

atb#99 romain löser / wendelien van oldenborgh

ein Text von Clemens Krümmel

Diese Ausstellung führt zwei künstlerische Stimmen in dem Versuch zusammen, klar bestehende formale und inhaltliche Differenzen weder in den Vordergrund zu rücken noch sie zu leugnen. Romain Löser und Wendelien van Oldenborgh gehören unterschiedlichen Generationen an, und wenn es um die Vermessung möglicher Harmonien oder Dissonanzen zwischen ihren künstlerischen Praktiken geht, lässt sich leicht feststellen, dass beide meist in unterschiedlichen Medien arbeiten, mit je eigenen Themen, Techniken und Öffentlichkeitsvorstellungen. Dennoch zeigt ihr gemeinsamer Auftritt bei After the Butcher nicht etwa nur vage berufliche Sympathien oder Interessen. Wer sich den hier in räumlicher Verschränkung gezeigten Arbeiten beider Künstler*innen ernsthaft nähert, kann eine Vergleichbarkeit darin erkennen, mit welchen Bewegungen sie die scharfen Komplexitäten in den jeweils von ihnen vermittelten Widersprüchen behandeln.

Die Film- und Videokünstlerin Wendelien van Oldenborgh, die meist aktuell anknüpfende Arbeiten für spezifische Orte und thematische Zusammenhänge produziert, hat sich bei dieser Ausstellung entschieden, ein älteres Video zu zeigen. Die teils im Innenraum des Rotterdamer Museums Boijmans Van Beuningen inszenierte, teils einfach aufgezeichnete, teils über Montageprinzipien aufgefächerte Begegnung greift sich zeittypische Repräsentanten der Rotterdamer Jugend- und Partykultur heraus. Es geht in „Sound Track Stage“ (2006, erstmals gezeigt 2008; 26 min.) um einen – aus heutiger, identitätspolitisch erwachsener gewordener Perspektive – geradezu spielerisch wirkenden Widerstreit zweier prominenter Vertreter damals in den Niederlanden und im Rest von Europa einflussreicher musikalischer Stilrichtungen. Paul Elstak, wichtige Gründungsfigur und Vertreter einer in den Niederlanden „Gabber“ genannten Version von „Hardcore House“, nennt die von ihm bei der Party Crowd propagierte straighte, durch dramatische Breaks akzentuierte Stilrichtung einen „Punk der 90er“. In dem Video begegnet er dem erfahrenen Hiphop-DJ Mr Wix, der die von ihm vertretene Musik als politisch und als Äußerungsmedium der Schwarzen Community Rotterdams bezeichnet – ganz im Gegensatz zu Elstak, der Gabber als apolitischen und anti-intellektuellen Lifestyle ausgibt und sich dabei gegen die weithin verbreitete Anklage wehrt, es handle sich um eine „rechte“ oder „rechtsextreme“ Musik. Die rhythmische Stumpfheit und die – wenn vorhanden – äußerst schlichte und aus anderen drastischen Kulturzusammenhängen gespeiste Textualität seines männlich konnotierten „Hardcore“ versucht er über die Nähe zu den DIY-Vorgaben der historischen Punk-Bewegungen zu legitimieren – er leugnet die Einschätzung, es handle sich um eine „weiße“ Tanzmusik. Mr Wix dagegen spricht bei HipHop von einem aus Minoritäten stammenden Underground-Medium, dem der ungleich komplexere Groove der Sprache zueigen ist – Sprache als ein mit allen Wassern gewaschenen Erkenntnisexperiment Hiphop, er sucht aber seine künstlerischen Bezugfelder in arrivierten Vertretern des Stils aus den 1990er Jahren wie Public Enemy – was sein Gegenüber Elstak ganz simpel im Sinne einer „Millionärsmusik“ US-amerikanischer Superstars lächerlich machen kann. Beide Stilrepräsentanten beharken sich in dem Video mit intentional gesättigten Textziten und Beat-Beispielen – doch schafft es van Oldenborghs souveräne Montage, die beiden Männer innerhalb der ephemeren Pappscheibenarchitektur der Architekt*innengruppe STEALTH.unlimited immer wieder neu aufeinander auszurichten und die Auseinandersetzung auf einer anderen Ebene zu zeigen. Das geradezu Kindliche, mit dem ein Jungs-begriff wie „Hardcore“ mit seiner reduzierten Gefühlswelt und ein ungebrochener politischer Repräsentations- und Relevanzanspruch des Hiphop in dieser öffentlichen Begegnung als reduktionistische Standpunkte verfochten wurden, lässt einen entgeistert die Frage stellen, ob das denn wirklich nur siebzehn Jahre her sein soll. Van Oldenborgh erreicht mit einem solchen Re-entry im Jahr 2023, der im Filmischen auf momenthafte Berührungen der Standpunkte hinwirken will, dass heute wohl vor allem über soziale Medien eingerissene Hängebrücken zwischen identitären „Bubbles“ als Teil einer eben nicht nur „primitiven“ Vergangenheit ins Bewusstsein zurückkommen können.

In den formgeleiteten Analysen serieller Strukturen in globalen Distributions-systemen, mit denen Romain Löser in den vergangenen Jahren mit konzeptuellen Mitteln Dimensionen internationaler

Handelsbewegungen herausgearbeitet hat, lag vermutlich schon immer ein abgründiger und systemisch argumentierender Zug. Seine sich affirmativ gebende Verwendung industrieller Normgrößen von Transportkisten aus Kunststoff, die er auf einer ästhetischen Ebene in eine Art „kapitalistischen Goldenen Schnitt“ transformiert und in zahlreiche Versionen durchhexert und ad absurdum geführt hat, wusste in ihrem Hintergrund lange schon von den Möglichkeiten der karikaturhaften, zeichnerischen Zuspitzung und der wetterwendischen Atmosphärenhaftigkeit malerischer Farbspektren. Löser in den letzten zwei Jahren entstandene Bildserie in dieser Ausstellung verwendet – mit einer vollkommen neuen, weniger linear und siebdruckhaft wirkenden Art der Umsetzung – die Technik des Aquarells. Die Arbeiten seiner aktuellen Serie bestehen aus preußischblau-dunklen bis elfenbeinschwarzen Aquarellflächen auf Büttenpapier. Er hat hier älteres Bildmaterial übermalt, mit dem Ziel überformt, es unsichtbar zu machen. Auf den vielen Schichten seiner neuen Bilder forciert er die im Aquarell grundlegende Logik von Feuchtigkeit und Trockenheit, indem er die noch leicht nasse Farbfläche mit den Tropfen aus einem Drucksprüher wieder stärker verflüssigt. Dabei entsteht im Dunkel ein flächendeckendes Muster wolbig-faseriger, aufgehellter Flecken, in deren Zentrum die Unterschicht hervorscheint. Es bedarf einer genau ausgespürten Trockenzeit und einer sensiblen Platzierung, um sich auf der Bildebene nicht als Rinnsal zu verselbständigen. Das hier beschriebene Verfahren hat Romain Löser eher intuitiv, weniger im Sinne einer harten dialektischen Methode aufgefasst – als äußeren Pol seiner Arbeitsweise hat er im hinteren Ausstellungsraum noch eine wüst farbige, von vielen formalen Irritationen beunruhigte Variante als Gegenmaßnahme gegen seine eigenen, zurückhaltenderen Bilder im vorderen Raum platziert.

Wie Wendelien van Oldenborgh verfeinerte Methoden einer nichtlinearen Montagemethode einsetzt, um in der jeweiligen Gegenwart der Projektion zu zeigen, wie in den „Stoffen“ und in den Verhaltensweisen ihrer Beispiele Projektionen und Entwürfe der Vergangenheit nachklingen, entfaltet Romain Löser im historisch als sensibel und momentgebunden definierten Medium Aquarell eine regulierbare, historische Grenzen durchdringende Begegnung der Schichten unter- und miteinander, wenn er gesprühte Tropfen seine gemalten Oberflächen angreifen lässt, verfestigt Scheinendes wieder porös und beweglich werden lässt, statisch gewordene Tendenzen und Schichten im Bild ihre Lebendigkeit und Offenheit zurückerstattet – was sich spätestens dann erkennen lässt, wenn Betrachter*innen seine Bilder länger als eine Minute anschauen. Seine Aquarelle erinnern daran, dass es nicht die Op Art war, die das moderne Bild raumoptisch aufgeschlossen hat, sondern ein Surrealist wie René Magritte oder ein Farbfeld-Pionier wie Mark Rothko. Die expressiv durch Bildträger gesetzten Linien im Ausstellungsraum verstärken bei den Aquarellen die rhetorische Macht von Löser's Malerei und produzieren einen Raum intensiver Zeit für van Oldenborghs kultur- und zeithistorische Raum-Zeit-Vermessung.