

Fotografie im ursprünglichen Sinne Hans-Christian Schinks Projekt *1h*

Ulrike Bestgen

Idee und künstlerischer Ansatz des außergewöhnlichen Projekts *1h* von Hans-Christian Schink entwickelten sich sukzessive ab den Jahren 2002/03. Schink selbst gab in einem Gespräch den Hinweis, dass es ihm vor allem um die Phänomene Licht und Zeit ging, die auf fast abstrakte Weise in Bildern ganz eigener Realität ausgedrückt werden sollten.¹ Ferner interessierten ihn die daraus resultierenden Bezüge zu einer der Grundfragen der Fotografie, der Frage nach der Abbildbarkeit von Wirklichkeit. Einer der ersten Anlässe, sich dem Sonnenverlauf künstlerisch zuzuwenden, datiert auf das Jahr 2002. Schink beschrieb in diesem Zusammenhang sein Erlebnis gleißenden Lichts in der Landschaft der kalifornischen Mojave-Wüste, was ihm den Eindruck von Unwirklichkeit vermittelte. Ergänzend verwies Schink auf historische Vorbilder, auf seine Erinnerung an ein Foto von Minor White (1908–1976) wie auch auf einen der Pioniere der Fotografie, den Dresdner Fotografen und Wissenschaftler Hermann Krone (1827–1916), mit dessen Experimenten zur Solarisation er sich bereits 1999 beschäftigt hatte.²

Die Aufnahmen zum *1h*-Projekt wurden eingehend vorbereitet, bei der Planung wurde wenig dem Zufall überlassen. Was als Aussage zugleich wieder eingeschränkt werden muss, denn der Zufall spielte letztendlich doch eine entscheidende Rolle, wie Schink selbst berichtet. Nicht alle Parameter waren im Voraus genau zu kalkulieren; unterschiedlichste Wettersituationen wie beispielsweise Schnee, Regen oder Sandstürme haben mitunter wesentlichen Einfluss auf das Gelingen einzelner Bilder genommen. Ab 2005 fotografierte Schink gezielt für das Unternehmen und suchte seine Reiseziele grundsätzlich auch danach aus, ob sie ihm als lohnende Motive für seine Serie dienen konnten. Sein Bestreben war, nicht nur Bilder vom Sonnenstand auf dem nördlichsten oder südlichsten zu erreichenden Punkt der Erde aufzunehmen, sondern auch von der Mitternachtssonne oder vom Wendekreis des Krebses und des Steinbocks zur Zeit der Sonnenwende.

Was die Topografien in Verbindung mit dem Sonnenstand angeht, wählte Schink für seine Serie großflächig angelegte Überblickslandschaften wie Wüsten oder Fjorde, konzentrierte Landschaftsausschnitte, zum Teil in Verbindung mit landesspezifischer Vegetation oder vereinzelt Zeichen der Zivilisation, charakteristische, fast schon archaisch anmutende Gebirgs- oder Steinformationen, den Blick auf das Meer und die Weite des Horizonts, aber auch Stadtlandschaften von leeren Parkplätzen oder – ganz einfach und doch über alle Maßen mehrdeutig – den Blick auf eine hinter einem Zaun befindliche Großleinwand eines Autokinos. Letztlich sind es nur einige wenige Bilder von Bauten oder Architekturen, es dominiert indessen der Blick auf eine vermeintlich ursprüngliche und in einigen Fällen von Schink mithilfe des Schattens nahezu mythisch und überhöht inszenierte Erscheinung von Landschaft oder unberührter Natur. Für den Betrachter werden die Fotos durch die Aufführung der geodätischen Daten ihres Aufnahmestandorts räumlich verortet, allerdings nur auf dieser abstrakten Ebene, da Schink grundsätzlich keine bildliche Assoziationen hervorrufoende Stadt- oder Landschaftsbezeichnungen für die Betitelung seiner Bilder zum *1h*-Projekt verwendet.

Wie so häufig bei Schinks Fotografien ist der Zugang zur Landschaft ein zutiefst male- risch empfundener und geht von einer vielschichtigen, tiefenräumlich angelegten Komposition aus, welche die einzelnen Elemente gekonnt austariert oder einzelne Partien verschattet oder hervorhebt. Was seine Landschaftsauffassung für die *1h*-Serie betrifft, verweist Schink eher auf

Photography in Its Original Sense Hans-Christian Schink's *1h* Project

Ulrike Bestgen

Hans-Christian Schink began developing the idea for this unusual project, and his artistic approach to it, step-by-step, in 2002–03. The process involved many experiments with photo technology as he tried to find a way to produce a satisfactory result. In a conversation, Schink indicated that he was mainly concerned with the phenomena of light and time, which he wanted to articulate in an almost abstract way through images of a very peculiar reality.¹ Another interesting aspect of the results was that they addressed one of the basic issues in photography—whether or not reality can be reproduced in images. One of his first opportunities to examine the sun's trajectory artistically came in 2002. Schink describes how, at the time, his experience of the shimmering light in the Mojave Desert in California gave him an impression of unreality. Schink also refers to historical precedents. One is his memory of a 1955 photo by Minor White (1908–1976) in which accidental solarization made the sun look like a black dot; another historical reference is an early pioneer in photography, the photographer and scientist Hermann Krone (1827–1916), from Dresden, whose experiments with solarization Schink had studied in 1999.²

The photographs for the *1h* project were carefully planned. Very little was left to coincidence, although this statement has to be immediately modified, for coincidence ultimately did play a crucial role, according to Schink. It was not possible for him to precisely calculate all the parameters ahead of time; various weather conditions, such as snow, rain, or sandstorms, had extensive influence on the success of individual photographs. In 2005 Schink began shooting photographs specifically for this undertaking, selecting his destinations based on whether or not they would be worthwhile subjects for his series. His ambition encompassed more than just taking pictures of the sun at the northernmost or southernmost accessible point on earth; he also wanted photos of the midnight sun and of the solstices at the Tropic of Cancer and the Tropic of Capricorn.

Concerning the topography and the position of the sun, Schink chose large, broad expanses of land, such as deserts or fjords, as well as concentrated sections of landscapes, sometimes because they were connected to certain types of native vegetation or signs of civilization; there are also characteristic, almost archaic-looking mountain or rock formations, vistas of the sea and the wide horizon, urban landscapes with empty parking lots, or—a quite ordinary, but nonetheless exceedingly ambiguous site—a large, drive-in movie screen behind a fence. Ultimately, there are just a few pictures of buildings or other architecture; most of the photos are dominated by views of supposedly primordial landscapes, some of which have been staged, with the help of shadows cast by the sun, so that they seem almost like mythical, exaggerated manifestations of landscape or untouched nature. The photos are labeled with geodetic information about the sites, so that observers can identify their location—although only on an abstract level, since Schink does not use any sort of associations in the titles of his *1h* pictures that might help identify a specific city or landscape.

As is frequently the case with Schink's photographs, his approach to landscape in general is extremely painterly; it is based on a multilayered, three-dimensional compositional style, in which the individual elements are skillfully balanced or certain sections of an image are either hidden in shadow or brought forward. In his approach to landscape in the *1h* series, Schink tends to refer to nineteenth-century travel photography and individual artists in early American landscape photography.³

die Reisefotografie des 19. Jahrhunderts und auf einzelne Positionen der frühen amerikanischen Landschaftsfotografie.³ Er benennt in diesem Zusammenhang insbesondere Carleton E. Watkins (1829–1916), der sowohl mit dokumentarischer Genauigkeit als auch mit malerischem Anspruch arbeitete. Watkins' großformatige Albuminabzüge beeindruckten Schink insofern, da sie wie selbstverständlich das Nebeneinander der Natur des amerikanischen Westens mit den zivilisatorischen Eingriffen der Siedler zeigen.⁴ Schinks Blickwinkel der *1h*-Serie sind hingegen keine alleinige Widerspiegelung von wirklich Gesehenem, sie verzichten vielmehr auf störende Details, konzentrieren den Blick auf Ausgewähltes. Seine menschenleeren Landschaften vermitteln in manchen Beispielen etwas Sublimes im Sinne von Erhabenheit, in anderen Fällen wiederum besticht ihre unpräzise Schlichtheit. Und gleichzeitig sind sie Dokumentation dessen, was realiter vor Ort innerhalb des vom Künstler gesetzten Zeitrahmens von einer Stunde stattgefunden hat.

Das kompositorische Hauptelement seines *1h*-Projekts, der schwarze, mittels Solarisation aufgezeichnete Verlauf der Sonne, ist im hohen Maße inszeniert, wie die Spannungsverhältnisse von Landschaft und häufig diagonal, dann wieder flach erscheinender schwarzer Lichtlinie verraten. Was umso beeindruckender ist, als diese Linie zum Zeitpunkt der Aufnahme für Schink nicht sichtbar war und sich erst durch den fotochemischen Prozess im Nachhinein konkretisierte. Keineswegs kann die einfache Rechnung aufgemacht werden, die Landschaft stehe für das Unveränderliche, während der Sonnenlauf hingegen Zeit und Dauer beinhalte. Die Fotos der Serie *1h* entwickeln jedes für sich ein innerbildliches und immer spezifisches Raum-Zeit-Kontinuum, das je nach Motiv, Landschaftsausschnitt, der Gesamtanlage der Komposition, Wahl der Lichtverhältnisse – Verschattung, Spiegelungen, gleichmäßiges Licht – oder dem Verhältnis von Lichtlinie zu Landschaft bestimmt werden kann. Eine der in dieser Hinsicht bemerkenswertesten Arbeiten ist das letzte Bild der Serie *1/05/2010, 5:46 pm–6:46 pm, S 06°26.486' E 039°27.776'*, in dem die Sonne im Zenit und damit die Linie des Sonnenverlaufs senkrecht zum Meer steht. Unwillkürlich stellt sich die Assoziation zu alten Kosmogonien ein, denen zufolge die Welt ihr Aussehen erst durch die Verteilung von Erde und

He names Carleton E. Watkins (1829–1916), in particular, because his work displays documentary-style precision and painterly ambitions. Watkins's large-format albumin prints impressed Schink for their matter-of-fact presentation of the coexistence of nature in the American West with the ways that the settlers intervened in it, their attempts to civilize the land.⁴ In the *1h* series, however, Schink is not simply concerned with reflecting what he has really seen; instead, the photos avoid disturbing details, focusing the eye on selected phenomena. In some cases, the deserted landscapes convey something sublime, while in others, the unpretentious simplicity of the pictures enchants the viewer. And, at the same time, they document what the artist found on site, in reality, within his chosen time frame.

The main compositional element in the *1h* project—the black, solarized path of the sun—is, to a great degree, staged, as is revealed in the tense relationship between the landscape and the either frequently diagonal or else flat-looking black lines of light. It is all the more impressive because Schink could not see this line at the time each photo was being taken, and it did not solidify until afterward, when the image was undergoing processing. In no way can it be claimed that the landscape represents the eternal or unchanging, while the path of the sun stands for time and continuity. Each photograph in the *1h* series develops its own, internal, always specific space-time continuum, which can be determined according to the subject, the framing of the landscape, the way the composition is set up, the choice of lighting conditions—shadows, reflections, balanced lighting—or the direction of the light in relation to the landscape. One of the most remarkable works in this respect is the last picture in the series, *1/05/2010, 5:46 pm–6:46 pm, S 06°26.486' E 039°27.776'*, in which the sun is at its zenith, so that the path of the sun is perpendicular to the ocean. One is involuntarily reminded of ancient cosmogonies, according to which the world first received shape from formlessness through the division of earth and water under the influence of the sun. However, this is all too metaphorical; a more likely interpretation lies in the impressive interplay of the interesting compositional images and the subjects depicted. Thanks to the strictly symmetrical arrangement of the lines of the horizon and the sun, along with the reflection of the light in the water, the space of time it takes for the sun

Wasser aus dem Formlosen erhielt, die vor dem Hintergrund der Sonneneinwirkung ihre Trennung erfuhren. Doch ist dies allzu metaphorisch gedacht, eine mögliche Deutung liegt vielmehr im eindrucksvollem Wechselspiel von kompositorischem Bildinteresse und Dargestelltem. Durch die streng symmetrisch aufgefasste Komposition von Horizontlinie zu Sonnenlinie und die Spiegelung des Lichts im Wasser wird die Zeitlichkeit des Lichtverlaufs, quasi das »Geschehen« im Bild, aufgehoben und in die Sphäre reinen Seins überführt. Das Vergängliche wird hier zum Sinnbild und erhält damit Dauer und Bestand. Unterschiedlich zu beschreibende Zeitmuster, die reale, aber schon wieder historische Aufnahmezeit des Fotos, die individuelle Zeiterfahrung des Künstlers vor Ort und die zeitliche Konnotation des Dargestellten, transformieren sich zu einer mittels Licht festgeschriebenen Kontinuität. In diesem Kontext kann die von Schink inszenierte schwarze Licht- und Zeitlinie auch als Zeichensetzung gegenüber der als Unendlichkeit erfahrenen Natur interpretiert werden, als elementares Zeichen einer idealen Ordnung, das durch den künstlerischen Akt sichtbar gemacht wird.

Die *1h*-Serie thematisiert auf diese sehr komplexe Weise dem Medium Fotografie inhärente Themen wie das Festhalten von Zeit im fotografischen Bild oder das Verhältnis von Licht, Raum, Zeit und Ort zueinander und damit mittelbar die Beziehung von Wirklichkeit und Abbild. Insofern erinnert dieser selbstreflexive, sich über philosophisch-wissenschaftliche Dimensionen erschließende Zugang nicht von ungefähr an Vorgehensweisen der Konzeptkunst, die das abstrakte und immaterielle Phänomen der Zeit, des Raums und der Zeitlichkeit in anderen Medien konkretisierten, so beispielsweise On Kawara mit seinen berühmten *Date Paintings* aus der Reihe *Today Series, 1966 to the Present*. Auch die Land-Art der Sechziger- und Siebzigerjahre brachte zahlreiche ähnlich konzeptuell angelegte Arbeiten zum Thema Raum, Licht und Zeit hervor. Bis heute hat die Faszination nicht nachgelassen, für das menschliche Auge unsichtbare Naturvorgänge mittels künstlerischer Ansätze zu dokumentieren und auf die individuellen Erscheinungen von Zeit, Raum und die Verortung des Einzelnen im Ganzen zu referieren. Allen gemeinsam ist die Tatsache, dass es immer Werke sind, welche die Grenzen der jeweiligen Gattung – seien es diejenigen von Malerei, von Skulptur oder Fotografie – einer Prüfung unterziehen, indem sie die Bedingungen ihrer Entstehung reflektieren. In diesem Sinne gehört Schinks *1h*-Serie zu heutigen konzeptuellen Ansätzen, da er den dokumentarischen Anspruch des Mediums Fotografie als Spiegel der Wirklichkeit, der nicht erst seit der Entwicklung digitaler Aufnahmetechniken infrage gestellt wurde, mithilfe der klassischen Schwarz-Weiß-Fotografie kommentiert und zugleich ihre ungeahnten ästhetischen Möglichkeiten aufzeigt. Seine künstlerische Haltung ist dabei durch die Überzeugung gekennzeichnet, dass die Authentizität fotografischer Abbildung unabdingbar ist.

Nähert man sich der *1h*-Serie über ihre Rezeption, so ist es reizvoll festzustellen, welche Deutungen und Kontexte die Bilder eröffnen. Je nach Autor wird auf den Charakter des Überrealen, Nicht-Realen verwiesen, auf die suggestiven Bilder, insbesondere die eindruckliche Wirkung des abgebildeten Sonnenverlaufs in Form einer Linie, die auch als Stab mit Korona beschrieben wird. Dass dieser gar von Betrachtern als künstlich in die Bilder hineinkopiert empfunden wird, scheint aktuellen, an digitalen Medien konditionierten Wahrnehmungsweisen geschuldet und macht einmal mehr deutlich, auf welchem vielschichtigem Terrain sich die Rezeption bewegt. Wohlgedenkt: die

to run its course—which is what is “happening” in the picture—dissolves and moves into the sphere of pure existence. Here, the temporal becomes a symbol, and is thus given continuity and substance. Unlike the pattern of time to be described, the real (yet also historical) time it took to record the image, as well as the artist’s individual experience of time at the site, and the chronological connotation of the subject depicted are transformed into a continuity that is fixed by light. Keeping this in mind, it is also possible to interpret Schink’s black lines of light and time as punctuation for the experience of nature as eternal, as an elementary sign of an ideal order made visible through the artistic act.

In this very complicated way, the *1h* series examines themes inherent to the medium of photography—the ability of the photograph to capture time, or the relationships of light, space, time, and location—and thus, indirectly, the relationship between reality and its reproduction. In this respect, this self-reflexive approach, developed through philosophical and scientific dimensions, specifically recalls Conceptual Art processes that solidify the abstract and intangible phenomena of time, space, and temporality in other media, as On Kawara did, for instance, in his famous *Date Paintings* from the *Today Series, 1966 to the Present*. Also, the land art of the nineteen-sixties and seventies produced numerous, similarly conceptual works on the themes of space, light, and time. To this day, there still exists a fascination for documenting invisible natural processes through art, referencing specific manifestations of time, space, and the position of the individual within the whole. Common to all such works is that they test the boundaries of their genres—whether painting, sculpture, or photography—by reflecting on the conditions under which they are created. In this sense, Schink’s *1h* series can be counted among present-day conceptual approaches, since it uses classic black-and-white photography to comment upon photography’s claim that it is a mirror of reality (a claim that was under fire even before the development of digital technology); at the same time the series demonstrates that photography has undreamed-of aesthetic possibilities. Schink’s artistic approach is marked by the conviction that the authenticity of a photographic image is indispensable.

If we approach the *1h* series from the point of view of its reception, then it is interesting to observe the interpretations and contexts the photos inspire. Depending upon the author, there are references to the hyperreal and the unreal, to suggestive images, especially to the impressive depiction of the sun’s path as a line, which has also been described as a staff with a corona. That some viewers even believe the black bar has been copied into the pictures seems to be the fault of our current perspective, conditioned by digital media—once again making clear the complexity of the terrain within which modern-day reception moves, the reception of classic, analogue photos, mind you, not digital compositions or constructs of digital realities. In this respect, the photographs in the *1h* project at first seem to reflect the original meaning of photography, “to write or draw with light.” Schink’s photos address the discourse around globalization, and the series can also be seen in the context of cartographic tendencies in contemporary photography, or the urge to measure the world literarily. They open up allusions to complicated philosophical treatises on time or standstill, to media-specific problems and current theoretical debates in photography or within the framework of presentational media.

The reference to the other-worldly and unreal qualities of the photographs is comprehensible in that the indeterminate, dark light of the *1h* pictures belongs to the tradition of images of

Rezeption klassisch-analog erstellter Fotos, nicht digitaler Kompositionen oder Konstrukte digitaler Realitäten. Insofern sind die Aufnahmen des *1h*-Projekts zunächst einmal Fotografie im Sinne ihrer ursprünglichen Bedeutung: Schreiben oder Zeichnen mit Licht. Globalisierungsdiskurse werden angesprochen, und die Serie wird auch im Zusammenhang mit Kartografierungstendenzen in der zeitgenössischen Fotografie oder dem Drang nach literarischer Vermessung der Welt gesehen. Es eröffnen sich Zusammenhänge zu komplexen philosophischen Abhandlungen über die Zeit oder deren Stillstand, zu medienspezifischen Problemstellungen und aktuellen Theoriediskursen innerhalb der Fotografie oder im Rahmen medialer Inszenierungen.

Der Verweis auf Entrücktheit und Irrealität der Fotos ist insoweit verständlich, als sich das unbestimmt empfundene, dunkle Licht der *1h*-Aufnahmen in die Melancholia-Tradition einreicht. Schon Dürer hatte seinen berühmten grübelnden Engel in seinem Meisterstich *Melencolia I* aus dem Jahre 1514 vor dunklem Bildgrund mit Regenbogen und Sonnen- beziehungsweise Kometenerscheinung gesetzt. Daraufhin wurde die irritierende, atmosphärische Verdunkelung des Himmels Ausgangspunkt für eine bildhafte Überlieferung, die über die Romantik bis in die Gegenwart immer wieder zu beobachten ist. Das unbestimmbare Licht der *1h*-Aufnahmen, das bisweilen an das verdunkelte, bleierne Licht einer Sonnenfinsternis erinnert, rührt an menschliche Grunderfahrungen, rekuriert auf existenzielle Grundmuster, die mit der Dichotomie von Faszination und gleichzeitiger Beunruhigung zu umschreiben sind. Ansel Adams (1902–1984), der ebenfalls mit dem Prinzip der Solarisation experimentierte, informierte deshalb vorsorglich den Leser eines von ihm selbst verfassten Buches, dass es sich bei seinem berühmten Foto *The Black Sun*, welches er im Jahre 1939 im Owens Valley in Kalifornien aufnahm, nicht um eine Sonnenfinsternis, sondern um eine Solarisation handele: »Darum versichere ich jedermann, daß dies eine unmanipulierte Darstellung der Sonne ist – jedoch mit Umkehreffekt, den ich auf der Basis eines altbekannten photographischen Verfahrens zur Wirkung brachte.«⁵ Genau hier liegt die besondere Qualität der Bilder zur *1h*-Serie von Hans-Christian Schink, da der Betrachter – obwohl mit Aufnahmen dokumentarischen, nahezu wissenschaftlichen Charakters konfrontiert – aufgrund ihrer verwirrenden ästhetischen Faszination nicht mehr in der Lage ist zu entscheiden, welche seiner Ansichten als Wirklichkeit verzeichnet werden kann und welche nicht.

1 Vgl. »Hans-Christian Schink im Gespräch mit Dorothea Ritter«, in: *Hans-Christian Schink. 1h*, Ostfildern 2010, S. 82–87.

2 Ebd., S. 82.

3 Zur Reisefotografie vgl. ebd., S. 86.

4 Zu Watkins Stellung innerhalb der amerikanischen Landschaftsfotografie vgl. Robert Hirsch, *Seizing the Light. A History of Photography*, Boston 2000, S. 151/152.

5 Ansel Adams, *Meisterphotos. Entstehung, Technik, Gestaltung der 40 berühmtesten Bilder*, München 1993, S. 136.

melancholia. This tradition goes back as far as 1514, when Albrecht Dürer, in his masterful engraving *Melencolia I*, placed his famous, contemplative angel in front of a dark background featuring a rainbow and rays from either a sun or a comet. This disturbing, atmospheric darkening of the sky became the starting point for a metaphorical tradition that has continued to be observed throughout history, from the Romantic era to the present day. The indeterminate light of the *1h* photos—occasionally reminiscent of the darkened, leaden light of a solar eclipse—touches on basic human experiences and recurs to fundamental existential patterns, which can be roughly described with the dichotomy between fascination and simultaneous unease. Ansel Adams (1902–1984), who also experimented with solarization, took the precaution of informing the readers of his book that his famous photo *The Black Sun*, taken in the Owens Valley in California in 1939, did not depict a solar eclipse, but was, instead, a solarization. "I assure everyone that it is a straight image of the sun (albeit reversed), an honest application of a well-known photographic effect."⁵ Herein lies the special quality of the photos in Schink's series, because even though the observer is confronted with documentary-style photographs that seem almost scientific in nature, their confusing aesthetic fascination makes it impossible to decide which of his perspectives can be described as reality and which cannot.

1 See "Hans-Christian Schink in conversation with Dorothea Ritter," in *Hans-Christian Schink: 1h* (Ostfildern, 2010), pp. 82–87.

2 Ibid., p. 82.

3 For more on travel photography, see *ibid.*, p. 86.

4 For more on Watkins's place in American landscape photography, see Robert Hirsch, *Seizing the Light: A History of Photography* (Boston, 2000), pp. 151–52.

5 Ansel Adams, *Examples: The Making of 40 Photographs* (Boston, 1983), p. 126.