

# Günther Titz

Günther Titz findet Formen, wobei Form für den Künstler in erster Linie Proportionalität bedeutet. Er distanziert sich dabei vom Prozess einer Komposition, von der Malerei als Schöpfung. Statt von einer Komposition wird jedes Bild von seinem eigenen Findungsprozess bestimmt.

## LINIE.RAUM

aus Einführungsrede, Kunstverein Rastatt e.V., 02.09.2017

von Dirk Teuber, Baden-Baden

...die Gemälde und Fotografien von Günther Titz... kreisen um Selbstbestimmung, um die Autonomie der Kunst und ihren Ursprung. ... Seine Werke entstehen aus einem Destillat des Alltäglichen: gedruckte Zahlen, Ziffern, Buchstaben. Da können Faltklappen von Medikamentenschachteln mit eingedruckten Zahlencodes ebenso zu einem visuellen Ereignis werden wie Etiketten, Aufkleber, Laufzettel, Lagerlisten, kleine Fundstücke, deren optischer Reiz in dem Zwiespalt zwischen Funktion und ästhetischem Ereignis oszilliert. Der Gang durch den Baumarkt wird so zur Quelle der Inspiration für Werkgruppen, Serien von Gemälden von strenger Schönheit. Das bevorzugte Material sind Pappkartons, wie sie zum Bewahren und zum Transport von Gütern und Waren benutzt werden. Und ein Zahlencode, eine Buchstabenkombination auf allen vier Seiten nebst Deckel und Boden, funktional, anonym und stets gut lesbar so aufgedruckt, dass ein geordneter Umgang mit dem Inhalt möglich ist. Es sind diese Codes und ihre Positionierung auf allen Seiten, von denen sich Titz ergriffen fühlt. Das Gemälde bzw. die Gemäldeserie wird definiert wie durch eine Formel, die außerhalb des künstlerischen Willens liegt. „Was Günther Titz fasziniert, sind die einfachen, klaren Maßverhältnisse und Proportionen der gefundenen Papiere und Kartons und ihrer Beschriftungen. In dem Maße, wie eine Flächengestaltung durchschaubare Proportionen aufweist, ist sie unmittelbar verständlich, unmittelbar einsehbar oder intelligibel. Nur dass dieses Einsehen nicht primär ein Erkenntnisakt ist, sondern eine ästhetische Lust an der Klarheit und Deutlichkeit.“(1)

Jedem Gemälde liegt ein komplexer Prozess unterschiedlichster Arbeitsschritte zugrunde. Die Ausdehnung in Höhe und Breite einer Seite des gewählten Kartons definiert Format und Größe. Die auf jeder Seite mechanisch aufgedruckten Codes werden in ihrem proportionalen Verhältnis zur jeweiligen Fläche bestimmt. Die Proportionen der Beschriftungen aller sechs Seiten werden dann auf einer Fläche des Kartons zusammengeführt. Diese Fläche wiederum ist in jedem Gemälde die Basis für den proportionalen Auftrag der Farbstreifen, der sich streng an die Höhe der gedruckten Wörter, Buchstaben und Zahlen hält. Diese Kartons bilden mit den ursprünglich dreidimensional positionierten Codes zweidimensional die formelhafte Grundlage der Gemäldeserie. Die Ziffern, die Zahlenfolgen, die Buchstaben und gelegentlich auftauchenden Begriffe sollen zu keinem Zeitpunkt als eine wie auch immer versteckte Botschaft verstanden sein. Sie sind ihrer ursprünglichen Funktion vollkommen entledigt. Die Farben

werden in Streifen - gemäß der Proportionierung der Beschriftungen aufgetragen - von Dunkel nach Hell, wobei dem Zahlencode jeder Seite ein eigener Grauton zwischen Schwarz bis Weiß zugeordnet ist. Für Deckel und Boden wird ein lichtiges Blau eingesetzt. Ich beziehe mich hier auf das Gemälde dort oben über dem Portal. Ein weiteres Beispiel finden Sie hier in der Nische links von mir. Die hier vor Ihnen hängenden Gemälde zeigen eine Weiterentwicklung, eine Abstraktion, wenn man so will. In diesen von glänzenden Lackstreifen überfangenen Gemälden präsentiert Titz die gemalten Zahlen ohne die Farbbänder in den reinen Maßverhältnissen.

Jeder Schritt zum Gemälde zielt auf die Eliminierung des Subjektiven, auf die Vermeidung, den Verzicht auf Ausdruck und gestalterische Virtuosität aus handwerklich-künstlerischen Können. Eine entpersönlichte optische Erscheinung ist gesucht. In weiteren Stufen werden die händisch aufgetragenen Lackschichten mechanisch abgeschliffen. Der Prozess des Schleifens lässt Verborgenes aufscheinen, öffnet zeitliche wie räumliche Dimensionen, die in der Gestaltung in letzter Instanz vom Künstler weder geplant noch kontrolliert werden kann, bis auf die letzte Entscheidung natürlich, den Vorgang abzuschließen. „Denn die schleifende Hand, welche die materielle Oberfläche des Gemäldes aufreißt und beschädigt, bringt keine geplante oder intentionale Sichtbarkeit hervor, artikuliert nichts Imaginiertes, Gesehenes, Erinnerteres oder Vorgestelltes. Das Schleifen bringt optische Wirkungen hervor, die nicht vorhersehbar sind und die eng mit dem blinden Wirken des Gebrauchs und der Zeit verwandt sind.“(2) Die Farbschichten über der Beschriftung geben so Stück für Stück den Grund frei. Signalisiert wird: hier ist eine andere Ebene, aus der sich etwas Verborgenes entbirgt, das sich grundsätzlich unterscheidet von einer bloß ästhetischen Wahrnehmung der Farbe und ihrer proportionalen Verteilung auf der Fläche. Da tauchen Buchstaben und Ziffern, mithin andere Ordnungs- und Kommunikationssysteme auf, aber auch Risse, Verletzungen in den oft lichten Farbbahnen. Zudem bieten Farben wie beispielweise das Orange einen vitalisierenden Impuls, die Lebensenergie, das Blau eine Dimension des Spirituellen, des Entmaterialisierenden. „... weil Hellblau so schön ist. Weil Hellblau das geistige Weiß und das geistige Blau enthält“ (Günther Titz). Doch die Oberfläche ist extrem flach, das Relief der diversen Lackschichten ist getilgt, das beim handwerklichen Auftrag entsteht. Gesucht ist die rein visuelle Erscheinung, optische Präsenz in geometrisch abstrakter Idealität, die sich der Illusion nicht beugt.

In den Gemälden öffnet sich allerdings imaginär auch der reale Raum, der sich in der glänzenden makellosen Oberfläche spiegelt. Der Betrachter erfährt sich so als wahrnehmend, als Individuum und Subjekt, das in unterschiedlichen Parametern der Arbeit begegnet. Und eben nicht nur das: die horizontale Bänderung mutiert in der Imagination zu einer - wenn man so will - spirituellen Landschaft, der sich naturgemäß der in der Vertikalen stehende Betrachter wiederfinden kann. In den spiegelnden Oberflächen und den Spannungen der unterschiedlich breiten und kontrastreichen Farbbänder lassen sich aus der sinnlichen Erfahrung der Farben Tiefenschichten imaginieren. Sie machen potentiell alles das zu einem visuellen Ereignis, was menschliches Leben und Dasein spiegeln könnte und stellen den ihm wichtigen Bezug zur jeweiligen Gegenwart, zum Betrachter, zum Selbst her. Die Gemälde entbehren in Faktur und Komposition dieses Verweischarakters im Eigentlichen und sind auf Fläche angelegt. Die explizite, auf Geometrie bauende Struktur der Komposition in der Fläche erfährt da dann doch noch eine wesentliche Dimension, wenn aus der Unbestimmtheit des Gefundenen und der Anonymisierung des Werkprozesses sich das darbietet, was den figurativ illusionistischen Aspekt von Bildlichkeit einschließen kann.

Und so fotografiert Günther Titz eben auch Fenster. Seine Fotografien

operieren mit orthogonalen Beziehungen zur Fläche. Der Blickwinkel des Kameraobjektives und die Positionierung zu den architektonischen Elementen wie Fensterrahmen oder Wandscheiben, oder die etwa durch Regentropfen erkennbar gemachte Glasscheibe mit ihren Spiegelungen, und die materielle Vergegenwärtigung auf dem Fotopapier summieren sich zu einer bildlichen Einheit, die der Räumlichkeit entbehrt. „Es gibt keinen räumlichen Abstand zwischen der Bildfläche, dem ‚Fenster‘ und dem Hintergrund, der Wand: also gibt es keine Bühne, keinen Bildraum, und sei es auch eine nur flache theatralische Bühne; Bildhintergrund und Bildvordergrund fallen ineinander.“(3) Insofern sind auch die Fotografien von Günther Titz, darauf angelegt, die Gattung der bloße Visualität des Bildes aus Materialität und gebrochener Illusion sichtbar werden zu lassen.

Das für Günther Titz tragende Element ist Schönheit, die er aus einem von ihm nicht bestimmten Anlass und Grund erfährt und bezieht (Zitat Johannes Meinhardt) „Das Finden stößt ihm zu, in der Weise, dass er sich von zufällig erblickten Papieren, die meist Abfall sind, die auf der Straße liegen, plötzlich angesprochen fühlt. Dieses Fasziniert werden, das den Künstler mit einer unabweisbaren Evidenz überfällt, beruht offensichtlich nicht auf irgendeiner Bedeutung der Wörter, der Zahlen, .... nicht auf dem semantischen Sog der unverständlichen, unentzifferbaren Zahlen- und Buchstabenfolgen; diese unabweisbare Evidenz beruht auf etwas völlig Abstraktem, etwas völlig Asensuellem: auf einer intelligiblen Schönheit, auf der Intelligibilität des Schönen.“(4) Ein Eindruck, ein Moment der Wahrnehmung, die vor aller Reflektion sich in der visuellen Erfahrung aufdrängt, sich ereignet. Nicht nur ich blicke das Bild, die Welt an, auch das Bild, die Welt blickt mich an. So bietet sich mir eine Perspektive, die mich mich selbst erkennen lässt in wechselseitiger Wirksamkeit. Jenseits von Einfühlung und Empfindsamkeit sieht Johannes Meinhardt hier die Idee einer heute beinahe vergessenen, unzeitgemäßen Vorstellung von Schönheit und Harmonie, die aus der Unmittelbarkeit der Erfahrung proportionaler Verhältnisse erwächst, wie sie in der klassischen Antike bei Pythagoras, bei Plotin, in der Renaissance als selbstverständlich verstanden wurde, bevor im 18. Jahrhundert im Geiste der Romantik die antibegriffliche, sensuelle Ästhetik von Baumgarten und Shaftesbury die Empfindsamkeit als maßgebliches Instrument der Wahrnehmung, von Landschaft, von Kunst, von Welt postuliert wurde.(5)

Gemälde nennt Titz Arbeiten. Was Titz als Werk bezeichnet finden Sie dort drüben: das hellblaue getackerte Etikett mit Zahlencode, Barcode und Schriftzug auf Passepartout in weißem Rahmen. „Diese Arbeit (4649 I) ist elementar, weil sie den Ausgangspunkt zur Arbeit darstellt. Der Findungsprozess ist die Annäherung von Subjekt und Objekt. Das gefundene Objekt verweist auf meine individuellen subjektiven Strukturen. Es ist *mein* Berührungspunkt nach außen. Nur durch die Trennung in Subjekt und Objekt kann ich einen Weg zum Selbst beschreiten, da das Erkennen selbst nur so funktionieren kann. Und wenn es um das Selbst geht, geht es auch um das Ganze. Klar ist aber auch, dass die logische Erkenntnis wohl eher weg führt vom Ganzen: wer die Schönheit ergründen/analysieren will, verliert sie. Die intuitive Erkenntnis ergänzt die logische Erkenntnis. Intuition kommt immer von innen. Der Findungsprozess benötigt eine aktive Einstellung. Dieser Prozess ist wichtig und beginnt subjektiv. siehe **wICHTIG :-)**“(6) „Dein Gegenüber bist Du“, sagt Günther Titz, sagt ein chinesisches Sprichwort.

Der Titel zur Ausstellung erscheint einfach und verständlich: „Linie.Raum“. Und doch ist er zwiespältig, rätselhaft: „Linie.Raum“ - Beide Begriffe bezeichnen Reales, oder doch eigentlich bloß Gedachtes. Der Alltagsgebrauch verrät dies nicht sogleich. Doch was ist denn eigentlich eine Linie? Eine wie auch immer gedachte, messbare Verbindung zwischen zwei Punkten ist eine Strecke, Linie mag Richtschnur sein – die sattem

bekannte rote Linie, die zu überschreiten, Konsequenzen hat. Doch die Linie zeigt sich in der Materialisierung - und damit in Anschauung überführt - etwa als Strich auf dem Papier, immer als Fläche. IN reiner Zweidimensionalität, was sie im eigentlichen bedeutet, ist sie eben nicht darstellbar. Linie ist immer auch Idee. Linie weist immer auf das Vorläufige, auf das Bestimmte, wie das Unbestimmte, das Maßlose, das Unendliche, auf ein letztgültig nicht Fassbares hin. Es bleibt stets das Paradoxon, dass sie wie auch immer materialisiert als eine Fläche erscheint, eine Fläche, die über sich hinausweist.

Was ist Raum? Auch hier haben wir den abstrakten Begriff für eine menschliche Intuition, die im eigentlichen Unendlichkeit meint. Denn Raum definiert sich durch Materialisierung, durch gesetzte Grenzen, durch strukturierte Gesetzmäßigkeiten, die jeweils einen Bereich umgrenzen, gleichsam aus der Unendlichkeit ausschneiden. Raum an sich ist nur fassbar definiert durch das, was eben nicht Raum ist. Raum scheint erst durch Materialisierung messbar, beherrschbar, definierbar in aller Vorläufigkeit und Begrenztheit. Linie und Raum bieten so zusammen ein signifikantes Maß an Bestimmtheit wie Unbestimmtheit.

Die Ausstellung umfasst das Fassbare wie das Unfassbare in extremer Komplexität. Der Dialog, der hier in diesem Gebäude, das ja auch eine Erfindung ist, eine künstlerisch künstliche Vision einer fremden exotischen Welt, ist schwebend. Die Vielfalt der Bezüge in ihrer Feinstofflichkeit, die sich zwischen den Werken ergeben, lassen sich kaum in dieser Einführung umfassend darstellen. Auswahl und Präsentation in diesen Räumen möchte dies visuell erfahrbar machen. Alle diese Werke in dieser Ausstellung in diesen traditionsreichen Mauern - dies alles trägt dazu bei, eine ausgesprochen verwickelte gleichwohl reizvollen Begegnung mit analytischen Fiktionen der menschlichen Imagination, mit Kunst zu ermöglichen.

Aber deshalb darf und muss die grundsätzliche Frage auch einmal gestellt werden: Um was geht es im Eigentlichen? Geht es etwa um mehr als nur um das Anschauen von schönen Kunstwerken? Geht es etwa um das Ganze, was immer es sei? Geht es um die Entgrenzung in die aperspektivische Welt, in die Denkformen, Erfahrungswege und Seinsweisen zusammengeführt sind von allem und für alles, was existiert, wie Jean Gebser es verstanden hat, dem Günther Titz ... in seinem Werk „Ursprung und Gegenwart“ begegnete? ... „Schönheit rettet die Welt!“ sagt Fjodor Dostojewski, sagt Günther Titz. ...

- (1) Johannes Meinhardt, Die intelligible Schönheit des Funktionalen, in: Günther Titz Malerei, Fotografie, Arbeiten aus Papier, Stuttgart 2006, S. 7, hg. Von Hans-Peter Goebel
- (2) Johannes Meinhardt, Stuttgart 2006, ebenda S. 13
- (3) Johannes Meinhardt, 2006, S. 9
- (4) Johannes Meinhardt, 2006, S. 7
- (5) Johannes Meinhardt, Stuttgart 2006, S.7
- (6) Günther Titz, e-mail vom 31.8.2017

# Aseptische Distanz

## Kunsthhaus:Frankenthaler Ausstellung mit konzeptuellen Arbeiten von Günther Titz gerät etwas spröde

von Heike Marx, DIE RHEINPFALZ-KULTUR REGIONAL, Montag, 2. März 2015

**Günther Titz zeigt Gemälde und Fotografien im Kunsthaus. Der in der Nähe von Stuttgart lebende Konzeptkünstler war schon für den Perron- und den Rockenhausener Kahnweiler-Preis nominiert. Die Frankenthaler Ausstellung ist etwas spröde und macht es dem Betrachter nicht leicht. Titz nennt sie „Out of the dark“. Zu sehen ist viel intensiv glänzendes Weiß und helles Designerblau. Beides erscheint in einer konzeptuellen Präsentation wie irritierende Fremdkörper.**

Konzeptkünstler malen keine Bilder im herkömmlichen Sinn; sie visualisieren Gedankliches und entwickeln dafür eine Methode: ihr Konzept. Günther Titz ist ein rigoroser Methodiker. Die Entstehung eines Bildes nennt er einen „Findungsprozess“. Dieser führt von einem gefundenen, gezielt gesuchten Material über mehrere, im wesentlichen identische Bearbeitungsschritte zu einem Bild, das man auch ohne Bezug auf seine Entstehungsgeschichte ganz anderes lesen könnte. Betrachten wir zuerst naiv das Bild und sehen uns danach den „Findungsprozess“ an.

Es ist oben und unten breiter und blendender weiß als ein gewöhnliches Galerieexemplar. Das eigentliche Bildgeschehen in Form farbiger Horizontalstreifen ist in manchen Bildern so schmal, dass der Eindruck entsteht, man spähe durch einen Sehschlitz auf etwas Verborgenes, das hinter dem Bild liegt.

Die tiefste Schicht schlummert in heimeligem Ockergelb. Schwarze Musterung darin sind zu bruchstückhafter Existenz erweckt: Buchstaben, Zahlen. Sie sind überstrichen, in Teilen wieder ausgekratzt, neuerlich überstrichen. Diese im Aufbau des Bildes zuunterst liegende Farbleiste hat eine bewegte und lyrische Anmutung. Nach oben und unten flankieren sie hellblaue und graue Streifen, eine kühle, edle Farbwahl. Die glänzenden Oberflächen im Zusammenwirken mit dem ebenfalls glänzenden Weiß strahlen eine fast aseptische Distanz aus, eine Art Negativemotion.

Nun zum Findungsprozess: am Anfang steht ein naturfarbener Karton mit Zahlenaufdruck. Es ist so ziemlich das Gewöhnlichste und Nüchternste, was man sich vorstellen kann. Aber nicht für einen bildenden Künstler, auf den das Naturmaterial Papier und Druckerschwärze eine besondere Faszination ausüben.

Wenn Titz von der Schönheit der Zahlen auf Verpackungskartons spricht bekommt seine Stimme einen warmen Klang. Warm, wie die tiefste Schicht im kalten Bild. Manchmal bleibt er bei den Zahlen stehen, setzt sie in einer vierteiligen Bodeninstallation als ernste schwarze Zeichen auf edelweißen Grund. Meist macht er sie jedoch zum Ausgangspunkt einer ästhetischen Transformation.

Günther Titz kaschiert den Originalkarton auf Holz. Aufgedruckte Zahlen und Buchstaben überstreicht er mit schwarzen und grauen Farbbalken. Titz misst die Höhen der Buchstaben und die Abstände der Aufdrucke auf den Kartonseiten aus, bringt sie alle auf die eine Fläche, die einmal das Bild werden soll.

Der Künstler projiziert sie gleichsam vom Volumen in die Fläche. Er schleift Farbe weg, streicht neue auf. Er benutzt dafür einen Acryllack, der aussieht, wie industriell aufgespritzt. Das Gestaltungsmittel ist also das gerade Gegenteil vom Fundstück Karton. Daher entfaltet das fertige Bild eine Anmutung, die sich vom Ausgangsmaterial weit entfernt hat. Es ist

diese Anmutung, die auf den Betrachter einwirkt. Ein Bild ist eben doch ein Bild ist ein Bild...

Was in den Gemälden der Hochglanzlack, ist in den Fotografien die Glasfläche mit ihren Spiegelungen. Günther Titz fotografiert durch eine Glaswand in einen Innenraum hinein, der infolge zahlreicher Spiegelungen für das Auge des Betrachters nicht real zu existieren scheint.

So trickreich das bisweilen wirkt, sei es einfache analoge Fotografie, erklärt Titz. Im Verwirrspiel von Durchblicken und Spiegelungen fällt ein Motiv besonders auf. Wie Glaswand hinter oder im Winkel zu Glaswand steht, verwischt sich zu Unschärfe; einzig ein Doppeltürknauf steht haarscharf zentral im Bild. Wie eine - falsche? - Verheißung von Realität im virtuellen Bildraum.

## Günther Titz - OUT OF THE DARK

### Redemanuskript zur Einführung in die Ausstellung

von Katharina Arimont M.A., Ludwig Museum Koblenz, 27. Februar 2015

**OUT OF THE DARK** ist der Titel der Ausstellung von Günther Titz, in die ich heute inhaltlich einführen darf. Out of the dark – Heraus aus der Dunkelheit ist auch leitgebend für Günther Titz' Kunst: Er lichtet, legt frei, macht sichtbar. Etwas aus der Dunkelheit herauszuholen impliziert, dass es bereits da ist, im Verborgenen – es muss gefunden und in das Licht gerückt werden. Dieser Vorgang der Sichtbarmachung wird in Günther Titz' **Gemälden** und auch bereits in deren Entstehungsprozess besonders deutlich. Er arbeitet mit handelsüblichen braunen Kartons, deren Aufdrucke ihm die Komposition seiner Werke gewissermaßen vorgeben. Dort, wo sich auf dem Karton eine Beschriftung befindet – eine Nummer, Ziffern, Kombinationen aus Zahlen und Buchstaben – übermalt er diese mit einem farbigen Streifen; die Platzierung und Breite des jeweiligen Farbstreifens ist demnach abhängig von der Platzierung und Größe der jeweiligen Beschriftung. Die übrige Kartonfläche ist mit weißer Farbe übermalt und der Karton als solcher nicht mehr ersichtlich. An diesem Punkt schleift Günther Titz Teile der Farbe wieder ab... legt Teile des Kartons somit wieder frei, sodass dieser bruchstückhaft zu sehen ist und bzw. oder durch eine transparente Farbschicht hindurchschimmert. So können wir auf einem Werk beispielsweise lesen „Carton Nr. 401“. Der Karton ist somit präsent, aber aus seinem funktionalen Kontext gerissen. Das fertige Gemälde entsteht durch ein System, eine Ordnung, die dem Karton bereits innewohnt – vorherbestimmt durch seine Funktion, die wiederum Format und Beschriftung bestimmt. Das ursprüngliche Ordnungssystem ist somit umfunktioniert.

**OUT OF THE DARK** ist auch der Titel der erstmals gezeigten **Installation**, die Sie im Ausstellungsraum sehen. Das erste, das uns als Betrachter ins Auge sticht, wenn wir den Raum betreten, sind auf dem Boden liegende Quadrate, alle in gleichem Format und jeweils in gleichem Abstand, ca. 4 cm, positioniert. Sie sind in weißer Farbe gehalten, auf ihnen befinden sich schwarze Ziffern und Buchstaben. Auf einer der Tafeln steht 17, auf einer anderen 123678 und darunter 6, auf wieder einer anderen 0712/2. Die Quadrate sind so angeordnet, dass wir keinen bestimmten Standpunkt einnehmen müssen, um ihre schwarzen Ziffern und Buchstaben zu lesen... wir gehen ein Stück... und nun überlegen wir... erkennen Vertrautes wie

einzelne Zahlen, die jedoch eher fremd erscheinen, da sie keinen Sinn ergeben. In unserem alltäglichen Leben treffen wir auf Zahlen nur innerhalb eines Kontextes, wir sind mit ihnen nie konfrontiert, ohne dass sie für uns eine Funktion erfüllen. Wir versuchen zu verstehen, die einzelnen Tafeln untereinander zu vergleichen: Könnte dies ein Datum sein, jenes eine Telefonnummer? – Wir kommen nicht weiter, es entsteht eine Art Mysterium...

An den Wänden hängen 12 kleinere, gerahmte Arbeiten, ebenfalls quadratischen Formats. Innerhalb eines großflächigen Passepartouts befinden sich kleine Objekte, unregelmäßig in der Form: Eines sieht aus wie ein Dreieck mit abgeschrägter Ecke, ein weiteres gleicht einer Raute. Sie sind unterschiedlich in der Farbigkeit und auf ihnen sind Informationen gedruckt: Eines der Objekte ist orange mit dem schwarzen Aufdruck der Zahl 4; auf einem anderen sind vier farbige Kreise zu erkennen, darüber steht 20 x 23 x 75; ein weiteres zeigt orangefarbige Zahlen von 1-12. Eines wellt sich in der Oberfläche, hat leichte Knicke – so können wir das Material ausmachen: Karton. Es handelt sich bei den kleinen Objekten um Kartonobjekte mit nicht akkurat geschnittenen, sondern häufig gerissenen Kanten, zerfledderten Ecken.. Sie erscheinen uns fremd, aber nicht völlig fremd, wir ahnen, dass es sich hierbei um etwas handeln muss, das regelrecht aus dem Kontext gerissen ist... und in der Tat – es handelt sich bei den Miniaturen um Bestandteile von kleinen Faltschachteln, die sogenannten Staublaschen. Ihre Funktion ist, das Eindringen von Staub und Fremdkörper in das Innere der Schachtel zu verhindern; bei Einsteckfaltschachteln arretieren sie die Einsteckflasche, sodass sich der Deckel nicht mehr öffnen lässt. Als solche nehmen wir sie einzig in ihrer Funktion wahr, hier jedoch sind sie unverändert, einfach abgerissen und als Kunst ausgestellt. Wir haben hier demnach einen unveränderten Alltagsgegenstand als Kunst.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts deklarierte Marcel Duchamp erstmals Alltagsgegenstände, wie u.a. ein Pissoir oder ein Rad eines Fahrrads ohne Eingriff in deren Erscheinungsform als Kunst – so wurde ein gewöhnliches Alltagsobjekt zu einem ästhetischen Kunst-Objekt, dem sogenannten Ready-Made. Durch diese Kunst-Werdung wird der alltägliche Gebrauchsgegenstand nicht mehr funktional wahrgenommen, sondern ästhetisch – wir sehen ein solches Kunst-Objekt anders als gewohnt, beginnen über das Gewohnte nachzudenken und es als Absolutes in Frage zu stellen. Unsere Alltagswahrnehmung ist eine auf Funktionalität reduzierte, selektive Wahrnehmung; die ästhetische Wahrnehmung bringt uns dazu innezuhalten, sie provoziert unsere Aufmerksamkeit und evoziert eine Irritation. Das Kunstwerk ist nicht das, was es vorgibt zu sein – so wie im Theater der Schauspieler nicht Hamlet ist und Hamlet kein Schauspieler ist. Der Alltagsgegenstand in der Kunst erscheint uns vertraut und fremd zugleich – vertraut, da das Alltägliche im Werk präsent ist; fremd, da es die auferlegten funktional gewohnten Ordnungen übersteigt. Der deutsche Philosoph Bernhard Waldenfels (\*1934) betont die Bedeutsamkeit dieser Bindung des Fremden an das Vertraute; so müsse das Fremde noch eine Beziehung zum Gewohnten haben, um überhaupt als solches in Erscheinung treten und Wirkungskraft entfalten zu können.

Etwas sichtbar machen, es in das Licht rücken – symbolisch, wie die Staublasche, die sonst im Inneren der Schachtel verborgen ist und metaphorisch, wie das Mysterium, das das Kunstwerk erzeugt - zieht eine Verbindung zu Martin Heidegger (1889-1976), der in seiner Schrift *Der Ursprung des Kunstwerkes*, das Wesen der Kunst als „Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden“ beschreibt. Es sei ein „Geschehnis der Wahrheit“ am Werk, „die Eröffnung des Seienden in seinem Sein“. „Wahrsein“ meint bzw. kommt laut Heidegger nur mithilfe des Kunstwerkes zutage, indem etwas sichtbar gemacht wird. Das Seiende aus seiner

Verborgene herauszunehmen und es als Unverborgenes sehen und entdecken zu lassen ist nach Heidegger „Wahrsein“. „Falschsein“ hingegen meint für ihn Täuschen im Sinne von Verdeckt-sein. Die Wahrheit, die durch die Kunst an das Licht kommt... - um Heideggers Kriterien zur Bestimmung des Wesens von Kunst auf beispielsweise ein Ready-Made anwenden zu können, müssten wir ihn zunächst auf sich selbst anwenden, um den Kunstbegriff zu erweitern. Wir können Günther Titz' Kunst jedoch als eine Hommage an Martin Heideggers Philosophie verstehen, denn seine Kunst zeigt auf, dass das Wesen der Dinge für uns etwas Fremdes ist und ein Mysterium erzeugt bei dem Versuch, es mit unseren sinnlichen Wahrnehmungen zu erfassen. Die Vorstellung, die wir uns von den Dingen machen, enthüllt ihr wahres Wesen nicht. Im Kunstwerk hingegen wird die Wahrheit des Seienden in das Sein gesetzt und das Verborgene sichtbar gemacht.

Für uns als Betrachter erscheint eine Art Widerspiel von Sehen und Neu-Sehen, das sich auch beim Betrachten von Günther Titz' **Fotografien** ereignet. Sie zeigen allesamt Fassaden von Gebäuden, meist Industriegebäude, von außen fotografiert, schräg, in einem Winkel von 45 Grad mit Fokus auf die erste Bildebene. Es sind transparente Glasscheiben zu sehen, Durchlässe, Spiegelungen, die nur schwer bis kaum differenziert klar auszumachen sind. Wir können die Raumsituationen nicht eindeutig ausmachen, sondern geraten in einen Zustand der Mehrdeutigkeit... In der heutigen Zeit, so Bernhard Waldenfels, sei es wichtig, eine offene und mehrdeutige Haltung einzunehmen. Es käme darauf an, neue Ordnungsformen zu entwickeln, in denen auf vielfache Weise das Ungleichartige durchscheint. Daraus ergäben sich Möglichkeiten einer Übertretung und Verknüpfung von Erfahrungsstrukturen und Erfahrungswelten, die auf ein ‚Außer-ordentliches‘ zielen, ohne es einzugemeinden. Durch die Überschreitung einer bestehenden Ordnung kommt etwas ‚Außer-ordentliches‘ ans Licht, das sich der im Alltag gewohnten Ordnung entgegensetzt, und so werde ein aktives und offenes Sehen provoziert, das die Welt nicht nur widerspiegelt, sondern neu hervorbringt. Denn – so stellt Waldenfels fest – „Wirklichkeit ist nicht, was schlicht der Fall ist, sondern was sich unter bestimmten Auswahlbedingungen verwirklicht.“ Günther Titz setzt in seinen Fotografien Ebenen in Beziehung, erzeugt ein Dazwischen, eine Art körperlicher Erfahrungsraum - Raum für Reflexion, für neue Ideen, die sich durch unser aktives Sehen und Denken verwirklichen, indem wir mit Hilfe seiner Kunst lernen querzudenken, Vorhandenes neu zu sehen, Ordnungen zu überschreiten und ‚Außer-ordentliches‘ zu schaffen.

## Spiele der Doppeldeutigkeit Gemälde und Fotografien von Günther Titz

von Johannes Meinhardt, Tübingen, in Katalog Günther Titz *Malerei und Fotografie*, 2015

So sehr die Gemälde und Fotografien von Günther Titz offensichtlich nichts miteinander zu tun haben, so sehr sind die verwirrenden Doppeldeutigkeiten oder sogar Tautologien, die sie methodisch erzeugen, und damit die Problemhorizonte und Verfahrensweisen beider miteinander eng verwandt. Als Zentrum des Problemhorizonts ließe sich die radikale Differenz herausarbeiten (unter einem bestimmten Blickwinkel sogar ein absoluter Gegensatz), welche das Verständnis von Kunstwerk und die

Einstellung zum Kunstwerk in der idealistischen Moderne, der Epoche der autonomen abstrakten Malerei - bis in die sechziger Jahre des letzten Jahrhunderts - und in der Postmoderne, der Epoche nach dem Zusammenbruch dieses Idealismus, der Epoche eines 'materialistischen', kontextabhängigen Verständnisses von Kunst determiniert hat.

In der Epoche der nichtgegenständlichen Malerei wurde das Gemälde als autonomes System der Bildfläche verstanden, als Komposition aus rein piktoralen Elementen - Linie, Fläche, Farbe. Dieses System bedient sich einer piktoralen Sprache, die das Gemälde zu einer Art von Text macht, der für den Betrachter, bei den entsprechenden Voraussetzungen, lesbar und verstehbar werden lässt. Grundlage der piktoralen Sprache ist es, dass jeder Einsatz in der Fläche, jeder Strich, jeder Fleck, den der Maler, der Autor hervorbringt, das Ergebnis einer komplexen, mehrschichtigen Wahl ist; auf der Bildfläche ist nichts zu sehen, was nicht schon bewusst gewählt und in diesem Sinne sprachartig bewusst ist, in eine bewusste Beziehung zu allen anderen Elementen der Bildfläche getreten ist. Diese visuellen Beziehungen der Elemente in der Fläche zueinander bilden die ästhetische Ebene der Wahrnehmung.

Im Gegensatz dazu umfasst eine analoge Fotografie keine Komposition; sie enthält keine piktorale Sprache, sie kennt, radikal gesprochen, keinen Autor, sondern sie ist, als analoges Medium, eine naturwissenschaftlich begründete objektiv-kausale Einschreibung von Licht in eine fotosensible bzw. lichtrezeptive Schicht. Ein Foto besteht aus Kontingenzen, aus zufälligen, nicht zählbaren, bedeutungslosen Details, die ohne Dazwischenkunft eines Autors und ohne ausgewählte Elemente einer Sprache Existenz annehmen. Das Foto ist ein Index der Vergangenheit, der Kausalität, die Einschreibung des Lichts hat unbezweifelbar stattgefunden. Nur von außen, durch die vorhergehende Wahl von Standpunkt, Blende, Film, Winkel etc. und durch die nach dem Fotografieren kommende Zuschreibung zu Diskursen und damit Deutung wird das Foto bedeutungsvoll; so nimmt es den Charakter eines Index der Gegenwart an, eines deiktischen Index, den Charakter eines intentionalen Hinweises.

Obwohl jedoch Gemälde und Foto im Gegensatz zueinander stehen, das Gemälde als sinnerfüllte kompositionelle und damit ästhetische Totalität, das Foto als kontingenter Effekt physikalischer und chemischer Prozesse, die an keiner Sprache und an keiner ästhetischen Konstellation teilhaben, erzeugt Günther Titz in seinen Gemälden und Fotografien Doppeldeutigkeiten, die strukturell beide einander sehr nahe bringen. Denn in seinen Gemälden provoziert er gleichzeitig eine kompositorisch-ästhetische Wahrnehmungsweise oder Einstellung und eine materielle Wahrnehmung der Schichtung haptisch-optischer Flächen und Oberflächen. Und in seinen Fotos lässt er die fotografische Bildfläche mit der materiellen Fläche des Fotos und der Oberfläche des fotografierten Sujets, einer transparenten Glasfläche, zusammenfallen, so dass das analoge Medium wunderbar funktioniert, der Betrachter der selbst schon gespaltenen räumlichen und zeitlichen Präsenz eines abgebildeten Gegenstandes gegenüber zu stehen scheint; aber gleichzeitig treten die Realität des fotografischen Prozesses, die Materialität des Trägers und der fotografischen Fläche, und des realen Raums des Betrachters in die bewusste Wahrnehmung ein.

In seinen Gemälden arbeitet Günther Titz mit einer ganzen Reihe von Tautologien, mit Umdeutungen derselben Fläche durch Einstellungswechsel. Das beginnt damit, dass er schon von in ihrem Format festgelegten und in ihrer Oberfläche gestalteten, nämlich bedruckten Flächen ausgeht: von einer der langen Seiten eines gebrauchten Kartons. Auf diese Seite projiziert er dann, quasi fotografisch, die Textbänder, die sich auf den anderen Seiten des Kartons befinden; der Karton als Hohlraum implodiert

gewissermaßen. Die ausgewählte Kartonfläche bedeckt er dann mit vielen Schichten eines dünnen Weiß; die fast immer waagerechten Zahlenreihen aber überdeckt er mit farbigen Bändern, die sich waagrecht über die ganze Fläche ziehen; diese Bänder markieren also verdeckte Zahlenreihen. Die künstlerischen Entscheidungen fallen außerhalb des entstehenden scheinbar abstrakten Bildes: Wahl des Kartons, Wahl der weißen Schichtungen, Wahl der Regeln, der Farbe und der Breite der deckenden Linien; das Gemälde selbst entsteht quasi automatisch, den Regeln gehorchend. Der Auftrag hängt weitgehend vom Träger ab, und die Bildfläche wird durch den Träger nicht nur determiniert, sondern schon weitgehend tautologisch geliefert.

In einem zweiten Schritt schleift Günther Titz Partien der Bildfläche wieder ab: das reale, verdeckende Übereinander der materiellen Schichten der Bildfläche wird auf diese Weise als kontingentes, fleckiges Nebeneinander weißer oder brauner Flächen sichtbar, die teilweise wieder Buchstaben und Zahlen sichtbar werden lassen; das Übereinander der Schichten wird, quasi archäologisch, freigelegt, sichtbar und bewusst gemacht. Die Hand, in der Moderne das Medium der künstlerischen Schöpferkraft, wird hier zum Werkzeug einer fast mechanischen Zerstörung der Fläche, des Abschleifens. Diese Arbeit gibt nicht den Maler als Autor zu sehen, sondern sie verschiebt die Aufmerksamkeit auf die Realität des geschichteten Materials. Aber dennoch, unabweisbarerweise, wird die so bearbeitete Fläche auch als Bildfläche gesehen, als Einheit einer abstrakten Komposition, als Spiel künstlerischer Entscheidungen.

In seinen Fotografien spielt Günther Titz mit den unterschiedlichen optischen Effekten von Glasflächen, die in der Wahrnehmung mit der Bildfläche des Fotos und der materiellen Oberfläche des Trägers zusammenfallen. Die starke Einheit der Bildfläche verdankt sich dem Sujet; zugleich aber wird dieses Sujet selbst optisch zerrissen: im abgebildeten Bildraum treten verschiedene Tiefenebenen auseinander. Erstens scheint die abgebildete Glasfläche, verstärkt durch architektonische Elemente der Häuserfront, eine mit der Bildfläche identische Front zu bilden; der Betrachter sieht zweitens durch die - teilweise verdeckte - Glasfläche hindurch einen Innenraum, der sich hinter der Glasfläche befindet; drittens sieht der Betrachter auch einen gespiegelten Raum vor der Glasfläche: den Raum des Fotografen (stünde die Glasfläche tatsächlich völlig rechteckig zur perspektivischen Achse des Fotos, müsste der Fotograf sichtbar sein); viertens sieht der Betrachter aber auch, konkurrierend mit dem gespiegelten Raum des Fotografen, seinen eigenen Raum, der sich in der spiegelnden Bildfläche abzeichnet. Das Zusammenfallen von abgebildeter spiegelnder Glasfläche und spiegelnder Bildfläche des Fotos führt zu einer (von der Beleuchtung stark abhängenden) Konkurrenz von abgebildetem gespiegeltem Raum des Fotografen und von situativem, `realem`, gespiegeltem Raum des Betrachters. Optisch-fotografische Realität der Abbildung, optisch-täuschende Realität der Spiegelungseffekte und optisch-materielle Realität des Betrachters und des Raums des Betrachters treten auseinander und nötigen den Betrachter zur Reflexion auf diese drei Arten von Realität.

© bei den Autoren