

スヴェン・ドリユール:新版画 日本の風景

スヴェン・ドリユールは長年に渡り、自身の作品制作を通して、古今東西の美術に表象された風景と建築のモチーフへの探求を行ってきました。ドリユールの絵画作品及びネオン作品には、カスパー・デヴィット・フリードリヒ、フェルディナンド・ホドラーなどの過去の画家の作品、さらにはエバーハルト・ハーヴェコストやヴォルフガング・ティルマンスなどといった同世代の作家の既存の絵画作品が、頻繁に引用されています。ドリユールは、過去の作品から探し出した図像と絵画断片を新たに構築、または脱構築することにより、既存のモチーフの借用と新たな作品の創作を同時に行います。ドリユールは2007年より、1910年代から1920年代にかけて日本において発生した新たな木版画運動、すなわち新版画と深く関わってきました。新版画作家は、葛飾北斎や歌川広重以来の錦絵の伝統を踏襲する一方で、19世紀から20世紀にかけての西洋美術、中でもドイツ・ロマン派芸術のモチーフと、印象派絵画の光の表現からの影響を少なからず受けています。1950年代後半まで、新版画は殊にアメリカ合衆国、カナダ及びオーストラリアのアートマーケットにおいて大変な人気を博しました。

今回の展覧会では、スヴェン・ドリユールの作品が、ドリユール所蔵の数多くのオリジナルの新版画と並べて展示されます。ドリユールにとって本展覧会は、これまでヨーロッパにおいてはほとんど知られてこなかったこの芸術ジャンルを紹介すると同時に、彼の作品制作のインスピレーションの源泉となった新版画作品へのオマージュを示すという、二つの意義を持っています。ロマン派芸術と現代アートの関係性の中における新版画との対話は、風景画の歴史を辿る上での刺激的な視点を与えてくれます。

過去にスヴェン・ドリユールは、キールの市立美術館及びイスマニングのカルマン美術館の展覧会に出展してきました。この度の展覧会では、作家本人も企画に携わった、スヴェン・ドリユール初の個展を皆様を紹介出来ますことを、大変嬉しく思います。

私たちは、この展覧会プロジェクトに対するドリユール氏の惜しみない尽力に感謝申し上げますと共に、本展覧会の実現に当たって多くの協力を賜りました、ギャラリストであるベルリンのアレクサンダー・オクス氏、そしてキム湖畔プリーンのステファン・ヴィンマー氏にも厚く御礼申し上げます。また、本展覧会のために所蔵作品を貸し出してくださいました、多くの個人コレクターの皆様にも深く感謝申し上げます。この度、ドゥイスブルクのDKM美術館にてドリユール氏の作品を展示出来る運びとなりましたことに関しては、DKM美術館のディルク・クレーマー及びクラウス・マースの両氏に重ねて御礼申し上げます。

今回の展覧会の開催に合わせ、展覧会カタログも出版されます。カタログの制作に当たりましては、作家本人の惜しみない協力に深く御礼申し上げます。またペーター・クルスカ博士には、スヴェン・ドリユールの風景構築に関する論文の執筆を頂きましたことに心より御礼申し上げます。

それでは、スヴェン・ドリユールの描く日本の風景を、どうぞお楽しみください！

ヴォルフガング・ツァイゲラー
キール市立美術館

ラスムス・クライネ (修士)
カルマン美術館、イスマニング

SVEN DRÜHL: SHIN-HANGA JAPANISCHE LANDSCHAFTEN

Seit vielen Jahren setzt sich Sven Drühl in seiner künstlerischen Arbeit mit Landschafts- und Architekturmotiven der Kunstgeschichte und zeitgenössischen Kunst auseinander. Drühl zitiert in seinen Gemälden und Neonarbeiten häufig bereits existierende Kunstwerke anderer Künstler wie etwa Caspar David Friedrich, Ferdinand Hodler oder auch von Kollegen seiner Generation z. B. Eberhard Havekost und Wolfgang Tilmanns. Dabei geht es Drühl gleichermaßen um das Benutzen von Vorgefundenem wie auch um die Konstruktion von Neuem, wenn er die gezielt ausgesuchten Versatzstücke und Fragmente neu arrangiert oder auch dekonstruiert.

Bereits seit 2007 beschäftigt sich Drühl intensiv mit dem japanischen New Print Movement, dem sogenannten Shin-Hanga, das seine Wurzeln im Japan der 1910er und 1920er Jahre hat. Die Shin-Hanga-Künstler bezogen sich einerseits auf die Tradition des japanischen Farbholzschnitts seit Hokusai und Hiroshige wie auch andererseits auf Einflüsse aus der westlichen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, speziell der Motive der deutschen Kunst der Romantik und der Lichtsetzung des Impressionismus. Bis in die späten 1950er Jahre hinein fanden die Shin-Hanga-Holzschnitte einen großen Markt, vor allem in den USA, in Kanada und Australien.

In der Ausstellung werden die Werke von Drühl zahlreichen Originalen des New Print Movement aus der Sammlung von Sven Drühl gegenüber gestellt. Es geht dem Künstler darum, die Bedeutung dieser in Europa bislang kaum rezipierten Kunst zu unterstreichen und zugleich seine Inspirationsquelle zu würdigen. Die Auseinandersetzung mit Shin-Hanga in Bezug auf Romantik und zeitgenössische Kunst ermöglicht so einen spannenden Blick auf die Entwicklung der Landschaftsdarstellung.

Sven Drühl hat bereits an Ausstellungen sowohl in der Stadtgalerie Kiel als auch im Kallmann-Museum in Ismaning teilgenommen. Wir freuen uns, ihm nun in Zusammenarbeit Einzelausstellungen ausrichten zu können, deren Konzept Sven Drühl mit uns entwickelte.

Wir danken dem Künstler für sein unermüdeliches Engagement für dieses Ausstellungsprojekt, ebenso seinen engagierten Galeristen Alexander Ochs aus Berlin sowie Stefan Wimmer aus Prien am Chiemsee. Zu danken ist auch den vielen privaten Leihgebern, die sich für die Dauer der Ausstellungstournee von ihren Werken getrennt haben. So freuen wir uns, dass die Werke auch in Duisburg im DKM-Museum gezeigt werden und danken hier den beiden DKM-Stiftern Dirk Krämer und Klaus Maas.

Wir freuen uns, dass es möglich war, einen ausstellungsbegleitenden Katalog herauszugeben; dem Künstler ist hier für seine Mitarbeit im Besonderen zu danken. Für den Beitrag über Sven Drühls Landschaftskonstruktionen danken wir ganz herzlich Dr. Peter Kruska.

Zusammen mit unseren Besuchern freuen wir uns auf die japanischen Landschaften!

Wolfgang Zeigerer
Stadtgalerie Kiel

Rasmus Kleine M. A.
Kallmann-Museum, Ismaning

ジャポニスム 2.0 —スヴェン・ドリユールの絵画と新版画

ラスムス・クライネ

それは現代絵画における新たなジャポニスムの到来なのか？エドゥアール・マネとアンリ・ド・トゥールーズ・ロートレックより一世紀以上の時を隔てた今日に？確かに、芸術の歴史とは常に交流、伝統とその応用の歴史であった。しかし、芸術は社会的、宗教的そして政治的な条件下における交流の中だけでなく、むしろ何よりも、既存の芸術伝統からの様々な影響を受けながら制作されてきた。国境そして文化の境を越えた芸術的交流は、決してグローバル化、越境文化性などといったキーワードが社会の現状を語る上で極めて重要な位置を占めるようになった過去数十年の間に、初めて重要性を獲得したものではない。例を挙げれば、ヨーロッパの芸術伝統は過去数世紀の間に、自国外の植民地など、全く異なる文化環境において影響を与えてきただけでなく、同様にヨーロッパ以外の地域から、芸術的な形象と技法を常に取り入れてきた。例えば、18世紀のパロック美術におけるシノワズリや、表現主義とキュビズムにおいて見られるオセアニアとアフリカの芸術要素の受容、また19世紀半ばから特に複雑な発展を遂げた西洋と日本の美術交流などがその例として挙げられる。現代のあるドイツ人画家が、別の国家の過去の芸術的伝統を参照して作品制作を行うことは、一見すると意外に感じられることであろう—そう、スヴェン・ドリユールが彼の新版画作品において行うように。しかし、この一見すると非常に日本的に見える芸術伝統は、実のところ、本当に日本的と言えるのだろうか？

江戸時代の1世紀以上に及ぶ鎖国期間（1603-1868）、すなわち日本人と外国人の出入国がほぼ完全に禁止されていた時代の後、日本は19世紀後半になって初めて国際貿易へと参入し、自らを他国の文化の影響下に曝すこととなった。続く明治時代には、新たな政治制度が制定されただけでなく、日本全体が急激に近代化し、生活のあらゆる分野において西洋の文化、学術、そして技術の成果が取り入れられることになった。ヨーロッパとアメリカの芸術文化も、この時期に日本にもたらされたものである。日本の芸術家たちはヨーロッパとアメリカへ渡航し、西洋美術を学び、その絵画技術と表現の形式は「西洋画」という名のもとに、日本人が自ら創立した美術学校において教えられるようになった。また逆に日本の錦絵は、ヨーロッパへと輸入され、ヨーロッパの芸術文化に長きに渡り影響を与えることとなった。日本美術の要素から影響を受けたヨーロッパの芸術家は数知れず、その中にはエドゥアール・マネ、エドガー・ドガ、ヴィンセント・ファン・ゴッホ、ポール・ゴーギ

ャン、アンリ・ド・トゥールーズ・ロートレック、フランツ・マルクにアウグスト・マッケなどの近代芸術の大家たちも含まれている。明確に区切られた色彩空間、平面的で単色の平面、断片的な画面構成、極端に高いまたは低いところから見た視点によって画面を構築する特殊な遠近法などは、これらの芸術家が日本の芸術作品から学んだ要素であり、またヨーロッパの絵画における新たな美術理論の誕生に寄与したものであった。しかし日本に於ける西洋美術の導入と、同時に起きた日本古来の芸術伝統の衰退は、日本文化のアイデンティティに関する議論を発展させることにも繋がった。この流れの中で、20世紀初頭には伝統的な木版画の復興が起きたが、それはヨーロッパの芸術家が個人的に所蔵していた、あるいは国際アートマーケットに広く流通していた江戸時代の浮世絵版画の成功に寄る部分が大きいと言える。この時期に、西洋的な方向性を持ち、明らかに創作的で新たなアプローチを取り入れた近代的な創作版画とならび、日本の伝統を踏襲し、かつ同時に西洋的な影響も取り入れた新版画が成立した。

たとえこの学術的な、文化史的なイントロダクションが、スヴェン・ドリユールの芸術とは一見無関係であるように見えたとしても、実際にはこの新版画の流れこそが、本展覧会に展示されているドリユールの作品の主な背景となっているのである。一見すると、ドリユールは広々とした溪谷、奇妙な形の岩山、急な溪流、険しい山岳に、穏やかな湖畔などを好んで描く伝統的な風景画家であるように映るであろう。彼の絵画作品の中に、門、橋、道などといった人工的建築物はごく僅かにしか登場しない。そこに人間や動物の姿を探し求めることは無駄な試みである。ドリユールがペンキによって構成された色彩平面をもって描き出した絵画は、風景画として親しみ深いモチーフを対象にしているにも関わらず、人工的に映る。ホーロー芸術、中世のステンドグラス、コミックまたは日本の錦絵を想起させる、簡潔に還元された表現形式は、絵画中に描かれた対象の距離感を生み出す。それはあたかも、鑑賞者が描き出された風景の中へと感情移入して入りこむことを、初めから拒絶しているかのようだ。ドリユールは、ひとつひとつの石や急流を個別化して描くときにのみ、油彩画法を用いる。これらの部分は、画面構造の中において異化された存在となり、まるで西洋の学術的な、可能な限り自然でリアルな風景表現を志向する絵画へと、ユーモラスなウイックを投げかけるかのようである。ドリユールは、これらの部分を描く際に自身をあたかも「正当な画家」であるかのように

感じることを自ら楽しんでいると同時に、自身と「正当な画家」との間の距離も感じると述べている。現実の風景を可能な限り精密に模写することに重点を置いた記録画家の作品のように、絵画における目の錯覚を利用してリアルな風景を描くことも、ドリュールの主な関心の対象ではない。このことは、白いキャンパスに直接下描きの輪郭線のみが描き出された「バスタード・シリーズ」の作品、そして黒色で覆われた平面の中から、画面を構成する個々の要素が浮き彫りのように浮かび上がってくる「アンデッド・シリーズ」において、特に当てはまると言える。

その画面構成において、ドリュールは過去の美術作品をテンプレートとし、それらを冷静かつ遊び心に溢れた態度で、無加工の原材料として使用する。ドリュールは一つの絵画作品を制作するに当たり、ある一つの作品のみをテンプレートとして使用する場合もあれば、音楽におけるサンプリングと同様に、複数の絵画から集められたモチーフが同時に用いることもある。「C. D. F.」、「F. H.」または「H. Y.」などといった、謎めいたアルファベットの羅列によって名づけられた作品タイトルは、ドリュールが作品の構成要素として借用した作品の作家の名前を表わしている。引用された作品中に描きだされた対象物の名を示す「ヴァッツマン山」「ブライトホルン山」などの本来の作品名は、ドリュールの作品タイトルには反映されない。なぜなら、彼が参照しているのは山岳景そのものではなく、引用した絵画作品そのものであるためである。今回の展覧会にて展示される作品の引用元となっているのは、ドリュール自身が所蔵している新版画のコレクションである。中でも吉田博(H. Y.)、川瀬巴水(K. H.)そして吉田遠志(T. Y.)は、1920年代から1960年代にかけての新版画の盛期を代表する著名な作家たちである。ドリュールの作品制作のコンセプトが、上述のように19世紀にヨーロッパの芸術に大きな影響を与えた浮世絵の伝統的な作品でも、アヴァンギャルドな創作版画でもなく、新版画に基づいているという事実は特筆に値する。新版画は確かに、美人画や風景画といった浮世絵の標準的な題材を受け継いでいるが、しかし同時に、既に当時、日本絵画に「西洋画」として取り入れられていた、西洋美術の透視図法、空間そして陰影の表現手法をも取り入れてもいる。表現における新たな個人主義と、非常に詩的な雰囲気、新版画の作品の特徴であると言える。新版画は、微妙なニュアンスと色調の変化によって生み出される色彩効果と、幾重にも版を重ねることにより生じる特有の陰影効果によって、ロマン主義の絵画と外光派の絵画作品からの強い影響を感じさせる、詩情的かつ情緒溢れる雰囲気を醸し出すことが可能となったが、それは伝統的な浮世絵版画には見られないものであった。ヨーロッパの絵画技法は、風景に対する東洋の繊細な感性と出会うこととなった—そこでは古来より自然景の描写に重きが置かれ、また日本においては、吉田博が「自らが寒さの中で震えていなければ、寒気を描き出すことは出来ない」と語っていたように、芸術家が表現対象と感情的にシンクロすることが求められるのである。新版画作家の大半は、このような自然との主観的な関わりの中で、従来の日本画において受け継がれてきた伝統的な図像を用いることなく、作家の目の前にある風景をそのまま描

くことを試みた。新版画の題材として描かれた場所の大半は、良く知られたいわゆる名勝地ではないが、それにも関わらず、新版画の中で表わされた風景は日本の「典型的な」自然風景を体現している。殊に好まれた題材は、人間と自然が調和した田舎における自然な生活風景や、近代化の波に飲み込まれることのなかったノスタルジックな街の景色などであった。漠然とのみ表現される風景は幻想の余地を残し、また夜景や黄昏時、または様々な天候条件下での風景を描いた新版画は、刻々と変化する現世の物事の魔術めいた魅力と美しさのみならず、その儂さをも表現している。新版画とは即ち、急激な近代化と西洋化の波に晒された日本の、それでもなお絵画的で古めかしい景色を、情緒的で浪漫溢れる視点で描き出すことにより、当時の日本に特有の文化的アイデンティティを表現する試みであったと言えるだろう。その一方で、新版画の作品は、日本の美術愛好家のみを鑑賞者として想定していたわけではなく、むしろ海外のアートマーケットで流通していた、御伽噺めいたエキゾチックな国という典型的な日本像に接近したものであった—但し、そこには同時に当時の日本の様相も反映されていた。新版画がその黎明期において、日本の伝統を復興させようと試みていたのと同時に、フリッツ・カペラリーやチャールズ・パートレットなどのヨーロッパの芸術家も「日本の」木版画の制作に取り組んでいたことは、東西の芸術文化の特殊な関係性を示すアイロニーであるといえるだろう。

最後に、風景画に対する文化的視点の発展の大まかな流れを掴むために、個々の作家や作品にまつわる複雑な話には触れず、ここでは敢えて西洋と東洋という単純な類型化を用いて、美術史的な記述を行いたい。スヴェン・ドリュールの作品制作にとって、この風景画の発展史は本質的な意義を持つ。ドリュールは、引用元の作品の持つ図像語彙を、簡素化を志向する美学を通して見つめ直し、引用元の作品において既に抽象化されていたモチーフに、さらなる抽象化を加える。その過程において彼は、従来の日本の版画作品では重要な意味を担っていた人間を排除するだけでなく、原作品においては場面の雰囲気表現のために欠かすことの出来なかった、微妙な色合いのニュアンスも簡潔化する。新版画作家にとっては、山々や湖畔の自然な視覚的印象を絵画上に写し取ることは革新的な試みであったのに対し、ドリュールは、西洋と日本の芸術伝統の交流の結果として生み出された、新版画の自然現象を表わす図像体系を引用する。その一方で、ドリュールの絵画作品は、少なくとも部分的には日本美術から影響を受けた、過去のアヴァンギャルド芸術の系譜に属するものでもある。そのため、彼の絵画作品の中には、全く異なる芸術的流派に遡る要素が同時に存在するが、それらは一見して分かるものではなく、観者の注意深い観察によって初めて理解され得る性質のものである。絵画に描かれる対象は、風景それ自体ではなく、むしろ文化的伝統への依存とその他の芸術家の作品の引用を通して構築される、「絵画の中における風景」の姿である。このようにして構成される絵画は、過去の芸術作品を元に構成されたにも関わらず、今日の風景画に対する美学へと影響を与えるものである。ドリュールが「画家とは既存の作品モチーフを常にアトリエに持ち込むものだ」と述べているように、既存の芸術伝

統から全く何の影響も受けていない芸術はそもそも存在しないとすれば、彼の絵画作品は、まさに絵画の制作及び芸術家の創作に関する根本的な問いを投げかけるものである—そして、それは過去の作品から引用されたモチーフに対する我々の認識を問うものでもある。ドリュールは風景画という場において、高度に記号化されているにも関わらず、鑑賞者に本来の題材に対する感情的反応を想起させるという、表現の具象性と抽象性の間の絶妙なバランスを、綱渡りのように巧みに渡り歩く。引用元の作品では、月光に照らされた美しい情景への陶醉や、特にロマン派の作品に多く見られるような、何らかの崇高な体験を表わしていたモチーフは、ドリュールの作品

においては、風景の印象を表わす定式化された記号として登場する。19世紀のジャポニズムの時代には、日本美術からデザインの原理が取り入れられ、それはヨーロッパのアヴァンギャルド芸術の表現の幅を広げることに繋がった。一方、ドリュールは、日本の古き版画芸術を再びその作品に取り入れることにより、表現の幅自体ではなく、彼の作品の引用範囲を拡大した。ドリュールの新版画作品は、過去の絵画作品の中に反映された、文化的文脈の中で規定されてきた、ヨーロッパ及び日本における風景への眼差しを批判的に捉え直すものであると言える。その模索の過程こそが本展覧会のテーマ、すなわちジャポニズム2.0である。

JAPONISMUS 2.0 – SVEN DRÜHL'S BILDER ZU SHIN-HANGA

RASMUS KLEINE

Ein neuer Japonismus in der zeitgenössischen Malerei? Mehr als ein Jahrhundert nach Eduard Manet und Henri de Toulouse-Lautrec? Gewiss, die Geschichte der Kunst war schon immer eine Geschichte des Austauschs, der Tradition und Aneignung. Sie entwickelte sich nicht nur im Wechselverhältnis mit gesellschaftlichen, religiösen und politischen Bedingungen, sondern vor allem auch in der Auseinandersetzung mit bestehender Kunst, auf die sie in vielfältiger Weise Bezug nahm. Dabei ist der künstlerische Austausch über nationale und kulturelle Grenzen hinweg keinesfalls erst in den vergangenen Jahrzehnten bedeutsam geworden, in denen Schlagworte wie Globalisierung und Hyperkulturalität zunehmend die Debatten über den Zustand der Welt prägen. Die europäische Kunst beispielsweise hat nicht nur bereits vor Jahrhunderten auf fremde Gebiete wie die überseeischen Kolonien ausgestrahlt, sie hat stets auch künstlerische Formen und Prinzipien aus anderen Regionen übernommen. Die Chinoiserien im Barock des 18. Jahrhunderts sind ebenso Beispiel dafür wie die Rezeption ozeanischer und afrikanischer Kunst durch Expressionismus und Kubismus oder das Wechselverhältnis von westlicher und japanischer Kunst, das seit der Mitte des 19. Jahrhunderts von einer besonderen Komplexität gekennzeichnet ist. Gleichwohl mutet es auf den ersten Blick zumindest überraschend an, wenn sich in der heutigen Zeit ein Maler explizit auf eine vergangene, nationale künstlerische Tradition bezieht, so wie Sven Drühl es mit seinen Bildern zu Shin-Hanga macht – oder ist diese Tradition womöglich gar nicht so japanisch, wie es zunächst den Anschein hat?

Nach Jahrhunderten der Isolation in der Edo-Ära (1603–1868), in der die Aus- und Einreise für Japaner und Ausländer nahezu vollständig verboten war, öffnete sich Japan erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts internationalen Märkten und Einflüssen. So wurde in der anschließenden Meiji-Epoche nicht nur ein neues politisches System geschaffen, das Land wurde auch radikal modernisiert, indem westliche Errungenschaften in Kultur, Wissenschaft und Technik in praktisch allen Bereichen des Lebens übernommen wurden. Dazu gehörte auch die Kunst, die sich nun an europäischen und amerikanischen Entwicklungen orientierte. Japanische Künstler reisten nach Europa und Amerika, um die abendländische Kunst zu studieren, deren Maltechniken und Darstellungsformen aufgegriffen und als „western painting“ an eigens gegründeten Schulen unterrichtet wurden. Im Gegenzug

gelangten japanische Farbholzschnitte nach Europa, wo sie wiederum nachhaltigen Einfluss ausübten. Die Liste von Künstlern, die Elemente japanischer Kunst aufgriffen, ist lang und umfasst viele Protagonisten der Moderne wie Edouard Manet, Edgar Degas, Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Henri de Toulouse-Lautrec, Franz Marc und August Macke. Klar voneinander abgesetzte Farbfelder, flächige, monochrome Bereiche, ausschnittshafte Kompositionen sowie hohe und tiefe Betrachterstandpunkte und damit einhergehende, an die Fläche gebundene perspektivische Konzepte waren Elemente, die die Künstler von ihren japanischen Vorbildern entlehnten und die zum Entstehen neuer Gestaltungsprinzipien in der europäischen Malerei beitrugen. In Japan aber führte die Übernahme westlicher Kultur bei gleichzeitiger Zurückdrängung eigener Traditionen schließlich zu einer breit geführten Debatte über eine japanische Identität. Im Zuge dessen erlebte dann im beginnenden 20. Jahrhundert auch der traditionelle Holzschnitt eine Renaissance, die sicherlich zum Teil durch den Erfolg angestoßen wurde, den die aus der Edo-Zeit stammenden Ukiyo-e-Holzschnitte bei europäischen Künstlern sowie auf dem internationalen Kunstmarkt hatten. Dabei prägten zwei grundsätzliche Richtungen die Entwicklung. Neben Sosaku-Hanga, einer westlich orientierten, modernen Form des Holzschnitts, die dezidiert kreative, neuartige Ansätze verfolgte, entstand Shin-Hanga, das zwar japanische Traditionen aufgriff, zugleich aber ebenfalls westliche Einflüsse integrierte.

Wenngleich dieser akademisch anmutende, kulturhistorische Exkurs zunächst wenig mit Sven Drühls Kunst zu tun zu haben scheint, so stellt er doch den Bezugsrahmen für dessen Arbeiten in dieser Ausstellung dar. Auf den ersten Blick erscheint Drühl als klassischer Landschaftsmaler, der sich weiten Flusstälern, bizarren Felsformationen, reißenden Gebirgsbächen, gewaltigen Bergmassiven und sanft ruhenden Seen widmet. Nur vereinzelt sind auf seinen Bildern Zeugnisse menschlicher Kultur wie etwa ein Tor, eine Brücke oder ein Weg zu erkennen. Den Menschen selbst sucht man sogar, ebenso wie Tiere, gänzlich vergebens. Dabei muten die Bilder, die Drühl aus flächigen, in Lack ausgeführten Farbfeldern aufbaut, trotz ihrer gefälligen Motive eigenartig künstlich an. Die reduzierte Form der Darstellung, die an Emaille-kunst, an mittelalterliche Glasmalerei, Comics oder auch japanische Farbholzschnitte denken lässt, zeichnet ein von Distanz geprägtes Verhältnis zu ihren Motiven aus,

so als wollten die Bilder die Möglichkeit einer kontemplativen Versenkung in die dargestellten Landschaften von vornherein ausschließen. Nur an wenigen Stellen setzt Drühl Ölmalerei ein, um einzelne Steine oder eine Stromschnelle mit differenzierten Valeurs darzustellen. Diese Bereiche wirken wie Fremdkörper im Bildgefüge und scheinen mit einem humorvollen Augenzwinkern auf die akademische westeuropäische Malerei mit ihrem Bestreben um eine überzeugende, möglichst natürliche Wiedergabe von Landschaft anzuspielen. Drühl bemerkt dazu amüsiert, dass es ihm Spaß mache, sich beim Ausführen dieser Bereiche wie ein „richtiger Maler“ zu fühlen, dass er mit dieser Rolle aber auch ein wenig fremdbleibe. Atmosphäre mit herkömmlichen, illusionistischen Mitteln der Malerei zu erzeugen ist ebenso wenig Drühls Anliegen wie die Arbeit des Chronisten, der eine Landschaft möglichst detailliert abbildet. Das gilt in besonderem Maße auch für die Arbeiten der Bastard-Serie, bei denen, einer Vorzeichnung gleich, nur Umrisse auf die weiß grundierte Leinwand übertragen wurden, sowie der Undead-Serie, bei denen sich aus einer die gesamte Fläche bedeckenden Schwärze die einzelnen Elemente der Komposition reliefartig erheben.

Für seine Kompositionen greift Drühl auf Vorlagen aus der Kunstgeschichte zurück, die er mit cooler, spielerischer Gelassenheit als Rohmaterial nutzt. Dabei kann es sein, dass er die Motive für ein Gemälde nur einem Vorbild entnimmt, oder auch, dem Sampling in der Musik nicht unähnlich, mehreren Vorbildern. Die Titel der Arbeiten, die aus enigmatischen Kürzeln wie C.D.F., F.H. oder H.Y. bestehen, verweisen auf die Künstler der Werke, denen Drühl seine Kompositionselemente entlehnt hat. Ursprüngliche Titel wie „Watzmann“ oder „Breithorn“, die den dargestellten Gegenstand benennen, fehlen als Verweise bei Drühl, dessen direkter Bezugspunkt eben keine Berge sind, sondern Kunstwerke. Das Ausgangsmaterial der Arbeiten dieser Ausstellung sind Shin-Hanga-Holzschnitte, von denen Drühl eine umfangreiche Sammlung besitzt. Zu den berühmtesten Meistern dieser Richtung, die ihre Blütezeit zwischen 1920 und 1960 erlebte, gehören Hiroshi Yoshida (H.Y.), Kawase Hasui (K.H.) und Toshi Yoshida (T.Y.). Es ist bezeichnend für Drühls konzeptuellen Ansatz, dass er sich nicht auf die traditionellen Werke des Ukiyo-e bezieht, die wie beschrieben bereits im 19. Jh. Einlass in die europäische Kunst gefunden haben, oder für die avantgardistischen Arbeiten des Sosakuhanga, sondern für Shin-Hanga. Shin-Hanga übernahm zwar die standardisierten Themen wie Bijinga (Schönheiten) oder Fukeiga (Landschaften) von den Ukiyo-e-Holzschnitten, integrierte aber westliche Darstellungsmittel wie etwa den Umgang mit Perspektive, Raum und Licht, der zuvor bereits umfassend im Zuge des „western-painting“ in der Malerei eingeführt worden war. Eine neue Individualität des Ausdrucks sowie vielfach eine poetische Grundstimmung zeichnen die Arbeiten des Shin-Hanga aus. So verleiht der Auftrag von Farbe in fein nuancierten, subtil differenzierten Tonwerten und Schattierungen vie-

len Blättern eine aus den traditionellen Holzschnitten so nicht bekannte lyrische, stimmungsvolle Atmosphäre, die unter anderem durch die Malerei der Romantik und die Plein-Air-Malerei inspiriert wurde. Europäische Technik traf sich mit einer östlichen Sensibilität für Landschaft, die der Darstellung von Natur traditionell einen hohen Wert zumaß und die nach japanischem Verständnis vom Künstler eine emotionale Identifikation mit dem Gegenstand erforderte. „Kälte kann man nur darstellen, wenn einem selber kalt ist“, wie Hiroshi Yoshida erläutert. Das neue an diesem subjektiven Zugang zur Natur war bei den meisten Shin-Hanga-Künstlern, dass sie nun direkt vor ihren Motiven zeichneten und nicht mehr auf überlieferte Formeln zurückgriffen. Die Orte, die sie darstellten, waren zwar größtenteils keine allgemein bekannten Reiseziele, sie sollten aber „typische“ japanische Landschaften verkörpern. Beliebte Themen waren außerdem das ursprüngliche Leben auf dem Lande mit seinem harmonischen Zusammenspiel von Mensch und Natur sowie nostalgische Ansichten von Städten, an denen die Modernisierung scheinbar spurlos vorübergegangen ist. Nur vage angedeutete Motive ließen Raum für Fantasie, und Szenarien in der Nacht, im Dämmerlicht oder bei wechselnden Wetterbedingungen sollten nicht nur den Zauber und die Schönheit des ständigen Veränderung unterworfenen, irdischen Seins vermitteln, sondern zugleich auch dessen Vergänglichkeit. Shin-Hanga vermittelte letztlich eine gefühlsbetonte, romantisch geprägte Sicht auf das pittoreske, alte, durch die rasante Modernisierung und fortschreitende Verwestlichung gefährdete Japan, dessen spezifische Identität zum Ausdruck gebracht werden sollte. Dabei sollten die Arbeiten allerdings nicht nur die Bewohner des Landes ansprechen, sie waren zudem darauf ausgerichtet, auf ausländischen Märkten den stereotypen Mythos eines märchenhaften, exotischen Japans zu nähren – und dabei trotzdem zeitgemäß zu erscheinen. Dass in den Anfangszeiten von Shin-Hanga, als es darum ging, eine japanische Tradition wiederzubeleben, auch europäische Künstler wie Fritz Capelari, Charles Bartlett und Pieter Irwin Brown „japanische“ Holzschnitte gestalteten, kann als besondere Ironie des speziellen Verhältnisses von Ost und West gesehen werden.

Die letzten Absätze lassen ein übliches Vorgehen der Kunstgeschichte erkennen, mithilfe der Reduktion von Komplexität sowie mit eingängigen Charakterisierungen und Etikettierungen wie West und Ost den Phänomenen zu Leibe zu rücken und grundlegende Entwicklungslinien eines kulturell geprägten Blicks auf Landschaft aufzuzeigen. Für die Arbeiten von Sven Drühl sind diese Entwicklungslinien ein wesentlicher Bezugspunkt. Drühl unterwirft das Vokabular seiner Vorbilder seiner eigenen, reduzierten Ästhetik und abstrahiert damit noch einmal von der im ursprünglichen Werk bereits erbrachten Abstraktionsleistung. Dabei verzichtet er nicht nur auf die menschliche Figur, die in vielen Holzschnitten wichtiger Bedeutungsträger ist, er vereinfacht auch die subtilen Farbnuancierungen, die in den Vorbildern für die

Darstellung atmosphärischer Werte entscheidend sind. Anders auch als die Shin-Hanga-Künstler, zu deren wesentlichen Neuerungen gehörte, natürliche Seheindrücke von Bergen und Seen ins Bild zu übertragen, arbeitet Drühl mit bereits bildnerisch formulierten Chiffren dieser Naturphänomene, die sich bei Shin-Hanga als Kombination europäischer und japanischer Traditionen erweisen – während wiederum Drühls Malerei sich auf die zumindest teilweise japanisch beeinflussten, historischen Avantgarden zurückführen lässt. In seinen Gemälden sind somit unterschiedlichste Entwicklungslinien als Ablagerungen erhalten, die allerdings vom Betrachter eher verstanden als visuell wahrgenommen werden können. Gegenstand ist demnach nicht die Landschaft selbst, sondern vielmehr die Erscheinung von Landschaft im Bild, die in Abhängigkeit von kulturellen Konventionen sowie in der Auseinandersetzung mit den Werken anderer Künstler als eine Konstruktion entsteht. Diese überlieferten Konstruktionen aber beeinflussen, auch wenn sie einer vergangenen Epoche angehören, auch noch den heutigen ästhetischen Blick auf die Landschaft. Ausgehend von der Annahme, dass eine voraussetzungsfreie Kunst nicht existiert, dass also „der Maler seine Motive immer schon ins Atelier mitbringt“, wie Drühl es ausdrückt, reflektieren seine Bilder über grundsätzliche Fragen der Erzeugung von Bildern sowie über künstlerische Invention – und auch über unsere Wahrnehmung dieser Motive. Dabei balanciert Drühl virtuos auf dem schmalen Grat zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion, an dem die Illusion einer Landschaft in eine formelhaft verkürzte Darstellung umschlägt, die in ihrer Künstlichkeit die mit diesen Motiven ursprünglich verknüpften, emotionalen Reaktionen zurückweist. Evozieren sie in den Vorbildern etwa das stimmungsvolle Versenken in eine vom Mond beschienene Szenerie oder, wie in der Romantik, die Erfahrung des Erhabenen, so geben sie sich bei Drühl als Formeln zur Erzeugung landschaftlicher Eindrücke zu erkennen. Der Japonismus des 19. Jahrhunderts übernahm gestalterische Prinzipien und bereicherte dadurch die künstlerische Sprache der europäischen Avantgarde. Drühl hingegen erweitert durch seine Rückgriffe auf japanische Holzschnitte in erster Linie nicht sein Ausdrucksspektrum, sondern den Bezugsrahmen seines Werks. Seine Shin-Hanga-Bilder setzen sich mit einem kulturell geprägten, im Bild vermittelten Blick auf Landschaft auseinander, der von europäischen und japanischen Traditionen gleichermaßen bestimmt wird, deren Verhältnis damit selbst zum Thema wird – Japonismus 2.0 eben.

スヴェン・ドリユール ハイブリッド風景画の構造

ペーター・クルシュカ

スヴェン・ドリユールの大型絵画は、一見すると、非常に美的かつ冷静な風景画であるように見える。輪郭線、平面、そして形態は意図的に並置され、互いに境界線を引き合いつつ、調和的でバランスの取れた画面を構成し、ひとつの風景画を形成する。遅くともオランダにおいて独立した絵画ジャンルとしての風景画が成立した16世紀頃から、近代絵画、そして現代絵画に至るまで、芸術的な風景描写は、各時代に特有の問いかけを反映してきた。風景画の歴史が示すように、これらの絵画作品は決して外界の単純な表象ではなく、むしろ作家自身の内的、あるいは芸術的世界の表象としての性質が強い。スヴェン・ドリユールの風景画作品は、まさにこの流れに属するものであり、ドリユールは風景画を通して彼自身の絵画世界を構築する¹。彼は独自の美的オブジェクトを生み出すが、それらが作品中に組み込まれた参照元を否定することはない。彼の絵画の出発点は既存の絵画作品である。既存の絵画作品から集められた様々な図像の断片は、ドリユールの絵画において新たにクローズアップされることにより、元の絵画から分離される。そして、ドリユールの描き出すシリコンの輪郭線とペンキ、油絵具そして溶剤によって塗られた平面を通して、これらの断片は新たな絵画へと移行され、新たなかつ自律的な絵画表象を形成する²。これらの図像断片は、しばしば全く異なる複数の絵画から収集される。このようにして、あるひとつの絵画を制作するために、カスパー・ダヴィッド・フリードリヒの絵画の構成線が引用されることもあれば、ドリユールの作品における個別の輪郭線をよく観察すると、フェルディナント・ホドラーやエバーハルト・ハーフェコストなどといった他の作家の絵画の構成要素と混じり合っているなどの現象が見られるのである。これらの「引用作品」の選定において、ドリユールは特定の様式や時代へのこだわりは見せない。そのレパートリーは、ロマン派の絵画から、象徴主義絵画、さらに現代絵画にまで及ぶ。これまで挙げてきた作品に強い

て何らかの共通点を求めようとすれば、それは彼らが広義の西洋美術の図像語彙に属するということであろう。しかし実際には、ドリユールの引用レパートリーには新版画作品が含まれており、彼のレファレンスはアジアの絵画空間にまで拡張されている。ドリユール自身が述べているように、彼の目に飛び込んでくる「私の頭から離れず、そして私の中で輪郭線を描き出す個別の図像」こそが、参照する絵画の選定において最も重要な基準となっているという³。構成線、または輪郭線は、このように彼のアイデアの発信源となり、続いてドローイングが彼の絵画の基盤を形成する。この段階では、スヴェン・ドリユールは完全に古典的な絵画伝統を踏襲していると言える。それはすなわち、前近代まで遡り、例えばジョルジョ・ヴァザーリ³の美術理論において、ドローイングがあらゆる芸術の「父」とであるとされるような、15～16世紀のイタリアの素描理論にも見られる絵画理解のことである。この種の絵画理論は、例えばレオン・バッティスタ・アルベルティの絵画論において、芸術家が天才として扱われ、その芸術制作活動の天才性が強調されていた頃、絵画がまだ世界を映す窓として理解されていた時代に起こったものであった。スヴェン・ドリユールは彼の絵画作品の中で、このような伝統的な絵画の文脈を意図的に取り入れ、そして破壊する。このような彼の遊び心溢れる試みの中で、作品の原著性に関する問いが提示される。「H. Y. T. R. H. Y.」、「K. H. H. Y.」、「K. H. S. B. T. Y.」……これらの作品タイトルに用いられた謎めいた文字の羅列は、ドリユールの作品にインスピレーションを与えた作家のイニシャルを組み合わせたものである。これらは言わば、引用元へのリファレンスであると言える。美術に精通した鑑賞者は、ドリユールの絵画作品の中で、例えばS. B. がスイスの画家サミュエル・ピールマンを示すなど、引用元の作品への手掛かりを見つけることだろう。またH. Y.、K. H.そしてT. Y.は、それぞれ新版画である作家吉田博、川瀬巴水そして吉田遠志を示している。もっとも一般の鑑賞者は、これらのアルファベットの組み合わせを、何らかの数列もしくは何らかの意味を内包した暗号だと思ふ事であろう。いずれの場合も、決して本人の天賦の才を以ってしか創造しえないオリジナルな作品を生み出す、天才的な芸術家という従来の像とは矛盾するものである。それは構成のメカニズムの根底に横たわるもの、すなわち絵画システム、様々な異種の図像要素と様式の集合体としての絵画の成立を意味している。

1 風景画の歴史におけるスヴェン・ドリユールの作品の位置付けについては以下の文献を参照されたい。Belinda Grace Gardener, Sperrungen in offener Landschaft. Dialektische Architekturen der Natur: Sven Drühls Bildkonstruktionen als Fenster fragmentierter Wahrnehmung, in: *Sven Drühl. Strategies against Architecture*, Bielefeld: Kerber 2012, hg. von Thomas Levy, o. S.

2 スヴェン・ドリユールの画材選択と技法に関しては以下の文献を参照。Reinhard Spieler, DJ Bastard, in: *Sven Drühl. artistic research*, Bielefeld: Kerber 2006, hg. von Oliver Zybok, S. 14–17. Zu einem generellen Überblick über sein bisheriges Werk: Peter Forster, Die Bilder des Sven Drühl, in: *Ausst. Kat. Wuppertal, Von der Heydt-Kunsthalle 2013: Sven Drühl. Werke 2001–2013*, S. 5–11.

3 2014年12月5日に行われた、作家自身のベルリンのアトリエにおける、スヴェン・ドリユールとの対話より引用。

スヴェン・ドリュールは自身を、音楽やDJ文化などに代表される「90年代の文化に育てられた」と語っているが、90年代的な要素は、特に彼の絵画作品の中でも「サンプリング」、「リミックス」、そして「バスタード・ポップ」の中に反映されている⁴。ドリュールの作品中に反映されている、本質的には全く異なり、むしろ対立するいくつかの音楽的方向性は、調和したひとつの個体としてまとめられている。それでは、もしもスヴェン・ドリュールが、新版画の視覚文化との関わりの中で、一見西洋的と思われる図像語彙と、恐らくアジア的と言える視覚形象を結び付けるとき、何が起こるのであるのか？1990年代におけるポストコロニアル理論の到来と共に、絵画空間と文化、そして文化的アイデンティティの融合は、ある文化の生起プロセスを示す例として常に議論の対象となってきた⁵。様々な異なる絵画文化が、ひとつの視覚的個体として構成されることは特に興味深い現象である。新版画運動とその視覚的足跡を例に挙げると、これらは実のところ、後に起こる現象ハイブリッド現象の兆候ともいパラダイムを既に示すものであったのではなかろうか。決して印象派の作家だけが影響を受けたわけではない、ジャポニスム到来の時代には遅くとも、アジア的な図像は西洋絵画に少なからぬ影響を与えていた。同時に、当時日本において「西洋画」学科が設立されていたという事実は、日本における西洋近代芸術への大きな関心を示している。その様相は、新版画運動の中で現れた絵画作品の中に明らかに反映されている。新版画文化はこのようにして、それ自体が西洋的、そしてアジア的／東洋的な視点を内包しているのである。それは、グローバル化し、インターネットに支配された絵画空間における視覚文化のあり方を予期する、究極の相互システムであったと言える。スヴェン・ドリュールは新版画に焦点を当て、引用し、組み合わせ、構築し、そして新たな絵画を創造するが、そこでは様々な絵画文化が参照されている。そのような観点から見ると、スヴェン・ドリュールは自身の風景画作品において、新版画運動を新たに見直し、そして様々な絵画システムの差異と類型を分析する試みを行っていると言える。この作業を彼は完全に中立的な立場で行い、そこに何らかの優劣構造を見つけようという意図は全く見られない。それはむしろ、異なる絵画体系を用いた、洗練された遊びである。同時にスヴェン・ドリュールは、自らの絵画作品を以って、今日における絵画の扱いに対する自身の回答を提示している。ドリュールは、既存の絵画が常に新たな絵画を生み出すこと、またその際に、新たな絵画は絶えずその引用元を参照し、直接作品の中に取り入れ、そして新たな絵画の中で既存の絵画が新たな顕在を獲得するというプロセスを示しているのである。ここで前提となっているのは、絵画は我々の視覚的イマジナリーを表象するのであって、そこに外界のリアリティが直接的に描き出されることはないという言説である。絵画の歴史に

4 Reinhard Spieler, DJ Bastard, in: *Sven Drühl. artistic research*, Bielefeld: Kerber 2006, hg. von Oliver Zybok, S. 14–17.

5 この方向の研究の基礎的な文献としてHomi K. Bhabhaによる文化の翻訳 (Cultural Translation) という概念に関する文献を挙げたい。Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London / New York 1994.

において、絵画はそのモデルなくしては決して成立し得ないのである。「あらゆる芸術作品は芸術史からの引用語彙の集合体である。新たな作品は既存の芸術作品の受容と変形を通して成立する⁶。」

しかし、芸術世界と人間の眼は、いつの時代においても新しい絵画を要求する。あらゆる種類の絵画が既に存在すると思われる時期においても、常に新たな絵画が創作されることは紛れもない真実である。このようにして、スヴェン・ドリュールの絵画は新たな作品となる。それは、新たな風景画を生起させんとする主観的な眼差しを通して、既存の絵画と新たに創作された絵画を組み合わせることにより生じる緊張空間であると言える。興味深いことに、スヴェン・ドリュールは彼の参照元の絵画を、インターネット及びそのユビキタスな絵画データベースを通して探すことはない。引用する図像を探す場として、ドリュールは図書館や作家仲間の元に所蔵されているカタログと雑誌を用いる⁷。インターネットと、インターネットを通じてもたらされる視覚文化を、ドリュールは絵画空間の消失であると捉えている⁸。

そのため、スヴェン・ドリュールが彼の絵画作品を通して、絵画の中核に概念的に迫ろうとすることは、理に通っていると言える。彼のネオン作品には、前景に輪郭線、ブラッシュストローク、そしてドローイングが描かれるが、それらはその静けさをもって、ネオンの広告媒体としての性質と結び付けられる。「バスタード・シリーズ」の絵画では、白いキャンパスの上に描き出された灰色のシリコンの輪郭線が、「未完成の絵画」としてのドローイングへの問いを投げかける⁹。一方「アンデッド・シリーズ」では、近現代のモノクローム絵画へのドリュール氏の回答が提示される。漆黒色のこの作品の中では、照明が当たることによって初めて見えるようになる描線のみが、作品の具象性を定める決定的な要素となる。ドリュール氏の作品の中でも大半を占める、モノクロームではない絵画作品は、絵画史における様々な側面が敢えて取り入れられているが、それらは色彩の選択、描線の流れと筆使いなどへの問いを投げかけているだけではない。それはつまり、キャンパスの上に現れたペンキの集合体を、意図と偶然の間で繰り広げられる遊びとして提示する試みなのだ。スヴェン・ドリュールの絵画空間において、過去の絵画史の引き出しから見つけ出された諸々の引用作品は、鑑賞者の内的な眼の前において再び生を与えられ、スヴェン・ドリュールの風景画の構成の中で新たに出会い、そしてまた新たな風景画を創造するのである。

6 スヴェン・ドリュールは以下の文献を引用している。Oliver Zybok, Serialität und ästhetisches Echo, in: *Sven Drühl. artistic research*, Bielefeld: Kerber 2006, hg. von Oliver Zybok, S. 5.

7 スヴェン・ドリュールによれば、彼の芸術家仲間であるロバート・ルキャンダーのアトリエにあった書籍を手にとったとき、初めて新版画のことを知ったのだという。

8 2014年12月5日に行われた、作家自身のベルリンのアトリエにおける、スヴェン・ドリュールとの対話より引用。

9 この点に関しては以下の文献も参照されたい。Peter Forster, Die Bilder des Sven Drühl, in: *Ausst.Kat. Wuppertal, Von der Heydt-Kunsthalle 2013: Sven Drühl. Werke 2001–2013*, S. 10.

HYBRIDE LANDSCHAFTSKONSTRUKTIONEN

PETER KRUSKA

Auf den ersten Blick erscheinen die großformatigen Gemälde von Sven Drühl als äußerst ästhetische und kühle Landschaftsmalerei. Linien, Flächen und Formen sind bewusst nebeneinander gesetzt, grenzen sich gegeneinander ab, ergänzen sich zu einer harmonischen und ausgewogenen Bildfläche, zu einem Bild von Landschaft. Spätestens seit dem 16. Jahrhundert, seit der Zeit, in der die Landschaftsmalerei in den Niederlanden als eigenständige Bildgattung auftauchte, bis hin zur Moderne und weitergeführt in der Kunst der Gegenwart diente auch die künstlerische Landschaftsdarstellung der Reflektion zeittypischer und epochenspezifischer Fragestellungen. Wie die Geschichte der Landschaftsmalerei zeigt, sind diese Bilder keine bloßen Reproduktionen einer äußeren Welt, sondern vielmehr Konstruktionen einer eigenen inneren oder auch kunstimmanenten Welt. In genau diesen Prozess der Konstruktion hakt Sven Drühl mit seinen Landschaftsbildern ein und nutzt ihn, um seine Bildwelten zu entwerfen.¹ Er erschafft eigenständige ästhetische Objekte, die ihren Ursprung und ihre Konstruktion nicht leugnen. Ausgangspunkt für seine Gemälde sind bereits existierende Kunstwerke. Versatzstücke dieser Bilder werden im Close-Up-Verfahren aus den Bildern isoliert, durch Sven Drühl mit Linien aus Silikon und Flächen aus Öl, Lack und Lösungsmittel in neue Bilder übertragen und somit zum neuen und autonomen Bildgegenstand.² Häufig werden diese Versatzstücke mit Details aus anderen Bildern zusammengefügt. So ist es nicht selten, dass ein Gemälde von Caspar David Friedrich auf seine Lineatur befragt wird oder einzelne Lineamente in den Arbeiten von Sven Drühl mit Elementen aus einem Gemälde von Ferdinand Hodler oder aber auch Eberhard Havekost usw. vermischt und zusammengefügt werden, um eine neues Bild zu generieren. In der Auswahl dieser „Ursprungsbilder“ lässt sich keine stilistische oder epochale Vorliebe Drühls festmachen. Die Klaviatur reicht von Landschaftsgemälden aus der Romantik über Darstel-

lungen des Symbolismus zu Bildern seiner Zeitgenossen. Wollte man hier eine Gemeinsamkeit suchen, so wäre sie im weitesten Sinne unter einer scheinbar westeuropäischen Bildsprache zu finden. Doch spätestens mit der Aufnahme der Shin-Hanga-Werke in seine Zitatensammlung wird auch dies obsolet und um den asiatischen Bildraum erweitert. Wie Drühl selbst sagt, ist sein persönlicher Blick ausschlaggebend für die Bildauswahl, Details, die ihm ins Auge springen, „Einzelbilder, die in meinem Kopf einsetzen, so dass ich Kontur setze“³. Die Linie bzw. der Umriss wird so zum Auslöser seiner Bildidee, die Zeichnung bildet folglich die Grundlage seiner Gemälde. Hiermit steht Sven Drühl gänzlich in der Tradition der klassischen Malerei. Gemeint ist ein Bildverständnis, das sich, wenn man so will, bis in die frühe Neuzeit zurückverfolgen lässt und sich in den italienischen disegno-Theorien des 15. und 16. Jahrhunderts manifestierte, in Abhandlungen, wie zum Beispiel von Giorgio Vasari, in denen die Zeichnung als Ursprung und „Vater“ aller Künste verhandelt wurde. Bekanntermaßen entstammt dies einer Zeit, in der ein Gemälde noch als Fenster zur Welt verstanden wurde, wie etwa bei Leon Battista Alberti, einer Kunstauffassung, die den Künstler in die Nähe des Genies führt und die Genialität seiner künstlerischen Handlung unterstreicht. Bewusst spielt Sven Drühl in seinen Bildern mit diesen Konnotationen und bricht sie auf. So etwa in seinem spielerischen Umgang mit Fragen der Autorschaft. „H.Y.T.R.H.Y.“, „K.H.H.Y.“, K.H.S.B.T.Y.“ ... Die Kürzel in den Bildtiteln setzen sich zusammen aus den Initialen der jeweiligen Bildstifter, der Ideengeber. Es sind Verweise auf die Signaturen, auf die zitierte Quelle. Für den eingeweihten und geschulten Betrachter lassen sich hierdurch eventuell Rückschlüsse auf die Bildvorlagen vornehmen, so etwa, dass S.B. auf den Schweizer Maler Samuel Birmann verweist; H.Y., K.H. oder T.Y. hingegen auf die Shin-Hanga-Künstler Hiroshi Yoshida, Kawase Hasui und Toshi Yoshida. Der durchschnittliche Betrachter allerdings wird hinter den Kürzeln wahrscheinlich irgendein numerisches System vermuten, irgendeine den Buchstabenketten inhärente Logik. In beiden Fällen ist es der Verweis auf ein System, das einem genialistisch gedachten Künstlerbild, das die ursprüngliche Schöpfungskraft solitär im Künstler selbst verortet, widerspricht. Es ist der Verweis auf die zugrundeliegenden Konstruktionsmechanismen, auf das Bildsystem, auf die Entstehung der Gemälde als Konglomerat verschiedener und disparater Elemente und Stile.

1 Zur Verortung von Sven Drühls Arbeiten in der Geschichte der Landschaftsmalerei siehe auch: Belinda Grace Gardener, Sperrungen in offener Landschaft. Dialektische Architekturen der Natur: Sven Drühls Bildkonstruktionen als Fenster fragmentierter Wahrnehmung, in: Sven Drühl. Strategies against Architecture, Bielefeld: Kerber 2012, hg. von Thomas Levy, o.S.

2 Zur Materialwahl und Technik von Sven Drühl siehe: Reinhard Spieler, DJ Bastard, in: Sven Drühl. artistic research, Bielefeld: Kerber 2006, hg. von Oliver Zybok, S. 14–17. Zu einem generellen Überblick über sein bisheriges Werk: Peter Forster, Die Bilder des Sven Drühl, in: Ausst.Kat. Wuppertal, Von der Heydt-Kunsthalle 2013: Sven Drühl. Werke 2001-2013, S. 5–11.

3 Sven Drühl in einem Gespräch in seinem Atelier, Berlin, 5. Dezember 2014.

Sven Drühl bezeichnet sich selbst als „Kind der 90er“, als geprägt von der Musik und Dj-Kultur, bezogen auf seine Gemälde besonders vom Sampling, Remix und Bastard Pop⁴, eine Musikrichtung, die sich dadurch auszeichnet, ursprünglich disparate und konträre Stile zu einer harmonischen Einheit zusammenzufügen. Was passiert nun, wenn Sven Drühl in seiner Auseinandersetzung mit der visuellen Kultur des Shin-Hanga eine scheinbar westliche Bildsprache mit einer vermeintlich asiatischen visuellen Formulierung verbindet? Gerade mit dem Aufkommen der Postcolonial Studies in den 1990er Jahren ist die Hybridität von Bildwelten, Kulturen und kulturellen Identitäten als produktiver Prozess immer wieder diskutiert worden.⁵ Hierbei ist speziell die Vermischung von unterschiedlichen Bildkulturen zu einer visuellen Einheit von Interesse. Nimmt man die Shin-Hanga-Bewegung und ihre visuellen Spuren, sind diese eigentlich symptomatisch und paradigmatisch hierfür. Spätestens mit dem Japonismus, den nicht nur die Impressionisten verfolgten, haben Elemente der asiatisch geprägten Bildsprache Einzug in die westliche Malerei gefunden. Die Tatsache, dass in Japan das Studienfach „Western Painting“ angeboten wurde, zeigt wiederum nicht zuletzt das dortige Interesse an der intensiven Auseinandersetzung mit der europäischen Moderne. Ein Konglomerat, das in den Bildern der Shin-Hanga-Bewegung eindeutig nachzuspüren ist. So trägt die Shin-Hanga-Kultur also per se bereits einen westlichen und einen asiatischen/östlichen Blick in sich. Es ist ein reziprokes System par excellence wie es symptomatisch für die visuelle Kultur in einer globalisierten und vom Internet dominierten Bildwelt zu sein scheint. Sven Drühl greift dies auf, zitiert, verbindet, konstruiert, erschafft neue Bilder und bedient sich dabei der unterschiedlichsten Bildkulturen. So gesehen, unterzieht Sven Drühl mit seinen Landschaftsgemälden die Shin-Hanga-Bewegung eindeutig einer Revision und untersucht unterschiedliche Bildsysteme auf scheinbare und mögliche Differenzen und Analogien. Dies tut er ganz wertneutral und ohne den Anspruch oder Wunsch, etwaige hegemoniale Strukturen oder bildsprachliche Vormachtstellungen aufzudecken. Vielmehr ist es ein elaboriertes Spiel mit unterschiedlichen Bildsystemen. Zeitgleich kommentiert Sven Drühl mit seinen Gemälden den heutigen Umgang mit Bildern. Er zeigt auf, dass Bilder immer wieder neue Bilder generieren, wobei sich diese stets auf ihre Vorbilder beziehen, sie in sich aufnehmen und wiederum durch sich hindurch scheinen lassen. Geschult ist dies an einem Diskurs, in dem Bilder unsere Vorstellungen von Visualität prägen und nicht unmittelbar die äußere Realität selbst, einer Kunstgeschichte also, in der Bilder niemals ohne Vorbilder entstehen:

4 Reinhard Spieler, DJ Bastard, in: Sven Drühl. artistic research, Bielefeld: Kerber 2006, hg. von Oliver Zybok, S. 14-17.

5 Als Grundlage ist an dieser Stelle Homi K. Bhabhas Konzept der Cultural Translation zu nennen. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London / New York 1994.

„Jedes Kunstwerk ist ein Konglomerat aus dem Zitatenschatz der Kunstgeschichte. Es entsteht durch Absorption und Transformation anderer Kunstwerke.“⁶

Das Verlangen der Kunstwelt und des menschlichen Auges nach neuen Bildern bleibt jedoch nach wie vor bestehen. Auch lässt es sich nicht verleugnen, dass, in einer Zeit, in der es alles schon einmal gegeben zu haben scheint, immer wieder neue Bilder auftauchen, geschaffen werden. So lassen sich auch die Gemälde von Sven Drühl eindeutig seiner Autorschaft zuordnen. Es ist dieses Spannungsfeld, zwischen existierenden und vorgefundenen Bildern und ihrer Zusammenstellung durch den subjektiven Blick, die neue Bilder von Landschaft entstehen lassen. Interessant und aussagekräftig ist dabei, dass Sven Drühl seine Vorlagen nicht im Internet und dessen omnipräsenten Bilddatenbanken sucht. Als Orte der Referenzsuche dienen ihm Kataloge und Zeitschriften, die er in Bibliotheken und bei Künstlerfreunden findet.⁷ Das Internet und die dadurch transportierte visuelle Kultur sieht er als Verlust von Bildwelten.⁸

So ist es nur logisch und konsequent, dass Sven Drühl mit seinen Werken konzeptionell in den Kern der Malerei vordringt. In den Neon-Arbeiten tritt die Linie, der Strich, die Zeichnung in den Vordergrund und verbindet sich trotz ihrer Stille mit Aspekten der Werbung. Die Gemälde der „Bastard-Serie“ spielen mit ihren grauen Silikon-Linien auf weiß grundierter Leinwand ebenfalls mit Aspekten der Zeichnung, dem Ursprung des „noch unvollendeten Bildes“⁹. Die „Undead-Serie“ wiederum gestaltet sich vor dieser Folie als eindeutiger Kommentar zur monochromen Malerei der Moderne. Ganz in Schwarz gehalten, entscheidet hier der Duktus und die Linienführung über die Gegenständlichkeit, die erst durch den Lichteinfall zu Tage tritt. Die nicht monochromen Arbeiten, die den Hauptteil in Sven Drühls Werk ausmachen, spielen mit weiteren Aspekten der Malereigeschichte und vereinen nicht nur Fragen der Farbwahl, der Pinselführung und des Pinselduktus in sich. Vielmehr sind sie dadurch gekennzeichnet, dass sie sich nicht zuletzt durch den Einsatz der Lösungsmittel zur Manipulation der Lackfarbe als bewusstes Spiel mit Kalkulation und Zufall zeigen. Angeregt durch Bildwelten von Sven Drühl laufen vor dem inneren Auge des Betrachters diese diversen Bezüge zur Malereigeschichte ab, um sich letztendlich wieder in der konstruierten Landschaftsmalerei von Sven Drühl zu treffen und neue Landschaftsbilder zu generieren.

6 Sven Drühl zitiert nach: Oliver Zybok, Serialität und ästhetisches Echo, in: Sven Drühl. artistic research, Bielefeld: Kerber 2006, hg. von Oliver Zybok, S. 5.

7 So ist Sven Drühl nach eigener Aussage im Atelier seines Künstlerkollegen Robert Lucander in einer Publikation erstmals auf Shin-Hanga-Bilder aufmerksam geworden.

8 Sven Drühl in einem Gespräch in seinem Atelier, Berlin, 5. Dezember 2014.

9 Vgl. Peter Forster, Die Bilder des Sven Drühl, in: Ausst.Kat. Wuppertal, Von der Heydt-Kunsthalle 2013: Sven Drühl. Werke 2001-2013, S. 10.