



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**Auf den Zweiten Blick.**

Montage innerhalb der Serie S von Beate Gütschow

Verfasserin

**Annika Lorenz**

angestrebter akademischer Grad

**Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)**

Wien, 2012

Studienkennzahl lt.

A 315

Studienblatt:

Studienrichtung lt.

Kunstgeschichte

Studienblatt:

Betreuer:

Univ. Prof. Dr. Friedrich Teja Bach



Diese Arbeit ist all den Menschen gewidmet, die mich in meiner Studienzeit begleitet haben. An erster Stelle stehen meine Eltern, die mich jahrelang unterstützten, gefolgt von Johanna Irmisch, Cathrin Mayer, Neila Kemmer und Katharina Baumgartner, die mir in jeder Lebenslage einen emotionalen Halt geben. Vielen Dank auch an Johan Simonsen, Mag. Melissa Lumbroso, MMag. Karin Eckstein für die anregenden Gespräche und Prof. Dr. Friedrich Teja Bach, der mir die Freude am Studium zurückgab.

Ganz besonderer Dank gebührt Fabian Helbig, der die Last des Ausräufens der Gefühlsschwankungen in der Zeit der Entstehung dieser Arbeit wundervoll erduldet, mich gestützt und die Vollendung erst ermöglicht hat.



Ein Bild ist mehr als ein Bild,  
und manchmal mehr als die Sache selbst,  
deren Bild es ist.

Paul Valéry<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Paul Valéry, zit. n.: François Dagognet, Philosophie de l' image. Paris 1984, S. 8, in: Peter Geimer, Ordnung der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt a. Main 2002, S. 7.



## Inhalt

<b>EINFÜHRUNG</b>	<b>1</b>
<b>1. DIE SERIE S</b>	<b>6</b>
1.1. Verortung im Œuvre	6
1.2. Bildthematik	7
1.3. Technische Herstellung	15
<b>2. MONTAGE IM FOTOGRAFISCHEN BILD</b>	<b>18</b>
2.1. Exkurs: Ursprung der analoge Fotomontage und deren Entwicklung	22
2.2. Ebenen der Montage der Serie S	34
2.2.1. Serialität	34
2.2.2. Digitalisierung	37
2.2.3. Exkurs: Stadtthematik in der Fotografie	41
2.2.3.1. Architektur als Montagekonzept	44
<b>3. AUSWIRKUNG AUF DEN REZIPIENTEN</b>	<b>55</b>
<b>4. CONCLUSIO</b>	<b>64</b>
<b>ANNEX</b>	<b>71</b>
<b>ABBILDUNGEN</b>	<b>73</b>
<b>ABBILDUNGSNACHWEIS</b>	<b>97</b>
<b>LITERATURVERZEICHNIS</b>	<b>101</b>
<b>ZUSAMMENFASSUNG</b>	<b>113</b>
<b>BIOGRAPHIE DER KÜNSTLERIN</b>	<b>115</b>
<b>BIOGRAPHIE DER AUTORIN</b>	<b>115</b>



## Einführung

Als ich vor einigen Jahren in der Dresdner Gemäldegalerie der Neuen Meister das Bild S#14 (Abb. 1) zum ersten Mal erblickte, entwickelte sich eine Faszination für die Werke von Beate Gütschow. Schwarzweiß, großformatig und rätselhaft präsentierte sich ein Abbild eines Gebäudes, das sich weder topografisch noch zeitlich fassen lassen wollte. Nicht nur die utopische Architektur, sondern auch die Frage nach der, auf den ersten Blick verschlüsselten, technischen Entstehung dieses Werkes legten den Grundstein für diese Arbeit. Die Komplexität der Arbeiten Beate Gütschows manifestiert sich vor allem in den mehrschichtigen Funktionsebenen der Montage und deren Verschränkung, die sie in den Werken einnehmen. Daher wählte ich sie als Mittelpunkt der Analyse deren Gliederung sich dem Ablauf der Annäherung an die Serie S, von der äußeren Beschreibung zum inneren Kern – der Montage – und deren Wirkungen wiederum nach außen strukturiert. Dem folgend steckt das erste Kapitel die allgemeinen Rahmenbedingungen der Serie S durch die Verortung im Oeuvre der Künstlerin ab und vermittelt in einer detaillierten Beschreibung die wichtigsten Qualitäten der Serie über exemplarisch herausgegriffene Arbeiten. Des Weiteren schließt diese erste Betrachtung die Entschlüsselung der einzelnen technischen Zwischenschritte mit ein, die zugleich eine Darlegung der daraus resultierenden Problematik der Definition des digitalen Bildes beinhaltet. Über einen historischen Rückblick auf die einzelnen Entwicklungsschritte von der analogen zur digitalen Fotomontage werden die damit verbundenen Funktionswandel ersichtlich. Daran schließt sich eine Aufspaltung der einzelnen Ebenen der Montage im Werk an, die einen Vergleich der analogen und digitalen Montage in Hinblick auf ihre Auswirkungen auf den Betrachter ermöglicht. Verbunden mit einer Untersuchung der soziologisch kulturellen Beeinflussungen des zeitgenössischen Rezipienten durch die vorgelagerte Epoche der Moderne bzw. Postmoderne, anhand des theoretischen Ansatzes innerhalb Fredric Jamesons *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism* aus dem Jahr 1984, werden die Gegebenheiten, die zu seiner passiven Konsumentenrolle führten herausgearbeitet und die daraus resultierenden

Folgen für die Wahrnehmung eines fotografisch ästhetischen Bildes aufgezeigt. Anhand der aufgezeigten Aspekte soll der Rückgriff im kontemporären Medium auf die Gestaltungsmittel der Moderne präsentiert, durch die Montage und deren Verschränkung mit anderen Genres, wie dem Film oder dem Theater, legitimiert und gleichzeitig als eine Suche nach einem zeitgenössischen Ausdruck gesehen werden. Dieser wird genutzt, um die technischen Besonderheiten des digitalen Bildes und die innerhalb des Mediums sich widerspiegelnde zeitgenössische Wahrnehmung dem Betrachter erkenntlich zu machen. Dadurch entwickelt sich zum einen eine Suche nach der von Clement Greenberg geforderten medienspezifischen Materialität und den daraus resultierenden Stilmitteln<sup>2</sup> des digitalen Bildes und zum anderen gleichzeitig eine Negierung dieser, aufgrund der Vermischung unterschiedlichster Genres durch die Nutzung von deren formalen Qualitäten.

Die Überschneidung der Gattungsgrenzen ist im Umgang mit der fotografischen Ästhetik im 21. Jahrhundert, sei es durch die analoge Fotografie oder durch das digitale Bild, bei vielen Künstlern zu finden. Bereits in den Anfängen der Fotografie innerhalb des Piktorialismus Ende des 19. Jahrhunderts wurde diese Gestaltungsform angewendet. In dieser Generation entsprach die Zuwendung zu Stilmitteln anderer künstlerischer Bereiche dem Versuch einer Legitimation der Fotografie als Kunstform bzw. stand deren Akzeptanz im Vordergrund. Bei der hier vorgestellten Künstlerin und in den Arbeiten der zur Gegenüberstellung genutzten Künstler, wie beispielsweise Thomas Ruff oder auch Jeff Wall, der seine Fotografien selbst als kinematografisch<sup>3</sup> bezeichnet, erfolgt eine Wendung zur Nutzung als Reflexionsebene. Durch das Einfließen anderer genrespezifischer Merkmale werden die Aussagen der Bilder erweitert und innerhalb dieser gleichzeitig hinterfragt, wie zum Beispiel bei Hiroshi Sugimoto. Dieser fotografiert in seiner Serie *Studio Drive – In, Culver City* von 1993 (Abb. 2) mit Hilfe einer starken Langzeitbelichtung, die die Auflösung der projizierten Gegenstände des Films

---

<sup>2</sup> Clement Greenberg, *Modernist Painting* (1960), *The Collected Essays and Criticism*, hrsg. v. John O' Brian. Chicago 1993, S. 86; Eine deutsche Übersetzung findet sich in: Karlheinz Lüdeking (Hrsg.), *Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, übers. v. Christoph Hollender. Amsterdam, Dresden 1997, S. 314-335.

<sup>3</sup> Arielle Péleuc in *Conversation with Jeff Wall*, in: Thierry de Duve u. a., *Jeff Wall, The Complete Edition*. London 2009, S. 36-52, S. 40.

auf der Leinwand verursacht und somit auf eines seiner Materialien, das Licht, reduziert.<sup>4</sup> Die Leinwand in Weiß erzeugt eine Ähnlichkeit zu monochromen Werken und erinnert somit an die Malerei der Moderne<sup>5</sup>, wie den Suprematismus z.B. von Kasimir Sewerinowitsch Malewitsch (Abb. 3). Dies führt letztendlich zu einer Verbindung der verschiedenen Semantiken; zwischen den Genres Film, Malerei und Fotografie. Die Korrespondenz der Malerei mit dem Werk von Beate Gütschow wird vor allem in der Konstruktion der Bilder nach einem bestimmten Schema ersichtlich, wie die Künstlerin selbst bemerkt in einem Interview mit Hubertus von Ameluxen über die Serie *LS#*:

[...] ein Schema, wie man Wirklichkeit ordnet: 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>6</sup>

Neben der Nutzung verschiedenster formaler Mittel, rückt im zeitgenössischen fotografischen Bild auch die Indifferenz zwischen Wirklichkeit und ihrem Abbild in den Vordergrund. Ihre Manipulierbarkeit wird thematisiert und durch verschiedenste Herangehensweisen visuell in den Bildern verarbeitet. Als Beispiel lässt sich Oliver Boberg nennen, der hierfür vorgefertigte Modelle, wie in seinem Werk *Unterführung* aus dem Jahr 1997 (Abb. 4), nutzt. Diese konstruierten Szenarien, die aus dem alltäglichen Umfeld entnommen sind, stellt er als Miniaturmodelle nach und fotografiert sie ab. Eine weitere Form wäre die Dekonstruktion des Bildes in fragmentarische Dateneinheiten aus verschiedenen Informationssegmenten zur Visualisierung der Medien immanenten Materialität, wie anhand Thomas Ruff *JPEGs* (Abb. 46) zu sehen ist. Dieser nutzt das Internet als Quelle für sein Bildmaterial, das er anschließend in ein Format vergrößert, das die Zusammensetzung aus

---

<sup>4</sup> Carolin Köchling, Aneignung und Abgrenzung. Malerei im Licht der Fotografie, in: Martin Engler (Hrsg.), Malerei in Fotografie. Strategien der Aneignung, Ausst.-Kat., Städt. Museum. Frankfurt a. Main 2012, S. 11-23.

<sup>5</sup> Ebd., S. 14-23.

<sup>6</sup> Hubertus von Ameluxen, Die Erzählung vom Bild. Ein Gespräch zwischen Hubertus von Ameluxen und Beate Gütschow, in: ars viva 2006/2007. Erzählung/ Narration. Andrea Faclu, Beate Gütschow, Michael Sallsdorfer, hrsg. v. Kulturkreis der deutschen Wirtschaft. Frankfurt 2006, S. 66-72, S. 66.

einzelnen Pixelquadraten veranschaulicht. Beate Gütschow hingegen versucht durch subtile Unstimmigkeiten im Bildaufbau dem Betrachter die Manipulierbarkeit des dokumentarisch Fotografischen zu veranschaulichen und setzt somit weniger auf eine offensichtliche Strategie wie Ruff mit seiner plakativen Materialität. Neben diesen Parallelen lässt sich eine weitere innerhalb der unterschiedlichen Auseinandersetzungen mit der Thematik des Raumes in den zeitgenössischen fotografischen Bildern ziehen. Als ein Ausgangspunkt lässt sich die ‚Düsseldorfer Schule‘ mit Künstlern wie Thomas Struth, Andreas Gursky, Thomas Ruff und Candida Höfer sehen.<sup>7</sup> Diese Künstler stammen aus der Klasse von Bernd und Hilla Becher, die sich in ihrem Œuvre eingehend mit der Erfassung architektonischer Strukturen durch die Fotografie beschäftigen. Ihre Vorliebe für eine archivarisch, dokumentarische Form innerhalb ihrer Serien wird durch eine bestimmte Ordnung der Struktur in der Komposition deutlich; Frontal, immer möglichst mit gleichem Abstand und identischer Wetterlage, wird die verlassene industrielle Architektur stilisiert und monumentalisiert. Bei ihren Schülern sind die Vorlieben zu verlassenen Orten und dem präzise anmutenden Aufbau der Bilder geblieben. Doch nicht das archivarische Moment rückt in den Vordergrund, sondern eher die Untersuchung der grafischen Elemente bzw. der spezifischen Qualitäten der einzelnen Orte. Candida Höfer zum Beispiel setzt sich in ihren Arbeiten mit zumeist menschenleeren Orten auseinander. Im Gegensatz zu den Arbeiten von Bernd und Hilla Becher werden diese jedoch als Innenräume präsentiert. Ihre Vorliebe liegt bei Theatern (*Festspielhaus Recklinghausen V*, 1997 (Abb. 5)), Museen oder Banken, die sie in Ausschnitten festhält. Die Konzentration auf die Tiefenräumlichkeit durch die Hervorhebung der grafischen Linien mittels Weitwinkelobjektivs und der Leere erhebt die sonst so belebten Räumlichkeiten in das Bewusstsein ihrer Betrachter.<sup>8</sup> Die eigenständige Bildthematik des Raumes an sich repräsentiert seine Infragestellung. Dieser wird, durch die ständige Weiterentwicklung innerhalb der Verringerung der Transportwege und der digitalen Vernetzung, immer stärker verkleinert. Die

---

<sup>7</sup> Hubertus Gaßner, Petra Roettig, *Lost Places- Orte der Photographie*, Ausst.-Kat., Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2012, S. 10.

<sup>8</sup> Ebd., S. 50.

Werke erscheinen wie Versuche sich diesen bekannten Durchgangsorten, wie Fluren, Banken, Flughäfen (Andreas Gursky, *Schiphol* 1994 (Abb. 6)) oder – wie Marc Augé sie als *Nicht-Orte* bezeichnet – kritisch gegenüber zu stellen. Auf diese wird in den weiteren Ausführungen in Bezug zur Serie S noch näher eingegangen, da auch Beate Gütschow in ihren Arbeiten Orte präsentiert, bei denen diese Definition greift. Allerdings handelt es sich in ihren Bildern ausschließlich um Außenräume, die einer konkreten Bestimmung fern bleiben. Durch ihre fehlende topografische Verortung im Bild selbst ähneln sie aber den angeführten Werken. Die Orte, die als Bildgegenstand gewählt werden, vereint zusätzlich eine Art von Zeitlosigkeit, basierend auf ihrer Leere oder ihren irritierenden Zwischenzuständen der dargestellten Szenen, als stünde das eigentliche Ereignis kurz bevor oder wäre gerade vorbei. Dies wird symbolisiert durch Fußabdrücke auf dem Teppich in der Bank bei Candida Höfers *Bank Oldenburg I* (Abb. 7) aus dem Jahr 1998, dem Mann der auf dem Boden liegt bei Tobias Zielonys *Dirt Field* (Abb. 8) von 2008 oder Beate Gütschows Betoneinschalung des Hauses in *S#24* (Abb. 30) von 2007. Dass die hier exemplarisch angeführten Künstler keine Ausnahme sind, zeigt das gesteigerte Interesse innerhalb des Rezeptionsrahmens durch die in den letzten Jahren gezeigten Ausstellungen. So zum Beispiel im Ostlicht Wien *INDUSTRIE* 2013, *Lost Places-Orte der Photographie* in der Hamburger Kunsthalle 2012, sowie die Ausstellung *Malerei in der Fotografie. Strategien der Aneignung* im Städtl Museum in Frankfurt am Main ebenfalls aus dem Jahr 2012. Die Montage als Stilmittel im digital fotografischen Bild in Verbindung mit der Thematik der Architektur findet man ebenfalls bei Arbeiten anderer Künstler, wie Andreas Gurskys *Montparnasse* (Abb. 9) von 1993 oder Filip Dujardins Serie *fiction Nr. 13* (Abb. 10) zeigen. Das Besondere an Beate Gütschows Bildern im Vergleich scheint die Verankerung der Montage in allen Bereichen, sei es der Rahmen mit der Serialität, das Material (Pixel) mit dem gearbeitet wird, die Verarbeitung oder die Thematik und die subtile Dialektik der Werk.

## 1. Die Serie S

### 1.1. Verortung im Œuvre

Die Serie als Werkstruktur stellt mit der in dieser Arbeit behandelten Auswahl keine Ausnahme im Œuvre der Künstlerin dar, sondern lässt sich in all ihren Arbeiten finden. Die Titel bilden je nach Thematik der jeweiligen Serie unterschiedliche Großbuchstaben, wobei *LS* für Landschaft, *I* für Installation und *S* für Stadt repräsentativ stehen. Durch die Beschränkung auf die Verwendung der Anfangsletter des abgebildeten Sujets bewirkt Beate Gütschow eine Art verschlüsselte Kodierung und gleichzeitig, dem Betrachter gegenüber, eine Kategorisierung. Zur Gliederung der Einzelelemente innerhalb der Gattung nutzt die Künstlerin wiederum eine Klassifizierung mittels einer schlichten Nummerierung in der Tradition Nordamerikas bzw. Kanadas, die aus einer Ziffer kombiniert mit einem Raute Zeichen besteht. Innerhalb dieser Unterkategorie differenzieren sich die einzelnen Serien von einander, anhand der inkonsequenten Einhaltung ihrer chronologischen Ordnung: So erfolgt die Vergabe der Nummerierung in der Serie *LS* nicht der chronologisch angegebenen Struktur der Werke. In der Serie *S* hingegen erfahren sie eine Übereinstimmung. Eine Ausnahme gibt es jedoch auch hier: *S#2* (Abb. 11) aus dem Jahr 2005 befindet sich zwischen zwei Werken aus dem Jahr 2004. Für diese Unregelmäßigkeiten der Positionierung liegt der Grund für Beate Gütschow im Produktionsprozess selbst und letztendlich in der daran anschließenden Auswahl der Bilder für die Serie<sup>9</sup>. Der hier vollzogene Einstieg über einen Vergleich innerhalb des Aufbaus der Struktur im Gesamtwerk ihrer Bilder veranschaulicht, dass Qualitäten wie Reihungen, Serialität und Montageverfahren nicht nur in dem von mir herausgegriffenen Exempel eine Rolle spielen. Aufgrund der Präsenz im gesamten Werkkatalog können sie als eine Art Vorliebe oder Teil ihrer Handschrift aufgefasst werden.

Wenn man die Serialität wiederum als eine Einheit betrachtet, die aufgrund ihrer Struktur die differenten Einzelwerke in einen übergeordneten Kontext stellt und diese sich beeinflussen, könnte man die Serie ebenfalls in entfernter

---

<sup>9</sup> Nach den eigenen Angaben der Künstlerin, entnommen aus einem persönlich geführten Interview zwischen der Autorin und der Künstlerin am 16.07.2012.

Weise als Montage ansehen. Dies ist an dieser Stelle jedoch ein vorgegriffener Punkt und soll im Kapitel zwei im Rahmen der Einzelebenen der Montage im Bild noch weiter erörtert werden.

Doch zuerst möchte ich an dieser Stelle die Serie S detaillierter vorstellen.

## **1.2. Bildthematik**

Die Serie S setzt sich aus vierunddreißig meist großformatigen Schwarzweißbildern zusammen, die alle im letzten Entstehungsschritt mittels *Light Jet Print* entstanden sind. Sie bewegen sich in einer Größenordnung von 27 x 33 cm bis 340 x 148 cm und präsentieren Szenarien, die urban-industriell anmutende Stadtlandschaften zeigen. Die Komposition dieser Landschaften lässt sich in zwei Typen differenzieren: Zum einen findet sich ein stark plastisch und zentralperspektivisch angelegter Stil, dessen Wirkung durch sich nach hinten verjüngende Plätze vermittelt wird, die unterstützt durch Bodenlinien in geometrische Netze eingeteilt werden. Somit treten die klassisch perspektivischen Hilfslinien in den Vordergrund, die in der bildenden Kunst zur dreidimensionalen geometrischen Erfassung von Raum innerhalb einer zweidimensionalen Fläche zur visuellen Unterstützung für den Betrachter genutzt werden. Dies ist zum Beispiel sehr gut zusehen in S#20 (Abb. 12) und S#32 (Abb. 13) anhand der durch die Bodenplatten entstandenen Linien. Diese laufen von der Vorderkante des Bildes scheinbar in einem Fluchtpunkt zusammen, der leicht nach rechts aus der Mitte gerückt liegt. Somit bestätigt sich der Verdacht eines Goldenen Schnittes, der durch die perspektivischen Linien eingeführt wird, nie exakt. Neben diesen wird der Tiefenzug zusätzlich durch die Positionierung der Gebäude (Abb. 13) unterstützt bzw. weiteren graphischen Linien, wie den Begrenzungslinien des Parkplatzes (Abb. 14), die durch ihre schräg sich nach hinten fluchtenden Außenkanten einen stark räumlichen Aufbau vermitteln. Durch die Staffelung der Gebäude, die aufgrund von Überschneidungen (Abb. 14) entstehen, stärkt sich die Vorstellung von Räumlichkeit beim Betrachter, da eine logische Einteilung des Raumes in ein Davor und Dahinter gebildet werden kann. Den Einzelteilen wird damit eine zusätzliche Plastizität verliehen. Die gerade erwähnten Plätze, perspektivischen

Hilfslinien, die immer wieder anzutreffenden Säulen bzw. an Le Corbusier erinnernden Pilotis (Abb. 15) und die Maße der Gebäude im Vergleich zu den sporadisch abgebildeten Menschen (Abb. 11) bedingen, dass der Architektur eine immense Größe verliehen wird, die zu einer Monumentalisierung jener führt. Zusätzlich wird dieser Eindruck durch die Erhöhung und Heraushebung der Gebäude aus dem es umgebenden Umfeld gesteigert. Dies ist im Beispiel S#14 (Abb. 1) und ihrer teilweise anzutreffenden Sockelzone, wenn man bei diesem die dreiseitig positionierten Treppen als solche interpretieren würde, gut zusehen. Durch diese Präsentationsfläche wird das Gebäude zu einer Art Architekturplastik erhöht, platziert in der Mitte einer ungefüllten Fläche. Dies erinnert an die Serie der *Wassertürme* von Bernd und Hilla Becher (Abb. 16), in der die Architektur ebenfalls in einer Frontalaufnahme präsentiert und betitelt als *Anonyme Skulpturen* (Abb. 17) von ihnen selbst als solche kategorisiert wurden. Neben diesen stark räumlich konzipierten Bildern finden sich Werke, die dem polarisiert flächig gegenüber stehen, wie am Beispiel S#17 (Abb. 18) aus dem Jahr 2006 zu sehen ist. Hier wurde die Tiefenwirkung fast gänzlich zurückgenommen, welche sich nur noch durch die Ecke am unteren rechten Bildrand erahnen lässt, die eine Richtungsänderung der Wand andeutet<sup>10</sup> aber unklar in ihrer Formulierung bleibt und die reduzierte vierfach Schichtung der Gebäude, die in die Fläche kippt. Dies wird zusätzlich unterstützt durch die farblich abgesetzte rundkantige Rahmung entlang der Außenkante des Gebäudes, welche die Form der hinteren Gebäudeteile wieder aufgreift und so eine Verbindung schafft. Innerhalb der Serie werden somit zwei Raumvorstellungen, durch eine flächige und eine tiefenräumliche Bildkomposition vermittelt.

Die hier separiert vorgestellten Beispiele stellen jedoch eher eine Ausnahme dar, da zumeist beide Konzeptionen gemischt in einem Bild anzutreffen sind. Ein Beispiel für die gleichzeitige Präsenz beider Systeme veranschaulicht S#11 (Abb. 19). Hier liegt die Tiefenwirkung in den bereits erwähnten grafischen Linien, entstehend aus den Bodenplatten und der Staffelung der einzelnen Gebäudeteile. Die entgegengesetzte Wirkung der Flächigkeit wird vermittelt

---

<sup>10</sup> Diese Entdeckung verdanke ich Herrn Prof. Dr. Bach, die während einer regen Diskussion im Rahmen meiner Themenvorstellung innerhalb des Privatissimums im Wintersemester 2012 entstand.

durch den schwarzen Streifen im Vordergrund am unteren Rand, mit seiner Undurchdringlichkeit, die nur leicht am rechten Bildrand durch eine grafisch gezeichnete Fläche durchbrochen wird und so etwas wie Tiefe ansatzweise suggeriert. Daraus entwickeln sich beim Rezipienten Irritationsmomente. Diese werden beispielsweise ausgelöst durch das Wanken zwischen Flächigkeit und Plastizität und die damit verbundene kippende Perspektive, welches somit ein unsicheres Gesamtgefüge bzw. dessen Zerstückelung zur Folge hat. Eine andere Form wäre die starke Setzung von Kontrasten, hier bedingt durch das Schwarzweiße, umgesetzt im Helldunkelkontrast (Abb. 20). Die starke Trennung von hellen und dunklen Flächen erinnert an ein Gestaltungsmittel des Film noir (Abb. 21), der die Hervorhebung eines theatralischen Augenblickes mit Hilfe der starken großflächigen Schattierung zur Perfektion brachte (Abb. 22)<sup>11</sup>. Eine weitere Parallele zwischen diesem Genre des Films und der Serie S lässt sich innerhalb der Handlungskulisse ziehen, da es ebenfalls eng verbunden war mit der Großstadt und ihren heimatlosen Orten, wie den Hinterhöfen, verrauchten Büros, Hotelzimmern und Hafens- bzw. Industriegeländen. Die Verschmelzung der Syntax verschiedener Stilmittel soll an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden. Daher zurück zum Aufbau:

Neben der angeführten tiefenräumlichen Gliederung lassen sich auch innerhalb der horizontalen Bildgliederung drei verschiedene Formulierungen heraus kristallisieren. Zum einen setzt Beate Gütschow eine sehr niedrige oder sehr hohe Horizontlinie<sup>12</sup>, die entweder durch eine klassische Begrenzung von Himmel und Erde (Abb. 23) oder durch eine horizontal gelagerte Gebäudestruktur (Abb. 24) repräsentiert wird. Zum anderen werden durch die leeren großen Plätze im Vordergrund die Gebäude in den Hintergrund gerückt, die daraus resultierend den Blick auf die natürliche Horizontlinie verstellen, und somit als Grenzlinie zwischen Himmel und Erde genutzt werden. Als dritte Variante verschränkt die Künstlerin den Hintergrund mit dem Vordergrund aufgrund einer fehlenden Horizontlinie. Dies wird vermittelt durch einen nicht

---

<sup>11</sup> Die Zuschreibung des *Der dritte Mann* zum Film noir wird unterschiedlich gesehen. Es finden sich Positionen, wie exemplarisch James Monaco: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films, der ihn diesem zuspricht aber auch Gegenstimmen, die den Film dem Thriller zuweisen, da Film noir auf französische Filme bezogen wird. Aber die Parallelen in den Lichtkontrasten, dem urbanen Stadtraum und nicht zuletzt die topografische Verschränkung mit Wien haben ihn als Vergleichsbeispiel gelten lassen.

<sup>12</sup> Diese sind zumeist je nach dem im unteren oder oberen Drittel des Bildes positioniert.

klar abgegrenzten, fließenden Übergang zwischen Himmel und Erde mit Hilfe einer nebelartigen Verschleierung—zu sehen bei S#4 (Abb. 25) und S#10 (Abb. 26). Die skizzenhaften Umrisse in der Ferne lassen keinen fokussierten Blick mehr zu. Es entsteht so etwas wie ein verunsicherter Blick, der in den leicht durchschimmernden und doch nicht klar existierenden Elementen sich zu halten versucht. Dieser nebelverschleierte Blick erinnert an die Maler der Romantik, wie William Turner oder zum Beispiel Casper David Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* aus dem Jahr 1818 (Abb. 27). Hier wird der Blick des Mannes, den er, auf einer erhöhten Region stehend, in die Ferne richtet, von der dynamischen Wolkenmasse verhindert, welche die Aussicht verbirgt. Wobei im Vergleich mit S#10 (Abb. 26) der Serie S der Hintergrund von einer Art Nebelwand verschluckt wird, sind die Partien des Gebirges beim *Wanderer im Nebelmeer* in der Ferne noch zu erahnen (ähnlich bei Abb. 25). Still ohne eine Regung innerhalb der Luft wirkt die Himmelspartie wie ein Schleier, der sich über die Stadt legt. Nicht die in der Höhe sich bewegende Luftmasse wird assoziiert, sondern die im Konnex einer verfallenen städtischen Architektur stehenden ungesunden Abgase und Verschmutzungen verbinden sich damit. Somit erscheint die Gestaltung der Himmelspartie eher abweisend und entromantisiert. Das bereits angeführte Wanken im perspektivischen Aufbau zwischen Fläche und Raum wird unterstützt durch die gestörte Verortungsmöglichkeit, die durch die fehlende Trennung von Himmel und Erde in diesen Beispielen verursacht wird. Sie reiht sich dadurch in die Kategorie des Verlustes der Verankerung der topografischen Sicherheit des Rezipienten durch die Bildkomposition ein. Diese wird ebenfalls durch die undefinierten abgebildeten Gebäude und durch die Anonymität des Titels entzogen. Die einzigen Anhaltspunkte sind gegeben in der stilistischen Formensprache und den Materialien, die für die Gebäude verwendet wurden. Sie verweisen auf die klassische Moderne, Postmoderne oder sogar zeitgenössisch auf das 21. Jahrhundert. Jedoch lassen sie keine genaue Zeitbestimmung zu, da die dafür benötigten Hinweise im Werk fehlen. Sucht der Beobachter nach weiterführenden Informationen im Bild selbst, so stößt der Rezipient in einzelnen Fällen auf diverse Schriftsegmente, wie in S#1 (Abb. 28) auf dem

Flugzeugwrack „ESC“<sup>13</sup>, auf dem durchlöcheren Zylinder V50-38 oder bei S#10 (Abb. 26) im rechten vorderen Eck auf eine Plakette mit einem vermeintlichen Firmennamen OSHA<sup>14</sup>. Über diese wäre es vielleicht möglich, die Marke oder die Entstehung der herstellenden Firma bzw. ihre Existenz zu prüfen. Aber dies würde weder die Standortfrage der Gebäude, noch die genaue Entstehungszeit klären. Nur die angegebene Jahreszahl im Titel birgt einen Ansatzpunkt, da die Gebäude zur Zeit der Aufnahme bereits vorhanden sein mussten. Neben der topologischen reiht sich eine funktionale Unsicherheit gegenüber der Architektur und der Gesamtszene beim Rezipienten ein, da sie ebenfalls nicht von selbst aus dem Bild herauszulesen ist. Abermals fehlt eine vermittelnde Information. Nur durch die vertrauten Formen und Größen der Gebäude die auf Firmen, Bürokomplexe oder Durchgangsstationen verweisen, wird eine Ahnung möglich. Sie versinnbildlichen die Definition von Marc Augés *Nicht-Orten*:

So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort. Unsere Hypothese lautet nun, dass die <<Übermoderne>> Nicht-Orte hervorbringt, also Räume, die selbst keine anthropologischen Orte sind und, anders als die Baudelairesche Moderne, die alten Orte nicht integrieren; registriert, klassifiziert und zu <<Orten der Erinnerung>> erhoben, nehmen die alten Orte darin einen speziellen, festumschriebenen Platz ein.<sup>15</sup>

*Nicht-Orte* sind somit einheitlich genutzte Flächen im urbanen und suburbanen Raum, wie Industrieanlagen, Einkaufszentren, Bahnhöfe und Flughäfen. Sie erfahren durch ihre einheitliche Formensprache einen Verlust der Identifikation, das Fehlen einer Identität. In den Werken der Serie S findet man jene wieder: Industriegebiete und Bürogebäude. Die Unterschiede zum traditionell

---

<sup>13</sup> Diese drei Buchstaben erscheinen ironisch im Zusammenhang mit den Flugzeugtrümmern, wenn man die Bedeutung von ESC mit der Computertaste, die vom Englischen escape: fliehen, entkommen, aussteigen herrührt, in Verbindung setzt.

<sup>14</sup> Es ist zwar nicht sicher, dass das damit zusammenhängt, aber wenn man im Internet recherchiert, erlangt man zu diesem Begriff nur einen Sinnbringenden Treffer und das wäre die Agentur für Arbeitsrecht und Arbeitssicherheit, was in der Positionierung im Bild, in einem Haufen von Müll ebenfalls als ironisches Kommentar wirkt, da alles sehr verwahrlost und zerstört ist. Der Fundort steht damit komplett konträr zum Wortsinn von Sicherheit.

<sup>15</sup> Marc Augé, *Nicht-Orte*, übers. v. Michael Bischoff. München 2012, S. 83.

anthropologischen Ort bestehen somit im Fehlen von Geschichte, Relation und Identität. Durch die menschlich stark vereinzelt Besetzung der abgelichteten Szenen wirken sie einsam und verlassen. Unterstrichen wird dies durch die fehlende Präsenz von menschlich gefertigten Gütern, die nur rudimentär durch Müll, Autowracks bzw. ein Flugzeugwrack oder der Architektur als Sinnbild menschlicher Produktion vertreten sind. Die vorgenannte Architektur lädt allerdings nicht zum Verweilen ein, da sie entweder wie in S#9 (Abb. 29) teilweise zerstört – zu sehen an den gesprungenen Fensterscheiben des gesamten Gebäudes – oder entgegengesetzt nur rudimentär fertiggestellt ist, wie in S#24 (Abb. 30) zu sehen. Das Gebäude, das hier im Mittelpunkt steht besitzt im untersten Bereich noch eine Betoneinschalung und wirkt daher unvollendet. Aufgrund dieser Halbzustände kreieren die Bilder eine Art Zeitlosigkeit: teilweise zerstört, aber auch nicht unversehrt, benutzt, aber auch verlassen. Umso irritierter ist man als Betrachter über die Präsenz der bereits erwähnten Personen. Diese Staffagefiguren wirken fremd und unnatürlich. Es gibt keinen Anhaltspunkt, wie sie in diesen Raum hineingelangen. Die Verkehrsmittel, die in den Bildern vorhanden sind, in Form von Autos bzw. eines Flugzeuges, sind meist in einem unbenutzbaren Zustand. Unterstützt wird diese Überlegung durch das Fehlen von Straßen oder ähnlichen Verbindungssystemen, die auf eine Vernetzung des Dargestellten mit dem nicht im Bild präsenten Raum schließen lassen könnten. Es wirkt fast so, als wären die abgebildeten Orte separiert von der restlichen Welt, die nur durch den bereits diskutierten perspektivischen Aufbau der Komposition sich zum Betrachter Raum hin öffnen. Damit ist parallel zur Architektur auch die Funktion der Einzelpersonen in der Komposition unklar. Sie wirken wie Touristengruppen, die eine Geisterstadt oder ein Filmset besuchen. Einer Theaterbühne gleich, die auf ihr eigentliches Bespielen wartet, präsentiert sie sich dem Zuschauer. Wie im Brecht'schen epischen Theater stellen sich die Figuren einer klaren Erfassung der narrativen Szenen durch den Rezipienten in den Weg und eröffnen dem Zuschauer einen *Verfremdungseffekt*<sup>16</sup> des

---

<sup>16</sup> Dieser Begriff stammt aus dem Bereich der Literatur von Bertolt Brecht, der ihn geprägt hat. Er bezeichnet die Mittel, die eine zusammenhängende Handlung durchbrechen, um dem Betrachtenden seine Position erkenntlich zu machen und dem Rezipienten zu einem reflektiertem Umgang mit dem Gesehenen zu verhelfen.

gewohnten Sehschemas, wodurch er zum Nachdenken verleitet werden soll. Inwieweit dieses Prinzip des epischen Theaters auf die hier zu behandelnden Bilder anwendbar ist, wird im dritten Kapitel besprochen. Die bisher erfassten Irritationsmomenten der: fehlenden topografischen Verortung der Gebäude, der Landschaft, deren Funktion und der Personen; die nicht allein durch die visuellen im Bild vorhandenen Informationen erklärbar werden, steht ihre dokumentarisch fotografische Ästhetik im Kontrast. Aufgrund der auffallend vielen fehlenden Verbindungen, die dem Betrachter eine Einordnung des Bildes ermöglichen könnten, beginnt der Rezipient das Gesehene auch in der technischen Entstehung zu hinterfragen. Eine eindeutige klare Antwort ermöglicht ihm der vorhandene Hinweis auf das *Light Jet Print* Verfahrens auch an dieser Stelle nicht. Der Begriff *Light Jet* verrät nur so viel, dass ein bestimmtes Druckverfahren in der Endproduktion des Bildes genutzt wurde, um es auf ein Trägermaterial aufzubringen. Aber welche Zwischenschritte dazu nötig waren und ob es sich bei dem Werk um eine Fotografie, im Sinne eines unbearbeiteten Bildes mit möglichst wenig subjektivem Einfluss von der Seite des Fotografen handelt, wird dadurch nicht ersichtlich.

Hinzu kommen die Möglichkeiten einer Reproduktion einer analogen Fotografie oder eines vollständig digitalen Bilderzeugnisses. Der Blick wird noch skeptischer und sucht einen Beweis für die physische Existenz der architektonischen Strukturen. Er wandert zum abstrakten Titel – doch der ermöglicht auch keine weiterführende Lösung. Er gibt dem Betrachter nur weitere Rätsel auf, da der Buchstabe S für jedwede Bezeichnung stehen könnte, wie: Stadt, Sand oder Summe. Der Rezipient läßt diesen Buchstaben nur semantisch durch die im Werk präsentierte Architektur auf. Er selbst ist nicht klar definiert. Die unbekannt Variable erweitert sich um den Zahlenwert, der interpretatorisch dem Einzelwerk auch keine weiterführende Information zur Auflösung entlockt. Wenn man sie in Verbindung mit dem Thema bringt, könnte man noch eher auf eine Hausnummer oder einen Postleitzahlanfang schließen, doch auch dies bleibt ungewiss. Über die Erfassung der Komposition hin zu den Details, auf der Suche nach einer narrativen Erschließung der Gesamtszenarie klaffen dem Rezipienten Lücken, die zu

einem Verlust des Vertrauens führen, das den Bildern aufgrund ihrer fotografischen Ästhetik auf den ersten Blick zugestanden wurde. Margaret Iversen beschreibt diesen Zwischenschritt als Notwendigkeit, um eine Erweiterung des Blickfeldes zu schaffen:

Erst wenn die Position der illusorischen Herrschaft geräumt wird, wird der Blick sichtbar. [...] Die Welt der Repräsentation ist nur gegeben, wenn die Unmittelbarkeit des Realen geopfert wird und umgekehrt. Das Reale wird nur erblickt, wenn ich der Eitelkeit der Welt, die ich mir als meine Repräsentation vorstelle, entsage. Es gibt demnach im orthodoxen Gesichtsfeld einen blinden Fleck, den Lacan einfach nur als *Fleck (la tache)* bezeichnet; er wird wie der Blick als dasjenige definiert, das „sich jener Art Sehen entzieht, das sich selbst genügt, indem es sich als Bewußtsein imaginiert.“<sup>17, 18</sup>

Diese „illusorische Herrschaft“ des Bildes wird in der Serie S durch die Fehler in ihm selbst gestört. Diese „Fehler“ bringen die Glaubwürdigkeit des Bildes ins Wanken. Das Werk eröffnet hier dem Rezipienten visuell allerdings keine weiterführenden Erkenntnisse. Demnach folgt dem rein visuellen Eindruck eine außerwerkliche Auseinandersetzung, um die Bilder Beate Gütschows sich gänzlich zu erschließen. Dadurch erlangt der Betrachter die Bestätigung für die bereits anklingenden Zweifel an der vermeintlichen Authentizität der Fotografie. Jaques Lacan, auf den sich Margaret Iversen bezieht, untersucht die Funktion der Kunst mit Sicht auf die Psychoanalyse in den Kapiteln *Linie und Licht* und *Was ist ein Bild/Tableau?* in seiner Schrift *Seminar XI*. Er nutzt das Genre der Malerei, um anhand des Beispiels des Zeuxis und Parrhasios zu erklären, dass auf der einen Seite der Betrachter einer Blickzähmung unterliegt und daher ein „Gefühl der Beherrschung über das Gesichtsfeld“ erlangt<sup>19</sup> — in Bezug zu Beate Gütschow wäre das also die bereits angeführte perspektivische Raumführung — und auf der anderen Seite den Schautrieb befriedigt, indem ihm etwas angeboten wird — bei Gütschow wären dies die Irritationen, die in

---

<sup>17</sup> Jaques Lacan, Das Seminar Bd. XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse (1964), in: Norbert Hass (Hrsg.), Das Seminar von Jacques Lacan Buch XI (1964). Die vier Grundbegriffe aus der Psychoanalyse. Weinheim, Berlin 1991, S. 80.

<sup>18</sup> Margaret Iversen, Was ist eine Fotografie? , in: Herta Wolf, Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. I. Frankfurt a. Main 2002, S. 122-123.

<sup>19</sup> Ebd., S. 130-131.

der Bildkomposition auftreten. Die Differenz zwischen diesen beiden Punkten wird deutlich an dem Wettstreit der beiden Künstler. Zeuxis bei dem ein Vogel versucht die gemalte Traube zu essen und bei Parrhasios, der Zeuxis täuscht indem er einen Vorhang malt und Zeuxis verlangt das Bild hinter dem Vorhang zu sehen. Für Lacan ist an dieser Stelle das wahre Trompe-l'Œil zu verzeichnen- der Siegeszug des Blickes des Künstlers über das Auge des Rezipienten.<sup>20</sup> Der Vorhang stellt bei Gütschow die formalen fotoästhetischen Parallelen dar, es „steigert das Begehren des Betrachters, und seine volle Wirkung kommt erst dann zur Geltung, wenn man erkennt, daß sich nichts dahinter befindet“<sup>21</sup>. Sie lässt aber durch die ‚Fehler‘ im Bild einen Spalt offen und ermutigt zu einer Infragestellung der Szenerie und damit einer Lüftung des Vorhanges.

Über diesen kleinen Vorgriff auf die Beeinflussung des Rezipienten und deren Auswirkungen, die mit weiteren Untersuchungen im Kapitel drei folgen, kommt man schließlich zur Frage: Wenn sie nicht Fotografien sind, wie werden sie dann klassifiziert? Sind die abgebildeten Dinge überhaupt real existent? Wenden wir uns also zunächst ihrer technischen Herstellung zu.

### **1.3. Technische Herstellung**

Das Gefühl der Täuschung bestätigt sich bei der Aufschlüsselung der Herstellungsprozedur. Wie bereits am Anfang erwähnt handelt es sich bei den Bildern in letzter Instanz um *Light Jet Prints*. Deshalb soll im Folgenden erörtert werden wie die Serie S genau entsteht, um eine Bezeichnung für das Genre zu finden in dem sich ihre Arbeiten bewegen. Hierbei lässt sich feststellen, dass noch keine allgemein gültige präzise Definition gefunden wurde. Bevor wir uns dieser zuwenden können, muss vorher jedoch erst der Entstehungsprozess, der zum Endprodukt führt entschlüsselt werden:

Beate Gütschows Bilder bestehen aus circa vierzig bis fünfzig Einzelstücken, die entnommen aus verschiedenen Vorlagen, innerhalb eines Monats zusammengesetzt werden. Ihre Bildquellen stammen aus einem

---

<sup>20</sup> Lacan 1964, S. 108, S. 118-119.

<sup>21</sup> Iversen 2002, S. 131.

selbstgeschaffenen Bilderarchiv, das sie mittels einer analogen Mittelformatkamera aus der gesamten Welt zusammengestellt hat. Im nächsten Verarbeitungsschritt digitalisiert die Künstlerin die Aufnahmen mit Hilfe eines Scanners. Einmal umgewandelt in einen digitalen Code aus Einsen und Nullen, entnimmt sie den verschiedenen Bildern die entsprechenden Einzelteile und setzt sie mittels des Bildverarbeitungsprogrammes *Photoshop* zu einem neuen Werk zusammen, um sie dann mit einem Laser wieder Zeile für Zeile auf das Fotopapier einzubrennen. Bei so vielen Zwischenschritten entstehen die Fragen: Können wir in diesem Fall überhaupt noch von Fotografie sprechen? Und ja von welcher? Analog oder digital? Sollte *Light Jet Print* als Werkbeschreibung verwendet werden, also eine Materialdefinition über den Druck, der es der Künstlerin ermöglicht das Bild als Materielles auf dem Papier zu präsentieren? Wenn es sich um digitale oder digitalisierte Fotografien handelt, scheint die Definitionssuche schwierig, da rein technisch gesehen zwar ebenfalls das Licht sich am Objekt bricht und mittels einer Linse aufgenommen wird. Allerdings heben sich die weiteren Entwicklungsschritte von den analogen Prozessen aufgrund der nachfolgenden digitalen Kodierung und dem Entfallen des Filmmaterials vom ausgestellten Werk ab. Im Fall Beate Gütschows scheint dies allerdings besonders schwerwiegend, da ihre Bilder einer fragmentarischen Allegorie der Technikgeschichte der fotografischen Bilder gleich kommen. In den unterschiedlichen Bearbeitungsschritten der Werke vereinen sich alle möglichen technischen und funktionalen Evolutionen der Fotografie: die dokumentarisch analoge Fotografie in der Entwicklung des Archivs, das mit Blick zu den Anfängen der Fotografie eine wichtige Rolle inne hatte – vor allem in Bezug auf das Bildthema der Serie S zur Erfassung der architektonischen Substanz durch die Denkmalpflege. Die digitale Weiterentwicklung wird symbolisiert durch das Einscannen und Umrechnen in eine numerische Kodierung, letztendlich durch die ‚Rücktransformation‘ in eine visuell wahrnehmbare Information, die mittels eines elektronischen Lichtes, welches sich wie ein Kalligraph von links nach rechts bewegt und die Tonwerte auf das Fotopapier einschreibt. Es stellt sich die Frage, ob man bei dieser

Form noch von einem Bild sprechen kann, oder man den Gedanken an eine visualisierte Schrift aufnehmen muss?

Durch diese Metamorphosen verschieben sich ganze Theorie- und Bedeutungsfelder, wie zum Beispiel die Informationsreflektionsebene, die Referenzialität und damit verbunden die Indexikalität, Authentizität, Wahrnehmung der Wirklichkeit; letztendlich das gesamte Beziehungsfeld zwischen dem vermeintlich dargestellten Objekt bzw. dem ‚fotografischen‘ Bild und dem Rezipienten. An dieser Stelle möchte ich den Vergleich zur Schrift außenvorlassen, da das Hauptaugenmerk der Arbeit sich vor allem mit der Verwendung der fotografischen Ästhetik und dem daraus entstehenden Nutzen für die Vermittlung zum Rezipienten steht. Sie aber unter eine Gattung der Fotografie zusammen zu fassen, sehe ich als grundlegend falsch an, wie ebenfalls Wolfgang Hagen äußert:

Das umfassende Feld der digitalen Bildproduktion *digitale Fotografie* zu nennen macht alle Katzen grau. Unter dem Stichwort *Fotografie nach der Fotografie* erliegt sie gleich ganz der Ohnmacht jener kulturkritischen Ausflüchte, die vor allem den Flüchtenden trifft.<sup>22</sup>

Oder wie Herta Wolf prägnant feststellt: „[...] zwischen der analogen Fotokamera und dem digitalen Aufzeichnungsapparat [besteht ein] unhintergebar epistemischer Bruch“<sup>23</sup>, der nach einer differenzierteren Definition zwischen beiden Produktionsmittel verlangt.

Diese Arbeit beschäftigt sich allerdings nicht mit der Theoriegeschichte des digitalen Bildes und der Findung einer Abgrenzung dessen zu anderen Feldern. An dieser Stelle soll nur darauf verwiesen werden, dass die präzise Bestimmung der in die digitalen Bilder eingreifenden Veränderungen ihrer Semantik durch den Herstellungsprozess noch unzureichend bearbeitet ist und meist nur über die technische Herstellung betrachtet wurde. Die daraus

---

<sup>22</sup> Wolfgang Hagen, Die Entropie der Fotografie. Skizzen zu einer Genealogie der digital-elektronischen Bildaufzeichnung, in: Herta Wolf (Hrsg.), Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. I. Frankfurt a. Main 2002, S. 195.

<sup>23</sup> Herta Wolf 2002, S. 8. Sie stellt in ihrer Einleitung in Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters auf den Seiten von 7-19, eine Zusammenfassung der einzelnen Texte vor. Hier bezieht sie sich konkret auf den Text von Wolfgang Hagen: Die Entropie der Fotografie. Skizzen zu einer Genealogie der digital-elektronischen Bildaufzeichnung, der im Buch auf Seite 195-235 zu finden ist.

bedingten verschiedenen Auswirkungen und die tatsächliche Unterscheidung der einzelnen Verarbeitungsschritte wurden meist vereinheitlicht zur digitalen Fotografie zusammengefasst, was ich nicht übersehen, jedoch Themen bezogen an dieser Stelle nicht bearbeiten kann, da es einer eigenen wissenschaftlichen Arbeit bedürfte, um eine Aufschlüsselung der einzelnen Werkdefinitionen, entstehend aus ihren Herstellungsprozessen, erstellen zu können. Deswegen möchte ich mich in der weiteren Analyse mit den Begriffen digitales, fotografisch-digitales oder fotoästhetisches Bild behelfen, da unter anderem die Produktionstechnik der Fotografie, zumindest in der ersten Entstehungsphase und die fotografische Ästhetik in der Serie S als Gestaltungsmittel, in der Montage, im Thema und in der Werkstruktur genutzt werden. Damit schließe ich mich an die Beschreibung von Gottfried Jäger an, der in seinem Text *Analoge und digitale Fotografie: Das Technische Bild*<sup>24</sup> die Benennung der digital geschaffenen Bilder aufgreift und eine Unterscheidung von digitalen und analogen Bildern vorschlägt, innerhalb der übergeordneten Kategorie der Technischen Bilder.<sup>25</sup> Da die formalen Mittel der digitalen Bilder im Falle von, bei Beate Gütschow der Ästhetik der analogen Fotografie entsprechen, sehe ich es als legitim an, mich in meinen Ausführungen auch auf Theorien zu berufen, die sich auf analog hergestellte Bilder beziehen.

Die drei schon angesprochenen Bedeutungsfelder: Referenzialität, Authentizität und Indexikalität, die sich durch die technische Veränderung verschieben, werden im folgenden Kapitel der Montage wieder aufgenommen und kontextuell bearbeitet.

## **2. Montage im fotografischen Bild**

Bei einer Montage wird dem geschlossenen, sinngebundenen Konstrukt des fotografischen Bildes ein Teil entnommen, somit aus seinem Kontext gerissen und anschließend in ein neues thematisches Gefüge eingepasst. Durch die Kombination können die entstanden Einzelteile ihre noch anheftenden

---

<sup>24</sup> Gottfried Jäger, *Analoge und digitale Fotografie, Das Technische Bild*, in: Hubertus Ameluxen u.a. (Hrsg.), *Fotografie nach der Fotografie*. München 1995, S. 108-110.

<sup>25</sup> Dieser kurze Querverweis auf dieses noch ungeklärte Problemfeld soll an dieser Stelle nur als Einblick der Begriffsproblematik dienen und stellt keinen Anspruch an Vollständigkeit dar.

Teilbedeutungen mit den anderen Stücken verbinden oder gänzlich bzw. teilweise einbüßen, wodurch insgesamt eine völlige Neukontextualisierung generiert wird. Im Falle des fotografischen Bildes scheinen die Auswirkungen auf den Betrachter besonders interessant, da das Vertrauen zum dokumentarischen analogen Bild in unserer Gesellschaft noch immer stark vorhanden ist<sup>26</sup> und daher auch bewusst manipulativ genutzt werden kann, wie man zum Beispiel anhand der Werbung sieht.<sup>27</sup> Ob man im Werk diesen pragmatischen Eingriff erkennt oder nicht, ist mit dessen Aufgabe verbunden – ob sie rein als formal ersichtlicher Ansatz genutzt wird, oder einen manipulativen Charakter annimmt. Entscheidend ist jedoch, dass durch die Montage die Beziehung zur vorherigen Quelle gestört ist und damit auch dessen scheinbarer Bezug zur Wirklichkeit, welcher vorher vermeintlich abgebildet worden ist. Peter Bürger sieht hierin eine Verwandtschaft zur Allegorie, wodurch bestimmte Aspekte erfasst werden: „Montage setzt die Fragmentierung der Wirklichkeit voraus und beschreibt die Phase der Werkkonstitution.“<sup>28</sup>

Durch die bewusste Nutzung der ästhetischen Formensprache der analogen Fotografie im digitalen Bild der Serie S und die daraus resultierenden Parallelen innerhalb der Wirkungsweise auf den Betrachter<sup>29</sup>, soll hieran einführend eine kurz gefasste Entwicklungsgeschichte der Fotomontage anschließen, um die Funktionen, die sie in Bezug zu den Rezipienten eingenommen hat, aufzuzeigen. Durch die Aufschlüsselung der Wirkung der Montage können die beeinflussenden Elemente innerhalb des digital-fotografischen Bildes, die aus anderen Genres einfließen, besser gefiltert werden.

---

<sup>26</sup> Der Versuch einer Begründung des bestehenden Vertrauens ins Fotografische erfolgt im dritten Kapitel innerhalb der Analyse der Rezipienten Auswirkung.

<sup>27</sup> Roland Barthes hat in seinem Text: Rhetorik des Bildes, in: Ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Kritische Essays III, übers. v. Dieter Hornig. Frankfurt a. Main 1990, S. 28-46; veranschaulicht, wie vielschichtig Werbung sein kann und wie stark sie uns durch ihre unterschweligen semiologischen Botschaften manipuliert.

<sup>28</sup> Peter Bürger, Theorie der Avantgarde. Frankfurt a. Main 1974, S. 98. Bürger untersucht in seinem Text die Avantgardebewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts und versucht eine Art Werkzeug zum analytischen Verständnis dieser Kunst anzubieten. Die nun mehr die Rezipienten Wirkung fokussierte und nicht mehr durch epochale Einschränkungen bestimmte Vorgaben folgen musste. In seinem Text ist ebenfalls ein eigenes Kapitel zum Thema Montage zu finden, S. 108-117.

<sup>29</sup> Bereits im Kapitel 1.3. zur technischen Besonderheit wurde die Problematik zwischen dem analogen und digitalen Bild aufgezeigt. In Bezug zur Wirkungsweise auf den Betrachter werden weitere Punkte im Kapitel drei folgen.

Im Diskurs um die Montage gibt es verschiedene theoretische und fachspezifische Ansätze die Bernd Stiegler in seinem Buch *Montage des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik* von 2009 überblicksartig zusammengefasst hat. Daraus wird ersichtlich, dass die Montage kein Phänomen ist, das aus der analogen Fotografie entwachsen ist. Neben der fotografischen und literarischen Form spielte und spielt sie vor allem auch im Film eine wichtige Rolle. Als einer der bekannten Vertreter aus der Anfangsphase der Montage im Film wäre hier Sergeij Eisenstein, mit seinem Film *Panzerkreuz Potemkin* von 1925 zu nennen. In diesem versuchte Eisenstein durch das Montageverfahren eine neue narrative Sinnbindungen zu finden und wie

[...] in der japanische Hieroglyphik, wo zwei selbstständige ideographische Zeichen („Bildausschnitte“) nebeneinander gestellt zu einem Begriff explodieren [...] <sup>30</sup>,

vergleichend zur Sprachstruktur mittels einer Bilderreihung diese ins Visuelle zu transferieren. Bernd Stiegler stellt in seinem Text die unterschiedlichen Fachdisziplinen gegenüber und erläutert die verschiedenen theoretischen Ansätze, zum Beispiel in den Literaturwissenschaften. Hier führt er mit dem bereits genannten Peter Bürger <sup>31</sup> und Volker Hage <sup>32</sup> zwei Vertreter an. Stiegler arbeitet die Unterschiede zwischen den theoretischen Ansätzen heraus, wobei sich die Betrachtungen in Bezug auf die Montage im Bild vor allem mit der ‚ästhetische Avantgarde‘ und deren Einfluss auf das Formenvokabular mit den darin liegenden Veränderungen und die sich daraus ergebenden ästhetischen Auswirkungen der Bilder auf den Rezipienten beschäftigen. <sup>33</sup> Dem gegenübergestellt sieht die Filmtheorie eher einen Bezug im Narrativen, da die Montage nicht als „Fremdmaterial als konstitutives Merkmal“ wie in den

---

<sup>30</sup> Sergej Eisenstein, zit. n.: Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.), *Texte zur Theorie des Films*. Frankfurt a. Main 1998, S. 280.

<sup>31</sup> Bürger 1974.

<sup>32</sup> Volker Hage, *Collagen in der deutschen Literatur*. Frankfurt a. Main 1984.

<sup>33</sup> Bernd Stiegler, *Montage als Kulturtechnik*, in: Ders., *Montage des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik*. München 2009, S. 287.

Literaturwissenschaften angesehen wird, sondern bereits als ein Material immanentes Verfahren im Zerschneiden und Montieren des Films.<sup>34</sup>

[...] Während Erika Billeter bei der Collage von einem „Zusammentreffen wesensfremder Realitäten“<sup>35</sup> spricht oder Hanno Möbius in der Montage eine „neue Einheit im Sinn einer Abgeschlossenheit“<sup>36</sup> strikt ablehnt, versucht etwa Pudowkin die angenommene Verwandtschaft von Montage und Wahrnehmung<sup>37</sup> im Sinne einer „zielbewußten, zwangsläufigen Führung der Gedanken und Assoziationen des Zuschauers“<sup>38</sup> zu nutzen, um die Montage „als Instrument der Wirkung“<sup>39</sup> einzusetzen und bestimmt sie dezidiert als „synthetische Kunst“, der es gerade auf die Einheit ankommt.<sup>40</sup>

Montagen dienen als formales Mittel zur Herstellung einer „kalkulierten Wirkung des montierten Materials beim Betrachter, die diesen dann in seinem Handeln und Denken beeinflussen.“<sup>41</sup> Stiegler unterscheidet somit zwei differente theoretische Modelle, wobei das Eine von einem formalen Ansatz und das Zweite von einer Abkehr von diesem innerhalb der „Produktions- zu einer Rezeptionsästhetik auf einer narratologischer Grundlage“<sup>42</sup> ausgeht. Diese theoretische Unterscheidung lässt sich auch auf das Medium der Fotografie übertragen, wenn man sich der technischen Entwicklung und deren visuellen Veränderungen zuwendet. Deshalb ein kurzer Rückblick auf die Funktionen der Montage in der analogen Fotografie, um einen vergleichenden analytischen Blick auf die Serie S und die Rolle und Wirkung der Montage in dieser werfen zu können.

---

<sup>34</sup> Stiegler 2009, S. 287.

<sup>35</sup> Erika Billeter, zit. n.: Helmut Kreuzer (Hrsg.) Montage. Überblicksheft: Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Bd. 46, 12. Jg., o.O. 1982, zit. n.: Stiegler 2009, S. 288.

<sup>36</sup> Hanno Möbius, Montage und Collage: Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933. München 2000, S. 288.

<sup>37</sup> Wsewolod Illarionowitsch Pudowkin, Über die Filmtechnik. Zürich 1961, S. 219: „Der Vorgang menschlicher Wahrnehmung ist der Montage sehr ähnlich.“, zit. n.: Stiegler 2009, S. 288.

<sup>38</sup> Pudowkin 1961, S. 73-74.

<sup>39</sup> Ebd., S. 75.

<sup>40</sup> Stiegler 2009, S. 287-288.

<sup>41</sup> Ebd..

<sup>42</sup> Ebd..

## 2.1. Exkurs: Ursprung der analoge Fotomontage und deren Entwicklung

Als technischen Probeanlauf des bewusst eingesetzten und somit eigenständigen Gestaltungsmittels der Fotomontage könnte man die ersten Versuche im 19. Jahrhundert verorten, denn betreffend der technischen Umsetzung handelt es sich bereits um die Funktion der Montage aus der Avantgarde. Diese wird verkörpert in der Dekonstruktion der fotografischen Aufnahmen und die daraus entstehende Neukomposition eines Bildes. Im Vordergrund der Fotografien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stand aber vor allem deren Herstellung, die technische Ausbesserung, ihre Erweiterung und weniger die Erfindung einer neuen Bildsprache. Denn die Fotografie übernahm hier noch die Aufgabe der Erinnerung, einen dokumentarischen Wert, der dem Betrachter einen visuellen Rückblick auf das Vergangene ermöglichte, wie Roland Barthes noch ein Jahrhundert später beschrieb:

Ich war einer paradoxen Bahn gefolgt, als ich unter dem Eindruck einer mir neuen Erfahrung von Eindringlichkeit aus der Wahrheit des Bildes auf die Realität seines Ursprunges schloß, versichert man sich doch gewöhnlich der Dinge, ehe man sie für „wahr“ erklärt; ich hatte Wahrheit und Realität in einer einzigartigen Gefühlsbewegung miteinander verwechselt, in der ich seitdem die Natur- den Geist- der PHOTOGRAPHIE ansiedelte, denn schließlich hätte mir kein gemaltes Porträt, auch wenn es mir als „wahr“ erschienen wäre, zu suggerieren vermocht, sein Referent habe wirklich existiert.<sup>43</sup>

Um die visuelle Annäherung an die physisch erlebbare Umwelt fassbar zu machen waren zum Beispiel Landschaftsfotografen, durch die damaligen technischen Bedingungen des orthochromatischen Filmmaterials<sup>44</sup> gezwungen, Himmel und Landschaft getrennt aufzunehmen, um sie anschließend wieder in

---

<sup>43</sup> Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, übers. v. Dietrich Leube. Frankfurt a. Main 1985, S. 87.

<sup>44</sup> In der Frühzeit der Fotografie waren die fotografischen Platten vor allem für die blauen Strahlen des Lichtes empfindlich und eher wenig für die grünen, gelben oder roten. Dieser Effekt wurde ausgelöst durch die Silberbromide aus welchem die Platten bestanden. Diese konnten ohne Zusätze nur den ultravioletten und blauen Spektralbereich aufnehmen bis 1884 Eosin (ein chemisch hergestellter Farbstoff) entdeckt wurde und die farbempfindlicheren orthochromatischen Verfahren entwickelt wurden. Dieses ermöglichte den Fotografen, je nach Zusatz von bestimmten Farbmitteln, die entsprechende Tönung innerhalb der Einzelelemente zu erlangen. Diese mussten anschließend wieder separat zusammengesetzt werden.

der Entwicklungsphase zu kolorieren oder doppelt zu belichten<sup>45</sup>. Martha Rosler sieht in den Manipulationen der analogen Montage der Anfangszeit eine Ausgleichsreaktion zum technischen Mangel:

All diese Manipulationen standen im Dienst einer „wahreren“ Wahrheit, die konzeptuell angemessener war- ganz zu schweigen davon, daß sie in stärkerem Maße der Erfahrung entsprach.<sup>46</sup>

Der abgelichtete Gegenstand war als solcher aber immer noch mit seinem Abbild durch seine Objektreferenz verbunden. Neben den erwähnten Ausbesserungen des abgelichteten Objektes innerhalb der Farbskala finden sich ebenfalls um die Mitte des 19. Jahrhunderts die ersten ‚Wirklichkeitsmanipulationen‘ im Sinne einer fiktiven Konstruktion des Bildraumes durch die nachträglich bearbeitete Positionierung der abgelichteten Objekte. Als Beispiel lässt sich für diese Montage das in der Literatur oft benannte Werk<sup>47</sup>, *The two ways of life* des Holländers Oscar Reijlander aus dem Jahr 1857 (Abb. 31) nennen. In diesem porträtierte er über dreißig Einzelpersonen um eine allegorische Sage nachzustellen, die besagt, dass zwei Männer sich für ihren Lebensweg entscheiden müssten<sup>48</sup>. Der Eine wendet sich nach links, auf die tugendhafte Seite des Lebens mit der personifizierten Religion, Barmherzigkeit und Arbeit, während der Andere den Freuden des Lebens nacheiferte. Reijlander setzt mit Hilfe der Einzelnegative die Personen zu einem neuen Bildkonstrukt zusammen, das so in dieser Konstellation in der Wirklichkeit nur in Segmenten, in einzelnen Gruppen, vorhanden war. Bei der Entwicklung hat er die einzelnen Negative Stück für Stück an der von ihm gewünschten Position belichtet. Damit vollzog er die erste Negativmontage. Reijlander war durch den damaligen zeitgenössischen technischen Stand ‚genötigt‘, sich diese Methode aufgrund der schwierigen Umsetzbarkeit solcher Großgruppenportraits zu Nutze zu machen. Dies wurde

---

<sup>45</sup> Martha Rosler, Bildsimulationen, Computermanipulationen: einige Überlegungen, S. 132, in: Hubertus von Ameluxen, Wolfgang Kemp (Hrsg.), *Theorie der Fotografie*, Bd. IV, 1980-1995. München 2000, S. 129-170.

<sup>46</sup> Ebd., S.132.

<sup>47</sup> Exemplarisch herausgegriffen, zu finden bei: William John Mitchell, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-photographic Era*. Cambridge, Massachusetts 1994; Dawn Ades, *Photomontage*. London 1976, S. 90.

<sup>48</sup> Diese Thematik scheint dem Mythos von Herakles am Scheideweg zu entsprechen. Der sich zwischen der Tugend und der Lasterhaftigkeit in Form von zwei Frauen, die ihm erschienen waren, entscheiden musste, auf welche Art er sein Leben bestreiten wolle.

bedingt durch die langen Belichtungszeiten, die zwischen einer und acht Stunden betragen konnten, sowie durch die fehlende Zusatzbeleuchtung, beispielsweise eines Blitzgerätes<sup>49</sup>. Bei der kleinsten Bewegung wäre das Bild verwackelt und hätte zu einem Misserfolg der Aufnahme geführt. Der Nutzen der Fotomontage lag somit begründet in der Realisierung einer Bildidee trotz gegebener technischer Mängel bei der Umsetzung dieser. Daraus entwickelte sich nach und nach ein Gestaltungsmittel, durch das Dinge in der Fotografie abgebildet werden können, die einer fiktiven Vorstellung entspringen. Damit wandelte sich die dokumentarische zu einer illusionistischen Bildsprache, die schließlich am Anfang des 20. Jahrhunderts durch die avantgardistischen Bestrebungen mittels des Collage-Montageverfahrens in der Zerstörung des Bildhaften ihren Höhepunkt erreichte. Orientierend an Bernd Stieglers bereits vorgestellter Unterscheidung innerhalb der funktionalen Ebene der Montage für die Ästhetik, greift somit das *Modell des formalen Ansatzes*<sup>50</sup>, durch das externe Eingreifen in die Fotografie, um technische Mängel auszugleichen, um das Abgebildete dem gewünschten Abzubildenden anzupassen. Das eigenständige künstlerische Ausdrucksmittel der Fotomontage wurde als solches durch die Collage bzw. Fotocollage, die in den Kunstbewegungen des Kubismus, Futurismus und Dadaismus entstand, vorbereitet.

In die reiche Entwicklungsgeschichte der Collage wächst die Fotografie hinein, indem sie zunächst einmal zerstückelt, fragmentiert, in „Wirklichkeitsbruchstücke“ zu den anderen Materialien der Collage geklebt und montiert wird. Solche Gebilde, die im Futurismus, Konstruktivismus, besonders aber im Dadaismus auftreten, nennen wir [...]: Collage mit Fototeilen oder Fotocollagen.<sup>51</sup>

Peter Bürger führt in diesem Zusammenhang das Beispiel des *papiers collés* an, in dem Picasso und Braque eine Mischung von „[...]Kontraste[n] zweier Techniken: dem „Illusionismus“ des eingeklebten Realitätsfragments [...] und der „Abstraktion“ der kubistischen Technik, in der die dargestellten

---

<sup>49</sup> Das Magnesium, das in den Anfängen als Blitzlichtmittel eingesetzt fungierte, wurde erst im Jahr 1861 von Paul Eduard Liesegang erfunden.

<sup>50</sup> Stiegler 2009, S. 288.

<sup>51</sup> Richard Hiepe (Hrsg.), Die Fotomontage. Geschichte und Wesen einer Kunstform, Ausst.-Kat., Stadt Ingolstadt & Kunstverein Ingolstadt e.V., Ingolstadt 1969, S. 4.

Gegenstände behandelt sind“<sup>52</sup> nutzen und somit das seit der Renaissance existente Bildkompositum zerstören.<sup>53</sup> Dies wird deutlich an Pablo Picassos *Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht* von 1912 (Abb. 32), in dem er ein Korbstuhlgeflecht, gedruckt auf ein Wachstuch, auf die Leinwand klebte und das gesamte Bild mit einem Seil rahmte. In George Braques *Pfeife Glas und Würfel* von 1914 (Abb. 33) steht das Zeitungspapier, im Vergleich zu Picasso, für das Realitätsfragment. Beide Elemente fügen sich in die Bildordnung ein und passen sich der Zusammenstellung an.<sup>54</sup> Die Intention der Künstler lag, durch die Kombination der fragmentiert zusammengesetzten Malweise und der Einfügung von Materialien aus dem physisch fassbaren Alltagsleben, in einer Brechung der Abbildung der Realität, genauso wie in der später folgenden Fotomontage der Avantgarde.

Zwar geht es um die Zerstörung des organischen, auf die Abbildung von Realität festgelegten Werks, aber doch nicht wie in den historischen Avantgardebewegungen um eine Infragestellung von Kunst überhaupt; vielmehr [...] die Herstellung eines ästhetischen Objekts [...], das sich jedoch den traditionellen Regeln der Beurteilung entzieht [...].<sup>55</sup>

Ihr Schwerpunkt ist somit immer noch produktionsästhetisch orientiert. Der Bruch mit dem gewohnten Darstellungssystem ebnete den Weg für den zweiten Schritt, der in der Emanzipation der Montage von der Collage zur eigenständigen Gattung mittels einer technischen Abgrenzung lag. Dies geschah nicht radikal, sondern wurde durch eine stetig steigende Präsenz des Fotografischen gegenüber dem geklebten Material innerhalb der Bildkomposition erreicht. Dies führt zu einer stimmigeren und somit bildhafteren Bildästhetik. Eine mögliche Erklärung für das erhöhte Interesse am Gestaltungsmittel scheint die bessere Handhabbarkeit zu sein, die mit der Einführung der ersten Kleinbildkamera durch die Firma Leica (1925) ermöglicht wurde. Diese erleichterte den Umgang mit dem aufzubereitenden Filmmaterial und schuf bessere Kaschierungsmöglichkeiten der Schnitte innerhalb der

---

<sup>52</sup> Bürger 1974, S. 99.

<sup>53</sup> Ebd..

<sup>54</sup> Ebd., S. 99-100.

<sup>55</sup> Ebd., S. 100-101.

Montage selbst. Diese Manipulation wurde so gut, dass durch die Montagereproduktion ein Eindruck von dokumentarischer Abbildung ermöglicht wurde. Hinzu kam die schnelle Verbreitungsmöglichkeit der fotografischen Bilder in den stark zunehmenden Informationsmitteln der Illustrierten Zeitschriften, wie Roland März festhält:

Seit der Mitte der zwanziger Jahre, die die flutartige Ausbreitung der Bildreportage in den Illustrierten mitsichbrachten, löste sich die Photomontage nach ihren ursprünglichen Anfängen innerhalb des Futurismus, Konstruktivismus und Dadaismus, aus den Vorformen der Photo-Collage heraus, als eigenständige darstellende Kunstweise sowohl von der Photographie wie von der auch weiterhin mit den herkömmlichen Mitteln gestaltenden bildenden Kunst.<sup>56</sup>

Daraus entwickelte sich eine Kritik an der Fotografie, die sich auf ihre unreflektierten mechanischen Abbildungen bezog, wie Siegfried Kracauer in seinem Essay *Ornament der Masse* aus dem Jahr 1963 anführte:

Die Einrichtung der Illustrierten ist in der Hand der herrschenden Gesellschaft eines der mächtigsten Streikmittel gegen die Erkenntnis. Der erfolgreichen Durchführung des Streiks dient nicht zuletzt das bunte Arrangement der Bilder. Ihr *Nebeneinander* schließt systematisch den Zusammenhang aus, der dem Bewußtsein sich eröffnet.<sup>57</sup>

Zum einen wurde die Flut der Bilder somit als Behinderung der ‚Erkenntnis‘ gesehen, aber dennoch durch ihre Direktheit geschätzt, bedingt durch ihre medienspezifische Ästhetik und somit zur Erkenntnisvermittlung trotz Ablehnung genutzt.

Die Photomontage entwickelte sich zu einer ideologisch-programmatischen Bildgattung und zu einer neuen Darstellungsweise „visueller Dichtung“ (El Lissitzky). Dem entsprach auch Heartfields poetische Maxime „Male mit Foto! Dichte mit Foto!“<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Roland März, Über den Verfremdungseffekt in den Photomontagen John Heartfields, in: Staatliche Museen zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz (Hrsg.), *Forschungen und Berichte*, Bd. 13, *Kunsthistorische und volkskundliche Beiträge*. Berlin 1971, S. 119.

<sup>57</sup> Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*. Essay. Frankfurt a. Main 1963, S. 34.

<sup>58</sup> März 1971, S. 119.

Durch ihre Dekonstruktion der Zusammenhänge innerhalb der fotografischen Bilder wurde es ihnen möglich eine Reflexion über diese wieder in Gang zu setzen. Der ‚Erfinder‘ der Fotomontage ist heute nicht mehr als Einzelperson bestimmbar, da Raoul Hausmann, Hannah Höch, wie auch John Heartfield und George Grosz diesen Titel für sich einnehmen könnten. Die ersten Versuche wirken noch unstrukturiert und verweisen formal neben dem Dadaismus auf die futuristische Malerei, wie man bei der Gegenüberstellung von Umberto Boccionis *Visioni Simultanee* aus dem Jahr 1911 (Abb. 34) und John Heartfields *Live and Activity in Universal City at 12:05 midday* von 1919, (Abb. 35) feststellen kann. Beide beschäftigten sich mit dem Thema der großstädtischen Bewegung und den darin vorherrschenden Wahrnehmungen. Hier wird deutlich, wie der Mensch durch die Masse der Fetzen von Informationen visueller und oraler Gestalt überflutet wird. In Boccionis Werk erkennt man den Versuch einen Rhythmus der Stadt in seine formalen Mittel zu transferieren. Im gleichen Zug behält er die Struktur der Umgebung mit ihrer Architektur, den Menschen und deren Interaktion bei und vermittelt so eine positive Sicht auf die Großstadt in der ihr Bewohner noch seinen Platz einnimmt, indem er sie überthront. Dies wird symbolisiert durch die von oben nach unten blickenden roten Köpfe, die herausgenommen aus der Stadtszenerie über ihr zu schweben scheinen. Dem entgegengesetzt konstruiert Heartfield in seiner Fotomontage die Stadt mit Symbolen der zeitgenössischen Kommunikationsmittel, repräsentiert durch die Zeitungsausschnitte der Buchstaben, kombiniert mit Telefonhörer und dem damals zeitgenössischen Fortbewegungsmittel – dem Automobil, visualisiert durch das Rad. Die Bildkomposition entspricht einem chaotischen System, das dem Menschen nur noch fragmentarisch durch einzelne porträthafte Bilder Platz gewährt. Um eine angestrebte deutliche Aussage für den Betrachter zu erzielen erlangten die Bilder eine immer klarer, erneut wirklichkeitsnäher werdende Bildkomposition. Die Notwendigkeit sich der realistischen Darstellung wieder zuzuwenden und diese als Grundlage für eine weiterführende Aussage zu nutzen, erklärt Walter Benjamin im Jahr 1932 in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* mit Bezugnahme auf ein

Zitat in Bertolt Brechts *Dreigroschenoper* innerhalb einer gegnerischen Stellungnahme gegenüber der Neuen Sachlichkeitsbestrebung anhand des Bezuges auf Albert Renger-Patzsch:

Das Schöpferische am Photographieren, ist dessen Überantwortung an die Mode. ‚Die Welt ist schön‘ – genau das ist ihre Devise. In ihr entlarvt sich die Haltung einer Photographie, die jede Konservenbüchse ins All montieren, aber nicht einen der menschlichen Zusammenhänge fassen kann, in denen sie auftritt [...]. Weil aber das wahre Gesicht dieses photographischen Schöpfertums die Reklame oder die Assoziation ist, darum ist ihr rechtmäßiger Gegenpart die Entlarvung oder die Konstruktion. Denn die Lage, sagt Brecht, wird ‚dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache ‚Wiedergabe der Realität‘ etwas über die Realität aussagt. [...] Es ist also tatsächlich „etwas aufzubauen“, etwas „künstliches“, „Gestelltes“. <sup>59</sup>

Dieser Verweis auf Bertolt Brecht verdeutlicht die bereits damals empfundene Durchdringung und den unreflektierten Umgang mit der Fotografie. Die bloße Wiedergabe ermöglicht kein Verständnis über die abgebildeten Objekte, sondern dies ist nur erreichbar durch eine subjektiv assoziative Erfassung. Für ihn liegt eine Erhöhung in der Erkenntnisleistung der Kunst im Vordergrund, die nur durch eine kritische Hinterfragung der Mittel selbst erreicht werden könnte: durch eine künstliche Konstruktion und deren Zurschaustellung. In diesem Kontext ist die Fotomontage in jener Zeit zu sehen.

Die kritische Form der Fotomontage in der Weimarer Republik und das darauf anschließende Hitlerregime, fanden ihre Verbreitungsmöglichkeit vor allem über die Zeitschriften. Hier herauszuheben sind die „in der Arbeiter-Illustrierten-Zeitung massenhaft reproduzierbaren und dadurch massenwirksamen Photomontagen Heartfields“ <sup>60</sup>, der durch Willi Münzenberger zum Chefdesigner <sup>61</sup> dieser Zeitung ernannt wurde. <sup>62</sup> Diese Zeitung, die heute als solche nicht mehr existent ist, war damals eine der ersten Beispiele des

---

<sup>59</sup>Walter Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie, in: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. II, hrsg. v. Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann. Frankfurt a. Main 1972, S. 383-384.

<sup>60</sup> März 1971, S. 119.

<sup>61</sup> Hal Foster u.a., Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism. London 2004, S. 171.

<sup>62</sup> März 1971, S. 119.

Massenmediums, orientiert an den Vorlagen von *Life* und *Paris Match*.<sup>63</sup> In dieser Zeit erfolgte der bereits angestrebte Wandel innerhalb des Funktionsanspruches der Fotomontage, welcher durch das zweite Modell von Bernd Stiegler aufgegriffen wird: das Modell des Wandels von einer „Produktions- zu einer Rezeptionsästhetik auf einer narratologischen Grundlage“<sup>64</sup> aus der Filmtheorie; durch das Einsetzen der Montage als agitatorisches Mittel.

Das Hauptanliegen der Werke war nicht mehr das ästhetische Bild als solches, das zwar genauso manipuliert sein konnte durch eine konstruierte Bildkomposition, wie man bei Oscar Reijlander sehen kann oder das Zerstören der bekannten visuellen Ausdrucksform, wie bei Picasso, sondern das vermittelnde informative Bild. Diese Verschiebung wurde durch den Wandel im Funktionsanspruch der Montage verursacht, der in einer bewussten Transferierung von Informationen und politischer Aktivierung des Rezipienten lag. Wenn man sich zum Beispiel die Fotomontage *Der Sinn des Hitlergrusses: Kleiner Mann bittet um große Gaben. Motto: Millionen stehen hinter mir!* (Abb. 36) von John Heartfield ansieht wird die herausgehobene politische Narration besonders deutlich. Diese Montage entstand ein Jahr vor der Wahl Adolf Hitlers zum Reichskanzler im Januar 1933. Hitler, hier rechts im Bild, dargestellt mit erhobenem Arm zum sogenannten ‚Hitlergruß‘ werden Geldscheine gereicht von einem hinter ihm stehenden, nicht zu identifizierenden, Mann. Heartfield nutzt die dem Betrachtendem bekannte Formensprache der Fotografie, um einen Wiedererkennungseffekt der dargestellten Personen zu erzielen und gleichzeitig diesen mittels der Montage zu brechen, um eine politische Erzählstruktur einzufügen und ihre Manipulierbarkeit zu zeigen. Denn durch die Störung der Perspektive, die mit Hilfe der Größenunterschiede der Figuren innerhalb einer Bildebene entsteht, und dem Verbinden zweier Fragmente aus jeweils fremden Kontexten, den Herren mit dem Geld und Hitler in Grußstellung, wird ihm ermöglicht, eine Komposition mit einem völlig neuem Sinngehalt zu schaffen. Zusätzlich

---

<sup>63</sup>Foster 2004, S. 171: „The *AIZ*, as it came to be called, specifically aimed to challenge the *Berliner Illustrierte Zeitung*, which had achieved a circulation ranging in the hundreds of thousands and could legitimately be called one of the first examples of mass media, serving as the model for subsequent magazines such as *Life* or *Paris Match*. The *AIZ* was thus conceived as a mass-cultural countertool.“

<sup>64</sup> Stiegler 2009, S. 288.

akzentuiert er die unterschiedlichen Positionen der Figuren durch die bereits aus der bildenden Kunst bekannte Bedeutungsperspektive. Die linke Person stellt somit die Personifikation der „deutschen Großbourgeoisie“ der damaligen Zeit dar, die Hitler durch Geldspenden unterstützte, um einen linkspolitischen Putschversuch zu unterdrücken und ihn an die Macht zu delegieren.<sup>65</sup> Hitler wird nur als die Marionette im Vordergrund präsentiert, die durch die undefinierten Großindustriellen aus dem Hintergrund gelenkt wurde, die somit die eigentliche Machtposition innehatten. Mit dem Blick auf das Geld erfährt der Zusatz unten im Bild: *Millionen stehen hinter mir!* eine nachdrücklich visuelle Unterstreichung. Durch die Kombination der Fotofragmente mit dem Motto, bekommt das Bild eine Zweideutigkeit: die Wählerschaft anzusprechen oder die finanzielle Bestechung zu thematisieren. Zusätzlich nochmals polemisiert wurde dies mittels der Überschrift *Sinn des Hitlergrusses*. Heartfield versucht so die Hintergründe des politischen Geschehens aufzudecken und benutzt die Fotomontage in der Tradition eines Propagandaplakates mit Schlagworten und eindringlichen Bildern, um die Betrachter anzuregen sich ihre eigenen Gedanken über die politischen Führungspersönlichkeiten zu bilden. Bei Heartfield wird deutlich wie sich die Funktion der Dekonstruktion der Fotografie und Konstruktion neuer Bildinhalte aus diesen auf genau formulierte politische Aussagen zuspitzt. Die Montagen sind „nicht primär ästhetische Objekte, sondern Lesebilder“<sup>66</sup> bedingt mit einer narrativen Absicht. Peter Bürger führt in seiner *Theorie der Avantgarde* den Schock des Rezipienten an<sup>67</sup>, denn er erfährt durch das Fehlen eines einheitlichen narrativen Sinnes innerhalb des visuellen Bildes:

[...] die Erfahrung, daß sein an organischen Kunstwerken ausgebildetes Verfahren der Aneignung geistiger Objektivationen dem Gegenstand unangemessen ist. Weder erzeugt das avantgardistische Werk einen Gesamteindruck, der eine Sinndeutung erlaubt, noch läßt der möglicherweise sich einstellende Eindruck im Rückgang auf die Einzelteile sich klären, da diese nicht mehr einer Werkintention untergeordnet sind.

---

<sup>65</sup> März 1971, S. 122.

<sup>66</sup> Bürger 1974, S. 101.

<sup>67</sup> Ebd., S. 108.

Diese Versagung von Sinn erfährt der Rezipient als Schock. Ihn intendiert der avantgardistische Künstler, weil er daran die Hoffnung knüpft, der Rezipient werde durch diesen Entzug von Sinn auf die Fragwürdigkeit seiner eigenen Lebenspraxis und die Notwendigkeit, diese zu verändern, hingewiesen. Der Schock wird angestrebt als Stimulans einer Verhältnisänderung, er ist das Mittel, um die ästhetische Immanenz zu durchbrechen und eine Veränderung der Lebenspraxis des Rezipienten einzuleiten.<sup>68</sup>

Hier wird nochmals deutlich, wie eine solche Reaktion vom Künstler intendiert wird. Wobei mit Blick auf Heartfield gesagt werden muss, dass dieser einen Sinn erzeugt, der durch den narrativen Kontext der hinzugefügten Schriftzüge gesetzt wird. Der Schock tritt hier eher durch die Erkenntnis des verborgenen Sinns des Bildes auf. Ähnlich dem Aufbau eines Emblems (Abb. 37) mit Überschrift, Bild und Text, die untereinander in Verbindung stehen und den versteckten Sinn hinter dem zumeist rätselhaften Werk erkennen lassen.<sup>69</sup>

Peter Bürger bemerkt, dass durch die Zusammensetzung kein geschlossenes innerbildliches Gesamtkonzept geschaffen wurde, woraus für ihn zwei Probleme erwachsen: Einmal die unspezifische Reaktion des Betrachters – wie im Dadaismus, durch dessen verwirrende unkenntliche Sinnverortung der Rezipient überfordert wird und eine gewisse Verschlussenheit entsteht, die wiederum eine Abwehrhaltung gegenüber dem Werk hervorbringt und so kontraproduktiv sein könnte:<sup>70</sup>

Nichts verliert seine Wirkung schneller als der Schock, weil er seinem Wesen nach eine einmalige Erfahrung ist. In der Wiederholung verändert er sich grundlegend. [...] Die heftigen Reaktionen des Publikums auf das bloße Auftreten der Dadaisten gehören dazu; das Publikum war durch entsprechende Zeitungsberichte auf den Schock vorbereitet, es erwartete ihn. Ein solcher beinahe schon institutionalisierter Schock dürfte am

---

<sup>68</sup> Bürger 1974, S. 108.

<sup>69</sup> Bürger wendet den Begriff Emblem in einer Werkanalyse direkt auf Heartfields Arbeiten an. Was hier nur als Denkanstoß genannt werden soll. Zur weiterführenden Auseinandersetzung: Bürger 1974, S. 101-108.

<sup>70</sup> Ebd., S. 108.

allerwenigsten auf die Lebenspraxis der Rezipienten zurückwirken; er wird ‚konsumiert‘.<sup>71</sup>

Und zum Zweiten die simple Annahme des Betrachters der Authentizität der Fotografien:

In jeder Fotomontage lag die implizite Botschaft, daß die Fotografie allein nicht „die Wahrheit sagen“ könne, sowie die Mahnung, daß die Tatsache selbst eine gesellschaftliche Konstruktion sei. Damit soll nicht bestritten werden, daß Fotografien eine bestimmte Art des Beweises darstellen, sondern nur darauf hingewiesen werden, daß der Wahrheitswert der Fotografie häufig überschätzt oder falsch verortet wird.<sup>72</sup>

Der benannte ‚Wahrheitswert‘ bezieht die Fotografie aus ihrer technischen Herstellung auf Grundlage ihrer Indexikalität— ihrer Referenz zum Objekt, durch dessen ‚Einbrennen‘ auf das entsprechende Trägermaterial. Durch die Manipulation dieses Trägers entstehen wiederum Fragmente, die in gewisser Weise zwar noch eine physische Verbindung, also einen ‚Wahrheitsanspruch‘ zum Objekt besitzen, aber durch die Kombination dieser die zu transportierende Information verändern und manipulieren. Wenn man nochmals zurück zum angeführten Beispiel von John Heartfield geht, entdeckt man wie sich der Künstler dessen bewusst war, denn er versuchte die fotografische Ästhetik zu brechen, um diese vermeintliche Annahme der authentischen Bilddarstellung ins Wanken zu bringen. Dies setzt er zum einen mit dem einfarbigen Hintergrund um, indem er die Räumlichkeit heraus nimmt und zum anderen perspektivische Figuren in den Vordergrund stellt. Am deutlichsten jedoch wird diese Annahme an der Positionierung der Figuren in einer Bildebene verbunden mit einem unrealistischen Größenunterschied.

In den dreißiger Jahren manifestierte sich der Gebrauch der Fotomontage somit immer stärker als Gegenbewegung zur Manipulation des Rezipienten durch die Fotografie. Auf das Vertrauen des Rezipienten in die dokumentarische Funktion der fotografischen Bilder wird und wurde gebaut, um diesen im Alltagsleben, aber vor allem innerhalb der Kriegsjahre zu

---

<sup>71</sup> Bürger 1974, S. 108.

<sup>72</sup> Rosler 2000, S. 141. Dieses Zitat bezieht sich auf die Montage von Heartfield aus den 30er Jahren.

beeinflussen. „Das Nachstellen oder Fälschen von Aufnahmen war in der Militärfotografie schon immer ein Thema.“<sup>73</sup> Als Beispiel soll Jewgeni Chaldej's Fotomontage von der Flaggenhissung auf dem Berliner Reichstagsgebäude am 30. April 1945 (Abb. 38 / 39) herangezogen werden. Diese wurde von Ernst Volland in seinem Buch *Das Banner des Sieges*<sup>74</sup> detailliert untersucht und durch verschiedene Vergleichsaufnahmen als Fotomontage definiert. An dieser Stelle möchte ich nur kurz auf die einzelnen Manipulationsstellen verweisen und nicht auf weitere Details eingehen, da es nur als Beispiel dient um die Ausmaße der Verwendung zu veranschaulichen.<sup>75</sup> In diese Fotografie wurden mittels Negativmontage die Rauchschwaden aus anderen Bildern eingesetzt, die Flagge wurde in ihrer Bewegungsstruktur verändert und dem am Bildrand befindlichen Soldaten auf dem Dach wurde die zweite Armbanduhr am rechten Armgelenk wegretuschiert. Die Behauptung eines authentischen Bildes aufgrund der Analogie ist demnach nicht mehr zu halten.

Durch die technische Weiterentwicklung der Digitalkamera in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts wurde das Potenzial der Täuschungsmanöver noch verstärkt und findet vor allem in der Werbung Verwendung, die das gewohnte fotografische Bild als Manipulationsmittel gegenüber dem Konsumenten benutzt. Hier erscheint die Rezeptionsästhetik nicht vollständig entgegengesetzt dem Sinne Heartfields; zwar besteht eine Manipulation des Betrachters, aber wollte er nicht auch den Rezipienten politisch ansprechen und beeinflussen? Sie wird jedoch bei ihm durch die Präsentation der Zusammenstellung offengelegt. Die Technik der Montage im digital fotografischen Bild ist mit ihren Bearbeitungsoptionen nicht mehr erkennbar, im Endprodukt nicht mehr nachvollziehbar. Sie besitzt eine verschlüsselte Rezeptionsästhetik, die ohne offensichtliche Narration erst entschlüsselt werden muss.<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> Rosler 2000, S. 134.

<sup>74</sup> Ernst Volland, *Das Banner des Sieges*. Berlin 2008.

<sup>75</sup> Im Abbildungsverzeichnis sind die Bilder der Originalfotografie und der letztendlichen veröffentlichten Fotomontage gegenübergestellt.

<sup>76</sup> Wie bereits schon angesprochen erläutert Roland Barthes den Zusammenhang mit der Verschlüsselung von Informationen im Subtext eines Bildes anhand der Werbung in seinem Buch *Die Rhetorik des Bildes* 1990 sehr aufschlussreich.

## **2.2. Ebenen der Montage der Serie S**

Die bisher angewandten Stieglerischen Modelle zur Gruppierung der Montagefunktionen innerhalb der Bildästhetik der analogen Fotografie benötigen in Bezug zur Serie S eine Ergänzung, da sich die Reziprozität zwischen Bild und Betrachter erweitert. In den Werken steht zwar immer noch die Rezeptionsästhetik im Vordergrund, jedoch verändert sich das Kommunikationsmittel zwischen den beiden Parteien. Der Rezipient wird nicht mehr durch einen narrativen Bogen im Bild angesprochen, sondern lediglich aufgrund verschlüsselter Informationen und eines Bruches. Eines Störfaktors oder wie Bertolt Brecht ihn benannte: ‚Verfremdungseffekt‘, somit wird der Betrachter auf den blinden Fleck in seiner eigenen Wahrnehmung verwiesen. Dieser bezieht sich auf die Problematik der Täuschung, da vertraute Signifikate in das Bild eingefügt werden und eine Einordnung in ein dem Betrachtendem bekanntes System ermöglicht wird, die zu einer Akzeptanz seinerseits führen. Die Erkenntnisebene bezieht sich auf den epistemischen Bruch zwischen dem fotografisch-dokumentarischen und dem digitalen Bild, welches die Objektreferenz nicht mehr beinhaltet. Die letztendliche Sicherheit für den Betrachtenden wird nur erlangt durch die ergänzenden, außerhalb des Bildes liegenden, Informationen. Der Betrachter vollendet somit das Bild als Informationsträger.

Bevor die Auswirkungen auf den Rezipienten näher bestimmt werden, möchte ich in den nachfolgenden Abschnitten zuerst die einzelnen Strukturen, in denen die Montage innerhalb der Serie S eingebettet ist, aufzeigen, die verschiedenen Funktionen innerhalb dieser herauskristallisieren, um an die Auswirkungen auf den Rezipienten anzuknüpfen.

### **2.2.1. Serialität**

Beginnen möchte ich dies mit dem äußeren Rahmen – der seriellen Struktur. Diese bringt die Einzelwerke in eine bestimmte Ordnung. Was ihrer

Grundbedeutung vom lateinischen *series*<sup>77</sup> Kette, Reihe oder Folge anhaftet, welche als Zusammensetzen von Einzelteilen durch ein übergeordnetes Element gesehen werden kann und damit eine Voraussetzung bildet, um eine Parallele zur Montage ziehen zu können. Innerhalb der Fotografie liegt die Serialität in ihrem Herstellungsverfahren somit als immanentes Moment begründet. Zum einen im Produktionsprozess, durch das Grundmaterial des Filmes und zum anderen in der Werkstruktur, indem sie genutzt wird, um Gruppen mit einem übergeordneten Thema zu erstellen. Im Digitalen entfällt das Material des Negativfilms und wird ersetzt durch die Eigenheit in deren Herstellungsprozess in Form einer Aneinanderreihung der einzelnen Pixel zu einem visuellen Bild, das ebenfalls im erweiterten Sinn, eine Art von Serie im technischen Feld entstehen lässt. Das digitale Bild in der Serie S bezieht sich in seiner Ordnungsstruktur auf die analoge Fotografie im Technischen, wie auch in der Präsentationsform. Die Serie als Rahmen ermöglicht einer Idee, oder durch uns selbst, „die Einzelheiten in Zusammenhang zu bringen, die Gesamtheit aller Seiten einer Erscheinung, ihre Beziehungen, ihre Übergänge und Widersprüche aufzuzeigen.“<sup>78</sup> Wobei wir wiederum bei der Thematik der Montage im weitentferntesten Sinn wären in dem man die Serie als Gesamtkonstrukt betrachtet und das Einzelbild als ein Teil dessen. Durch ihre Vereinigung werden die Bilder aus ihrer singulären Wirkung herausgelöst und zusammengefasst, wodurch semantische Schwerpunkte in die Einzelelemente hineingesetzt werden, die ohne diese in Bezugnahme nicht primär im Vordergrund stehen würden. Wie zum Beispiel das Gefühl einer Leere bzw. Verlassenheit, das sich bei der Betrachtung der räumlichen Umgebung in den Bildern der Serie S entwickelt.

Durch das Einsetzen der Einzelpersonen in die Abbildungen wird dieses Gefühl nicht dezimiert, sondern aufgrund der Nebenpräsenz von Einzelbildern, die dem entgegenwirken noch erhöht. Mit Hilfe der Verstärkung der Anzahl der Personen bzw. ihrer präziseren Positionierung in der Komposition und zusätzlich durch die Verringerung der architektonischen Monumentalität (Abb.

---

<sup>77</sup> Langenscheidt, Wörterbuch Lateinisch-Deutsch, hrsg. v. Langenscheidt-Redaktion auf Grundlage Menge-Güthling. Berlin, München 2008, S. 728.

<sup>78</sup> Herbert Molderings, Argumente für eine konstruierende Fotografie (1980), in: Hubertus Ameluxen, Wolfgang Kemp (Hrsg.), Theorie der Fotografie 1980-1995, Bd. IV, München 2000, S. 110: Wobei Molderings sich hier auf eine Entwicklung einer erkennenden konstruktiven Fotografie bezieht.

26), die reduziert wird durch die an den Rand rückenden Gebäude, wird es noch deutlicher hervorgehoben<sup>79</sup>. Setzt man S#10 (Abb. 26) und S#26 (Abb. 40) in den Vergleich, erkennt man die exponierte Positionierung der drei Einzelgruppen und der Automobile bzw. Wracks, die sich bei S#10 in einer rautenförmigen Verbindung in der Bildmitte anordnen. Demgegenüber bewirkt der große fast menscheleere Platz im Vordergrund in S#26 eine Leere, die durch die architektonische Präsenz der an den Platz anschließenden Gebäude verstärkt wird. Sie bilden einen zusätzlichen Rahmen, der die Freifläche dadurch hervorhebt. Nur ganz klein in den Hintergrund gedrängt, fast schon versteckt, so wie die liegenden Personen in den runden Sitzbänken, wird die Szene bevölkert. Diese werden durch die vergleichende Gegenüberstellung nun aber fast übersehen. Positiv gesehen könnte man diese Nebenpräsenzen als eine Sicht auf die unterschiedlichen Perspektiven auf das übergeordnete Thema Stadt sehen, die eine erweiterte Betrachtung ermöglicht, was Beate Gütschow im Rahmen eines Interviews in Bezug zur Wahl des Mittels der Montage bestätigt: „Die Montage ermöglicht mir das Zusammenbringen unterschiedlicher Perspektiven.“<sup>80</sup>

Die Verwendung dieser wurde auf wortwörtliche Art in einigen Bildern umgesetzt, in dem sie ein und dieselben Gebäudeelemente in verschiedenen Perspektiven in den Bildern wiederholt, wie zum Beispiel: die großen röhrenartigen Elemente in S#14 (Abb. 1), welche die Decke und den Boden des zentralen Gebäudes trennen und in S#32 (Abb. 13) im Hintergrund am horizontal angeordneten Gebäude als Einzelemente wieder auftauchen. Ein weiteres Beispiel wäre der Bau aus dem Werk S#24 (Abb. 30), mit seiner hervorstehenden Außentreppe, die in gespiegelter Form links im Hintergrund bei S#29 (Abb. 41) wiederholt wird.

Auf der anderen Seite kann man die Sicht aus verschiedenen Perspektiven auf das gleiche Thema auch auf die Ordnungsstruktur der Serialität beziehen.

Kritisieren könnte man an diesem Punkt, dass die Ähnlichkeit in der Konstruktion der Szenarien der Stadt und damit verbunden die

---

<sup>79</sup> Man muss zusätzlich natürlich erwähnen, dass die Personen in S#10 ebenso verloren im Gesamtbild wirken, dennoch im Vergleich zu den anderen Bildern der Serie kann man an dieser Stelle aber von so etwas wie einer Belebung der Szene sprechen.

<sup>80</sup> Staatliche Kunstsammlung Dresden (Hrsg.), Beate Gütschow: S, Ausst.-Kat., Staatliche Kunstsammlung Dresden 2009, Ostfildern 2009, S. 25.

Auseinandersetzung mit einem bestimmten Bautyp als eine Beschränkung des Stiles auf die Moderne bzw. Postmoderne Architektur gesehen werden kann. Durch die Eingliederung in ein vorherrschendes System, wie bereits im ersten Kapitel ausgeführt, den klassisch annähernden zentralperspektivischen Aufbau, die Staffelung der Einzelemente und die vorgelagerten Plätzen, ist keine große Vielfalt der Perspektive zu erkennen. Die Wechsel scheinen hier, wie auch an anderen Stellen, vor allem beabsichtigt, in den subtilen Details zu liegen. Die Funktion der Montage in der Serialität liegt somit in einer Ordnungsfunktion und in der Erweiterung des Sichtfeldes durch die Kombination von unterschiedlichen Perspektiven auf ein und denselben Gegenstand, vermittelt mithilfe unauffälliger Details.

### **2.2.2. Digitalisierung**

Rückblickend wurde bereits in der ersten Annäherungsphase an das Bildmaterial auf die technische Herstellung verwiesen. Dabei wurde die Metamorphose der Bilder von der analogen Fotografie, über den Zwischenschritt des Scannens hin zum digitalen Bild erörtert. Auf dem Computerbildschirm erscheint dieses digitale Bild vor der Bearbeitung dem Betrachter rein visuell genauso, wie die analoge Fotografie. Aufgrund der Ähnlichkeit der Bilder und der gleichzeitigen Veränderung durch die dazwischen stehenden Verarbeitungsschritte der Produktion entwickeln sich verschiedene Fragestellungen. Was verändert sich durch die Digitalisierung im Bild und in welchem Zusammenhang steht dies zur Montage? Welche Verschiebungen ergeben sich innerhalb des Referenzbereiches und was hat das letztendlich für Auswirkungen auf den Rezipienten?

Aufgrund der Digitalisierung verliert das Bild seine Objektreferenz, die zuvor mittels der analogen, fotografischen Technik geschaffen wurde. Diese entsteht durch das am Objekt gebrochene Licht, das sich auf das Trägermaterial einbrennt und seine Spur, seinen Index hinterlässt. Theoretisch hat dies ein

„kausales Verhältnis“<sup>81</sup> zwischen dem Objekt und dem Bild zur Folge, wodurch eine Verankerung von Ort und Zeit der Information geschaffen wird. Dies wiederum bildet die Voraussetzung für seine Authentizität.<sup>82</sup> Hingegen bei der Digitalisierung wird das Bild mit einer Lampe elektronisch abgetastet. Das Licht könnte man vielleicht – abstrakt gesehen – als Entsprechung zum analogen Produktionsprozess lesen.

Aber 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 Bitmap-Grafik, 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. Darin gesehen ist die Montage bereits in der digitalen Bilderfassung immanent vorhanden, durch die Zerteilung des abgelenkten Objektes in Reflexionswerte und deren Kombination im Computer. Es werden einem visuellen Konstrukt Elemente entnommen und in ein Neues, den digitalen Code, zusammengesetzt. Damit erfolgt eine Referenzverschiebung von einer Objekt- zu einer Medienreferenz. Das Objekt ist scheinbar optisch noch dasselbe, aber die Referenzebene und damit die Bildaussage haben sich erweitert bzw. verändert. Es besteht keine direkte physische Verbindung mehr durch Lichtpunkte, wie sie durch das natürliche Licht entstand, das am Objekt abgeprallt und sich mithilfe einer chemischen Reaktion in das Fotomaterial einbrannte. Geimer beschreibt am Beispiel der Ausführung Mitchells:

Die Umwandlung von analogen Signalen in digitale Information markiert den entscheidenden Unterschied zum traditionellen Aufzeichnungsverfahren der Fotografie. Während analoge Informationen stufenlos ineinander übergehen und kontinuierlich sind – Mitchell nennt als

---

<sup>81</sup> zit. n.: Peter Geimer, Analog/digital I: Das Ende der Referenz, in: Ders., Theorien der Fotografie zur Einführung, Hamburg 2009, S. 101; William John Mitchell, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge Massachusetts, London 1992, S. 24.

<sup>82</sup> Peter Lunefeld, Digitale Fotografie. Das dubitative Bild, in: Herta Wolf, *Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Paradigma Fotografie*, Bd. I. Frankfurt a. Main 2002, S. 158-177.

Beispiel das Thermometer, dessen Quecksilbersäule, analog zur Temperatur steigt und sinkt-, bestehen digitale Informationen aus einer begrenzten Zahl von Abstufungen. Der Wechsel von einem digitalen Zeichen zum nächsten ist nicht kontinuierlich, sondern sprunghaft – Mitchell nennt als Beispiel ein digitales Thermometer, das die Temperatur nicht kontinuierlich überträgt, sondern sie in diskrete Werte übersetzt.<sup>83</sup>

Innerhalb des digitalen Bildes wird damit die Verbindung zum physisch Wirklichen „obsolet“, da:

Der traditionelle Ursprungsmythos, der die Produktion menschlicher Kunstfertigkeit als automatisch erzeugte, perspektivische Bilder begreifen wollte, die der Kausalität natürlicher Objekte gehorchen, [...] hat für uns seine Überzeugungskraft verloren. Der Referent haftet dem Bild nicht mehr an.<sup>84</sup>

Trotz der Erkenntnis, der Trennung zwischen physischem und visuell repräsentiertem Objekt, entwickelt das digital fotografische Bild eine ästhetische Verbindung in Bezug auf die analoge Fotografie, mithilfe einer Art Mimesis<sup>85</sup>. Aufgrund der Durchtrennung des indexikalischen Bezuges zwischen Objekt und Abbild, und durch die feinen Manipulationsmöglichkeiten innerhalb der Digitalisierung, die bereits in der analogen Fotografie möglich waren, aber noch Beweise ihrer Bearbeitung hinterließen, erscheint als schlussendliche Konsequenz für Martha Rosler als schlussendliche Konsequenz für die „Zersetzung der Glaubwürdigkeit des gesetzlichen fotografischen Beweismittels“.<sup>86</sup> Martha Rosler setzt sich in ihrem Text ausführlich mit der Frage der Manipulation und den daraus resultierenden Folgen für die dokumentarische Fotografie, deren Beweiskraft damit infrage gestellt wurde, auseinander. Sie greift zur Stützung ihrer These unter anderem ein Beispiel von Susan Sontag<sup>87</sup> auf, die auf die Entfernung von Tschang Tsching verweist, der ursprünglich neben Mao Tse-tung auf dem Foto des langen Marsches stand.

---

<sup>83</sup> Peter Geimer, Theorien der Fotografie zur Einführung. Hamburg 2009, S. 100.

<sup>84</sup> Mitchell 1992, S. 31, zit. n.: Geimer, S. 101.

<sup>85</sup> Mimesis im Sinne des platonischen Unterschieds zwischen Sein und Schein, in Bezug zur fotografischen Ästhetik, die im digitalen Bild nachgeahmt wird.

<sup>86</sup> Martha Rosler, Bildsimulationen, Computermanipulationen: einige Überlegungen, in: Hubertus von Ameluxen, Wolfgang Kemp (Hrsg.), Theorie der Fotografie 1980-1995, Bd. IV. München 2000, S. 136.

<sup>87</sup> Ebd., S. 140.

Anhand dieser macht sie die Manipulation durch politische Regime, damit die einhergehende ideologische Säuberung von Geschichte und die sich daraus entwickelnde Gedächtnismanipulation der nachfolgenden Generationen deutlich:

Solche Manöver deuten auf die autoritäre manipulative Praxis des Regimes hin, doch vor allem erscheinen sie als Säuberung historischer Darstellungen, [...].<sup>88</sup>

Oder als propagandistische Eingriffe, wie wir in dem bereits angeführten Beispiel des Hissens der russischen Flagge auf dem Berliner Reichstag gesehen haben. Die Folge ist eine subjektive Erschaffung von Information auf der Grundlage eines scheinbar vertrauenswürdigen Mediums. Diese Vorstellung von Vertrauen wird in ihrem Sinne einzig und allein durch das Negativ erzeugt, selbst wenn, wie bereits im Exkurs in die analoge Fotomontage festgestellt wurde, durch die analoge Fotografie eine konstruierte Bildwahrheit möglich ist, kann eine minimale Überführungsmöglichkeit noch gegeben werden. Das unterstreicht den Unterschied zum Digitalen:

Bei der Digitalisierung muß es weder Original noch Negativ geben—nur Kopien, nur „Informationen“. Wenn das Bild digital entsteht, dann nicht mittels eines „Negativs“; das endgültige Bild besitzt kein Negativ.<sup>89</sup>

Im Bezug zum digitalen Bild und dessen fehlender Beweiskraft könnte nun nach Berücksichtigung der Manipulierbarkeit des analogen Bildes und dem Rückgriff auf dessen Ästhetik die Überlegung stehen, dass die Tendenz von der Objektreferenz zu einer immer stärker werdenden Medien- bzw. reinen Informationsreferenz tendiert, die mit Information gefüllt und hinterfragt werden muss, welche außerhalb des Bildes liegen.

Abgesehen vom Beweis tragenden Negativ ist das analoge fotografische Bild ebenfalls bereits als kodierte Botschaft gelesen worden, wie zum Beispiel von Allen Sekula.<sup>90</sup> Die eigene Identität der Fotografie sieht er als nichtig an, da sie eine selbst erzeugte Bedeutung nicht leisten kann, da sie durchdrungen ist von

---

<sup>88</sup> Rosler 2000, S. 140.

<sup>89</sup> Ebd..

<sup>90</sup> siehe hierzu: Allen Sekulas Essay: On the Invention of Photographic Meaning, in: Thinking Photography, hrsg. v. Victor Burgin. Houndmills, London 1992, S. 84-109.

einer sozialen oder diskursiven Einbettung.<sup>91</sup> Das bedeutet, dass die „denotierte Botschaft“ somit von einer „konnotierten Botschaft“ überformt wird, beziehungsweise sie nie existent war. Die Botschaft wiederum, ist entweder eine ästhetisch oder ideologisch. Bezogen auf das digitale fotografische Bild wird daher ersichtlich wieso Rückgriffe auf die gewohnten ästhetischen Mittel der Fotografie genutzt werden können, da sie als Transmitter über jene bekannten Ausdrücke eine Botschaft vermitteln.

Die konnotierten Botschaften des digitalen fotografischen Bildes der Serie S liegen somit zum einen in der übernommenen ästhetischen Botschaft der analogen Fotografie und zum anderen auch in der Ideologie der Moderne durch ihre Rezeption innerhalb der Architektur und der darin gewachsenen Montage selbst. Im folgenden Kapitel wird untersucht, inwieweit die Künstlerin Teilstücke der genannten Konnotationen nutzt, in welchen Kontext dies zum zeitgenössischen Rezipienten steht und welche Aufgabe sie erfüllen soll. Beginnend mit dem Offensichtlichsten – der thematischen Vorgabe: der Architektur und der Stadt als Konstrukt.

Als Einstieg vorgelagert ist an dieser Stelle noch ein Blick auf das Thema der Architektur in der analogen Fotografie, um die erleichterte Aufnahme der Thematik im digitalen Bild durch die Rezipienten zu verdeutlichen.

### **2.2.3. Exkurs: Stadthematik in der Fotografie**

Die Stadt innerhalb der Kunst als Bildmotiv spielte schon immer eine große Rolle bedingt durch ihre gesellschaftsprägende Form, die wiederum Einfluss auf deren Ausdrucksmittel brachte. Gerade in den Anfängen der Moderne wurde sie zu einem oft gewählten Bildthema, durch die Schnelllebigkeit und ihrem enormen Wachstum infolge der Industrialisierung. Aus ihr wuchsen neue Bildthemen, wie der Flaneur, Cafészenarien oder die Faszination am Gegenstand des Stadtlebens im Allgemeinen, wie die bereits angeführten Beispiele von Boccioni und John Heartfield zeigen. Die Architektur als Thema in der Fotografie wiederum ist bereits in ihrer Geburtsstunde verankert, wie in

---

<sup>91</sup> Geimer 2009 b, S. 89.

den Bildern von Nicéphore Niépce (Abb. 42), Louis Jaques Mandé Daguerre (Abb. 43) oder William Henry Fox Talbot (Abb. 35) zu sehen ist.<sup>92</sup> Verpflichtet scheint dies vor allem dem damaligen Technikstand zu sein, der sich durch eine hohe Sensibilität des Trägermaterials, eine längere Belichtungsdauer und die durch die Größe der Apparatur komplexe und unflexible Handhabung auszeichnete. Die sie umgebende Stadt mit ihrer Architektur präsentierte sich somit als ein ausgezeichnetes Thema, da der Außenraum durch seine natürlichen Beleuchtung mit einer guten Lichtquelle ausgestattet ist und einen Mangel an Bewegung der Objekte, bezogen auf die Architektur, verzeichnet.<sup>93</sup> Daher machte sie den Reiz eines klar zu erfassenden Motivs aus. Die zufälligen Passanten, die sich in den Straßen bewegten, wurden durch die lange Belichtungsdauer ausgeblendet. Sie erschienen maximal nur noch als blasser Nebel, sozusagen als Spur, die sie im Bild hinterließen. Erkennbar wurden sie nur, wenn sie über einen längeren Zeitraum stillstanden. Wie die eindrucksvolle Daguerreotypie von Louis Jaques Mandé Daguerre vom *Boulevard du Temple* aus dem Jahr 1838 (Abb. 43) zeigt. In dieser ist in der linken unteren Bildhälfte ein stehender Mann mit einem angewinkelten Bein zu erkennen.

Neben den bereits aufgeführten Vorteilen erscheint ein zusätzlich passender Nebeneffekt der Architektur zu sein, dass auf Seiten des Betrachters die Möglichkeit der Wiedererkennung besteht. Dadurch konnte eine breite Masse angesprochen werden, wodurch das Interesse an dem neuen Medium und dessen Akzeptanz unterstützt wurde.<sup>94</sup> Durch die weiteren Entwicklungsschritte in der Fotografie sah man einen entscheidenden Vorteil innerhalb ihres dokumentarischen und archivarischen Wertes, der es ermöglichte, die Dinge visuell mit einer hohen perspektivischen Übereinstimmung festzuhalten. Damit wurde gleichzeitig die entscheidende Glaubwürdigkeit geliefert, im Gegensatz zur Malerei oder Zeichnung, die als stärker subjektiviert Medien wahrgenommen wurden durch die höhere Abhängigkeit in der Herstellung zum Produzenten.<sup>95</sup> Dieser Vorzug der Detailtreue und die scheinbar damit

---

<sup>92</sup>Elena Kristofor, Über zeitgenössische Architekturfotografie. Zwischen Dokumentation und Interpretation, Original und Reproduktion, analog und digital, ing. Dipl. (ms.). Wien 2009, S. 6.

<sup>93</sup>Ebd., S. 6.

<sup>94</sup>Ebd..

<sup>95</sup>Wie bereits mehrfach bereits ersichtlich wurde, ist die analoge Fotografie nicht als objektiv anzusehen. Doch an dieser Stelle nochmals ein Verweis darauf, dass durch den subjektiven Eingriffes des Fotografen

verbundene Glaubwürdigkeit bzw. Akzeptanz als Wirklichkeitsbezug führten dazu, dass das Medium Fotografie als Untersuchungsmittel innerhalb der Universitäten bereits im 19. Jahrhundert eingeführt und ganze Fotosammlungen zu Studienzwecken angelegt wurden.<sup>96</sup>

Durch die technische Weiterentwicklung entstand eine Veränderung in den Umgangsmöglichkeiten mit der Fotografie und führte zu einer experimentelleren Verwendung des Mediums. Infolge dessen veränderte sich der Schwerpunkt innerhalb der zwanziger Jahre und man wandte sich im Zuge des „Neuen Sehens“<sup>97</sup> – im Blick auf die Architekturfotografie – von den archivarischen dokumentarischen Vermittlungsaufnahmen ab. Es rückten Motive der alltäglichen Umgebung und der Industriearchitektur v.a. durch ästhetisierte Detailaufnahmen in den Fokus. Dies haben wir bereits am Beispiel der Kritik von Walter Benjamin an Albrecht Renger-Patzsch gesehen haben.

Bezogen auf die Architektur, schlägt Annette Emde<sup>98</sup> somit eine „engere“ und eine „weitere Bedeutung“ des Begriffs der Fotografie vor. Die „engere Bedeutung“ erfasst die klassische Auftragsfotografie, die zur sachlichen Dokumentation der Bauten führte und vor allem durch Architekten oder Bauherren veranlasst wurde.<sup>99</sup> In diesem Fall musste der Fotograf den subjektiven Einfluss in der Aufnahme auf ein Minimum begrenzen und steht somit in der Tradition des klassischen ‚Dokumentarisch-Archivarischen‘. Die „erweiterte Bedeutung“ hingegen bezieht sich auf die Bilder, die die inhaltliche und formale Vielschichtigkeit der differenten Prägungen und Interessen der Fotografen reflektieren. Schlussfolgernd ermöglichten die technischen Innovationen die „erweiterte Bedeutung“, die neben dem rudimentär dokumentarischen, eher eine primär subjektive Information verankerte.<sup>100</sup> Abgesehen davon ist jede Fotografie subjektiv, wie bereits erörtert wurde. Die

---

innerhalb der Wahl des aufzunehmenden Objekts, der Art der Aufnahme und bis hin zur Wahl des Papiers und der Entwicklung des Filmes viele subjektive Entscheidungen getroffen werden. Die persönliche Handschrift ist jedoch im Vergleich z.B.: nicht so augenscheinlich wie zum Beispiel innerhalb der Zeichnung und deren Strichführung.

<sup>96</sup> Rolf Sachsse, Bild und Bau. Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur. Braunschweig 1997, S. 59-60.

<sup>97</sup> Eine differenziert Analyse des Neuen Sehens findet man bei Wolfgang Kemp, Das Neue Sehen: Problemgeschichtliches zur Fotografischen Perspektive, in: Ders., Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie. München 2006, S. 49-98.

<sup>98</sup> Annette Emde, Thomas Struth-Stadt und Straßenbilder. Architektur und öffentlicher Raum in der Fotografie der Gegenwartskunst. Marburg 2008, S. 35-36.

<sup>99</sup> Kristofor 2009, S. 11.

<sup>100</sup>Ebd., S. 11.

hier skizzierte Veränderung aufgrund einer technischen Entwicklung in den Produktionsapparaturen wirft die Frage auf, welcher Wandel sich durch die digitale Herstellung im ästhetischen Bereich innerhalb der Bilder eröffnet. Dieser soll anschließend im Rahmen der Montage in der Bildthematik der Architektur aufgegriffen werden.

Die Stadt als Thema in Verbindung mit der Montage zu setzen erscheint interessant, da die Stadt als solche bereits ein zusammengesetztes Gebilde von differenzierten Räumen und daraus resultierenden inhomogenen Strukturen repräsentiert. Allein innerhalb der funktionalen Nutzungsweise wird nach Wohn-, Arbeits-, Erholungs-, Produktions-, Verkehrsraum und den verschiedensten Mischformen unterschieden. Die Serie S, wie eingangs im Kapitel der Bildthematik erläutert wurde, beschränkt sich auf die sogenannten definitionsgreifenden *Nicht-Orte* von Mark Augés. Im Folgenden soll nun erläutert werden, in welchem Zusammenhang die Thematik der Bilder mit der Montage steht.

### **2.2.3.1. Architektur als Montagekonzept**

Die Architektur im fotografischen Bild als vertrautes Sujet ist dem Rezipienten in der Serie S nicht das einzig Bekannte. Wie bereits im ersten Kapitel angeklungen, verweisen die Formen und das Material der Gebäude, die Beate Gütschow für ihre Montagen nutzt, auf die Moderne<sup>101</sup>, Postmoderne oder zeitgenössischen Architektur: klare einfache Umrisslinien, eine Vorliebe zum rechten Winkel und der vereinzelt anzutreffenden geschwungenen Form. Auch die Vorliebe in der Materialwahl für Glas, Stahl und Beton verweisen auf diese Epochen. Durch den *Internationalen Stil* und deren rückbezügliche Aufnahme einzelner Elemente innerhalb der Postmoderne und zeitgenössischen architektonischen Sprache ist jener Typ weltweit vertreten. Die daher zu vermutende Präsenz der spezifischen Gestaltungssprache im alltäglichen Umfeld des Betrachters lässt einen gedachten Wiedererkennungseffekt zu. Dieser wiederum schafft in der ersten Auseinandersetzung mit dem Werk eine

---

<sup>101</sup> Eingrenzend möchte ich hinzufügen, dass mit der Moderne vor allem die Zeit ab Mitte der 1920er Jahre bezeichnet wird bei der die geometrischen klaren Formen im Vordergrund standen.

visuelle Akzeptanz beim Rezipienten der daraufhin die illusionistische Architektur als wirklich präsent, auch ohne eine topografische und chronologische Einordnung, vorerst annimmt und sie nicht als Bildmontage erkennt. Unterstützt wird diese Akzeptanz zusätzlich durch die bereits mehrfach an verschiedenen Stellen erwähnten fotografischen Bezüge, wie die schwarzweißen Tönung, das verbreitete Architekturthema innerhalb der Geschichte der Fotografie und die Staffagefiguren im Bild.

Beim Herstellungsprozess der Objekte erscheint die Wahl auf diesen Stil pragmatisch, da die schmucklosen glatten Fassaden und die geometrischen Strukturen der Künstlerin die Zusammensetzung der Einzelemente erleichtern. Die zwei zuletzt genannten Punkte schaffen eine zeitsparendere Verarbeitung und ermöglichen eine größere Kombinationsvielfalt der Einzelteile, da zum Beispiel das Ausgleichen der fehlenden Schatten bzw. die Kombination der Einzelflächen im Computerprogramm verringert wird. Wenn man zum Vergleich eine zufällig ausgewählte Barockfassade (Abb. 45) gegenüberstellt, erkennt man die Problematik bei der Zusammensetzung aufgrund der wechselreichen Formensprache und der ‚Kleinteiligkeit‘<sup>102</sup> der Fassade.

In Relation zur virtuellen Entstehung der Gebäude im Bild mittels der Montage lässt sich eine Verbindung zwischen dieser und der urbanen Architektur des *Internationalen Stils* und der *deStijl* Gruppe ziehen. Denn im Gegensatz zur unklar historisch gewachsenen „anthropologischen Stadt“, welche sich aus verschiedenen chronologischen oder topografischen Teilen zusammensetzt, sei es zum Beispiel durch Spolien oder architektonische Einflüsse aus anderen Ländern – zeichnet sich der *Internationale Stil* besonders durch die komplexe, detaillierte Planung ganzer Stadtsysteme aus. Ohne eine gewachsene Struktur sollte die komplett künstlich gebildete Funktionseinheit durch Aufspaltung in einzelne Nutzungsfunktionen agieren, die wiederum durch ein übergeordnetes System konzipiert wurden. Daraus wird ersichtlich, dass nicht nur die Erleichterung in der verarbeitungstechnischen Ebene, sondern auch eine Verbindung innerhalb der Grundidee der modernen urbanen Architektur zur

---

<sup>102</sup> Mit Kleinteiligkeit sind hier vor allem die filigranen Details angesprochen, die zum Beispiel in den Kapitellen der Pilaster, in der Figurengruppe im Dreiecksgiebel oder bereits auch in der Linienführung innerhalb der Rustika zu finden sind.

Montage besteht. Die Fremdeinwirkung auf die wahrzunehmende Wirklichkeit des Rezipienten, sei es durch eine utopische Neugestaltung und Vorschreibung bzw. Erziehung des Bewohners über den Lebensraum mittels der Fremdsteuerung des Architekten oder im digitalen Bild durch die utopisch virtuell geschaffene Realität mit Rückgriff auf die fotografische Ästhetik und ‚ihren Versprechungen‘ der Indexikalität bzw. Referenz zur Legitimierung und Manipulation beim Rezipienten, lassen Parallelen erkennen.

Unter Le Corbusier wurde im Jahr 1933 die *Charter von Athen* entwickelt und beschlossen. Als erstrebenswert sah man die funktionale Stadt an, welche über eine Aufspaltung der Nutzungsfelder erreicht werden sollte. Neben dieser stand die Weiterentwicklung der Gesamtstruktur der Stadt im Vordergrund, die einer automobilgerechten, modernen und funktionalen Stadt entsprechen sollte. Zum anderen sollten die Arbeits- und Wohnflächen nach den Bedürfnissen der Zeit angemessen entwickelt werden; es wurde ‚Die Wohnmaschine‘<sup>103</sup> entworfen. Colin Rowe sieht im Zusammenhang mit den Äußerungen der damaligen Architekten ein Streben nach einer Verbesserung der Weltordnung, die in einer messianischen Art durch die Architekten umgesetzt werden sollte.<sup>104</sup> Als Beispiele zitiert er Frank Lloyd Wright und Le Corbusier:

In diesem Sinne betrachtete ich den Architekten als Erretter der Kultur der modernen amerikanischen Gesellschaft ... als Erretter der heutigen wie aller vorhergehenden Zivilisationen.<sup>105</sup>

Die Stadt sollte daher als ‚Lehrmittel‘ eingesetzt werden, um diese neue Ordnung zu etablieren und zu verbreiten. Der Raum sollte einer absoluten Gliederung erliegen, die sich so wiederum auf den Menschen übertragen würde, wie Franz Xaver Baier in seinem Buch *Der Raum. Prolegomena zu einer Architektur des gelebten Raumes* erläuterte:

Dieses Verhalten erzeugt, wenn es auf Lebewesen projiziert wird, tierische Körper, menschliche Körper und extrahiert wie Le Corbusiers „Modulor“,

---

<sup>103</sup> L` Esprit Nouveau, Heft 8, 1921, Ein Stichwort, geprägt von Le Corbusier, das bei Kritikern der modernen Architektur aufgenommen wurde.

<sup>104</sup> Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage City*, [5. Auflage]. Cambridge Massachusetts 2009, S. 19.

<sup>105</sup> Frank Lloyd Wright, *Ein Testament*. München o. J., zit. n.: Rowe 2009, S. 24.

der alle Menschen auf ein Standardmaß von 1.83 cm angleicht, den Menschen aus seiner Welt. Dabei wird den Lebewesen eine Ding- und Gegenstandsstruktur aufgedrückt und „es wird so projiziert, daß dabei der „Gegenstand“, auf den man projiziert, dieser Projektion gemäß verändert wird.“<sup>106</sup> Das erzeugt Menschen als Puppen und Tiere als Spielzeuge, - als berechenbare, meßbare Vorkommnisse in einem ausgelegten Raum. Im geometrischen Raum werden Gebilde als getrennte Körper durch Beziehungen eines übergeordneten Koordinatensystems verbunden. [...] „Die Geometrie entspricht also nur zwei Schichten der Raumstruktur. Die eine ist die technisierte Oberfläche der Welt. Die andere ist jene formale Innenseite, die quantifizierbar ist. Zwischen beiden liegt der Raum des Menschen: der gelebte und erlebte Raum, in welchem er sich mit Hilfe der Geometrie orientiert, den er aber - weil er ihn lebt und nicht nur denkt - nicht geometrisieren kann.“<sup>107</sup> Entscheidend ist, daß man diesen theoretischen Raum von dem gelebten auseinanderhält.<sup>108</sup>

Die Ausführungen Baiers für den geplanten geometrischen Raum lassen sich auf das konstruierte digitale fotografische Bild mit seiner fotografischen Ästhetik beziehen, die für die vorgeschriebene nicht erlebte Raumerfahrung steht. Sie kann aber erlebt werden durch einen Bruch der vertrauten bildnerischen Perspektive. Dies wird umgesetzt anhand der Fehler, die die Künstlerin einfügt. Durch diese vollzieht sich in der Raumstruktur eine Störung und sie gerät ins Wanken, was die Aktivierung des Betrachters zur Folge hat. Durch die Infragestellung der theoretisch gedachten Struktur wechselt der starre Raum zu einem ‚gelebten‘ Raum, durch die Hinterfragung seitens der Rezipienten, die gezwungen sind, Nachforschungen anzustellen, um alle Informationen, die sie für ihre Unterstützung zur Erkenntnisfindung benötigen, stellen sie fest, dass es sich um einen Montage handelt. Die angesprochene utopisch fremdkonzipierte Gliederung des individuellen menschlichen Lebensraumes, der in der klassischen Moderne in seiner Absolutheit umgesetzten wurde, scheiterte. Dieses Scheitern wird visuell thematisiert,

---

<sup>106</sup> Franz Xaver Baier, Der ungeliebte Raum. Der geometrische Raum: Geometrie schneidet ab, in: Ders., Der Raum. Prolegomena zu einer Architektur des gelebten Raumes, Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Bd. II, hrsg. v. Christian Posthofen. Köln 2000, S.13, zit. n.: A. Gosztanyi, Der Raum: Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaft, S. 1238.

<sup>107</sup> Baier 2000, S. 14, zit. n.: A. Gosztanyi, S. 1238.

<sup>108</sup> Ebd., S. 13-14.

indem die Bauten als verlassene Objekte dargestellt werden. Scheinbar ohne Nutzung und ohne Funktion vegetieren sie dahin und warten. Somit kann man in Gütschows Bildern auch die Auswirkungen einer gescheiterten Utopie des urbanen Baus der Moderne sehen, die durch die Gebäude manifestiert wird. Durch den unterschiedlichen Einsatz der Montage innerhalb Beate Gütschows Werk, der in den anderen Anwendungsebenen bereits erläutert wurde, schafft sie genau das, was Andreas Haus in seiner Untersuchung zur Wirklichkeitsdarstellung in der Fotografie beschreibt:

[...] Fotografie [kann] überhaupt keine abstrakten Realitäten abbilden, sondern nur solche, die wirklich geworden sind - es läßt sich nicht >>der Imperialismus<< fotografieren, sondern nur die Wirklichkeit des Imperialismus. Auf der anderen Seite schließt die Wirklichkeit der Fotografie eben auch ihre Praxis und ihren Gebrauch mit ein: sowohl den allgemeinen, historischen, politisch-sozialen, massenmedialen, wie auch den persönlichen, individuellen und subjektiven Gebrauch.<sup>109</sup>

Gütschow schafft es, Idee, Utopie, die angestrebte Veränderung der Gesellschaft durch die klassisch moderne Architektur und gleichzeitig deren Scheitern durch die Dekonstruktion in der digitalen Montage zu materialisieren und durch die unbelebten Räume zu visualisieren. Neben dieser verweist sie damit gleichzeitig auch auf die immer noch vorherrschende Utopie der Realität, die sich mit einer abbildhaften dokumentarischen Fotografie verbindet. Indem sie mit den Störungen der perspektivischen Zusammenhänge die bekannte fotografische Wirklichkeit dekonstruiert und sie somit gleichzeitig als ebenfalls konstruiert präsentiert, bricht sie diese auf und stellt sie grundlegend in Frage. Denn wie bereits erläutert, ist die Montage nicht erst mit der Möglichkeit der digitalen Bildbearbeitung in die Fotografie eingeflossen.

Das heißt, dass Beate Gütschow durch die Störung der Auffassung des Bildaufbaus, zu sehen zum Beispiel bei S#2 (Abb. 11) anhand der nicht nachvollziehbaren Weiterführung der Arkaden, versucht uns aufzuzeigen, wie individuell die Bilder konstruiert sind. Durch die Überschneidung,

---

<sup>109</sup> Andreas Haus, Fotografie und Wirklichkeit (1982), in: Hubertus Ameluxen, Wolfgang Kemp (Hrsg.), Theorie der Fotografie 1980-1995, Bd. IV. München 2000, S. 90.

Überlagerungen, das Kippen von Plastizität in die Fläche und die Verschleierung von den räumlichen Dimensionen erreicht die Künstlerin zum einen die Fantasie des Betrachters, der abermals aktiviert, die Frage aufstellt wie der Raumverlauf weiterhin an dieser Stelle funktioniert. Zum anderen unterstreicht sie damit den subjektiven Blick der Künstlerin, der in die Bildkomposition mit hineinfließt. Bezogen auf die analoge Fotografie sieht Andreas Haus: „[...] Fotografie [kann] beweisen, wie subjektiv und konventionell - zeitgebunden das menschliche Auge sieht.“<sup>110</sup> Die fotografische Ästhetik entspricht somit in einer gewissen Art unserer Optik, begrenzt auf die Einschränkung eines Ausschnittes. Damit zeigt sie auch wie individuell manipulierbar jedes fotografisch wirkende Bild sein kann. Wieso sich aber erst ein Vertrauen in die technische Abbildung entwickeln konnte wird im nächsten Kapitel zur Betrachter Beeinflussung nochmals ausführlicher erörtert.

Das künstlich generierte digitale Bild, unterstreicht somit die vorhandene subjektiv hergestellte Wirklichkeit in der analogen Fotografie. Durch die Übernahme dieser, deren Dekonstruktion und durch eine Neugenerierung mittels einer kritischen Ästhetik werden diese Einflüsse, siehe Andreas Haus, anhand eines bewussten Umganges mit diesen im Bild herausgestellt. Die Inszenierung im digitalen Bild führt dazu, dass die von uns scheinbar wahrgenommene Wirklichkeit zerlegt und hinterfragt wird. Daraus entsteht eine neue Wirklichkeit — die der digitalen Bilder — die dem Theater oder Film gleicht und je nach Regisseur beliebig narrativ bespielbar ist. Gestützt wird dieser Eindruck ebenfalls von der anscheinend fehlenden Funktion innerhalb der Architektur der Serie, die den Handlungsrahmen offen lässt. Die verloren gruppierten Personen unterstreichen dies zusätzlich. Auf der einen Seite erscheinen sie als Marginalisierung — eine Visualisierung der gesellschaftlichen Ordnung des aus der Industrialisierung erwachsenen Menschen — die von der optimalen Funktion an den Rand gedrängt wurden, innerhalb einer modernen funktionalen Stadt in dem die einzelne Individualität verschwindet und gleichzeitig durch die gespaltene Masse als Einzelner allein für sich steht. Sie wirken wie die statistische Besetzung zur Erfüllung der Sehgewohnheit des

---

<sup>110</sup> Haus 2002, S. 91.

Rezipienten, die damit auf den ersten Blick bedient wird und die Heranführung an die Sensibilisierung und Bewusstwerdung der Täuschung in der Wahrnehmung der Details ermöglicht. Auf der anderen Seite erscheinen sie merkwürdig fehl am Platz, als wären sie zufällig in das Bildgefüge hinein gelaufen. In Gruppen stehen sie ziellos im Raum und stören im Einzelfall diesen sogar, zum Beispiel indem sie die Größenverhältnisse sprengen, wie in S#9 (Abb. 29) an der Frau, die dem Betrachter den Rücken zukehrt und sich dem Gebäude zuwendet, zu sehen ist. Das Größenverhältnis zwischen dieser Person und der Architektur ist nicht relational, da sie in der Wirklichkeit fast eine gesamte Geschoßhöhe einnehmen müsste und daher einer unrealistisch abgebildeten Größe entspricht.<sup>111</sup> Somit kann man diese ebenfalls zu den angesprochenen Störfaktoren zählen.

Die Filmkulissen Mentalität wird jedoch nicht nur bedingt durch die Personen im Bild, sie wird ebenfalls durch die Architektur selbst verursacht.

In den Bildern der Serie S wird diese durch den Bildaufbau mit seinen großen Plätzen und seiner architektonischen Rahmung indiziert, der bereits an eine Theaterbühne oder ein unbespieltes Filmset erinnert. Die Gebäude wirken trotz ihrer Staffelung, perspektivischen Linien und ihrer Monumentalität wie Fassaden ohne einen dahinterliegenden Raum; durch die bereits angesprochene Flächigkeit, die der Perspektive die Tiefe nimmt, unterstützt durch die Undurchsichtigkeit der Gebäude. Keines ermöglicht einen Blick nach innen, wie eine Sinnestäuschung nimmt der Betrachter an, dass es ein Innen gibt. Was Parallelen zu Lacans Beispiel der Malerei aufwirft, indem die Gebäude dem Trompe-l'Œil des Vorhangs entsprechen. Vermittelt wird dies durch die Gebäude, die eine leichte Andeutung von Raumtiefe zulassen, wie zum Beispiel mit Arkadenbögen oder durch Pfeiler geschaffene Durchgangsräume, die sich in S#33 (Abb. 46), S#1 (Abb. 28) und S#2 (Abb. 11) wiederholen. Allerdings erfolgt auch hier vereinzelt eine Brechung durch die Ausfüllung mit Schwärze (Abb. 46), die eine gewisse Flächigkeit erzeugt und sich wie eine Wand gegen den Betrachter stellt. Die konstruierte Architektur erscheint hier als Rahmen einer Handlung die noch eingefüllt werden muss.

---

<sup>111</sup> Dieser Verweis stammt von Prof. Dr. Friedrich Teja Bach, der mich darauf aufmerksam gemacht hat in der Sitzung des Privatissimums vom 12.11.2012 im Rahmen meiner Präsentation der Arbeit.

In der gesamten Serie lassen sich nur zwei Bilder finden, die dieses Verhältnis ins Negativ umkehren: S#4 (Abb. 25) und S#5 (Abb. 24). In S#4 wirkt der Blick in das Bild hinaus, als würde man sich innerhalb der Arkaden befinden, symbolisiert durch die Baumstämme und das von ‚Innen‘ nach ‚Außen‘ Sehen. Wie Gitterstäbe verstellen die Bäume dem Rezipienten die Aussicht auf die dargestellte Szene, die in einem annähernden Goldenen Schnitt komponiert wurde und die einzigen klar erkennbaren Gebäude ein wenig aus der Mitte gerückt ins Zentrum fassen. Der Beobachter scheint gleichsam im Bild bereits integriert, wenn man den Liegestuhl und das daneben befindliche Stativ als Überreste dessen ursprünglicher Platzierung betrachtet<sup>112</sup>.

Bei S#5 öffnet sich der Blick ebenfalls aus einer Art Innenraum. Ob er vollkommen geschlossen oder nur eine Passage ist wird nicht ersichtlich. Durch den großen Bogen erfolgt eine weite Öffnung zur präsentierten Szenerie und diese wird zusätzlich von ihm gerahmt. Anhand der zwei Beispielen würde sich, in einer weiteren Annäherung das Thema des Bildes im Bild oder die Analyse der Syntax des kineastische Bezuges lohnen, was allerdings aufgrund der thematischen Fragestellung hier nicht möglich ist. Festhalten lässt sich aber, dass über die bereits erläuterten Bezüge zu Malerei und Film, eingebettet in die Montage und darüber hinaus, die Bilder sich selbstreflexiv in die Kategorie der bereits erläuterten Inszenierung setzten und dies gleichzeitig damit im Bild präsentiert wird. Sie reflektieren, was sie innerhalb einer mitschwingenden Subtilität in der künstlich konstruierten illusorischen Komposition sind. In diesem Punkt lassen sich Parallelen zu anderen zeitgenössischen Künstlern ziehen, die zum einen mit dem kineastischen Moment arbeiten, wie Jeff Wall und zum anderen sich mit ihrer technischen Herstellung, wie Thomas Ruff auseinandersetzen. Mit Jeff Wall (Abb. 47) und der Verbindung zur Inszenierung hat sich in Bezug zu Malerei und Film Peter Geimer in seinem Buch *Theorie der Fotografie*<sup>113</sup> im Kapitel *Wirklichkeit und Inszenierung* auseinandergesetzt. Nach ihm geht Wall von einer Abbildfunktion der Fotografie als Grundelement aus:

---

<sup>112</sup> Das Stativ könnte man auch als Verweis auf die Fotografin selbst sehen, da sie ihre Bilder auf Grundlage eines selbstgeschaffenen analogen Bildarchivs erstellt.

<sup>113</sup> Geimer 2009, S. 202-207.

Die Photographie kann, anders als die anderen bildenden Künste, keine Alternativen zur Abbildung finden. Es liegt in der physischen Natur ihres Mediums, Dinge abzubilden.<sup>114</sup>

Somit erfolgt die Beschränkung auf die eigenen Mittel, wie Clement Greenberg sie forderte, indem sich jede Kunstgattung auf ihre spezifischen Eigenheiten einschränken sollte.<sup>115</sup> Wie wir festgestellt haben liegt auf Grund der Medienspezifität bei einem digitalen Bild der Bezug auf seiner spezifischen Kodierung, die sich in visualisierter Form innerhalb einer Umsetzung durch Zahlen bzw. übergreifend bereits in einer malerischen Form mit Pixelbildern zeigen müsste, wie Thomas Ruff mittels seiner Serie *JPGs* (Abb. 48) von 2004 visualisiert. In dieser nutzt er anonymes, aus dem Internet transferiertes Bildmaterial, welches er in einer niedrigen Auflösung stark vergrößert, wodurch die Zusammensetzung der einzelnen Pixelquadrate sichtbar wird. Jeff Wall sieht einen Weg der Unterscheidung in der Form der Selbstreflexion der dokumentarischen unter Zuhilfenahme der kinematografischen Fotografie. Diese wird von ihm bis ins Detail inszeniert und durch Darsteller aufgeführt, wobei auch digitale Mittel verwendet werden können: „Bilder von Dingen zu schaffen, die nie existiert haben, möglicherweise nicht existieren können oder sogar nicht existieren sollten.“<sup>116</sup> Geimer sieht darin vor allem nicht eine Kritik an der Inszenierung, sondern eher eine eigene Form der Darstellung, um sich mit ihr dem scheinbar abgebildeten Realismus in der Fotografie auseinanderzusetzen.<sup>117</sup> Der dokumentarische Anspruch soll nicht negiert, sondern aufgehoben werden:

Der Weg, auf dem ich glaubte, dieses Problem zu überwinden, war, dass ich Fotografien machte, die den faktischen Wahrheitsanspruch aufhoben [...], für den Betrachter aber dennoch einen Bezug zum Faktischen herstellen [...]. Ich versuchte dies unter anderem dadurch zu erreichen,

---

<sup>114</sup> Ebd., S. 202; zit. n.: Jeff Wall, Zeichen der Indifferenz: Aspekte der Photographie in der, oder als, Konzeptkunst, in: Ders., Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, hrsg. v. Gregor Stemrich. Amsterdam, Dresden 1997, S. 375-434.

<sup>115</sup> Geimer 2009, S. 204; siehe hierzu auch: Clement Greenberg, *Modernist Painting* (1960), *The Collected Essays and Criticism*, hrsg. v. John O' Brian. Chicago 1993, S. 86.

<sup>116</sup> Ebd., S. 204, zit. n.: Jeff Wall, ohne Titel (Erläuterung zu *The Stumbling Block*), in: Theodora Vischer, Heidi Naef (Hrsg.): *Jeff Wall, Catalogue raisonné 1978-2004*. Basel, Göttingen 2005, S. 334-335.

<sup>117</sup> Geimer 2009, S. 204.

indem ich die Beziehungen der Fotografie zu anderen bilderzeugenden Künsten unterstrich, hauptsächlich zu Malerei und Film [...].<sup>118</sup>

In dieser Konstellation sieht Geimer die Bilder Walls eher als Selbstreflexion seiner Arbeiten an und kreuzt damit eine Gegenüberstellung zwischen der Dokumentarischen und Inszenierten Fotografie.<sup>119</sup> Bei Beate Gütschow lassen sich ebenfalls vergleichbare Polaritäten feststellen, die auf unterschiedlichen unterschwelligem Ebenen auftreten. Durch diese wird eine Dialektik in der Abbildung ohne visuell veranschaulichte Narration möglich, die eine Auseinandersetzung mit dem Medium des digitalen Bildes und die Rolle des Betrachters an sich zulässt.

Eine sehr direkte Art die digitale Beschaffenheit im Sinne einer Materialspezifität Greenbergs dem Betrachter aufzuzeigen, lässt sich bei Thomas Ruffs erwähnten Bildern durch offensichtliche Zurschaustellung erkennen. Hier wird die Absicht, die materialspezifisch bedingte Formensprache klar ersichtlich zu machen durch die in den Bildern hervorgehobene Pixelstruktur in den Vordergrund gerückt. Bei Gütschow erfolgt dies mittels einer sensibleren Form, die letztendlich größere Auswirkungen auf den Betrachter hat. Jene Dialektik, die einer Art Negativen Dialektik entspricht, ist im ganzen Werk vorhanden; in jeder Kategorisierung gibt es immer einen Gegenpart, der sie wieder aufhebt. Dies erinnert an die negative Dialektik von Adorno, der sie wie folgt definiert hat:

Es handelt sich um den Entwurf einer Philosophie, die nicht den Begriff der Identität von Sein und Denken voraussetzt und auch nicht in ihm terminiert, sondern die gerade das Gegenteil, also das Auseinanderweisen von Begriff und Sache, von Subjekt und Objekt, und ihre Unversöhnlichkeit, artikulieren will.<sup>120</sup>

Er versucht auf diesem Weg eine kritische Hinterfragung der Philosophie und weist ihre Ansprüche mit der Wirklichkeit identisch zu sein stark zurück. Er schafft somit eine Kritik ihrer selbst. Nach seiner Meinung entsprechen Begriffe,

---

<sup>118</sup> Geimer 2009, S. 205: zit. n.: Drei Gedanken zur Fotografie, in: Jeff Wall. Catalogue raisonné 1978-2004, hrsg. v. Theodora Vischer, Heidi Naef. Basel, Göttingen 2005, S. 444.

<sup>119</sup> Geimer 2009, S. 206-207.

<sup>120</sup> Theodor W. Adorno, Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/66. Frankfurt a. Main 2007, S. 15-16.

durch ihre Abstammung aus einem bestimmten gesellschaftlichen Rahmen, nicht immer dem, was sie bezeichnen. Hinzu kommt, dass sie durch ihre genauen Definierungen eingeeignet werden und keinen sich weiterentwickelnden Diskurs erlauben. Aus diesem Grund kann seine Theorie nach der Differenz von Begriff und Sache durch die Infragestellung der unreflektierten Anwendung auch als sozialkritische Methode gelesen werden. In der visuellen Umsetzung lässt sie sich mit der Kontrastmontage vergleichen<sup>121</sup>, die von dem bereits im zweiten Kapitel erwähnten sowjetischen Filmtheoretiker Wsewolod Illarionowitsch Pudowkin in den Diskurs des Films eingeführt wurde. Diese benennt jenen Vorgang aus dem Bilder innerhalb eines Films kriert werden durch sich widersprechende Kontexte. Umgesetzt werden kann dies „ [...] in Einstellungen, Szenen oder über einen Film verteilten Episoden [...]“<sup>122</sup> Wichtig ist in diesem Zusammenhang noch einmal auf Stiegler zurück zu kommen, der beschreibt, wie Pudowkins die Montage im Film als synthetische Kunst ansieht, um den Betrachter im Handeln und Denken zu beeinflussen.<sup>123</sup>

Umgesetzt in der Serie *S* findet man die angeführte Polarität bereits in der Werkstruktur: die Gesamtstruktur der chronologischen Systematik mittels der Vergabe der Ordnungszahlen wird mit *S#2* (Abb. 11) aus dem Jahr 2005, positioniert zwischen Werken aus dem Jahr 2004, gebrochen. Es stellt somit das Kontrastelement zur restlichen Ordnung her. Hält man sich an der Goldenen Schnitt ähnlichen Perspektive fest, findet man im gleichen Moment Stellen im Bild, wo sie durch diskrete Abweichungen aufgehoben wird. Erahnt man eine Plastizität in den Bildern, kippen sie an anderer Stelle in die Flächigkeit. Erscheinen sie als dokumentarische Fotografien, entpuppen sie sich als illusorisch digitale Bilder. Durch die Montage und die feinfühlig Positionierung innerhalb des Werkes gelingt es der Künstlerin, durch einen Dialog zwischen Bild und Rezipienten, den Betrachter anzusprechen und zu aktivieren. Trotz fehlendem offensichtlich visuellem Narrationsstrang, der auf die Problematik des Mediums verweist, wie es bei Thomas Ruff in seiner *JPEG*

---

<sup>121</sup> Prinzipiell nur, wenn sie ihrem Gegenteil gegen übergestellt werden.

<sup>122</sup> Michaela Ast, *Geschichte der narrativen Filmmontage. Theoretische Grundlagen und ausgewählte Beispiele*. Marburg 2002, S. 39.

<sup>123</sup> Bernd Stiegler 2009, S. 278-279.

Serie der Fall ist, wird mittels einer negativen Dialektik<sup>124</sup>, die mit Hilfe einer Form von pudowkinschen Kontrastmontage arbeitet, diese Erkenntnis gewährleistet. Aber durch den eher indirekten Verweis muss der Rezipient selbst aktiv werden und die angesprochenen Fragen für sich selbst lösen, denn das Bild verweigert eine klare Aussage.

### 3. Auswirkung auf den Rezipienten

Mit diesem auf den zweiten Blick langsam hervortretenden Bewusstsein aufgrund der Visualisierung der Konstruktion bzw. Dekonstruktion innerhalb der Bilder Gütschows, die das digital fotografische Bild als Bühne eines Schauspiels der wechselnden Dialoge inszeniert, erwacht der Rezipient aus seinem Akzeptanzschlaf, der ihn bei der Betrachtung von vermeintlich gegenständlicher Fotografie befällt. Wie bereits mehrfach behauptet liegt die Begründung dieser Annahme in der technischen Herstellung der Fotografie und der möglichen Überprüfbarkeit aufgrund des Negativs. Doch nicht nur in der Materialität liegt das Vertrauen verankert, sondern auch im geschichtlich gewachsenen Bezug innerhalb der Wissenschaft zu dieser Technik. Jonathan Crary setzt sich in seinem Text mit den Entwicklungsschritten der *Modernisierung des Sehens*<sup>125</sup> auseinander und stellt fest, dass bereits vor der Fotografie an sich mit der Camera obscura ein Modell geliefert wurde, das „[...] Beobachtung zu richtigen Schlußfolgerungen über die äußere Welt [...]“<sup>126</sup> durch das Optisch-technische festgelegt hat. Dadurch, dass

[...] die Camera obscura eine zentrale epistemologische Figur innerhalb einer diskursiven Ordnung, wie etwa Descartes` *Dioptrik*, Lockes *Versuch über den menschlichen Verstand* und Leibniz` Kritik an Locke, war und zugleich untrennbar davon einen bedeutenden Platz innerhalb eines Dispositivs technischer und kultureller Praktiken, wie etwa in den Arbeiten Keplers und Newtons, einnahmen. Als eine komplexe Machttechnik war sie ein Mittel, um dem Betrachter eine Regel darüber vorzugeben, wie sich

---

<sup>124</sup> Im Sinne einer nicht begrifflich greifbaren Bildsituation.

<sup>125</sup> Jonathan Crary, *Die Modernisierung des Sehens*, in: Herta Wolf, *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. I. Frankfurt a. Main 2002, S. 67-81.

<sup>126</sup> Ebd., S. 68.

eine perzeptive *Wahrheit* konstituiert, und sie umriß ein feststehendes Bezugssystem, dem der Betrachter unterworfen wurde.<sup>127</sup>

Bereits im 19. Jahrhundert bricht dieses 'System des objektiven Sehens' zusammen und wurde ersetzt durch ein Modell des Subjektiven und der Erforschung der „[...] *visionären* Fähigkeiten des Körpers [...]“.<sup>128</sup> Die direkte Übereinstimmung zwischen Objekt und der Entsprechung im Wahrnehmungsprozess wurde zerstört. „Die bipolare Anordnung verschwindet. [...] So liegt uns also um 1820 de facto ein Modell autonomen Sehens vor.“<sup>129</sup> Der Körper wurde somit in unterschiedliche funktionale Einheiten unterteilt. Dadurch entstand ein neues Bewusstsein für den Körper, indem eine Zerteilung in seine Sinne erfolgte. Jonathan Crary sieht diese ‚Spaltung‘ nicht als negative Entwicklung, da sich das Subjekt als Einheit versteht und durch die Teilung sich seines Sehens bewusst wird.<sup>130</sup> Diese wurde ermöglicht durch neue Erkenntnisse innerhalb der Physiologie des Sehens und der damit verbundenen Kognition, dass der menschliche Körper die „[...] angeborene Fähigkeit [...] zur *Fehlwahrnehmung* besitzt, die Beschreibung eines Auges, das Unterschiede gleich macht“.<sup>131</sup> Bereits hier kam es somit zur Beobachtung der referenziellen Illusion des Sehens wodurch der Fotografie eine Basis gegeben wurde. Durch die „[...] Herrschafts- und Spektakeltechnologien des späten 19. und 20. Jahrhunderts [...]“<sup>132</sup>, bedingt durch Fotografie und Film, liess die technische Entwicklung jedoch wieder die Sage auferstehen, dass „das Sehen etwas Unkörperliches, Wirklichkeitsgetreues, *Realistisches* sei“.<sup>133</sup> Aufgrund der technischen Entwicklung des späten 20. und 21. Jahrhundert wiederum scheint sich eine erneute Wendung, bezogen auf das Sehen, in Gang zu setzen. Durch die Digitalisierung und künstlich erzeugten fotografisch-ästhetischen Bilder erwacht ein neues Misstrauen gegenüber den *realistischen* Bildern, wie der Fotografie, welches in dem Verständnis des vorher Angeführten verankert ist. Durch die postmoderne spätkapitalistische

---

<sup>127</sup> Crary 2002, S. 69.

<sup>128</sup> Ebd., S. 72.

<sup>129</sup> Ebd., S. 73.

<sup>130</sup> Ebd., S. 76.

<sup>131</sup> Ebd., S. 77. Er verweist im Rahmen dieser Feststellung auf die weitreichende Forschung des Physiologen Johannes Müller und dessen Handbuch der Physiologie des Menschen, Bd. 2.2, Koblenz 1883.

<sup>132</sup> Crary 2002, S. 81.

<sup>133</sup> Ebd..

Gesellschaft erfolgte eine Überflutung des visuellen Feldes, die dazu führte, dass:

Die Verkümmerng der Vorstellungskraft und Spontaneität des Kulturkonsumenten heute braucht nicht auf psychologische Mechanismen erst reduziert werden. Die Produkte selbst, allen voran das charakteristischste, der Tonfilm, lähmen ihrer objektiven Beschaffenheit nach jene Fähigkeiten. Sie sind so angelegt, daß ihre adäquate Auffassung zwar Promptheit, Beobachtungsgabe, Versiertheit erheischt, daß sie aber die denkende Aktivität des Betrachters geradezu verbieten, wenn er nicht die vorbeihuschenden Fakten versäumen will.<sup>134</sup>

Durch die angesprochenen Punkte von Cray wird ersichtlich, dass eine Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Ökonomie und der Kultur innerhalb der postmodernen Gesellschaft erforderlich ist. Fredric Jameson befasste sich in seinem Text *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism* von 1984 mit dieser Problematik. Rainer Winter setzt sich in seinem Buch *Der Produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozeß* aus dem Jahr 1995 in Hinblick auf Frederic James mit dessen Positionierung im Vergleich zu Jean Baudrillard auseinander, die die kulturellen Veränderungen nach dem zweiten Weltkrieg untersuchten.

Er kristallisierte einige elementare Merkmale heraus, die Jameson in seinem Ansatz formulierte und soll daher für die Anwendung seiner Theorie auf das Werk der Serie S als Grundlage dienen. Sie stellt eine Theorie der postmodernen Kultur dar, die auf einem marxistischen Rahmen basiert, der es ermöglicht, das Verhältnis zwischen Kultur und Ökonomie in der nachfolgenden Generation zu erklären.<sup>135</sup> Für ihn besitzt die Postmoderne eine sogenannte „Erlebnisästhetik“<sup>136</sup> die sich an den folgenden Punkten fest machen lässt: Zum einen der Verlust der Individualität, der zu einer neuen Oberflächlichkeit führte<sup>137</sup>:

---

<sup>134</sup> Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt a. Main 1971, S. 114, zit. n.: Rainer Winter, Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozeß. München 1995, S. 20.

<sup>135</sup> Winter 1995, S. 38.

<sup>136</sup> Frederic Jameson, Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism. London, New York 1991, zit. n.: Winter 1995, S. 40.

<sup>137</sup> Winter 1995, S. 40.

Mit dem Verschwinden des individuellen Subjekts und damit auch des persönlichen Stils wurde der heute fast inflationäre und universale Gebrauch des Pastiche möglich: eine Kunst der Imitate, denen ihr Original entschwunden ist.<sup>138</sup>

Die Vermischung und unreflektierte Verwendung der Stile, Genres, zitierten Vorgaben und der unüberschaubaren Masse an Kopien führte zu einem Verlust der Historizität, der ein allgemeines Geschichts- und Zeitverständnis durch das „intertextuelle Gewebe“ unmöglich machte.<sup>139</sup> Ermöglicht durch die schnelle und einfache Handhabung der technischen Reproduktion entsteht eine „Masse“ von Bildern, die sich in ihrer ästhetischen Formensprache gleichen und dem *auratischen* Einzelstück, wie Walter Benjamin in Bezug auf die Kunst festhielt: „[...] was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura“<sup>140</sup> gegenüberstehen.

An dieser Stelle scheint der Begriff des Simulakrums<sup>141</sup> zu greifen, der eine identische Kopie von etwas nie im Original existierendem bezeichnet, dem Beate Gütschows Bilder entsprechen.

Die Wirklichkeit ist zu einem Bild geworden. Zwischen Realem und Illusorischem lässt sich nicht mehr unterscheiden. Baudrillard kam zur gleichen Erkenntnis:

Es gibt keinen Spiegel des Seins und der Erscheinungen, des Realen und seines Begriffs mehr. Kein imaginäres Nebeneinander: die entscheidende Dimension der Simulation ist die genetische Verkleinerung. Die Produktion des Realen basiert auf verkleinerten Zellen, Matrizen und Erinnerungen, auf Befehlsmodellen – und ausgehend davon läßt es sich unzählige Male reproduzieren. Es muß nicht mehr vernünftig sein, da es nicht mehr an irgendeiner idealen oder negativen Instanz gemessen wird. Es ist nur noch operational. Im Grunde nicht mehr von der Ordnung des Realen, da es von keinem Imaginären eingehüllt wird. Es ist hyperreal, Produkt einer sich

---

<sup>138</sup> Jameson, 1984, dt. 1986, S. 61, zit. n: Winter 1995, S. 41.

<sup>139</sup> Ebd..

<sup>140</sup> Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften Band I, Werkausgabe Bd. 2, hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. Main 1980, S. 477.

<sup>141</sup> Jean Baudrillard beschreibt anhand einer Fabel aus dem Bereich der Kartographie in seinem Buch Agonie des Realen von 1978 das Simulakrum als eine Form der Abstraktion, die aber nicht nach Duplikaten funktioniert so wie eine Simulation, sondern sie „bedient sich mehrere Modelle zur Generierung eines Realen ohne Ursprung oder Realität, d.h. eines Hyperrealen.“ S. 7. Begründet sieht er dies in dem Verschwinden der „Souveräne[n] Differenz“ S. 8 zwischen beidem.

ausbreitenden Synthese von kombinatorischen Modellen in einem Hyperraum ohne Atmosphäre.<sup>142</sup>

Die Rolle des Hyperraumes im digitalen Bild der Serie S übernimmt die fotografische Ästhetik, um sich in ihrer theoretisch zugetrauten Objektreferenz zu verstecken und mit der Semantik des Architekturstils eine scheinbare Verankerung im Topographischen und Chronologischen zu erlangen. Bereits Crary erläuterte das Verständnis des unkörperlichen Sehens:

Die Fotografie - jede Fotografie - scheint eine unschuldigere und deshalb genauere Beziehung zur sichtbaren Realität zu haben als andere mimetische Objekte.<sup>143</sup>

Diese *unschuldige* und *genauere Beziehung*, die Susan Sontag beschreibt, führt dazu, dass im ersten Moment eine Täuschung beim Rezipienten durch die Ähnlichkeit zu einem ihm bekannten Gegenstand ermöglicht wird und kann somit letztendlich von ihm als real legitimiert werden. Neben dieser zuerst nicht zu entlarvenden Übernahme der fotografischen Ästhetik finden sich noch weitere Bezugsgrößen, die in einem Bild unvermittelt zusammenlaufen: der Architekturstil, die digitale Bearbeitung und die weitem angeführten Genreübergriffe zur Filmästhetik. Wie Jameson oder auch Benjamin angeben, fehlen die direkt ersichtlichen Bezüge zum Original, welches zusätzlich durch die digitale Bearbeitung zerlegt und unnachvollziehbar für den Außenstehenden wieder zusammengesetzt wurde. Daher ist weder, wie bereits in den vorhergehenden Kapiteln angeklungen, eine chronologische noch eine topologische Fixierung möglich. Es entsteht ein Phänomen der *Hyperrealität* in einem *Hyperraum*.<sup>144</sup>

Im Gegensatz zu Baudrillard jedoch, der kein Entrinnen aus dem Strudel des unendlichen Spiels der Signifikanten sieht, glaubt Jameson an die Möglichkeit eines gesellschaftlichen ‚*cognitive mapping*‘ der gesellschaftlichen Realität.<sup>145</sup>

---

<sup>142</sup> Baudrillard 1978, S. 8-9.

<sup>143</sup> Susan Sontag, Über Fotografie 2010, S. 12. Auf der gleichen Seite verweist sie aber auf den subjektiven Einfluss der Fotografen auf das Bild und vergleicht sie schlussendlich mit einer Interpretation der Welt, gleichgesetzt zu einem Gemälde oder Zeichnung.

<sup>144</sup> Wie Jean Baudrillard in seinem Buch Agonie des Realen von 1978, S. 9, bezeichnend sagte: „Es ist hyperreal, Produkt einer ausbreitenden Synthese von kombinatorischen Modellen in einem Hyperraum ohne Atmosphäre.“

<sup>145</sup> Winter 1995, S. 44.

Jameson spricht damit der Wissenschaft eine pädagogische und aufklärerische Funktion zu. So plädiert er auch dafür, Analysen und künstlerische Verfahren zu entwickeln, die die Kunst des Pastiche überwinden und das Geschichtsbewußtsein erneuern und stärken.<sup>146</sup>

Aus ähnlichen Beweggründen mit dem gleichen Ziel über einen Eingriff in die Gestaltungsmittel innerhalb der Kunst einen reflexiven und kritischen Rezipienten zu ‚erziehen‘, lassen sich Bezüge zur Avantgarde finden, die gegen die zunehmende inhumane Gesellschaft lenken wollte. Dies konnten wir bereits an den angeführten Beispielen von Heartfield und Pudowkin sehen. Als eines der stärksten Stilmittel rückt hier die Montage in den Vordergrund, die durch ihre Dekonstruktion und Konstruktion der Bildkomposition ganz neue Sichtweisen ermöglicht.

Nicht nur in der Bildenden, sondern auch in anderen Künsten sollte das bekannte Ordnungssystem gestürzt werden. Sie suchten einen Wandel zu Gunsten einer Aktivierung des Betrachters. Hierzu wurde bereits das epische Theater Bertolt Brechts aufgegriffen, da man daran gut erkennen kann, wie die Durchbrechung der zusammenhängenden Narration durch ‚Störelemente‘ die Aktivierung beim Rezipienten verursacht. Brecht zielte damit vor allem auf die Entwicklung eines politisch-aktiven Bewusstseins beim Rezipienten an. Angestrebt wurde, dass:

[...] die Elemente des Wirklichen im Sinne einer Versuchsanordnung zu behandeln [...]. Das epische Theater gibt also nicht Zustände wieder, es entdeckt sie vielmehr. Die Entdeckung der Zustände vollzieht sich mittels der Unterbrechung von Abläufen.<sup>147</sup>

Durch den sogenannten Verfremdungseffekt<sup>148</sup> sollte dies umgesetzt werden, also durch die Störung der bekannten Darstellungsform. Innerhalb der Serie S scheint dieser Begriff sehr gut zu greifen, denn Gütschow spielt genauso wie

---

<sup>146</sup> Winter 1995, S. 44.

<sup>147</sup> Walter Benjamin, Was ist das epische Theater, Bd.1, in: Rolf Tiedemann (Hrsg.), Versuche über Brecht. Frankfurt a. Main 1966/1981, S. 22.

<sup>148</sup> Bertolt Brecht hat diesen im Rahmen auf die Anwendung in der chinesischen Schauspielkunst definiert: „Es handelt sich hier um Versuche, so zu spielen, daß der Zuschauer gehindert wurde, sich in die Figuren des Stückes lediglich einzufühlen. Annahme oder Ablehnung ihrer Äußerungen oder Handlungen sollten im Bereich des Bewußtseins, anstatt wie bisher in dem des Unterbewußtseins des Zuschauers erfolgen.“, Bertolt Brecht, Gesammelte Werke, Bd.16, Schriften zum Theater II. Frankfurt a. Main 1967 b, S. 619.

Brecht mit dem vorhandenen allgemein bekannten Kompositionsprinzipien und dem anthropologischen Umfeld. Sie nutzt bekannte Signifikanten, wie das Schwarzweiß, die Bildschärfe und die Architektur. Dagegen setzt sie die sogenannten Störungen, wie die Zerstörung der perspektivischen Logik im Bild, 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.

Durch die Auflösung der vierten Wand der Bühne mittels einer direkten Interaktion der Schauspieler mit dem Betrachter, versuchte Brecht ihn ‚auf‘ der Bühne zu integrieren. Im Mittelpunkt bei ihm stand das aktive Durchdenken und sich Bewusstwerden, eine freie Interpretation des Dargestellten umsetzen zu können. Das Stück wurde somit eigentlich erst durch den Rezipienten selbst vervollständigt. Diese Öffnung der vierten Wand erscheint ebenso anwendbar auf die Serie S. Auch hier wird die scheinbare Trennung zwischen Bildraum und Betrachter Raum geöffnet: der Bühnenrahmen entspricht der scheinbaren Zentralperspektive, die eingesetzten Personen den Schauspielern, die scheinbar funktionslos in den Bildern umherwandern und so noch stärker eine Logik der Bildnarration herausfordern. Trotz ihrer scheinbaren Fehlplatzierung beleben sie die Szene und eine Form der Legitimation der Gebäude beim Betrachter wird ermöglicht. Ohne sie würde die Illusion der dokumentarischen Ablichtung ihrer physischen Präsenz angesichts ihrer Halbzustände wahrscheinlich schneller hinterfragt werden. Durch die Brechung des logischen Narrationsstranges wurde der Weg zu einer Dialektik geebnet, die das subjektive Sehen wieder ermöglichte, wie mit dem Versuch eine eigene Ausdrucksweise zu finden in den Anfängen des 20. Jahrhunderts. Vielleicht benötigt jede Gesellschaft eine Art Zerstörung ihrer visuellen Gewohnheiten, um ihrer manipulativen und eingeschränkten Sicht selbst fassbar zu werden. Es scheint, dass die Montage das perfekte Werkzeug dafür ist, früher genauso wie heute. Beate Gütschow nutzt diese nicht mit einem offensichtlichen politischen Hintergrund wie John Heartfield, aber mit einem ähnlichen Ziel. Der brechtsche Verfremdungseffekt wird zu Gunsten einer Dialektik zwischen Bild

und Betrachter eingesetzt, veranlasst somit eine Sensibilisierung im Umgang mit diesem und wird damit auf eine gewisse Art durch seine Brechung mit dem manipulativen passiven Konsumbild doch politisch. Die Künstlerin nutzt die bereits angesprochene negative Dialektik Adornos, indem ihre vermeintlich bezeichneten Gegenstände nicht mit der Beschreibung übereinstimmen, da sich ein Antagonismus ergibt. Somit wird die Utopie der Erkenntnis gebrochen. Gerade durch eine Erkenntnis, dass das wahrzunehmende fotoästhetische Bild mit seinem dokumentarischen Schein des Schwarzweißen, das mit einem Moment des Vergangenen durch die Ähnlichkeit mit der Fotografie konnotiert ist, nicht wirklich ist, sondern eine künstliche Konstruktion des digitalen Bildes. Das fotoästhetisch-digitale Bild der Serie S erscheint somit unvollständig, denn es benötigt doch zu allerletzt den Blick des Betrachters, der durch die sich dem Rezipienten in den Weg stellenden bereits schon erwähnten „Konstruktionsfehler“ aktiviert wird. Im Werk der Margaret Iversen geht im Rahmen ihrer Untersuchung über das psychoanalytische Verhältnis von Perspektive und Betrachter Beziehung auf die Beobachtungen von Hubert Damisch ein. Der beschreibt in seinem Buch *The Origin of Perspective* in Relation auf Lacans symbolische Ordnung, die Perspektive als eine Grammatik die einer visuellen Wahrnehmung gleicht. Dem Ich (Betrachter) wird ein Du (Bild) gegenübergestellt.<sup>149</sup>

Gleich der Sprache ist Perspektive eine Struktur, die jede scheinbar unmittelbare, imaginäre Beziehung zur Welt unterbricht und eine bindende Struktur dazwischen stellt. Aus dieser Sicht wird die Illusion visueller Fülle und Macht durch die Perspektive nicht verstärkt, sondern erschüttert. Darüber hinaus bringt der unpersönliche, im Fluchtpunkt kondensierte Blick dieses Anderen der Betrachterin oder dem Betrachter die eigene Position innerhalb einer sozialen Ordnung zu Bewusstsein.<sup>150</sup>

Infolge der erläuterten perspektivischen Fehler kommt es zur Infragestellung der Komposition, wodurch der Betrachter seiner Ordnung der passiven Rolle entrinnen kann, und es erfolgt eine Art von phänomenologischer Lektion. Der

---

<sup>149</sup> Margaret Iversen, Perspektive, in: Handbuch psychoanalytischer Begriffe für die Kunstwissenschaft. Gießen 2009, S. 277.

<sup>150</sup> Iversen 2002, S. 277.

Betrachter versucht sich erneut von dem in der Kulturindustrie des 20. Jahrhunderts verursachten „Pseudo-Realismus“<sup>151</sup>, seinem zeitgenössischen Trompe-l'Œil, zu lösen. Denn dieser erzeugt innerhalb der Kulturindustrie einen Konsumenten „[...]dem das selbstständige Denken, Phantasie und Spontaneität weitgehend abhanden gekommen sind.“<sup>152</sup> Somit schafft Beate Gütschow eine weitere Referenzebene, die des Betrachters, der als externer Operator die fehlenden außerhalb des Bildes liegenden Informationen einfügen muss, um das Werk in seiner Ganzheit zu verstehen. Es gab in der bildenden Kunst bereits andere Versuche den Betrachter auf seine Position aufmerksam zu machen. Die Bekanntesten sind die Rückenfigur, der voyeuristische Blick oder das Spiegelbild. Dem Rezipienten wurde und wird unter Hilfestellung seine Rolle als Betrachtender vorgeführt. In der Serie S geht es jedoch nicht nur um die Erkenntnis des Beobachtens beim Rezipienten, sondern auch um eine aktive Verarbeitung des Beobachteten im Kontext eines außerhalb des Bildes liegenden Punktes und zwar der medialen Manipulationsmöglichkeiten. Die Montage ist somit nicht nur ein formales Mittel und Informationsträger, sondern ermöglicht durch ihre Verlinkung zur Medialität dem Betrachter aktiv zu werden. Damit stehen die Produktions- aber auch die Rezeptionsästhetik im Vordergrund. Die Frage, die sich stellt ist, ob wir uns wieder an einer Schwelle zum Wandel hin zu einem Bewusstwerden des Sehens befinden. Anscheinend erfolgt dies nicht wieder in einer radikalen Löschung des gesamten bekannten menschlichen Ausdrucksapparates, sei es Sprache, Schrift oder Zeichnung wie es im Dadaismus angestrebt wurde, sondern wir scheinen uns mit der Mischung aller Mittel abgefunden zu haben. Durch die allgemein immer stärker werdenden reflektierten Umgänge mit der Technik, in dem sie keine besondere nur von Spezialisten geführte Software mehr ist, wird die Herstellung und ihre Auswirkung immer durchsichtiger. Sie scheinen sich eher zu Informationsträgern zu wandeln als zu Abbildern:

---

<sup>151</sup> Winter 1995, S. 20.

<sup>152</sup> Ebd..

[...] muß die digitale Fotografie jetzt so behandelt werden, als hätte sie denselben Wahrheitsgehalt (oder Mangel an Wahrheitsgehalt) wie ein geschriebener Text.<sup>153</sup>

Das Bildverhältnis wandelt sich somit eher zu einer Information entgegen einer Illusion. Eine Information die nicht nur konsumiert, sondern auch analysiert wird durch den Wissensstand, den wir über die zeitgenössische digitale Bilderzeugung haben. Somit scheint die Bilderherstellung Gütschows der Forderung Jamesons nach einem reflektierten Umgang und dem Aufbrechen des passiven Bildkonsums durch künstlerische Strategien entgegen zu kommen, trotz der Vermischung verschiedener Bezugsquellen.

#### **4. Conclusio**

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Montage wie ein roter Faden durch die Serie S gesponnen wurde. Bereits innerhalb des Rahmens des arbeitsstrukturierenden Ordnungssystems der Serialität lässt sich die Montage finden, da sie mittels einer buchstabenkodierten übergeordneten Thematik die Einzelbilder in einen Zusammenhang setzt und unterschiedliche Sichten auf den abgebildeten Gegenstand ermöglicht. Neben diesem ‚Außen‘ repräsentiert das formale Mittel der Montage ebenfalls das ‚Innerste‘ der Bilder und zwar das Medium des digitalen Bildes selbst durch seine Immanenz innerhalb des technischen Herstellungsprozesses. Verbunden damit erscheint die Montage als eine kritische Stimme in der Serie S, die den gesellschaftlichen Umgang mit dem Medium des fotoästhetischen Bildes und dessen angenommene indexikalisch bedingte Authentizität in Frage stellt. Da durch die technische Erweiterung innerhalb der Bildproduktion eine Neukodierung durch die Digitalisierung vorangeht, verliert das Werk die fotografische Objektreferenz und wandelt sich zu einer Medienreferenz. Diese bedeutungsschwere Veränderung im fotografischen Bild ist verankert in der ‚Pixelmontage‘, der formalen Montage und den darin eingebauten Störfaktoren, wodurch sie erst

---

<sup>153</sup> Lunefeld 2002, S. 167.

visuell dem Betrachter greifbar gemacht wird. Mit dem Verlust der Objektreferenz durch die Massenmedien und verstärkt durch die elektronischen Medien wurde und wird eine Verankerung in Raum und Zeit, eine fehlende Historizität und mögliche Reflexivität bedingt. Somit stellen die Werke der Serie S nicht nur einen medienkritischen sondern auch einen gesellschaftskritischen Aspekt gegenüber der passiven Bildkonsumgesellschaft dar. Diese werden im Bild in den *Nicht-Orten* aufgrund ihres fehlenden geschichtlichen Wachstums visuell fassbar gemacht. Die Vermischung und der daraus resultierende Verlust der topografischen Verankerung des Gesehenen, lässt sich zusätzlich noch mit anderen Bildebenen unterstreichen, zum Beispiel in der Nummerierung durch das nordamerikanische und kanadische System, Fehlen einer Benennung des Standortes, in den formalen Mitteln das Kippen in die Fläche und dem nicht ganz vorhandenen Goldenen Schnitt, der den Raum für den Betrachter perspektivisch harmonisch nachvollziehbar machen sollte. Der Aufbau reflektiert so unsere Wahrnehmung. Die sich zu einer Hyperrealität und einem Hyperraum entwickelt, deren Bildung in dem Fehlen eines physischen Realitätsbezuges fußt, der keine Vergleichsmöglichkeit zwischen Realität und illusorischer Wirklichkeit mehr zulässt. Dies wird zusätzlich gesteigert durch die Vermischung der Genres, der Medien und der Informationen. Das Entrinnen aus diesem Zirkel der Simulakren wird nur möglich durch dessen Dekonstruktion mittels der Montage, die bereits im 20. Jahrhundert entdeckt und für diese Zwecke herangezogen wurde. Ein weiterer Bezug zur Moderne liegt in der Thematik der Bilder verankert, die durch die Auswahl des Architekturstils zum einen und zum anderen in deren Halbzuständen einen Verweis auf die gescheiterte Utopie der funktionalen Stadt in sich tragen. Neben diesem erschafft die Montage innerhalb des Werkes ein weiteres Scheitern der Utopie durch die Visualisierung des angenommenen Realitätsbezuges innerhalb des fotografischen Bildes. Somit wird die Utopie des Wahrheitsgehaltes der Bilder präsentiert. Das Gleiche gilt für die Chronologie. Die vermischte Nummerierung und Abfolge von Jahreszahlen, Vermischung der Gestaltungsmittel aus verschiedenen Epochen

zeitgenössischer Digitalisierung treffen die klassische Moderne und die Postmoderne mit verschiedenen Stilmitteln aus Film, Theater, Malerei und Fotografie. Neben dem zum Beispiel offensichtlichen Bezug zur klassischen Moderne innerhalb der Architektur existiert ein weiterer in der Medien- und Genrevermischung durch einen Rückbezug auf die ursprüngliche Entstehung der Fotomontage als Wandel von der Produktions- zu einer Rezeptionsästhetik innerhalb der Avantgarde der Zwischenkriegszeit. Durch den Exkurs in die Entstehungsgeschichte der Fotomontage in der analogen Fotografie wurde ersichtlich, dass eigentlich erst in der Moderne diese als eigenständiges Gestaltungsmittel durch verschiedene Vertreter in den Vordergrund rückte, wie am Beispiel der agitatorischen Montage bei John Heartfield zu sehen war. Diese stellte wiederum die Aktivierung des Betrachters in den Mittelpunkt ihres Schaffens. Dort politisch motiviert, erscheint sie bei Beate Gütschow eher als phänomenologisches Interesse. Sie nutzt die formalen Mittel der Moderne zwar um den Betrachter zu aktivieren, aber aus einem selbstreflexiven Standpunkt heraus, um sich der Manipulation des Mediums bewusst zu werden. Diese medienkritische Haltung erinnert an Marshall McLuhans wichtige Aussage *The Medium is the Message*<sup>154</sup>, die das von den Medien beeinflussende Verhalten über das Medium selbst wieder offenbart. In diesem Punkt lässt sich auch ein Bezug zu Brechts Theater finden, der durch die Brechung des narrativen Erzählstranges eine Erkenntnis beim Rezipienten über die Mittel des Mediums Theater erreichen und gleichzeitig eine politische Meinungsbildung unterstützen wollte. Bei Gütschow erfolgt die Vermittlung zur Reflexionsebene nicht so offensichtlich. Wie Molderings in Bezug zur konstruierten analogen Fotografie erwähnt:

In den Foto-Text-Verbindungen von Hutchinson, Burgin, Bay, Gerz, Blume, Kirves u.a. werden in erster Linie nicht Abbilder, sondern Ideen mitgeteilt. Die Fotografien halten quasi das äußere Ambiente, den äußerlich sichtbaren Teil dieser Idee fest. Man sieht auf ihnen fast nie etwas Sensationelles oder Spektakuläres. Die Alltäglichkeit der Sujets, die Trübung der Freude am Wiedererkennen schwächt den Abbildcharakter

---

<sup>154</sup> Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964). Cambridge Massachusetts 1994.

der Fotos und macht sie tauglicher, als Element einer Erfindung, einer Konstruktion dienen zu können. Indem das Identifizieren auf dem Foto erschwert wird oder reizlos bleibt, drängen diese Praktiken nach innen. In einer solchen Verbindung von Bild und Schrift geht es um „Bilder“, nicht um Reproduktionen. Es geht um die Aktivität des Gehirns, um das Denken, Erinnern und Erfinden, um das Produktive im Umgang mit der Realität.<sup>155</sup>

Die Verbindung zwischen Molderings Zitat und Gütschows Arbeit liegt innerhalb der Konstruktion von Bildideen und in der Erschwerung der Identifikation des Dargestellten, die nur über eine längere Betrachtung ermöglicht werden kann. Dadurch tritt eine viel stärkere Verinnerlichung beim Rezipienten auf, der über diese sensibilisiert wird, stärker auf die Einzelheiten der Bilder zu achten und darüber hinaus eine skeptische Haltung gegenüber fotografischen Bildern einzunehmen – egal ob analog oder digital. Auf dieser Ebene lässt sich das digitale Bild ins Feld der konzeptuellen Kunst einordnen, bei dem die Idee des Kunstwerkes im Vordergrund steht. Was hier die Aktivierung des Rezipienten darstellt.

Die Wahl der fotografischen Ästhetik als formales Mittel lässt sich zum einen erklären als eine Umsetzung in eine Syntax, die gut situiert ist und somit verstanden werden kann. Zum anderen ist es ein Ausdrucksmittel unserer Zeit, wie Gottfried Jäger zur Verschmelzung von digitalem Bild und analoger Fotografie bemerkt:

Noch kopieren und zitieren, regenerieren und reanimieren sie sich selbst und ihre eigene Geschichte bei ihrer tastenden Suche nach Aneignung, Vermittlung und Schöpfung von Inhalten, Form und Sinn: Replikat und Hommagen, Kopismus und Appropriation Art sind ihre aktuellen und vordergründigen Ergebnisse. Hierin sind sie Ausdruck unserer Zeit.<sup>156</sup>

Diese Suche nach einem eigenen Ausdrucksmittel und der Rückgriff auf die fotografische Ästhetik präsentiert sich bei Gütschow in einer Allegorie der Fotografie von den Anfängen bis zum zeitgenössischen digitalen Verfahren, eingebettet im Entstehungsprozess der Bilder der *Serie S*. Neben diesen

---

<sup>155</sup> Molderings 1980, S. 113.

<sup>156</sup> Gottfried Jäger, *Analoge und digitale Fotografie: Das Technische Bild*, in: Hubertus Ameluxen u.a. (Hrsg.), *Fotografie nach der Fotografie*. München 1995, S. 110.

präsentiert sich die Montage aber auch selbst als eigenständiges Mittel in der digitalen Bildherstellung, das ihm immanent eingelagert ist. Wenn man ebenfalls die genresübergreifende Verflechtung mit dem Film und dem Theater sieht, erinnert man sich an den Versuch von Rosalind Krauss den klassischen Skulpturenbegriff in ihrem Text *Skulptur im erweiterten Feld* zu erweitern, der innerhalb der Minimalart scheinbar bis in die Negation ausgedehnt wurde.

In diesem Sinne hatte die Skulptur den vollständigen Zustand ihrer inversen Logik erreicht und war reine Negativität geworden: die Kombination von Ausschließungen. [...] Skulptur ist vielmehr nur ein Begriff an der Peripherie eines Feldes, in dem es andere, anders strukturierte Möglichkeiten gibt.<sup>157</sup>

Bezogen auf die Fotografie und daran anschließend an die digitalen Bilder befasste sich Georg Baker, in Bezug auf Rosalind Krauss<sup>158</sup>, mit der möglichen Erweiterung des Mediendiskurses. Infolge der gegenseitigen Durchdringung dieser, greifen die bekannten Kategorien zunehmend nicht mehr. Neben den verschiedenen Genreeinflüssen stehen die in unterschiedlichen Ebenen auftretenden semantischen Bezüge zur klassischen Moderne, die durch ihre Verwendung zur Bildherstellung genutzt werden. Dies schafft, wie Bertolt Brecht schrieb: „ein bestimmtes Gesellschaftssystem vom Standpunkt eines anderen Gesellschaftssystems [zu] betrachte[n]“<sup>159</sup>. Wenn das Kunstwerk als dessen Katalysator zu sehen ist und die Aussage somit darauf angewendet werden kann, entsteht eine Kontextualisierung innerhalb der bildenden Kunst, indem das digitale Bild als eine Art *expanded field of photography*<sup>160</sup> zu sehen ist. Die Montage kann somit als das Element in der künstlerischen Gestaltung der Kulturindustrie des 21. Jahrhundert gesehen werden. Die sehr subtile Art und Weise mit der die Bilder ihre versteckten Hinweise auf ihre Medialität ersichtlich machen, die damit weiterführende Problematik der Montage und die Aktivierung des Rezipienten aus seinem Realitätsverlust wirft die Fragen auf, ob die zu vermittelnde Botschaft der Sensibilisierung gegenüber der

---

<sup>157</sup> Rosalind E. Krauss, *Skulptur im erweiterten Feld*, in: Rosalind E. Krauss, Herta Wolf (Hrsg.), *Geschichte und Theorie der Fotografie. Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Bd. 2, übers. v. Jörg Heininger. Dresden 2000, S. 338-340.

<sup>158</sup> Georg Baker, *Photography's Expanded Field*, in: *October*, Vol. 114 (Herbst 2005), S. 120-140.

<sup>159</sup> Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Bd. 16. Frankfurt a. Main 1967, S. 653.

<sup>160</sup> Baker 2005.

Manipulation durch fotografische Bilder wirklich alle erreicht und eine Aktivierung erfolgt und ob das ‚abgestumpfte‘ Publikum geändert werden kann. Fredric Jameson sieht eine Weiterentwicklungsmöglichkeit durch die kritische Hinterfragung aller Punkte. Wobei man an dieser Stelle auch anführen muss, dass Jamesons Theorie sich nur auf ein bestimmtes Bildungsbürgertum bezieht und keine Unterscheidung innerhalb diesem nach den unterschiedlichen Bildungs- und Herkunftsunterschieden trifft. Schlussendlich könnte man den Rückgriff auf die Kritik an der Abbildhaftigkeit und die Suche nach dem Genre immanenten Ausdrucksmittel (Greenberg) innerhalb der Moderne genauso bei Beate Gütschow sehen, die darauf zurückgreift. Durch die medienimmanente Ausdrucksweise der Montage innerhalb des digital erzeugten Bildes, die eingebettet ist in die ästhetische Sprache der Fotografie. Weiterführend könnte man darin das Ausdrucksmittel unserer Zeit sehen, das die ästhetische in eine metaphysische Betrachtung wiederholt transformiert, wie bereits bei Picassos *Stilleben mit Stuhlgeflecht* von 1911/12, wie Alfred Barr im Rahmen seiner Analyse festhält:

[...] the selection of chair caning which is neither real nor painted but is actually a piece of oil cloth facsimile pasted on the canvas and then partly painted over. Here is one picture Picasso juggles reality and abstraction in two media and at four different levels or ratios...(And) if we stop to think which is the most ‚real‘ we find ourselves moving from aesthetic to metaphysical contemplation. For what seems most real is most false and what seems most remote from everyday reality is perhaps the most real since it is least an imitation.<sup>161</sup>

Gütschow nutzt diese Metaebenen nicht nur, sondern öffnet eine Beziehung zur fotografischen Ästhetik, die durch eine Polarisierung der verschiedenen angeführten Punkte, eine Dialektik zwischen Bild und Betrachter auslöst und auch darüber hinaus geht.

---

<sup>161</sup> Rowe 2009, S. 204-205, zit. n.: Alfred Barr, S. 45: [...] Stück Stuhlgeflecht, das weder wirklich noch gemalt ist, sondern tatsächlich ein Stück Wachstuchfaksimile, das auf die Leinwand geklebt und dann teilweise übermalt wurde. In einem einzigen Bild jongliert Picasso hier Realität und Abstraktion in zwei Medien und auf vier verschiedenen Ebenen oder in vier verschiedenen Beziehungen... (und) wenn wir anfangen darüber nachzudenken, was am meisten ‚wirklich‘ ist, stellen wir fest, dass wir uns von der ästhetischen zur metaphysischen Betrachtung bewegen. Denn was am meisten real scheint, ist am meisten vorgetäuscht, und was am weitesten von der Wirklichkeit des Alltags entfernt scheint, ist vielleicht am wirklichsten, weil es am wenigsten eine Imitation ist. (übers. durch Autorin)

Ein interessanter Punkt, der in dieser Arbeit keine Betrachtung erlangt hat, wäre eine Untersuchung des digital fotografischen Bildes mit Blick auf den Verlust der Indexikalität, den daraus resultierenden Wandel hin zu einer Art von Ikonizität <sup>162</sup> des Bildes und die Ausformulierung der sozio-kulturellen Auswirkung, die sich daraus entwickeln oder entwickelt haben.

---

<sup>162</sup>Lars Blunck, Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung-Fiktion-Narration. Bielefeld 2010, S. 12.

## **Annex**



## Abbildungen



Abb. 1:  
Beate Gütschow, S#14, Light Jet Print, 180 x 267 cm, 2005, Berlinische Galerie, Berlin.



Abb. 2:  
Hiroshi Sugimoto, Studio Drive-In, Culver City, Silbergelatine Print, 61 x 72,9 x 2 cm, 1993,  
Centre Pompidou, Paris.

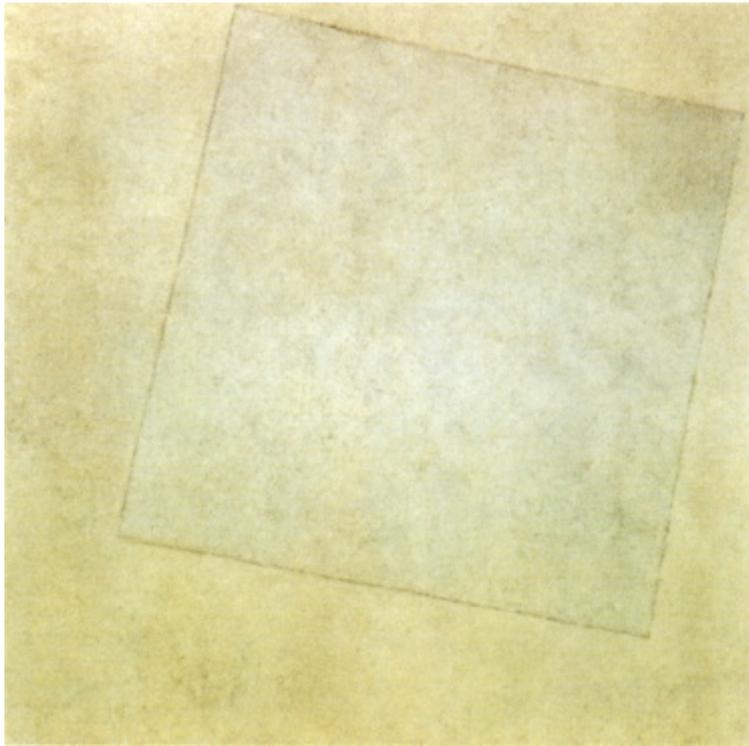


Abb. 3:  
Kasimir Sewerinowitsch Malewitsch, Suprematistisches Gemälde (Weiß auf Weiß)  
Öl auf Leinwand, 79,3 x 79,3 cm, 1918, Museum of Modern Art, New York.



Abb. 4:  
Oliver Boberg, Unterführung, C-Print, 75 x 84 cm, 1997, DZ BANK Kunstsammlung / DZ BANK  
Art Collection, Frankfurt a. Main.



Abb. 5:  
Candida Höfer, Festspielhaus Recklinghausen V, C-Print, 120 x 120 cm, 1997, Hamburger  
Kunsthalle, Hamburg.



Abb. 6:  
Andreas Gursky, Schiphol, C-Print, 188 x 216 cm, 1994, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.



Abb. 7:  
Candida Höfer, Bank Oldenburg I, C-Print, 120 x 120 cm, 1998, Hamburger Kunsthalle,  
Hamburg.



Abb. 8:  
Tobias Zielonys, Dirt Field, C-Print, 56 x 84 cm, 2008, Sammlung Halke Berlin.



Abb. 9:  
Andreas Gursky, Montparnasse, 43,2 x 81,4 cm (Abzug für Ausstellung), 1993, o.O.



Abb. 10:  
Filip Dujardin, Serie fiction Nr.13, o.G, o.J., o. O..



Abb. 11:  
Beate Gütschow, S#2, Light Jet Print, 212 x 177 cm, 2005, Louise and Eric Franck Collection,  
London.



Abb. 12:  
Beate Gütschow, S#20, Light Jet Print, 142 x 122 cm, 2006, Sonnabend Gallery, New York.



Abb. 13:  
Beate Gütschow, S#32, Light Jet Print, 180 x 232 cm, 2009, Barbara Gross Galerie München.



Abb. 14:  
Beate Gütschow, S#22, Light Jet Print, 180 x 267 cm, 2007. o. O..



Abb. 15:  
Le Corbusier, Villa Savoyer, Detail Aufnahme, 10,8 x 6,6 cm, 16. Mai 2012.

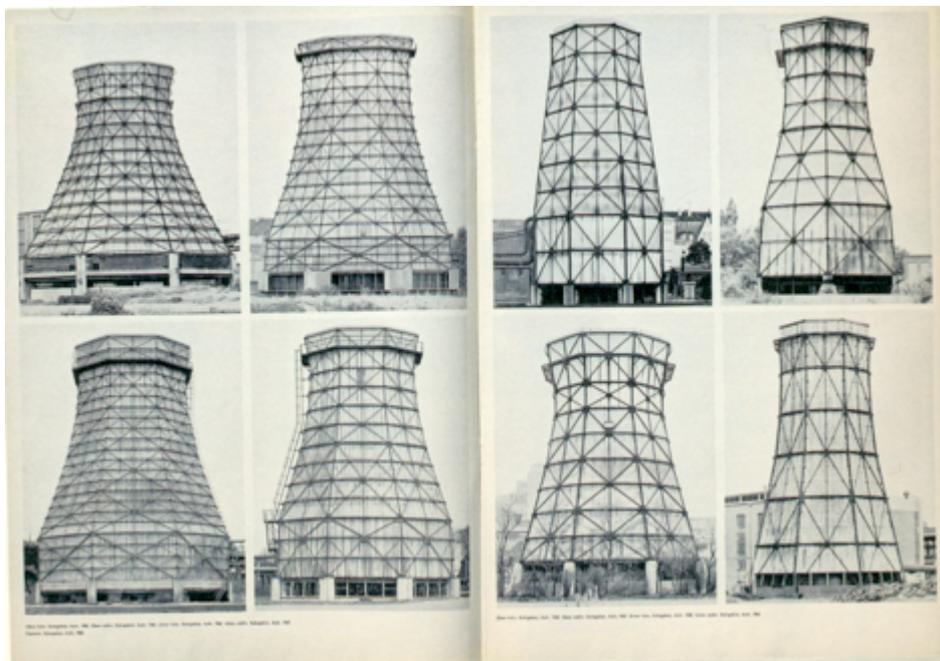


Abb. 16:  
Bernd und Hilla Becher, Auszug aus der Serie Wassertürme, aus dem Buch: Anonyme Skulpturen, 1969.

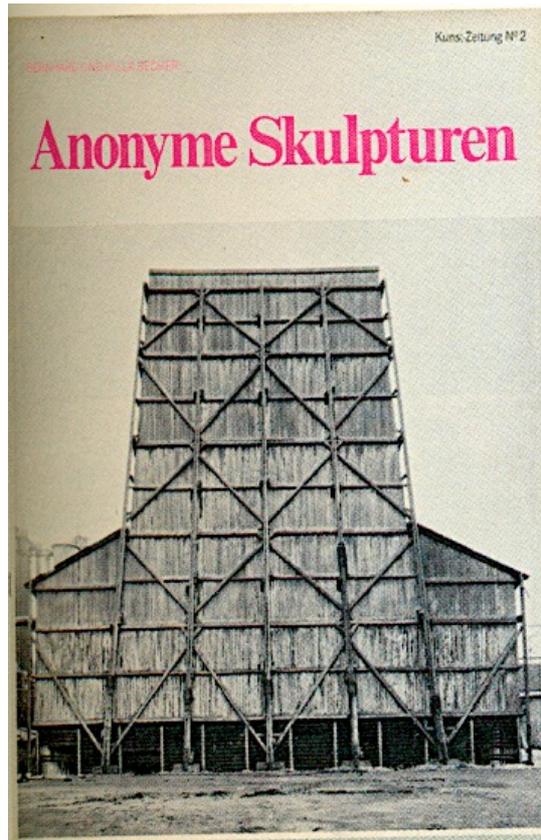


Abb. 17:  
Bernd und Hilla Becher, Anonyme Skulpturen, Buchumschlag, Kunstzeitung Nr. 2, 1969.

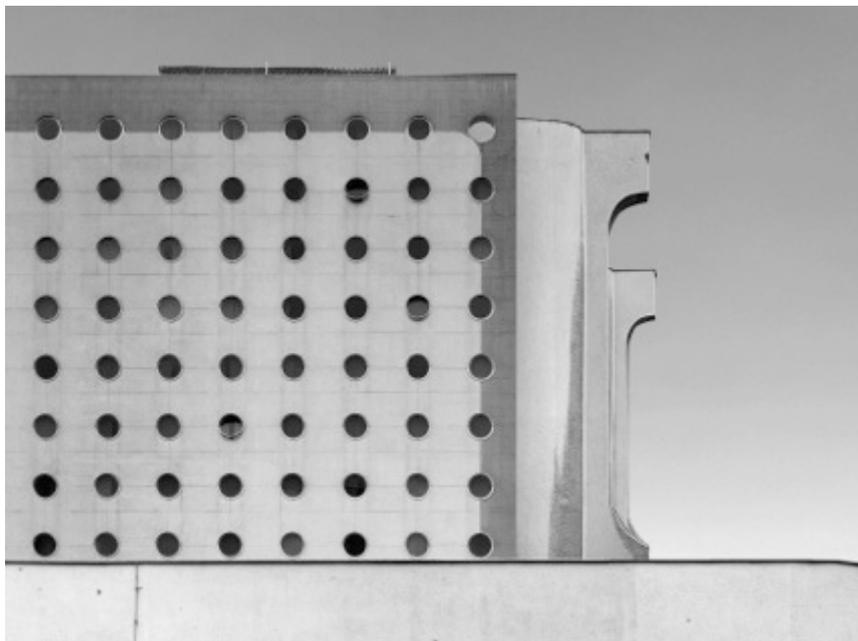


Abb. 18:  
Beate Gütschow, S#17, Light Jet Print, 69 x 84 cm, 2006., o. O..



Abb. 19:  
Beate Gütschow, S#11, Light Jet Print, 180 x 232 cm, 2005, Sonnabend Gallery, New York.



Abb. 20:  
Beate Gütschow, S#7, Light Jet Print, 136 x 162 cm, 2004, o. O..



Abb. 21:  
Beate Gütschow, S#8, Light Jet Print, 86 x 101 cm, 2004, o.O..



Abb. 22:  
Carol Reed, Der Dritte Mann, Fluchtszene Ende von Harry Lime, DVD 1949, 1: 39: 23.



Abb. 23:  
Beate Gütschow, S#5, Light Jet Print, 133 x 181 cm, 2004, Barbara Gross Galerie.



Abb. 24:  
Beate Gütschow, S#18, Light Jet Print, 180 x 267 cm, 2006, o.O..



Abb. 25:  
Beate Gütschow, S#4, Light Jet Print, 100 x 154 cm, 2004, o. O..



Abb. 26:  
Beate Gütschow, S#10, Light Jet Print, 180 x 267 cm, 2005, o. O..

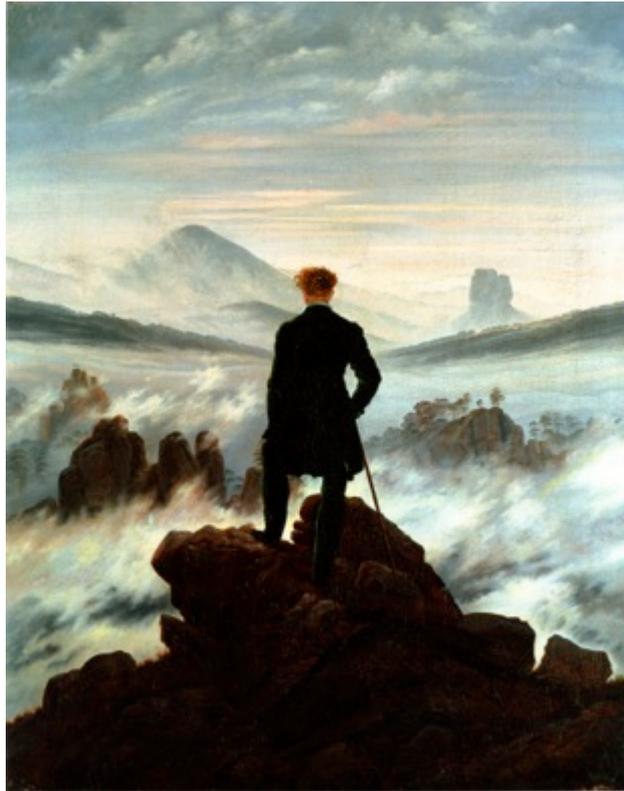


Abb. 27:  
Caspar David Friedrich, Wanderer im Nebelmeer, Öl auf Leinwand, 98,4 cm × 74,8 cm,  
Hamburger Kunsthalle, 1818.



Abb. 28:  
Beate Gütschow, S#1, Light Jet Print, 173 x 176 cm, 2004, Barbara Gross Galerie, München.



Abb. 29:  
Beate Gütschow, S#9, Light Jet Print, 100 x 135 cm, 2004, Barbara Gross Galerie.



Abb. 30:  
Beate Gütschow, S#24, Light Jet Print, 212 x 177cm, 2007, Louise and Eric Franck Collection,  
London.



Abb. 31:  
Oscar Reijlander, The Two Ways of Life, Daguerreotypie 1857, National Media Museum,  
Bredford.



Abb. 32:  
Pablo Picasso, Stillleben mit Rohrstuhlgeflecht, Öl auf Leinwand, Wachstuch, Seil, 27 x 34,9  
cm 1912, Musée Picasso, Paris.



Abb. 33:  
 Georges Braque, Pfeife, Glas und Würfel, Kohlezeichnung, Collage, verschiedene Papiere,  
 Stück einer Zigarettschachtel, 50 x 60 cm, Sprengelmuseum (vorm. Kunstmuseum  
 Hannover), 1914.



Abb. 34:  
 Umberto Boccioni, Visioni simultanee, Öl auf Leinwand, 60,5 x 60,5 cm, 1911-1912, Von der  
 Heydt Museum, Wuppertal.



Abb. 35:  
John Heartfield, Life and Activity in Universal-City at 12:05 Midday, Collage 1919, o. O..



Abb. 36:  
John Heartfield, Der Sinn des Hitlergrusses, Deutsch Historisches Museum Berlin, 1932.



Abb. 37:  
 Andrea Alciati, Emblema CXX Paupertat summis ingeniis obesse ne provehantur, Buchgrafik,  
 Universitätsbibliothek Wien, 1591.



Abb. 38:  
 Jewgeni Chaldej, Einnahme des Berliner Reichstages, Nicht manipuliertes Flaggenfoto  
 02.05.1945.



Abb. 39:  
Jewgeni Chaldej, Einnahme des Berliner Reichstags, Manipulation im Flaggenmotiv mit  
Retuschierten Rauchwolken und retuschierter Uhr, Fotografie, 02.05.1945.



Abb. 40:  
Beate Gütschow, S#26, Light Jet Print, 148 x 349 cm, 2008, o. O..



Abb. 41:  
Beate Gütschow, S#29, Light Jet Print, 212 x 177, 2008, Sonnabend Gallery.

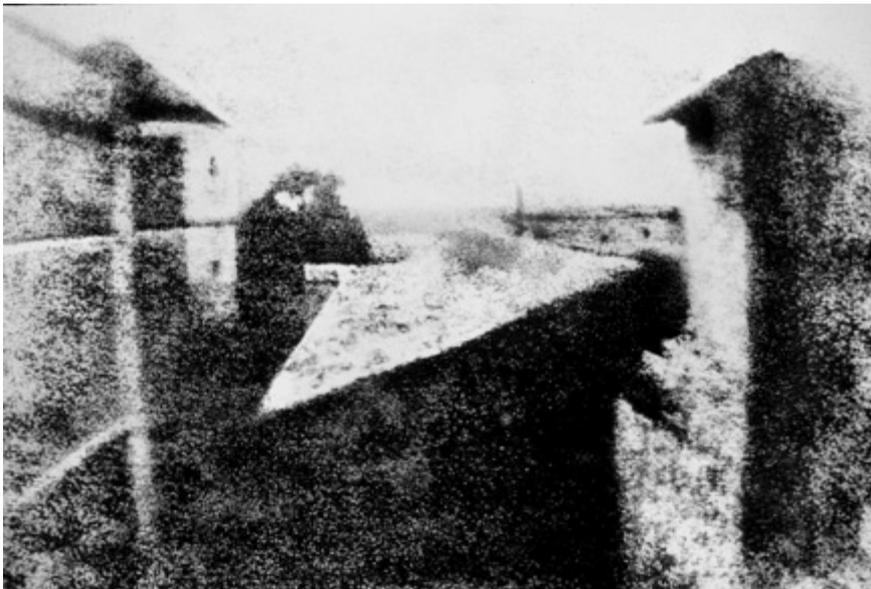


Abb. 42:  
Joseph Nicéphore Niépce, Blick aus dem Arbeitszimmer in Le Gras. 20 x 25 cm Heliographie  
auf ölbehandeltem Asphalt, 1825-1827, o. O..



Abb. 43:  
Louis Jaques Mandé Daguerret, Ansicht des Boulevard du Temple, Paris, 8 Uhr am Morgen,  
12,9 x 16,3 cm, Daguerreotypie, April/Mai 1838, o. O..



Abb. 44:  
William Henry Fox Talbot, Ansicht der Boulevards in Paris, Salzpapierabzug, um 1844, The  
Georg Eastman House Collection, New York.



Abb. 45:  
Johann Bernhard Fischer von Erlach, Palais Trautson, Frontfassade, VII Bezirk Wien  
1709-1711.



Abb. 46:  
Beate Gütschow, S#33, Light Jet Print, 180 x 232 cm, 2009, o.O..



Abb. 47:  
Jeff Wall, Passerby, 250 x 339,5 cm, Silbergelatineabzug, Kunstmuseum Wolfsburg 1996.



Abb. 48:  
Thomas Ruff, Jpeg icbm01, 246 x 188 cm, C-Print/ Diasec Face, 2007, o. O..

## **Abbildungsnachweis**

Alle Abbildungen der Serie S wurden mit freundlicher Unterstützung von der Künstlerin persönlich zur Verfügung gestellt mit dem Verweis des Copyrights © VG Bildkunst.

Abbildung 2: © Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI (diffusion RMN), Quentin Bajac, Clément Chéroux (Hrsg.), Collection Photographs. A history of photography through the collections of the Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne. Paris 2007, S. 399.

Abbildung 3: Hal Foster u.a., Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism. London S. 134.

Abbildung 4: Martin Engler (Hrsg.), Strategien der Aneignung (Ausst.-Kat. Städtl Museum, Frankfurt a. Main 2012), S. 14-23.

Abbildung 5: Hubertus Gaßner, Petra Roettig, Lost Places-Orte der Photographie, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle. Hamburg 2012, S. 53.

Abbildung 6: Hubertus Gaßner, Petra Roettig, Lost Places-Orte der Photographie, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle. Hamburg 2012, S. 41.

Abbildung 7: Hubertus Gaßner, Petra Roettig, Lost Places-Orte der Photographie, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2012, S. 51.

Abbildung 8: Hubertus Gaßner, Petra Roettig, Lost Places-Orte der Photographie, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle. Hamburg 2012, S. 117.

Abbildung 9: Martin Hentschel (Hrsg.), Andreas Gursky. Werke, Ausst.-Kat. Krefeld, Stockholm, Vancouver 2008/ 2009, S. 115.

Abbildung 10: <http://www.filipdujardin.be/> (22.01.2013).

Abbildung 15: Annika Lorenz, Villa Savoye. Poissy 16.5.2012.

Abbildung 16: Bernd und Hilla Becher, Anonyme Skulpturen. Kunstzeitung Nr. 2. O. O. 1969, in: Hans-Michael Koetzle, Fotografen von A-Z. Köln 2011, S. 31.

Abbildung 17: Bernd und Hilla Becher, Anonyme Skulpturen. Kunstzeitung Nr. 2. o. O. 1969, in: Hans-Michael Koetzle, Fotografen von A-Z. Köln 2011.

Abbildung 22: Carol Reed (Reg.), Der Dritte Mann, Fluchtszene Ende von Harry Lime. DVD Wien 1949, 1:39:23.

Abbildung 27: Karl-Ludwig Hoch, Caspar David Friedrich in der Sächsischen Schweiz. Skizzen, Motive, Bilder. Dresden 1995, S. 59, Abbildung 39.

Abbildung 31: Dawn Ades, Photomontage. London 1976, S. 90, Tafel 104.

Abbildung 32: Hal Foster u.a., Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism. London 2004, S. 111, UNIDAM.

Abbildung 33: Jean Leymarie (Hrsg.), Georges Braque. München 1988, Tafel 19, UNIDAM.

Abbildung 34: Ester Coen, Umberto Boccioni: Exposition the Metropolitan Museum of Art 1988. Ausst.-Kat. Exhibition Boccioni: a Retrospective, held at the Metropolitan Museum of Art from September 15 to January 8 1988. New York 1989, S. 133, Tafel 57.

Abbildung 35: Hal Foster u.a., Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism. London 2004, S. 170.

Abbildung 36: Deutsches Historisches Museum Berlin. LeMO Datenbank: <http://www.dhm.de/lemo/objekte/pict/d2z02541/index.html>, 20.11.2012.

Abbildung 37: Andrea Alcati, Emblema CXX: Paupertatem summis ingeniis obesse ne provehantur (Armut hindert das Genie an seiner Entfaltung). Wien 1591, S. 146, UNIDAM.

Abbildung 38: Ernst Volland, Heinz Krimmer (Hrsg.), Jewgeni Chaldej, der Bedeutende Augenblick. Leipzig 2008, S. 116.

Abbildung 39: Ernst Volland, Heinz Krimmer (Hrsg.), Jewgeni Chaldej, der Bedeutende Augenblick. Leipzig 2008, S. 113.

Abbildung 42: Elena Kristofor, Über zeitgenössische Architekturfotografie. Zwischen Dokumentation und Interpretation, Original und Reproduktion, analog und digital, ing. Dipl. (ms.). Wien 2009, S. 7, Abbildung 1/7.

Abbildung 43: Beaumont Newhall, Geschichte der Photographie, übers. v. Reinhard Kaiser. München 1984, S. 1.

Abbildung 44: Therese Mulligan, David Wooters (Hrsg.), Geschichte der Photographie. Von 1839 bis heute. Köln 2005, S. 91.

Abbildung 45: Rolf Toman (Hrsg.), Wien. Kunst und Architektur. Köln 1999, UNIDAM.

Abbildung 47: Theodora Vischer, Heidi Naef (Hrsg.), Jeff Wall. Catalogue Raisonné 1978-2004, Ausst.-Kat. Schaulager. Basel 2005, S. 163, T 66.

Abbildung 48: Stefan Gronert, Die Düsseldorfer Photoschule. Photographien 1961- 2008. München 2009, S. 200.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.



## **Literaturverzeichnis**

### **Ades 1976**

Dawn Ades, Photomontage. London 1976.

### **Adorno 1965/66**

Theodor W. Adorno, Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung (1965/66). Frankfurt a. Main 2007.

### **Albersmeier 1998**

Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.), Texte zur Theorie des Films. Frankfurt a. Main 1998.

### **Ast 2002**

Michaela Ast, Geschichte der narrativen Filmmontage. Theoretische Grundlagen und ausgewählte Beispiele. Marburg 2002.

### **Augé 2012**

Marc Augé, Nicht-Orte, übers. v. Michael Bischoff. München 2012.

### **Baier 2000**

Franz Xaver Baier, Der ungeliebte Raum. Der geometrische Raum: Geometrie schneidet ab, in: Ders. , Der Raum. Prolegomena zu einer Architektur des gelebten Raumes, Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Bd. II, hrsg. v. Christian Posthofen. Köln 2000, S. 13-14.

### **Baker 2005**

Georg Baker, Photography's Expanded Field, in: October, Vol. 114. Cambridge Massachusetts (Herbst 2005), S. 120-140.

### **Barthes 1985**

Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, übers. v. Dietrich Leube. Frankfurt a. Main 1985.

**Barthes 1990**

Roland Barthes, Rhetorik des Bildes, in: Ders. , Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, übers. v. Dieter Hornig. Frankfurt a. Main 1990, S. 28-46.

**Baudrillard 1978**

Jean Baudrillard, Agonie des Realen, übers. v. Lothar Kurzawa, Volker Schaefer. Berlin 1978.

**Benjamin 1966**

Walter Benjamin, Was ist das epische Theater [Erste Fassung], in: Walter Benjamin, Versuche über Brecht, hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. Main 1966, S. 7-21.

**Benjamin 1972**

Walter Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie, in: Ders. , Gesammelte Schriften, Bd. II, hrsg. v. Hermann Schweppenhäuser, Rolf Tiedemann. Frankfurt a. Main 1972, S. 368-385.

**Benjamin 1977**

Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [Zweite Fassung], in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. I/II, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. Main 1977, S. 435-508.

**Blunck 2010**

Lars Blunck, Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung-Fiktion-Narration. Bielefeld 2010.

**Brecht 1967**

Bertolt Brecht, Gesammelte Werke in 20 Bänden, Bd. XVI.. Frankfurt a. Main 1967.

**Bertolt Brecht 1967 b**

Bertolt Brecht, Gesammelte Werke, Bd. 16, Schriften zum Theater II. Frankfurt a. Main 1967.

**Bürger 1974**

Peter Bürger, Theorie der Avantgarde. Frankfurt a. Main 1974.

**Crary 2002**

Jonathan Crary, Die Modernisierung des Sehens, in: Herta Wolf, Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. I.. Frankfurt a. Main 2002, S. 67-81.

**Crimp 2000**

Douglas Crimp, Die Fotografische Aktivität der Postmoderne (1980), in: Hubertus von Ameluxen, Wolfgang Kemp (Hrsg.), Theorie der Fotografie Bd. IV. 1980-1995. München 2000, S. 239-255.

**Croy 1939**

Otto Croy, Fotomontage. Der Weg zu den Grenzen der Fotografie. Halle 1939.

**Dagognet 1984**

François Dagognet, Philosophie de l' image. Paris 1984.

**Damisch 1994**

Hubert Damisch, The Origin of Perspective. Cambridge Massachusetts 1994.

**Eisenstein 1929**

Sergej M. Eisenstein, Dramaturgie der Film-Form, in: Franz-Josef Albersmeier, Texte zur Theorie des Films (1929). Der dialektische Zugang zur Film-Form. Stuttgart 1998, S. 275-304.

**Emde 2008**

Anette Emde, Thomas Struth-Stadt und Straßenbilder. Architektur und öffentlicher Raum in der Fotografie der Gegenwartskunst. Marburg 2008.

**Foster 2004**

Hal Foster, u.a., Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism. London 2004.

**Geimer 2002**

Peter Geimer, Ordnung der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt a. Main 2002.

**Geimer 2009**

Peter Geimer, Theorien der Fotografie zur Einführung. Hamburg 2009.

**Geimer 2009 b**

Peter Geimer, Analog/Digital I: Das Ende der Referenz, in: Ders., Theorien der Fotografie zur Einführung. Hamburg 2009, S. 98-102.

**Gosztonyi 1976**

Alexander Gosztonyi, Der Raum. Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaft. Alber/Freiburg/München 1976.

**Greenberg 1960**

Clement Greenberg, Modernist Painting (1960), The Collected Essays and Criticism, hrsg. v. John O' Brian. Chicago 1993.

**Hage 1984**

Volker Hage, Collagen in der deutschen Literatur. Frankfurt a. Main 1984.

**Hagen 2002**

Wolfgang Hagen, Die Entropie der Fotografie. Skizzen zu einer Genealogie der digital-elektronischen Bildaufzeichnung, in: Herta Wolf (Hrsg.), Paradigma Fotografie, Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. I.. Frankfurt a. Main 2002, S. 195-235.

**Haus 2002**

Andreas Haus, Fotografie und Wirklichkeit (1982), in: Hubertus von Amelnunxen, Wolfgang Kemp (Hrsg.), Theorie der Fotografie Bd. IV 1980-1995. München 2002, S. 89-93.

**Hirsch 2001**

Foster Hirsch, The Dark Side of the Screen: Film noir. New York 2001.

**Horkheimer 1947**

Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung (1947). Philosophische Fragmente. Frankfurt a. Main 1971.

**Iversen 2002**

Margaret Iversen, Was ist eine Fotografie? in: Herta Wolf, Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. I.. Frankfurt a. Main 2002, S. 108-131.

**Iversen 2009**

Margaret Iversen, Perspektive, in: Gerlinde Gehrig, Ulrich Pfarr (Hrsg.), Klaus Herding u.a., Handbuch psychoanalytischer Begriffe für die Kunstwissenschaft. Gießen 2009, S. 275-288.

**Jäger 1995**

Gottfried Jäger, Analoge und digitale Fotografie: Das Technische Bild, in: Hubertus von Ameluxen u.a. (Hrsg.), Fotografie nach der Fotografie. München 1995, S. 108-110.

**Jameson 1984**

Fredric Jameson, Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham 1984.

**Kat. Gaßner 2012**

Hubertus Gaßner, Petra Roettig (Hrsg.), Lost Places-Orte der Photographie, Ausst.- Kat. Hamburger Kunsthalle. Berlin 2012

**Kat. Gütschow 2009**

Beate Gütschow: S, Ausst.- Kat. Staatliche Kunstsammlung Dresden (Hrsg.). Ostfildern 2009.

**Kat. Hiepe 1961**

Richard Hiepe (Hrsg.), Die Fotomontage. Geschichte und Wesen einer Kunstform, Ausst.- Kat. Stadt Ingolstadt & Kunstverein Ingolstadt e.V.. Ingolstadt 1961.

**Kat. Köchling 2012**

Carolin Köchling, Aneignung und Abgrenzung. Malerei im Licht der Fotografie, in: Martin Engler (Hrsg.), Malerei in Fotografie. Strategien der Aneignung, Ausst.- Kat. Städtl Museum. Frankfurt a. Main 2012, S. 11-23.

**Kat. Wall 2003**

Jeff Wall. Photographs, Ausst.- Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hrsg.). Köln 2003.

**Kat. Wall 2005**

Jeff Wall, Erläuterung zu The Stumbling Block, in: Jeff Wall, Catalogue raisonné 1978-2004, Ausst.- Kat. Schaulager, hrsg. v. Theodora Vischer u. Heidi Naef. Basel. Göttingen 2005, S. 333.

**Kemp 2006**

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

**Krauss 2000**

Rosalind E. Krauss, Skulptur im erweiterten Feld, in: Rosalind Krauss, Herta Wolf (Hrsg.), Geschichte und Theorie der Fotografie. Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne, Bd. II, übers. v. Jörg Heininger. Dresden 2000, S. 331-346.

**Kristofor 2009**

Elena Kristofor, Über zeitgenössische Architekturfotografie. Zwischen Dokumentation und Interpretation, Original und Reproduktion, analog und digital, ing. Dipl. (ms.). Wien 2009.

**Kristofor 2011**

Hans-Michael Kristofor, Fotografen von A-Z. Köln 2011.

**Kracauer 1963**

Siegfried Kracauer, Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt a. Main 1963.

**Kreuzer 1982**

Helmut Kreuzer (Hrsg.), Montage. Überblicksheft: Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Bd. 46, 12. Jg.. o. O 1982.

**Lacan 1986**

Jacques Lacan, Das Seminar XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse (1964), übers. v. Norbert Haas u.a.. Weinheim, Berlin 1986.

**Lacan 1964**

Jaques Lacan, Das Seminar Bd. XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse (1964), in: Norbert Hass (Hrsg.), Das Seminar von Jacques Lacan Buch XI (1964). Die vier Grundbegriffe aus der Psychoanalyse, übers. v. Norbert Haas u.a.. Weinheim, Berlin 1991.

**Langenscheidt 2008**

Langenscheidt, Wörterbuch Lateinisch-Deutsch, hrsg. v. Langenscheidt-Redaktion auf Grundlage Menge-Güthling. Berlin, München 2008.

**Lunefeld 2002**

Peter Lunefeld, Digitale Fotografie. Das dubitative Bild, in: Herta Wolf (Hrsg.), Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. I.. Frankfurt a. Main 2002, S. 158-177.

**März 1971**

Roland März, Über den Verfremdungseffekt in den Photomontagen John Heartfields, in: Staatliche Museen zu Berlin—Preußischer Kulturbesitz (Hrsg.), Forschungen und Berichte, Bd. 13, Kunsthistorische und volkskundliche Beiträge. Berlin 1971, S. 115-125.

**McLuhan 1994**

Marshall McLuhan, Understanding Media. The Extensions of Man (1964). Cambridge Massachusetts 1994.

**Mitchell 1992**

William John Mitchell, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, Mass., London 1992, in: Peter Geimer, *Theorie der Fotografie. Zur Einführung*. Hamburg 2009, S. 101.

**Mitchell 1994**

William John Mitchell, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, Massachusetts 1994.

**Möbius 2000**

Hanno Möbius, *Montage und Collage: Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*. München 2000.

**Molderings 2000**

Herbert Molderings, *Argumente für eine konstruierende Fotografie (1980)*, in: Hubertus von Ameluxen, Wolfgang Kemp (Hrsg.), *Theorie der Fotografie Bd. IV 1980-1995*. München 2000, S. 107-114.

**Monaco 1978**

James Monaco, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films*. Reinbek bei Hamburg 1978.

**Müller 1883**

Johannes Müller, *Handbuch der Physiologie des Menschen, Bd. 2.2.*. Coblenz 1883.

**Naremore 1998**

James Naremore, *More than Night: Film noir in Its Contexts*. Berkeley, Los Angeles, London 1998.

**Pélenc 2009**

Arielle Pélenc, *In Conversation with Jeff Wall*, in: Thierry de Duve u.a., *Jeff Wall, The Complete Edition*. London 2009, S. 36-52.

**Pudowkin 1961**

Wsewolod Illarionowitsch Pudowkin, *Über die Filmtechnik*. Zürich 1961.

**Rosler 2000**

Martha Rosler, Bildsimulationen, Computermanipulationen: einige Überlegungen, in: Hubertus von Ameluxen, Wolfgang Kemp (Hrsg.), Theorie der Fotografie Bd. IV 1980-1995. München 2000, S. 129-170.

**Rowe 2009**

Colin Rowe, Fred Koetter, Collage City, [5. Auflage]. Cambridge Massachusetts 2009.

**Sachsse 1997**

Rolf Sachsse, Bild und Bau. Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur. Braunschweig 1997.

**Sekula 1992**

Allen Sekula, On the Invention of Photographic Meaning, in: Thinking Photography, hrsg. v. Victor Burgin. Houndmills, London 1992, S. 84-109.

**Sontag 1980**

Susan Sontag, Über Fotografie (1980), übers. v. Mark W. Rien, Gertrud Baruch, [19. Auflage]. Frankfurt a. Main 2010.

**Staatliche Museen zu Berlin 1971**

Staatliche Museen zu Berlin—Preußischer Kulturbesitz (Hrsg.), Forschungen und Berichte, Bd. XIII, Kunsthistorische und volkskundliche Beiträge. Berlin 1971.

**Stemmrich 1997**

Gregor Stemmrich, Szenerien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews. Amsterdam, Dresden 1997.

**Stiegler 2009**

Bernd Stiegler, Montage des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik. München 2009.

**Valéry 1984**

Paul Valéry, zit. n.: Peter Geimer, Ordnung der Sichtbarkeit, Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt a. Main 2002, zit. n.: Francois Dagognet, Philosophie de l' image. Paris 1984, S.8.

**Von Ameluxen 1995**

Hubertus von Ameluxen, u.a. (Hrsg.), Fotografie nach der Fotografie. München 1995.

**Von Ameluxen 2000**

Hubertus von Ameluxen, Wolfgang Kemp (Hrsg.), Theorie der Fotografie Bd. IV 1980-1995. München 2000.

**Von Ameluxen 2006**

Hubertus von Ameluxen, Die Erzählung vom Bild, ein Gespräch zwischen Hubertus von Ameluxen und Beate Gütschow, in: ars viva 2006/2007. Erzählung/ Narration. Andrea Faclu, Beate Gütschow, Michael Sallsdorfer, hrsg. v. Kulturkreis der deutschen Wirtschaft. Frankfurt 2006, S. 66-72.

**Wall 1997**

Jeff Wall, Zeichen der Indifferenz: Aspekte der Photographie in der, oder als, Konzeptkunst, in: Ders., Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, hrsg. v. Gregor Stemmrigh. Amsterdam, Dresden 1997, S. 375-434.

**Wolf 2002**

Herta Wolf, Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. I. Frankfurt a. Main 2002.

**Wright 2009**

Frank Lloyd Wright, Ein Testament. München o. J., zit. n.: Colin Rowe, Fred Koetter, Collage City, [5. Auflage]. Cambridge Massachusetts 2009, S. 24.

**Winter 1995**

Rainer Winter, Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller ästhetischer Prozeß. München 1995.

**Vischer 2005**

Theodora Vischer, Heidi Naef, Jeff Wall, Catalogue raisonné 1978-2004. Basel, Göttingen 2005.

**Volland 2008**

Ernst Volland, Das Banner des Sieges. Berlin 2008.

**Internet**

Homepage von Beate Gütschow: [www.beateguetschow.de](http://www.beateguetschow.de), 22.11.2012.



## **Zusammenfassung**

Welche Ebenen der Montage sind innerhalb der Serie S von Beate Gütschow zu verzeichnen und welche Auswirkungen haben sie auf den zeitgenössischen Betrachter?

Dies ist die zentrale Frage, der sich diese Arbeit widmet. Über eine einführende Präsentation der Serie und deren technischen Besonderheiten gelangt der Leser über die stufenweise Aufschlüsselung der Montageebenen in Beate Gütschows Werk. Diese wird eingeleitet durch einen Exkurs in die Entstehungsgeschichte der analogen Fotomontage, um bessere Rückschlüsse in der Entwicklung innerhalb der Verschiebung von der Produktions- zu einer Rezeptionsästhetik zu ermöglichen. Über die Bildthematik der Architektur erfolgt eine Vernetzung zur Moderne, die darin verankerte Utopie des fremdstrukturierten Lebensraumes, die weitergeführt zur Utopie des Realitätsbezuges innerhalb des fotografischen Bildes gelangt, wird anhand einiger Beispiele veranschaulicht und führt letztendlich zu der Hinterfragung des immer noch vorherrschenden indexikalischen Vertrauens in fotoästhetische Bilder, trotz Verschiebung der Referenzebenen von einer Objekt- zu einer Medien- und schließlich hin zu einer ‚Betrachter Referenz‘. Mittels einer subtilen dialektischen Polarität innerhalb des Bildes ermöglicht Beate Gütschow dem Rezipienten einen Austausch, der zu einer reflexiven Aktivierung führt. Über eine Analyse der aus der Postmoderne stammenden gesellschaftsbeeinflussenden Auswirkungen, analysiert durch Fredric Jamesons Theorie, kann die Montage als zeitgenössisches selbstständiges Gestaltungsmittel in der Tradition der Moderne deklariert und dessen Erweiterung im medialen Konnex präsentiert werden.



## **Biographie der Künstlerin**

Geboren 1970 in Mainz und lebt in Köln und Berlin. Beate Gütschow studierte Bildende Kunst in Hamburg und Oslo. Temporär hat sie eine Professur für künstlerische Fotografie an der Kunsthochschule für Medien in Köln inne.

Ihre Werke befinden sich in folgenden ausgewählten Sammlungen:

Kunsthalle Hamburg; Kunsthaus Zürich; Los Angeles County Museum of Art; Museum of Contemporary Photography Chicago; Pinakothek der Moderne München; Saint Louis Art Museum St. Louis, USA; San Francisco Museum of Modern Art; Staatliche Kunstsammlungen Dresden; The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.

Aktuelle weiterführende Informationen befinden sich auf ihrer Homepage, die im Literaturverzeichnis zu finden ist.

## **Biographie der Autorin**

Geboren 1983 in Schöneck/ V. in Deutschland, studierte Annika Lorenz Erziehungswissenschaften, Kunst und Geographie an der Universität Dresden, um anschließend ihr Studium an der Universität Wien durch Kunstgeschichte zu beenden.

Neben einschlägigen Praktika in der Berliner Galerie DNA, Kunsthalle Wien, Kunst im öffentlichen Raum Wien und der Privatstiftung Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Wien versucht sie seit November 2012 mit Hilfe eines Off-Space Projekte von jungen Künstlern Raum und ihren Werken Präsenz zu geben.

Ihre Schwerpunkte liegen vor allem in den Feldern der zeitgenössischen Fotografie, Medientheorie und Architektur.