



# MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Perspektivische Brüche und ökologische Verbindungen in Beate Gütschows Fotoserien "LS", "S" und "HC"

verfasst von | submitted by

Valeria Pliger BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt |  
Degree programme code as it appears on the stu-  
dent record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree pro-  
gramme as it appears on the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Dr. Magdalena Nieslony M.A.



## **Danksagung**

Diese Arbeit ist all den Menschen gewidmet, die mich während meiner Studienzeit begleitet, unterstützt und motiviert haben. Ein besonderer Dank gilt meiner Familie, insbesondere meinen Eltern, an ihren Glauben an mich und ihre uneingeschränkte Unterstützung. Mein aufrichtiger Dank geht auch an meine Betreuerin, Frau Univ.-Prof. Dr. Magdalena Nieslony, deren wertvolle Rückmeldungen und Inputs maßgeblich zum Erfolg dieser Arbeit beitrugen. Ebenso möchte ich meinem Freund für seine Geduld und Stütze in der Entstehungszeit dieser Arbeit danken, die deren Vollendung erst ermöglicht haben.





# Inhaltsverzeichnis

|                                                                               |    |
|-------------------------------------------------------------------------------|----|
| Einleitung.....                                                               | 1  |
| 1 Zu den Fotoserien: Form und Inhalt.....                                     | 4  |
| 1.1 Hintergrundinformationen zur Herstellung der Bilder.....                  | 7  |
| 1.2 Allgemeines zur Wirkung der Bilder.....                                   | 9  |
| 1.3 LS-Serie.....                                                             | 11 |
| 1.3.1 Landschaftsmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts.....                    | 14 |
| 1.3.2 Bild: LS#17 (2003).....                                                 | 17 |
| 1.4 S-Serie.....                                                              | 18 |
| 1.4.1 Modernistische Architektur.....                                         | 20 |
| 1.4.2 Bilder: S#29 (2008) und S#11 (2005).....                                | 23 |
| 1.5 HC-Serie.....                                                             | 25 |
| 1.5.1 Hortus conclusus Darstellungen des Mittelalters.....                    | 28 |
| 1.5.2 Bild: HC#5 (2018).....                                                  | 29 |
| 2 Bedeutungsaspekte der Perspektive im kunsthistorischen Diskurs.....         | 31 |
| 2.1 Die Zentralperspektive und ihre Funktion.....                             | 32 |
| 2.2 Über den Zusammenhang von Raster und Perspektive.....                     | 34 |
| 2.3 Perspektive und Fotografie.....                                           | 36 |
| 2.4 Zur Diskussion der Perspektive in der Kunstgeschichte.....                | 39 |
| 2.4.1 Perspektive und Subjektivierung.....                                    | 41 |
| 2.5 Perspektive in Beate Gütschows Fotoserien.....                            | 43 |
| 3 Formgebung und -auflösung.....                                              | 48 |
| 3.1 Zur Verwendung der Kunstgriffe: Montage und Perspektive.....              | 50 |
| 3.2 Formgebung durch Technik: Möglichkeit und Risiko.....                     | 52 |
| 3.2.1 Rahmen.....                                                             | 54 |
| 3.2.2 Verhältnis von Fakt und Fiktion.....                                    | 58 |
| 3.3 Perspektive und Fragmentierung.....                                       | 62 |
| 3.3.1 Perspektive und Stadt(raum).....                                        | 62 |
| 3.3.2 Über die Rolle der Fragmentierung in der Gegenwartskunst.....           | 69 |
| 4 Verstrickungen gegenwärtiger Naturverständnisse.....                        | 73 |
| 4.1 Ein neues Zeitalter und eine neue Darstellungsweise: das Anthropozän..... | 76 |
| 4.1.1. Kunst und Künstlichkeit im Zusammenhang mit Natur.....                 | 79 |
| 4.1.2 Über die Rolle des Menschen.....                                        | 87 |
| 4.2 Utopie und Dystopie.....                                                  | 93 |

|                            |     |
|----------------------------|-----|
| 4.3 Das Erhabene.....      | 98  |
| Résumé.....                | 100 |
| Literaturverzeichnis.....  | 104 |
| Abbildungsverzeichnis..... | 121 |
| Abbildungsteil.....        | 127 |

## Einleitung

Beate Gütschow (\* 1970) ist eine deutsche Künstlerin, die in Köln und Berlin lebt und arbeitet. Schon in ihrem Studium vollzieht sie den Wechsel von der Malerei zur Fotografie.<sup>1</sup> Ihre Arbeiten wurden zahlreich ausgestellt sowie ausgezeichnet und befinden sich in vielen internationalen Sammlungen. Seit den 1990er Jahren arbeitet Gütschow an Serien, in denen sie Diskurse, die für eine jeweilige Zeit und Genre relevant sind, behandelt, mit zeitgenössischen technologischen Möglichkeiten verschmilzt und in die heutige Zeit überträgt.<sup>2</sup> Von Anfang an untersucht Gütschow in ihren Arbeiten auf subtile, aber zugleich vielschichtige Weise, in welchem Verhältnis die Wirklichkeit und die Darstellung von dieser im fotografischen Bild (Repräsentation) stehen.<sup>3</sup> Außerdem interessiert es sie, die Grenzen von Fotografie und Malerei zu überschreiten und damit neue Aussagezusammenhänge zu schaffen.

Einige Bilder der Künstlerin, die in dieser Arbeit besprochen werden, sind mir erstmals in einer Vorlesung im Wintersemester 2021/2022 begegnet. Es faszinierte mich damals wie heute, wie es möglich ist, Bilder zu schaffen, die wie „echte“ Fotografien erscheinen aber eigentlich (mit Hilfe von Technik) komplett konstruiert sind. Die anfängliche Faszination verband sich mit einem Gefühl, das ich noch nicht in Worte fassen konnte, und später mit der Vermutung, dass die innovative technische Bildproduktion und die bildinternen Themen möglicherweise in einem Zusammenhang stehen könnten und sich wechselseitig bedingen.

Das Jahr 2023, in dem die Masterarbeit in Angriff genommen wurde, geht als das wärmste Jahr seit Beginn der Temperaturaufzeichnungen in die Geschichte ein.<sup>4</sup> Die Auswirkungen der Klimaerwärmung zeigen sich lokal wie global. Viele Künstler\*innen der Gegenwart untersuchen diese in ihrer Kunst und es ist oft deutlicher, oft subtiler die „fortschreitende Zerstörung

---

<sup>1</sup> Sie sieht sich als Künstlerin und nicht als Fotografin. (vgl. Gütschow, hier zitiert nach Beate Gütschow: LS/S 2008, 42)

<sup>2</sup> Ein Beispiel dafür wären Hortus conclusus Darstellungen (in der Buchmalerei) des Mittelalters, welche ummauerte Gärten aus der Parallelperspektive zeigen, die in die heutige Zeit versetzt werden, wo die Künstlerin durch die Fotogrammetrie dieselbe Perspektive einstellen kann.

<sup>3</sup> Vgl. Gütschow 2008, 42.

<sup>4</sup> „Der Begriff ‚Klimawandel‘ bezeichnet langfristige Veränderungen der Temperaturen und Wettermuster. Diese Veränderungen können natürlichen Ursprungs sein [...] Doch seit dem 19. Jahrhundert ist der Klimawandel hauptsächlich auf menschliche Tätigkeiten zurückzuführen [...] Das vergangene Jahrzehnt (2011-2020) war das wärmste seit Beginn der Aufzeichnungen“, hier zitiert nach: Was ist Klimawandel, in: Vereinte Nationen. UN-RIC- Regionales Informationszentrum der Vereinten Nationen, URL: <https://unric.org/de/klimawandel/>.

der Natur“<sup>5</sup> enthalten. Seit der Renaissance strukturierte die Zentralperspektive den (Bild)Raum und gab eine Ordnung vor. Doch in der Gegenwart wird diese Regelmäßigkeit redundant, da das Netzwerk des Lebens, in dem alles miteinander verbunden ist und das in der Perspektive seinen Ausdruck fand, immer brüchiger wird. Zahlreiche Umweltkatastrophen als Folgen der Klimaerwärmung zeigen uns, dass die Welt als zusammenhängendes Ganzes und Netzwerk aus dem Gleichgewicht gekommen ist oder geworfen wurde.

Die während meines Studiums fortlaufende Beschäftigung mit den Themen Raum, sein Verhältnis zum menschlichen Körper, Architektur und Stadt, Perspektive, Möglichkeiten und Gefahren der Technik, auch hinsichtlich der Klimaveränderung, in die ich durch Seminararbeiten und praktische künstlerische Arbeiten Einblick bekommen habe, glaubte ich auch in den Serien Gütschows wiederzuerkennen. Meine Abschlussarbeit wird sich auf die Fotoserien LS (für Landschaft) (1999-2003), der Serie S (für Stadt) (2004-2009) und der Serie HC (für Hortus conclusus) (2018-2021) konzentrieren, da sie sich in Bezug auf Form und Produktionsmethoden nahe stehen. Die Bilder in den Serien setzt die Künstlerin durch die Verwendung der digitalen Montage beziehungsweise Fotogrammetrie, aus analogen Fotos neu zusammen. In allen dreien geht sie unter Anderem der Frage nach perspektivischen Darstellungsmöglichkeiten in der Fotografie nach. Seit der Renaissance schuf die Zentralperspektive die bildinterne Ordnung und ermöglichte es Betrachter\*innen, einen körperlichen Bezug zu den Bildern herzustellen. In den Serien Gütschows erfolgt eine neuartige Verwendung der Perspektive, die in der Literatur bereits mehrfach betont, aber nicht genauer analysiert worden ist. Aufgrund des rekurrierenden Themas der Beziehung der Menschen zu ihrer ihrer „natürlichen“ und gebauten Umwelt sowie der Unstimmigkeiten in den Bildern, die durch die ungewöhnliche Perspektivtechnik entstehen, als regelrechte Brüche in Erscheinung treten und den Bildraum destabilisieren, ist eine Verbindung zum Thema der Naturzerstörung naheliegend. In der Arbeit soll die These begründet werden, dass eine Kritik daran von der Künstlerin durch Formprinzipien in den Bildern integriert wurde. Diese Masterarbeit gliedert sich in die Reihe der ökokritischen Forschung der Kunstgeschichte ein, indem sie die Zusammenhänge von Bildinhalten mit Bildstrukturierung und ökologischen Fragestellungen analysiert.

---

<sup>5</sup> Weinheimer/Weise 2022.

Bereits vor dem Verfassen dieser Arbeit durch mich wurde auf den Zusammenhang von ökologischen Themen und einer besonderen Perspektivtechnik in der Kunst verwiesen: Bruno Latour spricht bei der Beschreibung des Gemäldes „Das große Gehege bei Dresden“ (1831) von Caspar David Friedrich (Abb. 1) über die tiefgreifende Veränderung der Natur durch die aufkommende Industrialisierung im 18. Jahrhundert, die darin thematisiert ist.<sup>6</sup> Die Eingriffe in das natürliche Gleichgewicht der Natur seien auf der Bildebene durch eine tiefgreifende Destabilisierung des Betrachter\*innenstandpunktes erkennbar, die sowohl Betrachter\*innen als auch das Dargestellte betreffe.<sup>7</sup> Eva Horn und Hannes Bergthaller schreiben deshalb:

Es ist diese Verzerrung des Raumes, die Latour als Inbegriff jener Erschütterung liest, die das Anthropozän für das Weltverhältnis des Menschen bedeutet. Die klassische Form-Konvention der europäischen Kunstgeschichte, einen Raum perspektivisch durch einen distanzierten, aber fixen Betrachterstandpunkt visuell zu ordnen, ist hier aufgehoben. Diese Konvention, so Latour, war der Ausdruck des abendländischen Verhältnisses zu den Dingen der Natur: [...] Diese Konvention wird in Friedrichs Gemälde zwar zitiert – vor allem in der Fluchtpunktkonstruktion des Bildes. Aber gerade dadurch wird die Abweichung umso deutlicher. [...] den ortlosen Blick des desorientierten Betrachters versteht Latour nun als Allegorie des menschlichen Standpunkts im Raum einer Natur, in der der Mensch keinen fixierbaren Ort mehr hat. Im Anthropozän ist Natur nicht mehr als stabile Gegebenheit darzustellen, sondern nicht-totalisierbar und nicht-objektivierbar.<sup>8</sup>

Diese Beobachtungen ließen sich ebenso auf die Bilder Gütschows übertragen. Die Erschütterung der zentralperspektivischen Bildkonstruktion, mit der eine Orientierung im Raum möglich war, und die Auflösung eines klaren Weltzuganges ist in der Gegenwart, im Gegensatz zum Jahr 1831 noch um ein Vielfaches gesteigert.

Die Vermutung, dass ökologische Implikationen sowie eine Kritik an gegenwärtigen Praktiken in Gegenüberstellung der LS-, S- und HC-Serie vorhanden sind, wird zusätzlich von dem Fakt bestärkt, dass Gütschows neueste Serie K die Klimakrise explizit adressiert. Die Künstlerin selbst ist Teil der Klimagerechtigkeitsbewegung und damit politisch engagiert. Vom 22. März 2024- 23. Juni 2024 präsentierte das Foto Arsenal in Wien in Kooperation mit der Klimabien-nale, die Ausstellung „BEATE GÜTSCHOW. WIDERSTAND, FLUT, BRAND,

---

<sup>6</sup> In der siebten Vorlesung seiner Gaia-Lectures analysiert er dieses Bild. (Latour 2017, 373-377)

<sup>7</sup> Horn/Bergthaller 2019, 120/121.

<sup>8</sup> Horn/Bergthaller 2019, 119/120.

WIDERSTAND“<sup>9</sup>, in der die HC- und die K-Serie gegenübergestellt wurden (Abb. 2). Bereits seit den 1990er Jahren nehmen die Themen Natur und Landschaft sowie deren fotografische Konstruktion und Dekonstruktion in ihren Serien eine entscheidende Rolle ein. Die Künstlerin fragt seither danach, „welche Rolle die Fotografie im Kontext der Problemfelder und Konflikte unserer Zeit spielt. Wie subjektiv und individuell können hier die Bildwelten sein und wie `objektiv` dokumentarisch?“<sup>10</sup>

Die wesentliche Frage, der diese Arbeit nachgeht, ist, inwiefern Gütschows Verwendung der Perspektive die Destabilisierung zugrunde liegender Strukturen und ökologischer Zusammenhänge deutlich macht. An welchen Bildelementen werden die Unstimmigkeiten, die auf eine Destabilisierung hindeuten, erkennbar, und inwiefern eröffnen sich durch sie Alternativen? Sind die Divergenzen zwischen den Serien hinsichtlich der Raumgestaltung allein auf epochenspezifische Regeln zurückzuführen oder spricht die Künstlerin dadurch auch Phänomene der Gegenwart an? Meine Forschung untersucht die technischen Aspekte der Bildgestaltung, sowie das Verhältnis von Bildaufbau und Bildmotiven. Diese sollen mit den verbal geäußerten Absichten Gütschows und relevanter Literatur in Beziehung gesetzt werden. Im Verlauf der Arbeit werden zudem weitere Begriffe und Konzepte im Zusammenhang mit Perspektive analysiert, einschließlich solcher, die ein Abweichen von der traditionellen Perspektive implizieren. Die Aussagen der Künstlerin bezüglich der hier zu untersuchenden Begriffe sollen wahrgenommen, aber mit Vorsicht behandelt werden. Sie ermöglichen es aber, ihre Intentionen an den Werken selbst zu überprüfen und dadurch zu sehen, ob sie wirklich eingelöst wurden.

## **1 Zu den Fotoserien: Form und Inhalt**

In dieser Arbeit sollen drei von insgesamt sieben ihrer Serien einander gegenübergestellt werden (was bisher in der Literatur versäumt wurde). Nur dadurch kann eine genaue Analyse und Bewertung der Serien erfolgen, Gründe für Divergenzen diskutiert werden und eine mögliche Kritik hervortreten. Die drei Serien wurden zwar noch nie, weder in Ausstellungen, noch in der Literatur in einen gemeinsamen Kontext gesetzt; im Jahr 2011 standen sich aber in der St. Paul Galerie in Auckland die LS- und S- Serie gegenüber (Abb. 3) und ebenso im Jahr 2019 in der

---

<sup>9</sup> Hoffmann 2024.

<sup>10</sup> Hoffmann 2024.

Berlinischen Galerie in Berlin (Abb. 4). Die LS- und die S-Serie wurden von Beginn an in Gegenüberstellung betrachtet und analysiert, was Ausstellungen und Veröffentlichungen zeigen. Auch in mehreren Interviews verweist die Künstlerin<sup>11</sup> auf die Unterschiede und Gemeinsamkeiten beider Serien. Im Jahr 2024 stellt das Foto Arsenal in Wien die HC- und die K-Serie gemeinsam aus (Abb. 2).<sup>12</sup> „Menschenleere Landschaften“<sup>13</sup>, deren dahinterliegende Katastrophen und Implikationen erst auf dem zweiten oder dritten Blick deutlich werden, sind in vielen ihrer Serien vorhanden. Oft zeigen die Bilder „eine Natur, die an viele [sic!] Stellen `verletzt` ist, manchmal ist es nur unmerklich, ein feines, verstörendes Gefühl, das einen beim Anschauen beschleicht.“<sup>14</sup> Aus den Bildern (sowohl jenen, die die Naturzerstörung explizit thematisieren als auch jenen, die dies subtiler integrieren), spricht die Hoffnung, dass Betrachter\*innen durch die Rezeption der Werke zur Erkenntnis kommen, dass etwas nicht stimmt und geändert werden muss. Die HC- scheint hinsichtlich der Frage nach Idealen, Natur, Mensch und Stadt eine wertvolle Ergänzung zu der LS- und der S-Serie zu bieten. Aufgrund folgender Aspekte wurden diese drei Serien für eine Gegenüberstellung ausgewählt:

- In allen drei Serien findet der Kunstgriff der digitalen Montage Anwendung
- der Perspektive beziehungsweise ihre Störung kommt in den drei Serien eine tragende, aber jeweils andere Rolle im Bildzusammenhang zu
- jede Serie zeigt andere Ausformungen gegenwärtiger Landschaften beziehungsweise des Verhältnisses von Natürlichkeit und Künstlichkeit.

Die Arbeiten wirken, auch wenn sie sich auf andere Epochen beziehen, wie reale Abbilder verschiedener Natur- und Kulturlandschaften<sup>15</sup> unserer gegenwärtigen Welt: Landschaften (des 17. Jahrhunderts), Stadtansichten (Architektur der Moderne) und urbane Parks (der Gegenwart). In jeder der drei Serien spielt die Künstlerin auf die Bildtraditionen, somit Zeichensysteme

---

<sup>11</sup> Sie selbst sieht sich als Künstlerin und nicht als Fotografin, weil sie von der Malerei zur Fotografie kam (vgl. Gütschow 2008, 42)

<sup>12</sup> Obwohl beide Serien (auf den ersten Blick) so grundlegend verschieden sind, werden diese beiden Serien für eine Gegenüberstellung ausgewählt. Eine Parallele wird also angenommen, die wohl darin besteht, dass beide von Menschenhand geformte Natur zeigen. In der einen Serie erscheint der Mensch aber als gewaltsamer Akteur und in der anderen als passiver Spaziergänger. Die Ausstellung zeigt rund 100 Arbeiten, und findet in Kooperation mit der Klima Biennale Wien (5.4. bis 14.6.2024) statt: „Sie behandelt Fragen nach der Klimakrise und Gestaltungsmöglichkeiten der Zukunft“.

<sup>13</sup> Hoffmann, Kurator der Ausstellung im Foto Arsenal Wien, 2024.

<sup>14</sup> Barth 2008, Vorwort.

<sup>15</sup> Im Laufe der Arbeit wird deutlich werden, dass es sich bei allen dreien um (bloß anders geformte) Kulturlandschaften handelt.

verschiedener kunstgeschichtlicher Phasen und Kunstgriffe an. Sie bringt Diskurse hinsichtlich der jeweiligen Zeit, des jeweiligen Genres mit den technischen Möglichkeiten der Gegenwart zusammen und aktualisiert sie damit. Es vermischen sich in Bildern somit verschiedene Bedeutungsebenen und Aussagesysteme. Eine Parallele besteht also bereits darin, dass die meist großformatigen Bilder jeder Serie durch übergeordnete Themenbereiche zusammengefasst werden und die Serien zusammen eine Einheit bilden. Eine Systematik ist auch in der Benennung der einzelnen Bilder erkennbar. An erster Stelle stehen immer ein oder mehrere Buchstaben (S, LS, HC), anschließend wird eine Raute gesetzt und schließlich eine Zahl. Wir haben es also mit einem System auf der Mikro- wie auf der Makroebene zu tun.<sup>16</sup> Durch die Nummerierung der einzelnen Werke und indem die Titel nicht mehr über die Bilder aussagen, wird aber eine gewisse Distanz und eine Kodierung erzeugt.

Als Thema der Serien können vordergründig die jeweiligen Epochen betrachtet werden. Sofern jedoch ein bildinternes Strukturelement (Mittel), die Zentralperspektive in den drei Serien von der regulären Verwendung abweicht und auch von der Künstlerin als wesentlich erachtet wird, ist nicht ausgeschlossen, dass das Mittel auch zum Thema der Serien werden kann. Denn Kunstwerke beziehen sich oft nicht direkt auf „einen Gegenstand, sondern bloß auf [...] eine Essenz einer bestimmten Kultur zu einer bestimmten Zeit.“<sup>17</sup> Die Funktions- und Produktionsweise des Bildes, wie der Inhalt ausgedrückt und dargestellt wird, kann so als eine Art Kommunikation verstanden werden, die entschlüsselt werden muss. Es soll herausgearbeitet werden, warum im Zusammenhang mit dem Naturthema die Bildkonstruktion (die Gegenüberstellung von Inhalt und Form) so wichtig ist.

Dieses Kapitel fokussiert auf die Bildtraditionen der in den Serien angesprochenen Epochen. Daraufhin erfolgt die Analyse eines exemplarischen Bildes der jeweiligen Serie, an dem bestimmte Aspekte, die für die Thematik der Arbeit relevant sind, deutlich werden. Auf andere

---

<sup>16</sup> Der Begriff des Systems bezeichnet ein „sinnvoll in sich gegliedertes, geordnetes Ganzes“ (Vgl. DWDS 2024), das durch gewisse Komponenten gesteuert wird und bedeutende Auswirkungen auf andere Teile hat. Es kann aber auch durch systeminterne Komponenten destabilisiert werden, die nur vorgeben sich einzugliedern. Der Begriff des Systems lässt sich sowohl auf die perspektivische Ordnung in Bildern als auch auf das komplexe Zusammenspiel der verschiedenen Komponenten des Erdsystems anwenden, einschließlich deren Abläufe und Einwirkungen auf natürliche Vorgänge in der Gegenwart. In den Bildern Gütschows scheint eine Ordnung zu herrschen, die einem System folgt, welches jedoch hintergründig zusammengebrochen ist.

<sup>17</sup> Fröhlich 2009, 168.



Aspekte einer jeweiligen Serie, die nicht aus dem exemplarischen Bild hervorgehen, wird an späterer Stelle zurückzukommen sein.

### **1.1 Hintergrundinformationen zur Herstellung der Bilder**

Nur kurz soll auf die digitale technische Herstellung der Bilder verwiesen werden. Durch diese gelingt es der Künstlerin, ihre fotografischen Bilder von der „irgendwie einschränkenden“ Zentralperspektive<sup>18</sup> zu befreien. Damit wird auch die räumliche Tiefe (welche die Zentralperspektive evozieren soll, und der Kamera inkorporiert ist) gewissermaßen aufgehoben und muss durch andere Kunstgriffe hergestellt werden.

Bei den Bildern der LS und S-Serie handelt es sich um LightJet Prints. Die Künstlerin erstellt zunächst Fotos mit einer analogen Mittelformatkamera und gibt sie in ihr eigenes Bildarchiv. Diese digitalisiert die Künstlerin mit einem Scanner. Anschließend setzt sie die Elemente, die sie den ursprünglichen Fotos entnommen hat, Mithilfe von Photoshop zu einem neuen Bild zusammen und überträgt sie mit einem Laser auf Fotopapier.<sup>19</sup> Die fertigen Bilder bestehen also aus circa vierzig bis fünfzig Bildfragmenten. Annika Lorenz erklärt, wie die Digitalisierung von Fotografien erfolgt:

in der Digitalisierung wird Zeile für Zeile ein Lichtschein auf die zu scannende Vorlage geworfen, das Licht wird unterschiedlich stark reflektiert und die Reflexionswerte werden von lichtempfindlichen Sensoren ausgewertet. Es bildet sich aus den einzelnen Punkten ein Bild, die sogenannte BitmapGrafik, die an den Computer weitergeleitet wird. Dieser wandelt anschließend diese Einzelquadrate, die kodiert sind in Zahlenwerte von Einsen und Nullen, wieder in eine visuell erfassbare Grafik um. Es erfolgt also eine Zusammensetzung von Einzelteilen zu einem großen Ganzen.<sup>20</sup>

Die Montage ist also bereits der Digitalisierung immanent, indem den Bildern Elemente entnommen und diese dann wieder zu einer neuen Ganzheit, einem digitalen Code zusammengesetzt werden. Während in der S-Serie eine Aufspaltung der Perspektive, eine „Auflösung des monoperspektivischen Blickes“<sup>21</sup> angestrebt wird, will die Künstlerin in der HC-Serie die

---

<sup>18</sup> Beate Gütschow: „Ich fand es unglaublich spannend die Fotografie sozusagen zu befreien von dieser ja irgendwo eingeschränkten Perspektive“, hier zitiert nach: Licht ins Dunkel (6/11) I Neue fotografische Werkzeuge – Beate Gütschow, von: DZ Bank, 2021, 10:15 Minuten.

<sup>19</sup> Vgl. Lorenz 2012, 16.

<sup>20</sup> Lorenz 2012, 38.

<sup>21</sup> Gütschow 2009, 57.

Zentralperspektive entfernen<sup>22</sup> und das gelingt ihr über einen Umweg, durch die Fotogrammetrie. Diese ist eine Vermessungstechnik, die bereits im 19. Jahrhundert entwickelt wurde.<sup>23</sup> Sie wird sonst in der Architektur, zur Geschichtserkennung und für Augmented Reality-Apps verwendet.<sup>24</sup> Ihre Anwendung in der Kunst stellt bisher eine Ausnahme dar und es fehlt weitestgehend an Literatur dazu. Die Künstlerin betont, dass sie die Fotogrammetrie nutzte, um „eine neue fotografische Bildperspektive einzuführen.“<sup>25</sup> Sie entschied sich für die mittelalterlichen Hortus conclusus Darstellungen als Bildmotiv, da es damals keine Zentralperspektive gab.<sup>26</sup> Der Grund, warum diese Technik erst in der HC-Serie zum Einsatz kam, liegt Gütschow zufolge daran, dass sie erst dann im Stande war, die photographischen Oberflächen sehr hochauflösend wiederzugeben, was für ihre großformatigen Bilder notwendig war.<sup>27</sup> Die Fotogrammetrie funktioniert folgendermaßen: Die Künstlerin muss zunächst die Objekte von allen Seiten fotografieren. Die Fotos werden dann im Computer

zu photogrammetrischen Modellen zusammengesetzt. Aus dem Bildmaterial verbindet ein Algorithmus Punkte, die in mehreren Fotografien zugleich vorkommen, zu einem Polygonnetz, das die Objekte in ihrer Tiefendimension mehransichtig visualisiert. Abschließend wird die fotografische Oberfläche auf das Netz projiziert.<sup>28</sup>

Die so entstandene dreidimensionale Ansicht eines Gegenstandes besitzt eine komplexe und multiperspektivische Oberfläche (Abb. 5). In einem anderen Programm können dann verschiedene Perspektiven eingestellt werden und Gütschow entscheidet sich für die Parallel- oder Kavalierspersion (Abb. 6). Anschließend passt die Künstlerin an den Übergängen Farbtöne, Helligkeit und Kontraste an, um den Anschein der Natürlichkeit zu erwecken. Die Künstlerin äußert sich in vielen Interviews sehr ausführlich über ihre Arbeiten, Arbeitsweise, Intentionen. Auch wenn dabei Vorsicht geboten ist, die Aussagen direkt zu übernehmen, ist es zumindest hinsichtlich ihrer Arbeitsweise wertvoll, die einzelnen Schritte bis zum fertigen Produkt zu kennen.

---

<sup>22</sup> Vgl. Gütschow 2022, 62.

<sup>23</sup> Gütschow 2022, 58.

<sup>24</sup> Vgl. Hoffmann 2024, Einführungstext zur HC-Serie. Ausstellung Fotoarsenal.

<sup>25</sup> Gütschow 2022, 58.

<sup>26</sup> Vgl. Gütschow 2021.

<sup>27</sup> Vgl. Gütschow 2021.

<sup>28</sup> Lübke-Tidow 2024.

## 1.2 Allgemeines zur Wirkung der Bilder

In allen drei Serien bezieht sich die Künstlerin auf kunsthistorische Epochen, in denen der Mensch und seine natürliche sowie künstliche Umgebung in besonderem Maße angesprochen sind und der Perspektive eine bestimmte Rolle zukommt. Diese Arbeit untersucht mögliche Verbindungen, und es wird angenommen, dass dahinterliegende Aussagen und eine mögliche Kritik zunächst aus der Gegenüberstellung von Form und Bildinhalt hervortreten. Auch Theodor W. Adorno verweist darauf, wenn er sagt: „Form konvergiert mit Kritik. Sie ist das an den Kunstwerken, wodurch diese sich als kritisch in sich selbst erweisen.“<sup>29</sup> Beate Gütschow selbst sieht ihre Serien (ausgenommen die K-Serie) jedoch nicht als gesellschaftskritisch an, sondern vielmehr

‘medium-critical’ because it questions the documentary aspect of photography. It is therefore more a criticism of how the world is conveyed than a criticism of the world itself. If my work were political in a narrower sense, it would have to concretely address a specific issue.<sup>30</sup>

Auch wenn die Künstlerin nie explizit ökologische Zusammenhänge nennt, sind in der Gegenüberstellung der Serien und durch die Verwendung gewisser Begriffe, sehr wohl gesellschaftskritische Aspekte vorhanden. Die S-, LS-, und HC- Serie greifen meiner Meinung nach dem Thema der Umweltzerstörung schon voraus, indem in den Landschaftsbildern die Idylle durch das Einfügen gewisser zeitgenössischer Aspekte gestört wird und in den Stadtansichten die Natur völlig verdrängt ist. Auch die Künstlichkeit und Puzzlehaftigkeit in der HC- Serie deuten nicht auch eine harmonische Beziehung des zeitgenössischen Individuums mit der Natur. Adorno betont, dass in den künstlerischen Produktionsprozess durchaus etwas einfließen kann, das nicht explizit bewusst ist, sondern möglicherweise einem tieferen Interesse entspringt:

Das intellektuell am Werk Erkannte strahlt auf dessen sinnliche Wahrnehmung zurück. Solche subjektive Reflexion ist dadurch legitimiert, daß sie den immanenten Reflexionsprozeß gleichsam nochmals vollzieht, der objektiv im ästhetischen Gegenstand stattfindet und keineswegs dem Künstler bewußt sein mußte.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Adorno 2017, 216.

<sup>30</sup> Gütschow, hier zitiert nach einem Interview mit dem creative face MAGAZINE. Die genaue Quelle konnte nicht mehr ausfindig gemacht werden.

<sup>31</sup> Adorno 2017, 463.

Abgesehen von den integrierten Elementen, die eine Kritik annehmen lassen, kann diese auch durch Stimmungen, welche die Bilder evozieren, hervortreten. Kerstin Thomas hat den Begriff der Stimmung ausführlich hinsichtlich der Kunst des 19. Jahrhunderts besprochen.<sup>32</sup> Er kann aber auch gewisse Phänomene in der modernen oder zeitgenössischen Kunst beschreiben. Die Stimmung oder Atmosphäre bezeichnet eine ästhetische Erfahrung, die sowohl auf etwas Positives als auch Negatives verweisen kann. In ihr treffen sich sowohl ein Entfremdungscharakter und ein Harmonieversprechen, worauf Thomas verweist.<sup>33</sup> In den Bildern Gütschows wird eine bestimmte Stimmung auch durch das diffuse Licht evoziert. In dieser Mattheit, oder fluiden Zartheit, besteht trotz ihrer Farbigkeit beziehungsweise Farblosigkeit eine Parallele aller drei Serien. Dieses Licht ist bereits bei Caspar David Friedrich anzutreffen. Sein Gemälde „Das große Gehege bei Dresden“ (1831) (Abb. 1), das anderorts in seiner Formung des Bildinhalts als Vorbote des Anthropozäns<sup>34</sup> angesehen wird, lobten seine Zeitgenossen für dessen Poetik. Was zur damaligen Zeit eine Stimmungslandschaft auszeichnete, war: die „Evokation von Ferne, farbige Homogenität, atmosphärische Dichte, Stillsetzung und Handlungslosigkeit.“<sup>35</sup> Alois Riegl erkennt die „Ruhe und Fernsicht“ als die „entscheidenden Elemente, aus denen Stimmung hervorgeht.“<sup>36</sup> Interessanterweise sind es genau diese Begriffe, die auch bei der Betrachtung von Gütschows LS- und S-Serie in den Sinn kommen, aber in einer negativeren Färbung. Die Bilder kennzeichnet auf der einen Seite eine extreme Klarheit und Schönheit, auf der anderen Seite strahlen sie etwas Unheimliches und Befremdliches aus. Es bedarf einer genauen Analyse der einzelnen Elemente, um zu sehen an welchen Motiven oder Unstimmigkeiten, Empfindungen, aber auch an dem, was nicht dargestellt ist und fehlt, eine Kritik deutlich wird. Die Bilder sind hyperkomplex und obwohl die Künstlerin versucht, die Räume homogen zu gestalten, fügen sich Menschen ebenso wenig wie manche Architektur(fragmente) sinnvoll in die Umgebung ein. Diese spürbare Entfremdung, Oberflächlichkeit und Handlungsunfähigkeit scheint auf das Handeln der Menschen in der Gegenwart zu verweisen, die im Angesicht der Herausforderungen bewegungslos verharren: “in the face of forces we can neither comprehend

---

<sup>32</sup> Thomas 2010.

<sup>33</sup> Vgl. Thomas 2010, VIII f.

<sup>34</sup> Der Begriff Anthropozän bezeichnet das gegenwärtige Zeitalter “des Menschen“. Das Wort setzt sich zusammen aus dem altgriechischen "ἄνθρωπος" für "Mensch" und der Endung "-zän", das „neu“ bedeutet.

<sup>35</sup> Wedekind 2010, 34.

<sup>36</sup> Wedekind 2010, 34.

nor control we have become passive spectators to the upheavals we ourselves have set in motion.“<sup>37</sup> Es kann somit der Anspruch in den Bildern erkannt werden, die Menschen zu gemahnen, dass sie nicht nur Zuschauer des Geschehens sind, sondern aktive Akteure.

### 1.3 LS-Serie

Die früheste Serie Gütschows ist die LS-Serie, die zwischen 1999 und 2003 entstand ist und aus sechzehn Bildern besteht. Aus über hundert Einzelaufnahmen erstellt die Künstlerin in Kleinstarbeit diese künstlichen Landschaftsbilder.<sup>38</sup> „LS“ ist eine Abkürzung für Landschaft. Der Begriff steht außerdem in einem Naheverhältnis mit jenem der Umwelt, Natur oder Ökosystem. Umwelt bezeichnet die etwas oder jemanden umgebende Welt und impliziert gleich wie die Landschaft ein Subjekt: „Landschaft als Bild der Natur“ ist nicht unabhängig vom Menschen zu denken, sie ist immer eine „Geschaffene“.<sup>39</sup> Seit jeher gestalten Menschen die Natur, beispielsweise für landwirtschaftliche Zwecke um. So entstandene Flächen stellen Kulturlandschaft dar und machen ca. 30-50% der Landfläche der Erde aus, worauf Paul Crutzen verweist.<sup>40</sup> Im Gegensatz zu romantischen Landschaftsgemälden früherer Jahrhunderte, die eine alles übersteigende Natur zeigen, betonen Werke der „ecological art“ „materiality, change, strangeness, and intimacy.“<sup>41</sup>

In der LS-Serie verweist die Künstlerin auf die Landschaftsgemälde des 17. und 18. Jahrhunderts beispielsweise von Jacob van Ruisdaels (1628-1682) (Abb. 7) und Claude Lorrain (1600-1682) (Abb. 8), versetzt sie aber in die heutige Zeit. Sie betont, dass sie häufig Einflüsse verschiedener Künstler und Schulen der Landschaftsmalerei in ihren Bildern kombiniert.<sup>42</sup> Die tief verankerten Grundmuster der früheren Landschaftsmalerei, die Gütschow in ihren Bildern übernimmt, suggerieren „eine harmonische Einheit von Mensch und Natur [...] jenseits gesellschaftlicher Zwänge und geräuschvoller Großstadtheftik.“<sup>43</sup> Weite, idyllische Landschaften mit grünen Wiesen, Büschen, Bäumen und Flüssen breiten sich vor Betrachter\*innen aus. Sie laden zur Kontemplation ein und ermöglichen durch das Vorhandensein von

---

<sup>37</sup> Williston 2016, 167.

<sup>38</sup> Vgl. Blomberg 2008, 37.

<sup>39</sup> Schellnhuber 2008, 14-19.

<sup>40</sup> vgl. Crutzen 2002, 23.

<sup>41</sup> Vgl. Morton 2007, 1.

<sup>42</sup> Vgl. Gütschow 2008, 38.

<sup>43</sup> Witzgall 2010, 24.

Menschen(gruppen) ein Sich-Hineinversetzen. Teils wirken sie in ihrer Perfektion und durch die Einteilung in verschiedene Ebenen wie Filmhintergründe oder wie eine Bühne, wie die Künstlerin selbst betont.<sup>44</sup> Der Blick der Betrachter\*innen wird von der Künstlerin außerdem durch die Lichtführung in die Tiefe gelenkt. Bäume, Figuren und Flusslauf werden entsprechend der Zentralperspektive nach hinten hin kleiner (LS#8, Abb. 9). Während die Konsistenz der Perspektive in der S-Serie Mithilfe der Tiefenlinien überprüft werden kann, tritt die Konstruiertheit der Bilder in der LS-Serie vielmehr durch die fehlende Lebendigkeit, Fehler in der Luftperspektive (zu blau, beispielsweise in LS#5, Abb. 10) und dadurch hervor, dass die Bilder zu perfekt erscheinen, um wahr zu sein. Trotz des Anscheins der Harmonie lassen uns einige Details innehalten und genauer hinsehen. Was der Kontemplation entgegenwirkt, ist die düstere Stimmung und die Starrheit. Gregor Wedekind verweist darauf, dass das, was man sich bei der Betrachtung der Bilder wünscht, Leben und Bewegung, nach Alois Riegl, der Feind jeder Stimmung wäre.<sup>45</sup> Somit erscheint es nicht unmöglich, dass die Starrheit und der Stillstand nicht zufällig aus den Bildern spricht, sondern absichtlich von der Künstlerin integriert wurden. Einerseits kann sich durch den Bildinhalt Lebendigkeit und Natürlichkeit, sowie deren Gegenteil ausdrücken (Landschaften oder klare Trennung von Natur und Stadt) und andererseits durch die Art, wie dieser dargestellt ist (farbig oder schwarzweiß, Zentral- oder Parallelperspektive, Eingrenzung von natürlichen Elementen). Brüche in der Seherfahrung und im Anschein der Idylle werden außerdem durch Elemente herbeigeführt, die in der Vergangenheit nicht existierten und welche die Fotografin absichtlich im Bild belassen hat, da sie etwas über die heutige Zeit erzählen: Die Kleidung der im Bild abgebildeten Personen, einzelne architektonische Elemente, „postindustrielle Details, wie Müll, abgesägte Bäume [Bild LS#18, Abb. 11], Wellblech, Mauern und Teile eines Stacheldrahtzauns“ fügen sich zwar in die Natur ein, entfalten aber dennoch eine beunruhigende Wirkung.<sup>46</sup> Obwohl sie nicht sonderlich irritieren oder auffallen, spricht aus ihnen dennoch eine gewisse Kritik und es wird deutlich, dass das Bild einer Landschaft trotz der scheinbaren Harmlosigkeit auch mit politischen Signalen versehen sein kann.<sup>47</sup> Maren Lübbke-Tidow meint in den Bildern außerdem einen Anspruch Gutschows zu erkennen,

---

<sup>44</sup> Vgl. Gutschow 2008, 38.

<sup>45</sup> Vgl. Wedekind 2010, 35.

<sup>46</sup> Hofmann 2021, 85/86.

<sup>47</sup> Vgl. Warnke 1992, 97.

mittels der Landschaftsfotografie „Prozesse der Ökonomisierung und Beschleunigung des gesellschaftlichen Raumes“ zu reflektieren.<sup>48</sup> Die in die Landschaft integrierten Figuren wirken, trotz ihrer gelungenen Eingliederung in diese, fehl am Platz. In der wahrnehmbaren Distanz von Staffagefiguren und Natur, sowie im Erkennen von dessen Konstruiertheit „geht nicht nur die Illusion von der Jungfräulichkeit der Natur verloren, sondern auch die Unschuld der Wahrnehmung wird widerlegt.“<sup>49</sup> Manchmal sind die Figuren in der Landschaft, aufgrund ihrer Größe, kaum auszumachen. In diesem Element ist auch ein Verweis auf die Mächtigkeit der Landschaft und die Gewalt der Natur gegeben, die auf die Erhabenheit von dieser in der Gegenwart verweist.

Bereits seit dem Aufkommen der Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert wird mit dem Begriff Landschaft „eine bildlich dargestellte Gegend bezeichnet“<sup>50</sup> und impliziert daher immer schon eine bestimmte Formgebung, ein „größtenteils künstliches System menschengemachter Räume“.<sup>51</sup> In diesem Verständnis ist der Begriff auch hinsichtlich der Gegenwart interessant zu untersuchen. Diese Künstlichkeit liegt allen drei Serien, in denen andere Aspekte gegenwärtiger Landschaften präsentiert werden, besonders durch die modifizierte Darstellung der Perspektive zugrunde, so echt sie auch wirken mögen. Gütschow erstellt ihre Landschaftsbilder mit dem Medium der Fotografie. Alex Vasudevan untersucht in seinem Text, inwiefern die Künstlerin durch ihre künstlich erstellten Landschaften dem, was unter diesem Begriff bis dahin verstanden wurde, einen neuen Ausdruck und Gehalt zu geben vermag:

My animating belief here is that a certain understanding of landscape has come to reside at the centre of Gütschow's work and it is a return to the compositional imperatives of photomontage that serves as the principle guarantor of her photographic enterprise.<sup>52</sup>

Jeff Wall vermutet, dass sie die Fotografie verwendet, um durch sie den Begriff der Landschaft früher und heute neu zu untersuchen: “she plays on the *technē* of photography (and digitalization) as a way of questioning what ‘kind of picture (or photograph) we call a ‘landscape’.”<sup>53</sup>

---

<sup>48</sup> Lübbke-Tidow 2024.

<sup>49</sup> Hoffmann 2024.

<sup>50</sup> vgl. Weber 2010, 167, hier zitiert nach Horn/Langer 2022.

<sup>51</sup> Vgl. Mackert/Petrtsch 2016.

<sup>52</sup> Vasudevan 2015, 141.

<sup>53</sup> Wall 2002, 140, hier zitiert nach Vasudevan 2015, 148/149.

### 1.3.1 Landschaftsmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts

Die Suche nach einer Utopie, einem irdischen Paradies und die Darstellung von diesem, ist, wie in den Gärten der Hortus conclusus Darstellungen des Mittelalters, auch in der Landschaftsmalerei des 17. Und 18. Jahrhunderts erkennbar.<sup>54</sup> Landschaft wird nach wie vor unmittelbar mit Natur assoziiert. Doch die gegenwärtigen Landschaften, und selbst Orte, an denen es so scheint, als würde die Natur in ihrem ursprünglichen Zustand vorkommen, sind streng kontrolliert. Sie werden geformt, um einem Idealzustand zu entsprechen, wodurch sie eine „Art museales Schaustück“ werden.<sup>55</sup> Architektonische Elemente fungieren dabei als Rahmung (wie dies in der HC-Serie angedeutet ist) (Abb. 12). In der Landschaftsmalerei treffen sich Wildheit (in der Darstellung der Natur) und Zivilisation (in Bezug auf gewisse Regeln der Darstellung). Während die Natur in früheren Jahrhunderten als gefährlich galt, erkannten Menschen im 16./17. Jahrhundert, dass man die Natur formen kann<sup>56</sup> und dies spiegelte sich auch in der Malerei. Die Landschaftsmalerei verstand man als Ort der Vielfalt, die einen Ausschnitt eines in sich geschlossenen Ganzen präsentiert. In unserer Gegenwart brechen diese Vorstellungen auf. Trotz der wahrnehmbaren Divergenzen zwischen der LS-Serie und der Landschaftsmalerei der damaligen Zeit, betont die Künstlerin in einem Interview mit Hubertus von Ameluxen, dass es gewisse Parallelen zwischen ihrer Arbeitsweise und jener damaliger Künstler\*innen gibt, hinsichtlich des Schemas, die Wirklichkeit zu ordnen:

Damals haben die Maler ja genau das Gleiche gemacht. Sie sind ja auch nicht raus gegangen und haben einen Ausschnitt der wirklichen Landschaft gemalt, sondern sie haben Landschaft konstruiert und vor allen Dingen eben idealisiert. Und genau das wollte ich übernehmen. Also ist es eine Kopie eines Denkschemas.<sup>57</sup>

Konstruierte und geformte Landschaften, scheinen sowohl ihrer Arbeitsweise (in der Verwendung der Montage) als auch einem generellen Interesse zu entspringen, da dieses Thema in mehreren Serien in jedoch unterschiedlicher Ausformung behandelt wird.

---

<sup>54</sup> Es wird sich zeigen, dass auch die Architektur der Moderne einen utopischen Anspruch erhebt.

<sup>55</sup> Sieferle 2000, hier zitiert nach Horn/Bergthaller 2019, 61.

<sup>56</sup> Vgl. Mirzoeff 2014, 217.

<sup>57</sup> Gütschow in einem Interview mit Hubertus von Ameluxen (2006), hier zitiert nach Lorenz 2012, 3.



Das 18. Jahrhundert zeichnet eine Sorge um die „Entfernung“<sup>58</sup> von, sowie eine Sehnsucht nach der ursprünglichen Natur aus.<sup>59</sup> Landschaftsbilder konnten als Gegenbilder zur Stadt, und den dort stattfindenden Fortschritt<sup>60</sup> angesehen werden und damit die ursprüngliche Harmonie von Natur und Mensch sowie ein verlorenes Paradies versinnbildlichen. In der Begegnung mit der Natur (auch im Bild) begegnet der Mensch (dem verlorengegangenen Teil) der Natur in sich selbst. Dadurch entsteht die Möglichkeit, das eigene Leben und sein Handeln zu überprüfen<sup>61</sup>, was ihnen eine moralische Dimension verleiht. Das ist auch für Gütschows Bilder anzunehmen. Betrachter\*innen nehmen also in Gegenüberstellung mit der Landschaft eine wichtige Rolle ein. Sie schaffen die Einheit des Bildes, indem sie „die umgebende Wirklichkeit zentralperspektivisch auf sich beziehen [und damit] eine ganzheitliche Landschaft mit raumlogischen Zusammenhang“<sup>62</sup> schaffen. Auch wenn es zunächst nicht so scheinen mag, ist die Zentralperspektive selbst in Landschaftsdarstellungen bildkonstituierend. Etwas Unendliches, eine Ganzheit wird so als endliche und homogene Einheit erfahrbar. Stellvertreterfiguren werden dadurch, und das ist in den Bildern Caspar David Friedrichs besonders schön erkennbar, zu „doppelten Reflexions- und Projektionsebenen“<sup>63</sup>, indem sie es ermöglichen, die Landschaft durch die Augen der eingefügten Figuren, durch ihre „meditative Versenkung im Angesicht der Natur“<sup>64</sup> zu betrachten und sich so mental hineinzusetzen. Zugleich stellt sich etwas in den Bildern Gütschows dieser Nähe entgegen: „they also frustrate any attempt at sustained ‘absorptive’ viewing“<sup>65</sup>, was auch Vasudevan hervorhebt.

In Bezug auf die Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts entscheidet sich Beate Gütschow für ein großes Format und Stellvertreterfiguren. Das große Format behält sie über mehrere Serien bei und dieses wird ein wesentliches Erkennungsmerkmal Gütschows. Die Größe erleichtert also auf der einen Seite ein Eintreten und auf der anderen Seite distanziert es das Bild von Betrachter\*innen, da diese wegstreten müssen, um das Bild als Ganzes wahrnehmen zu können. Die Künstlerin orientiert sich auch dadurch, dass sie die Bilder in verschiedene Ebenen: in

---

<sup>58</sup> Bättschmann 1989, hier zitiert nach Noll/Stobbe/Scholl 2012, 11.

<sup>59</sup> Vgl. Noll/Stobbe/Scholl 2012, 12.

<sup>60</sup> Vgl. Hofmann 2021, 81.

<sup>61</sup> Vgl. Büttner 2006, 101.

<sup>62</sup> Kirchhoff 2022.

<sup>63</sup> Thomas 2010, 13.

<sup>64</sup> Vgl. Büttner 2006, 101.

<sup>65</sup> Vasudevan 2015, 156.

Vorder-, Mittel-, und Hintergrund aufgebaut an den Kompositionsprinzipien der Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts.<sup>66</sup> Dadurch wird Räumlichkeit erzeugt. Auch hinsichtlich der Organisation des Raumes und Lichts, der Perspektive sind Parallelen zu verzeichnen. Fotografien sind gleich wie die Landschaftsmalerei Lichtbilder, da alles in ihnen durch Licht und die Abstufung von Farben modelliert wird. Die Künstlerin greift ebenso den niedrigen Horizont und die seitlich unbegrenzten Landschaften auf, wie sie auch in der Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden vorkommen.<sup>67</sup> Im 18. Jahrhundert wird die Landschaftswiedergabe durch neue ästhetische Kategorien erweitert. Eine davon ist das Erhabene, und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird auch die Stimmung zu einem viel diskutierten Begriff. Nils Büttner meint, dass in der LS-Serie die „Naturschilderung und phantastische Erfindung zu einem sublimen Gesamtbild“<sup>68</sup> fusionieren. Auf diesen Aspekt der Bilder Gütschows wird an späterer Stelle noch ausführlicher eingegangen. In der LS-Serie ist eine geographische Utopie vorhanden: „eine nicht real verankerte Welt, idealisiert, fabriziert und dem eigentlichen Leben enthoben.“<sup>69</sup> Es werden bekannte landschaftliche Wahrnehmungskonventionen aufgegriffen und mit den gegenwärtigen zusammengebracht, wodurch sich „Imagination, Konstruktion und mediale Darstellung von Landschaft“<sup>70</sup> vermischen und sowohl die Produktion als auch die Rezeption von diesen prägen.

In der Masterarbeit von Michaela Hofmann bespricht diese die LS-Serie im Hinblick auf das Verhältnis von Kunst und Natur.<sup>71</sup> Die Autorin betont vor allem das Verhältnis der Bilder zur Wirklichkeit sowie des Natürlichen und Künstlichen in der Kunst. Auch die Rolle des Subjekts in Gegenüberstellung mit der Landschaft und die Bedeutung der Perspektive in diesem Zusammenhang werden kurz erwähnt.<sup>72</sup> Im Laufe dieser Arbeit soll in den entsprechenden Kapiteln auf wesentliche Aspekte und Ideen von ihr verwiesen werden, die auch für meine Fragestellung wichtig sind.

---

<sup>66</sup> Vgl. Gütschow 38, 2008.

<sup>67</sup> Vgl. Büttner 2006, 397/398.

<sup>68</sup> Vgl. Büttner 2006, 226.

<sup>69</sup> Witzgall 2010, 24.

<sup>70</sup> Noll/Stobbe/Scholl 2012, 9.

<sup>71</sup> Michaela Hofmann, Vorbilder, Abbilder, Nachbilder. Verhältnisse von Kunst und Natur in den Werken von Karl Blossfeldt, Roxy Paine und Beate Gütschow, Graz 2021.

<sup>72</sup> Vgl. Hofmann 2021, 81-82.

### 1.3.2 Bild: LS#17 (2003)

Dieses Bild zeigt im Vordergrund eine Wiesenfläche, auf der sich ein mittelgroßer Laubbaum sowie mehrere Menschen befinden, die etwas verstreut sind (Abb. 13). Der Horizont ist recht tief gesetzt, sodass der Himmel etwa zwei Drittel des Bildes einnimmt. Im Hintergrund ist eine Wasserfläche abgebildet und noch weiter im Hintergrund wieder eine Wiese. Die Ebene erstreckt sich weit in den Hintergrund. Am Himmel sind Schleierwolken zu erkennen, durch die der blaue Himmel sichtbar wird. Wenn wir auf den Vordergrund des Bildes blicken, entdecken wir am linken Bildrand ein Zaunfragment, auf dessen rechter Seite sich ein Mann befindet, der auf dem Boden sitzt. Weiter rechts ist ein weiterer Baum auszumachen. Die Blätterpracht lässt vermuten, dass es sich um eine warme Jahreszeit handelt. Im mittleren Bereich des Bildes sind fünf Personen anzutreffen, von denen vier auf dem Boden sitzen, und eine steht. Eine weitere Person ist weiter rechts im Bild vor einer Blechwand platziert, die bereits angefangen hat, zu rosten. Die Personen befinden sich in einer Distanz zu Betrachter\*innen, wodurch sie anonym bleiben und weder die Identität noch das Geschlecht festgestellt werden können. Die Landschaft ist recht unspektakulär und gibt keine Anhaltspunkte bezüglich des genauen Standortes. Hier, wie auch in den meisten anderen Bildern der LS-Serie, wenden sich die Personen von der Kamera ab, sind somit nur als Rückenfiguren präsent und nehmen nie Blickkontakt mit Rezipient\*innen auf. Die Künstlerin verweist auf den Grund dafür:

Sie können nur stellvertretend für den Betrachter im Bild sein und als Projektionsfläche dienen, wenn sie nicht direkten Kontakt mit dem Betrachter aufnehmen. Dies ist eine Technik, die ja auch in der Psychoanalyse verwendet wird: Augenkontakt wird vermieden, um die Möglichkeit der Projektion zu erhalten.<sup>73</sup>

Die Figuren scheinen sich auf den ersten Blick harmonisch in die Landschaft einzufügen. Erst auf dem zweiten Blick werden eine gewisse Unbeweglichkeit und Starrheit deutlich, die eine Entfremdung zwischen Menschen und ihrer Umgebung vermuten lässt. Obwohl einige Menschen zusammensitzen, wirken nicht nur jene, die separat dargestellt sind, starr und isoliert, sondern auch jene in der Gruppe. Diese Fremdheit tritt in der S-Serie noch deutlicher hervor, wo damit auf die Unbewohnbarkeit des urbanen Raumes verwiesen wird, in dem Menschen zu Fremden werden.

---

<sup>73</sup> Gütschow 2008, 43/44.

## 1.4 S-Serie

Diese Serie entstand zwischen 2004 und 2006 und enthält vierunddreißig meist großformatige Ansichten urbaner Räume (S steht für Stadt), die in schwarzweiß<sup>74</sup> gehalten sind.<sup>75</sup> In der S-Serie sind im Gegensatz zur LS-Serie natürliche Elemente bis auf wenige Menschen und abgestorbene Bäume komplett zurückgedrängt. Sie zeigt mit wenigen Ausnahmen urbane industrielle Stadtlandschaften, die stark zentralperspektivisch aufgebaut sind. Dies wird besonders durch die „klassisch perspektivischen Hilfslinien“ als Pflastersteine auf den Plätzen deutlich, welche die Tiefenwirkung zusätzlich verstärken.<sup>76</sup> Im Bild S#32 (Abb. 14) ist dies besonders deutlich erkennbar. Die Linien laufen nur scheinbar im Fluchtpunkt zusammen, dieser bestätigt sich aber nicht exakt. Auch die Staffelung der Gebäude in einen Vorder-, Mittel- und Hintergrund, trägt, wie bereits hinsichtlich der LS-Serie betont, zur Tiefenwirkung bei. In dieser Serie thematisiert die Künstlerin sowohl die Dokumentarfotografie des 20. Jahrhunderts als auch die Architektur der Moderne, indem sie Formelemente jener Architektur – geometrische Formen, Raster, Beton, Klarheit, klare Trennung von Natur und Stadt – in den Bildern integriert. Sie zeigt befremdliche, von der industriellen Moderne versehrte Orte. Die Serie ist dennoch sehr ästhetisch und wurde nicht ohne Grund im Jahr 2017 für den Prix Pictet nominiert. Die großformatigen Stadtansichten wirken auf den ersten Blick wie Fotografien. Gütschow gliedert sich damit in ästhetischer Hinsicht sogleich in die Richtung der Architekturfotografie ein. Stefanie Gerke bemerkt: „Wir haben es als mit einer auf eine Metaebene gehobene Reflexion über Architekturfotografie zu tun.“<sup>77</sup> Dieser Gedanke wird später noch genauer betrachtet.

Während in der LS-Serie die Natur/Landschaft im Mittelpunkt steht, sind in der S-Serie die wenigen Bäume, die vorkommen, verdorrt beziehungsweise abgestorben (S#31, Abb. 15). Zusammen mit den Menschen erscheinen sie in der Stadtlandschaft (falls sie überhaupt vorkommen) als einzige lebendige und natürliche Elemente. Gütschow sagt diesbezüglich: „the built environment is the greedy counterpart of the natural realm.“<sup>78</sup> Die An- oder Abwesenheit von

---

<sup>74</sup> Für die K-Serie verwendet sie ebenfalls das Schwarzweiß und nennt dafür folgenden Grund: „Ich wollte gern mit dem Schwarzweiß einen gewissen Abstand reinbringen, vielleicht auch einen zeitlichen Abstand, so als ob wir von oben auf dieses Problem schaue, weil wir dann auch mehr Übersicht bekommen.“ Gütschow, hier zitiert nach artmagazine.cc 14 Mai 2024 (Youtube).

<sup>75</sup> Die S-Serie steht in ihrem Schaffen fiktionaler Architektur nicht allein, wie das Buch „Fiction and Fabrication – Photography of Architecture after the Digital Turn“ von Pedro Gadanho (2019) zeigt.

<sup>76</sup> Vgl. Lorenz 2012, 7.

<sup>77</sup> Gerke 2017, 338.

<sup>78</sup> Gütschow 2024.

Personen in gewissen Zusammenhängen oder Situationen kann auf eine gewisse Künstlichkeit und Konstruiertheit des Bildes verweisen, da nicht deutlich wird, wie die Personen (aufgrund der fehlenden Wege und Straßen) dort hingekommen sind oder warum sie fehlen. In der Gegenüberstellung von modernistischen Gebäuden aus den 1950er und 1960er (vielleicht auch 1970er Jahren) Jahren und Menschen, die sich in vielen Bildern auf großen weiten Plätzen befinden, wird der Größenunterschied zwischen Menschen und Architektur besonders deutlich, beispielsweise im Bild S#2 (Abb. 16). Das ist nicht nur in der S-Serie, sondern auch in der LS-Serie in der Gegenüberstellung von Landschaft und Menschen wahrnehmbar.

Auf die Utopie, die in der LS-Serie dargestellt wäre, folgt die Dystopie, wie die Künstlerin betont. Hier ist es durch die digitale Montage nicht möglich, Aufnahmeort und -zeit zu ermitteln, da die Fotografiefragmente von ihrem ursprünglichen Kontext gelöst werden. In mehreren Bildern der Serie liegen Autowracks (S#10, Abb. 17) herum, zugleich strahlen die Bilder aber eine gewisse Stille und fast unheimliche Ruhe aus. Es erschließt sich weder, wie und wann der Unfall zustande gekommen ist, noch, warum diese Wracks nicht weggeräumt wurden. Die zeitliche und räumliche Unsicherheit wird auch in den Gebäuden thematisiert. Die Monumentalität kommunistischer Bauten verbindet sich mit den utopischen Idealstädten der Renaissance. Vasudevan beobachtet treffend, dass eine Parallele zu den Bildern der italienischen *pittura metafisica* Giorgio de Chiricos besteht<sup>79</sup>, „der ausgehend von perspektivisch erschlossenen Bildräumen eine die Dingwelt verrätselnde Darstellungsweise entwickelt hatte. [...] die melancholische Vision eines kafkaesken Ortes im Nirgendwo.“<sup>80</sup> Die Bilder sollen ein ästhetisches Ideal verkörpern. Gleichzeitig „ist eine bedrohlich anmutende, merkwürdige Welt voller Vieldeutigkeiten [präsentiert], in der Unbewußtes, Traum und Wirklichkeit zu einer bizarren Topographie verschmelzen.“<sup>81</sup> Ähnliches ist in Gütschows Bilderwelten wahrnehmbar.

Zu dieser Serie gibt es bisher die meiste Literatur. Zwei wichtige Texte hierzu fokussieren auf die digitale Fotomontage, eine davon ist die Diplomarbeit von Annika Lorenz.<sup>82</sup> Die (Multi)Perspektive wird hier aber nur oberflächlich und im Zusammenhang mit der Montage besprochen.<sup>83</sup> Sie betont, dass die Gebäude durch das Herausnehmen der Perspektive wie

---

<sup>79</sup> Vgl. Vasudevan 2015, 139.

<sup>80</sup> Büttner 2006, 365.

<sup>81</sup> Büttner 2006, 365.

<sup>82</sup> Vgl. Lorenz, Auf den Zweiten Blick. Montage innerhalb der Serie S, 2012.

<sup>83</sup> Vgl. Lorenz 2012, 8.

Fassaden oder Boxen wirken. Das Bühnenhafte evoziert den Eindruck der Zentralperspektive, die dann aber durch dasselbe und durch Fehler im Bild wieder aufgehoben wird. Die Autorin hebt die Nähe von Montage und Perspektive hervor, und auch in meiner Arbeit wird es notwendig sein, den Zusammenhang dieser beiden Darstellungsmittel zu besprechen.

Der Text von Stefanie Gerke untersucht das Verhältnis von Montage und Multiperspektive in der S-Serie und der Architektur der Moderne. Sie schreibt: „Die eklektizistische Arbeit an der Perspektive verwandelt die Bilder in Kunstprodukte, die als symbolische Formen erkennbar werden.“<sup>84</sup> Die Autorin bezeichnet die Multiperspektive angelehnt an Erwin Panofsky als „symbolische Form“ und meint, dass in Gütschows Bildern ein Verständnis von Perspektivkonstruktion sichtbar wird, das als Symbol für den spezifisch postmodernen Realitätsbezug stehen kann.<sup>85</sup> Sie verweist außerdem darauf, dass der Fotomontage (aber auch der Multiperspektivität) eine Medienreflexion inhärent ist. Mit den medientheoretischen Fragestellungen, die Gütschow in Bezug auf ihre Arbeit mehrfach nennt, ist die Frage nach dem Verhältnis des Abgebildeten, den eigenen Produktionsbedingungen und der Form berührt. Sie implizieren auch ein Interesse daran, wie Bilder geschaffen werden können, und inwiefern bildkonstitutive Elemente, wie die Perspektive, räumliche Tiefe einerseits bezeugen und andererseits negieren kann, indem sie aus dem Bild herausgenommen wird. Was in der Literatur bisher fehlt, ist eine Beschreibung der Multiperspektive, wie sich diese zeigt und woran erkannt werden kann, dass es sich nicht um eine (reine) Fotografie handelt.

#### **1.4.1 Modernistische Architektur**

Die Bauten, die sie in den Bildern der S-Serie integriert, sind repräsentative Gebäude der Vergangenheit: eine Architektur, die für soziale Ideale steht.<sup>86</sup> Ihre Bilder beziehen sich besonders in ihrer Liebe zur Form und Struktur, Klarheit und Funktionalität auf modernistisches Denken. Was die Architektur der Moderne auszeichnet, sind unter Anderem gerade Linien, rechte Winkel, vereinzelt anzutreffende geschwungenen Formen, Raster, Beton, Glas und Stahl. Die Künstlerin verwendet diese Formprinzipien auch in der S-Serie. Die genannten Architekturelemente haben einen Wiedererkennungswert, sodass ihre Konstruiertheit nicht sofort evident

---

<sup>84</sup> Gerke 2017, 338.

<sup>85</sup> Vgl. Gerke 2017, 344.

<sup>86</sup> Vgl. Gütschow 2008, 41.

wird. Wie in Gütschows Bildern, die sie aus vielen Einzelbildern zusammengesetzt, so ist auch bei manchen Gebäuden der architektonischen Moderne ein spielerischer Umgang mit den Einzelteilen, mit architektonischen Elementen wahrnehmbar (Abb. 18). Bei der Betrachtung des Vitra Design Museum von Frank O. Gehry (Abb. 19) sind ebenso wie in der S-Serie schräge Wände, wahllos verteilte Fenster oder Wände, die Fenster vollkommen entbehren; Pfeiler, deren Funktion sich nicht sofort erschließt, zu sehen. Viele Gebäude in dieser Serie sind deshalb am ehesten dem Dekonstruktivismus oder Brutalismus zuzuordnen. Eine Parallele besteht auch darin, dass die schweren industriellen Baukörper den Eindruck erwecken, schweben zu wollen. Beispielsweise Villa Savoye von Le Corbusier und Pierre Jeanneret (1929-31) (Abb. 20). Im Dekonstruktivismus, wie in der dargestellten Architektur in Gütschows Serien sind „aggressiv gesetzte schräge Stützen, aufgesplitterte Flächen, verwirrende Übergänge von Innen und Außen, unruhige Konturen, multiperspektivische Räume“ vorhanden<sup>87</sup> (sichtbar in S#2, Abb. 16 und Abb. 21). Viele Formalia der Bilder Gütschows, die eine gewisse Befremdlichkeit, Künstlichkeit oder Abstraktheit evozieren, sind nicht allein auf ihre Arbeitsweise, sondern auf Formprinzipien der modernistischen Architektur zurückzuführen. In der HC-Serie ist dies beispielsweise bei der Gegenüberstellung von architektonischen Elementen auffällig, die, abgesehen von deren Formung künstlicher wirken, wenn sie aus Beton bestehen (HC#8, Abb. 12) anstatt aus Backstein (HC#6, Abb. 28). Selbst dann, wenn im ersteren mehr Natur dargestellt ist und das Bildmotiv des Letzteren eine viel höhere Abstraktion aufweist.

Im Gegensatz zum Brutalismus, dem die „Ablesbarkeit von Funktion und Strukturen“<sup>88</sup> wichtig erschien, (Abb. 22) ist dies bei Gütschows Architekturensemble kaum möglich. Geometrische Formen als Konstitutionsprinzip, die bei der Betrachtung von modernistischer Architektur für ihre „Unnatürlichkeit“ stehen, zeichnet aber eigentlich auch jedes Element der Natur aus. Der Eindruck des Chaos weicht bei näherer Betrachtung der Erkenntnis, dass alles einer perfekten Ordnung unterworfen ist und ein zusammenhängendes System darstellt. Insofern ist das, was zunächst einen klaren Gegensatz zu bezeichnen scheint, eigentlich eine Parallele der modernistischen Architektur beziehungsweise des Bildaufbaus (in der LS- und S-Serie) und Natur. Einige Gebäude spiegeln aber bewusst natürliche Formen, beispielsweise das Guggenheim Museums in New York von F. L. Wright (1956- 1959) (Abb. 23). Die Architekturfotografie der

---

<sup>87</sup> Kretschmer 2013, 323.

<sup>88</sup> Kretschmer 2013, 270.

Moderne bevorzugt es vergleichbar mit Gutschow keine oder nur wenig Menschen in der Fotografie zu integrieren. Ein Grund dafür mag sein, dass sie von der Architektur selbst ablenken würden. Der Fokus auf die Form der Gebäude geht in der S-Serie so weit, dass sich einige Bilder hauptsächlich darauf konzentrieren die Formprinzipien darzustellen, dabei ihren Kontext vernachlässigen und kaum noch als Gebäude erkennbar sind. Ein Beispiel dafür ist das Bild S#17 (Abb. 24), das durch seine Flächigkeit, wie ein abstraktes Gemälde wirkt und nur aufgrund des Schattenwurfs, als ein dreidimensionales Objekt erkennbar wird. Auch indem viele Bilder der S-Serie, frontal präsentiert werden, weder weitere Wände noch das Dach sichtbar sind, betont die Künstlerin ihre Abstraktheit und Flächigkeit (S#29, Abb. 25). Die Entscheidung hierfür mag einerseits auf die architekturfotografische Praxis der Moderne zurückzuführen sein und hängt andererseits mit der Form der Gebäude zusammen, die in ihrer Monumentalität und Blockhaftigkeit bereits eine gewisse Distanz einfordern (S#14, Abb. 26). Oft vernachlässigen sie den Kontext, indem sie von benachbarten Gebäuden und interferierenden Elementen freigestellt, zentral auf einer weiten leeren Fläche platziert, sowie teils raumfüllend und in einer Bühnenhaften Weise präsentiert werden:

Es ist eine parzellierte Welt, die Zusammenhänge nicht zu thematisieren scheint, sondern in erster Linie darauf angelegt ist, die Sujets zu isolieren, so als würde die Kamera die Wirklichkeit zerlegen, um am mittig platzierten Gegenstand das Greifbar zu machen, was sich als Ganzes der Wiedergabe verschließt.<sup>89</sup>

Durch die frontale Ablichtung der Gebäude als auch der selten eingefügten Personen ist eine Parallele zu der Becher Schule vorhanden (Abb. 27). Diese Art der Fotografie wirkt deshalb künstlich, da sie „die verlassene industrielle Architektur stilisiert und monumentalisiert“<sup>90</sup>, worauf Lorenz verweist. Die Häuser erscheinen so wie abstrakte Gebilde. Es ist selbsterklärend, dass in der Gegenüberstellung von Gutschows Bildern der S-Serie mit realen Fotografien zeitgenössischer Städte viel mehr Menschen und chaotische Elemente vorhanden wären. Häuser sind selten so freigestellt wie in Gutschows Werken.<sup>91</sup> Außerdem wird Architektur meist aus

---

<sup>89</sup> Zweite 2003, 15.

<sup>90</sup> Lorenz 2012, 4.

<sup>91</sup> Von einigen Autoren wurde auch eine Parallele zu Architekturrenderings hervorgehoben, in welchen ebenso eine gewisse Künstlichkeit und Gestelltheit deutlich wird.



der Augenhöhe fotografiert, und nicht aus einer Vogelperspektive, so wie es einige Bilder der S-Serie annehmen lassen.

Im Laufe des letzten Jahrhunderts wurde die Urbanität im Gegensatz zum Leben am Land zum ästhetischen Ideal.<sup>92</sup> Die Ideen des Fortschritts und Wachstums als wesentliche Merkmale des Modernismus, die zu einer besseren und gerechteren Gesellschaft führen sollten, scheiterten aber. Gütschows Stadtansichten scheinen vordergründig ästhetisch und perfekt, wie eine „geglättete Welt“. Erst bei genauerer Betrachtung wird der Verfall dieser repräsentativen Gebäude der Vergangenheit und damit eines „gesellschaftliche[n] Ideal[s]“<sup>93</sup> deutlich. Ehemals wichtige Gebäude stehen jetzt wie Fremdkörper in einer verlassenen Stadt, in einer trostlosen Umgebung „die nur noch Spuren einstmaliger Zivilisation trägt.“<sup>94</sup> Im Zerfall, sowie in der Dekonstruktion dieser bedeutenden Gebäude der Vergangenheit (durch ihre Arbeitsweise) ist zugleich auch der Modernismus als Architekturform angesprochen. Die Architektur wird besonders in den 1960er und 70er Jahren auf vielfältige Weise kritisiert, worauf ein späteres Kapitel detaillierter eingeht.

#### **1.4.2 Bilder: S#29 (2008) und S#11 (2005)**

Die Rasterhaftigkeit, Bühnenhaftigkeit und der hohe Standpunkt sind im Bild S#29 (Abb. 25) besonders deutlich erkennbar. Im Vordergrund ist eine weite Bodenfläche zu sehen, die mit größeren Pflastersteinen ausgelegt ist. Auch in vielen anderen Bildern der S-Serie kommen im Vordergrund große, leere Flächen vor, im Mittelgrund ein Gebäude(komplex) und im Hintergrund in weiter Entfernung ist eine Stadt angedeutet. Die beiden letzteren sind in diesem Bild jedoch nicht vorhanden. Vom linken unteren Eck führt ein Betonelement, das sich vom Boden erhebt, weit nach hinten und endet an der Fassade eines Gebäudes. Im Zentrum des Bildes und des Gebäudes befindet sich eine große Öffnung zu einem Durchgang, der als Verbindung des Mittel- und Hintergrunds zu fungieren scheint. In diesem Durchgang ist ein Mensch erkennbar. Dieser wirkt in Gegenüberstellung mit dem Gebäude winzig. Die Person scheint nebensächlich für die Szenerie zu sein. Der Raum ist in diesem Bild dominierend und diesem müssen sich alle Teile, auch der Mensch, unterordnen. Die Monochromie des Bildes erschwert die Unterscheidung des Bildes und die Identifikation der einzelnen Elemente noch zusätzlich. Obwohl in

---

<sup>92</sup> Gebbers 2009, 49.

<sup>93</sup> Gütschow 2008, 41.

<sup>94</sup> Weinheimer/Weise 2022.

Rezipient\*innen das Gefühl hervorgerufen wird, vor dem Bild zu schweben, da sich der Augenpunkt sehr hoch befindet, ermöglicht das Bild die Sicht auf die Decke des Durchgangs (Abb. 29). Es scheint damit eine gleichzeitige Auf- und Untersicht gegeben zu sein. Diese Ambivalenz ist auch in anderen Bildern der S-Serie vorhanden. Mit dem Gefühl des Schwebens ist eine „ambivalente Erfahrungsqualität“ angesprochen.<sup>95</sup> Diese Empfindung bezieht sich auf eine gewisse Unsicherheit und den Verlust eines fixen Standorts.

Vor dem Gebäude auf der linken und rechten Seite befinden sich viele Boxen, möglicherweise Belüftungskästen, die dort aber nicht ihren Zweck erfüllen. Auf der linken Seite hinter der Wand sind Teile anderer Häuser erkennbar und auch über dem Mittelstück schaut ein architektonisches Element hervor. Ein Großteil der Gebäude im Hintergrund werden durch die eingeschobene Wandfläche im Mittelbereich des Bildes verdeckt. Das zentrale Gebäude wirkt (abgesehen von der Öffnung, die Tiefe anzeigt) wie eine Fassade. Der Raum erscheint dadurch wie eine Bühne, die in mehrere Ebenen aufgeteilt ist. Zugleich ist aber eine starke Rasterung im Bild präsent, vergleichbar mit traditionellen Gemälden, bei denen die Verwendung der Zentralperspektive besonders durch die Fliesen am Boden deutlich wird. Aufgrund der gleichzeitigen Flächigkeit des Gebäudes im Zentrum des Bildes und der Tiefenwirkung, welche die Bodenelemente evozieren, entwickeln sich Irritationsmomente, worauf Lorenz verweist: „Diese werden beispielsweise ausgelöst durch das Wanken zwischen Flächigkeit und Plastizität und die damit verbundene kippende Perspektive.“<sup>96</sup>

Im Bild S#11 aus dem Jahr 2005 (Abb. 30) werden andere Aspekte der S-Serie besonders deutlich. Im Gegensatz zum zuvor besprochenen Bild sind hier ausschließlich architektonische Elemente dargestellt und keine Menschen. Im Vordergrund erschwert ein schwarzer und ein grauer Balken den Zugang zum Bild. In der rechten unteren Ecke taucht ein Pfeiler aus der Dunkelheit auf. Es lässt sich annehmen, dass die dargebotenen architektonischen Elemente, die auf der Betonplattform aufliegen möglicherweise von mehreren Pfeilern gehalten werden. Der Platz im Vordergrund ist wieder mit Pflastersteinen ausgelegt, welche die Tiefenwirkung verstärken. Weiter hinten auf der Plattform ist eine halbrunde Kuppel erkennbar. Dieselbe Kuppel kommt im Bild S#25 (Abb. 31) vor. Zunächst scheint die Sonne von der rechten Seite die Szene zu

---

<sup>95</sup> Wedekind 2010, 40.

<sup>96</sup> Lorenz 2012, 9.

beleuchten und klar definierte Schatten zu werfen. Bei genauerem Hinsehen widersprechen sich jedoch die Schattenwürfe teilweise. Einer legt nahe, dass die Sonne rechts und tiefer steht, während ein anderer Schattenwurf darauf hindeutet, dass die Sonne sehr hoch steht, was den ersten unmöglich machen würde. Diese Unstimmigkeiten der Räumlichkeit zeigen sich bezeichnenderweise gerade bei dem Schatten, einer natürlichen und geologischen Komponente. Während in diesem Bild starke Kontraste vorkommen, scheinen in manchen anderen Bildern der S-Serie Schattenwürfe komplett zu fehlen (S#13, Abb. 32). In der dritten Ebene im Hintergrund sind zwei Gebäude erkennbar. Einem hohen pfeilerförmigen Turm ist eine Kugel aufgesetzt, die weitestgehend von rechts vorne beleuchtet wird. Ein anderes Gebäude befindet sich gleich rechts daneben und ähnelt einem Hochhaus. Vergleichbar mit dem vorherigen Bild ist dieses Gebäude frontal dargestellt und nur eine Seite erkennbar. Ein anderer Irritationsmoment ist auch im Aufnahmestandpunkt zu verorten. Die Person, die den Auslöser gedrückt hätte, müsste dementsprechend vor dem grauen Balken in der Luft schweben oder auf einem anderen Gebäude stehen, das nicht sichtbar ist. Diese Barrieren, horizontalen Elemente, beziehungsweise Sockelzonen kommen in mehreren Bildern der S-Serie vor. Während es hier ein Sich-Hineinversetzen erschwert, befinden es sich in anderen Bildern am unteren Rand und dient damit als Verbindungselement: „Durch diese Präsentationsfläche wird das Gebäude zu einer Art Architekturplastik erhöht, platziert in der Mitte einer ungefüllten Fläche.“<sup>97</sup> Zugleich rahmen diese Balken gewissermaßen den Bildinhalt und gliedern ihn noch weiter.

## 1.5 HC-Serie

Die dreizehn Bilder der HC-Serie (was für Hortus conclusus steht) sind im Zeitraum von 2018 bis 2021 entstanden und stellen geformte und von städtischem Raum umgebene Natur dar, die mit architektonischen Elementen verbunden ist. Die Bilder sind aus vielen selbst aufgenommenen Fotos mithilfe eines Computerprogrammes neu zusammengesetzt worden. Während in den anderen beiden Serien die Formate und die Größen mehr variieren ist in der HC-Serie die Breite größtenteils dieselbe. Es gibt sowohl Bilder im Hoch- als auch Querformat. Ob sich das Format aus den Bildinhalten herleitet, wie das in der S-Serie größtenteils der Fall ist, kann in der HC-Serie nicht sofort erkannt werden.

---

<sup>97</sup> Lorenz 2012, 8.

Gütschows Interesse des Raumes, wie dieser begrenzt wird, welche Öffnungen, Zugänglichkeiten oder Unzugänglichkeiten er bietet oder verwehrt, wird in der HC-Serie fortgesetzt. Die Rolle von Rahmen oder Begrenzungen, dem Eingrenzen von Natur, dem was sichtbar ist, gezeigt wird, bespricht sie bereits im Jahr 2008 in einem Interview mit Natasha Egan, Lesley Martin und Akiko Ono.<sup>98</sup> Aspekte und Interessen, die in der LS- und S-Serie bereits angedeutet werden, (auch die Rolle der Perspektive in fotografischen Arbeiten) untersucht sie weiter und vertieft sie in der HC-Serie. Beim Betrachten von dieser scheint es sich auf den ersten Blick um alltägliche Szenen in einem öffentlichen städtischen Park zu handeln. Aber schon bald fällt auf, dass etwas nicht stimmt. Ein Sich-Hineinversetzen gelingt in der HC-Serie, wie Hillnhütter meint, nicht „beiläufig, wie ein alltäglicher Blick aus dem Fenster“<sup>99</sup>, sondern fällt im Gegensatz zu der LS- und der S- Serie schwerer. Dies mag einerseits daran liegen, dass die Künstlerin in dieser Serie die Zentralperspektive in der Fotografie ausmerzen will. Zu diesem Zweck beschäftigt sich die Künstlerin in der HC-Serie mit Gartendarstellungen in mittelalterlichen Buchmalereien und versetzt sie in die heutige Zeit. Wie in der HC-Serie wurde auch in den damaligen Hortus conclusus Darstellungen keine Zentralperspektive, sondern eine Parallelperspektive verwendet. Diese entspricht nicht unseren Sehgewohnheiten. Es ist ein erhöhter Standpunkt dargestellt und es scheint beinahe unmöglich diesen zu bestimmen.

In einem Vortrag im Jahr 2022 erwähnt Gütschow, dass sie beim Fotografieren von Parks für die HC-Serie im Jahr 2018 politisiert worden sei und begonnen habe sich Sorgen zu machen. Sie traf aufgrund der extremen Hitze und Wasserknappheit im Sommer 2018 auf viele verdorrte Rasenflächen (Abb. 33).<sup>100</sup> Der Wassermangel ist in den fertigen Bildern also einerseits an den braunen Stellen erkennbar und andererseits daran, dass sie das Motiv des Brunnens in den mittelalterlichen Buchmalereien in einem (meist) ausgetrockneten Zustand übernimmt (Abb. 34), obwohl Wasser eine ikonographische Rolle in den Hortus conclusus Darstellungen spielt (Abb. 35). Oftmals fehlen Grasflächen komplett und natürliche Elemente sind nur in Form von Bäumen integriert (HC#3, Abb. 36). Die Künstlerin erkannte, dass die Natur aus dem Gleichgewicht gekommen war, weshalb sie sich entschied in ihrer neuesten Serie K zum Thema der

---

<sup>98</sup> Interview mit Beate Gütschow, in: Beate Gütschow: LS/S 2008.

<sup>99</sup> Hillnhütter 2024.

<sup>100</sup> Vgl. Gütschow 2022.

Klimakrise zu arbeiten.<sup>101</sup> Gütschow belässt die verdorrten Grasflächen in den Bildern und verschönert sie auch nicht nachträglich am Computer.<sup>102</sup> Menschliche Spuren, beziehungsweise Auswirkungen der Menschen auf die Umwelt sind auch in der Geformtheit der Natur, dem zerbrochenen Glas und den Plastikflaschen aber auch im mehrmaligen Vorkommen von Graffiti angedeutet (HC#6, Abb. 28). Es ist nicht mehr viel von der „idealisierten“ geordneten Natur, einem Paradies, das von der Wildnis und dem Chaos draußen abgeschieden ist, erkennbar, welche Gärten seit jeher im Westen wie im Osten repräsentierten.<sup>103</sup> Geblieben ist der Wunsch „die Wirklichkeit zu kontrollieren, die Natur zu kontrollieren.“<sup>104</sup> Künstliche Elemente, wie Beton oder Mauern fungieren bereits in den Buchmalereien des Mittelalters, aber auch in der HC-Serie als Ordnungselemente und sperren die Natur entweder ein oder aus.

Die HC-Serie wirkt auf den ersten Blick wie eine Fortsetzung der vorherigen zwei besprochenen Serien. Während in der S- und LS-Serie die natürlichen und künstlichen Elemente ziemlich strikt getrennt wurden, ist in der HC-Serie, durch die Darstellung eines Stadtparks eine Balance zwischen urbanen und natürlichen Elementen sichtbar. Sie scheint wie ein Kompromiss der Gegenwart, Natur, die in der Moderne primär aus dem städtischen Raum ausgeschlossen wurde, wieder zu integrieren. Dennoch bleiben die natürlichen Elemente durch verschiedene Mittel klar von deren Umgebung abgetrennt und geformt. Der Gegensatz zwischen „ungezähmter/natürlicher“ Natur und „geformter/künstlicher“ Natur besteht somit darin, dass das eine übersichtlich und hell beleuchtet, das andere dunkel, und im Hintergrund ist (HC#5, Abb. 37). Häufig werden beide Bereiche entweder von einer Mauer oder einem Tor abgegrenzt oder wie im Bild HC#11 zu sehen, von einem Tunnel, der in den Hintergrund führt (Abb. 38). Es wird durch diese Elemente zugleich die enge Verbindung und die gleichzeitige Entfremdung beider Bereiche thematisiert. Die Möglichkeit des Eintretens in einen anderen Raum scheint gegeben zu sein und dann doch auch wieder nicht (wie noch zu sehen sein wird). Auch Gütschow ist dieser Aspekt von Mauern und Durchgängen bewusst: "The walls and virtual boundaries around

---

<sup>101</sup> Beate Gütschow sieht ihre Kunst als „Grenzüberschreitung zwischen politischem Sprechen und künstlerischen Handeln“. (Gütschow 2022) Es soll sich bei ihren neuen Arbeiten um Katastrophenbilder handeln, die aber nicht die Katastrophe an sich zeigen. Erst in der K-Serie scheint also explizit die Klimakrise zum Thema gemacht zu werden, obwohl bereits in der LS, S, und HC-Serie ihr Anliegen des Umweltschutzes und damit eine Kritik an der Umweltzerstörung anklingt und vorbereitet wird. Die potentiell vorhandene Kritik tritt jedoch erst in Gegenüberstellung aller drei Serien hervor.

<sup>102</sup> Vgl. Hillnhütter 2024.

<sup>103</sup> Vgl. Akiko Ono, hier zitiert nach Gütschow 2008, 45.

<sup>104</sup> Gütschow 2008, 45.

spaces usually have some form of opening that define one's own position and allow one to enter a different space.”<sup>105</sup> In der HC-Serie verweist die Künstlerin auf mehreren Ebenen auf den Garten als Übergangsbereich zwischen Natur und Kultur, wodurch eine zeitgenössische Deutung der Kultur-Natur Thematik präsentiert wird. Dass auch der Menschen beiden Bereichen angehört spricht nicht nur aus der HC-Serie, sondern auch aus der LS- und S-Serie, was noch zu zeigen sein wird. Die Künstlichkeit, die sich immer weiter ausbreitet, entspringt jedoch nicht mehr der Angst vor der „wilden“ Natur, sondern unserer gegenwärtigen Wohlstandsgesellschaft. Heute im Gegensatz zu früher, wo Kultur vor Natur geschützt werden musste, bedarf die Natur unserem Schutz vor der „Kultur“, dem Menschen.<sup>106</sup> Die HC-Serie fordert uns auf, die Subjekt-Objekt Unterscheidung zu überdenken. Gleich wie die „wilde Natur“ in der HC-Serie ausgesperrt ist, ist der Mensch (als Teil von dieser) in diesem künstlich eingegrenzten Bereich geschützt beziehungsweise eingesperrt. Er bettet sich in diesen Flickenteppich ein, seine Integration wirkt aber dennoch künstlich. Den Personen im Bild fehlt, selbst dann, wenn sie sich zu bewegen scheinen die Lebendigkeit. Sie wirken, auch wenn sie nebeneinanderstehen, isoliert voneinander, wie von einer unsichtbaren Mauer getrennt (HC#11, Abb. 38).

### 1.5.1 Hortus conclusus Darstellungen des Mittelalters

„Hortus conclusus“ ist lateinisch und bedeutet `umschlossener Garten`.<sup>107</sup> Die Gartendarstellungen des Mittelalters zeigen meist ein ummauertes und unzugängliches Paradies, das aus einer Parallelperspektive präsentiert wird (Abb. 35). In der mittelalterlichen Kunst wird der Garten entweder positiv als *Andachtsort* oder negativ als *Garten der Sünde* konnotiert.<sup>108</sup> Immer aber stellt er einen abgegrenzten Raum dar, der sich nicht auf das Umland ausdehnt. Im Mittelalter wurde die Natur als bedrohlich erfahren. Die damaligen Menschen sahen sie als das „Chaotische und Formlose [an], dem es eine vernünftige Ordnung aufzuprägen gilt.“<sup>109</sup> Nur privilegierten Personen war es möglich die Natur in Form eines begrenzten Gartens zu genießen. So entwickelte sich dieser zu einem Ort, der das dem „Menschen innewohnende Bedürfnis nach Eigentum, Schutz, Sicherheit und Intimität“<sup>110</sup> gewährte, und von der rohen Natur strikt

---

<sup>105</sup> Gütschow 2024.

<sup>106</sup> Vgl. Horn/Bergthaller 2019, 78.

<sup>107</sup> Gütschow 2022.

<sup>108</sup> Vgl. Hutter 2024.

<sup>109</sup> Horn/Bergthaller 2019, 77.

<sup>110</sup> Steinmetz 2001/2002, 3.

unterschieden wurde. Bei den Hortus conclusus Darstellungen handelt es sich meist um ein „stilisiertes `Paradiesgärtlein` mit einer gotischen Brunnenarchitektur in der Mitte und umgeben von einer Mauer mit Türmen [...] so daß nicht immer ganz klar ist, ob das einstige oder das künftige Paradies gemeint war.“<sup>111</sup> Dieses Gärtlein versinnbildlicht geradezu den Garten Eden der Genesis<sup>112</sup>, wie Ursula Frühe betont. Gütschow bezieht sich darauf, wenn sie auch in ihren Bildern der HC-Serie Mauer(fragmente), Brunnen, Rasenflächen, Pflanzen und Blumen integriert. Den Brunnen übernimmt sie aber nicht als gotische Brunnenarchitektur, sondern in einer vereinfachten und sechseckigen Form (Abb. 34).<sup>113</sup> Früher wie heute formulieren Paradiese einen utopischen Anspruch.<sup>114</sup> Christina Steinmetz verweist auf die etymologische Verwandtschaft zwischen Paradies und Garten: „Aus dem persischen `pairidaeza` entstand das griechische `parádeisos` aus dem später das deutsche `Paradies` hervorging.“<sup>115</sup> In Gütschows HC-Serie beginnt das Paradies bereits zu zerbröckeln, es ist nur noch wenig der früheren „Blütenpracht des lieblichen Ortes, [...] und den plätschernden Quellen, den schattigen Wäldern und grünenden Wiesen, die der neugeschaffene Mensch voll Erstaunen im Paradies erblickt“<sup>116</sup> erhalten.

### 1.5.2 Bild: HC#5 (2018)

Dieses Bild ist in mehrere Ebenen aufgeteilt (Abb. 37). Im Vordergrund sehen wir einen gepflasterten Boden, auf dem sich ein Mann auf eine Stiege zubewegt, die am rechten Bildrand nach hinten und auch in die nächste Ebene führt. Auf der linken Seite der Treppe verläuft eine Rasenfläche bis an den linken Rand des Bildes, die (so scheint es) schräg angelegt ist und nach oben führt, wo das Gras zunehmend verdorrt ist. Am oberen Ende der Rasenfläche ist die Wiese durch einen Streifen von der nächsten Ebene abgetrennt. Der Streifen zieht sich nach links hinten und endet vor einer Mauer (mit Graffiti). Dort befindet sich eine mit Moos bedeckte Bank. Im mittleren Bereich des Bildes gleich oberhalb der Treppe sehen wir einen Boden, der mit anderen, rötlichen Bodenelementen ausgelegt ist. Derselbe Bodenbelag befindet sich weiter

---

<sup>111</sup> Krauss 2004, 76/77.

<sup>112</sup> Vgl. Frühe 2002, 15.

<sup>113</sup> Die Künstlerin verweist in ihrem Vortrag darauf, dass das sechseckige Element, welches sie mehrfach in verschiedenen Bildern verwendet, als Brunnen gedacht ist. Vgl. Gütschow 2021.

<sup>114</sup> Vgl. Lugert 2022, 113.

<sup>115</sup> Steinmetz 2001/2002, 4.

<sup>116</sup> Dracontius: De laudibus Dei. In: MGH, Auct. Ant., Tom. XIV, S. 41f, 348-351, hier zitiert nach Frühe 2002, 67.

links im Bild, vor einer anderen Treppe, die zum Rasenstück in der Mitte des Bildes führt. Auch dieses weist einige verdorrte graue Stellen auf. In dessen Mitte sitzt eine Frau auf dem Boden und beschäftigt sich mit ihrem Handy, (Abb. 39) das moderne Pendant zum Buch in den mittelalterlichen Buchmalereien, zu sehen im „Paradiesgärtlein“ des Oberrheinischen Meisters (Abb. 34). Weiter rechts neben ihr befinden sich vier rechteckige Elemente, deren Zweck sich nicht erschließt, die aber Platz für Blumen bieten könnten. Den Abschluss der mittleren Rasenfläche bilden nach hinten hin, vier identische Bäume mit einem langen Stamm und einer runden Baumkrone. Die Betonpfeiler, die in der Mauer integriert sind, scheinen den Rhythmus der Bäume zu imitieren. Interessanterweise kommt es in den drei Serien häufiger vor, dass entweder natürliche Elemente künstliche imitieren oder umgekehrt. Auch wenn es zunächst so wirkt, als würden alle vier Bäume im Gartenbereich stehen, ist bei genauerem Hinsehen erkennbar, dass zwei davon weiter hinten, außerhalb gepflanzt, aber dennoch gleich hoch sind (Abb. 40). Hinter diesen, und noch vor der Mauer, ist ein weiterer grauer Streifen zu erkennen, der einen Fußgängerbereich kennzeichnen könnte. Den Gartenbereich schließt eine andere als die zuvor genannte Mauer ab. Beide sind aber durch ein tiefes Mauerfragment verbunden, das den Gartenbereich von dem hinter diesen liegenden Wald abtrennt. Es scheint möglich über dieses zu steigen und so den Weg zu erreichen, der direkt darüber in den dichten und dunklen Wald führt. Die Bäume überragen die Mauern in der Ebene vor ihnen und sind fast alle gleich hoch. Nach oben schließt das Bild mit einem Ausblick auf den blauen Himmel, mit vereinzelten Schleierwolken, ab.

Was in diesem Bild besonders deutlich wird, ist die Unregelmäßigkeit der geometrischen Formen. Diese geht von den Mauerteilen über in die Strukturierung der Rasen- beziehungsweise Bodenflächen generell. In der HC-Serie ist kaum einmal ein Platz oder ein Rasen rechteckig (und dies ist nicht auf den Einsatz der Parallelperspektive zurückzuführen). Deutlich wird dies besonders im Bild HC#4 (Abb. 41). Die Künstlerin scheint die Bilder bewusst, wie einen Flickenteppich mit unterschiedlichen Mustern gestaltet zu haben. Vielleicht tritt an diesem Element am deutlichsten deren Konstruiertheit hervor. Es ist vergleichbar mit der S-Serie ein Spiel mit Formen gegeben, jedoch in einer vollständig anderen Art und Weise. Die eingefügten architektonischen Elemente erfüllen in den Parks abgesehen von der Trennung (oftmals auch gleichwertiger Bereiche) nicht ihre eigentliche Funktion. Mauern sind aus unterschiedliche großen und - beschaffenen Abschnitten zusammengesetzt und vollführen unsinnige Drehungen oder Wendungen (Abb. 28).



## 2 Bedeutungsaspekte der Perspektive im kunsthistorischen Diskurs

Nachdem ich in die drei hier zu besprechenden Serien eingeführt und einige exemplarische Bilder beschrieben habe, ist es notwendig, auf die Kunstgriffe genauer einzugehen, die darin erkennbar sind. Sowohl in den Serien als auch in den Epochen, auf die sie sich bezieht, nimmt die Perspektive (in ihrer jeweiligen Ausformung) eine besondere Rolle ein. Mit dieser ist einerseits eine gewisse Bildorganisation angesprochen, andererseits geht es dabei um verschiedene Blickwinkel auf eine jeweilige Thematik (und die eigene Einstellung dazu), sowie Standpunkte des Menschen auf der Erde und in Gegenüberstellung mit seiner Umgebung. Die Perspektive diente in der bildenden Kunst dazu, den Eindruck räumlicher Tiefe auf einer zweidimensionalen Fläche zu erzeugen und den Blick der Betrachter\*innen zu lenken. Sie trägt zur Balance des Bildes bei und kann eine narrative Funktion erfüllen, indem sie die Bedeutung bestimmter Elemente hervorhebt oder abschwächt. Perspektivische Verzerrungen oder ungewöhnliche Blickwinkel erzeugen Spannung und können (durch die Vogel- oder Froschperspektive) Macht, Ohnmacht, Verbundenheit und ähnliche Konzepte visualisieren.<sup>117</sup> Somit ist die Perspektive ein Werkzeug, das es ermöglicht, tiefere Bedeutungen zu vermitteln und komplexe Inhalte auf verschiedene Weise darzustellen. Durch die Art des Bildaufbaus, der bildlichen Formgenese durch die Perspektive, wird ein bestimmtes Verhalten zur Welt ermöglicht.<sup>118</sup> Die Perspektive ist deshalb in Hinblick auf Kunst, Raum und Gesellschaft interessant, da sich in ihr eine subjektive und eine objektive Sicht auf die Welt verbinden und das Gleichgewicht zwischen Subjektivität und Objektivität bestehen bleibt.<sup>119</sup> Sie ist objektiv, indem sie berechenbar ist, und subjektiv, da sie vom Subjekt ausgeht.

Bevor die Verwendung der Perspektive in den Serien sowie mögliche damit einhergehende Implikationen diskutiert werden können, müssen wir zuerst die traditionelle Funktion der Zentralperspektive, damit zusammenhängende Aspekte (Raster, Fotografie, Subjektivierung) sowie die Perspektivkritik der Moderne näher beleuchten. Mithilfe neuester technologischer

---

<sup>117</sup> Hinsichtlich Gutschows Perspektivtechnik ist es wichtig zwischen natürlichen und künstlichen Standpunkten zu unterscheiden. Ersterer wird von einem Menschen in einer aufrechten oder sitzenden Haltung eingenommen und von anderen ebenso einfach nachempfunden. Mit einem abstrakten, unnatürlichen Standpunkt meinen wir einen solchen, der entweder nicht alltäglich, einfach nachvollziehbar ist, oder aus einem extremen Standpunkt aufgenommen wurde, und nur mithilfe technischer Hilfsmittel erreichbar war.

<sup>118</sup> Vgl. Laleg 2021, 11.

<sup>119</sup> Vgl. Panofsky, hier zitiert nach Laleg 2021, 239. Dieses Gleichgewicht wird aber im Laufe des 20. Jahrhunderts immer weiter gebrochen.

Möglichkeiten gelingt es der Künstlerin, die Zentralperspektive zu umgehen. Sie verschwindet damit aber nicht aus dem Bild, sondern es ist eine neue Ordnung vorhanden, die beschrieben werden muss. Was diese Arbeit außerdem untersucht, ist die Frage, wie die Divergenzen zwischen den Serien hinsichtlich der Perspektive zu beschreiben sind. Sind sie nur auf das spezifische Weltbild und die technischen Möglichkeiten zurückzuführen, also nur eine rückwärtsverlaufende Übertragung des Verständnisses der Perspektive auf eine gewisse Zeit, oder ist die Verwendung der Perspektive anders zu deuten?

## 2.1 Die Zentralperspektive und ihre Funktion

Die zentralperspektivische Bildanordnung zählt seit der Renaissance zu den wichtigsten räumlichen Gestaltungsmitteln und löst damit die Parallelperspektive als bildstrukturierendes System ab. Wolfgang Beltig hat hinsichtlich des Überganges vom parallelperspektivischen zum zentralperspektivischen Raum jedoch von der *Depotenzierung* der Bilder gesprochen (dass plötzlich weniger möglich wäre). Die Künstlerin betont in dem Vortrag „Licht ins Dunkel. Neue fotografische Werkzeuge“ im Jahr 2021, dass sie diesen Gedanken interessant findet.<sup>120</sup> Sie verwendet vielleicht auch deshalb in der HC-Serie die Parallelperspektive, um diese Überlegung in praktischer Hinsicht zu untersuchen.

Der Begriff Perspektive kommt vom lateinischen *perspicere*, was so viel bedeutet wie hindurchsehen oder hindurchblicken<sup>121</sup> und bezeichnet Verhältnisse zwischen Bildobjekten in einem Raum, in Bezug zum Betrachter\*innenstandpunkt. Sie sollte eine totale Transparenz ermöglichen und Opazität vermeiden. Oft werden die Bilder in der S-Serie durch große Plätze, horizontale Elemente (S#11, Abb. 30), Treppen (S#25, Abb. 31) oder verschiedentliche Rahmungen (S#5, Abb. 42) eingeleitet. Dennoch kommen in vielen Bildern jener Serie auch Bildelemente vor, die einen Zugang oder Durchblick in den „illusionistischen Raum“ erschweren.<sup>122</sup>

Filippo Brunelleschi hat als erster ein geometrisches Konstruktionsverfahren entwickelt, das es ermöglicht, einen dreidimensionalen Raum wirklichkeitsgetreu auf einer zweidimensionalen Fläche darzustellen (Abb. 43).<sup>123</sup> Ralph Ubl und Wolfram Pichler nennen dieses Verfahren

---

<sup>120</sup> Vgl. Gütschow 2021.

<sup>121</sup> Dürer deutet *perspicere* erstmals so und deutet damit die Raumtiefe an. Vgl. Boehm 1969, 12.

<sup>122</sup> Vgl. Boehm 1969, hier zitiert nach Laleg 2001, 79.

<sup>123</sup> Vgl. Jooss 2000, 84.

„Formatierung“.<sup>124</sup> Frühe Bilder, die auf der Zentralperspektive zu beruhen scheinen, weisen eine gewisse Ähnlichkeit mit Gutschows Stadtansichten auf, beispielsweise Francesco di Giorgio Martinis „Architektonische Vedute“ (ca. 1470) (Abb. 44): architektonische Elemente (ein horizontaler grauer Balken im unteren Bereich des Bildes stellt sich dem Eintreten entgegen, aber die offene Halle, die von mehreren Pfeilern gehalten wird, lädt den/die Betrachter\*in ein einzutreten) scheinen den Bildinhalt zu rahmen und einen Ausblick auf einen großen Platz zu ermöglichen, der mit Pflastersteinen ausgelegt ist (welche die Tiefenwirkung verstärken), von mehreren Häusern umgeben sowie menschenleer ist. Das perfekt symmetrische Bild ist auf eine Person vor dem Bild ausgerichtet.

Boehm beschreibt die zentralperspektivische Bildkonstruktion wie folgt:

Der Künstler nimmt einen Augenpunkt an [...]. Von ihm aus projiziert er Geraden (die Sehstrahlen) zur Oberfläche der darzustellenden Gegenstände. Die Schnittpunkte dieses Sehstrahlenkegels mit einer ihn senkrecht durchschneidenden Ebene stellen die Bildebene dar [...]. Der Augenpunkt ist der Punkt des Bildes, in dem die Fluchtlinien aller Gegenstände und Ebenen zusammenlaufen. ([...] Ein Bild kann wohl mehrere Fluchtpunkte, aber nur einen Augenpunkt haben.)<sup>125</sup>

Der Augenpunkt ist für die Zentralperspektive essenziell. Er ist zugleich imaginär, nicht ein Teil des Bildes und doch gilt er als „Angelpunkt“ und entwirft in Verbindung mit dem Fluchtpunkt das gesamte Bild.<sup>126</sup> Der Horizont befindet sich immer auf derselben Höhe wie der Augenpunkt (der Betrachter\*innen, beziehungsweise Künstler\*innen oder Fotograf\*innen). Im Fluchtpunkt, der auf der Horizontlinie liegt, schneiden sich alle parallelen Linien des Raumes (Abb. 45). Sofern dies nicht zutrifft, wie an mehreren Rekonstruktionen der Perspektive aufgezeigt wurde, kann davon ausgegangen werden, dass es sich um eine Konstruktion handelt (Abb. 14, Abb. 29, Abb. 26). Durch diese Verbindung von etwas außerhalb des Bildes Liegendem, etwas Unendlichem und etwas Konkretem ist ein direkter Bezug von Bild- und Betrachter\*innenraum gegeben. Eine gelungene zentralperspektivische Bildkonstruktion ermöglicht es Betrachter\*innen den Bildraum als Erweiterung des realen Raumes und als ihren eigenen

---

<sup>124</sup> Laleg 2001, 33.

<sup>125</sup> Boehm 1969, 18.

<sup>126</sup> vgl. Boehm 1969, 18.

aufzufassen.<sup>127</sup> Durch die Zentralperspektive wird die Welt draußen auf sich selbst zurückprojiziert, wodurch sich alle Elemente zu einem raumlogischen Zusammenhang fügen.<sup>128</sup> Dabei kommt es zu einer „Quasiverschränkung von Subjektivität und Objektivität“.<sup>129</sup> Das „Augenzeugenprinzip“, wie es Lambert Wiesing nennt, verweist auch darauf, dass eine Fotografie, wie ein Gemälde immer einen Urheber des Bildes implizieren.<sup>130</sup> Das Ziel der Perspektive in der bildenden Kunst ist also vor Allem, dass sie den Betrachter\*innen ermöglicht, sich in die Szenerie hineinzuversetzen<sup>131</sup> und sich mit den Personen im Bild oder der Fotograf\*in/Maler\*in zu identifizieren.<sup>132</sup> Die Identifikationsmöglichkeit kann auch als ein Grund dafür angesehen werden, warum Gütschow die perspektivische Ästhetik beibehalten hat: um Zugänglichkeit zu schaffen. Indem die Zentralperspektive einen ursprünglichen Augenpunkt impliziert, das Ordnungssystem aber durch ein anderes ersetzt wird, zerfällt dadurch auch die „Subjekt-Objekt-Korrelation [die] das polare Grundgerüst des Erkennens dar[stellt]“<sup>133</sup>, wie Boehm meint. Auf die damit einhergehenden Implikationen wird im Laufe der Arbeit verwiesen werden.

## 2.2 Über den Zusammenhang von Raster und Perspektive

Die Zentralperspektive schafft es „nach grammatischen Regeln verschiedene Elemente zu einer netzartigen und dabei subjektbezogenen Ordnung“<sup>134</sup> zu verbinden, wie Dominique Laleg schreibt. Seit der Erfindung der Zentralperspektive in der Renaissance ist sie also eng mit dem Raster verbunden, das ein integrativer Bestandteil von ihr ist. Es handelt sich beim Raster um ein regelmäßiges Muster, ein zusammengehöriges und verbundenes Ganzes, in dem sich horizontale und vertikale Linien kreuzen. In seiner einfachen Grundstruktur ist es abstrakt und dennoch konkret, da es als perspektivisches Konstruktionshilfsmittel dazu dient, den Raum direkt auf die Bildfläche zu übertragen. Gemeinsam mit der Rahmung ist es ein wichtiges Element der Formatierung und auch für die Fotografie essentiell.<sup>135</sup> In der technischen Bildproduktion Gütschows wird das Raster als Hilfsmittel nicht benötigt. Rasterstrukturen sind im Bildraum

---

<sup>127</sup> Die Bilder von Beate Gütschow ermöglichen dies (einerseits und andererseits auch nicht) trotz der Fehler in der zentralperspektivischen Bildkonstruktion.

<sup>128</sup> Vgl. Kirchhoff 2022.

<sup>129</sup> Laleg 2001, 23.

<sup>130</sup> Wiesing, hier zitiert nach Pichler/Ubl 2014, 192.

<sup>131</sup> Vgl. Boehm 1969, 98.

<sup>132</sup> Vgl. Pichler/Ubl 2014, 197.

<sup>133</sup> Boehm 1969, 13/14.

<sup>134</sup> Laleg 2001, 207.

<sup>135</sup> Stiegler 2010, 412/413.

aber dennoch als Tiefenebenen und in Form von quadratischen Bodenpflastern auf Plätzen vorhanden, um den Anschein der Zentralperspektive als bildinternes Konstruktionsprinzip zu evokieren. Sie erzeugen zugleich den Eindruck einer Räumlichkeit, die sonst durch das Montageprinzip herausgenommen werden soll. Dies ist besonders in der S-Serie erkennbar, zum Beispiel im Bild S#13 (Abb. 32). In der HC-Serie sind ebenso Pflastersteine eingefügt, diese verlaufen aber aufgrund der verwendeten Parallelperspektive parallel (Abb. 37). In der Moderne fällt die Zentralperspektive in der Malerei weg. Im Surrealismus und Kubismus brachen Künstler\*innen damit, um neue visuelle Ansätze zu erproben und ein neues Weltgefühl auszudrücken. Die traditionelle Bildordnung wird durch eine subjektive Perspektive, oder eine Multiperspektive ersetzt. Interessanterweise dominiert die Geometrie die Formensprache der Moderne. Das Raster als geometrisches Grundprinzip spielt sowohl in der Architektur als auch in der bildenden Kunst eine wichtige Rolle. Die Bilder der S-Serie verweisen zum Beispiel bildintern wegen ihrer „für Gleichheit und Gerechtigkeit stehenden, klaren, gleichmäßigen Raster als kompositorischem Grundprinzip“<sup>136</sup> auf diese. Die Integration des Rasters in die Malerei steht in Kontinuität mit der Entwicklung der Perspektivdarstellung und bezieht sich in einer abstrahierten Weise auf diese. Bei Piet Mondrian begegnet das Raster als eigenständiges Bildthema. Er markiert die Leinwand mit einem Raster und füllt die entstehenden Flächen mit unterschiedlichen (jedoch wohlüberlegten) Farben (Abb. 46). Die selbstreferenzielle Raster-Ordnung der modernen Malerei wird bei Gütschow aber aufgebrochen. Die zeitgenössische Kunst ersetzt die Zentralperspektive mit einem anderen Ordnungssystem, das dem traditionellen entgegengesetzt ist, dafür aber andere Zusammenhänge offenlegt. Das Erstellen einer neuen Ordnung ermöglicht die Technik der Montage. Die Bilderzeugnisse Gütschows können gleich wie die Perspektive als ein Netz verstanden werden, das viele Einzelteile zu einem großen Ganzen zusammensetzt. Das Raster als System, in dem horizontale und vertikale Elemente in eine Beziehung gebracht werden, kann einerseits eine Struktur bieten, und andererseits auch einschränken. In der Architektur dient es dazu, Raum zu organisieren und in eine gewisse Ordnung zu bringen. Die Fotografen Bernd und Hilla Becher reisten seit dem Jahr 1957 durch Europa und den USA und fertigten schwarzweiß Fotografien von Industriegebäuden an. Für die Präsentation ihrer Werke entscheiden sie sich vergleichbare Fotografien in einer Rasterordnung

---

<sup>136</sup> Gebbers 2009, 49.

anzuordnen und damit in einen Zusammenhang zu stellen (Abb. 27). Es besteht in dieser Ästhetik auch eine Parallele zu den Pixeln aus denen digitale Bilder aufgebaut sind:

Gegenüber der analogen Repräsentation, für die eine kontinuierliche Übersetzung charakteristisch ist, findet bei der digitalen Photographie eine Codierung des Bildes in ein festgelegtes Raster- oder Gitternetz statt, in dem jeder einzelne Punkt oder Pixel durch einen Zahlenwert bestimmt wird und dadurch beliebig bearbeitet und verändert werden kann.<sup>137</sup>

Auf einen anderen Punkt muss bereits hier vorgegriffen werden. Im 4. Kapitel dieser Abhandlung wird auf den Zusammenhang der Bildstrukturierung in Gütschows Serien und den Formbegriff im Anthropozän genauer eingegangen. Hier soll aber bereits darauf verweisen werden, dass auch das Erdsystem, gleich wie das Raster, die Montage und die zentralperspektivische Bildkonstruktion, ein eigenständiges, perfekt aufeinander abgestimmtes und zusammenhängendes Ganzes ist, in dem alle darin existierenden Komponenten (Menschen, Dinge, Konzepte, Naturelemente) in einer faszinierenden, jedoch unsichtbaren Weise mit dem Rest verbunden sind.<sup>138</sup> Es ist vergleichbar mit einer Membran, die alles umschließt. Diese perfekte Ordnung und der Zusammenhang wird durch die Klimaerwärmung gestört. In Gütschows Arbeiten ist dies dadurch ersichtlich, dass die Struktur nur noch scheinbar vorhanden ist aber eigentlich entfernt wurde. Die menschlichen Spuren sind auf jeder Ebene wahrnehmbar.

## **2.3 Perspektive und Fotografie**

Alle drei Serien bestehen aus fotografischen Arbeiten, deren bildinternes perspektivisches System durch die Technik der Montage durcheinandergebracht worden ist. Da Gütschow die Zentralperspektive, die sie beschränkend findet<sup>139</sup> aus ihren Bildern entfernen will, scheint es notwendig auf den Zusammenhang von Perspektive und Fotografie ausführlicher einzugehen. Ein Grund für die Beschäftigung Gütschows mit der Perspektive kann unter Anderem im Interesse an medientheoretische Fragestellungen lokalisiert werden, denen die Künstlerin in den Serien vor allem durch etwas, was der Fotografie inhärent ist,<sup>140</sup> der Zentralperspektive, nachgeht.<sup>141</sup>

---

<sup>137</sup> Stiegler 2010, 412/413.

<sup>138</sup> Vgl. Amsterdam Declaration, hier zitiert nach Moore et. al. 2001.

<sup>139</sup> Gütschow 2021.

<sup>140</sup> Valaouris verweist darauf, dass die „Strukturen der inneren Lichtprojektion der Kamera [...] nach dem perspektivischen Dispositiv strukturiert“ sei.“ (Valaouris 2018, 140)

<sup>141</sup> Vgl. Gütschow 2009, 57.

Die Camera Obscura als (vereinfachte) Nachbildung des menschlichen Auges ist die Vorläuferin der Kamera. Durch letztere wird es schließlich im Gegensatz zur Malerei vereinfacht die Welt und alle Details, durch das Licht, das die Kamera einfängt, festzuhalten. Als die Apparate handlicher wurden, lösten experimentellere „unnatürliche“ Perspektiven von weit oben oder von unten die „natürliche“ „Bauchnabel“- oder Betrachter\*innenperspektive ab. Der russische Fotograf Alexander Rodtschenko war der Meinung, dass Künstler\*innen, Betrachter\*innen mit ungewöhnlichen Perspektiven konfrontieren müssten, um einen veränderten Blick auf die Realität zu ermöglichen und ein neues Weltgefühl entstehen zu lassen (Abb. 47).<sup>142</sup> Er sagte: „um den Menschen zu einem neuen Sehen zu erziehen, muß man alltägliche, ihm wohl bekannte Objekte von völlig unerwarteten Blickwinkeln aus und in unerwarteten Situationen zeigen.“<sup>143</sup> Im Wunsch der Rundumsichtigkeit, dem Erfassen eines Objekts von mehreren Standpunkten und Blickwinkeln, ist auch die Fotogrammetrie angesprochen. Durch den Anspruch Gutschows an ihre Fotografie diese von einer einschränkenden (und vielleicht sogar manipulativen Sicht<sup>144</sup> oder) Perspektive zu befreien, bekannten Szenen und unsere Umwelt aus ungewöhnlichen Blickwinkeln zu zeigen, ist eine Parallele zu Rodtschenko erkennbar.

In ihrem Anspruch auf die Darstellung der Realität, stand die Fotografie seit ihren Anfängen in einem Naheverhältnis zur Gesellschaft. Im Laufe des 20. Jahrhundert diente sie vor allem dazu, Gesellschaftszustände zu dokumentieren. Die Landschaftsfotografie sollte nicht mehr bloß dessen Schönheit zeigen, sondern auch die Auswirkungen des Menschen auf diese.<sup>145</sup> Als journalistisches Hilfsmittel ist sie bis heute ein wichtiger Bestandteil, um auf Missstände aufmerksam zu machen. Die jährlichen Ausstellungen der World Press Fotografie enthalten den Anspruch durch Photographien Geschichten zu erzählen, „that make people stop, feel, think and act“.<sup>146</sup> Die Bilder zeigen aber oftmals schockierende Ereignisse in einer ästhetischen Weise, um Besucher\*innen der Ausstellung auf Missstände aufmerksam zu machen, zugleich aber Ehrfurcht zu evozieren und damit möglicherweise auch eine Veränderung im Verhalten der Betrachter\*innen zu bewirken. Wenn fotografische Bilder und perspektivische Darstellungen auch meist mit der Stilllegung eines Moments oder Ereignisses verbunden werden (Gottfried Boehm

---

<sup>142</sup> Vgl. Jooss 2000, 87.

<sup>143</sup> Rodtschenko 1928, hier zitiert nach Jooss 2000, 88.

<sup>144</sup> Vgl. Lorenz 2012, 61/62.

<sup>145</sup> Vgl. Meyers 2022, 1.

<sup>146</sup> World Press Photo 2024.

betont beispielsweise den Charakter der Perspektive Darstellungen stillzustellen)<sup>147</sup>, und so wirken, als würde damit auch die Möglichkeit auf die Realität einen Einfluss zu nehmen, verschwinden, ist Beweglichkeit ein wichtiges Moment der Perspektive: „Die Bewegung eines dargestellten Objekts in jede beliebige Lage einerseits sowie die Bewegung dieser Darstellung im geographischen, kulturellen oder politischen Raum.“<sup>148</sup> Beweglichkeit meint hier außerdem ihre Flexibilität, zu verschiedenen Zeiten in der Sicht darauf andere Aussagezusammenhänge zu ermöglichen, verschiedene Aussagen zu generieren. In dieser Beweglichkeit liegt die Hoffnung auch in Betrachter\*innen eine Reflexion anzustoßen. Interessanterweise strahlen Gütschows Serien durch gewisse Aspekte eine Beweglichkeit und durch andere eine Starrheit aus. Letztere evozieren die Bilder der HC-Serie vor allem aufgrund ihrer Puzzlehaftigkeit aus denen eine Konstruiertheit hervortritt (HC#6, Abb. 28), sowie der Plakativität der eingefügten Figuren (HC#12, Abb. 48). Die Bilder der S-Serie aber auch jene der LS-Serie „vereint zusätzlich eine Art von Zeitlosigkeit, basierend auf ihrer Leere oder ihren irritierenden Zwischenzuständen der dargestellten Szenen, als stünde das eigentliche Ereignis [möglicherweise eine Katastrophe] kurz bevor oder wäre gerade vorbei.“<sup>149</sup> Das Bild S#30 (Abb. 49) zeigt dies eindrücklich. Haufen mit nicht identifizierbaren Dingen, möglicherweise Müll und Schutt, liegen am Boden und weiter im Hintergrund ist ein scheinbar wichtiges Gebäude zu sehen, das aber so wirkt, als wäre es gerade nicht in Betrieb. Wohin sind all die Menschen verschwunden? Es scheint so, als könnte man ein Blatt zu Boden fallen hören. Interessanterweise evozieren auch jene Bilder diesen Eindruck, in denen Menschen zu sehen sind. Der Eindruck eines Zwischenzustandes entsteht vor Allem dadurch, dass nicht deutlich wird, was gerade passiert.

Wie bereits betont, besteht eine Möglichkeit, Veränderungen der Gesellschaft zu bewirken oder zumindest anzustoßen, im direkten journalistischen Abbilden realer Zustände. Eine andere Möglichkeit bietet die bildliche Dekonstruktion von dieser. Ein reines Abbild vermag es nicht, die Wirklichkeit, wie sie wirklich ist, abzubilden, denn oftmals fehlt diesen das Allgemeine. Hier kommt die Montage ins Spiel, die Elemente der Welt neu zusammensetzt und damit tieferliegende Zusammenhänge aufzeigen kann. Während die (reine) Fotografie „als Repräsentation mehr Anspruch auf `Realismus` als auf `Wahrheit` [erhebt] wie es bei der Perspektive der

---

<sup>147</sup> Vgl. Laleg 2001, 214.

<sup>148</sup> Laleg 2001, 214.

<sup>149</sup> Lorenz 2012, 5.



Fall war“<sup>150</sup> können diese beiden Begriffe, durch die neue Zusammensetzung mittels der Montage ausgetauscht werden. Konstitution von Räumen, wie auch von neuen Gesellschaftszuständen erfolgt durch ein Zusammenspiel von Konstruktion und Dekonstruktion oder einem „dynamischen Wechselspiel zwischen Formierung und Deformation des Sichtbaren“<sup>151</sup>. Durch das „Zerstören“ von bestehenden Zusammenhängen und dem Schaffen von neuen, entstehen neue Möglichkeiten auf Altbekanntes zu schauen. Bei Gütschow geschieht dies durch das Zusammensetzen von Wirklichkeitsbruchstücken und im Zerstören von bildkonstitutiven Elementen, wie der Perspektive im fotografischen Bild.<sup>152</sup> In diesem Bruch sieht auch Lorenz mit Bezug auf Baier eine Möglichkeit Betrachter\*innen zu aktivieren. Die Störung in der Raumstruktur von (möglicherweise) „manipulativen passiven Konsumbild[ern]“<sup>153</sup> führt zu einem Innehalten der Betrachter\*innen. In Gütschows Serien kommt keine offensichtlich politische Haltung zum Vorschein, sondern ihre Taktik ist vergleichbar mit dem Brechtschen Verfremdungseffekt. Ähnlich wie im Theater von Berthold Brecht zielt Gütschow darauf ab, „die kontemplative Haltung des Zuschauers, der sich einer Illusion kritiklos hingibt, aufzubrechen“<sup>154</sup> Brüche fügt Gütschow in Form von Störungselementen ein, die eine kontemplative Betrachtung durchbrechen: Müll HC#3 (Abb. 50), Fehler in der Weiterführung von architektonischen Elementen (Abb. 51), erhöhter/technischer Standpunkt HC#12 (Abb. 48), herumliegende Autowracks S#10 (Abb. 17). Mit diesem „auf den zweiten Blick langsam hervortretenden Bewusstsein aufgrund der Visualisierung der Konstruktion bzw. Dekonstruktion“<sup>155</sup>, werden Betrachter\*innen dazu angeregt zu reflektieren, wofür diese Störung im Bildraum steht, die dem gegenwärtigen Raum stark ähneln.

## 2.4 Zur Diskussion der Perspektive in der Kunstgeschichte

Seit dem 19. Jahrhundert wurde die zentralperspektivische Formgebung, die seit der Renaissance ein wichtiges Mittel der Bildkonstruktion war, einer starken Kritik unterzogen. Der große Unterschied hinsichtlich der Perspektive zwischen Neuzeit und Moderne liegt darin, dass man in der Frühen Neuzeit davon ausging, dass „die Perspektive die Sicht auf eine Sache ermöglicht

---

<sup>150</sup> Valaouris 2018, 147.

<sup>151</sup> Laleg 2001, 34.

<sup>152</sup> Lorenz 2012, 47.

<sup>153</sup> Lorenz 2012, 61/62.

<sup>154</sup> Gütschow 2009, 27.

<sup>155</sup> Lorenz 2012, 55.

– sie ist gleichsam durchlässig auf die Welt. Dagegen erkennt die moderne Auffassung in ihr ein Diktum, das die Sache unüberwindbar verstellt.“<sup>156</sup> Trotz der Kritik an ihr, wird die Perspektive in der Moderne nicht überwunden, sondern durch das neuerweckte Interesse, in den Mittelpunkt gestellt. Die Perspektivkritik der Moderne ist somit vor allem „eine Kritik *mit* der Perspektive“<sup>157</sup> was auf ein „der perspektivischen Form innewohnendes kritisches Vermögen“<sup>158</sup> deutet. In der Malerei äußerte sich diese ambivalente Haltung ihr gegenüber in neuen und innovativen Formen der Bildpraxis. Mit dem Abbau der Tiefe in den Bildern der Moderne wird die Zentralperspektive auch als Ordnungssystem des Raumes redundant und durch eine Fragmentierung und Experimentalität ersetzt.

Ein wichtiger Text, der die Entwicklung der Raumdarstellung, sowie ihre Rolle über verschiedene Zeiten und Epochen hindurch untersucht ist jener von Erwin Panofsky: „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“ (1927). Er versucht darin zu zeigen, wie perspektivische Konstruktionen zu unterschiedlichen Zeiten in der Geschichte der Kunst, damit Raumbehandlungen, als Ausdruck einer spezifischen Weltanschauung zu verstehen seien.<sup>159</sup> Panofsky betont, dass die zentralperspektivische Bildkonstruktion nicht die natürliche Wahrnehmung und Darstellung sei, sondern bereits kulturell geprägt ist.<sup>160</sup> Sie ist deshalb „keine objektiv gegebene Sicht auf die Welt, sondern eine symbolische Form.“<sup>161</sup> Die Ansicht, dass sich die Weltauffassung und – Weltanschauung, Phänomene und Empfindungen der Gegenwart in der Konstruktion des Bildes spiegeln, ist meiner Meinung auch bei Gütschow vorhanden. Panofsky sieht sie als eine „ambivalente Methode“<sup>162</sup>, denn sie kann einerseits den Zugang zur Realität schaffen und versperert diesen andererseits, da sie das Subjekt „anerkennt und stabilisiert, zugleich aber auch seine Abhängigkeit in einem normativen System markiert“<sup>163</sup>. Die Perspektivkritik hat also vor allem damit zu tun, dass sie als beschränkend angesehen wurde, sich das Subjekt von dieser befreien und seine Stellung in der Welt hinterfragen soll. Margaret Iversen untersucht in ihrem

---

<sup>156</sup> Laleg 2021, 218.

<sup>157</sup> Laleg 2021, 237.

<sup>158</sup> Laleg 2021, 24.

<sup>159</sup> Vgl. Boehm 1969, 14.

<sup>160</sup> Pavel Florenskij stellt bereits 1989 in seinem Text: „Die umgekehrte Perspektive: Texte zur Kunst“ die Frage, ob die Perspektive wirklich das natürliche Bild der Welt sei, oder vielleicht doch bloß eine von vielen möglichen Konstruktionen.

<sup>161</sup> Gerke 2017, 343.

<sup>162</sup> Panofsky 1974, 123.

<sup>163</sup> Laleg 2021, 241.

Text: "The Discourse of Perspective in the Twentieth Century: Panofsky, Damisch, Lacan" (2005) die Theorien wesentlicher Perspektivkritiker des 20. Jahrhunderts. Sie betont, dass es bei der Perspektive vor Allem um das Sehen, um den Blick geht, von dem aus etwas gesehen und dargestellt wird: „Das menschliche Auge [steht] im Zentrum des Repräsentationssystems“<sup>164</sup> Sie verweist darauf, dass die Psychoanalyse immer schon eine *entkörperlichte Subjektivität* denkt, die von einem Gegenüber, das das Subjekt entwirft, abhängig ist.<sup>165</sup> Indem das Subjekt als zerstückelter Körper in eine 'organische' Einheit (die ein Bild darstellen kann) integriert wird, nimmt jedes Fragment Sinn an.<sup>166</sup> Die Bilder in Gütschows Serien haben keinen Urheber, aber indem Betrachter\*innen diesen einen Sinn und eine Ordnung geben, werden sie in diese Bildordnung integriert. Hubert Damisch sieht die Auswirkungen der Bilder auf Betrachter\*innen primär in Begriffen Jacques Lacans, berücksichtigt aber auch Aspekte von Panofsky, wenn er schreibt: "Perspective provides a means of staging this capture and of playing it out in a reflexive mode."<sup>167</sup> Die Rolle des Zusammenhangs von Perspektive und Subjektivierung wird im folgenden Kapitel noch weiter elaboriert.

#### 2.4.1 Perspektive und Subjektivierung

Die Zentralperspektive war seit ihrer Etablierung in der bildenden Kunst aufs Engste mit Betrachter\*innen verbunden. In ihrem Blick fügt sich das Bild in die Realität ein. Zugleich wird das Subjekt in eine Ordnung und Wirklichkeit integriert, die es nicht selbst geschaffen hat. Die Rahmung und Perspektive in künstlerischen Arbeiten können somit als Machtstruktur<sup>168</sup> beziehungsweise als Mikropolitik angesehen werden. Die Perspektive ist eine Technik in der künstlerischen Praxis und damit ein Dispositiv.<sup>169</sup> Als solches versteht sie sich als Vermittlerin zwischen Kunst, Technik, Wissenschaft und Gesellschaft. Eine jede Perspektivkonstruktion zieht eine jeweilige Form der Subjektivität mit sich.<sup>170</sup> Die Bilder in den Serien Gütschows ermöglichen durch das Sichtbarwerden der Konstruiertheit des Bildes und der Welt, sowie des eigenen

---

<sup>164</sup> Comolli 2003, 67.

<sup>165</sup> Iversen 2005, 21.

<sup>166</sup> Vgl. Baudry 1986, 38.

<sup>167</sup> Damisch 2010, 46, hier zitiert nach Iversen 2005, 199.

<sup>168</sup> Die subjektivierende Funktion der Zentralperspektive und ihre damit einhergehende Kritik, wurden bereits anderorts ausführlich diskutiert. Hier soll diese nur hinsichtlich der hier zu besprechenden Fragestellung rekapituliert werden.

<sup>169</sup> Darunter ist aber auch ein Netz, bestehend aus Institutionen, Personen und Diskursen zu verstehen.

<sup>170</sup> Vgl. Laleg 2021, 65

Standpunkts darin, einen „Bewußtseinseffekt“.<sup>171</sup> Indem die dystopischen Elemente im Bildraum, die Destabilisierung der Umwelt, auf das eigene Tun zurückgeführt werden, findet eine Dezentralisierung des Subjekts vor dem Bild statt und es wird ein „Sich-Entziehen dieses Ursprungs vor Augen geführt“.<sup>172</sup> Das Subjekt ist nicht mehr der Urheber des Blicks, sondern fühlt sich selbst von diesem betrachtet.<sup>173</sup> Von der subjektiven Sicht werden sie zur objektiven Sicht gebracht, einer schwebenden Perspektive. Dadurch findet gewissermaßen eine Entkörperlichung des Subjekts statt, indem eine außerkörperliche Wahrnehmung und Erfahrung gefordert ist und ermöglicht wird.<sup>174</sup> Jean-Louis Baudry beschreibt diesen Zustand mit dem Begriff „Erschütterung“, der auch von der Aura eines Kunstwerks ausgehen kann:

Strangely, a careful appreciation of aura can open up the *Erschütterung* or ‘shaking’ of the subject, the lyrical ‘I.’ In the words of Adorno and Robert Kaufman, this tremor of subjectivity ‘can break down the hardening of subjectivity . . . [dissolving] ‘the subject’s petrification in his or her own subjectivity’ and hence can allow the subject to catch . . . the slightest glimpse beyond that prison that it [the ‘I’] itself is’, thus permitting ‘the ‘I,’ once ‘shaken, to perceive its own limitedness and finitude’ and so to experience the critical possibility of thinking otherness.’<sup>175</sup>

Während Baudry in der Perspektive sowie Fotografie eine „ideologische Codierung und Subjektivierungsweise“<sup>176</sup> erkannte, sah Damisch sie dagegen als ein „reflexives Dispositiv“<sup>177</sup>, das dazu dienen kann, „spezifische ideologische Verhältnisse von Macht zu reflektieren“, wie Dominique Laleg hervorhebt.<sup>178</sup> Auch Gütschow betont, dass die Montage und Fotografie mit Kontrolle zu tun haben: „Durch sie entscheidet sich, was sichtbar ist und was ausgeschlossen wird.“<sup>179</sup> Die Perspektive hingegen ermöglicht eine Reflexion besonderer Art,<sup>180</sup> indem sie die Möglichkeiten der Technik exponiert, in denen die Gefahr vorhanden ist Machtverhältnisse zu unterlaufen oder zu reproduzieren. Die Künstlerin verwendet die Perspektive einerseits, negiert

---

<sup>171</sup> Baudry 1986, 29.

<sup>172</sup> Vgl. Foucault 1974, hier zitiert nach Pichler/Ubl 2014, 199.

<sup>173</sup> Vgl. Lacan 1996, 110.

<sup>174</sup> Im Kapitel 3.3.2 zur Fragmentierung in der Gegenwartskunst wird noch ausführlicher auf die Dezentralisierung und die dadurch entstehende Außensicht auf das Subjekt eingegangen.

<sup>175</sup> Kaufman 2002, 49 zitiert Adorno 2017, 269, hier zitiert nach Morton 2007, 168.

<sup>176</sup> Baudry 1986, 41, hier zitiert nach Laleg 2021, 222.

<sup>177</sup> Damisch, hier zitiert nach Laleg 2021, 209.

<sup>178</sup> Laleg 2021, 241/242

<sup>179</sup> Gütschow 2009, 27.

<sup>180</sup> Damisch 2010, 439ff.

sie andererseits. Im Gegensatz zur Moderne verfolgt der Gebrauch der Perspektive im 21. Jahrhundert jedoch andere Fragen und Ziele. Dadurch wird auch „die perspektivische Subjektivität“ neu verhandelt.<sup>181</sup>

Ein weiteres Mittel, um Betrachter\*innen in ihrer Selbstsicherheit zu verunsichern und zu dezentrieren, ist die Fragmentierung, worauf das Kapitel 3.3.2. „Fragmentierung in der Gegenwartskunst“ genauer eingeht.

## **2.5 Perspektive in Beate Gütschows Fotoserien**

Die Perspektive leistet es, einen logisch-technischen, nachvollziehbaren Bildraum zu generieren und zugleich ermöglicht sie es, ästhetisch-künstliche Räume zu erstellen. Gütschow vermag diese beiden Elemente fließend zu verbinden, indem sie den Eindruck erweckt, dass es sich um reale Fotografien handelt, die sich der zentralperspektivischen Bildkonstruktion und -ordnung unterwerfen, dies aber nicht tun. Sie zeigt dadurch, dass die „Vektoren dieser [perspektivischen] Ordnung in der Lage sind, dem orthodoxen Modell widersprechende Effekte zu erzeugen.“<sup>182</sup> Die Künstlerin nutzt dies in einer originellen Weise und generiert damit neue Aussagezusammenhänge, und Schichten, die entschlüsselt werden müssen. Etwas Unsichtbares, wie die Perspektive, formt den Bildinhalt und kann damit auf etwas Sichtbares außerhalb des Bildes verweisen.

*Wie kann in den drei Serien von Beate Gütschow aber etwas das „fehlt“ wie die Zentralperspektive, Lebendigkeit, eine natürliche Verteilung und Anzahl von Menschen, Zugänglichkeit, Sinn, Vielfalt, eine harmonische Verbindung zwischen Menschen und Natur, eine Kritik implizieren?*

Bereits viele Jahre früher hat Caspar David Friedrich durch eine Abstraktion der gewohnten Perspektive im Hinblick auf die Natur auf gewisse Zusammenhänge zwischen dieser und dem Menschen verwiesen. Ein erhöhter Standpunkt ermöglicht Betrachter\*innen eine gleichzeitige Weitssicht der Gesamtsituation und die gleichzeitige Darstellung von Details. Gütschow krümmt aber den Horizont nicht nur (wie Friedrich das macht) und bezieht sich nicht allein auf Natur, sondern auf verschiedene Ausformungen heutiger Kulturlandschaften. Sie zielt auf eine Dynamisierung des Bildes und weist, indem sie dies tut, auf den Bildinhalt. „Die Transparenz

---

<sup>181</sup> Vgl. Laleg 2021, 48/49.

<sup>182</sup> Laleg 2021, 247.

des Bildfensters“<sup>183</sup> als das Werke der Kunst, insbesondere solche mit einer fotografischen Ästhetik, oft wahrgenommen werden, soll gebrochen werden. Durch das darunterliegende Chaos und Fehler (infolge der Erschütterung der traditionellen Perspektive), die den realen Raum adressieren, leistet Gütschow eine Kritik mit neuen technischen Mitteln. Auf die Frage, ob es in ihrer Arbeit Verfahren der Desillusionierung gibt, antwortet sie:

„Der Rezipient muss sich bewusst sein, dass es noch andere Perspektiven gibt, er sollte wissen, dass es möglich ist, um den Gegenstand herum zu gehen und ihn von der anderen Seite zu betrachten [*das sagt sie zur S-Serie, aber genau das macht sie dann bei der HC Serie*]. Bei meinen Arbeiten ist es auf den ersten Blick andersherum: Durch ihren klaren Aufbau vermitteln die Fotos eine gut greifbare Weltsicht. Sie haben eine fast konsistente Perspektive, oft ist diese sogar zentral angelegt. [...] Ich erzeuge zunächst die Illusion einer Zuordnung und einer Ordnung. Diese Ordnung löst sich dadurch auf, dass im Detail die Perspektive nicht stimmt“<sup>184</sup>

Durch den Anschein des perspektivischen Aufbaus öffnen sich die Bilder zu Betrachter\*innen hin. Die Bilder Gütschows verweisen auf ein sinnliches Sehen, implizieren aber keine Körperlichkeit, die bei der Zentralperspektive mitgedacht war. Die Bilder „haben keine räumliche Hierarchie, die den/die Betrachter\*in in den Mittelpunkt setzt.“<sup>185</sup> Hingegen ist der Augenpunkt, als Ursprung des traditionellen fotografischen Bildes, der eine\*n Fotograf\*in impliziert, vom Subjekt gelöst und schwebt über, unter oder vor dem Bild, ist also nicht wirklich verortbar (sichtbar durch die Rekonstruktion der Perspektive in Abb. 29). Obwohl sie ein menschenzentriertes Weltbild präsentiert, wird durch die Destruktion des Bildraumes, der simultanen Anwesenheit mehrerer Zeiten, Orte<sup>186</sup> und Augenpunkte auch die ich-zentrierte perspektivische Weltsicht gestört und eine neue „anti-humanist subject position“<sup>187</sup> entsteht. Die Bilder scheinen von einer unsichtbaren Instanz aufgenommen worden zu sein. Es handelt sich dabei „um einen übergeordneten Blick, eine Art Multiperspektive“<sup>188</sup> (Abb. 3), beziehungsweise einen

---

<sup>183</sup> Egenhofer 2019, 383.

<sup>184</sup> Gütschow 2009, 25.

<sup>185</sup> Gütschow 2020, 62.

<sup>186</sup> Auch in der Gegenwart sind Menschen durch Smartphones, Social-Media, etc. dauernd mit Bildern konfrontiert, welche nicht den gegenwärtigen Moment wiedergeben. Bilder der Vergangenheit vermischen sich mit jenen der Gegenwart, in der sie wahrgenommen werden. Dadurch erfolgt eine Verschachtelung von Bildern und Zeiten.

<sup>187</sup> Emmelhainz 2015, 132.

<sup>188</sup> Gütschow 2022, 62, in: Leber und Katrin Thomschke.

technischen Blick von oben, wie von einer Überwachungskamera.<sup>189</sup> Sebastian Egenhofer verweist auf die veränderten Implikationen durch das Entfernen einer menschlichen „normalen“ Perspektive aus dem Bild:

Die Artikulation der *Beziehung* von Auge und Blick kann daher zur *befreienden Destabilisierung* des narzisstischen, im Spiegelstadium konstituierten Ichbewusstseins führen. Erst wenn ein *Anderer* – Gott, der Staat, die Algorithmen eines Technologiekonzern – die Leerstelle des Blicks besetzt, wird das *Subjekt*, das von ihm erfasst wird, in seiner Identität fixiert und zur Reproduktion angehalten.<sup>190</sup>

Indem die Technik, der Computer eine wesentliche Rolle in der Genese der Bilder einnehmen spiegeln sie nicht mehr den Blick eines Menschen, sondern stellen eine Mischform von Maschine und Mensch dar: „Was dem Subjekt erscheint, ist nicht mehr die Welt, sondern ein Bild von der Welt.“<sup>191</sup> Dies macht die Besonderheit und vielleicht auch das Unheimliche der Bilder Gütschows aus. Trotz des Entferns der Zentralperspektive handelt es sich bei Gütschows Bilderwelt aber nicht um einen „nichtperspektivischen Standpunkts jenseits aller Perspektive.“<sup>192</sup> Wir bleiben immer in einem irgendwie perspektivischen Gefüge gefangen. Gertrude Koch verweist darauf, dass mit „der Setzung des multiperspektivischen gegen das zentralperspektivische Verfahren [...] normative Bestimmungen vorgenommen [werden], die das Zusammenspiel von politischer und künstlerischer Repräsentation neu vermessen.“<sup>193</sup> In den Bildern wird ein neues (uns noch nicht verständliches) selbstregulierendes System präsentiert, eine andere als die „gewohnte“ Ordnung.

Was dem Eindruck der Zentralperspektive insbesondere entgegenwirkt ist eine gewisse Bühnenhaftigkeit, die aus ihren Bildern spricht und wo „jedes Detail Teil einer Inszenierung wird.“<sup>194</sup> Unter der Bühnenhaftigkeit kann sowohl eine Flächigkeit als auch eine Räumlichkeit

---

<sup>189</sup> In dieser kommt der Zentralperspektive eine wesentliche Rolle zu, sie bezeichnet aber nicht einen natürlichen Standpunkt wie die Zentralperspektive.

<sup>190</sup> Von Prof. Dr. Sebastian Egenhofer verfasstes „Textstück\_04\_Die Perspektive\_Instrument des Trugs oder der wahren Repräsentation“, für die Vorlesung: Bild und Projektion, Universität Wien, 2018, 7.

<sup>191</sup> Laleg 2021, 96.

<sup>192</sup> Goehr 2010, 37/38.

<sup>193</sup> Koch 2010, 9.

<sup>194</sup> Lübbke-Tidow 2024.

verstanden werden.<sup>195</sup> Der Raum in den Bildern der LS- und S-Serie ist in mehrere Ebenen aufgeteilt, die im Falle der Stadtansichten oftmals durch perspektivische Linien verbunden sind (S#2, Abb. 16). Die Staffelung in verschiedene Ebenen und damit der Eindruck einer gewissen Räumlichkeit tritt besonders durch die Monumentalität der Fassaden/Gebäude in Gegenüberstellung mit den Staffagefiguren und der oft weit im Hintergrund erkennbaren Stadt, hervor. Der Anschein der Flächigkeit entsteht teils durch Fassaden, welche die Sicht in die Ferne verwehren (S#29, Abb. 25) und wie Schablonen ohne einen dahinterliegenden Raum wirken. Die Künstlerin evoziert durch verschiedene Elemente eine Flächigkeit, die sich aber mit einer Räumlichkeit verbindet, die der Architektur immer anhaftet. Es ist dadurch ein Schwanken zwischen Räumlichkeit und Flächigkeit vorhanden.<sup>196</sup> Damit wird auch das in Beziehung setzen des Betrachter\*innen- und Bildraumes einerseits ermöglicht und andererseits verhindert. Im Bild S#29 ist der Aufnahmestandpunkt, an dem sich die fotografierende Person befinden müsste, zugleich zu hoch und zu tief, somit eine „schwebende Froschperspektive“. Dies ist an den nachgezeichneten Tiefenlinien in Abb. 29 deutlich erkennbar. Im Bild S#11 (Abb. 30) scheint sich der Augenpunkt genau vor einem Mauerfragment zu befinden, das den Betrachter\*innen- vom Bildraum trennt und sich über die gesamte Länge des Bildes erstreckt. Dadurch wirkt es so, als müssten Betrachter\*innen, um diese Szenerie zu sehen im Raum schweben, jedoch nicht über dem Boden, sondern vor diesem. Obwohl es nicht unmöglich wäre eine Aufnahme aus einem solchen „unnatürlichen Standpunkt“ zu machen, bedürfte es höchstwahrscheinlich technischer Hilfsmittel, möglicherweise einer Drohne, damit dies gelingt. Aber auch die digitale Montage ermöglicht dies, worauf Thomas Weski verweist:

In Verbindung mit der digitalen Konstruktion entsteht eine künstliche Perspektive, die nicht mehr den optischen Regeln der Fotografie folgt/entspricht und uns daher irritiert, denn das Motiv wird in verschiedenen Sichten zugleich präsentiert.<sup>197</sup>

Diese Vielheit der Standpunkte befreit das starre Subjekt, wodurch es aus seiner ichzentrierten perspektivischen Weltsicht aufwachen kann.

---

<sup>195</sup> Die Bühne stellt eine Räumlichkeit dar, welche aber durch verschiedene Elemente unterteilt werden kann. Häuserfassaden in der S-Serie wirken teils wie solche eingeschobenen Schichten, welchen nicht an sich eine Tiefe anhaftet, sie diese aber evozieren sollen.

<sup>196</sup> Lorenz 2012, 54.

<sup>197</sup> Weski 2007, 19.



In der HC-Serie interessiert es die Künstlerin, wie sie selbst betont,

die Fotografie – eine Technik, die so eng mit der Neuzeit verbunden ist – mit einem Perspektivraum zu vereinen, der vor der Wiederentdeckung der Camera obscura verwendet wurde. Der Einzug der Zentralperspektive in die westliche Malerei fand zeitgleich mit der beginnenden technischen Nutzung der Camera obscura statt.<sup>198</sup>

Mithilfe der Fotogrammetrie war es ihr möglich sich erst später für eine Perspektive zu entscheiden. Indem die Tiefenlinien in der HC-Serie aufgrund der Parallelperspektive nicht aufeinander zu, sondern parallel verlaufen, findet eindeutiger als in der LS- und S-Serie ein Bruch mit der Seherfahrung statt (HC#5, Abb. 37). Die Künstlerin kann in der Arbeit mit der Fotogrammetrie den Standpunkt selbst wählen und eine Perspektive einnehmen, die sie nie zum Gegenstand hatte. Dadurch wird die historische Komponente eliminiert. Während in der Renaissance der menschliche Standpunkt immer wichtiger wurde, ist in der Parallelperspektive eher eine göttliche Sicht auf die Dinge gegeben. Alle Objekte sind gleichwertig und alles verdeckt oder zeigt sich gleichermaßen, unabhängig vom Standpunkt.<sup>199</sup> Sie fragt sich selbst, ob sich dadurch mehr oder weniger Erkenntnis ergibt.<sup>200</sup> Was uns aber fehlt ist die Information, wo sich die Photographin im Moment des Fotografierens befunden hat. Die dargestellten Objekte können rundumsichtig betrachtet werden, sind aber leer und nur als Hüllen erkennbar (Abb. 52).<sup>201</sup> In diesem Aspekt ist das Interesse der Künstlerin erkennbar über Kunst oder Fotografie als etwas Oberflächliches zu denken, das aber Hinweise auf etwas Dahinterliegendes geben kann.

Ein anderer Unterschied ist auch die Rolle des Horizonts (ein wichtiger Teil der Zentralperspektive). In der HC-Serie erfüllt er eine andere Funktion als in der zentralperspektivischen Bildkonstruktion und ist bloß ein Bildinhalt unter anderen. Streng genommen *gibt es* „keinen Ausblick in die Ferne, keinen Horizont und keinen Hintergrund“<sup>202</sup> wie die Künstlerin selbst hervorhebt. Die Bildfläche ist meist komplett ausgefüllt, indem der Bereich über dem Horizont

---

<sup>198</sup> Gütschow 2022, 62, in: Leber und Katrin Thomschke.

<sup>199</sup> In der Gegenwart ist die Rolle des Menschen ambivalent einzuschätzen. Nur durch sein Einschreiten und mit seiner Hilfe können sinnvolle Änderungen vorgenommen werden, um die Klimaerwärmung einzudämmen und andererseits führte die Egozentrik des Menschen überhaupt erst zu den heutigen Problemen. Der Mensch ist zugleich aktiv und passiv, Akteur und Opfer der Klimakrise.

<sup>200</sup> Vgl. Gütschow 2021.

<sup>201</sup> Vgl. Gütschow 2021.

<sup>202</sup> Gütschow 2022, 62, in: Leber/Thomschke.

entweder durch einen dunklen Wald (HC#5, Abb. 37), eine schwarze Wand (HC#3, Abb. 36) oder von Mauerwerk (HC#7, Abb. 53) verdeckt ist. Nur vereinzelt ist der Himmel zu sehen und wenn dann auch nur sehr sporadisch (HC#4, Abb. 41). Die Parallelperspektive evoziert den Eindruck, dass die Bilder von einem erhöhten Standpunkt aus aufgenommen wären. Durch diese Perspektive, die auch nicht-menschliche Entitäten mit einbezieht<sup>203</sup> werden Ansichten ermöglicht, die sonst schwer erreichbar wären: “the viewer is constructed as omniscient and capable of penetrating the most inaccessible reaches of the natural world.”<sup>204</sup> Menschen benötigen diese Entfernung von der Zentralperspektive, vom eigenen Standpunkt, um eine Außensicht auf die Welt und ihr Handeln zu gewinnen. Das voyeuristische Element, das dieser Blick impliziert und zugleich Rezipient\*innen adressiert, verleiht ihnen eine gewisse Verantwortung. Die Perspektive aus einem erhöhten Standpunkt weist in ihrer Ästhetik auch gewisse Parallelen zu Videospielen auf. Dieser Eindruck entsteht möglicherweise daher, dass das Verfahren der Fotogrammetrie auch zum Erstellen topografischer Karten oder von In-Game-Landschaften verwendet wird. Die eingefügten Personen wirken wie fremdgesteuerte, computergenerierte Figuren, indem sie sinnlos und deplatziert wirken (HC#12, Abb. 48). Deplatziert ist auch Palme in der S-Serie, die hoch oben auf einem Gebäude zu wachsen scheint (S#18, Abb. 54). Die Technik der Fotogrammetrie, die es ermöglicht, sich nachträglich für eine gewisse Perspektive zu entscheiden, erweckt den Eindruck, dass die sich darin befindenden Personen nicht wirklich im Boden verankert sind und sich harmonisch in ihre Umwelt einfügen. Gleich wie die Verankerung des Subjekts im Bild lösen sich auch deren Umwelten (nicht zuletzt aufgrund der verwendeten Technik) immer weiter auf.

### **3 Formgebung und -auflösung**

Das folgende Kapitel ist der Formgebung, sowie -auflösung gewidmet, die innerhalb der Serien auf verschiedene Weise erfolgt. Bereits seit der Moderne wird Form nicht als etwas Stabiles und Feststehendes aufgefasst, sondern

als selbst dynamisch und prozesshaft bestimmt. [es besteht ein besonderes Interesse] für die Unterscheidung und das Verhältnis von Ermöglichungsbedingungen prozesshafter

---

<sup>203</sup> Vgl. Chernyshova 2023, 29.

<sup>204</sup> Armbruster 1998, 232, hier zitiert nach Druick 2021, 60.

Formbildung oder Formproduktion einerseits und erscheinenden Formen als deren Produkten andererseits sei es in Hinblick auf die transzendentalen Strukturen menschlicher Erkenntnis, die empirischen Formen der Natur, die sozialen Formen der Gesellschaft, die konstruierten Formen der Technik oder die darstellenden Formen der Künste.<sup>205</sup>

Die Formgebung (in der Kunst) wie auch der Landschaft steht schon seit längerem in einem Naheverhältnis zur Technik. Theodor W. Adorno und Max Horkheimer zufolge hat die Moderne (insbesondere seit der Industrialisierung) zur „Selbstunterwerfung des neuzeitlichen Subjekts unter das Dispositiv der wissenschaftlich technischen Naturbeherrschung“<sup>206</sup> geführt. Klammer verweist darauf, dass das Problem der Form oder die Suche nach neuartigen Bildformen sowohl ästhetische als auch ethische Dimensionen besitzt.<sup>207</sup> Formexperimente in der zeitgenössischen Kunst zeigen, dass sie im Versuch wurzeln der Komplexität der Gegenwart und der Erschütterung, die damit einhergeht, gerecht zu werden. Bei Gütschow wird die Offenheit der Kunstwerke, wie sie in der Moderne häufig anzutreffen ist, wieder konkreter. Die Unbestimmtheit weicht einer scheinbaren Ordnung, die sich aber dennoch als trügerisch herausstellt. Die Subjekt- und Medienkritik der Moderne setzt die Künstlerin in ihrer Arbeit noch weiter fort.<sup>208</sup> Damit sind die verschiedenen medienspezifischen Eigenheiten einerseits gemeint, sowie neue technische Möglichkeiten, die Gütschow zur Herstellung ihrer großformatigen Montagen verwendet. Die jeweiligen Implikationen vermischen sich dadurch. In ihrer Bildproduktion wirken die einzelnen Schritte der Künstlerin und der Maschinen so zusammen, dass diese im Endprodukt nicht mehr auseinanderzuhalten sind. Dadurch verbinden sich in den Serien der virtuelle mit dem konkreten Raum. Hinsichtlich der Formgebung ist nicht nur die Strukturierung des Bildinhalts gemeint, sondern auch die Art und Weise *wie* die angesprochenen Themen (Natur/Landschaft und Stadt/urbane Landschaft) strukturiert, geformt oder aufgelöst werden. Durch den Einsatz der Montage, dem Zusammensetzen fotografischer Fragmente zu neuen Wirklichkeiten, ist auch das Eingreifen und Verändern unserer Umwelt als wesentliches Element zu erkennen. Auch wenn die Organisation des Bildinhaltes nebensächlich erscheinen mag,

---

<sup>205</sup> Klammer/Maskarinec/Villinger/Ubl 2019, 9.

<sup>206</sup> Besonders im Kunstkontext wird die Thematik heute oft mit der Diskussion der neuen Ausbeutungsformen der neoliberalen und digitalen Ökonomie verbunden, hier zitiert nach: Prof. Dr. Sebastian Egenhofer, verfasstes „Textstück\_04\_Die Perspektive\_Instrument des Trugs oder der wahren Repräsentation“, für die Vorlesung: Bild und Projektion, Universität Wien, 2018, 4.

<sup>207</sup> Vgl. Klammer/Maskarinec/Villinger/Ubl 2019, 11.

<sup>208</sup> Vgl. Klammer/Maskarinec/Villinger/Ubl 2019, 26.

so spricht aus ihnen immer eine bewusst oder unbewusst mitwirkende Sicht der Künstler\*in auf die Welt und Gesellschaft, denn so etwas wie eine harmlose Form gibt es nicht. Jedes Werk ist eine eigene kleine Welt mit ihrer eigenen Realität, die der Realität gegenübersteht und diese mitkonstituiert.<sup>209</sup>

### **3.1 Zur Verwendung der Kunstgriffe: Montage und Perspektive**

In Beate Gütschows Arbeitsweise nehmen neuartige Technologien (Fotogrammetrie), Maschinen (Fotokamera, Computerprogramme) eine wesentliche Rolle in der Bildproduktion ein. Die Bilder aller drei Serien überzeugen vor allem durch den perfekten Einsatz der verwendeten Medien sowie der Vermischung medienspezifischer Potentiale.<sup>210</sup> Die Künstlerin bezieht sich auf diese und hinterfragt sie zugleich. Ein Beispiel hierfür ist die Zentralperspektive. Diese ist ein formales Mittel der Bildproduktion und Raumkonstruktion, und trägt in den Bildern der Serien wesentlich zu ihrer Erscheinung bei. Auch die Montage ist kein neues Mittel der Bildgestaltung.<sup>211</sup> In der Moderne diente sie dem Film, der Fotografie und Bildenden Kunst dazu, aus bestehenden Elementen neue Realitäten zu schaffen und damit neue Aussagezusammenhänge zu generieren. Annika Lorenz verweist in ihrer Masterarbeit, in der sie die Montage in der S-Serie behandelt darauf, dass Montagen „Lesebilder“ mit einer narrativen Absicht seien.<sup>212</sup> Die Montage zielt seit jeher auf eine „kalkulierte Wirkung, eine neue Haltung und eine neue politische Einstellung“. <sup>213</sup> Die Erfindung von Photoshop im Jahr 1987<sup>214</sup> war ein wichtiger Schritt in der digitalen Wende und durch diese Software wurde die „Manipulation“ von Bildern um ein Vielfaches erleichtert. Die (digitale) Montage ermöglicht Gütschow das Zusammenbringen mehrerer Perspektiven, wie sie selbst hervorhebt.<sup>215</sup> Dies geschieht zwangsläufig, da die fotografischen Fragmente, aus denen neue Bilder zusammengestellt werden, aus

---

<sup>209</sup> Vgl. Bredekamp 2010, 328. Hier zitiert nach Skrandies/Dümmler 2023, 13.

<sup>210</sup> Vgl. Gütschow 2008, 42.

<sup>211</sup> Während bei der Collage die Einzelteile noch ersichtlich bleiben, verschmelzen sie bei der Montage so, dass sie nicht mehr unterscheidbar sind.

<sup>212</sup> vgl. Bürger 1974, 101, hier zitiert nach Lorenz: „Auf den Zweiten Blick. Montage innerhalb der Serie S von Beate Gütschow“ (2012) 2012, 30.

Annika Lorenz widmet ihre Masterarbeit dem Thema der Montage in der S-Serie (was auch auf die anderen hier zu besprechenden Serien übertragen werden kann), weshalb diesem Thema hier nicht zu viel Platz gegeben werden soll.

<sup>213</sup> Stiegler 2009, 288.

<sup>214</sup> Vgl. Gadanho 2019, 2.

<sup>215</sup> Vgl. Gütschow 2009, 25.

verschiedenen Perspektiven aufgenommen wurden. Auch wenn Gütschow versucht, die Bilder der LS- und S-Serie zentralperspektivisch „korrekt“ zu strukturieren,<sup>216</sup> können durch die Rekonstruktion der Tiefenlinien oder durch genaues Studieren der Bilder Unstimmigkeiten erkannt werden. Die Künstlerin setzt das kommunikative Potential der Perspektive (das bereits früher genannt wurde) gezielt ein. Indem die Bilder verschiedene Aufnahmestandpunkte verbinden, implizieren Montagen zugleich, dass sie auch mehr Informationen enthalten (als eine reguläre Fotografie) und mehr über die Sache aussagen.<sup>217</sup> Zugleich wird, worauf Lorenz verweist, „mit den Störungen der perspektivischen Zusammenhänge die bekannte fotografische Wirklichkeit dekonstruiert“ und damit grundlegend in Frage stellt.<sup>218</sup> Betrachter\*innen in Gütschows Bilder werden vor allem aufgrund eines Bruches, eines Störfaktors, einer „Durchbrechung der zusammenhängenden Narration“ oder mit Bertolt Brechts Worten einem „Verfremdungseffekt“ angesprochen und darauf aufmerksam gemacht, dass etwas nicht stimmt.<sup>219</sup> Brecht zielte mit dem Verfremdungseffekt in seinem Theater vor allem „auf die Entwicklung eines politisch-aktiven Bewusstseins“<sup>220</sup> und das nehme ich auch bei Gütschow an. Lorenz hingegen bezweifelt politische Motive in ihren Arbeiten, stattdessen vermutet sie ein rein „phänomenologisches Interesse“.<sup>221</sup> Ein Irritationsmoment, das Rezipient\*innen dazu auffordert genauer hinzusehen, besteht im Erkennen von Unstimmigkeiten. Denn die Künstlerin dekonstruiert die ursprünglichen Fotografien aus ihrem Archiv und die mit diesen zusammenhängenden Orte und Zeit und konstruiert neue Wirklichkeiten. Dadurch findet eine Dekontextualisierung statt. Indem die neuen Bilder aus vielen Einzelteilen zusammengesetzt sind, welche die Künstlerin selbst aufgenommen hat, könnte man von einer „Komprimierung“ oder „Konzentration“ der Realität oder der Welt sprechen. Aber nicht nur in der digitalen Herstellung ihrer Bilder erfolgt eine Zusammensetzung von Einzelteilen zu einem großen Ganzen. Auch die Bilder selbst fasst Gütschow zu Serien mit einem übergeordneten Thema zusammen. Dadurch werden sie aus ihrer singulären Bedeutung und Wirkung herausgelöst und in einem größeren

---

<sup>216</sup> Es ist ein gewisser Widerspruch darin enthalten, dass die Künstlerin eine Multiperspektive erzeugen möchte, gleichzeitig jedoch versucht, den Anschein der Zentralperspektive zu wahren und perspektivisch stimmige Bilder zu schaffen. Dies beruht wahrscheinlich auf ihrem Interesse, das Verhältnis von Realität und Fiktionalität zu untersuchen.

<sup>217</sup> Vgl. Kemp 2006, 55.

<sup>218</sup> Lorenz 2012, 48.

<sup>219</sup> Lorenz 2012, 34.

<sup>220</sup> Lorenz 2012, 60.

<sup>221</sup> Lorenz 2012, 66.

Zusammenhang betrachtet, sowie miteinander vergleichbar. Nicht die einzelne Fotografie, nicht das einzelne Bild einer Serie, nicht (nur) das Dargestellte ist das, worum es in den Bildern geht, sondern ihre Aussage ergibt sich besonders durch das Zusammenbringen und die Gegenüberstellung der Bilder und der Serien untereinander. Diese fotografischen Werke, als konzentrierte Darstellungen, bestehend aus Fragmenten von Bildern aus verschiedenen Zeiten und Orten, besitzen das Potential die Welt am adäquatesten darzustellen, und Aussagen und eine Kritik zu generieren, die über die einzelnen Elemente hinausgehen. Sie sind damit zugleich ein Bild der Welt und kein Bild der Welt. Indem keine individuelle Realität dargestellt ist, werden die Arbeiten zu Typologien, Schemata oder zu einem großen Bild der heutigen Zeit, die nur das Allgemeine darstellen: „Bei den Typologien geht es nämlich weniger um das Einzelobjekt als um Klassifikationen und die dadurch begründete Beziehung der Gegenstände untereinander.“<sup>222</sup> In einer ähnlichen Weise wie Bernd und Hilla Becher, die sich entschieden mehrere Bilder in einer rasterartigen Hängung zu präsentieren, macht Gütschow das, durch das Zusammenfassen vieler Einzelteile zu einem größeren Ganzen mittels der Montage. Die Herangehensweise beider ist sowohl: „sachbezogen und formbetont, objektiv erscheinend und persönlich geprägt, reduktionistisch und umfassend.“<sup>223</sup> Erst die Serialität, die ein wesentliches Element von Gütschows Arbeitsweise ist, ermöglicht es, das Allgemeine deutlich zu machen und damit ein Bild der Gegenwart zu präsentieren. Durch das Herauslösen dieser Bruchstücke der Welt aus ihrem räumlichen und zeitlichen Kontext und dem neuen Zusammensetzen vermag sie es neue (Aussage)Zusammenhänge aufzuzeigen oder sogar zu generieren. Das Verhältnis der Teile zum Ganzen „gehört immanenten Gesetzen, die denen der Gesellschaft draußen verwandt sind.“<sup>224</sup> Sie ähneln durch das Beibehalten einer größtenteils stimmigen Perspektive, der fotografischen Ästhetik etc. der Gegenwart, aber zugleich „behaupte ich gerade deshalb mit dem fertigen Bild nicht, dass dies die Welt sei“<sup>225</sup>, worauf die Künstlerin ausdrücklich verweist.

### **3.2 Formgebung durch Technik: Möglichkeit und Risiko**

Sowohl in der LS-, der S- als auch der HC-Serie findet eine Neuformung verschiedenartiger gegenwärtiger Umwelten durch Maschinen statt. Bereits vor Gütschow ist diese Verbindung

---

<sup>222</sup> Dercon/Racine/Schuster/Zweite 2003, 7.

<sup>223</sup> Dercon/Racine/Schuster/Zweite 2003, 8.

<sup>224</sup> Adorno 2017, 450.

<sup>225</sup> Gütschow 2009, 27.

von Kultur, Technik und Natur (wenn auch auf andere Weise), beispielsweise in den Environments seit den 1970er Jahren (Abb. 55), der *Land Art* oder *Bio Art* zu beobachten.<sup>226</sup> Dort ging es den Künstler\*innen jedoch mehr um den räumlichen Faktor. Erst später „ist eine Verbindung des Räumlich-Ästhetischen mit dem Ökologischen als Aspekt erkennbar.“<sup>227</sup> Gütschow greift in ihren Arbeiten im Gegensatz zu genannten Strömungen nicht direkt, sondern nur digital, in Landschaften ein, indem sie Fragmente urbaner und natürlicher Umwelten künstlich zusammensetzt. Es scheint ein Reiz davon auszugehen, unsere Umwelt als räumliches Gefüge und auch unsere Wahrnehmung davon mittels Maschinen, aktiv zu formen und zu (re)konstruieren. Die Künstlerin sagt: „Wir verstehen die Welt nicht, wenn wir die dahinterliegende Technik nicht verstehen.“<sup>228</sup> Damit verweist sie auf die enge Verbindung von Technik und Natur/Umwelt in der heutigen Zeit.

Im Zeitalter des Anthropozäns, das unsere Gegenwart bezeichnet, ist die Technik selbst zu einer geologischen Kraft geworden<sup>229</sup> worauf der Text von Peter Haff detailliert eingeht. Der Mensch ist die Technik verwendende Spezies, und die Technosphäre wird immer mehr die eigentliche „Umwelt“ des Menschen. Kunst und Technik schaffen zunehmend gemeinsam die jeweilige Wirklichkeit. Auch wenn es oft so scheint, als wäre die Technosphäre vom Menschen bestimmt, so ist sie eigentlich ein quasi autonomes System „whose dynamics constrains the behaviour of its human parts.“<sup>230</sup> Aus diesem Zitat geht die enge Verbindung und Abhängigkeit der Menschen und Technik hervor. Wie die einzelnen Teile der Bilder, so stehen auch alle Elemente und Bereiche der Welt durch die globale Verknüpfung in einem (noch nie dagewesenen) engen Zusammenhang, in einer wechselseitigen Abhängigkeit, und doch sind sie nicht wirklich verbunden. Damit geht notwendigerweise eine veränderte Wahrnehmung von Zeit und Raum einher. Die großformatigen Bilder Gütschows, bestehend aus fotografischen Fragmenten mehrerer Zeiten und Orte, wandeln sich in ein zeitenübergreifendes Bild der Welt. Dadurch ist auch der Standpunkt, von dem aus wir etwas wahrnehmen angesprochen. Es ist eine objektivere Sicht, eine erweiterte geologische Perspektive auf die Wirklichkeitszusammenhänge sowie auf das Ausmaß unseres Einwirkens auf die Erde notwendig, welche uns die Kunst (mithilfe der

---

<sup>226</sup> Vgl. Hofmann 2021, 66.

<sup>227</sup> Flach 2023, 44.

<sup>228</sup> Gütschow 2021.

<sup>229</sup> Vgl. Haff 2013.

<sup>230</sup> Haff 2013, 1.

Technik) ermöglichen kann. Trotz der vielen positiven Aspekte der Technik besteht auch die Gefahr, dass sie zu einer zunehmenden Entfremdung der Natur und des Menschen führt und durch sie die Natur unumkehrbar aus ihrem Gleichgewicht gebracht wird. In Gütschows Anwendung der neuesten technologischen Möglichkeiten, zum Erstellen ihrer Bilder und dem gleichzeitigen Offenlegen ihrer Künstlichkeit und Konstruiertheit ist ein kritisches Element ihnen gegenüber auszumachen. Sie befragt in ihrer Arbeitsweise sowohl „die technischen Apparate zur Visualisierung als auch die räumliche Organisation des Wissens“<sup>231</sup> sowie die Rolle des Menschen in diesem Zusammenhang.

### 3.2.1 Rahmen

So wie die Natur in der Gegenwart geformt wird und ihr gewisse Bereiche zugestanden werden, geschieht dies auch mit Bildern, deren Inhalt in eine gewisse Form passen muss. Künstler\*innen sind immer vor die Herausforderung gestellt, das Chaos der Welt in eine gewisse Ordnung zu bringen, oder mit ihrer Kunst „dem Chaos ein Stück Ordnung zu entreißen“<sup>232</sup> wie Deleuze&Guattari betonen. Gütschows Bilder stellen in ihrem Anspruch, die Zentralperspektive aus den Bildern zu entfernen eine chaotische Ordnung dar. Indem sie eine Fusion sozialer, privater, öffentlicher und politischer Räumlichkeiten bezeichnen, wird angenommen, dass der Bildinhalt gemeinsam mit der Bildorganisation als dahinterliegende Narration fungiert und „die ästhetischen und sozialen Werte der Gesellschaft“ spiegeln kann<sup>233</sup> beziehungsweise die Positionierung der Künstlerin durchscheinen lässt. Die Destabilisierung der Perspektive und damit des Bildraumes könnte demnach auf unsere Wirklichkeit verweisen. Dasselbe gilt für die Koexistenz von Chaos und Ordnung, Harmonie und Disharmonie in diesen Bilderwelten, die eine gewisse Widersprüchlichkeit implizieren und durch einen jeweiligen Rahmen zusammengefasst werden. Rahmen bezeichnen einen bestimmten Raum, der von einem anderen abgegrenzt ist. Gütschow schreibt diesbezüglich: „A space is defined only by differentiation from another space, for which it needs walls that serve as barriers or borders. These are mainly conceived and put in place by man.“<sup>234</sup> Sowohl bei Mauern, aber auch der Perspektive, der Rahmung, dem Raster handelt es sich um Organisationsformen von Welt und

---

<sup>231</sup> Gebbers 2016, 18-26.

<sup>232</sup> Deleuze/Guattari 1992, 62.

<sup>233</sup> Horn/Bergthaller 2019, 135.

<sup>234</sup> Gütschow 2024.



Erfahrung, die uns in ihrer Funktion als Dispositive, glauben lassen wollen, dass es sich um ein Stück Realität handelt. Sie ordnen und zu organisieren diesen abgesteckten Raum<sup>235</sup> und können somit als „sinnkonstituierende Ordnungseinheiten“<sup>236</sup> oder „Ordnungsmuster sozialer Erfahrung“<sup>237</sup> verstanden werden, die Zugänglichkeit zum Bild erleichtern oder erschweren. Die Rahmung markiert einen Bereich, sie bietet eine Bühne für das Thema, das die Künstlerin untersuchen will, und auf der Bildfläche inszeniert. Abgesehen vom Rand des Bildes sind auch innerhalb des Bildes Rahmen gegeben. Denn ähnlich wie beim Film werden ebenso in der Fotografie mehrere „frames“ zusammengenommen, die im Endprodukt nicht mehr auseinanderzuhalten sind, beziehungsweise im Laufe des Entstehungsprozesses unkenntlich gemacht wurden.<sup>238</sup> Es findet mit den Worten von Edmund Husserl eine „Ineinanderschachtelung“ von Bildern statt.<sup>239</sup> Der Bildinhalt wird also durch Rahmen sowohl innerhalb des Bildes als auch durch materielle Rahmen oder mediendefinierte Rahmen vom Bereich außerhalb abgegrenzt und kennzeichnet eine Wirklichkeitsebene eigener Art.<sup>240</sup> Die Rahmung bestimmt in einer regulären Fotografie wesentlich welcher Ausschnitt des Ganzen gesehen wird. Damit sind auch die Rahmenbedingungen angesprochen, unter denen uns Wirklichkeiten präsentiert werden, worauf Erving Goffman in seiner Rahmen-Analyse verweist.<sup>241</sup> Herbert Willems hebt die Relevanz von dieser besonders hinsichtlich „Zusammenhängen zwischen Medienerzeugnissen und Medienrezeptionen“ hervor.<sup>242</sup> Kunstwerke, ob fotografische Arbeiten oder Gemälde, kommunizieren mit ihrer Umgebung, unserer Gegenwart<sup>243</sup>, beziehen sich in dem, was sie zeigen auf sie und indirekt auch auf das, was ausgeschlossen ist. Es ist daher von Wichtigkeit auf die Bezüge zwischen dem Bildinhalt, der durch die Rahmung festgelegt ist und der Umgebung, dem Kontext zu achten. Denn erst „durch die Einbindung in konkrete diskursive Situationen gewinne[n] sie eine klar umrissene semantische Bestimmung.“<sup>244</sup>

---

<sup>235</sup> vgl. Willems 1997, 50, hier zitiert nach Pietraß, 2003, 58/59.

<sup>236</sup> Pietraß 2003, 129.

<sup>237</sup> Pietraß 2003, 58.

<sup>238</sup> Stiegler 2009, 289

<sup>239</sup> Husserl 2011, 210/211.

<sup>240</sup> Vgl. Sontag 1966, 67.

<sup>241</sup> Vgl. Goffman 1980, hier zitiert nach Pietraß 2003, 57.

<sup>242</sup> Willems 1997, 142, hier zitiert nach Pietraß 2003, 58.

<sup>243</sup> Vgl. Pietraß 2003, 61.

<sup>244</sup> Stiegler 2010, 386.

Gütschows Herangehensweise unterscheidet sich von jener traditionell arbeitender Fotograf\*innen. In der perfekten optischen Organisiertheit der Werke wird (nur scheinbar) eine Kadrierung vorgenommen, unter welcher der Vorgang bezeichnet wird, „ein Fragment aus einem größeren visuellen Zusammenhang aus[zu]wählen und [zu] umrahmen.“<sup>245</sup> Die Suggestion, dass der Rahmen des Bildes nicht die Grenze des Präsentierten sei, wird dadurch umgangen, dass Bildobjekte angeschnitten werden. Fotograf\*innen gehen (üblicherweise) subtraktiv vor, indem sie einen repräsentativen Teil des Ganzen, der einer größeren Situation entnommen wurde, auswählen und festhalten. Gütschow selbst beschreibt ihre Arbeitsweise hingegen als „prä-fotografisch“. Bei der digitalen Bearbeitung nimmt die Künstlerin nicht die Wirklichkeit als Ausgangspunkt, sondern dieser ist „das leere Dokument, das digitale Blatt Papier.“<sup>246</sup> Die Künstlerin kehrt den Prozess der Bildentstehung gewissermaßen um, indem sie zuerst fotografiert und danach entscheidet was innerhalb des Rahmens erkennbar sein soll. Der Rahmen ist sodann der Rand der Datei. Die Bilder können aber insofern als ein Ausschnitt der Wirklichkeit angesehen werden, als nur ein bestimmtes Platzkontingent vorhanden ist, in dem Realitätsfragmente eingefügt werden können. Damit sind bereits zwei medienspezifische Aspekte der Fotografie: Zentralperspektive und Kadrierung redundant geworden. Die Künstlerin kommt ohne sie aus, bezieht sich aber in ästhetischer Hinsicht dennoch auf sie.

Rahmen sind, wie bereits gesehen werden konnte, in Gütschows Arbeiten auf mehreren Ebenen vorhanden. Lesley Martin verweist darauf, dass die „Idee des Rahmens – was bleibt drinnen, was ist außen vor [...] eine zentrale Frage für [ihre] Arbeit zu sein [scheint]“.<sup>247</sup> Erstens ist eine kamera-technische Rahmung durch das Anschneiden von Bildobjekten angesprochen. Zweitens spiegelt das Format der Bilder die bildinternen Formen, zum Beispiel die Gebäude (Abb. 3). Dies ist auch in realen Fotografien möglich, jedoch nicht in dem Ausmaß wie bei Gütschow. Zusätzlich zum Format der Bilder ist eine Rahmung beziehungsweise Unterteilung in Form von Mauern (Zum Beispiel HC#5, Abb. 37) Arkadenbögen, Pfeilern oder andere Gebäudeelementen, beispielsweise in den Bildern S#2 (Abb. 16), S#5 (Abb. 32) ersichtlich. Sie können dadurch als Verbindungs- und Trennungselement von Räumen (Bild- und Betrachter\*innenraum, wilden und kultivierten Raum, sichtbaren und verdeckten Raum) angesehen werden. In der LS-

---

<sup>245</sup> Valaouris 2018, 150.

<sup>246</sup> Gütschow 2008, 40.

<sup>247</sup> Lesley Martin, hier zitiert nach Gütschow 2008, 44.

Serie rahmen Bäume und Hügel die Szenerie (LS#18, Abb. 11). Dieselben Elemente, die eine Verbindung beider Bereiche herstellen könnten, zum Beispiel Durchgänge, stehen dieser oft auch entgegen, wenn sie schwarz ausgefüllt werden (S#28, Abb. 56). Die so entstandene Flächigkeit und Undurchdringbarkeit erzeugen einen Bruch.<sup>248</sup> Während in der S-Serie architektonische Elemente als Rahmung fungieren, trennt in der HC-Serie die Mauer einen Bereich innerhalb des Gartens von jenem außerhalb. Sie bleibt aber dennoch teils durchlässig. Die Bildorganisation lässt annehmen, dass sich Betrachter\*innen auf der Seite des Parks (im Bereich der Kultur) und nicht des Waldes befinden. Obwohl sie sich auf der „richtigen“ Seite der Mauer befinden würden, ist der Aufnahmestandpunkt (wie die Perspektive vermuten lässt) zu hoch, sodass das Subjekt der Betrachtung in der Luft „schweben“ müsste und nicht im Park „geerdet“ ist (HC#5, Abb. 37). Der Grad der Inklusion oder Exklusion der Rezipient\*innen innerhalb der Räume in allen Serien ist also ambivalent. Arkaden, Durchgänge, Treppen, das große Format und auch der Anschein der Zentralperspektive scheinen das Eintreten in den Raum zu ermöglichen und Menschen in ein System zu inkludieren. Die fehlende Verankerung macht eine Teilhabe aber unmöglich. Es handelt sich um eine nur Scheinzusammengehörigkeit aller Teile, auch der Menschen mit ihrer Umwelt. Gewisse Voraussetzungen müssen geändert oder überwunden werden.

Gütschow entscheidet sich außerdem dafür, die Serien unterschiedlich zu rahmen. Die Rahmung wird von der Künstlerin vorgegeben und kann somit als Teil der Werke verstanden werden. Für die Bilder der S-Serie wählt Gütschow eine „konventionelle Präsentation“ in weißen Rahmen (Abb. 2.). Die LS- und HC-Serie präsentiert die Künstlerin hingegen ungerahmt:<sup>249</sup> „Die Bilder sind auf Aluminium aufgezogen und mit Klettband auf der Wand befestigt“.<sup>250</sup> (Abb. 3) Sie zeigen am Rand noch Spuren ihrer Herstellung (Produktionsspuren), wie Druckereinstellungen und technische Angaben, die auf das Herstellungsverfahren verweisen (Abb. 57).<sup>251</sup> Damit macht sie aber zugleich „das Artifizielle des Herstellungsprozesses, die Konstruktion selbst, zu einem zentralen Thema ihrer Arbeit“.<sup>252</sup> Rahmen können den Bildinhalt als Kunstwerk markieren, während das Fehlen eines Rahmens, gewissermaßen eine Trennung

---

<sup>248</sup> Vgl. Lorenz 2012, 50.

<sup>249</sup> Vgl. Gütschow 2008, 42.

<sup>250</sup> Gütschow 2008, 42.

<sup>251</sup> Vgl. Gütschow et al. 2007, 42, hier zitiert nach Vasudevan 2015.

<sup>252</sup> Witzgall 2010, 24.

zwischen Bild und Umgebung aufhebt. Andererseits ist der Eindruck eines Bildes als Fenster nur durch eine Rahmung möglich, wie auch durch die Zentralperspektive. Beide sind einerseits gegeben und andererseits auch nicht. Es wird mit den Apparaten der Herstellung, den technischen Mitteln und den damit einhergehenden Rezeptions- und Wahrnehmungsmodi einerseits sowie den Relationen von Bild und Raum „gespielt“. Dieser Aspekt bringt uns zum nächsten Kapitel, in dem das Verhältnis und das Ausmaß von Fakt und Fiktion in Gütschows Arbeiten besprochen wird.

### **3.2.2 Verhältnis von Fakt und Fiktion**

Seit ihrem Studium beschäftigt sich die Künstlerin mit Fragen zum Verhältnis und Unterschied zwischen Repräsentation und Realität und dem, was überhaupt ein Bild ist.<sup>253</sup> Sie wechselte von der Malerei und Installation zur Fotografie, da sich durch diese mehr Möglichkeiten bieten, um den vorherigen Fragen nachzugehen und medienspezifische Eigenschaften zu untersuchen, oder zu vermischen. Bestimmte Elemente in den Bildern, die bereits besprochen wurden, wie die Perspektive und die Rahmung, sowie die fotografische Ästhetik der Bilder verweisen auf deren Wahrheitsgehalt oder evozieren diesen. Indem die Bilder aus real existierenden fotografischen Fragmenten zusammengebaut, dem menschlichen Auge und Sehen nachempfunden sind und auf Fakten basieren<sup>254</sup>, besitzen sie reale und künstliche Anteile, die nicht leicht auseinandergehalten werden können. Im amerikanischen Wort „fake“ verbinden sich etymologisch „factual“ (tatsächlich, wirklich) und „fictitious“ (eingebildet, erfunden)<sup>255</sup>, worauf Anna-Catharina Gebbers verweist. Alle zu besprechenden Serien sind somit sowohl fiktiv als auch dokumentarisch. Sie beziehen ihren Wahrheitsgehalt aus ihrer technischen Herstellung „auf Grundlage ihrer Indexikalität – ihrer Referenz zum Objekt.“<sup>256</sup> Die Künstlerin nutzt auch „bekannte Signifikanten, wie das Schwarzweiß, die Bildschärfe und die Architektur“<sup>257</sup> die den Anschein der Echtheit erwecken. Indem die fotografischen Fragmente wirklich existier(t)en, haben auch die fertigen Bilder etwas Dokumentarisches an sich. Die Realitätsfragmente in den Bildern sind technisch-ästhetisch vermittelt, sie verweisen nur auf etwas, besitzen aber keinen

---

<sup>253</sup> Vgl. Gütschow 2008, 42.

<sup>254</sup> Vgl. Weski 2007, 19.

<sup>255</sup> Gebbers 2016, 18-26.

<sup>256</sup> Lorenz 2012, 32.

<sup>257</sup> Lorenz 2012, 61.

ihnen allein zukommenden Wahrheitsgehalt.<sup>258</sup> Auch die Aura als „... einmalige Erfahrung einer Ferne, so nah sie scheinen mag“ verwies auf die Originalität des Kunstwerks, wird aber laut Benjamin durch die technische Reproduzierbarkeit zerstört.<sup>259</sup>

Im Hinblick auf den Wahrheitsgehalt, den Möglichkeiten von dessen Feststellung und woran dieser festgemacht werden kann, muss ein Exkurs hin zu den Anfängen der Fotografie gemacht werden. Die analoge Fotografie ist aufgrund ihrer Objektreferenz mit der Realität verbunden. Im Gegensatz dazu kann die digitale Fotografie durch die Technik der Montage mehrere Zeiten und Orte verbinden. Durch die Digitalisierung verlieren die Fotografien ihre Objektreferenz, da das digitale Bild keinen Rückschluss mehr auf sein ursprüngliches Motiv, den Zeitpunkt und Ort der Fotoaufnahme,<sup>260</sup> ermöglicht. Annika Lorenz verweist darauf: „Es besteht keine direkte physische Verbindung mehr durch Lichtpunkte, wie sie durch das natürliche Licht entstanden, das am Objekt abgeprallt und sich mithilfe einer chemischen Reaktion in das Fotomaterial einbrannte.“<sup>261</sup> Die Bilder tendieren also dazu sich von der „Objektreferenz zu einer immer stärker werdenden Medien- bzw. reinen Informationsreferenz“ zu wandeln.<sup>262</sup> Sie geben auf sehr subtile Art und Weise Hinweise auf ihre Medialität (darauf wie sie entstanden sind) und führen dadurch zur Aktivierung der Rezipient\*innen.<sup>263</sup>

Auch wenn sich die Bilder nicht auf eine spezifische Zeit oder Ort beziehen, untersucht Beate Gütschow, gleich wie die Dokumentaristen des letzten Jahrhunderts auf die sie sich in der S-Serie bezieht, die „Gegenwart auf sichtbare Phänomene, die als Bild formuliert in der Zukunft die Vergangenheit erklären“.<sup>264</sup> Ihre Bilder mögen für vorübergehende Betrachter\*innen als Dokumente der Vergangenheit angesehen werden. Dafür spricht auch die sichtbare Körnung in den Bildern, „jene Silberhalogenidkristalle, die in Gelatine eingebettet die Lichtempfindlichkeit

---

<sup>258</sup> Vgl. Blumenberg 1957, 275, hier zitiert nach Boehm 1969, 42.

<sup>259</sup> Er ist ein wichtiger Autor der Stimmung (Thomas 2010,1), die bereits früher als wesentliches Element in der Bewertung von Bildelementen genannt wurde. Heidegger verweist darauf, dass Stimmungen immer schon da wären, es aber verschiedene Qualitäten von dieser gibt. Laut Kant äußert sich in der Lust oder Unlust eine jeweilige Stimmung als negativ oder positiv. Das, was Benjamin unter der Aura versteht, fasst Kant unter dem Begriff der Interesselosigkeit. Beide implizieren die Notwendigkeit einer gewissen Distanz zum Kunstwerk. (Vgl. Thomas 2010, 2). Wenn Benjamin sich auch dafür ausspricht, dass die Aura durch die Möglichkeit der technischen Reproduzierbarkeit zerstört wird, so denke ich, dass diese in den Bildern Gütschows, indem sie über sich selbst und ihren Gehalt hinausverweisen, erhalten bleibt (Vgl. Adorno 2017, 73).

<sup>260</sup> Vgl. Lunefeld 2002, hier zitiert nach Lorenz 2012, 38.

<sup>261</sup> Lorenz 2012, 38.

<sup>262</sup> Lorenz 2012, 40.

<sup>263</sup> Lorenz 2012, 63.

<sup>264</sup> Weski 2007, 19.

des Films ausmachen“<sup>265</sup>. Diese scheint auf den Wahrheitsgehalt des Werks zu verweisen „wenngleich es in Wirklichkeit eine Manifestation des Mediums ist“<sup>266</sup>. Während selbst bei „echten“ Fotografien eine strikte Unterscheidung zwischen dokumentarischer und subjektiver Fotografie nicht leicht möglich ist, da beide auch das jeweils andere beinhalten,<sup>267</sup> ist in der digitalen fotografischen Montage die Bestimmung des Wahrheitsgehalts noch um ein Vielfaches komplizierter. Das Erstellen objektiver Fotos ist kaum möglich, da beim Fotografieren notwendigerweise eine Interpretation der Wirklichkeit und eine Vernachlässigung des Kontexts stattfindet. Nur ein gottgleicher Blick, eine „blinde“ Kamera könnte absolut wertfreie Bilder schaffen. Auch Gütschow verweist auf die Schwierigkeit, ein objektives Bild der Welt zu produzieren, wenn sie sagt: „Am wichtigsten erscheint mir, ihre neue Einbindung zu reflektieren, denn ein Foto war schon immer kein unmittelbares Fenster zur Welt.“<sup>268</sup> Fotografien sind immer „zweidimensionale Abstraktionen, abhängig von Perspektiven, Objektiven, der Lichteinwirkung“.<sup>269</sup> Wenn sie die Einbindung des Werks als wichtig hervorhebt, spricht sie damit das Verhältnis des Bildinhalts und der Gegenwart an, die verglichen werden sollen. Aber auch die Montage fotografischer Fragmente (deren Einbindung in neue Zusammenhänge), kann den „dokumentarischen“, beziehungsweise „objektiven“ Gehalt der Bilder erhöhen, indem es sich bei diesen um konzentrierte Darstellungen eines Themas handelt. Eine gewisse Objektivität besitzen sie außerdem insofern, als sie selbstreflexiv sind und verschiedene Ausformungen des Begriffs Landschaft verhandeln.<sup>270</sup> Da Fotografien aber in einem weit höheren Maß als Gemälde immer noch häufig als Fakten angesehen werden, die Welt ästhetisieren und neutralisieren<sup>271</sup> besteht die „Gefahr“, dass der Gehalt nicht erkannt wird, sondern Betrachter\*innen bloß kontemplativ vor den Bildern verharren. Um dies zu verhindern scheint es notwendig, das fotografische Sehen „unentwegt durch neue thematische oder technische Schocks“ zu erneuern.<sup>272</sup> In Gütschows Serien geschieht dies, indem die perspektivische Logik im Bild (welche die

---

<sup>265</sup> Gerke 2017, 399.

<sup>266</sup> Gütschow 2008, 42.

<sup>267</sup> Verfasserin, Die amerikanische Gesellschaft im Blick zweier Photographen. Die Arbeiten von Walker Evans und Robert Frank in Gegenüberstellung, 2017/18.

<sup>268</sup> Gütschow 2015.

<sup>269</sup> Stiegler 2010, 414.

<sup>270</sup> Naturlandschaft, Stadtlandschaft und Parklandschaft.

<sup>271</sup> Vgl. Sontag 1966, 107.

<sup>272</sup> Sontag 1966, 98.

menschliche Wahrnehmung imitiert) zerstört und durch eine andere Bildordnung ersetzt wird.<sup>273</sup> Dadurch ist auch eine Kritik der Wahrnehmung der Welt erkennbar.<sup>274</sup> Weitere Irritationen, die zum Nachdenken anregen sollen sind „die Isolierung der wohl sonst im belebten Stadtkontext stehenden Gebäude, der verweigerten Zusatzinformationen durch den Titel und die Staffagefiguren. Gegenüber dem Betrachter entwickelt es sich zu einem Spiel zwischen Öffnen und Schließen des Bildinhaltes.“<sup>275</sup> Durch diese gleichzeitige Offenheit und Verslossenheit (gegenüber einer endgültigen Festlegung), des Widererkennens und des Entfremdens enthalten die Bilder eine Beweglichkeit. Auf diese scheint es Gütschow anzulegen. Denn auf die Frage, ob ihr in ihren Arbeiten, Fakt oder Fiktion wichtiger wären antwortet die Künstlerin: „What's important to me is the relationship between reality and fiction.“<sup>276</sup> Durch das Schaffen von künstlichen fotografischen Bildern fordern sie uns auf darüber nachzudenken „wie eine Realität beschaffen sein muß, die so aussieht“<sup>277</sup> oder warum sie so aussehen wie sie es tun. Susan Sontag spricht damit die Empfindungen an, die aus Formelementen, Dynamiken der Welt, aus „Proportionen zwischen Seiendem“<sup>278</sup> sprechen und so auf dahinterliegende Realitätsaspekte verweisen können. Die Essenz dieser Bilder, ihr Gehalt geht also über das Sichtbare hinaus und enthält subtil die Aussage, welche die Künstlerin mit diesen intendiert.<sup>279</sup> Sie fordert Betrachter\*innen auf, über folgende Fragen nachzudenken: „`Is a non-realistic representation not in fact sometimes much more realistic?' or `Is there such a thing as an objective view of the world?'“<sup>280</sup> Betrachter\*innen sollen also darüber reflektieren, wobei es sich um Aspekte der Realität handelt und welche Elemente dieser widersprechen. Vielleicht geht es der Künstlerin auch darum zu zeigen, dass es mit der gegenwärtigen Technik möglich ist, Natürlichkeit in der Form einer ursprünglichen Landschaft künstlich nachzubilden und die Konstruiertheit durch die heutige Technik so zu verwischen, dass sie kaum noch bemerkbar ist. Kunstwerke nehmen in diesem System der Vermittlung und Deutung von Welt eine wichtige Rolle ein. Die Bilder

---

<sup>273</sup> Vgl. Weski 2007, 15.

<sup>274</sup> Lorenz 2012, 58.

<sup>275</sup> Lorenz 2012, 61.

<sup>276</sup> Gütschow, hier zitiert nach einem Interview mit dem creative face MAGAZINE. Die genaue Quelle konnte nicht mehr ausfindig gemacht werden.

<sup>277</sup> Sontag 1966, 28.

<sup>278</sup> Adorno 2017, 18.

<sup>279</sup> Vgl. Adorno 2017, 195.

<sup>280</sup> Gütschow, hier zitiert nach einem Interview mit dem creative face MAGAZINE. Die genaue Quelle konnte nicht mehr ausfindig gemacht werden.

stellen eine Welt eigener Ordnung her, die für sich selbst wahr ist<sup>281</sup> und können in der kritischen Gegenüberstellung des realen und Bildraumes zum Nachdenken anregen.

### **3.3 Perspektive und Fragmentierung**

Die Auflösung der Zentralperspektive sowie Fragmentierung scheinen zunächst dem Ziel, eine gegenwärtige Darstellung der Welt zu schaffen zu widersprechen. Was die Montage der Künstlerin ermöglicht, das Zusammenbringen mehrerer Perspektiven, führt zu einer Multiperspektive und damit zu einer Fragmentierung des Bildraumes. Dadurch wird einerseits die Gewissheit, die mit der Zentralperspektive einhergeht, erschüttert und andererseits bezieht sich die Künstlerin auf die traditionelle Ordnung und erweitert diese gewissermaßen. Der Begriff des Bruchs, welcher sowohl der Fragmentierung als auch der Perspektive inhäriert, bringt sowohl eine Zerstörung des Bestehenden als auch eine Neuformierung mit sich: Bruch, Umbruch, Aufbruch. Verschiedene Ausformungen dieses Begriffs sollen in den nächsten beiden Kapiteln besprochen werden.

#### **3.3.1 Perspektive und Stadt(raum)**

Städte waren schon seit der Etablierung der Zentralperspektive in der Kunst ein beliebtes Motiv. Durch die Fluchtung der Straßen und Kreuzungen, tritt sie besonders deutlich hervor und bot sich daher an das eigene Können daran zu präsentieren (Abb. 44). Auch in der Fotografie war die Architektur seit ihrer Erfindung, durch ihre Unbeweglichkeit und natürliche Beleuchtung, ein populärer Bildgegenstand. In der Moderne ermöglichte sie es aufgrund der ihr innewohnenden Detailgenauigkeit, Schnelligkeit der Handhabung, somit Effizienz, die sich schnell veränderte Welt adäquat darzustellen. Die enge Verbindung von Perspektive, Montage, Fotografie und Architektur beziehungsweise Stadt, ist auch in der S-Serie erkennbar. Sie besteht darin, dass die Serien Gütschows, gleich wie die Perspektive, Stadt und Montage als Konstrukte anzusehen sind, indem sie aus vielen Einzelteilen, differenzierten Räumen, zu einem neuen Ganzen zusammengesetzt wurden. So wie der Zentralperspektive in Gemälden, gelingt es auch der Stadt durch ihr Gebaut-Sein nicht nur die Blicke des Menschen, sondern auch sein Verhalten zu lenken. Die Montage kann insofern, durch das Zusammenbringen mehrerer Perspektiven in einem Bild, als „ein zweidimensionales Pendant zu Vorgehensweisen der postmodernen

---

<sup>281</sup> Vgl. Deleuze/Guattari 1992, 141.



Architektur“<sup>282</sup> angesehen werden. Bei Gütschows Arbeitsweise handelt es sich um eine Architektur der Verbindungen, die sehr viel komplexere Zusammenhänge implizieren, als sie zunächst aufgrund ihrer ästhetischen Oberfläche nahelegen. Architektur, Montage und Perspektive ermöglichen es soziale Prozesse und Wahrnehmungskonventionen zu organisieren, präsentieren, reproduzieren aber auch zu unterlaufen und Alternativen aufzuzeigen. Den Prozess des Bauens und Wachsens, welcher der Natur und Stadt eigen ist, imitiert die Künstlerin mit der Technik. Die Städte der Moderne führen zu einem Differenzierungsprozess des großen Einheitlichen in viele einzelne und unzusammenhängende Elemente. Deleuze&Guattari verweisen darauf, dass wenn „die Ordnung der Welt ins Wanken gerät und Kunst sich die Aufgabe stellt, dieses Chaos einzufangen, dann müssen Kunstwerke dies durch nichtlineare Strukturen zum Ausdruck bringen.“<sup>283</sup> Gütschows löst in ihren Arbeiten einerseits die bestehende Ordnung auf, und stellt sie durch das neue Zusammensetzen der Teile wieder her. Der Anschein der Homogenität und Linearität, wird erst durch genauere Betrachtung widerlegt. In der Schönheit vieler Gebäude der S-Serie (S#11, Abb. 30) und der anderorts gezeigten Zerbrechlichkeit (S#10, Abb. 17) verweist die Künstlerin auf die gleichzeitige Stabilität und Vergänglichkeit der Architektur. Im Gegensatz zur historisch gewachsenen Stadt, in der sich Stilrichtungen und Gebäude verschiedener Zeit aneinanderreihen, sind Gütschows urbane Landschaften stilistisch einheitlich. Dies mag zunächst wie ein Kriterium ihrer Künstlichkeit erscheinen, jedoch zeichnet diese „komplexe, detaillierte Planung ganzer Stadtsysteme“ den Internationalen Stil aus, der auch teils dargestellt ist. Die Stileinheitlichkeit erleichtert auch den Produktionsprozess in der digitalen fotografischen Montage.<sup>284</sup>

Nicht nur in der S-Serie ist Architektur vorhanden, sondern auch in der LS-Serie sind teilweise architektonische Elemente integriert (LS#17, Abb. 13) und in der HC-Serie werden Stadtparks dargestellt. Der Raum ist in letzterer meist durch architektonische Elemente, Mauern, Pflastersteine, Wege geformt und oft fehlt die Natur vollständig, wie im Bild HC#6 (Abb. 28). Dort wird ein Weg durch Mauerteile angedeutet. Dieser führt die zu einer Ziegelmauer, die in eine Wand eingebaut ist und aus schwarzen Flächen besteht. Auf dessen Höhe scheinen Mauerteile einen Durchgang zu schaffen, der aber nicht begangen werden kann. Die architektonischen

---

<sup>282</sup> Gerke 2017, 342.

<sup>283</sup> Deleuze/Guattari 1992, 43.

<sup>284</sup> Vgl. Lorenz 2012, 45.

Elemente erfüllen in diesem Bild keinen Zweck; es ist eine reine Spielerei mit Formen und Flächen vorhanden, obwohl das Bild auf den ersten Blick „echt“ wirkt. Dies ist auch daran ersichtlich, dass architektonische Elemente zusammengesetzt werden, ineinander übergehen, scheinbar reale dreidimensionale Objekte darstellen, die aber weder einen Zweck erfüllen noch den Gesetzen der Schwerkraft gehorchen (HC#6, Abb. 58). Der Sinn von Gebäuden oder architektonischen Fragmenten ist auch in einigen Bilder der S-Serie nicht geklärt. Das Bild S#24 (Abb. 59) zeigt ein turmförmiges Gebäude, in dem eine Treppe in höhere Stöcke führt, aber abrupt vor einer Wand endet. Die Treppe kann also ihren Zweck nicht erfüllen und ist von daher überflüssig. Abgesehen von der Treppe gibt es keine Fenster im Gebäude, sondern nur geschlossene Wände, was an vielen anderen Gebäuden der S-Serie ebenfalls der Fall ist. Ein Widerspruch besteht außerdem darin, dass das Gebäude aufgrund seiner Überwachungsfunktion wichtig wirkt, aber sinnlos insofern, als es seine Funktion in diesem Kontext nicht erfüllen kann. Trotz der Anwesenheit von Architektur fehlen andere wesentliche Elemente einer urbanen Infrastruktur, wie Verbindungswege. Es stellt sich von daher die Frage wie die eingefügten Personen dorthin gelangt wären und warum sie sich dort befinden. Annika Lorenz verweist in ihrer Masterarbeit darauf, dass die Integration von Personengruppen in Gegenüberstellung mit der Architektur abgesehen vom Zweck der dahinterliegenden Bildstrukturierung „auf die unterschiedlichen Perspektiven auf das übergeordnete Thema Stadt“ verweisen könnte.<sup>285</sup> Menschen dienen im Bildzusammenhang außerdem dazu die Größe der Architektur zu veranschaulichen, eine gewisse Lebendigkeit zu integrieren und Bildebenen zu kennzeichnen, wodurch der Eindruck von Tiefe entstehen kann. Diese evoziert ebenso die fotografische Ästhetik und Bodenpflaster, deren Größe nach hinten hin abnimmt. Eine Ambivalenz ist daran erkennbar, dass durch andere Elemente zugleich die Wirkung der Bühnenhaftigkeit entsteht. Beispielsweise durch die Flächigkeit der Gebäude, die wie Pappflächen in einen leeren Raum hineinversetzt wirken. Die Unterscheidung der verschiedenen Ebenen gelingt meist nur durch das Vorhandensein einzelner Elemente, beispielsweise der Palme im mittleren Bereich des Bildes in S#2 (Abb. 60), der sonst als Wand wahrgenommen worden wäre. Auch die nach oben hin abschließende Architektur im gleichen Bild scheint keinen Zweck zu erfüllen, sondern bloß als

---

<sup>285</sup> Lorenz 2012, 36.

dekoratives Element oder zusätzlicher Rahmen zu fungieren, da sie keine stützende Funktion erfüllt. Der Eindruck der Tiefenräumlichkeit und Flächigkeit fusioniert so in vielen Bildern.

In der HC-Serie wird durch die Verwendung der Parallelperspektive der Eindruck von Tiefenräumlichkeit erschwert. Diese Perspektive ermöglicht keine Orientierung im Raum, wie es die Zentralperspektive tut. Sie erlaubt, durch das Herausnehmens des Augenpunktes, ebenso wenig Rückschlüsse hinsichtlich des Standpunktes. Im parallelperspektivischen Bildraum ist alles auf derselben Ebene, nichts scheint wichtiger oder weniger wichtig, nichts ist näher oder weiter entfernt. In dieser Hinsicht besteht eine gewisse Ähnlichkeit zum Bild „Relativity“ (1953) (Abb. 61) von M.C. Escher, in dessen Arbeiten auch ein Spiel mit verschiedenen Perspektiven, sowie Gravitationszentren sichtbar wird. Die Personen scheinen sich in einem stimmigen Raum zu bewegen und doch stellt sich heraus, dass es sich um einen unmöglichen, unendlichen Raum handelt. Das Bild HC#5 (Abb. 37) enthält ebenso mehrere Treppen. Eine Person ist im Begriff sich auf einer Treppe zur nächsten Ebene zu bewegen und doch wirken diese so als ob sie bloß eine Verbindung zwischen verschiedenen Bereichen (gleichen Niveaus) aber nicht Ebenen herstellen würden.

Der Zusammenhang von Funktionalität, Ästhetik, der von Architektur verlangt wird, muss auch im Hinblick auf Gütschows S-Serie betrachtet werden und ist, wie soeben gezeigt wurde, in ihren Serien nicht immer gegeben. Stefanie Gerke hebt hervor, dass die Bilder der S-Serie „an die radikalen und inhumanen Stadtentwürfe der Nachkriegsmoderne erinnern“.<sup>286</sup> In den 1970er und 80er Jahren wurde in mehreren wissenschaftlichen Disziplinen aber auch in der Kunst eine Kritik an der Stadt(planung) laut. Gordon Matta-Clark, ein ausgebildeter Architekt, kritisiert die Architektur, die „urban boxes“, als beschränkend.<sup>287</sup> In den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts erkannte man den Raum zunehmend als soziale Ordnungskategorie, der immer weiter privatisiert und überwacht wurde. Sowohl realer Architektur als auch jener in Kunstwerken wird, da es sich bei beiden um Gesellschaftsräume handelt, das Potential zugesprochen die in ihnen herrschende Ordnung auf die in ihr wohnenden oder sie betrachtenden Individuen zu übertragen.<sup>288</sup> Ihre Struktur könnte somit einen Hinweis auf zugrundeliegende gesellschaftliche Strukturen

---

<sup>286</sup> Gerke 2017, 340.

<sup>287</sup> Gordon Matta-Clark, hier zitiert nach Lee 2000, 26.

<sup>288</sup> Vgl. Rowe 2009, 19, hier zitiert nach Lorenz 2012, 46.

geben.<sup>289</sup> Henri Lefebvre identifiziert und analysiert in seinem Buch „The Production of Space“ (1991) Parallelen zwischen einer jeweiligen gesellschaftlichen Raumauffassung und dem konkret gebauten und empfundenen Raum. Die Kritik der Stadt, Parks sowie Landschaften als Bühnen des gegenwärtigen Lebens, ist auch in Gütschows Arbeiten wahrnehmbar. Bei ihr findet eine „Zertrümmerung“ der Formen jedoch nur digital und nicht wirklich statt (wie bei anderen Künstler\*innen). Die Kritik der Architektur betraf vor allem die strikte Unterscheidung des öffentlichen (als Raum des Mannes) und privaten Raumes (jenem der Frau). Genannte Begriffe werden in ein Verhältnis zu jenen des Heimlichen und Unheimlichen gesetzt, welche Sigmund Freud in der Psychoanalyse formulierte. Das Unheimliche bezeichnete er als „eine Art von heimlich. Heimlich wiederum bedeutet sowohl heimisch, also vertraut, sich auf das Heim beziehend als auch versteckt.“<sup>290</sup> Die Empfindungen des Heimlichen und Unheimlichen sind auch in Gütschows Serien angesprochen. Heimliche Aspekte im Sinne von bekannt, die sowohl in der LS-, S-, und HC- Serie auffindbar sind, garantieren ein Hinwenden. Andere Elemente und Aspekte der Formgebung evozieren ein befremdliches Gefühl bei Betrachter\*innen. Auch Pedro Gadanho verweist in Bezug auf Gütschows S-Serie darauf, dass diese den Eindruck von „ghostly yet familiar worlds“<sup>291</sup> hervorrufen. Indem aus alltäglichen Szenen etwas Unheimliches hervortritt, entsteht das Gefühl, dass etwas nicht in Ordnung ist oder nicht dort hingehört, beziehungsweise bestimmte Machtbeziehungen hinterfragt werden sollten.

Obwohl diese (beschränkende) Unterscheidung zwischen privat und öffentlich (die erst durch das Gefühl des Unheimlichen bewusst wird), künstlich und natürlich, sowohl innerhalb der Bilder Gütschows als auch außerhalb von diesen zunehmend aufgelöst wird, bleibt die (strikte) Unterscheidung in der Vorstellung des Menschen weiterhin bestehen. In ihrem Text „Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie“ (1980) untersuchen Gilles Deleuze und Félix Guattari inwiefern die Ordnung und Struktur eines jeweiligen Raumes sich auf die Menschen und Machtverhältnisse auswirken. Sie identifizieren zwei Räume, den glatten und den gekerbten Raum, die sich beide dauernd wechselseitig konstituieren.<sup>292</sup> Der gekerbte Raum ist jener des Staates; ihn kennzeichnet, da er gerastert und geordnet ist, eine Zentralperspektive.<sup>293</sup> Diesem

---

<sup>289</sup> vgl. Dürr/Steinlein 2002, 10.

<sup>290</sup> Kiefhaber 2010, 68.

<sup>291</sup> Gadanho 2019, o.S.

<sup>292</sup> Vgl. Deleuze/Guattari 1992, 666.

<sup>293</sup> Vgl. Deleuze/Guattari 1992, 684.

Raum könnte die S-Serie zugeordnet werden. Der glatte Raum ist der ursprüngliche, natürliche, nomadische Raum, jener der Potentialität. Dieser Raum scheint die LS-Serie zu beschreiben. Er ist durch Offenheit, Irregularität und Atmosphären gekennzeichnet.<sup>294</sup> Dieser Raum besitzt viele Eigenschaften eines perspektivlosen Raumes. Das Glatte verfügt über ein stärkeres Deterritorialisierungsvermögen als das Gekerbte, da die Bezugspunkte im glatten Raum nicht so klar festgesetzt sind wie im geometrischen zentralperspektivischen Raum.<sup>295</sup> Der Bildraum in Gütschows Serien ist jedoch weder klar dem glatten noch dem gekerbten Raum zuordenbar, sondern alle Serien besitzen, sofern die „reguläre“ Zentralperspektive aus ihnen entfernt werden soll, Aspekte beider Räume, insbesondere aber die HC-Serie. Der glatte und der gekerbte Raum „gehen [auch wie es Deleuze&Guattari beschreiben] ineinander über, lösen sich einander ab.“<sup>296</sup> Die Autoren verweisen außerdem auf die Rolle des Kartographen, der gleich wie der Künstler zwischen der endlichen und unendlichen Welt lebt. Beide sind vor die Herausforderung gestellt Räume darzustellen. Wenn der Kartograph die Welt vermessen will, fliegt er über das Land, betrachtet es aus einer Vogelperspektive, hält es auf Karten fest und ermöglicht so auch anderen Menschen diese Sicht.<sup>297</sup> Gütschow ermöglicht ungewöhnliche Ausblicke durch einen technischen Standpunkt, der durch ihre Arbeitsweise entsteht. Durch diese Vogelperspektive verschmelzen das subjektive und das objektive Weltbild und werden austauschbar. Aber selbst dann, wenn eine Person aus einer gewissen Distanz, sozusagen objektiv alles beobachtet, ist sie dennoch innerhalb des Systems „gefangen“.

Im Aspekt der Darstellung der Welt durch eine „außenstehende“ Instanz (mithilfe technischer Hilfsmittel) ist auch eine Parallele zu medientheoretischen Fragestellungen angesprochen, beziehungsweise der medial geprägten Wahrnehmung der Gegenwart. Dieser wird der Künstlerin zufolge besonders durch die S-Serie nachgegangen:

Es geht also auch darum, wie wir räumlich organisiert sind, um Erschließungen, Fragmentierung und Internationalismus, um Machtgesten in der Architektur, das (Größen-)Verhältnis zwischen Menschen und Gebäude, die Art der Nutzung des Raumes.<sup>298</sup>

---

<sup>294</sup> Vgl. Deleuze/Guattari 1992, 664.

<sup>295</sup> vgl. Deleuze/Guattari 1992, 666.

<sup>296</sup> Heyer 2001, 20.

<sup>297</sup> Vgl. Heyer 2001, 13.

<sup>298</sup> Gütschow 2009, 57.

Indem Gütschow darauf verweist, dass es bei den medientheoretischen Fragestellungen auch um die Art der Nutzung des Raumes geht, scheinen zugleich die (sozialen) Medien, die Fotografie und Montage aber außerdem der gegenwärtige Raum, unsere Umwelt (und Natur) angesprochen zu sein. Es ist möglicherweise auch die vergleichbare Wirkung adressiert, mit der uns Städte oder gegenwärtige Medien konfrontieren: Schnelligkeit, Fülle, multiple Perspektiven. Interessant ist aber, dass die Bilder der S-Serie, die soeben genannten Empfindungen genau nicht evozieren. Vielmehr strahlt aus den Bildern aller drei Serien durch die Klarheit und Offenheit eine gewisse Ruhe, fast beunruhigende Stille. Es ist außerdem ein stilles Chaos in der Brüchigkeit der Architektur vorhanden. Was Stadtbilder mit den gegenwärtigen Medien verbindet ist vielleicht diese scheinbare Perfektion, das bloß oberflächliche Berühren aber nicht Durchdringen des Dargestellten (wie dies auch in der Fotogrammetrie Software sichtbar ist, Abb. 52). Der Eindruck der Unheimlichkeit oder Bedrohung tritt vor allem daran zutage, dass die dargestellten Industriebauten verlassen zu sein scheinen, die Bilder aufgrund ihrer Leere und dadurch entstehenden Stille so wirkt, als hätte soeben eine Katastrophe stattgefunden. Die HC-Serie evoziert den Eindruck der Befremdlichkeit, indem der Blick von oben etwas Voyeuristisches an sich hat.

Auch in der Arbeit anderer zeitgenössischen Künstler, beispielsweise Doug Aitkens Videoarbeit „electric earth“ (1999), spielt die zunehmende Annäherung und Symbiose von Menschen und ihrer Umgebung, der Stadtraum und der Technik (dessen Überwachungseffekt) eine wichtige Rolle (Abb. 62).<sup>299</sup> Er schafft oftmals Arbeiten mit „kaleidoscopic visions [...] taking advantage of multiple viewpoints and intricate editing techniques.“<sup>300</sup> Eine Kritik tritt ähnlich wie bei Gütschow verschleiert hervor. Der urbane Raum, wie auch jener der Natur wird nicht als statisch angesehen, sondern als Prozess der durch die Interaktion mit Menschen, Bilder und Darstellungen, also durch die Ansammlung von Geschichte erst hervorgebracht wird und sich stetig wandelt.<sup>301</sup> Durch die Globalisierung, seit den Achtzigerjahren des 20. Jahrhunderts haben wir es mit einer zunehmenden Vernetzung aller Teile der Welt zu tun. Die Vorstellung eines ganzheitlichen homogenen Raumes wird durch jenen einer Vielheit ersetzt. Durch die

---

<sup>299</sup> Verfasserin, Zur Beschaffenheit Doug Aitken's Kritik der heutigen technologisierten Welt. Eine Untersuchung der Mehrkanal-Videoinstallation electric earth (1999), 2022.

<sup>300</sup> Gadanho 2019, o. S.

<sup>301</sup> Wie die Verfasserin in der oben genannten Seminararbeit aus dem Jahr 2022 ausführte.

Stadt kann es zur Wahrnehmung einer „simultanen Heterogenität“ als Ausdruck „einer neuen Perspektive auf die sich verdichtende, verwirrende, in ihrer Fragmentenhaftigkeit wahrgenommene räumliche Struktur der Welt [kommen]“<sup>302</sup>. Gerke meint deshalb, dass die Multiperspektive in der S-Serie „als Symbol für den spezifisch postmodernen Realitätsbezug“ zu verstehen sei.<sup>303</sup> Die Annahme ist naheliegend, die Intentionen der Künstlerin gehen aber mit Sicherheit tiefer, weil auch andere Aspekte der Gegenwart angesprochen sind. Der Verweis Michel Foucaults, seine „Zeitdiagnose, nach der wir uns „in der Epoche des Raumes, der Epoche des Simultanen [...], des Nahen und des Fernen, des Nebeneinanders und Auseinanders“<sup>304</sup> befänden, scheint für eine Analyse der Bilder Gütschows (oder zumindest für Teilaspekte) besonders fruchtbar zu sein. Ihre Werke sind die Konkretisierung der „Repräsentation der Einheit des Differenten in sich selbst.“<sup>305</sup> Der Eindruck eines gewissen Chaos und von Unstimmigkeiten ist in allen drei Serien wahrnehmbar. Deshalb soll im folgenden Kapitel auf die Fragmentierung in der Kunst der Gegenwart fokussiert werden.

### 3.3.2 Über die Rolle der Fragmentierung in der Gegenwartskunst

Beate Gütschows Serien wirken zunächst alltäglich und erscheinen erst auf dem zweiten Blick mit Deleuze&Guattari gesprochen als „*fragmentarische Ganzheiten*, die nebeneinander stehen und doch bilden sie zusammen ein *nicht-fragmentarisches Ganzes*.“<sup>306</sup> Der perspektivische Raum aller drei Serien wird durch eine gleichzeitige Homogenisierung (im Anschein ihrer Echtheit und Zentralperspektive) und Fragmentierung (im Auflösen dieser und den Sinnbrüchen) ersetzt, was den abstrakten Raum laut Lefebvre kennzeichnet.<sup>307</sup> Neben Gütschow zielen viele Kunschtchaffende der postmodernen und zeitgenössischen Kunst darauf ab, in ihren Werken eine gewisse Mehransichtigkeit, Multiperspektive und Fragmentierung zu integrieren oder zu evozieren.<sup>308</sup> Diese scheinen auf die Wahrnehmung der gegenwärtigen Welt zu verweisen. Viele Künstler\*innen verwenden Screens oder Spiegel zur Visualisierung der Aufspaltung des Blicks, der Fragmentierung. Spiegel spielen auch in der Psychoanalyse eine wesentliche Rolle,

---

<sup>302</sup> Gerke 2017, 344.

<sup>303</sup> Gerke 2017, 344.

<sup>304</sup> Foucault 1967, hier zitiert nach Hochreiter/Töpfer 2012, 7.

<sup>305</sup> Nassehi 1996, 264.

<sup>306</sup> Heyer 2001, 77.

<sup>307</sup> Vgl. Lefebvre 1991, 287.

<sup>308</sup> Gerke 2017, 342.

wo sie der Konstitution der Subjektivität dienen. Jacques Lacan (1963-64) hat sich ausführlich mit diesem Phänomen beschäftigt und seine Beobachtungen in dem Begriff des *Spiegelstadiums* festgehalten.<sup>309</sup> In diesem Stadium hat das Kleinkind noch keine Kontrolle über seine Körperbewegungen. Erst durch die Identifikation mit seinem eigenen Spiegelbild erfasst es sich als eine Einheit: „Die narzißtische Vollkommenheitsphantasie, [...] erleidet einen radikalen Bruch durch die Erkenntnis, einer symbolischen Bild- und Blick-Ordnung unterworfen zu sein“<sup>310</sup> Künstler\*innen bedienen sich der Spiegel um Betrachter\*innen ihres eigenen Standpunktes bewusst werden zu lassen und dieses (Ich-)Bewusstseins im gleichen Moment wieder aufzulösen: „Der Blick wird als ein Beispiel für die Selbstexhibition des Bewusstseins erkannt, der nicht als eindimensional, sondern vieldimensional zu verstehen ist.“<sup>311</sup> Das Werk „Time Delay Room“ von Dan Graham veranschaulicht dieses Phänomen. Diese Arbeit, die erstmals im Jahr 1974 gezeigt wurde, ermöglicht es Besucher\*innen sich selbst in einem Videoscreen im Ausstellungsraum (der ebenso mit Spiegeln ausgekleidet ist) zu betrachten (Abb. 63). Sie sehen sich also einmal in Echtzeit in den Spiegeln und einmal mit einer achtsekündigen Zeitverschiebung in den Screens. Es wird so der Eindruck von einer simultanen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erzeugt. Betrachter\*innen entwickeln sich dadurch, indem sie sich von außen selbst wahrnehmen, zu einem Bild. Dadurch findet eine Diskrepanz von Fremd- und Eigenwahrnehmung statt, die als soziales Konstrukt erkannt wird. In Gütschows Arbeiten geschieht dies in einer abstrakteren Weise und doch ist auch in ihren Serien das Ziel der Destabilisierung des Standpunkts deutlich erkennbar, um Betrachter\*innen aus ihrer Passivität herauszuholen. Als Spiegel können die Bilder insofern verstanden werden, als sie alltägliche Szenen darzustellen scheinen. Durch die Destabilisierung des Standpunktes, indem der Augenpunkt verrückt wird, im Erkennen des Blicks des anderen und durch die Dezentralisierung des Standpunktes werden Betrachter\*innen in die reale Welt, in die materiellen Verhältnisse hineingezogen.<sup>312</sup> So entsteht auch die Möglichkeit, die eigene Positionierung gegenüber der Welt, die Rolle darin, und gegenüber der Natur neu zu denken. Dadurch ist es ihnen nicht mehr möglich vor dem Bild zu verharren, sondern sie werden aufgefordert zu handeln. Die Natur ist nicht mehr nur ein

---

<sup>309</sup> Lacan 1996.

<sup>310</sup> Eiblmayr 1993, 151-152.

<sup>311</sup> Vgl. Lacan 1996, 81.

<sup>312</sup> Damisch geht davon aus, dass das Subjekt zugleich der Effekt und Träger des Dispositivs ist und folgt damit Foucault: Damisch 2010, 440f., 233, hier zitiert nach Laleg 2021, 232.



passives Element, sondern sie „blickt zurück“, wie Amitav Ghosh betont: Sie „ist auf eine unheimliche [...] Weise lebendig, bedrohlich, unberechenbar, empfindungsfähig und affektgeladen.“<sup>313</sup> Die (größtenteils) unversehrte Einheit der gegenwärtigen Welt, die in den Bildern Gütschows dargestellt zu sein scheint, wird so Schritt für Schritt als Illusion enttarnt. Das Phänomen der Fragmentierung in der bildenden Kunst kann auch auf gewisse Aspekte der Gegenwart zurückgeführt werden. Der Umgang mit Medien, der Bilderflut, die uns tagtäglich entgegentritt – damit visuelle und akustische Fetzen – setzt eine Fragmentierung im Sehen und Erkennen einerseits voraus und forciert sie andererseits. Die extreme Geschwindigkeit, welche die Gegenwart auszeichnet, wurde zur Normalität. T.J. Clark verwendet zur Beschreibung von dieser die Begriffe „displacement“, „disembodiment“, „multi-dimensionality and sewing together of everything in nets and webs.“<sup>314</sup> Im Auseinandernehmen der Bilder durch das Betrachten von Details, ist eine Desillusionierung am Spiel, die uns auf uns selbst zurückwirft. Der monoperspektivische Blick und mit diesem eine Wahrheit (die in der Zentralperspektive der Renaissance im Festsetzen des Standpunktes gegeben ist) wird durch eine Vielfalt der Blickwinkel und Beziehungen zur Welt ersetzt. Durch fehlende Zusammenhänge fordern sie ein Innehalten. So mag sich das, was als Abstraktion unseres landläufigen „echten“ Wahrnehmens der Welt angesehen wird als unsere gegenwärtige Realität offenbaren. Die Wahrnehmung in der Gegenwart, gleich wie der Bildaufbau in Gütschows Serien entwickelt sich zunehmend zu einer „Hyperrealität und einem Hyperraum [...], deren Bildung in dem Fehlen eines physischen Realitätsbezuges fußt, der keine Vergleichsmöglichkeit zwischen Realität und illusorischer Wirklichkeit mehr zulässt.“<sup>315</sup> Annika Lorenz meint, dass im digitalen Bild diese Rolle des Hyper-raumes „die fotografische Ästhetik [einnehmen würde], um sich in ihrer theoretisch zugetrauten Objektreferenz zu verstecken und mit der Semantik des Architekturstils eine scheinbare Verankerung im Topographischen und Chronologischen zu erlangen.“<sup>316</sup> Zugleich will die Künstlerin, dass ihre Bilder nicht als Festschreibungen gedacht werden, da diese „sogar gefährlich sein können, weil sie eine Sicht der Dinge behaupten.“<sup>317</sup> Das neue Zusammensetzen von Realitätsfragmenten soll dem gegensteuern. Mit dem Standpunkt wird auch die Wahrheit des

---

<sup>313</sup> Ghosh, hier zitiert nach Horn/Bergthaller 2019, 125.

<sup>314</sup> Clark 2006, hier zitiert nach Vasudevan 2015, 160.

<sup>315</sup> Lorenz 2012, 65.

<sup>316</sup> Lorenz 2012, 59.

<sup>317</sup> Gütschow 2009, 25.

Dargestellten unsicher und instabil und es zeigen sich Brüche im Sinnzusammenhang. Diese sind beispielsweise darin vorhanden, dass die Künstlerin einige fotografische Fragmente mehrfach in verschiedenen Bildern, wenn auch in anderen Größen verwendet; beispielsweise Bäume (Abb. 40), Architekturfragmente (Abb. 64), eine schwarze Mauer im Hintergrund (HC#3, Abb. 36, und HC#12, Abb. 48). Oftmals ist selbst in ein und demselben Bild dasselbe Objekt mehrfach vorhanden (Abb. 48). Auch im Einfügen urbaner Elemente auf einem weiten und sonst leeren Platz, wo sie erfahrungsgemäß nicht zu finden wären, zum Beispiel im Bild S#2 (Abb. 65) zeigt sich ein Bruch in der Sinnhaftigkeit. Sinnbrüche gibt es in der HC-Serie beispielsweise, indem Treppen nirgendwo hinführen (Abb. 66), eine Palme in einen Wald (Abb. 67) oder auf einem Hochhaus (S#18, Abb. 54) eingefügt wird.

In der Destabilisierung des Bildraumes und Aufnahmestandpunktes, in der Sinnhaftigkeit einiger Elemente, in diesem *instabilen, dynamischen Gleichgewicht*, ist auch der Raum, in dem wir leben angesprochen. Die gleichzeitige Fragmentierung und Konzentration von Bruchstücken der Welt in den Bildern, führt gleichzeitig zu einer Hypernatürlichkeit, einen „Super-Naturalismus“<sup>318</sup> und zu einer extremen Künstlichkeit. Diese verweisen einerseits auf die Technik der Montage<sup>319</sup> und andererseits auf Aspekte der Gegenwart. Damit kann unsere Beziehung zur Umwelt, (und) Natur, die in einem noch nie dagewesenen Maße von einer Zerstörung betroffen ist, als ein zentrales Thema der Gegenwart und Gütschows Serien angesehen werden. Im nächsten Kapitel soll also der Fokus auf die dargestellte Umwelt in der LS-, S- und HC-Serie gelegt werden, sowie den damit zusammenhängenden utopischen sowie dystopischen Elementen. Welche Rolle kommt dem Menschen darin zu und worin besteht die Rolle der Perspektive in diesem Zusammenhang? Es wird von der Kunst der Gegenwart gefordert über eine bloße Thematisierung hinausgehend Verfahren und Strukturen zu thematisieren, die die globale Veränderung begreifbar machen können.<sup>320</sup> Eine Möglichkeit dies zu tun sehen manche darin, sich „weniger mit der Entfremdung von Mensch und Natur als mit deren fundamentaler *Verfremdung* auseinander[zu]setzen, einem `Unheimlich-Werden` von Lebenswelt.“<sup>321</sup>

---

<sup>318</sup> Wehle 1994, 239.

<sup>319</sup> Denn die Fotogrammetrie verlangt es jedes Element des Bildes individuell abzulichten.

<sup>320</sup> Vgl. Friedmann 2010, hier zitiert nach Horn/Bergthaller 2019, 125.

<sup>321</sup> Horn/Bergthaller 2019, 125.

Wodurch treten in den drei Serien Gütschows unheimliche Aspekte der gegenwärtigen Welt hervor?

#### 4 Verstrickungen gegenwärtiger Naturverständnisse

Zusätzlich zu den Kunstgriffen wie der Perspektive und der Montage zeigt sich in den Serien, dass die Künstlerin das Verhältnis der dargestellten Personen und ihrer Umgebung, sowie urbanen und natürlichen Räumen (der Natur im Vorhandensein oder in ihrer Abwesenheit) interessiert. Das äußert sich einerseits in der Benennung der Serien, andererseits in der bildinternen klaren Trennung beider Bereiche; wo in den Landschaftsbildern architektonische Elemente nur am Rande vorhanden sind und in den Stadtansichten die Natur weitestgehend verdrängt oder abgestorben ist. Die Rolle der Perspektive als räumliches Gestaltungselement legt es nahe Brüche von dieser im Bildraum mit der gegenwärtigen ökologischen Destabilisierung außerhalb des Bildes in einem Zusammenhang zu bringen. Drauf verweist auch Alex Vasudevan wenn er sagt: “their very constructedness and attentiveness to the conditions or structures of seeing or visibility [hinsichtlich der Natur/Landschaft] may plausibly be seen as offering their own form of critique.”<sup>322</sup> Das Formen von Landschaften, das der Natur selbst innewohnt wird nun vom Menschen imitiert und auch in die Kunst übernommen. In der Gegenwart überziehen die menschlichen Einflüsse und Spuren die Natur wie ein Netz und die „Anthropoisierung der Erde“<sup>323</sup> geht weit über den Klimawandel hinaus.<sup>324</sup> Heute hat das *Environment* „die Bildtradition der Landschaft ab[gelöst]“<sup>325</sup> wie Hans Dickel hervorhebt und mit ihr die romantische Sicht auf die Natur, wie das noch bei Caspar David Friedrich (zum Teil) erkennbar war. Doch auch er strebte bereits an, die Wahrheit der Natur festzuhalten.<sup>326</sup> In der Gegenwart ist es nicht mehr möglich die Natur von außen zu erfassen oder zu betrachten, wir sind zugleich zutiefst in sie verstrickt und doch war diese Beziehung noch nie so künstlich und toxisch. In der Notwendigkeit sie zu schützen, tritt an die Stelle der ästhetischen Kategorie Landschaft die ökologische Kategorie, wie Thomas Kirchhoff meint.<sup>327</sup> Der Mensch war schon seit jeher in diesem

---

<sup>322</sup> Vasudevan 2015, 160.

<sup>323</sup> Schwägerl 2016, 44.

<sup>324</sup> Vgl. Maier 2011, 49, hier zitiert nach Toepfer 2022.

<sup>325</sup> Dickel 2023, 20.

<sup>326</sup> Wedekind 2010, 41.

<sup>327</sup> Vgl. Kirchhoff 2022.

Spannungsfeld (gefangen): einerseits als Kunstschaffende\*r, als Rezipient\*in oder auch als Figur innerhalb der Bilder. Die Beziehung zwischen Personen und dem Bildraum sowohl innerhalb als auch außerhalb von diesem bleibt in den drei Serien ambivalent. Es scheint so, als ob sie sich im Raum befinden würden, aber zugleich nicht mit diesem verbunden wären. So wie in der Fotogrammetrie die Objekte nur Hüllen (Abb. 52) bleiben werden auch die dargestellten Objekte in allen Serien nur oberflächlich berührt und nicht wirklich durchdrungen.<sup>328</sup> Es scheint sich in den Bildern der Verlust der Identität des Ortes (indem dieser nicht zuordenbar ist), selbst auf die Personen im Bild und außerhalb von diesen zu übertragen und eine grundlegende Entwurzelung anzuzeigen. Der Zerfall ist auch in der medialen Ebene präsent, indem der Raum in seinem perspektivischen Aufbau zwischen Flächigkeit und Räumlichkeit schwankt. Gütschows Bilder können als Versuch verstanden werden, diese neuartige Beziehung zwischen Natur und Kultur auszuhandeln.<sup>329</sup> Indem die Perspektive als Ordnungsprinzip aufgelöst wird, entsteht auch die Möglichkeit, der wilden Natur, der Unordnung und dem Chaos, ihre Macht zurückzugeben.

Das Bild S#4 der S-Serie (Abb. 68) scheint die (gegenwärtige problematische) Verstrickung von Natur und Kultur besonders deutlich zu veranschaulichen, indem es beide Bereiche thematisiert und nicht trennt wie die anderen Bilder der Serie. Es gliedert sich auf den ersten Blick thematisch nicht in das Überthema Stadt ein, obwohl es auch in Schwarzweiß gehalten ist. Hier stehen nicht architektonische Gebilde im Vordergrund, sondern die Natur. Erst im Hintergrund sind urbane Elemente, die an ein Industriegebiet erinnern, erkennbar. Das Bild zeigt mehrere Bäume im Vordergrund inmitten eines abgeholzten Waldstücks. Die acht aufrechtstehenden und umgeknickten Bäume, denen die Äste fehlen, sowie ein Baumstumpf sind durch die Wahl des „Bildausschnitts“ nur partiell und nicht als Ganzes zu sehen. Auf der linken Seite ist auch ein Auto erkennbar und etwas weiter im Vordergrund ein Sonnenstuhl. Ein Weg trennt den Waldabschnitt von einem Feld, von dem nicht klar ist, ob es sich um eine Wiese, ein Agrargebiet oder um eine Fläche handelt, die in Kürze bebaut werden soll. Auf dieser Fläche befinden sich zwei Gruppen bestehend aus mehreren Kindern die als Verbindungsglied zwischen dem natürlichen, chaotischen Bereich und dem strukturierten industriellen, geformten Bereich

---

<sup>328</sup> Vgl. Gütschow 2021.

<sup>329</sup> Vgl. Latour, hier zitiert nach Dickel 2023, 26.

dienen. Am anderen Ende der Wiese befinden sich, in ziemlich weiter Entfernung, mehrere Fabrikgebäude, aus denen Schornsteine hochragen. Die Strommasten in der Landschaft hinter diesen spiegeln diese, und auch die Bäume im Vordergrund in ihrer aufrechten Form. Darin besteht eine Parallele zu den Pfeilern, die in vielen Bildern der S-Serie zu sehen sind (S#18, Abb. 69) und die nach oben hin beschnitten sind, sodass nicht deutlich wird, was sie stützen. Im Beschneiden von Bäumen wirken diese abstrakt und werden ihrer Lebendigkeit beraubt, indem sie nur als Holzstämme erkennbar sind. Der industrielle Bereich im Hintergrund scheint, durch die vertikalen gliedernden Elemente in beiden Ebenen, ein Pendant zum Vordergrund zu bilden. Den Abschluss des Bildes nach hinten hin schafft eine Hügelkette, die sich über das gesamte Bild erstreckt. Durch die atmosphärische Verschwommenheit ist anzunehmen, dass diese Ebene des Bildes in weiter Entfernung liegt. Der Eindruck, dass die Natur in diesem Bild überwiegt, täuscht. Ihre Beherrschung durch den Menschen ist daran erkennbar, dass in jeder Ebene seine Spuren zu sehen sind. Der Waldabschnitt ist abgesehen von ein paar Bäumen abgeholzt, die große Fläche im Mittelgrund des Bildes leblos und mit Spuren von Autos übersät. Spuren menschlicher Zivilisation sind auch in beinahe jedem Bild der LS-Serie vorhanden, obwohl diese idyllische und ursprüngliche Landschaften darstellen sollen. Die Fabriken im Hintergrund haben bereits die gesamte Natur unter Kontrolle gebracht und sind im Begriff sie weiter zu zerstören. Das unschuldige Spiel der Kinder auf der mittleren Fläche lässt die Auswirkungen unserer Handlungen erahnen, die – wenn auch nicht absichtlich – so doch verheerend sind. Die Natur wirkt wie ein Feld, ein Potential, das der Mensch nach seinen Bedürfnissen formen kann. Eine „Barriere“ oder horizontales Element, das mehrfach in den Bildern der S-Serie vorkommt, um eine gewisse Distanz zwischen Betrachter\*innenraum und Bildraum herzustellen ist hier hinter dem Wald, in Form einer Straße eingefügt. Es wird dadurch der Eindruck erweckt, als wäre der Zweck dieser Elemente, natürliche Räume von künstlichen abzugrenzen; Natürlich im Sinne von lebendig (Betrachter\*innen im Gegensatz zum Stadtraum). Ein Bild ihrer neuesten Serie weist große Ähnlichkeiten mit dem zuvor besprochenen Bild auf. Es heißt „Montag, 22. August 2022 um 15:19 Falkenberg Elster“, aus dem Jahr 2024 (Abb. 70). Indem einige Bilder, einerseits in den Bildmotiven, andererseits aufgrund des Schwarzweiß eine starke Ähnlichkeit mit jenen der S-Serie aufweisen liegt die Vermutung nahe, dass der Rückgriff auf Formprinzipien, darauf deutet, dass bereits früher eine Kritik intendiert war. Auch Hofmann verweist darauf, wenn sie schreibt: „Beate Gütschow macht in ihren Arbeiten

unmissverständlich, dass Natur zu allen Zeiten schon eine kultivierte, gestaltete und konstruierte Lebenswelt darstellte.“<sup>330</sup> Über 80% der natürlichen Landfläche auf der Erde haben die Menschen schon für sich beansprucht und nach ihren Vorstellungen verändert. Die Kritikpunkte verstecken sich im Gegensatz zu anderen Künstler\*innen der Gegenwart hinter einer ästhetischen Oberfläche. Die Serien und einzelnen Bilder können nicht nur inhaltlich als Zeichen ihrer Zeit verstanden werden, sondern auch in ihrer Herstellung versuchen sie der „komplexen Wirklichkeit gerecht [zu] werden.“<sup>331</sup>

#### **4.1 Ein neues Zeitalter und eine neue Darstellungsweise: das Anthropozän**

Es wurde bereits die Bedeutung der Perspektive im kunsthistorischen Kontext beleuchtet, sowie die Rolle der zeitgenössischen technischen Möglichkeiten in diesem Zusammenhang. Wir befinden uns in einer Welt, die aufgrund der Klimaerwärmung immer fragiler wird. Die teils leeren Plätze in der S-Serie, die Abgestorbenen oder verdorrten Palmen und Bäume deuten auf die Auswirkungen der immensen CO<sub>2</sub>-Emissionen auf unsere Lebenswelt. Andere Verweise sind subtiler. In Gütschows Bildern wird durch das Herausnehmen der Zentralperspektive die Destabilisierung eines Dahinterliegenden angesprochen, das die Ordnung, welche die Perspektive ursprünglich ins Bild gebracht hat, zerrüttet. Was könnte der Grund für diese „tiefgreifende Desorientierung, die den Betrachter ebenso umfasst wie das Dargestellte“<sup>332</sup> sein, wie Eva Horn und Hannes Bergthaller schreiben. Die soeben genannten Begriffe und Elemente, die in den Serien erkannt werden können, bezeichnen ebenso das spezifische Weltverständnis und -gefühl des Zeitalters des Menschen, dem Anthropozän. Viele Begriffe und Aspekte, besonders die Rolle und Positionierung des Menschen in Gütschows Bildern als auch die Bildorganisation scheinen einige Parallelen zu diesem aufzuweisen. Den Begriff brachte der Biologe Eugene Stoermer und der Atmosphärenchemiker Paul C. Crutzen im Jahr 2000 ins Spiel.<sup>333</sup> Damit wird ein neues geologisches Zeitalter bezeichnet, das wesentlich vom Menschen bestimmt ist.<sup>334</sup> Er hat seit der Industriellen Revolution „so massiv in die biologischen, geologischen und atmosphärischen Prozesse auf der Erde ein[gegriffen], dass die Auswirkungen noch in 100.000 bis

---

<sup>330</sup> Hofmann 2021, 88.

<sup>331</sup> Weski 2007, 19.

<sup>332</sup> Horn/Bergthaller 2019, 120.

<sup>333</sup> Vgl. Crutzen 2002, 23.

<sup>334</sup> Dieser Einfluss des Menschen auf die Erde wird nicht neutral gesehen, sondern es werden vor allem die negativen Aspekte und Folgen betont. Dennoch können auch Chancen daraus entstehen.

300.000 Jahren zu spüren sein werden.“<sup>335</sup> In den Fachdisziplinen ist der Begriff schon seit längerer Zeit bekannt. Außerhalb davon tritt er erst langsam in das Bewusstsein der Menschen.<sup>336</sup> Im Jahr 2019 hat die Universität Wien das *Vienna Anthropocene Network* gegründet.<sup>337</sup>

Im Anthropozän verändert der Mensch die Erde und seine Systeme mehr als alle natürlichen Prozesse zusammen. Sowohl bei den Serien Gütschows, dem Weltverständnis des Anthropozäns, dem Klimawandel handelt es sich um Systeme, Phänomene und Ereignisse hoher Komplexität, die eine Orientierung erschweren.<sup>338</sup> In diesem Zusammenhang kommt der Kunst eine zentrale Rolle zu. Sie setzt sich zum Ziel, das abstrakte Konzept, das die Klimakrise darstellt, greifbar und verständlich zu machen. Seit den 2010er Jahren häufen sich die Ausstellungen, die in ästhetischer Hinsicht diesem Thema gewidmet sind.<sup>339</sup> In der (Ästhetik des) Anthropozän geht es einerseits um die Realisation sowie Darstellung der engen und wechselseitigen Verknüpfungen zwischen Menschen, Technologie und Natur, und andererseits um die Erkenntnis der Gefahr aber auch der daraus entstehenden Potentiale.<sup>340</sup> Die soeben genannten Komponenten sind einerseits getrennt wie noch nie und dennoch Teile eines großen Ganzen, eines Systems. Genau diese Ambivalenz der gleichzeitigen Intimität/Nähe und Fremdheit/Entfremdung, die Timothy Morton als Wesenheiten der ökologischen Kunst ansieht,<sup>341</sup> soll zum Nachdenken anregen und einen emotionalen Zugang ermöglichen.<sup>342</sup> Darin sind bereits einige Parallelen zu den hier zu besprechenden Serien erkennbar. Gütschows Arbeit wurde jedoch (meines Wissens zufolge) bisher, abgesehen von der kürzlich in Wien präsentierten Ausstellung, zumindest in der Literatur nicht in die Kategorie der Ästhetik des Anthropozäns eingeordnet. Dies ist verwunderlich, da die hier zu besprechenden Serien viele der Kennzeichen aufweisen, die Eva Horn als wesentliche ästhetische Kategorien im Anthropozän nennt:

- Das Erhabene: Distanzierte Perspektive, Ausstellung der Größenordnungen

---

<sup>335</sup> Ardalpha.de 2024.

<sup>336</sup> Kunst öffnet den Dialog zwischen verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen und der Gesellschaft. Sie kann als Bühne angesehen werden, wo verschiedene Perspektiven hinsichtlich der Klimakrise aufeinandertreffen.

<sup>337</sup> Vgl. Horn/Bergthaller 2019, 12.

<sup>338</sup> Vgl. Skrandis 2023, 8.

<sup>339</sup> Vgl. Horn/Bergthaller 2019, 12.

<sup>340</sup> Vgl. Guattari 2014, 68, hier zitiert nach Ballard 2021, 142.

<sup>341</sup> Vgl. Morton 2009, 1, hier zitiert nach Braddock/Ater 2014, 7.

<sup>342</sup> Damit bietet sich die Möglichkeit ein Klimabewusstsein zu generieren und zum Handeln zu motivieren.

- Das Apokalyptische: Die Perspektive nach dem Ende, Blick des letzten Menschen
- Technische Rekonstruktion von Natur, Störung und Entstörung
- Eintauchen in Atmosphären, Sichtbarmachen von Unsichtbarem, Inszenierung von Verbindungen und Interdependenzen
- Renaturalisierung / Denaturalisierung: Kunst nutzt und inszeniert natürliche Prozesse, aber als de-naturierte, entortete, Imitation.<sup>343</sup>

Sofern die genannten Begriffe noch nicht an den Bildern veranschaulicht wurden, geschieht dies in diesem Kapitel. Gayatri Chakravorty Spivak betont, dass die Kunst in der Gegenwart gefordert ist veraltete Fundamente und Bilder des Planeten aufzubrechen, “to re-imagine the planet.”<sup>344</sup> Ebenso muss die Rolle jeder einzelnen Komponente (Natur, Technik, Mensch) nun neu gedacht werden. Damit zusammen hängt auch ein neues Denken von Raum und in welches Verhältnis Künstler\*innen, Betrachter\*innen zu dem von ihnen geschaffenen Bildraum setzen. Herausforderungen der ökologischen Kunst bestehen vor allem darin, Dynamiken sichtbar zu machen, ohne diese bloß zu illustrieren. In Gütschows Arbeiten ist eine mögliche Kritik hinsichtlich der von Menschen verursachten Katastrophen teils verschleiert integriert und erst in der Zusammenschau aller drei Serien erkennbar. Die Schwierigkeit, das Ganze und das Partikuläre gleichzeitig darzustellen, löst Gütschows, indem sie Bilder mehrere Orte und Zeiten mittels der Montage zusammenfügt. In dieser Schichtung oder Verbindung von Fragmenten besteht der geologische oder geographische Aspekt Gütschows und auch anthropozäner Kunst generell.<sup>345</sup> Die Bilder stehen in einer Verbindung zu den vergangenen Epochen, auf die sie sich beziehen und zugleich zur Gegenwart, die sie darstellen. Ebenso wie sich das Anthropozän von der Vergangenheit über die Gegenwart in die Zukunft erstreckt, so setzen sich das Regionale und das Globale, die Vergangenheit und Gegenwart in Gütschows Arbeiten zu einem zeitübergreifenden Bild zusammen. Die Künstlerin scheint darauf abzuzielen einen „weiteren ‚anthropologischen Raum‘ entstehen [zu lassen], einen Raum der fließenden Übergänge und Gleichzeitigkeiten, der Vermischung psychischer und physischer Narrative, der Gegenwart und Vergangenheit.“<sup>346</sup> Diese Weitsicht und das Erfassen des Ganzen und seiner Teile, kann nur durch

---

<sup>343</sup> Eva Horn, Teil einer PowerPoint Präsentation aus der 5. Einheit der Vorlesung: Ästhetik des Anthropozäns 2024: Frisch, visuelle Kunst, Folie 48. Von der Verfasserin wurden Teile des ursprünglichen Texts entfernt.

<sup>344</sup> Spivak, 2013, 335-350, hier zitiert nach Ballard 2021, 43.

<sup>345</sup> Vgl. Grosz/Yusoff/Clark, et al. 2012, 974.

<sup>346</sup> Ulrich 2015, 15.



eine Perspektive *jenseits des Menschen* gelingen, die sich dieser Komplexität anpasst. Andere Besonderheiten des Anthropozäns, die auch mit der technisch bedingten Behandlung der Perspektive in Gütschows LS-, S- und HC-Serie zusammenhängen sind:

- *Nicht-menschliche Größenordnungen* (die Perspektive anderer Instanzen, aus einem nicht natürlichen menschlichen Standpunkt heraus, indem sich der Augenpunkt viel zu hoch oder zu tief befindet)
- *Nicht-menschliche Akteure* (Technik)
- *dezentrierte, fragmentierte Erzählformen* [Montage, in der Uneinheitlichkeit der (Multi)Perspektive]
- *Formbildung* (neuartige Formgebung und dadurch Wahrnehmung der Welt)
- Frage nach der *Position des Menschen* im Erdsystem (gegenüber der Natur, des Bildes).<sup>347</sup>

Gütschows fotografische Werke zeigen meiner Meinung nach neue Perspektiven auf eine *planetarische Natur*<sup>348</sup> als Gesamtzusammenhang. Insbesondere in der Verbindung mehrerer Bilder zu einer Serie und mehrerer Serien zu einer Thematik.<sup>349</sup>

#### **4.1.1. Kunst und Künstlichkeit im Zusammenhang mit Natur**

Das Verhältnis zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit, die sich in allen drei Serien anders ausdrücken, bedarf einer näheren Analyse hinsichtlich der Natur und Umwelt in der heutigen Zeit. Dass die Bilder HC-Serie, trotz ihrer augenscheinlichen Konstruiertheit, die aufgrund mehrerer Aspekte hervortritt, zwar etwas befremdlich, aber insgesamt möglich erscheinen (mit dem Bewusstsein, dass sie verändert wurden) zeigt bereits, dass sich unser Auge an die Künstlichkeit und Geformtheit (von Natur) gewöhnt hat und sich nicht daran stört. Das Ziel besteht aber darin zu erkennen, dass es sich bei der HC-Serie schließlich nicht um Stadtparks an sich handelt, sondern diese darüber hinausgehende Implikationen der Naturmodifikation enthalten, die das Gegenteil von harmlos sind.

---

<sup>347</sup> Horn 1. Einheit der Vorlesung: Ästhetik des Anthropozäns, Wien, 2024. Der originale Inhalt wurde von der Verfasserin gekürzt und ergänzt.

<sup>348</sup> Horn/Bergthaller 2019, 49.

<sup>349</sup> Diese Sicht ist dadurch legitimiert, dass oftmals entweder die LS- und die S-Serie oder die HC- und die K-Serie einander gegenübergestellt werden.

Die Begriffe der Natürlichkeit und Künstlichkeit sind in den Bildern auch darin angesprochen, dass die Künstlerin „den formalen Bildaufbau der Malerei sowie deren Gestaltungstechniken auf die Fotografie anwendet [. Dadurch] werden die Vorstellungen einer friedlichen Einheit von Natur und Mensch durch moderne Technologie auf unsere Zeit projiziert“<sup>350</sup>, worauf Michaela Hofmann verweist. Trotz der scheinbar ästhetischen Verschmelzung zwischen Menschen und Natur, schwingt eine Gefahr dieser Symbiose mit. Im Zeitalter des Anthropozäns kommt der Kunst „als `zweite Natur`, als ethische Reflexion der Natur“<sup>351</sup> die Aufgabe zu, sich für diese einzusetzen. In der S- und der HC-Serie ist offensichtlich keine „reine“ Natur dargestellt, sondern diese bereits vom Menschen (über)geformt und damit als Landschaft gekennzeichnet. In der LS-Serie ist die Landschaft bereits in der Benennung angesprochen. Das Motiv der Landschaft, verbindet und thematisiert wie kein anderes Motiv das interdependente Verhältnis von Natur, Realität, Kunst und Subjekt.<sup>352</sup> Landschaft benötigt das anschauende, reflektierende Gegenüber und denkt ein Subjekt und seine Positionierung im Raum auch deshalb mit, da sich die Perspektive und der Horizont dem jeweiligen Standort der Person, die sich durch die Landschaft bewegt immer anpassen.<sup>353</sup> Indem der Mensch ein Teil seiner Umwelt ist, ihr aber mehr schadet als sich sinnvoll in diese einfügt, agiert er wie eine „Autoimmunkrankheit“: „we might call it autoimmune climate-changing capitalism syndrome, or AICS for short.“<sup>354</sup> Er zerstört seine Umgebung und errichtet Barrieren, die eine „Heilung“ verhindern. Die ehemalige harmonische Beziehung zwischen Mensch und Natur ist gestört und ebenso wird die programmatische Trennung von Kultur und Natur, welche die Moderne kennzeichnete, im Anthropozän einem Wandel unterzogen: „Erstere bezeichnet den Bereich, in dem menschliche Subjekte freie Entscheidungen fällen und kulturell spezifische Perspektiven auf die Welt artikulieren; Natur hingegen steht für den Bereich der `harten Fakten` die nicht debattierbar sind.“<sup>355</sup> Eva Horn fasst wesentliche Unterschiede zwischen Natur und Kultur zusammen,<sup>356</sup> um darauf zu verweisen, dass diese Dichotomisierung von Natur-Kultur, Subjekt-Objekt nicht mehr aktuell ist:

---

<sup>350</sup> Hofmann 2021, 85.

<sup>351</sup> Vgl. Horn/Bergthaller 2019, hier zitiert nach Skrandies/Dümmler 2023, 16.

<sup>352</sup> Vgl. Hofmann 2021, 80.

<sup>353</sup> Vgl. Hofmann 2021, 81.

<sup>354</sup> Mirzoeff 2014 215.

<sup>355</sup> Latour 1993, 27-32, hier zitiert nach Horn/Bergthaller 2019, 74.

<sup>356</sup> Vgl. Eva Horn, Vorlesung: Ästhetik des Anthropozäns (2024), PowerPoint VO 2: Ästhetik Anthropozän, Folie 20. Es wurden Änderungen im Wortlaut vorgenommen und einige Inhalte weggelassen.

|                                                                                                           |                                                     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|
| <u>Natur:</u>                                                                                             | <u>Kultur:</u>                                      |
| Stabilität der unveränderbaren Naturgesetze                                                               | schnelle Veränderungen                              |
| Natur-Dinge sind passiv, reine Materie, haben kein Bewusstsein                                            | Unabhängigkeit des Menschen gegenüber Naturdingen   |
| Natur als „Wildnis“ bedroht Kultur, kehrt immer wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurück (wenn man sie lässt) | Ordnung, Kontrolle                                  |
|                                                                                                           | Menschen beobachten und reflektieren über die Natur |
|                                                                                                           | Objektivierung stellt eine Distanz her              |
|                                                                                                           | Blick von außen auf die Natur                       |

Einige Autoren haben bereits das Ende der Natur verkündet oder eine komplette Transformation von Natur in Kultur.<sup>357</sup> Schwägerl meint sogar: „Statt in Biomen, also natürlichen Lebensräumen, leben wir heute hauptsächlich in Anthromen (Erle Ellis), also menschengemachten Kulturlandschaften“<sup>358</sup>, wo natürliche durch künstliche Umwelten ersetzt werden.<sup>359</sup> Natur selbst wird damit „in diesem erdsystemtheoretischen Sinne also ein soziales und epistemisches Konstrukt.“<sup>360</sup> Kulturlandschaften bezeichnen die Ergebnisse eines gemeinsamen Schaffens von Natur und Mensch; auch jene des nicht-intentionalen Handelns der Menschen in der Gegenwart. Die Bilder der drei Serien (insbesondere der HC-Serie) können aufgrund ihres Herstellungsverfahrens, ihrem Bildinhalt, den Verstrickungen des Menschlichen und Nicht-Menschlichen und den Aussagen der Künstlerin als Natur-Kultur-Hybride verstanden werden.<sup>361</sup> In der HC-Serie ist die Natur nicht mehr so vollständig verdrängt, wie noch in der S-Serie aber die Künstlichkeit scheint sich schon auf die Pflanzen übertragen zu haben, und selbst Bäume und größere Pflanzen befinden sich in Töpfen. Insbesondere das Bild HC#3 (Abb. 36) zeigt lebendige aber zutiefst mit architektonischen Elementen verbundene Natur. Der Irrglaube, dass Kultur uns einen Schutz vor der chaotischen und formlosen Natur geben würde, soll langsam aufgebrochen (oder umgekehrt) werden. Auch Bruno Latour, ein

<sup>357</sup> Vgl. Maelshagen 2024.

<sup>358</sup> Schwägerl 2016, 57.

<sup>359</sup> Giddens 1991, 60, hier zitiert nach Horn/Bergthaller 2019, 60.

<sup>360</sup> Horn/Bergthaller 2019, 74.

<sup>361</sup> Vgl. Schwägerl 2016, 70.

Theoretiker, der sich sehr intensiv mit der Veränderung der Welt (im Anthropozän) auseinandergesetzt hat, ist der Meinung, dass die Beziehung zwischen Natur, Kultur und Technik vielmehr im Sinne von Übergängen und als zusammenhängendes und interdependentes Ganzes gedacht werden muss.<sup>362</sup> Es entsteht dadurch eine neue Vorstellung von Umwelt oder Landschaft: „humans, politics, science, nature, objects, energies, art, technology, and society connect and form a geoaesthetics that exceeds that of a subject relationship between the human and nature.“<sup>363</sup> Die Unterscheidung zwischen Natur und Kultur als auch die Subjekt-Objekt-Struktur wird aufgehoben<sup>364</sup> und weicht einer *natureculture*.<sup>365</sup> Diese zunehmende Entfernung von der Realität/Natürlichkeit und das Verschmelzen beider, greift Gütschow auf, indem urbane oder natürliche Landschaften künstlich fabriziert sind und künstlichen Umwelten der Anschein der Natürlichkeit gegeben wird und umgekehrt. Das Kunstschöne wird von Gütschow über das Naturschöne<sup>366</sup> gestellt (oder ersetzt es sogar?), indem die Objektreferenz nachgestellt wird, die den Wahrheitsgehalt der Fotografie ausmachte. Die Transformation der „ersten Natur“ in die „zweite Natur“<sup>367</sup> bietet nicht nur Gefahren, sondern auch Chancen, die Welt und Zusammenhänge mit neuen Augen zu sehen: „Eine der größten Chancen der Anthropozän-Idee liegt darin, dass sie den Menschen tief in die Natur integriert und damit ein Wirtschaftssystem überwinden hilft, das Natur bisher als *Externalität* ignoriert hat.“<sup>368</sup> Diese Verantwortung kommt dem Menschen zu und durch die Kunst dem aufmerksamen Blick der Rezipient\*innen. In Beate Gütschows Bilderwelten wechseln sich der Eindruck von Natürlichkeit/Kontemplation und Künstlichkeit/Irritation dauernd ab:

[es] fusionieren einerseits Kontemplation durch den Anschein der Echtheit und Schönheit, sie fordern auf zur Beobachtung und ermöglichen durch genaues Studieren der Details das Erkennen von Unstimmigkeiten [...] Weiters ist es eine Erfahrung im Sinne des Erfahrens

<sup>362</sup> „Autoren wie Bruno Latour und Donna Haraway haben daher ein neues Vokabular entwickelt, um diese „Verstrickung“ (entanglement) von sozialen und natürlichen Prozessen zu beschreiben. [...] Welt als ein „nahtloses Gewebe“ zu betrachten, in dem menschliche und nicht-menschliche Akteure zusammenwirken (Latour 1993, 7, hier zitiert nach Horn/Bergthaller 2019, 62).

<sup>363</sup> Spivak 2013, 335-350, hier zitiert nach Tsing 2015, 160.

<sup>364</sup> Vgl. Dünne 2022.

<sup>365</sup> Ballard 2021, 60.

<sup>366</sup> Kant führte diese Begriffe ein. Für ihn bezeichnete das Naturschöne ein Objekt der Natur und das Kunstschöne die Vorstellung von diesem: „Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah; und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht.“ In: Immanuel Kant: Werke in zwölf Bänden. Band 10, Frankfurt am Main 1977, 240-241, § 45.

<sup>367</sup> Schwägerl 2016, 57.

<sup>368</sup> Schwägerl 2016, 65.

der eigenen Positionierung in der Welt, welche zunehmend erschüttert wird und der Irritation, die damit einhergeht.<sup>369</sup>

Die Menschen vor dem Bild werden trotz der im Bild wahrnehmbaren Zerstörung und Unstimmigkeiten in Sicherheit gewiegt,<sup>370</sup> aber durch Fehler der Perspektive kann dieser Ort als Fälschung erkannt werden. Im Bild HC#6 (Abb. 58) und HC#7 (Abb. 71) sind bei genauem Hinsehen Diskontinuitäten zu erkennen. Durch das Erfahren der Wahrheit oder Unwahrheit findet ein „Durchbruch von Objektivität im subjektiven Bewußtsein [statt].“<sup>371</sup> Die Irritationen im Bild verweisen auf die gegenwärtige Instabilität der Natur dessen Teil der Mensch ist: „The body can no longer make sense of what is presented to it. We cannot articulate what we perceive, namely, that the climate is wrong.“<sup>372</sup> Auch die Unterscheidung oder eine Grenzziehung zwischen Künstlichkeit und Natürlichkeit wird durch die Eingriffe auf die Erde stark verwischt und ist nicht mehr leicht durchschaubar. Darin besteht eine Parallele zur Perspektive. Mit ihr ist ein wesentliches Mittel, einerseits der Wirklichkeitswiedergabe und andererseits der Verfremdung von etwas Natürlichem in etwas Abstraktes angesprochen, das sowohl in Gütschows Serien als auch in der gegenwärtigen Landschaftsfotografie ein Thema ist. Nicht nur die Perspektive, sondern auch die Fotografie und die Montage, sowie die Kombination beider, dienen Gütschow zufolge als Distanzierungsverfahren.<sup>373</sup> Hier ist der Ausschnitt, durch den Blick von weit oben, oft maximal ausgedehnt. Dadurch wird die Landschaft „gewissermaßen entgrenzt“, wie Horn und Bergthaller meinen.<sup>374</sup> Zugleich wird (merkwürdigerweise?) durch die ungewöhnlichen und abstrakt-wirkenden Bilder aus subjektiven Perspektiven der Anspruch auf eine erhöhte Objektivität gestellt. Künstlichkeit und Natürlichkeit vermischen sich selbst in der Natur. Die, der Natur inhärenten künstlichen oder abstrakten Elemente, die sie von sich aus hervorbringt (beispielsweise durch Nebel, Licht, Farben) vermögen Künstler\*innen festzuhalten und zu steigern. Im Zeitalter des Anthropozäns ergeben sich oft abstrakte oder künstlich wirkende Eindrücke in der Fotografie, indem Menschen mit Pestiziden, chemischen Stoffen in die Landschaft eingreifen und sich dadurch bestimmte Formen oder Farben ergeben. Diese mögen

---

<sup>369</sup> Vgl. Biesenbach/Eleey 2007, 25.

<sup>370</sup> Vgl. Mirzoeff 2014, 217.

<sup>371</sup> Adorno 2017, 363.

<sup>372</sup> Mirzoeff 2014, 214.

<sup>373</sup> Vgl. Gütschow 2009, 9.

<sup>374</sup> Vgl. Horn/Bergthaller 2019, 128

zwar aus einer gewissen Distanz ästhetisch erscheinen, sind aber sowohl für die Natur als auch für die Menschen, überaus toxisch. Ein Beispiel hierfür wäre die Bilderserie „Nickel Tailings“ aus dem Jahr 1996 (Abb. 72) von Ed Burtynsky. Die Fotografien scheinen künstlich sind aber „natürlich“ im Sinne von unverfälscht. Burtynsky ist ein zeitgenössischer Fotograf, der menschengemachte Katastrophen in Landschaften, in meist großem Format präsentiert. Sie wirken zugleich schön und befremdlich. Thomas Friedmann hat bereits auf dieses globale „Fremd- oder Seltsam-Werden der Welt und des Weltbezugs“<sup>375</sup> hingewiesen, welches das Anthropozän auszeichnet. Burtynskys Fotografien werden aber trotz der Darstellung von Katastrophen, für ihre Schönheit kritisiert, die vor allem aufgrund der verwendeten Vogelperspektive aus ihnen spricht.<sup>376</sup> Besonders in der HC-Serie (aufgrund der verwendeten Parallelperspektive) aber teils auch in der LS- und S-Serie scheint es so, als wären die Bilder von einem erhöhten Standpunkt aufgenommen. Es ist jedoch nicht eindeutig erkennbar, ob es sich um einen menschlichen „natürlichen“ oder einen technischen „künstlichen“ Standpunkt handelt. Der Wert einer Sicht von oben besteht insbesondere darin, dass sie es ermöglicht, gleich einer göttlichen Instanz einen umfassenden Überblick über Landschaften und die menschlichen Aktivitäten darin zu erlangen, der aus einer bodennahen Perspektive nicht gegeben ist. Eine erhöhte Perspektive, die symbolisch für eine göttliche Instanz stehen kann, wird oft mit moralischer Autorität und Verantwortung assoziiert. Die Vogelperspektive kann uns daran erinnern, dass wir eine Verantwortung für den Planeten tragen. Diese Sicht von oben verkörpern auch die „zahlreichen Satelliten, die um die Erde kreisen und in Echtzeit ein Abbild wichtiger klimatischer und ökologischer Veränderungen übermitteln“.<sup>377</sup> Wie in den Bildern Gütschows, ist auch hinsichtlich der Technik oftmals eine technisch-menschliche Mischform dargestellt. Denn nur technische Hilfsmittel ermöglichen es andere „unnatürliche“ Standpunkte einzunehmen (die aber dennoch einem subjektiven Standpunkt entspringen können, beispielsweise ein Blick aus einem Flugzeug), eine Weitsicht und damit die Auswirkungen menschlicher Handlungen zu visualisieren.<sup>378</sup> Diese komplexe Hinwendung zur Visualität zeichnet das Anthropozän aus. Die Ambivalenz des

---

<sup>375</sup> Friedmann 2010, hier zitiert nach Horn/Bergthaller 2019, 125.

<sup>376</sup> Milliken verweist in der Fußnote 11 in ihrem Text aus dem Jahr 2023 (91) auf Folgendes: There is an explosion of scholarship on the use of drones, drone warfare, and the politics of verticality in lens-based media.

<sup>377</sup> Schwägerl 2016, 64.

<sup>378</sup> Ein erhöhter Standpunkt könnte auch auf eine göttliche Instanz verweisen, die für eine übergeordnete, allwissende Kraft steht, eine umfassende Perspektive sowie moralische Autorität besitzt und am Ende der Zeit über das was sich ereignet hat, urteilen wird.

(menschlichen) Standpunktes im Anthropozän hat auch Bruno Latour untersucht. Horn/Bergthaller schreiben:

Den gekrümmten, nicht-euklidischen Raum des Bildes, den ortlosen Blick des desorientierten Betrachters versteht Latour nun als Allegorie des menschlichen Standpunkts im Raum einer Natur, in der der Mensch keinen fixierbaren Ort mehr hat. [...] Der Betrachter ist in diesem Raum gefangen, aber auf einer schwankenden Position.<sup>379</sup>

Dieses Faktum oder die Forderung nach einer neuen Sichtbarkeit im Zeitalter des Menschen, hätte nach Irmgard Emmelhainz eine neue (Subjekt)Positionierung, „a non-grounded form of vision“<sup>380</sup> mit sich gebracht. Diese Perspektive von oben integriert Betrachter\*innen in ein technologisiertes, allmächtiges System.<sup>381</sup> Filme und Fotografien die mit so einer Perspektive arbeiten „rely on the technologized modes of looking developed for conquest and war and teach us to be at home in a sublime mechanized gaze even as they thrill and shock us on a physiological level.“<sup>382</sup> Durch diese neue Perspektive, die es trotz ihrer Unnatürlichkeit ermöglicht sie als eigene Perspektive wahrzunehmen, werden Betrachter\*innen sowohl intellektuell (durch das Potenzial der Reflexion, das eine Perspektive immer impliziert) und körperlich (indem der Standpunkt als der eigene angesehen werden kann) als „allwissend“ angesprochen.<sup>383</sup> Sie schafft eine persönliche Verbindung zu Bereichen der Welt, die sonst unzugänglich oder nicht leicht erreichbar wären. Auch andere Künstler\*innen, beispielsweise Hito Steyerl verweisen auf den geologischen Aspekt, der mit einer Sicht von oben, wie von einer Überwachungskamera einhergeht<sup>384</sup> und die es uns ermöglicht „die *Größenordnung* ökologischer Zerstörung“<sup>385</sup> zu erkennen. Trotz des Anscheins der Superiorität, wird durch die Vogelperspektive auch und vielmehr die Hoffnung auf eine gesteigerte Objektivität ausgedrückt.

Diese veränderte Sichtbarkeit, die ungewohnte Perspektiven implizieren, zielt im Zusammenspiel des großen Formats, dem Anschein des Dokumentarischen, der Stille, Schönheit und Klarheit, sowohl bei Burtynskys wie auch bei Gütschow darauf ab, Menschen

---

<sup>379</sup> Horn/Bergthaller 2019, 120.

<sup>380</sup> Emmelhainz 2015, 132.

<sup>381</sup> Vgl. Druick, 2021, 64.

<sup>382</sup> Druick, 2021, 70.

<sup>383</sup> Vgl. Armbruster 1998, 232, hier zitiert nach Druick 2021, 60.

<sup>384</sup> Vgl. Ballard 2021, 157.

<sup>385</sup> Horn/Bergthaller 2019, 128.

einzuladen, ihre Beziehung zum Planeten zu überdenken.<sup>386</sup> Und dies geschieht nicht (allein) wie anzunehmen wäre durch schockierende Bilder, sondern (paradoxerweise) durch Schönheit/eine Ästhetisierung<sup>387</sup>, wie Scott MacDonald betont: „precisely by being nonconfrontational—beautiful images can be confrontational of convention without announcing any particular polemical goal.“<sup>388</sup> Gütschow sagt diesbezüglich: „In Forschungen zur Klimakommunikation wird oft betont, dass Katastrophenerzählungen kontraproduktiv sind und die Menschen eher verschrecken als sie zum Handeln zu bringen.“<sup>389</sup> Ihre Bilder sind ruhiger als gewöhnliche Katastrophendarstellungen und ermöglichen dadurch „einen emotionalen und analytischen Zugang“, doch gleichzeitig sind ihre Werke „ein Teil der Klimagerechtigkeitsbewegung“<sup>390</sup> und damit intendieren sie fraglos eine Verbesserung gewisser Gesellschaftszustände. Die Bilder der hier zu besprechenden Serien zeigen eine passive Ästhetik an Orten der (zumindest bei Gütschow subtil dargestellten) Umweltzerstörung. In ihnen vermischen sich wissenschaftliche Präzision und malerische Abstraktion. Durch das Verlangsamen des Blicks (in der Notwendigkeit des Heran- und wieder Wegtretens), indem er herumwandert, Details erkennt und möglicherweise auch die Fehler, entsteht die Möglichkeit zum „Erfahren sowohl von Schönheit als auch Horror“.<sup>391</sup> Diese scheinbare Schönheit, der aber eine Hässlichkeit zugrunde liegt, welche an die Oberfläche tritt, besitzt am meisten Kraft hinsichtlich eines Umdenkens. Christie Milliken und Steve Anderson schreiben:

Mirzoeff calls this a countervisuality (or anaesthetics) – resulting from the paradox of nature’s aestheticized conquest, which leads to a loss of perception (aesthesia). Rather than dulling our senses to environmental degradation, this countervisuality [...] ‘[shows] a planetary destabilization of the conditions supporting life,’ rather than a mere naming effect.<sup>392</sup>

Nach Jacques Rancière meint *Antiaesthetic* eine Ästhetik “at the core of politics”.<sup>393</sup> Der Bezug zu Betrachter\*innen muss sowohl gegeben sein (damit sie sich angesprochen fühlen und identifizieren können) als auch erschüttert werden (um eine Deplatzierung zu bewirken) und damit

<sup>386</sup> Vgl. Milliken/Anderson 2021, 92.

<sup>387</sup> Vgl. Mirzoeff 2014, 213.

<sup>388</sup> MacDonald 2012, 20, hier zitiert nach Milliken 2023, 92.

<sup>389</sup> Gütschow 2024, hier zitiert nach Text zur Serie K, Fotoarsenal Wien.

<sup>390</sup> Hoffmann 2014.

<sup>391</sup> Milliken/Anderson 2021, 98.

<sup>392</sup> Mirzoeff 2014, hier zitiert nach Milliken 2023, 101.

<sup>393</sup> Rancière 2004, 13, hier zitiert nach Mirzoeff 2014, 214.



eine gesellschaftliche Dimension zu integrieren. Dies kann nur geschehen, wenn sich Betrachter\*innen nicht abwenden, was bei explizit dargestellten Katastrophen passieren würde, denn „es ist unmöglich, an einem Schrecken, der ernstlich gemeinet wäre, Wohlgefallen zu finden.“<sup>394</sup> Ein Irritationsmoment kann auch durch angeblich spielerische Werke hervortreten oder durch das Hervorheben, Dekontextualisieren und damit Verkünstlichen von natürlichen Elementen beziehungsweise Wirklichkeitsbruchstücken. Dies macht Gütschow in ihren digitalen Montagen, aber auch Myoung Ho Lee, wenn er Bäume vor einem einfarbigen Hintergrund abbildet. Ein Beispiel wäre *Tree#9* aus dem Jahr 2006 (Abb. 73), wo nicht nur das Motiv sondern auch der Titel, durch die Verwendung des Rautenzeichens und der darauffolgenden Nummerierung eine Ähnlichkeit zu Gütschows Benennung ihrer Bildern aufweist.<sup>395</sup> Im Herauslösen von natürlichen Elementen aus dem Gesamtzusammenhang und dem neuen Präsentieren vermischen sich in den Bildern beider Künstler\*innen natürliche Elemente mit künstlichen Anteilen.<sup>396</sup> Das Sichtbarmachen von Unsichtbarem, die Inszenierung von Verbindungen, die Resowie Denaturalisierung sind Charakteristika des Anthropozäns. Die Kunst ermöglicht es „natürliche“ alltägliche Szenen als de-naturierte, entortete, Imitation von Welt zu inszenieren. Den natürlichen Prozess, dass aus vielen Einzelteilen in organischer Weise neue Gebilde entstehen, bildet Gütschow künstlich nach und stellt damit die „Frage nach einer Naturästhetik in Zeiten einer unnatürlichen Natur“.<sup>397</sup>

#### **4.1.2 Über die Rolle des Menschen**

Aufgrund der Thematik der Arbeit, den Einsatz der Perspektive mit einer bestimmten Kritik am Verhalten der Natur gegenüber zu verbinden ist auch der Mensch, sowie die „Rolle des menschlichen Intellekts in diesem System“<sup>398</sup> angesprochen. In Gütschows Serien ist der Mensch einerseits in der Thematisierung der Perspektive adressiert, die ihn zu stabilisieren scheint (aber eigentlich dezentralisiert). Weiters ist er in den vordergründig idyllischen Werken in der Integration der Figuren mitgedacht, sowie als diejenige Kraft, die seine Umwelt, wie auch Bildraum nach seinen Vorstellungen schafft. Damit sind die Menschen als Ursache für die

---

<sup>394</sup> Kant, Kritik der Urteilskraft, B 103, hier zitiert nach Wehle 1994, 227.

<sup>395</sup> Vgl. Sang Yong Shim 2024.

<sup>396</sup> Vgl. Sang Yong Shim, 2024.

<sup>397</sup> Vgl. Horn/Bergthaller 2019, 21.

<sup>398</sup> Horn/Bergthaller 2019, 49.

dargestellte Zerstörung für den Zusammenbruch der Teile verantwortlich zu machen, denn „Formbildungsprozesse [gehen immer] mit Umformung und Zusammenbrüchen einher.“<sup>399</sup> Gütschow übersetzt den Aspekt der Landschaftsmodifikation auf der Mikroebene in ihre Bilder, indem sie selbst aus bestehenden Elementen neue künstliche Umwelten schafft. Das neue Zeitalter ist nach dem Menschen als „world-making creature“<sup>400</sup> oder „systems changer“<sup>401</sup> benannt. Die Künstlerin steht vor der Herausforderung die Hyperkomplexität ökologischer Zusammenhänge, sowie die menschliche Verantwortung und Verstrickung mit ihr in der Kunst zu visualisieren. Horn/Bergthaller schreiben diesbezüglich: „Anders als in den Ästhetiken der Moderne hat die Undarstellbarkeit also nicht mit einem Entzug der Dinge zu tun, sondern mit einer unheimlichen – unkontrollierbaren, unüberschaubaren – Intimität mit den Dingen, einer Hyperkomplexität und Überdimensionalität der Welt.“<sup>402</sup> Die Bilder Gütschows ermöglichen Betrachter\*innen beispielsweise durch das große Format, die fotografische Ästhetik, den Anschein der Zentralperspektive oder durch Stellvertreterfiguren ein Sich-Hineinversetzen. Das große Format und die vielen Details verlangen eine gewisse Nähe zum Bild, um die Details zu erkennen und eine Distanz, um das Bild als Ganzes erfassen zu können. Die Distanz dient außerdem dazu, einen objektiven Blick zu gewinnen und eine Kritik zu formulieren.<sup>403</sup> Auch Lorenz verweist auf diese Ambivalenz: „Jene Dialektik, die einer Art Negativen Dialektik [Adornos] entspricht, ist im ganzen Werk vorhanden; in jeder Kategorisierung gibt es immer einen Gegenpart, der sie wieder aufhebt.“<sup>404</sup> Diese gleichzeitige Nähe und Distanz des Menschen zu seiner Umwelt, seine Doppelnatur, zeichnet ihn von Anfang an aus. Das ist auch der Grund, warum jeder Eingriff auf die Natur auf den Menschen als Teil von ihr zurückwirkt, denn er ist zugleich „natürlich *und* unnatürlich [...], Teil *und* Anderes der Natur.“<sup>405</sup> Horn/Bergthaller schreiben in ihrem Text zur Einführung ins Anthropozän ausführlich über die Doppelnatur des Menschen: dem humanistischen *homo* und den ökologisch-biologischen *anthropos*. Dadurch wird auch die gleichzeitige „Abhängigkeit und Unabhängigkeit [des Menschen] von der

---

<sup>399</sup> Dünne 2022.

<sup>400</sup> Hamilton 2017, 64.

<sup>401</sup> Schwägerl 2016, 57.

<sup>402</sup> Horn/Bergthaller 2019, 127.

<sup>403</sup> Vgl. Laleg 2021, 28.

<sup>404</sup> Lorenz 2012, 53.

<sup>405</sup> Horn/Bergthaller 2019, 81.

Natur“<sup>406</sup> deutlich. Deshalb ist es notwendig, wenn eine Veränderung herbeigeführt werden soll, beide Teile des Menschen anzusprechen; einerseits durch eine phänomenologische Erfahrung und andererseits durch die Stimulation seines Intellekts. „Der wechselseitige Bezug von Landschaft und Mensch, äußerer und innerer Natur“<sup>407</sup> tritt uns in den Bildern vor allem als beängstigende Intimität entgegen. Das Unendliche, die weit entfernte Gefahr wird konkret. Die Figuren im Bild dienen als Stellvertreterfiguren, aber nicht im ursprünglichen Verständnis, um im Betrachten der Landschaft in dieser aufzugehen, sondern um durch sie die Bedrohung zu erfahren, die sich hinter ästhetischen Oberflächen versteckt. Sie wirken in diesen künstlichen Umwelten meist verloren oder in sich versunken, wie zufällig hineingelaufen, unfähig etwas Sinnvolles in dieser Umgebung zu bewirken. Sie gehen (wenn überhaupt) alltäglichen Tätigkeiten nach, schauen in ihr Handy (Abb. 39) machen einen Spaziergang oder ein Picknick (Abb. 13). In der Versunkenheit oder individuellen Beschäftigung besteht auch eine Parallele zu manchen Hortus conclusus Darstellungen, zum Beispiel im Bild des Paradiesgärtleins (Abb. 34). Während hier die Tätigkeiten, denen nachgegangen wird, in einer Verbindung zur Natur stehen – sie schöpfen Wasser, pflücken Kirschen – bewegen sich die Personen in der HC-Serie (mit wenigen Ausnahmen) auf künstlich geschaffenen Untergründen. Sie sind umgeben von Natur, nehmen diese aber kaum wahr, verschmutzen sie sogar oder sondern sind in ihr Handy vertieft (Abb. 50). Ein Moment der Spontanität (und wenn man will Natürlichkeit), bleibt in den Bildern trotz ihrer Konstruiertheit insofern erhalten, als die Personen nicht wussten, dass sie abgelichtet werden.<sup>408</sup> Der Zustand der Befremdlichkeit, des Unheimlichen, Bodenlosen ist auch in den beiden anderen Serien in der Gegenüberstellung der Menschen und ihrer Umgebung erkennbar und hat seine Berechtigung. Gütschow verweist darauf, dass sie, als sie für die S-Serie fotografierte, besonders häufig (absichtslos) Obdachlose und Touristen ablichtete: „Es mag daran liegen, dass beide Gruppen sich in einem Zustand der Entwurzelung befinden.“<sup>409</sup> Es scheint der Künstlerin also unbewusst von Wichtigkeit, eine mangelnde Zugehörigkeit oder ein „Gefühl der Deplatzierung“<sup>410</sup> in die Bilder zu inkludieren. Diese Entfremdung von sich selbst und der Welt steht auch in einem Zusammenhang mit dem in den Serien vorhandenen technischen Blick

---

<sup>406</sup> Horn/Bergthaller, 2019, 85.

<sup>407</sup> Wedekind 2010, 43.

<sup>408</sup> Vgl. Gütschow 2008, 43.

<sup>409</sup> Gütschow 2008, 43.

<sup>410</sup> Gütschow 2008, 43.

von oben. Irmgard Emmelhainz beschreibt die Gegenwart als durch eine Sicht bestimmt, die sich durch eine Instabilität, gleich einer Vogelperspektive auszeichnet:

unstable, free-falling, and floating bird's-eye view that mirrors the present moment's ubiquitous condition of groundlessness. [...] this groundless-ness characterizes the Anthropocene, as we lack any ground on which to found politics, social lives, or a meaningful relationship to the environment.<sup>411</sup>

Die „Auszeichnung des Menschen als Gegenüber und Betrachter der Dinge“ hat vorher den „Kern eines `modernen` In-der-Welt-Seins des Menschen“ ausgemacht.<sup>412</sup> Im Anthropozän besteht keine Sonderstellung des Menschen mehr. Dies sei laut Horn/Bergthaller der Grund für die Klimakrise.<sup>413</sup>

In der neuen Welt des Anthropozäns gibt es kein Innen und kein Außen mehr. Menschen sind keine von außen kommende Kraft, die ein ansonsten natürliches System stört, sondern gerade wegen ihrer vielen Eingriffe in die Umwelt Teil und Akteure des Erdsystems. [...] Unsere Maschinen sind dieser Perspektive folgend Bewohner der Erde, die sich irgendwie in deren Stoffwechsel einfügen müssen.<sup>414</sup>

Das Entfernen der zentralen Bedeutung des Subjekts in Gegenüberstellung mit der Natur führt zu einer gewissen Destabilisierung. Der Aspekt der Bodenlosigkeit, der mit dieser Dezentralisierung einhergeht, ist in der Bildkonstruktion dadurch erkennbar, dass Gegenständen und Menschen Räumlichkeit aufgedrängt wird, obwohl sie nicht mit dem Raum verbunden sind. Die Zerstörung der Renaissanceperspektive, (und damit der Auflösung des natürlichen Betrachter\*innenstandpunktes) stellte für die Fotografie im Gegensatz zur Malerei eine größere Herausforderung dar. Nur durch die digitale Montage ist es möglich ein Subjekt hinter der Kamera (das sich zu einem bestimmten Zeitpunkt und Ort dort befand) zu entfernen. Die Bildproduktion, welche allen drei Serien zugrunde liegt, besteht also in „einer `Assemblage` von Menschen, *Technologien und nicht-menschlichen Akteuren*“, somit menschlichen und nicht-menschlichen Formgebungsprozessen.<sup>415</sup> Nur diese Kombination ermöglicht es der

---

<sup>411</sup> Emmelhainz 2015, 137.

<sup>412</sup> Latour 2017, hier zitiert nach Horn/Bergthaller 2019, 20.

<sup>413</sup> Vgl. Horn/Bergthaller 2019, 21.

<sup>414</sup> Schwägerl 2016, 65.

<sup>415</sup> Horn/Bergthaller 2019, 189.

Künstlerin die Komplexität und Vielschichtigkeit der Gegenwart in die Bilder zu übersetzen.<sup>416</sup> Im Anthropozän geht es darum multiple menschliche Perspektiven und Beziehungen zu inkludieren<sup>417</sup> und zugleich deren technische und mediale Herstellung zu analysieren.<sup>418</sup> Die Zunahme oder Verdichtung von Bildern in einem Bild (wie dies in der digitalen Montage geschieht) führt gleichzeitig zur Automatisierung als auch zum Verlust von Sichtbarkeit, sowie einer ‚Entzogenheit‘ der Dinge selbst“.<sup>419</sup> Horn/Bergthaller meinen, dass sich dadurch die Welt als „*nicht-natürliche Natur*“ zeigt und die Position des Menschen dazu.<sup>420</sup>

Der Mensch ist im Laufe der Zeit durch sein Einwirken auf die Natur und dem Verändern ihrer Erscheinung selbst zu einer geologischen Kraft geworden. Es handelt sich dabei um „[...] eine Wirkmacht, die *zugleich* blinde geologische Kraft *und* bewusst ausgeübte Macht ist.“<sup>421</sup> Als Akteur kann der Mensch verstanden werden, indem er intentional handelt (technè). Verursacher ist er in seinem nicht-intentionalen Tun. Die blind ausgeübten Kräfte, wirken in Form von Naturkatastrophen auf den Menschen zurück. Bruno Latour hat diese seltsame Rolle des Menschen als „zugleich Akteur, Opfer und Betrachter eines Katastrophengeschehens“<sup>422</sup> hervorgehoben. Darin besteht laut ihm die „paradoxe Form menschlicher `Agency` - Ihre Verbindung von immenser Wirkmacht und völligem Kontrollverlust.“<sup>423</sup> Indem sie eine Handlungsmacht sind und dennoch machtlos den Effekten gegenüberstehen, erscheinen sie gleichzeitig als Subjekt und Objekt und werden damit zu einem bildinternen Element, beziehungsweise Standpunkt der austauschbar wird. Der Zusammenhang von Klimakrise und Zentralperspektive besteht darin, dass der Mensch in beiden eine zugleich aktive wie passive Rolle einnimmt. Die zentralperspektivische Bildkonstruktion benötigt ein Subjekt, von dessen Standpunkt aus sich das Bild als raumlogischer Zusammenhang zeigt. Zugleich wird es in diesen Punkt festgesetzt und ist dadurch unfrei, passiv. Ebenso wird der Mensch (in der Kunstproduktion, wie in der Welt generell) durch die Verbesserungen der Technologie und Maschinen zunehmend redundant. Indem die HC-Serie die Welt aus einer Parallelperspektive, beziehungsweise technischen

---

<sup>416</sup> Wedekind 2010, 40.

<sup>417</sup> Vgl. Ballard 2021, 59.

<sup>418</sup> vgl. Bergermann 2012, hier zitiert nach Horn/Bergthaller 2019, 191.

<sup>419</sup> Morton 2016, hier zitiert nach Horn/Bergthaller 2019, 131.

<sup>420</sup> Horn/Bergthaller 2019, 128.

<sup>421</sup> Horn/Bergthaller 2019, 22.

<sup>422</sup> Latour, hier zitiert nach Horn 2014, 380.

<sup>423</sup> Horn/Bergthaller 2019, 16/17.

Vogelperspektive präsentiert, ist noch eindeutiger als bei der Multiperspektive (der LS- und S-Serie) der subjektive Standpunkt, welcher der Zentralperspektive inhärente, herausgenommen. Der menschliche Standpunkt wird in der Gegenwart nicht mehr notwendigerweise für die Bildkonstitution benötigt (wie früher Künstler\*innen und Fotograf\*innen von deren Standpunkt aus sich das Bild formierte), oder bestimmt zumindest nicht mehr einen ursprünglichen Standpunkt, sondern dieser kann auch nachträglich festgelegt werden.

In den Serien Gütschows und in der Gegenwart generell scheint es zunehmend so, als wären die Menschen den teils unbekannten Kräften der Technik und Natur ausgeliefert, wie Figuren in einem Videospiel, dessen Ästhetik auch in der HC-Serie erkennbar ist. Zugleich scheinen sie sich aber doch dieser technologisierten Welt anzugleichen und damit auch die zunehmende Künstlichkeit, die uns permanent umgibt, zu imitieren. Selbst in den Landschaftsbildern wirken die Figuren handlungsunfähig, machtlos, deplatziert, wie Fremdkörper in der Natur, in der sie nicht wirklich verankert sind. Dies hebt auch Susanne Witzgall hervor: „Während die Staffage in Claude Lorrains Gemälden von Licht umspielt mit der Landschaft harmonisch verschmilzt, [...] wirken die Menschen in der idealisierten Landschaft von Gütschows Fotografien eigentlich eher fremd und deplatziert.“<sup>424</sup> Die fehlende Verankerung tritt besonders dadurch zutage, dass sie unbeholfen wirken, keiner konkreten Tätigkeit nachgehen, sondern einfach herumstehen oder sitzen. Die einzige Beziehung zu ihrer Umwelt besteht in der LS-Serie darin, dass die Menschen oftmals ihre Umgebung spiegeln, beispielsweise im Bild LS#13, wo der Mensch auf der rechten Seite des Baumes dessen Form imitiert (Abb. 74). Dadurch wird die Gleichwertigkeit beider Elemente und indirekt auch von Natur und Mensch deutlich. Die Formwiederholung ist außerdem in der S-Serie erkennbar, indem das Format der Bilder sich an die in ihm dargestellten Gebäude anlehnt beziehungsweise architektonische Elemente natürliche spiegeln. Denn es geht im Anthropozän nicht mehr um die Differenz zwischen Mensch und Natur, Subjekt und Objekt, sondern um ein gemeinsames Überleben, wie Anna Tsing betont und darum "unser Verhältnis zur Welt neu zu denken."<sup>425</sup>

---

<sup>424</sup> Witzgall 2010, 25.

<sup>425</sup> Horn/Bergthaller 2019, 12.

## 4.2 Utopie und Dystopie

Im folgenden Kapitel soll untersucht werden in welchem Verhältnis der Begriff der Perspektive, zu dem der Utopie und Dystopie steht und welche Rolle sie dahingehend spielt, den einen oder anderen Eindruck in den Bildern zu evozieren. Sowohl die LS-Serie in ihrer Thematisierung der Natur, als auch die S-Serie, die von der Stadt handelt, zitieren Ideale wie die Künstlerin betont.<sup>426</sup> Noch vor den Landschaftsdarstellungen des 18. Jahrhunderts und der Architektur der Moderne sah man auch die Gärten in den mittelalterlichen Hortus conclusus Darstellungen als Utopien beziehungsweise als irdisches Paradies an.<sup>427</sup> Horn/Bergthaller verweisen darauf, dass die Idee von der Natur als Norm, als das Ursprüngliche, dem die Kultur entgegenarbeitet weit zurückreicht<sup>428</sup> und diese Idee wird auch von Gütschow aufgegriffen. Während die Landschaftsdarstellungen von der Künstlerin selbst als „Ideal“ angesehen und bezeichnet werden, präsentieren die Stadtansichten ihrer Ansicht nach eine „negative Sicht“<sup>429</sup>. Die Entscheidung, die LS-Serie als utopisch und die S-Serie als dystopisch zu bezeichnen, kann als normativ bewertet werden, und darin ist die Positionierung der Künstlerin hinsichtlich der Zurückdrängung der Natur angedeutet. Bei genauerer Betrachtung wird aber deutlich, dass viele Bilder eine Mischform aufweisen. Die Vorstellung der Natur als Ideal löst sich in der HC-Serie langsam auf. Der Garten verwandelt sich in einen Mikrokosmos, der auf mehreren Ebenen den Makrokosmos außerhalb des umschlossenen Gartens widerspiegelt.

*Die scheinbare Trennung der Begriffe der Utopie und der Dystopie und der dennoch vorhandenen Mischung verlangt nach einer genaueren Analyse.*

Die Bilder der S-Serie beziehen sich wie Maren Lübke-Tidow betont auf „die Utopien der Moderne, als auch auf die radikalen Stadterweiterungskonzepte der 1970er-Jahre.“<sup>430</sup> Mit der Utopie wird eine Hoffnung auf eine bessere Wirklichkeit assoziiert, die auch in der Architektur der Moderne mitschwang: „A key characteristic of modernity was an unshakable belief in progress – the idea of a process of sustained growth that would ultimately lead to a perfect society.“<sup>431</sup> So geben die Bilder in der S-Serie „urbanistische Utopien“ wieder. Die S-Serie wird

---

<sup>426</sup> Gütschow 2008, 41.

<sup>427</sup> Vgl. Frühe 2002, 5.

<sup>428</sup> Vgl. Horn/Bergthaller 2019, 77.

<sup>429</sup> Gütschow 2008, 38.

<sup>430</sup> Lübke-Tidow 2024.

<sup>431</sup> Gütschow 2024.

meist mit großformatigen Bildern assoziiert, die in einer klaren Ordnung, mächtige Gebäude vor großen, weiten, meist leeren Plätzen zeigen (zum Beispiel S#14, Abb. 26). Während in der Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts oder in der frühen amerikanischen Landschaftsfotografie Figuren in Bilder „platziert“ wurden, „um sowohl die Größe der Landschaft als auch die Macht Gottes darzustellen, die Gewalt der Natur, die um so vieles größer ist als die des Menschen“<sup>432</sup> scheint in Gütschows Serien etwas ähnliches der Grund dafür gewesen sein, mit einem kleinen aber feinen Unterschied, und zwar, dass damit vor allem auf die „Nebensächlichkeit“ der Figuren verwiesen wurde. Die eingefügten Personen wirken in Gegenüberstellung mit diesen und im Verhältnis zur Größe des Bildausschnitts, klein und unbedeutend (Abb. 25). Ihre Anwesenheit auf diesen Plätzen hat durch die Größenverhältnisse und monochrome Farbgebung etwas Befremdliches an sich. Diejenigen Bilder, welche pure Zerstörung, Katastrophenszenarien darstellen, stehen in einem scheinbar kompletten Gegensatz zu letzteren. In diesen mächtigen, utopischen Stadtvorstellungen scheint nichts auf einen Zerfall der Architektur hinzudeuten. Doch auch in diesen integriert die Künstlerin bereits Anzeichen der Katastrophe (S#31, Abb. 15). Der kahle Baum und die Abwesenheit von Personen verweisen zum Beispiel darauf. Die Künstlerin scheint es auf die Wirkung von Gegensätzen abgesehen zu haben, wenn sie im Jahr 2019 in der Ausstellung „LS“ und „S“ in der Berlinischen Galerie zwei solcher widersprüchlicher Bilder der S-Serie nebeneinander hängt (Abb. 4). Es könnte aber auch sein, dass die Künstlerin darauf verweisen will, dass die Utopie ist in der S-Serie bereits am Zerbröckeln ist: „these very structures are shown to be crumbling; their substance is rotten“.<sup>433</sup> Die monumentalen Gebäude der Moderne (in Gütschows S-Serie) versinnbildlichen nicht einfach eine Dystopie im Sinne des Gegenteils der Utopie, sondern indem sie ein gescheitertes Abbild von dieser sind. Gütschows Bilder verweisen auf Ruinen menschlicher Zivilisationen, wenn die Orte in den Bildern trotz der Anwesenheit von Menschen, nur noch Spuren von diesen enthalten. Diese Gefahr, welche im Zeitalter des Anthropozäns durch Naturkatastrophen, real erfahrbar wird, sorgt für den Verlust von Lebensraum und hat verlassene Umwelten zur Folge. In der LS-Serie sind idyllische Landschaften dargestellt mit einem „stimmungsvollen Ausblick in die Ferne. Der erhöhte Standpunkt [die Schichtung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund] und die Weitsicht stellen den Anspruch dar eine Natur als harmonische Gesamtordnung

---

<sup>432</sup> Gütschow 2008, 39.

<sup>433</sup> Gütschow 2024.



darzustellen.“<sup>434</sup> Und doch integriert die Künstlerin auch in diesen bereits dystopische Elemente.<sup>435</sup> Die Gleichzeitigkeit von Utopie und Dystopie, die Veränderung der Natur durch den Menschen, wodurch die zugrundeliegende Bildstruktur leidet, zeigen auch bereits Caspar David Friedrichs Gemälde (auf die sich die Beschreibung bezieht, die aber auch auf die Bilder der LS-Serie zutrifft). Rezipient\*innen werden auf sich selbst zurückgeworfen, indem die Unstimmigkeiten auf die Grenzen der menschlichen Wahrnehmung verweisen und auf den Trug der Idylle, die als Idealbild gestört wird. Die durch das Bild entstehenden Stimmungen in Rezipient\*innen erscheinen als künstlerische Strategie um eine „bestimmte Anschauung zu be- und erzeugen.“<sup>436</sup>

Das Scheitern der Utopie ist Lorenz zufolge vor Allem durch die „Dekonstruktion in der digitalen Montage“ dargestellt.<sup>437</sup> Gütschow verweist darauf, dass die Gegenüberstellung von bildstrukturierenden Mitteln und Bildinhalt einen analytischen Zugang ermöglichen würden: „So spiegelt sich das Thema der Bildebene – zerfallene Utopie – in dem Thema der medialen Ebene – Auflösung des monoperspektivischen Blickes – wider.“<sup>438</sup> Die gegenwärtigen technischen Möglichkeiten tragen wesentlich zur Form und Wirkung der Bilder bei. Diese sind als „Ergebnis verschiedener miteinander korrelierender Operationen zwischen Technik und Ideologie, Tradition und Innovation“ zu verstehen.<sup>439</sup> Neben vielen Vorteilen bringt die Technik auch Gefahren mit sich, die noch nicht vorhersehbare Auswirkungen haben können. Das folgende Zitat von Christian Schwägerl drückt die Potentiale und Gefahren treffend aus:

Der Anthropozän-Gedanke hat also das Potenzial, den Dualismus (gute) Natur versus (böser) Mensch samt seiner Technik und Kultur zu überwinden und stattdessen Natur-Kultur-Technik-Gesellschaft als interagierendes, wenn auch hochkomplexes Gesamtsystem [zu sehen]. Daraus resultiert eine immens hohe Wirkungsmächtigkeit und Verantwortung nicht nur von Inhabern formaler Macht, sondern auch jedes Einzelnen.<sup>440</sup>

---

<sup>434</sup> Wedekind 2010, 36.

<sup>435</sup> Erkennbar ist dies besonders an der Hyperrealität, der fehlenden Lebendigkeit der Staffagefiguren, den eingefügten rostenden Blechwänden, Müll, der fehlenden Verankerung der Menschen in der Natur.

<sup>436</sup> Wedekind 2010, 44.

<sup>437</sup> Lorenz 2012, 48.

<sup>438</sup> Gütschow 2009, 57.

<sup>439</sup> Hafner 2008, 285.

<sup>440</sup> Schwägerl 2016, 62.

Im kulturellen und technischen Fortschritt stehen utopische Potentiale und dystopische Möglichkeiten eng beieinander.<sup>441</sup> Für die Zeit ab den 1980er Jahren bis zur Gegenwart gibt es den Begriff der „dystopischen Wende“<sup>442</sup>, worauf Tom Moylan verweist. Als ein wesentliches dystopisches Element in den Serien ist der Eindruck des Überwachungsaspekts zu nennen. Er ist nicht nur in der HC-Serie aufgrund der Wirkung eines erhöhten Standpunktes (durch die Parallelperspektive) vorhanden, sondern auch in der S-Serie, im Bild S#24 als Bildobjekt angedeutet (Abb. 59). Dieses Gebäude erscheint aufgrund seiner Form wie ein Aussichts- oder Überwachungsturm. Es bleibt aber unklar, was überwacht werden soll, da sich bloß eine weite leere Fläche in dessen gesamten Umfeld befindet und erst weit im Hintergrund eine Stadt angedeutet ist. Andere dystopische Elemente können im Bild S#7 (Abb. 75) wahrgenommen werden. In einiger Entfernung von Betrachter\*innen scheint sich ein Fabrikgebäude zu befinden, aus dem Rauch ausdringt und direkt in den Himmel übergeht, der sich schon verdunkelt hat. Der Rauch legt sich wie ein Schleier über diesen urbanen Raum. Er wird mit Abgasen und Luftverschmutzung assoziiert und nimmt damit den Bildern die letzten verbleibenden Reste einer Romantik.<sup>443</sup> Im kompletten Gegensatz zum schwarzen Hintergrund ist der Vordergrund hell, vielleicht von der Sonne beleuchtet. Die Künstlerin scheint es darauf anzulegen, Gegensätze (aber auch Parallelen) entweder in Gegenüberstellung von Bildern aufzuzeigen (Abb. 4, Abb. 76), beziehungsweise innerhalb eines Bildes zu vereinen (Abb. 75). Auch der Begriff der Idylle, der umgangssprachlich als Synonym für Ideal oder Paradies verwendet wird, steht in einem engen Zusammenhang mit seinem Gegenteil:

Obwohl sich die Idylle [als retrospektive Illusion eines verlorenen Paradieses] zwar gerade durch den ihr innewohnenden raumzeitlichen Stillstand definiert, ist sie als ästhetische Vergegenwärtigung eines längst vergangenen Zustandes gleichwohl auf die Wirklichkeit bezogen, denn sie geht immer von den herrschenden Wunschvorstellungen der jeweiligen Gegenwart aus.<sup>444</sup>

Im Begriff der Idylle vermischen sich mehrere Zeiten, indem sie sich an einem Zustand der Vergangenheit orientiert, der auf die Gegenwart bezogen wird und die Zukunft verbessern will.

---

<sup>441</sup> Vgl. Voßkamp spricht von einem „dauernde[n] Oszillieren zwischen Apokalyptischem und Utopischem“, vgl. 2016, 6.

<sup>442</sup> Vgl. Moylan 2000, 147-182, hier zitiert nach Stauffer/Dziudzia 2022, 11.

<sup>443</sup> Vgl. Lorenz 2012, 10.

<sup>444</sup> Hofmann 2021, 221/222.

Besonders in unserer sich ständig verändernden Gegenwart tritt die Vorstellung der Idylle als eines verlorenen Paradieses wieder ins Bewusstsein. Die Unverortbarkeit stellt ein wesentliches utopisches Element in allen Serien dar, da der Begriff Utopie, wie er von Thomas Morus geprägt wurde, so viel bedeutet wie „Nicht-Ort“ oder auch „nirgendwo“.<sup>445</sup> Tatsächlich präsentiert uns Beate Gütschow in ihren Stadtansichten mit ihrer einheitlichen Formensprache, der Vogelperspektive, sowie ihren „nicht-existenten Landschaften einen Blick ins Nirgendwo.“<sup>446</sup> Es ist möglich in Gütschows Serien sowohl Dokumente der Vergangenheit, bereits eingetretene Katastrophenbilder aber auch zeitlose und futuristische Architekturrenderings zu erkennen. Sie enthalten Elemente einer bereits vergangenen und einer noch nicht existierenden Welt, somit eine Spannung zwischen Wirklichkeit und Idealität, die als „raumzeitliche Stille“ wahrnehmbar ist.<sup>447</sup> Selbst die Farbigkeit scheint in ihrer Mattheit ein Verweis auf die endzeitliche Stille zu sein, die viele ihrer Bilder ausstrahlen. Wir sehen Schönheit, aber auch Gewalt und Zerstörung in der Utopie, in der wir leben und die im Begriff ist in eine Dystopie umzuschlagen. Aber genau in dieser Verschränkung von Kritik und Utopie sowie Möglichkeit und Wirklichkeit sieht Theodor W. Adorno eine Chance und Hoffnung.<sup>448</sup> Nach Michael Dominik Hagel „habe die Utopie als Gattung eine politisch-ästhetische Doppelstruktur“.<sup>449</sup> Indem in Gütschows Serien gleich wie im Zeitalter des Anthropozäns sowohl utopische wie dystopische Elemente vorhanden sind, können beide sowohl als dystopische Utopien oder utopische Dystopien angesehen werden.<sup>450</sup> Die Bilder als Fiktionen „stellen etwas Imaginiertes so vor Augen, dass es als gegenwärtige Situation erfahrbar wird“, <sup>451</sup> als Vergangenheit der Zukunft. In der „stellvertretenden ästhetischen Untergangserfahrung“<sup>452</sup> bietet sich den Menschen die Möglichkeit die Gefahr zu erkennen. Der Blick und Standpunkt entscheidet, ob die Bilder als Utopie oder Dystopie, als Vergangenheit oder mögliche Zukunft angesehen werden, beziehungsweise welche Seite wir sehen wollen (indem wir unsere Augen schließen oder öffnen).

---

<sup>445</sup> Foucault beschreibt die Utopie und Heterotopie als zwei Typen ‚anderer‘ Räume. Aber für ihn beschreibt nur die Heterotopie einen real existierenden Ort.

<sup>446</sup> Hofmann 2021, 86.

<sup>447</sup> Vgl. Horn/Bergthaller 2019, 24.

<sup>448</sup> Vgl. Brunkhorst/Adorno 1990, 36, hier zitiert nach Rademacher 1996, 114/115.

<sup>449</sup> Vgl. Hagel 2016, 22, hier zitiert nach Stauffer/Dziudzia 2022, 9.

<sup>450</sup> Vgl. Stauffer/Dziudzia 2022, 16.

<sup>451</sup> Horn, 2014, 386.

<sup>452</sup> Horn 2014, 384.

Dieser Dualismus, der abstrakte Standpunkt in Kombination mit dem Eindruck von Chancen, Gefahr aber auch Schönheit der (eigentlich zerstörten) Landschaften führt zum Begriff oder der Wahrnehmung des Erhabenen, der in Gütschows und Burtynskys Bildern (aufgrund derselben Bildelemente und Empfindungen) anzutreffen ist. Auch der glatte Raum wie ihn Deleuze & Guattari beschreiben (den ein Deterritorialisierungsvermögen auszeichnet) weist Merkmale des Erhabenen auf.

### 4.3 Das Erhabene

Die im 18. Jahrhundert entstehende Ästhetik verhandelt Landschaft im Hinblick auf das Schöne und Erhabene (oder Sublime).<sup>453</sup> Dessen Wirkung liege „vor allem in der Schilderung des den Naturgewalten unterworfenen und ausgelieferten Menschen.“<sup>454</sup> Diese Beschreibung scheint auch für die heutige Zeit passend, die von Katastrophen geprägt ist, welche die Klimaerwärmung mit sich bringt und in der die Menschen der Macht der Natur teils schutzlos ausgeliefert sind. Diesen Aspekt des Anthropozäns greifen mehrere Künstler\*innen der Gegenwart, auch Gütschow auf, und bereits vor mir wurde die Ästhetik des Anthropozäns hinsichtlich der Parallelen mit dem (mathematisch) Erhabenen diskutiert.<sup>455</sup> Dem lateinischen Wortsinn gemäß bedeutet *sub-lim* eine Grenzerfahrung „bis unter die oberste Schwelle“. <sup>456</sup> Das Subjekt findet sich also einem überwältigenden Naturschauspiel gegenüber, das so lange als schön erscheint, wie sich Betrachter\*innen in Sicherheit befinden.<sup>457</sup> In der Gegenwart erfolgt, wie bereits betont, eine zunehmende Entfernung und Entfremdung der Natur und des Menschen. Gleichzeitig sind diese wie nie zuvor von Naturkatastrophen betroffen, die als Reaktion der Erde auf ihre Zerstörung anzusehen sind. Sowohl das Anthropozän als auch das Erhabene zeichnet eine *Übermächtigkeit*, ein *Schrecken* oder eine *Überwältigung*, eine gleichzeitige Nähe und *Distanz* (Blick auf die Gefahr und Zerstörung aus der Sicherheit heraus) aus. Gütschow erklärt in einem Vortrag, dass sie in ihrer Serie K das Schwarzweiß verwendet, um eine gewisse Distanz herzustellen und eine Weitsicht, quasi wie von der Zukunft auf die Vergangenheit zu ermöglichen. Zugleich betont sie, dass es ihr wichtig erscheint eine Nähe herzustellen, eine emotionale Betroffenheit,

---

<sup>453</sup> vgl. Horn/Langer 2022.

<sup>454</sup> Büttner 2006, 226.

<sup>455</sup> vgl. Horn/Bergthaller 2019, 127.

<sup>456</sup> Wehle 1994, 201.

<sup>457</sup> Vgl. Burke 1757, 55. Diese gegensätzlichen Gemütsbewegungen – Genuss und Schrecken – vermögen es eine Denkbewegung anzustoßen.

da das Wissen aber gleichzeitige Wegsehen und Verdrängen ein wesentliches Problem der Klimakrise darstellt und das „hauptspsychologische Muster, das uns so behindert“.<sup>458</sup> Aber nicht erst in der neuesten Serie, sondern bereits in der LS-, S- und HC-Serie treten die gleichzeitige Nähe und Distanz zur Welt, des Bild- und Betrachter\*innenraumes, als wichtige Bezugspunkte hervor; besonders durch das Erkennen der Schönheit der Welt (die wir schützen sollen) und die Hässlichkeit der Auswirkungen der Menschen auf diese.

Eva Horn verweist darauf, dass eine kontemplative Betrachtung von Landschaft im Anthropozän nicht mehr möglich sei, da sie die Trennung von Subjekt und Objekt voraussetzt, die mit dem Anthropozän aufgelöst wird.<sup>459</sup> Trotz der Auflösung der Dichotomien zeigen Gütschows Bilder einen Kompromiss, indem sie ein Subjekt andeuten, das aber nicht vorhanden ist. Das große Format, die Schönheit und Klarheit laden zum Eintreten ein und lassen auf Details aufmerksam werden, wodurch eine phänomenologische Komponente angesprochen ist. Gütschow hebt die körperliche Beziehung der Betrachter\*innen zum Bild als wesentlich hervor, die das Gefühl haben sollten, es betreten zu können.<sup>460</sup> Ein beunruhigendes Gefühl und bildinterne Elemente wirken dem aber entgegen, lassen kein genießendes Betrachten zu, sondern deuten auf die dahinterliegende Bedrohung. Im Erhabenen treffen sich laut Kant Ästhetik und Moral,<sup>461</sup> indem die Gefahr in eine schöne Hülle gepackt werden, die aber durch bestimmte Stimmungen an die Oberfläche treten können. Das Erhabene steht außerdem in einem engen Zusammenhang mit der Natur im Subjekt, worauf die Bilder in ihrer Bodenlosigkeit, der fehlenden Verankerung der Subjekte in ihrer Umwelt verweisen. Horn schreibt diesbezüglich: „Was sich in dieser Vision der Zerstörung zeigt, ist die existentielle Abhängigkeit des Menschen von der fragilen Welt, die er sich zurichtet, die er ausbeutet, die er zu beherrschen glaubt.“<sup>462</sup> Im Schwanken zwischen Harmonie und Disharmonie aber auch im Erkennen, dass die Natur und der Mensch mit ihr bedroht ist und unterdrückt wird, besteht möglicherweise die Chance das Subjekt zum Handeln zu bewegen. Die Künstlerin deutet auch in der Auflösung der

---

<sup>458</sup> Gütschow hier zitiert nach „The World and Us: Beate Gütschow & Oliver Ressler“, von: Internationale Photoszene Köln, 2023.

<sup>459</sup> Vgl. Horn/Langer 2022.

<sup>460</sup> Vgl. Gütschow 2008, 42.

<sup>461</sup> Vgl. Kant, hier zitiert nach Adorno 2017, 79.

<sup>462</sup> Horn 2014, 32.

Form durch die bildkonstitutive Zentralperspektive (was eine Unbegrenztheit zur Folge hat), dem Zeigen von „‘formless’ nature“<sup>463</sup> auf das Erhabene der Gegenwart.

## Résumé

Diese Masterarbeit untersucht die Gründe für die Perspektivbrüche in Gütschows Serien LS, S und HC. Die Perspektive ist ein wesentlicher Faktor der bildlichen Formgenese und ermöglicht es, tiefere Bedeutungen zu vermitteln. Gemeinsam mit dem Rahmen und Raster, begrenzt und ordnet sie den Bildinhalt, kann Zugang gewähren oder verwehren. Traditionell sind sowohl die Perspektive als auch der Rahmen, auf Betrachter\*innen ausgerichtet, durch die sich das Bild als geordnete Ganzheit offenbart. Als Grund für die Abweichungen der Zentralperspektive sind einerseits die Eigenheiten der jeweiligen Epochen anzunehmen. Andererseits ist dieser in der Faszination der Künstlerin zu verorten, da digitale Montage und Fotogrammetrie es ermöglichen, Fotografien zu schaffen, die nicht auf der Zentralperspektive basieren. Dies divergiert die Standpunkte von Betrachter\*innen und Aufnahmeposition und eröffnet neue Denkweisen, sowohl über Fotografie als auch über die Beziehung des Menschen zu ihrer Umwelt.

Die Bilder der Serien erscheinen zunächst als reale Abbilder der gegenwärtigen Welt, darunter Natur, Stadt und Stadtparks. Erst auf dem zweiten Blick treten Bedenken auf. Die Hyperrealität fordert ein genaueres Hinsehen, wodurch Brüche in der Sinnhaftigkeit und Kontinuität sichtbar werden. Die oberflächliche Schönheit der Werke, wie auch unserer gegenwärtigen Welt, weicht bei genauerer Betrachtung der Erkenntnis, dass sie auf Künstlichkeit beruht. Diese Künstlichkeit durchdringt alle Bildelemente und hat sich bereits auf die Staffagefiguren übertragen. Der Mensch bildet einen wesentlichen Verbindungspunkt von Perspektive und Anthropozän. Die modifizierte Anwendung der Zentralperspektive durch die digitale Montage destabilisiert sowohl den Bildinhalt als auch die Beziehung des Bild- und Betrachter\*innenraumes. Prädiskursive Rahmenbedingungen wie die Perspektive dienen in Gütschows Serien auf jeweils andere, aber stets gänzlich neuartigen Weise dazu, Machtverhältnisse, insbesondere gegenüber der Natur zu reflektieren, reproduzieren und damit gewissermaßen zu unterlaufen. Durch das Erkennen der Bilder als Konstruktionen wird es möglich, die Kontrolle sowie Zerstörung unserer gegenwärtigen Umwelten mit der Naturmodifikation innerhalb der Bilder in Zusammenhang

---

<sup>463</sup> Williston 2016, 155.

zu bringen. Im Zusammenspiel des Bruchs mit der Zentralperspektive, was eine Fragmentierung der Bildräume zur Folge hat, und der Konstruktion neuer Wirklichkeitszusammenhänge visualisieren die Serien auf verschiedene Weisen die Komplexität und Fragilität des globalen Ökosystems. Die Hyperkomplexität der Gegenwart wird am besten durch eine Ordnung ausgedrückt, der eine Unordnung zugrunde liegt; einem Raum, dem die Räumlichkeit fehlt. Nur durch das Zusammenbringen der subjektiven und objektiven Perspektive und im Kippen<sup>464</sup> oder Schwanken des perspektivischen Standpunktes kann sie dargestellt werden. Indem die Perspektive, in einer vertrauten aber dennoch nicht in der traditionellen Weise integriert ist, spricht die Künstlerin die fehlende Verankerung und Entfremdung der Menschen von ihrer (natürlichen) Umwelt an. Diese Destabilisierung kann auch eine Kritik an anthropozentrischen Weltbildern andeuten. Durch die Montage, im Entfernen des Augenpunktes, der ein Subjekt implizierte und (durch die Verbindung mit dem Fluchtpunkt) dazu dient, eine Verbindung zwischen Bild- und Betrachter\*innenraum herzustellen, entschwindet auch der Urheber des Bildes (den eine Fotografie wie ein Gemälde automatisch inkludiert). Die Destabilisierung der Rolle des Menschen im Bildzusammenhang verdeutlicht, dass er nicht mehr im Mittelpunkt steht, sondern ein Teil der Natur und mit ihr bedroht ist. Dennoch kommt den Rezipient\*innen auch und besonders in Gegenüberstellung mit den Stellvertreterfiguren eine wichtige Rolle zu. Diese, und andere Bildelemente sollen Rezipient\*innen ein Sich-Hineinversetzen ermöglichen. Andere stehen dem im Weg.

Eine Ambivalenz ist in den Serien auch im Aufeinandertreffen unterschiedlicher quantitativer, räumlicher und temporaler Größenordnungen vorhanden, indem sie gleichzeitig auf die Vergangenheit (in ihrer Thematisierung vergangener Epochen) und Zukunft (durch utopische Elemente) ausgerichtet sind. Die Bilder erscheinen, indem die dargestellten Zeiten und Orte unklar sind, zugleich als Wirklichkeits- und als Möglichkeitsraum. Sie können damit als utopische Wunschvorstellungen der Vergangenheit oder als dystopische Zukunftsvisionen wahrgenommen werden und damit neue Perspektiven auf die Klimakrise aufzeigen. Auch die Befreiung von der Zentralperspektive öffnet die Möglichkeit eine kritische Distanz zur Welt einzunehmen, diese aus einem externen Standpunkt, einer „planetarischen“ beziehungsweise tiefenzeitlichen Perspektive<sup>465</sup> zu betrachten. Die digitale Montage ermöglicht es eine solche

---

<sup>464</sup> Vgl. Horn/Bergthaller 2019, 57.

<sup>465</sup> Vgl. Horn/Bergthaller 2019, 209.

Vogelperspektive zu integrieren. Sie impliziert einerseits eine gewisse Objektivität und ermöglicht es andererseits, die Allmachtphantasie des Menschen zu entlarven, der glaubt, die Natur dominieren und kontrollieren zu können. Die Ambivalenz des Menschen in der Gegenwart, zugleich ein Teil der Natur und der Techniksphäre zu sein, ist in diesem schwankenden Standpunkt (der teils zu hoch und zu tief ist) ausgedrückt. Insgesamt bietet die Vogelperspektive, ähnlich einer göttlichen Instanz, das Potential, die Klimakrise aus einer umfassenderen, verantwortungsvolleren und ethischeren Perspektive zu betrachten. In der Sicht von oben treffen sich der Eindruck der Schönheit als auch der Gefahr, die sowohl die Gegenwart als auch Gütschows Bilder auszeichnet. Zusammen mit der Überwältigung, die sie hervorrufen, übersteigen sie den Verstand und ermöglichen es, die Gegenwart unter dem Begriff des Erhabenen zu fassen. So wie im Erhabenen der Eindruck der Faszination und Furcht, der Schönheit und des Schreckens, der Nähe und der Ferne zusammenkommen, trifft das auch auf die Gegenwart zu. Die Ästhetik des Anthropozäns ist gefordert die gleichzeitige Nähe und Distanz mit den Dingen zu visualisieren. Diese hybride (menschlich-technische) Perspektive, der zugleich nahe und doch distanzierte Blick, den die Perspektive in Gütschows Serien impliziert, scheint keine Unendlichkeit mehr zu beinhalten (wie noch die Zentralperspektive). Sie betrachtet das Globale und Lokale gleichwertig und fordert damit ein ganzheitliches Verständnis der wechselseitigen Abhängigkeiten zwischen Personen, Technik und Natur. Im Zusammenspiel aller ist es möglich die Zukunft in einer wünschenswerten Weise zu gestalten. Denn eine harmonische Beziehung zwischen Menschen und ihrer Umwelt wie bereits in den Hortus conclusus Darstellungen des Mittelalters, der Landschaftsmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts und der Architektur der Moderne ist nach wie vor das Ziel. Sie kann aber nicht erreicht werden durch eine strikte Trennung beider Bereiche (was eine Entfremdung mit sich bringt), sondern vielmehr durch das Ausloten von Übergängen und sinnvoll reflektierten Kulturlandschaften. In den Bildern der Serien sind nun „Post natural environments“ dargestellt, die sich irgendwo zwischen Wildheit in der Uneinheitlichkeit, Ambivalenz und Sinnbrüchen, und Zivilisation in der Formung von Natur befinden. Gütschows Serien verkörpern die Zusammenführung des glatten (ursprünglichen Raumes) und gekerbten Raumes (des Staates), wie sie Deleuze&Guattari beschreiben, deren Vermischung am besten mit einem Raum darstellbar wäre, der einer zentralperspektivischen Bildkonstruktion zu folgen scheint, aber eigentlich nicht in dieser aufgeht, wie dies in der LS- und der S-Serie ersichtlich ist.



Der Bruch mit bekannten bildkonstituierenden Elementen wie der Perspektive, ebenso wie die Naturmodifikation, Ausbeutung und Verschmutzung sind nur sehr subtil angedeutet, dahinterliegend und dennoch gravierend, wie die Veränderungen der Welt durch die Klimakrise. Die Künstlerin integriert Kritikpunkte vor Allem durch verschiedene Verfremdungseffekte (Irritationsmomente, Fehler im Bild und Destabilisierung des Blicks), sowie durch die Auflösung der gegenwärtigen Umwelten in Gegenüberstellung mit Menschen, der passiv und handlungsunfähig wirkt. Indem die Bildräume in Gütschows Serien mit der Realität verwandt ist, Schönheit und Bedrohung in den Bildern fusionieren, kann ihre Arbeit als Kritik verschiedener Aspekte der zeitgenössischen Gesellschaft und damit politisch verstanden werden. Die gleichzeitige Identifikation durch den Anschein der Zentralperspektive sowie deren Deterritorialisierung, Auflösung und Abstraktion soll Rezipient\*innen körperlich sowie emotional ansprechen und sie dazu anregen, über ihren Standpunkt in der Welt und ihre Verantwortung ihr gegenüber zu reflektieren. Dadurch ist es möglich, ohne explizit politische Hinweise zu geben, eine gesellschaftliche Instanz zu integrieren. Die Vorstellung einer klar geordneten und kontrollierbaren Welt muss verworfen werden. Die Klimakrise verlangt neue Perspektiven und Denkweisen, um die komplexen Herausforderungen zu bewältigen. In der bloßen Andeutung der Zerstörung und der gleichzeitigen Erschütterung oder sogar Ästhetisierung, besteht, wie von mehreren Autor\*innen betont wurde, die größte Chance, einen Bewusstseinswandel in Rezipient\*innen herbeizuführen, sie dazu zu bringen, sich für den Klimaschutz zu engagieren und dadurch die Möglichkeit, die Zukunft, die ein „Raum der Formlosigkeit“<sup>466</sup> ist, umzugestalten.

---

<sup>466</sup> De Baere 2015, 59.

## **Literaturverzeichnis**

### **Adorno 2017**

Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno (Hrsg.), Bd. 7, 20. Auflage, Frankfurt am Main 1970/2017.

### **Ballard 2021**

Susan Ballard, Moving Beyond Geology, in: Susan Ballard, Art and Nature in the Anthropocene, Vol.1, United Kingdom 2021, S. 139-162.

### **Barth 2008**

Nadine Barth, Vorwort, Verschwindende Landschaften, Köln 2008.

### **Baudry 1986**

Paul Baudry, Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus, in: Philip Rosen (Hrsg.), Narrative, Apparatus, Ideology, A Film Theory Reader. Columbia University Press 1986, S. 286–298.

### **Biesenbach/Eleey 2007**

Klaus Biesenbach and Peter Eleey, Doug Aitken: sleepwalkers, The Museum of modern art, Building Images, New York 2007.

### **Blomberg 2008**

Katja Blomberg, Vorwort, Beate Gütschow: LS/S, Köln 2008.

### **Boehm 1969**

Gottfried Boehm, Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit, Heidelberg 1969.

### **Braddock/Ater 2014**

Alan C. Braddock and Renée Ater, Art in the Anthropocene, in: American Art, Vol. 28, No. 3, 2014, The University of Chicago Press on behalf of the Smithsonian American Art Museum, S. 2-8.

**Burke 1757**

E. Burke, On the Sublime and Beautiful Kap. On the Sublime, Anfang, 1757.

**Büttner 2006**

Nils Büttner, Geschichte der Landschaftsmalerei, München 2006.

**Chernyshova 2023**

Svetlana Chernyshova, Compost the Posthuman! Von Parasiten, Netzwerken und Symbiosen: Das Anthropozän als technisches Milieu, in: Timo Skrandies, Romina Dümler, Kunst im Anthropozän, Köln 2023, S. 28-40.

**Crutzen 2002**

Paul J. Crutzen, Geology of mankind, in: Nature, Vol. 415, London 2002, S. 23-23.

**Comolli 2003**

Jean-Luis Comolli, Maschinen des Sichtbaren, in: Robert F. Riesinger (Hrsg.), Der kinemato-graphische Apparat, Münster 2003, S. 63- 67.

**Damisch 2010**

Hubert Damisch, Der Ursprung der Perspektive, Zürich 2010.

**De Baere 2015**

Bart De Baere, Die Zelle und das, was sie auslöst, in: Julienne Lorz (Hg.), Louise Bourgeois. Strukturen des Daseins: Die Zellen, (Kat. Aust. Haus der Kunst in München 2015; Garage Museum of Contemporary Art, Moskau 2015/2016; Guggenheim Museum Bilbao 2016; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek 2016/2017), München 2015, S. 54- 61.

**Deleuze/Guattari 1980/1992**

Gilles Deleuze, Félix Guattari, Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, Günther Rösch (Hrsg.), Berlin 1980/1992.

**Dercon/Racine/Schuster/Zweite 2003**

Chris Dercon, Bruno Racine, Peter-Klaus Schuster, Armin Zweite, Vorwort, in: Bernd und Hilla Becher, Typologien industrieller Bauten, (Kat. Ausst. „Bernd und Hilla Becher - Typologien Industrieller Bauten“, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 29. November 2003 - 12. April. 2004 München 2003), München 2003, S. 7-10.

**Dickel 2023**

Hans Dickel, Das Environment als Kunstform des Anthropozäns, in: Timo Skrandies, Romina Dümler (Hrsg.), Kunst im Anthropozän, Köln 2023, S. 18-27.

**Druick 2021**

Zoe Druick, “On (Not) Falling from the Sky: Fly-Over Global Documentary as Capitalist Body Genre,” in: Christie Milliken and Steve F. Anderson (Hrsg.), Reclaiming Popular Documentary, Bloomington 2021, S. 56–74.

**Dürr/Steinlein 2002**

Susanne Dürr/Almut Steinlein (Hrsg.), Der Raum im Film, Frankfurt am Main 2002.

**Egenhofer 2019**

Sebastian Egenhofer, Dispositive der Formgenese. Zwischen Perspektive und Abstraktion, in: Markus Klammer, Malika Maskarinec, Rahel Villinger, Ralph Ubl (Hg.), Formbildung und Formbegriff, Paderborn 2019, S. 383-419.

**Emmelheinz 2015**

Irmgard Emmelheinz, Images Do Not Show: The Desire to See in the Anthropocene, in: Heather Davis, Etienne Turpin, Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies, London 2015, S. 131-142.

**Flach 2023**

Sabine Flach, Wetterfronten. Kunst, Klima und das Anthropozän, in: Timo Skrandies, Romina Dümmler (Hrsg.), Kunst im Anthropozän, Köln 2023.

**Fröhlich 2009**

Grit Fröhlich, Umberto Eco. Philosophie – Ästhetik – Semiotik, München 2009.

**Frühe 2002**

Ursula Frühe, Das Paradies ein Garten – der Garten ein Paradies. Studien zur Literatur des Mittelalters unter Berücksichtigung der bildenden Kunst und Architektur, Frankfurt am Main 2002.

**Gadanhö 2019**

Pedro Gadanhö, Image-Making After Photoshop, Architecture and its Visual (Dis)contents, in: ders., Fiction and Fabrication- Photography of Architecture after the Digital Turn, München 2019, S. 8-12.

**Gebbers 2009**

Anna-Catharina Gebbers, Interview mit Beate Gütschow, in: Beate Gütschow: S, hg. von Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung, "Beate Gütschow: Place(ments)", Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunsthalle im Lipsiusbau, 10. Oktober 2009 bis 17. Januar 2010. Ostfildern 2010.

**Gerke 2017**

Stefanie Gerke, Multiperspektive als "symbolische Form". Posthistorische Strategien der Montage in Beate Gütschows S-Serie, Nürnberg 2017, S. 336-344.

**Grosz/Yusoff/Clark et al. 2012**

Kathryn Yusoff, Elizabeth Grosz, Nigel Clark, et al., Geopower: A Panel on Elizabeth Grosz's Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth, in: Environment and Planning D: Society and Space 30, Nummer 6, London 2012, S. 971-988.

### **Goehr 2010**

Lydia Goehr, Perspektivismus ohne Perspektive oder: Philosophie ohne Kunst. Mit Nietzsches fröhlicher Wissenschaft auf der Bühne stehen, in: Gertrud Koch (Hrsg.), Perspektive - die Spaltung der Standpunkte, München, 2010, S. 29-48.

### **Gütschow 2022**

Beate Gütschow, Neue fotografische Werkzeuge. Einige Reflexionen, mit einem Schwerpunkt auf der Fotogrammetrie, in: Christina Leber und Katrin Thomschke, Licht ins Dunkel. Wohin entwickelt sich die künstlerische Fotografie? Eine Dokumentation des Symposiums „Licht ins Dunkel. Wohin entwickelt sich die künstlerische Fotografie?“ am 8. Und 9. Oktober 2020 in der Kunststiftung DZ Bank, arthistoricum.net, Universitätsbibliothek Heidelberg, Bonn 2022, S. 58-65.

### **Gütschow 2009**

Beate Gütschow, Beate Gütschow: S, interviewt von Anna-Catharina Gebbers, in: (Kat. Ausst.: „Beate Gütschow: Place(ments)“, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunsthalle im Lipsiusbau, 10. Oktober 2009 bis 17. Januar 2010), Ostfildern 2009, S. 9-59.

### **Gütschow 2008**

Beate Gütschow, interviewt von Natasha Egan, Lesley Martin und Akiko Ono, in: [Beate Gütschow: LS/S], Köln 2008 (originale Erstaussgabe Chicago 2007), S. 38-48.

### **Haff 2013**

Peter K. Haff, Technology as a geological phenomenon: implications for human well-being, in: Division of Earth and Ocean Sciences, Nicholas School of the Environment, Durham 2013.

### **Hafner 2008**

Hans-Jürgen Hafner, Beate Gütschow: ganz woanders, „Apparat, Konzept, Illusion“, Haus am Waldsee, 25.01.08 – 24.03.08, in: We wait for you, MAK, Berlin 2008.

### **Hamilton 2017**

C. Hamilton: Defiant Earth, The Fate of Humans in the Anthropocene, London/Cambridge 2017.

### **Heyer 2001**

Stefan Heyer, Deleuzes & Guattaris Kunstkonzept. Ein Wegweiser durch tausend Plateaus, Wien 2001.

### **Hochreiter/Töpfer 2012**

Otto Hochreiter und Christina Töpfer, Fotografische Reflexionen der Gegenwart, in: dies., Eyes on the City. Urbane Räume in der Gegenwartsfotografie (Kat. Ausst. Graz Museum, Graz, 14. Oktober 2012 - 31. März 2013), Salzburg 2012, S. 7-11.

### **Hofmann 2021**

Michaela Hofmann, Vorbilder, Abbilder, Nachbilder. Verhältnisse von Kunst und Natur in den Werken von Karl Blossfeldt, Roxy Paine und Beate Gütschow, Graz 2021.

### **Horn 2024**

Eva Horn, Vorlesung: Ästhetik des Anthropozäns, Sommersemester 2024, Universität Wien.

### **Horn 2014**

Eva Horn, Zukunft als Katastrophe, Frankfurt am Main 2014.

### **Horn/Langer 2022**

Eva Horn und Stephanie Langer, Landschaft im Anthropozän. Neue Perspektiven auf ein altes Konzept, Workshop im Rahmen des FWF-Projekts „Landschaft, Leben, Form. Eine Poetik des Anthropozäns“, Universität Wien 2022.

**Horn/Bergthaller 2019**

Eva Horn, Hannes Bergthaller (Hrsg.), Anthropozän zur Einführung, Hamburg 2019.

**Husserl 1922/2011**

Husserl, Edmund, Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie, Berlin 2011, 6. Auflage (Unveränderter Nachdruck der 2. Auflage 1922).

**Iversen 2005**

Margaret Iversen, The Discourse of Perspective in the Twentieth Century: Panofsky, Damisch, Lacan, Oxford Art Journal, Vol. 28, No. 2, Oxford 2005, S. 191-202.

**Jooss 2000**

Birgit Jooss, Das „neue Sehen“. Extreme Perspektiven in der Photographie, in: Brigitte (Hrsg.): Perspektiven: Blicke, Durchblicke, Ausblicke in Natur und Leben, in Kunst und Volkskunst. Murnau 2000, S. 84 – 90.

**Kemp 2006**

Wolfgang Kemp, Das Neue Sehen: Problemgeschichtliches zur Fotografischen Perspektive, in: ders., Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie. München 2006, S. 49-98.

**Kiefhaber 2010**

Emilie Laetitia Kiefhaber, Louise Bourgeois: die Cells der neunziger Jahre, 2010 Wien.

**Klammer/Maskarinec/Villinger/Ubl 2019**

Markus Klammer, Malika Maskarinec, Rahel Villinger, Ralph Ubl (Hg.), Zur Einleitung, in: dies., Formbildung und Formbegriff, Paderborn 2019, S. 9-31.

**Koch 2010**

Gertrud Koch (Hrsg.), Vorwort, in: dies., Perspektive - die Spaltung der Standpunkte, München 2010.



**Krauss 2004**

Heinrich Krauss, Das Paradies. Eine kleine Kulturgeschichte, 2004 München.

**Kretschmer 2013**

Hildegard Kretschmer, Die Architektur der Moderne. Eine Einführung, Stuttgart 2013.

**Lacan 1996**

Jacques Lacan, „Vom Blick als Objekt klein a“, in: ders., Die Vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Weinheim 1996, S. 71-126.

**Laleg 2001**

Dominique Laleg, Kritik der Perspektive, Zürich 2001.

**Latour 2020**

Bruno Latour, Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime, Berlin 2020.

**Latour 2017**

Bruno Latour, Kampf um Gaia: Acht Vorträge über das neue Klimaregime, Berlin 2017.

**Lee 2000**

Pamela M. Lee, Object to be destroyed. The work of Gordon Matta-Clark, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology 2000.

**Lefebvre 1991**

Henri Lefebvre, The Production of Space, MA; Oxford 1991.

**Lorenz 2012**

Annika Lorenz, Auf den Zweiten Blick. Montage innerhalb der Serie S von Beate Gütschow, Wien 2012.

**Lugert 2022**

Luger, Kurt, Utopien und Dystopien – Wunschtraum und Alptraum, Wiesbaden, Tourismus - Über das Reisen und Urlauben in Unserer Zeit, Wiesbaden 2022, S. 105-130.

**Mackert/Petritsch 2016**

Einführung Runder Tisch. Mensch macht Natur. Landschaft im Anthropozän, in: Gabriele Mackert und Paul Petritsch (Hrsg.), Mensch macht Natur / Humans Make Nature  
Landschaft im Anthropozän / Landscapes of the Anthropocene, Berlin 2016, S. 20-23.

**Meyers 2022**

William Meyers, 'American Silence: The Photographs of Robert Adams' Review: Speaking Volumes; A display of black-and-white prints at the National Gallery of Art does not shy away from asking hard questions about America's treatment of the environment, Wall Street Journal, New York 2022.

**Milliken 2023**

Christie Milliken, Documenting the Anthorpocene: The Burtynsky Trilogy, in: Canadian Journal of Film Studies, Volume 32, Number 2, Toronto 2023, S. 87-108.

**Milliken/Anderson 2021**

Christie Milliken and Steve F. Anderson (Hrsg.), Reclaiming Popular Documentary, Bloomington 2021.

**Mirzoeff 2014**

Nicholas Mirzoeff, "Visualizing the Anthropocene," in: Public culture, Vol.26 (2), Durham 2014, S. 213-232.

**Morton 2007**

Timothy Morton, Ecology without nature: rethinking environmental aesthetics, Cambridge, Mass. 2007 (online resource).

**Nassehi 1996**

Armin Nassehi, Keine Zeit für Utopien. Über das Verschwinden utopischer Gehalte aus modernen Zeitsemantiken, in: Rolf Eickelpasch und Armin Nassehi (Hrsg.), Utopie und Moderne, Frankfurt am Main 1996, S. 242-286.

**Noll/Stobbe/Scholl 2012**

Thomas Noll, Urte Stobbe und Christian Scholl, Landschaftswahrnehmung um 1800. Imaginations- und mediengeschichtliche Kontinuitäten und Brüche, Göttingen 2012.

**Panofsky 1927/1974**

Erwin Panofsky, Die Perspektive als „symbolische Form“, in: Ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1974, S. 99–167.

**Pietraß 2003**

Manuela Pietraß, Bild und Wirklichkeit. Zur Unterscheidung von Realität und Fiktion bei der Medienrezeption, Opladen 2003.

**Pichler/Ubl 2014**

Wolfram Pichler, Ralph Ubl, Bildtheorie zur Einführung, Hamburg 2014.

**Schellnhuber 2008**

Interview mit Prof. Hans Joachim Schellnhuber, Direktor des Potsdam-Institut für Klimaforschung (PIK), in: Nadine Barth (Hrsg.), Verschwindende Landschaften, Köln 2008, S. 14-19.

**Schwägerl 2016**

Christian Schwägerl, Die vermenschlichte Erde. Wie das Anthropozän den Blick auf Natur, Kultur und Technologie verändert, in: Christian Schwägerl, Gabriele Mackert, Paul Petritsch, (Hrsg.), Mensch macht Natur / Humans Make Nature, Landschaft im Anthropozän / Landscapes of the Anthropocene, Berlin 2016, S. 42-65.

**Skrandies/Dümmler 2023**

Timo Skrandies/Romina Dümmler, Kunst im Anthropozän, Köln 2023.

**Sontag 1966**

Susan Sontag, "The Imagination of Disaster," in: *Against Interpretation, and Other Essays*, New York 1966, S. 209-225.

**Stauffer/Dziudzia 2022**

Isabelle Stauffer, Corinna Dziudzia, Sebastian Tatzel (Hrsg.), *Utopien und Dystopien. Historische Wurzeln und Gegenwart von Paradies und Katastrophe*, Deutschland 2022, S. 147-182.

**Steinmetz 2001/2002**

Christina Steinmetzer, Ringvorlesung, „Hortus conclusus“, das Janusgesicht des Gartens im Mittelalter, Salzburg 2001/2002.

**Stiegler 2009**

Bernd Stiegler, *Montagen des Realen- Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik*, München 2009.

**Stiegler 2006/2010**

Bernd Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie*, 2. Auflage München 2010.

**Thomas 2010**

Kerstin Thomas, *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*, Berlin/München 2010.

**Tsing 2015**

A. L. Tsing, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in the Capitalist Ruins*, Princeton 2015.

**Ulrich 2015**

Matthias Ulrich, Einführung, in: Ulrich, Matthias, Hollein, Max (Hrsg.), Doug Aitken, Schirn Kunsthalle Frankfurt, anlässlich der Ausstellung 'Doug Aitken', Schirn Kunsthalle Frankfurt, 9. Juli - 27. September 2015, Wien 2015, S. 13- 20.

#### **Valaouris 2018**

Michalis Valaouris, Perspektive in der Fotografie. Studien zur Naturalisierung des Kamerabil-des, Berlin 2018.

#### **Voßkamp 2016**

Wilhelm Voßkamp. Emblematisierung der Zukunft: Poetik und Geschichte literarischer Utopien von Thomas Morus bis Robert Musil, Berlin/Boston 2016.

#### **Warnke 1992**

Martin Warnke, Politische Landschaften. Zur Kunstgeschichte der Natur, Wien 1992.

#### **Wedekind 2010**

Gregor Wedekind, Metaphysischer Pessimismus: Stimmung als ästhetisches Verfahren bei Caspar David Friedrich, in: Kerstin Thomas, Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis, Berlin München 2010, S. 31-50.

#### **Wehle 1994**

Winfried Wehle, Vom Erhabenen oder über die Kreativität des Kreatürlichen, in: Sebastian Neumeister (Hrsg.): Frühaufklärung, München 1994, S. 195-240.

#### **Weski 2007**

Thomas Weski (Hrsg.), Andreas Gursky [anlässlich der Ausstellung von Andreas Gursky im Haus der Kunst, München, vom 17. Februar bis zum 13. Mai 2007], Köln 2007.

#### **Williston 2016**

Byron Williston, The Sublime Anthropocene, in: Environmental Philosophy, Vol. 13, No. 2, 2016, hg. von: Philosophy Documentation Center, S. 155-174.

### **Witzgall 2010**

Susanne Witzgall, Beate Gütschow. Idealisierte Natur, in: Cornelia Gockel, Johannes Kirschmann (Hrsg.), Orientierung in der Gegenwartskunst, Seelze 2010, S. 24/25.

### **Zweite 2003**

Armin Zweite, Bernd und Hilla Bechers „Vorschlag für eine Sehweise“. 10 Stichworte, in: Bernd und Hilla Becher, Typologien industrieller Bauten, (Kat. Ausst. „Bernd und Hilla Becher - Typologien Industrieller Bauten“, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 29. November 2003 - 12. April. 2004 München 2003), München 2003, S. 13-42.

## **Online Quellen**

### **ARDalpha 2024**

Anthropozän. Erde im neuen "Zeitalter des Menschen", in: ARDalpha.de 2024 (28.07.2024), URL: <https://www.ardalpha.de/wissen/umwelt/nachhaltigkeit/anthropozan-erdzeitalter-geologie-mensch-100.html>.

### **Dünne 2022**

Jörg Dünne, Zur Zeitlichkeit der Landschaft im Anthropozän, in: Workshop "Landschaft im Anthropozän", organisiert von Stephanie Langer and Eva Horn, FWF-Projekt „Landschaft, Leben, Form. Die Poetik des Anthropozäns“, 2022, (16.07.2024), URL: <https://anthropocene.univie.ac.at/news-events/videos/workshop-landschaft-im-anthropozan-2022/>.

### **DWDS 2024**

„System“, in: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache 2024 (16.07.2024), URL: <https://www.dwds.de/wb/System>.

### **Gebbers 2016**

Anna-Catharina Gebbers: Larger than life, in: Beate Gütschow: ZISLS. Heidelberg 2016, S. 18-26, in abgewandelter Form: dies., Beate Gütschow, 2024 (26.07.2024), URL: <https://beate-guetschow.de/lis-serie-de/?lang=de>.

### **Gütschow 2024**

Beate Gütschow – Widerstand, Flut, Brand, Widerstand. Im Foto Arsenal Wien, in: artmagazine.cc 14 Mai 2024 (28.07.2024), URL: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_yv6SKR3oAE](https://www.youtube.com/watch?v=_yv6SKR3oAE).

### **Gütschow 2024**

Beate Gütschow, Beate Gütschow *S Series*. Artist's Statement, in: Prix Pictet 2024 (23.07.2024), URL: <https://prix.pictet.com/cycles/space/beate-guetschow>.

### **Gütschow 2023**

Beate Gütschow, in: The World and Us: Beate Gütschow & Oliver Ressler, von: Internationale Photoszene Köln 2023 (28.07.2024),  
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uMYMt7rC6Ig>.

### **Gütschow 2022**

Beate Gütschow, In: DFA Sommer-Tagung 2022 – Gästepräsentation: Beate Deutsche Fotografie 2022, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=n29HRid5YaU&t=257s>.

### **Gütschow 2021**

Licht ins Dunkel (6/11) I Neue fotografische Werkzeuge – Beate Gütschow, von: DZ Bank 2021 (15.07.2024),  
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rBk1OD5oxZQ&t=1036s>.

### **Gütschow 2015**

Beate Gütschow, RAY 2015 - IMAGINE REALITY. Interview mit Beate Gütschow, interviewt von Ray 2015 anlässlich der Ausstellung: Ray 2015 - Imagine Reality im Museum Angewandte Kunst, Frankfurt 2015, in: museumangewandtekunst 2015 (26.07.2024),  
URL: <https://www.museumangewandtekunst.de/de/veranstaltungen/interview-beate-guetschow/>.

### **Hillnhütter 2024**

Sara Hillnhütter, Vom Lindern der Beliebigkeit, in: Beate Gütschow Serien 2024 (19.07.2024), URL: <https://beateguetschow.de/hc-2/?lang=de>.

### **Hoffmann 2024**

Felix Hoffmann (Kurator), Einführungstext in die Ausstellung „Widerstand, Flut, Brand, Widerstand“, Fotoarsenal Wien in Kooperation mit der Klima Biennale Wien (5.4. bis 14.6.2024), 2024 (16.07.2024), URL: <https://www.fotoarsenalwien.at/de/ausstellung/beate-guetschow>.

### **Hutter 2024**

Iris Hutter, Liebesgarten. Höfische Kultur im städtischen Kontext neu interpretiert. Kontext und Deutung der Bretterwand aus dem Haus „zum hinteren Pflug“ in Konstanz, in: Mittelalterliche Kunst im Schweizerischen Nationalmuseum, 2024 (17.07.2024), URL: <https://dlf.uzh.ch/sites/kunstsnm/liebesgarten-hoefische-kultur-im-staedtischen-kontext-neu-interpretiert-kontext-und-deutung-der-bretterwand-aus-dem-haus-zum-hinteren-pflug-in-konstanz/>.

### **Kirchhoff 2022**

Thomas Kirchhoff, Ende des ästhetisch-symbolischen Konstrukts Landschaft?, in: Workshop "Landschaft im Anthropozän", organisiert von Stephanie Langer and Eva Horn, FWF-Projekt „Landschaft, Leben, Form. Die Poetik des Anthropozäns“, 2022, (16.07.2024), URL: <https://anthropocene.univie.ac.at/news-events/videos/workshop-landschaft-im-anthropozaen-2022/>.

### **Lübbke-Tidow 2024**

Maren Lübbke-Tidow, Aufführung des Glücks und seiner Zerstörung, in: Beate Gütschow: ZISLS. Heidelberg 2016, S. 52-61. Der Text, auf den ich mich beziehe, ist eine leicht bearbeitete Fassung eines Beitrages, der anlässlich der Einzelausstellung ganz woanders im Haus am Waldsee (Berlin) zuerst in der Zeitschrift Kunst Bulletin (Zürich), Nr. 3/2008, erschienen ist. Beate Gütschow, Serie S, 2024 (16.07.2024), URL: <https://beateguetschow.de/s-serie/?lang=de>.



**Mauelshagen 2024**

Franz Mauelshagen, Nature. Rethinking the dualistic distinction between nature and culture, in: Vienna Anthropocene Network 2024 (17.07.2024), URL: <https://anthropocene.univie.ac.at/resources/nature/>.

**Moore et. al. 2001**

B. Moore, A. Underdal, P. Lemke, M. Loreau, Amsterdam Declaration on Earth Systems Sciences 2001 (19.07.2024), URL: <http://www.igbp.net/about/history/2001amsterdamdeclarationonearthsystemscience.4.1b8ae20512db692f2a680001312.html>.

**Shim 2024**

Sang Yong Shim, Tree. A beautiful and intellectual meditation on trees, nature, environment and perception by South Korean photographer Myoung Ho Lee, 2024 (28.07.2024), URL: <https://www.lensculture.com/articles/myoung-ho-lee-tree>.

**Toepfer 2022**

Georg Toepfer, 'Landschaft' vor dem und im Anthropozän", im Workshop "Landschaft im Anthropozän", organisiert von Stephanie Langer and Eva Horn, FWF-Projekt „Landschaft, Leben, Form. Die Poetik des Anthropozäns“, 2022 (16.07.2024), URL: <https://anthropocene.univie.ac.at/news-events/videos/workshop-landschaft-im-anthropozaen-2022/>.

**Vereinte Nationen 2024**

Was ist Klimawandel?, in: Vereinte Nationen. UNRIC- Regionales Informationszentrum der Vereinten Nationen 2024 (28.07.2024), URL: <https://unric.org/de/klimawandel/>.

**Weinheimer/Weise 2022**

Paul Weinheimer, Theresa Weise, Spuren des Antrhopozäns, 2022 (28.07.2024), URL: [https://www.schirn.de/magazin/kontext/2022/gauri\\_gill/spuren\\_des\\_anthropozaens/](https://www.schirn.de/magazin/kontext/2022/gauri_gill/spuren_des_anthropozaens/).

**World Press Photo 2024**

Website, World Press Photo, 2024 (24.07.2024), URL: <https://www.worldpressphoto.org/exhibitions>.

## Abbildungsverzeichnis

**Abb. 1:** Kerstin Thomas, Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis, Berlin/München 2010. S. 95.

**Abb. 2:** Beate Gütschow. Widerstand, Flut, Brand, Widerstand, Foto Arsenal Wien, 2024, in: URL: <https://www.fotoarsenalwien.at/de/ausstellung/beate-guetschow>. Credits: Michael Seirer Photography.

**Abb. 3:** Beate Gütschow Serien 2024 (19.07.2024), URL: <https://beateguetschow.de/s-serie/?lang=de>. Credits: St Paul Gallery.

**Abb. 4:** Beate Gütschow Serien 2024 (19.07.2024), URL: <https://beateguetschow.de/s-serie/?lang=de>.

**Abb. 5:** Beate Gütschow, Neue fotografische Werkzeuge. Einige Reflexionen, mit einem Schwerpunkt auf der Fotogrammetrie, in: Christina Leber und Katrin Thomschke, Licht ins Dunkel. Wohin entwickelt sich die künstlerische Fotografie? Bonn 2022, S. 60.

**Abb. 6:** Licht ins Dunkel (6/11) I Neue fotografische Werkzeuge – Beate Gütschow, von: DZ Bank, 2021 (29.07.2024), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rBk1OD5oxZQ&t=1036s>.

**Abb. 7:** Seymour Slive (Hrsg.), Jacob van Ruisdael, Master of Landscape, London 2005, S. 38.

**Abb. 8:** Marcel Roethlisberger (Hrsg.), Im Lichte von Claude Lorrain. Landschaftsmalerei aus drei Jahrhunderten, München 1983, S. 65.

**Abb. 9:** Beate Gütschow: LS/S, Köln 2008, S. 18.

**Abb. 10:** Beate Gütschow: LS/S, Köln 2008, S. 6.

**Abb. 11:** Produzentengalerie: Beate Gütschow 2024 (29.07.2024), URL: <https://www.produzentengalerie.com/artists/beate-guetschow/>. Credits: Beate Gütschow, VG- Bildkunst, Bonn 2016.

**Abb. 12:** Ausstellung: Beate Gütschow. Widerstand, Flut, Brand, Widerstand, Foto Arsenal Wien 2024. Fotografie von der Verfasserin.

**Abb. 13:** Beate Gütschow: LS/S, Köln 2008, S. 22.

**Abb. 14:** Produzentengalerie: Beate Gütschow 2024 (29.07.2024),

URL: <https://www.produzentengalerie.com/artists/beate-guetschow/>. Credits: Beate Gütschow, VG-Bildkunst, Bonn 2016.

Die Verfasserin hat durch das Nachzeichnen der perspektivischen Tiefenlinien Änderungen vorgenommen.

**Abb. 15:** Beate Gütschow: S, Kat. Ausst. [anlässlich der Ausstellung „Beate Gütschow: Place(ments)“, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunsthalle im Lipsiusbau, 10. Oktober 2009 bis 17. Januar 2010], Ostfildern 2009, S. 63.

**Abb. 16:** Beate Gütschow: S, Kat. Ausst. [anlässlich der Ausstellung „Beate Gütschow: Place(ments)“, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunsthalle im Lipsiusbau, 10. Oktober 2009 bis 17. Januar 2010], Ostfildern 2009, S. 13.

**Abb. 17:** Beate Gütschow Serien 2024 (19.07.2024), URL: <https://beateguetschow.de/s-serie/?lang=de>.

**Abb. 18:** Hildegard Kretschmer, Die Architektur der Moderne. Eine Einführung, Stuttgart 2013, S. 275.

**Abb. 19:** Vitra Design Museum 2024 (28.07.2024), URL: <https://www.design-museum.de/de/ueber-uns/das-vitra-design-museum.html>.

**Abb. 20:** Hildegard Kretschmer, Die Architektur der Moderne. Eine Einführung, Stuttgart 2013, S. 176.

**Abb. 21:** Hildegard Kretschmer, Die Architektur der Moderne. Eine Einführung, Stuttgart 2013, S. 311.

**Abb. 22:** Hildegard Kretschmer, Die Architektur der Moderne. Eine Einführung, Stuttgart 2013, S. 271.

**Abb. 23:** Guggenheim Museum New York 2024 (28.07.2024), URL: <https://www.guggenheim.org/teaching-materials/the-architecture-of-the-solomon-r-guggenheim-museum/the-guggenheim-museum-from-the-outside?gallery=archives-frank-loyd-wright-drawing-architecture-srgm>. credits: 2009 The Frank Lloyd Wright Foundation.

**Abb. 24:** Beate Gütschow: S, Kat. Ausst. [anlässlich der Ausstellung „Beate Gütschow: Place(ments)“, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunsthalle im Lipsiusbau, 10. Oktober 2009 bis 17. Januar 2010], Ostfildern 2009, S. 33.

**Abb. 25:** Beate Gütschow: S, Kat. Ausst. [anlässlich der Ausstellung „Beate Gütschow: Place(ments)“, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunsthalle im Lipsiusbau, 10. Oktober 2009 bis 17. Januar 2010], Ostfildern 2009, S. 59.

**Abb. 26:** Beate Gütschow: LS/S, Köln 2008, S. 60. Von der Verfasserin wurden Änderungen vorgenommen.

**Abb. 27:** Bernd und Hilla Becher, Typologien industrieller Bauten, (Kat. Ausst. „Bernd und Hilla Becher - Typologien Industrieller Bauten“, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 29. November 2003 - 12. April. 2004 München 2003), München 2003, S. 83.

**Abb. 28:** Beate Gütschow, Widerstand, Flut, Brand, Widerstand, Fotoarsenal Wien 2024, URL: <https://www.fotoarsenalwien.at/de/ausstellung/beate-guetschow>, credits: Michael Seirer Photography 2024.

**Abb. 29:** S#29, 2008, LightJet Print, 212 x 177 cm. Edition of 5, Credits: Beate Gütschow, VG-Bild-kunst, Bonn 2016. Produzentengalerie 2024, (29.07.2024), URL: <https://www.produzentengalerie.com/artists/beate-guetschow/>.

**Abb. 30:** Beate Gütschow Serien 2024 (19.07.2024), URL: <https://beateguetschow.de/s-serie/?lang=de>.

**Abb. 31:** Beate Gütschow: S, Kat. Ausst. [anlässlich der Ausstellung „Beate Gütschow: Place(ments)“, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunsthalle im Lipsiusbau, 10. Oktober 2009 bis 17. Januar 2010], Ostfildern 2009, S. 51.

**Abb. 32:** Beate Gütschow: S, Kat. Ausst. [anlässlich der Ausstellung „Beate Gütschow: Place(ments)“, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunsthalle im Lipsiusbau, 10. Oktober 2009 bis 17. Januar 2010], Ostfildern 2009, S. 29.

**Abb. 33:** DFA Sommer-Tagung 2022 – Gästepräsentation: Beate Gütschow. Deutsche Fotografie 2022 (29.07.2024),

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=n29HRid5YaU&t=257s>.

**Abb. 34:** Beate Gütschow. Widerstand, Flut, Brand, Widerstand., Foto Arsenal Wien, 2024, URL: <https://www.fotoarsenalwien.at/de/ausstellung/beate-guetschow>.

**Abb. 35:** Digitale Sammlung des Städel Museum, 2024 (05.08.2024), URL: <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/das-paradiesgaertlein>.

**Abb. 36:** Beate Gütschow Serien 2024 (19.07.2024), URL: <https://beateguetschow.de/hc-2/?lang=de>.

**Abb. 37:** Produzentengalerie: Beate Gütschow 2024 (29.07.2024), URL: <https://www.produzentengalerie.com/artists/beate-guetschow/>.

**Abb. 38:** Produzentengalerie: Beate Gütschow 2024 (29.07.2024), URL: <https://www.produzentengalerie.com/artists/beate-guetschow/>. Credits: VG Bildkunst.

**Abb. 39:** Ausstellung: Beate Gütschow, Widerstand, Flut, Brand, Widerstand, Fotoarsenal Wien 2024, Fotografie von der Verfasserin.

**Abb. 40:** Ausstellung: Beate Gütschow, Widerstand, Flut, Brand, Widerstand, Fotoarsenal Wien 2024, Fotografie von der Verfasserin.

**Abb. 41:** Produzentengalerie: Beate Gütschow 2024 (29.07.2024), URL: <https://www.produzentengalerie.com/artists/beate-guetschow/>. Credits: VG- Bildkunst Bonn 2018.

**Abb. 42:** Beate Gütschow: S, Kat. Ausst. [anlässlich der Ausstellung „Beate Gütschow: Place(ments)“, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunsthalle im Lipsiusbau, 10. Oktober 2009 bis 17. Januar 2010], Ostfildern 2009, S. 15.

**Abb. 43:** Samuel Y. Edgerton, Die Entdeckung der Perspektive, 2002 München. S. 28.

**Abb. 44:** Samuel Y. Edgerton, Die Entdeckung der Perspektive, 2002 München. S. 58?

**Abb. 45:** Oben: Credits: in: Flick 2024 (28.07.2024), URL: [https://www.flickr.com/photos/fusion\\_of\\_horizons/6325764305/in/photolist-aCZckP-A7c5xY-Yy1nQK-6TYsfc-FLGUEv](https://www.flickr.com/photos/fusion_of_horizons/6325764305/in/photolist-aCZckP-A7c5xY-Yy1nQK-6TYsfc-FLGUEv).

Unten: Beate Gütschow: S, Kat. Ausst. [anlässlich der Ausstellung „Beate Gütschow: Place(ments)“, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunsthalle im Lipsiusbau, 10. Oktober 2009 bis 17. Januar 2010], Ostfildern 2009, S. 36-37, Änderungen von der Verfasserin vorgenommen.

**Abb. 46:** Fallahzadeh Ali/Yousof Ghulam-Sarwar, Piet Mondrian, early Neo-Plastic compositions, and six principles of Neo-Plasticism, Vol. 11, No. 3, Oktober-Dezember, 2019. 1-18, Kuala Lumpur 2013, S. 10.

**Abb. 47:** Rosalinde Sartorti und Henning Rogge, Sowjetische Fotografie. 1928-1932, S. 12.

**Abb. 48:** Produzentengalerie, Beate Gütschow, 2024, credits: VG Bildkunst, URL: <https://www.produzentengalerie.com/artists/beate-guetschow/>.

**Abb. 49:** Produzentengalerie, Beate Gütschow, 2024 (29.07.2024), URL: <https://www.produzentengalerie.com/artists/beate-guetschow/>.

**Abb. 50:** Ausstellung: Beate Gütschow, Widerstand, Flut, Brand, Widerstand, Fotoarsenal Wien 2024. Fotografie gefertigt von der Verfasserin.

**Abb. 51:** Ausstellung Beate Gütschow, Widerstand, Flut, Brand, Widerstand, Fotoarsenal Wien 2024. von der Verfasserin fotografiert.

**Abb. 52:** Licht ins Dunkel (6/11) I Neue fotografische Werkzeuge – Beate Gütschow, von: DZ Bank, 2021, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rBk1OD5oxZQ&t=1036s>.

**Abb. 53:** Produzentengalerie: Beate Gütschow 2024 (29.07.2024), URL: <https://www.produzentengalerie.com/artists/beate-guetschow/>. credits: VG Bildkunst.

**Abb. 54:** Beate Gütschow: S, Kat. Ausst. [anlässlich der Ausstellung „Beate Gütschow: Place(ments)“, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunsthalle im Lipsiusbau, 10. Oktober 2009 bis 17. Januar 2010], Ostfildern 2009, S. 34-35.

**Abb. 55:** Utah Museum of Fine Arts, Spiral Jetty, Robert Smithson's Land Art Masterwork, 2024 (29.07.2024), URL: <https://umfa.utah.edu/spiral-jetty>.

**Abb. 56:** Beate Gütschow: S, Kat. Ausst. [anlässlich der Ausstellung „Beate Gütschow: Place(ments)“, Staatliche Kunst-sammlungen Dresden, Kunsthalle im Lipsiusbau, 10. Oktober 2009 bis 17. Januar 2010], Ostfildern 2009, S. 56.

**Abb. 57:** Beate Gütschow, Widerstand, Flut, Brand, Widerstand, im Foto Arsenal Wien 2024, Fotografie von der Verfasserin.

**Abb. 58:** Beate Gütschow, Widerstand, Flut, Brand, Widerstand, Fotoarsenal Wien 2024, Fotografie von der Verfasserin.

**Abb. 59:** Prix Pictet, Beate Gütschow 2024 (29.07.2024), URL: <https://prix.pictet.com/cycles/space/beate-guetschow>.

**Abb. 60:** Prix Pictet, Beate Gütschow, 2024 (29.07.2024), URL: <https://prix.pictet.com/cycles/space/beate-guetschow>.

**Abb. 61:** M.C. Escher, Relativity, 1953, in: National Gallery of Art, 2024 (30.07.2024), URL: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.54256.html>.

**Abb. 62:** Doug Aitken. Electric earth, in: dougaitkenworkshop.com, 2024 (29.07.2024), URL: <https://www.dougaitkenworkshop.com/selected-works/electric-earth>.

**Abb. 63:** Dan Graham, „Time Delay Room, in: Medien Kunst Netz 2024 (29.07.2024), URL: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/time-delay-room/>. Credits: Dan Graham.

**Abb. 64:** Links: Beate Gütschow: S, Kat. Ausst. [anlässlich der Ausstellung „Beate Gütschow: Place(ments)“, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunsthalle im Lipsiusbau, 10. Oktober 2009 bis 17. Januar 2010], Ostfildern 2009, S. 29.

Rechts: Beate Gütschow: LS/S, Köln 2008, o. S.

**Abb. 65:** Beate Gütschow: S, Kat. Ausst. [anlässlich der Ausstellung „Beate Gütschow: Place(ments)“, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunsthalle im Lipsiusbau, 10. Oktober 2009 bis 17. Januar 2010], Ostfildern 2009, S. 13.

**Abb. 66:** Beate Gütschow. Widerstand, Flut, Brand, Widerstand, Foto Arsenal Wien, 2024, Fotografie von der Verfasserin.

**Abb. 67:** Produzentengalerie, Beate Gütschow 2024 (29.07.2024), URL: <https://www.produzentengalerie.com/artists/beate-guetschow/>. Credits: VG Bildkunst.

**Abb. 68:** Beate Gütschow: S, Kat. Ausst. [anlässlich der Ausstellung „Beate Gütschow: Place(ments)“, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunsthalle im Lipsiusbau, 10. Oktober 2009 bis 17. Januar 2010], Ostfildern 2009, S. 14.

**Abb. 69:** Beate Gütschow: S, Kat. Ausst. [anlässlich der Ausstellung „Beate Gütschow: Place(ments)“, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunsthalle im Lipsiusbau, 10. Oktober 2009 bis 17. Januar 2010], Ostfildern 2009, S. 34-35.

**Abb. 70:** Website der Ausstellung: Beate Gütschow. Widerstand, Flut, Brand, Widerstand, Foto Arsenal Wien, 2024, Credits: Beate Gütschow, VG Bild-Kunst, Bonn 2024, in: URL: <https://www.fotoarsenalwien.at/de/ausstellung/beate-guetschow>.

**Abb. 71:** Beate Gütschow. Widerstand, Flut, Brand, Widerstand, Foto Arsenal Wien, 2024, von der Verfasserin fotografiert.

**Abb. 72:** Nadine Barth, Verschwindende Landschaften, Köln 2008. O. S.

**Abb. 73:** Myoung Ho Lee, in: Yossi Milo Gallery 2024 (30.07.2024), URL: <https://yossi-milo.com/artists/63-myoung-ho-lee/works/23362-myoung-ho-lee-tree-9-2006/>.

**Abb. 74:** Beate Gütschow: LS/S, Köln 2008, o. S.

**Abb. 75:** Beate Gütschow: S, Kat. Ausst. [anlässlich der Ausstellung „Beate Gütschow: Place(ments)“, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunsthalle im Lipsiusbau, 10. Oktober 2009 bis 17. Januar 2010], Ostfildern 2009, S. 19.

**Abb. 76:** Beate Gütschow, Widerstand, Flut, Brand, Widerstand, Fotoarsenal Wien 2024, Fotografie von der Verfasserin.



## Abbildungsteil



**Abb. 1:** Caspar David Friedrich, Das große Gehege, um 1832, Öl auf Leinwand, 74,5 x 102,5 cm, Dresden, Gemäldegalerie, Neue Meister.



**Abb. 2:** Ansicht der Ausstellung: Beate Gütschow. Widerstand, Flut, Brand, Widerstand, Foto Arsenal Wien, 2024. Links ist die HC-Serie sichtbar und rechts im Hintergrund die K-Serie.

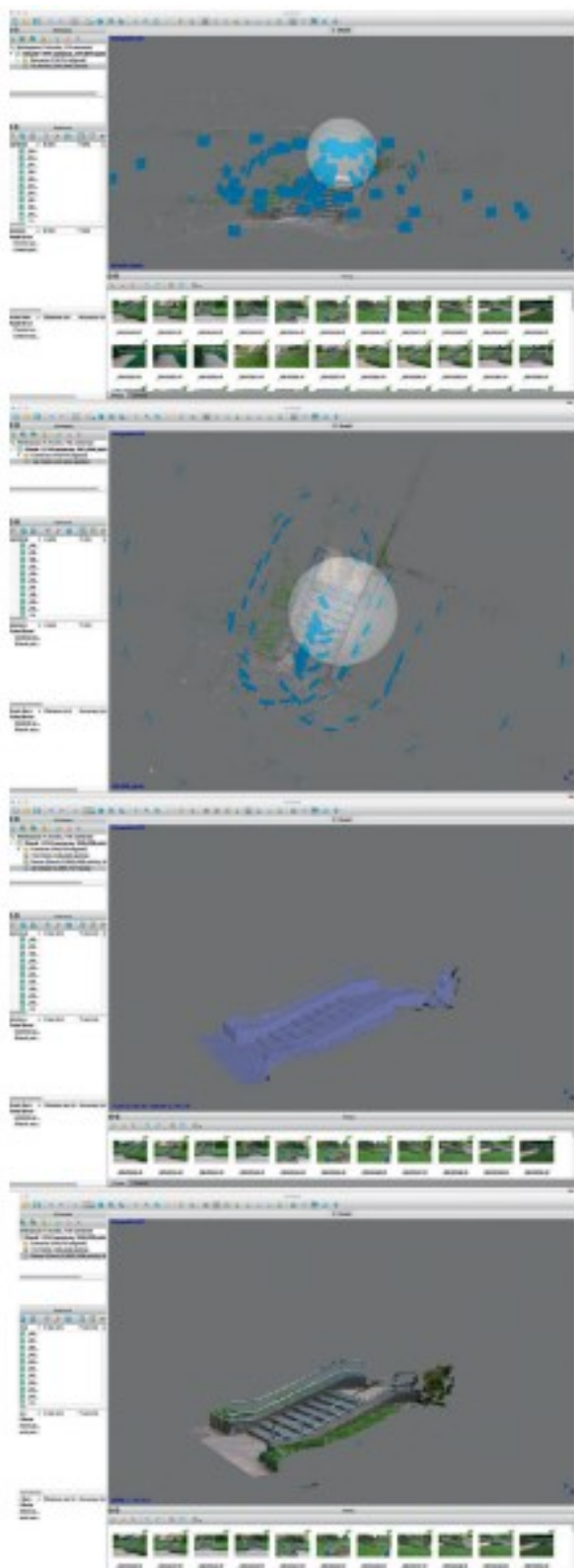


**Abb. 3:** Ansicht der Ausstellung: LS/S, ST PAUL St Gallery, Auckland, 2011.



**Abb. 4:** Ansicht der Ausstellung: “LS” und “S”, Berlinische Galerie, Berlin, 2019.

Ein Bild, das die Zerstörung zeigt und eines, das Perfektion zeigt wurden nebeneinandergehängt.



**Abb. 5:** Arbeitsschritte in einer Fotogrammetrie-Software.



**Abb. 6:** Die Fotogrammetrie Software wird veranschaulicht. Im oberen Bild ist eine Ansicht zu sehen, wo die Zentralperspektive eingestellt ist und im unteren Bild die Parallelperspektive.





**Abb. 7:** Jacob van Ruisdael, Landscape with a Cottage and Trees, signiert und datiert 1646, 71,8 x 101 cm, Hamburger Kunsthalle.



**Abb. 8:** Claude Lorrain, Landschaft mit Figuren, Leinwand, 71 x 95 cm, 1632-1634, New York, Slg. Richard L. Feigen.





**Abb. 9:** Beate Gütschow, LS#8, 2000, C-Print, 95 x 119 cm, o. O..





**Abb. 10:** Beate Gütschow, LS#5, 2000, C-Print, 148 x 340 cm, o. O..



**Abb. 11:** Beate Gütschow, LS#18, 2003, C-Print, 48x67, o. O..



**Abb. 12:** Beate Gütschow, HC#8, 2019, C-print, 80 x 64 cm, o. O..





**Abb. 13:** Beate Gütschow, LS#17, 2003, C-print, 116 x 169 cm, o. O..



**Abb. 14:** Beate Gütschow, S#32, 2009, Light Jet Print, 180x232 cm, Barbara Gross Galerie München.



**Abb. 15:** Beate Gütschow, S#31, 2009, LightJet print, 142x122 cm, o. O..



**Abb. 16:** Beate Gütschow, S#2, 2005, LightJet print, 212 x 177 cm, Louise and Eric Franck Collection, London.





**Abb. 17:** Beate Gütschow, S#10, 2005, LightJet print, 180 x 267 cm, o. O..



**Abb. 18:** Moshe Safdie, Wohnanlage Habitat, 1967, Montreal.





**Abb. 19:** Frank Gehry, Vitra Design Museum, 1989.



**Abb. 20:** Le Corbusier und Pierre Jeanneret, Villa Savoye, 1929-31, Poisy, Ansicht (rechte Seite).

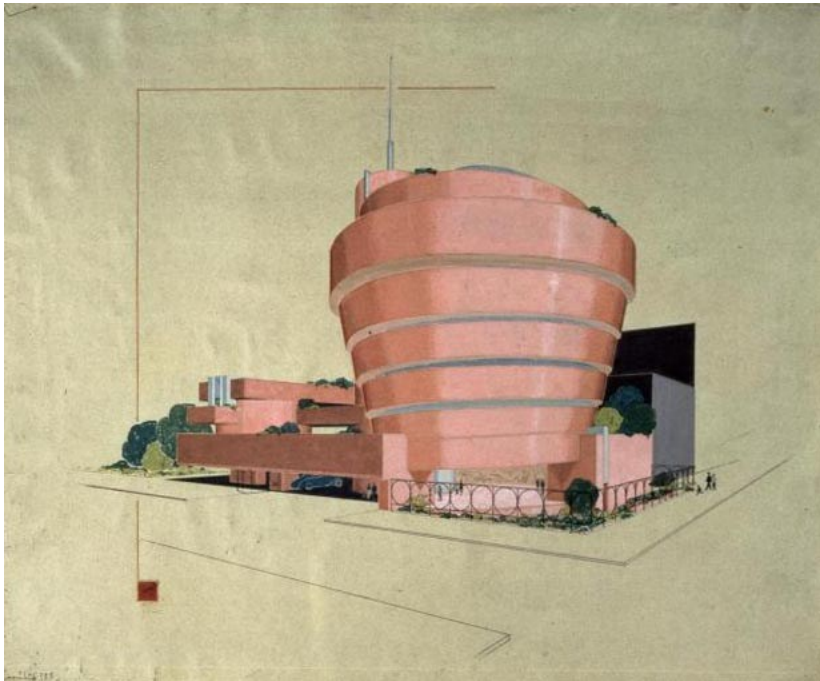




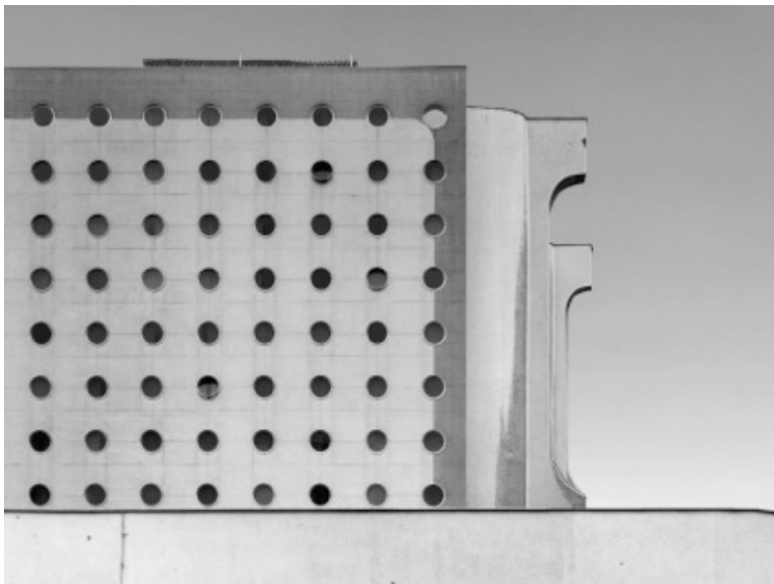
**Abb. 21:** James Stirling und Michael Wilford, Neue Staatsgalerie 1977-84, Stuttgart.



**Abb. 22:** Paul Rudolph, Yale Art and Architecture Center, 1958-62, Yale University.



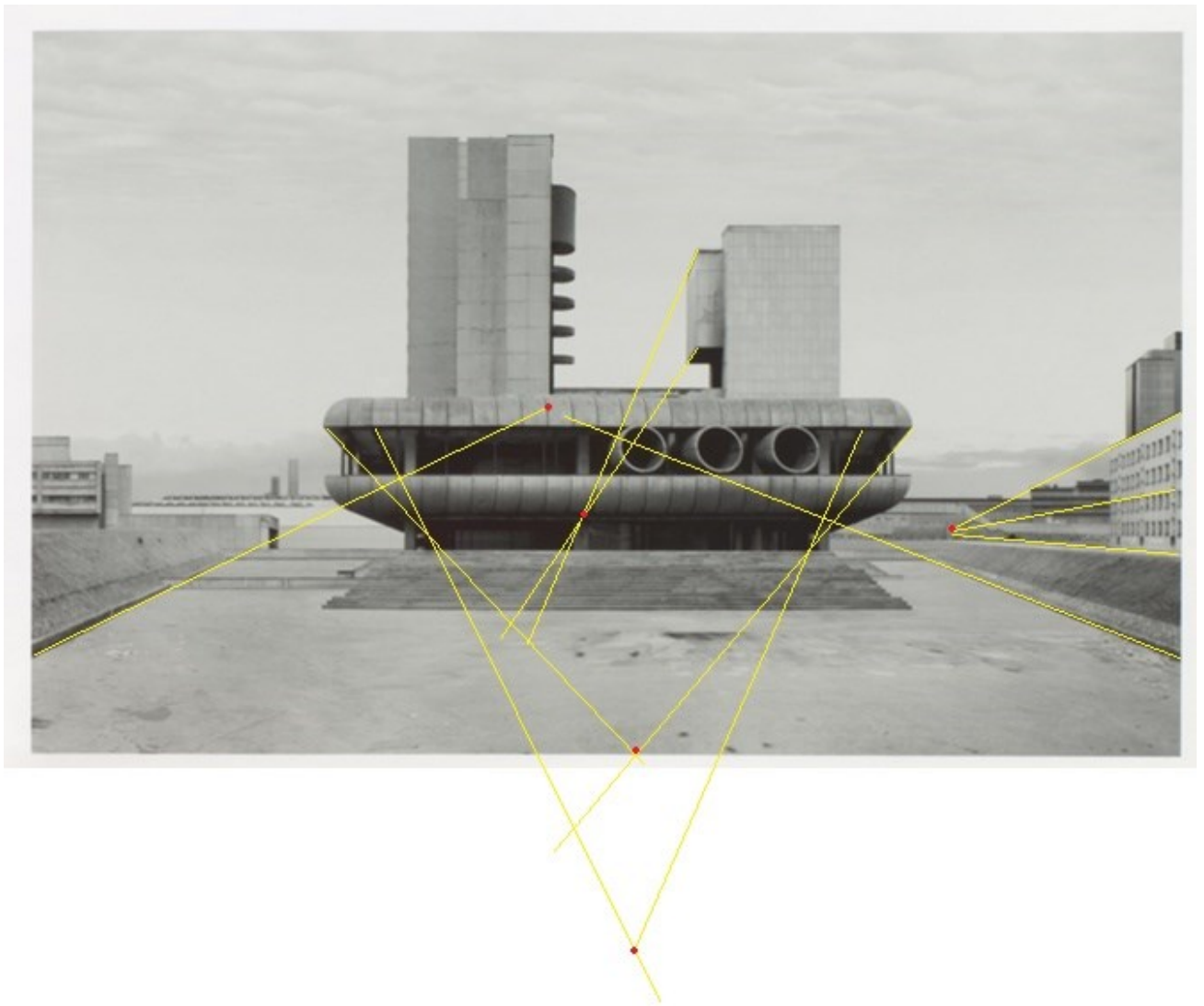
**Abb. 23:** Solomon R. Guggenheim Museum, New York, New York, 1943-59, perspective. Ink and watercolor on art paper, 51,1 x 61,3 cm.



**Abb. 24:** Beate Gütschow, S#17, 2006, Light Jet Print, 69 x 84 cm, o. O..



**Abb. 25:** S#29, 2008, LightJet Print, 212 x 177 cm, o. O..



**Abb. 26:** Beate Gütschow, S#14, 2005, LightJet print, 180x267cm, Berlinische Galerie, Berlin.

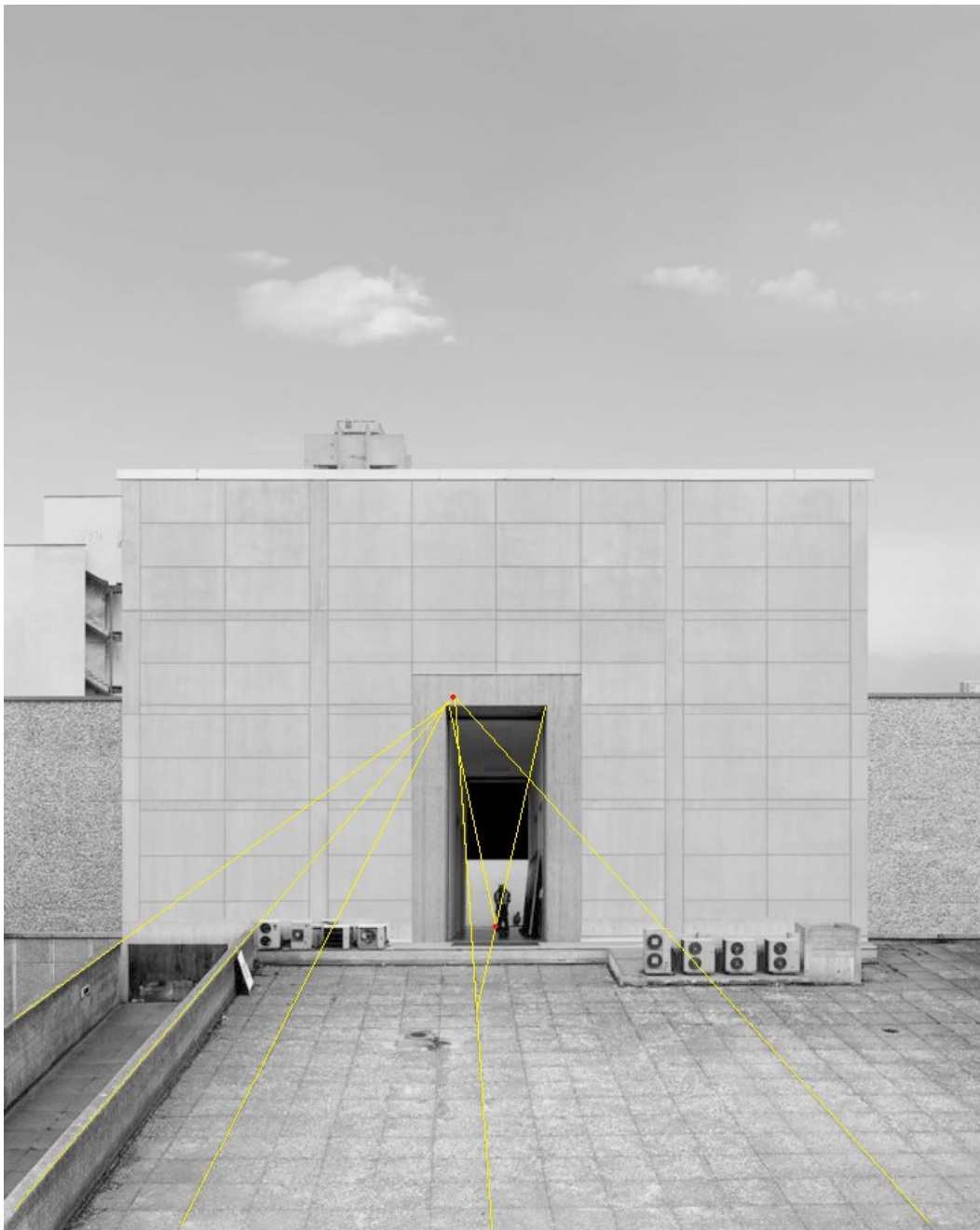




**Abb. 27:** Bernd und Hilla Becher, Getreidesilos, Fotografien, o. O., in einer rasterartigen Weise angeordnet.



**Abb. 28:** Beate Gütschow, HC#6, 2018, C-print, 115 x 148 cm, o. O..

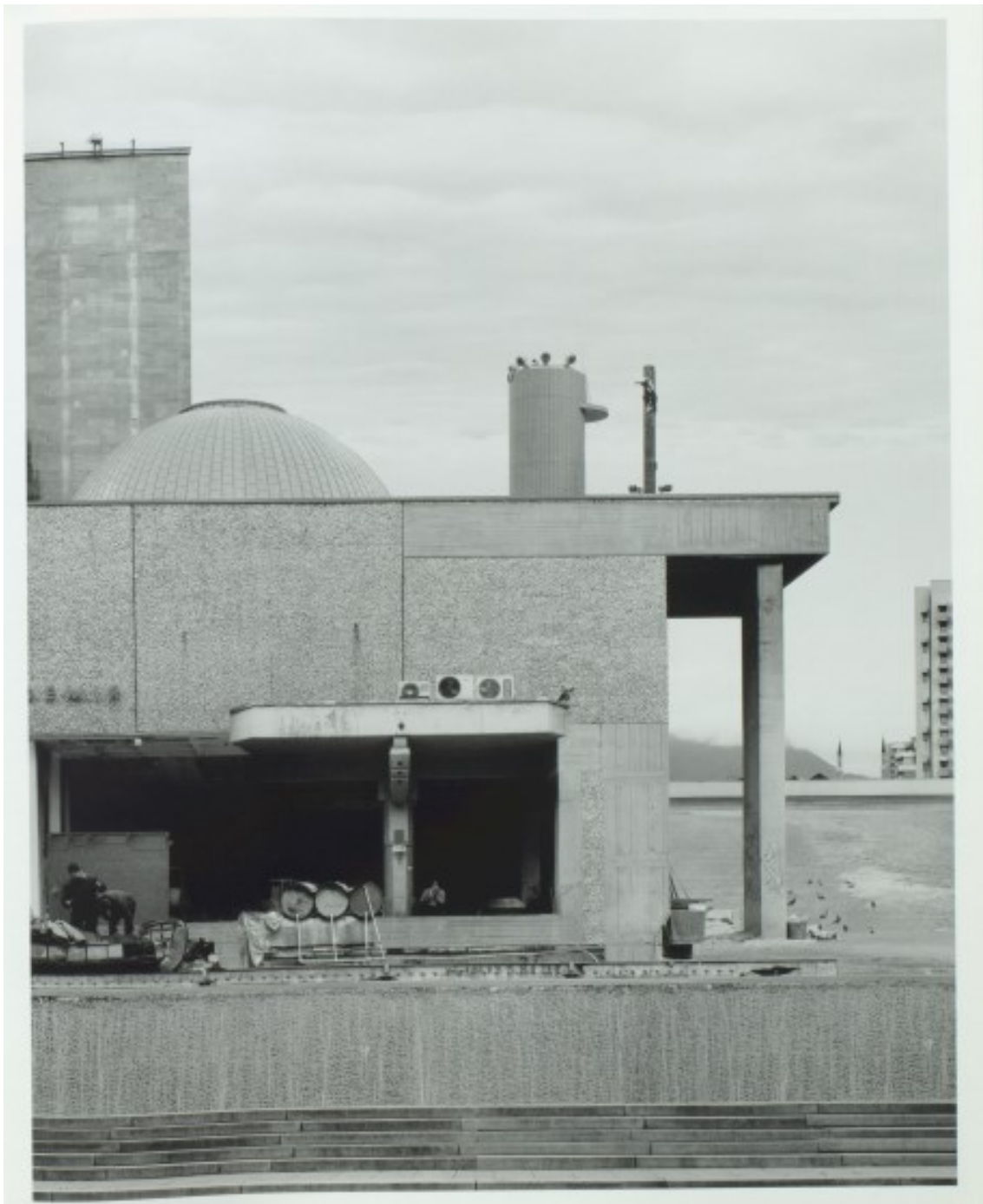


**Abb. 29:** Ansicht von S#29, 2008, LightJet Print, 212 x 177 cm, o. O., mit Änderungen der Verfasserin.

Die Rekonstruktion der Perspektive durch die eingezeichneten Linien dient dazu, die perspektivischen Unstimmigkeiten zu verdeutlichen. Die gelben Linien sollten sich alle auf der Horizontlinie treffen, was sie aber nicht tun. Es ist gleichzeitig eine extreme Untersicht- und Aufsicht gegeben.



**Abb. 30:** Beate Gütschow, S#11, 2005, LightJet print, 180 x 232 cm, Sonnabend Gallery, New York.



**Abb. 31:** Beate Gütschow, S#25, 2008, LightJet print, 212 x 177 cm, o. O..





**Abb. 32:** Beate Gütschow, S#13, 2005, LightJet print, 198 x 180 cm, o. O..



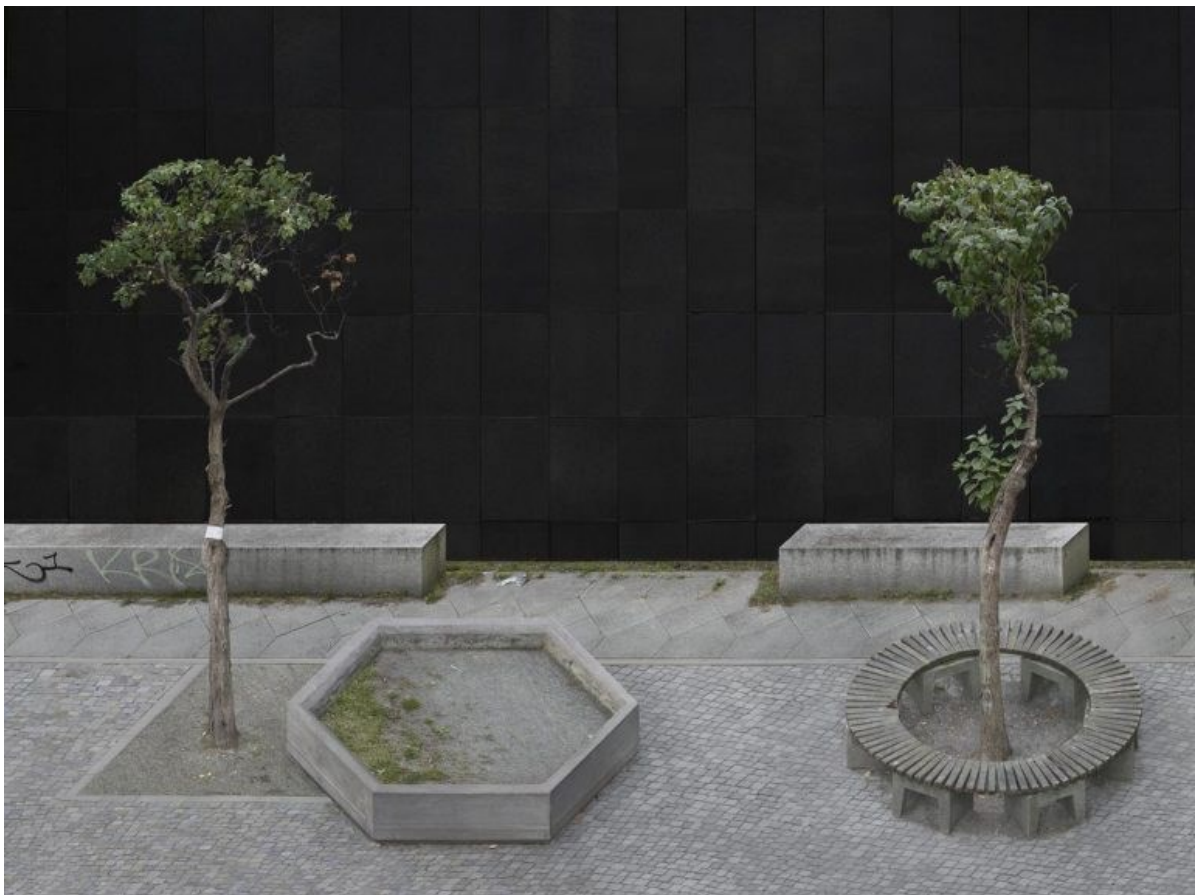
**Abb. 33:** Bild von Beate Gütschow in der Präsentation, DFA Sommer-Tagung 2022 – Gäste-präsentation: Beate Gütschow. Sie will durch dieses Bild die extreme Hitze veranschaulichen, welche sie im Sommer 2018 dazu angeregt hat in ihrer neuesten Serie K zur Klimakrise zu arbeiten.



**Abb. 34:** Oberrheinischer Meister, Das Paradiesgärtlein, ca. 1410 – 1420, Mischtechnik auf Eichenholz, 25,6 x 32,8 cm, seit 1922 Dauerleihgabe des Historischen Museums Frankfurt am Main.



**Abb. 35:** Beate Gütschow, Ausschnitt von HC#7, 2013, C-Print. Fotografie gefertigt von der Verfasserin, in der Ausstellung: Beate Gütschow, Widerstand, Flut, Brand, Widerstand, Fotoarsenal Wien 2024.



**Abb. 36:** Beate Gütschow, HC#3, 2018, C-print, 115 x 153 cm, o. O..





**Abb. 37:** Beate Gütschow, HC#5, 2018, C-print, 148 x 115 cm, o. O..



**Abb. 38:** Beate Gütschow, HC#11, 2020, C-Print, 96x 105 cm, o. O..





**Abb. 39:** Beate Gütschow, Ausschnitt von: HC#5 (von der Verfasserin vorgenommen), 2018, C-print, 148 x 115 cm.



**Abb. 40:** Beate Gütschow, Ausschnitt von: HC#5 (durch die Verfasserin vorgenommen), 2018, C-print, 148 x 115 cm.



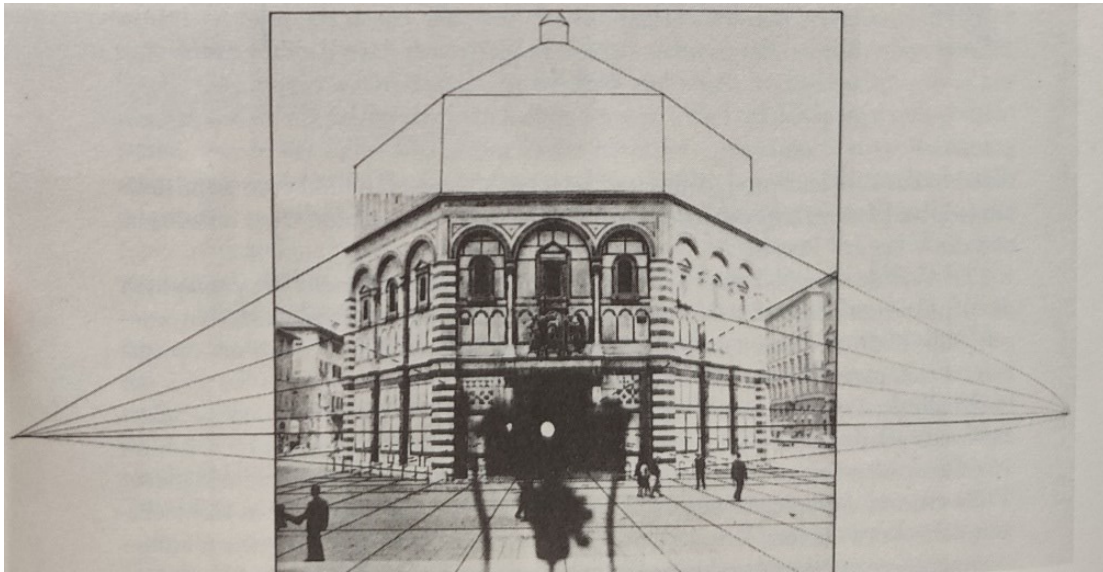
**Abb. 41:** Beate Gütschow, HC#4, 2016, C-Print, 146 x 116 cm, o. O..



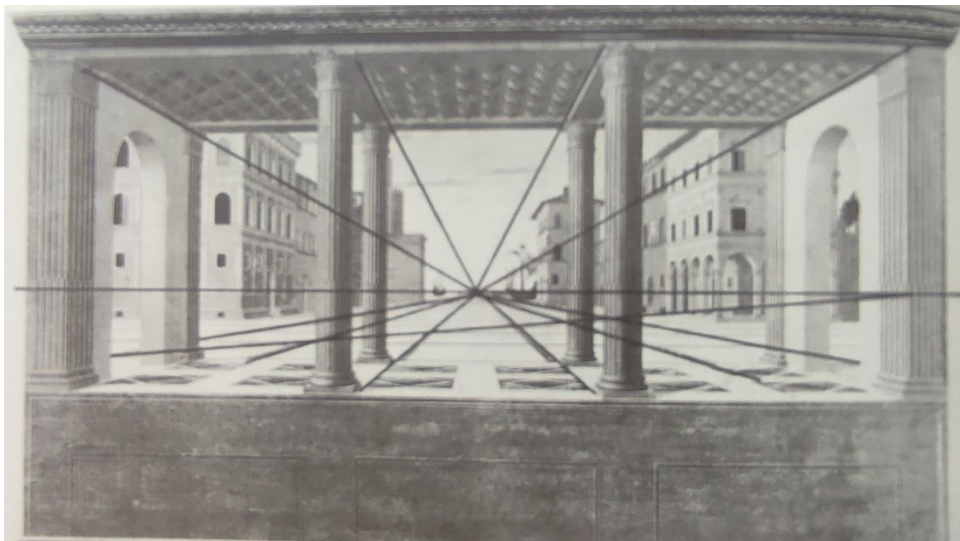


**Abb. 42:** Beate Gütschow, S#5, Light Jet Print, 133 x 181 cm, 2004, Barbara Gross Galerie.





**Abb. 43:** Edgerton, Rekonstruktion von Brunelleschis erstem perspektivischem Bild. Der weiße Punkt entspricht genau der Kameralinse.

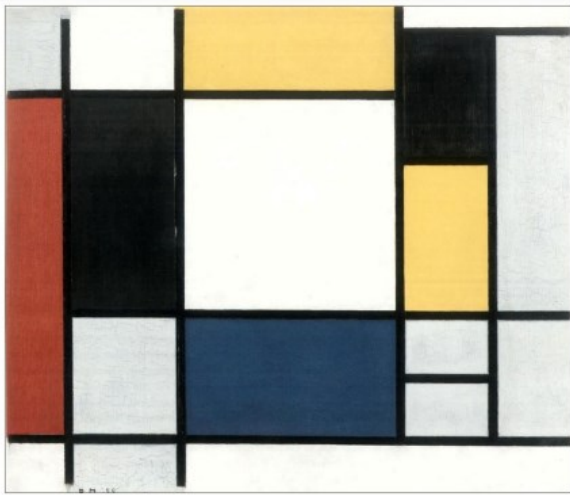


**Abb. 44:** Perspektivrekonstruktion zu Francesco di Giorgio Martini, Architektonische Vedute, Ca. 1470, Staatliche Museen, Berlin.



**Abb. 45:** Oben: Haus mit Horizont. Unten: S#19, 2006, LightJet print, 180 x 267 cm.

Der Horizont ist als rote Linie eingezeichnet und die die fluchtenden Linien in gelb. Die gelben Linien sollten zur roten Linie führen und sich dort treffen. Da dies nicht der Fall ist, wird deutlich, dass es sich um eine Konstruktion handelt.



**Abb. 46:** Piet Mondrian, 1920, Composition with Red, Yellow and Blue, Oil on canvas, 51,5 x 61 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.



**Abb. 47:** Alexander Rotschenko, Titelblatt der Zeitschrift "Novyi LEF".





**Abb. 48:** Beate Gütschow, HC#12, 2020, C-Print, 95x105, o. O..



**Abb. 49:** Beate Gütschow, S#30, 2008, LightJet print, 180 x 267 cm.



**Abb. 50:** Beate Gütschow, Ausschnitt aus: HC#3 (von der Verfasserin vorgenommen), 2018, C-print, 115 x 153 cm.





**Abb. 51:** Beate Gütschow, HC#6 Ausschnitt (Änderung von der Verfasserin vorgenommen), 2018, C-print, 115 x 148 cm.



**Abb. 52:** An dieser 3D-Fotografie verdeutlicht Beate Gütschow, dass in der Fotogrammetrie Software die Objekte bloß als Hüllen sichtbar sind, was in der Fotografie sonst nicht sichtbar wird.

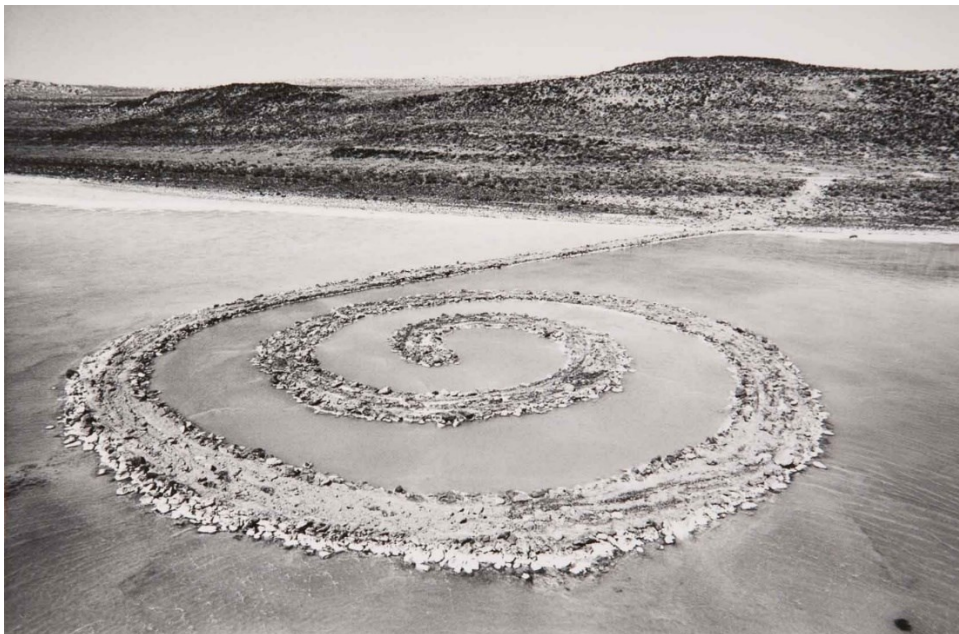


**Abb. 53:** Beate Gütschow, HC#7, 2019, C- Print, 80 x 64 cm, o. O..





**Abb. 54:** Beate Gütschow, Ausschnitt von S#18, (Ausschnitt von der Verfasserin vorgenommen), 2006, LightJet print, 180 x 267 cm.

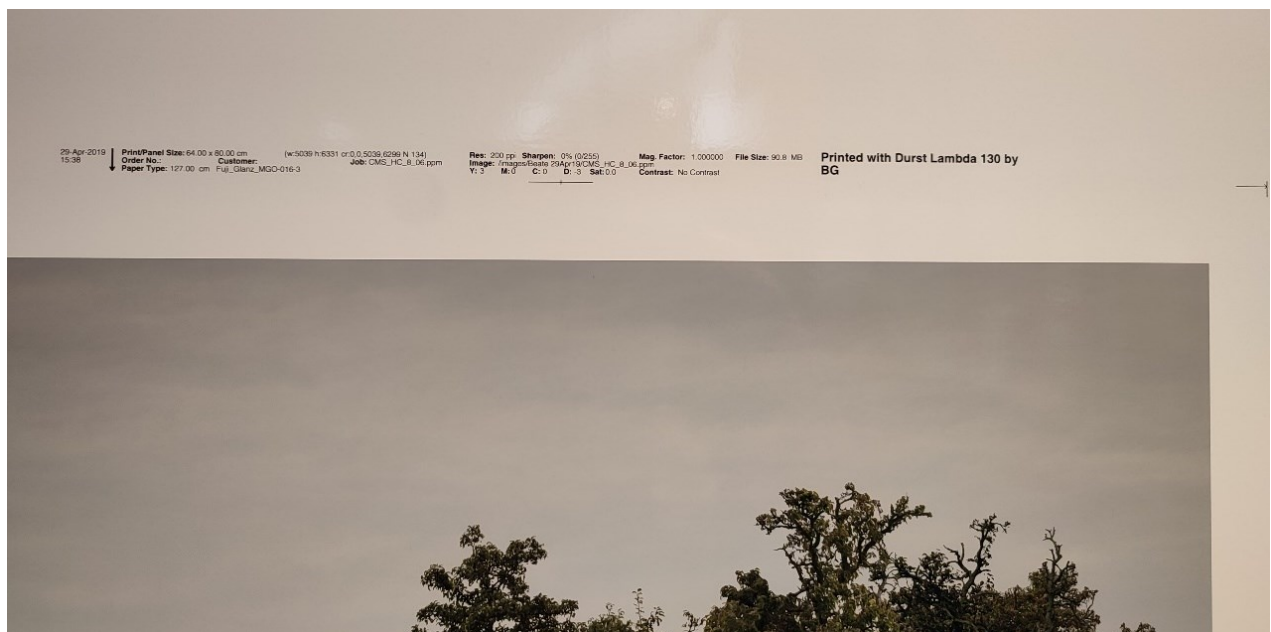


**Abb. 55:** Robert Smithson, The Spiral Jetty, 1970.





**Abb. 56:** Beate Gütschow, S#28, 2008, LightJet Print, 93x81 cm.



**Abb. 57:** Ausschnitt von HC#8, 2019, 80 x 64 cm, C-Print. in: Ausstellung Beate Gütschow, „Widerstand, Flut, Brand, Widerstand“, Von der Verfasserin aufgenommen, Fotoarsenal Wien 2024.



**Abb. 58:** Beate Gütschow, Ausschnitt von HC#6, 2018, C-print, 115 x 148 cm. Ausstellungsansicht Beate Gütschow, „Widerstand, Flut, Brand, Widerstand“, Von der Verfasserin aufgenommen.

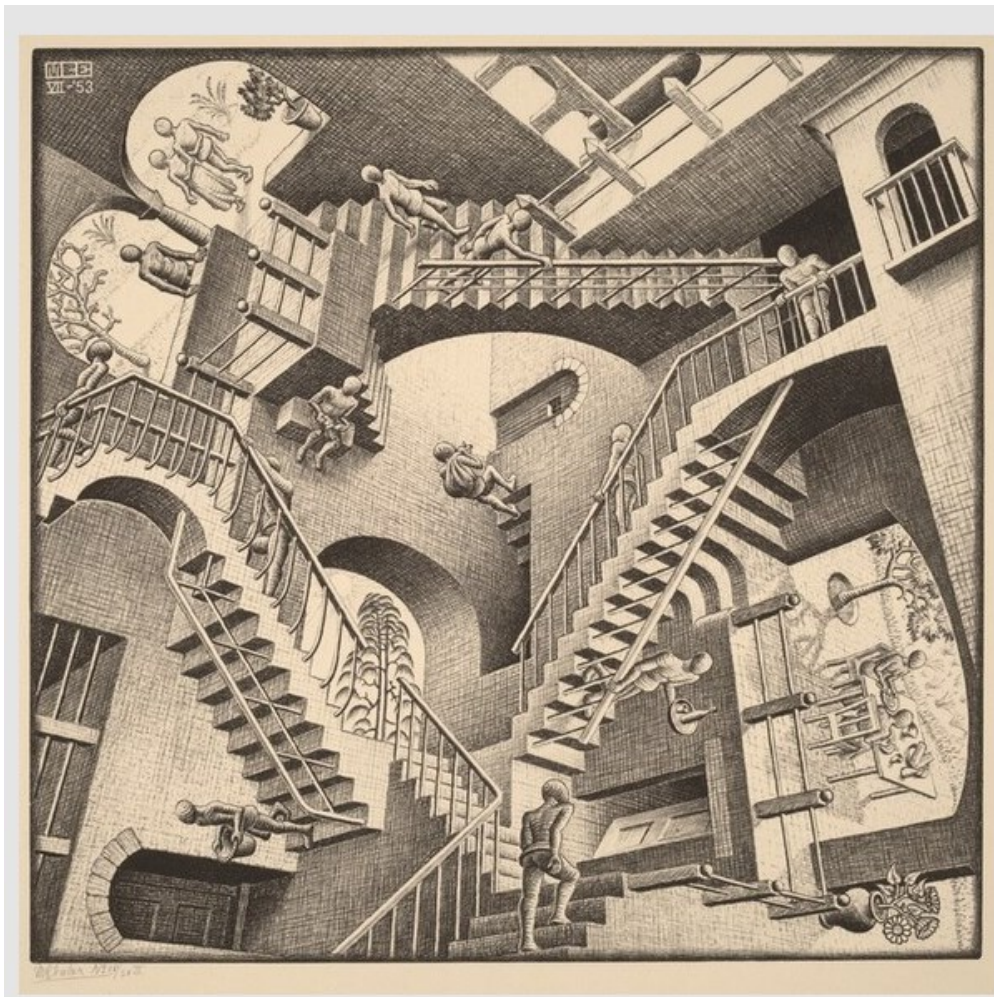


**Abb. 59:** Beate Gütschow, S#24, 2007, LightJet print, 212 x 177 cm, Louise and Eric Franck Collection, London.



**Abb. 60:** Beate Gütschow, Ausschnitt von S#2 (von der Verfasserin vorgenommen), 2005, LightJet print, 212 x 177 cm.

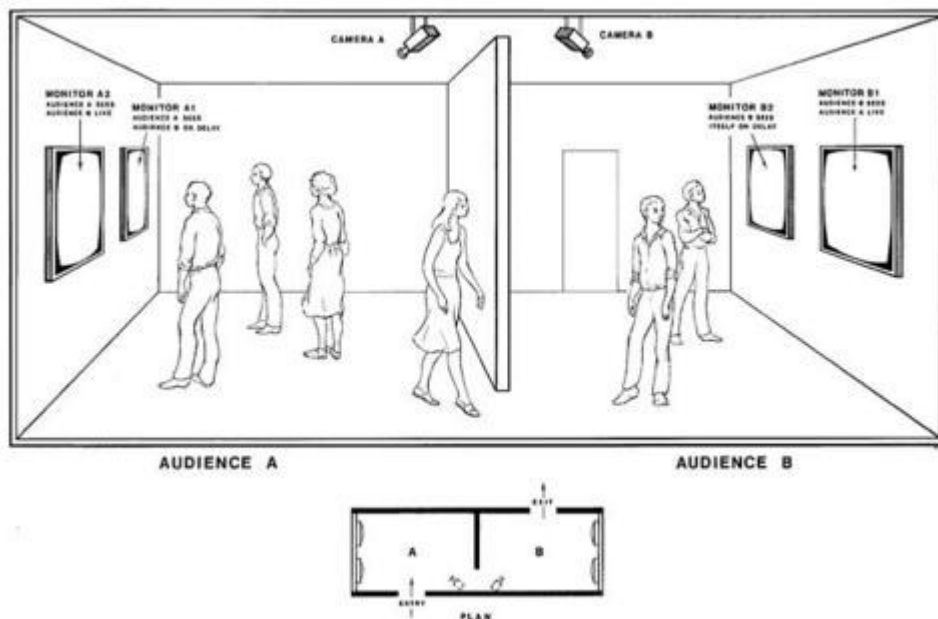




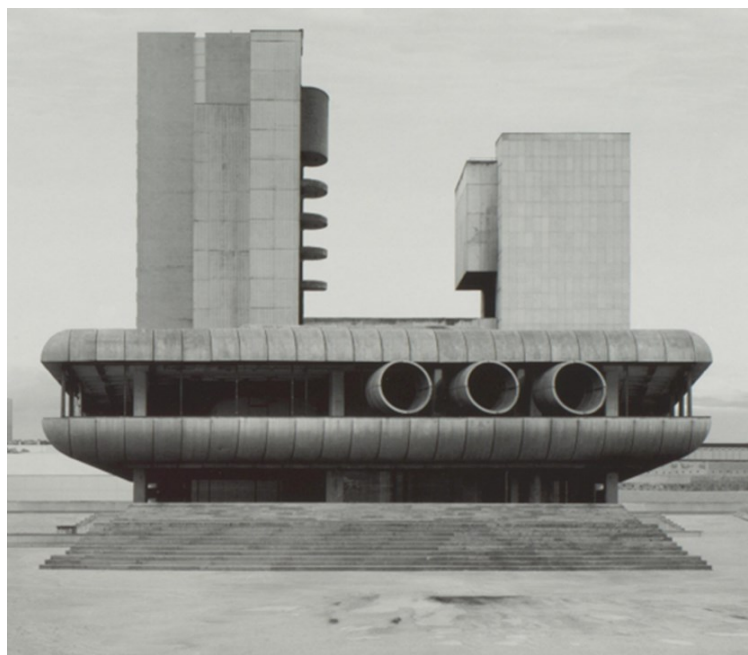
**Abb. 61:** M.C. Escher, *Relativity*, 1953, 27.7 cm x 29.2 cm, Lithographie.



**Abb. 62:** Doug Aitken, *Electric Earth*, 1999, Installation view, Whitney Museum, 2009.



**Abb. 63:** Dan Graham, „Time Delay Room“, 1974, „Time Delay Room 1“.



**Abb. 64:** Links: Ausschnitt: S#13, 2005, LightJet print, 198 x 180 cm, rechts: Ausschnitt, S#14, 2005, 180x267cm.



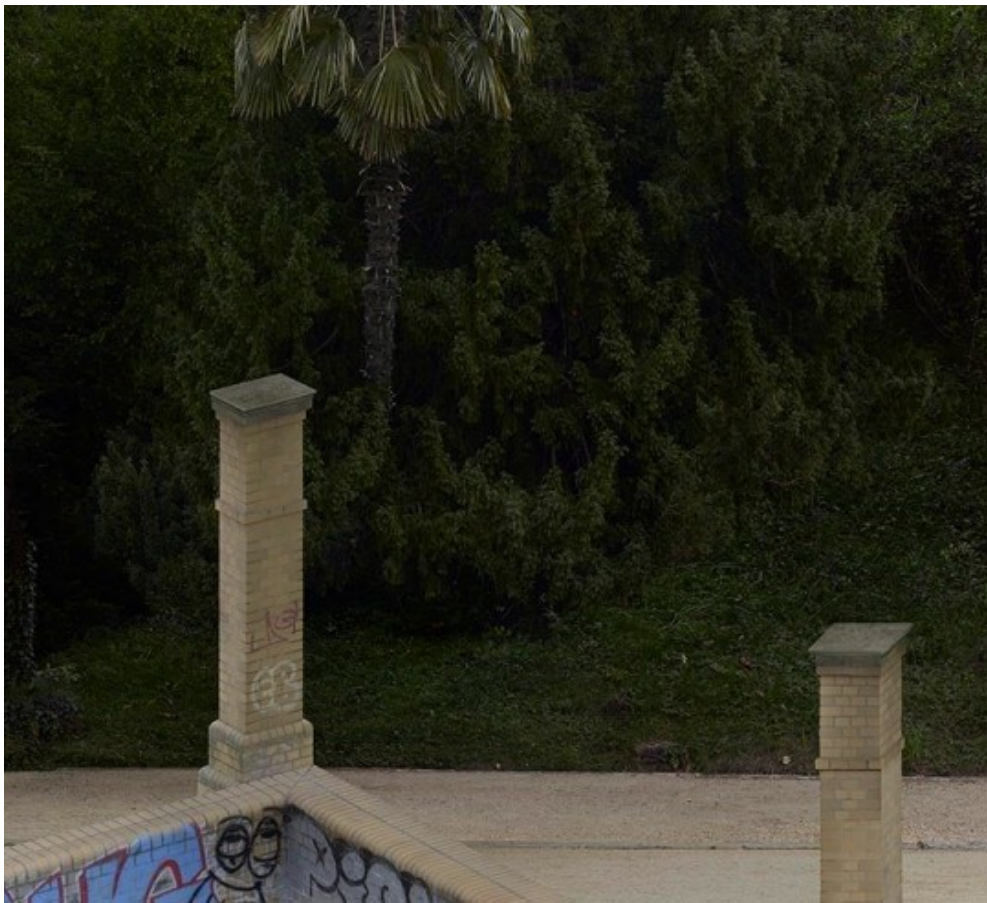
**Abb. 65:** Beate Gütschow, Ausschnitt von S#2 (von der Verfasserin vorgenommen), 2005, LightJet print, 212 x 177 cm.





**Abb. 66:** Beate Gütschow, Ausschnitt von HC#8, von der Verfasserin aufgenommen, 2019, C-Print, Ausstellung: Beate Gütschow. Widerstand, Flut, Brand, Widerstand, Foto Arsenal Wien, 2024.

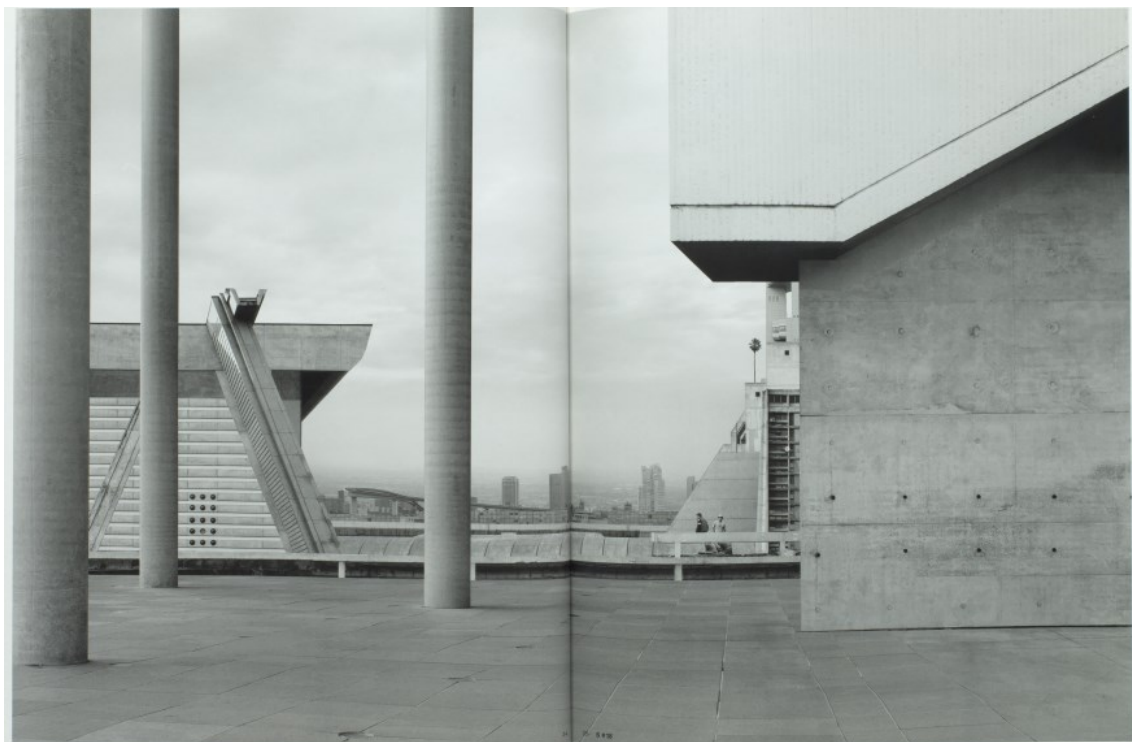




**Abb. 67:** Beate Gütschow, Ausschnitt von HC#9 (von der Verfasserin aufgenommen), 2019, C-Print. Ausstellung: Beate Gütschow. Widerstand, Flut, Brand, Widerstand., Foto Arsenal Wien, 2024.



**Abb. 68:** Beate Gütschow, S#4, 2004, LightJet print, 100x154cm, o. O..



**Abb. 69:** Beate Gütschow, S#18, 2006, LightJet print, 180 x 267 cm, o. O..



**Abb. 70:** Beate Gütschow, Montag, 22. August 2022 um 15:19 Falkenberg Elster, Produzentengalerie Hamburg.



**Abb. 71:** Beate Gütschow, Ausschnitt von HC#7 (von der Verfasserin aufgenommen), 2019, C-Print, 80 x 64 cm. In der Ausstellung: Beate Gütschow. Widerstand, Flut, Brand, Widerstand, 2024.





**Abb. 72:** Ed Burtynsky, Nickel Tailings, No. 30, Sudbury, Ontario, 1996, C-Print, 101,6x 152,4 cm.



**Abb. 73:** Myoung Ho Lee, Tree#9, Archival Ink-jet Print, 2006.



**Abb. 74:** Beate Gütschow, LS#13, 2001, C-Print, 108 x85 cm, o. O..





**Abb. 75:** Beate Gütschow, S#7, 2004, Light Jet Print, 136 x 162 cm, o. O..



**Abb. 76:** Ausstellungsansicht der Ausstellung: Beate Gütschow, Widerstand, Flut, Brand, Widerstand“, Fotoarsenal Wien 2024. Bilder HC#3 (links), HC#6 (rechts).

## **Abstract (Deutsch)**

Die zentrale Frage dieser Arbeit ist, inwiefern Beate Gütschows Verwendung der Perspektive in den Fotoserien LS, S und HC die Destabilisierung zugrunde liegender Strukturen und ökologischer Zusammenhänge sichtbar macht. Die von der Künstlerin verwendeten Methoden der digitalen Montage und Fotogrammetrie ermöglichen es, Fotografien zu schaffen, die nicht auf der Zentralperspektive basieren. Dies differenziert die Standpunkte der Betrachtenden und der Aufnahmeposition und eröffnet neue Denkweisen, über die Beziehung des Menschen zu ihrer „natürlichen“ und gebauten Umwelt. Die Überprüfung der These erfolgte durch die detaillierte Analyse exemplarischer Bilder, ihrer formalen und inhaltlichen Aspekte, sowie ihrer Wirkung auf die Betrachtenden. Dabei wird insbesondere die Funktion der Zentralperspektive und deren Abwandlung durch digitale Techniken sowie wichtiger Begriffe, welche Perspektivbrüche implizieren, beleuchtet. Die Hauptbefunde zeigen, dass die Perspektive sowie Perspektivbrüche in Gütschows Serien nicht nur ästhetische Mittel sind, sondern dazu dienen, Machtverhältnissen (besonders gegenüber der Natur) zu reflektieren, reproduzieren und gewissermaßen zu unterlaufen. Das Distanznehmen von der Zentralperspektive erfolgt in den drei Serien auf je unterschiedliche Weise. Indem sie in einer vertrauten, jedoch nicht traditionellen Weise integriert ist, bewirkt sie die Destabilisierung des Bildraumes. In der Formung, sowie Zerstörung von Bildern unserer gegenwärtigen Umwelten, spricht die Künstlerin sowohl die Komplexität und Fragilität des globalen Ökosystems, als auch eine Entwurzelung der Menschen und ihrer Umwelt an. Durch das Entfernen des Augpunkts ist es möglich, die Bilder aus einer Perspektive zu präsentieren, die weder die Künstlerin noch jemand anderes jemals eingenommen hat. Mehrere Bilder enthalten eine Vogelperspektive oder sogar eine gleichzeitige Auf- und Untersicht. Besonders eine Sicht von oben vermag es eine moralische Instanz zu symbolisieren, und eine Weitsicht zu visualisieren, welche die gegenwärtigen Problematiken fordern, um Lösungen zu finden. Irritationsmomente im Bildzusammenhang destabilisieren traditionelle Sichtweisen und fordern die Betrachtenden auf, ihre Wahrnehmung und Rolle in der heutigen Welt zu hinterfragen. Es zeigt sich dadurch, dass Beate Gütschows Arbeiten eine kritische Position zur Klimathematik einnehmen. Der Zusammenhang zwischen Perspektive und Klimakrise hinsichtlich der Destabilisierung der traditionellen Perspektive präsentiert sich somit als komplexer und vielschichtiger Gegenstand der Untersuchung.



### **Abstract (English)**

The essential question this paper addresses is how Beate Gütschow's use of perspective in the photo series LS, S, and HC highlights the destabilization of underlying structures and ecological connections. The techniques of digital montage and photogrammetry employed by the artist enable the creation of photographs that do not rely on central perspective. This differentiates the viewpoints of the observers and the positions from which the photos are taken, opening up new ways of thinking about the relationship between humans and their "natural" and built environments. The thesis was examined through the detailed analysis of exemplary images, their formal and content-related aspects, and their impact on the viewers. Special attention was paid to the function of central perspective and its modification through digital techniques, as well as important terms that perspective breaks imply. The main findings indicate that prediscursive frameworks such as perspective and perspective breaks in Gütschow's series are not only aesthetic tools but also serve to reflect, reproduce, and to some extent, undermine power relations, particularly those concerning nature. The distancing from central perspective is achieved in different ways across the three series. By being integrated in a familiar yet non-traditional manner, it causes and necessitates the destabilization of the pictorial space. In the formation and destruction of images of our current environments, the artist addresses both the complexity and fragility of the global ecosystem, as well as the uprooting and lack of anchoring of humans and their environment. By removing the vantage point, it becomes possible to present the images from a perspective that neither the artist nor anyone else has ever taken. Several images feature a bird's-eye view or even simultaneous views from above and below. Particularly, a view from above can symbolize a moral authority and visualize the foresight required to address current problems and find solutions. Moments of irritation within the image context destabilize traditional perspectives and challenge viewers to rethink their perception and role in today's world. This demonstrates that Beate Gütschow's works take a critical stance on climate issues by blurring the boundaries between reality and artificiality. The relationship between perspective and climate crisis, in terms of the destabilization of traditional perspective, thus presents itself as a complex and multifaceted subject of investigation.

### **Eigenständigkeitserklärung**

Hiermit gebe ich die Versicherung ab, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten und nicht veröffentlichten Publikationen entnommen sind, sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form weder im In- noch im Ausland (einer Beurteilerin/einem Beurteiler zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt.

Unterschrift

Datum und Ort