

Erschienen in: Sven Drühl / Stefan Wissel: Poplieferanten, modo-Verlag, Freiburg 2004

Martin Engler
Malerei Gebrauchsanweisung

Die Kunst des Puzzles beginnt [...], wenn er statt den Zufall die Spuren verwischen zu lassen, an seine Stelle die List, die Falle, die Illusion zu setzen gedenkt.
George Perecⁱ

Maler haben es bekanntlich schwerer als andere Künstler. Wird doch ihr Daseinszweck, die Malerei, schneller begraben und zur Wiederauferstehung ausgerufen, als man schauen, geschweige denn schreiben, kann. Und die Orientierung fällt gerade in Hochzeiten malerischer Produktion umso schwerer: Im kunterbunten Stilmix etwa allgegenwärtiger Großanlässe zeitgenössischer Malerei, zwischen schlierender und tropfender Farbe, zwischen abstrakten und figurativen Ansätzen, zwischen Selbstreflexion und neuer Sinnenfreude, zwischen Virtuosität und Bad Painting gerät die Frage nach dem, was Malerei denn wirklich soll und könnte unversehens in den Hintergrund. Im ‚Anything goes‘ einer neuen deutschen Malerei, die aller Orten ihre Muskeln spielen lässt, werden die Argumente rar und schwer zu führen, mit denen sich Anbiederung von ‚gezielter Affirmation‘, ‚stilistische Brechungen‘ von Dilettantismus, Farbenblindheit vom ‚bewussten Unterlaufen malerischer Konventionen‘ trennscharf scheiden ließe.

Sven Drühls Malerei bietet das alles im Übermaß: In einer überraschenden Wendung wird der Unübersichtlichkeit des ‚Anything goes‘ ein Bildkonzept gegenübergestellt, das die vielen verschiedenen Enden dieses im Kreise sich drehenden Malereidiskurses in überzeugend unaufgeregter Weise neu zusammenfügt. Ohne im Pathos der malerischen Behauptung zu versinken, ohne Genialitätsrausch oder bemühte Inhaltlichkeit, bestehen seine Bilder in der kleinteiligen Vielheit, im Hauen und Stechen der ambitionierten Debatte. Mit spielerischer Leichtigkeit wird am großen Rad der Malerei gedreht und mit Ernsthaftigkeit ein ebenso haarsträubendes wie überzeugendes Pasticcio einer privaten Stilgeschichte entworfen. Vielleicht ist es dabei von großem Vorteil, dass Drühl der festen Überzeugung ist, „kein Maler“ zu sein und eine „Neuinterpretation der Malerei bei gleichzeitiger Vermeidung von Malerei“ als seinen konzeptuellen Ansatz postuliert.ⁱⁱ Vielleicht auch nicht; die Bilder jedenfalls sehen erwartungsgemäß ganz anders aus.

Was sich hinter dieser professionellen verbalen Camouflage verbirgt, ist zuerst erstaunlich malerisch und dann unverhüllt traditionsverwurzelt: Landschaftsmalerei – sozusagen im vollen Wuchs. Drühl, der hier der Malerei vollmundig misstraut und von sich selbst sagt, dass er gar nicht malen kann,ⁱⁱⁱ kopiert sich seit drei Jahren ohne Skrupel durch die Malereigeschichte. Persönlichen Vorlieben frönend wird Bekanntes und Unbekanntes, werden Kirchner und Koch, Derain und Schischkin, Munch und Friedrich, Still und Havekost verhackstückt und neu zusammengesetzt. Von Menschen vollkommen entleert, fügt sich das Disparate zum kompositen Landschaftstableau, das immer wieder neue Kippfiguren und Volten schlägt.

Schon gleich zu Anfang rückt Drühl seinen großen Vorbildern brachial zu Leibe. Mit Silikon aus der Tube wird die Umrisszeichnung des Bildes angelegt: Eine rotzig-krude, mehr oder weniger exakt am Vorbild sich orientierende Vorzeichnung, die dem Symbolismus, der Romantik und der Metaphysik ihrer Vorbilder den Gar ausmachen soll. Hodlers Berge, Kochs

Wälder, Friedrichs Eisschollen oder ein elegant geschwungener Baum Derrains scheinen in schlichtes ‚Malen-nach-Zahlen‘ zu kippen. Die Komplexität des Originals wird vereinfacht und ins gängige Format gespannt, der Bildausschnitt so gewählt, dass die Flächen emblematisch das Bild beherrschen. Doch schon hier, in der noch denkbar rudimentären Bildanlage, beginnen sich die Grenzen von Kitsch und Kunst, von Banalität und Ästhetik zu verwischen. Denn nicht von Ungefähr erinnern die schnell angelegten Silikonlinien Drühls an das Bleilot mittelalterlicher Emaille- oder Glasmalerei, ebenso wie an das Cloisonné der Nabis oder das harte graphische Lineament Hodlers oder Gauguins.

War in den älteren Werkgruppen, in denen Teppichmuster oder TV-Testbilder als Bildvorlagen dienten, der Akt des Zitierens noch bewusst inszenierte Absage an eine genialische Bildgenese im Künstleratelier und deren Originalitätsimperativ, wird hier der Akt des Kopierens vielfältig aufgeladen. Es geht nur mehr am Rande darum, sich von der immer weniger glaubhaften ‚Erfindung‘ bildwürdiger Motive zu distanzieren. Nicht nur, dass der Künstler hier bewusst diejenigen Heroen seiner privaten Malereigeschichte auswählt, die ob ihrer graphischen Qualitäten mit seiner Cloisonné-Ästhetik kompatibel sind, gibt dem Moment der Kopie vielfältige neue Valenzen. Es ist vielmehr die bewusst gesuchte Aporie einer Feier der Malerei im Moment ihrer scheinbaren Vermeidung, mit der die starkfarbig überquellenden Bilder Drühls ihr ästhetisches Credo formulieren.

Die graphische Anlage der Landschaften aus der Tube dient als vermeintlich neutrale Hintergrundfolie, die dem malerischen Horror vacui nur mühsam Grenzen zu setzen vermag. Die sorgsam ausgesparten Bildfelder werden mit Industrielack und klassischer Ölfarbe zugemalt. In den horizontal gemalten Lackflächen entstehen aus Blau und Weiß in unterschiedlichen Nuancen Himmel, Wolken und Gletscherflanken oder vermischen sich Gelb- und Grüntöne zu schweizer Bergwiesen. Neben die zum Teil wie Aquarellfarben ineinanderfließenden, zum Teil durch harte Silikongrade isolierten Industrielacke tritt die Ölfarbe, um, so scheint es, die oberflächliche Glätte, die spielerische Aleatorik des Lacks malerisch zu befragen. Kleinteilig pastos werden hier Nadelwälder geformt, Seerosen zum blühen gebracht oder sich türmende Eisschollen abschattiert.

Die Malerei Sven Drühls gibt sich in wesentlichen Teilen im Close up ihrer Oberfläche zu erkennen: Wenn die scheinbare Realität der Landschaft in die Abstraktion des nahsichtigen Details kippt. Dieses malerische Amalgam aus monochromen Flächen und trägen Farbverläufen, aus ihren Pinselduktus stolz vorweisender Peinture und industriell sich verschließenden Farbinseln, ist nüchtern abgekühlte Malereireflexion und heißer Malereidiskurs in einem. Im Nebeneinander von Kopieren und Neuschöpfen der Vorlage entwickelt Drühl ein komplexes System aus analytischer Reflektion und lustvollem Schwelgen. Der hier immer noch behauptet, kein Maler sein zu wollen, bedient sich dann doch recht geschickt des kompletten Instrumentariums der Malkunst: im steten Sowohl-als-Auch der Gesten und Medien, der Malmittel und Tuben wird das gemalte Bild bestätigt, ohne in abgründiger Oberflächenseeligkeit zu versinken.

Es stellt sich so heraus, dass dieses ‚Nicht-malen-Können‘, dass der Wunsch nach einem schäbig gemalten Bild, dass der Versuch der Distanzierung, immer wieder umschlägt in unerwartet präzise und vor allem unvermutet schöne Bilder. Die Wahlverwandtschaft, die Helga Meister zwischen Drühls ‚Malen-nach-Zahlen‘ und den ironisch rotzigen, dabei immer auch ultimativ verführerischen Selbstversuchen Martin Kippenbergers herstellt,^{iv} scheint hier unmittelbar einleuchtend. Es geht weniger um Könnerschaft als um einen Diskurs bezüglich des Könnens, an dessen Ende die maximale Vermitteltheit umschlägt in unmittelbare, glaubhafte Malerei.

Das Repertoire dieser lustvollen Analyse zwischen Bild und Realität überrascht und überzeugt zugleich in seiner Reduktion auf beständig wiederkehrende Namen und Motive: Die damit einhergehende serielle Struktur des Bildinventars macht den Kopisten der eigenen

Malereigeschichte zum manischen Agent provocateur, der am vertrauten und geschätzten Vorbild sich abarbeitend die Tragfähigkeit seines malerischen Feldversuchs zwischen Kitsch und Meisterwerk untersucht. Insbesondere eine seit 2002 entstehende Reihe von Wand- und Papier-Arbeiten führt diese Befragung der Malerei und ihrer Geschichte in spezifischer Weise vor Augen: Zerfällt doch nun nicht mehr nur die malerische Faktur in beständig gegeneinander sich wendende Close ups, sondern werden hier auch die Bildmotive aus höchst disparaten Quellen zusammengefügt.

Hinter so enigmatisch verkürzten Titeln wie „C.D.F.J.A.K.F.H.“ verbergen sich etwa die Herren Friedrich, Koch und Hodler, die jeweils ein emblematisches Motiv beisteuern, um dann im nächst folgenden Versuch und in ganz anderer Zusammensetzung mit den Herren Schischkin, Blechen oder Kürten zu einem neuen kunsthistorischen Rebus gefügt zu werden. So durchziehen die für Herne entstandenen Arbeiten die immer gleichen Hodlerblumen und entstehen aus verschiedensten Landschaftssamples immer wieder sich wandelnde Formulierungen zwischen bruchstückhafter Offenheit und sich verdichtenden, in Fläche wie Raum gleichermaßen verspannten Kompositionen.

In dem Maße wie diese kompositen Collagen die Bruchstückhaftigkeit jedes – eben auch malerischen – Weltentwurfes vor Augen führen, scheint sich der Drühl'sche Horror vacui aus Farbe und Textur zu beruhigen: Neben den wenigen farbig gefassten Bildteilen, gewinnt die weißgrundierte oder nur leicht eingetönte Leinwand an Bedeutung. Nur mehr vereinzelt werden die gesampelten Zitate farbig ausgeführt, um daneben der abstrakten Offenheit und Weite Raum zu geben. Das Konzeptuelle seines malerischen Bildkonzeptes kommt vielleicht erst hier wirklich zum Tragen, wenn die Verheißung der im Bild zu erschaffenden oder zu bestätigenden Welt sich immer mehr einem unvollendeten oder immer sich neu arrangierenden Puzzles annähert. Die Malerei und ihre Geschichte werden so zum Fundus einer unbegrenzten und unbegrenzbaren Bilderwelt, mit der Sven Drühl möglicherweise in vergleichbar spielerisch-aleatorischer Weise umgeht, wie George Perec die Arbeit an seinem eingangs zitierten Hauptwerk beschreibt: „Mein Ehrgeiz als Schriftsteller ist es also [...] ein Schreibprojekt zu realisieren, bei dem ich nie zweimal das gleiche Buch schreibe, oder besser, bei dem ich zwar jedes Mal das gleiche Buch schreibe, es jedoch jedes Mal in einem neuen Licht erscheinen lasse.“^v

ⁱ George Perec: *Das Leben Gebrauchsanweisung*, Frankfurt 2002⁵, S. 14.

ⁱⁱ Michael Krajewski im Gespräch mit Sven Drühl „Am liebsten hätte ich jemanden bezahlt, mir das abzunehmen“, in: *Sven Drühl: Die Aufregung*, Leverkusen, 2002, S. 36f.

ⁱⁱⁱ ebd. S.35.

^{iv} Helga Meister: *Sven Drühl: „Die Aufregung“*, in: *Kunstforum International*. Band 159, April-Mai, Ruppichterorth 2002. S. 370.

^v George Perec über *Das Leben Gebrauchsanweisung*, zit. nach: Eugen Helmlé: *Marginalien zu George Perec*, Anhang zu *Das Leben Gebrauchsanweisung*, Frankfurt 2002⁵, S. 22f.