

»Jedes Gemälde, das ich für die Sammlung erwerbe, ist ein potenzielles Motiv«

Du bist ein vielseitig interessierter und aktiver Mensch und Künstler: Du spielst Klavier und tanzt, malst, sammelst und denkst über Kunst und künstlerisches Schaffen nach und publizierst dazu. Auch am Anfang Deiner Laufbahn standen bereits Interessen, die eine Künstlerkarriere nicht unbedingt vorgezeichnet erschienen ließen. Aus welchen Verhältnissen kommst Du? Waren Deine Eltern schon künstlerisch interessiert oder tätig? Wie kam es, dass Du Mathematik und Kunst studiert und in beiden Fächern abgeschlossen hast?

Ja, das klingt immer ein wenig schräg ... Alles, was ich mache, ist malen, Swing tanzen und ein bisschen ambitioniert, aber dilettantisch Klavier spielen. Das war allerdings nicht immer so, sondern kam erst relativ spät. Und nein, meine Familie war überhaupt nicht künstlerisch interessiert, ich war als Kind und Jugendlicher nie in einem Museum und auch Instrumente waren kein Thema. Ich habe mit sechs Jahren angefangen Tennis zu spielen und stand dann sehr viele Jahre beinahe täglich auf dem Platz. Mein Interesse für Kunst kam erst als Teenager kurz vor dem Abitur auf. Meine Eltern waren tatsächlich geschockt, als ich Kunst studieren wollte, denn ich habe in Aachen erst einmal mein Vordiplom in Elektrotechnik gemacht. Als Kompromiss habe ich dann Kunst mit Schwerpunkt Malerei und Mathematik studiert.

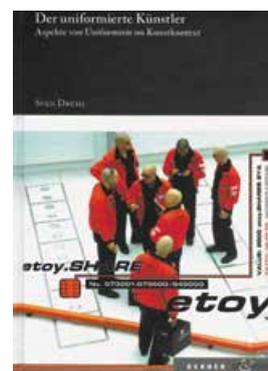
Wie verschiedene andere Künstler – wie beispielsweise Robert Motherwell oder Jeff Wall – hast Du auch Kunsttheorie studiert. Was hat Dich an dieser Auseinandersetzung mit Kunst gereizt?

Ich habe beide Studiengänge abgeschlossen, in Kunst einige Zusatzscheine Theorie gemacht und war somit promotionsberechtigt. Direkt nach dem Studium hatte ich Lehraufträge an der Universität, erst in Essen, dann in Frankfurt am Main. Später habe ich dann in Kunstwissenschaft promoviert, da ich schon im Studium gemerkt habe, wie sehr mich auch die Theorie fesselt. Und das Schreiben fällt mir leicht, da habe ich wirklich Glück. Als Künstler setzt man sich ja für das eigene Werk bestenfalls sowieso permanent mit der historischen und zeitgenössischen Kunst auseinander, sei es im Sinne von Abgrenzung oder Erweiterung. Und mit meinem mathematischen, soll heißen strukturierten und systematischen, Background liegt dann auch die Auseinandersetzung mit philosophischen und kunstwissenschaftlichen An-

sätzen nahe. In den Neunzigern habe ich mich tatsächlich tief in die Postmoderne um Denker wie Lyotard, Derrida und Baudrillard eingearbeitet, zudem waren dann noch Kant und Adorno für mich von großem Interesse. Wir hatten sogar jahrelang private Theorie-Arbeitsgruppen mit zwei Professoren, in denen wir dann Adornos *Ästhetische Theorie* oder auch die *Kritik der Urteilskraft* von Kant durchgearbeitet haben.

Du hast eine Dissertation zum Thema Der uniformierte Künstler – Aspekte von Uniformität im Kunstkontext¹ verfasst und auch noch ein weiteres Buch, Komisches in der antiken Kunst², geschrieben, das gleich in doppelter Hinsicht ungewöhnlich ist: Erstens befasste es sich mit antiker Kunst, mit der sich die Kunstwissenschaft nur selten beschäftigt, und wenn, dann nur als Quelle oder Referenz für die europäische Kunstgeschichte. Zweitens hast Du die Studie dem Komischen gewidmet, ein Thema, das bis auf wenige Ausnahmen³ von der Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft lange Zeit eher gemieden wurde. Denn Kunst sollte nach traditioneller Auffassung dem Guten, Wahren und Schönen dienen und darum ein Ideal formulieren oder Missstände anprangern, jedoch nicht bloß Vergnügen oder Amüsement bereiten. Was hat Dich zur Beschäftigung mit solch unterschiedlichen Themen bewogen – und hat diese theoretische Auseinandersetzung Auswirkungen auf Dein künstlerisches Schaffen gehabt?

Zur Doktorarbeit kam es, weil ich immer gerne geschrieben habe und neben der Tätigkeit im Atelier eine weitere Herausforderung brauchte. *Der uniformierte Künstler* war Teil eines Großprojekts, das Birgit Richard und Gabriele Mentges über die Volkswagen-Stiftung zum Thema »Uniformität in Bewegung« initiierten. Diese Arbeit in einem großen Team hat wirklich Spaß gemacht und war unglaublich effektiv. Innerhalb von 2,5 Jahren, in denen ich noch diverse Ausstellungen hatte, schloss ich die Doktorarbeit ab. Ich habe also immer gemalt und geschrieben, da gab es keine Pausen. Das zweite Buch über das Komische in der antiken Kunst habe ich die Jahre davor, während meiner Zeit als Dozent in Essen, später in Frankfurt am Main, geschrieben und zwar explizit mit einem kunstwissenschaftlichen Blick zurück auf die antike Kunst. In den Neunzigern wurde ja überall Interdisziplinarität propagiert und so kam es letztlich zu diesem Buch. Das wissenschaftliche Schreiben hat mir einfach immer Spaß gemacht, denn tagsüber steht man als Künstler immer allein im Atelier und da war es toll, zum Ausgleich auch immer noch ein größeres Theorieprojekt zu haben. Allerdings hat sich diese Art der thematischen Auseinandersetzung nie direkt in meiner Kunst gespiegelt. Das sind einfach zwei unterschiedliche Felder für mich.



Sven Drühl
Der uniformierte Künstler.
Aspekte von Uniformität
im Kunstkontext
Kerber Verlag, Bielefeld 2006

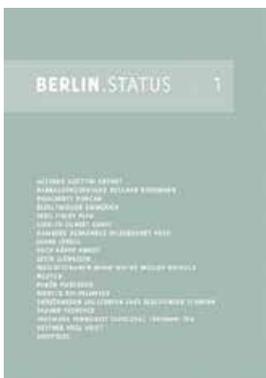
1 Siehe Sven Drühl, *Der uniformierte Künstler. Aspekte von Uniformität im Kunstkontext*, Bielefeld 2006.

2 Siehe Sven Drühl, *Komisches in der antiken Kunst*, Bielefeld 2008.

3 Siehe Wilhelm Fraenger, *Formen des Komischen*, Dresden/Basel 1995; *Kunstforum International*, 120 (*Kunst und Humor I*), 1992; Max Papeschi, »Humor in der modernen und zeitgenössischen Kunst«, in: *Artsper Magazin*, 1.9.2015, <https://blog.artsper.com/de/inspirieren-sie-sich-de/humor-in-der-kunst/>; *Vögele Kultur Bulletin*, 115 (*Humor – geliebt, verpönt, gefürchtet*), 2023.

Wie kam es, dass Du zwischen 2000 und 2011 auch noch als Gast-Herausgeber mehrerer Ausgaben des Kunstforums International fungiertest?

Da bin ich irgendwie zufällig reingerutscht über die enge Zusammenarbeit mit meiner damaligen Doktormutter Birgit Richard. Sie hat 1998 einen *Kunstforum*-Band zum Thema »Mode« herausgegeben und dort habe ich meinen ersten wissenschaftlichen Beitrag publiziert. Danach haben wir zusammen Bände konzipiert und herausgegeben. Diese waren überraschenderweise sehr erfolgreich, das heißt, sie waren in kürzester Zeit ausverkauft. Mit den Themen »Dauer, Simultaneität, Echtzeit« und »Choreografie der Gewalt« hatten wir anscheinend einen Nerv der Zeit getroffen. Und der Herausgeber Dieter Bechtloff und später Andrea Bechtloff haben mir dann immer wieder die Möglichkeit gegeben, Bände zu so unterschiedlichen Themen wie »Transgene Kunst«, »Sport«, »Magie«, »Idylle« und »Neue Abstraktion« zu verwirklichen. Auch das passierte quasi immer neben meiner eigentlichen Tätigkeit als Künstler. Eine Zeit lang war ich wohl als Kunstwissenschaftler bekannter denn als bildender Künstler. Das hat meiner Karriere zum Teil geschadet, weil es Museumsleute und Kuratoren gab, die sagten, das ist doch dieser Theoretiker, der auch malt. Und manchmal hat es auch den positiven Effekt gehabt, dass Leute meine Texte mochten und dann auch meine Kunst anschauen wollten. So hatte ich Menschen im Atelier, die sonst wahrscheinlich nie vorbeigekommen wären. Die beiden Bände zur »Aktualität des Idyllischen« waren allerdings die einzigen Theoriearbeiten, die auch ganz konkret mit den Recherchen im Zuge meiner eigenen künstlerischen Arbeit zu tun hatten. Da war ich natürlich seit Jahren tief im Thema Landschaft mit allen Facetten.



Sven Drühl / Christoph Tannert
BERLIN.STATUS [1]
Kettler Verlag, Bönen 2012

2012 und 2013 kuratiertest Du mit Christoph Tannert im Künstlerhaus Bethanien unter dem Titel Berlin.Status zwei Ausstellungen, begleitet von zwei Publikationen, in denen junge, in Berlin arbeitende Künstlerinnen und Künstler präsentiert wurden. Diese stellten nicht nur das zeitgenössische Kunstschaffen vor, sondern nahmen auch die aktuelle Situation für Kunstschaffende in der Hauptstadt in den Blick, die sich trotz Gentrifizierung und Verdrängung bleibender Beliebtheit erfreut. Ist diese kunstpolitische Beschäftigung mit Lebens- und Arbeitsbedingungen von Künstlerinnen und Künstlern Teil Deines Schaffens?

Nein, eigentlich gar nicht. Christoph Tannert kennt sich in der Berliner Kunstwelt aus wie kein Zweiter. Er geht seit dreißig Jahren in Hunderte Ateliers. Und ich war damals durch *Kunstforum International* auch immer sehr up to date. Und weil Christoph und ich uns seit Jahren über Musik und Kunst austauschten, kam er auf die Idee, dieses Mammut-Projekt gemeinsam zu stemmen. Wir besuchten sehr viele Studios und hatten eine riesige Künstlerliste und mussten uns dann einigen, welche Positionen wir für relevant hielten und zeigen wollten. Wenn man so eine Auswahl vorlegt, ist Kritik ja quasi vorprogrammiert. Kurioserweise hat Christoph Tannert die meisten hitzigen Kommentare abbekommen, bei mir kam nur sehr wenig davon an. Aber natürlich fühlten sich viele Leute übergangen oder vergessen. Das ist jedoch immer so, das hatte ich auch nach jedem *Kunstforum*-Band. Da haben mir dann viele Kollegen ungefragt ihre Kataloge oder PDFs zugeschickt und gefragt, warum

sie in dem Band nicht berücksichtigt wurden. Und zur kunstpolitischen Situation habe ich mich eigentlich nie geäußert, da sind andere Leute mehr im Thema. Allerdings hat sich die Lage in Berlin in den letzten zehn Jahren massiv verschlechtert aufgrund der generellen Mieten-Misere und vor allem durch die zahlreichen Start-ups, die mit fremdem Spiel-Geld agieren und in den ersten Jahren keine Rendite erwirtschaften müssen. Die Start-ups haben oft irrwitzige Summen zur Verfügung und können somit jeden absurden Mietpreis bezahlen, so wurden viele Künstler aus ihren Ateliers geworfen, die dann für mehr als die doppelte Miete an Start-ups gingen. Das wäre ein abendfüllendes Thema, aber mir ging es immer eher um den Malerei-Diskurs.

Wie bist Du denn letztlich zur Malerei gekommen?

Das war von Beginn an das Medium meiner Wahl. Ich wollte immer malen, obwohl es, als ich studierte, wirklich als extrem uncool galt. Fotografie der Becher-Schule war angesagt, Video und Medienkunst, danach kamen dann die installativen Settings in Mode. Aber mich hat schon das ganze Studium über nur die Malerei interessiert. Die ersten Jahre klebte ich förmlich an meinen Helden Martin Kippenberger, Werner Büttner und Albert Oehlen, nach dem Studium habe ich dann fast alle meine Bilder aus der Universitätszeit bei einem Garage-Sale-Wochenende günstig abgegeben und den Rest mit vorheriger Ansage vor den Augen der Besucher zerstört. Das war sehr befreiend. Zu meinem Werk zähle ich heute eigentlich nur noch die Werke ab der Silikon-Serie, die es seit 2001 gibt. Eventuell auch noch die Teppich-Gemälde aus den Jahren 1997 und 1998, denn da fing es an mit dem Zitieren bestehender Motivformen.

Wie entstehen Deine Gemälde? Gibt es kleinformatige Vorstudien? Machst Du Vorzeichnungen auf der Leinwand? Schaffst Du konsequent an einem Bild oder arbeitest Du gleichzeitig an mehreren Werken?

Da muss ich ein bisschen weiter ausholen. Bei den Silikon-Werken der kunsthistorischen Serie, die sich in der Regel auf Gemälde aus dem 19. und 20. Jahrhundert beziehen, gibt es immer Folien mit den wichtigsten Lineaturen. Die Grundformen übertrage ich passgenau und detailliert via Projektor, damit dann in meinem Gemälde auch wirklich ein Zitat von Ferdinand Hodler, Caspar David Friedrich oder Janus La Cour stimmig erkennbar ist. Allerdings sind das keine Vorzeichnungen oder Skizzen, sondern lediglich Hilfsmittel. Die sieht auch nie jemand. Diese Vorzeichnungen werden dann mit überstreichbarem Silikon auf die Leinwand übertragen. Früher habe das Motiv dann zusätzlich zum Silikon in Lack und Öl umgesetzt. Seit einigen Jahren nehme ich für diese Gemälde-Reihe nur noch Ölfarbe zum Ausarbeiten, damit die Bilder malerischer wirken.

Und bei den Lackgemälden, die seit ca. 2011 entstehen, findet die Vorarbeit komplett am Rechner statt. Da konstruiere ich aus Vektordateien, wie sie im Kontext der Gaming-Industrie Verwendung finden, neue Ausschnitte und Details mit Ästen, Vulkanen, Bergen oder Wasser. Diese werden dann in vielen Lackschichten additiv ausgearbeitet, in einzelnen Layern, das ist ein wenig vergleichbar mit den Schichtungen in einer Lithografie.



Sven Drühl
S.D.W.T. (Invers),
2016, 110 × 110 cm
Lack auf Leinwand / Lacquer on Canvas
Sammlung Museum für Asiatische Kunst,
Berlin / Collection Museum für
Asiatische Kunst, Berlin



Sven Drühl
S.D.W.T. II
2011, 140 × 100 cm
Lack auf Leinwand / Lacquer on Canvas
Sammlung ZKM, Karlsruhe /
Collection ZKM, Karlsruhe



Sven Drühl
S.D.C.G.T., Invers
2022, 40 × 60 cm
Lack auf Leinwand /
Lacquer on Canvas
Privatsammlung Berlin /
Private Collection Berlin

Das heißt, so etwas wie Vorstudien im klassischen Sinne von Vorzeichnungen auf Papier oder kleinen Ölstudien gibt es bei mir überhaupt nicht, das Vorgehen ist viel konzeptueller als bei traditionellen malerischen Prozessen. Wegen der langen Trocknungsprozesse arbeite ich meist an vier bis fünf Gemälden gleichzeitig. Es gibt ja oft nur einzelne Teile, die ich bearbeiten kann, etwa den Himmel, oder ich muss in einem Gemälde das Klebeband schneiden und setzen und in einem anderen gerade das Klebeband wieder herauslösen, was jeweils wirklich zeitraubende Einzelschritte sind.

Abgesehen von den formal sehr strengen, minimalistischen Gemälden der grauen Architekturserie 2009 bis 2011 und einigen noch früheren Ausnahmen, in denen Du urbane Landschaften mit Stahl- oder Betonarchitektur darstellst, widmet sich Deine Malerei dem Motiv einer nicht-städtischen Landschaft. Dies ist eigentlich ein anachronistischer Bildgegenstand, der seit der Antike für Gesellschaften entwickelt wurde, die sich vom ländlichen, gar bäuerlichen Leben längst entfernt hatten, seien dies die Wandmalereien in pompejanischen Villen, die klassische Landschaftsmalerei eines Nicolas Poussin und Claude Lorrain oder ganz spezifisch die Naturdarstellungen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, das von einer alles umwälzenden Industrialisierung geprägt war; auch heute lebt in den westlichen Industrieländern die Mehrheit der Menschen in urbanen Zentren oder deren Ausläufern und hat – außer in der Freizeit – kaum noch etwas mit Natur und Landschaft zu tun. Warum also gerade Landschaftsdarstellungen?

Das stimmt, eigentlich mache ich hauptsächlich Landschaften in erweitertem Kontext. Wie Du sagst, diente Landschaftsdarstellung geschichtlich schon oft der Verklärung, sei es als Ort des Rückzugs, der Besinnung oder auch der romantischen Überhöhung und idyllischen Verklärung. Die Epoche der Romantik kann man als künstlerische Gegenbewegung zur Industriellen Revolution begreifen. Dass ich mich für Landschaft als mein großes Thema entschieden habe, liegt daran, dass ich mich tatsächlich trotz aller Ausein-

andersetzung mit zeitgenössischer Kunst immer wieder bei Besuchen zum Beispiel im Folkwang Museum oder der Alten Pinakothek in München in die Gemälde in den Sälen des 19. Jahrhunderts vertieft habe. Irgendwann habe ich dann beschlossen, das zu nutzen und damit etwas zu machen. Die Frage war aber, wie man das Thema bearbeiten kann, ohne in die alten Pfade abzugleiten und bereits existierende Dinge zu reproduzieren. Es war ja direkt klar, dass mein Weg nicht der sein konnte, in der Landschaft zu sitzen und diese zu malen. Das haben andere Künstler viele Hundert Jahre lang gemacht, da war meiner Meinung nach nichts mehr hinzuzufügen. Durch meine starke künstlerische Sozialisation in der Postmoderne-Debatte war dann recht schnell klar, dass ich mit Zitat und Versatzstücken arbeiten wollte, samt Recherche und kulturellem Transfer von Kontexten, die auf den ersten Blick vielleicht nicht zusammengehen. So entstand mein immer breiter werdender Fundus an Motiven aus unterschiedlichen Epochen. Zudem war wichtig, dass es um neue Materialien wie Silikon und Kunstharzlack gehen sollte und auch um bildnerische Strategien, die nicht klassisch malerisch waren.

Die Raumgestaltung Deiner Bilder erinnert dennoch vielfach an den Aufbau romantischer Gemälde: entweder die unermessliche Weite von Gebirgsflanken oder Wellenbergen, die auch Felsmassive sein könnten, oder die Abschottung des Tiefenraums durch Geäst, das an einen Drahtverhau erinnert. Überdies werden viele Deiner Arbeiten vom kräftigen Einsatz von Schwarz bestimmt. Einerseits führt dies zu starken, scherenschnittartigen Kontrasten zwischen Figur und Grund; andererseits erhalten die Bilder häufig eine bedrohliche Stimmung, die an den frühen expressionistischen Film oder den Film noir erinnert. Ist das Dein Versuch, die Landschaft neben dem häufig sublimen Charakter der Motive – Gebirge oder Meer – noch weiter aufzuladen?

Bei den Gemälden der Lackserien setze ich tatsächlich oft auf starke Kontraste etwa mit den Ästen im Gegenlicht. Bei den Bergmotiven möchte ich möglichst markante Kompositionen finden, die einem vermeintlich vertraut vorkommen. Der Trick ist allerdings, dass die Tiefen, Grate und Schatten dann eigentlich kaum noch etwas mit realen Bergen und Bergabbildungen gemein haben. Das ist bei mir alles gebaut und konstruiert und nur nach malerischen Gesichtspunkten übersetzt. Mit Realismus hat das Ergebnis nichts mehr zu tun, auch wenn meine Motive natürlich immer auf den ersten Blick als Berg, Vulkan und so weiter erfassbar sind. Das ist gewollt, es holt den Betrachter erst einmal direkt ins Bild. Und dann kann man sich auf der nächsten Ebene fragen, warum es dann doch so artifiziell wirkt. Film noir ist eine schöne Referenz, die mir so noch gar nicht in den Sinn gekommen ist, aber für manche Werke der Lackserie trifft das ziemlich genau zu, wenn ich zum Beispiel nur mit Grau-Schwarz-Schattierungen arbeite. Um Romantik beziehungsweise das Sublime geht es mir eigentlich gar nicht, allerdings sind die Gemälde schon so angelegt, dass diese Gefühle beim Betrachter evoziert werden können. Das füllt ja jeder für sich selbst mit Emotionen und Kontexten. Da mache ich nur ein Angebot, daher ist Landschaft auch motivisch so reizvoll. Allerdings vermeide ich alles Narrative, es gibt weder Menschen noch Menschengemachtes in meinen Bildern, denn ich möchte keine Geschichten erzählen. Es geht vielmehr um die pure Übersetzung von Landschaft in einen zeitgenössischen Malereikontext. Das ist viel abstrakter gedacht.

Bei den Gemälden der Remix-Reihe mit Silikonlineatur sind das ja meist Ausschnitte aus den kunsthistorischen Gemälden, da schaue ich dann, dass ich ein markantes Fragment oder ein interessantes Detail finde. Ich bin durch die Vorlagen also ein wenig eingeschränkt in der Komposition. Ausgeholt habe ich das bei den zusammengesetzten Motiven, wo dann manchmal riesige Triptychen mit bis zu acht Motivfragmenten zu einem komplett neuen Motiv verschmelzen. Da erlaube ich mir auch mal kunsthistorischen Humor, wenn ich etwa drei kombinierten Friedrich-Motiven die Zentralperspektive überstülpe, die Friedrich selbst ja meist vermieden hat.

Eine neue achteilige Werkgruppe von Dir verbindet jeweils mehrere Hoch- und Querformate zu einer Rahmenform um ein leeres Zentrum. Damit wird der Charakter des Einzelbildes reduziert darauf, Teil einer Gesamtform zu sein. Was strebst Du mit dieser Umwertung des Einzelbildes an?

Das Polyptychon schwebte mir als Idee schon sehr lange vor. Ich wollte ein variables Bild schaffen aus einer Art Modulsystem. Die unterschiedlichen Einzelgemälde lassen sich so an den jeweiligen Raum anpassen, das heißt, als Querformat ist die Wirkung deutlich anders, als wenn ich es als Hochformat arrangiere. Auch muss das Werk überhaupt nicht auf acht Teile beschränkt bleiben, ich könnte es auch erweitern um jeweils passende Module, sodass das Gesamtbild zum Beispiel über eine Länge von zwanzig Metern über eine Wand mäandern kann. In Berlin habe ich das Werk als Querformat gezeigt, bei Dir in Luzern oder auch in Wiesbaden könnte es dann als Quadrat hängen. Die Idee, die Mitte frei zu lassen und die Einzelgemälde modulartig

Sven Drühl

S.D.C.G.T.E.T.S.S.

Polyptychon, 8-teilig / 8 parts

2023, 184 × 430 cm

Lack auf Leinwand / Lacquer on Canvas

Installationsansicht KÖNIG

TELEGRAPHENAMT, Berlin, 2024

Installation View KÖNIG

TELEGRAPHENAMT, Berlin, 2024



als eine Art Rahmen zu setzen, kam mir bei der Betrachtung von Runge-Gemälden. Philipp Otto Runge hat oft eine Art Rahmung um seine Bilder gemalt, in denen er zusätzliche narrative Stränge untergebracht hat. Kurioserweise fand ich diese einrahmenden Elemente oft spannender als das eigentliche Bild im Zentrum. So kam es zu der Entscheidung, in meiner Version das Zentrum leer zu lassen beziehungsweise das Eigentliche des Werkes in einer Art Rahmenmodul zu präsentieren. Dabei geht es allerdings nicht um eine Entwertung des Einzelbildes, sondern eher um eine Aufladung, Konfrontation und Summation. Im vorliegenden Polyptychon gibt es daher unterschiedliche Werkgruppen wie Ast-, Wasser, Berg- und Gletscherbilder in einem variablen Gesamtwerk vereint.

Lass uns noch über Deine Sammlung sprechen. Du stehst mit dieser Obsession in einer langen Tradition von sammelnden Künstlern: Albrecht Dürer, Rembrandt, Vincent van Gogh, Pablo Picasso, Jasper Johns⁴, aber auch zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler wie Katharina Grosse, Karin Sander und Herbert Brandl – alle haben sie gesammelt beziehungsweise sammeln Kunst, wenn auch aus unterschiedlichsten Gründen. Seit wann und warum sammelst Du?

Oje die Sammlung ... ja, das ist so ein ganz eigenes Feld. Jeder, der irgendetwas sammelt, kennt das Problem, dass das leider ganz schnell aus dem Ruder laufen kann. Ich habe eigentlich schon immer Kunst gekauft. Bereits im Studium habe ich Extraschichten gekellnert, um Werke, die ich in Galerien gekauft habe, abzustottern. Mein erstes Kunstwerk war eine Skulptur, ein Trashstone von Wilhelm Mundt, den ich ca. 1994 bei der Galerie Campaña in Köln gekauft habe. Das geht eigentlich bis heute weiter, Werke von Cornelia Schleime, Max Uhlig, Manfred Peckl, Julian Röder ... Vielfach habe ich auch mit Kolleginnen und Kollegen wie Thomas Huber, Maik Wolf oder Tanja Rochelmeyer getauscht. Inhaltlich ganz gezielt zum Thema Landschaft fing es dann an mit den Blättern der japanischen Shin-hanga-Bewegung aus den 1920er- bis 1940er-Jahren. Da wollte ich ursprünglich nur einen Holzschnitt von Hiroshi Yoshida besitzen. Dann wurden es im Lauf einiger Jahre knapp fünfzig Werke, mit denen ich jedoch arbeitete, und so entstand meine Serie der japanischen Landschaften. Das heißt, ich habe es produktiv gewendet, sodass letztlich die Sammlung auch mein künstlerisches Werk inspiriert hat.

Du hast in den letzten Jahren zudem eine beachtliche Gruppe von nordeuropäischer Malerei vor allem der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zusammengetragen. Darunter sind Werke von bekannten Künstlern wie Eugen Felix Prosper Bracht (1842–1921), Alexandre Calame (1810–1864), Edward Theodore Compton (1849–1921), Janus La Cour (1837–1909) und Carl Spitzweg (1808–1885), aber auch von weniger bekannten Künstlern. Damit bewegt sich Deine Sammlung vor allem im Bereich der realistischen Malerei zwischen Romantik und Impressionismus, die ein bisschen im Windschatten der beiden genannten Strömungen steht. Was reizt Dich besonders an

4 Siehe »Rembrandt van Rijn (1606–1669)«, <https://www.mauritshuis.nl/de/sammlung-entdecken/unse-meister/rembrandt-van-rijn>; *Faszination Japan: Monet – Van Gogh – Klimt*, hrsg. von Evelyn Benesch, Ausst.-Kat. Bank Austria Kunstforum Wien, Heidelberg/Berlin 2018; *Picasso und seine Sammlung*, hrsg. von Hélène Seckel-Klein, Ausst.-Kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, München 1998; *Jasper Johns – Der Künstler als Sammler. Von Cézanne bis de Kooning*, hrsg. von Anita Haldemann und Josef Helfenstein, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, München 2023.



Wilhelm Mundt

Trashstone 121
1994, 27 × 17 × 17 cm
Fiberglas und farbig gefasstes Polyester/
Fiberglass and Colored Polyester
Sammlung Drühl/Drühl Collection



Manfred Peckl

Roulette (Tourette-Reihe) /
(Tourette Series)
2015, 50 × 50 cm
Papier auf Holz, UV-Lack /
Paper on Wood, UV-Lacquer
Sammlung Drühl/Drühl Collection

dieser Malerei, die sich durch unspektakuläre Motive und ein enges Farbspektrum auszeichnet?

Du triffst es genau auf den Punkt: das Unspektakuläre, das, was eigentlich kaum bildwürdig war, das reizt mich besonders. Janus La Cour bildet den Schwerpunkt meiner Sammlung des 19. Jahrhunderts. Er hat bereits seriell gearbeitet, als das noch gar nicht so genannt wurde, fast zeitgleich mit Claude Monet. Zudem hat er die damals übliche Staffage aus der Landschaft genommen. Seine Küstenbilder sind für die damalige Zeit eine Zumutung. Die Betrachter und Käufer wollten im späten 19. Jahrhundert Schiffe, Menschen am Strand, gleißende Sonnenuntergänge – doch all das hat La Cour verweigert. Stattdessen fokussiert er auf die Steine und die bewachsenen Dünen, den Schlamm. All das, was eigentlich kein Künstler in den Blick genommen hat. Er hat also einen sehr modernen Blick. Auch seine Bildausschnitte sind manchmal spektakulär ungewöhnlich, die Farben fast unbunt mit ganz schrägen Setzungen – das ist wirklich total überraschend und ganz toll.

Auch Comptons Gemälde liebe ich sehr, leider besitze ich nur fünf davon, darunter sind allerdings die zwei wichtigsten Küstengemälde, die er gemacht hat. Bei den Gemälden des 19. Jahrhunderts ist die Sammlung nicht ganz so verzahnt mit meinem Werk wie im Fall der Shin-hanga-Holzschnitte. Hier dienen die Gemälde meist mehr der Inspiration, oft schaue ich mir beim Malen die Farbigkeit an oder versuche die Stimmung aufzunehmen und dann in meinen Gemälden bewusst darauf zu reagieren, sie zu übersteigern oder abzukühlen. Deshalb ist es wichtig, dass große Teile der Sammlung im Atelier hängen. Manchmal nehme ich aber auch ganz bewusst einen Ausschnitt aus einem der La-Cour-Gemälde und mache daraus ein großformatiges Gemälde der Silikon-Serie. Auch hier gilt wieder, dass es mit der Sammelleidenschaft ein bisschen überhandgenommen hat: Ich wollte anfangs lediglich ein Compton-Gemälde besitzen ... und nun habe ich über dreißig Werke aus dem mittleren und späten 19. Jahrhundert, die ich in meiner Wohnung und meinem Studio natürlich längst nicht alle aufhängen kann. Daher ist es nun auch so eine wunderbare Gelegenheit, das alles museal mit meinen Werken kombiniert zu zeigen.



Janus La Cour
Küstenlandschaft /
Coastal Landscape
o. J. / n. d., 35 × 48,5 cm
Öl auf Leinwand / Oil on Canvas
Sammlung Drühl /
Drühl Collection

Nach welchen Kriterien wählst Du ältere Gemälde aus, die Dir als Vorlage für Deine eigenen Bilder dienen?

Hm, schwierig ... Jedes Gemälde, das ich für die Sammlung erwerbe, ist ein potenzielles Motiv, das ich bearbeiten möchte. Mit der Zeit zeigt sich dann allerdings erst in der permanenten Betrachtung, welches dann wirklich übersetzt wird etwa in die Silikon-Serie und was nur farbliche oder kompositorische Inspiration bleibt. Das kann sich dann auch in Werken der Lackserie niederschlagen. Die meisten Arbeiten der Silikon-Serie mit kunsthistorischen Referenzen basieren ja auf Werken, die ich nicht besitze, sondern in Museen und Katalogen gefunden habe, und die mich dann so sehr reizten, dass ich sie in mein Werk integrieren musste. Da kann ich gar nicht genau formulieren, wie und warum das so ist. Manchmal springt mich ein Detail an, etwa ein einzelner Baum in einem Gemälde von Iwan Schischkin oder ein Ausschnitt aus einem riesigen Alpenpanorama von Samuel Birmann. Das hat dann damit zu



Edward Theodore Compton
Norwegische Küste /
Norwegian Coast
1886, 53,5 × 89 cm
Öl auf Leinwand / Oil on Canvas
Sammlung Drühl / Drühl Collection

tun, dass ich etwas sehe, bei dem ich meine, dass ich durch meine Version des Motivs etwas ausdrücken oder zeigen kann, was vorher nicht so deutlich war. Es muss ja ein Mehrwert entstehen, dadurch, dass ich etwas neu durchspiele.

In der Ausstellung im Hans Erni Museum und in Wiesbaden zeigst Du erstmals diese drei Aspekte Deines Schaffens gebündelt: das Nachdenken über, das Sammeln und das Machen von Kunst. Für uns als Museum des Schweizer Allrounders Hans Erni, der nicht nur gemalt und gezeichnet, sondern auch Plastiken, Druckgrafik und angewandte Grafik geschaffen und sich damit häufig dezidiert und fortschrittlich zu gesellschaftlichen, politischen und ökologischen Fragen geäußert hat, ist es natürlich reizvoll, einen ähnlich vielseitig interessierten und agierenden Künstler zu präsentieren. Was war Deine Motivation, in einer Ausstellung Deine anderen Professionen neben der Malerei einer breiten Öffentlichkeit zu zeigen?

Es ist für mich immer schwierig gewesen, zu erklären, warum ich auch so viel theoretisch gearbeitet habe und warum ich auch noch sammle. In den ersten Jahren zwischen 1996 und 2004 gab es immer wieder eine Art Rechtfertigungsdruck. Gerade Galeristen und Kuratoren sagten immer wieder, ich solle nicht gleichzeitig Kunst machen und über Kunst schreiben. Das würde die Sammler beziehungsweise Betrachter verwirren. Immer wieder hieß es, ich müsse mich zwischen Kunstpraxis und Theorie entscheiden. Das empfand ich als unsinnig, einschränkend und auch kurios. Ich beschäftigte mich doch eh den ganzen Tag mit Kunst auf unterschiedlichen Ebenen, warum sollte mein Output dann nicht auch auf unterschiedlichen Ebenen stattfinden können? Zudem war es ein sehr deutsches Problem. Denn im englischsprachigen Raum gilt so etwas eher als Zusatzqualifikation, es ist total akzeptiert, dass ein Künstler auch über Kunst schreiben kann. Ich habe ja einen ganz anderen Blick auf viele Kunstwerke als ein reiner Theoretiker, ich achte auf andere Dinge und bewerte vieles völlig anders. Auch ist mein Blick beim Sammeln ein anderer, mich interessieren ja manche Werke, weil ich sie gerade nicht hätte herstellen können oder dieser spezielle Künstler bei mir etwas zum Schwingen gebracht hat, meine Sichtweise verändert hat, zum Teil auch meine eigene Kunst. Vielleicht kann man das ja auch hier in der Ausstellung erkennen. Und wie Du sagst, für Hans Erni gilt das eben auch, dass er als Person so vielseitig war, wie es nur wenige Künstler sind. Daher ist es großartig, meine Werke, Schriften und meine Sammlung hier im Hans Erni Museum präsentieren zu können.

“Every painting I acquire for the collection is a potential motif”

You are an active individual and artist with a wide range of interests: you play the piano and dance, paint, collect and think about art and artistic production and publish on the subject. Even at the beginning of your career, you already had interests that didn't necessarily make a career as an artist seem predestined.

What background do you come from? Were your parents already interested or active in the arts? How did you end up studying math and art and graduating in both subjects?

Yes, that always sounds a bit weird ... All I do is paint, swing dance, and play the piano a bit—ambitiously but amateurishly. It wasn't always like that though, that came relatively late. And no, my family wasn't interested in art at all, I never went to a museum as a child or teenager, and instruments didn't feature, either. I started playing tennis at the age of six and then I was on court almost every day for many years. I only became interested in art as a teenager, shortly before I finished school. Actually, my parents were shocked when I wanted to study art because first, I had done my intermediate diploma in electrical engineering in Aachen. As a compromise, I went on to study art with a focus on painting and math.

Like various other artists—Robert Motherwell or Jeff Wall, for example—you also studied art theory. What drew you to this debate about art?

I completed both my degree programmes, doing some additional theory certificates in art that made me eligible for doctoral studies. Immediately after graduating, I had teaching assignments at the university, first in Essen, then in Frankfurt am Main. I went on to do a doctorate in art history later, as I had realized already during my studies how much theory fascinates me. And writing comes easy to me, I'm really lucky in that respect. As an artist, at best you're constantly dealing with historical and contemporary art for your own work anyway, whether in the sense of differentiation or development. And with my mathematical, i.e. structured and systematic background, it also makes sense to engage with philosophical and art-scientific approaches. In the nineties, I spent a lot of time familiarizing myself with postmodernism and thinkers such as Lyotard, Derrida and Baudrillard, and I also found Kant and Adorno really interesting. We even had private theory working groups with two professors for years, working through Adorno's 'Aesthetic Theory' or Kant's 'Critique of Judgement'.

You wrote a doctoral thesis on “Der uniformierte Künstler – Aspekte von Uniformität im Kunstkontext”¹ and also wrote another book “Komisches in der antiken Kunst”², which is unusual in two senses: Firstly, it deals with ancient art, which art history rarely looks at and if it does, then only as a source or reference for European art history. Secondly, you dedicated the study to the comic, a subject that, with a few exceptions³, has long been avoided by art history and art studies. According to the traditional view, art should serve the good, the true and the beautiful and therefore express an ideal or denounce grievances, but not simply provide pleasure or amusement. What prompted you to deal with such different topics—and has this theoretical debate had an impact on your artistic work?

The doctoral thesis came about because I have always enjoyed writing and needed another challenge alongside my work in the studio. ‘The Uniformed Artist’ was part of a major project that Birgit Richard and Gabriele Mentges initiated through the Volkswagen Foundation on the subject of ‘Uniformity in Motion’. This work in a large team was great fun and incredibly effective. Within two and a half years, during which I also presented various exhibitions, I completed my doctoral thesis, so I was always painting and writing. There were no breaks. I wrote the other book on the comic in ancient art during the years before that, while I was a lecturer in Essen and later in Frankfurt am Main. Explicitly taking an art-scholarly look back at ancient art. In the nineties, interdisciplinarity was propagated everywhere and that’s how this book came about. I’ve always enjoyed academic writing because as an artist you’re always alone in your studio during the days and it was great to have a larger theoretical project to balance things out. However, this type of thematic exploration has never been reflected directly in my art. They are simply two different fields for me.

How did you become guest editor of several issues of ‘Kunstforum International’ between 2000 and 2011?

I got into it rather by chance, through close collaboration with my doctoral supervisor at the time, Birgit Richard. She published a ‘Kunstforum’ volume on fashion in 1998 and I made my first academic contribution to that. Afterwards, we planned and published volumes together. Surprisingly, they were very successful, i.e. they sold out in a very short time. Our chosen topics ‘Duration, Simultaneity, Real Time’ and ‘Choreography of Violence’ had apparently struck a chord with the times. And then, the publisher Dieter Bechtloff and later Andrea Bechtloff gave me the opportunity time and again to realize volumes on such diverse topics as ‘Transgenic Art’, ‘Sport’, ‘Magic’, ‘Idyll’ and ‘New Abstraction’. This also happened parallel to my actual work as an artist. For a while, I was probably better known as an art historian than as a visual artist. That was partly detrimental to my career because there were

1 Sven Drühl, *Der uniformierte Künstler – Aspekte von Uniformität im Kunstkontext*, Bielefeld: Kerber, 2006.

2 Sven Drühl, *Komisches in der antiken Kunst*, Bielefeld: Kerber, 2008.

3 See Wilhelm Fraenger, *Formen des Komischen*, Dresden/Basel 1995; *Kunstforum International*, 120 (*Kunst und Humor I*), 1992; Max Papeschi, “Humor in der modernen und zeitgenössischen Kunst”, in: *Artsper Magazin*, 1.9.2015, [29](https://blog.artsper.com/de/inspirieren-sie-sich-de/humor-in-der-kunst: Vögele Kultur Bulletin, 115 (<i>Humor – geliebt, verpönt, gefürchtet</i>), 2023.</p></div><div data-bbox=)

some museum people and curators who said, that is the theorist who paints as well. And sometimes it also had a positive effect, with people liking my texts and then also wanting to view my art. So, I had people in my studio who probably would never have come around otherwise. However, the two volumes on the 'Actuality of the Idyllic' were the only theoretical works that had anything to do with research for my own art. Of course, I had been immersed in the topic of landscape and all its facets for years.



Sven Drühl/Christoph Tannert
BERLIN.STATUS [2]
Kettler Verlag, Bönen 2013

In 2012 and 2013, you curated two exhibitions with Christoph Tannert at Künstlerhaus Bethanien under the heading 'Berlin.Status', accompanied by two publications presenting young artists working in Berlin. These not only introduced contemporary art, but also looked at the current situation for artists in the capital, which enjoys lasting popularity despite gentrification and marginalization. Is this art-political engagement with artists' living and working conditions also part of your activities?

No, not really. Christoph Tannert knows his way around the Berlin art world like no other. He has been visiting hundreds of studios for 30 years. And I was always very up-to-date thanks to 'Kunstforum International'. And because Christoph and I had been chatting about music and art for years, he came up with the idea of organizing this mammoth project together. We visited a lot of studios and had a huge list of artists and we then had to agree on which positions we thought were relevant and wanted to show. When you exhibit such a selection, criticism is almost inevitable. Curiously enough, Christoph Tannert received the most heated comments; I received very few. But it was only natural that many people felt left out or forgotten. But that's always the case, I've had that experience after every issue of 'Kunstforum'. Many colleagues sent me their catalogues or PDFs uninvited and then asked why they weren't included in the volume. Actually, I've never commented on art politics, other people are more interested in that. However, the situation in Berlin has deteriorated massively in the last ten years due to the universal rent crisis and, above all, because of the many start-ups that are run using other people's money and don't have to generate a return in the first few years. The start-ups often have ludicrous sums at their disposal and so they can pay absurd rents. That's how many artists got thrown out of their studios, with them going to start-ups for more than double the rent. It would be a subject for an entire evening, but I was always more interested in the painting discourse.

So how did you finally arrive at painting?

It was my medium of choice from the start. I always wanted to paint, even though it was extremely uncool while I was studying. Photography of the Becher school was *en vogue*, video and media art, and then installations came into fashion. But I was only interested in painting throughout my studies. For the first few years, I was literally glued to my heroes Martin Kippenberger, Werner Büttner and Albert Oehlen. After graduating, I sold almost all my paintings from my university days at a weekend yard sale and destroyed the rest in front of the visitors after giving prior notice. That was very liberating. Today, I only count the works from the silicone series onwards, which have been around since 2001, as part of my oeuvre. Or possibly, also the carpet

paintings from 1997 and 1998, since that's when I started quoting shapes from existing motifs.

How do you create your paintings? Are there small-format preliminary studies? Do you make preliminary drawings on the canvas? Do you work consistently on one painting or do you work on several works at the same time?

I will have to go into a little more detail here. For the silicone works in the art history series, which generally refer to paintings from the 19th and 20th centuries, there are always transparencies showing the most important lines. I transfer those basic shapes precisely and in detail using a projector, so that a quote from Ferdinand Hodler, Caspar David Friedrich or Janus La Cour can be recognized in my painting. However, these are not preliminary drawings or sketches, they are merely aids. Nobody ever sees them. These preliminary outlines are transferred to the canvas later using paintable silicone. I used to paint the motif in varnish and oil as well as the silicone. For some years now, I have only used oil paint for this series of paintings, so that the images look more painterly.

And the preparatory work for the lacquer paintings, which I have been producing since around 2011, is done entirely on the computer. I construct new sections and details with branches, volcanoes, mountains or water from vector files, like those used in the gaming industry. These are then processed additively using several layers of paint, in individual overlays, which is comparable in some respects to the layering in a lithograph.

In other words, I don't do anything like preliminary studies in the classic sense of preliminary drawings on paper or small oil studies; the approach is much more conceptual than traditional painting processes. Because of the long drying process, I generally work on four to five paintings at the same time. There are often only single parts that I can work on, such as the sky, or I have to cut and place the tape in one painting and then remove the tape in another; these are really time-consuming, individual steps.

Apart from the formally very strict, minimalist paintings of the gray architecture series from 2009 to 2011, and some even earlier exceptions in which you depict urban landscapes with steel or concrete architecture, your painting is devoted to the motif of non-urban landscape. Surely this is an anachronistic picture subject, developed since antiquity for societies that had long since moved away from rural, even peasant life? Examples could include mural paintings in Pompeian villas, the classic landscape paintings by Nicolas Poussin and Claude Lorrain or, more specifically, depictions of nature in the first half of the 19th century, which were characterized by an all-encompassing landscape. Even today, most people in western industrialized countries live in urban centres or their suburbs and have little to do with nature and landscape except in their leisure time. So why landscape depictions in particular?

That is true, actually, I mainly do landscapes in a broader context. As you say, historically landscapes have often been used for idealization, whether as places of retreat, contemplation or romantic exaggeration and idyllic transfiguration.

Sven Drühl

S.D.C.G.T. Invers II
2022, 40 × 60 cm

Öl und Lack auf Leinwand /
Oil and Lacquer on Canvas
Privatsammlung Schweiz /
Private Collection Switzerland



The romantic era may be regarded as an artistic countermovement to the Industrial Revolution. The reason why I chose landscape as my major theme is that despite all my involvement with contemporary art, I have always immersed myself in works in the 19th-century art galleries when visiting the Folkwang Museum or the Alte Pinakothek in Munich, for example. At some point, I decided to utilize this interest and do something with it. But the question was how to work on the subject without slipping into the old ways and reproducing things that already existed. It was obvious that my approach could not be to sit in the countryside and paint the landscape. Other artists had been doing that for hundreds of years, so in my opinion there was nothing more to add. Due to my influential artistic socialization in the postmodern debate, it rapidly became clear that I wanted to work with quotations and set pieces, including research and a cultural transfer of contexts that might not seem to go together at first glance. That is how my ever-expanding pool of motifs from different eras came about. It was also important to work with new materials such as silicone and synthetic-resin lacquer as well as artistic strategies that were not classically painterly.

Nevertheless, the spatial composition of your images is often reminiscent of the structure of romantic paintings: either the immeasurable vastness of mountain sides or crests of waves, which could also be massive rocks; or you partition off the deep space with branches reminiscent of a wire cage. Moreover, many of your works are characterized by a strong use of black. On the one hand, this leads to powerful, silhouette-like contrasts between figure and ground; on the other hand, the images often take on a menacing mood reminiscent of early expressionist film or film noir. Is this your attempt to further charge the landscape, adding something to the often-sublime character of the motifs—mountains or sea?



Sven Drühl
S.D.S.S.
2023, 140 × 100 cm
Öl und Lack auf Leinwand /
Oil and Lacquer on Canvas

In the paintings of the lacquer series, I rely on strong contrasts often, for example with the branches against the light. In the mountain motifs, I want to find compositions that are as striking as possible and seem familiar. The trick, however, is that the depths, ridges and shadows actually have very little in common with real mountains and mountain images. In my work, it's all constructed and composed, and only translated from a painterly perspective. The result no longer has anything to do with realism, even if my motifs can always be recognized immediately as mountains, volcanoes etc. That is intentional, it draws the viewer directly into the painting. And then, on the next level, you can ask yourself why it looks so artificial. Film noir is a nice reference that hadn't even occurred to me, but in relation to some of the works in the lacquer series it applies pretty exactly, for example when I only work with shades of gray and black. I'm not really interested in romanticism or the sublime, but the paintings are designed to evoke such feelings in the viewer. Everyone fills them with their own emotions and contexts. I'm just offering something, which is why landscape is so appealing as a motif. However, I avoid any trace of narrative, there are neither people nor man-made objects in my paintings because I don't want to tell stories. It's more about the pure translation of landscape into a contemporary painting context. That is a far more abstract approach. The paintings in the *Remix* series with silicone lines are mostly sections from art-historical paintings, so I look for a striking fragment or an interesting

detail. I am somewhat restricted in my composition by the originals, therefore. I have overridden that with the composite motifs, where sometimes huge triptychs with up to eight motif fragments merge into a completely new image. I also allow myself some art-historical humor when I superimpose the central perspective onto three combined Friedrich motifs—it's a perspective Friedrich himself avoided wherever possible.

A new group with eight of your works combines several portrait and landscape formats to make a frame around an empty center. This reduces the character of the individual picture to part of an overall form. What are you trying to achieve with this re-evaluation of the individual painting?

I have had this idea of a polyptych for a very long time. I wanted to create a variable work from a kind of modular system. The different individual paintings can thus be adapted to the respective space, meaning that the effect is significantly different as a landscape format than what emerges when I arrange them in portrait format. Also, the work does not have to be limited to eight parts, I could also extend it with suitable modules so that the overall image could meander along a length of 20 meters across a wall, for example. In Berlin, I showed the work in landscape format; in Lucerne or Wiesbaden, it could be hung as a square. The idea of leaving the center free and placing the individual paintings in a modular way as a kind of frame came to me when I was looking at works by Runge. Philipp Otto Runge often painted a kind of frame around his paintings, to which he added various narrative strands. Curiously, I often found these framing elements more exciting than the 'actual' painting at the center. This made me decide to leave the center empty in my version and to present the essence of the work as a kind of frame module. However, the aim is not to devalue the individual painting, but rather to charge, confront and summarize it. Thus, in this polyptych I unite different groups of works such as branch, water, mountain, and glacier images in a variable overall work.

Let's talk about your collection. You belong in a long tradition of collecting artists with this obsession: Albrecht Dürer, Rembrandt, Vincent van Gogh, Pablo Picasso, Jasper Johns⁴, but also contemporary artists such as Katharina Grosse, Karin Sander and Herbert Brandl—they all collected or collect art, although for very different reasons. When did you start collecting and why?

Oh dear, the collection ... yes, that is a totally separate field. Anyone who collects anything knows the problem that unfortunately, it can get out of hand very quickly. I've always bought art, actually. Even as a student, I worked extra shifts to pay off instalments on works that I had bought in galleries. My first work of art was a sculpture, a *Trashstone* by Wilhelm Mundt, which I bought from the Campaña Gallery in Cologne around 1994. And I am still buying to this day, with works by Cornelia Schleime, Manfred Peckl, Max

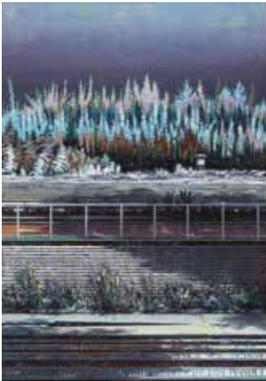
4 See "Rembrandt van Rijn (1606–1669)", <https://www.mauritshuis.nl/de/sammlung-entdecken/unsere-meister/rembrandt-van-rijn>; *Faszination Japan: Monet – Van Gogh – Klimt*, ed. by Evelyn Benesch, exhib. cat., Bank Austria Kunstforum, Vienna, Heidelberg/Berlin, 2018; *Picasso und seine Sammlung*, ed. by Hélène Seckel-Klein, exhib. cat., Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Munich, Munich, 1998; *Jasper Johns – Der Künstler als Sammler. Von Cézanne bis de Kooning*, ed. by Anita Haldemann and Josef Helfenstein, exhib. cat., Kunstmuseum Basel, Munich, 2023.



Max Uhlig

Bildnis-RJ / Portrait RJ
1993, 140 × 100 cm

Öl auf Leinwand / Oil on Canvas
Sammlung Drühl /
Drühl Collection



Maik Wolf

Schattenwanderung / Shadow Walk
2010, 200 × 140 cm

Öl auf Leinwand / Oil on Canvas
Sammlung Drühl /
Drühl Collection

Uhlig, Julian Röder... I have also swapped quite often with colleagues such as Thomas Huber, Maik Wolf or Tanja Rochelmeyer. In terms of content, it all started with the prints of the Japanese Shin-hanga movement from the 1920s to 1940s. Originally, I just wanted to own one woodcut by Hiroshi Yoshida. Then, over the course of a few years, there were almost 50 works that I used in my own art and so my series of Japanese landscapes came into being. In other words, I turned it around productively, so that ultimately the collection also inspired my artistic work.

In recent years, you have also brought together a remarkable group of Northern European paintings, especially from the second half of the 19th century. These include works by well-known artists such as Eugen Felix Prosper Bracht (1842–1921), Alexandre Calame (1810–1864), Edward Theodore Compton (1849–1921), Janus La Cour (1837–1909) and Carl Spitzweg (1808–1885), but also by lesser-known artists. Primarily, therefore, your collection covers the field of realistic painting between Romanticism and Impressionism, which is rather in the slipstream of those two movements. What do you find particularly appealing about this style of painting, which is characterized by unspectacular motifs and a limited color spectrum?

You have hit the nail on the head: the unspectacular, subjects that hardly seem worthy of a painting, that's what appeals to me most. My 19th-century collection focuses on Janus La Cour. He was already working in series when it wasn't even called that, almost at the same time as Claude Monet. He also took the customary staffage out of the landscape. His coastal paintings were an imposition for that time. Viewers and buyers in the late 19th century wanted ships, people on the beach, glistening sunsets—but La Cour refused to paint any of that. Instead, he focused on the stones and the overgrown dunes, on the mud. Everything that no artist had ever focused on before. So, he has a very modern perspective. His image details are sometimes spectacularly unusual, the colors almost achromatic with very oblique settings—that really is totally surprising and marvellous.

I also love Compton's paintings, but unfortunately, I own only five of them, including the two most important coastal paintings he did. Regarding the 19th-century paintings, the collection is not quite as intertwined with my own work as in the case of the Shin-hanga woodcuts. Here, the paintings usually serve more as inspiration, I often look at the colors while painting or try to absorb the mood and then consciously respond to it in my work, exaggerating it or cooling it down. That's why it's important that large parts of my collection hang in my studio. Sometimes, however, I deliberately take a section from one of the La Cour paintings and turn it into a large-format painting in the silicone series. Once again, my passion for collecting has got a bit out of hand: initially, I only wanted to own one work by Compton ... and now I have over 30 works from the mid and late 19th century, not all of which I can hang in my apartment and studio. That's what makes it such a wonderful opportunity to show all of this in a museum setting, together with my own artworks.

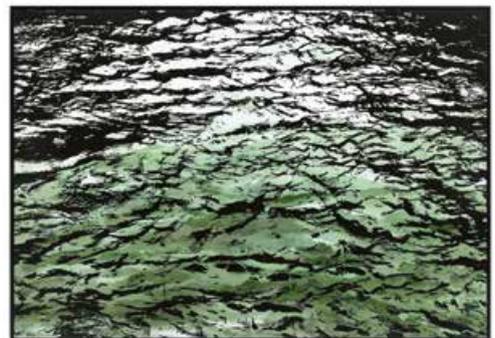
What criteria do you apply to choose older paintings that may serve as models for your own works?

Hm, difficult ... Every painting I acquire for the collection is a potential motif that I want to work on. However, I can only clarify through continuing observation over time which ones will be translated into the silicone series, for example, and which ones will remain no more than a color or compositional inspiration. This may then be reflected in works from the lacquer series. Most of the works in the silicone series with art-historical references are based on works that I don't own but have found in museums and catalogs, and which appealed to me so much that I had to integrate them into my work. I can't say exactly how and why this is the case. Sometimes a detail jumps out at me, such as a single tree in a painting by Ivan Shishkin or a section of a huge Alpine panorama by Samuel Birmann. This follows from me seeing something and thinking that I can use my version of the motif to express or show something that wasn't so clear before. There ought to be an added value because I'm picturing things in a new way.

In the exhibition at Hans Erni Museum and in Wiesbaden, you are showing your three fields of activity together for the first time: thinking about, collecting and creating art. As a museum of the Swiss all-rounder Hans Erni, who not only painted and drew, but also created sculptures, prints and applied graphics and thus often expressed his views on social, political and ecological issues in a resolute and progressive manner, it is naturally appealing for us to present an artist who is similarly interested in and active in many different fields. What motivated you to show your other professions besides painting to a wider audience in an exhibition?

It has always been difficult for me to explain why I have done so much theoretical work, and why I still collect. In the early years between 1996 and 2004, there was always a kind of pressure to justify myself. Gallerists and curators kept telling me that I shouldn't create art and write about art at the same time. That it would confuse collectors and viewers. They kept telling me that I had to choose between art practice and theory.

I thought that was nonsensical, restrictive and even strange. I deal with art on different levels all day long, anyway, so why shouldn't my output be on different levels? It was also a very German problem. Because in the English-speaking world, something like that is seen as more of an additional qualification; it's fully acceptable for an artist to write about art. I have a completely different view of many works of art to a pure theorist; I pay attention to different things and judge many aspects in a completely different way. My view of collecting is also different, I am interested in some works because I would be incapable of producing them, or because this particular artist has struck a chord for me, has changed my perspective, and in some cases also my own art. Perhaps you will be able to see that here in the exhibition. And as you say, it's also true of Hans Erni that as a person he was more versatile than most artists. So it's great to be able to present my works, writing and collection here at the Hans Erni Museum.



Sven Drühl
S.D.C.G.T. II
2019, 125 × 180 cm
Lack auf Leinwand /
Lacquer on Canvas