

# 1h – Eine Einführung zu einem fotografischen Projekt Hans-Christian Schinks

MARTIN HOCHLEITNER

6 Die vorliegende Publikation dokumentiert das Projekt *1h* des deutschen Künstlers Hans-Christian Schink. Die 2003 begonnene Serie umfasst bislang eine Auswahl von knapp vierzig Fotografien, die als sogenannte Solarisationen entstanden sind. Bei diesem erstmals 1857 von William Henry Jackson beschriebenen Phänomen handelt es sich um eine Verfremdung des fotografischen Bildes durch eine extreme Überbelichtung, die auf der lichtempfindlichen Schicht des Negativmaterials eine genaue Umkehrung von chemischen Abläufen auslöst. Zu starkes Licht verursacht einen Ermüdungseffekt bei der Schwärzung von Negativen und erzeugt den Effekt, dass die fotografierte helle Partie schließlich im Positivabzug dunkel erscheint. Solarisationen können nur in einem analogen Verfahren hergestellt werden. Bei einer digitalen Aufnahme entsteht eine Überbelichtung, die bis zu einem komplett weißen Bild reichen kann.

In seiner Serie *1h* fotografierte Hans-Christian Schink – im Sinne des Titels mit der Belichtungszeit von einer Stunde – die Sonne. Durch die Dauer und die Intensität der Belichtung ergibt sich die für jede Aufnahme charakteristische schwarze Sonnenlinie. Sie repräsentiert die ansonsten für das menschliche Auge in dieser Form nicht fassbare Sonnenbewegung beziehungsweise die Erdrotation. Immer wieder zu beobachtende Unterbrechungen der Sonnenlinien resultieren aus der Bewölkung des Himmels während der langen Belichtungszeit.

Die Titel der einzelnen Silbergelatineabzüge auf Barytpapier geben über das Aufnahmedatum, die Belichtungsdauer sowie den jeweiligen Längen- und Breitengrad des Entstehungsortes Auskunft. In Verbindung mit den verschiedenen Landschaften, der unterschiedlichen Vegetation und den differenzierten architektonischen Elementen vermitteln die geografischen Angaben, dass Hans-Christian Schink sein Projekt an weltweit unterschiedlichen und ausgesuchten Orten realisierte. Tatsächlich unternahm der Künstler seit 2005 eine Vielzahl an Reisen, um seine Aufnahmen zu bestimmten Zeitpunkten in der nördlichen und südlichen Hemisphäre realisieren zu können.

Das Gesamtprojekt ergab sich zunächst aus verschiedenen Beobachtungen und Experimenten. Erstmals war Schink im Zuge eines architekturbezogenen Kunstprojektes 1999 auf die Solarisation gestoßen. In den folgenden Jahren lieferten mehrere Stipendien, Auslandsaufenthalte und spezielle Naturerfahrungen Impulse für weitere Untersuchungen. Zudem erwies sich die Auswahl geeigneter Filmmaterialien vor dem eigentlichen Projektbeginn 2005 als eine besondere Herausforderung. Das inhaltliche Konzept wurde wesentlich durch das 1955 entstandene Foto *Black Sun* von Minor White angeregt (S. 83, Abb. 3). Bei dieser historischen Aufnahme hatte ein eingefrorener Kameraverschluss eine Solarisation ausgelöst und im Bild eine »schwarze Sonne« sichtbar gemacht.

Auf den ersten Blick unterscheidet sich *1h* deutlich von allen bisherigen fotografischen Serien des Künstlers. In den 1990er-Jahren galt seine künstlerische Aufmerksamkeit besonders der fotografischen Erfassung von Transformationsprozessen im Gebiet der ehemaligen DDR. 1961 in Erfurt geboren, hatte Schink noch vor der politischen Wende sein Studium der Fotografie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig begonnen. Dort blieb er als späterer Meisterschüler bis 1993 und entwickelte eine fotografische Haltung, die

sich in den folgenden Jahren in einem sachlich-dokumentarischen Stil mit landschaftlichen und architektonischen Veränderungen als Folge des politischen Umbruchs von 1989 äußerte. Er fotografierte die Um- und Überformung der ehemaligen DDR, dokumentierte Industrie-architekturen in Chemnitz, Dresden sowie Leipzig und hielt schließlich mit dem 2004 publizierten Langzeitprojekt *Verkehrsprojekte Deutsche Einheit* die in Ostdeutschland neu geschaffene Infrastruktur von Straßen, Brücken und Eisenbahnlinien fest.

Obwohl diese Serien insgesamt eine Zusammenführung von künstlerischen, dokumentarischen und sozialanalytischen Intentionen repräsentieren und sich dahin gehend sowie in Verbindung mit dem Einsatz der Farbfotografie von Schinks Solarisationen unterscheiden, ergeben sich dennoch zwischen *1h* und *Verkehrsprojekte Deutsche Einheit* einige grundlegende Übereinstimmungen: Diese betreffen einerseits den in beiden Serien fassbaren Eindruck des Unwirklichen und andererseits die in jedem Bild angelegte spezifische Funktion der Landschaft. Wo sich der schwarze Balken des Sonnenstrahls, in seiner hellen Korona eingebettet, bei *1h* scharf von der Landschaft abhebt, da kontrastieren bei den *Verkehrsprojekten* gigantische Stützpfeiler, monumentale Brückenkonstruktionen, hügelartige Anhöhen und künstliche Terrassierungen unpopulierte Naturräume. Hier manifestiert sich ein transitorischer Zustand von Orten zwischen Bild und Wirklichkeit, der sich bei *1h* und im Sinne einer Selbstaussage Schinks mit der Kernfrage des Mediums nach der Abbildbarkeit von Wirklichkeit überlagert.

Als dritte Parallele eröffnen beide Serien in ihrer Wirkung historische Räume. Bei den *Verkehrsprojekten* ist damit eine gewisse »Wahlverwandtschaft« mit einem Malereibegriff des 19. Jahrhunderts gemeint: Viele Arbeiten stiften gerade durch die Art und Weise der Erfassung von derart massiven Eingriffen in die Natur das Paradoxon eines Sehnsuchtsgefühls, das schon einmal und unter Hinweis auf die »Zerstörung der Natur in den Formen ihrer mythischen Erscheinung« mit der Einsicht der Romantiker am »Beginn der Moderne« und mit Caspar David Friedrich in Verbindung gebracht wurde.<sup>1</sup> Zudem repräsentieren Schinks Arbeiten dieser Serie genau jenen Status der Fotografie, der sie spätestens seit den 1990er-Jahren konsequent in Richtung von malerischen Rezeptionsfeldern geführt hatte. Die *Verkehrsprojekte* verdeutlichen einen Wandel, der dem fotografischen Bild eine immer zentralere Rolle in der Diskussion über eine »Malerei ohne Malerei« zugewiesen hatte: Große Formate, Farbigekeit, spezifische Bildkompositionen und brillante Ausarbeitungen lassen die Fotografien geradezu wie Gemälde erscheinen.

Der historische Referenzraum der Serie *1h* führt demgegenüber stärker auf medien-spezifische Phänomene der Fotografie im 19. Jahrhundert zurück. Hiermit sind nicht nur historische Beispiele wie die Solarisation Hermann Krones aus dem Jahr 1888 gemeint (S. 82, Abb. 2), sondern – auf insgesamt drei Ebenen – die grundsätzliche Wirkung der Bilder an sich: Sie überlagert sich erstens mit einem ganz bestimmten Faszinationsgrad, der beispielsweise auch die frühen Bewegungsbilder von Eadweard Muybridge und Étienne-Jules Marey, die Geschossfotografien von Ernst Mach und Peter Salcher sowie die ersten Röntgenaufnahmen auszeichnete. Mehr noch machten diese Aufnahmen etwas für das menschliche Auge nicht Erkennbares plötzlich sichtbar und erweiterten folglich

8 als besondere Eigenschaft der Fotografie eine neue visuelle Vorstellungsebene und wissenschaftliche Erfahrbarkeit der Welt. Zweitens war die visuelle Entdeckung beziehungsweise Enthüllung mit dem Charakter des Utopischen verbunden oder ließ wie bei der Geister- und anderen Formen spiritistischer Fotografie falsche Vorstellungen von der Abbildbarkeit angenommener oder übersinnlicher und paranormaler Phänomene entstehen. Auch Schinks Bilder aus der Serie *1h* wirken fremdartig und unrealistisch. Immer wieder stellen sie die Frage nach dem Wahrheitsgehalt der Situation und der Realität des Gezeigten. Drittens erinnern die Aufnahmen Hans-Christian Schinks wiederholt an die Reisefotografien des 19. Jahrhunderts und berühren damit auch von dieser Überlegung her den historischen Erkenntnisdrang der Fotografie hinsichtlich der Erweiterung der Wirklichkeitserfassung.

In der Summe stellen sich viele der Referenzen in der Wirkung von *1h* neu ein: Fotohistorisches, Geografisches, Wissenschaftliches und Künstlerisches verschleifen sich in Bildern, die bei aller Genauigkeit des Titels hinsichtlich der zeitlichen und räumlichen Verortung dennoch durch die Schwarz-Weiß-Technik und ihre Ikonografie ein ganz eigenes Raum-Zeit-Kontinuum repräsentieren. Dieses steht gemeinsam mit dem in der Serie verhandelten Realitätsbegriff in Zentrum von Schinks Aufmerksamkeit. Obwohl es mit konkreten Werkgruppen von Andreas Gursky, Thomas Ruff und Wolfgang Tillmans eine ganze Reihe aktueller fotografischer Arbeiten im Spannungsfeld zu astronomisch-physikalischen Themen gibt, stellt der besondere zeitliche Charakter der Serie *1h* ein Spezifikum von Schinks Konzeption dar. Entscheidend hierfür ist noch einmal seine fotografische Behandlung der Landschaft. Im Gegensatz zur Sonnenlinie wirkt sie statisch und in einem Zustand fixiert. Somit scheinen in jedem Bild zwei unterschiedliche Zeitebenen aufeinanderzutreffen.

Gerade diese Beobachtung löst die Serie *1h* aus einem reinen fotohistorischen beziehungsweise theoretischen Kontext und verortet die Bilder in einem hochaktuellen Diskursfeld über medienspezifische Zusammenhänge und Wechselwirkungen von Raum und Zeit. Exemplarisch können hierfür Projekte von David Claerbout und Fiona Tan genannt werden. Beide Künstler realisierten in den letzten Jahren Arbeiten, die in der Zusammenführung von Fotografie und Film sehr bewusst mit tradierten Zeitkonzepten der beiden Medien operierten. So zeigten Tan bei *Tuareg* (1999), *Countenance* (2002) sowie *Correction* (2004) und Claerbout bei *Untitled (Single Channel View)* (1998–2000) und *Rocking Chair* (2003) mehrfach Filme, die auf den ersten Blick allerdings wie eine projizierte Fotografie aussahen. Erst bei genauerer Betrachtung konnte das Bild durch langsame Veränderungen als Film wahrgenommen werden.

Was beide Positionen mit Hans-Christian Schink verbindet, ist die Rückgabe der Zeit an das fotografische Bild. Dies gelingt Tan und Claerbout durch die subtile Verflechtung beider Medien. Schink erreicht es mit der Fotografie allein. Sein Einsatz der Solarisation schafft in Verbindung mit der langen Belichtungszeit und dem daraus resultierenden schwarzen Sonnenbalken den entscheidenden Zeitkontrast zum statischen Zustand der Landschaft. In jedem Bild der Serie *1h* ergibt sich folglich das Aufeinandertreffen von zwei unterschiedlichen zeitlichen Zuordnungen. Statt eines einzigen Raum-Zeit-Kontinuums vermitteln die Bildelemente jeweils ihren eigenen Raum und ihre eigene Zeit – und erzielen dadurch eine

Wirkung, die zwischen Dokumentation, Imagination, Fiktion, Irritation, Poetik und Melancholie changiert. Aus dieser Differenz resultiert zweierlei: einerseits der entscheidende Bruch mit der Ontologie des fotografischen Bildes als Markierung eines Moments und andererseits eine weitere wesentliche Grundlage für die permanente Frage nach der Faktizität der Bilder. So erfolgt die Realitätsbefragung eben nicht nur über die motivische, sondern auch über die zeitliche Ebene der Aufnahmen und mit den Möglichkeiten der analogen Fotografie. Digital könnten entsprechende Bilder auch nur als reine Konstruktionen geschaffen werden.

Dieser Verweis auf die Technik führt noch einmal auf die schon eingangs skizzierte Struktur der Werktitel zurück. Mit allen Angaben belegen sie zwar die fotografisch geschaffene Faktizität eines Geschehens, doch erscheint dieses im Bild niemals im Sinne eines dokumentierten Ereignisses mit wissenschaftlichem Anspruch. Vielmehr überlagert sich Schinks Konzept der Betitelung – im Kontext der Gegenwartskunst – zum Beispiel mit der entsprechenden Textebene in den Arbeiten Hamish Fultons. Der britische Künstler, der seit den späten 1960er-Jahren die physische Aktion des Gehens in Form von weltweiten Wanderungen als künstlerische Praxis verfolgt, verbindet seine Fotografien teilweise ebenfalls mit genauen Ortsnamen und Zeitangaben. Diese stiften in Verbindung mit Fultons Aufnahmen von Landschaften, Straßen und Wegen eine Ebene, die jedem Bild die auch für Schink so charakteristische Spannung zwischen der dokumentierenden und poetischen Form der eigenen Erfahrung zuweist.

Neben der Parallele, dass sich auch Schink für die Realisierung seiner Serie weltweit an verschiedensten Orten aufhielt, kann ein Vergleich mit Fulton noch einen weiteren abschließenden Rezeptionsansatz für *1h* formulieren. So verortete ein 2001 veröffentlichter Aufsatz von Angela Vettese Hamish Fulton in einer Tradition, die – im Sinne der ästhetischen Theorien des amerikanischen Philosophen John Dewey (1859–1952) – auf das zentrale Konzept der »Erfahrung des Künstlers während des eigentlichen kreativen Prozesses« baue und »auf einem empirisch-intuitiven Vorgehen« basiere.<sup>2</sup> Als entsprechenden Gegensatz definierte Vettese ein mathematisch-deduktives Prinzip künstlerischer Praxis.

Gerade die Serie *1h* verdeutlicht eindrucksvoll, dass diese Aspekte durchaus auch in einem Projekt miteinander verwoben sein können. Schinks Konzept ist ebenso analytisch wie experimentell, genauso geplant wie zufällig. Letztlich erweist Hans-Christian Schink mit seinen Solarisationen der Fotografiegeschichte eine technische und motivische Reverenz, indem er sie nicht nur anwendet, sondern mit seinem Bilddenken in hochbrisante Fragestellungen über den Status der Fotografie hinsichtlich Raum, Zeit, Realitätscharakter, Medialität sowie Autorschaft einklinkt. *1h* umfasst Bilder, die intelligent und mit großer technischer Kompetenz ein Phänomen aufnehmen und in ihrer Konzeption und Wirkung einen bleibenden Eindruck hinterlassen.

<sup>1</sup> Matthias Flüge, »Verkehrswege«, in: Hans-Christian Schink. *Verkehrsprojekte. Traffic Projects*, Ostfildern 2004, S. 108.

<sup>2</sup> Angela Vettese, »Du wanderst immer allein«, in: Hamish Fulton. *Walking Artist*, Düsseldorf 2001, S. 143.