

Peter Forster

# Wandel durch Annäherung

*Faszination 19. Jahrhundert*, so lautet der Titel des Ausstellungsprojektes von Sven Drühl, das Gemälde und Skulpturen des Künstlers und Werke seiner Sammlung zur Kunst des 19. Jahrhunderts vereint. Thematisiert wird explizit der Künstler Drühl wie auch der Sammler und Theoretiker. Die Präsentation soll die Symbiose dieser eigentlich unterschiedlichen Kunstwelten vorstellen.

## Drühl im Kontext von Coolness



**Sven Drühl**  
S.D.E.T. xs  
2024, 60 × 40 cm  
Öl und Lack auf Leinwand /  
Oil and Lacquer on Canvas

Sven Drühl ist ein viel gezeigter und viel besprochener Künstler mit einer beachtlichen Ausstellungsdichte samt begleitenden Publikationen.<sup>1</sup> In seinem Werk setzt er sich seit Langem mit Landschafts- und Architekturmotiven der Kunstgeschichte und zeitgenössischen Kunst auseinander. Im Diskurs um seine Werke stehen dabei generell zu Beginn der vorliegenden Betrachtung sein motivischer und damit theoretischer Ausgangspunkt und die sich für ihn daraus ergebende künstlerische Herangehensweise. Dieses Wissen schafft die Basis für ein inhaltliches Verständnis seines Werkes. Weiterhin kommt in der Analyse das Zusammenspiel seiner unkonventionellen Materialien und Maltechniken hinzu. Die von Drühl genutzten Malmittel, besonders Kunstharz-Lack und Silikon, sind dezidiert kunstferne Materialien, die eher im Zusammenhang von Lackierwerkstätten und Installationsbetrieben zu suchen sind als auf einer Leinwand. Diese Wahl garantiert dabei bereits eine Distanzierung zu traditioneller Malerei und betont einen erweiterten malerischen Ansatz. Drühl ist zwar nicht der erste Künstler, der industrielle Materialien in den Kunstkontext überführt, aber er zählt zu den wenigen, die damit einen dezidiert malerischen Effekt anstreben und erzielen. Das Silikon benötigte der Künstler ursprünglich, um den flüssigen Lack in seinem Lauf zu begrenzen und in die gewünschte Form zu bringen. Im Ergebnis erzeugt Drühl mit den künstlichen Materialien ein künstliches Bild, das bewusst herkömmliche Repräsentationsstrategien unterläuft und die Oberfläche der Werke betont, indem es Tiefe vermeintlich negiert. Im Zusammenspiel aus Fläche-Lack und Linie-Silikon in Kombination mit Ölfarben entstehen vielfach stark reduzierte Motivformen. Drühl attackiert hier direkt die traditionelle Malerei mit ihrer illusionistischen Haltung, indem er ihren herkömmlichen Prozess aufweicht und stellenweise ad absurdum führt. So ästhetisch ansprechend, verführerisch und zugänglich seine Arbeiten auf den ersten Blick wirken, in Wahrheit ist Drühls Kunst komplex, folgt einem ausgeklügelten System und verlangt zur Nachvollziehbarkeit nach Erläuterungen. Aber neben allem theoretischen Wissen dominiert bei Drühl auch immer

<sup>1</sup> Siehe stellvertretend: *Sven Drühl. Simulationen. Landschaft jenseits der Wirklichkeit*. Ausst.-Kat. Haus am Waldsee, Berlin, Köln 2016.

die Atmosphäre und die ist am besten mit dem Begriff Coolness zu bezeichnen. Drühls Werk ist cool und modern und ist damit die Kunst für unsere Zeit. Cool meint hier kurioserweise gleichzeitig auch schön – eine Kategorie, die in zeitgenössischer Kunst nicht mehr allzu oft angestrebt wird. Diese Coolness im Werk Drühls beinhaltet zugleich eine Absage an eine konventionelle illusionistische Malerei und damit auch eine Absage an herkömmliche Bildtitel. Um sich in die komplexe Bildwelt von Sven Drühl einzufinden, benötigt man Kenntnis seines Alphabets. Anstelle von Buchstaben für ein schriftliches System besteht Drühls Alphabet aus Bildern von anderen Künstlern. Diese von ihm genutzten Bildvorlagen werden wiederum über die Initialen der Künstler versprachlicht und ergeben im Fall von Drühls Werken der Silikon-Serie mit kunsthistorischem Bezugsrahmen den Titel des Werkes. Für die davon unterschiedenen Werke der Lackserie, die auf computergenerierten Vorlagen beruhen, werden die Kürzel der Zuschreibungen C.G.T. (Computer Graphic Texture) oder E.T. (Electronic Texture) kombiniert mit dem eigenen Namenszug S.D.! Verschmelzen mehrere Bildvorlagen zu einem großdimensionierten Werk, kann es zu erstaunlichen Bildtiteln kommen wie beispielsweise N.N.S.W.P.V.R.E.K.C.D.F. Doch selbst diesen Titel-Ungetümen wohnt die erwähnte Coolness inne und zugleich haben sie etwas Technisches wie auch Spielerisches. Coolness besteht letztlich für Drühl darin, die Freiheit zu haben, Grenzen zu überschreiten und sich nicht mit herkömmlichen Mustern zufriedenzugeben. Inspiriert ist Drühls Vorgehensweise von den Postmoderne-Diskursen um Pluralismus, Aneignung und Autorschaft von Philosophen wie Jean-François Lyotard und Jean Baudrillard, aber zugleich auch von der Club-Musik der 1990er-Jahre mit Remixen und Samplings (besonders im House- und Techno-Kontext). Meiner Meinung nach wurde Drühl mit diesem künstlerisch-theoretischen Ansatz über die Jahre so etwas wie der Master of Cool im Kontext der Landschaftsmalerei und letztlich drückt sich in seinem Vorgehen eine tiefe Verwurzelung in der Kunst selbst aus, aus der heraus er seine Werke schafft.

## **Drühl als Kunstwissenschaftler**

Zu Beginn seines Werkes steht das Werk eines anderen Künstlers. Zu Beginn steht aber auch das Wissen um das Werk eines anderen Künstlers. Die Geschichte der Kunst war schon immer eine Geschichte des Austausches, der Tradition und Aneignung. Das sich Kunst auf Kunst bezieht, sich ihr verpflichtet fühlt, sich von ihr inspirieren lässt, war – gefühlt zu allen Zeiten – gängige Praxis. Insbesondere das 19. Jahrhundert stand exemplarisch für eine besondere Auseinandersetzung und Wertschätzung mit bestehender Kunst, ausgedrückt vor allem durch Kopien nach Alten Meistern. Der Stellenwert von Kopien zeigte sich besonders in den Kunstakademien zu Beginn des 19. Jahrhunderts, dort gehörte das Kopieren zum festen Ausbildungsprogramm. Von den Studierenden wurde neben der Beherrschung der malerischen Techniken auch das Wissen um Motiv und Zeit erwartet, was der alten Kunst hohe Anerkennung und große Aufmerksamkeit verschaffte. Auf den Akademieausstellungen wurden die Kopien gleichberechtigt neben Werken der zeitgenössischen Kunst ausge-

stellt.<sup>2</sup> Ferner diente den Künstlern das Kopieren als Maßstab der eigenen Fähigkeiten und Vorlieben, aber auch und vor allem als Einnahmequelle. Für Sammler waren Kopien ein Weg, um bestimmte fehlende Positionen zu ergänzen und um ihre Sammlungen mit jenen Gemälden zu bereichern, deren Originale nicht zu bekommen waren. Sie beauftragten gerne junge aufstrebende Künstler (weil günstig!), die sie zum Ort des Originals schickten (besonders beliebt war Italien), wo diese dann versuchten, das Original sogar noch zu übertreffen. Das Sammlungsformat einer »Musealisierung« über Kopien lässt sich heute noch sehr gut in München am Beispiel der Sammlung Schack nachvollziehen. Die Gemäldesammlung des Grafen Adolf Friedrich von Schack (1815–1894) besteht hauptsächlich aus Gemälden der bekanntesten deutschen Maler des 19. Jahrhunderts. Neben diesen Werken sammelte der Graf Kopien von Meisterwerken des 16. und 17. Jahrhunderts, vor allem von venezianischen Künstlern wie Giorgione, Tizian, Tintoretto und Veronese. Im Verhältnis umfasst die Sammlung 190 Werke deutscher Künstler und 85 Kopien, die unter anderem vom jungen Franz von Lenbach gefertigt wurden.<sup>3</sup> Diese Sammlung zeugt von dem Geist der Zeit, sich über Kopien den Meistern der vergangenen Epochen so gut wie möglich anzunähern. Parallel dazu entwickelte sich zunehmend auch der Wunsch nach einer freien stilistischen Nachschöpfung. Zwar fühlte man sich nach wie vor dem Vorbild verpflichtet, aber ab der Mitte des 19. Jahrhunderts war ein Ablösungsprozess, hin zu künstlerischer Eigenständigkeit auf der Basis des Vorhandenen, unübersehbar. Die Künstler fühlten sich in ihre Vorgänger hinein, versuchten, die fremden Werke mit deren Augen zu sehen, und interessierten sich vor allem für jene malerischen Elemente, die für sie inspirierend waren. Dabei konnte es beispielsweise um die Behandlung eines Gesichtsausdruckes, von Haut oder Stofflichkeit gehen, um Bildhintergründe, ein bestimmtes Detail oder um einen besonderen Bildausschnitt. Diese Teilkopien ermöglichten gleichzeitig Nähe und Ferne zum Original, ohne sich im Detail zu verlieren. Im 19. Jahrhundert war dieses Vorgehen tief verwurzelt in der Welt der Kunst und übte eine große Faszination aus. Die malerische Qualität war teilweise so herausragend, dass es bis heute innerhalb der Forschung Zuschreibungsprobleme zwischen Kopien und Originalen gibt. Eine solche Statusfrage stellt sich im Kontext des Künstlers Sven Drühl natürlich nicht. Vielmehr ging es einleitend kurz darum, anzudeuten, mit welcher positiver, gar ehrfürchtiger Haltung sich die Künstler im 19. Jahrhundert der Auseinandersetzung mit älterer Kunst widmeten. Im Mittelpunkt stand die schöpferische Auseinandersetzung, die Um-, nicht die Abschrift. Das 19. Jahrhundert selbst weist Drühl den Weg, frei mit den kunsthistorischen Bezügen, Fragmenten und Versatzstücken umzugehen. Als studierter Künstler und Kunstwissenschaftler weiß Drühl um den Stellenwert und den Umgang mit Original und Kopie im 19. Jahrhundert. Die dortige erarbeitete Freiheit und Wertschätzung im Umgang mit Kunst hat ihn sicherlich auf seinem eigenen Weg beeinflusst.

2 Siehe Ute Stehr, *Johann Jakob Schlesinger (1792–1855). Künstler – Kopist – Restaurator (Jahrbuch der Berliner Museen, 53, Beiheft)*, Berlin 2011, S. 33–50.

3 Siehe Andrea Pophanken, *Graf Schack als Kunstsammler. Private Kunstförderung in München (1857–1874) (Beiträge zur Kunstwissenschaft, 60)*, München 1995.

## Drühl als Sammler

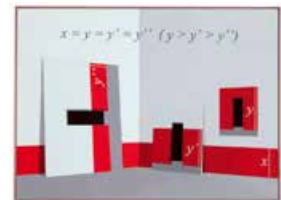
Wie andere Künstler Modelle brauchen, braucht Drühl Originale – für unseren Ausstellungskontext bedeutet dies: Originale des 19. Jahrhunderts, die jetzt bei ihm selbst zum Gegenstand seiner Kunst werden. Dabei kann er seit einigen Jahren zunehmend auch auf seine eigene Sammlung zurückgreifen. Die zunächst aus Leidenschaft zur Kunst angelegte Sammlung entwickelte sich schnell zu einer Art Studiensammlung, die eng mit seiner eigenen Kunst verwoben ist. Die Liste der Künstler, die eigene Kunstsammlungen besaßen, ist endlos, als bekannteste historische Beispiele sollen nur die von Rembrandt, Claude Monet und Max Liebermann erwähnt werden.<sup>4</sup> Es gehörte und gehört bei vielen Künstlern zum guten Ton, Werke von anderen Künstlern um sich zu haben. Die Gründe sind so mannigfaltig wie naheliegend. Gerade im 19. Jahrhundert nobilitierten sich viele Künstler über Kunst, sonnten sich in deren Glanz und übertrugen ihre Aura auf sich selbst. Repräsentanz, Kennerschaft, Freundschaft, Leidenschaft und Selbstvergewisserung waren nur einige der Punkte, die zu teilweise überbordenden Sammlungen mit musealer Qualität führten. So gesehen reiht sich Drühl in eine lange Tradition ein, aber für ihn besitzt seine Sammlung einen tieferen, einen regelrecht symbiotischen Sinn für seine eigene Kunst und geht entsprechend über das reine Sammeln hinaus. Der Charakter von großen Teilen seiner Sammlung spiegelt sich in seinem Werk wider.

## Moderne und zeitgenössische Kunst

Drühl besitzt Werke der Gegenwartskunst, die sich aus freundschaftlichem Tausch und gezielten Erwerbungen speisen. Dabei nutzt er sein großes Netzwerk und seine Kennerschaft, die sich sowohl aus seinem Studium, aber vor allem aus seiner Tätigkeit als Theoretiker, Autor und Ausstellungskurator ergeben. Dieser zeitgenössische Teil seiner Sammlung vereint arrivierte mit noch aufstrebenden Positionen, es finden sich unter anderem Werke von Künstlerinnen und Künstlern wie Bernd und Hilla Becher, Norbert Bisky, Anna und Bernhard Blume, Marcel Dzama, Elger Esser, Wolfgang Flad, Thomas Huber, Karsten Konrad, Louise Lawler, Bernhard Martin, Wilhelm Mundt, Albert Oehlen, Tanja Rochelmeyer, Cornelia Schleime, Luzia Simons, Max Uhlig, René Wirths und Maik Wolf. Ein weiterer Sammlungszweig überrascht jedoch und spricht für Drühls weltweite Vielseitigkeit. Sein künstlerischer und der sich daraus ergebende kunsttheoretische Umgang mit diesem Teil seiner Sammlung weist starke Parallelen zu unserer Ausstellung auf. Seit 2007 beschäftigt sich Drühl 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 Farbholschnitts seit Hokusai und Hiroshige, andererseits auf Einflüsse der westlichen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, speziell die Motive der deutschen Kunst der Romantik und die Lichtsetzung des Impressionismus.<sup>5</sup> Von dieser modernen japanischen Druckgrafik zu Beginn des 20. Jahrhunderts besitzt Drühl eine umfangreiche Sammlung,

4 Siehe u. a. *Verlorene Schätze. Die Kunstsammlung von Max Liebermann*, hrsg. von Martin Faass für die Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin, Ausst.-Kat. Liebermann-Villa am Wannsee, Berlin 2013.

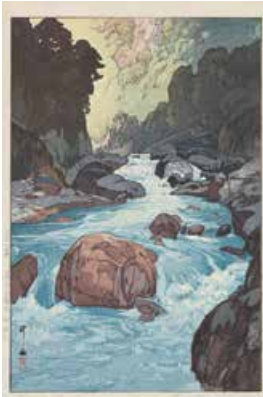
5 Siehe *Sven Drühl. Shin-Hanga. Japanese Landscapes*, Ausst. Kat. Stadtgalerie Kiel; Museum DKM Duisburg; Kallmann-Museum Ismaning, Bielefeld 2015.



**Thomas Huber**  
Der Rote Fries XVII /  
The Red Frieze XVII  
2013, 80 × 110 cm  
Öl auf Leinwand / Oil on Canvas  
Sammlung Drühl / Drühl Collection



**Tanja Rochelmeyer**  
Baumhaus / Tree House  
2013, 140 × 160 cm  
Acryl auf Leinwand / Acrylic on Canvas  
Sammlung Drühl / Drühl Collection



**Hiroshi Yoshida**

Fluss Kurobe / Kurobe River

1926, 40 × 28 cm

Holzschnitt / Woodblock Print

Sammlung Drühl / Drühl Collection



**Sven Drühl**

H.Y. III

2010, 210 × 170 cm

Öl, Lack und Silikon auf Leinwand /

Oil, Lacquer and Silicone on Canvas

Privatsammlung Zürich, Schweiz /

Private Collection Zurich, Switzerland

die ihm als Arbeitsgrundlage dient. Wie reagiert Drühl nun also künstlerisch auf diese japanischen Grafiken, die sich von ihren traditionellen Vorläufern vielfach nicht im Sujet, wohl aber in ihrer Bildsprache unterscheiden? Während im klassischen Ukiyo-e-Holzschnitt dargestellte Figuren stilisiert und idealisiert waren, basieren sie im Shin-hanga auf realen Modellen, die individuell erkennbar und voller Emotionen sind. Was macht Drühl daraus in seinen Adaptionen? Er verzichtet ganz auf die Darstellung von Figuren. Ein Zug, der uns wiederbegegnen wird. Stattdessen fokussiert er auf die Darstellung der Landschaft, diese ist im Shin-hanga mehr impressionistisch gehalten und erzeugt durch besondere Farbnuancen ein stimmungsvolles Ergebnis. In Japan wurde der Darstellung der Landschaft traditionell ein hoher Wert beigemessen und nach japanischem Verständnis wurde vom Künstler eine emotionale Identifikation mit dem Gegenstand erwartet.<sup>6</sup> Doch was macht Drühl daraus? Zunächst findet eine mediale Erweiterung statt. Statt Arbeiten auf Papier entstehen großformatige Gemälde. Die Motive des Shin-hanga werden jedoch nicht eins zu eins übertragen und einfach vergrößert, sondern Drühl zoomt sich regelrecht in das Motiv hinein und zieht sich die Details heraus, die er für richtig und wichtig hält. Es ähnelt fast einem bildhauerischen Prozess, indem Drühl, wie bei einem Baumstamm, alles entfernt, was er nicht braucht, und daraus besteht dann die Komposition. Dabei belässt er es aber nicht, der Prozess der Bildfindung ist komplexer, denn gerne kombiniert er auch weitere Ausschnitte aus unterschiedlichen Blättern zu einem neuen Motiv. Mit dem Beginn der Annäherung beginnt schon die Wandlung. Die japanischen Werke sind bereits im Original stark reduziert, konzentrieren sich auf Flächen und deren Umrisslinien. Drühl steigert das mit seiner ebenfalls sehr reduzierten Formensprache noch weiter, fast bis zur Abstraktion. Die Formel scheint zu lauten: von allem weniger. Nebeneinandergesetzt verbinden sich die abgegrenzten Farb- und Formflächen zu einem in sich stimmigen, atmosphärisch geschlossenen, einheitlichen Bild.

2015 startete eine drei Stationen umfassende Ausstellungstournee mit jenen Werken von Drühl, die von Shin-hanga-Grafik inspiriert sind und aus seiner eigenen Sammlung stammen. Die damalige Präsentation wirkt heute wie eine Blaupause für unsere jetzige Ausstellung. Das Konzept und die Zusammenstellung sind absolut vergleichbar. Nur das an die Stelle der japanischen Holzschnitte jetzt Kunstwerke des 19. Jahrhunderts treten, die ebenfalls aus seiner eigenen Sammlung stammen. Beeindruckend ist die Offenheit Drühls für so unterschiedliche künstlerische Einflüsse, wie zum Beispiel für japanische Holzschnitte, die zudem noch europäisch pronunziert sind, während er für sich selbst eher den unbekanntem japanischen Anteil für seine Werke in dieser Auseinandersetzung sucht. Mit den nun von ihm präferierten Werken aus dem 19. Jahrhundert erweitert sich nochmals seine Perspektive auf die Darstellung von Landschaft. Dieses Remixen, das Mäandern zwischen Ost und West, zwischen den Epochen, um dann final zu einem völlig eigenständigen Werk zu gelangen, ist faszinierend. Zumal man den Arbeiten den ganzen theoretischen Hintergrund auf den ersten Blick überhaupt nicht ansieht. Genau hier liegt die Stärke, es geht dem Künstler nicht darum, eine unsinnliche, durchdeklinierte Konzeptkunst zu visualisieren, sondern trotz des theoretisch fundierten Ansatzes und der konzentrierten inhaltlichen Tiefe auch ästhetisch zu überzeugen.

6 Siehe Rasmus Kleine, »Japonismus 2.0 – Sven Drühls Bilder zu Shin-Hanga«, in: ebd., S. 121.

## Werke des 19. Jahrhunderts

Drühl bleibt der Landschaft treu. Im Sammlungszeitraum des 19. Jahrhunderts ist die Landschaft der dominierende Bildgegenstand. Das Bedürfnis, eigene Werke aus dieser Epoche zu sammeln, entwickelte sich bei Drühl erst seit 2016, dann allerdings mit der dem Künstler eigenen Intensität. Das Einlassen auf eine künstlerische Position setzt für ihn bestimmte Kriterien voraus. Dazu zählt auch die Frage, ob das jeweilige Motiv für seinen künstlerischen Ansatz geeignet erscheint. Mit der Auswahl der von ihm gesammelten Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts beweist er nicht nur seine Kennerschaft und sein Fachwissen, sondern leistet auch stellenweise Pionierarbeit zur Wiederentdeckung des ein oder anderen, von der Kunstgeschichte vernachlässigten oder gar ganz aus dem Blick geratenen Malerkollegen. Es fühlt sich nach der gleichen Herangehensweise an, die Drühl auch beim Kuratieren von Ausstellungen von zeitgenössischen Positionen an den Tag legt. Und selbst im Fall von Shin-hanga ging es darum, die Bedeutung dieser kaum beachteten Kunstrichtung hervorzuheben.

Zum besseren Verständnis der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts hilft zunächst ein kleiner Exkurs. Die Untersuchungen und Betrachtungen zur Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland sind Legion.<sup>7</sup> Die Landschaftsdarstellung war das bestimmende Thema im 19. Jahrhundert, anhand dieser Thematik wurden alle künstlerisch relevanten Fragen der Zeit verhandelt. Zentral war, dass sich die Künstler zuerst in der Auseinandersetzung mit der Natur jene Freiheiten und Möglichkeiten erarbeiteten, die ihnen in anderen Gattungen zunächst verwehrt blieben. Die Natur wurde zum entscheidenden Hort der Freiheit. Das Sujet eignete sich hervorragend, die Rolle des Individuums in der Welt beziehungsweise den Blick des Einzelnen auf seine jeweilige Umwelt zu reflektieren. In diesem Sinne sind Werke der Landschaftskunst kaum jemals als bloße Abbilder einer tatsächlichen Landschaft zu verstehen. Vielmehr bündeln sich in ihnen kollektive und individuelle Perspektiven und es offenbaren sich gesellschaftliche Modellvorstellungen ebenso wie private Wünsche, Ängste und Sehnsüchte. Im Laufe der Jahrhunderte vollziehen sich in dieser Sicht auf die Welt Wandlungen, Brüche und oft überraschende Umwälzungen. Mit der Wende zum 17. Jahrhundert wurde die Landschaft, bisher nur Schauplatz mythologischer oder historischer Szenen, zu einem eigenständigen Bildthema. Den niederländischen Malern gelang es, die Landschaftsmalerei als eigenständiges Thema zu etablieren. Zu beobachten sind sowohl eine geografische Erweiterung der Landschaftssicht als auch eine künstlerische Befreiung der Form und des Pinselstrichs. Diese Landschaftsmalerei kennt keine festen Proportionen des Dargestellten, was technische Meisterschaft bei der Umsetzung voraussetzt. Auch steht die Landschaft in besonderer Beziehung zum Empfinden des Betrachters. Fehlende Umrisslinien von Naturerscheinungen wie beispielsweise Wolken wurden insbesondere seit dem 19. Jahrhundert als Chance zur unschematischen Darstellung gedeutet. Solche »Imaginationsräume« finden sich insbesondere in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Im Wissen um die niederländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts startete die

<sup>7</sup> Siehe Ekkehard Mai, »Zwischen Sinn und Sinnlichkeit – Düsseldorfs Beitrag zu Realismus und Idealismus in der Landschaftsmalerei«, in: *Landschaften von Andreas Achenbach bis Fritz von Wille. Ideal und Wirklichkeit*, hrsg. von Ekkehard Mai, Ausst.-Kat. Kunstkabinett der Dr. Axe-Stiftung, Kronenburg/Eifel, Petersberg 2011, S. 9–23.

Landschaftsmalerei einen einzigartigen Siegeszug, von Beginn bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Gerade weil diese Gattung in der akademischen Hierarchie lange Zeit im 19. Jahrhundert nur eine untergeordnete Rolle spielte, wurde sie zum entscheidenden Experimentierfeld. Ab der Mitte des Jahrhunderts wandelte sich auch das Käuferverhalten, Landschaftsdarstellungen erfreuten sich immer größerer Beliebtheit und trafen den Nerv der Zeit. Die Landschaftsmalerei machte es erforderlich, nach draußen zu gehen, dorthin, wo Natur ist. Dieser erste entscheidende Schritt führte ganz dazu, sich die Welt anzusehen und die eigenen Schlüsse daraus zu ziehen. Alles, was die Natur zu bieten hat, Erhabenheit, Schönheit, Einzigartigkeit, Licht, klimatische Veränderungen, aber auch ihre zerstörerische Kraft, wurde in heroischen, idealen, realistischen und träumerisch-utopischen Landschaften künstlerisch thematisiert. Das Genre der Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert wurde maßgeblich von jenen Künstlern weiterentwickelt, die Anregungen außerhalb der Atelier- und Akademieräume suchten. Zunächst wurden die Landschaften im Atelier auf der Basis des gesammelten Skizzenmaterials gefertigt. Den entscheidenden Schritt, unmittelbar in der Natur zu malen, vollzogen zuerst französische Künstler, die deutschen sollten folgen. Anhand der Landschaften wurden Fragen nach Identität und Realität, nach Ideal und Wahrheit verhandelt. Die Landschaftsmalerei ist auch eine Reisekunst<sup>8</sup>, alleine oder in Gruppen, in den Süden oder in den Norden, vor allem sind es aber Reisen durch die Malerei, die wir im Folgenden vorfinden.

Vor diesem Hintergrund lässt sich Drühls eigene Sammlung besser einordnen. Die in der Ausstellung präsentierten Werke umfassen neunzehn Positionen, wobei hier der Schwerpunkt der Arbeiten auf zwei Künstlern ruht, die beide leider nicht im Museum Wiesbaden vertreten sind. Der wohl berühmteste und beste Alpenmaler des 19. Jahrhunderts, der auch ein bedeutender Bergsteiger war, Edward Theodore Compton (1849–1921), ist mit sechs Gemälden vertreten. Diese schroffen, rauen und wilden Bergweltdarstellungen zeugen in ihrer atmosphärischen Dichte von der gelebten Naturerfahrung des Künstlers. Der in England geborene Compton, von Kindesbeinen an von der Natur fasziniert, begann 1863 mit ersten Naturstudien, besuchte Kunstschulen in England und zog 1869 nach Deutschland. Zuerst in Darmstadt, dann in München ansässig, lebte und arbeitete er ab 1873 in Feldafing am Starnberger See. Seine Begeisterung für die alpine Landschaft wurde erstmals durch die Reiseeindrücke aus dem Berner Oberland geweckt und führte dazu, dass die gewaltigen und auch bedrohlichen Berge zu seinem lebenslangen Motiv wurden. Der unglaublich produktive Künstler schuf ein äußerst umfangreiches Werk an Landschaften, vielfach in Serien und in verschiedenen Techniken, Öl, Aquarell und Tuschzeichnungen. Compton verzichtete konsequent auf jede menschliche Darstellung und fokussierte sich ganz auf das Schauspiel der unzugänglichen zerklüfteten Natur. Die häufig verwendete Bezeichnung Bergsteigermaler soll nochmals verdeutlichen, dass hier ein Künstler vor Ort war, der die massiven Berge mit den Augen eines Bergsteigers betrachtete und malte. Diese damit intendierte naturgetreue Wiedergabe unterscheidet ihn von anderen berühmten Bergmalern wie Alexandre

8 Siehe Claudia Denk und Andreas Strobl (Hrsg.), *Landschaftsmalerei, eine Reisekunst. Mobilität und Naturerfahrung im 19. Jahrhundert*, Tagungspublikation Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 2015.

Calame (1810–1864), ebenfalls in Drühls Sammlung und hier in der Ausstellung vertreten, oder Ferdinand Hodler (1853–1918), die mit größerer künstlerischer Freiheit das Thema bespielten. Compton, der womöglich größte Alpenmaler überhaupt, durchlief in seiner langen Laufbahn stilistische Wandelungen, es gab romantische, realistische und impressionistische Phasen, aber im Kern fühlte er sich immer der größtmöglichen geografischen Exaktheit verbunden. So illustrierte er auch die Publikationen des deutschen und österreichischen Alpenvereins. Seine ganze Liebe galt zwar den Alpen, aber als Landschaftsmaler interessierte er sich auch für andere Länder und Regionen (Korsika, Norwegen, Italien, Spanien), die er bereiste und wo er bemerkenswerte Landschaftsbilder schuf. Für unseren Kontext ist spannend, dass es aber auch Ausnahmen in seinem Werk gab. So bereiste Compton selbst nie den Kilimandscharo, wurde aber beauftragt, nach Expeditionsfotos Bilder zu komponieren, die dann in der Fachliteratur veröffentlicht wurden.<sup>9</sup> Das der Künstler gerne mit seinen Initialen ETC signierte, passt hervorragend zu Drühls Bildtiteln.

Der zweite, hier nur kurz vorzustellende Künstler zählt zu Drühls absoluten Favoriten und ist mit dreizehn Werken in der Ausstellung vertreten. Drühl hat den lange vergessenen dänischen Maler Janus La Cour (1837–1909), der gerade verstärkt Aufmerksamkeit in der Kunstszene erfährt, bereits vor langer Zeit für sich entdeckt. Sowohl in ihrer konzeptuellen Bildanlage als auch in ihrer künstlerischen Haltung stehen sich beide nahe. Das, was La Cour in seinen Landschaften immer vermieden hat, meidet auch Drühl. Beide brauchen Stille, Ruhe und scheinen einen Hang zu Felsen und Steinen zu haben. Bei Drühl wandelt sich die Ruhe in Kühle (Stichwort Coolness), bei La Cour in Leere. Die in unserer Ausstellung thematisierten Künstler des 19. Jahrhunderts grenzen sich generell mit ihren Landschaftsdarstellungen vom überbordenden Großstadtleben, Zeugnis moderner Zivilisation und der Folgen einer aus den Fugen geratenen Industrialisierung, ab. So unaufgeregt La Cours Malerei ist, so unspektakulär war auch sein Malerleben. Der Fokus des an der Kopenhagener Akademie ausgebildeten Malers lag allein auf menschenleeren, reduzierten, roh anmutenden Landschaftsdarstellungen. Gerade seine mehrfach getätigten Studienreisen in die Schweiz, Frankreich, Schweden und vor allem Italien festigten noch seinen ausschnittshaften Blick auf die von ihm bevorzugten Naturorte wie Strände und Berge. 1884 verließ er Kopenhagen und ließ sich in der Gegend von Aarhus nieder, um sich aus dem Großstadtleben zurückzuziehen und den dortigen modernen Kunstströmungen einer impressionistisch geprägten Freilichtmalerei zu entgehen.<sup>10</sup> Hier verschränkt sich eine archaische Sicht auf die Welt mit dem Duktus moderner Malerei. Was fasziniert Drühl an La Cour? Es sind moderne Begriffe wie Konzept und serielles Arbeiten, Distanz und Perspektive, klare Linien, gut strukturiert, die belegen, wie modern tatsächlich diese Malerei La Cours in Wirklichkeit war und ist. Es ist vor allem aber Zeitlosigkeit ohne Sentiment. Nichts Heroisches, Natur nicht als Ausdruck göttlicher Gewalt oder tief versunkener menschlicher Empfindungen, nichts davon! Das ist, was wir bei Drühl über La Cour wiederfinden. Deshalb sammelt Drühl Werke von La Cour. Beispielhaft stehen Compton und La Cour für Drühls Sammlung von Werken



**Janus La Cour** (1837–1909)  
Küstenlandschaft / Coastal Landscape  
o.J. / n. d., 34,5 × 35 cm  
Öl auf Leinwand / Oil on Canvas  
Sammlung Drühl / Drühl Collection

9 Siehe Siegfried Wichmann, *Compton: Edward Theodore & Edward Harrison. Maler und Alpinisten*, Stuttgart 1999.

10 Siehe Simon Elson, *Macht der Stille. Janus La Cour und das Bild der Natur*, Dresden 2022.





**Karl Eduard Biermann**

Gegend bei Finstermünz /  
Area near Finstermünz  
1834, 36 × 24,5 cm

Öl auf Papier auf Leinwand /  
Oil on Paper on Canvas  
Museum Wiesbaden

des 19. Jahrhunderts. Drühl kuratiert seine Sammlung unter klaren Vorgaben für sein eigenes Werk. Jedes dieser Landschaftsbilder erspart ihm eine Reise, die er gar nicht antreten will. Sein Ziel ist nicht das Naturerlebnis, sondern lediglich das Bild von der Natur. Sechzehn Künstler des 19. Jahrhunderts aus seiner Sammlung finden sich insgesamt im Kontext der Ausstellungen in Luzern und Wiesbaden wieder. Diese Zusammenstellung ist gar nicht hoch genug zu bewerten. Völlig unabhängig von der Nutzung dieser Bilder als Rohmaterial findet hier ein echtes Schauspiel statt. Der fast schon fließende Übergang zwischen den Jahrhunderten dokumentiert, obwohl Drühl mit Lack, Öl und Silikon arbeitet, eine deutliche Gemeinsamkeit in der künstlerischen Haltung. Drühl zeigt die Schultern, die ihn tragen, und macht sie gleichzeitig wieder sichtbar und wieder entdeckbar. Künstler wie Anders Monsen Askevold (1834–1900), Viggo Pedersen (1854–1926), Traugott Schiess (1834–1869), Jacques Matthias Schenker (1854–1927), Carl Milton Jensen (1855–1928), Anton Edvard Kieldrup (1826–1869), Eugen Dücker (1841–1916) oder Carl Robert Kummer (1810–1889) tragen ihren Teil zu diesem spannenden Natur-Schauspiel bei. Das in seiner Sammlung die vermeintlich ganz großen Künstlernamen des 19. Jahrhunderts fehlen, ist sicherlich den finanziellen Möglichkeiten einer Sammlung geschuldet, die sich aus dem Kunstmarkt speist. Dort, wo es nötig war, wurde sie künstlerisch ausgeglichen, beispielsweise wenn er mit Ausschnitten aus Gemälden von Ferdinand Hodler arbeitet, die er nur aus Abbildungen kennt. Die Dominanz skandinavischer Künstler ist natürlich kein Zufall, sondern Teil des Konzepts »Wandlung durch Annäherung – Wandlung in das Hier und Jetzt!«.

## Drühl als Kurator des 19. Jahrhunderts im Museum Wiesbaden

Natürlich nutzt Drühl auch die Sammlung des Museums Wiesbaden, um den Blick insgesamt auf das 19. Jahrhundert zu erweitern. Neben gemeinsamen Positionen wie beispielsweise Carl Robert Kummer, die sich ideal ergänzen, hat sich Drühl unter anderem für die Präsentation von zwei kleinformatigen Werken von Karl Eduard Biermann (1803–1892) entschieden. Biermann zählt zusammen mit August Wilhelm Ferdinand Schirmer (1802–1866) und Carl Blechen (1798–1840) zu den Begründern der Berliner Landschaftsmalerei. Innerhalb seiner romantischen Landschaftsdarstellungen setzte er mit seiner teilweise dramatisch-fantastischen Wiedergabe der Natur, gerne in Verbindung mit Architekturen, spannungsvolle Akzente und lud die Landschaften zu atmosphärischen Stimmungsträgern auf. Mit einer ungemein genauen Naturbeobachtung schuf er einzigartige Naturschauspiele, die von der Erhabenheit und Größe der Natur zeugen und gleichzeitig zu Projektionsflächen menschlicher Fantasie werden. In ihnen steckt ein wildromantischer Geist, effektiv dargeboten und malerisch brillant umgesetzt. Biermann zählte zu den arrivierten Künstlern in Berlin, dort unterrichtete er seit 1842 an der Bauakademie Landschaftszeichnung und wurde 1844 zum Professor ernannt. Für seine Kunst entscheidend waren die Studienreisen, die er in den späten 1820er-Jahren begann und die ihn an den Rhein, in die Schweiz, nach Tirol und Italien führten.<sup>11</sup> Zwei als Pendants gearbeitete Werke sind ebenfalls durch Reisen inspiriert worden

<sup>11</sup> Siehe Hermann Arthur Lier, »Biermann, Eduard«, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 46, Leipzig 1902, S. 545 f.



**Carl Schuch**

Felsenklippe in der Campagna/  
Rock Cliff in the Campagna  
1870, 52 × 72 cm  
Öl auf Leinwand / Oil on Canvas  
Museum Wiesbaden

und befinden sich seit 1938 im Museum.<sup>12</sup> In ihrer Lichtregie, ihrer Stimmung und ihren Details wirken die 1834 entstandenen Arbeiten wie Freilichtmalereien, sind aber Ateliererzeugnisse. In ihrer feinmalerischen Behandlung und Farbgebung ist der ehemalige Porzellanmaler klar ersichtlich. Sowohl *Der Reichenbach im Oberhaslital* (Schweiz) als auch *Gegend bei Finstermünz* (Tirol) werden jeweils von einem schmalen Ausschnitt bestimmt, der beeindruckende Felsenschluchten zeigt, durch die weiß schäumendes Wasser hinabstürzt und deren knappe Himmelszonen von grauen Wolken umfassen werden. Die realistische Naturbeobachtung und ihr Ausdruck als Stimmungslandschaft gehen eine reizvolle Synthese ein. Wesentlich ausgeprägter als im Werk zuvor ist die Licht- und Schattenbetonung, die zu einer schärferen Abgrenzung zwischen den dunklen Felsenpartien und den hell-weißen Wasserpartien führt. Dadurch verdüstert sich der Grundton der beiden Bilder und erhält eine fast schon melancholisch-finstere Note. Mit dieser Wahl setzt Drühl auch ein Zeichen und lässt in der Ausstellung kurz einen romantischen Einfluss zu, den er in seinem Werk selbst weitgehend ausschließt. Wie zu Beruhigung der eigenen Position führt uns die *Felsenklippe in der Campagna* aus dem Jahre 1870 von Carl Schuch (1846–1903) wieder in bekannte Gefilde.

**Transformation 19. Jahrhundert und 21. Jahrhundert**

Fassen wir zusammen: Drühl gelingt das Kunststück, die Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts in unsere Gegenwart zu übersetzen. Er selbst sagt: »Es ist alles in meinen Bildern enthalten und das ziehe ich ins Jetzt.«<sup>13</sup> Sein cooler moderner Blick lässt keine heroischen, keine Italien-aufgeladenen Landschaften, keine Sonnenuntergänge, keine Romantik, keinen Gefühlskitsch, keinen Orientalismus und erst recht keine Menschen zu. Er verzichtet auf Staffage, auf Details und Klischees jeder Art. Er lebt mit der Kunst des 19. Jahrhunderts, hat sie um sich und spiegelt sich in ihr und sie hilft ihm auch vor künstlerischen Irrungen, zum Beispiel wenn er bewusst eine bestimmte Farbigkeit vermeidet, um ein Motiv besser in die Gegenwart zu holen.



**Sven Drühl**

S.D.N.N.  
2019, 140 × 100 cm  
Lack auf Leinwand / Lacquer on Canvas

<sup>12</sup> Siehe Hermann Voss, »Eduard Biermann«, in: ders., *Amtlicher Katalog der Gemäldegalerie Wiesbaden, Nachtrag*, Wiesbaden 1939, S. 7.

<sup>13</sup> Sven Drühl im Gespräch mit dem Autor in Berlin am 22.3.2024.



**Sven Drühl**  
 K.H.K.H.K.H. (Undead)  
 2014, 210 x 510 cm  
 Öl und Silikon auf Leinwand /  
 Oil and Silicone on Canvas

Für seine Serie der kunsthistorischen Motive nutzt er seinen geschulten kunstwissenschaftlichen wie auch seinen künstlerischen Blick. Für die in der Ausstellung ebenfalls umfassend gezeigten Werke der Lackserie, die auf computer-generierten Vorlagen basieren, kehrt Drühl den konzeptuellen Ansatz jedoch um. Hier kommt der studierte Mathematiker Drühl mit seinem analytischen Blick für Systeme und technische Exaktheit ins Spiel. Nicht mehr die reale Landschaft, die für die Künstler des 19. Jahrhunderts Ausgangspunkt war, ist hier von Bedeutung, sondern jetzt nutzt Drühl, ganz contemporary, die virtuelle Landschaft, die vom Computer erzeugt wird. Gespeist von Tausenden Fotos der Alpen, Dolomiten oder Anden, generieren Computerprogramme auf Knopfdruck artifizielle, nicht existierende Berg- oder Landschaftswelten. Hier entsteht ein gänzlich neuer Blick auf Landschaft und deren Konstruktion. Mit solcherart generierten Vektordateien operiert Drühl nun für seine Werke der Lackserie, die den Betrachter jedoch stets an reale Landschaften erinnern. Es kann sogar sein, dass man einen Teil des Bianco-Grats oder ein Fragment des Monte Rosa erkennt (schließlich werden die Programme mit Versatzstücken davon gespeist), aber letztlich sind auf den Werken, die Drühl seit ca. 2014 in einer gänzlich anderen Technik als die Gemälde der Silikon-Serie ausarbeitet, keine Realitäten mehr zu sehen. Gleichzeitig malt Drühl diese Werke in einer für ihn ganz ungewohnten Detailliertheit und in einer Art Pseudo-Realismus. Was einem von Weitem manchmal wie ein Foto erscheint, wird bei näherer Betrachtung extrem künstliche Malerei mit starken Bezügen zur Abstraktion. Wie verbinden sich nun die Lackgemälde mit dem restlichen Werk Drühls? Sie sind eine Art Umkehrung des Prozesses: nicht mehr von Real-Landschaft zu immer minimalerer, abstrahierter Landschaft (Silikon-Serie), sondern nun ausgehend von virtuellen Gebilden hin zu vermeintlich naturalistischer Malerei (Lackserie). Und zugleich werden diese Werke gespeist von der Farbigkeit und der Tiefe aller der Gemälde aus dem 19. Jahrhundert, die Drühl in seinem Berliner Studio hängen hat. Zum Teil versucht er, diese Farbstimmungen zu übertragen oder

ganz bewusst zu unterlaufen ... so entsteht diese ganz besondere Farbigkeit der häufig extrem coolen großformatigen Lackgemälde von Bergen, Vulkanen, Wasserflächen und Ästen im Gegenlicht. Der Lack fließt und verwirbelt, wie es Ölfarbe niemals kann, zugleich glänzt er so sehr, dass unter manchem Blickwinkel das Motiv kaum noch zu erkennen ist. Fotografiert man die Werke wie heute üblich mit dem Handy, ist man als Fotograf meistens mit im Bild. Landschaft als Selbstporträt?

Ein weiterer Zweig im Werk Drühls, der noch kurz Erwähnung finden muss, ist jener der monochrom schwarzen Gemälde, denn für die Ausstellung in Wiesbaden hat Drühl extra ein riesiges neues Querformat mit einer Berglandschaft in 3 × 8 Metern geschaffen. Totally black! Drühl ist also auch ein Bilderverdunkler. Einer, der die Landschaft in die große schwarze Leere, in das absolute Nichts taucht. Als wäre die schwärzeste aller Nächte hereingebrochen oder ein flächendeckender Ascheregen über sie heruntergegangen, präsentiert Drühl in seiner Serie *Undead* nur noch das Gerippe von Natur. Das Silikon dominiert als Liniemuster das Geschehen und bricht die Oberfläche aus schwarzer Ölfarbe auf. Dank dieser Technik gelingt es Drühl, dass die Schwärze nicht in einer flächendeckenden Abstraktion mündet, sondern dass die Figuration gewahrt bleibt. Berge, Bäume und fließende Gewässer treten reliefartig aus der Schwärze hervor, im wahrsten Sinne des Wortes erscheinen sie »untot«. Der Künstler hat kiloweise schwarze Ölfarbe mit Malbutter versetzt, damit der Trocknungsprozess überhaupt jemals abgeschlossen ist. Es sind großformatige, menschenleere und unheimliche Nachtbilder, die sowohl die Monumentalität der Natur betonen als auch die gesamte Klaviatur von Landschaftsempfindungen bespielen. Im Kontext der Lackgemälde gibt es natürlich auch monochrom schwarze Motive der Serie *Black*. Hier entsteht das Motiv ebenfalls nur aus der Lichtbrechung, allerdings nun dadurch, dass unterschiedliche Lacke wie Hochglanz-Lack, Matt-Lack und Tafel-Lack der RAL-Nummer 9005 Tiefschwarz aneinandergrenzen. Das ist wohl die höchste Form von cooler Schwarzmalerei.

Abschließend bleibt hervorzuheben, dass der theoretische Ansatz von Sven Drühl in der Metamoderne zu verorten ist. Dabei handelt es sich um die Epoche nach der Postmoderne. Die Metamoderne zeichnet sich aus durch das Wissen um die Errungenschaften der Moderne und Postmoderne, die Auflösung der großen Erzählungen, das Überwinden der Geniekonstruktion und die Auflösung der Autorschaft und das Obsolet-Werden des Originals bei gleichzeitiger Neuschaffung des Originals, die Gleichzeitigkeit von Widersprüchlichem also. Drühl ist Maler und (klassische) Malerei-Vermeider zugleich. Er geht bildlich gesprochen häufig einen Schritt zurück in die Kunstgeschichte und zugleich zwei nach vorne. Drühls Palette und sein Blick speisten sich über viele Jahre aus der Auseinandersetzung mit dem 19. Jahrhundert. Ziel war es aber immer, avancierte Kunst der Gegenwart abzuliefern, bei der er alles in seinen deutlich erkennbaren künstlerischen Stil integriert. Das 19. Jahrhundert wird genauso gekonnt geremixt wie neueste Motivfindungen aus dem Kontext der rechnergestützten Bilderzeugung. Drühl hat sich all diese Ideen in sein System einverleibt. In der Ausstellung *Faszination 19. Jahrhundert / Sven Drühl: Künstler – Sammler – Theoretiker* kann man viel über die Kunst des 19. Jahrhunderts wie auch die zeitgenössische Kunst lernen, im Vergleich, im Unterschied und im Zusammensehen. Das ist cool, das ist modern, das ist tatsächlich spektakulär.



**Sven Drühl**

S.D.G.M. xs II  
2022, 60 × 40 cm  
Lack auf Leinwand /  
Lacquer on Canvas  
Privatsammlung Turin, Italien /  
Private Collection Turin, Italy



**Sven Drühl**

S.D.E.T. xs II  
2024, 60 × 40 cm  
Öl und Lack auf Leinwand /  
Oil and Lacquer on Canvas

Peter Forster

# Transformation through Approach

*Fascination 19<sup>th</sup> Century* is the title of Sven Drühl's exhibition project bringing together paintings and sculptures by the artist and works from his collection of 19<sup>th</sup> century art. It focuses explicitly on Drühl the artist as well as the collector and theorist. The presentation aims to show the symbiosis between these very different spheres of art.

## Drühl in the context of coolness

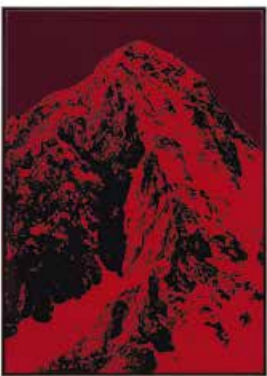
Sven Drühl is a frequently shown, much-discussed artist with a large number of exhibitions and accompanying publications to his name.<sup>1</sup> For a long time now, he has explored landscape and architectural motifs from art history and contemporary art in his work. The discourse on his works generally begins with a motivic, and thus theoretical starting point and moves on to the resulting artistic approach. This knowledge creates the basis for an understanding of his work's content. The interplay of his unconventional materials and painting techniques is analyzed as well. The painting materials used by Drühl, especially synthetic resin varnish and silicone, are decidedly non-artistic materials, more likely to be found in the context of paint shops and installation companies than on canvas. These choices already ensure a distancing from traditional painting and emphasize the extended painterly approach. Although Drühl is not the first artist to transfer industrial materials into the art context, he is one of the few who nonetheless strive for and achieve a decidedly painterly effect. The artist originally needed the silicone to restrict the flow of the liquid paint and mould it into the desired shape. And so, Drühl uses the artificial materials to create an artificial image, one that deliberately undermines conventional strategies of representation and emphasizes the works' surface by apparently negating depth. The interplay of surface lacquer and lines of silicone in combination with oil paint often results in much-reduced motif forms. Here, Drühl directly opposes traditional painting and its illusionism by undermining the conventional process and, in places, reducing it to absurdity. Aesthetically appealing, seductive and accessible as his works may seem at first sight, Drühl's art is actually complex, follows a sophisticated system, and requires explanations to make it comprehensible. But besides considerable theoretical knowledge, Drühl's work is always dominated by atmosphere, one that is best described as coolness. Drühl's work is cool and modern, and therefore art for our times. Curiously, here cool also means beautiful—a category not aspired to very often in contemporary art. This coolness in Drühl's work also implies a rejection of conventional illusionist painting



**Sven Drühl**

S.D.C.G.T. xs I (Black / Mirror)  
2019, 50 × 40 cm

Lack auf Leinwand / Lacquer on Canvas  
Privatsammlung Berlin /  
Private Collection Berlin



**Sven Drühl**

W.I.A.O. (Red)  
2021, 140 × 100 cm

Lack auf Leinwand / Lacquer on Canvas  
Privatsammlung Hamburg /  
Private Collection Hamburg

<sup>1</sup> As representative, see: *Sven Drühl. Simulationen. Landschaft jenseits der Wirklichkeit*, exhib. cat., Haus am Waldsee, Berlin, Cologne, 2016.

and thus a rejection of conventional picture titles. To familiarize ourselves with the artist's complex visual world, we need to know his alphabet. Instead of letters making up a written system, Drühl's alphabet consists of paintings by other artists. The image templates he uses are verbalized in turn by taking the artists' initials and, in the case of Drühl's works from the silicone series with art-historical references, this results in the work title. For the various paintings of the lacquer series, based on computer-generated templates, the abbreviations of the attributes C.G.T. (Computer Graphic Texture) or E.T. (Electronic Texture) are combined with the artist's own name, S.D. When several visual templates merge into a large-format work, the possible outcome is astonishing picture titles like N.N.S.W.P.V.R.E.K.C.D.F. But even these titular monstrosities have the aforementioned coolness, and at the same time there is something technical and playful about them. For Drühl, coolness ultimately amounts to the freedom to cross boundaries and not be satisfied with conventional patterns. Drühl's approach is inspired by the postmodern discourses on pluralism, appropriation and authorship presented by philosophers such as Jean-François Lyotard and Jean Baudrillard, but also by 1990s club music with its remixes and samplings (especially in the house and techno context). In my opinion, this artistic-theoretical approach has enabled Drühl to become rather a master of cool in the context of landscape painting over the years, and ultimately his approach expresses a deep-rootedness in the very art from which he creates his works.

## Drühl as an art theorist

His work starts with the work of another artist. But equally, it begins with knowledge of another artist's work. The history of art has always been a history of exchange, tradition and appropriation. Art refers to art, feels an obligation to it, is inspired by it—and this has always been common practice. The 19<sup>th</sup> century was exemplary for a particular engagement with and appreciation of existing art, expressed above all through copies of the Old Masters. The importance of copies was evident in art academies at the beginning of the 19<sup>th</sup> century, where copying was part of the established training program. In addition to mastering painting techniques, students were also expected to gain knowledge of the subject and the period, which meant that older art was well-recognized and attracted a lot of attention. At the academy exhibitions, copies were exhibited on an equal footing with works of contemporary art.<sup>2</sup> Furthermore, copying served artists as a measure of their own abilities and preferences, but also and above all as a source of income. Copies gave collectors a way to make up for missing items, so enriching their collections with paintings whose originals were unobtainable. They liked to commission young up-and-coming artists (because they were cheap!) and send them to the original's location (Italy was a particular favorite), where they tried to surpass the original. The collection format of 'musealisation' with copies is still obvious today in the example of the Schack Collection, Munich. The painting collection once belonging to Count Adolf Friedrich von Schack (1815–1894) consists mainly of works by the most famous German painters of the 19<sup>th</sup> century. Alongside such pieces, the Count collected copies of masterpieces from the 16<sup>th</sup> and

<sup>2</sup> See Ute Stehr, *Johann Jakob Schlesinger (1792–1855). Künstler – Kopist – Restaurator*, Jahrbuch der Berliner Museen, Vol. 53, supplement, Berlin, 2011, pp. 33–50.

17<sup>th</sup> centuries, especially by Venetian artists such as Giorgione, Titian, Tintoretto and Veronese. The collection comprises 190 works by German artists and 85 copies made by the young Franz von Lenbach, among others.<sup>3</sup> This collection bears witness to the spirit of the times, when an attempt was being made to approximate as closely as possible to the masters of past eras by copying. At the same time, there was an increasing desire for free stylistic re-production. Although there was still a sense of obligation to the original, from the middle of the 19<sup>th</sup> century an unmistakable process of detachment began, moving toward artistic independence on the foundation of what existed already. Artists empathized with their predecessors, tried to see the works of others through their eyes, and were primarily interested in the painterly elements that inspired them. This might involve, for example, the handling of a facial expression, skin or specific materiality, backgrounds, a selected detail, or a particular section of the painting. These partial copies made it feasible to get closer as well as further away from the original without straying into details. In the 19<sup>th</sup> century, this approach was deeply rooted in the art world and exerted immense fascination. Sometimes, the painterly quality was so outstanding that even today, researchers experience attribution problems between copies and originals. Naturally, this question of status does not arise in the context of Sven Drühl. Rather, the aim of this introduction has been to briefly indicate the positive, even reverent attitude with which 19<sup>th</sup>-century artists approached older art. The focus was on a creative dialogue, on transcription rather than copying. The 19<sup>th</sup> century itself showed Drühl the way to work freely with art-historical references, fragments and set-pieces. As a trained artist and art historian, Drühl is aware of the importance of and dealings with originals and copies during the 19<sup>th</sup> century. The freedom and appreciation in his handling of art acquired there have certainly influenced his own career.



**Bettina Scholz**

O.T. (Umbra04)

2013, 50 × 25 cm

Sprühfarbe hinter Acrylglas/

Spray Paint behind Acrylic Glass

Sammlung Drühl/Drühl Collection

### Drühl as a collector

Just as other artists need models, Drühl needs originals—in the context of our exhibition, this means originals from the 19<sup>th</sup> century that become the subject of his own art. For some years now, he has been able to draw increasingly on his personal collection. The collection, which was initiated from a passion for art, quickly developed into a kind of study collection closely interwoven with his own artworks. The list of artists with their own art collections is endless, but the best-known historical examples are Rembrandt, Claude Monet and Max Liebermann.<sup>4</sup> For many artists, having works by other artists around them remains a part of good practice. The reasons are both varied and obvious. In the 19<sup>th</sup> century in particular, many artists felt ennobled by art, basking in its splendor and transferring its aura to themselves. Representation, connoisseurship, friendship, passion, and self-assurance were just some of the factors leading to occasionally opulent collections of museum quality. Seen in this light, Drühl is part of a long tradition; for him, however, the collection has a deeper, downright symbiotic meaning for his art and so goes further than mere acquisition. The character of large parts of his collection is reflected in his work.

3 See Andrea Pophanken, *Graf Schack als Kunstsammler. Private Kunstförderung in München (1857–1874) (Beiträge zur Kunstwissenschaft, 60)*, Munich, 1995.

4 See, among others, *Verlorene Schätze. Die Kunstsammlung von Max Liebermann*, ed. by Martin Faass for the Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin, exhib. cat., Liebermann-Villa am Wannsee, Berlin, 2013.



**Hiroshi Yoshida**  
 Jungfrau / The Jungfrau  
 1925, 27 × 40 cm  
 Holzschnitt / Woodblock Print  
 Sammlung Drühl / Drühl Collection



**Sven Drühl**  
 H.Y. V  
 2010, 150 × 150 cm  
 Öl, Lack und Silikon auf Leinwand /  
 Oil, Lacquer and Silicone on Canvas  
 Privatsammlung Zürich, Schweiz /  
 Private Collection Zurich, Switzerland

## Modern and contemporary art

Drühl owns works of contemporary art that came from friendly exchanges and targeted acquisitions. In this context, he utilizes his large network and his expertise, which he gained from his studies, but above all from his work as a theorist, author and exhibition curator. This contemporary section of his collection combines established and up-and-coming positions, including works by artists such as Bernd and Hilla Becher, Norbert Bisky, Anna and Bernhard Blume, Marcel Dzama, Elger Esser, Wolfgang Flad, Thomas Huber, Karsten Konrad, Louise Lawler, Bernhard Martin, Wilhelm Mundt, Albert Oehlen, Tanja Rochelmeyer, Cornelia Schleime, Luzia Simons, Max Uhlig, René Wirths and Maik Wolf.

Another branch of the collection is surprising, highlighting Drühl's cosmopolitan versatility. His artistic and resulting art-theoretical approach to this part of the collection reveals clear parallels to our exhibition. Since 2007, Drühl has engaged with the Japanese New Print Movement, known as *shin-hanga*, which was rooted in Japan during the 1910s and 1920s. *Shin-hanga* artists drew on the tradition of Japanese color woodblock prints since Hokusai and Hiroshige on the one hand, but on influences from 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century Western art on the other, especially from the motifs of German Romanticism and the use of light in Impressionism.<sup>5</sup> Drühl has an extensive collection of these modern Japanese prints from the beginning of the 20<sup>th</sup> century, which serve as a basis for his own work. So how does Drühl respond artistically to the Japanese prints, which in many cases do not differ from their traditional predecessors in subject matter, but in their visual language? While the figures depicted in the classic *ukiyo-e* woodcut were stylized and idealized, in *shin-hanga* they are based on real, individually recognizable models, filled with emotion. What does Drühl make of this in his



**Karsten Konrad**  
 Little Shop of Horrors  
 2008, 99 × 97 × 73 cm  
 Mixed Media  
 Sammlung Drühl / Drühl Collection

5 See Sven Drühl. *Shin-Hanga. Japanese Landscapes*, exhib. cat., Stadtgalerie Kiel, Museum DKM Duisburg, Kallmann-Museum Ismaning, Bielefeld, 2015.



adaptations? He dispenses with the depiction of figures altogether. A move that we will encounter again. Instead, he focuses on the depiction of the landscape, which is more impressionistic in *shin-hanga* and creates an atmosphere using specific nuances of color. In Japan, great value was traditionally attached to the depiction of landscape and, according to Japanese understanding, the artist was expected to identify emotionally with the subject matter.<sup>6</sup> But what does Drühl do? Firstly, he extends the media. Instead of works on paper, he creates large-format paintings. But the motifs of *shin-hanga* are not transferred one-to-one and simply enlarged; instead, Drühl literally zooms into the motif and pulls out the details he finds right and important. This almost resembles a sculptural process, whereby Drühl removes everything he does not require, as with a tree trunk, and the composition consists of the remainder. However, he does not stop there; the process of finding the image is more complex, as he also likes to combine other sections from different sheets to create a new motif. The transformation begins with the start of his approach. The Japanese works are already much-reduced in the original, focusing on surfaces and their outlines. Drühl takes this even further with his equally reduced formal language, almost to the point of abstraction. The formula seems to be: less of everything. Placed side by side, the delineated areas of color and form combine to produce a coherent, atmospherically cohesive and uniform image.

In 2015, there was a three-stage exhibition tour with works by Drühl inspired by *shin-hanga* prints from his own collection. Looking back, the presentation at that time seems like a blueprint for our current exhibition. The concept and composition are comparable. The only difference is that the Japanese woodcuts have now been replaced by works of 19<sup>th</sup>-century art, also coming from his own collection. What is impressive is Drühl's openness to such different artistic influences, such as Japanese woodcuts that also have a European flavor, whereby he himself tends to pick out the unfamiliar Japanese aspect of this face-off for his works. The 19<sup>th</sup>-century works he favors now further broaden his perspective on the depiction of landscape. It is fascinating—this remixing, this meandering between East and West, between the epochs, to arrive ultimately at a completely independent work. Especially as we do not recognize the theoretical background to the works straight away. This is where the artist's strength lies: he is not interested in visualizing a non-sensual, totally thought-out conceptual art. His work is aesthetically convincing despite the theoretically sound approach and the density and depth of its content.

### 19<sup>th</sup>-century works

Drühl has remained true to landscape, and in the 19<sup>th</sup>-century section of his collection landscape is the dominant pictorial subject. Drühl's desire to collect his own works from this period has only developed since 2016, but with the kind of intensity typical of the artist. Engaging with an artistic position calls for certain criteria in his case. They include the question whether each respective motif appears suitable for his own artistic approach. The selection of 19<sup>th</sup>-century landscape painters he has collected not only demonstrates his connoisseurship and expertise; he has also pioneered the rediscovery of one or two painters who

6 See Rasmus Kleine, "Japonismus 2.0 – Sven Drühls Bilder zu Shin-Hanga", in: *ibid.*, p. 121.

have been neglected or even completely overlooked by art history. It feels like the same approach that Drühl takes when curating exhibitions of contemporary positions. And even in the case of shin-hanga, one aim was to underline the significance of this barely noticed art movement.

Here, a brief digression is helpful to improve our understanding of 19<sup>th</sup>-century landscape painting. The studies and observations about 19<sup>th</sup>-century landscape painting in Germany are legion.<sup>7</sup> Landscape depiction was the defining theme of the 19<sup>th</sup> century, and all artistically relevant issues of the time were negotiated on the basis of that theme. The key factor was painters developing the freedoms and possibilities denied to them in other genres by engaging with nature. Nature became a decisive refuge of freedom. The subject was ideally suited to reflecting the individual's role in the world or the individual's view of their respective environment. In this sense, works of landscape art are hardly ever intended to be understood as mere depictions of an actual landscape. Rather, they combine collective and individual perspectives and reveal social models as well as private desires, fears and longings. Over the centuries, this view of the world underwent changes, experienced discontinuities, and often surprising upheavals. At the turn of the 17<sup>th</sup> century, the landscape, previously the setting for mythological or historical scenes alone, became a pictorial theme in itself. Dutch painters succeeded in establishing landscape painting as an independent subject. It is possible to observe both a geographical expansion of the landscape view and artistically, a liberation of form and brushstroke. This landscape painting acknowledges no fixed image proportions requiring technical mastery in their realization. The landscape also has a specific relationship to the viewer's perceptions. The lack of outlines in natural phenomena such as clouds has been interpreted as an opportunity for non-schematic depiction, especially since the 19<sup>th</sup> century. Such 'imaginary spaces' can be found during the second half of the 19<sup>th</sup> century in particular. In awareness of 17<sup>th</sup>-century Dutch landscape works, landscape painting embarked on a unique triumphal march from the beginning to the end of the 19<sup>th</sup> century. Precisely because this genre played only a subordinate role in the academic hierarchy for a long time in the 19<sup>th</sup> century, it became a key field of experimentation. From the middle of the century, consumer behavior also changed and landscape depictions became increasingly popular, striking a chord with the times. Landscape painting made it necessary to go outside, to where nature could be found. This first decisive step led to observing the world and drawing one's own conclusions from it. Everything that nature has to offer—the sublime, beautiful, unique, changes in light and climate, but also its destructive power—was thematized by art, in heroic, ideal, realistic and dreamlike-utopian landscapes. In the 19<sup>th</sup> century, the genre of landscape painting was developed significantly by those artists who sought inspiration outside the studio and academy rooms. Initially, landscapes were created in the artists' studios on the basis of collected sketches. French artists were the first to take the decisive step of painting in nature, and German artists were to follow. Landscapes were utilized to negotiate questions of identity and reality, the ideal and truth. Landscape



**Sven Drühl**

S.D.C.G.T. xs II  
2022, 60 × 40 cm  
Lack auf Leinwand / Lacquer  
on Canvas  
Privatsammlung Leverkusen /  
Private Collection Leverkusen



**Alexandre Calame**

Unterholz / Underwood  
84,2 × 61,5 cm  
um / around 1850  
Schwarze Kreide, weiß gehöht /  
Black Chalk Heightened with White  
Sammlung Drühl / Drühl Collection

7 See Ekkehard Mai, "Zwischen Sinn und Sinnlichkeit – Düsseldorf's Beitrag zu Realismus und Idealismus in der Landschaftsmalerei", in: *Landschaften von Andreas Achenbach bis Fritz von Wille. Ideal und Wirklichkeit*, ed. by Ekkehard Mai, exhib. cat., Kunstkabinett der Dr. Axe-Stiftung, Kronenburg/Eifel, Petersberg, 2011, pp. 9–23.

**Edward Theodore Compton**  
(1849–1921)  
Hochgebirge / High Mountains  
um / around 1890, 14,3 × 23,5 cm  
Öl auf Leinwand / Oil on Canvas  
Sammlung Drühl / Drühl Collection



painting is also an art of travel<sup>8</sup>, alone or in groups, to the south or the north, but primarily journeys through painting, which we will find in what follows.

Drühl's own collection can be better categorized against this background. There are nineteen works presented in the exhibition, with a focus on two artists who are unfortunately not represented in Museum Wiesbaden. Edward Theodore Compton (1849–1921), probably the most famous and best Alpine painter of the 19<sup>th</sup> century, who was also an important mountaineer, is represented with six paintings. The atmospheric density of these rugged, rough and wild depictions of the mountain world bear witness to the artist's lived experience of nature. Born in England and fascinated by nature from an early age, Compton began his first nature studies in 1863, attended art schools in England, and moved to Germany in 1869. Initially based in Darmstadt and then in Munich, he lived and worked in Feldafing on Lake Starnberg from 1873 onwards. His enthusiasm for the Alpine landscape was first roused by his impressions traveling through the Bernese Oberland, and it led to mighty, threatening mountains becoming a lifelong motif. The incredibly prolific artist created an extensive oeuvre of landscapes, often in series and using various techniques—oils, watercolours and ink drawings. Compton consistently dispensed with human depiction and focused entirely on the spectacle of inaccessible, rugged nature. The frequently used term 'mountaineer painter' seeks to emphasize once more that here was an artist who viewed and painted the massive mountains with the eyes of a mountaineer. This faithful depiction of nature distinguishes him from other famous mountain painters such as Alexandre Calame (1810–1864), also in Drühl's collection and represented here in the exhibition, or Ferdinand Hodler (1853–1918), who explored the subject with greater artistic freedom. Compton, possibly the greatest Alpine painter of them all, underwent stylistic changes over his long career; there were romantic, realist and impressionist phases, but at heart he always felt bound to the greatest possible geographical accuracy. He also illustrated publications by

<sup>8</sup> See Claudia Denk and Andreas Strobl (eds.), *Landschaftsmalerei, eine Reisekunst. Mobilität und Naturerfahrung im 19. Jahrhundert*, Tagungspublikation Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, 2015.

the German and Austrian Alpine Associations. Although he loved the Alps, as a landscape painter he was also interested in various countries and regions (Corsica, Norway, Italy, Spain), which he travelled to and where he produced some remarkable landscape works. Interesting for our context is the fact that there were also exceptions. Compton never travelled to Kilimanjaro himself, for example, but was commissioned to compose images based on expedition photos, which were then published in specialist literature.<sup>9</sup> The fact that the artist often liked to sign his works simply with his initials, ETC, ties in extremely well with Drühl's own picture titles.

The second artist to be introduced only briefly here is one of Drühl's absolute favorites, represented by thirteen works in the exhibition. Drühl discovered the long-forgotten Danish painter Janus La Cour (1837-1909), who is currently receiving more attention on the art scene, a long time ago. The two are close in terms of their conceptual compositions as well as their artistic approaches. Drühl also avoids what La Cour always evaded in his landscapes. Both need silence and tranquillity, and seem to have a penchant for rocks and stones. In Drühl's work, tranquillity is transformed into a sense of the abovementioned coolness, while in La Cour's work it becomes emptiness. Through their landscape depictions, the 19<sup>th</sup>-century artists featured in our exhibition generally set themselves apart from exuberant city life, evidence of modern civilization and the consequences of industrialization gone awry. La Cour's painting is unagitated, just as his life as a painter was unspectacular. The artist, who trained at Copenhagen Academy, focused solely on deserted, reduced, rough-looking landscapes. His repeated study trips to Switzerland, France, Sweden and, above all, Italy reinforced this fragmented view of his favorite natural places such as beaches and mountains. In 1884, he left Copenhagen and settled in the Aarhus area to withdraw from city life and escape the modern art trend of Impressionist-influenced open-air painting there.<sup>10</sup> An archaic view of the world is intertwined here with the characteristics of modern painting. What fascinates Drühl about La Cour? Modern terms such as concept and serial work, distance and perspective, clear lines, well-structured demonstrate how modern La Cour's painting was in reality. Above all, however, there is timelessness without sentiment. There is nothing heroic, nature is not an expression of divine power or deeply hidden human emotions, none of that! That is what we find in Drühl's work referencing La Cour, and that is why Drühl collects works by La Cour. Compton and La Cour are exemplary of Drühl's collection of works from the 19<sup>th</sup> century. Drühl curates his collection along clear guidelines for his own work. Each of these landscape paintings saves him a journey that he has no wish to take. His goal is not to experience nature, but to simply produce an image of nature. Sixteen 19<sup>th</sup>-century artists from his collection can be found in the context of the exhibitions in Lucerne and Wiesbaden. This compilation cannot be valued highly enough. Quite apart from the use of these paintings as raw material, they present a true spectacle. The almost fluid transition between the centuries documents obvious common ground in their artistic approaches, although Drühl works with varnish, oils and silicone. Drühl presents the shoulders that carry him, while also making them visible



**Karl Eduard Biermann**

Der Reichenbach im  
Oberhaslital / The Reichenbach  
in the Oberhaslital  
1834, 36 × 24,5 cm  
Öl auf Papier auf Leinwand/  
Oil on Paper on Canvas  
Museum Wiesbaden

9 See Siegfried Wichmann, *Compton: Edward Theodore & Edward Harrison. Maler und Alpinisten*, Stuttgart, 1999.

10 See Simon Elson, *Macht der Stille. Janus La Cour und das Bild der Natur*, Dresden, 2022.



**Sven Drühl**

S.D.G.M.

2018, 45 × 210 cm

Lack auf Leinwand / Lacquer on Canvas

and encouraging us to rediscover them. Artists like Anders Monsen Askevold (1834–1900), Viggo Pedersen (1854–1926), Traugott Schiess (1834–1869), Jacques Matthias Schenker (1854–1927), Carl Milton Jensen (1855–1928), Anton Edvard Kieldrup (1826–1869), Eugen Dücker (1841–1916) or Carl Robert Kummer (1810–1889) contribute to this fascinating natural drama. The fact that the supposedly great artist names of the 19<sup>th</sup> century are missing in his collection is surely a matter of finances for a collection sourced on the art market. In places where it was necessary, he has balanced this out artistically, working with sections of paintings by Ferdinand Hodler, for example, that he knows only in reproduction. Of course, the dominance of Scandinavian artists is no coincidence but part of the concept “Transformation through approach—transfer to the here and now!”

### Drühl as a curator of 19<sup>th</sup>-century art in Museum Wiesbaden

Of course, Drühl also uses the collection of Museum Wiesbaden to expand our perspective on the 19<sup>th</sup> century. Alongside positions like Carl Robert Kummer, which make an ideal complement, Drühl has also chosen to present two small-format works by Karl Eduard Biermann (1803–1892). Biermann, together with August Wilhelm Ferdinand Schirmer (1802–1866) and Carl Blechen (1798–1840), was one of the founders of Berlin landscape painting. In his romantic depictions of landscape, he set fascinating emphases with his sometimes dramatic-fantastic reproduction of nature, often in conjunction with architecture, so charging his landscapes with the carriers of atmospheric mood. His amazingly precise observation of nature helped him to create unique natural scenes that bear witness to nature’s majesty and grandeur and at the same time offer projection opportunities for human imagination. They are imbued with a wildly romantic spirit, presented to great effect and brilliantly realized in painting. Biermann was an established artist in Berlin, where he taught landscape drawing at the Bauakademie from 1842 and was appointed professor in 1844. The study trips he began in the late 1820s, which took him to the Rhine, Switzerland, Tyrol and Italy, were decisive for his art.<sup>11</sup> The two works created as counterparts were also inspired by traveling and have been in the museum since 1938.<sup>12</sup> In their use of light, their mood and their details, the works from 1834 resemble open-air paintings, but were in fact created in his studio. The former porcelain painter is

<sup>11</sup> See Hermann Arthur Lier, “Biermann, Eduard”, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Vol. 46, Leipzig, 1902, 1902, p. 545 f.

<sup>12</sup> See Hermann Voss, “Eduard Biermann”, in: same author, *Amtlicher Katalog der Gemäldegalerie Wiesbaden, Nachtrag*, Wiesbaden, 1939, p. 7.

evident in their fine painterly treatment and coloration. Both *Der Reichenbach im Oberhaslital* (Switzerland) and *Gegend bei Finstermünz* (Tyrol) are dominated by tight sections depicting impressive rocky gorges through which white, foaming water cascades. Narrow fields of sky are enveloped in gray cloud. Realistic observation of nature and its expression as an atmospheric landscape create a charming synthesis. The emphasis on light and shadow is far more pronounced than in his previous work, leading to a sharper demarcation between the blackish rocky areas and the bright-white water. This darkens the basic tone of the two paintings and lends them an almost melancholy, sinister note. By making this selection, Drühl also makes a statement and allows a brief romantic influence in the exhibition, which he excludes to a large extent in his own work. As if to reassure us of his position, *Felsenklippe in der Campagna* (1870) by Carl Schuch (1846–1903) takes us back to more familiar climes.

### Transformation 19<sup>th</sup> century and 21<sup>st</sup> century

To summarize: Drühl achieves the feat of translating 19<sup>th</sup>-century landscape painting into the present day. He says: ‘Everything is contained in my paintings and I transpose it into the here and now.’<sup>13</sup> His cool, modern gaze does not permit heroic, Italy-imbued landscapes, sunsets, romance, emotional kitsch or orientalism, and there are certainly no people. He dispenses with staffage, details and clichés of any kind. He lives with the art of the 19<sup>th</sup> century, keeps it around him and reflects on it. But it also helps him to avoid artistic mistakes, e.g. when he deliberately avoids a certain color scheme in order to bring a motif into the present day more effectively.

For his series of art-historical motifs, he utilizes both his trained art-academic and artistic eye. However, Drühl reverses that conceptual approach for the works in the lacquer series, many of which are also shown in the exhibition. These are based on computer-generated templates, which is where the trained mathematician Drühl comes into play with his analytical eye for systems and technical precision. It is no longer the real landscape, the starting point for 19<sup>th</sup>-century artists, that is important; here, Drühl utilizes the virtual landscape generated by computers in a totally contemporary way. When thousands of photos of the Alps, Dolomites or Andes are fed into them, computer programs generate artificial, non-existent mountain or landscape worlds at the touch of a button. This creates a completely new perspective on landscape and its construction. Drühl uses vector files generated in this way for his works in the lacquer series, which always remind the viewer of real landscapes. It may even be possible to recognize part of the Bianco Ridge or a fragment of Monte Rosa (after all, the programs are supplied with components of them), but ultimately there are no more realities to be seen in the works that Drühl has been working on since around 2014. He is using a completely different technique to the paintings in the silicone series. At the same time, Drühl paints these works with a level of detail that is quite unusual for him, and with a kind of pseudo-realism. What sometimes looks like a photograph from a distance turns into extremely artificial painting with a strong tendency to abstraction on closer inspection. So how do the lacquer paintings relate to the rest of Drühl’s work? They are a kind of reversal of the pro-



**Sven Drühl**  
S.D.C.G.T. xs I (abstract)  
2023, 60 × 40 cm  
Lack auf Leinwand /  
Lacquer on Canvas

13 Sven Drühl in conversation with the author in Berlin, 22.3.2024.

**Sven Drühl**

S.D.C.G.T.

2023, 80 × 120 cm

Lack auf Leinwand / Lacquer on Canvas

Privatsammlung Berlin /

Private Collection Berlin



cess: no longer moving from real landscape to ever more minimal, abstracted landscape (silicone series), now he starts from virtual structures to move toward supposedly naturalistic painting (lacquer series). At the same time, these works are charged with the colorfulness and depth of all the 19<sup>th</sup>-century paintings that Drühl has hanging in his Berlin studio. In some cases, he seeks to transfer these color moods or to deliberately undermine them ... The result is the very specific coloration of the often extremely cool, large-format lacquer paintings of mountains, volcanoes, water surfaces and branches against the light. The paint flows and swirls in a way that oil paint never can, while at the same time it shines so much that from some angles, the motif is barely discernible. If the works are photographed with a mobile phone, as people do today, the photographers can generally be seen in the pictures. Landscape as self-portrait?

Another part of Drühl's oeuvre deserving of mention is the monochrome black paintings, as Drühl has produced a huge new horizontal format with a mountain landscape measuring 3 × 8 meters especially for the exhibition in Wiesbaden. Totally black! Drühl is also a darkener of images. One who plunges the landscape into the great black void, into absolute nothingness. It is as if the blackest of nights has fallen or a blanket of ash has descended upon them, since Drühl presents only the skeleton of nature in his *Undead* series. The silicone dominates the action as a pattern of lines, breaking up the surface of black oil paint. Thanks to this technique, Drühl succeeds in ensuring that the blackness does not lead to all-encompassing abstraction; the figuration remains intact. Mountains, trees and flowing waters emerge in relief from the black, literally appearing 'undead'. The artist mixes kilos of black oil paint with meglip to ensure that the drying process is completed. They are large-format, deserted and eerie night images that emphasize the monumentality of nature while playing on the full range of our landscape sensibilities. In the context of the lacquer paintings, there are also

monochrome black motifs from the *Black* series, of course. Here too, the motif is created solely from the refraction of light, but now by combining different lacquers such as high-gloss lacquer, matt lacquer and RAL 9005 deep-black lacquer. This is probably the ultimate in cool black painting.

Finally, it should be emphasized that Sven Drühl's theoretical approach may be located in metamodernism, the epoch after postmodernism. Metamodernism is characterized by knowledge of the achievements of modernism and postmodernism, the dissolution of grand narratives, the overthrow of the genius construction, the dissolution of authorship, and the obsolescence of the original parallel to a simultaneous recreation of the original, i.e. a simultaneity of contradictions. Drühl is a painter and (classical) painting-avoider at the same time. Figuratively speaking, he often takes one step back into art history and two steps forwards. For many years, Drühl's palette and his perspective were fuelled by engagement with the 19<sup>th</sup> century. However, his aim has always been to deliver advanced contemporary art, integrating everything into his clearly recognizable artistic style. The 19<sup>th</sup> century is remixed as skilfully as the latest motif inventions from the context of computer-aided image generation. Drühl has incorporated all these ideas into his system.

In the exhibition *Fascination 19<sup>th</sup> Century / Sven Drühl: Artist – Collector – Theorist* we can learn much about 19<sup>th</sup>-century art as well as contemporary art, through comparison, distinction and in conjunction. It's cool, it's modern, it's truly spectacular.



**Sven Drühl**  
S.D.E.T. II (Mirror)  
2018, 90 × 180 cm  
Lack auf Leinwand / Lacquer on Canvas  
Privatsammlung Hamburg / Private Collection Hamburg