

## Verlorene Nähe

Spuren des Romantischen im fotografischen Werk von Hans-Christian Schink

Was mir in diesem Bild sofort auffiel, war der Schwan. Bezogen auf die Gesamtfläche des immerhin 178 x 211 cm messenden Farbfotoabzuges erschien er eher winzig, und doch fokussierte er alle Aufmerksamkeit, hatte man ihn einmal wahrgenommen. Die Arbeit trägt den Titel „A 20, Peenebrücke Jarmen“ und entstand 2001 als Teil der Serie „Verkehrsprojekte Deutsche Einheit“.<sup>1</sup> Man sieht, wie das wuchtige Betonband einer neu gebauten Autobahnbrücke diagonal und nach links in die Raumtiefe strebend eine Flussaue zerschneidet, gespiegelt von der ruhigen Oberfläche des Wassers. Die Szene ist gleichmäßig hell beleuchtet; beinahe schattenlos, die Ferne verliert sich fein gezeichnet in leichtem Nebel. Verschiedene Grau-, Braun- und Ockertöne bestimmen die zurückhaltende Farbigkeit des Bildes, welches als Ganzes und trotz des monumentalen Brückenbandes mitten im Sichtfeld eigentümlich undramatisch, geradezu beruhigt wirkt. Der weiße Schwan rechts im Mittelgrund bildet den Dreh- und Angelpunkt der Situation. Unter dem gigantischen Volumen der Betonbrücke wirkt er sprichwörtlich federleicht. Durch ihn wird die Stille gleichsam hörbar – absolute Windstille, keinerlei Verkehrslärm. Eine sonderbare, irgendwie unwirkliche Atmosphäre.

Hans-Christian Schink erzählt, er habe lange vor dem Motiv gestanden und gewartet, ob nicht der Schwan endlich aus dem Bild verschwände. Als das nicht geschah, habe er trotzdem den Kameraverschluss ausgelöst. Als hätte das Tier nur darauf gewartet, sei es wenig später auf und davon gewesen, so dass der Fotograf die Aufnahme – nun wie geplant – wiederholte. Später entschied er sich jedoch (meines Erachtens folgerichtig) für den Abzug mit Schwan. Er war vom störenden Akzent zu einem sprechenden Detail geworden, zur Ausnahme in der ansonsten streng befolgten Regel der Serie, keine Menschen oder Tiere abzubilden, und zugleich zu einem Schlüssel für ein tieferes Verständnis dessen, um was es ihm bei der fotografischen Arbeit an der Serie ging. Denn obwohl er alles, was wir auf dem großformatigen Bild in hoher Auflösung und tiefenscharf sehen, in einem dokumentarischen Sinne als Faktum vor sich hatte, bevor er den Auslöser betätigte; obwohl es also keine Nachbearbeitung oder digitale Retusche des Motivs gab, liegt ihm nichts am Dokumentieren an sich. Vielmehr visualisiert Hans-Christian Schink hier detailgenau und zugleich von einem distanzierten Standpunkt aus den lautlosen Zusammenprall zweier Welten. Das Besondere dabei: Beide, Naturrefugium und moderne Verkehrsarchitektur, wirken in gewisser Weise jungfräulich, unversehrt, als berührten sie einander kaum. Weder sieht man verbliebene Spuren des Bauprozesses in der winterlichen Peenelandschaft, noch erscheint das Bauwerk selbst gezeichnet durch Benutzung, Wind und Wetter. Das Ganze ist einer verbildlichten Idee entschieden näher als einer wirklich erlebbaren Situation.

Ausgehend von dieser Beobachtung setzt das Schwanenmotiv schließlich einen symbolischen Akzent, der über den dokumentarischen Anfangseindruck hinaus führt, indem es ins 19. Jahrhundert zurückweist, in die Tradition der frühromantischen Landschaft, wie sie durch Philipp Otto Runge und vor allem Caspar David Friedrich im nord-

## Lost Proximity

Traces of the Romantic in the Photography of Hans-Christian Schink

What immediately struck me about this picture was the swan. Although it appeared rather tiny in relation to the entire surface area of the 178 x 211 cm (70" x 83") color photograph, once noticed, the swan focussed all one's attention. The work bears the title A 20, Peenebrücke Jarmen [A20, Peene Bridge at Jarmen] and was made in 2001 as part of the series Verkehrsprojekte Deutsche Einheit [Traffic Projects German Unity].<sup>1</sup> In the image, the bulky concrete form of a newly constructed highway bridge pushes diagonally towards the left into the depth of the visual space; cutting across a flood plain, the bridge is reflected in the peaceful surface of the water. The scene is brightly, evenly illuminated; with almost no shadows, the distance seems to trail off, finely etched in a light fog. Various gray, brown, and ochre tones characterize the restrained color of the image, which, despite the monumental bridge at the center of the visual field, seems as a whole strangely undramatic, almost rested. The white swan, on the right in the middle ground of the picture, is the point on which the whole scene hinges. Beneath the gigantic volume of the concrete bridge, it appears proverbially light as a feather. It makes the stillness in a sense audible—absolutely no wind, no traffic noise at all. A strange, somehow unreal atmosphere.

A 20, Peenebrücke Jarmen





A 14, Saalebrücke Beesedau

Natur. Dennoch, trotz der Abwesenheit jeder Symbolik (bis auf die unwiderstehliche Versuchung des Schwans) oder pantheistischer Emphase verbindet den viel später Geborenen viel mit dem frühromantischen Ideenkosmos. So ist nicht zu übersehen, dass auch seine transitorisch zur Ruhe gebrachten, kurzzeitig in Stille versunkenen Landschaften<sup>4</sup> etwas Ehrfurchtgebietendes, Verehrungswürdiges ausstrahlen. Man kann sie ohne weiteres dem Typus der erhabenen Landschaft zuordnen, was nicht nur das große, den Betrachter gewissermaßen überwältigende Format der Abzüge betrifft, sondern auch das Motiv, das Gebaute ebenso wie das Gewachsene. Doch anders als in der Begriffstradition<sup>5</sup> – und auch verschieden von Motiven des Erhabenen in vergleichbaren zeitgenössischen Landschaftsfotografien, wie sie beispielsweise Axel Hütte in den Alpen aufgenommen hat – ist in den Arbeiten von Hans-Christian Schink der Eindruck des Erhabenen nicht auf die Anschauung der Natur zu reduzieren. Die technischen Bauwerke, die Brücken und Betonpisten, die Schilder und Tunnellöcher erscheinen bei ihm so entrückt aller Betriebsamkeit ihrer Errichtung und Benutzung, als seien sie imposante Meisterwerke der Natur parallel zur Natur. In Bildern wie „A 14, Saalebrücke Beesedau“, „A 14, Brücke Freiroda“ oder „A 4, bei Chemnitz“ geht der Blick aus dem „Fenster“ der Architektur hinaus in eine neblig unbestimmte Naturferne. Kompositorisch wiederholt Schink hier romantische Landschaftsmuster, die aus einer Felsenkulissee im Vordergrund die Sicht auf die unendlich sich dehnende Weite der Natur freigeben. Räumlich nicht näher zu bestimmende Horizonte wie in „A 14, bei Könnern“ oder „A 14, bei Halle“ variieren ebenfalls ein beliebtes Motiv der erhabenen Landschaft des 19. Jahrhunderts. Darüber hinaus feiert



A 14, Brücke Freiroda

tury, to the tradition of the early Romantic landscape as formed by Philipp Otto Runge and especially Caspar David Friedrich in the world of North German Protestantism. Friedrich's work even includes an oil painting with two swans swimming past the reeds on a moonlit night.<sup>2</sup> But the lines of tradition lie less in this motivic correspondence than in other details and formal patterns that make themselves evident not only in this photograph, but also in the other pictures of the series Verkehrsprojekte Deutsche Einheit [Traffic Projects German Unity] and indeed a large portion of Schink's prior work.

On the one hand, there is the use of finely detailed lines in the visual evocation of landscape. In Friedrich and Runge, this was achieved by resurrecting a technique of the old masters, glaze painting. Schink uses a 4" x 5" camera; the color negatives are then usually enlarged onto large format color papers and mounted onto Plexiglas (Diasac technique). The transparent layer of Plexiglas thus serves to amplify both color and contrasts. The image achieved in this way seems saturated in all its visual components. In a sense, Caspar David Friedrich sank into every detail of the composite landscapes brought to representation using fine brushes and delicate glaze painting;<sup>3</sup> for him, these details were allegories of a nature most worthy of adoration, phenomena which along with the concomitant cycles of the world, becoming and passing, he saw as the expression of a divine order. "Appearance" [Erscheinung] for Friedrich still meant "epiphany" in the sense of the worldly incarnation of a divinity—whether in symbolic references (cross, cloister, etc.) or a partikular manifestation like the formal principle of nature, the times of day, the seasons, or light. Faced with these landscapes, the adequate reaction of the observer,

deutsch-protestantischen Umfeld geprägt wurde. Im Werk Friedrichs findet sich sogar ein Ölbild mit zwei Schwänen vor Schilfrohr in einer Mondnacht.<sup>2</sup> Doch weniger diese motivische Übereinstimmung verbürgt die Traditionslinie, vielmehr sind es andere Details und formale Muster, die sich in dem Abzug offenbaren, ebenso wie in anderen Arbeiten der Serie „Verkehrsprojekte Deutsche Einheit“, und nicht zuletzt in einem Großteil des bisher entstandenen fotografischen Werkes von Hans-Christian Schink.

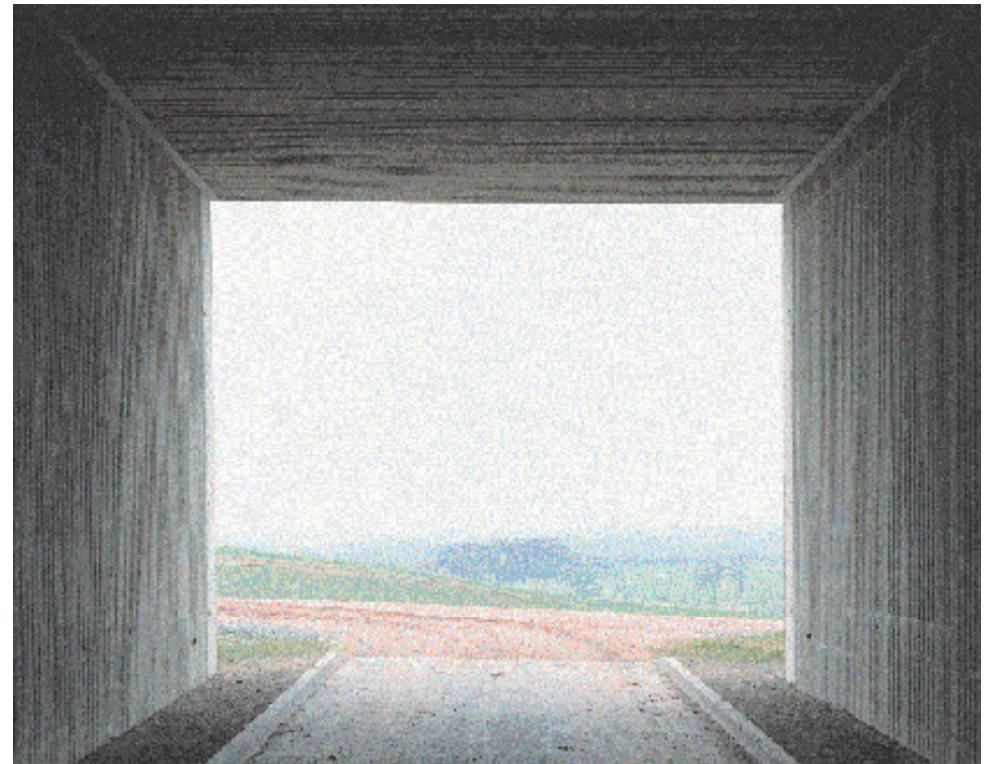
Da ist zum einen die feine Detailzeichnung bei der visuellen Evokation von Landschaft. Bei Friedrich und Runge erzielt durch die Wiederbelebung altmeisterlicher Lasurmalerei, bei Schink durch den Einsatz einer 4 x 5-Inch Kamera, deren Farbnegative zumeist auf großformatige Color-Papiere vergrößert werden und nachfolgend auf Plexiglas kaschiert (Diasec-Verfahren). Die transparente Kunststoffschicht wirkt dabei wie ein zusätzlicher Verstärker für Farbtiefe und Kontraste; das erzielte Bild erscheint in allen seinen anschaulichen Komponenten gesättigt. Caspar David Friedrich versenkte sich mit feinen Pinseln und in zarten Lasuren malend in jedes Detail der zur Darstellung gebrachten Komposit-Landschaften<sup>3</sup> – für ihn Sinnbilder einer höchst verehrungswürdigen Natur, deren Erscheinungen er als Ausdrucksweisen einer göttlichen Ordnung mitsamt der zugehörigen Zyklen der Zeit, des Werdens und Vergehens interpretierte. ‚Erscheinen‘ meinte bei Friedrich tatsächlich noch Epiphanie im Sinne des weltlichen Auftretens einer Gottheit – ob in symbolhaften Verweisen (Kreuz, Kloster etc.) oder einer besonderen Manifestation wie dem Formprinzip der Natur, den Tages- und Jahreszeiten oder dem Licht. Die adäquate Reaktion des Betrachters, dessen Modell der Maler nicht selten als einsame Rückenfigur in die Darstellung selbst hineinkomponierte, auf diese Landschaftsbilder kann nur ehrfürchtiges Schweigen und Erstaunen sein, eine den ganzen Menschen erfassende Identifikation mit der visualisierten Erhabenheit der Natur. Andererseits setzt der meditierende Betrachter schon bei Friedrich die Distanz zum Gegenstand seiner Betrachtung voraus. Die Gestaltung dieses Widerspruchs zwischen dem menschlichen Identifikationsbedürfnis mit der Natur, aus welcher der Mensch als rational denkendes und planendes Wesen doch unwiederbringlich herausgefallen ist (philosophisch überhöht als Wunsch nach ungeteiltem Einssein mit dem Weltganzen, in Gestalt von Paradies- und Ursprungssehnsüchten in der Kunst bis weit in das 20. Jahrhundert hinein präsent), und der immer wieder erfahrbaren Distanz zu eben dieser Natur ließ den malenden Friedrich zum künstlerischen Seismographen werden, der das umfassende Erlebnis von Entfremdung für seine, die romantische, wie für die nachfolgenden Generationen mit minutiöser Genauigkeit aufzeichnete.

Von derartigen Analogien zur religiösen Konnotation von Epiphanie/Erscheinung kann man bei Hans-Christian Schink nicht mehr ausgehen. Was er zur Erscheinung bringt – und das heißt bei ihm immer: in besonderer Weise ins Licht setzt – sind ebenfalls widerstreitende Bewegungen von Nähe und Distanz, ist die romantische Melancholie des Verlustes, doch kommt er ohne das Göttliche aus. Nüchtern und präzise konfrontiert Schink die erste mit der zweiten, der menschlichen Natur, Organisches mit Technischem und entsprechende visuelle Ordnungsmuster wie Wachsen mit Bauen/Konstruieren und weist damit auf das Spannungsverhältnis einer immer stärker zivilisatorisch überformten

Hans-Christian Schink reports that he stood for a long time before the subject, waiting to see whether the swan would finally disappear from view, but when this did not happen, he pressed the shutter release all the same. As if the animal had only been waiting for that moment, as Schink put it, it was immediately up and gone, so that the photographer repeated the shot, now as had been planned. Nevertheless, he later decided—and in my view quite correctly—to use the print with the swan. It went from being a disturbing accent to an eloquent detail. This exception to the rule of the series, otherwise strictly followed, that no animals or people be depicted, also provides a key towards a deeper understanding of what the series as a whole was about. For although what is clearly visible in this large format photograph stood before the artist as a factum in a documentary sense, although there was no editing or digital alteration of the motif, Schink was not interested in documentation in itself. Instead, he here visualizes the silent collision of two worlds, in precise detail and from a distant standpoint. Special is that both, the wildlife refuge and the modern architecture of transportation, seem in a sense virginal, completely intact, as if barely touching one another. Neither do we see traces of the building process in the wintry marsh landscape, nor does the edifice itself appear marked by use, wind, or weather. The whole scene is much more like an illustrated idea than a situation that could truly be experienced.

Based on this observation, the swan motif ultimately sets a symbolic accent that leads beyond the initial documentary impression, referring back to the nineteenth cen-

A 4, bei Chemnitz





A 14, bei Halle

Schink ist seit Beginn der 90er Jahre in verschiedenen fotografischen Serien diesem Ordnungswillen nachgegangen. So wandelte er 1990 im französischen Arles nicht etwa auf den Spuren der Römer oder Vincent van Goghs, sondern fotografierte die preiswerten Zweckbauten der Peripherie: auf dem Reißbrett geplante, geometrisch klar geschnittene Kuben, stacheldrahtbewehrt, asphaltierte Parkplätze, in Beton gegossene Autosperren und Reihen von Straßenlampen, zwischen denen das Naturgrün nur noch als Restfläche oder schmückendes Beiwerk im Kübel vorkommt. Historische Industriearchitektur zwischen Chemnitz, Leipzig und Dresden inszenierte er in faszinierenden Perspektiven und Anschnitten, darunter einen neusachlich geschwungenen Saal in festlich illuminiertes Symmetrie (Konsumzentrale Leipzig) und einen expressionistisch inspirierten Staffeldgiebel, den er wie einen Felsengipfel ins Bild setzt (Weberei Camann & Co. Chemnitz). Deutlich ist diesen Bildern die Faszination eingeschrieben, welche die Architekturausschnitte als gleichsam ‚fertige‘ Kompositionsvorlagen auf den bildenden Künstler ausgeübt haben müssen. In der Serie „Fläming“ von 1997 sind es frische Farben, Kunststoff-Fassaden und -fenster, Baummarktzäune und Betonpflastersteine, welche die Ankunft der niedrigen Häuschen, denen man ihr früheres Leben als armselige Bauernkaten noch ansehen kann, der kleinen Vorgärten und sandigen Dorfstraßen in der neuen Zeit, schöner, wohlhabender und ordentlicher als bisher, signalisieren. In Arbeiten wie „Halle-Queis“, „Frankenheim“ oder „Erbendorf“ aus dem Jahr 2001 wird die fotografische Perspektive auf die Ordnungen der Architekten und ihrer Bauherren radikalisiert. Fensterlose, farbige Leicht-

great deal links this artist to the early romantic intellectual universe, despite his much later date. It can thus not be overlooked that these landscapes, which for a moment have been brought to rest, briefly sunken into a state of stillness,<sup>4</sup> also emanate something awe inspiring, worthy of adoration. They can readily be classified as sublime landscapes. This pertains not only to the large format of the prints, which in a sense overwhelms the beholder, but also to their subject matter: the built as well as the grown. But unlike the tradition<sup>5</sup> and motifs of the sublime in similar contemporary landscape photographs, like Axel Hütte's Alpine landscapes, the impression of the sublime in the works of Hans Christian Schink cannot be rescued through the intuition [Anschauung]<sup>6</sup> of nature. In Schink's works, the technological constructions, bridges, concrete, signs, and tunnels, appear far from all the busyness of their erection and use, as if they themselves were monumental masterworks of nature parallel to nature. In photographs like A 14, Saalebrücke Beesedau [A 14, Saale Bridge at Beesedau], A 14, Brücke Freiroda [Freiroda Bridge], or A 4, bei Chemnitz [A 4, near Chemnitz], the image is taken through the "window" of architecture onto a hazily uncertain natural distance. In a compositional sense, Schink here repeats those romantic landscape patterns that show a foregrounded rock pattern opening a view onto an infinitely expansive nature in the distance. Horizons that do not allow for a more precise spatial determination, as in A 14, bei Könnern [A 14, near Könnern] or A 14, bei Halle [A 14, near Halle], also represent a variant on a motive from the sublime landscapes of the nineteenth century. Furthermore, here, as in Caspar David Friedrich, every detail celebrates with a precisely balanced composition the whole image as a meaningful unity, an allegory for an inherently complete cosmos.

The scenes photographed by Hans Christian Schink evoke feelings of the beautiful and the sublime. We stand in a sense beside the artist, spellbound and awestruck before these monuments of technology, like the first sentimental Romantics on their walks through the scenery of the high mountains. Our gaze on these traffic construction projects, too far from our own lives to become existentially important or a threat, becomes an aesthetic experience. We are infused with a "delightful horror" (Burke) when faced with these landscapes of use; although made by a humankind armed with technology, these edifices explode human dimensions. One picture in the series shows an artificial hill as well as gravel beds to collect run-off precipitation, placed at the center of the image and yet somehow out of the line of vision (A 14, Anschlussstelle Leipzig-Messegelände [A 14, Junction Leipzig Fairgrounds]). With this subject at the latest, we have arrived in the present, in a landscape planned and constructed by engineers, improved, because now more useful than the natural model it mimics.

Hans-Christian Schink photographs landscapes. Not the proverbial post card and calendar perspective on nature, but special landscapes at the intersection of human ambitions and their natural requirements. It is this human interest that first constitutes "landscape" by figuratively setting it apart from the surrounding land, in a sense demarcating it from the background. This is equally true of the farmer, with his interest in the yield of the land, as it is of the road builder tearing paths through the impassable landscapes of a countryside, or the city-dwelling wanderer who due to an existential distance from the forces of

wie bei C. D. Friedrich jedes Detail im Zusammenspiel mit einer präzise austarierten Komposition das Bildganze als sinnvolle Einheit, als Gleichnis eines in sich vollkommenen Kosmos.

Die Bilder, die Hans-Christian Schink fotografiert, rufen Empfindungen des Schönen und Erhabenen hervor. Wir stehen (gleichsam neben dem Künstler) gebannt und staunend vor diesen Monumenten der Technik wie die ersten empfindsamen Spaziergänger vor der imposanten Kulisse der Hochgebirge. Zu weit entfernt von den eigenen Lebenskreisen, um existenziell wichtig oder bedrohlich zu werden, wird das Schauen auf die Verkehrsprojekte zum ästhetischen Erlebnis; durchzieht uns ein „delightful horror“ (Burke) im Angesicht dieser von technikbewehrten Menschen gemachten, doch menschliches Maß sprengenden Nutzlandschaft. In der Serie gibt es ein Bild, das zentral und leicht untersichtig einen künstlich aufgeschütteten Hügel sowie Kiesbetten für die Melioration von Niederschlägen zeigt (A 14, Anschlussstelle Leipzig-Messegelände). Spätestens mit diesem Motiv sind wir wieder angekommen in der Gegenwart, in einer ingenieurtechnisch geplanten und errichteten Landschaft, die besser, weil nützlicher ist als ihr natürliches Vorbild, dessen Mimesis sie doch betreibt.

Hans-Christian Schink fotografiert Landschaften. Nicht den sprichwörtlichen Ansichtskarten- und Kalenderblick in die Natur, sondern besondere Landschaften, im Schnittpunkt menschlicher Bestrebungen und ihrer natürlichen Voraussetzungen. Es ist dieses menschliche Interesse, welches ‚Landschaft‘ erst konstituiert, indem es sie als Gestalt aus dem umgebenden Land heraushebt, figürlich vom Grund abgrenzt. Das betrifft die Interessen des Bauern am Ertrag eines Bodens ebenso wie den Wegebauer, heute Verkehrsplaner, der Schneisen in das Unwegsames eines Landes bricht, und schließlich den städtischen Spaziergänger oder Wanderer, der seiner existentiellen Distanz von den Naturgewalten in Form der ‚interesselosen Anschauung‘ (Kant) des Naturschönen eine ästhetische Kontur verleiht.<sup>6</sup>

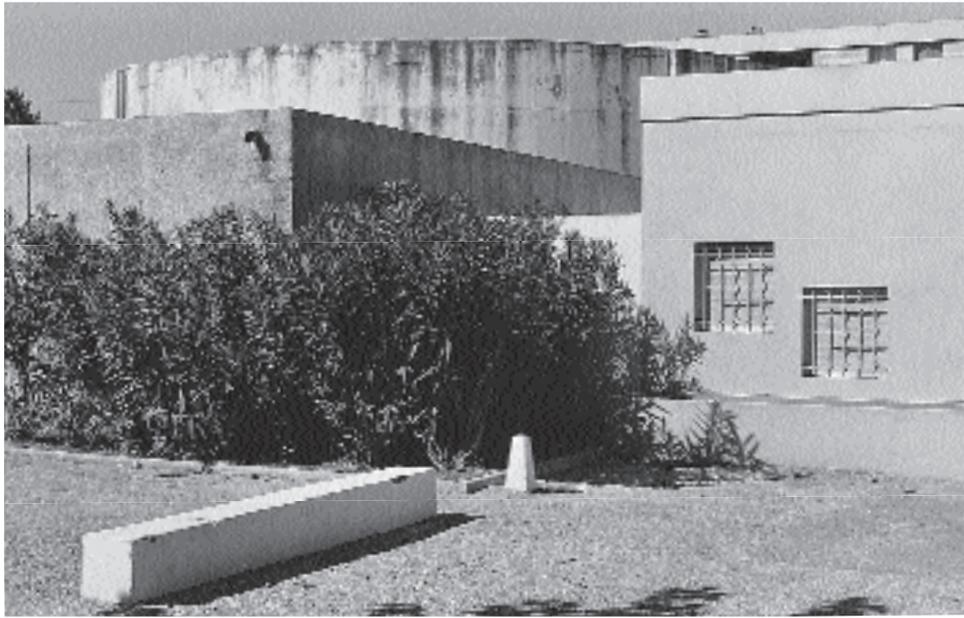
Die Bilder Hans-Christian Schinks zeigen die Welt als angeeignete, zumeist direkt im Prozess der Aneignung und Überformung befindliche. Es sind Nutzlandschaften; überdeutlich, geradezu detailbesessen offenbaren sie die Spuren ihrer Nutzung, ob architektonisch, industriell oder verkehrstechnisch. Sie dienen der Versammlung uniformer Einfamilienhäuser oder zweckmäßiger Industriebauten; werkzeugartig treiben sich frische Asphaltbahnen und wuchtige Betonbrücken in ihre Fluchten oder ihre Profile erscheinen selbst als Resultat der Modellierung und Formung nach Maßgabe von Fahrbahnsteigungswinkeln, Lärmschutzverordnungen und Entwässerungsaufgaben. Bebaute Landschaften könnte man sie nennen, doch nicht selten wäre es treffender, von erbauten Landschaften zu sprechen. Auf sie hat Schink seine künstlerische Arbeit fokussiert. Nirgendwo ist der Mensch als Verursacher dieser Landschaften direkt anwesend – und doch omnipräsent: Denn die Landschaft trägt seine Handschrift. Er prägt seinen Ordnungswillen in ihre Oberflächen ein, wobei der Übergang vom urbanen zum Naturraum immer durchlässiger wird.



A 14, Anschlussstelle Leipzig-Messegelände

often “modeled” by the painter himself as a lone figure in the composition, can only be one of awestruck silence and astonishment, an identification with the visual sublimity of nature that encompasses the whole person. On the other hand, already in Friedrich, the meditating observer requires a distance to his object of observation. There is a contradiction between man’s need to identify with a state of nature, from which man nevertheless has irrevocably fallen as a rational thinking and planning being (philosophically inflated into the desire for an undivided oneness with the world as a whole, which in art takes the form of longings for paradise and origins that go far into the twentieth century), and the repeatedly experienced distance to that very nature. It was this contradiction that allowed Friedrich to become an artistic seismograph, tracing with a minute precision the alienation experienced by his generation, that of the romantics, and those to followed.

This sort of analogy to the religious connotation of epiphany and appearance can no longer be presumed in the work of Hans-Christian Schink. What he brings to appearance—and this always means for him set in light in a special way—are contrary movements of proximity and distance, but without the aspect of the divine. Soberly and precisely, Schink confronts first nature with a second, human nature, the organic with the technical, and corresponding visual patterns of order, like growth with building and construction, thus indexing the relations of tension within a nature that is increasingly subject to the excesses of human formation. Nonetheless, despite the absence of any symbolism (except for the irresistible temptation of the swan) or pantheistic conviction, a



Arles

über zehntausend Quadratkilometern – überhaupt mit menschlichen Sinnen und Maßen zu fassen ist, so deutlich repräsentiert sie in ihrer breit ausufernden Gestalt den Typus einer künstlich erzeugten Landschaft. Es gibt wohl kaum einen Punkt in diesem Bereich, der nicht schon einmal in den letzten zweihundert Jahren von Goldgräbern oder Ölbaronen perforiert, von Farmern eingezäunt und bestellt oder von Stadtentwicklern und Immobilienmaklern gesichtet und verplant worden wäre, der also nicht schon einmal den urbanen Zyklus von Nutzung/Bebauung und Verwahrlosung erlebt hätte. Konsequentermaßen begab sich Hans-Christian Schink mit der Kamera dorthin, wo das Wechselspiel unterschiedlicher Ordnungssysteme am deutlichsten zutage tritt, in die Peripherie.

Bereits 1993 hatte er in der thematischen Serie „Von Leipzig nach Günthersdorf“ eine solche Peripherie fotografisch erkundet; dokumentierte er den von Gewerbe und Handel immer stärker überformten Raum links und rechts der Bundesstraße B 181 zwischen dem Ortsausgang der Stadt Leipzig und dem Einkaufspark Günthersdorf an der Autobahnanschlussstelle Leipzig-West. In der Serie reihen sich traditionelle Industriehallen und moderne Autohäuser, uniforme Shopping-Malls wie das „Löwencenter“, unscheinbare, schmutzige Vorortsiedlungen und die Botschaften der an der Fahrbahn allgegenwärtigen Billboard-Werbung zu einer Kette der forcierten Aneignung und Verwertung einer ehemals offenen, agrarisch genutzten Landschaft im Zeichen zeitgenössischer Instant-Ökonomie einschließlich der dazu passenden zweckmäßig-billigen Erschließungs- und Hochbaumaßnahmen aus dem architektonischen Einheitskatalog. Es geht um die Gleichschaltung verschiedener Lebensräume unter dem Diktat eines automobildominierten, betriebswirtschaftlichen Effizienzdenkens, das wird in den betont sachlich gehaltenen Schwarzweiß-Aufnahmen schnell deutlich.

concrete automobile barriers, and rows of street lamps, where nature's green only appears as a remaining surface or a decorative addition in a flower pot. Using fascinating perspectives and points of view, he staged the industrial architecture in the area between Chemnitz, Leipzig, and Dresden, including a long, rounded functionalist hall in brightly illuminated symmetry (Konsumzentrale Leipzig [Konsum Headquarters Leipzig]) and an expressionistic, terraced gable placed as a rocky mountain top in the image (Weberei Camann & Co. Chemnitz [Weaving Mill Camann & Co. Chemnitz]). These images are clearly inscribed with the fascination that the architectural elements must have had on the artist, presenting themselves to the artist as quasi-“complete” compositions. In the series Fläming from 1997, it is the fresh paint, plastic façades and windows, the fences from the do-it-yourself store, and the concrete paving stones that indicate that these meager houses, which still reveal their former lives as ramshackle peasant dwellings, along with these small front gardens and sandy village streets have arrived in the new time, more beautiful, affluent, and orderly than before. In works like Halle Queis, Frankenheim, or Erbendorf (2001) the photographic perspective is radicalized. Windowless, colorful façades of light metal, only vertically divided for reasons of stability, block the view into the depth of the image, filling the format. The narrow strips of sky above and grass below are all that remains to give the image a top and a bottom and indicate the origins of the motif: the middle of the countryside, the well known commercial areas on the dissolute margins of our cities. The imbalance of proportions between architecture and the remains of nature is here driven to extremes, giving the large format works a blatantly critical dimension despite their aesthetic elegance.

Contrary to this brusque refusal of the gaze, the landscapes of Traffic Projects seem almost affirmative, showing the relationship between nature and architecture as one filled with tension, but also in a certain balance. In fact, Schink was here not at all interested in adopting the critical eye of the photojournalist, an eye that seeks to uncover the unseen, the hidden, the repressed, illuminating it anew to refresh our cultural, social, and ecological memory. But he was just as uninterested in depicting and preserving fixation of cultural systems of order in the manner of the Becher school. His work is instead fundamentally inscribed with a contradictory movement between fascination and distance. This has on the one hand to do with a sense of amazement, a kind of being overwhelmed before the motif for which he finds perspectives of the sublime. On the other hand, he takes the position of the docile observer in the photographic act, simply registering, representing what “is” (what he sees). Taking distance is, if only indirectly, to be diagnosed as an expression of critical thought on both the manmade landscapes of use as well as the artist's own position in the social process of appropriation. The implied contradictions can be reduced to one common denominator. This results in a posture that certainly still strives towards proximity, inclusion, and personal contact—here the romantic notion of longing has its place—but the artistic attempt at reconciliation already loses the upper hand. At issue here is hopeless longing, or, as I already mentioned, a melancholy of loss. With this intention—and not only phenomenological or stylistic references—Schink proves the legitimate heir of the German early Romantics. These indications of his place in the tradition ultimately provide the backdrop for under-

metallfassaden, nur aus statischen Gründen vertikal gegliedert, versperren formatfüllend den Blick in die Bildtiefe. Nur schmale Himmelstreifen am oberen und Rasenstreifen am unteren Rand sind jeweils verblieben, um dem Bild ein Oben und Unten zu geben und uns auf die Herkunft der Motive zu verweisen: die ‚grüne Wiese‘, die wohlbekannten Gewerbegebiete an den fransigen Rändern unserer Städte. Das proportionale Ungleichgewicht zwischen Architektur und Restnatur ist hier auf die Spitze getrieben und weist den großformatigen Arbeiten trotz ihrer ästhetischen Eleganz eine unverhohlenen kritische Dimension zu.

Gegen eine derartig schroffe Blickverweigerung nehmen sich die Landschaften der ‚Verkehrsprojekte‘ geradezu affirmativ aus, erscheint in ihnen doch die Beziehung Natur-Architektur als spannungsvoll, doch in einem gewissen Gleichgewicht. Tatsächlich lag Hans-Christian Schink nichts an einer Position der kritischen Reportage, welche gezielt das Übersehene, Verborgene, Verdrängte ausgräbt und neu belichtet – zur Auffrischung unseres kulturellen, sozialen und ökologischen Gedächtnisses. Ebenso wenig ging es ihm jedoch um eine beschreibende und bewahrende, etwa der Schule von Bernd und Hilla Becher verpflichtete Fixierung kultureller Ordnungssysteme. Seinem Werk ist vielmehr grundlegend die widersprüchliche Bewegung von Faszination und Distanz eingeschrieben. Das hat zum einen mit Staunen zu tun, in gewisser Weise mit einem Überwältigtwerden vor dem Motiv, für das er Bildperspektiven des Erhabenen findet. Andererseits nimmt er im fotografischen Akt die Position eines unbeteiligten Beobachters ein, der scheinbar einfach registriert, wiedergibt, was ‚ist‘ (was er sieht). Distanznahme ist nicht zuletzt, wenn auch indirekt, als Ausdruck kritischen Denkens zu diagnostizieren: hinsichtlich der vom Menschen erzeugten Nutz-Landschaften als auch gegenüber der eigenen isolierten Position im gesamtgesellschaftlichen Aneignungsprozess. Die ange deuteten Widersprüche lassen sich auf einen paradoxen Nenner bringen. Dann ergibt sich eine Haltung, die Nähe, Eingebundensein, persönliche Bezugnahme auf das, was ‚ist‘, durchaus noch versucht (hier hat der romantische Begriff der Sehnsucht seinen Ort), aber im künstlerischen Modellversuch der Annäherung schon verliert. Es geht also um gescheiterte Sehnsucht bzw., ich erwähnte es bereits, eine Melancholie des Verlustes. Mit dieser Intention – und nicht einfach über phänomenologische bzw. stilgeschichtliche Verweise – erweist sich Schink als legitimer Erbe der deutschen Frühromantik. Die gegebenen Hinweise auf diese Erbschaft bilden schließlich auch den Hintergrund für das Verständnis seiner fotografischen Arbeit als Stipendiat der Villa Aurora in Los Angeles.

Als Hans-Christian Schink im Jahr 2002 gemeinsam mit Schriftstellern, Filmemachern und Komponisten nach Los Angeles kam und sie in Pacific Palisades die ehemalige Villa Lion Feuchtwangers bezogen, schienen der Strand zwischen Santa Monica und Malibu, die Villen der Berühmtheiten aus Film und Politik oder die Filmstadt Hollywood auf den ersten Blick kaum Ansatzpunkte für die eigene Arbeit zu bieten. Doch nur auf den ersten Blick. Denn so schwer eine moderne Megapolis wie Los Angeles in ihrer menschlichen Anonymität und ohne gewachsenes Zentrum, dafür mit einer gigantischen Ausdehnung von über eintausend Quadratkilometern – wenn man den Großraum einbezieht, von



Konsumzentrale Leipzig

nature can grant natural beauty an aesthetic contour in the form of “disinterested intuition [interesselose Anschauung]” (Kant).<sup>7</sup>

Hans-Christian Schink’s photographs show the world as appropriated, usually directly in the process of appropriation and disfiguration. They are landscapes of use; they expose the traces of their use with an exaggerated clarity, almost an obsession with detail, whether in terms of architecture, industry, or modes of transportation. These landscapes serve collections of uniform single family homes or functional industrial buildings. Like tools, they drive fresh asphalt paths and bulky concrete bridges across the views they offer, or their profiles appear themselves the result of modeling and forming to meet the needs of car lanes, noise reduction regulations, and drainage requirements. They could be called landscapes that have been built up, but often it would be more accurate to speak of landscapes that themselves have been built. It is on these landscapes that Schink has focused his artistic work. Nowhere is man directly present as the cause of these landscapes—and yet he is omnipresent, for the landscape bears his signature. He stamps his will to order onto its surfaces, whereby the transition from the urban to the natural is permeable.

Schink has pursued this will to order in various series of photographs since 1990. In Arles, for example, he did not follow the footsteps of the Romans or Vincent van Gogh, but photographed the cheap functional buildings on the periphery: geometrically clear-cut cubes planned on the drawing board, asphalt parking lots armed with barbed wire,



Weberei Camann & Co. Chemnitz

graf schroffere Raumbühnen; so, wenn der gleichmäßig flache Vordergrund in mehreren horizontalen Schichtungen in einen Mittelgrund führt und dort auf eine Barriere trifft – eine Reihe von Zypressen oder eine in Schatten getauchte Fahrbahnbegrenzung beispielsweise – wobei kein oder nur ein stark verkürzter Hintergrund die optische Grenze zum stets wolkenlosen, absolut homogen-hellgrauen Himmel formt.

Die Landschaften von Robert Adams sind häufig menschenleer. Bei Hans-Christian Schink aber gehört diese Menschenleere ebenso zum festen gestalterischen Prinzip wie

standing his photographic work as a fellow at Villa Aurora in Los Angeles.

In 2002, when Hans-Christian Schink came to Los Angeles, moving along with writers, filmmakers, and composers into Lion Feuchtwanger's Pacific Palisades villa on the beach between Santa Monica and Malibu, the mansions of the film stars and politicians or the glitzy world of Hollywood initially seemed to provide hardly any starting points for his work. But only on first look. For as difficult it is to grasp a modern megalopolis like Los Angeles using human senses and dimensions, this gigantic metropolitan area with no historical center that stretches over 10,000 square kilometers, so clearly does it represent the type of an artificially produced landscape with its limitlessly expanding form. There is almost no site in this area that over the past 200 years has not already been perforated by gold diggers or oil barons, fenced and cultivated by farmers, or surveyed and built up by city planners and real estate agents, which in other words has not already undergone the urban cycle of use/construction and decay. With a rigorous eye, Hans-Christian Schink thus took his camera to where the play between various systems of order appears most clearly: the periphery.

In 1993, he had already photographically explored such a periphery in the thematic series *Von Leipzig nach Günthersdorf* [From Leipzig to Günthersdorf], documenting an area increasingly disfigured by commerce and consumption on both sides of the highway B 181 between the city limits of Leipzig and the shopping paradise Günthersdorf at the exit Leipzig West. In this series, groups of traditional industrial halls and modern car sales centers, uniform shopping malls like the Löwenzentrum, unimpressive, dingy suburban housing developments, and the messages of the omnipresent billboards row up to form a chain of forced appropriation and commercial use of a once open, agricultural landscape in the spirit of the contemporary instant economy, including appropriately functional, cheap roads and infrastructure as well as standard buildings from the discount architecture catalogue. At issue is the rigid synchronization of various spaces of life under the dictate of an automobile-dominated, profit-oriented notion of efficiency; this soon becomes clear in the underscored matter-of-fact quality of the black and white photographs.

In the case of the photographic exploration of the periphery of Los Angeles that Schink undertook during his stay at Villa Aurora, there was also a predecessor from the immediate vicinity. Between 1978 and 1983, Robert Adams had treated the social and ecological shifts and contortions around the megalopolis in his black and white series *California*.<sup>8</sup> He there places the seemingly wildly overgrown remains of nature alongside systematic tree plantings, road construction sites, quarries, and wild dumps on the roadside—unmistakable signs of the insatiable hunger for land in a metropolis of millions like Los Angeles. Adams, born in 1937 in New Jersey, lies in the tradition of Walker Evans<sup>9</sup> "documentary style," and with a fine sense of detail exposed the dark side of the American model of prosperity, particularly in the Midwest; his work can be considered an important source of inspiration for Hans-Christian Schink. On the basis of similarities in motif and lighting, it would certainly not be mistaken to see in his daily photographs from the periphery of Los Angeles a hidden homage to this master of the precise observation of the marginal, the accidental and the inconspicuous. However, differences can

Für die fotografische Erkundung der Peripherie von Los Angeles, wie sie sich Hans-Christian Schink während seines Aufenthaltes in der Villa Aurora zur Aufgabe machte, gab es aber auch einen Vorläufer unmittelbar vor Ort. Zwischen 1978 und 1983 hatte Robert Adams in seinem Schwarzweiß-Zyklus „California“ die sozialen und ökologischen Verwerfungen im Umfeld der Megapolis thematisiert.<sup>7</sup> Darin stellte er die scheinbar wildwachsenden Überreste von Naturräumlichkeit neben systematische Baumpflanzungen, Straßen- und Brückenbauarbeiten, Steinbrüche und wilde Müllkippen am Straßenrand – untrügliche Anzeichen des rigorosen Landhungsers einer Millionenmetropole wie Los Angeles. Das fotografische Werk des 1937 im Staat New Jersey geborenen Adams, der in der Tradition des „dokumentierenden Stils“ von Walker Evans<sup>8</sup> und mit feinem Gespür für Details die Schattenseiten des amerikanischen Wohlstandsmodells, vorwiegend im sogenannten mittleren Westen, belichtet, kann als wichtige Inspirationsquelle für das Vorhaben Hans-Christian Schinks gelten. Aufgrund mancher Ähnlichkeiten in Motiv und Beleuchtung geht man sicher auch nicht fehl, in seinen Tagesaufnahmen aus der Peripherie von Los Angeles sogar eine verborgene Hommage an den Meister der präzisen Beobachtung von Randzonen, des Nebensächlichen und Unscheinbaren zu sehen. Differenzen finden sich jedoch nicht nur in der Technik – quadratische Schwarzweißabzüge dort, Querformate in Farbe hier. Auch in der jeweiligen Perspektive auf vergleichbare Sujets treten sie zutage. Denn wo sich Robert Adams beinahe unsichtbar mitten unter die Szenen mischt, denen er ein fotografisches Gesicht verleiht, verbleibt Hans-Christian Schink stets in der Position des Außenstehenden, quasi des Baudelairschen Flaneurs, der alles Gesehene nur im Modus der Entfernung und Entfremdung von der eigenen Existenz aufnehmen und wiedergeben kann.

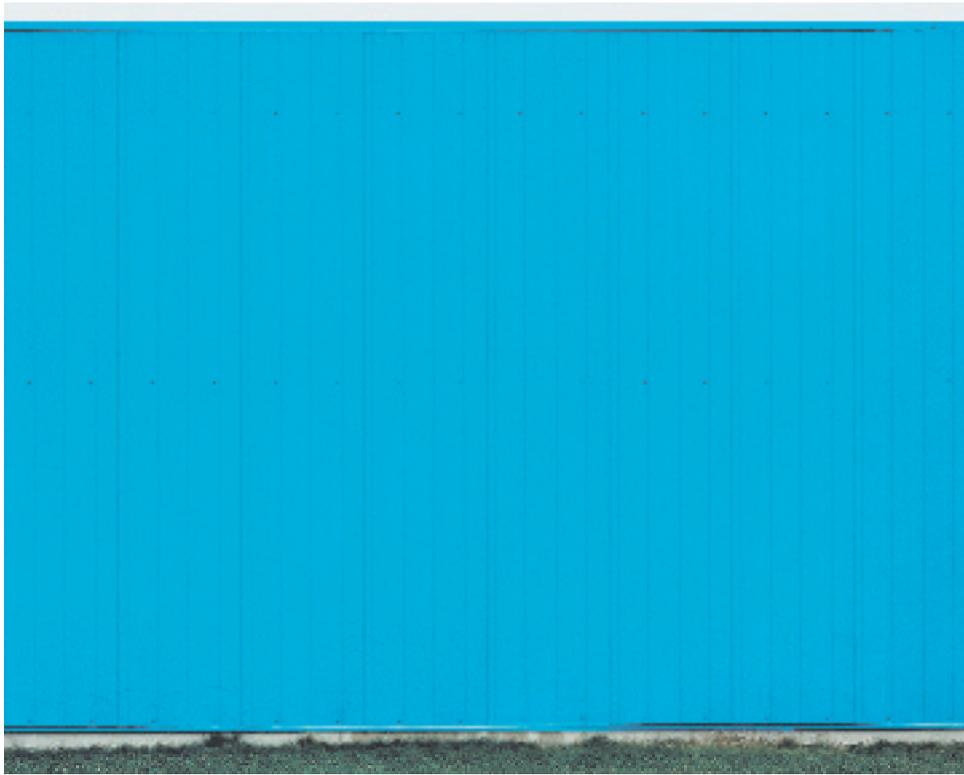
Bemerkbar macht sich diese existenzielle Distanznahme vor allem kompositorisch, das heißt, in der ‚Blickrichtung‘ der Kamera und im gewählten Ausschnitt. Während Adams nicht selten den flüchtigen Moment und die bewegliche Optik menschlicher Beobachtung zu fixieren scheint, was auch einen engeren narrativen Zusammenhang der Serien erzeugt, indem sie die vorstellbare Bewegung eines Beobachters nachvollzieht, wirken die Bilder Schinks offensichtlicher gebaut, in gewisser Weise beruhigter, statischer und als Einzelbilder in der Gruppe/Serie isolierter. Oft folgen sie deutlich den heute bereits klassisch gewordenen ‚Regeln‘ der Komposition von Landschaften, wie wir sie aus der romantischen Malerei des 19. Jahrhunderts kennen. So führt Schink den Blick beispielsweise aus einem Vordergrund, der die Gesamtkomposition unten, links und/oder rechts einfasst, in einen Mittelgrund als eigentlicher Bühne des Geschehens, während der Hintergrund in mehreren farbräumlichen Abstufungen bei gleichbleibend hoher Tiefenschärfe in eine dunstige Helligkeit ausläuft. Diese Begrenzungen, die den Blick in die Raumtiefe rahmen und zugleich öffnen, können durch Höhenzüge oder Fahrbahnbegrenzungen, durch Mauern, Baumgruppen, Peitschenlampen oder gar die Stelzen einer Betonbrücke markiert werden. Geradezu klassisch kommt die Luftperspektive zum Einsatz: die Staffelung von erdigen, schweren Farbtönen im Vordergrund zu immer stärker transparent wirkenden, blaugrauen Tönen im Hintergrund. Nur selten nutzt der Foto-



Bärwalde (Fläming)

Bollensdorf (Fläming)





Frankenheim

schiedene Ordnungsmuster miteinander – zum einen das planmäßige Graben, Planieren und Aufschütten, das geradwinklige Einzäunen und Aufmauern, das rasterförmige Anordnen des von Verwertungszwecken und ökonomischen Rahmenbedingungen bestimmten menschlichen Gestaltungswillens, zum anderen die Ordnung und das ‚Recht‘ der Natur, die ihr eigenen Muster von Wachstum und Vergehen, Sedimentierung und Auswaschung.

Auch das Licht in den Fotografien ist alles andere als ideal. Kurze Schatten zeigen an, dass die Aufnahmen in den Mittagsstunden gemacht wurden, mitunter sogar bei Gegenlicht. Keinem Kalenderfotografen würde das einfallen, führt es doch zum unvorteilhaften Verblenden der Lokalfarben des fokussierten Landschaftsausschnittes. Hans-Christian Schink jedoch bedient sich bewusst dieses ‚Kunstfehlers‘, um den Eindruck des Verbrauchten und Erschöpften zu verstärken. Mit fotografischen Mitteln formt er das Bild einer strapazierten Gebrauchslandschaft, ausgelautet und erschöpft nicht (nur) wegen klimatischer Einflüsse, sondern als Resultat ihrer systematischen Aneignung und Ausbeutung durch den Menschen. Keine schöne Landschaft im gebräuchlichen Sinn. Was uns staunen macht vor den großen Formaten, ist die Ruhe, mit der sie scheinbar ihre Lasten erträgt. In die Komposition dieser Bilder hat Schink unsere enttäuschten Erwartungen und unerfüllten romantischen Sehnsüchte eingeschrieben – nicht offensichtlich, doch auch nicht unsichtbar. Das Ideal des Einsseins ist mit dieser Perspektive in unrettbare Ferne gerückt.

be found here not only in terms of technique: square, black and white prints as opposed to horizontal formats in color. Differences also surface in the different perspectives taken by the two artists on their comparable subjects. If Robert Adams moves almost invisibly in the midst of the scene to which he gives a photographic face, Hans-Christian Schink always remains in the role of the outsider, like Baudelaire’s flâneur, who can take in and represent what he sees only in the modus of distanciation and alienation from his own existence.

This existential distancing is particularly clear in terms of composition, that is, the “visual direction” of the camera and in the chosen framing of the shot. While Adams often seems to fix the fleeting moment and the moving optics of human observation by reconstructing the imagined movement of the observer, also producing a tighter narrative linkage between the individual photographs, Schink’s images are more blatantly constructed, in a certain sense more sedate, more static, and as individual images more isolated within the group or series. Often, they follow now already classical “rules” for landscape composition, familiar from nineteenth century romantic painting. Schink for example leads the observer from a foreground that encompasses the whole composition, below, right, and left, towards a focal point as the actual scene of action, while the background runs towards a hazy brightness in multiple spatial levels of color with equal level of long-range focus. These limits that frame and at the same time open the gaze on to the depths of the space can be marked by walls, groups of trees, lamps, or even the pylons of a concrete bridge. The aerial perspective seems almost classical: the gradation from earthy, heavy colors in the foreground to the increasingly transparent, grayish blue tones of the background. Only rarely does the photographer use a more abrupt spatial stage, as when the evenly flat foreground leads in multiple horizontal levels to a middle ground, where it encounters a limit—a row of cypresses or a lane barrier submerged in the shadows, for example—whereby no background, or a drastically shortened one, forms the optical border to the always cloudless, homogeneously bright gray sky.

The landscapes of Robert Adams are often deserted. In the work of Hans Christian Schink, this desertion is just as much a fixed principle of design as are the empty sky and the actionlessness, the quite motionlessness of the subjects. His landscapes from the marginal zones of LA seem to hold their breath, in the exhaustion of midday, like a still life. The fictive beholder of these scenes, whose “gaze” Schink photographically formed, is thereby just as motionless as the subject shown. His mind, his longing remains fixed on the romantic ideal of a complete landscape, at peace with itself and still worthy of adoration up to the last blade of grass. And although he no longer finds such a landscape, he still follows the traditional patterns of composition, the “pictures in his head” when gazing at nature, formed and deformed by human hands.

Schink also photographs LA’s periphery from the perspective of the European tradition of romantic-sublime landscape images. But one should not confuse the auteur with the beholding subject of his photographs, who would absolutely refuse to keep to Brecht’s verdict and just wants to continue gazing romantically about. As Evans insisted on the expression “documentary style” to mark the documentary character of his photographs as an artistic strategy, one would have to speak of a romantic perspective, a

der leere Himmel und die Nicht-Aktion, die stille Bewegungslosigkeit der Motive. Seine Landschaften aus den Randzonen von LA scheinen den Atem anzuhalten, mittäglich erschöpft, entrückt, vergleichbar einem Stillleben. Der fiktive Betrachter dieser Szenen, dessen ‚Blick‘ Schink fotografisch formt, ist dabei ebenso wenig wie das gezeigte Motiv in Bewegung. Sein Geist, seine Sehnsucht bleibt fixiert auf das romantische Ideal einer vollkommenen, in sich ruhenden und noch im letzten Grashalm verehrungswürdigen Landschaft. Und obwohl er sie nirgends mehr vorfindet, folgt er doch den tradierten Kompositionsmustern, den ‚Bildern im Kopf‘ beim Blick auf die menschlich geformte und deformierte Natur.

Schink fotografiert auch die Peripherie von LA aus dem Blickwinkel der europäischen Tradition romantisch-erhabener Landschaftsbilder. Nur sollte man den Autor eben nicht mit dem Betrachter-Ich seiner Fotografien verwechseln, das sich partout nicht an Brechts rüdes Verdikt halten will und immer noch romantisch in die Gegend glotzt. So wie Evans auf dem Ausdruck „dokumentierenden Stils“ bestand, um das Dokumentarische seiner Fotografien als künstlerische Strategie zu kennzeichnen, so müsste man auch bei Hans-Christian Schink von romantischer Perspektive sprechen, wollte man seinen künstlerischen Intentionen gerecht werden. Es sind nicht notwendig die eigenen Eindrücke, vielmehr konstruiert er sie als künstlerische Mitteilung, als Zeichen, die wir gewillt sind zu deuten. Er kleidet seine Bilder in das Gewand einer idealen Naturauffassung, wie sie im Europa des 18. und 19. Jahrhunderts kultiviert wurde, bevor man unter ihrem Leitbild auch die natürlichen Monumente des amerikanischen Westens wie Yellowstone, Yosemite oder Monument Valley zu verherrlichen begann. Den Malern folgten die Fotografen mit ähnlichen Perspektiven – bis zu den grandiosen wie idealisierten Naturbildern eines Ansel Adams.

Hans-Christian Schink zeigt sich dieser Tradition scheinbar verpflichtet – scheinbar, denn der Bruch, der Skandal, verbirgt sich im Detail. Die existenzielle Distanz des Spaziergängers, seine an Idealen geschulte, doch fernsichtige Perspektive markiert nur eine Ebene im vielschichtigen Gehalt dieser Bilder. Die gezeigten Landschaften sind ambivalent; sie widersprechen in ihren einzelnen Bestandteilen der idealen Gesamtanlage. Da fällt der geführte Fernblick nicht einfach in ein ruhiges Tal, sondern darin auf das breite Band einer Autobahn mit Brücken, oder eine solche Autobahn bildet die abschließende Horizontlinie eines scheinbar wildwachsenden Landschaftsausschnitts. Da durchschneidet die aufsteigend geschwungene Bahn einer neuen Straßenführung eine kleine Erhebung, die aus künstlich aufgeschüttetem Erdreich mit präzise berechneten Terrassierungen und Neigungswinkeln besteht. In einem anderen Bild drängt frisch aufgeschüttete Erde im Vordergrund machtvoll in Richtung eines lieblich gewellten und mit Bäumen gesprenkelten grünen Talabschnitts, der sich bei genauerem Hinsehen als Golfplatz zu erkennen gibt. Zwei gehisste Stars-and-Stripes-Flaggen in wohlgeordneten Vorgärten bilden einen merkwürdigen Kontrast zu zwei Nadelbäumen, deren Spitzen gekappt wurden. Und die an der linksseitigen Begrenzung eines ausgetrockneten Flusstales maleisch gruppierten großen Findlinge erkennt man bei näherer Betrachtung als einbetoniert in einen künstlichen Uferhang für den Hochwasserschutz, etc. etc. Ähnlich den vorangegangenen Arbeiten der „Verkehrsprojekte“ konfrontiert Schink auch hier ver-



Erbendorf

“romantic style” in the work of Hans-Christian Schink to do justice to his artistic intentions. They are not necessarily his own impressions, instead he constructs his images as an artistic message, a sign that we feel driven to interpret. He clothes his images in an ideal concept of nature, as cultivated in Europe of the eighteenth and nineteenth centuries, before man began to celebrate the natural monuments of the American West like Yellowstone, Yosemite, or Monument Valley in the same terms. The painters were followed by the photographers with similar perspectives—up to the amazing and idealized nature photographs of an Ansel Adams.

Hans-Christian Schink is apparently loyally committed to this tradition, but only apparently, for the break, the scandal is hidden in the details. The existential distance of the walker, the Spaziergänger, his perspective, schooled in ideals, but far-sighted, marks only one level in the multiple meanings of these images. The landscapes are ambivalent; they contradict the overall ideal composition with their individual components. The directed gaze into the far distance does not simply fall on a restful valley, but onto a broad stretch of highway with bridges, or a highway forms the closing horizon of an apparently wild landscape. The rising course of a new road cuts through a small hill made of artificial landfill with precisely calculated terraces and angles. In another image, freshly heaped soil powerfully pushes towards the foreground of a sweetly rolling valley, sprinkled with trees, which on closer inspection turns out to be a golf course. Two flags with the Stars and Stripes waving on tidy front lawns form a strange contrast to two pine

Die LA-Nachtbilder wirken stilistisch wie Sonderlinge im Œuvre von Hans-Christian Schink. Tatsächlich sind es Neulinge, unvertraut vorerst, weil sie unserer vom bisherigen Werk genährten und auf den ‚dokumentierenden Stil‘ gerichteten Erwartungshaltung widersprechen. Doch sie zeigten sich als schlüssige Neuformulierung, würden wir die Arbeit Schinks wie oben angedeutet auch unter dem Blickwinkel des ‚romantischen Stils‘ betrachten und deuten. Überall handeln seine fotografischen Bilder von präziser Beobachtung, aber es fehlt ihnen das Moment der Anwesenheit. Sie ‚sprechen‘ vielmehr von der Unfähigkeit, das Gegenüber, die Welt vor dem Objektiv noch im Sinne von Anteilnahme und Teilhabe zu erreichen, sie aus der Position der Ferne und Fremdheit zu erlösen. Dafür wird der fotografische Gegenstand konsequent bis zur Statik eines ausgewogen komponierten Bildes beruhigt, im Betrachten eher distanziert und meditiert als gewertet – ob gelobt oder kritisch befragt. Das romantische Motiv der Fremdheit bzw. verlorenen Nähe (und darin aufgehoben: der Sehnsucht) ist in den Nachtbildern ebenso gegenwärtig wie in den bisher bekannten Bildern vom Tage. Hierin folgen sämtliche Bilder aus LA geradlinig denen der vorangegangenen „Verkehrsprojekte“, auch wenn ihre sinnliche Anmutung jeweils verschieden ist. Die hinter seinen Landschaften verhalten aufscheinende Melancholie der Ferne und Fremdheit wäre es wohl auch, welche Hans-Christian Schink am ehesten der amerikanischen Tradition, die er beispielsweise im Werk von Walker Evans und Robert Adams schätzt, hinzuzufügen hätte – wie einen vertraulichen Gruß aus dem Alten Europa in die Neue Welt.

Kai Uwe Schierz

scope from the uncertain depths of space, where the leaves of the trees hide various street lights in the view of the city.

Schink’s night photographs began with attempts at obtaining an orienting overview and an intimate perspective; but, following its internal logic, the compositional process becomes a technique of exclusion, the objects approached turn into schematic apparitions, the impenetrable foil between the subject and the object of cognition, a sparkling visual impression far from all presence. The photographer could not have expressed to his remaining foreignness and estrangement in a more fitting ways. The reality of LA remains a fascinating, distant stranger.

In stylistic terms, the LA night pictures seem unique in the work of Hans-Christian Schink. They are in fact new, initially unfamiliar, because they contradict our expectations, trained in his prior work and the “documentary style.” But they prove to be a convincing reformulation if we consider Schink’s work under the perspective of the “romantic style.” His photographs always deal with precise observation, but they lack the moment of presence. They “speak” instead of the inability to reach their counterpart, the world before the lens, in the sense of sympathy and participation, to redeem it from a position of distance and estrangement. In turn, the photographic object is rigorously sedated to stasis of a strongly balanced, composed image, in beholding more distanced and meditated than evaluated—whether praised or critically questioned. The romantic motif of strangeness, Fremdheit, or lost intimacy (which includes and surpasses longing) is in the night pictures just as present as in the prior daytime pictures. Here, all the LA photographs follow directly from the earlier Traffic Projects, even if the sensory impression they leave behind is different. It is surely the melancholy of distance and foreignness hesitantly emerging from behind these landscapes that Hans-Christian Schink would add to the American tradition he so values in the work of Walker Evans and Robert Adams—like a trusted greeting from Old Europe to the New World.

Kai Uwe Schierz  
(Translation: Brian Currid)

Besonders eindringlich von der verlorenen Nähe handeln schließlich seine LA-Nachtbilder. Wo die riesige Flächenstadt an felsige Höhenzüge grenzt und eine Überschau an drei bis vier Aussichtspunkten überhaupt erst ermöglicht, vom Mulholland-Drive und vom Griffith Park aus, bannte er das Lichtermeer der Stadt auf kleinformatigen, hoch lichtempfindlichen Farbnegativfilmen, welche die künstliche Beleuchtung in warme und kalte Farbtöne übersetzten. Man kennt diese Blicke im Dunkeln über die Lichter von Großstädten hinweg. Sie wirken erhaben, aufgrund ihrer weitläufigen Dimension, scheinbaren Uferlosigkeit. Und sie haben etwas Verheißungsvolles, deuten auf Nachtleben, Aktivitäten rund um die Uhr. Vielleicht vermitteln sie auch das Versprechen menschlicher Nähe, Geborgensein, Lagerfeuer oder aber, dass die Nacht vergehe und das Licht wiederkehre. Das Schauen auf Lichter in der Nacht ist jedenfalls ein romantisches Motiv, gleichsam archetypisch geworden durch Gemälde Caspar David Friedrichs wie das in mehreren Varianten überlieferte „Zwei Männer, den Mond betrachtend“<sup>9</sup> oder den „Mondaufgang am Meer“.<sup>10</sup> In der Fotografie der Gegenwart finden sich, im ebenfalls romantisch inspirierten Werk von Wolfgang Tillmans, moderne Adaptionen dieser Sehnsuchtsmotive.<sup>11</sup>

Hans-Christian Schink hat die zum Einsatz gebrachten extrem lichtempfindlichen (Negativ-) Filme beim Entwickeln nochmals gepuscht, so dass er eine extreme Körnigkeit erzielte. In einem Zwischenschritt vergrößerte er die Nachtaufnahmen auf mittelformatigen Farbpositivpapieren; es entstanden panoramaartige Weitwinkelübersichten über das Plateau der Stadt, die im unteren Bildbereich noch gegenständliche Konturen erkennen ließen, welche sich mit zunehmender Entfernung zu einer hellen horizontalen Lichtwolke verdichteten. In diesen Abzügen suchte er Nah- und Einsichten, filterte identifizierbare Details wie Häuserkanten und -schatten, erleuchtete Fenster und Straßenlampen, Parkplätze, Absperrungen und Bäume in zentimetergroßen Quadraten heraus, die er wiederum auf fast Zwei-mal-Zwei-Meter-Formate vergrößern ließ – mit der Wirkung einer entsprechenden Auflösung aller Motive bis in die Nähe zur Ungegenständlichkeit. Der impressionistischen und pointillistischen Malerei vergleichbar eliminieren die stark körnig wiedergegebenen Lichter nicht nur die festen Konturen der dargestellten Gegenstände, sondern weitgehend auch die Illusion räumlicher Tiefe. Das Resultat der fotografischen Verwandlung hat tatsächlich stark malerische Qualitäten. In den dunklen Abzügen bestimmen faszinierende Farbtöne zwischen kaltem Blau und warmen Orangerot die Wirkung. Sie formen Flächen, wo Hausgiebel nur noch zu erahnen sind, und sie erinnern an manche chaotisch funkelnde Aufnahme des Hubble-Teleskops aus den unbestimmten Tiefen des Alls, wo in der Stadtansicht das Blätterwerk der Bäume verschiedene Straßenlichter verdeckte.

Schinks Nachtbilder begannen mit Versuchen des orientierenden Überblicks und der intimen Einsichtnahme; doch der bildnerische Prozess geriet folgerichtig zum Abschlussverfahren, die Objekte der Näherung gerannen zu Schemen, zur undurchdringlichen Folie zwischen Ich und Erkenntnisobjekt, zum lichtfunkelnden Augenschein fern aller Gegenwärtigkeit. Besser hätte der Fotograf seiner bleibenden Fremdheit nicht Ausdruck verleihen können. Die Wirklichkeit von LA bleibt eine faszinierende, eine ferne Unbekannte.

trees with their tops shorn off. And the large foundlings grouped in a picturesque fashion on the left sided of a dried out river bed are seen on closer inspection to be sealed into concrete as an artificial water barrier for flood protection. Similar to the previous Traffic Projects, Schink here also confronts various patterns of order with one another—on the one hand, the planned digging, leveling, and landfills, the right angled fencing and walling in, the grid-like ordering of a human will to form determined by business interests and economic conditions, on the other hand nature’s “law” and order of nature, which follows its own pattern of growth and decay, sedimentation and erosion.

The light in the photographs is also anything but ideal. Brief shadows show that the photographs were taken during midday, sometimes even with backlighting. This would not occur to any calendar photographer, since it leads to an unflattering paling of local color in the landscape in focus. Hans-Christian Schink however consciously uses this “mistake” to amplify the impression of the used up and exhausted. Using photographic means, he forms the image of a fatigued use-landscape, sucked dry and weary not (only) due to climatic influences, but also as a result of systematic human appropriation and exploitation. No beautiful landscape in the usual sense. What makes us stand in awe before the large formats is the restfulness with which this nature seems to bear its burdens. Schink inscribed our disappointed expectations and unfulfilled romantic longings into the composition of these images—not obviously, but also not invisibly. With this perspective, the ideal of being one with nature has become an irredeemably distant prospect.

His LA night pictures treat this lost proximity especially vividly. At the rocky mountain border of this huge flat city that first makes possible an overview at three or four points, from Mulholland Drive to Griffith Park, he banned the city’s sea of lights to small format, highly sensitive color negative film that translates the artificial lighting to warm and cold tones. We know these views in the dark across the lights of large cities. They seem sublime in their broad dimensions, their apparent boundlessness. And they have something promising about them, indicating nightlife, activities around the clock. Maybe they also transmit the promise of human closeness, a sense of security around a campfire, or that night will pass and light will return. At any event, looking at lights at night is a romantic motif, one that became in a way archetypal due to examples like Caspar David Friedrich’s Zwei Männer, den Mond betrachtend [Two Men, Gazing at the Moon],<sup>10</sup> a painting that exists in numerous versions, or Mondaufgang am Meer [Moonrise at Sea].<sup>11</sup> In current photography, modern adaptations of these motifs of longing can also be found in work of Wolfgang Tillmans, who is likewise inspired by romanticism.<sup>12</sup>

Hans-Christian Schink pushed the extremely light-sensitive (negative) film during development one more step, thus achieving an extreme graininess. In an intermediate step, he enlarged the night shots to mid-sized color positive papers; what emerged were panorama-like wide angle overviews over the plateau of the city, which in the lower part of the image still allow the contours of objects to be recognized, condensing with increasing distance into a bright, horizontal cloud of light. In these prints, he used both close-ups and long shots, filtering out identifiable details like building edges and shadows and shooting windows, street lamps, parking lots, barriers, and trees in centimeter large squares that he once again had enlarged to formats almost 2 m x 2 m (80” x 80”) in size. The effect is a dissolution that approaches abstraction. As in pointillism or impressionism, the highly gainy quality of the depicted lights eliminates not only the fixed contours of the represented objects, but to a large extent the illusion of spatial depth as well. Indeed, the result of this photographic transformation has quite painterly qualities. In the dark prints, fascinating color tones between a cold blue and a warm orange-red domi-

## Anmerkungen

- 1 Der gesamte fotografische Zyklus erschien eben in Buchform im Verlag Hatje-Cantz, vgl. Hans-Christian Schink, Verkehrsprojekte Traffic Projects, mit einem Text von Matthias Flüge, Deutsch/Englisch, Ostfildern-Ruit 2004.
- 2 Das nur 34,7 x 44 cm messende Bild „Schwäne im Schilf“ entstand 1819/20 und befindet sich heute als Besitz des Freien Deutschen Hochstifts im Goethe-Museum Frankfurt/M. Vielleicht bezieht sich das Motiv des Schwanenpaars auf einen 1810 erschienenen Versroman des Achim von Armin (vgl. Achim von Armin: Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores, S. 770. Digitale Bibliothek Band 1: Deutsche Literatur, S. 782); zumindest war den Romantikern die Metaphorik des Schwanes – jene der Reinheit und jene des Todesgesangs – vertraut.
- 3 Auch Caspar David Friedrich trieb zwar intensiv Naturstudien, entwarf seine Landschaften jedoch nie nach der Natur, sondern fügte einzelne gesehene und mit Stift und Pinsel studierte Motive nach Maßgabe seiner Ideen für das beabsichtigte Landschaftsbild – vergleichbar einem Wortkompositum – ineinander. Dabei ging es nicht um das Zitieren von ‚realen‘ Motiven, weshalb ich den Ausdruck „Komposit-Landschaft“ bevorzuge.
- 4 Hans-Christian Schink fotografierte die Motive für seine „Verkehrsprojekte“ in einer speziellen Ruhephase des Übergangs vom Baugeschehen bis zur endgültigen Nutzung. Die Bauarbeiter und Baufahrzeuge sind verschwunden, aber der zukünftige Fahrzeugstrom noch nicht da.
- 5 Edmund Burke entwickelte, ausgehend von Longinus, die Idee des Erhabenen bzw. Sublimen 1757 in seiner „Philosophischen Untersuchung über den Ursprung der Ideen vom Erhabenen und Schönen“. Er bezog das Erhabene vor allem auf den Eindruck, den übermächtige Naturgewalten in den Menschen erzeugen, weil sie Ehrfurcht, Angst und Schmerz hervorrufen können. Er charakterisierte das Erhabene als majestätisch, weitläufig, endlos, groß, mächtig, dunkel, einsam und still. Sei der Mensch jedoch nicht unmittelbar bedroht oder betroffen, so könne er neben Angst und Schrecken auch angenehmes Erschauern (delightful horror)

- empfinden. Für Immanuel Kant (in den „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen“ von 1764 und der „Kritik der Urteilskraft“ von 1790) ist das Erhabene eine Empfindung, die das menschliche Fassungsvermögen übersteigt (wie beim Unendlichen) und deshalb als überwältigend erfahren wird. Im Prchtig-Erhabenen (am Beispiel der Peterkirche in Rom expliziert) verbinde sich das Schöne mit dem Erhabenen und der Natureindruck mit dem überwältigenden Menschenwerk. Vgl. Tracey Bashkoff: Einleitung zum Ausstellungskatalog „Über das Erhabene. Mark Rothko, Yves Klein, James Turrell“, hrsg. von Tracey Bashkoff, New York 2001, S. 19 ff. und Ute Riese: Landschaft. Die Spur des Sublimen (Ausstellungskatalog), hrsg. von Hans-Werner Schmidt und Ute Riese, Bielefeld 1998, S. 4 ff.
- 6 Vgl. Manfred Smuda: Natur als ästhetischer Gegenstand und als Gegenstand der Ästhetik. Zur Konstitution von Landschaft sowie Rolf Peter Sieferle: Entstehung und Zerstörung der Landschaft; in: Landschaft, hrsg. von Manfred Smuda, Frankfurt am Main 1986, S. 44–69 und S. 238–265.
- 7 Vgl. California. Views by Robert Adams of the Los Angeles Basin, 1978–1983; hrsg. von Fraenkel Gallery, San Francisco und Matthew Marks Gallery, New York, 2001.
- 8 Walker Evans schlug 1971 in einem Interview den Ausdruck „dokumentierender Stil“ vor und setzte ihn von dem Attribut „dokumentarisch“ für seine Arbeitsweise ab. – Vgl. Walker Evans, Interview with Leslie George Katz, in: Art in America, March/April 1971, neu publiziert in: Walker Evans, Incognito, New York 1995, S. 18.
- 9 Eine Variante des Bildes („Zwei Männer, den Mond betrachtend“, 1819, Öl auf Leinwand, 35 x 44cm) befindet sich in der Galerie Neue Meister der Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden.
- 10 Das Bild „Mondaufgang am Meer“, 1822, Öl auf Leinwand, 55 x 71 cm befindet sich heute in der Alten Nationalgalerie Berlin, Staatlichen Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz (SMPK).
- 11 Vgl. Wolfgang Tillmans: if one thing matters, everything matters, London 2003, S. 19 (Whitechapel, 1988-006), S. 85 (Paul, New York, 1994-038) und S. 99 (moonrise, Puerto Rico, 1995-056).

- 11 The painting Mondaufgang am Meer, 1822, oil on canvas, 55x71 cm, can be found today in Berlin's Alte Nationalgalerie, Staatlichen Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz (SMPK).
- 12 See Wolfgang Tillmans, if one thing matters, everything matters, London, 2003, p. 19 (Whitechapel, 1988-006), p. 85 (Paul, New York, 1994-038) und p. 99 (moonrise, Puerto Rico, 1995-056).

## Notes

- 1 The cycle was recently published in book form: Hans-Christian Schink, Verkehrsprojekte Traffic Projects, Ostfildern-Ruit, 2004.
- 2 The painting Swans in the Reeds, which measures only 34.7 x 44 cm, was made in 1819–20 and is now in the collection of the Freies Deutsche Hochstift at the Goethe Museum in Frankfurt am Main. The motif of the swan couple might refer to a poetic novel by Achim von Armin from 1810 (Achim von Armin, Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores, p. 770. Digitale Bibliothek Band 1: Deutsche Literatur, p. 782); at least the Romantics were familiar with the metaphor of the swan—that of purity and the death song.
- 3 Caspar David Friedrich also engaged intensively in studies of nature, but did not take his landscapes directly from nature, but combined individual motifs that he studied with the pencil and brush according to his notion of the intended landscape—like a compound word. At issue was not the citation of “actual” motifs; I thus prefer the expression “composite landscape.”
- 4 Hans-Christian Schink photographed the subjects in Traffic Projects during the restful transition period between construction and final use. The construction workers and building vehicles have disappeared, but the future stream of traffic is not yet present.
- 5 Edmund Burke developed the idea of the sublime in 1757 based on the ideas of Longinus in his Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas on the Sublime and the Beautiful. He used the term “sublime” particularly for the impression that powerful natural forces can produce in man, evoking awe, fear, and pain. He characterized the sublime as majestic, expansive, endless, great, powerful, dark, alone, and silent. If the person is not immediately threatened or effected by them, he can, beside fear and anxiety, also experience a “delightful horror.” For Immanuel Kant (in Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen from 1764 and Kritik der Urteilskraft from 1790) the sublime is a feeling beyond human comprehension (like infinity) and thus experienced as overpowering. In the magnificent sublime (explained using the example of St. Peter's in Rome) the beautiful is tied to the sublime, and the natural impression with the overpowering work of humanity. See Tracey Bashkoff, “Introduction,” On the Sublime. Mark Rothko, Yves Klein, James Turrell, New York 2001, pp. 19 ff. and Ute Riese, “Landschaft,” Die Spur des Sublimen, eds. Hans-Werner Schmidt and Ute Riese, Bielefeld, 1998, pp. 4 ff.
- 6 Translator's note: Anschauung or intuition is a term used in Kant, in contrast to the reception of the “pure data” of the senses, here referred to as sensory impression.
- 7 See Manfred Smuda: “Natur als ästhetischer Gegenstand und als Gegenstand der Ästhetik. Zur Konstitution von Landschaft,” Landschaft, ed. Manfred Smuda, Frankfurt am Main, 1986, pp. 44–69; and Rolf Peter Sieferle, “Entstehung und Zerstörung der Landschaft,” Landschaft, ed. Smuda, pp. 238–65.
- 8 See California. Views by Robert Adams of the Los Angeles Basin, 1978–1983; ed. Fraenkel Gallery, San Francisco and Matthew Marks Gallery, New York, 2001.
- 9 Walker Evans suggested in 1971 in an interview the term “documentary style” to distinguish his work from “documentary.” See Walker Evans, “Interview with Leslie George Katz,” Art in America, March/April 1971, republished in: Walker Evans, Incognito, New York, 1995, p. 18.
- 10 One version of this painting (Zwei Männer, den Mond betrachtend, 1819, oil on canvas, 35 x 44cm) can be found in the Galerie Neue Meister der Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden.