

Die Bilder von Willi Otremba sind zweiteilig, sie zeigen zwei Farben nebeneinander in zwei unterschiedenen Flächen. Aber sie bestehen aus einer Wahrnehmung, oder besser: sie führen zu ihr hin. („Wahrnehmung“ bedeutet hier nicht nur den kurzen Augen-Blick, der das Gesehene bestätigt, sondern das allmähliche Sich-Einsehen in die Zusammenhänge.) Die beiden Farbflächen lassen eine Einheit entstehen, die sich aus vielen Komponenten, nicht nur aus zweien, entwickelt. Die Farbbereiche, ihre Malweise, ihre Berührungszonen, die Form der Fläche und ihre räumliche Schrägstellung gegenüber der Wand – all diese sichtbaren Momente lassen sich nicht als getrennte Elemente erfassen, sondern einander ergänzend, aufeinander bezogen, zusammen wirkend. Die Zweierheit der Farben wie auch ihre Spannungen zu Fläche und Raum bilden die Grundlagen und notwendigen Voraussetzungen einer besonderen Einheit, die sich nicht mit diesen Gegebenheiten identifizieren lässt, sondern aus ihnen entsteht. Die beiden Farben wirken wie die Pole einer Spannung. Man kann diese Einheit nicht im Bild ansehen, sie entsteht im Betrachter – im Vorgang des vergleichenden und zusammenführenden Sehens. Alles, jedes Moment der sich unterscheidenden Eindrücke, führt zu dieser einen Identität und Gesamtheit des Bildes hin. In keinem dieser Momente ist bereits eine Gesamtheit oder etwas Abschließbares verkörpert, jedes trägt zu dieser Einheit bei. Gerade deshalb ist sie nie erreichbar: Sie ist unanschließbarer Vollzug des Sehens.

Die Wahrnehmung verwandelt sich von der Feststellung zur Entwicklung und Verwandlung. Nichts bleibt starr; alles erscheint wie im Entstehen, im Werden. Die Fläche weicht ab von der visuellen Frontalität; sie ist nicht direkt schräg oder plastisch, sondern „in etwa“ frontal und „in etwa“ rechtwinklig – mit Abweichungen. Etwas kommt hervor, etwas neigt und verschiebt sich. Daraus entsteht eine Spannung zum statischen Zustand als dem Ausgangspunkt dieser Verwandlungen. Vor allem lassen sich die beiden Farben nicht als Zustände sehen, sondern in interagierenden Verhältnissen. Sobald man die Bilder etwas länger betrachtet, verändern sie sich; ihre Flächen und Farben scheinen sich aneinander aufzuladen. Die getrennten Farben verbinden sich, etwas von der einen erscheint als Spur in der anderen, und zugleich steigern sie noch ihre Unterschiede. Eine der beiden Farben erscheint oft geschlossener und ganzheitlicher, während man bei der anderen eher noch die Bewegungen des Pinsels wahrnimmt. Die Flächen erzeugen unterschiedliche Raumerfahrungen, ungreifbare Tiefe oder ein Herausstrahlen

in den Raum des Betrachters. Man spürt den malerischen Farbauftrag und überhaupt das Malerische an diesen farbigen Flächen, an ihrer Grenzgebung, an der Schichtung, der Oberflächenwirkung. All das hat damit zu tun, dass die Flächen und Farben nicht starr sind, sondern von verhaltener, aber intensiver Dynamik, die sich aus den Unterschieden aufbaut.

Die einzelnen Wahrnehmungen lassen sich nicht festhalten, sie verwandeln sich unter dem Blick. Was zunächst als Kontrast von Hell und Dunkel wirkt, nähert sich doch auch einander an – durch Spuren des Hellen auch noch im Dunkeln und durch eine gedeckte Farbsubstanz auch noch im Hellen. Aus der Entgegenstellung einer deutlich farbigen Partie zu einem beinahe unfarbigen „Weiß“ (oder „Schwarz“) blüht auch in diesem neutralen Bereich eine Farbnuancierung auf, die ihr optisches Entstehen zum Erlebnis werden lässt. Und umgekehrt durchdringt auch den stärker farbigen Bereich etwas Kreidig-Graues oder etwas Innerlich-Helles oder Dunkel-Verschattendes. Jede Farbe entsteht aus anderen Farben, die in und unter ihr spürbar werden. Vor allem aber entsteht jede Farbe aus der ihr benachbarten – als Steigerung, Nuance, Kontrast. Ein Blau kann ein „Weiß“ gelblich färben, seine Helligkeit verstärken und es auch als Nachklang des Bläulichen durchdringen. Die gerichtete, bewegte Pinselspur in der einen Zone kontrastiert zu der Glätte der anderen und ist doch auch als leise Bewegung in ihr spürbar. Gerade an der Stelle der „Abgrenzung“ zwischen den beiden Flächen treten all die malerischen, farbigen und optischen Interaktionen hervor und beeinflussen beide Bereiche – bis hin zu ihrer völligen Verwandlung. Die Spannung zwischen den Farben, die erst bei längerem Sehen entstehen und sich allmählich aufladen, verbindet sich mit den Spannungen aus der Verschiebung und Verkantung der Fläche gegenüber der starren Frontalität und Rechtwinkligkeit. Die Schräge der Fläche steht in direkter Beziehung zur Farbspannung. Das ganze Bild steigert sich, lädt sich auf, es erzeugt eine spezielle Unfestigkeit und Bewegtheit, die nicht im Bild anzuschauen ist, sondern die der Betrachter beim Vorgang der Anschauung spürt und vollzieht. Zunächst, beim schnellen Hinsehen, scheinen alle Bilder von Otremba ähnlich. Erstaunlich ist dann aber, wie sehr sie bei längerem Betrachten jeweils ihren ganz eigenen Charakter, ihre eigene Gefühlswelt und Ausstrahlung entwickeln.

Nichts steht, nichts ist festgelegt, sondern alles, was man sieht, entsteht, entwickelt sich. Das entspricht der Sinnlichkeit des Menschen, die aus einem dialogischen Agieren und Reagieren; einem Umdeuten und

Weiterentwickeln dessen besteht, worauf sie sich richtet. Otrembas Bilder beziehen sich auf die menschliche Lebendigkeit, und sie entfalten ihre eigene Lebendigkeit, weil sie die Illusion einer endgültigen Feststellung nachdrücklich verweigern. Und damit entsprechen sie auch einem lebendigen, menschlichen Umgang mit der Realität. Es geht hier nicht nur um passives Rezipieren, sondern um ein aktives, sensibles, aber auch mutiges Sich-Einlassen auf Prozesse und um ein Zulassen von Prozessen – mutig deshalb, weil dem Betrachter die Illusion der Stabilität genommen wird. Der Boden ist schwankend.

Diese Bilder sind nicht nur notwendig in einer Welt der vorgetäuschten Stabilitäten, sondern sie sind auch schön, sie tragen die Stimme der Schönheit in diese Welt. Schönheit beruht immer auf Anteilnahme und auf der Bewegung zu etwas hin, sie ist dynamisch und nicht abgrenzbar, nicht feststellbar, definierbar. Schönheit ist nicht ein Faktum, das man ansehen kann, Schönheit ist Wahr-Nehmung, Beteiligt-Sein. Otrembas Bilder treiben diesen Anteil des Betrachters besonders weit. Er vollzieht beim Sehen nicht nur nach, was das Bild ihm vor Augen stellt, und bestätigt nicht bloß innerlich die Ordnung des Sichtbaren, sondern er stellt erst aktiv her, was das Bild selbst nicht zeigt: seine Einheit. Wenn Frank Stella und Donald Judd in ihrem berühmten Interview mit Bruce Glaser von 1964 betonten, sie wollten die „relationale Malerei“ durch die Einheit („entity“) eines objekthaft gewordenen Werkes überwinden, so kann man umgekehrt über Otrembas Bilder sagen: Sie überwinden die Objekthaftigkeit durch eine Einheit des Werks, die allein in den Relationen seiner Wahrnehmung liegt. Das Bild, das Otremba malt, ist die Bewegung seiner Zusammenschau, die der Betrachter an ihm ausführt.

Erich Franz

zitiert aus *Gesehene Einheit*  
in *Willi Otremba – bestimmte Flächen*  
DruckVerlag Kettler Bönen 2006