

Ein Gespräch mit Dieter Franck über Malerei.

Vorbemerkung der Schriftleitung:

Der Beitrag soll den Haller Maler zu seinem 70. Geburtstag am 11. Dezember 1979 ehren. Das folgende Gespräch mit Dieter Franck ist absichtlich ohne stilistische Verbesserungen so wiedergegeben, wie es geführt worden ist. Die Gesprächsteilnehmer sind Dieter Franck (DF), Frau Rita Franck (RF) und Gerd Wunder (GW). Es scheint dem Schriftleiter angemessener, den Maler selbst sprechen zu lassen, als über ihn einen Beitrag zu bringen. Leider ist aus technischen Gründen eine Wiedergabe farbiger Bilder nicht möglich.

G.W.: Dieter Franck, wie wird in den 20er Jahren ein Haller Oberschüler zum Maler? Was sagt die Familie, was sagen die Lehrer dazu?

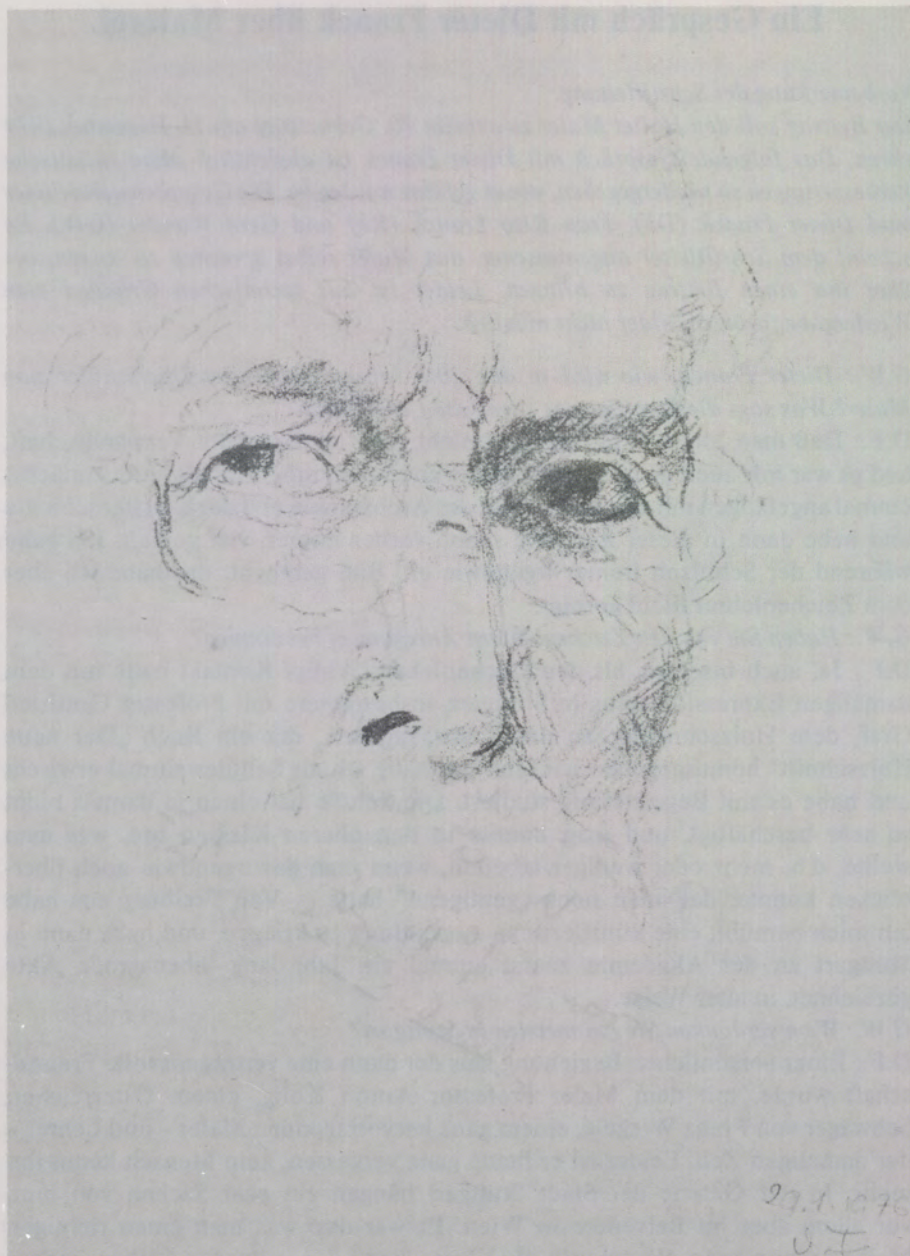
D.F.: Daß man Maler wird, ist meist nicht ganz im Sinne der Verwandtschaft, und es war mir auch nicht so ganz direkt und sofort möglich. Ich hatte zunächst einmal angefangen mit einem Studium der Archäologie und der Kunstgeschichte und habe dann in dieser Zeit, wie schon vorher immer, viel gemalt. Ich habe während der Schulzeit immer irgendwie ein Bild gemacht; das habe ich aber dem Zeichenlehrer nicht gezeigt.

G.W.: Haben Sie von den Zeichenlehrern Anregungen bekommen?

D.F.: Ja, auch insofern, als der Zeichenlehrer Schlipf Kontakt hatte mit dem damaligen Expressionismus in Stuttgart, insbesondere mit Professor Gottfried Graf, dem Holzschneider an der Kunstakademie, der ein Buch „Der neue Holzschnitt“ herausgegeben hat, und das habe ich als Schüler einmal erwischt und habe es mit Begeisterung studiert. Die Schule hat einen ja damals nicht so sehr beschäftigt, und man konnte in den oberen Klassen tun, was man wollte, d.h. mehr oder weniger arbeiten, wenn man das irgendwie noch überblicken konnte, daß man noch „genügend“ hatte. – Von Freiburg aus habe ich mich bemüht, eine künstlerische Ausbildung zu kriegen, und habe dann in Stuttgart an der Akademie zuerst einmal ein Jahr lang lebensgroße Akte gezeichnet, in alter Weise.

G.W.: Wem verdanken Sie am meisten in Stuttgart?

D.F.: Einer persönlichen Beziehung, aus der dann eine vertrauensvolle Freundschaft wurde, mit dem Maler Professor Anton Kolig, einem Österreicher, Schwager von Franz Wiegele, einem ganz hervorragenden Maler – und Lehrer – der damaligen Zeit. Leider ist er heute ganz vergessen, kein Mensch kennt ihn mehr. In der Galerie der Stadt Stuttgart hängen ein paar Sachen von ihm, vor allem aber im Belvedere in Wien. Er war das, was man einen richtigen Maler nennen kann. Wenn er in die Klasse kam oder später ins Atelier, in dem die Meisterschüler arbeiteten, schaute er sich um und sagte dann dem einen oder andern: „Jetzt darf ich da mal was reinmalen?“ Ja natürlich! – Und dann hat er da ein klein bißchen hineingemalt und gesagt: „Jetzt hab ich’s Ihnen verdorben, jetzt können’s wieder weiter machen.“



Selbst Kohleskizze 1976

G.W.: Er hat sozusagen einen Stein in den Teich geworfen, und was er „verdorben“ hatte, weil man festgefahren war, mußte wieder neu geordnet werden.

D.F.: Ja, aber diese Ordnung ist dann jeweils immer noch zu oberflächlich, man muß immer wieder zerstören, und so kommt man dann schrittweise auf eine höhere Stufe.

Und dann war da noch Gottfried Graf als Lehrer für Holzschnitt und Alexander



Wie das Geklirr der S
Es ist die Menge die mir fröne

Holzschnitt Illustration zu Faust II 1934

Eckener als Lehrer für Radierung. Ich habe damals viele Holzschnitte gemacht, – leider sind die Holzstöcke dann im Krieg verbrannt – und habe bei den Wettbewerben in Graphik meistens den 1. Preis erhalten.

G.W.: Bei wem waren Sie dann später Assistent?

D.F.: Das kann man gar nicht so sagen. Ich war einfach der Mann für die technische Seite der Druckgraphik. Der Professor für Radieren war Hermann Mayerhofer-Passau.

G.W.: Da haben Sie dann auch Ihre Frau kennen gelernt.

D.F.: Ja, sie war ja sozusagen meine Schülerin.

G.W.: Dann waren Sie in München?

D.F.: Ja, später. Um den Eltern etwas vorweisen zu können, habe ich vorher noch, nach der üblichen Studienzzeit, die Prüfung als Kunsterzieher gemacht und dann auch die 2. Dienstprüfung zwischenhinein, aber eigentlich habe ich immer mehr gemalt. Ich habe dann damals in den Ferien, weil ich mich sehr für Vorgeschichte interessierte, zusammen mit Dr. Emil Kost in der Umgebung von Hall Ausgrabungen gemacht, z.B. das fränkische Reitergrab bei Großaltdorf, und die Glockenbecherbestattung mit der schönen geschliffenen Porphyrschutzplatte, die jetzt im Keckenburgmuseum ist. Dadurch ergaben sich dann Aufträge für Landschaftsbilder, die vorgeschichtlich interessante Gegenden darstellten, für die Landeskunstsammlungen im Stuttgarter Alten Schloß. Die sind aber leider im Krieg zerstört worden, wie auch mein Stuttgarter Atelier in der Staatsgalerie mit der ganzen Einrichtung und vielen Holzschnittdruckstöcken.

Aber da war ja noch meine Münchener Zeit. Zusammen mit einem Freund hatte ich ein privates Atelier in der Augustenstraße, ganz in der Nähe der Pinakothek und der Akademie. Es war ein langer Saal mit großem Oberlicht und Blick auf den Königsplatz und die Propyläen. Im Sommer war es wunderbar, da hat man beinahe einen Sonnenstich bekommen, weil einem die Sonne direkt auf den Kopf schien. Im Winter bei Schnee war es stockdunkel, man mußte dauernd den Schnee wegkratzen. Ich habe damals auch am maltechnischen Institut der Akademie gearbeitet, um die Maltechniken bei Prof. Dörner zu studieren. In der Akademie habe ich damals ein echtes Fresko gemalt, das natürlich inzwischen kaputt ist. Und um ein Bild ganz genau in der Altmeister-technik zu malen, habe ich in der Pinakothek eine Landschaft von Claude Lorrain kopiert, in jeder Hinsicht so genau im Aufbau, wie man das überhaupt machen kann: vom Grund der Leinwand an auf dem dunklen Bolusgrund die verschiedenen Farbschichten übereinander: erst Höhen der hellen Stellen, dann Dunkeln der Schatten, dann allmähliches Steigern der Farben in vielen Schichten übereinander. Ehe ich das fertige Bild mitnehmen konnte, mußte erst eine Kommission zusammentreten, um zu entscheiden, was Original, was Kopie sei. Der damals schon emeritierte Professor Max Dörner kam extra noch in die Pinakothek, um dieses Bild zu sehen. Und daneben habe ich viel gezeichnet und Ätzzradierungen gemacht.

G.W.: Aber nach dem Krieg haben Sie sich auf diesem graphischen Gebiet gar nicht beschäftigt?

D.F.: Doch, zeitweise sind immer wieder Radierungen und Holzschnitte entstanden, und später in Hall habe ich mir eine Radierpresse zugelegt, die noch unten im Haus steht und die außer von mir auch von meiner Frau und meiner Tochter Fee viel benützt wird. Aber das Malen war eben vor allem meine Sache.

G.W.: Aber wir kennen Sie vor allem als den Maler der Farbe.

D.F.: Das ist auch richtig. Diese graphischen Dinge lagen mehr am Rande. Dazu kam, daß ich allmählich eine Menge Ämter und Verpflichtungen übernommen habe, beim Verband Bildender Künstler, später beim Schwäb. Heimatbund, viele Jahre war ich Vorsitzender des Ausstellerverbandes Künstlerbund Stuttgart.

G.W.: Sie waren auch Mitgründer des Hohenloher Kunstvereins.

D.F.: Ja. Das war im Grunde so, daß dieser Hohenloher Kunstverein als Ausstellergruppe schon mehr als 10 Jahre vorher existierte, ehe er geboren wurde, weil es eine kleine Gruppe von Malern war, die sich alle von Stuttgart her gekannt haben: Erhard Brude, Albrecht von Urach, Theo Walz u.a. Dann kamen auch die Jüngeren hinzu: Werner Grund, Irene Grün, Hermann Koziol usw. Die letzte Ausstellung vor der Vereinsgründung war eine große Graphikausstellung im Büschlerhaus in Hall 1957.

G.W.: Sie haben vorhin im Gespräch einmal den Ausdruck gebraucht: Wenn ein Bild fertig ist, dann ist es kein Problem mehr, und es interessiert den Maler deswegen nicht mehr. Was ist das Problem?

D.F.: Die Malerei selbst ist das Problem, das Malen! In der Musik ist es die Musik. Bei einem Bild kommt es im Grunde darauf an, daß man eine bestimmte Vorstellung hat, die einem wichtig ist, die einen Teil der eigenen Person ausmacht, die man als Aufgabe empfindet und die dann sichtbar gemacht wird und auf die Welt kommt. Oft ist es dann so, – das ist jetzt meine persönliche Meinung – daß zwar vielleicht ein unmittelbares Erlebnis vorausgeht: daß das, was man gesehen, vielleicht mehrmals oder nur ganz kurz, momentan, gesehen hat, oder daß es z.B. eine Zeile eines Gedichts oder eines Buches war, wodurch man angesprochen ist, so daß man das zunächst einmal zu gestalten sucht und nun das so groß und breit anlegt, daß man daran lange Zeit weiterarbeiten kann, bereinigen, ausmerzen, verstärken, und daß man dann zum Schluß die Teile einander zuordnet, so daß manchmal von der ursprünglichen Bildidee kaum mehr etwas übrig bleibt. Das hat man zuerst nicht gewußt, das ergibt sich im Lauf der Arbeit.

G.W.: Sie haben einmal erzählt, wie Sie durch einen Blick aus dem Fenster dazukommen, daß Sie nach vielen Jahren ein Bild wieder vornehmen und etwas hineinmalen, was damals gar nicht beabsichtigt war.

D.F.: Ich habe Bilder, – natürlich Ölbilder –, an denen ich jahrzehntelang gemalt habe. Das sind vielleicht nicht die besten, aber es sind die, an denen ich am meisten gelernt habe. Es kommt dabei nicht auf das fertige Produkt an.

Es ist auch so bei Bildern von anderen Malern, die vielleicht nicht ihre perfektesten sind, aber wo man sieht, was dieser Maler eigentlich will, und das ist das Stärkste: darin ist die geistige Welt, die dieser Maler in sich trägt, verwirklicht, die ist in einem Punkt da eingefangen.



1960

Drei Mütter Ölgemälde

G.W.: Wenn Sie sagen „Die geistige Welt“, dann ist es also nicht nur das Wie des Malens, sondern auch das Was; ich denke da an Ihre hebräischen Buchstaben; da hat Sie doch sicher nicht nur das Malerische daran interessiert, sondern der geistige Hintergrund.

D.F.: Genau, das ist es. Alle diese Bilder kann man zwar nur als Farb- und Formgebilde ansehen, da ist dann eben noch ein merkwürdiges Gekraxel drauf, das gehört auch zum Bild, aber ich glaube, daß es überhaupt für den Maler heute wichtig ist, wenn er den Mut und die Kraft des Zusammenfassens hat, daß er so von einer Wirklichkeit gepackt wird, daß der Beschauer eine Ahnung davon bekommt. Man kann ja mit einem Bild ein Thema eigentlich nicht ausschöpfen, sonst gibt es nur eine Illustration, – die hat auch ihren Sinn, – aber es ist nicht der Sinn der Malerei, etwas zu illustrieren. Aber ich glaube andererseits, daß man auch das nicht ganz unterdrücken sollte, wie man das heute weitgehend macht. Man hat ja den Gegenstand in der Malerei für belanglos erklärt, und in gewissem Sinn ist das auch richtig. Es ist gar kein Zweifel darüber, daß ein gut gemaltes Bündel Spargel hundertmal wertvoller ist als eine schlecht gemalte Madonna. Es kommt beim Malen nicht auf die Bedeutsamkeit des Themas an, – aber ein wenig doch auch, weil das Dargestellte beim Betrachter irgendwie mitschwingt. Es verschlechtert ein Bild, wenn darin nur

noch innere Leere und Orientierungslosigkeit vermischt mit der Sucht, unbedingt aufzufallen, zum Ausdruck kommt. Aber allerdings ist es so: der Geist beim Malen sitzt im Handwerk. Die eigentliche geistige Leistung ist das Malen als solches, die Steigerung der malerischen Qualität und damit zugleich auch der künstlerisch-menschlichen Qualität. Und darauf kommt es hauptsächlich an. . Neulich hat zwar ein Mann, der etwas davon versteht, gesagt, daß bei den Bildern von mir von einer Mühe überhaupt nicht die Rede sein kann, daß die, wo man die Mühe nicht sieht, die besten seien.

G.W.: Was an Mühe dahinter steht, das ist eine andere Sache. Wenn einer gut Klavier spielt, darf man die Mühe des Lernens auch nicht mehr spüren.

D.F.: Besonders deutlich ist das bei meinen letzten neuen Aquarellen. Es ist einfach so: die Sprache muß man gelernt haben und beherrschen, um sich ausdrücken zu können.

G.W.: Aber das Bündel Spargel, von dem Sie vorhin sprachen, ist dann eben doch nicht nur ein Bündel Spargel, es sagt mehr aus.

D.F.: Das ist genau das, was man nicht formulieren kann. Es ist ein Stück Malerei von ganz hoher Qualität, und als solches etwas ganz Wertvolles und Wunderbares, darüber gibt es im Grund gar keinen Zweifel. Es gibt Fachleute und Kunstkritiker, die sich darüber völlig klar sind, bloß kann man – das hat der alte Heinrich Wölfflin schon gesagt – das, worauf es allein und zuletzt ankommt, nicht definieren, nämlich die Qualität. Die gibt es einfach, da ist man sich im Grund auch einig darüber, das differiert gar nicht so sehr. Aber worin künstlerische Qualität nun eigentlich besteht, das läßt sich schwer sagen.

R.F.: Aber unsere Augen nehmen es wahr.

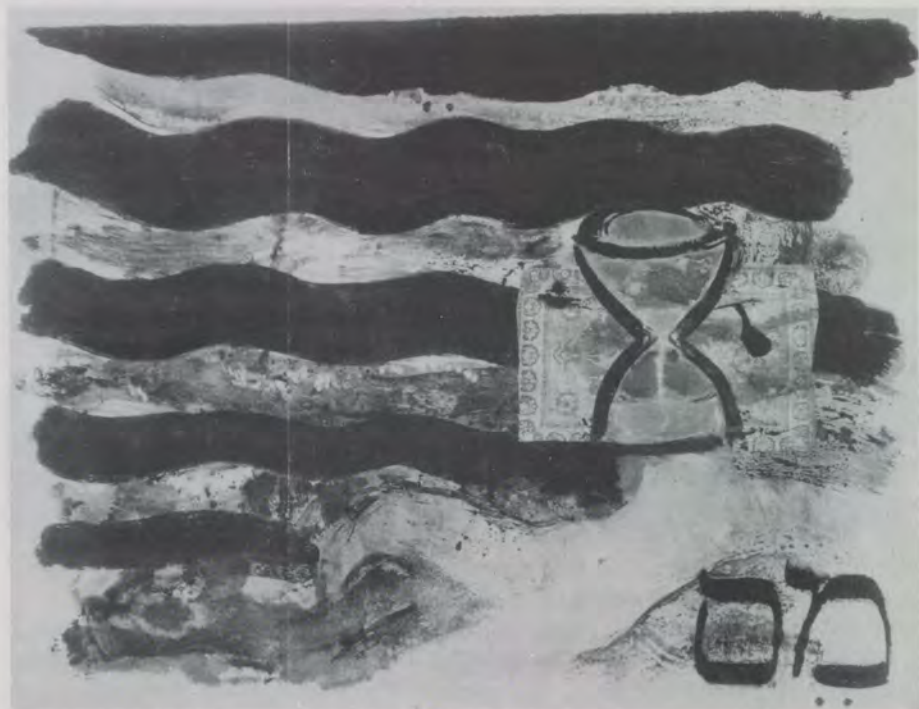
G.W.: Nicht nur die Augen – ohne daß man es formulieren und begründen kann. Aber da muß ich doch noch einmal fragen: Was hat Sie an dem Hebräischen Alphabet so gereizt? Wenn man die Bilder ansieht, hat man den Eindruck, daß da mehrere Böden übereinander sind, wenn man das so ausdrücken darf, mehrere Schichten.

D.F.: Zunächst einmal war es eigentlich ein Zufall, wie ich dazu kam. Wir kannten in Karlsruhe einen Freundeskreis von Malern, Professoren, Architekten usw. Die haben telefoniert: Ihr müßt kommen, wir haben einen Mann entdeckt, der wird euch interessieren, ein ganz toller Mann, d.h. unglaublich aufregend, was er sagt. Und unsere Freundin Klara Kreß hat uns zu Weinreb gebracht.

Und das war nun dieser Professor Friedrich Weinreb. Der hatte mit Kunst zunächst gar nichts zu tun. Er war Professor für Mathematik und Statistik, zuerst in Holland, dann im Osten und in der Türkei. Er stammte aus chassidischer Tradition in Osteuropa, – und der hat damals in einem kleinen Kreis Gespräche geführt; nicht in Form von Vorträgen, sondern er hat erzählt über diese Tradition der uralten mündlichen Überlieferung der Erklärungen zum Alten Testament; und diese Erzählungen haben die Vorstellung, die ich von diesen alten Texten hatte, vollständig umgeworfen und aktuell und brennend interessant gemacht.

R.F.: Wenn im Text z.B. ein Baum steht, der Baum der Erkenntnis, der Baum

des Lebens. Was soll das? Weinreb sagt, das sind Bilder der inneren Wirklichkeit, der Wirklichkeit im Menschen. Und die Buchstaben sind wichtig und etwas Besonderes, so dachten die Alten: mit 22 Buchstaben kann man die ganze Welt des Seienden beschreiben, also muß in jedem Buchstaben ein Teil dieser Welt stecken.



Das Zeichen Mem

Aus der Aquarellserie zum Hebräischen Alphabet 1970

G.W.: Und das hat Sie gereizt, diese Wirklichkeit zu malen?

D.F.: Ja, ich wollte mir selbst einmal darüber klar werden, und als Maler malt man dann eben. Und diese 22 Buchstaben sind sozusagen das Fundament unserer Weltvorstellungen, die sich darin in einer merkwürdigen Weise spiegeln. Jeder Buchstabe ist ja zunächst einmal eine Zahl, dann ein Bild, eine Sache, und dann auch ein Laut. Was mich da so fasziniert hat, ist die Tatsache, daß hier nur in ganz einfachen Zeichen der ganze Kosmos gefaßt ist und alles, was darin steckt. Zum Beispiel: Jod heißt Hand, ist die Zahl 10 und der Laut J. Und in der Reihenfolge der Zeichen steckt das Dezimalsystem. Das Jod als 10 ist so ein Eckpunkt.

R.F.: Dem Jod ist als Fest das Neujahr zugeordnet, und in der Zahlenreihe geht es dann in Zehnerschritten weiter, also 20, 30, es geht alles auf einer anderen Ebene weiter.

D.F.: Bei meinem Bild zum Jod purzelt die Welt aus dem Schofar, dem Horn,

das am Neujahrstag geblasen wird, in einer immer neuen Fülle heraus. Oder das M: Mem heißt Wasser und Zeit und ist die Zahl 40. Wenn nun z.B. der kleine Mose in ein Kästchen gelegt wird, – Kästchen heißt „Teba“, die Arche, und Teba hat in der alten Sprache auch die Bedeutung von „Wort“, – dann heißt das: wenn dieser künftige Führer aus dem schlammigen, verfressenen Ägypten heraus, wenn dieser kleine Mose also in einem Kästchen dem Wasser anvertraut wird, dann heißt das genau so auch; er wird als Wort der Zeit anvertraut. Es gibt unglaublich viele solche Geschichten. Wenn man die alten Texte nur als Geschichtsquellen nimmt, werden sie falsch und unverständlich.
G.W.: Aber wie setzen Sie das in Malerei um?

D.F.: Das ist natürlich mein Problem. Das hat mich nun einmal interessiert und ich habe diese ganze Serie nacheinander, manchmal an jedem 2. Tag eines, gemalt, und gerade diese Serie hat ja nun besonderes Interesse gefunden.

R.F.: *Du hast damals das Buch von Weinreb gelesen: Einführung in die hebräische Sprache. Das hat Dich interessiert, daß diese Buchstaben eine ganze Welt bedeuten.*

D.F.: Ich habe damals das hebräische Alphabet richtig gelernt, während ich ein großes Natursteinmosaik für eine Kirche in Westfalen gelegt habe. Immer diese Durchblicke, diese Verbindungen von Leben und anscheinend abstrakten Dingen, die haben mich so gereizt, das war mir so interessant, gerade weil es eigentlich nicht darstellbar ist.

G.W.: Und das wird dann in Zeichen umgesetzt?

D.F.: Ja, wobei es natürlich so ist, daß jeder Buchstabe eine ganz bestimmte Bedeutung hat, etwa Haus, Tür, Wasser. Es kommt bei allen Buchstaben noch kosmische Vorstellungen hinein, dann Teile des menschlichen Körpers: Auge, Hand, Ohr, Fuß usw.

R.F.: *Sehr wichtig als Körperteil ist die Nase, das Organ des Atmens. Ein- und Ausatmen sind in dieser Welt etwas sehr Wichtiges.*

D.F.: Merkwürdigerweise haben gerade diese Bilder großen Rumor gemacht, woran ich überhaupt nicht gedacht hatte. Sie haben überall, auch im Ausland, großes Interesse gefunden. In der Reihe „Moderne Kunst im Dia“ sind sie veröffentlicht worden.

G.W.: Eine andere Frage: in den letzten Jahren haben Sie sehr viele Blumen, besonders Rosen, gemalt, d.h. Blumen haben Sie eigentlich immer gemalt, und wenn ich Ihre Blumenbilder sehe, dann muß ich immer an den berühmten Vers denken: „a rose is a rose is a rose. . .“ Die Rose IST. Wie sind Sie eigentlich an diese Blumenbilder gekommen?

D.F.: Ich habe in den Jahren nach dem Krieg auch gelegentlich Bilder mit Blumen gemalt. Hauptsächlich sind aber in diesen Jahren Entwürfe für Glasfenster und Wände entstanden, vor allem Kirchenfenster. Das war mehr oder weniger die Grundlage für die materielle Existenz.

R.F.: *Stillebenartige Ölbilder hast Du aber immer wieder gemalt.*

G.W.: *Blumen und Früchte haben wir doch schon vor vielen Jahren gesehen, in ganz verschiedener Art!*



Rosenranke

Aquarell 1975

D.F.: Einfach deswegen, weil das für mich ein Anlaß ist, mit der Malerei verhältnismäßig frei umzugehen, ohne daß man gleich ganz gegenstandslos wird. Das Problem, ob gegenstandslos oder nicht, war für mich, obwohl ich natürlich auch Bilder habe, die sich kaum gegenständlich benennen lassen, nie sehr wichtig. Auf die Dauer ist es auch so, daß die ganz gegenstandslose Kunst uns heute oft etwas dünn und langweilig vorkommt, weil sie zu sehr auf einer rein ästhetisch-rationalen Ebene stecken bleibt und nur in seltenen Fällen richtig lebendig wird. Das Problem des Gegenstands ist auch, künstlerisch gesehen, eine Schwierigkeit, eine Barriere. Den Gegenstand künstlerisch zu bewältigen ist eine Herausforderung.

G.W.: Gegenstand im Sinn des Wortes: was mir entgegensteht.

D.F.: Zunächst geht man von einer gegenständlichen Vorstellung aus. Aber dann will man ja vor allem ein wirkliches Bild daraus formen. Ich bin einmal morgens hinuntergegangen in den Garten und ins Atelier. Ich hatte unter den Arm ein Bündel mit frisch gewaschenen Pinseln geklemmt und die Zeitung, die wollte ich mal anschauen - und kam ins Atelier und da stand dieser Lupinenstrauß auf der Staffelei; es war schon ziemlich weit gediehen. Der Strauß, von dem ich ausgegangen war, war schon längst verdorrt. Und da sah ich sofort, was hier nun geändert, gesteigert und vereinfacht werden mußte, warum es zu wenig war, warum es nicht dicht genug war., - das Problem Farbe, Schwarz als Farbe ist nämlich eines der aufregendsten Probleme - und

ich hab dann sofort weitergemalt, und nach zwei Stunden erst habe ich gemerkt, – weil ich allmählich müde war, – daß ich immer noch die Zeitung und die Pinsel unter den Arm geklemmt hatte. Ich hatte das nicht gemerkt. Ich setzte mich hin und das Bild war fertig. – So kommt man in die Malerei als solche hinein, man steigert sich in einer nicht bewußten Weise. Alles wird in einer ganz starken lebendigen Beziehung zusammengefasst, und das Erlebnis ist dann, daß alles viel einfacher und damit wahrer und richtiger wird. Das ist für den Maler ein sehr beglückendes Erlebnis.

G.W.: Gerade bei diesen Blumen in den letzten Jahren haben Sie immer mehr alles Beiwerk weggelassen und gerade die Rose ganz intensiv dargestellt.

D.F.: Ja, es war auch eine große Liebe zum Aquarellieren als solches, das Malen auf dem kostbaren weißen Papier; wie Sie wissen, eine chinesische Erfindung vor 1000 Jahren-, ich konnte – kräftemäßig – nicht mehr so lange an umfangreichen großen Bildern arbeiten, so habe ich eine ganze Menge Rosenaquarelle gemacht. Damals war auch der 60. Geburtstag meiner Frau, wo wir in einer solchen Blumenfülle gelebt haben, daß ich kaum mehr nachkam. Bei einer Blume ist es ja so, die ist etwas sehr Lebendiges und auch etwas sehr Zartes und Verletzliches, und genau das ist, glaube ich das Schöne. Auch wenn man gar nicht versucht, ein überlegtes, komponiertes Bild aus einem



Apfelzweig mit Eva

Aquarell 1975

Blumenstrauß zu machen, sondern aus diesem Strauß heraus nur einige Farben setzt, - es muß sozusagen beinahe riechen nach Rosen - dann ist es richtig. Wenn man sich aber bewußt zu sehr bemüht um Richtigkeit, um Bildaufbau usw., dann wird es nur schlechter.

G.W.: Wenn ich mir jetzt Ihr Leben ansehe und die Zeit, seit wir uns kennen: Ihre Interessen waren immer sehr vielseitig. Sie haben vorhin das Interesse für Geschichte angesprochen, Ihre Beziehung zur Landschaft, zur Heimat, zur Musik, zu den alten Sprachen und zur Literatur, zur französischen Kultur und Landschaft: es war da immer ein weiter Horizont um das Maleratelier herum.

D.F.: Ein vielleicht manchmal beinahe zu weiter, der dem bequemen Verständnis immer im Wege stand und den Betrachter herausforderte. Es ist nicht selbstverständlich bei einem Maler, daß seine Interessen so weit gestreut sind, daß ihn auch Geschichte und Literatur und Philosophie interessieren.

G.W.: Aber das gibt doch auch der Malerei etwas? Wahrscheinlich werden Sie beim Malen gar nicht an andere Sachen denken und ganz auf das Malen konzentriert sein, aber die weiteren Vorstellungen sind schon da?

D.F.: Ja, genau diese Dinge sind vielleicht unbewußt der Hintergrund und geistige Nährboden. Sie tragen auch zum Qualitätsurteil bei, mit dem man sich und andere mißt.

R.F.: Bei dieser Einstellung zu seiner Arbeit muß man geistig immer aktiv bleiben, lebendig, . .

G.W.: das, was man früher Bildung nannte!

D.F.: Ich wundere mich, daß Sie sagen „früher“. Aber Sie haben recht. Das, was Sie Bildung nennen, ist heute offenbar nicht sehr gefragt, aber sie trägt mehr zu unserem künftigen Überleben bei als die bloße technische-naturwissenschaftliche Zivilisationsdressur.

G.W.: Haben Sie in Ihrem Leben einmal nach 10 Jahren noch dasselbe gemacht?

D.F.: Wohl kaum!

R.F.: Ein Kollege hat einmal vor vielen Jahren gesagt, wenn man so malen kann wie Dieter Franck, dann sollte man sein Leben lang dabei bleiben und nicht „modern“ werden wollen. Er hat ihm die künstlerische Weiterentwicklung richtig übelgenommen.

D.F.: Das ist heute die Misere, daß man einen Maler auf eine ganz bestimmte Form festlegt. „Das ist der, der nur diese Art von Kunst macht“, und so kennt man ihn und so muß er bleiben.

G.W.: Aber das gibt es ja bei den Dichtern und Schriftstellern und sogar bei den Gelehrten auch.

R.F.: Es ist aber auch sehr schwierig, das Erreichte immer wieder zu zerstören: denn wenn man über das jetzt Gelungene hinausgelangen will, muß man zerstören, was man bislang so schön angelegt und gepflegt hat.

G.W.: Aber ist es nicht das, was man Leben nennt?

D.F.: Genau, und das Interessante, das Aufregende ist, daß man einen Weg betritt, dessen Ende man nicht wissen kann.

G.W.: „und solange du dies nicht hast, dieses Stirb und Werde, bleibst du nur ein trüber Gast. . . .“

D.F.: Und das ist das Aufgetragene!

R.F.: Vielleicht könntest du noch etwas sagen zum Unterschied zwischen Aquarellmalerei und Ölbild.

D.F.: Ja, da ist ein großer Unterschied, nicht nur im Material allein. Man kann auf zwei ganz verschiedene Arten malen. Man kann, wie beim Aquarell, ganz intensiv und schnell arbeiten in der Handschrift, die einem selbstverständlich und gemäß ist, die man selber aber gar nicht beachtet. Was diese asiatischen Zenmönche z.B. machen, das scheint dem Unkundigen als etwas ganz Leichtes und Einfaches, ja beinahe nur eine Schmiererei; es ist aber in Wirklichkeit ganz großartig und gehört in seiner raschen, geistvollen Einfachheit zum Wertvollsten, das es nur gibt.

Beim Aquarell ist es wichtig, daß es ganz rasch und ganz konzentriert entsteht. Dann ist es entweder etwas oder auch nichts. Diese ganz vereinfachte, verkürzte, konzentrierte Art der Darstellung macht den Reiz des Aquarells aus. Nun aber die andere Art: die Malerei mit deckenden Farben, z.B. Öl. Man muß sich von Anfang an darauf einstellen, daß das eine Arbeit ist, die sich lange hinziehen kann, wo man immer wieder ändern und übermalen wird. Da kann man immer weiter arbeiten und immer mehr vereinfachen und das allmählich zu einer Art Gedicht, zu einem Gebilde, ganz rein zusammenfassen und alles, was nicht zwingend hergehört, wieder entfernen, so daß nur ein einziger Farbklang und eine bestimmte Aussage übrigbleibt, wo man dann nichts mehr ändern kann und darf. Damit ist der letzte Zustand erreicht. Wenn man den andern Weg geht, wie beim Aquarell, da muß alles von vornherein sitzen, aber das muß man zuerst einmal 50 Jahre lang üben.

R.F.: Aber so ein Bild wie die Schwertlilien kann man nicht auf einen Anrieb malen.

D.F.: Nein, das kann man nicht, das ist aber auch ein Ölbild.

R.F.: Da ist ja unendlich viel daran gemalt und geändert worden, und wieder weggelassen. Dazu kam dieses Grün; ohne dieses Grün wäre das Bild düster, – und das Gelb in dem eigenartigen Grün.

D.F.: Da kommt es auf den Farbklang an, den man eigentlich anstrebt, und wenn er da ist, daß man davon überzeugt ist: jetzt ist es da!, dann ist das Bild fertig. Aber nicht vorher, und wenn es Jahre dauert.

Was mich auch gereizt hat, sind zusammenhängende Serien von Bildern wie diese 22 Buchstaben oder eine Serie zum Goetheschen Märchen, zur Apokalypse, zu Jonas und Jesaja, auch zu Vergil. Längere Zeit in einer Welt verweilen und die Wirklichkeit in Bildern entfalten, das ist sehr fruchtbar und würde mich heute noch zum Schaffen reizen. Und die Märchen, das Alte Testament, die alten Dichter sind ja so voller Bilder.

R.F.: In Reutlingen hat ein Journalist anläßlich einer Ausstellung im Spendhaus geschrieben, daß manche Bilder Dieter Francks an Chagall erinnern. Diese Bilder

aber hat mein Mann zu einer Zeit gemalt, als er Chagall selber kaum kannte. Das war wohl mehr der vergleichbare geistige Hintergrund und keinerlei Abhängigkeit vom Gesehenen. Gleich nach dem Krieg hat er so einige verrückte Dinge gemalt wie: „Der Teufel will auch einmal ins Theater“, oder „Sie fressen einander auf“ oder in einem Sonnenblumenfeld sitzt dann plötzlich unten so eine alte Geister-Gespenstermutter mit Kind.

D.F.: Ich habe schon gesagt, daß ein Gegenstand in den Bildern nicht das Entscheidende ist, auch bei den drolligen und skurrilen Blättern nicht, und daß ein gut gemaltes Bild immer besser ist als ein vielleicht witzigeres, aber schlecht gemaltes.

R.F.: *Aber eine gute große Komposition kann doch auch etwas Wesentliches darstellen.*

D.F.: Ja, es ist eben doch etwas anderes, ob eine ganze Symphonie entstanden ist oder nur eine Sonate, etwas Kurzes. Eine Symphonie mag dann einige ziemlich schwache Stellen haben. Die tollsten Bilder, die es gibt, haben ihre Fehler, z.B. das Rembrandt-Porträt von seinem Sohn Titus, ich glaube, es hängt in Kassel, da ist unten eine Hand zu sehen, und diese Hand ist so falsch, die könnte zeichnerisch gar nicht falscher sein, – aber das spielt überhaupt keine Rolle, das ist völlig gleichgültig, das ist alles auf einer anderen Ebene. Daß Rembrandt zeichnen konnte, daran zweifelt niemand, aber es war ihm nicht die Mühe wert, an dem Bild in den Schwerpunkten noch etwas zu ändern. Er hat das lieber so gelassen. Das ist so, wie wenn Sie etwas darstellen. Sie sind mitten drin im Fluß und skizzieren etwas, und es bleibt vielleicht so ein schlampiger Rest da drin, dann sollte man das nicht verbessern, sondern so lassen. Man könnte es zwar vielleicht nachher ausbügeln, aber es ist meist besser, man rührt nicht mehr daran.

R.F.: *ja, wegen der Einheitlichkeit!*

G.W.: *Geschlossenheit!*

R.F.: *das ist mehr als anatomische Richtigkeit.*

D.F.: Gelegentlich habe ich auch manche mehr oder weniger gegenstandslose Dinge gemacht, aber es hat mich auf die Dauer nicht genügend gefesselt, z.B. Fenster. Ich hatte da oft das Gefühl, es ist zu viel Ästhetik und Komposition, und da bleibt das Ganze des Menschen irgendwie zurück und trocknet letztlich ein bißchen aus.

G.W.: *Sie sprechen von Fenstern. Wo sind denn Ihre Fenster zu sehen?*

D.F.: In Süddeutschen Raum hier und dort, und natürlich hier in Hall: in der Auferstehungskirche im Diakonissenhaus, in der katholischen Kirche in Hessental, je ein kleines in der Kirche in Steinbach, ein ganz buntes Fenster ist hier in der Brenzkirche – das war das erste Farbfenster, das ich gemacht habe, – dann z.B. in der Kirche auf dem Kiesberg in Michelfeld. Das war diese neue Technik mit den Dickglasscheiben, in Beton gegossen, die mich damals sehr gefesselt und auch sehr beansprucht hat; das war zu der Zeit, in der ich in Michelbach noch unterrichtet habe. Aber man kann nicht auf

zu vielen Stühlen sitzen, sonst sitzt man überall daneben. Ich habe dann ja auch den Unterricht aufgegeben, um nur malen zu können, und damals habe ich mich sehr viel mit diesen Fenstern abgegeben. In der Schweiz habe ich ein nicht sehr großes, aber recht farbenfrohes Fenster im Treppenhaus eines Privathauses gemacht, ebenso im Hotel Viktoria in Bad Mergentheim. Kirchenfenster sind auch noch in Dotternhausen bei Balingen, und dann hier in der Gegend in Oberrot, in Großaltdorf, in der Kapelle in Vellberg usw. Und dann Mosaik in Norddeutschland, in Hamm in Westfalen, in Neuß, dann vor allem in Ulm an der Sparkasse am Münsterplatz.

R.F.: da hat er die Steine immer selber geklopft!

D.F.: Ja, und diese Mosaiken habe ich in einer Technik gemacht, bei der ich einer der wenigen war, die das so gemacht haben: umgekehrt gelegt, die Rückseite nach oben, mit Pappbändern abgeteilt und dann in Zement eingegossen, dann konnte man die so entstandenen Platten leicht an der Wand versetzen. Zuerst hab ich die Mosaiken noch nach der alten Methode gelegt; dann von oben mit einem in Wasser leicht löslichen Leim und Spezialpapier abgeklebt und dann sorgfältig in den noch feuchten Putz gedrückt.

Zwei italienische Facharbeiter haben das bei den Wänden in der Eingangshalle der Bausparkasse – bei dem 1. Bau der Bausparkasse – so eingesetzt

R.F.: Auch im 1. Neubau in Michelbach haben wir noch nach der alten Weise aufgeklebt und eingesetzt

D.F.: Ja, das haben die 2 italienischen Facharbeiter eingesetzt, wie es schon die alten Römer gemacht haben.

G.W.: Sie haben sich also jeweils gründlich mit der betreffenden Technik beschäftigt. Notgedrungen oder aus Freude?

D.F.: Aus Freude am Handwerk. Und man kann doch wohl keinen wirklich guten Entwurf für eine Sache machen, wenn man nicht genau weiß, wie er verwirklicht wird.

R.F.: Die Betonfenster haben wir ja zum großen Teil in der Werkstatt selber geschlagen.

D.F.: Die dicken Gläser zu den Betonfenstern in Michelfeld und in der Vorhalle der Kirche vom Diakonissenhaus und in der kleinen Kapelle dort haben meine Frau und ich ganz selber geschlagen.

G.W.: Dann würde man aber doch sagen, daß nicht nur die Mitarbeit bei solchen Sachen, sondern auch das fachkundige Gespräch mit Ihrer Frau sehr wesentlich gewesen ist?

D.F.: Ganz entscheidend, das ist klar, meine Frau war ja an allem sehr interessiert, weil sie auch vom Fach ist.

R.F.: Das Schöne ist ja eben, daß wir sehr verwandte Interessen haben, nicht nur beruflich, mich interessiert auch Geschichte, Literatur, Musik u.a.

Vielleicht könnten wir jetzt aber noch über die graphischen Techniken sprechen; das hat auch mit handwerklichen Problemen zu tun und hat Dich immer sehr interessiert. Es ist ja ein Unterschied, ob ich etwas mit leichter Hand hinzeichne



Verschneiter Ast

PinSELZEICHNUNG 1977

oder gegen großen Widerstand in Holz schneide und dann drucke oder mit der Nadel in die grundierte Kupferplatte ritze.

D.F.: Ja, das kann man dann noch verstärken durch Ätzen, man kann zusammenfassen durch flächiges Aquatinta und vieles mehr, das hat schon seinen Reiz. Aber alle meine graphischen Arbeiten sind nicht eigentlich graphisch-linear, sondern malerisch und flächig, darum die Liebe zum Holzschnitt mit den großen Schwarz-Weißflächen. Aber gleichgültig, ob Holzschnitt oder Radierung, Lithographie, Aquarell oder Ölmalerei, immer soll man das entstehen lassen, was entstehen will.

Vorhin habe ich gesagt, daß ich auch gelegentlich Bilder gemalt habe, die gar nicht gegenständlich sind. Da möchte ich noch etwas sagen: Ich habe einmal auf einem Bild ein Stück einer Hecke gemalt, Zweige, altes Laub, eben die Strukturen, die da entstehen. Es war eigentlich gar nicht so schlecht, aber als Bild war es mir zu wenig. Da stand es im Atelier herum, und eines Tages habe ich etwas hineingemalt, daß es dann aussah wie Früchte im Gezweig, ohne mich aber genau festzulegen, – und es war immer noch nichts. Es war nicht interessant. Dann hab ich es einmal total zusammengestrichen, bloß noch diese runden Formen zusammengefaßt, und da war es dann gegenstandslos. Dann hab ich weitergemalt, und es wurde zum Schluß eine Art Stilleben mit runden Formen. Davon hatte ich natürlich am Anfang keinerlei Vorstellung, keine Absicht. Oder das Bild mit der Katze, die vorbeigeht: da hab' ich im Atelier mal einen Strauß gemalt, der gefiel mir überhaupt nicht. Da kam aus irgendeinem Grund die Katze dazu, und weil auf der einen Seite die Katze durchschnitten war, sieht man auf der anderen Seite den Schwanz einer zweiten Katze dazu, und so gehen die dann vorbei, es ist Nacht, man sieht Sterne, der Strauß ist gar nicht mehr so wichtig, und irgendwie schauen einen nur diese Katzen an. Von dem ursprünglichen Motiv ist gar nimmer viel da. So entstehen dann hintergründige Dinge sozusagen von selbst, wie ein Stück Natur.

Im Grund ist das, was ich anstrebe, eben gute Malerei zu machen, und das wollen wohl alle Maler, die wirklich „malen“, die „peinture“ machen: und das ist zu allen Zeiten verhältnismäßig ähnlich. Die besten Arbeiten sind wie die Gipfel, die so über die Nebelwand des Üblichen hinausragen, die haben alle etwas Einheitliches, sie sind auf der gleichen geistigen Ebene. Was darunter bleibt, das mag dann ganz extrem verschieden sein, meist wird die Verschiedenheit sogar betont und gepflegt. Im Grunde aber ist es doch immer das Gleiche, was die bleibenden, die ganz wichtigen Dinge miteinander verbindet: Qualität.