

Einleitungstext für die Ausstellung in der Galerie Hilger 2014

Eine Form von Selbstverzicht

Gedanken zu den Zeichnungen des Malers Friedrich Plahl

von Stefan Zeiler

Friedrich Plahl ist ein Künstler, der sich selbst nicht zur Schau stellt und auch in seinem Werk als Person kaum sichtbar wird. Nicht *er* ist es, um den es geht, seinen Auftrag als Maler sieht er nicht in der In-Szene-Setzung seiner Individualität, nicht in der Verarbeitung persönlicher Befindlichkeiten oder in der Illustrierung eines inneren Konflikts, ihm geht es um bildnerische Objektivität, um die schwierig auszulotende Beziehung Bild Natur, um Anschauung, Erkenntnis. Der Aussagewert des Bildes über eine Wirklichkeit, die Plahl in Facetten, die zeitlos sind, vergegenwärtigt: Früchte, Blumen, Meeresküsten, das Gebirge, die Figur, – die Plausibilität und Logik auch noch in der Abstraktion, oder, in seinen Worten, „der Realitätsgehalt“, das sind für Plahl unverrückbare Kriterien der Bildgestaltung, Maßstäbe für sein Urteil, Maßgabe für sein Denken.

Angesichts der klar umrissenen Prämisse seiner Kunst erstaunt, wie vielfältig, konzis, und durchaus unverwechselbar, die Ergebnisse einer solchen Selbstbeschränkung sind. Handelt es sich also wirklich um eine Beschränkung? Weil Plahl auf jegliche Surrealität verzichtet? Narratives Beiwerk grundsätzlich vermeidet? Und überdies auch noch jene Bildgattungen bedient, die heute vielen abgenützt, fragwürdig, verbraucht erscheinen: Stilleben, Akt, Landschaft? Vielleicht wird das Anliegen des Malers Plahl deutlicher, wenn wir unser Augenmerk auf seine Zeichnungen lenken, in denen er die Totalität des (zweidimensionalen) Bildraumes mit dem (dreidimensionalen) Raumausschnitt der Wirklichkeit *konfiguriert*, ohne noch seine Farbempfindungen ins Spiel zu bringen. Dieser diffizile und nach Plahls Ansicht eigentliche künstlerische Akt, die Klärung des Formverlaufs, die Ortung der Raumstufen, kann in der Zeichnung, so wie Plahl sie praktiziert, eine Gültigkeit erlangen, die der eines farbigen Bildes in nichts nachsteht. Plahl hat die Mittel der Zeichnung – nämlich Hell und Dunkel – zu den Grundvoraussetzungen seiner Kunst gemacht. Dies ist nicht selbstverständlich. Lorenzettis Malerei geht nicht von Hell und Dunkel aus. Die entscheidenden Bilder Plahls leben, wie ich meine, von der suggestiven Spannung seiner Licht- und Schattenwerte, welche zwar durch Farbe, man kann sagen, orchestriert werden, deren Fundament aber im Zeichnerischen liegt. Schatten sind das formgebende Element im Bild, meistens sind sie auch noch Ausgangspunkt der Bildidee. Selbst wenn Plahl einen Schatten farbig sehr stark überblendet und gewissermaßen löscht, wird sein Bild nicht flach dadurch, weil die Farbe immer einen Lichteinfall suggeriert, und somit Plastizität.

Plahl hat als Kunststudent, unter dem Einfluss seines Lehrers Herbert Boeckl, ein sicheres Gespür für die Formkraft der Schatten und der Lichtpartien entwickelt, aber dabei nicht versäumt, über den österreichischen Horizont hinaus sich vor allem an französische Zeichenkunst zu orientieren. Auch darum war der Hochbegabte immer in der Lage ein erstaunliches Register an zeichnerischen Vorgehensweisen vorzuführen: von laviertes Tusche, wie Lorrain sie in den Landschaften um Rom herum verwendet hat, von Graphit, dessen Handhabung den Zeichnungen Seurats verdankt ist, von Bleistift und Kreide, deren tänzerischer Einsatz den Duktus von Bonnard zitiert, über Kohle, die bei Plahl wohl am häufigsten zum Einsatz kommt, systematisch strukturiert in breiten Parallelschraffuren, oder kreuz und quer als Flechtwerk, verrieben zum Grauwert, der Raumwerte austariert, aber auch als wuchtiges, bröselndes Strichgitter, das bisweilen informelle Züge trägt, in Wahrheit aber nie die Logik gegenständlicher Gegebenheiten auch nur im Ansatz verlässt, gar aufgibt.

Die jahrelange, inspirierte Anrufung der Natur zeitigt Ergebnisse, die mit dem, was sich ein Laie unter Gegenständlichkeit so vorstellt, nicht mehr viel zu tun haben. Plahl hat die Autorität der Naturform, ohne sie damit freilich ernsthaft zu beschädigen, derart seiner Vorstellung vom Bildganzen unterstellt, dass die Erkennbarkeit des einzelnen Gegenstands zugunsten von Verschmelzungen, Verknappungen und einer manchmal alogischen Lichtführung zurück tritt. Vor

allein in den Zeichnungen mit Kohle, in den hart erkämpften, um ein Haar gescheiterten, lassen sich die Spuren der Bildentwicklung nachvollziehen, weil das Verlagern und Umschichten des Kohlestaubes Arbeitsspuren hinterlässt, die den Vorgang der Gestaltung als dramatisches Geschehen, als ein Ringen um Wahrheit, fühlbar werden lassen.

Dunkelheit – als Schlagschatten, atmosphärisches Gewölbe oder als vereinheitlichte Fläche im Gegenlicht – ist meistens programmatisch vom Motiv schon vorgegeben. In einer engen Küche, wo nur zu bestimmten Stunden Sonnenlicht hereinfällt, und im Winter gar nicht, wird das Leuchten der Früchte mit Kohle eingekreist, und durch ständiges Verschieben und Verändern der Massen ein Schatten bis zur maximalen Schwärze verfestigt. Ungewissheit, Zweifel, das Verwerfen sind bei Plahl Zustände geistiger Erregung und nicht selten fruchtbarer für sein Schaffen als ein unbeschwerter Tag. Im Nährboden dunkler Tage, düsterer Gestimmtheiten bildet sich ein dunkler Wille, der das Bild am Auseinanderdriften hindern kann. Oder den Zerfall befördert. Plahl sucht im Sommer Orte auf, die seine Stimmung heben, Gegenden, wo er sich ganz im Einklang mit der Welt erlebt. An den Küsten Spaniens, Italiens und Griechenlands zeichnet er mit Aquarell, den Bruchlinien der Küste folgend, Bruchstücke karger, lichterfüllter Paradiese, die er nur als Gast betritt, aber mit Arbeiten verlässt, die bleiben werden.

Das Fragment als adäquater Ausdruck eines Hochgefühls. Wann also aufhören? Das vollkommene (absolute) Bild ist eine Illusion. Aber ist Illusion denn nicht gerade ein Aspekt, wenn nicht die Natur des Bildes, seine legitime Botschaft, ja sein eigentlicher Kern? Wer Abbildung in Frage stellt, unterbricht den Dialog und kündigt die Gemeinschaft mit den Dingen auf. Die Annäherung, und sei sie noch so vage, weiß Plahl, ist der subjektiven Setzung vorzuziehen. Darum meidet Plahl die graphische, für sich stehende, isolierte Linie. Er vermeidet die Kontur. Aber weil er sie auch „kann“ - und vor allem wenn er schnell nach einer lapidaren Lösung sucht -, wendet er sie an zum Beispiel um das Bein einer Figur noch anzudeuten, einen Unterarm, den Rand der Schüssel oder ähnlich Peripheres. In der Mitte des Geschehens wird er stets nach einem Ausdruck für die Masse, für die räumliche Verdrängung und Platzierung des Volumens suchen, er wird nie den Umriss einer weiblichen Figur mit der Schleudergeste einer virtuoson Linie einfangen, er will Strich für Strich sich dem, was ihm geläufig ist, nähern, so als wäre all sein Wissen hinderlich für das Werk. Er will das, was er vor sich hat, eigentlich nicht zeichnen *können*, nicht im Sinne eines handwerklichen Könnens jedenfalls. Während der Begegnung mit dem Gegenstand, der ihn anspricht, soll ihm das Vermögen einer Aneignung zufallen, soll ihm die Begeisterung des Begreifens überkommen, damit ein wahrer Ausdruck des Erlebens spürbar wird. Es geht um ein Können, das genau und nur in diesem Augenblick verfügbar und beherrschbar ist, im Moment der Eingebung. So entstanden Zeichnungen, die, jede für sich genommen, unwiederholbar sind, und die sich trotzdem immer wieder um das Gleiche drehen. (Hat nicht die Natur dieselbe Muße, denselben Drang?)

Die Linie ist bei Plahl nicht Ziel (wie bei Ingres), sie ist Mittel zum Zweck: Strich. Der Strich tritt darum immer im Verband mit anderen Strichen auf, als Gitter, Flechtwerk, Bündel, fasriges, zerzaustes Seil, so wie Degas den Umriss mehrfach nachgezogen und verdickt hat, wenn er ihn einmal gefunden hatte. Wie in einem Netz wird der Gegenstand gefangen, und in einen atmosphärisch dichten Raum gezogen ... und dann?

Die Zeichnungen Plahls als Summe von Verirrungen, Rettungen, kleinen und großen Überwältigungen zu verstehen, die nicht nach dem Selbst greifen, sondern nach dem Gegenüber, die nicht Innenwelten zeigen, sondern Dinge, die wir kennen, nein, die wir zu kennen *glauben*, weshalb wir der Bilder und der Zeichnungen bedürfen, die den müden Blick erneuern, das wird heute, wo das Staunen vor kryptischen Bedeutungskürzeln oder schaler Selbstbeschau Mode ist, nur jenen gelingen, die nicht jeder Mode folgen. Plahl misstraut der Linie als solcher wohl auch deshalb, weil er, als Zweifler, reflexive Armut wittert. Wo es an Tiefe fehlt, lauern Unwahrheiten. Die „verfluchte Linie Schieles, die wie ein Bach durch die Heuwiese mäandert“ (so sinngemäß Plahl) – demgegenüber Klimt, der sich, was den Umriss angeht, nicht so sicher ist.

Dem Gegenstand nahe sein, ihn nennen, aber nicht beim Namen, ihn mit Dunkelheit umgeben, die ihn leuchten lässt. Eine Form der Hinwendung. Eine Form von Selbstverzicht.

Im April 2014

Stefan Zeiler ist Maler, Autor und Filmemacher und lebt in München.