

Ulrich Bischoff

Um ein möglichst naturgetreues oder wahrhaftiges Bild von der Welt zu erlangen, bedient sich der Künstler verschiedenster Hilfsmittel. Bei der Erfindung der Zeichenkunst hat, dem griechischen Mythos folgend, die Köhlerstochter aus dem Licht des Feuers und der Kohle die Silhouette ihres Geliebten auf der Felswand festgehalten. Voraussetzung für das Gelingen eines (Ab-)Bildes der geliebten Person in diesem Erfindungsmythos ist die körperliche Präsenz des Abgebildeten. Spätestens seit dem Mittelalter – in immer perfekterer Ausführung von der Renaissance bis zum Zeitalter der Aufklärung – diente die Camera obscura als wichtigstes Hilfsmittel für die Herstellung von Porträts, Veduten und Landschaften. Dann ist es schließlich der Fotoapparat, der seit seiner Erfindung den Malern erst versteckt, später immer selbstverständlicher als Notizblock, als wichtigste Entwurfsskizze für ihre Bilder dient.

An dieser Stelle vollzieht sich ein Bruch in der Annäherung an das Motiv. Aus der direkten Ablichtung der Wirklichkeit, dem „Draufhalten“ der Kamera, der „straight photography“, der dokumentarischen Erfassung wird im Sinne der Malerei von Cy Twombly ein „verzögerter Duktus“. Diese veränderte Arbeitsweise zeigt sich auch im Herstellungsprozess: „Die Landschaftsfotografien Beate Gütschows [...] entstehen am Digital-Rechner, wobei die Künstlerin mit einem der üblichen Bildbearbeitungsprogramme 20 bis 30 Bildfragmente zu ihren Landschaftskompositionen collagiert. Dabei werden die einzelnen Teile so aneinander gesetzt, dass die Schnittstelle für den Betrachter nicht mehr zu erkennen ist [...]. Die Fragmente ihrerseits stammen aus dem eigenen Bildarchiv, hier noch mit einer analogen Mittelformatkamera aufgenommen. Auch der Ausdruck der Landschaftscollagen findet mit dem ‚Lambda-Laserbelichtungsverfahren‘ mittels analoger Technik statt, wobei ein Laser die Informationen direkt aus der Bilddatei auf das Fotopapier brennt“ (Volker Wortmann, „Imaginär durchwirkte Landschaften“, in: *Beate Gütschow – Kunstpreis der Stadt Nordhorn 2001*, hrsg. von Martin Köttering, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Nordhorn, Bad Bentheim 2001, S. 7).

Nicht ganz zufällig erinnern einige dieser Landschaften auch an Filmszenarien wie in Andrei Arsenjewitsch Tarkowskis *Stalker*. Die Landschaften sind eingerichtet wie Filmhintergründe, für bestimmte Zwecke ausgesuchte, gefundene und hergerichtete Locations. Zugleich verweisen sie auf Bilder der Kunstgeschichte: Schlachtenbilder wie Albrecht Altdorfers *Alexanderschlacht* aus der Alten Pinakothek in München oder Darstellungen großer Heerlager wie *Das Zeithainer Lager* von Johann Alexander Thiele aus der Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister. Als zeitgemäße Bilder sind sie natürlich auch inspiriert von (vermeintlichen?) Dokumentaraufnahmen der kriegerischen Auseinandersetzungen auf dem Balkan und im Vorderen Orient. Zerschossene Häuser, Parkhäuser, die wie Gefängnisse aussehen, Lüftungsschlitze, die wie die Membranen des Bösen einen Austausch von Innen und Außen gestatten; Funktionsarchitektur, die dem Menschen statt Wohnlichkeit Sperrn und Grenzen anbietet – das sind Bauten, die das Architekturvokabular von Beate Gütschow dominieren.

In ihren Arbeiten zwischen New York und Sarajewo, zwischen Alexanderplatz und dem Flughafen von Los Angeles bringt Beate Gütschow Überreste von „Moderne“ zur Erscheinung, die den Menschen nur mit unwohnlischen Rückzugsgebieten und unpraktischen Umsteigestationen konfrontieren. Die kapitalistische Moderne, wie sie zum Beispiel in der Architektur von Brasilia eine konkrete Ausformung in Beton erhalten hat, oder die sozialistische Schwester im Ensemble rund um den Alexanderplatz in der alten „Hauptstadt der DDR“ haben der (Stadt-)Landschaft ihre Gestalt aufgeprägt. Die Brüche und Wunden, die sie, die moderne Zeit und die neue Architektur, der gewachsenen Landschaft zugefügt haben, werden insbesondere an ihren bröckelnden Rändern, an ihren außen liegenden Häuten augenfällig. Gerade die Diskussionen um die utopische Hauptstadt Brasilia zwischen dem Städteplaner Lúcio Costa und dem Architekten der bekanntesten Gebäude, Oscar Niemeyer, machen das Problem der „neuen Stadt“ besonders deutlich. In ähnlicher Weise wird auch das Erbe der repräsentativen Plätze im Umkreis des Alexanderplatzes diskutiert. Die „Unwirtlichkeit unserer Städte“, 1965 von Alexander Mitscherlich in seiner Publikation gleichen Titels in überzeugender Weise beschrieben, hat sich in den letzten vierzig Jahren deutlich verändert. Die Oberflächen wurden erneuert, geblieben ist die „Unbewohnbarkeit“ des öffentlichen Raumes, in dem kommunikationsfeindliche Planungsgesichtspunkte immer noch gestaltbestimmend sind: Verkehrstechnik und Kommerzialisierung. Die Fremdheit der Bauten und Plätze macht – sehr polemisch gesprochen – die Menschen zu Obdachlosen oder Touristen. In den urbanen Räumen von Beate Gütschow

halten monumental aufgerichtete (S #11, 2005) oder breit hingelagerte Gebäude aus Beton (S #14, 2005) die Flächen der Landschaft unter Kontrolle. Im Werk S #14 aus dem Jahr 2005 hat sich die Architektur in der Landschaft breit gemacht. Sie ist wie ein großes Raumschiff gelandet, hockt jetzt da und versperrt den Ausblick. Steil nach oben ragende Masten oder Türme wirken in diesen verslumten Freiflächen ebenso isoliert wie die einzelnen Baumstämme (S #4, 2004) als übrig gebliebene Zeichen von früheren Wäldern. Die breit gelagerten Stadtlandschaften von Beate Gütschow sind fast immer von bebauten Rändern gerahmt beziehungsweise eingefasst. Auch in die Tiefe der weit ausgreifenden Wüsteneien sind gebaute Begrenzungen eingefügt: aufgestellte Bahntrassen, Autostraßen, Zäune, Hochleitungsmasten etc. Die Elemente der Stadtlandschaften werden von Gütschow eingesetzt, als wolle sie auf einer Bühne ein bestimmtes Stück aufführen. Vielleicht heißt das Stück ja *Schöne neue Welt*. Die Welt ist aus den Fugen, obwohl alles so wohlbehalten aussieht. Die Montage von Architektur an Orten, die man kaum noch Stadt nennen kann, ist gelungen. Nutzflächen, Repräsentationsgebäude und freie Verkehrsflächen sind so komponiert, dass wir sie als normal ansehen. Und doch geben sie nach genauerer Betrachtung Anlass zu einer vagen Beängstigung. Vom Bildklang her berühren sich die Stadtansichten von Beate Gütschow mit der Porträtreihe der niederländischen Künstlerin Rineke Dijkstra von Jugendlichen im Tiergarten in Berlin aus dem Jahr 1999.

Damit in ihren Arbeiten „die Schnittstellen nicht sichtbar sind“, muss Beate Gütschow ihr neues Bild sehr sorgfältig konstruieren. Der Begriff der Konstruktion ist eng mit der Kunsttheorie verbunden, die im Bauhaus gelehrt wurde. Sehen ist der chemisch-physikalische Vorgang, bei dem die Netzhaut im Auge gereizt wird. Die Konstruktion zerlegt Elemente aus dieser täglich ins Auge strömenden Bilderflut, speichert die dabei entstehenden Empfindungen, ordnet sie nach ganz unterschiedlichen Selektionskriterien und baut sie neu zusammen. Der Künstler macht sich – wie jeder andere Mensch auch – sein Bild von der Welt. Er will die Vorgänge um sich herum verstehen. Zwei der wichtigsten Bauhausmeister – Paul Klee und Wassily Kandinsky – stehen dafür, dass der kognitive Bildherstellungsprozess andere wichtige Bausteine, wie das Sich-Wundern, die Intuition, Fantasie und den Zufall, angemessen berücksichtigt beziehungsweise bevorzugt zulässt. Zum richtigen Verständnis von Konstruktion gehört auch das sorgfältig in Szene gesetzte Bildmotiv. So hat der Zeitzeuge der Weimarer Epoche August Sander (1876–1964) mit seinem Porträt-Mappenwerk *Menschen des 20. Jahrhunderts* ein Kunstwerk geformt, das er „zu einem erzählenden Gesellschaftsbild verdichtet“ hat und zugleich „als verfeinerte Form der Inszenierung von Authentizität“ darbietet (*Click doubleclick. Das dokumentarische Moment*, hrsg. von Thomas Weski, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München, Köln 2006, S. 36).

In den Landschaften von Beate Gütschow tun sich zwischen den an der Oberfläche montierten Bauteilen sichtbar oder unsichtbar Gräben und Bruchstellen auf, die auf die darunter liegenden Sinnschichten verweisen. Jedes Bauteil ist aus einem inhaltlich anders verwurzelten Zusammenhang herausgerissen und wird auf besondere Weise neu kombiniert. Auf diese Weise rückt die Montage näher an die Wahrheit als ein naturalistisches Abbild. Um diesen Prozess der Bildmontage zu einem befriedigenden Ergebnis zu führen, bedarf es nicht nur einer ungeheuren Konzentration, einer großen Portion von Professionalität, sondern auch eines geeigneten Bildarchivs. Dieses Archiv der bildfähigen Motive hat Beate Gütschow – gewissermaßen auf den Spuren des Flaneurs mit der Botanikertrommel – „unterwegs“ eingesammelt. Auf diese Weise kann sie Orientierungsmuster zur Verarbeitung unserer Seherfahrungen erstellen.

„Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ (Proust) schieben sich Orte übereinander, unsere erinnerten und unmittelbaren Erfahrungen überlagern sich und ergeben ein poetisches, das heißt wahres Bild von unserem Leben. Einschränkend sollte man aus der Perspektive der *Philosophischen Untersuchungen* von Ludwig Wittgenstein darauf hinweisen, dass es bei allen Bildanstrengungen, so auch bei den Stadtlandschaften von Beate Gütschow, nicht darum geht, Welt im Kunstwerk als gewissermaßen metaphysische Spiegelung erscheinen zu lassen. Vielmehr setzt Beate Gütschow ihre Strategie zur Bildgewinnung, ihre Gestaltung, als vorläufig und nur im Rahmen bestimmter Spielregeln gültiges Sprachspiel ein. Vielleicht hat sie damit ein zukunftssträchtiges Modell zur Entstehung von zeitgemäßen Kunstwerken gefunden: Gestaltung als Sprachspiel.

BEATE GÜTSCHOW
STRATEGIES OF IMAGE-MAKING

Ulrich Bischoff

Artists use a wide variety of aids and devices in the attempt to create the most lifelike or truest image of the world. According to Greek legend, the art of drawing was invented when a charcoal burner's daughter traced her sweetheart's silhouette on a rock face with the help of charcoal and the light of a fire. In this myth of origin, a prerequisite for the successful depiction of the loved one is the physical presence of the depicted subject. Known by artists since the Middle Ages at least, and continually improved in the period from the Renaissance to the Enlightenment, the camera obscura was for a long time the most important sketching aid, used to create portraits, vedute, and landscapes. Then, with the invention of the photographic camera, painters began using this new device—secretly at first, then more and more openly—as a kind of notepad; it became their most valuable aid to creating preliminary drawings for their paintings.

A shift occurs here in the artists' approach towards their subject matter. Following on from the direct reproduction of reality, simply "pointing the camera," so-called straight photography, and documentary depiction, a "deferred style" has developed in the sense exemplified by Cy Twombly's paintings. This new approach is also reflected in the production process: "Beate Gütschow's landscape photographs ... are constructed on the screen of a digital computer, as the artist uses one of the standard image editing programs to collage 20 to 30 image fragments into her composite landscapes. This involves assembling the individual pieces in such a way that the seam between them is no longer visible to the viewer ... The fragments are drawn from her own archive of images, photographed with an analog medium-format camera, and the prints of the landscape collages are also made using an analog technique called 'Lambda laser exposure,' whereby a laser burns the information from the image file directly onto the photographic paper" (Volker Wortmann, "Imaginär durchwirkte Landschaften," in *Beate Gütschow – Kunstpreis der Stadt Nordhorn 2001*, exh. cat., Städtische Galerie Nordhorn [Bad Bentheim, 2001], p. 7).

It is not entirely by chance that some of these landscapes also recall film settings such as those in Andrei Arsenyevich Tarkovsky's *Stalker*. The landscapes are arranged like film backdrops, locations that have been scouted and secured, then customized for a particular purpose. At the same time they reference paintings from art history—battle paintings such as Albrecht Altdorfer's *Alexanderschlacht* (The Battle of Alexander at Issus, Alte Pinakothek, Munich), or depictions of huge army encampments such as Johann Alexander Thiele's *Das Zeithainer Lager* (The Encampment at Zeithain, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden). As contemporary images, they are of course also inspired by (allegedly?) documentary photographs of war and destruction in the Balkans or the Middle East. Houses riddled with bullet holes, multi-story parking structures that resemble prisons, ventilation slots that facilitate an exchange between inside and outside like membranes of evil, functional architecture that offers people barriers and borders rather than a homey atmosphere—these are the kinds of buildings that dominate Beate Gütschow's architectural vocabulary.

In works that span New York and Sarajevo, Berlin's Alexanderplatz and Los Angeles airport, Beate Gütschow reveals the remains of "modernity" that leave people faced with nothing but inhospitable retreats and impractical transfer stations. Capitalist modernity, which was given concrete form—both literally and figuratively—in the architecture of Brasilia, for example, and its socialist sister, found in the ensemble around the Alexanderplatz in the former "capital of the GDR," have clearly left their mark on the (urban) landscape. The scars and wounds that they—the modern age and the new architecture—have inflicted upon the natural landscape are most visible at its crumbling edges, its outer skins. The problem of the "new city" is particularly evident in the discussions about the utopian capital of Brasilia between the urban planner Lúcio Costa and the architect Oscar Niemeyer, who designed many of its landmark buildings. A similar debate surrounds the legacy of the representative sites around the Alexanderplatz. Our inhospitable cities, so convincingly described by Alexander Mitscherlich in his book *Die Unwirtlichkeit unserer Städte* (1965), have changed markedly in the last forty years. The surfaces have been refurbished, but what remains is the "uninhabitability" of public space, where certain anti-communication aspects of urban planning continue to determine form: transport technology and commercialization. The alienness of these buildings and public plazas turn people—to put it polemically—into homeless individuals or tourists. In Beate Gütschow's cityscapes, monumentally tall

(S #11, 2005) and low, broad concrete buildings (S #14, 2005) have the natural landscape under control. In her 2005 piece S #14, architecture has spread out across the landscape; like a huge spaceship it has come down to land and is now squatting there in front of us, blocking our view. In these run-down open spaces, looming pylons or towers seem just as isolated as the solitary tree trunks (S #4, 2004) that are suggestive of past forests. Gütschow's broadly conceived cityscapes are almost always framed or edged by developed areas. Built restrictions are also situated in the depths of the expansive wastelands: elevated railway tracks, highways, fences, electricity pylons, etc. Gütschow combines the various components of the cityscapes as if she were staging a particular play, one that might be titled *Brave New World*. The world is out of joint, despite the fact that everything appears to be intact. The montage of architectural elements in places that barely deserve to be called cities has been successfully created. The composed arrangements of functional areas, representative buildings and areas of open traffic are so convincing that we consider them normal, although upon closer inspection they do evoke a vague sense of unease. In terms of their visual tone, Beate Gütschow's cityscapes harmonize with Dutch artist Rineke Dijkstra's series of portraits of young adolescents in Berlin's Tiergarten park from 1999.

In order to make sure that "the seams aren't visible" in her works, Beate Gütschow must construct each new image very carefully. The notion of construction is closely related to the theory of art that was taught at the Bauhaus. Seeing is the chemical and physical process whereby the retina of the eye is stimulated; the process of construction picks out separate elements from the thousands of images that bombard the eye on a daily basis, stores the sensations that accompany them, organizes them according to different selection criteria, and reassembles them. Artists, like everyone else, create their own images of the world; they too want to understand the processes occurring around them. Two of the leading Bauhaus masters—Paul Klee and Wassily Kandinsky—endorsed the view that the cognitive process of image formation gives due consideration or indeed preference to other vital components such as amazement, intuition, imagination, and chance. Understanding the process of construction also includes the careful staging of the pictorial subject. In this way, when August Sander (1876–1964), a contemporary witness of the Weimar era, produced his portrait atlas *People of the 20th Century*, he created a work of art that he had "condensed into a narrative portrait of society" and at the same time presented "as a sophisticated form of staged authenticity" (Thomas Weski, *Click double-click: Das dokumentarische Moment*, exh. cat. Haus der Kunst, Munich [Cologne, 2006], p. 36).

In Beate Gütschow's landscapes, rifts and fracture lines emerge—both visibly and invisibly—between the structural components assembled on the surface, referring to deeper layers of meaning. Each structural element has been wrenched from the narrative context in which it was rooted and then recombined in a particular way. This brings the montage closer to the truth than a naturalistic depiction. For the process of visual montage to produce a satisfactory outcome, it requires not only tremendous concentration and a large degree of professionalism, but also a suitable archive of images. Following in the footsteps of the *flâneur*, as it were, and equipped with a botanist's specimen box, Beate Gütschow has collected this archive of picture-worthy subjects "en route." This enables her to develop pattern variables for processing our visual experiences.

"In search of lost time" (Proust), places cut across one another, our remembered and immediate experiences overlap and create a poetic, that is to say, a true image of our life. From the perspective of Ludwig Wittgenstein's *Philosophical Investigations*, however, this must be qualified by the observation that in all pictorial undertakings, and therefore also in Beate Gütschow's cityscapes, it is not about making the world appear in the sense of a metaphysical reflection in the artwork. Rather, Gütschow employs her strategy of image-making, her mode of artistic creation as a "language-game" that is provisionally valid and only within the context of specific rules. In doing so, she may have discovered a potent model for the development of modern works of art: artistic design as a language-game.