



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Friedrich Plahl
(* 1926)

Ein Tiroler Künstler über sich und seine Zeit

Verfasserin

Elisabeth Preis

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin: Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Danksagung

Ein außerordentlicher und tief empfundener Dank gilt dem Künstler Friedrich Plahl, der mir Quelle und Anregung zugleich war und sich geduldig und ausführlich all meinen Fragen widmete. Einen herzlichen Dank auch an seine Frau Franziska, die mir eine große Hilfe bei der Suche von Unterlagen war und mich so gastfreundlich empfing.

Ganz besonders bedanke ich mich bei meiner Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel, die mich als Diplomandin betreute; die mir nicht nur bei meiner langen Themensuche, sondern auch bei all meinen Fragen und Problemen verständnisvoll und geduldig zur Seite stand und mir stets einen hilfreichen Anstoß bei der Ausführung meiner Arbeit gab.

Mein innigster Dank geht an meine Eltern ohne deren Hilfe ich mein Studium nicht bewältigt hätte und die mich bis zur Fertigstellung meiner Arbeit ausdauernd unterstützten. Natürlich danke ich all meinen Geschwistern und meinen Freunden in Wien, Berlin, Dresden und Chemnitz die mich stets motivierten, mir großzügig Unterkunft gewährten und mich bei meinen zahlreichen Reisen unterstützten. Zuletzt einen herzlichen Dank an meinen Onkel Stefan Zeiler der mich mit seinem Künstlerfreund Friedrich Plahl bekannt machte.

Friedrich Plahl

(* 1926)

Ein Tiroler Künstler über sich und seine Zeit



Einleitung	1
1. Biografie	7
1.1 Friedrich Plahl über seinen Werdegang im Interview	8
1.2 Ausstellungen	12
2. Abstrakte Malerei	15
2.1 Friedrich Plahl zu seinen abstrakten Bildern im Interview	16
2.2 Exkurs: Otto Mauer und Friedrich Plahl	21
2.2.1 Otto Mauer als Freund und Förderer der Bildenden Kunst	21
2.2.2 Vergleich: Die Kunstauffassung von Otto Mauer und Friedrich Plahl	25
2.3 Abstrakte Bilder	31
2.3.1 Begriffsklärung	32

2.3.2	Betrachtung der abstrakten Bilder	35
2.3.3	Analyse und Vergleich der abstrakten Bilder	40
3.	Figurenbilder	45
3.1	Friedrich Plahl zu seinen Figurenbildern im Interview	45
3.2	Betrachtung der Figurenbilder	50
3.2.1	Frühwerke & Einzelfigurenbilder	52
3.2.2	Spiegelbilder	55
3.2.3	Zweifigurenbilder	58
3.3	Analyse und Vergleich der Figurenbilder	63
3.3.1	Analyse und Vergleich der Figurenbilder mit der zeitgenössischen Kunst	64
3.3.2	Analyse und Vergleich der Figurenbilder mit der Klassischen Moderne	68
4.	Weitere Bildthemen und Gattungen im Überblick	75
4.1	Landschaftsbilder, Radierungen und Zeichnungen	76
4.1.1	Friedrich Plahl zu seinen Landschaftsdarstellungen	77
4.1.2	Betrachtung der Landschaftsbilder	79
4.1.3	Betrachtung der Landschaftszeichnungen, Aquarelle & Pastelle	81
4.1.4	Betrachtung der Landschaftsradierungen	83
4.2	Stilleben	84
4.2.1	Friedrich Plahl zu seinen Stilleben	85
4.2.2	Betrachtung der Stilleben	87
	Schlussbetrachtung	91
5.	Abbildungen	95
6.	Eine Werkauswahl im Überblick - Bildkatalog	112
6.1	Akademiezeichnungen	112
6.2	Abstrakte Bilder	112
6.3	Figuren	114
6.3.1	Einzelfigurenbilder	114

6.3.2	Zweifigurenbilder (bis etwa 2000)	114
6.3.3	Zweifigurenbilder (ab 2000)	116
6.4	Figurenzeichnungen & Studien	118
6.5	Landschaften	121
6.5.1	Landschaftsbilder	121
6.5.2	Landschaftszeichnungen, Aquarelle & Pastelle	123
6.5.3	Landschaftsradierungen	128
6.6	Stilleben	130
	Bibliographie	133
	Interviews	133
	Literatur	133
	Abbildungsnachweis	137
	Lebenslauf	139
	Abstract	141

Einleitung

Ab Dienstag: Kunstausstellung Friedrich Plahl im Kurhaus

Wie bereits angekündigt, findet am kommenden Dienstag 12. August um 20 Uhr im Kurhaus Kitzbühel die Eröffnung der Kunstausstellung Friedrich Plahl durch Vizebürgermeister Kulturreferent der Stadt Kitzbühel Hans Brettauer statt. Es ist vor allen Dingen der Initiative der österreichischen Jugendbewegung (Stadtgruppe Kitzbühel) zu verdanken, dass wiederum ein Kitzbüheler Künstler der Jetztzeit mit seinen Werken vorgestellt wird.

Die Exposition „Malerei und Graphik“ gibt einen Querschnitt durch das künstlerische Schaffen Friedrich Plahls. Die etwa 30 Werke, welche ausgestellt werden, können in zwei Gruppen eingeteilt werden: aus der „Studienzeit“ stammen vor allen Dingen die gegenständlichen Bilder wie Köpfe, Akte und Landschaften. Seit etwa sechs Jahren hat sich Plahl der „Abstrakten“ verschrieben, welche seine jetzige Schaffensperiode bestimmt und den zweiten Teil der Exponate bildet.

In diesem Zusammenhang ist es interessant zu erfahren, dass Friedrich Plahl zurzeit damit beschäftigt ist im Festsaal der Hauptschule ein etwa 33 Quadratmeter großes Wandgemälde zu schaffen. Es ist dies ein Auftrag der Stadtgemeinde Kitzbühel, welcher nach Themenstellung „Schule und Jugend“ und einem Wettbewerb unter Kitzbüheler Künstlern an ihn vergeben wurde. Das Wandgemälde weicht allerdings in der Auffassung wesentlich von den in der „Abstrakten Periode“ entstandenen Bildern Plahls ab und ist durchaus gegenständlich.

Die Ausstellung Friedrich Plahl „Malerei und Graphik“ ist bis einschließlich 30. August von 9 bis 20 Uhr bei freiem Eintritt geöffnet! Für den Eröffnungsabend hat sich neben einigen Kunstkritikern auch ein Team des ORF-Fernsehens angekündigt. Es werden Aufnahmen der Kulturabteilung für die Sendung „Kultur aktuell“ und „Zeit im Bild“ gedreht.¹

Auch Kitzbühel in der Reihe der Tiroler Ausstellungsstädte

Zwei Kunstausstellungen · Im Kurhaus der Kitzbüheler Friedrich Plahl · In der Galerie Laurenzi Künstler aus Wien, Graz und Kitzbühel

(...) Dieser „Premiere“ folgt gegenwärtig eine Ausstellung des ebenfalls in Kitzbühel geborenen akademischen Malers Friedrich Plahl. Der jetzt 43jährige Künstler hat an der Wiener Kunstakademie bei Boeckl und Pauser studiert, war dann nach Abschluss des Studiums auf Grund eines Stipendiums zwei Jahre lang in den Vereinigten Staaten und durchreiste schließlich mehrere europäische Länder. Die erste Ausstellung in seiner Heimatstadt ist vor allem deswegen interessant, weil sie den Entwicklungsgang von den Akademiearbeiten über kräftige Landschaftsbilder (San Fransisco und Venedig) bis zur absoluten Abstraktion zeigt. In den Aktstudien und Porträts aus der Akademiezeit gewinnt man einen klaren

Einblick in die zeichnerische Begabung Plahls, während man die erwähnten Bilder aus San Fransisco und Venedig als Auftakt zum Malerischen bezeichnen kann. Ein großes Ölbild „Stilleben mit Quitten“ ist wohl eine Zwischenstation auf dem Wege zum rein Abstrakten, dem sich der Künstler jetzt zugewandt hat. Diese bloßen Farbkompositionen erinnern an manche Bilder Arnulf Rainers. Sie sind aber kompakter in der Struktur, in breiteren Strichen und damit zugleich leuchtender gemalt. Es ist nicht anzunehmen, dass diese Malform die letzte Station in der Entwicklung Friedrich Plahls ist. Andernfalls würde er kaum der Gefahr einer Eindeutigkeit entgehen. (...) ²

¹ Kitzbüheler Anzeiger, Ab Dienstag: Kunstausstellung Friedrich Plahl im Kurhaus, 9.8.1969, S. 11-12.

² A. Strobel, Auch Kitzbühel in der Reihe der Tiroler Ausstellungsstädte, in: Tiroler Tageszeitung, 195, 26.08.1969, S. 6.

Wie A. Strobel bereits im Jahr 1969 vermutete, als die ersten beiden Ausstellungen Friedrich Plahls in St. Johann (Tirol) und Kitzbühel gezeigt wurden, war die abstrakte Phase nicht die letzte Station in Friedrich Plahls Entwicklung. Sein künstlerisch abstrakter Weg, den er zehn Jahr lang verfolgte, sollte schon bald eine völlige Kehrtwende erfahren, der er bis heute treu blieb. Plahls spätere bewusste Bezugsnahme, ausgehend von der griechischen Antike, der abendländischen Formvorstellung bis hin zur Moderne, führte ihn abseits der zeitgenössischen Kunstströmungen zu einer unbeirraren Bemühung um ein zur Natur paralleles Bild.

Kein vom Menschen industriell erzeugtes Produkt erregte Friedrich Plahl malerisches Interesse so sehr wie die verschiedenen Elemente der Natur, die Früchte, Pflanzen und Gesteine, das Licht und die Dunkelheit, eine Wasseroberfläche oder der menschliche Körper. Darin liegt bereits eine Wahrnehmung und Vorstellung von der Welt begründet, die in Plahls Zeichnungen und Bildern transparent wird. Die vom Menschen unabhängige, unberührte Schöpfung setzt bei Friedrich Plahl ästhetische Impulse frei, die ihn zur Gestaltung seiner Werke nicht nur auffordern, sondern regelrecht zwingen. Diese Beziehung von Natur und Bild beschäftigt ihn - als Maler - seit Beginn seines Schaffens bis heute.

Als ich mich im letzten Jahr auf die Suche nach einem Thema für meine Diplomarbeit machte, stellte mir mein Onkel Stefan Zeiler, der als freischaffender Künstler in München lebt, den heute mittlerweile 85jährigen Maler, Grafiker und Zeichner Friedrich Plahl vor. Dank des freundschaftlichen Kontaktes meines Onkels zu Friedrich Plahl konnte ich binnen kürzester Zeit den Künstler persönlich kennen lernen. Es waren nicht nur seine Werke, die einen starken Eindruck bei mir hinterließen, sondern zugleich, seine eindrucksvolle Leidenschaft, mit der er sich bis zum heutigen Tag beharrlich seinen künstlerischen Tätigkeiten widmet. Wenn er nicht bis spät in die Nacht im Atelier arbeitet, bereichert er sein Wissen durch umfangreiche Literatur aus verschiedenen Bereichen der Kunst- und Geisteswissenschaften. So ist seine geistige Präsenz und kreative Schaffenskraft bis heute ungebrochen geblieben.

Bei meinem ersten Besuch in den Wohnungen am Wiener Naschmarkt lernte ich nicht nur seine Frau Franziska kennen, die sich ohne Unterlass um unser leibliches Wohl kümmerte, sondern bekam sofort einen ersten Eindruck seines sich ständig erweiternden Lebenswerkes von hunderten Bildern, tausenden von Zeichnungen, Aquarellen und Radierungen, die sich lawinenartig über sämtliche Räume und Gänge, an den Wänden und auf dem Fußböden ausbreiten. Auch später in seinem Sommerhaus in Straden vermittelte sich mir derselbe Eindruck. Dazu gesellten sich Arbeitsutensilien, Schachteln oder Dosen mit Farbtuben,

Stiften, Zeitungsausschnitten, Fotografien, Postkarten, Lampen, Decken und Matratzen für Modelle, Spiegel, Gesteine jeder Art und Größe, Gefäße, Früchte in gewollter und zufälliger Anordnung, immer wieder in Arbeit befindliche und mit Lesezeichen, Aufzeichnungen und Anstreichungen versehene Bücher und Artikel. In fast jedem Zimmer ertönte ohne Unterlass im Radio der Kultursender, der für Friedrich Plahl eine Informationsquelle oder manchmal auch nur eine gewohnte Geräuschkulisse darstellt. Dieses scheinbare Chaos, auf das man stößt, in Wahrheit eine geordnete Unordnung, dient dem Maler als Anregung, als Arbeitshintergrund und bietet ihm eine Möglichkeit spontaner Überarbeitung auch zeitlich weiter zurück liegender Werke, wodurch sich oft die Schwierigkeit einer genauen Datierung ergibt.

Seine Distanzierung von den zeitgenössischen Kunstströmungen, sei es postmoderner, neodadaistischer, konzeptueller und abstrakter Kunst und seine äußerst zeitkritische, radikale Kunstansicht mag im ersten Moment abschreckend wirken, bringt jedoch in Verbindung mit seiner Bereitschaft zur selbstkritischen Reflexion seinen ganz persönlichen Charakter hervor. Friedrich Plahl ist ein leidenschaftlicher und euphorischer Künstler, der seinen persönlichen Standpunkt direkt äußert, ohne Kritik zu scheuen, und einzig danach strebt, „wahre“ Kunst zu schaffen.

Auch wenn Friedrich Plahl nicht zu den dem breiten Publikum bekannten, österreichischen Künstlern seiner Generation zählt, kann man in ihm eine bemerkenswerte Persönlichkeit der Kunstszene kennen lernen. Gelegentliche Ausstellungen in bekannten Galerien, wie der ehemaligen Neuen Galerie Wiens, konnten aufgrund dessen, dass diese nur sporadisch stattfanden, nicht genügend öffentliche Aufmerksamkeit nach sich ziehen. Daher scheint eine Würdigung und Auseinandersetzung mit seiner Kunst nicht nur in Anbetracht seines Alters als überfällig und erforderlich, sondern auch aufgrund der Entwicklung seines Werkes in den letzten Jahren jetzt sicher zum geeigneten Zeitpunkt zu sein.

Es handelt sich um die erste Arbeit, die einen vollständigen Einblick in das Leben und Schaffen des Tiroler Künstlers Friedrich Plahl gewährt und ihn authentisch in seiner Zeit darstellt und zugleich seine Position in der österreichischen Kunst nach 1945 untersuchen wird.

Während der gesamten Zeit der Recherche stand Friedrich Plahl persönlich als erste und beste Quelle gerne für Interviews und informative Treffen zur Verfügung. Dies war nicht nur auf Grund mangelnder Literatur notwendig, sondern soll der Arbeit einen unmittelbar lebendigen und authentischen Charakter verleihen. Etwa ein Drittel der gesamten Arbeit (auf

diese verteilt) wird von den Interviews mit dem Künstler bestimmt, dessen Persönlichkeit so am besten zum Verständnis gebracht werden kann. Neben seiner Akademiezeit, der Nachkriegszeit, den Künstlerbekanntschaften, den Studienreisen, die im ersten Kapitel „Biografie“ ausführlich dargelegt werden, wird Plahl in den darauf folgenden Kapitel einen Einblick in den Schaffensprozess seiner Bilder gewähren und seine kunsttheoretischen Ansätze äußern.³ Die restlichen Teile der Arbeit werden sich der Betrachtung, Analyse und Interpretation der unterschiedlichen Werkgruppen Friedrich Plahls widmen. Während besonders auf zwei große Gruppen im Detail eingegangen wird, werden im 4. Kapitel, um die Vollständigkeit zu behalten, die Landschaftsdarstellungen und Stilleben im Überblick vorgestellt. Die erste und außergewöhnlichste Gruppe für Friedrich Plahls Oeuvre wird die „Abstrakte Malerei“ im 2. Kapitel sein, die im Gegensatz zur zweiten, der wohl wichtigsten Werkgruppe, der „Figurenbilder“ im 3. Kapitel steht. Der Fokus der Arbeit ist mit großem Interesse bewusst auf diese beiden Werkgruppen gerichtet, die im Wesen nicht unterschiedlicher sein könnten. Es soll der wohl wichtigste Schritt in Friedrich Plahls künstlerischer Entwicklung aufgezeigt, werden, der Weg von der abstrakten zurück zur gegenständlichen Malerei.

Die Phase der abstrakten Malerei, die sich fast nahtlos an die Studienzeit Plahls anschließt, steht im Widerspruch zu seiner heutigen Kunstauffassung die sich an der Natur, an der Wahrheit und Schönheit, dem, wie er es formuliert, „göttlichen“ orientiert. Es ist eine spontane, dynamische, mit Friedrich Plahls Worten „unintellektuelle“ Malerei, die rein seiner Intuition entsprungen ist. Diese Werksgruppe der abstrakten Malerei soll im 2. Kapitel genauer betrachtet, analysiert und interpretiert werden. Außerdem werden Vergleiche erarbeitet, um Friedrich Plahls Werke in einen Bezug zur Kunstszene seiner Zeit zu setzen. Welche Vorbilder wählte Plahl bewusst und welche Künstler hatten unbewusst einen Einfluss auf Friedrich Plahl ausgeübt?

Da diese Arbeit nicht nur den Einblick in das Leben und Schaffen Friedrich Plahls gewähren möchte, sondern auch in die Kunstszene seiner Zeit und vor allem Plahls Werk in Verbindung mit ihr bringen will, wird ein Exkurs gewagt, der die Kunstauffassung Otto Mauers skizziert und mit der von Friedrich Plahl vergleicht. Otto Mauer war zweifellos eine der bedeutendsten Persönlichkeiten und Förderer der modernen, zeitgenössischen Kunstszene der Nachkriegszeit in Wien. Nach einem Überblick über die Person Otto Mauers werden in diesem Abschnitt interessante Ähnlichkeiten und Abweichungen zu Plahls Kunstverständnis herausgearbeitet.

³ Die Interviews wurden von mir, Elisabeth Preis, mit Friedrich Plahl geführt und liegen als solche in Schriftform bei mir vor. Es wird bei wörtlichen oder sinngemäßen Zitaten auf das Datum des jeweiligen Tages und die Seitenzahl verwiesen.

Das 3. Kapitel widmet sich - wie schon erwähnt - den Figurenbildern, die einen enormen Platz im Oeuvre von Friedrich Plahl einnehmen und bis heute das zentrale Thema seiner Malerei sind. Im Anschluss an die abstrakte Phase wendet sich Friedrich Plahl 1974 wieder der gegenständlichen und figürlichen Malerei zu, die sich ausschließlich an der Natur orientiert. Nach einer detaillierten Betrachtung der Figurenbilder, insbesondere der Zweifigurenbilder und deren Entwicklung, wird die Bedeutung der drei wesentlichen Gestaltungselemente in Friedrich Plahls Bildern, der Form, dem Raum und dem Licht, untersucht. Im Anschluss soll ein Vergleich mit der zeitgenössischen Kunst und der Klassischen Modernen angeführt werden, um Plahl in der Kunstszene einordnen zu können.

Im Laufe der Arbeit wird man sich jedoch die Frage stellen, warum die Mühe aufgebracht wurde, Friedrich Plahl mit möglichen Stilen oder Künstler zu vergleichen, anstatt den Künstler dazu selbst zu befragen.

Dafür gibt es zwei Begründungen: 1. möchte Friedrich Plahl seine eigenen Werke nicht interpretieren, analysieren oder vergleichen und damit dem Betrachter vorgeben, was er zu sehen hat. Obwohl es durchaus Künstler gibt, die Plahl imponiert haben, werden deren Werke von ihm persönlich nicht mit seinen eigenen Werken verglichen, wozu ihm 2. auch eine gewisse Objektivität fehlen würde.

Zum Bildkatalog, der über 340 Abbildungen von Friedrich Plahls Werken zeigt sei erwähnt, dass es sich dabei bloß um eine Werkauswahl handelt und diese Arbeit aufgrund der außergewöhnlichen Schaffenskraft des Künstlers keinen Vollständigkeitsanspruch erheben kann. Hinzu kommt eine Schwierigkeit bei der Benennung der Werke, da Plahl grundsätzlich keinen Titel gibt. Die Arbeit möchte – bemüht um die umfassende Darstellung der künstlerischen Entwicklung Friedrich Plahls – den Künstler authentisch vorstellen.

1. Biografie⁴

„Gezeichnet hab ich seit jeher immer sehr viel. Wenn ich mit 13-14 Jahren einmal nichts für die Schule tun musste, hab ich gezeichnet. Das war mein größtes Vergnügen [...]. Das hat sich immer mehr intensiviert und mit 16 Jahren war ich fest entschlossen, auf die Akademie zu gehen, wobei allein schon dieses Wort Akademie etwas Fernes, Mythologisches für mich bedeutete.“⁵

Der heute in Wien tätige Maler, Zeichner und Grafiker Friedrich Plahl wurde am 1. März 1926 in Kitzbühel als Sohn eines Kitzbüheler Arztes und einer italienischen Mutter aus dem Trentino geboren. Dort verbrachte er seine Kindheit und besuchte später das Gymnasium in Innsbruck, wo er 1944 die sog. „Kriegsmatura“ absolvierte.

Im Jahre 1949 ging Friedrich Plahl nach Wien und machte die Aufnahmeprüfung für die Akademie der Bildenden Künste. Mit dem Diplom schloss er 1957 sein Studium ab und bekam zugleich den Staatspreis verliehen. Während seiner Studienzeit erhielt er ein Stipendium für Paris, wo er die „Ecole des Beaux Arts“ und die „Ecole de la Grande Chaumière“ besuchte, sowie für die „University of Arizona“ in den USA. Nach seinem Studium verbrachte er einige Zeit in San Francisco an der „School of Fine Arts“, die er mit der Lehrerlaubnis und einer weiteren Auszeichnung abschloss.

Als freischaffender Künstler lebt er seit Anfang der 60er Jahre bis heute gemeinsam mit seiner Frau Franziska in Wien und verbringt die Sommerzeit in Straden, in der Steiermark. Franziska Plahl ist diplomierte Chemikerin, führt die Radierwerkstatt, erledigt den Haushalt und alle praktischen Dinge und ist Friedrich Plahl die Stütze auf der sein soziales, emotionales und berufliches Leben ruht.



⁴ Folgende Daten und Fakten wurden Pfandler 1998, S. 6174-6194 entnommen.

⁵ Zitat Friedrich Plahl in: Pfandler 1998, S. 6174.

1.1 Friedrich Plahl über seinen Werdegang im Interview

„Ihre künstlerische Ausbildung hatten Sie an der Akademie der bildenden Künste Wien. Wie kam es für Sie endgültig zum Entschluss Maler zu werden und welche Bedeutung hatten für Sie Betrieb und Professoren der Akademie?“⁶

„Mit sechzehn Jahren wusste ich, dass ich Maler werden möchte. Es gab keinen anderen Weg mehr für mich. Doch die Nachkriegszeit machte es anfangs sehr schwierig. Ich war neunzehn Jahre alt, als der Krieg 1945 endete. Meine Eltern hatten gegen meine Berufswahl nichts einzuwenden. Dennoch sahen weder sie noch ich eine Möglichkeit, es zu verwirklichen und vor allem davon leben zu können. Um Kunst zu studieren hätte ich von Kitzbühel nach Wien gehen müssen, doch die wirtschaftlichen Verhältnisse waren in Österreich elend.

Es betraf nicht nur mich. Zu der Zeit wusste keiner wie die Zukunft aussehen würde. Es fehlte ein Lichtblick, der zeigte, dass es aufwärts gehen kann. Den Leuten ist es miserabel gegangen. Ich erinnere mich noch sehr gut daran, als ich 1946 zum ersten Mal in Wien war. Überall wo ich hinsah waren Ruinen. Die kaputten Fenster wurden provisorisch mit Pappendeckel zugedeckt. Es sah einfach elendig aus.

Anfangs habe ich in Innsbruck und Wien ein paar Semester Kunstgeschichte studiert. Doch der Krieg hatte auch dort seine Auswirkungen gezeigt, sodass kein geordneter Betrieb zustande kam. Hinzu kam, dass ich eigentlich gar nicht Kunstgeschichte studieren wollte. Im Inneren drängte es mich Kunst zu studieren.

So hab ich doch noch 1949 die Aufnahmeprüfung in Wien an der Akademie der Bildenden Künste gemacht. Professor Sergius Pauser nahm mich aufgrund meiner Zeichnungen auf.⁷ Dennoch waren die Spuren des Krieges immer noch deutlich zu spüren. Die Unwissenheit und Angst vor der Zukunft war überall gegenwärtig. So machte auch ich mir Sorgen über meine Zukunft, wie ich mich als Künstler über Wasser halten kann und unterbrach nach einem Jahr abrupt mein Studium. Das Leben war materiell schwierig in Österreich, besonders in Wien. Deshalb fasste ich den Entschluss, etwas absolut anderes zu studieren, um später meinen Lebensunterhalt verdienen zu können. Kunstgeschichte wollte ich nicht weiter machen. Denn egal was ich in Zukunft machen würde, es sollte nichts mehr mit Kunst zu tun haben. So kam es, dass ich Jus studierte.

⁶ Die Aussagen von Friedrich Plahl sind inhaltlich dem Interview mit Friedrich Plahl am 15.11.2010 entnommen. Ergänzungen aus anderen Interviews sind separat angegeben.

⁷ Pfaundler 1998, S. 6174.

Jetzt weiß ich, dass es der größte Fehler war, den ich je gemacht habe. Schon damals merkte ich schnell, dass es vollkommener Blödsinn war. Bis zur ersten Staatsprüfung habe ich Jus durchgezogen. Doch meine ganze Natur hat sich dagegen gewehrt. Gleichzeitig habe ich begonnen den Abendakt an der Akademie zu besuchen. Bis ich schließlich 1954 mit Jus aufhörte und mein Kunststudium fortsetzte. Vier Jahre später habe ich mein Diplom gemacht und den Staatspreis verliehen bekommen. (Kat. 1-13)

Meine Professoren waren Albert Gütersloh, Sergius Pauser und Herbert Boeckl. Die Begegnung mit Herbert Boeckl war die Begegnung mit einem Maler, der an die Kunst glaubte, der für mich den Funken des Genies besaß. Die Akademie als Ausbildungsstätte hätte ich als solche nicht gebraucht, sie hatte für mich den einzigen Zweck, dass dort ein Apparat war, der Modelle und im Winter geheizte Räume zur Verfügung stellte. Meiner Ansicht nach war das Wichtigste an der Akademie, das man dort andere Künstler seines Alters traf und Kontakte knüpfte. Ich halte es für besonders sinnvoll, sich auszutauschen und gegenseitig anzuregen und zu ermutigen. Anders war es bei Renoir und Monet sicherlich auch nicht. Natürlich ist es eine Glückssache, ob man einen Gleichgesinnten, begabten Künstler findet oder nicht. Als ich auf die Akademie ging war ich leider wesentlich älter als die anderen Studenten. Daher kam es, dass ich zu der Zeit niemanden gefunden habe, der mich gereizt hätte oder eine Künstlergruppe, der ich beigetreten wäre.“⁸

„Sie haben nicht nur an der Akademie der bildenden Künste in Wien, sondern unter anderem auch in Paris studiert. Welche waren dort Ihre Erfahrungen des Lehrbetriebes und welchen Themen hatten Sie sich damals gewidmet?“⁹

„Im Jahre 1955/56 hatte ich ein Stipendium für Paris erhalten. Ganze drei Tage bin ich auf die „Ecole des Beaux Arts“ gegangen. Für mich war das genug. Ich wusste, dass ich es dort nicht länger aushalten würde. Sicherlich war mit ein Grund, dass ich sehr schlecht Französisch sprach und es war so kurz nach dem Krieg, dass ich mich mit meinem deutschen Akzent nicht besonders wohl fühlte. Am Eingang saß seltsamer Weise ein staatlich uniformierter Aufseher. Für mich war das ziemlich unangenehm, da ich zu der Zeit meine Dokumente noch nicht in Ordnung hatte. Als ich irgendeiner Klasse zugeteilt wurde, die viel zu wenige Sessel hatte, war ich gezwungen stehend zu zeichnen. Die Schule gab mir einfach nicht das Gefühl frei und locker arbeiten zu können.

⁸ Interview mit Friedrich Plahl am 22.11.2010, S. 2f.

⁹ Die Aussagen von Friedrich Plahl sind inhaltlich dem Interview mit Friedrich Plahl am 15.11.2010 entnommen.

Das war der Anlass, warum ich auf die „Ecole de la Grande Chaumière“ wechselte. Meiner Meinung nach hatte sie ein sehr gutes Niveau. Die Schule war zwar sehr klein und bescheiden, doch der Gedanke gefiel mir, dass schon Gauguin seinerzeit dort vorbei gegangen ist.

Es war eine Privatschule, die an und für sich sehr teuer war, doch das Stipendium hatte die Kosten dafür übernommen. Es macht einen großen Unterschied, ob die Studenten für ihre Ausbildung bezahlen müssen oder nicht. Deswegen hat sich keiner erlaubt morgens spät aufzustehen und zu kommen, wie er gerade wollte. Jeder hat in den drei Stunden am Vormittag und in den drei Stunden am Nachmittag versucht das Maximum an Arbeit zu bewältigen. Die meiste Zeit wurde nach dem Modell gemalt und wenn man eine anständige Staffelei ergattern wollte, musste man rechtzeitig da sein. Es lief immer nach demselben Prinzip ab. Das Modell blieb eine Woche, je drei Stunden am Tag stehen und wurde danach nicht mehr wiederholt. Trotz der räumlichen Enge in diesen Ateliers – in denen 12-15 Leute eher gedrängt nebeneinander standen – arbeitete ich in diesen Monaten mit dem größten Vergnügen.

Zu dieser Zeit habe ich hauptsächlich deckende Figuren mit Ölfarben deckend gemalt. Der Schatten wurde genauso farbig wie alles andere gestaltet. Es war eine Fortsetzung von dem, was ich zuvor in Wien begonnen hatte. Die akademischen Methoden hatte ich für mich persönlich abgelehnt, was nicht allen Professoren gleichermaßen gefiel. Ich hatte überwiegend die Klasse vom Landschafts- und Figurenmaler Yves Brayer und dem rein abstrakten Maler Henri Goetz besucht. Eigentlich war ich sofort sehr zufrieden und eingenommen von der Situation endlich das machen zu können, was ich wollte, und besonders von Goetz Anregungen, aber keine Verbesserungen zu bekommen. Er hat mich immer wieder dazu ermutigt, die Gesamtheit des Bildes anzusehen und mich nicht im Detail zu verlieren.

An freien Tagen bin ich damals schon in die Natur gegangen und habe Landschaften gezeichnet oder Aquarelle angefertigt. Doch damals hatte ich noch keine konkrete Vorstellung, wohin mich die Landschaftsbilder bringen sollten. Sicherlich spielte dabei die Aquarellfarbe eine gewisse Rolle, da sie mir noch nicht so vertraut, aber ich im Freien auf sie angewiesen war.“

„In den 50er Jahren waren Sie auch in Amerika. War das Studium dort für Sie prägend? Können Sie beschreiben, welchen Eindruck dieser Kontinent auf Sie machte und welchen Einfluss dies auf Ihre Arbeit hatte?“¹⁰



„Insgesamt hatte ich zwei Aufenthalte in Amerika. Für 1957 bekam ich ein Stipendium für ein Semester an der „University of Arizona“. Dort hatte ich überwiegend Zeichnungen und Aquarelle von Landschaften gemacht. Finanziell konnte ich mir leider keine anderen Materialien leisten. Die Zeit in Arizona halte ich aber nicht für besonders erwähnenswert.

Einen besonders intensiven, unvergesslichen Eindruck hat das Jahr 1958 in San Francisco an der „School of Fine Arts“ auf mich gemacht. Dort habe ich auch mein Masterdegree gemacht. Die Landschaft mit ihren Felsenküsten hat mich unglaublich stark angezogen. Sie war einfach überwältigend gewesen. Dort ist für mich ein Teil der Welt mit der herrlichsten Landschaft und dem herrlichsten Licht. (Kat. 182, 183)

Hinzu kam, dass ich eine Gruppe von Landschaftsmalern, das „Bay Area Figurative Movement“, darunter Richard Diebenkorn, Elmer Bischoff, David Park und James Week kennen lernte. Die hatten auf eine Weise gemalt, die nicht weit davon entfernt war, was ich bei meinen Akten in Paris beabsichtigte; das schnelle, relativ großflächige Malen, ganz ohne Details. Mit Wahrscheinlichkeit hätte mein Weg in dieselbe Richtung geführt, wenn ich in San Francisco geblieben wäre. Vielleicht wäre ich sogar reiner Landschaftsmaler geworden. Die Ausführung war auch sehr interessant. Damit sie sich die großformatigen Bilder leisten konnten, hatten sie Haushaltsfarben aus großen Kannen benutzt.

Leider konnte ich nicht viele Bilder nach Österreich mitnehmen, aber auf denen, welche ich noch habe, ist das Erleben der Natur deutlich zu spüren - ein Sichtbarwerden eines Erlebnisses. Direkt am Meer zu malen war eine unglaubliche Sache. Die hohen Felsen mit ihren harten Kanten und Zacken waren großartig und überwältigend. Etwas schwieriger war es schon dort zu zeichnen, da ununterbrochen der Wind ging. Nach zwei Stunden war man wegen der extrem feuchten Luft bis auf die Haut durchnässt.“

¹⁰ Die Aussagen von Friedrich Plahl sind inhaltlich dem Interview mit Friedrich Plahl am 15.11.2010 entnommen.

Nach der Studienzeit – von der Friedrich Plahl in den Interviews ausführlich berichtete - lernte er seine Frau Franziska kennen, mit der er in den 60er Jahren endgültig nach Wien ging. Neben zahlreichen Reisen in den Süden, besonders an die Küsten von Spanien und Griechenland, wo Serien von Zeichnungen entstanden (*Kat. 188-226*), zieht es ihn in der Sommerzeit in sein Landhaus in die Steiermark.

Neben Zeichenkursen, die er sporadisch anbot, organisierte er hin und wieder Ausstellungen, die zumeist in Wien oder in seiner Heimat in Kitzbühel stattfanden, um seine Werke dem Publikum öffentlich zu zeigen. Im folgenden Abschnitt werden alle Ausstellungen, die bisher stattfanden und die dazu erschienenen Kataloge aufgelistet. Die Vita der künstlerischen Entwicklung Plahls nach seinem Studium erschließt sich mit der Kenntnis der folgenden Kapitel, angefangen mit der Beschreibung der abstrakten Phase (1964-1974) bis hin zu den Figurenbildern, Landschaften und Stilleben.

1.2 Ausstellungen

- 1969 Ausstellung, St. Johann (Tirol)
- 1969 Ausstellung Kurhaus „Malerei & Grafik in Kitzbühel“, Kitzbühel
- 1970 Kunsthistorisches Institut der Universität, Innsbruck
- 1970 Galerie bei Infeld, Kitzbühel
- 1970 Ausstellung, Matrei (Osttirol)
- 1971 Ausstellung im UNIDO-Gebäude, Wien
- 1972 Galerie Ariadne, Wien
- 1973 Galerie Ariadne, Wien
- 1974 Modern Art Galerie, Wien
- 1974 Galerie Athesia, Bruneck
- 1974 Galerie Kristein, Lienz
- 1975 Galerie Galaxis, Kitzbühel
- 1978 Galerie Kitzpichl, Kitzbühel
- 1981 Neue Galerie, Wien
- 1983 Neue Galerie, Wien
- 1984 Tiroler Künstlerschaft Kunstpavillon, Innsbruck
- 1988 Neue Galerie, Wien
- 1989 Galerie Welz, Salzburg

- 1995 Galerie Welz, Salzburg
- 1995 Tiroler Künstlerschaft Stadtturm-Galerie, Innsbruck
- 1996 Galerie Serafin, Wien
- 1998 Stadt-Museum, Kitzbühel
- 1999 Raiffeisenkasse, Jochberg
- 2001 Ausstellung Rathaus-Saal und Volksbank, Kufstein
- 2000 Galerie Meier, Innsbruck
- 2004 Stadtmuseum, Bruneck
- 2005 Galerie Hollaus (RHE), Kitzbühel
- 2006 Ausstellung Raiffeisenbank, Kitzbühel
- 2011 Stadt-Museum, Kitzbühel

Publikationen anlässlich der folgenden Ausstellungen

- 1981 „Friedrich Plahl“, Neue Galerie, Wien
- 1983 „Friedrich Plahl“, Neue Galerie, Wien
- 1988 „Friedrich Plahl“, Neue Galerie, Wien
- 1989 „Friedrich Plahl“, Galerie Welz, Salzburg
- 1995 „Friedrich Plahl, Ölbilder und Zeichnungen 1987-1994“, Galerie Welz, Salzburg
- 1998 „Friedrich Plahl., Ölbilder, Zeichnungen und Pastelle 1960-1988“, Museum Kitzbühel

2. Abstrakte Malerei (Kat. 14-28)

„Wenn jede Fläche, auf der sich Linien und Farben befinden, Kunst sein kann, dann ist alles möglich.“¹¹

Friedrich Plahl ist ein Künstler, der gegenstandsloser, abstrakter Kunst skeptisch gegenüber steht und der daraus durchaus kein Hehl macht. Fassungslos blättert er in der Kunstzeitschrift „Art“ und wundert sich immer wieder über das heutige Kunstverständnis. Über die Gegenstände, die zu Kunstwerken ernannt wurden und über die enormen Preise, die dafür bei Versteigerungen bezahlt werden.

Plahls Ansicht nach besteht der Glaube an Wahrheit und Schönheit nicht mehr. Die Tradition der abendländischen Kunst, der er sich selbst verpflichtet fühlt, hat, wie er feststellen muss, keine Bedeutung mehr. Seine kritische Auseinandersetzung mit gegenstandsloser und zeitgenössischer Kunst steht direkt im Zusammenhang mit der Tatsache, dass sich Friedrich Plahl selbst zehn Jahre in einer abstrakten Phase befunden hat. (Kat. 14-28)

Im folgenden Interview soll, zu Beginn des Kapitels der „Abstrakten Malerei“, Aufschluss darüber gegeben werden, wie er zur Entscheidung kommen konnte, sich der abstrakten Malerei zu widmen und wie er sich anschließend dazu entschloss, sich davon wieder zu lösen. Weiters wird darauf eingegangen, welche Rolle in diesem Zusammenhang das soziale Umfeld spielte und welche Auswirkungen die Zeit nach dem Krieg auf ihn hatte. Hinzu wird Friedrich Plahl einen Einblick in den Schaffensprozess seiner abstrakten Bilder gewähren.

Da Friedrich Plahl zu dem Zeitpunkt Bekanntschaft mit Otto Mauer machte, wird ein kleiner Exkurs gewagt, der die Kunstauffassung der Beiden miteinander in Vergleich setzen wird. Dies soll besonders das künstlerische Umfeld in Wien, in dem sich Friedrich Plahl befand, herauskristallisieren.

Der letzte Punkt wird sich im Detail mit den abstrakten Bildern auseinandersetzen. Dazu muss zu Beginn eine Begriffsklärung stehen, die auf die zeitgenössischen Stilrichtungen eingehen wird, um Missverständnisse zu vermeiden. Die ausführliche Betrachtung einiger ausgewählter Werke soll in die abstrakte Malerei von Friedrich Plahl einführen und den Weg für den letzten Abschnitt ebnen. Dabei werden zeitgenössische Künstler in Vergleich gesetzt, um Ähnlichkeiten, aber auch Abweichungen zu Friedrich Plahls Werken aufzuzeigen.

¹¹ Interview mit Friedrich Plahl am 27.08.2010, S. 1.

2.1 Friedrich Plahl zu seinen abstrakten Bildern im Interview

„Wenn man Ihre Position zur gegenstandslosen Kunst kennt, scheint es da nicht widersprüchlich, dass Sie zehn Jahre lang überwiegend abstrakte Bilder gemalt haben? Wollten Sie etwas Bestimmtes in Ihren Werken ausdrücken? Sind konkrete Situationen und Stimmungen festgehalten oder wollten Sie eine ganz spezielle Aussage mit den Bildern treffen?“¹²

„Viel möchte ich zu meinen abstrakten Bildern eigentlich nicht sagen. Sie sind zum Anschauen da und, wenn man dabei etwas erlebt, ist es gut. Sonst, so muss ich es leider zugeben, ist es Pech. Abstrakt kann man auf sehr unterschiedliche Art malen. Es ist gänzlich anders. Der Ansatz und das Ziel sind dabei völlig unterschiedlich. Ich meine, hier wird es noch deutlicher, als bei den anderen Bildern: Wenn es wirklich Kunst ist, dann gibt es darüber nichts zu sagen!

Gemeinsam haben meine abstrakten Bilder, dass sie von keiner erlebten Welt ausgehen und auch nicht von einer realen, selbst empfundenen Welt inspiriert wurden. Was ich damit betonen möchte und damals schon tat, ist, dass es sich bei diesen Bildern um völlig unintellektuelle Kunst handelt. Ich habe nichts aus dem Verstand gemalt oder aus ihm entstehen lassen. Man kann sagen, dass es pure Eingebung war, die mich dazu bewegte. Es ist Kunst, deren Bezug zu einer erlebten Welt sehr fraglich ist.

Obwohl ich die Bilder eigentlich gut finde, könnte ich sie jetzt nicht mehr fortsetzen. Dahinter steht eine Sicht der Welt, in der ich mich damals befand. Es war das Gefühl, in einen unendlichen Weltraum geschmissen worden zu sein, wo rund herum nur die unendliche Einsamkeit existierte. Die Welt, in der ich mich befand, war ein leerer Raum. Höchstens bezog sie sich auf mich selbst. Und hier ist auch der Punkt für mich, wo das Absurde beginnt. Ungegenständliche Kunst hat teilweise wohl mit einer Sicht auf die Welt, auf das Universum zu tun, die atheistisch ist. Schon damals, als ich die Bilder malte, habe ich das so empfunden. Sie beziehen sich auf nichts in unserer erlebten oder erträumten Welt, nicht einmal auf etwas Göttliches.¹³ Es mag ein wenig übertrieben klingen, aber ich bin der Ansicht, dass die abstrakte Kunst, die Kunst einer Welt ist, in der Gott nicht mehr existenziell ist. Es ist eine Welt, in der Gott nicht mehr existiert.

¹² Die Aussagen von Friedrich Plahl sind inhaltlich dem Interview mit Friedrich Plahl am 27.08.2010 entnommen.

¹³ Das Göttliche, sowie Gott als Person sind von Plahl in einem allgemeinen Sinn zu verstehen, einer Macht über uns, die einen Sinn hat oder von der ein Sinn ausgeht. Um den Leser frei zu lassen möchte sich Plahl auf keine Religion festlegen, obwohl er für sich persönlich den christlichen Glauben darunter versteht.

In meinen Bildern beabsichtige ich absolut nichts darzustellen. Sie sollen selbst keine Idee von etwas Gegenständlichem hervorrufen. Es hat mich auch immer sehr geärgert, wenn jemand meinte, in den Bildern etwas erkennen zu müssen. Damit zieht man dem abstrakten Bild den Boden unter den Füßen weg. Ich habe sie bewusst als antiintellektuelle Malerei formuliert.

Ich glaube schon, dass man mit der abstrakten Malerei einen gewissen Erfolg erzielen kann. Aber ich glaube auch, dass es eine höhere Kunst gibt, die man nur im Zusammenhang mit der realen Welt erreichen kann. Und das ist die große Malerei, die man sein Leben lang anstrebt, die nur in Bezugnahme mit der erlebten Welt gelingt. Alles, was die Natur durchdringt, wurde erschaffen. Hinter diesem Geschaffenen steht der Urgrund. Ich glaube, die Beziehung zu diesem letzten Grund bricht dann ab, wenn man den Bezug zum Gesehenen, der Natur, zu den Früchten und Bäumen, völlig aufgibt. Mir war dieser Sachverhalt zu diesem Zeitpunkt vollkommen klar, da ich auch den Glauben an etwas Höheres, etwas Göttliches aufgab.“

„Wie kam es zu dem Entschluss abstrakte Bilder zu malen? Wie lange dauerte diese Phase und warum haben Sie sich dann doch wieder dazu entschlossen gegenständlich zu malen? Würden Sie sagen, dass Ihre Lebenssituation Auswirkung auf Ihre Motivwahl hatte?“¹⁴

„Angefangen habe ich mit Kritzeleien, die sich hier und dort ergaben. Meist verwendete ich dafür herumliegendes Papier und Farbe, die mir übrig geblieben war. Eigentlich war es das Gleiche, was ich später in Groß gemacht habe. Sachen, die ich bei anderen Malern als Kritzelei bezeichnet hatte, haben mich plötzlich beeindruckt. So habe ich damit angefangen, abstrakte Bilder zu malen.

Zwei, drei Monate habe ich immer wieder kleine Blätter gemalt. Mit der Zeit habe ich mich an größere Formate herangewagt und dann ist es für mich ernst geworden. Diese Entwicklung dauerte ungefähr ein halbes Jahr, bis ich dann hauptsächlich abstrakt gemalt habe.

Zehn Jahre, etwa von 1964-74, beschäftigte ich mich mit der abstrakten Malerei. Zwischendurch war ich ein paar Wochen in Italien, um Landschaften zu zeichnen, die ich wirklich gesehen und erlebt hatte. Doch gemalt habe ich zu der Zeit nur abstrakt. 1974 war das Ende dieser Periode. Im folgenden Jahr habe ich zwar noch ein paar abstrakte Bilder gemalt, aber das war eher die Ausnahme.

¹⁴ Die Aussagen von Friedrich Plahl sind inhaltlich dem Interview mit Friedrich Plahl am 27.08.2010 entnommen.

Anfangs habe ich wieder wahrgenommene Landschaften gemalt. Es war nicht so, dass ich die Idee hatte, ein Landschaftsbild zu malen, sondern ich habe sie gesehen und es hat mich so beeindruckt, dass ich versuchte, sie zu malen.

Als ich mich wieder mit der gegenständlichen Malerei befasste, hatte ich auf einmal das Gefühl, aus etwas herausgekommen zu sein. Als ob ich zur Zeit meiner abstrakten Phase unter Wasser gelebt hätte. Denn unter Wasser verzerren sich die Wahrnehmungen und Bilder der Welt. Es war wie ein Aufatmen in der Realität, als ich die gegenständliche Kunst wieder entdeckte. Ich war bildlich unter der Wasseroberfläche und als ich auftauchte, sah ich plötzlich die Sonne wieder, die ich schon ganz vergessen hatte. Ich war innerlich sehr froh darüber, da mir der Realitätsmangel sehr deutlich und in der ungegenständlichen Phase quälend wurde.“

„Können Sie näher ausführen wie der Schaffensprozess in der abstrakten Phase bei Ihnen persönlich aussah? Da Sie von sich selbst sagen, weder etwas Reales, noch eine bestimmte Idee verfolgt zu haben und sich sogar dagegen gesträubt hatten, über die Entstehung eines abstrakten Bildes nachzudenken. Wie kann sich der Betrachter den Werdegang eines Bildes vorstellen?“¹⁵

„Zwei, drei Tage habe ich etwa für ein Bild gebraucht, aber ich habe es nicht unbedingt in einem Maldurchgang vollendet.

Je nachdem, ob ich Platz hatte, habe ich mehrere Blätter auf den Boden gelegt. Ich hatte zwei bevorzugte Papierformate. Einmal ein großes 72 cm x 102 cm und ein kleineres mit den Maßen von 62 cm x 88 cm. Man kann sich etwa fünf Stück nebeneinander vorstellen.

Zum Teil habe ich damit angefangen, einfach mit einem Pinsel Farbe auf die Blätter tropfen zu lassen. Damit war der Anfang gemacht. Dabei habe ich aber nicht nachgedacht, was aus dem einen oder anderen Bild werden sollte. Oder ich habe aus einer Plastikflasche mit flüssigem Farbstoff von ganz bestimmter Konsistenz, den es heute leider nicht mehr zu kaufen gibt, Farbe auf die Blätter gespritzt.¹⁶ Ich wusste genau, wie stark ich drücken musste, damit die Farbe herausspritzt und was zu tun war, um dünne oder dicke Striche zu bilden. Es war kein Zufall, wie viel Farbe heraussprühte, das konnte ich genau kontrollieren.

¹⁵ Die Aussagen von Friedrich Plahl sind inhaltlich dem Interview mit Friedrich Plahl am 27.08.2010 entnommen.

¹⁶ „Vor zwei Jahren habe ich noch einmal versucht meine abstrakten Bilder fortzusetzen, da für mich die österreichische grüne Landschaft unmalbar war und mir kein Modell zur Verfügung stand. Ich hatte es aber gleich wieder aufgeben müssen. Einerseits, weil ich diese Farbe nirgends in Wien kaufen konnte und andererseits wollte ich in Wirklichkeit mit dieser Welt nichts mehr zu tun haben. Es hätte mich nicht glücklich gemacht. Die Idee es wieder zu versuchen, ist nicht vollkommen vergangen, aber momentan verfolge ich sie nicht mehr.“

Am Abend setzte ich mich dann ins Atelier, las die Zeitung oder machte mir noch schnell etwas zu Essen. Ich saß sicher eine halbe Stunde so da, bis ich dann plötzlich einen Einfall hatte, was ich diesem oder jenem Blatt noch hinzufügen könnte. Das musste ich schnell machen, ohne weiter darüber nachzudenken. Darauf hin habe ich mich wieder hingesezt und meine Zeitung weiter gelesen. Nach einiger Zeit hab ich mir das eine oder andere Bild wieder angesehen und es sofort verändert, wenn mir etwas einfiel. Das wiederholte sich, bis ich etwa nach zwei Stunden in einem Schaffensprozess drinnen war, sodass ich dann an den fünf Bildern gleichzeitig malen konnte. Da ich zu der Zeit in einer körperlich fitten Verfassung war, ging das sehr gut und augenblicklich.

Ein Gefäß mit Wasser stand auf dem Boden, in dem sich einige Pinsel befanden. Daneben baute ich einen Heizstrahler auf, damit die Bilder schneller trocknen konnten und, um den Arbeitsprozess nicht zu unterbrechen. Manchmal bin ich so ungestüm zwischen den Bildern hin und her gewechselt, dass ich von Zeit zu Zeit das Wasser umschmiss, aber das störte mich wenig. Wenn es so weit war, hatte ich das Gefühl, dass die Einfälle schneller kamen, als ich sie ausführen konnte. Da war überhaupt nichts gedacht und zwar sehr konsequent nichts gedacht.

Wenn ich untermitsg versehentlich an ein Bild vom Vortag dachte, habe ich absolut nicht das getan, was man normalerweise täte. Nämlich sich vorzustellen, wie es aussehen sollte. Diese Vorstellung habe ich entschlossen vermieden, um nur dann zu malen, wenn ich das Bild direkt vor mir hatte und, um dann nur das zu machen, was mir in genau diesem Moment einfiel.“

„Gibt es Künstler, die Sie besonders beeindruckten, oder von denen Sie selbst sagen würden, dass Sie unter deren Einfluss gestanden haben?“¹⁷

„Großen Eindruck haben auf mich die Werke vom deutsch-französischen Maler und Grafiker Hans Hartung gemacht. Ich wage zu sagen, dass sie mich sogar sehr beeinflusst haben. Dieses vor und zurück von Blättern und Stöcken, seine abstrakten Zeichnungen, die einzigen, die ich eigentlich kannte, waren sehr inspirierend für mich.

Wobei ich einmal ein komisches Erlebnis hatte. Von Hartung kannte ich nur Illustrationen aus Zeitschriften und Büchern. Bis Sonja Henie eine Ausstellung ihrer Sammlung mit Bildern zeitgenössischer Maler in Wien veranstaltete. Unter denen hing auch ein Gemälde von Hans Hartung und so stand ich dort zum ersten Mal vor einem Original. Ich war total enttäuscht, denn es war überhaupt nicht das, was ich bei den kleinen Reproduktionen erlebt habe. Das

¹⁷ Die Aussagen von Friedrich Plahl sind inhaltlich dem Interview mit Friedrich Plahl am 27.08.2010 entnommen.

passierte mir öfter. Mir gefielen Künstler in Zeitschriften sehr gut, aber, wenn ich dann ein Original von ihnen sah, beeindruckte mich dies weniger. “

„Haben Sie Ausstellungen in dieser Zeit gemacht?“¹⁸

„Ich habe nur eine Ausstellung gemacht und konnte nur zwei Bilder verkaufen. Zu der Zeit war es sehr schwierig in Wien. Es gab die abstrakten Künstler Arnulf Rainer, Wolfgang Hollegha, Markus Prachensky, Josef Mikl, die die Künstlergruppe "Galerie nächst St. Stephan" bildeten und die von Otto Mauer gefördert wurden. Sie hatten einen gewissen Bekanntheitsgrad und laufend Ausstellungen. Für mich, als Einzelkämpfer, schien es unmöglich, mit meiner Kunst Erfolg zu haben.

Otto Mauer hatte ungeheure Beziehungen, auch innerhalb der Geistlichkeit und organisierte laufend Ausstellungen. Er hatte nicht nur in Wien diesen Bekanntheitsgrad. Er war einfach da – als ein Pfeiler des Kulturlebens. Zu jeder Ausstellung schrieb er auch Artikel. Damals hatte ich sie gelesen und es schien mir unreal. Er hat in den Werken etwas gesehen, was ich nicht sehen konnte. Anfangs hatte ich versucht, mit Otto Mauer in Kontakt zu treten, aber zu der Zeit, das war ganz zu Beginn meiner abstrakten Phase, hatte ich erst kleine und wenige Bilder geschaffen. Und so meinte er nur, dass es noch nicht genug sei und ich nach einiger Zeit wiederkommen solle. Doch ich kam nicht wieder. “

¹⁸ Die Aussagen von Friedrich Plahl sind inhaltlich dem Interview mit Friedrich Plahl am 27.08.2010 entnommen.

2.2 Exkurs: Otto Mauer und Friedrich Plahl

In den frühen 60er Jahren kehrte Friedrich Plahl nach Wien zurück und begann seine abstrakte Phase. (Kat. 14-28) Zeitgleich erlebte die von Otto Mauer gegründete „Galerie nächst Sankt Stephan“ ihren internationalen Aufschwung. Obwohl Plahl als Künstler in Wien tätig war und Mauer in deren Künstlerszene verankert, kam es nur zu einem einmaligen Treffen zwischen den beiden.

Otto Mauer ist wohl als Koryphäe im Künstlermilieu Wiens nach 1945 zu sehen. Als Sammler und Förderer trat er für die jungen Künstler ein. Selbstbewusst setzte er sich für die moderne Kunst ein und äußerte seine Kunstauffassungen in zahlreichen Vorträgen, Diskursen, Schriften. So lässt er sich auf seine Weise als Kunstwissenschaftler und Kunstkritiker seiner Zeit betrachten.

Da diese Arbeit nicht nur einen Einblick in das Leben und Schaffen Friedrich Plahls gewähren möchte, sondern auch in seine Zeit und vor allem Plahl in Verbindung mit ihr bringen will, wird hier folgender Vergleich gewagt. Otto Mauer gehört wohl ohne Zweifel zu den wichtigsten Persönlichkeiten der Kunstszene der Nachkriegszeit in Wien. Deshalb soll seine Kunstauffassung mit der von Friedrich Plahl verglichen und nach Ähnlichkeiten und Abweichungen gesucht werden. Vor allem wird die Erfahrung des Krieges und das herrschende Elend eine wesentliche Rolle spielen bei der Sicht auf die Kunst. Besonders interessant ist deren unterschiedlicher Umgang damit. Zuvor muss jedoch kurz die Person Otto Mauer vorgestellt werden, um seinen Standpunkt besser verstehen zu können.

2.2.1 Otto Mauer als Freund und Förderer der Bildenden Kunst¹⁹

„Unbestechlich und nicht auf Belohnung aus sind Sie. Starrköpfig und ohne das bei uns oft angeborene Talent zu kleinen Vergleichen, wahrhaft gegenüber Argumenten von Untieren und Miesmachern, rastlos in der Verfolgung Ihrer Kunstziele, bei deren Erreichen Sie häufig den dort schon wartenden österreichischen Undank vorfinden, nie ermüdend beim Durchqueren des heimischen Teiges phantastischer Salonmalerei, aus dem heutzutage bei uns das täglich Brot für die Halbgebildeten gemacht wird, sind Sie das Beispiel eines guten Österreicher.“²⁰

¹⁹ Daten und Fakten sind Rombold 1993 entnommen.

²⁰ Josef Mikl über Otto Mauer zum 60. Geburtstag 1967, in: Mikl 1985, S. 74-77.

Eines der innigsten Ziele von Monsignore Otto Mauer (1907-1973) war die Idee, dass „die Kirche sich wieder mit der modernen Kunst einlässt“.²¹ Als erster katholischer Priester seiner Zeit kämpfte er leidenschaftlich, eigenwillig, wortgewandt, provokant und streitlustig unter anderem für die moderne zeitgenössische Kunst. Er war nicht nur Priester und Prediger, sondern zugleich Publizist, geistlicher Assistent der katholischen Aktion und Pionier zeitgenössischer Kunst. Fast niemand konnte sich, der sich nach 1945 in der Kunstszene Wiens aufhielt, seiner Wirkung entziehen. *Reden – das war die außergewöhnliche Gabe Otto Mauers. Das Wort hatte sein Leben geprägt und er zeitlebens das Wort. Er war ein begnadeter, mitreißender Prediger und Erwachsenenbildner, vor allem unter Intellektuellen und Künstlern. (...) Denn Otto Mauer verfügte über jene Kraft der originellen, griffigen Formulierung, die zum Zuhören und zur Auseinandersetzung zwingt: man konnte ihn bekämpfen, aber nicht links liegen lassen.*²² Abgesehen von seinem Hauptanliegen, eine Verbindung zwischen katholischer Kirche und moderner Kunst zu schaffen, sah er in der modernen, zeitgenössischen Kunst etwas, wie es viele Mäzene und Förderer in der Vergangenheit taten. Doch was führte ihn dazu, sich so sehr für die bildende Kunst einzusetzen? Wie fand er seinen Weg in die Welt der bildenden Kunst und der Literatur? Dazu seine Antwort: *Über alte, vornehmlich kirchliche Kunst, die er auf seinen Reisen von frühesten Jugend an bestrebt war, kennen zu lernen.*²³

Seine geistigen Wurzeln entsprangen dem „Bund Neuland“, einer christlichen Jugendbewegung der Zwischenkriegszeit, die 1921 aus dem ehemaligen christlichdeutschen Studentenbund hervorging und sich mit dem „neuen Menschen“ und der Erneuerung der Kirche, einer Geistes-, Lebens- und Kirchenreform, auseinandersetzte. Aus ihr nahm er Dreierlei mit:

1. den unbeugsamen Willen zur Wahrheit.
2. die Verwurzelung in der Bibel.
3. den lebendigen Kontakt mit der Literatur und der bildenden Kunst.

Nach seiner Priesterweihe, 1931 in Wien, erregte er schon bald großen Anstoß als Kaplan und Religionsprofessor, da er die Lehre vom Gewissen predigte, einem irrenden, aber festen und geprüften Gewissen, welches als sittliche, letzte Instanz anzusehen ist. 1936 wurde er vom Stadtschulrat aus den Schulen der Stadt Wien verwiesen und bekam 1938 von den Nationalsozialisten allgemeines Schulverbot. Der gesamten Kirche wurde vom Nationalsozialismus das Betreiben jeglicher Art von Vereinen verboten und dadurch wurde

²¹ Otto Mauer, *Moderne Kunst als Pastorales Problem* (1972), in: Rombold 1993, S. 181.

²² Franz König, *Erinnerungen an Otto Mauer*, in: Krammer 1993, S. 9.

²³ Krammer 1993, S. 11.

sie allein auf ihr Wirken im religiösen Bereich beschränkt. So musste die Kirche einen völlig neuen Weg der Seelsorge finden. Prälat Dr. Karl Rudolf, ein enger Freund Otto Mauers, gründete 1938 die Einrichtung des Wiener Seelsorgeamtes, wo Mauer das Referat „Religiöse Kultur“ führte. Es war ein „Aufbau im Widerstand“.²⁴ Mauer war der Ansprechpartner für Wissenschaftler und Künstler und lernte zugleich die führenden Theologen im deutschen Sprachgebiet kennen. Zu diesem Zeitpunkt entfaltete er sich zum großen Redner und Prediger.

*Die Erfahrung mit Krieg, Diktatur und Lüge, auch mit der Hilfsbedürftigkeit des Menschen unter solchem Zugriff, zugleich mit der Aufdeckung dessen was sich an Glaube und Kirchlichkeit als oberflächliche Gewohnheit erwies – erweckte erst ganz den Prediger, der in Wien und anderswo tausende Zuhörer versammeln konnte. (...) Das Massensterben an den Fronten, Städte in Flammen, Gerüchte, was in den Konzentrationslagern geschah, bildeten den nur zu realistischen Hintergrund für das hohe Pathos, das eschatologische Crescendo, das von der Kanzel her die Menschen traf (...).*²⁵ Otto Mauer sprengte das katholische Ghetto. Er setzte sich nicht nur intensiv mit der Bildenden Kunst der Künstler aus dem „Bund Neuland“, sondern auch mit der Literatur auseinander. Am meisten beeindruckten ihn die „Propheten, nicht in Israel“, folglich die nicht aus der Kirche stammen. In der Dichtung tat es ihm besonders Franz Kafka an. „Kafkas Ort ist ein theologischer [...] seine Bedeutung überschreitet bei weitem den Raum des Literarischen.“²⁶ Zeitgleich lernte Mauer Alfred Kubin kennen, mit dem seine intensive und leidenschaftliche Sammeltätigkeit seinen Anfang nahm.²⁷ Doch im gleichen Maße wie er von Kubins Zeichnungen im Formalen fasziniert war, stand er ihnen in theologischen Aspekten kritisch gegenüber. Sein unbeugsamer Wille zur Wahrheit verschaffte ihm Respekt, wie auch Furcht vor seiner Kritik.

In der Kriegszeit verfasste Mauer Teile seiner umfangreichen Schriften, in denen er sich mit dem Phänomen und der Bedeutung der Kunst auseinandersetzte. Der wohl bekannteste Titel, der nach dem Krieg in hoher Auflage als Sonderdruck erschien, dessen Vortrag schon 1937 im Erzbischöflichen Palais stattfand, ist ohne Zweifel „Kunst und Christentum“. Er geht in scholastisch-ontologischem Sinn auf den Symbolcharakter der Kunst und dessen Verweis, über die Welt hinaus, auf Gott hin ein.²⁸ Nach Ende des zweiten Weltkrieges war für Österreich sowohl im Materiellen wie auch im geistigen Sinne, wie auch für die Kunstszene,

²⁴ Otto Schuster, Otto Mauer – Wort, Wahrheit und Charisma, in: Krammer 1993, S. 34.

²⁵ Otto Schuster, Otto Mauer – Wort, Wahrheit und Charisma, in: Krammer 1993, S. 34.

²⁶ Otto Mauer, in: Fronius 1946, S.1 ff.

²⁷ Von den etwa 2000 Arbeiten in der Sammlung Otto Mauers stammen über 300 Werke von Kubin. Heute ist die Sammlung im Besitz des Erzbischöflichen Dom- und Diözesanmuseums in Wien.

²⁸ Genauer und auf weitere Punkte Mauer seiner Kunstauffassung wird im Kapitel 2.2.2 eingegangen. Hier soll es nur als exemplarisches Beispiel erwähnt werden.

die Stunde Null gekommen. Nur langsam bildete sich die neue Künstlergeneration unter Führung einiger Leitfiguren wie Gütersloh, Boeckl, Wotruba heraus. Die Kirche fasste jedoch wieder rasch Fuß in der Gesellschaft. Dabei sahen Otto Mauer und Karl Strobel die Gunst der Stunde und sie gründeten 1946 die Zeitschrift „Wort und Wahrheit“, welche 28 Jahre lang erschien. Bis zum Tod von Otto Mauer 1973 war die Zeitschrift das wichtigste Sprachrohr der geistigen Auseinandersetzung aufgeschlossener Christen mit den Kunstströmungen in Österreich. Zu ihren bekanntesten und meist angesehenen Mitarbeitern gehörte Hans Sedlmayr, der mit seiner extrem kulturpessimistischen Einstellung die Ansicht vertrat, dass die moderne Kunst einen totalen Bruch mit der überlieferten Kunst darstellt.²⁹ Otto Mauer fühlte sich oft zwischen Bewunderung und Ablehnung der modernen Kunst hin und her gerissenen. Seiner Überzeugung nach verlangt die christliche Kunst nach einem christlichen Menschen, der sein Leben und seine Überzeugungen nach dem christlichen Glauben ausrichtet. Dem widersprach seine Faszination von zahlreichen Künstlern wie Kubin, Ensor, Corinth oder Beckmann, sowie die Argumente Sedlmayrs, die ihn tief beeindruckten. Dieser Zwiespalt wurde von ihm in vielen seiner Schriften deutlich zum Ausdruck gebracht.

Robert Fleck hat die Künstler, die in Otto Mauers Leben von entscheidender Bedeutung waren, in vier Gruppen eingeteilt. Zuerst gab es den Neuländerkreis, zu dem die Künstler um Fronius, Bilger, Kubin und Corinth gehörten. Dieser Gruppe folgt die von Fleck bezeichnete „Fronius-Sedlmeyr-Gruppe“.

1956 entstand die Malergruppe St. Stephan mit Hollegha, Mikl, Prachensky und Rainer, die der Galerie St. Stephan angehörten. Otto Mauer eröffnete 1954 seine „Galerie Sankt Stephan“ mit einer Ausstellung von Werken Herbert Boeckls in der Wiener Grünangergasse.³⁰ Lange Zeit blieb sie, neben der „Galerie Würthle“, deren Programm jedoch wesentlich zurückhaltender war, die einzige Galerie für moderne Kunst in Wien. Von Anfang an war die Galerie international angelegt. Während man in Wien selbst noch versuchte, ihr entgegenzuwirken, gewann sie in der ersten Hälfte der sechziger Jahre internationales Ansehen. Mauer verfolgte drei Ziele mit seiner Galerie:

1. er wollte den Dialog zwischen moderner Kunst (Künstlern) und Publikum fördern
2. er wollte die zeitgenössische Kunst der Kirche näher bringen
3. er wollte zur Verbalisierung der Kunst beitragen³¹

²⁹ Sedlmayr 1955.

³⁰ „Galerie Sankt Stephan“ wurde vermutlich 1963 zu „Galerie nächst Sankt Stephan“ umbenannt, da der Name auf kirchlicher Seite Anstoß erregte. Eine ausführliche Dokumentation der Geschichte von der „Galerie Sankt Stephan“ findet sich in: Fleck 1982.

³¹ Mauer 1973, S. 138ff.

Zuletzt folgte die Gruppe der Künstler Oberhuber, Goeschl, Hollein, Pichler, Gironcoli und Beuys.³² In den letzten Jahren entfernte sich Mauer von vielen seiner früheren Standpunkte und so bezeichnet er zum Beispiel den Begriff der „christlichen Kunst“, der für ihn in der Vergangenheit eine wesentliche Rolle spielte, als Missverständnis. Das heißt jedoch keineswegs, dass Mauer von seinem Ziel, moderne Kunst und Kirche einander näher zu bringen, abwich. In den letzten Jahren seines Lebens war sein Appell: die Kirche muss einen Lernprozess starten und sich auf einen permanenten Dialog mit der Kunst einlassen. Die Christen sollen sich auch auf das, was die Welt erdenkt oder erfindet einlassen, wobei ethische und ästhetische Grundwerte absolut zu wahren sind.

2.2.2 Vergleich: Die Kunstauffassung von Otto Mauer und Friedrich Plahl

Beschäftigt man sich mit der frühen kunsttheoretischen Phase Otto Mauers, wird eine grundlegend theologische Auffassung über Kunst deutlich, welche heute in ihrer Absolutheit und einseitigen Äußerung vielleicht abschreckt. Mauers anfängliche These ist die wechselseitige Beziehung von Kunst und Christentum, ohne die keine „wahre“ Kunst existieren kann.³³ Doch schon bald wurde diese These brüchig und hier gilt zu betonen, dass Mauer kein Problem damit hatte, einzelne Punkte seiner eigenen Auffassung einfach zu revidieren.

Doch worauf begründete er seine anfängliche These? Das Hauptwerk Otto Mauers hierzu ist auf Anregung von Dr. Rudolf durch die Herausgabe der Broschüre „Kunst und Christentum“ entstanden. Diese wurde im Jahr 1937 nach dem Vortrag im Konsistorialsaal des Erzbischöflichen Palais von St. Stephan in Wien veröffentlicht.³⁴ Die gegenseitige Bedingtheit von Kunst und Christentum begründet Mauer darin in dreifacher Weise:³⁵

Anfangs geht Mauer auf den symbolischen Charakter der Kunst ein. Damit meint er weniger die innerweltliche Symbolik, als mehr die Durchsichtigkeit der Kunst auf Gott hin. Was die Symbolfähigkeit der Welt voraussetzt. *Kunst ist nichts anderes als die Entdeckung dieser wesenhaften Symbolik alles Geschöpflichen durch die Schau des künstlerischen Menschen und der echte Ausdruck derselben im Leibhaftigen, in plastischer Gestalt, in linearer Form*

³² Fleck 1982, S. 421.

³³ Mauer 1946.

³⁴ Krammer 1993, S. 106.

³⁵ In Anlehnung an Otto Mauer 1946.

*und Farbe. (...) Sie ist keineswegs eine absolute Erfindung des künstlerischen Geistes; ist sie doch Intuition, das heißt: Einblick, Tiefenblick in das Wesen der Dinge, wie es gegeben ist.*³⁶

Deswegen ist die Kunst weder subjektiv noch willkürlich, sondern deutet und bezieht sich auf die vorgegebene Wesenheit. Sie ist Abbildung, jedoch nicht Reproduktion der Natur. Die Deutung jedoch kann durchaus persönlich, subjektiv sein, worauf die Mannigfaltigkeit der Kunst beruht. *Das Kunstwerk also ist transformierte, vergeistigte Natur, unendlich mehr als Abklatsch und Wiedergabe derselben, es ist ihre Wiederauferstehung in höherer Sphäre, auf die sie hin geschaffen ist und ihre Weiterführung in das Übersinnliche, Überweltliche.*³⁷

Der zweite Punkt dreht sich um die alte Transzendentallehre der Scholastik. Dies bedeutet, dass es ein Verhältnis der Kunst zum Wahren, Guten und Schönen gibt. Wobei Otto Mauer von der Wahrheit ausgeht und bei der Schönheit endet. Dies ist zugleich eine wichtige Vorentscheidung, da so der Weg in die moderne Kunst und Ästhetik gelegt ist, da diese nicht die „Schönheit“ zeigt, sondern die „Wahrheit“, aus der dann die „Schönheit“ resultiert als etwas „Wahres“. Keine Definition der Schönheit zitiert er so gerne, wie die vom „splendor veritatis“, die die Schönheit der Kunst als Glanz der Wahrheit begreift, die Herrlichkeit der entdeckten Wirklichkeit, der befreiten Wahrheit. *Kunst ist auf die Wirklichkeit hingeordnet, der Wahrheit koordiniert.*³⁸ *Das „wahre“ Kunstwerk spiegelt die Wirklichkeit wider und die ist in Grundordnung, Substanz und Tendenz eine göttliche.*³⁹ Durch diese Wahrheitspflicht ist auch das Schreckliche, das Böse, so wie Leid und Elend in der Kunst legitimiert, angefangen vom Leidenstod Christi bis zum Fegefeuer und den Höllendarstellungen und darf diese Wirklichkeit nicht ausklammern. Vor allem nachdem Mauer in den letzten Kriegsjahren das wahrhaftig Böse miterlebte, kann er im Leben wie in der Kunst das Dämonische als eine Realität bezeugen.⁴⁰ Er sieht in den Künstlern Sondermenschen, die dem Bösen und dem Guten besonders nahe stehen können. Zugleich bewältigt er auch das Problem vom Ästhetischen zum Ethischen. Doch wenn Unsittliches, Entartetes oder Perverses als Gegenstand der Kunst erscheint, ist Otto Mauer nicht gewillt diese als solche zu akzeptieren. Als dritten Punkt führt er die Dimension der „Christlichen Kunst“ an, als die eigentliche Kunst, als erweiterter Realismus, als Bejahung des bisher Unbejahten, als ein unbezweifelbares Faktum. Wichtiger jedoch sind seine Äußerungen des positiven Verhältnisses von Kunst und Christentum in der Fleischwerdung des Sohnes Gottes in

³⁶ Mauer 1946, S. 9f.

³⁷ Mauer 1946, S. 12f.

³⁸ Mauer 1946, S. 18.

³⁹ Mauer 1946, S. 24.

⁴⁰ In Anlehnung an Rupert Feuchtmüller, Kunst, die einst neu gemacht wurde, in: Kat. Ausst. Grafische Sammlung Albertina 1983, S. 51.

Christus, der Kreuzigung, der Auferstehung von den Toten und im gemeinsamen eschatologischen Vorgriff.

Wenn Mauer auch mit der Zeit seine einseitigen „fanatischen“ Äußerungen revidierte, blieb er seinem Anliegen, einem Dialog zwischen der Kirche und der modernen Kunst, sowie seinen christlich-katholischen Grundüberzeugungen treu. Hinzu kam seine Überzeugung, dass Kunst einen symbolischen, über sich hinausweisenden Charakter hat. Es wird allen modernen Tendenzen, überhaupt allen bisher vorhandenen Kunsttendenzen eingestanden, dass sie mit dem Christentum sehr wohl vereinbar sind und für den kultischen Zweck durchaus hilfreich sein können.

In einem weiteren Ansatz spielt die Gnadengabe eine entscheidende Rolle, die von der Theologie der Charismen, der besonderen Begabungen ausgeht. Die Kirche ist auf die von Gott geschenkten Begabungen angewiesen, auch wenn diese jenen zugekommen ist, die sich nicht zur Kirche bekennen. Künstler ist derjenige, der von Gott dazu „erwählt“ wurde. So kann dieser christliche Kunst schaffen, auch wenn er sich nicht dazu bekennt.

Im Laufe seiner Vorlesungen, vor allem im Jahre 1953, geht Mauer immer wieder auf die Abbildung der Natur, der Objektwelt, das Ebenbild Gottes im Menschen ein.⁴¹ Anfangs noch ganz dieser Abbildungsthese treu, sieht er die Gefahr einer ungeheuren Entleerung der Kunst, wenn die Anregung von Objekten verloren geht. Wenn Kunst nicht mehr abbildenden Charakter hat, ist sie nur noch Spiel von Formalitäten und Abnahme der Freiheit durch die abstrakte Kunst. Doch wie schon erwähnt, erkennt Otto Mauer seinen extremen Standpunkt als zu eng formuliert und spricht daher den Kunstwerken auch einen möglichen atmosphärischen Charakter zu, bis er sich schlussendlich mit der Formulierung hilft, dass Abstrahieren selbst wieder Bild ist. Infolge dessen wird Mauer alle modernen Kunsttendenzen als Kunst anerkennen. Er betont aber die *moralische Gefahr der Revolte überhaupt gegen Welt und Wirklichkeit, gegen das Sein als Sein, gegen die Schöpfung als Schöpfung*.⁴² Die Schöpfung ist nicht zu Ende. Der Künstler, der schöpferische, kreative Mensch arbeitet an einer Explikation der Schöpfung, er ist Weiterführender der göttlichen Tätigkeit, Vollender der Schöpfung.

Deutlich wird der Widerspruch in der Sicht Mauers, einerseits konservativ und andererseits fortschrittlich bis zum Avantgardisten. Mit der Zeit Träger und Förderer der radikalsten zeitgenössischen Kunst, wie den Exzessen der welt- und menschenverachtenden Kunst Rainers und dem gegenüber ein bescheidener, rücksichtsvoller, beharrender Mann des

⁴¹ In Anlehnung an Herbert Muck, Theologischer Diskurs in der Werkstatt der Avantgarde, in: Krammer 1993.

⁴² Otto Mauer in Herbert Muck, Theologischer Diskurs in der Werkstatt der Avantgarde, in: Krammer 1993, S. 46.

Glaubens. Letztendlich vertritt er die Auffassung, dass es verschiedene Arten der Kunstausübung gibt. Es gibt die Kunst, die man einfach als Akt der Kreation auffassen kann, die sich in Formalitäten darstellt und die „literarische“ Kunst, die thematische Inhalte besitzt.⁴³ Es mag außer Frage stehen, dass es hier nur möglich war, einige der vielen kunsttheoretischen Äußerungen Otto Mauers darzulegen und kein Vollständigkeitsanspruch besteht, doch sind wesentliche Punkte, um eine ausreichende Vorstellung von Otto Mauer zu gewinnen, herausgearbeitet.

Friedrich Plahl ist in seinem Kunstverständnis ähnlich direkt und radikal. Er bezieht einen klaren Standpunkt, was von ihm als Kunst akzeptiert werden kann und was für ihn reine Dekorations- und Unterhaltungskunst ist und er daher nicht als Kunstwerk anerkennt. Bemerkenswert dabei ist, dass er auch seinen eigenen Kunstwerken ebenso kritisch gegenüber steht, wie manch anderen Kunsttendenzen und Zeitgenossen. Wie auch Otto Mauer beharrt er auf der Aussage „pulchritudo est splendor veritatis.“, dass „die Schönheit der Glanz der Wahrheit ist“.⁴⁴ „Wahrheit ist Schönheit“ so Plahl, wenn alles in sich stimmig ist, dann ist es wahr und es ist die einzige Möglichkeit in der die Wahrheit eine Form finden kann. Doch ist die Wahrheit ebenso wenig zu beweisen wie die Schönheit. Im Sinne von Thomas von Aquin spricht Plahl von der göttlichen Wahrheit, die die einzig vollkommene sein kann, und die durch den Verstand des Menschen nur in Teilaspekten erkannt werden kann.⁴⁵ So steht hinter der „wahren“ Kunst eigentlich etwas Religiöses oder Göttliches. Er versteht dies in dem Sinn, dass wie die Wahrheit, so auch die Schönheit, das heißt „die wahre Schönheit“ göttlich ist. Das Göttliche, welches sichtbar wird. Plahl ist der Ansicht, dass dieses besonders durch die griechische Kunst in einem äußerst hohen Maß zum Ausdruck gebracht wurde. Die griechische Kultur hat die Darstellung der „wahren Schönheit“ in einem gewissen Zeitraum zum höchst möglichen Punkt getrieben. Sowohl in der Darstellung des menschlichen Körpers als auch in der Architektur, dem Tempelbau. Zur damaligen Zeit hatte man sich die Schönheit als den Glanz der Wahrheit als höchstes Ziel in der Kunst gesetzt. Friedrich Plahl beschreibt seine Sicht der Kunstszene der heutigen Zeit in etwa so: die Kultur ist heute an einem Punkt des gesellschaftlichen Lebensgefühls angelangt, an dem das Streben nach wahrer Schönheit nahezu keinen Platz findet. Es wird weder nach Schönheit noch nach Wahrheit gesucht und diese kulturelle Erscheinung macht auch das „wahre“ Kunstwerk unmöglich. Es ist etwas, was seiner Ansicht nach völlig fehlt, das nicht existiert.

⁴³ In Anlehnung an Rombold 1993, S. 113.

⁴⁴ In Anlehnung an Friedrich Plahl im Interview mit Friedrich Plahl am 26.08.2010, S. 8ff.

⁴⁵ Walter Senner, Wahrheit bei Albertus Magnus und Thomas von Aquin, in: Enders 2006, S. 103-148.

Ein Grund ist für Plahl der sich immer mehr verbreitende Verlust eines letzten Zieles, der auch im allgegenwärtigen Glaubensabfall sichtbar ist. Plahl möchte sich im Vergleich zu Mauer nicht auf das Christentum festlegen. Obwohl es auf ihn zuträfe, spricht er von etwas allgemein Göttlichem, konfessionsfreiem wie jeder es verstehen mag. Plahl und Mauer sehen die Situation der Kriegs- und Nachkriegskünstler ähnlich im Sinne des „Geworfen Sein“ in eine Bodenlosigkeit.⁴⁶ *Malerei als Ausdruck tiefsten Misstrauens, dem Selbst der Malerei als auch des Seins gegenüber, kaum positiv zu fassen als Suche nach neuen Fundamenten für beides (...).*⁴⁷ Da es das Göttliche nicht mehr gibt, diese höchste, unerfassbare Macht nicht mehr existiert, so versteht es Plahl, kann es auch die Wahrheit nicht mehr geben und dem resultierend kann die heutige Kultur auch nicht mehr danach streben. Was die jungen zeitgenössischen Lebenskünstler erzeugen, zeigt den völligen Glaubens- und Sinnverlust. Es ist eine Zeit des Umbruchs, der Beginn von etwas Neuem. Plahl versteht es im gleichen Sinne wie Duchamp, dass alles vorbei ist. *Die Nation ist vorbei; das Vaterland ist vorbei; die Religion ist vorbei. Es ist alles Vergangenheit.*⁴⁸ Es ist der Abbruch, das Aussteigen aus der europäischen Tradition. Es gibt kein höchstes geglaubtes Ziel, weder etwas Absolutes noch etwas Höheres. Die Fähigkeit zur Transzendenz, die Suche nach der Wahrheit und dessen Glanz der Schönheit ist vorbei.

Doch geht es schon bald nicht mehr allein um diese beiden Begriffe von Schönheit und Wahrheit, sondern Plahl wagt zu vermuten, dass ein dritter Begriff notwendig wird, der des „Raumes“.⁴⁹ In der Kunst und Architektur ist alles eine Frage des Raumes, in dessen genauem Maß sich die Schönheit zeigt. Wenn man die Kunst im Gesichtspunkt der Form betrachtet, wird die Kunst raumschaffend, da die Form immer etwas mit Raum zu tun hat.⁵⁰ In diesem Zusammenhang führt Friedrich Plahl Leon Battista Alberti (1404-1472) an. [...] *Albertis Originalität bestand vor allem in dem durchschlagenden Gedanken, dass die Baukunst nach der Schöpfung vom Absoluten strebe, welche [...] Wert in sich selbst, d.h. in der vollkommenen Anordnung der Volumina und Formen im Raum besitze. Die vollkommene Baukunst versetze den Menschen in [...] seherischen Zustand; Ihre Wahrnehmung lasse ihn erschauern und gebe ihm das Gefühl, im Einklang mit dem All zu stehen.*⁵¹ Dieser Raum, Tiefenraum, ist jedoch in den letzten hundert Jahren immer mehr verschwunden. Wie auch die

⁴⁶ Interview mit Friedrich Plahl am 22.11.2010, S. 9 und Interview mit Friedrich Plahl 26.08.2010, S. 10. Otto Mauer bei Otmar Rychlik, *Mauer /Mythen* in: Krammer 1993, S. 56.

⁴⁷ Otto Mauer bei Otmar Rychlik, *Mauer /Mythen* in: Krammer 1993, S. 56.

⁴⁸ Interview mit Friedrich Plahl am 27.08.2010, S. 1.

⁴⁹ Interview mit Friedrich Plahl am 26.08.2010, S. 10 und Interview mit Friedrich Plahl am 22.11.2010, S. 8.

⁵⁰ Interview mit Friedrich Plahl am 13.06.2011, S.1.

⁵¹ Chastel 1969, S. 105.

abstrakte, ungegenständliche Malerei keinen Tiefenraum mehr erzeugen kann, da man nicht mehr vom Gegenständlichen ausgeht, ist es auch nicht möglich, Tiefe konkret anzugeben.

Friedrich Plahl und Otto Mauer sind sich einig, dass „die Schönheit der Glanz der Wahrheit ist“, wie es schon Platon treffend formulierte.⁵² Plahl resümiert, dass außerhalb der Suche nach dieser Wahrheit, die im Göttlichen den Ursprung hat, auch keine Schönheit in der Kunst existieren kann. Währenddessen Mauer zu begründen versucht, warum selbst Elend, Leid oder Dämonisches als Wahrheit und somit als Teil der Schönheit in der Kunst zu betrachten sind, stuft Plahl seinen Schönheitsbegriff ab, der bis zum Zerfall in der zeitgenössischen Kunst führt. Abhängig von der Intensität des Strebens jeder Epoche nach der Wahrheit der Schönheit fällt das Maß, in dem es in der Kunst erreicht wird, aus. Als Höhepunkt des Strebens nach der Schönheit als dem Ziel der Kunst, sieht Plahl ohne Zweifel die griechische Kunst und Kultur, gefolgt von der Renaissance, die ja kunsttheoretisch gesehen die Antike wieder aufleben lässt und Teile von ihr weiter trägt. Danach folgt, je nach Verständnis des Schönheitsbegriffes, ein allmählicher Abfall bis hin zum Zerfall.

Ein weiterer Punkt, der sowohl Mauer als auch Plahl intensiv beschäftigt ist die Naturnähe, beziehungsweise deren Abbildung und Wiedergabe. Obwohl Natur, im Sinne der gegenständlichen Welt, die schon beim Tiefenraum erwähnt wurde, nur als Grundlage dient, ist sie dennoch unabdingbar für Friedrich Plahl.⁵³ Es genügt eine einfache, bescheidene Darstellung der Natur. Denn es geschieht etwas, das man nicht begründen kann. Es ist die Verwandlung von der Natur in Kunst. Die Verwandlung vom Erlebten, Geschehenen in Form. Auf einmal sind die Linien nicht mehr Linien, die nur richtig sind, sondern die mit Leben erfüllt werden. Es entsteht eine Melodie, eine Verwandlung, ein Kunstwerk. Voraussetzung dafür ist immer die erlebte, dreidimensionale Welt, die von der griechischen Kunst bis zu den modernen Künstlern, wie Picasso, bewusst eingehalten wurde. Plahl ist der Ansicht, dass die große Malerei, wenn immer sie angestrebt wird, nur im Zusammenhang mit der erlebten Welt erreicht werden kann, die wiederum in Beziehung zum Schöpfer, dem Ursprung dessen, der alles erschaffen hat, steht. Wenn man den Bezug zur Natur, zu der gesehenen Welt, zu den Früchten und Bäumen, den Menschen abbricht, dann bricht auch die Beziehung zu diesem letzten Grund ab.⁵⁴

Sowohl Mauer, als auch Plahl sind sich einig, dass Kunst Abbildung und nicht bloße Reproduktion der Natur ist. Die Schöpfung als nicht endender Kreislauf findet in der Kunst ihre Weiterführung. Doch obwohl die Ansätze von gegenstandsbezogener Kunst, wie auch die

⁵² Pöltner 2008, S. 35.

⁵³ In Anlehnung an Friedrich Plahl im Interview mit Friedrich Plahl am 22.11.2010, S. 4ff.

⁵⁴ In Anlehnung an Friedrich Plahl im Interview mit Friedrich Plahl am 27.08.2010, S. 6.

Suche nach der Wahrheit in der Schönheit, die im gewissen Maße bei der Natur endet, bei Plahl und Mauer ähnlich scheinen, endet ihr Kunstverständnis auf sehr unterschiedliche Weise.

Mauer, anfangs der abendländischen Kunst verpflichtet, extremer noch als Plahl seiner konservativen, christlichen Einstellung verpflichtet, revidiert von Mal zu Mal seine Ansichten, bis er sich schlussendlich zum „Avantgardisten“ wandelt. Uneingeschränkt allen Kunsttendenzen billigt er ihren Kunstanspruch selbst, wenn uns diese primitiv oder pervers erscheinen. Bedingt dadurch, dass durch die Gräueltaten der Geschichte alles möglich ist, wird von Mauer der Schleier des „Schönen“ und Gegenständlichen in der Kunst gelüftet.

Hingegen bleibt Plahl bis heute der abendländischen Tradition treu, die er zwar durch seine abstrakte Phase unterbrach, die er dennoch nie verneinte. Gegenständliche Kunst, die so wie die griechische Kunst nach dem höchsten Ziel strebt, ist als „wahre“ Kunst zu verstehen. Kunst erfährt bei ihm eine Abstufung, eine Art Wertekategorie, wobei ihm vieles bis heute noch unverständlich bleibt und er es nicht als Kunst begreifen kann.

2.3 Abstrakte Bilder (Kat. 14-28)

Bevor die Bilder aus der abstrakten Phase von Friedrich Plahl im Detail betrachtet werden, soll eine kurze Begriffsklärung vorangestellt werden, um eventuelle Missverständnisse zu vermeiden. Hierbei wird erläutert, in welchem Sinn die Stilrichtungen „Abstrakter Expressionismus“ und „Informel“ im Zusammenhang mit dem Künstler Friedrich Plahl verstanden werden sollen. Diese beiden Richtungen müssen im Zusammenhang mit den Werken der abstrakten Phase von Plahl kurz erörtert werden, da sie, ob bewusst oder unbewusst, Einfluss genommen haben.

Eine Analyse einzelner Werke wird im nächsten Kapitel folgen, die dem Betrachter einen Weg in das Bildverständnis bereiten soll. Daraus resultierend und in Verbindung mit dem Hintergrundwissen des ersten Kapitels soll im dritten Teil zusammenfassend beantwortet werden, wie sich Friedrich Plahl allgemein in der Kunstszene nach 1945 positionierte und welche Position er während der Zeit der abstrakten Phase einnahm.

2.3.1 Begriffsklärung

Friedrich Plahls abstrakte Werke in eine bestimmte abstrakte Stilrichtung einzuordnen, ist schwer möglich, soll aber dennoch gewagt werden, um eine gewisse Orientierung im Themenbereich zu erhalten. In dem Moment, in dem man versucht, Plahls Werke einem bestimmten „Stil“ zuzuordnen, wird deutlich, dass es schwierig ist, innerhalb eines Stils eine bestimmte Richtung zu definieren. Geglückter wäre es, wie Roger M. Buergel beim Abstrakten Expressionismus „von einer „Formation“ zu sprechen und nicht von einem „Stil“ oder einer „Gruppe“ [...], weil die Identität des Abstrakten Expressionismus nach wie vor ungeklärt ist. Wenn sich das Attribut „abstrakt-expressionistisch“ auf irgendetwas beziehen lässt, dann auf das Malerische.“⁵⁵

Es soll nicht der Eindruck entstehen, den Künstler um jeden Preis, gewaltsam in eine formale Kategorie zu zwingen oder ihm eine bestimmte Ideologie anzudichten. Auch, wenn der Begriff „Stil“ nicht ideal gewählt erscheint, ist er doch Teil eines allgemeinen Verständnisses und soll daher mit Vorsicht nur als Verständnisstütze verwendet werden. Wenn Ähnlichkeiten oder Abweichungen einer Stilrichtung angetroffen werden, dann nicht um zu sagen: „in dieser Phase hat er sich der informellen Malerei angeschlossen“, sondern um bei einem noch größtenteils unbekanntem Künstler eine Orientierungshilfe zu finden.

Bei der Untersuchung der Stilrichtungen nach 1945 oder wie Eduard Trier sie durchaus legitim in Deutschland als „die Stunde Null“ gedeutet hat, haben sich zwei Richtungen herauskristallisiert.⁵⁶ Sie entstanden in einer durch den Krieg erschütterten Welt, die sich nicht mehr mit dem Sozialistischen Realismus oder der (regionalen) Malerei der 30er Jahre ausdrücken ließ. Zuerst wird der „amerikanische Stil“, der Abstrakte Expressionismus betrachtet.⁵⁷ Dieser Stil wird als „Sammelbegriff für eine breit gefächerte Bewegung, insbesondere die der avantgardistischen Kunst in New York von etwa 1940 bis 1960“, verstanden.⁵⁸ Danach soll das österreichische Informel, das nach 1945 eine wichtige Rolle spielen wird, behandelt werden.⁵⁹ Es entsteht dabei grundsätzlich die Schwierigkeit der

⁵⁵ Buergel/Kockot 2000, S. 9.

⁵⁶ Eduard Trier, „1945-1955. Fragmentarische Erinnerungen“, in: Kat. Ausst. Nationalgalerie Berlin 1985, S. 10ff.

⁵⁷ Auch als „The New York School“ oder als „Expressive Abstraktion“ in der Dissertation von Nagler 1989 bezeichnet.

⁵⁸ Berg, van den/Fähnders 2009, S. 23.

⁵⁹ „Tachismus, un art autre, Gestische Malerei, Abstrakter Expressionismus, Lyrische Abstraktion usw. sind zusätzliche ungenaue Bezeichnungen bezüglich einer Malerei, die sich im Wesentlichen vor allem durch die individuelle Eigenart der einzelnen Maler voneinander unterscheiden lässt. [...] Informel wurde deshalb als Überbegriff gewählt, für die einzeln zu charakterisierende Eigenart der verschiedenen Maler dieser Richtung.“ Nagler 1989, S. 81f.

Kategorisierung der Bezeichnungen und Zuordnung der Kunstrichtungen nach 1945. Oft kommt es zu Überschneidungen und Ähnlichkeiten der vielfach unterschiedlich bezeichneten Kunststile. Anhand dieser beiden Stile, des amerikanischen Abstrakten Expressionismus und des Informel in Österreich, soll untersucht werden, inwieweit die moderne Kunst nach 1945 Einfluss auf die abstrakten Werke Plahls genommen hatte.

Abstrakter Expressionismus

Wie schon erwähnt, wäre für Roger M. Buergel als Begriff treffender „Formation“ anzuwenden als von einem „Stil“ zu sprechen und er meint oft formal mehr Unterschiede als Ähnlichkeiten bei den Künstlern des Abstrakten Expressionismus erkennen zu können. Ausgangspunkt und Orientierung des Abstrakten Expressionismus war der Surrealismus mit seiner dunklen, visionären Ästhetik, die der in der jüngsten Vergangenheit erlebten Erfahrung des Krieges einen Ausdruck verleihen konnte. Neben der surrealistischen Freud-Rezeption wurde die Lehre von C. G. Jung vom „kollektiven Unbewussten“ bevorzugt.⁶⁰ Die Künstler machten ihre Subjektivität zum Thema ihrer Werke oder, wie es Mark Rothko selbst formulierte: „Unsere Abstraktionen (suchen) nach einer bildlichen Entsprechung für das neue Wissen des Menschen und für das gewachsene Bewusstsein der Vielschichtigkeit seines inneren Selbst“.⁶¹

Stilistisch lässt sich der Abstrakte Expressionismus in zwei Hauptlinien teilen, in das Action Painting und das etwas statische, meditative Color Field Painting. Zu den wichtigsten Vertretern werden Maler wie Jackson Pollock, Lee Krasner, William de Kooning, Arshile Gorky, Anne Ryan, Robert Motherwell, Hans Hofmann, Clyfford Still, Franz Kline, Ardolph Gottlieb, Philipp Guston, Mark Rothko und Barnett Newman gezählt.

Gemeinsam lassen sich folgende Ausgangspunkte im Malerischen festlegen: „lockerere, schneller Auftrag der Farben oder zumindest der Eindruck davon; verwischt oder ineinander verlaufende Farbmassen statt klar geschiedener Formen; kräftige, auffällige Rhythmen; gebrochene Farben; verschiedene Grade der Sättigung oder der Dichte des Farbauftrags; deutlich sichtbare Spuren von Pinsel, Palettenmesser, Fingern oder Lappen [...]“.⁶² Das Malverfahren selbst ist willkürlich und ohne rationale Logik und wird zum wesentlichen Inhalt des Werkes. Dazu kommt zum einen das Element des Zufalls und zum anderen die Absicht „reine Emotionen“ unmittelbar auf die oft übergroßen Leinwände zu übertragen.

⁶⁰ Berg, van den/Fähnders 2009, S. 23.

⁶¹ Mark Rothko in einem Brief an den Herausgeber, New York Times 8. Juli 1942, S. 2, in: Buergel/Kockot 2000, S. 131.

⁶² Greenberg 1962, S. 25.

Während beispielsweise Jackson Pollock (ab 1947) den Automatismus im „Dripping Painting“ ergründete (Abb. 3, 27), in dem er die Leinwand auf dem Boden ausbreitete und über den körperlich, physischen Schaffensakt die Möglichkeit entdeckte, sich selber durch Farben auszudrücken, arbeitete Newman mit Meditationstafeln abstrakter Farbfeldmalerei auf immer größer werdenden Leinwänden. (Abb. 24)

Informel

Zu den wichtigsten Vertretern des Informel in Österreich zählen Oswald Oberhuber, Arnulf Rainer, Maria Lassnig, Kurt Weber, Paul Meisser, Markus Prachensky, Wolfgang Hollegha, Josef Mikl, Hans Staudacher, Kurt Weber und Hans Bischoffshausen. Spezifisch für die Malerei des Informel lassen sich, bedingt von der Bildauffassung, der Arbeitsweise und der individuellen Ausprägung folgende Grundmerkmale erkennen: Die Bildkonstruktion wird vermieden; im Vordergrund steht der spontane Malvorgang; Farbe und Form sind aneinander gebunden; Farbvermischung und Rinnung sind Teil des Inhalts; perspektivische Räumlichkeit wird vermieden, entsteht jedoch ungewollt durch Farbüberlagerungen; Wechsel der Farbdichten und unterschiedliche Farbeigenwerte; der Zufall ist ein wesentlicher Bestandteil des bildnerischen Resultats; es kommt formal und inhaltlich zu einer Rückbesinnung auf die Grundsubstanz der Malerei.⁶³ „Das Material wurde zum Zeichen und die Bedeutung des Kunstwerkes entstand nur aus seiner eigenen logischen bzw. der Struktur des Materials. Das malerische [...] Material, das sich der Abbildung einer gegenständlichen Welt verweigerte, also von der Repräsentationsfunktion befreit war, erhält seine Bedeutung gleichsam selbstreferenziell.“⁶⁴

Unter anderem waren auch hier der Surrealismus, Kandinsky sowie fernöstliche Praktiken Ausgangspunkt und Orientierung für verschiedene Künstler, als deren typische Vertreter Hollegha und Rainer zu nennen wären. Mikl dagegen fand seinen informellen Ursprung im Kubismus und Prachensky noch spezifischer bei Mondrian. Doch auch schon die Gegenwartskunst hinterließ bei den informellen Künstlern in Österreich seine Spuren. So kam es beispielsweise dazu, dass Arnulf Rainer und Maria Lassnig 1951 nach Paris reisten, um Riopelle, Bryen, Capogrossi, de Kooning, Hartung, Mathieu, Pollock und Wols zu sehen und darauf noch im selben Jahr in Klagenfurt die „Junge nonfigurative Malerei“ organisierten.⁶⁵ Es zeigte sich ein verstärktes Interesse am Informel in Österreich, welches wechselnd in seiner Bedeutungsstärke von den Anfängen auch bis in die jüngste Gegenwart anzutreffen ist.

⁶³ In Anlehnung an Nagler 1989, S. 81ff.

⁶⁴ Peter Weibel, „Der Traum von der Freiheit“, in: Sottriffer 1984.

⁶⁵ In Anlehnung an Kat. Ausst. Wiener Secession 1986.

Schlussendlich muss man jedoch resümieren, dass sowohl beim Abstrakten Expressionismus als auch beim Informel eine eindeutige, klare Definition unmöglich ist, sondern jeweils ein „Sammelbegriff“ vielfältiger Strömungen der Kunstszene vorliegt.

2.3.2 Betrachtung der abstrakten Bilder (Kat. 14-28)

Allgemein ist bei der Betrachtung der abstrakten Bilder Plahls folgendes zu bedenken: es handelt sich um eine Malerei, deren Charakter rein anschaulich ausgerichtet ist, die selbst zum Bildthema wird und daher mit verbalen Mitteln schwer erfasst und vermittelt werden kann. In den folgenden einzelnen Erörterungen wird daher nur punktuell auf die wesentlichen Bildmerkmale und Arbeitstechniken aufmerksam gemacht.

„Rechtecke“ in Blau/Weiß/Schwarzen Farbtönen⁶⁶

Abstrakte Komposition (Abb. 1)

Besonders deutlich ist bei diesem Bild die Spur der spontanen Farbsetzung zu erkennen, die sich in weißen Fäden über einen einheitlichen blauen Grund mit einem schwarzen Balken erstreckt. Der weiße Farbfluss setzt sich dynamisch und unkontrolliert zu einer transparenten, rechteckigen Formation zusammen. Eine ungewollte perspektivische Räumlichkeit entsteht nicht wie gewohnt durch die Raumperspektive, sondern durch die intensive weiße Farbdichte, die sich vom flachen Blaugrund durch Bewegung und Überlagerung ihrer Farbfäden absetzt. Das weiße „Fädenrechteck“ teilt sich in zwei gleichgroße Hälften. Im oberen Bereich schimmert ein schwarzer Balken hindurch. Die untere Hälfte erfährt eine noch spontanere und dynamisch wirkende Pinselführung, da die weißen „waagrecht“ verlaufenden Linien sich impulsiv und unkontrolliert in alle Richtungen bewegen. Dadurch wird ein Assoziationseffekt zu hieroglyphischen Zeichen erzeugt.

Abstrakte Komposition (Abb. 2)

Auf den ersten Blick meint man ein weißes „Rechteck“ auf einem blauen Grund im Sinn der geometrisch-konstruktiven Kunst zu betrachten. Doch schon bald, bei genauerer Auseinandersetzung wird deutlich, dass es Plahl keineswegs um die geometrische Form geht, auch wenn

⁶⁶ Um die abstrakten Bilder erfassen zu können wurden diese in drei „Gruppen“ geteilt („Rechtecke“ in Blau/Weiß/Schwarzen Farbtönen, Weitere „Rechtecke“ und „Kreisförmig“). Die verwendeten Formbezeichnungen sollen nicht als symmetrisch genau verstanden werden. Dass das „Rechteck“ kein geometrisch perfektes Rechteck ist, steht hier außer Frage. Es dient einzig und allein zur Verständigung und ist als Eindruck einer solchen Form zu verstehen.

sich das „Rechteck“ in seinen abstrakten Bildern zu wiederholen scheint. Auch hier liegt der Wert im Ausdruck seiner Spontaneität. Die Substanz der Farbe und ihre Greifbarkeit, das persönliche Interesse am malerischen Prozess werden mit intensiver Leidenschaft ausgedrückt. Auf einem blauen Grund bildet sich aus mehreren übereinander liegenden und ineinander greifenden, kräftigen Farbschichten ein „Rechteck“ heraus. Wobei diese durch die unterschiedlich langen und intensiven Pinselführungen keine genaue Abgrenzung vom Hintergrund erfährt. Deutlich schimmert an der einen oder anderen Stelle eine dunklere Farbe unter der weißen plakativen Farbschicht hervor.

Abstrakte Komposition (Abb. 5)

Wieder liegt eine starke Betonung auf dem sichtbar gewordenen Malprozess, der für den Betrachter zum Inhalt des Bildes wird. Formal gliedert es sich in die Bilderreihe der „Rechtecke“ in Blau/Weiß/Schwarzen Farbtönen ein. Auffallend aber ist die umgekehrte Farbgebung: der weiße Grund und das blaue „Rechteck“. Durch die unterschiedlich starke Farbsetzung, von der beinahe transparenten bis hin zu einer deutlichen Deckkraft der Farbsubstanz, erhält das Bild die Intensität.

Abstrakte Komposition (Abb. 6)

Wieder benutzt Friedrich Plahl eine rechteckige Form. Anders als bei den beiden vorangegangenen Werken wechselt Plahl den Blauton und vermeidet einen einheitlichen Hintergrund. Er grenzt die Farben dadurch voneinander ab, indem er an den Berührungspunkten die Farbsättigung verringert. Das in der Mitte zentrierte „Rechteck“ formt sich aus einem breiteren weißen Balken und einem darunter liegenden, schmäleren, blauen Balken. Doch verbinden sie sich nicht wie bei den vorangegangenen Bildern, sondern scheinen hell schattiert und durch den dünneren Farbauftrag abgesetzt. Dadurch erhält das „Rechteck“ eine Dimension von Tiefe und Leuchtkraft. Zum Teil erkennt man, wie die verschiedenen Farbschichten unterschiedlicher Stärke aufgetragen wurden und dadurch lässt sich der Malprozess anschaulich begreifen. Einerseits liegt eine starke Akzentuierung des Bildes am malerischen Vorgang und andererseits am Material, welches besonders im unteren Balken durch die profilierte Farbdichte der weißen Schicht, die unter der blauen Schicht liegt, zu tragen kommt.

Weitere „Rechtecke“

Abstrakte Komposition (Ab.11)

Obgleich der dynamische und nahezu absichtslose Malprozess, der von Friedrich Plahl immer wieder betont wird, dem Betrachter gut begreifbar ist, führt es den Künstler zu einer immer wiederkehrenden Formation. Deutlich sichtbar hinterlässt der Pinsel eine individuelle Spur. Ansetzen und Absetzen des Pinsels als künstlerischer Vorgang wird für den Betrachter nachvollziehbar. Aus den ineinander fließenden Farben, der förmlich spürbaren Bewegung und Überlagerung entsteht eine harmonisierende Bildeinheit.

Abstrakte Komposition (Abb. 13)

Schlicht und einfach; aber dennoch nicht weniger ausdrucksstark, ist die schnelle dynamische Pinselführung des Künstlers wahrzunehmen. Der Malprozess selbst wird somit zum eigentlichen Thema des Bildes. Nichts Gegenständliches, nichts Symbolisches, nichts Intellektuelles soll in das Bild einfließen. Plahl muss das Gefühl gehabt haben, dass es so, wie es ist, vollständig ist. Denn mit ein wenig Fantasie kann man erahnen, dass es, hätte er das Bild weitergeführt, eine ähnliche Gestalt wie die vorhergegangenen Bilder angenommen hätte. So soll es, obwohl es optisch doch anders erscheint, mit in diese Reihe der „Rechtecke“ eingegliedert werden.

Abstrakte Komposition (Abb. 15)

Ließ sich bei den vorangegangenen Bildern einheitlich eine Tendenz der waagrechten Malweise feststellen, so wird diese Harmonie hier durchbrochen. Plahl malt sowohl waagrecht, als auch senkrecht, kreuz und quer. Durch diese intensive Bewegung der Pinselführung entwickelt sich auch ein sichtbar dynamischerer Akzent des Bildes. Hinzu kommt die verwischte, ineinander übergehende Farbmasse, anstelle von klar geschiedenen Formen. War der „Hintergrund“ bis dahin noch farblich getrennt und unabhängig vom „Rechteck“, so fließt nun die unterliegende schwarze Farbe des „Rechtecks“ mit ihm ineinander. Hier wird ein weiteres Mal eine Kunst ohne jeglichen Bezug, die nur sich selbst als Thema hat, angesprochen.

Senkrecht gemalt

Abstrakte Komposition (Abb. 19)

Das immer wiederkehrende „Rechteck“ wird hier vom Künstler durch eine andere Pinselführung erzeugt. In diesem Fall wird der Pinsel senkrecht angesetzt und lässt so durch nebeneinander liegende Balken die Formation entstehen. Das Bild wird von Grüntönen dominiert hinter denen an der ein oder anderen frei gebliebenen oder dünneren Stelle ein Rot durchscheint. Wenn bei anderen Bildern durch die unterschiedliche Farbdichte das Material der Farbe anschaulich präsentiert wurde, so legt Plahl hier seine ganz besondere Aufmerksamkeit auf die deutliche Verbildlichung des Malprozesses. Die Substanz der Farbe ist dünner und jeder Pinselstrich, jede Stärke des Aufdrückens, nachvollziehbar.

Abstrakte Komposition (Abb. 20)

Obwohl Plahl im Prinzip dem gleichen Arbeitsschema der vorherigen abstrakten Komposition (Abb. 19) folgt, erzielt er durch einzelne Unterschiede eine ganz andere Wirkung. Die Farbpalette wird vielfältiger. Doch werden die punktuell noch an einigen Stellen kräftig hervorleuchtenden Farben durch eine Mattierung gedämpft, wodurch eine harmonische Bildeinheit entsteht. Neben den deutlich sichtbaren Spuren des Pinsels, wird ein besonderes Augenmerk auf Bewegung, Überlagerung und Vermischung der Farben gelegt. Besonders der Zufall, von welchem die Farbvermischung wesentlich abhängt, trägt als ein wesentlicher Bestandteil zum bildnerischen Resultat des Bildes bei. Auch die an einigen Stellen sichtbaren Verrinnungen der Farbe tragen als Teil des Malprozesses inhaltlich zum Bildthema bei.

Abstrakte Komposition (Abb. 21)

Durch die strahlend bunten Farben erhält das Bild eine so intensive heitere Leuchtkraft, wie sie uns nur selten in Plahls abstrakten Werken begegnet. Wie bei den ersten Werken hebt sich der orangefarbene Hintergrund stark von den übrigen Farben ab. Doch verliert dieser an Ausmaß. Die Balken sind deutlich als einzelne wahrzunehmen und bilden keine einheitliche Form mehr. Der schnelle und impulsive Malprozess wird durch die vereinzelt tropfende und verrinnende Farbe wahrgenommen. Unterschiedlich dicker, starker und langer Pinselauftrag mit abwechselnder Farbintensität verleiht dem Bild eine gewisse Spannung.

Abstrakte Komposition (Abb. 23)

Ähnlichkeiten lassen sich noch erkennen, doch weicht dieses Bild am meisten von vorangegangenen Schemen ab. Unkontrolliert und unkalkuliert lässt Friedrich Plahl das Bild entstehen. Die Farbe macht sich selbstständig und nimmt ihre eigene Dynamik an. Spontan geht sie ihren eigenen Weg, bricht ihn ab und setzt ihn an anderer Stelle wieder fort. Ein Werk, vollkommen unintellektuell, ohne verborgene Symbolik – einzig zur Darstellung der Malerei - frei von klassischen Formen, Bedeutungen und Zwängen.

Kreisförmig

Abstrakte Komposition (Abb. 25)

Ausdrucksstark, substanzbezogen und von einer absoluten Unberechenbarkeit beeinflusst, ist die Wirkung des Bildes auf den Betrachter. Farblich verschiedene, ineinander fließende, konzentrische Ringe bilden eine um die Bildmitte zentrierte, runde Formation. Diese Harmonisierung wird von unwillkürlich, intuitiven dicken Farbspritzern, die sich über das ganze Bild erstrecken, gebrochen. Obwohl ihre Wirkung durch Übermalung gelindert wird, ist die nervöse Selbständigkeit der Farbe nicht zu verneinen.

Abstrakte Komposition (Abb. 26)

Der gleiche Ansatz wie beim vorherigen Bild (Abb. 25), doch durch die schwächere Farbsubstanz und deren Veränderungen tritt dieses Werk in seiner Wirkung nicht so stark auf. Impulsiv wirken die roten Farbspritzer, deren Unkontrolliertheit besonders durch die erstarrten Farbtropfen deutlich zum Ausdruck kommt. Zugleich stehen diese Farbansammlungen in ihrer Farbintensität in einem starken Kontrast zu der übrigen blassen Farbe des Bildes.

Abstrakte Komposition (Abb. 31)

Auch hier lässt es sich Friedrich Plahl nicht nehmen, gekonnt seinen Malprozess zum Thema seines Bildes zu erheben. Die Spuren der Pinsel, die Substanz der Farbe, die sich hemmungslos verselbständigt haben, lassen Plahls abstrakte Bildsprache entstehen. Die Farbe tropft, verwischt, verrinnt. Es wird weder Perfektion noch Kontrolle angestrebt. Der Zufall, verknüpft mit der Intuition des Künstlers, lässt das bildnerische Endergebnis, eine Kunst ohne Bezüge, entstehen.

2.3.3 Analyse und Vergleich der abstrakten Bilder

Beim Vergleich Friedrich Plahls abstrakter Bilder untereinander lassen sich verschiedene wiederkehrende Charakteristika feststellen. (*Kat. 14-28*) Von diesen können die folgenden, grundlegenden Merkmale, welche bei den meisten der abstrakten Werke von Friedrich Plahl anzutreffen sind, genannt werden:

- Friedrich Plahls abstrakte Werke entbehren jeglichen Bezugs zu gegenständlicher Darstellung und zielen weder auf eine symbolische noch tiefere, intellektuelle Deutung ab.
- Bildresultate sind abhängig von Zufall und Intuition; sie entstehen ohne gezielte Planung des Künstlers.
- Der sichtbar gewordene Malprozess wird zum Thema des Bildes; der malerische Prozess ist vom Betrachter nachvollziehbar.
- Dynamisch, spontane, unkontrollierte, unkalkulierte, impulsive Malweise.
- Wiederkehrende Formation eines „Rechtecks“, welches durch nebeneinander und übereinander liegende „Balken“ entsteht.
- Entstehung einer harmonischen Bildeinheit.
- Verselbständigung der Farben durch Anwendung verschiedener Techniken wie Tropfen, Spritzen, Verrinnen, Verwischen, Zusammenfließen, Bewegung und Überlagerung der Farben.
- Es gibt keine genauen Abgrenzungen der Farben und Formen.
- Sichtbare Farbsubstanzen und Farbschichten erzielen Farbdichten von transparent-durchschimmernd bis extrem deckend.
- Widererkennung von unterschiedlich dicken und langen, starken Pinselspuren.
- Entstehung von Raumperspektive und Tiefe durch unterschiedliche Stärke der Farbmassen.

Vergleicht man diese Punkte mit den malerischen Ansätzen des Abstrakten Expressionismus, so entdeckt man eine große Ähnlichkeit der Maltechniken, dem Umgang mit den Farben und der Bedeutung des Malprozesses. Besonders die Farbfeldmalerei (Color Field Painting), wie etwa von Mark Rothko angewendet (*Abb. 7-10*), weist starke Parallelen mit Plahls Werken auf. Mit Sicherheit hat auch das österreichische Informel Spuren hinterlassen. (*Abb. 17, 18*) Sowohl bei Künstlern des Informel als auch bei Plahl bilden der Malvorgang, die Bedeutung

der Farbe in ihrer Substanz sowie die Ausführung und deren Wirkung auf den Betrachter den Fokus des Bildinhaltes. Doch noch stärker ist die Ähnlichkeit zum Informel in der Anwendung des Zufalls, der Spontaneität und der Unkontrolliertheit als wesentlichem Bestandteil des Malprozesses zu erkennen. (*Abb. 29, 30*) Sicher ist, dass Plahl, obwohl er einige Vertreter der beiden genannten „Stilrichtungen“, wie Jackson Pollock (1912-1956), William de Kooning (1904-1997), Mark Rothko (1903-1970), Barnett Newman (1905-1970) oder Arnulf Rainer (*1929), Maria Lassnig (*1919) und Markus Prachensky (1932-2011) kannte, seine persönliche Entwicklung dennoch auf eine davon unabhängige, individuelle Weise fortsetzte.⁶⁷

Ein anderer Aspekt, der unser Augenmerk verdient, ist gerade die soeben genannte Anwendung der Spontaneität als Mittel des Malprozesses. Etwas irritierend erscheint die wiederkehrende Formation eines „Rechtecks“, die zufällig und spontan entstanden ist.

Plahl jedoch eine bewusste Hinwendung zur geometrischen Form zu unterstellen, wäre in jeder Hinsicht falsch. Gabriela Nagler erläutert sehr genau in ihrer Dissertation die Punkte der Geometrischen Abstraktion / Ungegenständlichkeit in Österreich, die sich mit der Farbe in geometrischen Formen auseinandersetzt.⁶⁸ So widerspricht Plahls Malerei eindeutig in einigen wesentlichen Punkten den von Nagler dargelegten Kriterien. Plahl hat die Bildthematik nicht auf Grund sorgfältiger Vorbereitung erarbeitet. Es kommt zu keinen Variationen von Formerfindungen und auch keiner jeweiligen Farbzuteilung. Hinzu kommt, dass seine Formen keine klaren Abgrenzungen besitzen.⁶⁹

Wenn man die zuvor genannten Künstler mit Friedrich Plahl vergleicht, lässt sich erkennen, dass besonders die Farbfeldmalerei des Abstrakten Expressionismus einen Eindruck bei ihm hinterlassen haben muss. Beim Betrachten einiger Bilder von Mark Rothko (*Abb. 7-10, 12*), aber auch die von Clyfford Still (1904-1980) (*Abb. 22*) und im (minimalen) Ansatz bei Barnett Newman (*Abb. 24*) ist eine deutliche Bezugnahme zu spüren. Betrachtet man die abstrakte Komposition (*Abb. 23*), könnte man (wohl etwas weit ausgeholt) die Trennung der gelben Farbfelder durch die schwarzen Linien mit denen von Barnett Newman (*Abb. 24*) vergleichen. Sicherlich ist hier keine klare Bezugnahme zu unterstellen, doch eine Inspirationsquelle durchaus möglich. Klarer wird es, wenn man Rothkos Werk (*Abb. 7-10*,

⁶⁷ „Ihren vollen nationalen und bald auch internationalen Durchbruch erreichte die New York School 1952 mit der Ausstellung „Fifteen Americans“ im Museum of Modern Art. Als Werke des Abstrakten Expressionismus Ende der 50er Jahre zu Wanderausstellungen in die großen europäischen Museen geschickt wurden, war das Interesse an den Arbeiten groß.“ Baal-Teshuv 2009, S. 7f. So ist es nicht auszuschließen, dass Friedrich Plahl in seiner abstrakten Phase 1964-74 einige Werke der amerikanischen Abstrakten Expressionisten kannte.

⁶⁸ Nagler 1989, S. 55ff.

⁶⁹ Nagler 1989, S. 55.

12) mit den rechteckigen, verschwommenen Farbformationen dem abstrakten Bild von Friedrich Plahl (Abb. 6) gegenüberstellt. Formal stark ähnlich, ziehen die Bilder durch ihre intensive Leuchtkraft, einer inneren Lichtquelle, den Betrachter in das Bild hinein. Was jedoch bei Mark Rothko fehlt und, was ein wesentlicher Bestandteil bei vielen Bildern von Friedrich Plahl ist, ist ein verstärktes Interesse an der Visualisierung der Farbsubstanz durch die der Betrachter die Möglichkeit hat, den Malprozess nachzuvollziehen. (Abb. 1) Weiters kommen bei der Entstehung der abstrakten Werke von Plahl die Aspekte der Spontaneität und Intuition, in einer mit anderen Künstlern unverwechselbaren Art, zur Anwendung.

Beim Betrachten einiger abstrakten Komposition (Abb. 1, 25, 26) wird man spontan an Jackson Pollock (Abb. 3, 27) denken. Mit der Inspiration zum „Dripping Painting“, seiner Eigenart des Malprozesses, hatte Pollock zahlreiche Künstler und so sicher auch Plahl beeindruckt und unbewusst gelenkt. Vergleichbar ist Plahls Aussage im Interview: *„Je nachdem, ob ich Platz hatte, habe ich mehrere Blätter auf den Boden gelegt. Zum Teil habe ich damit angefangen, einfach mit einem Pinsel Farbe auf die Blätter tropfen zu lassen oder aus einer Plastikflasche flüssigen Farbstoff auf die Blätter zu spitzen. Dabei wurde nicht nachgedacht, was aus dem einen oder anderen Bild entstehen soll.“*⁷⁰ Dass sich Plahl am „Dripping Painting“ orientiert hat und der Malprozess keine Neuerfindung von ihm war, ist ohne Zweifel anzunehmen. Doch was festzustellen ist, ist ein Entwicklungsprozess seiner persönlichen Technik, die er aus der Kombination verschiedener Einflüsse entstehen ließ. Ein weiterer ist sicherlich auch William de Kooning (Abb. 16) gewesen, was im Vergleich mit Friedrich Plahls Werken ersichtlich wird.

Sieht man sich im österreichischen Informel um, fallen einem einige Künstler auf, die in einigen Werken eine ähnliche Tendenz wie Friederich Plahl aufweisen. So das Werk von Hans Bischoffshausen (Abb. 4), welches zwar radikal minimalistisch, fast kontemplativ in Erscheinung tritt, doch eine starke Materialbezogenheit aufweist. Bei ihm gehen Gestaltungsformen hervor, bei denen er auch direkt aus der Tube hingeschriebene Linienzüge oder plastisch wirksame Flecken und Farbanhäufungen benutzt.⁷¹ Vergleicht man ihn mit einem Werk von Plahl (Abb. 1, 2), ist zwar ein farblicher Unterschied zu vernehmen, nichtsdestotrotz lässt sich eine starke Gemeinsamkeit im Umgang mit der Farbdichte feststellen.

⁷⁰ Die Aussage von Friedrich Plahl sind inhaltlich dem Interview mit Friedrich Plahl am 27.08.2010, S. 3 entnommen.

⁷¹ In Anlehnung an Kat. Ausst. Wiener Secession 1986, S. 26.

Hans Staudacher (*1923) (*Abb. 30*) und Arnulf Rainer (*Abb. 29*), ihre leichfertige und spontan in Erscheinung tretenden Farbformulierungen lassen sich in ähnlicher Weise in einigen Werken Plahls feststellen.

Wie auch Kurt Weber (1893-1964), der in seinem Werk (*Abb. 28*) durch eine heftige Gestikulation und Zufallswerte, wie Spritzer und Gerinnung, seine Dynamik und Spontaneität ausdrückt. Hier lassen sich vor allem die Bilder (*Abb. 25, 31*) von Plahl anführen, die eine genauso starke Unkontrolliertheit und Schnelligkeit durch ihre Pinselführung erzeugen.

Nicht zu vergessen sind Maria Lassnig (*Abb. 17, 18*) und Peter Bischof (*1934) (*Abb. 14*), die in ihrer eher großflächigeren Farbmalerie auch mit Friedrich Plahl in Zusammenhang gebracht werden können. Es lässt sich jedoch nicht sagen, ob sie direkt Einfluss auf Plahl genommen haben, da sie teils zeitgleich gearbeitet haben. Doch gehören sie zum künstlerischen Umkreis in Österreich, in dem sich Friedrich Plahl, zwar nicht persönlich, doch ohne Zweifel künstlerisch, bewegt hat. In vielen Dingen unterscheidet er sich zwar, doch sind immer wieder ähnliche Tendenzen aufzuweisen.

Bleibt zum Schluss dieses Kapitels der Abstrakten Bilder nur noch einmal zu betonen, dass Friedrich Plahl in dieser Phase die Malerei so reduziert, dass sie nur sich selbst zeigt und zeigen soll. Es soll kein noch so entferntes Verhältnis zur gegenständlichen Welt entstehen oder hineininterpretiert werden.

3. Figurenbilder (Kat. 29-101)

„In der Dominanz einer Oberflächigkeit, in der Betonung des Schnellebigen, des Effektivollen sieht Plahl einen Verlust der Körperlichkeit, der fest gefügten Natur, der Sinnlichkeit des Lebens. In Abkehr von dieser aktuellen Situation sucht er eine andere Dimension, in die seit wenigen Jahren wieder der Mensch Eingang findet. Mit all den Erfahrungen der Naturinterpretation gewinnt bei ihm nun der menschliche Körper eine Stabilität, eine raumgreifende Position, die er in ein Gebäude von Hohlraum und Lichtreflexion eintaucht.“⁷² Die Reduktion des Körperlichen auf die Form wird in einen spannungsreichen Raumklang von Farben getaucht.

Friedrich Plahl fühlt sich in einem Zustand des „in die Welt geworfen Seins“, wie es Martin Heidegger in „Sein und Zeit“ für ihn immer wieder treffend formulierte⁷³, dessen Weg ihn zur Rückkehr und erneuten Auseinandersetzung mit dem klassischen Thema der Figur führt. Dies wird eine dominante Stellung in Friedrich Plahls Oeuvre einnehmen.

Zu Beginn dieses Kapitels wird ein Interview mit Friedrich Plahl geführt, der seine Stellung erläutern und Aufschluss zu seinen Figurenbildern, zur Entwicklung der Zweifigurenbilder und zur oft bedrückenden Atmosphäre geben wird. Danach folgt, wie schon bei der abstrakten Malerei, eine genauere Betrachtung der Werke, die sich in drei Gruppen aufteilen lassen. Zum Schluss werden die gewonnenen Erkenntnisse analysiert und in den Kontext mit der modernen und zeitgenössischen Kunst gesetzt, um eventuelle Vergleichbarkeiten, aber auch spürbare Differenzen deutlich zu machen.

3.1 Friedrich Plahl zu seinen Figurenbildern im Interview

„Nach der abstrakten Phase haben Sie sich auf die gegenständliche Kunst konzentriert. Einen Großteil Ihrer Werke nehmen die Figurenbilder ein. Können Sie sich noch an den Zeitpunkt erinnern, wann Sie begonnen haben, Figuren darzustellen, und wie sie sich im Laufe der Zeit entwickelten?“⁷⁴

⁷² Kat. Ausst. Galerie Welz 1995, S. 3.

⁷³ Rentsch 2007.

⁷⁴ Die Aussagen von Friedrich Plahl sind inhaltlich dem Interview mit Friedrich Plahl am 26.08.2010 entnommen.

„Natürlich auf der Akademie, wo es üblich ist, Figuren zu zeichnen. (Kat. 1-13) Eine sehr intensive Zeit war der Abendakt. Zeichnungen habe ich schon immer gemacht (Kat. 102-153), wobei ich jetzt nur noch Zeichnungen im Zusammenhang mit Bildern anfertige. Die Zeichnungen dienen als Studie und Vorlage für meine Bilder und stellen kein autonomes Kunstwerk mehr dar. Es ist mir verloren gegangen, einzig und allein eine Zeichnung anzufertigen. Es ist auch deswegen so, weil ich das Gefühl habe, dass ich es kann. Und wenn ich mein Ziel erreicht habe, verliert es für mich an Spannung und wird uninteressanter. Zugleich würden meine Sachen auch schlechter werden, weil die Leidenschaft fehlt.“⁷⁵

Die ersten Figurenbilder sind völlige Vergangenheit. Man kann sie als Tastversuche in ein neues Gebiet bezeichnen. Etwa drei Jahre habe ich gebraucht, bis ich das Gefühl hatte, dass die Bilder gelungen sind.“⁷⁶

Ich habe nicht kontinuierlich Figuren gemalt. Es kam vor, dass ich zwei, drei Monate ein, zweimal in der Woche ein Modell zur Verfügung hatte und dann eine Weile gar nicht. Vor allem in der Sommerzeit in Straden war dies von April bis Oktober eigentlich unmöglich. Mir stand weder ein Modell zur Verfügung, noch waren der Raum und die Lichtverhältnisse optimal. Schon immer stand ich in großer Abhängigkeit zum Licht, egal ob bei einem Figurenbild oder einem Stillleben. Für mich ist eine optimale Beleuchtung, aus der eine starke Schattenseite resultieren muss, eine Voraussetzung zu malen, genauso wie Farbe und Leinwand. Das Licht und der geworfene Schatten bringen mich in die Spannung zu malen.

Oft kommt es auch vor, dass ich einfach nur so da sitze. Manchmal auch ziemlich lange. Ich schaue mir das Modell an und warte, bis mir plötzlich eine Idee kommt. Wenn ich dann den Schatten um den Körper male, ist der Moment da, wo es anfängt von alleine weiter zu gehen.

Wenn ich mir ein Modell bestelle, weiß ich zwar, dass ich einen Akt malen werde, aber ich habe noch keine konkrete Vorstellung, wie das Bild am Ende aussehen soll. Ich lasse es hunderte Male die Pose ändern, sich drehen, hinsetzen und wieder aufstehen, bis ich weiß: So soll es sein. Wobei es äußerst schwierig ist, ein gutes Modell zu erwischen. Sie brauchen ein gewisses schauspielerisches Talent, um imstande zu sein, Gefühle wie Trauer und Freude darstellen zu können.“

„Es gibt eine Reihe von Figurenbildern, die in Rottönen, Blautönen oder Gelbtönen gemalt wurden. Gibt es einen spezifischen Grund, nach dem Sie die jeweilige Farbe wählten oder einen Anlass, sie zu ändern? Trägt die Farbe eine Bedeutung?“⁷⁷

⁷⁵ Interview mit Friedrich Plahl am 22.11.2010, S. 6.

⁷⁶ Interview mit Friedrich Plahl am 27.08.2010, S. 1.

„Darüber hab ich auch schon nachgedacht und ganz genau kann ich es leider nicht sagen. Die meiste Zeit hatte ich rote Tücher als Unterlage für das Modell und aus dieser Farbe resultiert das Rot der Bilder. Es kam schon vor, dass ich hin und wieder zu einer anderen Farbe griff, aber im Allgemeinen habe ich einen gewissen Zeitraum, wo ich immer ein und denselben Farbton verwende. Ungefähr bis 1997 habe ich überwiegend in roten Tönen gemalt. Manchmal dachte ich schon, dass ich ein anderes Erlebnis malen möchte. Da für mich an die Farbe ja ein bestimmtes Erlebnis geknüpft ist. Und so entschloss ich mich beispielsweise in blauen Tönen zu malen. Das war in den letzten zwei, drei Jahren. Es ist durchaus eine emotionale Wahl.

Vor zwei Jahren hat mir die Franziska auch noch ein gelbes Tuch gebracht und das hat mich in diesem Augenblick sehr beeindruckt. Zugleich kamen auch die Frühlingsmonate und alles rundherum erwachte wieder zum Leben und so tauchten meine Figurenbilder in einen gelben Raum, der der Sonne glich. Das Licht, das endlich nach dem langen Winter zurückkam, strahlte aus meinen Bildern. So habe ich es empfunden. Es entstanden heitere Bilder aus der Kombination des gelben Tuches, des hellen Lichtes und des Frühlingserwachen.⁷⁸ (Kat. 90-97)

Es war eine kurze Zeit, in der ich den gelben Grund benutzte. Rot ist für mich schon immer die Grundfarbe gewesen, menschlich und psychologisch gesehen, die Farbe der Energie. Zugleich ist es eine Farbe die sich sehr variieren lässt. Wenn ich die Grundfarbe änderte, dann ist es ein bewusster Entschluss von mir gewesen, der einer bestimmten Empfindung entsprang.⁷⁹

„Der Betrachter gewinnt meist den Eindruck einer traurigen, niedergeschlagenen, drückenden Atmosphäre gegenüber den Figurenbildern. Was empfinden Sie in Anbetracht Ihrer Figurenbilder?⁸⁰

„Es ist nicht beabsichtigt, dass meine Bilder eine traurige, drückende Stimmung widerspiegeln. Ich begeben mich auf ein neutrales Feld und sage: Als Picasso „Guernica“

⁷⁷ Die Aussagen von Friedrich Plahl sind inhaltlich dem Interview mit Friedrich Plahl am 26.08.2010 entnommen. Ergänzungen aus anderen Interviews sind separat angegeben.

⁷⁸ Interview mit Friedrich Plahl am 22.11.2010, S. 12.

⁷⁹ Interview mit Friedrich Plahl am 22.11.2010, S. 12f.

⁸⁰ Die Aussagen von Friedrich Plahl sind inhaltlich dem Interview mit Friedrich Plahl am 26.08.2010 entnommen. Ergänzungen aus anderen Interviews sind separat angegeben.

gemalt hat, war er persönlich überhaupt nicht traurig. Ich bin immer guter Laune beim Malen.⁸¹

Es sind Dinge, die man nicht bewusst macht, sondern weil man sie so empfindet. Empfinden ist hier mit Vorsicht zu verstehen. Ich wehre mich gegen den Begriff Empfindungen in dem Sinne, wie es die deutschen Expressionisten verstanden. Beispielsweise haben die Brückemaler ein bewusstes Leiden an der Welt ausgedrückt, was bei mir nicht der Fall ist.

Es ist die Art und Weise, wie ich die Welt erlebe, die sich in den Bildern wieder findet. Ich glaube, dass so die Welt geschaffen ist. Genauso spiegelt die Welt die Bodenlosigkeit in den Bildern wieder. Wenn man das Gefühl hat, in einer absurden Welt zu leben, ist das Malen fröhlicher Dinge schwierig. Es ist ein existentieller Zustand.⁸²

Die Sache ist etwas problematisch. Die Empfindungen, die ich in meine Bilder einbringe, sind weder beabsichtigt, noch gesteuert. Wenn ich male, dann gibt es nichts anderes für mich. Da bleibt wenig Raum für weitere Gedanken. Ob die Bilder eine düstere Stimmung ausstrahlen, möchte ich eigentlich jedem Betrachter selber überlassen, er soll es sehen, so wie er es empfindet.“

„Was inspirierte Sie zu Ihren Zwei-Figurenbildern?“⁸³

„Der Einfall der Zwei-Figurenbilder war reiner Zufall. In der Wiener Wohnung hatten wir einen großen Spiegel horizontal an der Wand lehnen. Den hatte meine Frau Franziska in ihrer alten Wohnung am Kleiderkasten und als wir zusammenzogen demolierte sie den Kasten und nahm den Spiegel mit. Einmal hatte ich dann ein Modell davor liegen und da kam mir der Einfall, zwei Figuren zu malen.

Es gefiel mir äußerst gut und weckte großes Interesse in mir, die Vorderansicht und die Rückenansicht zugleich zu sehen. Wenn die Figur mit dem Körper, mit der Brust nach vorne lag, dann konnte ich den Rücken im Spiegel sehen und hatte zwei einigermaßen verschiedene Figuren zur gleichen Zeit vor mir, wobei sich das Spiegelbild nur in einem gewissen Maß unterschied.

Es war für mich gleich einer Offenbarung, sodass ich nur noch gelegentlich einzelne Figuren malte. Um 1990 muss es gewesen sein, dass ich mich immer mehr auf die Zwei-Figurenbilder konzentrierte. Ich konnte, wie in der Musik, das Bild zweistimmig gestalten.

⁸¹ Interview mit Friedrich Plahl am 22.11.2010, S. 12.

⁸² Interview mit Friedrich Plahl am 22.11.2010, S. 12.

⁸³ Die Aussagen von Friedrich Plahl sind inhaltlich dem Interview mit Friedrich Plahl am 26.08.2010 entnommen. Ergänzungen aus anderen Interviews sind separat angegeben.

Ich hatte die Möglichkeit, wie bei zwei Tänzern, Spannung zwischen ihnen zu erzeugen, die von einer mir noch nicht bekannten Art war.⁸⁴

Zunächst hielt ich streng am Spiegelbild (Abb. 38, 40) fest. Wann ich den zweiten Schritt wagte, kann ich nicht genau sagen. Doch nach einiger Zeit bemerkte ich in mir den Wunsch, etwas zu verändern. Das Modell gab mir die Stellung, die Pose einer Figur in meinem Bild, wobei das Spiegelbild nur noch Anstoß für die andere Figur wurde und sich allmählich von ihr löste. Sie hatte eigentlich keinen Bezug mehr zum Spiegelbild. Entweder habe ich das Modell eine andere Stellung einnehmen lassen oder Zeichnungen von früher als Vorlage benutzt, um so das Bild weiterzuführen.

Ein Problem stellt für mich die Rollenverteilung der beiden Figuren dar, das ich nie lösen konnte. Ursprünglich sollten sich beide auf der gleichen Ebene befinden und keine dominieren. Doch das gelang mir nicht immer. Vielleicht soll man sich auch einfach nicht an seine eigenen Regeln halten. Es stimmt sicher, dass zum Teil die psychologische Konstellation eine Rolle spielt und eine Figur mit einer herrschenden und einer unterwerfenden Rolle entstand.⁸⁵

Die beiden Figuren sind in einem Raum wiedergegeben, aber vollkommen unräumlich in dem Sinne, dass sich keine über oder unter, vor oder hinter der anderen Figur befindet. Wenn eine Figur kleiner wirkt, dann sind es meist die Bilder, wo ich noch direkt mit dem Spiegelbild gearbeitet habe. Das ist ein Problem, das mich jetzt noch beschäftigt, wenn diese starke Raumbestimmung entsteht. Mein Ziel war und ist es, zwei Figuren zu malen, die in einem unbestimmten Raum schweben.“⁸⁶

„Oft sind bei den jüngeren Bildern nur noch Fragmente der Figuren zu erkennen, die gegenständlich kaum noch als solche lesbar sind. Steht diese nicht im Widerspruch zu Ihrer Einstellung zur abstrakten Malerei?“⁸⁷

„Wenn mir jemand sagen würde: Meine Figuren ähneln einer Landschaft, würde ich es akzeptieren. Denn somit haben sie eine Form, wie auch die Landschaft eine Form hat. Darum geht es mir in erster Linie, dass meine Bilder eine Form haben, wenn diese auch nicht immer definierbar ist. Teilweise habe ich immer schon torsohaft gemalt. Eine wirklich vollständige Figur ist selten in meinen Bildern zu finden.

⁸⁴ Interview mit Friedrich Plahl am 22.11.2010, S. 7f.

⁸⁵ Interview mit Friedrich Plahl am 22.11.2010, S. 12.

⁸⁶ Interview mit Friedrich Plahl am 22.11.2010, S. 8.

⁸⁷ Die Aussagen von Friedrich Plahl sind inhaltlich dem Interview mit Friedrich Plahl am 22.11.2010 entnommen.

Es ist nicht überlegt, wie sich die Figurenbilder im Laufe der Zeit verändert haben. Wahrscheinlich hat mich auch die Kleinheit der Räume hier, die durch das Hochformat noch enger werden, dazu getrieben. Ich glaube, ich habe mich zum Teil dazu gezwungen gefühlt, ihnen die Beine abzuschneiden und eventuell auch den halben Kopf. Eigentlich war ich schon zufrieden, wenn überhaupt ein Teil des Kopfes zu sehen war. Aber sicherlich war nicht nur das Format der Grund, sondern ich war letztlich damit auch zufrieden, da ich gar nicht vollständig malen wollte. Auch wenn ich ein Bild hätte, in dem zwei komplette Figuren dargestellt sind, hätte ich nicht das Bedürfnis, es zu wiederholen. Es würde mich anstrengen. Der Torso passt zu meiner Vorstellung, auch als Grundzug der modernen Kunst, wo er sich überall finden lässt.

Wegen des Krieges hatte ich als Jugendlicher nicht viel Möglichkeit, mich mit Kunst auseinander zu setzen. Schon nach kurzer Zeit gab es kaum noch Bücher, die man ausleihen oder erwerben konnte. Was ich kannte, war die griechische Kunst, da mein Vater noch zwei Bände mit sehr schlechten Aufnahmen zu Hause hatte. Dort habe ich die griechischen Figuren gesehen und studiert. Dieser Idee bin ich immer wieder nachgegangen. Möglicherweise ist das auch der Ausgangspunkt meines Widerstandes gegen die abstrakte, zeitgenössische Kunst und der Grund für die Suche nach der wahren Kunst. Die Idee der Vollständigkeit hat mich schon immer sehr beherrscht und ich glaube, dass ich diese zum Teil auch überwinden musste. So kam es, dass ich an der gegenständlichen Kunst festhielt, sie aber zugleich fragmentierte. Es war eine Überwindung, es nicht fertig zu machen, doch irgendwann kommt bei jedem Bild der Moment, wo ich weiß, dass ich aufhören muss, damit das Bild nicht schlecht wird.“

3.2 Betrachtung der Figurenbilder (Kat. 29-101)

„Das Bild fängt mit der Entscheidung an, ob das Modell sitzt oder liegt oder steht oder verdreht oder gerade oder frontal ist. Das sind entscheidende Momente.“⁸⁸

Nach seiner ungegenständlichen, abstrakten Phase (1964-74) (Kat. 14-28) kehrte Friedrich Plahl zu einer „Malerei, die von der Anschauung der Natur ausgehend zwischen Körper, Raum, Licht und Farbflächen harmonische Bildordnungen anstrebte und die sich weiterhin mit den klassischen Themen auseinandersetzt“⁸⁹, zurück. Anfangs begann er sich mit

⁸⁸ Friedrich Plahl in: Pfaundler 1998, S. 6194.

⁸⁹ Mosching 1998, S. 4.

konkreten Landschaften, wie den Kitzbüheler-Motiven (*Kat. 175*), aber auch mit Stilleben zu beschäftigen, und gelangte schließlich von dort zu seinen figurativen Bildern. Seit den 90er Jahren lassen sich bei Friedrich Plahl vermehrt Figurenbilder und vor allem eine Fülle von eigenständig erfundenen Zweifigurenbildern wahrnehmen.⁹⁰

Diese Bilder, die wohl als das Zentrum des Schaffenswerkes von Plahl anzusehen sind, haben einen existentiell sehr ernsthaften, fast schon düsteren Ausdruck, der das schwermütige Weltbild des Künstlers widerspiegelt. Durch „die Beschäftigung mit dem Körper, der menschlichen Figur, eingespannt, quergelagert, fragmentarisch im Raum positioniert“⁹¹ entwickelt Plahl eine eigene Sprache und prägt diese Bildreihe mit seiner persönlichen Charakteristik. Bei folgender Betrachtung der Entwicklung der über den Zeitraum von mehreren Jahrzehnten entstandenen Figurenbilder erkennt man gut die verschiedenen Phasen in Plahls Schaffensprozess.

Um diesen Werdegang als Betrachter besser nachvollziehen zu können, lassen sich die Bilder in drei Gruppen einteilen. Die erste Gruppe „Frühwerke & Einzelfigurenbilder“ (*Kat. 1-13, 29-35*) umfasst, wie der Name schon sagt, die ersten Figurendarstellungen und die Einzelfiguren, zu denen Plahl selbst im Interview sagt: „*Man kann sie als Tastversuche in ein neues Gebiet bezeichnen.*“⁹² Ab 1990 widmet er sich schrittweise immer intensiver den Zweifigurenbildern, die dabei noch einmal in zwei Gruppen getrennt werden müssen. Die erste Gruppe „Spiegelbilder“ (*~Kat. 36-61*) umfasst die Werke der 90er Jahre, welche Anfangs noch sehr am eigentlichen Spiegelbild festhalten. Etwas später lösen sie sich zwar von diesem, bleiben jedoch demselben Modell, wie auch der Pose verbunden.

Die letzte und am stärksten vertretene Gruppe, die „Zweifigurenbilder“ (*~Kat. 62-101*), setzt sich aus all den Bildern (etwa ab dem Jahr 2000) zusammen, die frei von der anfänglichen Inspiration des Spiegels zwei zum Teil vollkommen unterschiedliche Figuren im Bild anordnen.

⁹⁰ Obwohl sich die Figurenbilder zeitlich hinter einigen Stilleben und Landschaftsbildern einordnen, sollen diese erst gesammelt, von der Akademiezeit bis Heute, im nachfolgenden Kapitel behandelt werden.

⁹¹ *Kat. Ausst. Stadtmuseum Kitzbühel 1998, S. 3.*

⁹² Interview mit Friedrich Plahl am 27.08.2010, S. 1.

3.2.1 Frühwerke & Einzelfigurenbilder

Schon in seiner Akademiezeit begann Friedrich Plahl Figuren zu zeichnen. (Kat. 1-13) Besonders schätzte er den Abendakt bei Herbert Boeckl, weil dieser, seiner Ansicht nach, die Kunst „ernst“ nahm. So erzählt er: „*In einem Winter kam Boeckl oft in den Abendakt, manchmal setzte er sich zu mir und begann auf mein Blatt zu zeichnen (Kat. 1-4), immer wieder war es faszinierend, wie in 2-3 Minuten aus der Wirklichkeit vor den Augen mit ein paar Linien und Kurven diese geheimnisvolle Sache sich zu entwickeln begann: Form.*“⁹³

Im Weiteren wird der Begriff „Form“ eine zentrale Rolle in Friedrich Plahls Werken spielen. Jedoch spielt die Form in Verbindung und Abhängigkeit mit dem Licht, das der Form erst die richtige Geltung verleiht, nicht nur bei den Figurenbildern, sondern auch bei Plahls zahlreichen Landschaften und Stilleben eine enorm wichtige Rolle. Aus der Zeit an der Akademie der Bildenden Künste in Wien sind erstmals einige Zeichnungen (Kat. 1-13), teilweise mit Anmerkungen und Zeichnungen von Herbert Boeckl, erhalten (Kat. 1-4), die als autonome Werke zu verstehen sind. Mit großer Leidenschaft hat Friedrich Plahl den menschlichen Körper studiert und ließ mit nur wenigen Linien auf den Einzelblättern die Figur durch die „Form“ entstehen.

Während der Studienreise nach Amerika entstanden weitere Figurendarstellungen, von denen aufgrund ungünstiger Umstände beim Transport Plahl nur wenige Werke von Amerika nach Österreich bringen konnte. Der weibliche Akt (Abb. 32), der in San Francisco entstanden ist, muss daher exemplarisch als Beispiel dieser Zeit gelten. Die Figur nimmt, aufgestützt liegend, die ganze Diagonale des kleinen Bildformates (38 x 32 cm) ein. Großflächig, plakativ mit kräftigen, hellen, bunten Farben wird die Figur an einem spürbar warmen (Sommer-)Tag in ihrer Leichtigkeit festgehalten. Durch seine Farbintensität wirkt das Bild auf den Betrachter unbeschwert und sorgenfrei. Hier hat Plahl einen großen Schritt weg von der wirklichkeitstreuen Zeichnung hin zur ausdrucksstarken emotionalen Wiedergabe gewagt. Diese Werke werden geprägt von reiner Form, Farbe und Fläche. Es ist nicht mehr die sachliche Wiedergabe eines Ausdrucks, sondern hier vermischt sich diese mit den persönlichen Empfindungen des Künstlers. Besonders die Orientierung an der klassischen Moderne und die Faszination, die einige Künstler auf Friedrich Plahl ausübten, werden in diesem Bild deutlich spürbar. Im späteren Kapitel 3.3 wird ausführlich auf mögliche Künstler eingegangen, die Einfluss auf Plahls Arbeiten ausübten, und es sollen Vergleiche angestellt werden.

⁹³ Ammann 2006, S. 64.

Es existiert eine unglaubliche Anzahl an Zeichnungen (*Kat. 102-153*), erstellt mit Kohle, Aquarell, Bleistift oder in Mischtechniken. Diese befinden sich in zahlreichen Blöcken sowie auf einzelnen Blättern, Bögen und Zetteln, welche sich verteilt in Plahls Atelier und Wohnungen am Naschmarkt auf Tischen, Stühlen, am Boden, in Kästen und Fächern befinden. Obwohl die Wohneinheiten durch Eingangstüren voneinander getrennt sind, bilden diese dennoch eine innere Einheit. Eine systematische Einordnung und Kategorisierung der Zeichnungen ist schon aufgrund der Masse, vor allem aber wegen fehlender Datierungen schier nicht zu bewältigen, denn im Allgemeinen datiert oder signiert Plahl seine Werke äußerst selten.

Unterschiedlich präzise in der Ausführung, sowohl in spontaner Schnelligkeit als auch mit penibler Sorgfalt, fertigt er unzählige Folgen von Zeichnungen an, die ihm meist als Vorstudien für seine Figurenbilder dienen. Durch das Ergründen und Erfassen von Stellungen, die eine Figur einnimmt, kommt es oft zu einer „Serie“ der gleichen Pose, wie etwa in der Aktzeichnung (*Kat. 107*) oder der Aktzeichnung (*Kat. 108*). Ebenso lassen sich wiederkehrend bestimmte Körperhaltungen, wie in den Zeichnung (*Kat. 149, 153*) feststellen, die Plahl vermutlich besonders inspiriert haben. Eine der auffällig oft wiederkehrenden Posen ist die in der Zeichnung (*Kat. 139*) oder (*Kat. 143*) gezeigte. In beiden Fällen handelt es sich um eine in sich kauernde, ihr Gesicht schützende, weibliche Figur. Bedrückend, verschlossen, in sich gezogen ist der Ausdruck dieses weiblichen Aktes. Im Kontrast zu dieser Körperhaltung steht die Aktzeichnung (*Kat. 109*) oder (*Kat. 127*) ein frei ausgestreckter Körper, der sich dem Betrachter sicher und ungezwungen präsentiert. Viele dieser Blätter sind Vorstudien, die in den Figurenbildern von Friedrich Plahl ihre endgültige Ausführung fanden und nur selten handelt es sich, entgegen den Bildern aus Plahls Akademiezeit, um autonome Werke.

Im Jahre 2006 fertigte Plahl eine Reihe von Aquarellzeichnungen (*Abb. 35-37*) an, die als eigenständige Werke zu betrachten sind. Dargestellt ist jeweils ein in freier Natur liegender, weiblicher Akt. Die warme Jahreszeit wird durch die das Bild beherrschenden Rottöne noch verstärkt. Entspannt ruht die Figur in der Aquarellzeichnung (*Abb. 35*), ausgestreckt vor einer See- und Felsformation. Die Natur, die den Bildern dieser Serie Form und Struktur gibt, inspirierte Plahl dazu, sein Aktmodell im klaren Sonnenlicht in Position zu setzen. Durch das Format des Bildes werden Teile des Kopfes und der Beine der Figur beschnitten. Dass Plahl, wie er es in dieser Zeichnung tat, seinen Figuren ein Gesicht gibt, findet man nur bei wenigen seiner Bilder. Die weiche und zarte Modellierung mit stark verdünnter Aquarellfarbe verleiht der Zeichnung eine besondere Lieblichkeit.

In der Zeichnung (*Abb. 36*) ist die Umgebung der Landschaft auf wenige Striche reduziert und nur noch skizzenhaft angedeutet. Der Oberkörper der weiblichen Figur steht in der Vollständigkeit der Darstellung und Farbstärke im deutlichen Kontrast zum fragmentierten, nahezu transparenten Unterkörper. In der Zeichnung (*Abb. 37*) geht Friedrich Plahl noch einen Schritt weiter. Zwar gewinnt die Landschaft an Form und Ausdrucksstärke, jedoch ist die Figur nun noch stärker fragmentiert. Knapp skizzenhaft, doch mit einem ungewöhnlich feinen und zarten Ausdruck, lässt er diese Zeichnung anmutig und vollkommen wirken. Friedrich Plahl stellt hier wieder eine seiner besonderen Begabungen unter Beweis: das für ein Bild Wesentliche zu erkennen und es in der Darstellung auf das Notwendige zu reduzieren.

Vereinzelt kommt es nach Plahls abstrakter Phase zu Bildern mit nur einem Akt. (*Kat. 30-35*) Die Akt (*Abb. 34*) aus dem Jahr 1990 wird ganz in Rot- und Orangetönen getaucht, die in unterschiedlich großen Feldern ineinander fließen. Nur mit ganz wenigen und kurzen Strichen skizziert er in der Mitte des Bildes – in einem weiteren Rotton - einen liegenden weiblichen Akt. Andeutungsweise wird die Form des Körpers sichtbar, der den an dieser Stelle zentrierten, orange gefärbten Hintergrund transparent durchschimmern lässt. Ruhe und Geborgenheit erfüllt die gesamte Atmosphäre dieses Bildes.

Im Kontrast zu dieser harmonisch und friedlich wirkenden Einheit steht der weibliche Akt (*Abb. 33*) aus dem Jahr 1993, die sich dem Betrachter melancholisch und bedrückend präsentiert. In sich gekehrt, das Gesicht verborgen, zusammengekauert sitzt eine weibliche Figur in einem roten, nicht weiter definierten Raum. Der rote Hintergrund erhält durch die uneinheitlich sichtbaren Pinselspuren eine Ruhelosigkeit, die erschwerend auf die Atmosphäre des Bildes wirkt. Plahl lässt die Schattenpartie, die sich über mehr als die Hälfte der Figur erstreckt, in ein tiefes Schwarz sinken. Nur der Rücken, der linke Arm und ein Teil des Oberschenkels sind, erhellt durch die Beleuchtung, in einem flackernden Weiß-Gelb gehalten. Wieder ist die Form für die Darstellung entscheidend, wobei nur noch die nötigsten Anhaltspunkte ersichtlich sind, um die Figur als solche zu erkennen. Was der Betrachter im Endeffekt sieht, ist für Plahl zweitrangig, wie er im Interview sagt: *„Wenn mir jemand sagen würde: Meine Figuren ähneln einer Landschaft, würde ich es akzeptieren. Denn somit haben sie eine Form, wie auch die Landschaft eine Form hat. Darum geht es mir in erster Linie, dass meine Bilder eine Form haben, wenn diese auch nicht immer definierbar ist.“*⁹⁴

⁹⁴ Interview mit Friedrich Plahl am 22.11.2010, S. 14.

3.2.2 Spiegelbilder (Kat. 36-61)

Friedrich Plahls Zweifigurenbilder entstanden anfangs, als er das Modell in seinem Atelier rein zufällig vor einem Spiegel positionierte. Wie er selber betonte, war es für ihn ein Moment der Inspiration, die Vorder- und Rückansicht der liegenden Figur in einem einzigen Bild festzuhalten.⁹⁵

In den anfänglichen Werken (*Abb. 38, 40*) ist dieser Umstand deutlich wieder zu erkennen. Die Figur liegt vor einem wahrnehmbaren Spiegel in einem nachvollziehbar realen Raum. Durch das Spiegelbild bekommt der Betrachter zugleich auch die Rückansicht zu sehen. In einer farbigen Akzentuierung, unter Berücksichtigung der Lichtverhältnisse, mit ihrer starken Licht und Schattenwirkung, die für Plahl eine enorm wichtige Rolle spielen, entsteht ein Raumverhältnis mit Tiefenwirkung. Noch fühlt sich Plahl dem Gesehenen, der Vorder- und Rückansicht derselben Figur verpflichtet.

Ausdrucksvoll dargestellt wird der weibliche Akt (*Abb. 38*) von Friedrich Plahl, der die gesamte Breite eines hochformatigen Bildes einnimmt. Die Figur liegt ausgestreckt vor einem Spiegel. Die Beine sowie der linke Arm, den die Figur nach vorne ausstreckt, wurden durch die Grenze des Bildformates abgeschnitten. Der Spiegel ist durch zwei senkrechte Linien des Rahmens angedeutet, in dem sich deutlich der Rücken der liegenden Figur spiegelt. Auch das rote Tuch, auf dem die Figur ruht, wird im Spiegelbild getreu wiedergegeben. Es ist eine expressive Ausdrucksweise, die sich Friedrich Plahl in seinen Figurenbildern zunutze macht. Hier schon angedeutet und in weiteren Bildern noch ersichtlicher, befindet sich der Künstler auf einer Gratwanderung zwischen gegenständlicher Darstellung und Abstraktion. So wäre hier ohne den klar definierten weiblichen Akt im Vordergrund das deformierte Spiegelbild kaum als Figur erkennbar. Die klaren Trennlinien, welche die Form des Körpers bestimmen, werden den unscharfen Grenzen gegenüber gestellt. Ausdrucksstarke Schatten betonen die Form (des Körpers), auf die Plahl in all seinen gegenständlichen Werken besonderen Wert legt.

Ähnlich verhält es sich mit der Aktdarstellung (*Abb. 40*). Diesmal liegt der weibliche Akt, dessen Vorderansicht im Spiegelbild, stark deformiert, zu erahnen ist, mit dem Rücken zum Betrachter. Erneut ist der Spiegel deutlich als solcher durch seine Rahmung formuliert worden. Heftig von einer Dynamik getrieben ist Friedrich Plahl in seiner Farbauftragung, entsprechend expressiv wirkt das Ergebnis. Die Spuren des Pinsels wurden an einigen Stellen anschaulich stehen gelassen. Indem kaum Abstufungen der Farbwerte vorhanden sind, werden

⁹⁵ Interview mit Friedrich Plahl am 26.08.2010, S. 1.

die Licht- und Schattenseiten des Körpers explizit betont. Ein Element, das sich in vielen Figurenbildern wieder finden lässt, ist der Grad der Deformierung, der unterschiedlich stark umgesetzt wird. Wie in diesem Bild konkret angewendet, ist es für Plahl charakteristisch, eine der beiden Figuren unkenntlicher zu gestalten als die andere. Damit wird dem Betrachter ungewollt das Gefühl einer hierarchischen Ordnung der Figuren vermittelt.

Auch in den Werken (*Kat. 38-42*), bei denen es sowohl an der Darstellung eines Raumes als auch an der des Spiegels mangelt, bleibt Plahl ein und derselben Figur treu, die er in zwei Ansichten zeigt. Die Figur befindet sich im leeren Raum. Dem Betrachter wird weder ein Anhaltspunkt, noch ein Orientierungspunkt für eine reale Raumvorstellung geboten. Die nun übereinander „schwebenden“ Figurenansichten sind in einen kräftigen Farbraum eingebettet, dessen Farbwahl – laut Friedrich Plahl⁹⁶ – aus dem jeweils aktuellen Ateliertuch resultiert.

Bei den meisten Bildern, wie dem Akt (*Kat. 38*) aus dem Jahr 1992, kann man von nur einer Figur sprechen. Gleich einer Skulptur bietet sich dem Betrachter eine Mehransicht. „Hier äußert sich Plahl als „Bild-Maler“ und „Bild-Hauer“, um seine Begriffe von seiner Position als Künstler zu verwenden.“⁹⁷ Friedrich Plahl reduziert die Farbe auf den gelben Hintergrund, der unterschiedlich intensiv gehalten wird. Teile der Leinwand verbleiben dabei weiß. Die beiden ausgestreckt übereinander liegenden weiblichen Figuren werden skizzenhaft gemalt. Durch die vorangegangenen Spiegelbilder ist man gewillt anzunehmen, dass es sich bei der oberen Figur um das Spiegelbild handelt, jedoch lässt sich dies nicht mit Sicherheit erkennen. So gewinnen beide an Gleichstellung. Keine der beiden Figuren ist jetzt „nur“ Abbild, ein Bild im Bild, sondern beide sind gleichwertige Darstellungen der einen Figur, betrachtet aus zwei Positionen.

Besonders eindrucksvoll ist der Akt (*Abb. 39*) aus dem Jahr 1997, in der Friedrich Plahl die unten liegende Figur wie aus Marmor herausmeißelt. Durch leichte Farbabstufungen und Schraffuren der Schattenpartien setzt er den weiblichen Körper perfekt in seiner Schönheit um. Die Formen, die besonders durch das Lichtspiel an Geltung gewinnen, verleihen der Figur ihre Anmut. Ruhig liegt die Figur, eingebettet in einem roten Hintergrund, mit dem sie harmonisch kooperiert. Akzentuiert wird dies durch den fließenden Übergang des rechten Armes und der beschnittenen Beine mit dem Hintergrund. Die darüber liegende Figur ist nur knapp mit wenigen Strichen, aber mit einer starken Schraffur auf dem Rücken wiedergegeben. Auch wenn man vermutet, dass es sich um das Spiegelbild handelt, kann man dies auch hier, trotz der Fernwirkung der Figur, nicht eindeutig bestimmen. Ein spezieller Akzent liegt hier nur noch auf der Rundung. Doch wäre diese ohne die untere Figur nicht als

⁹⁶ Interview mit Friedrich Plahl am 26.08.2010, S. 2.

⁹⁷ Ammann 2006, S. 68.

weibliche Form wahrzunehmen. So entsteht eine direkte Abhängigkeit der auf die notwendigste Form reduzierten Figur von der gegenständlich, erkennbar dargestellten Figur. Im gleichen Jahr sind die Figurenbilder (*Abb. 44, 43*) entstanden. Obwohl bis dahin meist die untere Figur – resultiert aus der Inspiration des Spiegelbildes – die ausdrucksstärkere Position eingenommen hat, fällt im Figurenbild (*Abb. 44*) auf, dass nun die Obere an Dominanz gewonnen hat. Trotz gleich intensiver Reduzierung und Deformierung wirkt die obere Figur, aufgrund der Dominanz der Farben und der wahrnehmbaren Farbschichtungen, überlegen. Durch die blasse und verwischte Farbgebung der unteren Figur bekommt der Betrachter den Eindruck, dass diese im Blau des Hintergrundes verschwindet. Noch stärker ist dieser Eindruck beim anderen Figurenbild (*Abb. 43*) zu gewinnen. Sie ist nur noch als vager „Balken“ wahrnehmbar. Hier nehmen die Figuren die umgekehrte Position gegenüber denen in dem vorherigen Figurenbild (*Abb. 44*) ein.

Ist der gegenständliche Erkennungsgrad bis heute stark abhängig von der Darstellung beider Figuren, sind diese dennoch voneinander emotional isoliert zu betrachten.

Eine weitere Entwicklung der Figurenbilder lässt sich im Bild (*Abb. 47*) aus dem Jahr 1993 und dem Bild (*Abb. 46*) aus dem Jahr 1992 beobachten. In beiden Bildern nimmt die untere Figur beinahe die gleiche Pose ein. In sich gerollt, gleich einem Embryo im Mutterleib wird der weibliche Akt abgebildet, wobei in dem Figurenbild (*Abb. 47*) das Bedürfnis, sich zu schützen, noch verstärkt zu sein erscheint. Ebenfalls wurden die beiden oberen Akte zwar sehr ähnlich in ihrer Pose, jedoch spiegelverkehrt, wiedergegeben. Hinzu kommt, dass im Bild (*Abb. 47*) die Beine stärker beschnitten wurden. Nun stellt sich die Frage nach der Neuerung im Vergleich zu den Darstellungen vorangegangener Bilder.

Bei genauerer Betrachtung wird offensichtlich, dass es sich hier um ein und dieselbe eingenommene Körperhaltung handelt, die, von zwei Standpunkten aus gesehen, dargestellt wurde. *„Meine Methode ist ja, dass ich ständig hin und her gehe. Ich bleibe ja nicht an einem Fleck stehen, das heißt das Bild ist in ständiger Veränderung.“*⁹⁸ - so Plahl über seinen Arbeitsprozess. Nicht wie zuvor handelt es sich um die direkte Wiedergabe des Spiegelbildes, sondern um ein Spiegelbild, welches von einem andern Blickwinkel aus gesehen wird. In beiden Bildern, das eine (*Abb. 47*) in schwarz-weiß und das andere (*Abb. 46*) farbig gehalten, wird der Akzent stark auf den Lichteinfall und den daraus resultierenden Schatten gesetzt. Kontrastreich, ohne wesentliche Abstufungen stehen die dunklen Schattenpartien gegen die hell erleuchteten Körperpartien. Die Form des Körpers, die durch ihre intensive Betonung möglicherweise etwas kantig erscheinen mag, wurde hier in außergewöhnlicher Weise betont.

⁹⁸ Pfandler 1998, S. 6194.

3.2.3 Zweifigurenbilder (~Kat. 62-101)

Seit 2005 entstanden vermehrt die für Friedrich Plahl charakteristischen Zweifigurenbilder (*Kat. 62-101*), deren Abgrenzung von einer gegenständlichen Darstellung hin zur Abstraktion, von Bild zu Bild, immer weniger differenziert zum Ausdruck kommt. „Es ist die Auseinandersetzung und Herausforderung der Beherrschung von Körper und Raum, in einer gestischen Malerei, die in ihrer oft informellen Tendenz den Bereich des Realen verlässt – zu verlassen scheint und doch wieder gewinnt: Ein Spiel von Bild und Abbild, dicht in der expressiven Wirkung, spannend im Raumklang.“⁹⁹

Der meist farbige „Raum“ bleibt in den Zweifigurenbildern in seiner Tiefe, Nähe und Gegenständlichkeit unbestimmt und suggeriert zugleich eine gewisse Leere und Einsamkeit, in denen sich zwei „schwebende“ Figuren befinden. Trotz des Eindrucks der Verlassenheit, den die Figuren ausstrahlen, stehen die beiden Figuren zueinander in einer gegenseitigen Beziehung. Sicherlich wird durch eine Art von Abwendung, die durch die unterschiedlichen Posen des Ruhens zum Ausdruck kommt, auch Trauer und Verzweiflung sichtbar. Selten befinden sich die beiden Figuren auf gleicher Höhe, noch in einer hierarchischen Gleichstellung, sowohl was deren Gestaltung als auch die Ausfertigung betrifft.

Um die Vielzahl der Zweifigurenbilder zu kategorisieren, galt es eine stringente Auswahl der Werke vorzunehmen (*Kat. 62-101*), die jedoch darum bemüht ist, einen möglichst repräsentativen Überblick zu geben. Da es sich dabei noch immer um 40 Bilder handelt, sind diese nach Farbgruppen geordnet. Wichtig ist bei der Datierung zu erwähnen, dass es sich des Öfteren um eine Nachdatierung von Friedrich Plahl handelt, die nicht immer exakt sein muss. Mit Sicherheit kann jedoch der Zeitraum der Entstehung der Bilder zwischen 2005 und 2010 gelegt werden.

Zweifigurenbilder in Blau (*Kat. 62-73*)

Namensgebend für die folgenden Bilder (*Kat. 62-73*) ist der blaue Grundfarbton, der sich von der Umgebung, einem blauen Tuch im Atelier, ableiten lässt. Neben der weißen Leinwand, die teilweise großflächig frei belassen wurde, betont Plahl beleuchtete Partien der Figuren mit einem zum Teil sehr intensiven, leuchtendgelben Farbton. Jedoch kann man keine direkt flutende Lichtquelle in den Bildern erkennen. Selten kommt es vor, dass Plahl punktuell einen roten Farbton zur Betonung des Bildes einfügt.

⁹⁹ Ammann 2006, S. 68.

Das Figurenbild (*Abb. 45*) kann man im direkten Zusammenhang mit den vorangegangenen Bildern (*Abb. 43, 44*) sehen. Plahl folgt dem gleichen Schema zweier übereinander liegender Figuren. Doch geht er in der Verfremdung, wie er es schon bei der oberen Figur des Bildes (*Abb. 43*) praktizierte, einen Schritt weiter und bietet dem Betrachter kaum noch die Möglichkeit, diese als Figur wahrzunehmen. Der wesentliche Unterschied zu den „Spiegelbildern“ liegt darin, dass es sich um zwei verschiedene Posen, von denen jeweils die Vorderansicht gezeigt wird, handelt. In beiden Fällen sind Becken und Schulterpartien deutlich wahrzunehmen. Während die obere Figur den rechten Arm nach vorne streckt, verbirgt die untere diesen am Rücken. Ungewiss wirkt das Blau, in dem die beiden Figuren zu verschwinden drohen. Die Spannung im Bild wird durch einen ständigen Wechsel von Entrücken und ans Licht Treten der Körperabschnitte der Figuren aufgebaut.

Eine ähnliche Gruppe bilden die Figurenbilder (*Abb. 48, 49*), in denen der Kontrast der beiden Figuren immer mehr zunimmt. In den Bildern wird jeweils eine der beiden Figuren skizzenhaft, mit einem hohen Anteil an weißer Leinwand, dargestellt. Die andere Figur erscheint in einem gelben Ton. Handelt es sich beim ersten Bild (*Abb. 48*) um die Untere, so ist es im zweiten (*Abb. 49*) die Obere der Figuren, die skizzenhaft in Erscheinung tritt. Auffallend ist die Ähnlichkeit der Haltung, welche die Figuren in beiden Bildern einnehmen. Jeweils oben liegend befindet sich ein ausgestreckter, an Oberschenkeln und Kopf beschnittener weiblicher Akt, während im unteren Bereich des Bildes der weibliche Akt vollständig mit zur Brust hin angewinkelten Beinen liegt und sich in die Tiefe streckt. Letzterer Figur (*Abb. 48*) wird von Plahl aus einer leichten Vogelperspektive gezeigt, welche im anderen Figurenbild (*Abb. 49*) noch gesteigert wird. Auch die obere Figur (*Abb. 49*) wird hier aus der Vogelperspektive dargestellt, während die Figur des vorherigen Bildes (*Abb. 48*) in einer Zentralperspektive wiedergegeben wird. Die enorme Gestaltungs- und Kompositionsähnlichkeit lässt vermuten, dass die Bilder gleichzeitig oder unmittelbar hintereinander entstanden sein müssen. Der dunkle Balken (*Abb. 48*) lässt die Überreste eines Spiegelrahmens erahnen. Handelt es sich bei den oberen Figuren um Spiegelbilder, so wurden beide durch den Spiegelrahmen auf extrem ähnliche Art beschnitten und haben dadurch diesen besonders exakten Schnitt an den Oberschenkeln.

Nur ein Betrachter, der sich in die Zweifigurengruppen von Friedrich Plahl eingesehen hat, kann im Zweifigurenbild (*Kat. 64*) aus dem Jahr 2007 noch einen hauchdünnen Schatten der Rundung einer oberen Figur erahnen. Auch die untere Figur ist nur nach längerem Hinsehen wahrzunehmen. Mit gespreizten Beinen auf dem Rücken liegend ist die Figur von der rechten

Bildseite in die Tiefe gestreckt. Ihre Gestaltung ist so stark deformiert, dass nur noch Formen des Körpers zu erkennen sind.

Auch die zu einer Bildergruppe vereinten Figurenbilder (*Abb. 50, 51*) weisen diesen Gegensatz von der Unteren, gerade ausgestreckten Figur in der Zentralperspektive und der Oberen, der in der Vogelperspektive dargestellten Figur auf. Des Weiteren ist es wieder eine der Figuren, hier die Obere, die sich in die Tiefe erstreckt. Nur sporadisch wird diese mit weißer Farbe auf einem tief dunkelblauen Farbgrund angedeutet. Ebenso verhält es sich mit der unteren Figur, die in gelb aus einem dunklen Blau heraus auftaucht und bei der nur noch Teile der Rückenpartie, im starken Hell-Dunkel Kontrast zur Geltung kommen. Alle drei Bilder weisen eine weiße Umrandung auf.

Zeichenhaft treten die Figuren in den Zweifigurenbildern (*Abb. 55, 56*) dem Betrachter entgegen. Nur noch vereinzelt und sehr bedacht betont Friedrich Plahl einzelne Partien mit einem Gelb und lässt den blauen Grund, abgesehen von einem kleinen Teil der oberen Hälfte (*Abb. 55*), vollkommen außen vor. In extravaganten, stark von einander abweichenden Posen werden die vier Figuren festgehalten.

Zweifigurenbilder in Rot (*Kat. 78-87*)

Vergleichsweise ähnlich wie bei den Zweifigurenbildern in Blau (*Kat. 62-73*) verhält es sich mit denen in Rot (*Kat. 78-87*), die in einem roten Farbgrundton eingebettet sind, aus dem sie in unterschiedlichen Posen und Stellungen heraustreten oder in dem sie versinken.

Die wesentlichen Charakteristika für die Zweifigurenbilder in Rot werden in folgenden Punkten 1-8 zusammenfassend erwähnt, da es, abgesehen von der Vielzahl an Wiederholungen, die nötig wären, schon aufgrund der Fülle des gesichteten Materials nicht möglich ist, jedes Bild ausführlich und detailliert zu erörtern:

1. Der Abstraktionsgrad bei Friedrich Plahls roten Figurenbildern wird teilweise immer stärker und bis zum äußersten getrieben, sodass die Figuren nicht ohne zusätzliche Informationen, wie einer zweiten Figur im Bild oder einem zusätzlichen Figurenbild von Friedrich Plahl zu erkennen wären. Besonders intensiv trifft es die oberen Figuren. (*Abb. 57, 58, 62*) Seltener kommt es vor, dass beide Figuren (*Abb. 64*) kaum noch zu differenzieren sind.
2. In vielen der Bilder (*Abb. 59, 62, 65, 66*) existiert ein wiederkehrender, senkrechter, dunkler Balken, der sich jeweils neben der Oberen der beiden Figuren befindet. Dieser lässt einen Überrest der Spiegelbildinspiration vermuten, da er die Figur rechts oder links, wie ein Rahmen des Spiegels, begrenzt abschneidet, sich im oberen Teil des

Bildes befindet und deshalb auf ein in der Anordnung oben im Hintergrund liegendes Spiegelbild schließen lässt. Auch wenn es sich dabei nicht um das Spiegelbild der unteren Figur handelt, sondern das einer anderen Figur. Selten setzte Friedrich Plahl zwei Balken in das Bild ein. (*Abb. 65, 66*)

3. Ausgenommen bei einem Figurenbild (*Abb. 65*) sprengt das Größenverhältnis der Figur das Bildformat.
4. In jedem Bild gibt es mindestens eine Figurenbeschneidung. Ob das Bildformat dafür der Grund ist, kann jedoch nicht sicher gesagt werden, da es auch bei größeren Bildformaten zu Beschneidungen der Figuren kommt.
5. Es entstehen unklare Raumdefinitionen aus denen die Figuren auftauchen oder darin versinken. Der rote Hintergrund kann weder dem Bildaufbau noch der Figur einen Halt bieten, die dadurch in einem instabilen und einsamen Verhältnis zueinander stehen. Auch die Bodenlosigkeit, in der die Figuren „schweben“, wirkt bedrückend auf das Gesamtbild. Besonders die Figuren (*Abb. 64*) scheinen, vom roten Grundton bedroht, fast völlig eingenommen zu werden.
6. Friedrich Plahl beschränkt sich auf eine Farbpalette mit Rot und Gelbtönen. Nur äußerst selten fügt er eine weitere Farbe, wie Blau (*Abb. 64, 65*) hinzu, indem jeweils eine der beiden Figuren in blau gehalten wird.
7. In den Figurenbildern (*Abb. 58, 59*) kommt es wiederholt zur selben Figurenpositionen. Während für die Obere der Figuren (*Abb. 59*) ein größerer Ausschnitt gewählt wurde, beschneidet Friedrich Plahl dieselbe Position in der unteren Figur (*Abb. 58*) noch stärker. Vermutlich fertigte Plahl eine Skizze an, nach der er die beiden Figuren malte. Eine sehr ähnliche Position nimmt auch die obere Figur (*Abb. 63*) ein.
8. In den roten Zweifigurenbildern kommt es vermehrt zu weiß gelassenen Flächen in den Bildern. Dies kann auch besonders stark ausgeprägt sein. (*Abb. 62*)

Zweifigurenbilder in Gelb (*Kat. 88-99*)

Alle Zweifigurenbilder in gelbem Farbton sind auf das schon erwähnte gelbe Tuch zurückzuführen, das Friedrich Plahl besonders in der Frühlingszeit innerlich bewegte und mit dem er das Frühlingserwachen in seinen Bildern auslöste. (*Kat. 88-99*) Doch sind diese in ihrer emotionalen Ausprägung verschieden. So lassen sich drei repräsentative Gruppen für die gelben Zweifigurenbildern festhalten.

Die Figuren der ersten Gruppe (*Kat. 89-93*) weisen eine große Ähnlichkeit mit Friedrich Plahls Figurenzeichnungen auf. Skizzenhaft und zeichnungsartig, rein in Grau-Schwarz-Weißtönen gehalten, werden diese von einem leuchtenden Gelb ummantelt. Doch handelt es sich um keinen durchgängigen Gelbgrund, aus dem die Figuren treten, sondern um eine akzentuierte Zufügung der gelben Farbe. Trotz des strahlend gelben Farbtons wirken die Figuren immer noch melancholisch.

Ganz anders ist die Stimmung der zweiten Gruppe. (*Kat. 94-97*) Die Schwermut ist einer beruhigenden und beschützenden Atmosphäre gewichen. Diese wird besonders durch die warmen Rot-Orange-Gelbtöne, in denen der Grund wie auch die Figuren gehalten sind, hervorgerufen. Plahl verzichtet hier vollkommen auf Schwarz und bildet seine Schatten wie auch Lichtpartien durch die feine Nuancierung der Farben. Eine weiß abgesetzte Fläche bildet den Rahmen des gesamten Geschehens (bis auf das Figurenbild (*Abb. 69*) nicht vollständig). Trotz Abstraktionsgehalt, trotz Beschneidungen und unterschiedlicher Grade der Figurenausführung lässt Friedrich Plahl in dieser Reihe eine himmlisch friedliche Harmonie entstehen, deren Einklang sich dem Betrachter spontan mitteilt.

In der letzten Gruppe (*Kat. 98, 99*) verwendet Friedrich Plahl neben den gelben auch grüne Farbtöne, wie es in all seinen Figurenbildern nur sehr selten vorkommt. Es lässt sich vermuten, dass nicht nur eine grüne Landschaft für ihn schwer zu malen ist, sondern die Farbe Grün an sich. Wobei es sicherlich auch eine Rolle spielte, dass die Farbe nicht durch ein grünes Tuch vorgegeben war. Neben der vorangegangenen Reihe wirken die gelben Figurenbilder mit Grün in ihrer Gesamtheit, gegenüber dem Betrachter, kühler und distanzierter. Vergleichbare Ähnlichkeit ist wieder im weiß belassenen Rand zu finden, der das Geschehen beschränkt oder umgibt. Die Figuren sind teilweise weiß und skizzenhaft, so dass die obere Figur (*Abb. 70*) sich fast vollkommen darin auflöst und kaum noch in Erscheinung tritt. Doch kann der Betrachter dort eine zweite Figur vermuten.

Natürlich gibt es einige Werke, die sich nicht in eine der Farben und Gruppen einordnen lassen. (*Abb. 76*) Es existiert kein Raum, in dem die beiden Figuren eingebettet sind. Auch lässt sich nicht erschließen, ob Friedrich Plahl ein Modell auf einem blauen oder gelben Tuch liegen hatte. Möglicherweise ist das Bild in zwei Etappen oder mit Hilfe von unterschiedlichen Vorstudien entstanden. Der Abstraktionsgrad ist enorm gesteigert. Die untere, in sich eingerollte Figur, wurde in blauen Farbtönen gemalt und wirkt nur noch als runde Formation. Bei der gelb-blauen, die sich oben befindet, lässt sich nur noch der Kopf auf der linken Seite vermuten. Eindringlich wurde hier jedoch eine Schattenseite mit dunkelblauem Farbton zum Ausdruck gebracht.

Ähnlichkeiten lassen sich im Zweifigurenbild (*Abb. 77*) feststellen. Hier steht zwar fest, dass Friedrich Plahl ein rotes Tuch als Unterlage verwendet haben muss, doch dient dieses Rot hier nicht mehr als Grundton für den Hintergrund, sondern es ist die Farbe der Figuren auf der weißen Leinwand. Einen einzigen Farbton verwendet Plahl in diesem Bild und lässt diesen in einer leidenschaftlichen und dynamischen Pinselführung zur Geltung kommen. Ein gewisser Abstraktionsgrad ist noch vorhanden, doch weniger ausgeprägt wie zuvor.

Auffallend farbenreich ist das Figurenbild (*Abb. 75*), dessen inneres Geschehen von einer frei gelassenen Leinwand umrandet wird. Deutlich sind nicht nur die übereinander angelegten Farbschichten zu erkennen, sondern auch deren Substanz und Auftragung. Besonders bei der oberen Figur, die nur schwer zu erkennen ist, ist der Malprozess für den Betrachter nachvollziehbar geblieben.

3.3 Analyse und Vergleich der Figurenbilder (*Kat. 29-101*)

„Wenn mir jemand sagen würde: Meine Figuren ähneln einer Landschaft, würde ich es akzeptieren. Denn somit haben sie eine Form, wie auch die Landschaft eine Form hat.“¹⁰⁰

Dass sich Friedrich Plahl von der abstrakten, ungegenständlichen Malerei (*Kat. 14-28*) abgrenzt, wurde in dieser Arbeit schon des Öfteren angesprochen. Ergänzend dazu soll hier aber der Tatsache Beachtung geschenkt werden, dass er sich auch vom Großteil der gegenständlichen Kunstrichtungen seiner Zeit absondert. Sicher zählten die Installationskunst oder Konzeptkunst, die neodadaistische und surreale Kunst, der Fotorealismus, die Neue Figuration, die Performance, der phantastische oder sozialistische Realismus zu jenen Entwicklungen, von denen er sich vor den Kopf gestoßen fühlte, aber vermutlich könnte man hier auch „alle“ weiteren damals modernen Kunstrichtungen nennen. Plahl pflegte aufgrund dessen verhältnismäßig wenige Kontakte zur Kunstszene und seinen Kollegen, da er in seiner Art der gegenständlichen Malerei einen Weg beschritt, der in Künstlerkreisen nach dem Krieg als antiquiert und nicht zeitgemäß angesehen war. Friedrich Plahl erwähnte dazu im Interview, als er zu seiner Position während dieser Zeit befragt wurde: *Jeder Künstler versucht, gegen etwas zu rebellieren, gegen etwas zu sein. Ich war gegen alles.*¹⁰¹

¹⁰⁰ Interview mit Friedrich Plahl am 22.11.2010, S. 14.

¹⁰¹ Interview mit Friedrich Plahl am 13.06.2011, S. 1.

Zu Beginn, in Punkt 3.3.1, werden zwei zeitgenössische Kunstrichtungen erörtert, um vor allem die Unterschiede zu Friedrich Plahls Kunstauffassung herauszuarbeiten. In einem weiteren Schritt, Punkt 3.3.2, wird die Klassische Moderne mit Plahls Kunst in Vergleich gesetzt und mögliche Ähnlichkeiten in der Kunstauffassung werden aufgezeigt.

3.3.1 Analyse und Vergleich der Figurenbilder mit der zeitgenössischen Kunst

Der Reiz in Friedrich Plahls Werken gegenständlicher Kunst, sei es in den Figurenbildern (*Kat. 29-101*), in den später angeführten Landschaftsbildern (*Kat. 154-175*) oder in den Stilleben (*Kat. 290-342*), entsteht durch das Zusammenspiel von Form-Licht-Raum, den drei zentralen Darstellungselemente seines Schaffens. Vor Beginn des Malprozesses aber steht für ihn die Faszination der Beobachtung, egal ob die einer Figur, der Natur oder eines Gegenstandes. Dabei spielt der erzählende Inhalt in seinen Bildern weiters keine bedeutsame Rolle. Figuren oder Früchte im Stilleben, seien es Äpfel, Quitten oder Zwiebeln, wurden nicht um ihrer selbst Willen ausgewählt, sondern ihrer Form wegen. Diese war es, die Plahl in diesem Moment und im Zusammenspiel mit besonderen Lichtverhältnissen außergewöhnlich beeindruckt hat.

Dieser letztgenannte Aspekt ist auch der Punkt, der seine Werke von denen der meisten zeitgenössischen Richtungen seiner Zeit unterscheidet. Im Gegensatz zu deren Vertretern verfolgt Plahl keinerlei ideologische Absicht und ist auch nicht bestrebt, eine politische, soziale, religiöse oder revolutionäre Aussage in seinen Bildern zu treffen. Dieser Ansatz unterscheidet ihn klar vom damals zeitgenössischen Kunstverständnis und wird nun im Vergleich, an den Beispielen des „sozialistischen Realismus“ und der „Wiener Schule des phantastischen Realismus“, erörtert.

Sozialistischer Realismus

Der Sozialistische Realismus bezeichnet eine Stilrichtung, die 1932 vom Zentralkomitee der KPdSU der UdSSR als Richtlinie für Werke der Literatur, der Bildenden Kunst und der Musik beschlossen wurde und die später in allen Ostblockländern, darunter auch der DDR, bis zum Zusammenbruch in den späten 80er Jahren, verbindlich war.

So wurde beispielsweise am V. Parteitag der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, unter anderen umfassenden Programmen, ein Plan für die Entwicklung einer sozialistischen

Nationalkultur formuliert, die Walter Ulbricht in seinem Schlusswort mit folgenden Worten formulierte: *Erstens auf die Erhaltung und Pflege des kulturellen Erbes unseres Volkes gegenüber den Einflüssen des Kulturverfalls, der in Westdeutschland herrscht und von dort Einfluss auch auf die DDR nimmt. Es ist notwendig, die sozialistische Nationalkultur zu entwickeln. Zweitens ist es notwendig, schöpferisch auf den verschiedenen Gebieten der Kunst solche Leistung zu vollbringen, die wirklich dem Sieg des Sozialismus dienen. Drittens ist es notwendig, dass die Arbeiterklasse und die Werktätigen [...] die Höhen der Kultur erstürmen und von ihr Besitz ergreifen.*¹⁰²

Dieser Aufruf verdeutlicht den Auftrag der Kunst des sozialistischen Realismus zum Kampf für eine sozialistische Wirklichkeit und eine revolutionäre Entwicklung. Diese hatte, durch ihren erzieherischen Einfluss und durch ihre mobilisierende Wirkung auf den Menschen, gleichzeitig die Aufgabe, alle Formen der bürgerlich-imperialistischen Dekadenz zu bekämpfen. Die Kulturrevolution sollte die sozialistische Entwicklung im Land vorantreiben. Die Kunst wird Teil der sozialistischen Kulturpolitik, von ihr geleitet und geformt, sie wird eine Form des gesellschaftlichen Bewusstseins, eine Erscheinung des ideologischen Lebens der Gesellschaft.¹⁰³

Der Inhalt der Kunst soll sozialistisch sein, um die bestehenden sozialen Unterschiede zwischen den Gesellschaftsschichten aufzuheben. Die Form der Kunst ist realistisch.

Im Zentrum stehen oft in vereinfachter Malweise bearbeitete Themen, die aus dem alltäglichen Leben herausgegriffen werden. Es sind Darstellungen der Bauern- und Arbeiterklasse, die den Fortschritt der sozialistischen Arbeitskultur, die Brüderlichkeit und den kollektiven Zusammenhalt predigen, motiviert schwerer Arbeit nachgehen und vor der westlichen Kultur warnen. Die Volksverbundenheit und die Treue zur Partei zu idealisieren, wurde zum obersten Gebot der Kunst erhoben. Das so genannte Brigadebild schildert das kollektive Leben des Volkes am Arbeitsplatz und in der Freizeit, um dadurch dem Betrachter eine Möglichkeit der Identifizierung zu geben.¹⁰⁴ Weitere typische Motive sind die klassischen Helden der Gesellschaft, wie Piloten, Soldaten und Seefahrer, aber auch herausragende Sportler, auf die das Land mit Stolz blicken kann, sowie Personen, die dem Volk als idealisierte Helden präsentiert werden können.

Als ein typisches Beispiel dieser Kunstform soll das Werk (Abb. 78) „Brigade Mamai – Schmelzer Nationalpreisträger Hübner hilft seinen Kollegen“ von Walter Dötsch aus dem

¹⁰² Ulbricht 1958, S. 276f.

¹⁰³ Erhard John in: Rost/Schulze, 1960, S. 7f.

¹⁰⁴ In Anlehnung an Manuela Uhlmann, Ein neuer Bildtyp. Das Brigade-Bild in der DDR, in: Kaiser/Rehberg, 1999, S. 201ff.

Jahre 1961 dienen. Der Betrachter wird unmittelbar mit dem dargestellten Arbeitsprozess konfrontiert. Die Arbeiter nehmen als Halbfiguren fast den gesamten Bildraum ein, wodurch der Eindruck der großen anonymen Werkhalle zugunsten eines kleinen Arbeitsbereiches zurückgenommen wird und eine Identifizierung möglich wird. Das kollektive Bewusstsein und die vereinigte Macht sind Ausdruck dieses Bildes.¹⁰⁵

Der Künstler im sozialistischen Realismus befand sich als Gefangener im Netz seiner Auftraggeber, dem Staat oder der Partei, inmitten eines manipulierten Kunstmarktes dazu gezwungen, die vorgegebene Ideologie thematisch ins Zentrum seines Schaffens zu stellen. Wollte er als Künstler überleben, musste er den Weg des sozialistischen Realismus einschlagen. Wie hoch das künstlerische Potential einzelner Werke des sozialistischen Realismus war, bleibt hier unbeachtet, denn der wesentliche Punkt, dem die Kunst Friedrich Plahls widerspricht, ist die politische und ideologische Funktionalisierung der Kunst zum Zweck von Aussagen, die in den Bildern des sozialistischen Realismus getroffen werden. Plahl hingegen trifft durch seine Werke politisch weder eine Aussage, noch will er damit Stellung beziehen. Hinzu kommt, dass der sozialistische Realismus keine Kunstrichtung ist, die allein vom Künstler ausgeht, sondern größtenteils eine Auftragskunst ist, die gefördert und zugleich vom Staat gelenkt wurde.¹⁰⁶ Friedrich Plahls Kunst hingegen ist frei von Auftrag und Auftraggeber.

Die Wiener Schule des phantastische Realismus¹⁰⁷

In der Kunst nach 1945 entwickelt sich in Wien die Malergruppe der „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“. Auffallend für die Mitglieder dieser Gruppe ist ihr Traditionalismus, dem sie sich verpflichten, und deren Begeisterung für das Historische, die bis zum Surrealismus reicht. Aufgrund der starken Ähnlichkeit mit dem Surrealismus ließe sich die Kunstrichtung der Gruppe auch ohne Bedenken als Neo-Surrealismus bezeichnen. Kennzeichnend ist ihre Vorliebe für eine Feinmalerei auf eher kleinen und miniaturartigen

¹⁰⁵ In Anlehnung an Manuela Uhlmann, Ein neuer Bildtyp. Das Brigade-Bild in der DDR, in: Kaiser/Rehberg, 1999, S. 205f.

¹⁰⁶ In Anlehnung an: Kaiser/Rehberg, 1999. Ein besonders informelles Werk über die Auftragskunst und die Kunstförderung des sozialistischen Realismus in der DDR.

¹⁰⁷ Die Bezeichnung: „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“ führt Johann Muschik ein, der die Gruppe von Beginn an publizistisch begleitet hat. Sie entspringt einer Gruppe (Brauer, Fuchs, Hausner, Hutter, Janschka, Lehmden) von Künstlern, die bald nach Kriegsende die Akademie der bildenden Künste auf dem Schillerplatz bezogen hatte. Die Künstler blieben lange Zeit isoliert, bis sich 1958 bis 1962 aufgrund von mehreren Ausstellungen der Kreis der Wiener Schule radikal erweiterte. Etwa Zwei Duzend Maler schlossen sich damals der Bewegung an und der Trend hielt auch die folgenden Jahrzehnte an. Was man zunächst Beabsichtigte war eine surrealistische Malerei nach dem Vorbild jener großen Bewegung. Doch keinesfalls war der Surrealismus der einzige Stil, den die jungen Künstler genauer studierten, hinzukommen unter anderem der Jugendstil, der Manierismus und die Alten Meister. In Anlehnung an Muschik 1976, S. 9ff.

Formaten. In den vorwiegend graphisch betonten Werken herrscht eine literarische und erzählende Note vor.¹⁰⁸

Es ist eine literarische Malerei, die phantastisch in ihrer Übersteigerung und Bilddialektik ist. Sie ist realistisch nicht nur in ihrer Detailtreue, sondern auch in der Bemühung, das Gegebene, ob bewusst oder unbewusst, nicht außer Acht zu lassen. Dem Betrachter wird eine phantastische Welt vor Augen geführt, die, von den Naturgesetzen losgelöst, außerordentliche, ungewöhnliche, seltsame, groteske, absonderliche, anstößige, gefährliche, verdächtige, dämonische, bizarre und absurde Gestalten annimmt. So wird unter anderem auch das Grauen, die Urangst des Menschen in den Werken sichtbar. Sie behandeln große Themen, wie Krieg und Frieden, wie Natur und Kultur, wie das Rationale und Irrationale oder die Zivilisation und die menschliche Psyche. Doch dies alles aus der eigenen Sicht des Künstlers, aus der eigenen Erfahrung, den eigenen Wünschen oder Ängsten.¹⁰⁹

Als der Krieg endete, zählte der Künstler Ernst Fuchs als jüngstes Mitglied der Gruppe 15 Jahre. Sein Zyklusbild „Die Stadt II“ (Abb. 79) aus dem Jahr 1946 zeigt die für Fuchs typischen Visionen. Direkt ins Bild gesetzte, fremdartige Gebilde, Trümmer und Häuserschluchten, die von gepeinigten und verunstalteten Menschenkörpern und fremdartigen Geschöpfen bevölkert werden, die den Betrachter in eine irrationale Welt tauchen. Es waren die Erlebnisse einer bedrängenden Welt, der Tod und die Nöte des erlebten Krieges, die hier ihren Eingang finden.¹¹⁰

So lässt sich beispielhaft für die „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“ ein symbolischer und psychologischer Ansatz im Bild von Ernst Fuchs erkennen, durch den er erzählt, eine Aussage trifft oder Stellung bezieht. Auch wenn die hohe künstlerische Fertigkeit und Ausführung den Betrachter unmittelbar beeindruckt, gibt der Künstler dennoch dem thematischen Inhalt des Bildes den Vorrang. Dem gegenüber steht Friedrich Plahls Kunstauffassung, die unbeachtet des Themas die ästhetische Wirkung der künstlerischen Ausführung durch die Form im Raum, die Anwendung der Farben und das Spiel von Licht und Schatten an erste Stelle setzt. Kunst ist dann Kunst, sobald sie einen gewissen Grad in ihrer künstlerischen Ausführung erlangt hat. Plahl will mit seinen Figurenbildern weder Geschichten erzählen noch Statements abgeben. Obgleich, wie in dem Interview mit Friedrich Plahl festgestellt, eine bedrückende und traurige Stimmung den meisten Figurenbildern zugrunde liegt, soll dem Betrachter keine gewollte Aussage übermittelt werden. Diese Stimmung, beeinflusst von Plahls persönlicher Sicht auf die Welt, findet nicht bewusst oder

¹⁰⁸ In Anlehnung an Waissenberger, 1980, S. 5ff.

¹⁰⁹ Muschik 1976, S. 49ff.

¹¹⁰ Muschik 1976, S. 70f.

gewollt statt, sondern entspringt dem Inneren Friedrich Plahls. Es ist die Art und Weise, wie man sich gibt, wie man sich bewegt, wie man spricht und bei Plahl die Art zu Malen, die von Gefühlen, Emotionen, der momentanen Stimmung oder seiner generellen Einstellung zur Welt beeinflusst wird.

3.3.2 Analyse und Vergleich der Figurenbilder mit der Klassischen Moderne

Betrachtet man hingegen die Klassische Moderne, vor allem die Werke der französischen Maler wie Paul Cézanne (1839-1906) (*Abb. 41, 67*), Edgar Degas (1834-1917) (*Abb. 42, 52-54, 60, 61*), Vincent van Gogh (1853-1890) (*Abb. 87, 88*) und Henri Matisse (1869-1954) (*Abb. 71-74*), lassen sich in Friedrich Plahls Werken durchaus Ähnlichkeiten feststellen. Genauer genommen lassen sich Parallelen zu deren Kunstauffassungen nachweisen, die konkret auf die Form, den Raum und das Licht eingehen, Elemente die auch im Zentrum von Plahls Malerei stehen. Es war sicher von Bedeutung, dass Friedrich Plahl eine Zeit seines Studiums in Frankreich verbrachte und die Werke jener Künstler im Original kennen lernen konnte. An Hand ausgewählter Beispiele sollen nun die für Friedrich Plahl schon erwähnten wesentlichsten Gestaltungselemente, die Form, der Raum und das Licht in Vergleich mit ausgewählten Künstlern der Klassischen Moderne gesetzt werden. Auffallend ist das Element der Farbe, das in allen drei Punkten als Ausdrucksträger eine wichtige Position einnehmen wird.¹¹¹

Form

Degas (*Abb. 42, 52-54, 60, 61*) und Cézanne (*Abb. 41, 67*) sind Vertreter, welche die Form zum führenden Merkmal ihrer Malerei wählten. Der Aufbau des Bildes, die Zusammenführung der Formen, gleicht dem eines vollkommenen Gedichtes, bei dem jedes Wort zu jedem anderen in Beziehung steht, jede Hebung, jede Senkung, jede Assoziation eines Wortes von einer bestimmten Bedeutung getragen wird. So wird in deren Bildern jedes Gebilde, jeder Gegenstand in eine absolut notwendige und eine den Raum definierende Beziehung gesetzt.

¹¹¹ Hier besteht durchaus kein Vollständigkeitsanspruch. Es wurde eine kleine Zahl von Vertreter der klassischen Moderne herausgenommen, bei denen auch nur die Punkt herausgearbeitet werden, die in Verbindung mit Friedrich Plahl wichtig sind.

Es sind jedoch zwei markant unterschiedliche Herangehensweisen, welche die beiden Künstler wählen, um die Form zu ergründen. Degas erzeugt eine dynamische Bildkonstruktion mit einer noch ungewohnten Perspektive und einem neuen Wirklichkeitsausschnitt. (*Abb. 60, 61*) Cézanne hingegen erhebt die Ästhetik des Unvollendeten zum neuen Gestaltungsprinzip.¹¹²

Auch Friedrich Plahl unterwirft seine Figurenbilder, seine Stillleben und Landschaftsbilder der Darstellung der Form, die auch zum eigentlichen Inhalt seiner Bilder - nicht den Gegenstand als solchen, der mit wenigen Worten genannt werden kann - wird. Nach der Art, wie etwas zum Ausdruck gebracht wird, ist seiner Ansicht nach der Kunstgehalt eines Bildes zu bewerten. Die Beschränkung der Motivwahl bei Plahl erklärt sich dadurch, dass bestimmte Themen und Motive, die Jahrhunderte lang in der Kunst Eingang fanden, heute nicht mehr möglich sind.

Dies betrifft vor allem Themenfelder der Mythologie, aber auch die Christologie, die schon seit der Zeit Degas, der zweiten Hälfte des Neunzehnten Jahrhunderts, kaum noch dargestellt werden konnten. So kam es, dass das Alltägliche wie das Ballett, Tänzerinnen beim Zuznühen der Schuhe, Jockeys auf Pferden, vor, nach und während eines Rennens, so wie sich waschende Frauen zu Bildthemen etablierten. Degas verzichtete darauf, seine Bildinhalte zu idealisieren. Stattdessen stellt er den weiblichen Körper in seiner natürlichen Gestalt und Pose dar. Immer öfter tauchen Rückenfiguren (*Abb. 52-54*) oder Personen mit undefinierbaren, verschwommenen Gesichtszügen auf. Tänzerinnen und Prostituierte werden zu anonymen Typen stilisiert.¹¹³ (*Abb. 42, 60, 61*)

Sieht man sich die Pastellarbeiten Edgar Degas an (*Abb. 60, 61*), erkennt man, dass sich seine Bildkonzeption am besten im Sinne der Lyrik verstehen lässt. Es ist die strenge Rhythmisierung des Bildraumes, die mittels angewinkelter Gliedmaßen, den Schattenverläufen und Lichteinfällen erzeugt wird. Hinzu kommen die räumliche Durchdringung und die Vernachlässigung von Details. Diese in hohem Maße „lyrische“ Fähigkeit Degas, der bezeichnenderweise mit Stéphane Mallarmé (1842-1898), einem französischen Schriftsteller und Wegbereiter der modernen Lyrik, befreundet war, steht die „Prosa“ gegenüber. Diese geht formal weniger ins Detail, verfügt dafür aber über einen hohen Anteil erzählter oder nacherzählter Inhalte. In diesem Sinne sind die mit Inhalten beladenen Bilder, wie die des sozialistischen oder phantastischen Realismus, die bestimmte Thematiken ansprechen, als „Prosa“ zu verstehen. Während sie Geschichten erzählen und das Hauptaugenmerk auf den Inhalt lenken, ist die Form, in der erzählt wird, zweitrangig. Ähnlich

¹¹² In Anlehnung an Kat. Ausst. Albertina 2009, S. 268f.

¹¹³ In Anlehnung an Kat. Ausst. Albertina 2009, S. 263ff.

unterwirft Friedrich Plahl seine Arbeiten analog zur Arbeitsweise von Degas einem „lyrischen“ Prinzip. Es ist die Form der Gestaltung, der er sich mit akribischer Leidenschaft zuwendet oder, wie es Degas treffend formulierte: *Die Zeichnung ist nicht die Form, sie ist die Art und Weise, die Form zu sehen.*¹¹⁴

Auch Cézanne, einem überzeugten und auch praktizierenden Katholiken, war es zu seiner Zeit nicht mehr möglich, christliche Themen darzustellen. Hätte er es getan, hätte man seine Arbeiten als angewandte Kunst bewertet, die den Inhalt über die Form stellt und die, ähnlich dem sozialistischen Realismus, einem programmatischen Zweck dient. Wenn man so will, verbirgt er, wie es Mary Louise Krumrine in ihrer Arbeit genauer erläutert, Inhalte wie Gesten und Körperhaltungen aus der christlichen Kunst, wie den taufenden Johannes in seinem Dreiecks-Aufbau (*Abb. 67*), in seinen badenden Akten (*Abb. 41*), die jedoch einfach nur noch als Menschen in der Natur dargestellt werden.¹¹⁵

Mit folgender Aussage lässt sich vermuten, dass Friedrich Plahl in seinem Kunstverständnis im Vergleich zu den Künstlern der Klassischen Moderne noch einen Schritt weiter gegangen ist: *„Wenn mir jemand sagen würde: Meine Figuren ähneln einer Landschaft, würde ich es akzeptieren. Denn somit haben sie eine Form, wie auch die Landschaft eine Form hat. Darum geht es mir in erster Linie, dass meine Bilder eine Form haben, wenn diese auch nicht immer definierbar ist. Teilweise habe ich immer schon torsohaft gemalt. Eine wirklich vollständige Figur ist selten in meinen Bildern zu finden.“*¹¹⁶

Daraus lässt sich schließen, dass die Form für Plahl vollkommen über dem Gegenstand und deren Erkennbarkeit steht. Obwohl seine Figurenbilder teilweise unvollendet erscheinen, im Sinne von Cézanne,¹¹⁷ geht Friedrich Plahl bis zur Deformierung, in einer Art der Formveränderung und Formzerstörung, bis hin zu einer eigenen Form. (*Abb. 50, 51*) Obwohl Friedrich Plahl hier keineswegs abstrakt oder ungegenständlich malt, lässt sich, wie bereits in der Betrachtung der Figurenbilder erläutert, eine Tendenz dazu vermuten. Da der Weg der abstrakten Malerei zu diesem Zeitpunkt schon gebahnt war und Plahl selbst Kontakt mit ihr hatte, ist dies möglicherweise der Grund dafür, warum Plahls Bilder nicht unbedingt einer Erkennbarkeit unterliegen müssen. Wichtig bleibt einzig und alleine die Form, so Friedrich Plahl.

¹¹⁴ Degas in: Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2009, S. 91.

¹¹⁵ Kat. Ausst. Kunstmuseum Basel 1989, S. 137ff.

¹¹⁶ Interview mit Friedrich Plahl am 22.11.2010, S. 14.

¹¹⁷ In Anlehnung an Kat. Ausst. Albertina 2009, S. 281ff.

Raum

Das zweite wesentliche Gestaltungselement strebt die räumliche Wirkung an, die über die Farbgebung und nicht der gewohnten Zentralperspektive erzielt wird. Durch die Farbgestaltung wird der Raum definiert, begreiflich gemacht und zugleich manipuliert. Viele Bilder, besonders die der Impressionisten, wie van Gogh, aber auch Degas (Abb. 52-54, 60, 61), der gemeinsam mit den Impressionisten ausstellte, weisen diese neuartige Verwendung der Erscheinungsfarbe auf, die es so zuvor nicht gab. Der bis dahin einfach dunkel gemalte Schatten wird farbig. Bei Degas tritt dieser in unterschiedlichen Farben, in Rot-, Violett- und Grüntönen in Erscheinung. Es wundert nicht, dass ihm das Theater, in dem sich Degas oft hinter der Bühne aufhielt, mit dem künstlichen, farbigen und auch flackernden Licht als Szenerie seiner Bilder diente.¹¹⁸ Wie Degas durch die farbige Gestaltung im Zusammenspiel von Licht und Schatten die Raumtiefe bestimmt, bedient sich auch Friedrich Plahl in seinen Bildern dieser Elemente. Die Farbe wird zum Träger der Raumdefinition, so dass die Farben der Figuren auf den ganzen Raum ausstrahlen, wie auch die Farben der Früchte bei seinen Stilleben. Dabei ist entscheidend, wie der Gegenstand oder das Modell im Raum positioniert wurde. Plahl wird Beobachter und Gestalter zugleich, indem er sich während des Malens im Raum bewegt oder das Spiegelbild für seine eigene Bildform nutzt. Die Farbe spielt die wesentliche, den Raum konstruierende Rolle. Der Bildraum wird nicht zentralperspektivisch angelegt, sondern wird über die Farbe des Hintergrundes definiert, wie es schon die Künstler der Klassischen Moderne taten.¹¹⁹

Licht

Die Farbe, ihre Intensität, Wirkung und Leuchtkraft, steht in starker Abhängigkeit zum Licht, ohne das sie nicht in Erscheinung treten kann. Ebenso ist auch die Form vom Licht abhängig, das ihr erst die Plastizität verleiht. So ist es auch bei Friedrich Plahl durchaus nicht anders, wie er es im Interview formulierte: *Schon immer stand ich in großer Abhängigkeit zum Licht, egal ob bei einem Figurenbild oder einem Stilleben. Für mich ist eine optimale Beleuchtung, aus der eine starke Schattenseite resultiert, genauso eine Voraussetzung zum Malen, wie Farbe und Leinwand. Das Licht und der geworfene Schatten bringen mich in die Spannung zu malen.*¹²⁰

¹¹⁸ In Anlehnung an Kat. Ausst. Albertina 2009, S. 263ff.

¹¹⁹ Sieberer 2011, S. 8f.

¹²⁰ Die Aussagen von Friedrich Plahl sind inhaltlich dem Interview mit Friedrich Plahl am 26.08.2010 entnommen.

Das Erlebnis der Inspiration, die Plahl in einem freien unbegrenzten Naturlicht verspürt, ist im impressionistischen Sinn für Plahl die Voraussetzung für das Entstehen eines Bildes und wird in seinen Figurenbildern, Stillleben und Landschaften in Verbindung mit der Farbe als Stimmungsträger sichtbar.

Betreffend den Umstand dieser Inspiration kann Friedrich Plahl mit den Künstlern des Impressionismus verglichen werden, die *einfach nur wiedergeben wollten, was sie sehen*, wie es 1881 der Kunsthistoriker Georges Guérault erklärte.¹²¹ (Vgl. Abb. 39, 41, 42, sowie Abb. 82, 88) Das „reine Sehen“ und das Malen danach hatten ihre Folgen im Impressionismus und führten zu einer wahrhaften Revolution in der Kunst. Es war nicht nur die Vielfalt und Aufhellung der Farben, die die Freiluftmalerei mit sich brachte, sondern zugleich auch die Entwicklung einer völlig neuen Malweise. Dazu zählen die sanfte Modellierung der Farbe, um die Form zu erzeugen, sowie der Verzicht auf Konturen. Die Regie übernahm das Licht, welches den augenblicklichen Farbreiz hervorbrachte, den es möglichst unmittelbar und wahrhaft umzusetzen galt. Es entstand der Wunsch, verschiedene und wechselnde Lichteffekte einzufangen. Nicht nur Freiluftmalerei, sondern auch andere Bereiche und Gattungen, wie Innenräume, Portraits und Figurenbilder erwiesen sich als geeignet, um lebendige Lichtsituationen festzuhalten.¹²² Dass die Gegenstände ihre Lokalfarbe verloren und gefleckt wirken konnten, war Resultat des „reinen Sehens“. Abhängig vom Licht zu verschiedenen Jahres- und Tageszeiten brachten die Impressionisten auch ganze Serien hervor, die ein und dasselbe Motiv bei unterschiedlichen Lichtverhältnissen zeigten. Dabei entsprechen Form und Farbe nicht immer der Wirklichkeit und es kommt, wie bei Monet längst bekannt, zu Nachbearbeitungen im Atelier, um eine Harmonisierung zu erlangen.¹²³

In gleicher Weise geht Friedrich Plahl an seine Arbeit heran. Ausgang ist immer ein real vorhandener Gegenstand, sei es ein weiblicher Akt, eine Schüssel mit Früchten oder das Erlebnis einer Landschaft. Regie führend ist dabei das Licht, welches den augenblicklichen Farbreiz erzeugt. Bei den weiblichen Akten kommt in besonderer Weise auch das farbige Tuch hinzu. Zwar möchte, so wie die Impressionisten, auch Friedrich Plahl im Ansatz nur das Gesehene wiedergeben, jedoch folgt bei ihm eine stärkere Nachbearbeitung. Diese Bearbeitung, Harmonisierung und Veränderung, die auch schon während der ersten Malphase, wenn etwa das Modell noch anwesend ist, stattfinden kann, ist wohl der entscheidende Unterschied zur Technik der Impressionisten. Voraussetzung und Ausgangspunkt sind gleich, doch entwickelt Friedrich Plahl daraus eine eigenständige Wirklichkeit.

¹²¹ Cugini 2006, S. 192.

¹²² In Anlehnung an Kat. Ausst. Albertina 2009, S. 263ff.

¹²³ In Anlehnung an Kat. Ausst. Albertina 2009, S. 17ff.

Vor allem hat auch die Beschäftigung mit den Werken von Matisse (*Abb. 71-74*) Spuren bei Friedrich Plahl hinterlassen. Wie Matisse versteht Plahl die Farben als koloristische Werte, die in ihrem Aufeinandertreffen als stimmige Akkorde das Bildlicht zusammensetzen.

Der Einfluss des Amerikanischen Expressionismus, der Gruppe von Landschaftsmalern des „Bay Area Figurative Movement“ (*Abb. 84, 85*), die er in seiner Studienzeit in San Francisco kennen lernte, lässt sich in Bezug auf die Leuchtkraft und Vielfalt der Farben nicht verneinen. Zwar kann man dies auch in den Figurenbildern erahnen, doch wird es am deutlichsten beim Betrachten und im Vergleich der Landschaftsbilder.

4. Weitere Bildthemen und Gattungen im Überblick

Während der Zeit seiner abstrakten Phase gibt es für Friedrich Plahl neben der gegenstandslosen Kunst (*Kat. 14-28*) nahezu keine anderen Bildthemen oder Abweichungen. Darum kann man diese Phase in Plahls Oeuvre als autonome und abgekapselte Periode verstehen. Anders verhält es sich in den Schaffensperioden zuvor und danach, in denen neben den in Kapitel 3 genannten Figurenbildern auch Bilder anderer Themenbereiche und Gattungen entstanden. Darunter waren zwei Themenbereiche für Friedrich Plahl von besonderer Bedeutung.

Die erste Gruppe umfasst eine Vielzahl von Landschaftsdarstellungen (*Kat. 154-289*), die sich aus Öl- und Aquarellbildern, aus Kohle-, Bleistift- und Pastellzeichnungen, sowie aus einfachen, wie auch farblich aufwendig gestalteten Radierungen (*Kat. 254-289*) zusammensetzt. Letztere repräsentieren den größten Anteil der Bilder, denen 1995 in der Stadtturm-Galerie in Innsbruck eine eigene Ausstellung *Friedrich Plahl – Radierungen* gewidmet wurde. Diese Landschaftsdarstellungen zeigen meist Felsküsten, die Friedrich Plahl auf seinen Reisen nach Italien, Spanien, Griechenland, Frankreich aber auch in Kalifornien erkundete. Da er persönlich eine Abneigung zur Darstellung der grünen Landschaften Österreichs entwickelte, die er im Interview schließlich als „nicht malbar“ bezeichnete, sind im Gesamtwerk nur wenige Landschaftsdarstellungen seiner Heimat zu finden. Dagegen hat ihn die Schönheit der Architektur, besonders das Antiken Rom zu zahlreichen Werken inspiriert.

Die zweite Themengruppen bildet die Sammlung der Stilleben (*Kat. 290-342*), die in mehreren Schaffensperioden seines Lebens entstanden ist. Entgegen den Landschaftsdarstellungen, in welchen unterschiedliche Orte zu verschiedenen Jahres- und Tageszeiten dargestellt sind, wirken die Stilleben gleichförmig in ihrem Motiv. Ähnlich wie bei den Figurenbildern hat Plahl ein genau festgelegtes Bildkonzept. Fast immer ist es eine Schüssel mit mehreren Früchten, die in Friedrich Plahls zahlreichen Stilleben dargestellt wird. Durch unterschiedliche Farbgebung, das charaktervolle Spiel von Licht und Schatten, sowie die Betonung der Formen verleiht er jedem Bild seine Einzigartigkeit und einen ihm eigenen Reiz.

Um einen vollständigen Einblick in das Gesamtwerk von Friedrich Plahl zu geben, werden in den folgenden Kapiteln die beiden Gruppen im Überblick vorgestellt. Ansatzweise wurde schon im Kapitel 3.3 „Analyse und Vergleich der Figurenbilder“ auf die Landschaften und Stilleben hingedeutet, die sich in gleicher Weise von der zeitgenössischen Kunst absetzten und Ähnlichkeiten mit der Klassischen Moderne – bei den Landschaften ist der Einfluss von Van Gogh nicht zu übersehen (*Abb. 81-83, 86-88*) – aufweisen. Des Umfangs wegen kann jedoch nicht detaillierter darauf eingegangen werden.

4.1 Landschaftsbilder, Radierungen und Zeichnungen

Die Landschaftsdarstellungen (*Kat. 154-289*) stellen sich bei Friedrich Plahl in vielfältiger Weise dar. Dies betrifft nicht nur die Verschiedenartigkeit der Orte, die Plahl für seine Werke wählt, sondern auch die unterschiedlichen Gattungen, denen er sich bei seinen Landschaftsdarstellungen zuwendet.

Seine Ölbilder (*Kat. 154-175*) etwa werden im Atelier nach Skizzen, die er zuvor in der Natur angefertigt hat, gemalt. Dagegen gibt es Zeichnungen, Aquarelle und Pastelle (*Kat. 176-253*), die unmittelbar im Freien entstehen und als autonome Werke zu betrachten sind. Hinzu kommt eine Reihe von Landschaftsradiierungen (*Kat. 254-289*), die von seiner Frau Franziska in ihrer Werkstatt in Wien mit großer Akribie hergestellt werden.

Mackowitz bringt all diese Landschaftsdarstellungen und Gattungen von Friedrich Plahl in einer Abhandlung über Maler und Bildhauer der Gegenwart auf folgenden Punkt: „Die Landschaft selbst wird durch Plahl auf prägnante Formen und Farben reduziert, so dass man durch die eigenwertigen Elemente, aus denen diese Bilder und Blätter aufgebaut sind, auch etwas vom Wesen der abstrakten Malerei herauslesen kann. Und darin liegt die Stärke von Plahls Landschaftsgestaltung: das Motiv bleibt erkennbar trotz einer Formulierung, welche auf die Autonomie des Werkes abzielt.“¹²⁴

¹²⁴ Heinz Mackowitz, Maler und Bildhauer der Gegenwart, in: Widmoser 1971, S. 710.

4.1.1 Friedrich Plahl zu seinen Landschaftsdarstellungen¹²⁵

„Ich kann mich nicht mehr an den genauen Zeitpunkt erinnern, doch es kam der Moment, der das Ende meiner abstrakten Phase bedeutete, an dem ich wieder angefangen habe die von mir gesehene Landschaft zu malen. Es war der außergewöhnliche Eindruck, den sie auf mich ausübte, der mich dazu veranlasste mich ihr wieder zuzuwenden. Schon von Beginn an hatte die Landschaft in meinem Oeuvre eine wichtige Rolle gespielt.“¹²⁶

Die Bilder, die ich vor meiner abstrakten Phase in Wien und später in Paris malte, waren sehr deckend. Der Schatten sollte nicht transparent, sondern farbig sein. Hier habe ich mich ohne Zweifel an den farbigen Schatten von Van Gogh orientiert, den ich mit großer Leidenschaft studierte. Van Gogh hatte mich inspiriert und ist damals sehr wichtig für mich geworden. Cezanne hatte mir zwar auch imponiert, doch ich merkte damals, dass es nicht der Weg war, den ich gehen wollte. Wobei ich in den letzten Jahren in meinen Aquarellen merkte, dass ich gleich Cezanne mit einem Grundton meine Landschaftsbilder begann. Deshalb wage ich zu vermuten, dass er jetzt eine größere Rolle für mich spielt.

An meinen freien Tagen bin ich natürlich in Umgebung von Paris gegangen und habe in der Landschaft Aquarelle gemacht. Zu dem Zeitpunkt hatte ich noch keine konkrete Vorstellung, wo mich mein Weg hinführen würde. Anfangs hatte ich auch meine Schwierigkeiten, Aquarellfarben zu benutzen, da ich mit Ölfarben besser umgehen konnte. Doch im Freien war ich auf sie angewiesen. Darum sind meiner Meinung nach nur ein paar frühe Blätter erwähnenswert.

Was mir vor allem an Amerika in Erinnerung blieb, ist die großartige Landschaft. Auch als ich später noch einmal hingefahren bin, hatte sie mich fasziniert. Es waren die harten Kanten und Zacken, die ich in der Küstenlandschaft vorfand. In Arizona, wie auch später in San Francisco, habe ich den Umständen wegen eigentlich fast nur Landschaften gemalt. (Abb. 80) Von Italien kenne ich nur Teile der Ostküste und einige Südküsten von Spanien. (Kat. 191-226) Natürlich war ich auch an der Mittelmeerküste von Frankreich, doch so eine Faszination, wie ich sie in San Francisco erlebte, konnte ich nirgends wieder verspüren. (Kat. 182,183) Klimatisch war es für einen Maler natürlich nicht so angenehm. Wenn ich mich ans Meer saß, blies ununterbrochen ein Wind, eine riesige Welle nach der anderen schlug gegen die Felsen, so dass ich nach zwei Stunden durch die feuchte Luft bis auf die Knochen nass wurde. Die Landschaft war wunderschön, doch auch sehr unangenehm.

¹²⁵ Die folgenden Äußerungen von Friedrich Plahl sind den jeweiligen Interviews entnommen.

¹²⁶ Die Aussagen von Friedrich Plahl sind inhaltlich dem Interview mit Friedrich Plahl am 27.08.2010 entnommen.

Wenn man in einer Landschaft wie Kitzbühl aufwächst, ist es nahe liegend, dass man schon früh anfängt, Landschaften zu malen. Leider ist es eine Landschaft, die nur sehr schwer abzubilden ist. Anfangs hatte ich bei mir das Unkönnen gesucht, bis ich feststellte, dass dieses Grün grundsätzlich schwer zu malen ist. Auch die Gebirgslandschaften sind eher seltener und meist nur als Hintergrund auf Bildern anderer Maler zu finden.¹²⁷

Vielleicht wäre ich reiner Landschaftsmaler oder zumindest zum größten Teil geworden, doch die österreichische Landschaft stellte sich für mich einfach als nicht malbar heraus. Natürlich habe ich es probiert und das ein oder andere Mal ist es mir auch gelungen. 1963 habe ich beispielsweise eine Reihe von Kitzbühlbildern gemalt. (Kat. 163) Es war das Erlebnis, die Inspiration, die mich dazu bewegte. Es war der Blick, den ich von zuhause aus auf Kitzbühl hatte. Häufig kam es zu Kombinationen von unterschiedlichen Blickwinkeln. In dem Moment wusste ich, wie das Bild aussehen musste. Dann brauchte es nicht mehr lange bis es fertig war. Ich hatte die Landschaft sehr lieb gewonnen und malte sie etwa drei, vier Jahre hindurch. Bis mein innerer Antrieb erlosch und ihn so nie mehr wieder empfand.¹²⁸

Für die heutige Zeit finde ich es eine absurde Idee, Landschaften zu malen, genauso wie Figuren nicht mehr zeitgemäß zu verstehen sind. Es gibt kaum noch jemanden, der es auf die gleiche Weise macht, wie ich. Nämlich eine Landschaft mit konkretem Bezug, ohne ein soziales Problem oder eine bestimmte Thematik anzusprechen. Die heutigen Landschaften, die aus einer sichtbaren Realität stammen, gehen immer von einem Thema aus. Obwohl es nicht aktuell ist, was ich mache, würde ich jeden Tag Landschaften malen, wenn diese für mich inspirierend wäre. Ich bin von diesem Eindruck, einer Empfindung beim Gesehenen abhängig. Es hat sich im Laufe der Zeit so entwickelt, dass ich letztendlich nur noch am Meer an Felsenküsten malen kann.

Dort möchte ich aus dem Ansatz, den ich vorfinde, etwas weiterführen, die vorläufige Natur in meinen Werken vollenden. Ob ein Baum rechts oder links in der Landschaft steht, ist für deren Schönheit egal. Während die Anordnung bei einer Zeichnung oder einem Bild eine wesentliche Rolle spielt. Bei einer guten Zeichnung gibt es nur eine passende Anordnung, die für das Gesamtbild möglich ist. Gelungen ist sie dann, wenn sie der Form im Raum näher ist, im Sinne der Griechen oder der Renaissance. Sie muss eine spürbare Plastizität des Körpers

¹²⁷ Die Aussagen von Friedrich Plahl sind inhaltlich dem Interview mit Friedrich Plahl am 15.11.2010 entnommen.

¹²⁸ Die Aussagen von Friedrich Plahl sind inhaltlich dem Interview mit Friedrich Plahl am 22.11.2010 entnommen.

beinhalten. Was bei einer Figur deutlicher sichtbar ist als bei einer Landschaftsdarstellung. Dies macht es schwieriger, aber durchaus möglich.“¹²⁹

4.1.2 Betrachtung der Landschaftsbilder (Kat. 154-175)

„Friedrich Plahl findet seine Natur meistens im Süden, im Kontrastbereich von Küste, Meer und Himmel; er sucht diese Spannungsfelder, wechselt zu den Weiten des Wassers und umhüllt alles mit dem gleißenden Licht der Sonne. Er fühlt die optimistische Facette des Tages, denkt an die Traumbereiche der Dämmerung. Immer ist die Natur ihm Orientierung, in der unmittelbaren Begegnung mit der Landschaft, in der Sensibilität der inneren Natur.“¹³⁰
(Kat. 154-159)

Schon seit seiner Studienzeit faszinieren Plahl die Küstenlandschaften am Mittelmeer. Sieht man sich das frühe Werk (Abb. 80) aus dem Jahr 1962 an, so erregt sofort die Leuchtkraft und die Intensität der deckend gemalten Farbe, die in ihrer Substanz und Auftragsart sichtbar geblieben ist, das Aufsehen. Hier, schon zu Beginn seines Oeuvres, wird deutlich, dass Friedrich Plahl auf sämtliche Details der Landschaft verzichtet. Dennoch gelingt ihm die Wiedergabe einer konkreten Landschaft, einerseits in der Darstellung von den aufs Nötigste reduzierten Formen, und andererseits durch den leidenschaftlichen und virtuosen Farbauftrag, den Charakter einer Küste zu betonen.

Auch in den späteren Werken um 1981 (Abb. 81-83), die einen Einblick in die österreichische Felderlandschaft gewähren, bewährt sich die tatenkräftige Farbauftragung von Friedrich Plahl. Wie er schon selber im Interview am 15.11.2010 erwähnte, wird hier die Orientierung an Van Gogh (Abb. 87, 88), an den Impressionisten besonders sichtbar.¹³¹ Die glühenden Kornfelder, die zu unterschiedlichen Tageszeiten in ihrer Pracht erstrahlen, sind Ausdruck der Empfindung und des inneren Eindruckes des Künstlers. Zum Ausdruck der Jahres- und Tageszeiten benutzt Plahl in seinen Bildern unterschiedliche Farbtöne.

Auch in Eisenstadt malte Friedrich Plahl 1987 Felder (Abb. 86), die jedoch, was für ihn sehr selten ist, in Grüntönen gehalten wurden. Selbst beim Himmel wird das Grün der Felder aufgenommen. Es ist eine stark flächige, detaillose Malweise, die durch einen sichtbaren Malvorgang betont wird. In unterschiedlichen Richtungen, dem Verlauf der Felder folgend,

¹²⁹ Die Aussagen von Friedrich Plahl sind inhaltlich dem Interview mit Friedrich Plahl am 15.11.2010 entnommen.

¹³⁰ Zur Ausstellung im Stadtmuseum Bruneck 2004. Friedrich Plahl – eine geheimnisvolle Beziehung zwischen Natur und Bild, in: Dolomiten 2004, S. 15.

¹³¹ Interview mit Friedrich Plahl am 15.11.2010, S. 5.

wird der Pinsel verschieden stark angesetzt. Es entsteht der Eindruck einer Landschaft, die kurz vor Einbruch eines Gewitters oder der Nacht steht. Dies ist es, was Friedrich Plahl in seinen Werken erreichen möchte. Der Eindruck des Augenblickes, der Moment der Faszination, den die Landschaft auf ihn ausübte, sollte festgehalten werden.

Wie in den Landschaftsbildern wird auch in den Küsten- und Seelandschaften ein Desinteresse an näheren Details, wie Felder-, den Baum- oder Blumenarten, sichtbar. Sieht man sich die Darstellung vom See in Niederösterreich (*Abb. 89*) aus dem Jahr 1985 an, so erkennt man die Formen des Wassers und des Festlandes. Auch die Spiegelung eines Baumes ist deutlich im Wasser zu finden. Doch reduziert Plahl alles auf die reine Form, deren Schatten und Lichtseiten in starke Kontraste gesetzt werden. Hier lässt sich, wie Mackowitz formulierte, das Wesen der abstrakten Malerei herausspüren.¹³² Was hier erahnt wird, verwirklichte sich in den folgenden beiden Bildern (*Abb. 90, 91*), welche ehemals, kurz nach der abstrakten Phase entstanden sind.

Fast bedrohlich wirken die beiden Landschaften (*Abb. 90, 91*) in ihrer überwiegend dunklen Farbfassung. Nur vereinzelt erstrahlen in den Bildern extrem helle Farbpartien. Der See in Kitzbühl lässt sich nur aufgrund der Erwähnung im Titel in die Bilder hineininterpretieren. Ohne dieses Wissen, dass es sich um einen See handeln könnte, würde man mutmaßen, zwei abstrakte, gegenstandlose Werke zu betrachten. Hier wurde die Abbildung der reinen Form in radikalster Weise durchgeführt. Auch die Dächer von Wien (*Abb. 94*), aus dem Jahr 1985 sind durch konsequente Formreduzierung nur noch Linien wahrzunehmen, die sich von einer eigentlichen Landschaftsdarstellung in höchstem Maße unterscheiden. Unverkennbar ist in diesen Bildern der Einfluss der abstrakten Phase von Friedrich Plahl, von der er sich allmählich, schrittweise löste.

So auch in den weiteren Bildern, wie den Bildern (*Kat. 170-173*) von Kitzbühl und dem Heldenplatz aus den 80er Jahren oder den Bildern (*Kat. 155,156*) vom Gardasee aus dem Jahr 2010. Trotz starker Formreduzierung sind hier Landschaften leicht zu erkennen.

Drei wesentliche Merkmale lassen sich in den Landschaftsbildern von Friedrich Plahl in abwechselnd intensiver Ausführung antreffen. An erster und wichtigster Stelle steht die schon erwähnte Betonung der Form. Wie schon bei den Figurenbildern darauf hingewiesen wurde, spielt die Form in allen Werken Plahls die wesentliche Rolle. Wesenhaft bedeutender als eine gegenständliche Darstellung ist für Friedrich Plahl diese Darstellung der Form,¹³³ wodurch es

¹³² Heinz Mackowitz, Maler und Bildhauer der Gegenwart, in: Widmoser 1971.

¹³³ Interview mit Friedrich Plahl am 22.11.2010, S. 14.

teilweise zu einer radikalen Reduzierung auf die reine Struktur der Objekte kommen kann. So sagt Plahl selber: „*Kunst ist das, was ich als Form bezeichne*“.¹³⁴

Der zweite Punkt ist die Umsetzung des erlebten Eindrucks im Bild. Charakteristisch und impressionistisch tritt dies durch die Farbwahl, die Jahres- und Tageszeiten ausdrückt, in Erscheinung. Der Betrachter erblickt die Faszination, die die Landschaft auf den Künstler ausgeübt hat.

Zum Dritten betont Plahl, ebenfalls in den Landschaftsbildern gut erkennbar, bewusst die Farbsubstanz und den Malvorgang, die in ihrer Kombination den Bildern einen leidenschaftlichen und impulsiven Ausdruck verleihen.

4.1.3 Betrachtung der Landschaftszeichnungen, Aquarelle & Pastelle (Kat. 176-253)

1981 stellte Friedrich Plahl seine Werke unter dem Namen *Friedrich Plahl – Zeichnungen und Aquarelle Rom September-Oktober 1980* in der Neuen Galerie Wien aus. Eindrucksvoll treten die kleinformatischen Blätter, schwarzweiß mit Bleistift oder bunt als Aquarelle, dem Betrachter gegenüber. Vor allem die Ruinen Roms (Kat. 230-240), die von der Vegetation förmlich erobert wurden, haben die Aufmerksamkeit Friedrich Plahls auf sich gezogen. Die Werke (Kat. 233-240) zeigen, dass man mit starker Schraffur nicht nur Architektur, sondern auch Landschaften in Zeichnungen und Aquarellen detailgetreu darstellen kann. Doch verspürt er weder den Zwang, die Landschaft komplett darzustellen, noch das gesamte Blatt zu füllen, sondern lenkt seine Konzentration stets auf das Wesentliche. So entscheidet er bewusst, beispielsweise Stellen innerhalb der Blätter frei zu lassen und nur ausgewählte Ausschnitte zu zeigen.

Die Aquarelle der Ruinen Roms (Kat. 230-232) sind in lieblichen, sanften und gedämpften Farbtönen gehalten, wodurch das Gefühl der verlassenen Ruinenlandschaft hervorgehoben wird. Frei von Nebensächlichkeiten wird Ruhe und Stille in jedem Bild spürbar. Dennoch lässt sich auch in dieser Gattung die Formbezogenheit und Plahls Vorliebe zur Struktur nicht übersehen. Besonders die kubusartigen und quadratischen Formen mit ihrer eindringlichen Licht- und Schattenbetonung sind charakteristisch.

¹³⁴ Interview mit Friedrich Plahl am 22.11.2010, S. 5.

Einige Jahre später, im Jahr 1988, kommt es unter anderem wieder zu einer Ausstellung von Zeichnungen in der Neuen Galerie Wiens.¹³⁵ Neben den Stadtlandschaften mit Bleistift auf Papier, schmücken Landschaften mit Kreide oder Kohle auf Papier die Wände der Ausstellungsräume. (*Kat. 243-248*) Es sind die österreichischen Landschaften und die Plätze der Stadt Wien, die die Galerie füllten.

Plahl bindet die Objekte in einen klar fassbaren Raum ein. Mitschwingende Luftströme umtasten die Vegetation und die Gesteine. Die Struktur und die plastischen Formen der Natur und Architektur werden spürbar. Ein gekonntes und analytisches Abwägen der Bildebene und der Raumfluchten lassen eine Harmonie deutlich werden.¹³⁶

Vergleicht man die beiden Ausstellungen (*Kat. 233-240 und Kat. 243-248*), die römischen mit den österreichischen Landschaftsbildern, wird ein wesentlicher Unterschied in den Ausführungen offensichtlich. Im südlichen Licht, mit den starken Hell-Dunkel Kontrasten, wirkt eine Landschaft wie die der Ruinen Roms (*Kat. 233-240*) schon fast meditativ, ruhig und gelassen. Harmonisch kooperieren die Formen miteinander in einer inneren Ausgewogenheit. Jeder Strich scheint in Ruhe überlegt und bewusst gesetzt worden zu sein.

Die österreichischen Landschaften (*Kat. 243-248*) hingegen sind in ihrer Strichführung dynamischer, wodurch sie temperamentvoll, unkontrolliert und beinahe nervös wirken. Sie hinterlassen den Eindruck saftiger, gedeihender Landschaften, die in ihrer Entfaltung nicht mehr zu bändigen sind. Dies scheint auch der Grund zu sein, warum diese Blätter dunkler gehalten wurden.

Es gibt Zeichnungen (*Kat. 248,252*), bei denen es zu überwiegend schwarzen Flächen kommt. Zugleich wird der Hell-Dunkel Kontrast nur noch geschwächt akzentuiert. Auffallend ist allerdings, dass Plahl meistens das gesamte Blatt füllt und nur selten, wie bei den Stadtlandschaften Wiens (*Kat. 251*), weiße Partien stehen lässt.

Später, besonders in den 80er Jahren (*Kat. 191-211*), tauchen mehrere Serien von Küstenlandschaften auf, die Friedrich Plahl auf seinen Reisen unter freiem Himmel anfertigte. Vorwiegend arbeitet er mit Bleistift-, Kohle- bzw. Aquarellfarben – in Einzel- oder Mischtechnik. Seine ganze Konzentration liegt auf den Felsformationen, deren Zacken und Kanten er akribisch genau studiert und die das Zentrum jedes Blattes bilden. Das Wasser wird selten und wenn, dann nur mit wenigen Strichen angedeutet.

Auch nach dem Jahr 2000 kommt es immer wieder zu ähnlichen Serien von Küstendarstellungen. (*Kat. 212-226*) Wesentlich sind hier die Felsformationen (*Kat. 219-226*) aus dem

¹³⁵ Ausstellung: Friedrich Plahl. Ölbilder und Zeichnungen 1983-1987 in der Neuen Galerie Wien 1988.

¹³⁶ In Anlehnung an Kat. Ausst. Neue Galerie Wien 1988.

Jahr 2009, bei denen man einen sichtbaren Abstraktionsgehalt feststellt. Licht und Form sind Angelpunkt dieser Bilder, egal ob der Gegenstand zu erkennen ist oder nicht.

Obwohl Friedrich Plahl damals seine persönliche Vorliebe für Pastellzeichnungen entdeckte, greift er auch immer wieder zu den anderen Materialien. Schuld daran ist die notwendige Fixierung, die, Plahls Ansicht nach, das Blatt verunstaltet. Ohne Fixierung jedoch würde es bald zu einem Aufbewahrungsproblem kommen.

Die Landschaftsdarstellung (*Abb. 95*) aus dem Jahr 1963 zeigt den Blick auf Friedrich Plahls Garten in Kitzbühel. Die flimmernde Luft des heißen Sommertages durchdringt die idyllische Landschaft. Die Wand eines Gebäudes zur linken Seite wirft ihren Schatten auf die sonnige Veranda. Im Hintergrund reflektiert ein helles Dach, das von schattenspendenden Bäumen umgeben wird, die blendende Sonne. Weit hinten, nahe dem Horizont, deutet Friedrich Plahl die Gebirgslandschaft seiner Heimat an.

Besonders durch das Pastell gelingt es Plahl, den Moment für den Betrachter spürbar und nachvollziehbar einzufangen. Durch Wischen, Übermalungen und akzentuierte Schraffuren bringt er dies dienlich zur Geltung. Da dieses Blatt unter Glas aufbewahrt werden konnte, verzichtete Plahl auf eine Fixierung und konnte so die beim Malen beabsichtigte Wirkung der Farbe sehr gut bewahren.

4.1.4 Betrachtung der Landschaftsradierungen (*Kat. 254-289*)

Im Jahr 1995 lädt die Stadtturmalerie zur Ausstellung *Friedrich Plahl – Radierungen* ein. Ein Ausschnitt aus der damaligen Tiroler Tageszeitung berichtete darüber wie folgt:

„Dabei ist Plahl primär Maler, dessen Bilder von der Farbe leben, die in der Grafik allein durch das nuancierte Spiel mit Grauwerten kompensiert werden muss. Die Natur ist das alleinige Thema des Künstlers, ohne sie aber detailverliebt zu porträtieren, sondern zum stimmungsträchtigen Extrakt zu komprimieren.“¹³⁷

In derselben Weise wie die Zeichnungen werden die Radierungen von Friedrich Plahl ausgeführt. Dies betrifft vor allem die unterschiedliche „Farbgebung“ der klimatisch verschiedenen Landschaften. Die römischen Landschaftsradierungen (*Kat. 254-259*) werden wie dessen Zeichnungen gleichermaßen dezent und akkurat ausgeführt. Vorherrschend ist wieder das Spiel von Licht und Schatten in der Ruinenlandschaft, das die Form der Gesteine

¹³⁷ Zur Ausstellung in der Stadtturm-Galerie Innsbruck 1995. Die Form der Natur, in: Tiroler Tageszeitung 1995, S. 7.

besonders gut zur Geltung bringt und eine harmonische Gesamtwirkung erzielt. Daneben wirken die Radierungen (*Kat. 263, 264, 266-271*) der österreichischen Landschaft ungestüm und wild.

Da Friedrich Plahl seine Radierungen in der Werkstatt anfertigt, entstehen diese nach Entwürfen von Zeichnungen oder Bildern. Dies macht besonders die Felderlandschaft (*Abb. 96*) anschaulich, nach der sogar eine ganze Reihe von Radierungsvariationen (*Kat. 271-286*), kombiniert aus Ätzungen und Aquatinta, entstanden ist. Es werden mehrere, unterschiedlich akzentuierende Platten der gleichen Landschaft angefertigt. Miteinander kombiniert oder einzeln verwendet, entsteht eine mannigfaltige Serie von Radierungen einer Felderlandschaft in deren Hintergrund sich eine Gruppierung von Bäumen befindet. Mit insgesamt 5 Platten wurden 16 verschiedene Radierungen hergestellt. Aufgrund der abwechselnden Platten-, aber auch Farbverwendung von schwarz, grün, gelb/beige, orange/braun erzielt jede Landschaftsdarstellung beim Betrachter eine einzigartige Wirkung. In der einen Variation (*Abb. 97*) erstrahlt die Landschaft wie an einem warmen Sommertag, wohingegen eine andere (*Abb. 98*) etwas kälter erscheint und eine weitere (*Abb. 99*) wie von einem Unwetter heimgesucht wirkt.

Obleich in der Küstenlandschaft (*Abb. 100*) der aus dem Wasser ragende Felsen zusammen mit der Meeresumgebung abgebildet wurde, ist hier gleich den Zeichnungen Friedrich Plahls die Konzentration auf dessen Formation gerichtet. Akribisch werden die aufeinander liegenden Felsblöcke mit all ihren Zacken und Kanten, Überlagerungen und Überhängen wiedergegeben. Zugleich bleibt die Bewegung des Wassers nicht unbeachtet und eine Anwendung von mehreren Platten notwendig, um das Blatt farblich gestalten zu können.

4.2 Stilleben (*Kat. 290-342*)

In einer Holzschüssel werden Auberginen, Artischocken, Quitten und andere Arten von Früchten und Gemüse in unterschiedlicher Kombination zu harmonischen Stilleben arrangiert. (*Kat. 315-337*) Die Leuchtkraft der Farben wirkt in einigen Bildern (*z.B.: Abb. 101*) so intensiv, als ob diese den Rahmen sprengen wollten. Bei anderen Bildern (*z.B.: Abb. 102*) hingegen tauchen die Früchte geheimnisvoll in einen harmonischen Farbenklang ein und scheinen dem Bild zu entrücken. In einigen Werken (*z.B.: Abb. 103*) erstrahlt je nach Farbwahl eine Fröhlichkeit, die sich unmittelbar auf den Betrachter überträgt, während andere (*z.B.: Abb. 105*) eine düstere Ungewissheit vermitteln, die beängstigend wirkt.

Friedrich Plahl gestaltet seine Bilder ganz bewusst. „In den Stilleben baut er in erhabener Draufsicht Gefüge, die durch ihre kompakte Reduktion Gelassenheit ausstrahlen. Gereinigt von allen abbildenden Nebensächlichkeiten, beschränkt er sich auf empfindsam gesetzte Versicherungen des Gegenstandes und reichert diese durch glühende Farbzellen an. Sie sind davon bestimmt, in ordnenden Gestalten den Eigenwert des Lichtes und seiner Wirkung freizulegen und zu betonen.“¹³⁸

Friedrich Plahl schafft es, aus ein und derselben Komposition individuelle Wirkungen zu erzielen. In seinen frühen Bildern (*Kat. 306-314*) der 80er und 90er Jahre lassen sich noch Variationen in der Anordnung der Stilleben feststellen. (*Abb. 104, 106*) Sie reichen von der besagten Schüssel mit Früchten (*Kat. 307*), die sich im Bild in unterschiedliche Richtungen verteilen können, bis hin zu den selteneren Darstellungen (*Abb. 106*) von Blumenarrangements in einer Vase. Vereinzelt finden wir auch Stilleben (*Abb. 104*) mit einem größeren Einblick in den gesamten Raum. Der Aufbau der Stillebenbilder (*Kat. 315-337*) weicht nach dem Jahr 2000 einem sich in Motiv und Arrangement in gleicher Weise gehaltenen Bildaufbau, der anhand einiger Bildbeispiele noch genau beschrieben werden wird. Zuvor jedoch wird Friedrich Plahl selbst einige Anmerkungen zur Entstehung und Entwicklung der Stillebenbilder machen.

4.2.1 Friedrich Plahl zu seinen Stilleben¹³⁹ (*Kat. 290-342*)

„Ähnlich wie bei meinen Figurenbildern bin ich auch bei meinen Stilleben stark vom Lichteinfall abhängig. Die Schüssel mit den unterschiedlichen Früchten benötigt bei mir immer eine Licht und eine Schattenseite, eine Seite mit warmen Farben, der eine mit kalten gegenüber steht, eine Beleuchtung, die von einer Seite ausgeht. Es ist für mich erst die Voraussetzung, um überhaupt ein Stilleben malen zu können, und zugleich die Spannung und Anregung, die ich benötige, um in Schwung zu kommen. Dabei handelt es sich nicht einfach um eine Zusammensetzung von Farben, die ein Stilleben entstehen lässt, sondern um den Gegensatz von Licht und Schatten. Wenn ein starkes Licht einfällt, entsteht gleichzeitig ein starker Schatten.

Der Schatten, der einen wesentlichen Bestandteil der Bilder einnimmt, ist jedoch nicht mehr als naturgetreu zu vernehmen. Im Laufe des Entstehungsprozesses eines Stillebens kommt es

¹³⁸ Zur Ausstellung in der Galerie Welz in Salzburg 1989. Richter 1989, S. 7.

¹³⁹ Die folgenden Äußerungen von Friedrich Plahl sind den jeweiligen Interviews entnommen, die mit ihm geführt wurden.

immer wieder zu Veränderungen, von denen auch der Schatten nicht verschont bleibt, um eine harmonische Bildeinheit zu schaffen. Zu Beginn halte ich noch am Gesehenen fest und löse mich erst im Laufe der Arbeit von ihm. Der Schatten wird so ins Bild gelegt, dass das Prinzip von Licht und Schatten optimal zur Geltung kommt.¹⁴⁰

Doch auch die Anordnung und Anzahl der Früchte verändert sich im Laufe der Zeit und ist daher nicht mehr rein naturrealistisch zu betrachten. Oft befanden sich mehrere Früchte in der Schüssel, von denen nur noch einige Wesentliche in das Bild übernommen werden. Diese sind so hingelegt, dass ein stimmiges Gesamtergebnis entsteht. Es ist der Moment des Sehens, der mich veranlasst, ein Bild zu malen. Doch was ich in diesem Moment sehe, ist nicht von Veränderungen sicher. Es handelt sich bei meinen Bildern um keine Kopien, die ich von einem Stilleben anfertige, sondern es ist der Prozess, der mit einem inspirierenden Moment beginnt und mich zu einer harmonischen Bildeinheit führt.

Ich stelle in meine Küche immer die gleiche Holzschüssel mit verschiedenen Früchten - je nach Jahreszeit. Dann ist es nur noch eine Frage des glücklichen Zufalls, ob ich am Morgen, wenn ich daran vorbei gehe, etwas darin sehe, was mich zum Malen veranlasst oder nicht. „Die erste Idee kam immer im sanften gebrochenen Licht in der Küche in Wien, nie in einem hellen Raum, in den die Sonne hereinströmt, nie im hellen Atelier in der Steiermark.“¹⁴¹ So setzte ich mich auch nie mit dem Vorsatz an die Arbeit, ein Stilleben zu malen, sondern mit einem kürzlich erlebten Moment, dem Gefühl: Das in Farbe auszudrücken zu müssen.¹⁴²

Meist ist es das Licht, dass zum Fenster hineinkommt und den Moment verzaubert. Wenn ich erst einmal inspiriert bin, dann ist das Bild in wenigen Stunden vollendet. Es ist der innere Antrieb, der mir sagt: So sieht es aus, so muss ich es sofort malen.¹⁴³

Es ist ein eigenartiges Erlebnis, wenn ich etwas zu malen anfangen. Es ist dieser Nachahmungstrieb des Menschen, der mich in solchen Momenten überkommt. Doch sehe ich es weniger als Anliegen, etwas abzubilden, wenn mich die Lust überkommt, etwas Gesehenes festzuhalten, sondern mehr als Wunsch, die Wirklichkeit zu vollenden. Im Sinne von Aristoteles, der mir dabei immer wieder einfällt: „Die Kunst ahmt teils die Natur nach, teils vollendet sie, was die Natur nicht zu vollbringen vermag.“¹⁴⁴ Dieser Gedanke, aus dem Ansatz, den die Natur bietet, etwas zu machen, was einen tieferen Sinn verfolgt, ist der

¹⁴⁰ In Anlehnung an das Interview mit Friedrich Plahl am 26.08.2010, S. 1f.

¹⁴¹ Friedrich Plahl in: Ammann 2006, S. 65.

¹⁴² In Anlehnung an das Interview mit Friedrich Plahl am 26.08.2010, S. 3.

¹⁴³ Interview mit Friedrich Plahl am 22.11.2010, S. 16.

¹⁴⁴ Aristoteles in: Aristoteles/ Spengel/ Walz, Aristoteles 1840, S. 427.

*Antrieb, den ich immer wieder erfahre. Mein Ziel ist es, die Vorläufigkeit der Natur auf einen endgültigen Punkt zu bringen.*¹⁴⁵

*Einige Jahre hindurch hatte ich immer wieder diesen Moment des Erlebnisses, wenn ich in der Früh in die Küche kam, aus dem der Wunsch, ein Stilleben zu malen, entstand. Leider ist mir dies mit der Zeit teilweise verloren gegangen. Es steht zwar immer noch die Holzschüssel mit Früchten in der Küche, doch die inspirierenden Augenblicke kommen immer seltener und werden immer schwieriger. Darum hege ich den Verdacht, dass sich vielleicht die Zeit der Stilleben erschöpft hat, der Impuls nicht wiederkommt.*¹⁴⁶

4.2.2 Betrachtung der Stilleben (Kat. 290-342)

Um die Jahrtausendwende gestaltete Friedrich Plahl seine Stilleben (Kat. 315-337) immer in der gleichen Art und Weise, die auf den ersten Blick monoton erscheinen mag. In der Mitte des Bildes werden Früchte angeordnet, die den größten Teil des Bildformates einnehmen. Um diese zieht sich der Schüsselrand in der die Früchte liegen, der jedoch als solcher nicht mehr wahrnehmbar ist, sondern bloß die Grenze zum Hintergrund bildet. Häufig ist es nur noch eine Linie, von der die Objekte eingeschlossen werden. Meist gewährt Friedrich Plahl dem Betrachter einen Blick aus der Vogelperspektive, manchmal auch frontal auf das Stilleben. Weder die Farben, noch die Formen, noch das Licht- und Schattenspiel entsprechen einer naturalistischen Abbildung des Motivs, sondern einer Inspiration. „Plahl baut seine abstrahierenden [...] Stilleben zu Spannungsfeldern auf, die von der elementaren Leuchtkraft der Farbe und der Reduktion aller Formen in eine deutlich begrenzte Räumlichkeit gebracht werden.“¹⁴⁷ Obwohl später in beinahe allen Stilleben derselbe Bildaufbau wiederkehrt, unterscheiden sich diese Bilder in der Art und Weise, wie sie zur Geltung kommen. Neben einer vorherrschend dunklen Farbpalette ist eine zunehmende Aufhellung der Bilder zu beobachten, wobei es sich in beiden Fällen um kraftvolle Kontraste innerhalb der Bilder handelt.¹⁴⁸

Dieser kraftvolle Kontrast lässt sich besonders im Stilleben (Abb. 101) beobachten, in der Friedrich Plahl die gesamte Leuchtkraft der Farbe mit zum Ausdruck bringt. Nicht in markanter Weise als Früchte wieder erkennbar, leuchten diese inmitten eines schwarzen Schattens. Plahl vermeidet hier den allmählichen Übergang von Licht zum Schatten, sondern

¹⁴⁵ In Anlehnung an das Interview mit Friedrich Plahl am 15.11.2010, S. 10.

¹⁴⁶ In Anlehnung an das Interview mit Friedrich Plahl am 22.11.2010, S. 16.

¹⁴⁷ Micha 1989, S. 9.

¹⁴⁸ In Anlehnung an Richter 1989, S. 7.

setzt diesen radikal um. Die Wärme des Rots bildet einen schroffen Kontrast zur Kälte der dunklen Farbe. Beides wird von zwei weißen Flächen flankiert, die sich vom Mittelteil absetzen und als nicht wahrnehmbarer realer Raum, innerhalb des Stillebens einen weiteren Kontrast, darstellen. Der Schüsselrand wird oben, an der rechten Seite des Bildes nur noch als vage Linie angedeutet. In der kreisförmigen Anordnung der Früchte erahnt man die restliche Form der Schüssel.

Im Stilleben (*Abb. 102*) lässt sich der gleiche Bildaufbau feststellen. „In einer großzügigen dynamischen Linie umkreist Friedrich Plahl die Objekte auf der Schale.“¹⁴⁹ Diesmal deutlich als fünf Auberginen zu erkennen, werden diese auf die gleiche Weise in der Mitte des Bildes positioniert und von einem schmalen Hintergrund umgeben. Doch aufgrund der Farb- und Gestaltungswahl erzielt dieses Stilleben beim Betrachter eine völlig andere Wirkung. Friedrich Plahl taucht das gesamte Bild, minimale Teile des Bildes sind davon ausgenommen, in ein geheimnisvolles Blau. Licht- und Schattenseite werden angedeutet, jedoch nicht durch starke Kontraste betont. Vorherrschend ist der harmonische Farbklang, der den Betrachter in seine vom Künstler selbst bestimmte Sphäre zu entrücken vermag. Unterschiedliche Blautöne sind nun das Mittel der Darstellung.

Ganz anders verwendet Friedrich Plahl die Farben in einem anderen Stilleben. (*Abb. 103*) Für die Früchte dieses Stillebens verwendet Plahl kräftige, heitere, leuchtende, volle Farben, die er kreisförmig in der Mitte des Bildes anordnet. Bloß die Anordnung der Früchte deutet noch die Schüssel an. Was hier deutlich zum Ausdruck kommt, ist die Gratwanderung zwischen Abstraktion und Gegenstand, auf der sich Friedrich Plahl in seinen Bildern immer wieder befindet. Ähnliches war schon bei seinen Figurenbildern festzustellen. Durch das Einsehen in die Stilleben Friedrich Plahls lassen sich ohne Zweifel Früchte in einer Schüssel aus der Vogelperspektive erkennen. Realistisch, ohne Vorwissen, sind aber weder die Schüssel noch Früchte als solche zu erfassen. Was Plahl beabsichtigt ist eine Reduzierung auf die reinen Formen. Wieder kommen jene beiden Aspekte zur Anwendung, auf die Plahl in all seinen Werken, welchem Themenbereich sie auch angehören, am meisten Wert legt. Die Formdarstellung und das Licht-Schattenverhältnis, welche in gegenseitiger Abhängigkeit zueinander stehen.

Düster ist die Wirkung des Stillebens (*Abb. 105*) auf den Betrachter. Friedrich Plahl wählt hier eine dunkle und kalte Farbpalette, die beängstigend und unheimlich wirkt. Es ist das Gegenstück zum unbeschwerten Stilleben. (*Abb. 103*) Minimal ist der Lichteinfall, der jedoch an wenigen Stellen umso stärker hervorgehoben wird.

¹⁴⁹ Ammann 2006, S. 68.

Betrachten wir die Serie der Stilleben von Friedrich Plahl in Summe (*Kat. 315-337*), werden wir feststellen, dass die abgebildeten Gegenstände von Nebensächlichkeiten bereinigt wurden und auch eine gegenständliche Darstellung nur minimal bewahrt wurde. Er beschränkt sich auf die Gestaltung der Formen, die er zum Teil mit glühenden und kräftigen Farben, aber auch in kühler und kontrastarmer Farbgestaltung zu betonen weiß. Obwohl in der Komposition gleichartig, hat jedes Bild in seiner einzigartigen Ausführung seinen individuellen emotionalen Ausdruck.

Auffallend ist, im Gegensatz zu den im weiteren Verlauf entstandenen Ölbildern, die große Anzahl an signierten und datierten Werken, die etwa dreiviertel aller Stilleben umfasst. Für Friedrich Plahl untypisch ist es auch, dass er viele der Werke auf der Vorderseite beschriftete und teilweise auf den Tag genau datierte. Es lässt sich daher vermuten, dass diese Bilder, im Gegensatz zu den vielen unsignierten und undatierten Figurenbildern, schon von Anfang an für den Verkauf bestimmt waren.

Schlussbetrachtung

Friedrich Plahls 85. Geburtstag

ist ein willkommener Anlass für eine Ausstellung die unter dem Titel „Figur und Raum“ den Schwerpunkt auf seine jüngsten Arbeiten legt und dabei nicht auf Rückblicke auf eine über 60jährige Schaffensperiode vergisst. Ein „muss“ ist sie nicht so sehr des runden Jubiläums, als vielmehr der Tatsache wegen, dass Friedrich Plahl seit der Retrospektive im Museum Kitzbühel im Jahr 1998 in seiner Heimatstadt nicht mehr umfassend präsentiert wurde. Das damals noch vergleichsweise junge Thema „Figur“ wurde seitdem mit einer Frische und Intensität weiter entwickelt, der jeder Interessierte, insbesondere aber die zahlreichen, seine Arbeiten seit jeher mit großer Aufmerksamkeit verfolgten Kitzbüheler Freunde Plahls mit Spannung entgegen sehen dürfen. [...] ¹⁵⁰



F. Plahl Ausstellung & Führung

KITZBÜHEL

Die Sommer-Sonderausstellung 2011 des Museums Kitzbühel ist dem in Wien ansässigen Kitzbüheler Maler Friedrich Plahl gewidmet. Unter dem Titel „Figur und Raum“ liegt der Schwerpunkt der Schau auf seinen jüngeren Arbeiten. Der 85. Geburtstag Plahls ist zugleich Anlass für einen kursorischen Rückblick auf sein Gesamtwerk.

Am Samstag, 30. Juli, ab 11 Uhr wird eine spezielle Kunstführung mit Kurator Günther Moschig angeboten. Es gelten die Eintrittspreise für das Museum.

Die Ausstellung läuft bis 31. Oktober. ¹⁵¹



¹⁵⁰ Sieberer 2011, S. 3.

¹⁵¹ Bezirksblatt (Kitzbühel) 2011, S. 43.

Während der Fertigstellung dieser Arbeit wird vom 1. Juli bis 31. Oktober 2011 im Museum von Kitzbühl die Ausstellung „Figur und Raum“ gezeigt. Es ist zweifelsohne eine Würdigung Plahls seitens der Heimatgemeinde anlässlich seines 85jährigen Geburtstags und bereitet zudem sicher allen Liebhaber seiner Kunst großes Vergnügen, dass die Arbeiten der letzten Schaffensperiode dem Publikum gerade in diesem Ambiente öffentlich zugänglich gemacht werden. Obwohl die Schau neben den aktuellen Werken auch den Rückblick auf das Schaffenswerk des Künstlers zeigt, bedeutet dies durchaus nicht das Ende von Friedrich Plahls Oeuvre. Ohne Mühen zu scheuen und trotz seines Alters von 85 Jahren, bestellt er, wie seit vielen Jahren, regelmäßig die Modelle für seine Arbeit ins Atelier. Sparsam mit seiner Zeit und, wie er es selbst formulierte, „fleißig wie ein Beamter“ setzt er sein Werk ohne Unterlass fort.

Die vorliegende Arbeit versuchte, das künstlerische Wirken des Malers Friedrich Plahl, beginnend mit den beiden ersten Ausstellungen von 1969 in St. Johann in Tirol und in Kitzbühel bis hin zu dieser vorerst letzten Ausstellung vom Sommer 2011, zu präsentieren. Sie schließt sich in ihrem Resümee den Veranstaltern von Kitzbühel an, die mit Bewunderung auf das Leben und das Werk Friedrich Plahls zurückblicken. Gleich dem Museum in Kitzbühel, das dem Platz entsprechend nur Teile aus dem Schaffenswerk des Künstlers zeigen konnte, hat auch diese Arbeit im angeschlossenen Katalogteil versucht, eine für die Repräsentation des Gesamtwerkes geeignete Auswahl zu treffen, weshalb sie damit auch keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann.

Ein letzter Gedanke soll das Augenmerk noch einmal auf „Friedrich Plahl“ als Person richten. Denn im Laufe der Ausarbeitung dieser Arbeit, in Gesprächen mit Kollegen und Freunden, stellte sich des Öfteren die Frage nach der finanziellen Existenzgrundlage von Friedrich Plahl: Wie konnte er als Künstler in der Nachkriegszeit in Wien „überleben“? An dieser Stelle sei der Versuch gestattet aufzuzeigen, wie Plahl mit konsequenter Aufrichtigkeit seine Existenz als Künstler praktisch erlebte.

Natürlich hatte Friedrich Plahl als Künstler und Einzelgänger, der er zweifelsohne war, in Wien nach 1945 ohne einen Förderer wie Otto Mauer und ohne Auftraggeber, wie etwa der Gemeinde Wien oder einen der sozialen oder politischen Vereine, immer mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen. So musste er, um die für seine künstlerischen Tätigkeiten notwendige Existenz zu sichern, immer wieder Arbeiten annehmen, die mit „seiner“ Malerei nichts zu tun hatten. In jüngeren Jahren war es ihm möglich, befreundeten Künstlern, welche Aufträge für große Mosaiken bekamen, dabei zu helfen, die Steine in die passenden Größen

zu brechen und einzusetzen. Es waren dabei bloß die rein körperlichen Tätigkeiten, die man ihm überlies.¹⁵²

Ein anderes Mal, vor der Studienreise nach Amerika, nahm er des Einkommens wegen einen Auftrag des österreichischen Regisseurs Gustav Ucicky für die Gestaltung einer Requisite zum Film „Die Heilige und ihr Narr“ an, der 1957 ausgestrahlt wurde. Gustav Ucicky gilt als unehelicher Sohn des österreichischen Malers Gustav Klimt und wollte wahrscheinlich deswegen von Plahl für den Film zunächst ein „klimtisch“ gestaltetes Bild. Nachdem Gustav Ucicky feststellen musste, dass seine Bestellung eine Fehlentscheidung war – Plahl selbst bezeichnet seinen ersten Entwurf als „abscheulich“ – verlor er kein Wort mehr darüber und überließ Plahl freie Themenwahl. Dies führte im Ergebnis schließlich zu einem Bild mit einem weiblichen Akt.¹⁵³

Den größten künstlerischen Auftrag erhielt er von der Stadt Kitzbühel zum Thema „Schule und Jugend“. Er fertigte für den Festsaal der neu erbauten Hauptschule in Kitzbühel ein 33 Quadratmeter großes Gemälde an und gestaltete die ihm verfügbare Wandfläche mit dynamisch bewegten Körpern in festlich leuchtenden Farben. Der Kontrast zu seinen sonstigen Werken hätte damals nicht größer sein können. *Plahl verwendet hier leuchtend rote, orange und gelbe Töne, um in der Mitte ganz im Weiß der Wand zu enden. Ziel war eine freudige Stimmung in einem hellen Raum und bewusst eine Gegenständlichkeit, angeblich deshalb, weil das Werk von Kindern gesehen wird. Obwohl Kinder vielleicht zuletzt „Gegenständlichkeit“ fordern.*¹⁵⁴ Trotz eines gewissen Stolzes auf sein Werk, bezeichnet es Friedrich Plahl „nur“ als gelungene Wandgestaltung für eine Schule. Es war ein Auftragswerk, um Geld zu verdienen, um zwei Jahre davon leben zu können.¹⁵⁵

Doch weder finanzielle, noch andere Hindernisse konnten die Leidenschaft von Friedrich Plahl bremsen, mit der er sich täglich seinen Werken widmete und danach strebte, die Substanz der „wahren“ Kunst zu ergründen. Die Berufung zum „Künstler“ ist seinem Leben sichtbar zugrunde gelegt, drängt ihn innerlich mit Leib und Seele ohne Unterlass dazu, bis heute sein Ziel zu verfolgen.

So kann davon ausgegangen werden, dass es sich bei den zurzeit in Kitzbühel gezeigten Werken nicht um die letzte Station in Friedrich Plahls künstlerischen Schaffen handeln wird. Diese Arbeit setzt keinen Schlussstrich unter Friedrich Plahls Lebenswerk, sondern hat das

¹⁵² In Anlehnung an das Interview mit Friedrich Plahl am 27.08.2010, S. 7.

¹⁵³ In Anlehnung an das Interview mit Friedrich Plahl am 15.11.2010, S. 5.

¹⁵⁴ Hölzl 1969.

¹⁵⁵ In Anlehnung an das Interview mit Friedrich Plahl am 27.08.2010, S. 7.

Ziel, das bisherige Schaffen aufzuzeigen und ohne Zweifel kann man auch in den nächsten Jahren mit Spannung eine weitere Reihe von Werken Friedrich Plahls erwarten. Denn sicher wird er, so lange es ihm möglich ist, sein Oeuvre vervollständigen, existierende Bilder neu gestalten oder nochmals verändern und sich seiner Passion, der Leidenschaft für eine wahre Kunst, hingeben.

5. Abbildungen



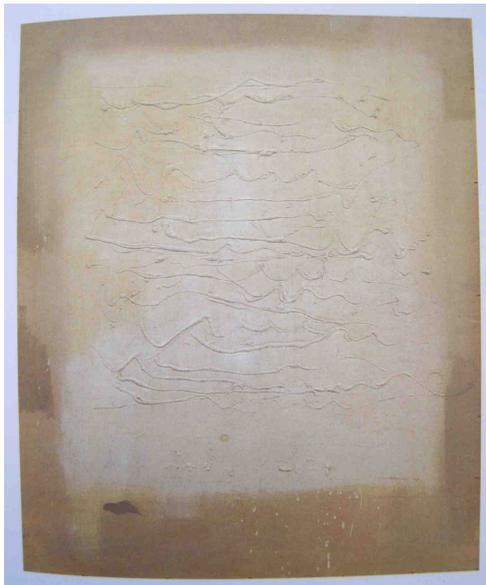
1



2



3



4



5

Abb. 1: Friedrich Plahl (Kat. 14)

Abb. 2: Friedrich Plahl (Kat. 15)

Abb. 3: Jackson Pollock, 1950, „Autumn Rhythm“, Öl auf Leinwand, 266,7x525,8 cm, Metropolitan Museum of Art

Abb. 4: Hans Bischoffshausen, 1958, Acryl auf Hartfaserplatte, 122x100 cm, Wiener Secession Museum moderner Kunst, Wien

Abb. 5: Friedrich Plahl (Kat. 16)



6



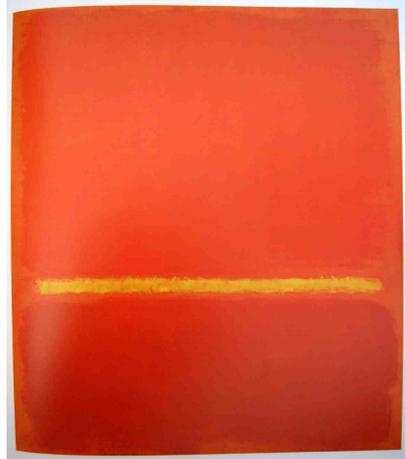
7



8



9



10



11



12

Abb. 6: Friedrich Plahl (Kat. 17)

Abb. 7: Mark Rothko, 1949, Öl auf Leinwand, 60x45 cm, Norfolk, VA, The Chrysler Museum of Art

Abb. 8: Mark Rothko, 1968, Acryl auf Papier auf Leinwand, 60,3x45,7 cm, Privatbesitz

Abb. 9: Mark Rothko, 1952, „No. 15“, Öl auf Leinwand, 232,4x210,3 cm, Privatbesitz

Abb. 10: Mark Rothko, 1969, „Red, Yellow, Red“, Öl auf Papier auf Leinwand, 123,2x102,9 cm, Privatbesitz

Abb. 11: Friedrich Plahl (Kat. 18)

Abb. 12: Mark Rothko, 1959, Öl auf Papier auf Masonit, 95,8x 62,8 cm, Privatbesitz



13



14



15



16



17



18

Abb. 13: Friedrich Plahl (Kat. 19)

Abb. 14: Peter Bischof, 1960, „Offene Mitte“, Öl auf Holz, 42x35 cm, Wiener Secession
Museum moderner Kunst, Wien

Abb. 15: Friedrich Plahl (Kat. 20)

Abb. 16: William de Kooning, 1961, Öl auf Leinwand, 203x178 cm, Daros Collection

Abb. 17: Maria Lassnig, 1959, „Ausweg nach links“, Öl auf Leinwand, 77x115 cm, Wiener Secession
Museum moderner Kunst, Wien

Abb. 18: Maria Lassnig, 1960, Öl auf Leinwand, 80x100 cm, Wiener Secession Museum moderner Kunst, Wien



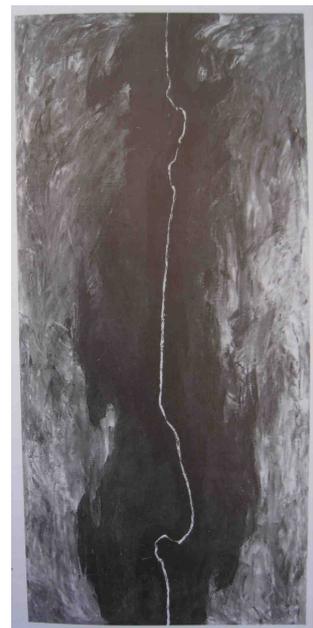
19



20



21



22



23



24

Abb. 19: Friedrich Plahl (Kat. 21) Abb. 20: Friedrich Plahl (Kat. 23) Abb. 21: Friedrich Plahl (Kat. 24)
 Abb. 22: Clyfford Still, 1945, „July“, Öl auf Leinwand, 175,3x81,3 cm, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY
 Abb. 23: Friedrich Plahl (Kat. 25)
 Abb. 24: Barnett Newman, 1948, „Onement I“, Öl auf Leinwand, 69,2x41,2 cm, Museum of Modern Art, NY



25



26



27



28



29



30



31

Abb. 25: Friedrich Plahl (Kat. 26)

Abb. 26: Friedrich Plahl (Kat. 27)

Abb. 27: Jackson Pollock, 1952, „Blue Poles“, Öl, Lack und Aluminiumfarbe mit Glass auf Leinwand, 212,9x489 cm, National Gallery of Australia, Canberra

Abb. 28: Kurt Weber, um 1950, Acryl auf Holzfaserplatte, 74x60,5 cm, Wiener Secession Museum moderner Kunst, Wien

Abb. 29: Arnulf Rainer, 1979, „Tritte, Farben und Fächer“, Öl auf Karton, 73x102 cm, Wiener Secession Museum moderner Kunst, Wien

Abb. 30: Hans Staudacher, 1986, „Spuren“, Öl auf Leinwand, 155x155 cm, Wiener Secession Museum moderner Kunst, Wien

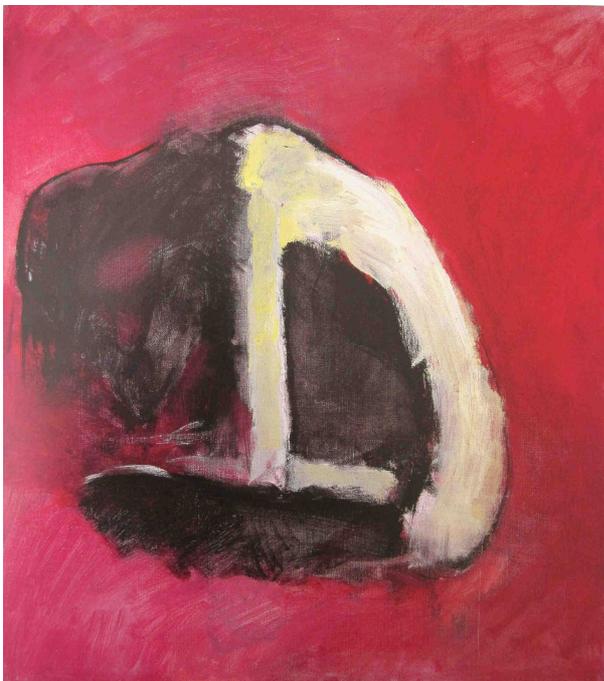
Abb. 31: Friedrich Plahl (Kat. 28)



32



35



33



36



34



37

Abb. 32: Friedrich Plahl (Kat. 29) Abb. 33: Friedrich Plahl (Kat. 32) Abb. 34: Friedrich Plahl (Kat. 30)
Abb. 35: Friedrich Plahl (Kat. 135)Abb. 36: Friedrich Plahl (Kat. 136)Abb. 37: Friedrich Plahl (Kat. 137)



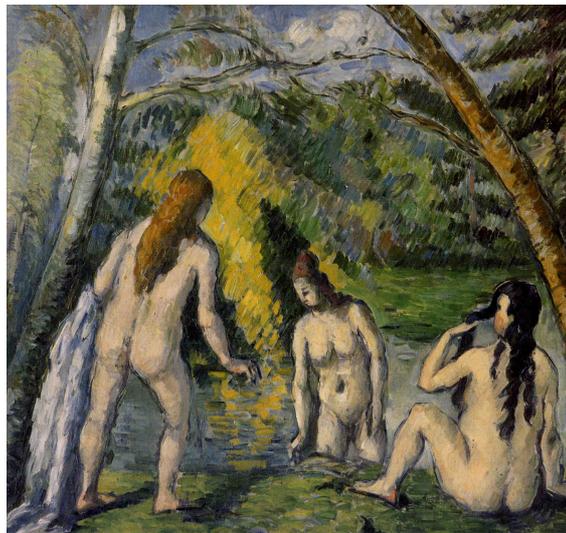
38



39



40



41



42

Abb. 38: Friedrich Plahl (Kat. 36) Abb. 39: Friedrich Plahl (Kat. 51) Abb. 40: Friedrich Plahl (Kat. 37)
 Abb. 41: Paul Cézanne, 1879/1882, „Drei Badende“, Öl auf Leinwand, 53x55 cm, Musée du Petit-Palais, Paris
 Abb. 42: Edgar Degas, 1893/1898, „Tänzerinnen ihre Schuhe binden“, Terpentin, Leinwand, 70x200 cm,
 Cleveland (Ohio)



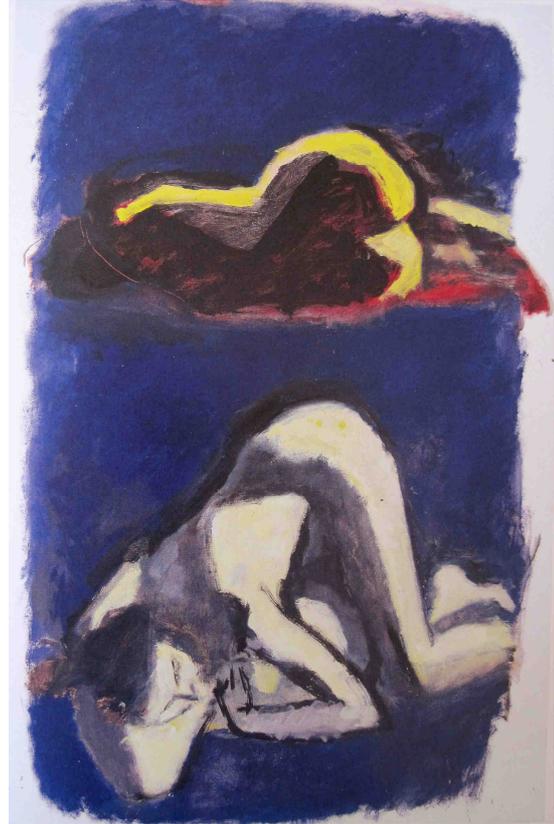
43



44



45



46



47

Abb. 43: Friedrich Plahl (Kat. 41)

Abb. 44: Friedrich Plahl (Kat. 40)

Abb. 45: Friedrich Plahl (Kat. 62)

Abb. 46: Friedrich Plahl (Kat. 58)

Abb. 47: Friedrich Plahl (Kat. 59)



48



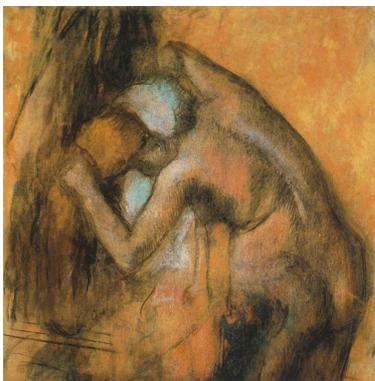
49



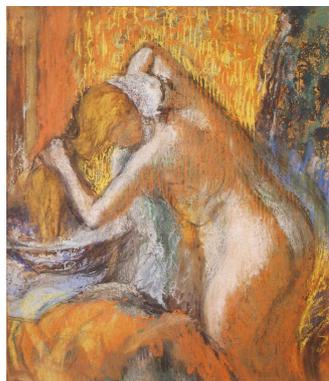
50



51



52



53



54

Abb. 48: Friedrich Plahl (Kat. 65) Abb. 49: Friedrich Plahl (Kat. 66) Abb. 50: Friedrich Plahl (Kat. 70)

Abb. 51: Friedrich Plahl (Kat. 71)

Abb. 52: Edgar Degas, 1905, „Frau sich die Haare kämmend“, Pastell auf Papier, 77x75 cm, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne

Abb. 53: Edgar Degas, 1905, „Nach dem Bad“, Pastell auf Papier, 85,8x73,9 cm, Privatsammlung

Abb. 54: Edgar Degas, 1885, „Frau in Zuber“, Pastell auf Papier, 81,5x56 cm, Metropolitan Museum of Art, NY



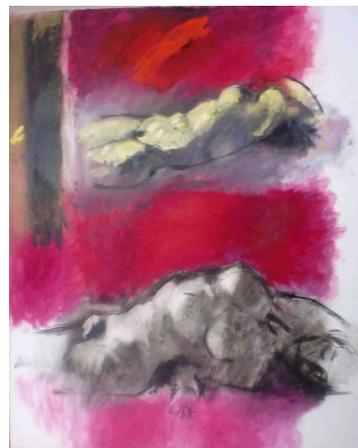
55



56



57



59



60



58



61

Abb. 55: Friedrich Plahl (Kat. 67)

Abb. 56: Friedrich Plahl (Kat. 68)

Abb. 57: Friedrich Plahl (Kat. 79)

Abb. 58: Friedrich Plahl (Kat. 80)

Abb. 59: Friedrich Plahl (Kat. 81)

Abb. 60: Edgar Degas, 1995/99, „Tänzerinnen in einer Landschaft“, Pastellkreide auf Pappe, 89x65 cm, Zürich

Abb. 61: Edgar Degas, ~ 1896, „Zwei Tänzerinnen auf einer Bank“, Pastell auf Papier, 83x107 cm
Privatsammlung



62



63



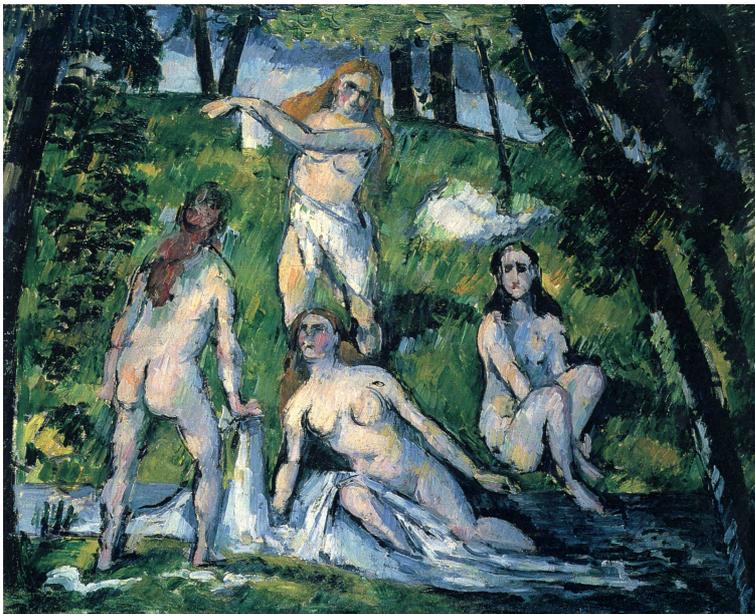
64



65



66



67

Abb. 62: Friedrich Plahl (Kat. 82)

Abb. 63: Friedrich Plahl (Kat. 83)

Abb. 64: Friedrich Plahl (Kat. 84)

Abb. 65: Friedrich Plahl (Kat. 85)

Abb. 66: Friedrich Plahl (Kat. 87)

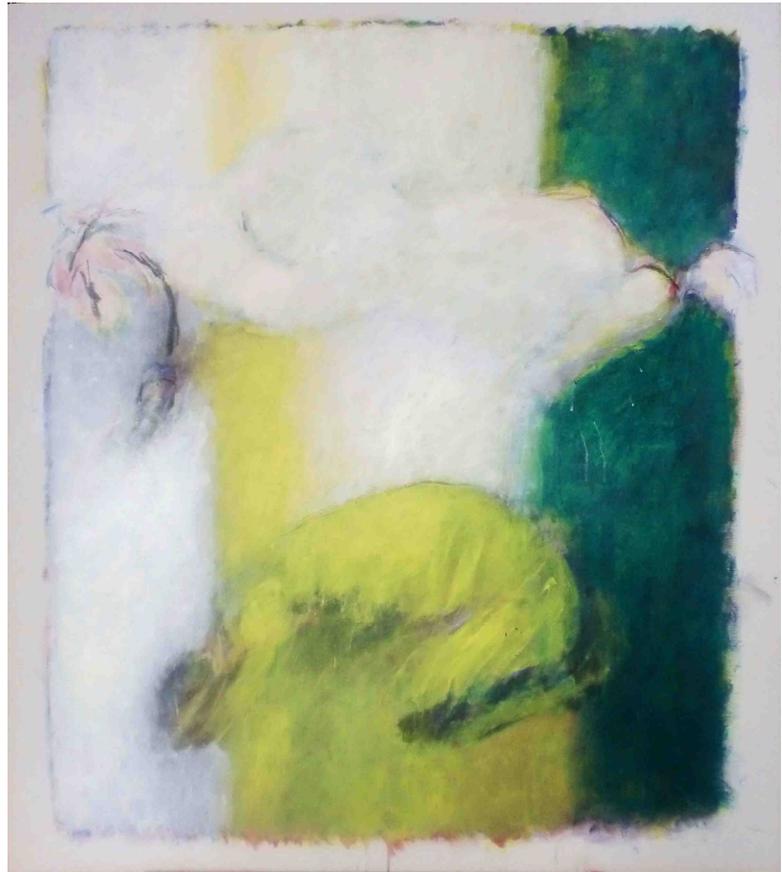
Abb. 67: Paul Cézanne, 1877/78,
„Badende“, Öl auf Leinwand,
38x46 cm, unbek. Standort



68



69



70



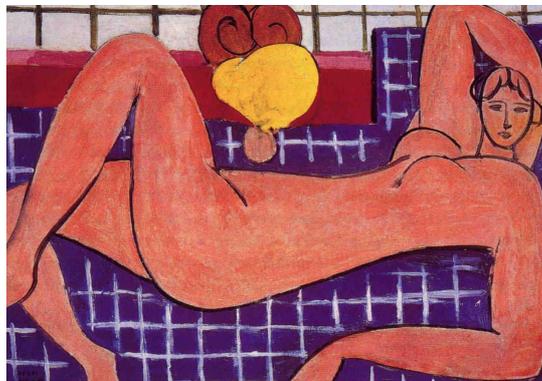
71



72



73



74

Abb. 68: Friedrich Plahl (Kat. 90)

Abb. 69: Friedrich Plahl (Kat. 95)

Abb. 70: Friedrich Plahl (Kat. 99)

Abb. 71: Henri Matisse, 1909/10, "Der Tanz", Öl auf Leinwand, 260x391 cm, Eremitage, Sankt Petersburg

Abb. 72: Henri Matisse, 1910, "Die Musik", Öl auf Leinwand, 260x398 cm, Eremitage, Sankt Petersburg

Abb. 73: Henri Matisse, 1912, "Kapuzinerkresse mit der Tanz II", Öl auf Leinwand, 193x114 cm, Puschkin-Museum für Bildende-Künste, Moskau

Abb. 74: Henri Matisse, 1935, "Der rosa Akt", Öl auf Leinwand, 66x92,7 cm, Baltimore Museum of Art



75



76



77



78



79

Abb. 75: Friedrich Plahl (Kat. 76) Abb. 76: Friedrich Plahl (Kat. 100) Abb. 77: Friedrich Plahl (Kat. 77)
Abb. 78: Walter Dötsch, 1961, „Brigade Mamai – Schmelzer Nationalpreisträger hilft seinen Kollegen“, Öl auf Hartfaser,
125x203 cm, Bitterfelder Vermögensverwaltung, Chemie GmbH
Abb. 79: Ernst Fuchs, 1946, „Die Stadt“, Bleistift auf Papier, 90x63 cm



80



84



85



81



86



82



87



83



88

Abb. 80: Friedrich Plahl (Kat. 154) Abb. 81: Friedrich Plahl (Kat. 167) Abb. 82: Friedrich Plahl (Kat. 168)

Abb. 83: Friedrich Plahl (Kat. 169)

Abb. 84: Elmer Bischoff, 1957, „Houses and Hills“, Öl auf Leinwand, 30x26 cm, Oakland Museum of California

Abb. 85: Elmer Bischoff, 1957, „Two Figures at the Seashore“, Öl auf Leinwand, 56x56 cm, Newport Harbor Art Museum

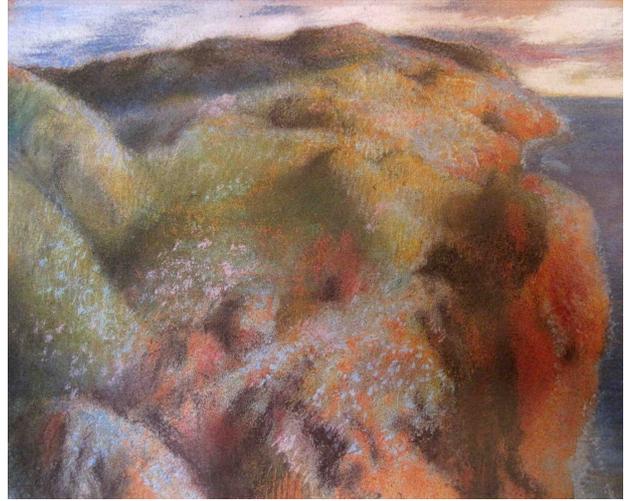
Abb. 86: Friedrich Plahl (Kat. 164)

Abb. 87: Vincent van Gogh, 1890, „Feld unter Sturmhimmel“, Öl auf Leinwand, 50x100 cm, Rijksmuseum Amsterdam

Abb. 88: Vincent van Gogh, 1890, „Kornfeld mit Krähen“, Öl auf Leinwand, 50x100 cm, Rijksmuseum Amsterdam



89



92



90



93



91

Abb. 89: Friedrich Plahl (Kat. 159)

Abb. 90: Friedrich Plahl (Kat. 161)

Abb. 91: Friedrich Plahl (Kat. 162)

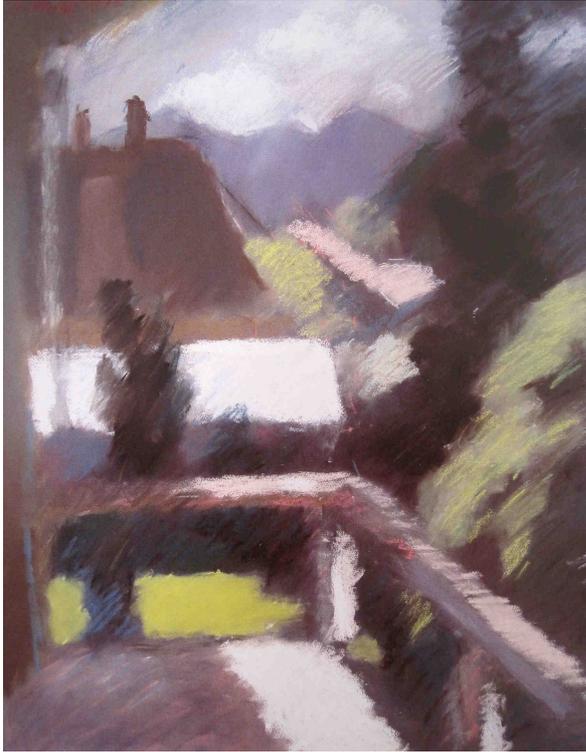
Abb. 92: Edgar Degas, um 1892, „Steilküste“, Pastell auf Papier, 42x55 cm, Sammlung Jan und Marie-Anne Krugier, Genf

Abb. 93: Paul Cézanne, 1870, Öl auf Leinwand, 65x81 cm, Galerie Bruno Bischofberger, Zürich

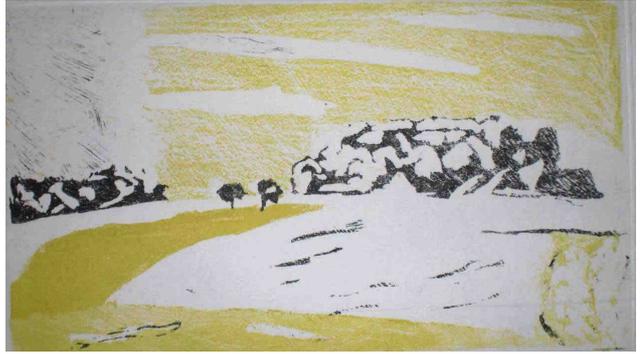
Abb. 94: Friedrich Plahl (Kat. 158)



94



95



97



98



96



99



100

Abb. 95: Friedrich Plahl
(Kat. 253)

Abb. 96: Friedrich Plahl
(Kat. 165)

Abb. 97: Friedrich Plahl
(Kat. 286)

Abb. 98: Friedrich Plahl
(Kat. 274)

Abb. 99: Friedrich Plahl
(Kat. 271)

Abb. 100: Friedrich Plahl
(Kat. 287)



101



102



103



104



105



106

Abb. 101: Friedrich Plahl (Kat. 321)

Abb. 102: Friedrich Plahl (Kat. 326)

Abb. 103: Friedrich Plahl (Kat. 319)

Abb. 104: Friedrich Plahl (Kat. 305)

Abb. 105: Friedrich Plahl (Kat. 315)

Abb. 106: Friedrich Plahl (Kat. 306)

6. Eine Werkauswahl im Überblick - Bildkatalog

6.1 Akademiezeichnungen



Kat. 1: 1953
Kreide auf Papier
50x35 cm



Kat. 2: 1953
Kreide auf Papier
50x35 cm



Kat. 3: 1953
Kreide auf Papier
50x35 cm



Kat. 4: 1954
Kreide auf Papier
50x35 cm



Kat. 5: 1954
Kreide auf Papier
50x35 cm



Kat. 6: 1954
Kreide auf Papier
50x35 cm



Kat. 7: 1954
Kreide auf Papier
50x35 cm



Kat. 8: 1954
Kreide auf Papier
50x35 cm



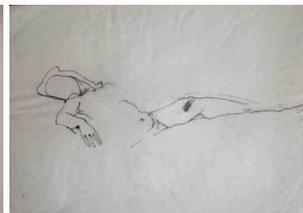
Kat. 9: ~1954
Kreide auf Papier
50x35 cm



Kat. 10: 1954
Kreide auf Papier
35x50 cm



Kat. 11: ~1955
Kreide auf Papier
35x50 cm



Kat. 12: ~1955
Kreide auf Papier
35x50 cm



Kat. 13: 1955
Kreide auf Papier
35x50 cm

6.2 Abstrakte Bilder



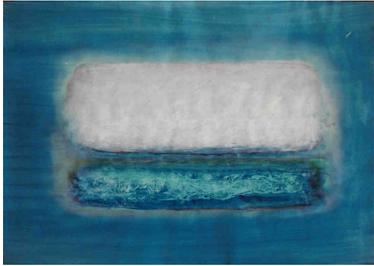
Kat. 14: 1964-74
Acryl auf Papier
72x102 cm



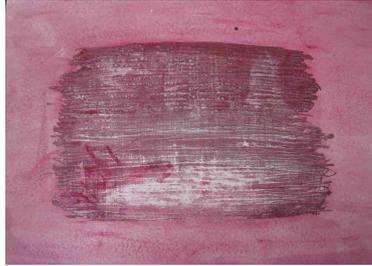
Kat. 15: 1964-74
Acryl auf Papier
72x102 cm



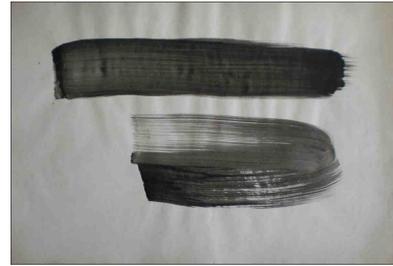
Kat. 16: 1964-74
Acryl auf Papier
72x102 cm



Kat. 17: 1964-74
Acryl auf Papier
62x88 cm



Kat. 18: 1964-74
Acryl auf Papier
72x102 cm



Kat. 19: 1964-74
Acryl auf Papier
62x88 cm



Kat. 20: 1964-74
Acryl auf Papier
72x102 cm



Kat. 21: 1964-74
Acryl auf Papier
72x102 cm



Kat. 22: 1964-74
Acryl auf Papier
62x88 cm



Kat. 23: 1964-74
Acryl auf Papier
62x88 cm



Kat. 24: 1964-74
Aquarell auf Papier
62x88 cm



Kat. 25: 1964-74
Acryl auf Papier
72x102 cm



Kat. 26: 1964-74
Acryl auf Papier
72x102 cm



Kat. 27: 1964-74
Acryl auf Papier
62x88 cm



Kat. 28: 1964-74
Acryl auf Papier
72x102 cm

6.3 Figuren

6.3.1 Einzelfigurenbilder



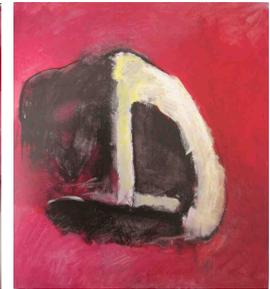
Kat. 29: 1959 (San Francisco)
Öl auf Hartfaser
32x38 cm



Kat. 30: 1990
Öl auf Leinwand
75x95 cm



Kat. 31: ~ 2005
Öl auf Leinwand
73x65 cm



Kat. 32: 1993
Öl auf Leinwand
73x65 cm



Kat. 33: 1991
Öl auf Leinwand
65x73 cm



Kat. 34: ohne Datum
Öl auf Leinwand
81x72 cm



Kat. 35: 1991
Öl auf Leinwand
92x72 cm

6.3.2 Zweifigurenbilder (bis etwa 2000)



Kat. 36: 1992
Öl auf Leinwand
116x103 cm



Kat. 37: 1996
Öl auf Leinwand
65x73 cm



Kat. 38: 1992
Öl auf Leinwand
115x100 cm



Kat. 39: 2000
Öl auf Leinwand
130x120 cm



Kat. 40: 1997
Öl auf Leinwand
90x100 cm



Kat. 41: 1997
Öl auf Leinwand
86x100 cm



Kat. 42: ~ 2001
Öl auf Leinwand
105x130 cm



Kat. 43: 1985
Öl auf Leinwand
115x100 cm



Kat. 44: 1991
Öl auf Leinwand
115x100 cm



Kat. 45: 1992
Öl auf Leinwand
100x74 cm



Kat. 46: 1992
Öl auf Leinwand
130x105 cm



Kat. 47: 1992
Öl auf Leinwand
100x115 cm



Kat. 48: 1992
Öl auf Leinwand
73x65 cm



Kat. 49: 1992
Öl auf Leinwand
130x89 cm



Kat. 50: 1996
Öl auf Leinwand
130x120 cm



Kat. 51: 1997
Öl auf Leinwand
101x87 cm



Kat. 52: 1997
Öl auf Leinwand
100x91 cm



Kat. 53: 1997
Öl auf Leinwand
100x95 cm



Kat. 54: 1999
Öl auf Leinwand
81x71 cm



Kat. 55: 1997
Öl auf Leinwand
130x97 cm



Kat. 56: 1997
Öl auf Leinwand
145x115 cm



Kat. 57: 1999
Öl auf Leinwand
130x110 cm



Kat. 58: 1992
Öl auf Leinwand
140x97 cm



Kat. 59: 1993
Öl auf Leinwand
130x78 cm



Kat. 60: ~ 1999
Öl auf Leinwand
81x72 cm



Kat. 61: ~ 2005
Öl auf Leinwand
100x91 cm

6.3.3 Zweifigurenbilder (ab 2000)



Kat. 62: 2006
Öl auf Leinwand
90x100 cm



Kat. 63: 2010
Acryl auf Leinwand
130x115 cm



Kat. 64: 2007
Öl auf Leinwand
130x105 cm



Kat. 65: 2008
Acryl auf Leinwand
130x110 cm



Kat. 66: 2008
Acryl auf Leinwand
130x110 cm



Kat. 67: 2008
Acryl auf Leinwand
150x130 cm



Kat. 68: 2008
Acryl auf Leinwand
140x115 cm



Kat. 69: 2006
Öl auf Leinwand
130x110 cm



Kat. 70: 2008
Acryl auf Leinwand
130x97 cm



Kat. 71: 2008
Acryl auf Leinwand
130x110 cm



Kat. 72: 2008
Acryl auf Leinwand
130x110 cm



Kat. 73: 2008
Acryl auf Leinwand
130x110 cm



Kat. 74: 2008
Acryl auf Leinwand
115x100 cm



Kat. 75: 2007
Öl auf Leinwand
130x105 cm



Kat. 76: 2007
Öl auf Leinwand
130x100 cm



Kat. 77: 2001
Öl auf Leinwand
71x81 cm



Kat. 78: 2005
Öl auf Leinwand
95x100 cm



Kat. 79: 2005
Öl auf Leinwand
130x120 cm



Kat. 80: 2006
Öl auf Leinwand
100x95 cm



Kat. 81: 2006
Öl auf Leinwand
130x105 cm



Kat. 82: 2008
Acryl auf Leinwand
100x90 cm



Kat. 83: 2006
Öl auf Leinwand
130x110 cm



Kat. 84: 2010
Acryl auf Leinwand
130x110 cm



Kat. 85: 2007
Öl auf Leinwand
130x97 cm



Kat. 86: 2007
Öl auf Leinwand
130x81 cm



Kat. 87: 2005
Öl auf Leinwand
100x87 cm



Kat. 88: ohne Daten
Öl auf Leinwand
115x130 cm



Kat. 89: 2001
Öl auf Leinwand
130x120 cm



Kat. 90: 2007
Öl auf Leinwand
130x110 cm



Kat. 91: 2009
Acryl auf Leinwand
130x105 cm



Kat. 92: 2009
Acryl auf Leinwand
115x140 cm



Kat. 93: 2007
Öl auf Leinwand
130x116 cm



Kat. 94: 2006
Öl auf Leinwand
130x120 cm



Kat. 95: 2006
Öl auf Leinwand
130x120 cm



Kat. 96: 2007
Öl auf Leinwand
130x120 cm



Kat. 97: 2008
Acryl auf Leinwand
140x115 cm



Kat. 98: 2006
Öl auf Leinwand
130x110 cm



Kat. 99: 2009
Öl auf Leinwand
130x115 cm



Kat. 100: 2008
Acryl auf Leinwand
130x105 cm



Kat. 101: ohne Daten
Acryl auf Leinwand
130x81 cm

6.4 Figurenzeichnungen & Studien

Die Figurenzeichnungen und Studien ohne Materialangaben sind Einzel- oder Mischtechniken aus: Holzkohl, Kohle, Kreide, Aquarelle, Tusche, Bleistift auf kleinen Papierformaten.



Kat. 102: 1981



Kat. 103: 1981



Kat. 104: 1991



Kat. 105: 1991



Kat. 106: 1991



Kat. 107: 1991



Kat. 108: 1991



Kat. 109: 1991



Kat. 110: 1991



Kat. 111: 1992



Kat. 112: 1992



Kat. 113: 1993



Kat. 114: 1993



Kat. 115: 1993



Kat. 116: 1993



Kat. 117: 1993



Kat. 118: 1994



Kat. 119: 1995



Kat. 120: 1996



Kat. 121: 1996



Kat. 122: 1999



Kat. 123: 1999



Kat. 124: 1999



Kat. 125: 1999



Kat. 126: 1999



Kat. 127: 2001



Kat. 128: 2002



Kat. 129: 2003



Kat. 130: 2003



Kat. 131: 2005



Kat. 132: 2006



Kat. 133: 2006



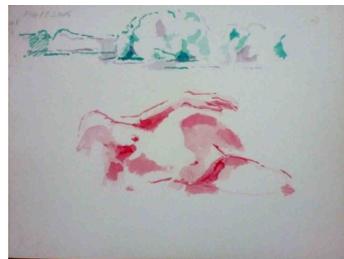
Kat. 134: 2006



Kat. 135: 2006
Aquarell auf Papier
50x65 cm



Kat. 136: 2006
Aquarell auf Papier
50x65 cm



Kat. 137: 2006
Aquarell auf Papier
50x65 cm



Kat. 138: 2007



Kat. 139: 2008



Kat. 140: 2009



Kat. 141: 2009



Kat. 142: 2009



Kat. 143: 2009



Kat. 144: 2009



Kat. 145: ohne Datum



Kat. 146: ohne Datum



Kat. 147: ohne Datum



Kat. 148: ohne Datum



Kat. 149: ohne Datum



Kat. 150: ohne Datum



Kat. 151: ohne Datum



Kat. 152: ohne Datum



Kat. 153: ohne Datum

6.5 Landschaften

6.5.1 Landschaftsbilder



Kat. 154: 1962 (San Francisco)
Öl auf Hartfaser
34x36 cm



Kat. 155: 2010 (Gardasee)
Öl auf Hartfaser
50x60 cm



Kat. 156: 2010 (Gardasee)
Öl auf Hartfaser
50x60 cm



Kat. 157: 1982 (Florenz)
Öl auf Hartfaser
49x54 cm



Kat. 158: 1985 (Wien)
Öl auf Hartfaser
55x38 cm



Kat. 159: 1985 (Niederösterreich)
Öl auf Hartfaser
33x41 cm



Kat. 160: 1986 (Kitzbühel)
Öl auf Leinwand
100x73 cm



Kat. 161: 1975 (Kitzbühel See)
Öl auf Leinwand
90x130 cm



Kat. 162: 1975 (Kitzbühel See)
Öl auf Leinwand
97x130 cm



Kat. 163: 1961 (Kitz.)
Öl auf Karton
91x56 cm



Kat. 164: 1987 (Eisenstadt)
Öl auf Hartfaser
40x63 cm



Kat. 165: 1993 (Niederösterreich)
Öl auf Hartfaser
24x41 cm



Kat. 166: 1983 (Waldviertel)
Öl auf Hartfaser
27x24 cm



Kat. 167: 1981 (Waldviertel)
Öl auf Hartfaser
33x55 cm



Kat. 168: 1981 (Waldviertel)
Öl auf Hartfaser
34x57 cm



Kat. 169: 1983 (Waldviertel)
Öl auf Hartfaser
27x40 cm



Kat. 170: 1985 (Heldenplatz)
Öl auf Leinwand
87x100 cm



Kat. 171: 1985 (Kitzbühel)
Öl auf Leinwand
100x73 cm



Kat. 172: 1985 (Neu Hofburg)
Öl auf Leinwand
40x30 cm



Kat. 173: 1985 (Heldenplatz)
Öl auf Leinwand
73x92 cm



Kat. 174: 1983 (Waldviertel)
Öl auf Leinwand
27x40 cm



Kat. 175: 1974 (Kitzbühel)
Öl auf Hartfaser
26x40 cm

6.5.2 Landschaftszeichnungen, Aquarelle & Pastelle



Kat. 176: 1949 (Venedig)
Tempera auf Papier



Kat. 177: ~ 1950 (Venedig)
Aquarell, Bleistift auf Papier



Kat. 178: 1951 (Florenz)
Tempera auf Papier



Kat. 179: 1950 (Venedig)
Tempera auf Papier



Kat. 180: 1950 (Venedig)
Tempera auf Papier



Kat. 181: 1950 (Rom)
Tempera auf Papier



Kat. 182: 1959 (Golden Gate)
Aquarell auf Papier
41x56 cm



Kat. 183: 1959 (Golden Gate)
Aquarell auf Papier



Kat. 184: 1971 (Rom)
Rötel, Aquarell auf Papier
45x60 cm



Kat. 185: 1966 (Südtirol, Rovereto)
Bleistift, Aquarell auf Papier



Kat. 186: 1966 (Südtirol, Rovereto)
Aquarell auf Papier



Kat. 187: 1980 (Rom)
Aquarell auf Papier
30x41 cm



Kat. 188: 1977 (Spanien)
Aquarell auf Papier



Kat. 189: ohne Datum
Aquarell auf Papier



Kat. 190: ohne Datum (Gardasee)
Aquarell auf Papier



Kat. 191: 1982 (Spanien)
Kreide auf Papier
30x40 cm



Kat. 192: 1982 (Spanien)
Aquarell auf Papier
30x40 cm



Kat. 193: 1982 (Spanien)
Aquarell auf Papier
30x40 cm



Kat. 194: 1982 (Spanien)
Aquarell auf Papier
30x40 cm



Kat. 195: 1982 (Spanien)
Aquarell auf Papier
36x50 cm



Kat. 196: 1982 (Spanien)
Aquarell auf Papier
34x46 cm



Kat. 197: 1982 (Spanien)
Kreide auf Papier
34x48 cm



Kat. 198: 1982 (Spanien)
Kreide auf Papier
30x40 cm



Kat. 199: 1982 (Spanien)
Aquarell auf Papier
39x49 cm



Kat. 200: 1982 (Spanien)
Aquarell auf Papier
34x46 cm



Kat. 201: 1982 (Spanien)
Aquarell auf Papier
34x46 cm



Kat. 202: 1982 (Spanien)
Aquarell auf Papier
34x46 cm



Kat. 203: 1986
Kreide, Aquarell auf Papier



Kat. 204: 1986
Kreide, Aquarell auf Papier



Kat. 205: 1986
Aquarell auf Papier



Kat. 206: 1986
Aquarell auf Papier



Kat. 207: 1987 (Spanien)
Kreide, Aquarell auf Papier



Kat. 208: 1988
Aquarell auf Papier



Kat. 209: 1987 (Spanien)
Aquarell



Kat. 210: 1987 (Spanien)
Aquarell
40x51 cm



Kat. 211: 1987 (Spanien)
Aquarell
40x51 cm



Kat. 212: 2001
Aquarell auf Papier



Kat. 213: 2001
Aquarell auf Papier



Kat. 214: 2001
Aquarell auf Papier



Kat. 215: 2004
Aquarell auf Papier



Kat. 216: 2004
Aquarell auf Papier



Kat. 217: 2008
Aquarell auf Papier



Kat. 218: ohne Datum
Aquarell auf Papier



Kat. 219: 2009
Aquarell auf Papier



Kat. 220: ~ 2009
Aquarell auf Papier



Kat. 221: 2009
Aquarell auf Papier



Kat. 222: 2009
Aquarell auf Papier



Kat. 223: 2009
Aquarell auf Papier



Kat. 224: 2009
Aquarell auf Papier



Kat. 225: 2009
Aquarell auf Papier



Kat. 226: 2009
Aquarell auf Papier



Kat. 227: ohne Datum
Aquarell auf Papier



Kat. 228: 1985
Öl auf Hartfaser
38x46 cm



Kat. 229: 1976
Aquarell auf Papier
30x40 cm



Kat. 230: 1974
Aquarell auf Papier
30x40 cm



Kat. 231: 1975 (Rom)
Aquarell auf Papier
42x56 cm



Kat. 232: 1980 (Rom)
Aquarell auf Papier
38x49 cm



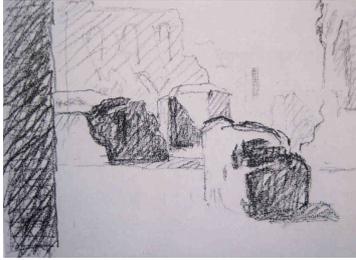
Kat. 233: 1980 (Rom)
Kreide auf Papier
24x32 cm



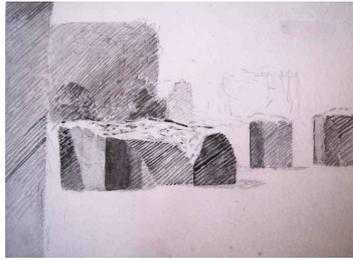
Kat. 234: 1980 (Rom)
Kreide auf Papier
24x30 cm



Kat. 235: 1980 (Rom)
Kreide auf Papier
18x24 cm



Kat. 236: 1980 (Rom)
Kreide auf Papier
24x32 cm



Kat. 237: 1980 (Rom)
Aquarell auf Papier
24x32 cm



Kat. 238: 1980 (Rom)
Kreide auf Papier
50x39 cm



Kat. 239: 1980 (Rom)
Kreide auf Papier
24x18 cm



Kat. 240: 1980 (Rom)
Kreide auf Papier
25x35 cm



Kat. 241: ohne Datum (Waldviertel)
Kreide auf Papier



Kat. 242: ohne Datum (Waldviertel)
Kreide auf Papier



Kat. 243: 1983 (Waldviertel)
Bleistift auf Papier
24x34 cm



Kat. 244: 1985 (Wien)
Bleistift auf Papier
30x40 cm



Kat. 245: 1985 (Waldviertel)
Kreide auf Papier
46x62 cm



Kat. 246: 1986 (Straden)
Kreide auf Papier
35x48 cm



Kat. 247: 1984 (Waldviertel)
Kreide auf Papier
40x60 cm



Kat. 248: 1984 (Wien)
Bleistift auf Papier
24x31 cm



Kat. 249: 1963 (Kitz.)
Kohle auf Papier
64x48 cm



Kat. 250: 1982 (Straden)
Kohle auf Papier
48x36 cm



Kat. 251: 1982 (Wien)
Kreide auf Papier
44x31 cm



Kat. 252: 1990 (Kitz.)
Kohle auf Papier
53x39 cm



Kat. 253: 1963 (Kitz.)
Pastell auf Papier
65x50 cm

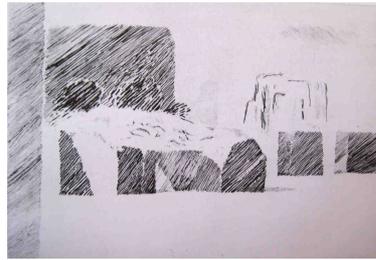
6.5.3 Landschaftsradierungen



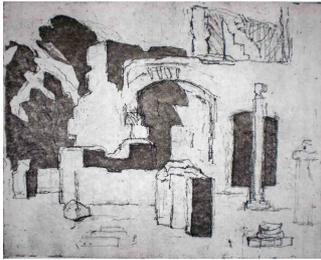
Kat. 254: ~ 1984 (Rom)
Kaltnadel



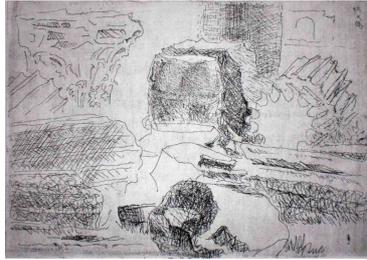
Kat. 255: ~ 1984 (Rom)
Kaltnadel



Kat. 256: 1984 (Rom)
Kaltnadel



Kat. 257: ~ 1984 (Rom)
Aquatinta (mehr Stufig)



Kat. 258: ~ 1984 (Rom)
Ätzung



Kat. 259: ~ 1984 (Rom)
Ätzung



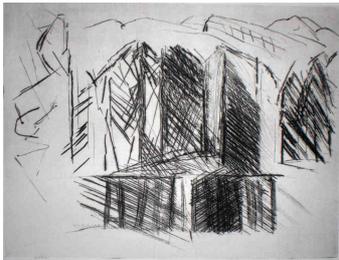
Kat. 260: ohne Datum (Paris)
Aquatinta



Kat. 261: ohne Datum (Paris)
Aquatinta



Kat. 262: ohne Datum (Kitzbühel)
Aquatinta



Kat. 263: ohne Datum (Kitzbühel)
Kaltnadel



Kat. 264: ohne Datum (Waldviertel)
Ätzung



Kat. 265: ohne Datum (Versailles)
Ätzung



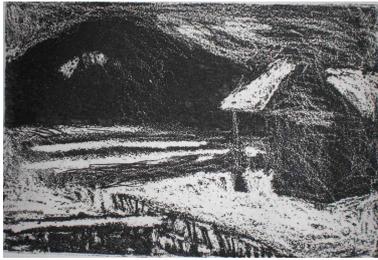
Kat. 266: ohne Datum (Wien)
Kaltnadel



Kat. 267: ohne Datum (Kitzbühel)
Kaltnadel



Kat. 268: ohne Datum (Wien)
Aquatinta



Kat. 269: ohne Datum (Kitzbühel)
Aquatinta



Kat. 270: ohne Datum (Kitzbühel)
Ätzung



Kat. 271: ohne Datum (Waldviertel)
Ätzung, Aquatinta



Kat. 272: ohne Datum (Waldviertel)
Ätzung, Aquatinta



Kat. 273: ohne Datum (Waldviertel)
Ätzung, Aquatinta



Kat. 274: ohne Datum (Waldviertel)
Ätzung, Aquatinta



Kat. 275: ohne Datum (Waldviertel)
Ätzung, Aquatinta



Kat. 276: ohne Datum (Waldviertel)
Ätzung, Aquatinta



Kat. 277: ohne Datum (Waldviertel)
Ätzung, Aquatinta



Kat. 278: ohne Datum (Waldviertel)
Ätzung, Aquatinta



Kat. 279: ohne Datum (Waldviertel)
Ätzung, Aquatinta



Kat. 280: ohne Datum (Waldviertel)
Ätzung, Aquatinta



Kat. 281: ohne Datum (Waldviertel)
Ätzung, Aquatinta



Kat. 282: ohne Datum (Waldviertel)
Ätzung, Aquatinta



Kat. 283: ohne Datum (Waldviertel)
Ätzung, Aquatinta



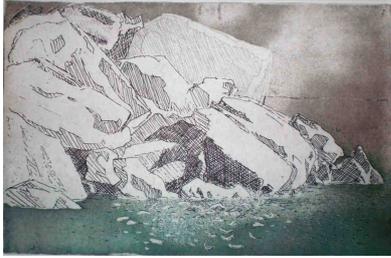
Kat. 284: ohne Datum (Waldviertel)
Ätzung, Aquatinta



Kat. 285: ohne Datum (Waldviertel)
Ätzung, Aquatinta



Kat. 286: ohne Datum (Waldviertel)
Ätzung, Aquatinta



Kat. 287: ohne Datum (Spanien)
Ätzung, Aquatinta



Kat. 288: ohne Datum (Spanien)
Ätzung



Kat. 289: ohne Datum (Kitzbühel)
Ätzung

6.6 Stilleben



Kat. 290: 2005
Kohle auf Papier
73x65 cm



Kat. 291: ohne Datum
Kohle auf Papier



Kat. 292: 2007
Kohle auf Papier
47x65 cm



Kat. 293: 1987
Kohle auf Papier
75x108 cm



Kat. 294: ohne Datum
Kohle auf Papier



Kat. 295: ohne Datum
Kohle auf Papier



Kat. 296: ohne Datum
Öl auf Leinwand



Kat. 297: ohne Datum
Öl auf Hartfaser



Kat. 298: ohne Datum
Pastell auf Leinwand



Kat. 299: ohne Datum
Kohl auf Papier



Kat. 300: ohne Datum
Kohle auf Papier



Kat. 301: ohne Datum
Kohle auf Papier



Kat. 302: ohne Datum
Öl auf Leinwand



Kat. 303: ohne Datum
Öl auf Leinwand



Kat. 304: ohne Datum
Radierung, Ätzung



Kat. 305: 1985
Pastell auf Papier



Kat. 306: 1989
Öl auf Leinwand



Kat. 307: 1991
Öl auf Leinwand



Kat. 308: 1990
Öl auf Leinwand



Kat. 309: 1992
Öl auf Leinwand



Kat. 310: 1992
Öl auf Leinwand



Kat. 311: 1992
Öl auf Leinwand



Kat. 312: 1993
Öl auf Leinwand



Kat. 313: 1996
Öl auf Leinwand



Kat. 314: 1996
Öl auf Leinwand



Kat. 315: 2005
Öl auf Leinwand



Kat. 316: 1995
Öl auf Leinwand



Kat. 317: 1996
Öl auf Leinwand



Kat. 318: 2007
Öl auf Leinwand



Kat. 319: 1997
Öl auf Leinwand



Kat. 320: 2001
Öl auf Leinwand



Kat. 321: 2002
Öl auf Leinwand



Kat. 322: 2002
Öl auf Leinwand



Kat. 323: 2003
Öl auf Leinwand



Kat. 324: ohne Datum
Öl auf Leinwand



Kat. 325: ohne Datum
Öl auf Leinwand



Kat. 326: ohne Datum
Öl auf Leinwand



Kat. 327: ohne Datum
Öl auf Leinwand



Kat. 328: ohne Datum
Öl auf Leinwand



Kat. 329: ohne Datum
Öl auf Leinwand



Kat. 330: ohne Datum
Öl auf Leinwand



Kat. 331: ohne Datum
Öl auf Leinwand



Kat. 332: ohne Datum
Öl auf Leinwand



Kat. 333: ohne Datum
Öl auf Leinwand



Kat. 334: ohne Datum
Öl auf Leinwand



Kat. 335: ohne Datum
Öl auf Leinwand



Kat. 336: ohne Datum
Öl auf Leinwand



Kat. 337: ohne Datum
Öl auf Leinwand



Kat. 338: ohne Datum
Öl auf Leinwand



Kat. 339: ohne Datum
Öl auf Leinwand



Kat. 340: ohne Datum
Öl auf Leinwand



Kat. 341: ohne Datum
Öl auf Leinwand



Kat. 342: ohne Datum
Öl auf Leinwand

Bibliographie

Interviews

Interview mit Friedrich Plahl am 26.08.2010.

Interview mit Friedrich Plahl am 27.08.2010.

Interview mit Friedrich Plahl am 15.11.2011 Teil 1, S. 1-8.

Interview mit Friedrich Plahl am 15.11.2011 Teil 2, S. 9-11.

Interview mit Friedrich Plahl am 22.11.2011 Teil 1, S. 1-7.

Interview mit Friedrich Plahl am 22.11.2011 Teil 2, S. 8-9.

Interview mit Friedrich Plahl am 22.11.2011 Teil 3, S. 10-17.

Interview mit Friedrich Plahl am 13.06.2011.

Literatur

Ammann 2006

Gert Ammann, Künstlerporträt: „Friedrich Plahl“, in: Tirol – immer ein Urlaub wert, 68, Innsbruck 2006, S. 63-74.

Aristoteles/Spengler/Walz 1840

Aristoteles/Leonhard Spengel/Christian Walz, Aristoteles: Werke. Schriften zur Rhetorik und Poetik. Bdch. 3, Stuttgart 1840.

Baal-Teshuv 2009

Jacob Baal-Teshuv, Mark Rothko 1903-1970. Bilder als Drama, Köln 2009.

Berg, van den/Fähnders 2009

Hubert van den Berg/Walter Fähnders, Metzler Lexikon. Avantgarde, Stuttgart 2009.

Bezirksblatt (Kitzbüchel) 2011

Bezirksblatt (Kitzbüchel), F. Plahl Ausstellung & Führung, 30, 27.07.2011, S. 43.

Buergel/Kockot 2000

Roger M. Buergel/Stefanie-Vera Kockot, Abstrakter Expressionismus. Konstruktionen ästhetischer Erfahrung, Dresden 2000.

Chastel 1969

André Chastel, Der Mythos der Renaissance. 1420-1520, Genève 1969.

Cugini 2006

Carla Cugini, Er sieht einen Fleck, er malt einen Fleck. Physiologische Optik, Impressionismus und Kunstkritik, Basel 2006.

Dolomiten 2004

Dolomiten, Südtiroler Tageszeitung, Friedrich Plahl – eine geheimnisvolle Beziehung zwischen Natur und Bild, 105, 06.05.2004, S. 15.

Enders 2006

Markus Enders (Hrsg.), Die Geschichte des philosophischen Begriffs der Wahrheit, Berlin 2006.

Fleck 1982

Robert Fleck, Avantgarde in Wien, Wien 1982.

Fronius 1946

Hans Fronius, Kafka-Mappe, Wien 1946.

Golding 2000

John Golding, Pathos to the Absolute. Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still, Washington 2000.

Greenberg 1962

Clement Greenberg, After Abstract Expressionism, in: Art International, Bd. VI, 1962.

Hölzl 1969

Norbert Hölzl, Großgemälde im Festsaal der Hauptschule Kitzbühel. Akad. Maler Friedrich Plahl schuf ein 33 Quadratmeter großes Werk. Festliche Dynamik. Kitzbüheler Anzeiger 1969.

Kaiser/Rehberg 1999

Paul Kaiser (Hg.)/Karl-Sieger Rehberg (Hg.), Enge und Vielfalt – Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR. Analysen und Meinungen, Hamburg 1999.

Kat. Ausst. Albertina 2009

Iris Schaefer/Caroline von Saint-George/Katja Lewerentz/Heinz Widauer/Gisela Fischer, Impressionismus. Wie das Licht auf die Leinwand kam (Kat. Ausst. Albertina 2009), Milano 2009.

Kat. Ausst. Galerie Welz 1995

Gert Ammann, Friedrich Plahl. Ölbilder und Zeichnung 1987-1994 (Kat. Ausst. Galerie Welz 1995), Welz 1995.

Kat. Ausst. Grafische Sammlung Albertina 1983

Inge Podbrecky (Bearb.), Sammlung Otto Mauer. Zum zehnten Todestag (Kat. Ausst. Grafische Sammlung Albertina, Wien 1983), Wien 1983.

Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2009

Hubertus Gaßner (Hg.), Degas. Intimität und Pose (Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2009), Hamburg 2009.

Kat. Ausst. Kunstmuseum Basel 1989

Mary Louise Krumrine, Paul Cézanne: Die Badenden (Kat. Ausst. Kunstmuseum Basel 1989), Basel 1989.

Kat. Ausst. Nationalgalerie Berlin 1985

Diter Honisch (Hg.), 1945-1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland (Kat. Ausst. Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1985), Berlin 1985.

Kat. Ausst. Neue Galerie Wien 1988

Gert Ammann, Friedrich Plahl. Ölbilder und Zeichnung 1983-1987 (Kat. Ausst. Neue Galerie Wien 1988), Wien 1988.

Kat. Ausst. Stadtmuseum Kitzbühel 1998

Gert Ammann, Friedrich Plahl. Ölbilder, Zeichnungen und Pastelle 1960-1998 (KatAusst. Stadtmuseum, Kitzbühel 1998), Kitzbühel 1998.

Kat. Ausst. Wiener Secession 1986

Kristian Sottriffer/Ottmar Rychlik (Hg.), Zeichen und Gesten. Informelle Tendenzen in Österreich (Kat. Ausst., Wiener Secession, Wien 1986), Wien 1986.

Kat. Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum 1981

Monsignore Otto Mauer (Kat. Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Neue Folge, 5, Wien Datum), Wien 1981.

Kitzbüheler Anzeiger 1969

Kitzbüheler Anzeiger, Ab Dienstag: Kunstausstellung Friedrich Plahl im Kurhaus, 09.08.1969, S. 11-12.

Krammer (Red.)/Hochschule für Angewandte Kunst (Hg.) 1993

Uta Krammer (Red.)/Hochschule für Angewandte Kunst (Hg.), Otto Mauer 1907-1973. Symposium veranstaltet von der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien am 12. und 13. März 1993, Wien 1993.

Mauer 1946

Otto Mauer, Kunst und Christentum, Wien 1946.

Mauer 1973

Otto Mauer, Das Gesicht einer Galerie, in: Kunst und Kirche, 36, 1973, S. 138-140.

Micha 1989

Micha, Von Böckel inspiriert. Plahl und Koller zeigen ihre Arbeit bei Welz, Salzburger Volkszeitung, 11.10.1989, S. 9.

Mikl 1985

Josel Mikl, Otto Mauer, Wien 1985.

Mosching 1998

G. Mosching, Eine große Friedrich Plahl – Retrospektive im fast fertig umgebauten Stadtmuseum Kitzbühel. Das Abbild im Kampf mit der Abstraktion, in: Tiroler Tageszeitung, 253, 02.11.1998, S. 4.

Muschik 1976

Johann Muschik, Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus, Wien 1976.

Nagler 1989

Gabriela Nagler, Der Weg zur Abstrakten Malerei in Österreich 1945 bis 1955, phil. Diss. (ms.), Wien 1989.

Pfaundler 1998

Wolfgang Pfaundler, Das Tiroler Porträt. Der Maler und Zeichner Friedrich Plahl, in: Das Fenster, Tiroler Kulturzeitschrift, 65, 1998, S. 6174-6194.

Pöltner 2008

Günther Pöltner, Philosophische Ästhetik, Stuttgart 2008.

Rentsch 2007

Thomas Rentsch (Hrsg.), Martin Heidegger, Sein und Zeit, Berlin 2007.

Richter 1989

Wolfgang Richter, Bilder, die von der Schalcke des Zufälligen befreit sind. Friedrich Plahl und Konrad Koller in der Salzburger Galerie Welz, in: Salzburger Nachrichten, 242, 18.10.1989, S. 7.

Rombold 1993

Günter Rombold (Hrsg.), Otto Mauer. Über Kunst und Künstler, Wien 1993.

Rost/Schulze 1960

Gottfried Rost/Helmut Schulze, Der sozialistische Realismus in Kunst und Literatur, Leipzig 1960.

Sieberer 2011

Wido Sieberer, Friedrich Plahl. Figur und Raum. Begleitheft zur Ausstellung vom 1. Juli – 31. Oktober 2011, Kitzbühel 2011.

Sedlmayr, 1955

Hans Sedlmayr, Verlust der Mitte, Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg 1955.

Sotriffer 1984

K. Sotriffer (Hg.), Der Kunst ihre Freiheit. Wege der österreichischen Moderne von 1180 bis zur Gegenwart, Wien 1984.

Strobel 1969

A. Strobel, Auch Kitzbühel in der Reihe der Tiroler Ausstellungsstädte, in: Tiroler Tageszeitung, 195, 26.08.1969, S. 6.

The Daros Collection 1999

The Daros Collection, Abstraction. Gesture. Ecriture. Painting from the Daros Collection, Zürich 1999.

Tiroler Tageszeitung 1995

Tiroler Tageszeitung, Die Form der Natur, 244, 20.10.1995, S. 7.

Ulbricht 1958

Walter Ulbricht, Für den Sieg der sozialistischen Revolution auf dem Gebiet der Ideologie und der Kultur, Berlin 1958.

Waissenberger 1980

Robert Waissenberger, Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus, Bozen 1980.

Widmoser 1971

Eduard Widmoser, Stadtbuch Kitzbühel. Band VI. Von der Vergangenheit bis zur Gegenwart, Kitzbühel 1971.

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 2, 5, 6, 13, 20, 21, 25, 26, 31, 32, 35-40, 43-45, 47-51, 55-59, 62-66, 68-70, 75-77, 81, 82, 86, 89-91, 94, 96-105

Bildrecht Elisabeth Preis.

Abb. 3, 22, 24, 27

In: Golding 2000.

Abb. 4, 14, 17, 18, 28, 29, 30

Archiv der Wiener Secession Museum moderner Kunst, Wien.

In: Kat. Ausst. Wiener Secession 1986.

Abb. 7, 8, 9, 10, 12

In: Baal-Teshuv 2009.

Abb. 11, 15, 19, 23, 33, 34, 46, 80, 83, 95, 106

Bildrecht Friedrich Plahl.

Abb. 16

In: The Daros Collection, 1999.

Abb. 41, 71, 72, 74, 88

Digitale Diathek, Justus-Liebig-Universität, Institut für Kunstgeschichte, Gießen.

In: Digitales Bildarchiv Prometheus (<http://www.prometheus-bildarchiv.de/>).

Abb. 42, 60, 67, 87

ArteMIS, Ludwig-Maximilians-Universität, Kunsthistorisches Institut, München.

In: Digitales Bildarchiv Prometheus (<http://www.prometheus-bildarchiv.de/>).

Abb. 52-54, 78

DadaWeb, Universität zu Köln, Kunsthistorisches Institut, Köln.

In: Digitales Bildarchiv Prometheus (<http://www.prometheus-bildarchiv.de/>).

Abb. 61

Virtuelle Diathek, Universität Hamburg, Kunstgeschichtliches Seminar, Hamburg.

In: Digitales Bildarchiv Prometheus (<http://www.prometheus-bildarchiv.de/>).

Abb. 73

Bildrecht VG Bild-Kunst.

In: Digitales Bildarchiv Prometheus (<http://www.prometheus-bildarchiv.de/>).

Abb. 79

In: Muschik, 1976.

Abb. 84, 85

In: <http://www.soho-art.com/>.

Abb. 92, 93

In: Kat. Ausst. Albertina 2009.

Bildkatalog

Bildrecht Elisabeth Preis, Friedrich Plahl.

Lebenslauf

PERSÖNLICHE DATEN

Name Elisabeth Preis
Geburtsdatum / Ort 01.10.1982, Wien
Staatsangehörigkeit Österreich
Familie 3. Kind von 12 Geschwistern

Kontakt E-Mail: lisipreis@web.de

SCHULE & UNIVERSITÄT

1990 – 1996 Kath. Grundschule Bernhard Lichtenberg, Berlin
1996 – 1999 Kath. Realschule Liebfrauen, Berlin
1999 - 2002 Martin-Buber-Oberschule, Berlin
Abitur / Leistungskurse Kunst, Deutsch
Sprachen Englisch, gute Kenntnisse
Italienisch, Grundkenntnisse

WS 2003/04 - WS 2011/12 **Universität Wien**
Hauptstudium: Kunstgeschichte

SS 2006 **Freie Universität Berlin**, Nebenhörer
WS 2006/07 - SS 2007 **Technische Universität Dresden**, Erasmusprogramm
SS 2008, WS 2009/10 - SS 2010 **Technische Universität Dresden**, Gasthörerschaft

BERUFSERFAHRUNG

Dezember 2002 - Juli 2003 Fototechnische und grafische Aufarbeitung eines Bildbandes mit römischen Münzen für die Dissertation von Dr. Eric Godet (Archäologie, Sorbonne - Paris)

Praktikum 2002 – 2011 Im Bereich der Kostümbildung in der *Komischen Oper*, Berlin
In der Damen-Kostümwerkstatt der *Theaterkunst GmbH*, Berlin
Firmvorbereitung einer Jugendgruppe der Pfarrei Herz-Jesu, Berlin

Tätigkeiten 2002 - 2011 Jugendbetreuung im Tagesinternat am *Canisius-Kolleg*, Berlin
Aushilfskraft im Evangelischen Altersheim, Berlin
Blumendekoration für besondere Feste und Veranstaltungen
Servicekraft in der *Café & Großkonditorei Aida*, Wien
Servicekraft bei Reichelt, Berlin
Servicekraft bei Toysrus, Berlin

Abstract

Friedrich Plahl, am 1. März 1926 geboren und in Kitzbühel aufgewachsen, studierte an der Akademie der Bildenden Künste in Wien und schloss sein Studium 1957 mit dem Staatspreis ab. Seit den 1960er Jahren bis heute arbeitet er und lebt gemeinsam mit seiner Frau Franziska als freischaffender Künstler, Maler, Zeichner und Grafiker im Wiener Bezirk Margareten.

Als Frühwerke können die Akte, Landschaften und Stilleben der Studienzeit und die während der Reisen nach Frankreich und Amerika entstandenen Werke bis etwa 1964, dem Beginn der abstrakten Phase, betrachtet werden. Die Begegnung mit der Künstlergruppe „Bay Area Figurative Movement“, die er in Amerika kennen lernte, hatte deutlichen Einfluss auf die Landschaftsbilder dieser Zeit. Während seine Malweise, gereinigt von Nebensächlichkeiten, kräftig und plakativ war, führte er Zeichnungen und Aquarelle feinsinnig und detailliert aus. Tastversuche in verschiedenen Bildthemen und Gattungen, auf verschiedenen Ebenen, dienten der Erforschung der eigenen Möglichkeiten und der Entwicklung seines persönlichen Stils.

1964-1974 hatte Plahl die Periode der ungegenständlichen, abstrakten Malerei, die er als absolut „unintellektuelle“ Kunst bezeichnet. Seine Werke waren spontan, dynamisch, unkontrolliert, von der Intuition geleitet und vorwiegend in rechteckigen Formationen dargestellt. Wesentliche Faktoren für die Entstehung dieser Werke waren Zufall und Intuition, die durch den sichtbar gemachten Malprozess und Farbauftrag bildhaft zum Ausdruck kamen. Seit 1974 und nachfolgend bis heute kehrt Plahl zur gegenständlichen und figurativen Malerei zurück. Sein Ziel ist es die Wahrheit und Schönheit der Kunst der griechischen Antike bis zum Letzten akribisch zu erfassen. Das wesentliche, gemeinsame Merkmal der zahlreichen Figurenbilder, die meist von zwei übereinander angeordneten, weiblichen Akten gebildet werden, sowie der Stilleben, Landschaftsbilder, Aquarelle, Zeichnungen und Radierungen ist für Friedrich Plahl die Orientierung an der Natur. Für die Bildgestaltung grundlegend steht an erster Stelle für ihn die Form, danach folgt der Raum, geprägt unter dem Einfluss des Lichtes, welches für Plahl nicht selten der Auslöser für seine Inspirationen war. „Fleißig wie ein Beamter“ und beflügelt von jugendlicher Leidenschaft verfolgt Friedrich Plahl seit mehr als 60 Jahren mit seiner Tätigkeit ein einziges Ziel: die aufrichtige Suche nach der wahren Kunst. Diese Arbeit hat die Präsentation eines außergewöhnlichen, doch bislang wenig bekannten Künstlers zum Ziel. Mit detaillierten Werkanalysen wird anhand des Katalogteils ein Überblick über Friedrich Plahls bisheriges Oeuvre angeboten. In den theoretischen Teilen werden die möglichen Einflussnahmen anderer Maler, die Einordnung von Plahls Werk in die Kunstszene, seine eigene Kunstauffassung und sein theoretisches Konzept beleuchtet.

