

Der Titel *bestimmte Farben*, den Willi Otremba für seine Ausstellung abstrakter Farbmalerie in der Dr. Carl Dörken-Galerie in Herdecke gewählt hat, ist fast irreführend. Diese Werke sind alles andere als „bestimmt“ und lassen den Betrachter gelegentlich an seiner Wahrnehmungsfähigkeit zweifeln. Denn was der flüchtige Blick als regelhaft erfassen möchte, hat keinen Bestand. Weder sind die Farben monochrom und eindeutig, noch gehorchen die Bildformate dem konventionellen rechten Winkel. Otrembas Bilder hängen auch nicht flach an der Wand, sondern ragen in den Raum hinein, werfen zwangsläufig Schatten an die Wand und scheinen einen objekthaften Anspruch zu erheben. Allerdings sind die Aluminium-Bildträger, auf denen Otremba malt, so dünn, dass man den Eindruck haben könnte, die Farbe selbst schwebt in den Raum hinein.

Dabei ist diese Farbe kaum greifbar, obwohl sie pastos aufgetragen ist. Manchmal glänzt sie etwas, manchmal erscheint sie stumpf, manchmal dringt sie kraftvoll nach außen, manchmal wirkt sie wie eingesunken in eine halbtransparente Haut. Das liegt nicht zuletzt daran, dass Otremba ein altes Malverfahren nutzt: die Enkaustik, die Mischung der Farbpigmente mit Wachs. Zudem wechselt der Farbauftrag zwischen bewegtem und beruhigtem Pinselduktus. Die Eindeutigkeit der Farbflächen schwankt. Denn unter der sichtbaren Farboberfläche lagern zahlreiche andere Farbschichtungen und tragen ihren Teil zum Gesamteindruck der Malerei bei.

Otremba schickt den Betrachter also auf ein schwankendes Erfahrungsfeld. Alle Gewissheiten bei der eigentlich doch einfachen Wahrnehmung von Farbe stehen zur Disposition, einschließlich der eigenen Wahrnehmungsvoraussetzungen. Wenn etwas als schief oder ungerade, als „irregulär“ empfunden wird, so ist damit automatisch auch die menschliche Wahrnehmung einbezogen: der Maßstab von Horizontale und Vertikale. In diesem Sinne sind alle künstlerischen Strategien Otrembas darauf ausgerichtet, die Frage nach der Faszination der Farbe immer wieder neu zu stellen: nicht im physikalischen Sinn, sondern im Sinn menschlicher Wahrnehmungserfahrung.

Willi Otremba, geboren in Bochum und seit vielen Jahren in Dortmund lebend, hat in mehr als 30 Jahren im Umfeld der abstrakten Farbmalerie ein sehr eigenständiges und kontinuierlich gewachsenes Werk vorlegt. Das hat die Werner Richard-Dr. Carl Dörken-Stiftung schon vor Jahren dazu veranlasst, repräsentative Arbeiten für die Sammlung zu erwerben (siehe Seite 4). Ihn als Künstler in einer Einzelausstellung ausführlicher mit Werken aus den letzten Jahren vorzustellen,

ist daher nur konsequent und folgt dem Stiftungszweck, relevante Positionen der Kunst, speziell der Farbmalerie aus der Region und in der Region zu fördern.

Offener Dialog – zu Otrembas Diptychen

Diptychen oder Bilderpaare nehmen in Willi Otrembas Werk einen beachtlichen Raum ein. Schon in den 1990er Jahren hat er mehrfach seine Farbmalerie auf gleichformatige Glastafeln aufgetragen und paarweise als Diptychon präsentiert. Mit dem Umstieg auf einen neuen Bildträger, auf Aluminiumplatten, treten die Bildpaare nicht nur nebeneinander, sondern auch übereinander auf. Die dicht beieinander gehängten, meist annähernd gleichgroßen Bildformate, die durchgehende Teilung der Bildflächen in zwei Farbfelder sowie die Verwendung ähnlicher Farben und Farbkombinationen (vgl. Abb. S. 100/101, 105) unterstützen den Eindruck einer engeren Beziehung oder „Verwandtschaft“ der Bildpaare zueinander. Gelegentlich geht Otremba aber auch so weit, mit Diptychen ganz unterschiedlicher Farbwerte (vgl. Abb. S. 20- 23, S. 88) den Betrachter an diesem dualen Bezugsrahmen zweifeln zu lassen.

Die Entscheidung, einem Werk ein zweites zuzugesellen, ist keine nebensächliche. Denn damit erfolgt der Übergang zu einer Serie, bei der das einzelne Werk einem übergreifenden Zusammenhang zugeordnet wird. Das hat aber auch Folgen für den Status des Rezipienten und die Art seines Sehens. Bei einem Einzelwerk, das als formale geschlossene Einheit beansprucht, aus sich selbst heraus seine Formulierung souverän vorzutragen, hat sich der Betrachter auf die Strukturen und Dimensionen dieses Werkes einzulassen. Tritt ein zweites Werk hinzu, so wird die Autonomie des ersten praktisch automatisch relativiert. Im Sinne von These und Antithese werden nun zwei Positionen zur Diskussion gestellt. Der Betrachter fühlt sich geradezu aufgefordert, die Unterschiede oder die Ähnlichkeiten zu suchen, bzw. die Plausibilität einer Lösung durch den Vergleich zu hinterfragen und zu bewerten. Er wird danach fragen, in welcher Beziehung die Werke zueinander oder auch zum Umraum stehen und wie er sich selbst dazu verhalten will oder kann. Insofern nimmt der Betrachter eine distanziertere Position ein.

Er ist beim Diptychon, weitaus mehr als bei einem Einzelwerk oder etwa bei einem Triptychon, das ihn

auf die Autorität einer hierarchisch-symmetrischen Komposition verpflichten will, urteilender „Dialogpartner“. Er entscheidet letztlich, wie er den Dualismus im Sinne einer Synthese für sich zu einer Gesamtwahrnehmung oder -aussage überführt. In vergleichbarer Weise haben im ausgehenden 17. und 18. Jahrhundert die zeitweise beliebten Bildpaare oder „Pendantbilder“ Rezipienten zum Weiterdenken der jeweiligen Bildinhalte angeregt.¹ Wenn Künstler heute in ihrem Werk nicht zuletzt im selbstreflexiven Sinne sowohl ihre Darstellungsmittel als auch die Art der Rezeption immer wieder direkt oder indirekt thematisieren, so ist das Diptychon dazu insofern eine geeignete Gattung, als hier das Bild sich nicht selbst genügt, sondern von vornherein über sich selbst hinausgehend auf eine offene und bewusste Rezeption hin konzipiert ist.

Das können wir auch bei Willi Otremba beobachten. Was er als Künstler im Prozess der Arbeit beispielsweise bei einem der jüngsten Diptychen (vgl. Abb. S. 127 – 131) durchexerziert hat, bietet er dem Betrachter für eine spannende wie erkenntnisreiche sinnliche „Entdeckungsreise“ an. Bei dem erwähnten Werk hängen zwei Bildtafeln dicht beieinander an der Wand. Beide Tafeln sind annähernd senkrecht in zwei Farbfelder gegliedert. Jeweils ein größeres, leicht bläulich schimmerndes grauweißes Feld stößt auf ein kleineres rostrotes Farbfeld. Die schmale Lücke zwischen den Bildtafeln lässt den Blick auf die weiße Wand zu, so dass trotz leichten Schlagschattens ein kräftiger Kontrast zu den roten Farbflächen auf den Tafeln entsteht. Dramaturgisch scheint hier das größte Spannungsmoment zu liegen, als wäre die Wand Teil des Bildwerkes. Man könnte auch meinen, hier sei eine große Bildtafel zerschnitten worden, weil das Auge dazu neigt, die beiden roten Farbflächen zu einem eigentlich nur unterbrochenen Farbsteifen zusammenzuziehen.

Doch schon beim zweiten Blick ist das wenig wahrscheinlich. Denn die gegenüberliegenden Schnittkanten sind unterschiedlich lang und zeigen einen unterschiedlichen Verlauf, so dass keine geschlossene regelmäßige Einheit rekonstruiert werden könnte. Wenn man näher herantritt, um die Zweifel auszuräumen, zeigt sich, dass die beiden Tafeln gegenläufig von der Wand abstehen. Die linke Tafel krägt oben rechts, die rechte unten links in den Raum hinein, in beiden Fällen genau dort, wo die unregelmäßigen Tafelformate jeweils in einen etwas spitzeren Winkel auslaufen. Das steigert subtil den Eindruck, als hätten die beiden Tafeln ihre kraftvollsten roten Farbwerte geradezu kon-

frontativ gegeneinander gestellt. So erzeugen die Anordnung der Bildtafeln und der Farbflächen eine feine Spannung zwischen Anziehungs- und Abgrenzungstendenzen. Zugleich taucht die Frage auf, ob mit dem Auskragen in den Raum überhaupt noch von Malerei im klassischen Sinn geredet werden kann oder nicht eher von einem „Objekt“.

Die zunächst einfach erscheinende Bildanlage, zwei Tafeln mit spiegelbildlicher Anordnung von jeweils zwei Farbflächen, erweist sich im Laufe der weiteren visuellen Erkundung als immer komplizierter und immer weniger klar definierbar. Fragt man nach dem Verhältnis der Farben zueinander, bleibt offen, ob die grau-weiße Fläche dem Rostrot als Hintergrund dient, oder die rote Fläche nach hinten sinkt und dabei die hellere Fläche in den Vordergrund schiebt oder zur Oberfläche der Bildtafeln macht. Das ist nicht zuletzt Folge der unklar belassenen Grenze zwischen den Farben. Hier gibt es „unsaubere“ Überlagerungen, die ein Vorn oder Hinten, ein Ausdehnen oder Zusammenziehen, ein Dominieren oder Zurücknehmen bzw. ein „wichtiger“ oder „unwichtiger“ nicht endgültig festlegen. Und zu allem Überfluss tauchen dort auch noch weitere blaue, grüne, gelblich schimmernde Farbtöne auf, die offenbar unter der obersten Farbschicht lagern und deren Tonigkeit mitbestimmen. Die scheinbar einheitlichen oder opaken Farben erweisen sich bei genauerer Betrachtung als Farberscheinungen, die das Ergebnis diverser Farbschichtungen sind.

Und schließlich beeinflusst auch noch der unterschiedliche Malduktus den Eindruck der Farbflächen. Gibt ein im wesentlichen diagonal geführter Duktus den roten Farbflächen eine unterschwellig wahrnehmbare Gerichtetheit, so erzeugt die Richtungslosigkeit der Pinselstriche bei den grau-weißen Flächen einen eher indifferenten Schwebezustand. Die dezent spürbare Dynamik der kraftvolleren, dafür aber kleineren roten Flächen steht der Beruhigung der zurückhaltenden größeren grauweißen Flächen gegenüber. Johannes Ittens bekannte Devise, *„farbig komponieren bedeutet, zwei oder mehr Farben so zueinanderstellen, dass sie im Zusammenklang einen charaktervollen, eindeutigen Ausdruck ergeben“*², setzt Otremba anscheinend komplett außer Kraft. Dennoch entsteht kein absolutes Chaos. Das Unregelmäßige der Bildträger, der Ausgriff in den Raum, die verschiedene Dimensionierung der Farbflächen im Verhältnis zum Wechsel des Pinselduktus und zur Intensität der Farben sowie schließlich das Verhältnis der beiden Bildtafeln zu einander ergibt in ihrer Gesamtheit erstaunlicherweise doch einen charaktervollen „Ausdruck“, wenn auch

nicht unbedingt im Sinne von Itten. Es ist der Ausdruck einer äußerst fragil ausponderierten Konstellation, die bei jedem Positionswechsel des Betrachters neu erarbeitet und befragt werden muss. Eigentlich ist es ein nicht festgeschriebener Zustand, der Unbehagen oder Unsicherheit deswegen auslösen kann, weil er dem auf Sicherheit ausgerichteten Erkenntnisbestreben des Verstandes widerspricht.

Otremba reizt in seiner künstlerischen Arbeit sämtliche Dimension der Malerei so weit aus, bis sie fragwürdig werden. Gerade die Abweichung von zumeist unhinterfragten Voraussetzungen und Prinzipien, etwa die bewusste Missachtung des rechten Winkels bzw. der lotrechten Ausrichtung der Bildformate an Waagerechte und Senkrechte, macht deren Fehlen um so spürbarer. In einer selten anzutreffenden Selbstverständlichkeit, wie sie vielleicht noch bei François Morellets orts- und architekturbezogenen Interventionen³ anzutreffen ist, schließt Otremba in seinem komplexen sinnlichen Spiel mit Farbe, Form, Format und Raum die Wahrnehmungserfahrung des Betrachters direkt in die Bedingungen der Bildrezeption ein. Das betrifft sowohl die Grundkoordinaten menschlicher Wahrnehmung als auch die Infragestellung der daraus gewonnenen Gewissheiten. Otrembas Malerei bestätigt förmlich Josef Albers' Betonung von der „Relativität“ der Farbe in ihrer sinnlich wahrnehmbaren Wirkung⁴, eine Erkenntnis, die bereits Goethe veranlasst hatte, den Erfahrungswert der Farbe gegen eine rein physikalische Definition zu verteidigen. Das was man sieht und empfindet, ist nicht unbedingt das, was es ist, und daher lässt es sich kaum eindeutig definieren. Eine solche sinnliche Erfahrung kann als inspirierende Anregung verstanden werden, die eigenen Gewissheiten, die Präzision des eigenen Wahrnehmens und Denkens gelegentlich zu überprüfen. Otrembas Kunst bietet dazu eine sinnlich-lustvolle Option. Dass er dafür immer wieder auch auf das Diptychon zurückgreift, ist nur folgerichtig, denn diese Bildgattung ist in besonderer Weise prädestiniert für eine reflektierende Betrachtung sowohl der Bildes als auch des Betrachtungsvorgangs selbst.

Reinhold Happel

zitiert aus *mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit*
– Willi Otremba
Verlag Kettler, Bönen 2014
ISBN 978-3-86206-358-1

- 1 vgl. Wolfgang Ullrich: Autoritäre Bilder. Die zweite Karriere des Triptychons seit dem 19. Jh., in: Marion Ackermann (Hg): Drei. Das Triptychon in der Moderne, Stuttgart 2009, S. 18
- 2 Johannes Itten: Kunst der Farbe, Ravensburg 1970, S. 91
- 3 vgl. Klaus Bußmann (Hg): François Morellet. Interventionen, Münster 1989
- 4 vgl. Josef Albers: Interaction of Color, Köln 1997, u.a. S. 20