

Idee und Identität

Zum fotografischen Werk von Hans-Christian Schink

T. O. Immisch

Der Fotograf

Obwohl Hans-Christian Schink Landschaften, Architekturen und Städte fotografiert und die notwendigen fotografischen Mittel exzellent beherrscht, ist er kein Landschafts-, Architektur- oder Stadtfotograf, weil er anhand dieser Gegenstände und Themen etwas sichtbar macht und zeigt, was über sie hinaus- und durch sie hindurchgeht. Was also ist er und woraus besteht sein Werk?

Wohl lässt sich der von Klaus Honnef eingeführte Begriff des Autorenfotografen – einer, der sich seine Themen selbst sucht und sie in je angemessener, unterschiedlicher Weise zur Darstellung bringt – auf Schink anwenden, aber ohne ihm, seiner Arbeit und seinem Werk ganz gerecht zu werden. War der Begriff einerseits schon im Moment seiner Entstehung unpräzise, weil Honnef jegliche ambitionierte, form- und methodenbewusste Fotografie meinte und vor allem einen spezifischen Ort zwischen Kunst und Technik reservieren wollte, um den Begriff Kunst im Zusammenhang mit Fotografie vermeiden zu können, genügt er andererseits auch Schinks Arbeit nicht, weil dieser nicht daran denkt, in die Falle der eigenen Projekte und Konzepte zu geraten. Stattdessen bleibt er offen für das, was ihm begegnet und vermag aus der vorgefundenen Situation heraus neue Ideen zu entwickeln. Außerdem arbeitet er ganz selbstverständlich, zumal seit er wegen des Erfolgs seiner freien Arbeiten nicht mehr auf die Auftragsfotografie angewiesen ist, mit der Intention Kunst zu machen, er ist im »System Kunst« verortet und wird darin als Künstler wahrgenommen.

Schließlich findet sich in Schinks Werk eine Kontinuität, ein roter Faden, ein durchgehaltenes Interesse und eine konstante Haltung bei aller Unterschiedlichkeit der eingesetzten fotografischen und kompositorischen Methoden, die dem Konzept Autorenfotografie nicht entsprechen: Was Schinks Werk – gegenstandsunabhängig – durchdringt, ist ein Interesse am Ineinanderübergehen von Natur und Kultur, sind Ränder und Reste des von Menschen Gemachten und ist das intensive, reflektierte Verhältnis des Fotografen zu seinen jeweiligen Gegenständen, das in seine Bilder eingeht und sie auszeichnet. Schink exekutiert keine vorgefassten Konzepte, sondern lässt seine Ideen davon, was er wie aufnehmen möchte, mit dem jeweils Vorgefundenen kollidieren. Dann und dort realisiert er, was konzeptuell und fotografisch aufgeht und was nicht. So kann er entweder seine Ausgangsidee verfolgen, oder er kann nicht umhin, sie zu modifizieren. Oder aber er verwirft sie und entdeckt, entwickelt vor Ort einen neuen Ansatz. Die Schinks Fotografien eingeschriebene Medienreflexion nimmt im Laufe seiner Arbeit zu, wächst – etwa in *LA.Night*. In *1h* kommt sie vollends zum Vorschein und zu sich selbst, bleibt dabei aber sinnlich, bildhaft, faszinierend, ja, magisch: Das Medium zeigt sich in einer seiner spezifischen Fähigkeiten, nämlich die, das Sichtbare zu verzaubern und sowohl anders wie anderes zu zeigen, als wir gemeinhin zu sehen vermögen.

Angesichts der Vielzahl und Vielfalt von Orten und Räumen, die Schink aufgesucht hat, um sie, oder besser: um in ihnen zu fotografieren, stellt sich die Frage nach der Bedeutung des Reisens für ihn und sein Werk. Ihm geht es, wie er sagt, weniger darum, sich die Welt anzueignen, sondern darum, sich auf das einzulassen, was er findet. Reisen also nicht als Weg und Weise, etwas mit dem Anderen, Neuen, Unbekannten zu tun, sondern um zu erfahren, zu sehen und zu zeigen, was dies mit ihm, dem Fotografen und seinem Fotografieren macht. Um besser verstehen zu können, was und vor allem wie Schink fotografiert, mag es hilfreich sein, zu den Anfängen seiner Arbeit zurück-

Idea and Identity

On Hans-Christian Schink's Photographic Works

T. O. Immisch

The Photographer

Even though Hans-Christian Schink photographs landscapes, architecture, and cities, and is master of the necessary photographic means to do so, he is not a landscape, architecture, or city photographer, simply because he uses these objects and themes to make something visible, to show us things beyond them, things that pass through them. What, then, is he exactly, and what constitutes his work?

We could probably apply the term *auteur photographer*, coined by Klaus Honnef, to Schink; it refers to someone who seeks out his own themes and the various appropriate ways to depict them. Yet it would not do complete justice to him, his work, and his oeuvre in general. The term was imprecise even at the moment of its creation, since by it Honnef meant any kind of ambitious photography aware of form and method, and he particularly wanted to define a specific area between art and technology in order to avoid the term *art* in relation to photography; it is also not adequate enough to describe Schink's work because he would never fall into the trap of dreaming up his own projects and concepts. Instead, he remains open to the things he encounters and prefers to develop new ideas out of given situations. And especially since the success of his artwork means that he no longer has to depend on commissions, he works very naturally with the intention of making art; he has a place in the "art system" and is perceived as an artist within it.

Finally, there is a kind of continuity, a thread, running throughout Schink's body of work, an enduring interest and a consistent attitude, which, despite all the different photographic and compositional methods, does not fit in with the concept of the *auteur*. Regardless of its object, Schink's work is permeated by an interest in the entanglement of nature and culture, the peripheries and remains of things made by people, and the intensive, reflective relationship of the photographer to each of his subjects; all of this goes into his pictures and makes them distinct. Schink never executes preconceived concepts, but allows his ideas of what he would like to photograph collide with the things he finds in given situations. It is there and then that he realizes what will work, conceptually and photographically, and what will not. Thus, he can either pursue his original idea, or he cannot do anything else but modify it. Or he could throw it away and figure out a new approach on site. The reflections upon media inscribed in Schink's photographs increase as the work goes on—in *LA.Night*, for example. In *1h* they finally appeared in a complete sense, coming into their own, as it were, but remaining sensual, vivid, fascinating, even magical: the medium demonstrates one of its specific abilities, namely, the capacity to make what we see seem enchanting, as well as to show different things differently than we are generally able to see them.

Considering the number and diversity of places and spaces that Schink has sought out to photograph—or, better, to photograph within—the question of travel's significance for him and his work arises. As he says, he is less concerned with appropriating the world for himself, and more with opening himself up to the things he finds. Hence, travel is not a way to do something with the Other, new, unfamiliar; rather, it is a way to experience, see, and show what this does to him, to the photographer and his photography. In order to better understand what—and, above all, how—Schink photographs, it might be helpful to go back to the early days of his career and take a look at his education at the Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig. There, Schink decided to study under Joachim

zukehren und nach seinem Studium an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig (HGB) zu fragen. Schink hatte dort die Fachklasse von Joachim Jansong gewählt, der einen konstruktiv-dekonstruktiven Ansatz verfolgte und mit seinen Studenten das Prinzip Montage durchdeklinierte: Fotocollagen, Fotomontagen, Bild-Text-Gefüge lassen das »einfache« Kamerabild hinter sich. Solches Arbeiten bedeutet, auf die der Kamera eingeschriebenen Zentralperspektive zu verzichten, sie zu überwinden. Das so reflektierte Verhältnis von Realraum, Bildraum und Bedeutungsraum kann Schink, einmal erfahren und erworben, in seine spätere Arbeit einbringen.

Zwischen Untergrund und Sonnengang: zu ausgewählten Werkgruppen

Nordkorea, 1989. Zu den Weltfestspielen der Jugend und Studenten in Nordkorea durfte auch ein Fotografiestudent der HGB als Mitglied der Touristendelegation (es gab auch eine »politische«) reisen: Hans-Christian Schink. Die Tage waren verplant, aber abends hatte er frei und fand während der zwei Wochen dort ein faszinierendes Thema: U-Bahnhöfe mit ihrem spätstalinistischen grellen Dekor im Stile des orthodoxen sozialistischen Realismus. Gerade weil Schink diese Wandbilder und Statuen mit den Mitteln klassischer Architekturfotografie fasst, sie so überaus gediegen zur Ansicht bringt, kippen sie ins Komische. Das dick aufgetragene Pathos und der penetrante Optimismus von Skulpturen und Malereien, so erhaben dargestellt, laufen ins Leere – Affirmation als Kritik (Abb. S. 159).

Von Leipzig nach Günthersdorf, 1993. Mit dieser Serie, meint Schink, sei er beim Eigenen angekommen. Der Merseburger Straße zwischen dem Leipziger Stadtrand und einem Einkaufszentrum in Günthersdorf folgend, hat er Orte ausgewählt, die die Veränderungen von Infrastruktur, Landschaft, Architektur und Gesellschaft punktuell erfassen. In der Abfolge nehmen diese »pars-pro-toto-Bilder« die Kommerzialisierung und Dezentralisierung des Konsums in der ostdeutschen Gesellschaft der frühen Neunzigerjahre fast beiläufig zur Kenntnis. Leere Landschaften, Nicht-Orte,

Jansong, who took a constructive-deconstructive approach and taught his students the principles of montage; photo collages, photo montages, and image/text combinations left the "simple" camera image in the dust. This way of working means dispensing with or overcoming the central perspective usually ascribed to the camera. Once he experienced and acquired it, Schink was later able to apply this understanding of the relationship of real space, image space, and the space of meaning to his work.

Between Underground and the Path of the Sun: On Selected Groups of Works

North Korea, 1989. One photography student from the HGB was permitted to join the delegation of tourists (there was also a "political" delegation) attending the international youth and student festival in North Korea: Hans-Christian Schink. The days were fully planned out, but he had the evenings free, and during the two weeks he spent there, he discovered a fascinating subject: subway stations, with their harsh, late-Stalinist decor in the style of orthodox Socialist Realism. Because Schink captures these murals and statues in classic architectural photography and makes them look so dignified, they take on a comic aspect. The thickly laid-on emotionalism and penetrating optimism of the sculptures and paintings, portrayed so sublimely, come to nothing: affirmation as critique (figs. p. 159).

From Leipzig to Günthersdorf, 1993. With this series, Schink says, he came into his own. Following Merseburger Strasse from the edge of Leipzig to a shopping center in Günthersdorf, he selected sites where the changes in infrastructure, landscape, architecture, and society were summed up in details. In the series, these "pars pro toto pictures" take note almost incidentally of the commercialization and decentralization of consumption in East German society in the early nineteen-nineties. Empty landscapes, nonplaces, container architecture, advertisements in the mild light of a cloudy sky are all depicted in a very melancholy way: the new things also seem like a loss (figs. pp. 167–71).



Containerarchitektur, Werbeflächen im milden Licht bedeckter Himmel werden durchaus melancholisch in ihre jeweiligen Bilder gesetzt – das Neue erscheint auch als Verlust (Abb. S. 167–171).

Rötha, 2000. Ein anderer Ort der Zersiedelung, auch ganz anders dargestellt: eine der vielen Ansammlungen von Einfamilienhäuschen auf winzigen Grundstücken, wie sie vielerorts im Weichbild der Städte aus dem Boden schossen – der erfüllte Traum vom Wohnen im Grünen? Nun porträtiert Schink die Gebäude frontal, klemmt sie ins Format seiner Bilder und reiht sie nebeneinander auf. Derart zum Vergleichen angestiftet, irritiert den Betrachter das Missverhältnis zwischen nahezu identischen Baukörpern, ihren Fassaden und den minimalen Zeugnissen und Zeichen der Individualität ihrer Eigentümer und Bewohner. Das Verschiedene im Gleichen und das Gleiche im Verschiedenen miteinander zu konfrontieren, ist ein Ansatz, dem Schink immer wieder auf unterschiedliche Weise nachgehen wird (Abb. S. 172/173).

Wände, 1995–2003. Ähnlich rabiatiert ins Bildformat geklemmt wie die Siedlungshäuschen, dabei von radikaler Schönheit, sind die Fassaden funktionaler Bauten. Die Bilder haben Riesenformate, fast sind es Farbflächen. Nur oben und unten ermöglichen es handtellerbreite Ränder, Andeutungen von Himmel und Erde wahrzunehmen, machen klar, dass wir Bilder von Bauten sehen. Die Fotografien erinnern an Farbfeldmalerei – verblüffend, wie die detailscharfe Wiedergabe wirklicher Oberflächen ins Abstrakte kippt. Die schmalen Ränder von Raum und die durchgezeichneten Details bleiben als Irritation und halten das scheinbar schwebende Farbfeld auf dem Boden der Gegenständlichkeit. Format und vorherrschende Farben hingegen lassen die Bilder wie Gemälde erscheinen – Schönheit des Provisorischen, provisorische Schönheit (Abb. S. 13–19).

Büro, 1998. Eine zu den *Wänden* gewissermaßen umgekehrte Perspektive bieten die Bürobilder: Statt gegenüber einer Gebäudefront befinden wir uns nun im Inneren von Räumen, die oben und unten von schmalen Rändern gefasst sind – Decken und Böden, alle dem Betrachter gegenüber-

Rötha, 2000. More urban sprawl, portrayed completely differently: one of the many groups of single-family houses on tiny lots that have sprung up out of the ground in municipal areas—the fulfillment of the desire to live out in nature? Schink here depicts the buildings from the front, squeezing them into the format of his photos and lining them up next to each other. Motivated to make the comparison, the viewer is disturbed by the imbalances among the almost identical buildings, their façades, and the few indicators of the individuality of their owners and residents. Taking what is diverse about things that are the same and what is the same about things that are diverse and then confronting them with one another is an approach Schink has continually pursued in a variety of ways (figs. pp. 172–73).

Wände (Walls), 1995–2003. As brutally squashed into the photographic frames as the suburban homes in *Rötha*, but in a way that makes them look radically beautiful, are these façades of functional buildings. The pictures are enormous, almost like color fields. Only at the tops and bottoms of the images, however, do edges as wide as the palm of a hand allow us to perceive hints of sky and earth, making it clear that we are looking at pictures of buildings. The photographs recall color field paintings—it's amazing how the detailed reproduction of actual surfaces can slide into the abstract. The narrow edges around the space and the meticulous details remain as irritants, keeping the apparently floating color fields on the firm ground of representationalism. Their size and dominant colors, however, make the photos look like paintings—the beauty of the temporary, temporary beauty (figs. pp. 13–19).

Büro (Office), 1998. The office photos offer a kind of inverted perspective to that in *Wände*: instead of seeing the front of a building, we find ourselves inside rooms that are enclosed at the top and bottom by narrow edges—ceilings and floors, all of the walls opposite the viewer are painted white. They are stage sets, backdrops for the interplay of light that animates the walls with shapes formed by shadows and light. It is astonishing, the things that are going on in these empty spaces. We are looking at almost pure images of light, made up of composition, framing, and gradations. Light is a



liegenden Wände sind weiß gestrichen. Sie sind Bühnen, Bühnen für Lichtspiele, welche die Wände mit Formen aus Schatten und Licht beleben. Es ist erstaunlich, was sich in diesen leeren Räumen ereignet. Was wir sehen, sind fast reine Lichtbilder aus Komposition, Ausschnitt und Helldunkelverläufen. Das Licht als bildbestimmendes Element kommt in Schinks Werk immer wieder zum Tragen, am markantesten und als seine Verkehrung ins Dunkle jedoch in der Serie *1h* (Abb. S. 20–23). **Verkehrsprojekte Deutsche Einheit, 1995–2003.** Es gibt viele Möglichkeiten, gesellschaftlichen, politischen, ökonomischen, technologischen und kulturellen Wandel darzustellen. Die Vereinigung beider deutscher Staaten seit 1990 hat Alltag und gesellschaftlichen Verkehr auf dem Gebiet der ehemaligen DDR immens und bleibend verändert. Schink, der hier lebt, hat sich nicht mit Haupt- und Staatsaktionen beschäftigt, sondern seinem Temperament und seinen Erfahrungen entsprechend etwas sichtbar gemacht, was nicht nur für den Wandel steht, sondern Teil davon ist. Unter der Bezeichnung »Verkehrsprojekte Deutsche Einheit« lief und läuft ein gigantisches Unternehmen: in möglichst kurzer Zeit die Verkehrsinfrastruktur im Osten der des Westens anzugleichen. Diese Verkehrsprojekte dienen nicht nur der Beschleunigung von Lebensverhältnissen, sie verkehren auch Gewachsenes und Gebautes, Gewordenes und Gewolltes. Landschaften, die in Mitteleuropa ja seit Jahrhunderten Kulturlandschaften sind, von Agrikultur und Forstbewirtschaftung geprägt, werden durchfurcht und überformt. Aus alter Kultur und neuer Technologie erwächst eine Spannung und Ambivalenz, die im Land wie in den Bildern davon hängen bleibt.

Die Fotografien der Serie schlagen einen Bogen von »Erdlebenbildern« zu künstlichen Landschaften, zeigen Betonhäute und Beton-Stahl-Gestelle über lebendigem Land. Ihre bedeckten Himmel sind immer wolkenlos und fahl. Die reduzierte Farbigkeit verrät den Hang zum beinahe monochromen Bild, meist finden sich Farbklänge aus zwei bis drei Tönen. Symmetrie und Asymmetrie halten sich die Waage, indem die Mittelachse oft betont ist, die Bildhälften jedoch sehr unterschiedlich

constant, determining element in Schink's work, most notably, however, in the series *1h*, which is actually an inversion of light into dark (figs. pp. 20–23).

Verkehrsprojekte Deutsche Einheit (Traffic Projects German Unity), 1995–2003. There are many ways to depict social, political, economic, technological, and cultural transformation. The unification of the two Germanys in 1990 caused immense, permanent changes in everyday life and social intercourse in the former East Germany. Schink, who lives there, did not examine the major changes or the political acts, but rather, in accordance with his own temperament and experience, he decided to shed light on something that does not represent the transformation, but is, instead, a part of it. Under the name "Verkehrsprojekte Deutsche Einheit," a gigantic project has been and is taking place: the transportation infrastructure in the East is being brought up to the level of that in the West in as little time as possible. These transportation projects not only accelerate life, but they also transport things that are grown or built, things that have come into being or have been willed into being. After all, the landscapes of central Europe, cultivated for centuries, marked by agriculture and forestry, have been furrowed and adapted over and over. Historical culture and new technology have produced tension and ambivalence that hang over the land, as in the photos.

The photographs in this series bridge the gap between images of "natural life" and artificial landscapes; they show the living land covered in concrete skins and skeletons of steel and concrete. Their overcast skies are always cloudless and faded. The minimal palette leans in the direction of the monochromatic image; most of the pictures feature only two or three different colors. Symmetry and asymmetry balance each other out, since the emphasis is often on the central axis, dividing the pictures into two very different halves. Architectural details are frequently presented in a sculptural manner, to the point where they seem almost abstract and ornamental. The geometric shapes of the buildings meet the organic forms of growing things. The series is alive with the interplay and rhythms



ausfallen. Architekturdetails werden häufig skulptural präsentiert, bis hin zum fast Abstrakt-Ornamentalen. Geometrische Formen des Gebauten treffen auf organische des Gewachsenen. Die Serie lebt vom Wechsel und Rhythmus zwischen panoramatischen Aussichten und frontalen Ansichten. Romantisch muten nicht wenige Aufnahmen an, etwa die mit dem Bild-in-Bild-Motiv oder die im Wasser sich spiegelnde Brücke, die zu schweben scheint; der einsame Schwan lässt das Bild beinahe mythisch wirken.

Was Schink in den *Verkehrsprojekten Deutsche Einheit* macht, hat er selbst schön und bündig auf den Punkt gebracht: »Erst als Nutzer der neuen Verkehrswege machte sich mir die Veränderung in der Wahrnehmung der Landschaft wirklich bemerkbar. Und nur in der Rolle des scheinbar unbeteiligten Beobachters ließ sich die ambivalente Faszination, die von den Bauwerken des beschleunigten Fortschritts ausgeht, mit Motiven verbinden, die Bezug auf einen romantischen Naturbegriff nehmen.«¹ Was vor allem bleibt, ist die Ambivalenz – die der dargestellten Gegebenheiten wie der Reaktion des Fotografen auf sie (Abb. S. 47–57).

LA, 2002/03. Die Stadtlandschaften, besser: Vorstadtlandschaften, dieser Serie enttäuschen auf überraschende Weise die Erwartung, die ihr Titel beim Betrachter auslöst: keine berühmten Orte oder Schauplätze, nichts von den endlosen Einzelhaussiedlungen oder in die Landschaft gestreuten Häusern. Schink konnte mit der Stadt nichts anfangen, viel zu unspezifisch fand er sie. So landete er wieder bei dem, was ihn generell interessiert – Ränder, Übergänge, Reste, wo die Stadt ausfranst und in der kalifornischen Landschaft nahezu verschwindet. Aber auch für diese gerade noch suburbanen Landschaftsstücke gilt: Sie sind kaum spezifisch, die Bilder könnten auch woanders aufgenommen sein. Was sie mit der Stadt verbindet, ist ihre Anonymität, was sie von ihr unterscheidet, ihre Leere. Aus ihnen spricht eine doppelte Distanz, nach vorn zur Landschaft, nach hinten zur großen Stadt (Abb. S. 59–65).



of panoramic and frontal views. Quite a few of the photos have a Romantic feel, such as the one with the image-within-an-image motif or the one of a watery reflection of a bridge that seems to float in the air; the lone swan makes the image seem almost mythic.

Schink succinctly expressed what he perceives in the *Verkehrsprojekte Deutsche Einheit*: “Only as a user of the new traffic routes did I become aware of the changes in the perception of the landscape. And only as a seemingly uninvolved observer was it possible to connect the ambivalent fascination of these structures of accelerated progress to the motifs referencing a romantic idea of nature.”¹ Above all, what remains is the ambivalence of not only the situations depicted, but also the photographer’s reaction to them (figs. pp. 47–57).

LA, 2002–03. Surprisingly, the urban landscapes—or better, the suburban landscapes—in this series disappoint the expectations triggered in the viewer by their title: no famous places or showplaces, nothing of the endless single-family neighborhoods or the houses scattered over the landscape. Schink had no use for the city; he found it far too vague. So once again he settled on something he is generally interested in: peripheries, transitions, remains, places where the city frays and seems to almost vanish into the California landscape. However, this is also true of these barely suburban landscapes: they are hardly specific; the pictures could also have been taken somewhere else. What links them to the city is their anonymity; what distinguishes them from it is their emptiness. They articulate two distances: ahead, toward the landscape, and behind, toward the big city (figs. pp. 59–65).

LA.Night, 2002–03. The confrontation with the city itself is very different. Anyone flying over Los Angeles at night experiences minutes of an unforgettable view: seemingly infinite spots of light flicker in every direction, all the way to the horizon. Schink’s approach was to move toward these clusters of light—toward the light that one cannot yet identify. Setting up at two or three high elevations, he let the camera feel out the horizon. The first results were disappointing; the prints did not capture the



LA.Night, 2002/03. Ganz anders die Auseinandersetzung mit der Stadt selbst. Wer nachts über Los Angeles fliegt, erlebt über Minuten einen unvergesslichen Anblick – in jeder Himmelsrichtung flimmern bis zum Horizont scheinbar unendlich viele Lichtpunkte und -flecken. Schinks Ansatz war, sich auf diesen Lichtcluster zuzubewegen, auf das Licht, von dem man noch nicht weiß, was es ist. An zwei, drei höher gelegenen Stellen hat er mit der Kamera die Horizonte abgetastet. Die ersten Ergebnisse enttäuschten, die Abzüge bargen nicht die Ballungen von Lichtpunkten, die er suchte und zeigen wollte. Aber Schink fand schließlich doch, was er wollte, gleichsam auf der Mikroebene seiner Bilder. Also machte er extreme Ausschnittvergrößerungen. Und da waren sie, die Anmutungen von Sternenhaufen, von krisseligen Filmstills von Überwachungskameras, leere Lichtinseln in fast abstrakten Bildgefügen aus Flächen und Flecken. Es sind rätselhafte Reste einer mehrstufigen Aktivität, die das Unübersehbare der endlosen Stadt zerteilt, um es in der Abfolge der Ausschnitte erst sehbar, sichtbar zu machen – die Unübersichtlichkeit bleibt (Abb. S. 67–73).

Niigata, 2009. Eingeladen zu einem Kunstprojekt in Japan, bei dem mehrere internationale Fotografen in einer Präfektur Bilder machen – die Ergebnisse werden dann ausgestellt und publiziert –, hatte Schink im Sinn, dem dortigen Küstenstreifen fotografisch zu folgen. Wie so häufig kam es vor Ort anders. Von einem dort lebenden Künstler zum Willkommensessen eingeladen, fuhr er mit einer Lokalbahn in die Berge und wusste: Hier möchte ich bleiben. Die Fahrt erwies sich als nostalgische Reise in die eigene Vergangenheit, erinnerte ihn die Gegend doch an den Thüringer Wald.

Manche der Bilder erscheinen seltsam vertraut, andere hingegen durchaus exotisch. Einige Landschaftsausschnitte oder etwa moderne funktionale Architekturen sehen – beinahe – aus wie bei uns, die traditionellen Häuser oder Gärten jedoch ganz japanisch. Das Eigene und das Fremde sind in der *Niigata*-Serie seltsam verschränkt. Sich auf eine andere Lebenswelt einlassen und mit dieser vertraut werden, ist ihr schönes Thema (Abb. S. 115–123).



agglomerations of lights that he sought and wanted to portray. Ultimately, however, Schink found what he wanted, right on the microlevel of his photos, so to speak. So he made extreme enlargements of selected sections, and there they were, impressions of constellations of stars, of grainy stills from surveillance cameras, empty islands of light in almost abstract visual structures of planes and spots. They are the mysterious remnants of a multilevel activity that dissects the vastness of the endless city in order to make it possible to actually perceive it in the series of enlarged sections—although the complexity remains (figs. pp. 67–73).

Niigata, 2009. Invited to participate in an art project in Japan in which several photographers from around the world were to take pictures in a prefecture, to then be exhibited and published, Schink intended to follow the local coast guard with his camera. As often, though, things turned out differently on site. Invited to a welcome dinner hosted by a local artist, he took a regional train to the mountains. Once there, he knew that that was where he wanted to stay. The trip turned out to be a nostalgic journey into his own past, since the area reminded him of the Thuringian Forest.

Some of the photos seem oddly familiar, while others are definitely exotic. A few of the landscapes, or some of the modern, functional architecture look—almost—like they could be Western, but the traditional houses and gardens are very Japanese. The *Niigata* series combines the familiar and unfamiliar in a strange way. Their beautiful theme is about being open to another sphere of life and becoming familiar with it (figs. pp. 115–23).

1h, 2002–10. Schink's *1h*—one hour—is doubtless the high point of his oeuvre up until now. Besides the transportation project, he has spent the most time working on it, taken the most and farthest journeys to finish it. Here, the fascinating subject and the striking methods come together. It all started in 1999, with a site-specific, architecturally related piece he was doing for a wall at the University of Jena: a three-part work about the sky. At the top was the daytime sky; below it, the night sky, and



1h, 2002–2010. Schinks *1h* – eine Stunde – ist zweifellos der bisherige Höhepunkt seines Schaffens. An ihr hat er neben den *Verkehrsprojekten* auch am längsten gearbeitet, die meisten und weitesten Reisen unternommen. Hier kommen der faszinierende Gegenstand und die frappierende Methode zusammen. Ausgangspunkt war 1999 eine bau- und raumbezogene Wandarbeit für die Universität Jena, eine dreiteilige Arbeit über den Himmel: oben der Taghimmel, unten der Nachthimmel und dazwischen die Aufnahme einer schwarzen, solarisierten Linie der Sonne, inspiriert von einer Fotografie Hermann Krones aus dem Jahre 1888. Seit 2002 hat Schink an verschiedenen Orten damit experimentiert, »Sonnenwege« in Landschaften einzuschreiben, hat lange getestet und probiert, bis er das geeignete Filmmaterial und die passende Belichtungszeit fand. So, dass beides, leeres Land oder Meer und die als schwarzer Streifen erscheinende Sonnenlinie ein Bild ergeben, dessen Teile einander zu etwas nie Gesehenem ergänzen (ohne analoge Fotografie wäre es so auch nicht sichtbar zu machen gewesen). Schließlich ging er den entscheidenden Schritt weiter und entwickelte daraus ein Konzept: je zwölf solcher Aufzeichnungen von der Nord- wie Südhalbkugel der Erde, die den nördlichsten und südlichsten, östlichsten und westlichsten Punkt einschlossen, den er erreichen konnte.

Hatte Schink schon in *LA.Night* die Materialität des Mediums Fotografie genutzt und zum Ausgangspunkt und Gegenstand seiner Serie gemacht, treibt er die Medienreflexion nun noch weiter: Material und Methode ergeben wirkliche wie abstrakt-konkrete Lichtschriften in einer fotografisch – durch Langzeitbelichtung und Schwarz-Weiß-Film – verwandelten, ja verwunschenen Wirklichkeit. Schink bildet hier mittels Fotografie das Medium selbst ab, mit einem Ausschnitt von Welt aus Ort und Zeit. Das geradezu geisterhafte Geschehen entbirgt Bilder, die ihren geduldigen Fallsteller (die Kamera als Falle) ebenso überraschen wie uns Betrachter dieser geglückten »Inszenierungen der Sonnenlinie« in den Kulissen ausgewählter Gegenden. Unglaubliche, unheimliche, herausfordernde Bilder, die das, was wir als Fotografie kennen, hinter sich lassen und Türen zu einer Sichtbarkeit des für uns sonst Unsichtbaren öffnen (Abb. S. 137–151).

in between, a photo of a black, solarized sun line, inspired by one of Hermann Krone's photos taken in 1888. In 2002 Schink began experimenting in different places with ways of inscribing the path of the sun into landscapes. He spent a long time testing and trying things until he found the right film and the correct exposure time. Ultimately, he was able to create photographs in which the empty land or sea and the black line of the sun together form an image never before seen—an image that would also have been impossible to create without analogue photography. Finally, he took the crucial step of developing a concept, which involved taking twelve of these pictures in the Northern and Southern hemispheres, including the northernmost, southernmost, easternmost, and westernmost points he could reach.

Although Schink had already used the medium of photography as the starting point and subject of his series *LA.Night*, he took the process of reflecting upon the medium even further here. Using long exposure times and black-and-white film, material and method yielded real, yet abstract and concrete inscriptions of light in a reality that has been photographically altered, even enchanted. Here, Schink uses photography to deconstruct the medium itself, with a section of the world composed of place and time. The practically ghostly events reveal images that surprise their patient trapper (the camera is the trap) as well as us, the observers of these successful "presentations of the path of the sun" set against the backdrop of selected locations. Incredible, uncanny, challenging photographs, which leave behind what we know as photography in order to open up doors to perceptions of things that are normally invisible to us (figs. pp. 137–51).

The photographer summed it up as follows: "I could reproduce the light of the sun without it being recognizable as such at first glance. I could depict the passage of time without it being immediately apparent in the photo. These pictures show a completely different reality of their own that is only perceivable through classic photographic means, and this, in turn, touches upon one of the key issues of the medium, namely, the ability to depict reality."²

¹ Hans-Christian Schink: *Verkehrsprojekte; Traffic Projects* (Ostfildern, 2004), p. 8.

² Hans-Christian Schink: *1h* (Ostfildern, 2010), p. 83.



Der Fotograf hat das selbst so resümiert: »Ich konnte das Licht der Sonne abbilden, ohne dass dieses auf den ersten Blick erkennbar wäre. Ich konnte das Vergehen von Zeit darstellen, ohne dass es im Foto sofort nachvollziehbar wäre. Diese Bilder zeigen eine ganz eigene Realität, die nur mit den klassischen Mitteln der Fotografie wahrnehmbar ist, was wiederum eine der Kernfragen des Mediums berührt, nämlich diejenige nach der Abbildbarkeit von Wirklichkeit.«²

¹ Hans-Christian Schink. *Verkehrsprojekte. Traffic Projects*, Ostfildern 2004, S. 8.

² Hans-Christian Schink. *1h*, Ostfildern 2010, S. 82.

