

Erschienen in: Schultz Gallery Beijing (Hg.): Sven Drühl - Blackscapes, Peking 2008

Jürgen Schilling:

Undead?

Zwar wird Schwarz seit dem beginnendem 19. Jahrhundert von Malern als autonome Farbe eingesetzt, doch erst 150 Jahre später als solche von Künstlern und Theoretikern gleichermaßen akzeptiert. Max Raphaels feinsinnig analysierende Schrift „Die Farbe Schwarz“ wurde zeitnah zu einem Statement von Henri Matisse verfasst, in dem dieser ganz auf die Dynamik der Farbe vertrauende Maler sie weniger als Mittel der Charakterisierung, denn „as a means of personal expression“ definierte¹ und klarstellte, dass er das bis dahin mehrheitlich als Nichtfarbe begriffene „mächtige“ Schwarz den Primärfarben gleichstellte. Vier New Yorker Künstler waren es dann, die in den fünfziger Jahren Folgen von gänzlich unbunten schwarzen Gemälden als Signale stilistischen Wandels oder Endpunkte einer künstlerischen Entwicklung erstellten: Robert Rauschenberg, Frank Stella, Barnett Newman und – mit radikaler Konsequenz auf der Suche nach dem endgültigen „Last Painting“ – Ad Reinhardt. Eine Vielzahl von Malern hat seitdem die Wirkung dieser Farbe und ihrer diversen Helligkeitsvaleurs unter den verschiedensten Aspekten erprobt, indem sie sich ihrer als Bedeutungsträger bedienten, der für Tod und Trauer, das Dämonische, Unbewusste, Bedrohliche, Mystische oder für Pathos und Transzendent-Numinoses steht, oder indem sie – allein ihrer ureigenen materiellen Qualität vertrauend – die Farbe als monochrome Fläche auf den Bildträger auftrugen. Ausschlaggebende Eigenschaften des Schwarz erkannte Max Raphael in der „innere[n] Dialektik zwischen absoluter Indifferenz und Immaterialität einerseits und einer gleichwohl äußersten Potenz zu koloristischer Differenzierung andererseits [...] Dominant ist der neutrale Ausdruckswert [...]“² Die Farbe Schwarz, steht in einem Gegensatz „zu Mannigfaltigkeit und Kleinteiligkeit [und] bildet einen neutralen Grund, weil es der Grund des Absoluten ist, das alle Inhalte in sich trägt, obwohl es keinen zur Erscheinung kommen lässt. Das Schwarz hat die Weite der Unbestimmtheit, der Allbestimmtheit. Es scheint als sei die Einheit aller bestimmten Inhalte schwarz [...]“³ Die Schwärze stellt die Raumerfahrung des im Dialog mit ihr begriffenen Betrachters auf die Probe. Die Konfrontation mit ihr lässt ihn seinen Standpunkt wechseln, an die bemalte Fläche herantreten und mit den Augen abtasten, denn „ein schwarzes Bild

ist wie eine dunkle Nacht, an die das Auge sich erst gewöhnen muss.“⁴ Der Sog des Dunkeln zieht ihn schließlich in das sich auf Grund des Lichteinfalls ständig wandelnde Werk und macht ihn begreifen, dass „tief im Schwarz das Schwarze selbst durchlichtet ist, weil es die Geburt der Zeit und damit der Wandlung enthält.“⁵

Sven Drühl, dessen künstlerisches Konzept Fragen zur Originalität, Rezeption und bildnerischen Interpretation figurativer (Landschafts)malerei aus Vergangenheit und Gegenwart anreißt – wobei Skepsis und Affekt sich die Waage halten –, entschied, eine Werkfolge erstehen zu lassen, deren Erscheinungsbild vom radikalen Einsatz schwarzer Farbe bestimmt wird und zugleich stilistische Eigenheiten seines zuvor entstandenen (und sich parallel entwickelnden) Werkes integriert: Konturen und Grundstrukturen bereits existierender Gemälde alter Meister oder junger Zeitgenossen, prominente oder periphere, deren Abbild er auf die leere Leinwand projiziert, werden mit aus der Kartusche gepresstem Silikon in groben Zügen nachgezeichnet und ironisch verfremdet. So entstandene Silhouetten behaupten sich autonom im Bildraum oder Drühl füllt die sich dazwischen formenden Binnenflächen mit hochglänzenden und starkfarbigen Lack- und Ölfarben aus. Die Grate der hervorspringenden Umrisslinien, die auch dazu dienen, dem Fluss des Lackes Grenzen zu setzen, gliedern die Bildabschnitte und intensivieren den ornamentalen Charakter einer Malerei, die zwar Vorhandenes aufgreift, aber durch ihre Beschaffenheit, die subjektiv-sorgfältige Auswahl von Details und Bildausschnitten das Existierende neu definiert. Dem Betrachter wird die Chance eingeräumt, eigene Erfahrungen und Beobachtungen in diese Bilder hineinzudenken. Zudem kombiniert Sven Drühl einzelne Partien von ihm ausgewählter Kunstwerke miteinander, wobei es sich auch um Gemälde, Zeichnungen und Architekturskizzen mehrerer Autoren handeln kann, so dass völlig neuartige, ungeschaute Ansichten entstehen. Diese verleugnen ihren Ursprung zwar nicht, aber die Erinnerung an ihn wird überspielt, wozu nicht zuletzt das vom Künstler gewählte überdimensionierte Bildformat beiträgt. Als „Bastard Paintings“ bezeichnet Drühl derart komplex angelegte Werke. „Nach dem Prinzip von copy + paste baut er aus Bäumen von Schischkin, Pflanzen von Hodler und Bergsequenzen von Friedrich oder Joseph Anton Koch fiktive neue Landschaften. Drühl blendet alle malerischen Handschriften und Feinarbeiten der Vorbilder aus, legt deren Malerei bis auf das Gerippe frei und reduziert sie auf ein rudimentäres Liniengerüst [...]“⁶ Seine Arbeitsweise demonstriert, dass

Nachahmung und Innovation sich keinesfalls ausschließen. Bestimmte Motive werden mehrfach wiederholt, um jeweils spezifische Aspekte der Komposition und Farbgebung herauszuarbeiten – Drühl verwendet diese Methode der Modifikation in ähnlichem Sinne wie Manet, Picasso, de Chirico, Munch, Jawlensky, Albers, Warhol oder Monet, den weniger die von ihm gemalten Getreideschober oder Bahnofsansichten als solche interessierten, als die Veränderung, die sie unter Einfluss des sich wandelnden Tageslichtes erfuhren. „Das serielle Vorgehen eignet sich besonders für das Erforschen schwer fassbarer Phänomene. Die Serie gestattet die Ermittlung von Vergleichswerten, und sie schafft Abstand: Ihre – oft nur scheinbare – Redundanz schärft den Blick für subtile Differenzen, die Störungen im System.“⁷ Die gleichwertige Variation eines Motivs oder die wiederholte Darstellung eines Details – wie etwa einer Baumgruppe in divergierendem Kontext – ermöglicht die Objektivierung einer aus bereits Geschautem resultierenden Erkenntnis.

Da Sven Drühl sich Motive anderer Maler aneignet, wird sein Schaffen in die Nähe der *Appropriation Art* gerückt, zu deren Repräsentanten Künstler gezählt werden, die Werke bedeutender Künstler irritierend exakt oder mit minimalen Abweichungen reproduzieren oder unmittelbar ins eigene Schaffen einfließen lassen, um kunstimmanente oder soziologische Probleme aufzuzeigen und die Aura autonomer Kunst in Frage zu stellen. Die Idee, ein Gemälde zu anderen als schulmäßigen Zwecken zu kopieren, hat Vorbilder von Marcel Duchamp, Joan Miró und Henri Matisse bis zu Pablo Picasso und André Derain, die in ihre Reproduktionen nach Leonardo da Vinci, Jan Stehen, Jan David de Hem, Cranach oder Brueghel ihrem eigenen Malstil adäquate substanzielle Veränderungen einbrachten. „Es sind Variationen in den Distanzen, in den Proportionen, im Maß der Personen und Dinge, leichte Veränderungen der Raumverhältnisse, die keinesfalls auf Mangel der Annäherung an die Vorlage, sondern auf einen präzisen gestalterischen Willen zurückzuführen sind.“⁸ Vergleichbar eher diesen Beispielen als den Appropriation-Künstlern jüngerer Zeit stellt Drühl das Vor-Bild als Motiv der Abbildung der Wirklichkeit gleich und erprobt seine Distanz zum Original befördernde Technik an ihm. Generell verzichtet er auf die Einbeziehung des Menschen in Landschaftsdarstellungen, deren Inhalt er anektiert, obwohl sie in den Vorlagen durchaus eine Rolle als Staffage spielen. „Das ‚d’après‘ bietet uns die seltene Besonderheit eines Schöpfers, der vor allem in der Funktion eines Betrachters – oder

vielmehr eines Erforschers – gebracht wird, von der aus er in den Meistern die ‚Flussbette‘ sucht, um eine neue Botschaft zu lancieren, die der, die das alte Werk zeugte, identisch ist, aber mit einer Berufung von Aktualität geladen und hervorgegangen aus der Überzeugung, dass die Zeit, in der ein Meisterwerk hervorgebracht wird, eine lebendige Epoche ist [...].“⁹ Bei der Auswahl der Bilder, deren Reproduktionen Ausgangspunkt seiner eigenen Recherche sind, vertraut Drühl auf Motive, die ihn „anspringen“. „Es geht dann um benutzen, verfremden, verbessern oder auch zerstören [...]. Manchmal geht es auch nur darum, etwas neu zu befragen oder zu invertieren. [...] Da geht es viel um Auseinandersetzung mit dem, was Malerei heute noch sein kann, jenseits der allorts beliebten Benutzeroberflächen.“¹⁰ In geheimnisvoll anmutenden Titeln, die sich aus dem Monogramm der zitierten Künstlerpersönlichkeit zusammensetzen und sich im Fall komplexer Werke zu langen Buchstabenreihen addieren, benennt er die ursprünglichen Autoren seiner Nachbildungen, was den Gedanken nahelegt, es handele sich um ihnen dedizierte Hommagen, angelegt in Drühls individueller Bildsprache, die keinen Zweifel an der Autorschaft aufkommen lässt.¹¹

Um die beabsichtigte Aussage zu formulieren, erweitert Sven Drühl seinen Aktionsraum, indem er die Idee der Silikonzeichnung aufgreift und deren Lineatur in Neonleuchtbilder überträgt. Er bedient sich damit eines ursprünglich für die Werbung im Tumult der Großstadt vorgesehenen Mediums, das sonst vorzugsweise von Künstlern verwendet wird, die raumbezogen elementare Strukturen aufzeigen oder den Umgang mit Wort und Zahl durch Neonschriftzüge verdeutlichen wollen. Drühl indessen interveniert mit geschwungenen Neonröhren im Raum, die den Rhythmus vorgegebener Bildstrukturen aufgreifen. Der Abstraktionsgrad der arabesken Konturen wandelt sich infolge des Größenverhältnisses; ihr intensiv blaues oder grünes Strahlen suggeriert schwebende Räumlichkeit über der Grundfläche. Eine derartig magisch-verführerisch anmutende Konstellation beinhaltet die immaterielle Kraft, unmittelbar zurück zu historischen und spirituellen Bezügen zu führen, die eben jene Landschaftsdarstellungen entstehen ließen, auf die Drühl recurriert.

Der gesamte Bildraum der Gemälde seiner „Undead“-Serie schließlich, deren Titel auf die zitierten Künstler als Wiedergänger bzw. Zombies anspielt, wird von Sven Drühl kompromisslos mit schwarzer Ölfarbe übermalt. Von wenigen Ausnahmen

abgesehen, d. h. wenn der Künstler ein bereits fertig gestelltes farbiges Bild überarbeitet, liegt unter der deckenden Schicht lediglich die ausgearbeitete Silikon-Zeichnung. Deren sich reliefartig wölbenden Stränge liegen dicht versiegelt unter der schwarzen Ölfarbe und beschreiben als leise vibrierende Liniengefüge die Motive – ins Dunkel getauchte Gebirge mit ihren schroffen Felsen und Schneepalten, Wälder, Pflanzen, Architekturen. Die Übermalung drängt die Abbildungsfunktion zurück und die mimetische Darstellung von Natur und Architektur wird ansatzweise konterkariert. Der künstlerische Eingriff entfremdet die Szenerien; wie unergründliche Trugbilder schweben sie unter der mal samtig und matt schimmernden, dann wieder brillierenden Farbschicht. Die Handschrift des Künstlers moduliert die Textur. Er bringt die Farbmasse in vom Silikon eingegrenzten Bereichen vertikal oder horizontal auf, wobei deutlich sichtbare pastose Strichspuren den Gestus der Pinselführung nachvollziehbar machen und Tiefe und Volumen formulieren. Differenzierte Valeurs werden durch dem Schwarz beigemischte geringe Mengen blauer Farbe kreiert, die sich vom rotstichigen Schwarz geringfügig absetzen. Die derart durchgebildete Oberflächenstruktur wird vom auffallenden Licht ungleich reflektiert, was zur Folge hat, dass der Sinngehalt sämtlicher Bestandteile, aus denen sich ein Sujet zusammenfügt, offensichtlich wird – verhalten und emphatisch zugleich. Wechselnder Lichteinfall nimmt Einfluss auf diese Stille ausstrahlenden Gemälde und vermag ständig neue und andersartig erlebbare Eindrücke zu evozieren. Drühls „Undead“-Bilder provozieren konzentrierte Aufmerksamkeit und assoziative Fantasie eines jeden sich vor dieser Malerei bewegendem Betrachter. Er biete nur Lesarten an, sagt Drühl in einem Interview, „die kann man dann narrativ, diskursiv oder ästhetisch, beziehungsweise materialsprachlich verstehen.“¹²

¹ Henri Matisse, Brief an Henry Clifford, 1948, in: Jack D. Flam (Hrsg.), Matisse on Art, London 1973, S. 121, vgl. Klaus Schrenk, Genauigkeit ist nicht Wahrheit – Ausführungen zur Farbtheorie von Henri Matisse, in: Henri Matisse, Ausstellungskatalog, Kunsthaus Zürich, Bern 1982, S. 24

² Bernd Growe, „Rohstoff der Malerei“ – Max Raphaels Verständnis der Bildfarbe, in: Max Raphael, Die Farbe

Schwarz. Zur materiellen Konstituierung der Form – Frans Hals, Goya, van Dyck, Rembrandt, Raffael, Ingres, Frankfurt am Main 1984, S. 154

³ Max Raphael, vgl. Anm. 2, S. 63 und 30f

⁴ Brita Sachs, Farbe des Umbruchs, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23. November 2006

⁵ Hannah Weitemeier, Schwarz – Der unbekanntete Raum, in: Schwarz, Ausstellungskatalog, Kunsthalle

Düsseldorf, Düsseldorf 1981, S. 13

⁶ Reinhard Spieler, DJ Bastard, in: Sven Drühl – Artistic Research, Ausstellungskatalog, Zeppelin Museum

Friedrichshafen und Museum der Stadt Ratingen, Bielefeld 2006, S.16

⁷ Belinda Grace Gardner, Kein Heuhaufen fällt zweimal in denselben Fluss, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24. Oktober 2001

⁸ Franco Russoli, Das „d’après“ in der modernen Malerei naturalistischer, realistischer und expressionistischer

Richtung, in: D’Après – Rassegna Internazionale delle Arti e della cultura, Lugano 1971, S. 84

⁹ Luis Gonzales-Robles, Zeugnis der Künstler, vgl. Anm. 7, S. 93f

¹⁰ Sven Drühl, in: Boulevard of Painting: Sven Drühl im Gespräch mit Gerrit Gohlke (Oktober 2007), in: Sven Drühl – Falkenrot Preis, Ausstellungskatalog, Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2007, s. p.

¹¹ Vgl. Oliver Zybok, Serialität und Ästhetik, vgl. Anm. 5, S. 10

¹² Sven Drühl, vgl. Anm. 10