

Idyll und Abgrund

Die Bilder Sven Drühls haben in den letzten Jahren einen weiten Weg zurückgelegt. Was sich schön in den Ideenhimmel seiner Malerei fügt. Die Landschaft Caspar David Friedrichs war eine frühe und danach immer wiederkehrende Referenz seiner Bilder. Seither waren der Maler und seine Bilder auf Wanderschaft und durchstreiften viele, gänzlich verschiedene, überraschende und entlegene (Bild-)Welten. Es wurde viel und gekonnt zitiert, es wurde mit Respekt geklaut und kopiert. Die Vorbilder und Malerfreunde standen reihenweise Pate, die Referenzen wurden offengelegt und in den Bildtiteln – zumindest verklausuliert – benannt. Das private Musée imaginaire wurde zum Fundus der eigenen Bildwelten. Architekturen und markante Gipfel, Bauhaus und strenger Winkel, Baumwipfel, weit sich öffnende Horizonte und schroffe Felsenformationen. Ohne Scheu, auch mit dem Mut zum gebrochenen Klischee, zum Allzu-Bekannten, immer wieder gerne auch Friedrichs „Eismeer“.

Ohne je eigene Motive zu suchen oder zu erfinden, wuchs ein Œuvre, das sich, neben vielen anderen Qualitäten, vor allem durch eine faszinierende Vielfalt malerischer Herangehensweisen und Fragestellungen auszeichnet. Mit Rasanz werden Stile wie Motive entdeckt und erprobt, wechselt der Blick von der Totalen ins Detail, springt die Referenz von der Gegenwart in die Kunstgeschichte, ohne jemals ihr eigentliches Anliegen aus den Augen zu verlieren: nie abzuweichen von dem, was jede Werkgruppe und jedes einzelne Bild immer wieder vorführen möchte, dass nämlich sie alle Konstruktionen sind, Fiktionen und Bilderfindungen, die mit der Realität ebenso wenig gemein haben wie Kasimir Malewitschs „Schwarzes Quadrat“ mit jenem neuen, gegenstandslosen „Realismus in der Malerei“, der ihm und seinen Mit-Suprematisten vorschwebte.

Schon das erste Zitat, die erste kopierte und auf ihr Wesentliches reduzierte Landschaft, formulierte mit aller Klarheit: Es gab sie vermutlich nie, jene Landschaft, die nur sich selbst darstellt. Nie stimmte für die Tradition der Landschaftsmalerei, weder in der Gegenwart noch in ihrer langen Geschichte, was uns in Zeiten der Moderne so teuer wurde: What you see is what you get! Nicht alles ist an der Oberfläche ablesbar, nichts ist, wie es der unmittelbare Eindruck zu vermitteln scheint. Im Gegenteil: Gerade die scheinbar unverfänglichste Malerei offenbart auf den zweiten Blick überraschende Sinnebenen und Verwerfungen. Abgrund und Idyll waren schon immer eng verwandt. Was eine Landschaft darstellt, liegt selten, vielleicht nie, in ihrer Oberfläche. Nicht in den Ideallandschaften des Barock noch in den vermeintlichen Idyllen Waldmüllers oder Spitzwegs, weder in der immer wieder neu in der

Bildfläche sich auflösenden Montagne Sainte-Victoire Paul Cezannes noch in den ikonologisch codierten Landschaften der Holländer des 17. Jahrhunderts. Die (Bild-)Schöpfung folgte immer schon in ihrem Innersten göttlichen oder wahlweise philosophischen Plänen. Heute werden Gott oder Kant oder beide in der Regel durch Konzept, Ironie oder Soziologie ersetzt.

Drühls Werkgruppen verbindet bei all ihrer Verschiedenheit, dass sie ihre Künstlichkeit mit Lust und sehr pointiert nach außen kehren, indem sie das Komposite, die Konstruiertheit ihrer Entstehung zum offensichtlichen Modus Operandi ihrer Malerei machen. Die Bilder von Sven Drühl sind dann plötzlich nicht mehr einfach Kopien, Referenzen oder Zitate, sondern sie verschleiern ihre Herkunft, indem sie sie vervielfachen: Es sind komposite Collagen, Landschafts-Samplings, Bilder, die ihre Bruchstückhaftigkeit zelebrieren, um die konzeptuelle Basis ihres malerischen Bildkonzeptes zu verdeutlichen. Diese Bilder sind bis heute minutiös inszenierte Kippfiguren, aus Fragment und Komposition, aus Realität und Fiktion. Sie sind Appropriationen, Wiederholungen, Kopien der älteren und jüngeren Kunstgeschichte. Zu Anfang stark dem deutschen 19. Jahrhundert verpflichtet, weitete sich das Repertoire schon bald auf vielfältige, auch zeitgenössische Vorbilder, die eines gemein zu haben scheinen: eine ikonische Suggestivität, wie wir sie aus der Werbung oder der Pop-Art kennen. Indem Drühl die Vorbilder, von Caspar David Friedrich über Joseph Anton Koch bis zu Carl Blechen, von Wolfgang Tillmanns bis Eberhard Havekost oder – in jüngeren Arbeiten – Vertretern des japanischen New Print Movement wie Kawase Hasui und Hiroshi Yoshida, fast gewaltsam reduzierte, ihnen mit seiner vereinheitlichenden Farbgebung ihre Identität nahm, entwickelte er einen Fundus von Bildfragmenten, die zu immer neuen Bildern gefügt werden konnten. Hybride Bilder, die die Konstruiertheit in ihrer quasi abstrakten, weil diskontinuierlichen Malerei offenlegen. Das Bild befragt sich selbst und seinen Gegenstand unter Zuhilfenahme der eigenen malerischen Mittel. Dem Konstruierten, Bruchstückhaften dieser Malerei wurde ein Moment der Ironisierung, der ironischen Brechung unterlegt, der – verbal wie malerisch – auf die frühen Vorbilder aus der deutschen Romantik zurückgeht und seinem Bildverfahren bis heute unterliegt.

Vor allem aber zeigt die Bildproduktion Drühls der letzten fünfzehn Jahre, dass der Moment der ironischen Brechung, des Aufbrechens der motivischen Oberfläche, nie zeitgeistiges Aperçu war, sondern zentrales Anliegen seiner Bildrecherche. Das Aufbrechen der malerischen Tradition und ihre Reduktion bis an die Schmerzgrenze war viel mehr immer notwendige Voraussetzung einer Selbstbefragung und Revision der Malerei auf der Grundlage

ihrer eigenen Geschichte. Aus dem Rückgriff auf die vermeintlich vor-moderne Romantik und ihre ironische Brechung wird ein kontinuierlicher Prozess, in dem zentrale Momente der Moderne wie Offenheit, Prozessualität und Autonomie des Werkbegriffs angelegt sind. Ein Werkbegriff, unter dem sich scheinbar mühelos auch die jüngsten Arbeiten subsumieren lassen. Was hier zitiert und kopiert wird, sind nun nicht mehr reale Bilder, sind nicht mehr Bilder anderer Maler, nicht der gängige Kanon der Landschaftsmalerei der vergangenen Jahrzehnte und Jahrhunderte. In diesen 2015 und 2016 entstandenen Arbeiten bezieht sich Drühl zum ersten Mal nicht mehr auf die Malereigeschichte, auf schon gemalte Bilder, sondern auf die digitalen Bild- und Landschaftswelten aufwendig programmierter Computerspiele. Dies ist eine wesentliche Neuausrichtung seines motivischen Referenzsystems und doch unterscheiden sich diese Gemälde auf den ersten Blick nur wenig von den früheren Appropriationen. Die gleichen undurchdringlichen Lackoberflächen und harten Outlines, Close-ups oder Totalen, die das Landschaftsinventar ikonisch isolieren, eine reduzierte, abstrahierte Farbpalette, die gerne ins grafische Schwarz-Weiß tendiert oder sich gänzlich in den Oberflächennuancen schwarzer Monochrome verliert. Am grundlegenden Antagonismus von Oberfläche und inhaltlicher Grundierung, in der künstlichen Natur aller Bilder hat sich wenig geändert. Und doch scheint sich so im Rückblick das Œuvre zu klären und neu zu sortieren. Die Spirale aus Natur als Fiktion, aus Realität und Abstraktion erhält eine weitere, unausweichliche Windung, wenn sich das Bild der inszenierten Wirklichkeit nicht mehr aus Versatzstücken von Havekost- oder Friedrich-Gemälden speist, sondern aus Einsen und Nullen. Hinter dem schönen Geäst, den fließend strukturierten Gesteinsformationen, den solitären Gipfeln können wir keine Referenz mehr ausmachen, die als Rückversicherung auf die Existenz unserer realen Welt zu gebrauchen wäre. Was uns hier erwartet, ist einzig die ungreifbare Leere des digitalen Raums. Die Nähe zum Abgrund, zur Abseite des schönen Seins, die dunkle Seite des Idylls, die schon die unschuldigen Landschaften Honoré Fragonards oder Antoine Watteaus lustvoll auskosteten, bekommen eine bestürzende und erschreckende Präsenz.