

Willem de Rooij in einer epischen Reflexion über den Tod (dem Augenschein nach)

Ariane Müller über Willem de Rooij in den KunstWerken, Berlin

Auf dem Weg aus der Berliner Institution KunstWerke, nachdem man Willem de Rooijs Ausstellung gesehen hat, fällt einem auf, dass die Eingangstür der KunstWerke blau gestrichen ist, und auch zwei Stunden später kann man sich an die Worte erinnern, die im Hof der Institution auf die Fassade gemalt sind, und die man üblicherweise nicht bemerkt hätte. Es sieht also so aus, als würde man die Ausstellung aufmerksamer verlassen, in einem Effekt, so wie man z.B. aus dem Kino eleganter oder wagemutiger herauskommen kann, als man es betreten hat; mit einer in einem selbst angelegten, aber schlafenden Fähigkeit ausgestattet. Diese Verwandlung oder diese zusätzliche Aufmerksamkeit erfährt man allerdings nicht wie im Schlaf, sondern in dem durchgängigen Hinweis der Ausstellung auf ein genaueres Sehen, einem Hinweis, der auch in der Ausstellung nicht für sich wirbt, sondern dem Betrachter entgegengestellt wird. Nun, die oben angeführten Beispiele zugespitzter Aufmerksamkeit zeigen, dass dies zumindest bei der Autorin funktioniert, eventuell auftretende antiautoritäre Reflexe miteingeschlossen.

Die Ausstellung von Willem de Rooij, die auch Arbeiten zeigt, die gemeinsam mit Jeroen de Rijke, der 2006 starb, entstanden sind, beinhaltet auch ihren eigenen kritischen Apparat: jeweils eine Seite verschiedener Besprechungen eines Films, der 1996 gemeinsam mit de Rijke produziert wurde. Obwohl die Aussage dieser in einer Vitrine ausgelegten Texte im Kontext der Ausstellung und ihrer zwei großformatigen Bilder klar wird – sie sind die Umgebungstexte der in verschiedenen Zeitschriften versuchten Abbildung einer Farbe, eines Blaus, das sich in verschiedenen Materialitäten in der Ausstellung wiederfindet, immer durch ein additives Farbmischverfahren hergestellt und dabei immer differierend, und sie verweisen zuletzt auf ein Zelluloidbild, das aus einem bis dahin als nahezu schwarzweiß gesehenen Film einen Farbfilm macht – obwohl sich dies also erschließt, führt die soweit nun schon geschärfte Aufmerksamkeit auch zum Versuch die Texte zu lesen, und es entsteht bei einer weiteren, wie der hier versuchten, Besprechung von Willem de Rooijs Arbeit eine Art diskursive Hemmschwelle, diesen Texten, die sich um die Besprechung zumindest eines Teils der gezeigten Arbeiten schon bemüht haben, noch einen weiteren Text hinzuzufügen.

Die Anwesenheit und gleichzeitig Abwesenheit von Texten (denn sie sind nur auf der jeweils einen Seite, auf der sich auch die Abbildung befindet zu lesen, sie sind in einer Vitrine und sie sind in verschiedenen Sprachen geschrieben, was dem Text an sich zwar etwas Universelles oder Weltläufiges gibt, ihn aber gleichzeitig auch zum Bild und Fakt macht und nicht zum Kommunikationsmittel) distanziert die Betrachterin dann auch von einer eigenen Übersetzung in Sprache, und so soll dieser Text nun auch einen Eindruck beschreiben und keine Einordnung vornehmen, geht also versuchsweise einen passiven Weg einer geschärften Rezeption und will nicht aktiv ordnend eingreifen.

Es gibt bei Walter Benjamin eine Zuordnung von zwei verschiedenen Verfahren des Schriftstellers in einem Vergleich des Verhältnisses der Menschen zum Meer.¹ Er unterscheidet zwischen dem Epiker und dem Romancier, indem er den Epiker mit der Person gleichsetzt, die am Meer entlanggeht und ansammelt, was es anschwemmt. Den Romancier beschreibt Benjamin als den Menschen, der sich allein aufs Meer hinauswagt, dort herumkreuzt, „unberaten, und ohne selbst Rat geben zu können“. Zwar befahren de

Rijke und de Rooij in der einen zentralen und nun schon historischen Arbeit der Ausstellung das Meer, doch tun sie das zielgerichtet und auch nicht allein herumkreuzend. So ist auch der Eindruck, den die Ausstellung vermittelt, entgegen dieser Schiffsreise, der einer Epik, die sich durch Benjamins Bild der Sammlung von angeschwemmten Objekten, beschreibend verstärkt. Steht man im abgelegensten Teil der Ausstellung vor dem blauen Farbprint, der sowohl den Himmel oder auch das Meer darstellen könnte, je nachdem, ob man in den kleinen weißen Punkten verschwindende Vögel oder aber treibende Plastikteilchen entdecken möchte (oder aber eventuell Bild-Artefakte, die man aber bei dem hohen Produktionswert der Ausstellung nicht vermutet), denkt man an „Blue“ von Derek Jarman, jenen ebenfalls epischen Film einer Sammlung, in diesem Fall von Männernamen, früheren Geliebten und an die andere zu diesem Film erzählte Begebenheit, dernach beim Erblinden, in Jarmans Fall durch den Krankheitsverlauf der Krankheit AIDS, die Farbe Blau als innere Farbe verbleibt. Auch nur durch diese Verbindung einer epischen Auseinandersetzung mit dem Tod erscheint einem der tote Seehund, der als einzige Abbildung einer nicht inneren (was ist eine Farbe), sondern äußeren (Farben erscheinen) Farblogik geschuldet ist, wie ein unheimliches Omen, eine Art Geist, der sich aus dem Wasser erhebt. Er wird hier aus dem Wasser, wahrscheinlich von einem Fischer und nur sehr unwahrscheinlicherweise von dem Künstler selbst herausgezogen, also von jener Person, die auf dem Wasser kreuzt. Und er ist damit der, durchaus schockierende, Einbruch von Handlung, des Todes, in eine epischen Darstellung des Sterbens.

In Zeiten psychischer Belastung, auch in momentanen Krisensituationen, schränken sich, so wird es in der Psychologie erklärt, die Sinne des Menschen ein, man verliert zunächst anscheinend seinen Geruchssinn (kann dann allerdings weiterhin die meisten Ausstellungen besuchen, da sich die wenigsten Ausstellungsmacher darum kümmern) und dann zunehmend sein Gehör, sowie die Sichtfähigkeit. Es verschlägt einem Hören und Sehen. De Rooijs Ausstellung isoliert die zwei primär im Kunstdiskurs angesprochenen Sinne voneinander. Die zwei zeitbasierten Arbeiten sind eine sich nur an das Hören wendende Soundarbeit und, nur alterierend gezeigt, ein stummer Film. Zusätzlich ist im Raum des Films der Filmprojektor in einem Kasten verbaut, so dass das sonst oft Filminstallationen begleitende Geräusch des ablaufenden Films und des Shutters nicht zu hören ist. Im Souterrainraum der Kunstwerke sind die Fenster mit dunkler Folie verklebt, ist die Außenwelt im ohnedies düsteren Berliner Winterlicht noch zusätzlich abgedunkelt. Hier heulen in einer Mehrkanalinstallation arktische Hunde in einer arktischen Nacht. Auch bei dieser Arbeit denkt man an eine andere Arbeit; Dieter Roths – ein anderer großer Epiker von Vergänglichkeit und ergreifender Redner über das Sterben – Hundegebell aus Barcelona, und obwohl Willem de Rooij in einem Interview dieses nächtliche Gebell mit einer Art Parlament vergleicht, hört man doch kein *Parlare*, sondern eher eine große Klage, einen Trauergesang über die Toten; und erkennt in „I'm Coming Home in Forty Days“, so der Titel des Films, die Geschichte eines nicht eingelösten Versprechens.

Willem de Rooij, „Whiteout“, 14. September 2017 – 7. Januar 2018, KunstWerke, Berlin

ⁱ Walter Benjamin; Krisis des Romans, Zu Döblins "Berlin Alexanderplatz", Kritiken und Rezensionen 1912 - 1931; 1991; suhrkamp taschenbuch, Hg. Hella Tiedemann-Bartels
