

Peter Forster
Die Bilder des Sven Drühl

Ein Bild! Ein Bild! Mein Pferd für`n gutes Bild!
(Heinrich Heine)

Auf den ersten Blick bereiten die Kunstwerke von Sven Drühl in ihrer Rezeption große Freude. Die Malereien, zumeist Landschaften und Architekturen, erscheinen in ihrer klaren und gleichzeitigen reduzierten Form- und Farbensprache zugänglich und könnten daher mit herkömmlichen kunstwissenschaftlichen Mitteln in beschreibende Sprache übersetzt werden. Man könnte sich frei auslassen über die Komposition, über innerbildliche Zusammenhänge und ihre Wirkung und würde anschließend voranschreiten mit der Bewertung und ihrer Verortung innerhalb ihres künstlerischen Umfeldes. Als Sahnehäubchen würde man drei vier vergleichbare künstlerische Positionen ausmachen und diese vernünftig kontextualisieren und fertig wäre eine herkömmliche und (für den Autor) befriedigende Kunstkritik. Am besten noch garniert mit der ein oder anderen Anekdote, wie zum Beispiel, dass Drühl selbst als Autor diverser Kunstartikel hervorgetreten ist, zudem Gastherausgeber zahlreicher Kunstforumsbände ist und dass er gerne Ausstellung kuratiert und Interviews mit anderen Künstlern führt.

Aber sieht man näher hin, fallen diverse Aspekte im Oeuvre auf, die diesem Vorhaben hinderlich im Wege stehen. Zum einen sind das die von Drühl genutzten Materialien, besonders Lack und Silikon. Dezidiert kunstferne Materialien, die eher im Zusammenhang von Autowerkstätten und Installationsbetrieben zu suchen sind als auf einer Leinwand. Diesen Umstand, könnte man sich jedoch schnell zueigen machen, indem man gerade diese ungewöhnlichen Materialnutzung in eine lange Tradition setzt, die mit Victor Hugos Rotwein- und Kaffeemalereien, über die Collagentechniken der Dadaisten, mit Duchamps Ready Mades hin zur Pop Art und Minimal Art der Amerikaner verläuft, die endgültig sowohl industrielle Materialien als auch andere Alltagsmaterialien in den Kunstkontext überführt haben. Mit dieser Linie nobilitiert man Drühls Weigerung mit herkömmlichen Malmaterialien zu arbeiten und fixiert ihren dezidiert modernistischen Anspruch, ausgedrückt eben durch seine ungewöhnliche Materialwahl. Danach müsste nur geklärt werden, inwiefern die Materialien Lack und Silikon miteinander auf einem Bildträger vereint und genutzt werden. Das Silikon benötigt der Künstler, um den flüssigen Lack in seinem Lauf zu begrenzen und ihn in die gewünschte Form zu bringen. Im Ergebnis erzeugt Drühl mit den künstlichen Materialien ein künstliches Bild, das bewusst herkömmliche Repräsentationsstrategien unterläuft und die Oberfläche der Werke betont, indem es Tiefe negiert. Im Zusammenspiel aus Fläche (Lack) und Linie (Silikon) in Kombination mit Ölfarben entstehen äußerst reduzierte Motivformen. Drühl attackiert hier direkt die Malerei mit all ihrer illusionistischen Haltung, indem er ihren herkömmlichen Prozess ad absurdum führt. Es scheint, als will hier einer gar nicht malen, obwohl er fesselnde und intensive Bilder kreiert. Daher beschleicht einen langsam ein seltsames Gefühl, dass der eben beschriebene Weg so einfach nicht weiterzuverfolgen ist. Vergleichbar einem Thriller entdeckt man plötzlich weitere Fährten, die weitaus verschlungener sind und auf einen völlig veränderten Verlauf in der Werkanalyse hinweisen. Daher ist es nur konsequent, wenn Drühl in einem weiteren Schritt sich tatsächlich der Malerei enthält.

In der beeindruckenden Serie der Neonarbeiten verlässt er das Medium der Malerei, indem er das Landschaftsmotiv auf die Konturen reduziert und das Silikon der Gemälde symbolisch in seinem Lichtobjekten in Neonröhren überführt. Die Auswahl des Materials sowie der überdimensional vergrößerte Bildausschnitt entfremden das Motiv noch mehr und

transformieren es in eine eigene Formen- und Zeichensprache. Dank des Lichtes treten die flächigen Linien plastisch hervor und erzeugen eine faszinierende Wirkung, die weit über das Werk selbst in den Raum hinein wahrnehmbar ist. Die auf der Leinwand verweigte Tiefe wird nun illusionistisch und mit immateriellen Mitteln verstärkt. Das nach vorne Strahlen potenziert den bereits in seiner Malerei angelegten Oberflächeneffekt. Eine weitere gelungene Attacke auf konventionelle Malerei mit den Mitteln der Malerei. War das gemalte Bild einstmals ein Fenster mit Ausblick, wird hier final der Rollladen runter gelassen und das Licht eingeschaltet. Das monochrom farbige Neonlicht strahlt aber nur, solange Strom durch seine Adern fließt. Ausgeschaltet, farblos, stehen die Neonröhren ausschließlich als Linienverlauf auf einer Plexiglasscheibe für sich. Nur sieht das in der Regel niemand. Für den offiziellen Betrachter existiert ausschließlich die „helle lichte Seite“, die wiederum einher geht mit ihrer inhaltlichen Motivation. Die Neons basieren, wie alle Bilder Drühls, auf Vorlagen anderer Künstler, nur in noch gesteigerter abstrahierter Form. Sie beziehen sich auf diverse romantische Gemälde von Landschaftmalern des 19. Jahrhunderts und auf Werke zeitgenössischer Künstler. Deren Landschaftsumrisse werden von Drühl in Neon umgesetzt. Ganz auf die Silhouetten konzipiert, geht von den Neonröhren ein geheimnisvolles Leuchten aus, so dass durch die Hintertür auch Reminiszenzen an die Landschaftsmalerei der Romantik wieder Eingang in die zeitgenössische Bildrezeption finden. Aus diesem Grunde wurde in der Ausstellung „Landschaft als Weltsicht“ einer Neonarbeit Drühls sein Ursprungswerk gegenüber platziert. Beide Werke bespiegelten sich gegenseitig und zeigten auf gänzlich unterschiedliche Art ihren gemeinsamen Nenner auf. Während sich auf dem Gemälde die romantischen Aspekte vor allem über die Darstellung des Sonnenlichtes auf die übrige Landschaftsdarstellung niederschlugen und so eine empfindsame Stimmung erzeugten, war es bei Drühl das elektrische Licht, das nun diese diffuse Gefühlswelt visuell in die Moderne transportierte. Erst im Zusammenwirken beide Werke wurde der Wandel dessen, was die Romantiker als individuelles Selbstverständnis auf einer Gefühlsebene über Landschaft verhandeln wollten, deutlich, da Drühl die Landschaft auf ihre reinen Umrissformen konzentriert und diese selbst animiert. Sein Sonnenlicht ist die Landschaft selbst.

Rein formal spielt die durch die Stromzufuhr bewirkte Wechselwirkung und der damit verbundene Kreislauf aus aktivem und passivem Bildgeschehen auch inhaltlich eine Rolle. Mit der Stromzufuhr aktiviert sich das entsprechende Lebensgefühl. Es scheint fast, als stünden die Neons in dieser Form für die *Vita activa*, die im religiösen Sinne den Gläubigen ein teilnehmendes Handeln nahe legte, während die *Vita contemplativa* für ein zurückgezogenes in sich gekehrtes Leben plädierte. Verdunkeln sich die Neons, verdunkeln sich auch die romantischen Empfindungen. Damit verändert sich der Gehalt der Arbeit vollständig und der Betrachter wird tatsächlich auf sich selbst zurückgeworfen.

Drühl ist auch ein Bilderverdunkler. Einer, der die Landschaft in die große schwarze Leere, in das absolute Nichts taucht. Als wäre die Schwärzeste aller Nächte hereingebrochen oder ein flächendeckender Ascheregen über sie heruntergegangen, präsentiert Drühl in seiner Serie „Undead“ nur noch das Gerippe von Natur. Gleich seiner stromlosen Lichtobjekte dominiert dann das Silikon als Linienmuster das Geschehen und bricht die Oberfläche aus schwarzer Ölfarbe auf. Dank seiner verwendeten Technik gelingt es ihm, dass die Schwärze nicht in einer flächendeckenden Abstraktion mündet, sondern dass die Figuration gewahrt bleibt. Berge, Bäume und fließende Gewässer treten reliefartig aus der Schwärze hervor, im wahrsten Sinne des Wortes erscheinen sie „undead“. Der Künstler hat kiloweise schwarze Ölfarbe mit Malbutter versetzt, damit der Trocknungsprozess jemals abgeschlossen ist. Dank seines Materialmix aus Silikon und Öl definiert Drühl nicht nur seinen ihm eigenen Stil, sondern er grenzt sich damit bewusst auch von herkömmlicher Malerei ab. Es sind großformatige, menschenleere und unheimliche Nachtbilder, die sowohl die Monumentalität der Natur

betonen als auch die gesamte Klaviatur romantischer Landschaftsempfindungen bespielen. Im Unterschied zu dem abgeschalteten Neon lässt bei den Bildern der Undead-Serie die „schwarze Romantik“ grüßen.

Drühls Bildwelt ist heterogen. Motivisch stellen die Landschaftsdarstellungen sicherlich den roten Faden dar, aber in Wirklichkeit sind seine Themen vielschichtiger. Herausragend ist sicherlich seine graue Architekturserie „shades of grey“. Hier verkehrt er das bisherige System, indem die Silikonbegrenzungen und damit die grafischen Unterteilungen keine Rolle mehr spielen. Öl und Lack werden konstruktiv eingesetzt. Scharfkantig, hart, kantenbetont, dann wieder rund, schwingend und öffnend formt Drühl unbegehbare Architekturen. Alles, was Architektur ausmacht, wird negiert. Der Künstler zeigt die Oberfläche von Architektur als reine additive Flächen. Kalt und unnahbar steht sie gemalt im Raum und lässt einen plötzlich zweifeln an der sie real umhüllenden Architektur. In welchem Verhältnis steht der dreidimensionale Raum zum gemalten Raum? In keinem, vielmehr fühlt man sich erinnert an die visionäre französische Revolutionsarchitektur eines Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). Seine völlig neuartigen Entwürfe waren in ihrer Übersteigerung in oft monumentale Größenverhältnisse völlig unrealisierbar und lebensfern. Insbesondere in seinen Kugelhäusern spiegelt sich der Wunsch nach Unermesslichkeit wieder. Diese extremen Projekte fanden erst in der Architektur des 20. und 21. Jahrhundert ihre Entsprechungen in groß dimensionierten Glasquadern, Kugelhäusern, Zylindern und Pyramiden, die in geometrischer Schlichtheit und funktionaler Strenge an seine Entwürfe anknüpften. Realisierbar vor allem durch den neuen Baustoff Beton mit seinen vielfältigen formgestalterischen Möglichkeiten. Die von Drühl ausgewählten repräsentativen Architekturen, wie beispielsweise das Guggenheimmuseum, knüpfen im postmodernen Sinne an jene Repräsentationsarchitektur an. Aber genau diesen Anspruch unterläuft wiederum Drühls Malerei. Mittels Perspektivverschiebungen, Unteransichten, Nahaufnahmen und extremen Ausschnitten überführt er die Architekturelemente zum reinen Dekor. Klar und präzise spielt der Künstler mit architektonischen Innen- und Außenansichten. Mal bauen sie sich als undurchdringliche Riegel, mal als sich scheinbar in den Himmel öffnende Formen auf. Immer zeitlos und mit atmosphärisch kühler Aufladung versehen.

Es ist zum einen diese Klarheit, ja Strenge, die seine Architekturen und seine Landschaften miteinander verbindet, zum anderen aber auch ihre extreme Künstlichkeit. In keinem der Fälle sucht der Künstler nach einem Wirklichkeitsbezug. Es liegt ihm nichts ferner, als der realen Natur der Dinge nahe zu sein. Erst diese emotionslose Haltung den Motiven gegenüber ermöglicht zu verstehen, aus welchem Bildkosmos sich Drühls Werk speist. Seine Bilder verlangen vom Künstler kein eigenes Erleben des Dargestellten. Weder muss er in den Architekturen noch in den Landschaften selbst gestanden haben. Es ist dieses distanzierte Verhältnis den Motiven gegenüber, das sich in Verbindung mit seinen gewählten Materialien zu seinem ihm eigenen Stil verbindet.

Um sich in die komplexe Bildwelt von Sven Drühl einzufinden, benötigt man Kenntnis seines Alphabets. Anstelle von Buchstaben für ein schriftliches System besteht Drühls Alphabet aus Bildern von anderen Künstlern. Deren von ihm genutzten Bildvorlagen werden wiederum über das Namenskürzel der Künstler (erster Buchstabe des Vornamens, erster Buchstabe des Nachnamens) versprachlicht und ergeben oftmals in Kombination mit dem eigenen Namenszug S.D. den Titel des Werkes. Beispielsweise bei Andre Derain: A.D. Der Titel wird so zum System der Vorgehensweise. Wie bei kaum einem anderen Künstler verweist der Titel auf die Basis der Arbeit, seine originäre Herkunft. Dennoch ist der Titel so verschlüsselt, dass er nichts erklärt. Weder wird erklärt, was zu sehen ist, wie z. B. bei den Originalen wie Ivan Schischkin „Farnkraut“ von 1886 oder von Kenzo Tange „Präfektur,

Kagawa“ von 1959, noch findet sich darüber hinaus ein Hinweis auf eine Interpretation wie bei Eugen Bracht „Die Gestade der Vergessenheit“ von 1911.

Im Unterschied zu unserem geläufigen Wortalphabet, das aus einer geordneten und abgeschlossenen Menge an grafischen Zeichen besteht, die über Regeln zu Wörtern verknüpft werden, ist Drühls Bildalphabet offen und variabel. So können gleichsam mehrere Bildvorlagen in einem Werk verschmelzen, was wiederum zu kleinen Bildtitelungeheuern führt wie etwa T.R.C.D.F. oder I.S.H.V.C.D.F.S.D.

Dieser Code zeigt in seiner Übertragung und Entschlüsselung ausschließlich die Fakten, nämlich die Namen der Künstler, deren Bildvorlagen er nutzt. Dieses herunterbrechen auf Fakten steht in einer gewollten Tradition. Die amerikanischen Minimalartisten verzichten bei ihren Arbeiten auf einen Titel und benennen sie „untitled“. Damit wird jeder Verweis auf eine illusionistische Deutung getilgt, stattdessen bleibt allein das Material, das oftmals hinter „untitled“ aufgeführt wird. Es bleibt das, was wirklich real zu sehen ist, das Kunstwerk. Bei Drühl ist sein Material die ausgewählte künstlerische Vorlage, die er nutzt und aus der sein Werk entstehen wird. Hier liegt die Wurzel, die in der Titulatur genannt wird. Damit definiert Drühl sein Verhältnis zur Bildvorlage, es ist sein Material, deren Autor er kenntlich macht. Eine Einschränkung erfolgt nur, wenn ihm der Vorlagengeber selbst nicht wichtig erscheint, dann titelt Drühl N.N. (Nomen Nominandum - noch zu benennen).

Wie ist das Material zu bewerten und wie sind seine Auswahlkriterien? Im Laufe der Jahre kristallisierten sich zwar bestimmte Motivfragmente heraus wie Bäume von Iwan Schischkin oder Berge von Samuel Birmann, aber in der Summe zeigt sich eine große Bandbreite der Vorlagen, die aus Romantik, klassischer Moderne, New Print Movement oder auch aus der zeitgenössischen Kunst stammen. Erweitert durch Interieurs und Architektur motive, die nicht immer auf kunsthistorische Motive zurückgehen, sondern auch Fotos und Skizzen von Architekten und Fotografen nutzen wie beispielsweise von Frank Lloyd Wright (F.L.W.). Diese Vielseitigkeit ist gleichsam Programmatik, sie gewährleistet Freiheit, Beweglichkeit und vor allem ein mannigfaltiges Repertoire.

Drühls freier Umgang mit der Aneignung fremder Bildmotive findet weder seine vergleichbare in den mittelalterlichen Musterbüchern, noch in der langen Tradition des Kopierens an den Akademien oder irgendeiner gearteten Paraphrasierungen nach bekannten Vorbildern und auch nicht in der jüngsten Geschichte der Appropriation Art.

Denn Drühl will weder den Originalen ihre Bedeutung nehmen, noch will er den klassischen Originalitätsbegriff zerstören, geschweige denn die Begriffssysteme der Moderne in Frage stellen. Drühl ist nicht Elaine Sturtevant, die ausschließlich Bilder im selben Format, in derselben Technik und mit demselben Material nach bereits vorhandenen Originalen malt, um dem Zwang zur Originalität zu entkommen und gleichzeitig diesen Begriff mit den Mittel der Kunst zu erforschen. Keiner der angesprochenen Aspekte greift. Drühl versteht das jeweilige Original, sicherlich schätzt er es auch, aber es muss in sein Bildsystem passen, letztlich ist es ihm aber gleich, da es nur Mittel zum Zweck für eine eigene Bildfindung ist. Eine wirklich vergleichbare Annäherung an seine Herangehensweise und sein Bildverständnis bietet tatsächlich im übertragenen Sinne die gegenwärtigen Remix- und DJ-Kultur.

Eine zeitlang hatte ein guter Freund von mir einen regelrechten Tick (aus meiner Sicht). Musikbegeistert wie wir sind, spielten wir uns ständig „neu entdeckte“ Songs diverser Interpreten zu. Um mich zu ärgern (so schien es mir), warf besagter Freund permanent ein: „Wunderbar, aber jener Refrain oder jenes Riff stammt definitiv von jemand anderem“. Unabhängig, ob dies ein Fall für die GEMA ist, war mir der Spaß an der „Neuentdeckung“ geraubt. Hieß es doch schlicht, hier wurde die Idee eines anderen geklaut und zu etwas eigenem verarbeitet. Diese Abwertung, indem die Originalität und Autorenschaft in Zweifel

gezogen wurde, führte meinerseits zu einer Überprüfung, ob das denn stimme. In den meisten Fällen musste ich kleinlaut begeben und führte trotzig aus, dass der Song doch jetzt wesentlich besser ist als das vermeintliche Original. Außerdem seien diese Zitate nichts anderes als Anspielungen auf das Original, so dass es die Möglichkeit offeriere, Wissen unter Beweis zu stellen. Damit fühlte ich mich beruhigt. Außerdem leben diverse Musikgenres (die mir etwas entfernt sind) wie beispielsweise Techno und House samt ihrer sampelnden DJ's davon, zu remixen, indem sie einzelne Songs aus unterschiedlichen Musikbereichen neu kombinieren. Hier nähern wir uns bereits der Bildwelt und dem Grundverständnis von Sven Drühl an.

Er selbst beschreibt seinen Umgang mit den Vorlagen wie folgt: „Alles wird dabei meinem eigenen Duktus und Stil einverleibt. Bei meinen Gemälden handelt es sich um so etwas wie Remixe bestehender Werke, so wie ein DJ im House- oder Techno-Bereich einzelne Musikstücke neu zusammensetzt oder sie aneinander- und übereinander lagert, um so zu neuen Lösungen zu kommen. Eine Musikrichtung, die mich dabei zu Beginn stark beeinflusst hat, ist der sogenannte Bastard Pop der späten 90er Jahre aus dem Clubkontext, bei dem Musikstücke aus sehr unterschiedlichen Bereichen zusammengemixt wurden, etwa Whitney Houston „I wanna dance with somebody“ mit dem Stück „Numbers“ von Kraftwerk. Oder auch The Prodigy mit Britney Spears. Für mich hieß das dann, Motive von beispielsweise Caspar David Friedrich mit Tobias Rehberger zu mixen. Das Prinzip ist das Gleiche.“

Als direkte Konsequenz aus den Erfahrungen mit dem Bastard-Pop entstand seit 2002 seine bislang unerwähnte Serie der „Bastard Paintings“. Allgemein lässt sich bei Drühl festhalten, dass sein Arbeiten in Serien einem offenen Prinzip folgt und die einmal begonnen Serien nicht abgeschlossen werden. Der Künstler kann sie zu jedem erwünschten Zeitpunkt weiter fortführen und inhaltlich und künstlerisch erweitern. Die Bastard Paintings sind weiß bis auf den Grund, den sie bestehen ausschließlich aus weißer Grundierung und spärlich gesetzten Silikonlinien, aus denen sich die Landschaften in Umrisslinien bilden und wenigen weißen Lackflächen. Drühl bricht damit die Malerei auf einen Ausgangspunkt herunter. Die eigentlich nur vorbereitende Grundierung für die folgende Malerei wird nun selbst bildwürdig und kombiniert mit einer Zeichnung. Die Zeichnung erinnert an Vorzeichnungen. Drühl belässt sein Werk in einer Art Rohbau. Das vermeintliche Unfertige ist in Wirklichkeit das Vollendete. Die Linie dominiert, das malerische Element ist selbst komplett zurückgenommen. Wieder beschleicht einen das Gefühl, das Drühl mit den Mitteln der Malerei gegen die Malerei arbeitet. Nicht nur, dass die Originalvorlage nicht verifizierbar ist, er tilgt in dieser Form der Malerei gleichsam seinen eigenen Duktus, bleibt selbst als Autor unkenntlich. Ein vollständiges Zurücknehmen zugunsten des Werkes. Dass in dieser Serie die eigentliche Keimzelle für die Neonarbeiten liegt, ist folgerichtig. Dass die „Bastard Paintings“ in Wirklichkeit nur immer auf ein Motiv zurückgehen und damit das vorher Gesagte konterkarieren, ist wiederum eine eigene Note im Remixen.

Drühl betont ohnehin in diesem abstrakten Vergleich zwischen audio- und visuellen Zusammenhängen vor allem die Dynamik, die in dieser Kunstform des Remixens liegt. Daher bestimmt er das Tempo des Mixens. So wie beim musikalischen Material die melodischen, harmonischen- und rhythmischen Zusammenhänge neu gemischt werden, entweder durch behutsame Veränderungen, die relativ nahe am Original sind oder durch vollkommen neu interpretierende Collagen, die vom Ursprung selbst nur noch Fragmente enthalten. Es ist diese Palette an Möglichkeiten der Veränderung, Zerstückelung, Neuzusammensetzung und Neugewichtung, die beeindruckt. Wichtig sind immer die sauberen Übergänge. Mit dem Remixen werden entweder studioerfahrene DJs beauftragt oder Musiker einer bestimmten

Stilrichtung, die die Vorlage in eine bestimmte Richtung lenken und völlig freie Hand bei der Umsetzung haben.

Neben dem Remixverweis ist es aber auch die Kunst der Anspielung - die Allusion -, die Drühl betreibt. Die Allusion setzt allerdings voraus, dass der Adressat auch in der Lage ist, die Anspielung nachzuvollziehen. Die Kunstgeschichte basiert seit ihrer Zeit ihres Daseins auf Anspielung. Zu Beginn kanonisch, dort war die Anspielung mehr als zwingend, galt es doch, von der Vorlage keinen Deut abzuweichen. Im Laufe ihrer Entwicklung wurde die Anspielung immer spielerischer. So oder so, spielte das Davor (oder auch das Parallele) als Mitgedachtes immer eine entscheidende Rolle. Es existieren also verschiedene Zweige, um sich dem Phänomen der Bildvorlagen bei Drühl zu nähern. Letztlich drückt sich aber in seinem Vorgehen seine tiefe Verwurzelung in der Kunst selbst aus, aus der heraus er seine Werke schafft. Als unterstützende Quelle publizierte Drühl im Jahr 2011 sein Alphabet. Dort findet sich eine Auswahl der Abbildungen, der von ihm genutzten Bildvorlagen.

Drühls Stärke besteht in seiner kompositorischen und farblichen Leistung.

Die Gestaltung des Bildraumes, insbesondere wenn einzelne Bildelemente isoliert und additiv nebeneinander stehen, um sich zu einem geschlossenen Ganzen zu finden, verlangt nach einer durchdachten und reflektierten Farbwahl. Seine Farbsetzungen sind zurückgenommen und akzentuiert und ergeben eine harmonisch beruhigte Wirkung. Auch in den kolossalen Berglandschaften, die den ganzen Bildraum einnehmen und bis in den Himmel ragen, dominiert eine Ruhe und Ausgewogenheit, die den Landschaften eine Klarheit und Übersichtlichkeit verschafft. Das Zusammenspiel aus Flächen und Linien ist von Bild zu Bild exakt aufeinander abgestimmt. Durch den weitgehenden Verzicht auf eine perspektivische Tiefenwirkung, bedarf es einer genauen Definition der Größenverhältnisse. Hier lässt Drühl das genau richtige Maß walten, um die entsprechenden Proportionen in eine stimmige Einheit zu bringen. Das Spannungsverhältnis aus statischen und bewegten Elementen versetzt die Bilder in einen eigenwilligen Widerspruch, den ich mit dem Begriff „lebendiger Ruhe“ umschreiben möchte. Malerisch bewegt er sich zwischen gewollt schnellem Farbauftrag und versierter Setzung. Die Lacke fließen ineinander, es bilden sich filigrane Marmorierungen und wunderbare Verläufe, die so eben nur mit Lack und Lösemitteln zu erreichen sind. Die Ölstellen sind meist Fett-in-Fett gemalt, erinnern an die heftige Malerei der 1980er Jahre und verstärken den Kontrast von glatter Lackfläche zu pastosem Ölfarbeauftrag. Das Öl wird gleichsam gegen den Lack ausgespielt. Dadurch entstehen reliefartige, beinahe dreidimensionale Oberflächen, die auch stark von Duktus und Lichteinfall abhängen. Die schwarzen Bilder der Undead-Serie arbeiten mit dem realen Licht- und Schattenspiel im Ausstellungsraum. Drühl liefert in seinen monochromen schwarzen Gemälden maximale Malerei mit minimalen Mitteln. Aber auch bei den farbigen Werken geht es ihm, neben allen konzeptuellen Aspekten, doch auch sehr um die malerische Wirkung inklusive Verführungsqualität. Besonders reizvoll sind seine Wolkenbildungen, die zwar nur selten vorkommen, dann aber malerisch regelrecht virtuos sind. Drühl strebt zwar eine künstliche Wirkung an, die auf den ersten Blick auch kühl und distanziert erscheint, doch beinhalten die Werke eine große malerische Vielfalt, so dass sie doch weit über den vermeintlichen Oberflächeneindruck hinausreichen. In Wahrheit haben die Bilder eine Tiefe und eine erzählerische Wirkung. Gerade in ihrer antiillusionistischen und antimalerischen Haltung bewirken sie genau das Gegenteil. Sie sind reine Malerei und vielschichtig in ihren Erzählungen. Die Landschafts- und Architekturauffassung des Künstlers geben dem Betrachter nur keine Lesart vor. Sie zeigen keine reale Landschaft und keine reale Architektur, sondern Bilder von Landschaften und Architekturen.

