

Alexander Wied

Zum Menschenzirkus von Erna Frank



Der Spagat, 2005
Feder und Buntstift auf Papier

Das vorliegende Buch ist Erna Frank als Zeichnerin gewidmet. Es ist gewissermaßen ein ausführliches *post scriptum* zu ihrem großen Buch, der Werkmonografie *Satiren zur herrschenden Moral* (2007), das Texte von Peter Gorsen, Dieter Schrage und Semirah Heilingsetzer, der Herausgeberin, enthält. Als Monografie zeigt es die gesamte Spannweite der Künstlerin: Gemälde, Bronzeplastiken und Zeichnungen. Vor diesem Hintergrund sind auch die Zeichnungen des vorliegenden Buches zu sehen. Mit der Kenntnis des malerischen Werkes wächst nämlich den technisch doch ganz anders gearteten Zeichnungen ein besseres Verständnis der künstlerischen Absichten zu. Sie erhalten den rechten Platz im Gesamtwerk, ohne deren Kenntnis wären sie nur unvollständig zu verstehen. Die Zeichnungen – als Werkblock *sui generis* – sprechen natürlich auch für sich allein.

Die künstlerische Absicht Erna Franks war von Anfang an, Welt und Gesellschaft satirisch anzugehen; sie sieht sich selbst eindeutig als Satirikerin; die Satire ist Triebfeder, der Geist des Widerspruchs ist der Motor, der ihre Produktion in Gang setzt.

Was ist nun überhaupt Satire, woher stammt sie, und welche Stoßrichtungen – im Plural: es sind natürlich mehrere – hat sie bei Erna Frank?

Das Wort stammt nicht, wie man vermuten würde, aus dem Griechischen und ist auch nicht vom Geschlecht der Satyrn abgeleitet, den bocksfüßigen Begleitern des Pan und des Dionysos in der griechischen Mythologie. Satyr-Spiele waren ja die ausgelassenen, komödienhaften Nachspiele zum klassischen Tragödienzyklus, im niederen Modus stilistisch deutlich abgesetzt vom hohen Stil der Tragödie. Die Satire kommt etymologisch vom lateinischen *satira lanx*, was so viel heißt wie „volle Schüssel“ – im übertragenen Sinn ein Potpourri von Spottgedichten. Als Spottdichtung nimmt die Satire die moralischen und/oder gesellschaftlichen Mißstände aufs Korn. Ihre kritische Absicht ist bekanntermaßen in allen Medien der Kunst darstellbar, der „niedere Modus“ ist ihr Charakteristikum, die Ironie ihr Begleiter.

Zielscheibe von Erna Franks Kunst ist vor allem die Tragikomik zwischenmenschlicher Beziehungen, insbesondere der Geschlechter und ihrer Abwandlungen, die Verfaßtheit des Einzelnen in seinem beschränkten Bewußtseins- und Daseinsdenken, die *comédie humaine*

schlechthin, die sexuellen Sonderwünsche wie sadomasochistische Phantasien, Sodomie, Transsexualität, Erniedrigung, Umkehrung der Rollenspiele von Mann und Frau und schließlich Nöte der Unerfüllbarkeit und Vereinsamung. Sozialkritische und politische, antifaschistische Töne sind deutlich hörbar und sie erklingen aus dem Mief kleinbürgerlicher, kryptofaschistischer Enge. Der Feminismus ist ebenso Thema wie die Entlarvung herrschender Moral ein Ziel, wenn es auch aussichtslos sein mag, die sogenannte Gesellschaft zu verändern.

Frank stellt fast ausschließlich Menschen dar – nur ausnahmsweise kommen Tiere vor, ihr bildnerisches Material ist der Mensch, aber es ist der Mensch in seiner äußersten Verformung, Mann wie Frau, beide bekommen ihren Teil.

Eines der Mittel der Satire ist die Übertreibung. Bei Erna Frank ist es die Fettleibigkeit fast aller Figuren, ihre Übertreibung ins Monströse. Man stelle sich ein graziöses Ballett von Walrössern und Nashörnern vor. Diese beängstigende Fettleibigkeit gründet ihr gesamtes Schaffen. Es ist ein bedrückendes, raumverdrängendes Volumen, aber nicht wie bei Botero siderisch schwer lastend in fleischlicher Materie, sondern eher wie überdimensionierte, monströse Luftballons, Gasplaneten; zu groß, unmöglich zu fassen, rosa Fleisch aufgeblasen zur anatomischen Übergrenze und in ihrer Absurdität der physischen Realität enthoben und dieser spottend. Erotisches ist derart ungestiös, daß keine Erotik aufkommen kann. Auch das Humoristische oder gar Humorige – eine Gefahr der schmunzelnden Verbindlichkeit – ist durch die Schärfe des kritischen Blicks gelöscht, aus der Sphäre des netten Lachens vertrieben. Als Satirikerin vermied Frank instinktiv das bloß Komische oder Humoristische. Bei den meisten ihrer Motive vergeht einem das Lachen. Obwohl: Ein Lachen bleibt, ein bißchen Häme, oder vielleicht richtiger: das Lächeln der Tragikomödie.

Die Künstlerin steht in einer langen Ahnenreihe großer Satiriker, angefangen von William Hogarth und Honoré Daumier über die großartigen Zeichner des *Simplicissimus* (man erinnere sich an Heinrich Zille, Th. Th. Heine, Bruno Paul, Olaf Gulbransson, K. Arnold u. v. a.), selbstverständlich George Grosz und Otto Dix bis herauf zu Gerhard Haderer und Manfred Deix. (Auch Michael Sowa fällt einem ein; der fast vergessene Saul Steinberg wäre hier zu nennen, weiters der den meisten unbekannteste Robert Högfeldt oder so begradete Cartoonisten wie Oscar Jacobsson, Bosc, Loriot u. v. a.)

Stilistisch gingen Franks Ölbilder von der deutschen Sachlichkeit der 1920er- und 30er-Jahre aus, doch bedingt ihre Übertreibungskunst eine dem Realismus entgegengesetzte Form. Inhaltlich starke Berührungspunkte gibt es mit Wolfgang Herzig.

In der Zeichnung ging sie aber ganz andere Wege. Mit den neueren Zeichnungen ist E. Frank in eine neue, „befreiende“ Phase eingetreten. Rückblick: Gezeichnet hat sie auch schon früher, mit Tusche, in dichten Strichlagen wie in den bedeutenden Blättern von 1969-1970, dämonisch, ein bißchen kubinhaft mit Titeln wie *Totenkäfer* (S. 60), *Das Maul* (S. 61), *Degeneration* (S. 124), *Cirkus* (S. 126), *Ländlich*, *Der Schrei*, *Das Todeskarussell* (S. 125) und *Die Torte* (S. 127), fortgesetzt hat sie mit lockerer werdenden Tusche- und Buntstiftzeichnungen in den



Die Anpassung, 2005
Feder und Buntstift auf Papier



1980er-Jahren, einer Technik, die sie auch in den jüngst entstandenen Zeichnungen von 2009 bis 2011 beibehielt.

Das eigentlich Neue und Erstaunliche sind aber doch die meist auf die reine Linie reduzierten Tusche-Blätter, die in schnellem Schwung hingeworfen, gleich grafischen Aperçus ohne Korrekturmöglichkeit eruptiv hingeschleudert sind. Hier bekommt die Fettleibigkeit etwas Schlabberndes, als wollten die von unsichtbaren Fliehkräften ins Extreme ausufernden Körpermassen aus ihrer zu groß gewordenen Haut hinaus. Die Blätter einer Serie, entstanden ab 2008, mit immer grimmig ironisch gedachten Titeln wie *Fatal*, *Naturwunder*, *Ziele der Frauenbewegung*, *Geburtsfehler*, *Ein aufrichtiger Mann* u. v. a. zeigen jeweils nur mehr eine Figur.

Im schnell Entstehenden, leicht Hingeworfenen, in einem einzigen Linienschwung gebannt, sucht sich jetzt Franks Kreativität eine neue Bahn. In diesen schnellen Zeichnungen findet sie, wie sie selbst sagt, Befreiung und Entlastung von der Schwerarbeit der Ölbilder und Bronzeplastiken ihrer früheren Jahre, in ihnen kann sie aphoristische Pointen in jener lakonischen Kürze formulieren, die ihrem kritischen Blick auf den „Menschenpark“ entsprechen, standhalten und, so wie es ihrer satirischen und immer noch widerständigen Absicht entspricht, der Realität Parole bieten.



Gerhard Ruiss

abstand

mit 40 mit der ganzen welt per du
mit der
mit der man nichts zu tun haben will
per sie
mit 50 mit der halben welt per du
mit der
die man nicht kennen kann
per sie
mit 60 mit der ganzen welt per sie
mit 70
es fällt mir wieder ein
wir sind per du gewesen
wann? nein?
dann wird es zeit
mit 80
und wem gehörs du?
von wem sagen sie kommen sie?
mit 90
und wenn wir per du sind
wer sind dann sie?



Nach einigen Jahren 2010



Erwin Riess

Philosophin der Praxis



Er ist wieder da, 1985
Öl auf Leinwand, 77 × 65 cm

In der Literatur zu Erna Frank wird von verschiedenen Autoren darauf verwiesen, dass die Künstlerin in einer Traditionslinie mit Otto Dix, George Grosz und anderen satirischen Künstlern und Künstlerinnen steht. So richtig diese Feststellung auch ist, eine Dimension ihrer Arbeit kommt in der Betrachtung zu kurz.

Die Bilder und vor allem die Zeichnungen von Erna Frank sind Ausdruck eines tief verwurzelten Anti-Patriotismus. Schon in frühen Jahren konnte ihr der Mief einer postfaschistischen Gesellschaft nichts anhaben, ihre politische Ästhetik erhob sich weit über die mittlere Produktion vieler Zeitgenossen. Es ist beeindruckend, dass sie ihrer Außenseiterposition nie überdrüssig wurde, obwohl das Leben abseits der künstlerischen Moden einsam und hart ist. So kommt es, dass Erna Franks Werk nicht selten über den Dingen zu stehen scheint.

In den Bildern und Zeichnungen machen faunhafte Figuren ihre Aufwartung, lässt man sie nur einige Zeit auf sich wirken, eröffnet sich ein Universum voll Empörung und Auflehnung. Erna Frank bringt geistlose Verhältnisse zum Tanzen, ihr Kampf gegen die Diskriminierung von Frauen auf allen ästhetischen Ebenen und politischen Schauplätzen ist dabei eine Konstante. Auch eine eigentümliche Art von avanciertem Selbstschutz, darin den großen Texten von Elfriede Jelinek verwandt, zeichnet Erna Franks Arbeiten aus. Da erheben sich die vermeintlich plumpen Körper zu Wesen, die von Fred Astaire die Eleganz und von tanzenden Derwischen die Ausdauer haben, zu einem danse macabre, einem schrecklichen Totentanz. Dazu gesellt sich noch ein Schuss Schwejk'scher Hinterfotzigkeit.

In einer Zeichnung aus dem Jahr 2008 sieht man eine unmäßig dicke Frau, mit riesigem Oberkörper und drohend spitzen Brüsten und drei schwabbeligen Speckfalten zu Boden gedrückt. Ein vergleichsweise winziges Gesicht, zornig aufgestellte Augenbrauen, ein fettes, hängendes Riesengoderl, ein im Fleisch versinkender Schmollmund; Haare, die einem Hühnerkamm ähneln. Das alles in einer Körperhaltung, die an eine Leichtathletin erinnert, welche im nächsten Moment aus den Startblöcken springt. Nirgendwo ein Hinweis auf die Bekleidung, eine uniforme Nacktheit, eine Ausnahme bilden nur kleine, modische Schuhlein – eine sarkastische Pointe. (*Naturwunder*, 2008)

Auf der gegenüberliegenden Seite präsentiert ein Mann das Hinterteil eines Mastschweins mit rudimentärem Schwänzchen, anstelle der Vor-

derbeine baumeln zwei verkümmerte funktionslose Arme, die in verdrehten Händen mit spitzen Fingern auslaufen, vom niedergestreckten Körper. Der Mann, kann sich nicht aufrichten, er wird von seinem ballonförmigen Bauch zu Boden gedrückt. Er trägt ein Hemd oder eine Weste. Man erkennt eine Knopfreihe und einen angedeuteten Kragen. Das Bild ist das eines in die Erde gepressten Untertans, allerdings wird die Unterwerfung durch ein überstrecktes Genick konterkariert, das dem verdrehten Korpus einen Drang zum Höheren verleiht. Es ist kein aufmüpfiges oder Gleichberechtigung zumindest anstrebendes Aufschauen, das dereinst vielleicht einmal ein kämpferisches Ziel gehabt haben mag, sondern eine servile Geste vor dem Empfang des nächsten Befehls eines für den Betrachter nicht sichtbaren gottgleichen Wesens, das in fernen Gefilden haust. Die spitze Nase und das stumpfe, vorgereckte Kinn verleihen dem Gesichtsausdruck und der Kopfhaltung etwas Verschlagenes, Lauerndes. Dieser Mann, wenn ihm einmal die menschliche Aufrichtung gelingen sollte, kann auch anders. Wehe jenen, die seinen Weg kreuzen, Barmherzigkeit und Gnade gegenüber Schwächeren kennt er nicht. Ein akkurat fallender Seitenscheitel unterstreicht die Gefahr, die von dem servilen Kriecher ausgeht. (*Sumpfläufer*, 2008)

Eine andere Doppelseite führt zwei mit Farbstift gezeichnete Figuren vor, die auf groteske Weise ineinander verschränkt sind. Einmal schmiegt sich eine zaundürre Frau um den mächtigen Bauch eines Mannes, das andere Mal windet sich ein spillriger Mann schlangengleich um seine unförmige Dame. Der groteske Tanz stellt in seinem Wechselspiel die jeweiligen Machtverhältnisse aus. Plumpe Herrschende und verschlagene Untertanen, auch hier ein Totentanz, und wie jeder ordentliche Totentanz einer der niederen Stände. (*Der Bedauernswerte*, 2007; *Glückliche Tage*, 2006)

Erna Frank zeigt, dass Adipositas oder Fettleibigkeit beides sein kann: Ausdruck von Armut und schiere fleischliche Bedrohung. Des weiteren haben ihre Figuren den aufrechten Gang schon vor langer Zeit eingebüßt. Dennoch verbleibt ihnen etwas Widerständiges, ausgedrückt durch eine eigentümlich verrenkte Haltung des Kopfes oder eines tanzähnlichen Auftritts, der an Geister aus der Flasche erinnert, die sich in weißlichen Spiralen zu körperähnlichen Gestalten manifestieren. Eines aber wohnt den verunstalteten Menschen dennoch inne, eine List der Immobilität.

Sie speist sich aus der Erfahrung, dass die Erreichung eines Ziels, sei es örtlich, ästhetisch, gedanklich oder politisch nur unter der Inkaufnahme von teils grotesk aufwendigen Umwegen möglich ist. Menschen, die bei Strafe des sonstigen sozialen Untergangs lernen müssen, Umwege zu absolvieren, lernen gleichzeitig auch, die Umwege danach zu befragen, welche Einblicke in die Wirklichkeit durch den Umweg erst möglich werden. Die Immobilen entwickeln mit der Perfektionierung dieser Erkenntnisstrategie so etwas wie einen zweiten Blick auf die Verhältnisse, sie nützen den Verfremdungseffekt. Aber im Unterschied zum ästhetisch-philosophischen V-Effekt, den Bertolt Brecht den Zusehern seines Epischen Theaters für die Dauer eines Theaterstücks zur Erhöhung von Einsicht und Vergnügen



Die Kleinfamilie, 1984
Öl auf Leinwand, 87 × 75 cm



vorschlägt, leben die Immobilien ständig in diesem Verfremdungseffekt und verfügen solcherart über einen ungleich größeren und ergiebigeren Wirklichkeitsfundus. Der Theaterbesucher zwackt ein paar Stunden seines Lebens für die Einübung in die Verfremdung ab und zahlt dafür auch noch ein Billet. Die Immobilien haben es da besser, sie leben den V-Effekt, der der Wirklichkeit unter den Rock schaut, in Permanenz und das noch dazu gratis.

Wer nun aber glaubt, dass die Lebenskunst des Umwegs ein einfaches und ohne Anstrengung fruchtbar zu machendes Verfahren ist, irrt. Damit die Wirklichkeitssplitter, derer man auf den Umwegen teilhaftig wird, auch gehoben und verwertet werden können, braucht es eine entscheidende Fähigkeit, die mit Hartnäckigkeit und Hingabe aber von jedem erlernt werden kann, die Fähigkeit, das auf dem Umweg Gesehene und Erfahrene dem persönlichen Erkenntnisfeld zuzuschlagen und für den eigenen Handlungshorizont produktiv zu machen. Antonio Gramsci nannte dies die „Philosophie der Praxis“.

Auch von diesem erkenntnistheoretischen Zusammenhang erzählen Erna Franks Arbeiten.

Es gibt im steirischen und Kärntner Dialekt einen Ausdruck für dragonerhafte Frauen – Trolosch. Er bezeichnet mächtige, unförmige Lebewesen, die mit Sekundärattributen wie Engstirnigkeit, Börsartigkeit und Gemeinheit ausgestattet sind. Des Weiteren zeichnet diese Zeitgenossinnen eine kaum unterdrückte Bereitschaft zur Gewalt aus, die sowohl blitzartig auf die Opfer niedersausen kann, aber auch in kalter, gemessener Systematik auftritt. Man denke an Pflegerinnen in Kinder- und Behindertenheimen in den 60er- bis 90er-Jahren des vorigen Jahrhunderts, am Spiegelgrund und am Wilhelminenberg zu Wien, im Klagenfurter Landeskrankenhaus, dem Hinterhaus, in dem behinderte Kinder ermordet wurden und jenen, die die dortige Hölle überlebten, die die Hölle der Vernichtungsanstalt Hartheim/Alkoven bei Linz erwartete, man denke an die Heime von Steyr-Gleink oder Schwanberg bei Deutschlandsberg oder Windischgarsten oder die Caritas Heime von St. Pius in Linz und St. Isidor in Leonding, wie sie in den Studien von Marion Wisinger, Angela Wegscheider und Michael John aufgearbeitet wurden. Überall wird von vierschrötigen Pflegerinnen und sadistischen Ärzten berichtet.

Dem Typus der „Trolosch“ steht der männliche „Tocker“ gegenüber. In den unsäglichen Kärntner Faschings- und „Wiesen“-Veranstaltungen treten diese Tocker, verschlagene, aggressiv dumme Männer auf, sogenannte Spaßmacher, deren Spaß aber blutiger Ernst ist. Schenkelklatschendes Grölen erinnert an die Saufgelage von SS-Männern nach vollbrachten Massenschlachtungen von Juden in Polen und Weißrußland. Ein indolentes Publikum fühlt sich in seiner Inferiorität bestätigt, und die Programmverantwortlichen des ORF promoten diese Schlägertypen als harmlose Abendunterhalter.

Bestens vernetzte „Betrieblere des Kunstgewerbes“ bewachen die wenigen Schleusen in den Kunstmarkt; kaufen den Künstlern die Schneid ab. Die Milch der frommen Denkart tropft aus ihren Sätzen, Kommentaren und Glossen.

In einer Zeit, in der die aktuelle Frauenministerin sich dagegen verwehrt, als Feministin bezeichnet zu werden, ist Erna Frank nach wie vor und mehr denn je Außenseiterin. Und was für eine!



Ohne Titel I, 1993
Feder und Buntstift auf Papier, 25 × 16 cm



Franz Schuh

Statement I

Die Liebe ist – jeder weiß es –
zugleich Quelle des Glücks und des Unglücks.
Ich weiß nicht, ob sie mich liebt,
sie weiß nicht wirklich, ob ich sie liebe.

Es muss aus dieser Ungewissheit,
ob der andere einen liebt, irgendetwas gemacht werden,
damit beide das aushalten und Vertrauen fassen können.

Das ist der Punkt, wo die Liebe
von der Leidenschaft in die Ehe übergeht.



Erziehung 2003





Gottfried Distl

Mutter

Ich kam auf diese Welt,
die irgendwer zusammenhält.
Ich wurde nie gefragt,
ob ich das Leben überhaupt ertrag'.



Mama oder Verhindert 2005





Stephan Eibel

bitte

bitte

leg dei fut frei
i mecht a bisserl
zuweriachen

mecht mei
frechs naserl
einisteckn

und mei zungerl
mecht a
draun schleckn

und wennst
es rinnen
lossn wülst

mei handerl
tat si gfrein
wenns warm draufrinnt



Im Hinterzimmer 2010



Rudolf Burger

Warum Erna Frank ein Solitär ist



Sei mein!, 1975
Öl auf Leinwand, 70 × 95 cm

„De singularibus non est scientia“ – dieses aristotelische Siegel stand auch auf der Stiftungsurkunde neuzeitlicher, antiaristotelischer Wissenschaft, die ihre empirisch gewonnenen Erkenntnisse als Einsichten in gleichsam platonische, objektive Wahrheiten verstand. Wissenschaft ist nur vom Allgemeinen möglich. Sie verliert die Singularität der Phänomene. Zu zeigen, was diese für das Subjekt bedeuten, ist das Wagnis der Kunst. Sie ist ein Unternehmen zur Rettung der Phänomene der „bunten Rinde der Wirklichkeit“ (Hegel).

Jeder Begriff verrät das Einzelne ans Allgemeine, er verweist von sich aus vom Gemeinten auf Anderes und macht insofern das Verschiedene in gewisser Hinsicht gleich. Das Singuläre ist diskursiv nicht einholbar, ob sie will oder nicht, verfälscht die Kommunikation das Kommunizierte. Das ist die Grenze jeder begrifflichen, jeder wissenschaftlichen Rede; jenseits von ihr beginnt die Erkenntnis der Kunst und der poetischen Rede – Celans *Todesfuge*, Kafkas *Strafkolonie*, die frühen Stücke von Peter Weiss erzwingen den Durchblick auf die Wirklichkeit nicht allein durch das Entsetzliche ihres narrativ übersetzbaren Inhalts, sondern durch das Spezifische ihrer Form. Das gilt für das Detail überhaupt, fürs Lyrische so gut wie für den Schrecken. Die „Science of aspects“, von der noch John Ruskin träumte, ist nicht als „Science“, sondern nur als „Art“ möglich; Ruskin selber und sein Gewährsmann William Turner sind dafür der beste Beweis. Auch Adornos Utopie der Erkenntnis, „das Begrifflose mit Begriffen aufzutun, ohne es ihnen gleichzumachen“, ist, wie er nur zu gut wusste, eine Chimäre. Konsequenter terminiert daher seine Philosophie in der Ästhetik. „Dadurch, dass wir die Dinge denken, machen wir sie zu etwas Allgemeinem, die Dinge aber sind Einzelne“, heißt es schon bei Hegel. Dass, wie Kant monierte, der Newton des Grashalms noch nicht geboren ist (und seit 1781 auch noch nicht geboren wurde), liegt nicht am unentwickelten Zustand der Physik, sondern an der begrifflichen Struktur der Wissenschaft selber, der das Individuelle entgleitet, das sie allenfalls als Besonderes fassen kann – als Besonderes aber wird das Individuelle dem Allgemeinen subsumtionslogisch unterworfen und dadurch als Individuelles zerstört – es wird zum „Fall“; zum „Beispiel“ in der Physik, zum Gegenstand bürokratischer Behandlung nach notwendig allgemeinen Regeln in der gesellschaftlichen Realität. Individuelles Leiden – und das Leiden, der Schmerz und die Lust sind immer individuell, so sehr

sie auch gesellschaftlich vermittelt sind – wird zum Sozialfall oder zum Item in der Soziologie.

Die Wissenschaft, ungeheuer erfolgreich in ihren Versuchen, zu entdecken, wie es sich in der Realität verhält und wie man sie manipulieren kann, kann gleichwohl nicht sagen, was die Dinge sind und was sie für das Subjekt bedeuten. Das kann in ihren besten Momenten nur die Kunst; und was auch sie nicht sagen kann, das muss sie zeigen.

Es ist daher wenig verwunderlich, dass man auf der Suche nach Zeugnissen des Schmerzes wie der Lust sehr bald auf Bilder stößt. Denn der Schmerz lässt so wenig sich mitteilen wie die Lust; beide lassen sich nur zeigen. Das Medium des Zeigens aber ist nicht die Sprache, sondern das Bild.

Bulimie der Satire

Ich sehe (und lese und denke es auch): Erna Frank ist eine solitäre Künstlerin, eine Satirikerin von Rang, vor allem ihre späten Zeichnungen sind virtuos. Aber ich mag diese Bilder nicht, diese Zeichnungen, Plastiken und Skizzen. Ich mag diese zwinkernde Komik nicht. Ich mag sie nicht, weil ich das Milieu, das sie beschwören, zu gut kenne; und weil sie etwas treffen, das auch in mir selber ist, als petrifizierte Geschichte.

Satiren zur herrschenden Moral lautet der Titel des prächtigen Bildbands, der Erna Frank gewidmet ist, die gelehrten Begleittexte von Kunsthistorikern und Kuratoren sind mit Recht voll des Lobes ob der künstlerischen Qualität ihres Werks, und sie stellen historische Bezüge her: zu Botero, Dix und Grosz, und natürlich auch zu Deix. Das alles erscheint mir richtig – was das ästhetische Urteil betrifft. Aber die Moral ist mir zuwider, nicht nur die präsentierte, sondern auch die repräsentierende. Es stößt mich ab, dass Frank, wie Schrage richtig schreibt, ihre ekligen adipösen Monster, die durchwegs Wiener Archetypen sind, mit „liebvollem Mitleid und gutmütigem Humor“ gestaltet. Denn die verdienen vielleicht Mitleid, aber bestimmt nicht mit Liebe, und Humor ist ein Stahlbad, vor allem, wenn er „gutmütig“ ist.

(Mein Problem liegt freilich im Wesen der Satire selber, die auch bei herbster Kritik unausweichlich zugleich auch eine heimliche Zustimmungserklärung ist: Ihre Denunziation ist immer getragen von einem tiefen Einverständnis mit dem Denunzierten. Nur deshalb verführt sie uns zum Lachen, wo es nichts zu lachen gibt. Das machte mir schon den genialischen Deix unerträglich.)

Auch sehe ich hier keine Satiren auf die „herrschende Moral“, sondern solche auf die Moral der Beherrschten, die in dem Elend, zu dem sie verdammt sind, sich auch noch suhlen. Dabei sind sie allerliebste porträtiert, wenn auch komisch.

Das nimmt den Werken nichts von ihrem artistischen Rang. Viel ist bei ihren Kommentatoren von der Neuen Sachlichkeit die Rede, also von der Kunst der 1920er-Jahre. Aber ist da nicht auch ein Schuss Art Deco darin, etwas von einer Tamara Lempicka der Vorstadt? Vielleicht macht sie das solitär.



Die Flasche, 1972
Öl auf Leinwand, 66 × 50,5 cm



Anmerkungen der Herausgeber

Der *Titel des Textes* stammt vom Herausgeber. Er wurde gewählt, um eine Stelle in Rudolf Burgers Text zu erhellen, da diese Stelle offensichtlich mehr enthält als eine bloß ästhetische Wertschätzung Erna Franks durch den Begriff „Solitär“. Obwohl Burger Frank persönlich nicht gekannt hat, hat er deren Haltung zum Kunstbetrieb sehr genau erkannt. „Der Elitäre“, so Ernst Jünger, „will sich sozial distanzieren, der Solitäre sucht die Einsamkeit. Der Elitäre ist, um sich darzustellen, auf Gesellschaft und Komfort angewiesen, die beide der Solitäre meidet oder auf sein Bedürfnis reduziert.“

Science of aspects: Wissenschaft von den Erscheinungen. John Ruskin: „... es gibt genauso gut eine Wissenschaft von den Erscheinungen der Dinge, wie eine *Natur-Wissenschaft* existiert. Und es ist genauso wichtig, herauszuarbeiten, welche Wirkungen die Dinge auf das Auge oder das Herz machen, wie festzustellen, aus welchen Atomen oder Schwingungen der Materie sie bestehen.“ „*De singularibus non est scientia – Von den Einzelheiten gibt es keine Wissenschaft*: das war die Stammweisheit der *science of aspects*, negativ formuliert.“ Zitiert nach: Wolfgang Kemp, John Ruskin. 1819–1900. Leben und Werk, 1983, S. 76.

Utopie der Erkenntnis: Theodor W. Adorno, Negative Dialektik, in: Gesammelte Schriften, Bd. 6, 1997, S. 21.

Dadurch, daß wir die Dinge denken: „Dadurch, daß wir die Dinge denken, machen wir sie zu etwas Allgemeinem; die Dinge aber sind Einzelne und der Löwe überhaupt existiert nicht.“ G.W.F. Hegel, Vorlesungen über die Naturphilosophie als der Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Zweiter Theil. Naturphilosophie, 1842, S. 13.



Die totale Mobilmachung, 1990
Öl auf Leinwand, 73 × 60 cm



Franz Schuh

Statement III

„Mein Unglück ist mir mein liebstes,
weil es von dir kommt, und ich betrachte es gerne
im verklärenden Lichte eines allgemeinen Verhängnisses.“
Nikolaus Lenau an Sophie von Löwenthal

So war hier eine Frau, die einen Mann liebte,
dem sie sich verweigerte und dem sie dabei zusah,
wie er sich nach ihr verzehrte.

So war hier ein Mann, der in dieses Spiel einwilligte,
indem er die ganze Kraft seiner poetisch geübten Fantasie verwendete,
um eine unlebbare Liebe zu beseelen.



Das Verhängnis 2008





Karl-Markus Gauß

Statement

Die Zeichnungen von Erna Frank haben einen zarten Strich, eine luftig bewegte Komposition – und doch eine unerhörte Schärfe der Kritik.



Geburtsfehler 2008

