

Das was ein Bild ausmacht, die Gesetzmäßigkeiten, nach denen es strukturiert ist, die Prinzipien, nach welchen es verstanden wird, ist weit weniger fixiert, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Die überwältigende Erfolgsgeschichte des neuzeitlichen Bildes in der Malerei der vergangenen Jahrhunderte hat dazu verleitet, die ikonische Struktur eines Bildes, als einen in sich abgeschlossenen, auskomponierten, ganzheitlichen Organismus, als paradigmatische Bestimmung des künstlerischen Bildes schlechthin zu begreifen¹. Unter diesen Prämissen konnte das Bild gar als eine kulturgeschichtlich unveränderliche, ahistorische Größe verstanden werden. Abweichungen von diesem Bildbegriff wurden als Symptome einer »Krise des Bildes« diagnostiziert oder gar das Ende des gemalten Bildes prognostiziert. Demgegenüber kann der Zeretzungsprozeß des »klassischen Bildes« in der Gegenwartskunst der letzten Jahre und Jahrzehnte auch als Erneuerungsprozeß des Mediums Bild verstanden werden, indem sich das Bild durch die Erschließung neuer Darstellungsmöglichkeiten als visuelles Erkenntnismedium nicht nur behauptet, sondern neue Wahrnehmungsräume erschließt.

An diesem Transformationsprozeß des künstlerischen Bildes ist auch die Kunst von Francis Berrar auf eigentümliche Weise beteiligt. Berrars bildliches Konzept setzt bei der einfachen Erkenntnis an, daß nicht nur das künstlerische Bild, sondern auch außerkünstlerische Bilder aus den unterschiedlichsten lebensweltlichen Bereichen Erkenntnisgehalte vermitteln können und sich dazu sehr effektiver visueller Strategien bedienen: Das gilt für Bilder und Diagramme aus der Wissenschaft und Medizin nicht weniger als für Bilder aus der Computer-, Videoclip- oder Fernsehwelt, für fotografische Reproduktionen, ja selbst für Klischees aus der Werbung, für kollektive Bildvorstellungen oder visuelle Metaphern der Literatur. Bilder sind in den unterschiedlichsten Bereichen, auf den unterschiedlichsten Darstellungsebenen und mit den verschiedensten visuellen Möglichkeiten in unserer Lebenswelt allgegenwärtig, Überreizungserscheinungen nicht ausgeschlossen. Dabei zielen diese außerkünstlerischen Bilder keineswegs nur auf eine realistisch abbildhafte Verdoppelung der Wirklichkeit, sondern bedienen sich auch abstrahierender oder abstrakter Darstellungsmodi, um neue Aspekte der Realität zu erschließen, wie zum Beispiel in medizinischen oder naturkundlichen Veranschaulichungen an sich unsichtbarer Aspekte in der Natur (Fig. 1-3). Unter den anthropologischen Vorzeichen einer bewußtseinsbezogenen Wahrnehmungs- und Bildanalyse sowie deren genetischer Fundierung ist der Übergang vom retinalen Abbild auf der Innenseite des Auges in die Welt der Abstraktion ohnehin zwangsläufig vorgegeben. An diesem Punkt setzt die Kunst von Francis Berrar mit ihrer künstlerischen Recherche an.

Fig. 1:
Schönheits-
chirurgische
Anweisungen,
Bildarchiv Berrar

Fig. 2:
Körperdiagramm,
Bildarchiv Berrar

Fig. 3:
NMR-Spektroskopie,
Bildarchiv Berrar



In seinem umfangreichen Zeichnungszyklus mit dem Titel *Final Home* und den dazu ausgewählten Gemälden, erkundet Berrar die Berührungsflächen seines künstlerischen Bildkosmos mit der lebensweltlichen Vielfalt außerkünstlerischer Bilder. Als Bilderreservoir und visuelles Gedächtnis dieser äußeren Bilderwelt dient Francis Berrar ein Bildarchiv, in dem er vor allem eine Fülle von Leib- und Naturdarstellungen, aber auch technische Bilder sammelt: Verstörende Aufnahmen wie die Durchleuchtung eines menschlichen Kopfes mittels der kernmagnetischen Resonanz-Spektroskopie (Fig. 3) sind hier ebenso zu finden, wie die schematische Markierung der neuralgischen Gelenkstellen im Knochenbau eines Menschen (Fig. 2) oder die zeichnerischen Anweisungen für einen Schönheitschirurgischen Eingriff im Gesicht der französischen Performancekünstlerin Orlan (Fig. 1). Diesen Fundstücken ist gemeinsam, daß sie mit spezifischen visuellen Mitteln einen funktionalen Zusammenhang veranschaulichen, den Gesamtzusammenhang im Ganzen aber ausgeblendet lassen. Berrar sammelt in ihrem Realitätsgehalt sprechende visuelle Fragmente, Ausschnitte aus einer im ganzen nicht darstellbaren Wirklichkeit, die er auf dem Wege der Collage, der Kopie oder der zeichnerischen Paraphrase in seine Werke transplantiert, um sie dort umfassend weiterzuverarbeiten. Dabei operiert Berrar jenseits der traditionellen Grenzverläufe von abstrakt und gegenständlich, von konkreter oder gestischer Abstraktion. Verschiedene Medien, Realitäts- und Maßstabsebenen, unterschiedlichste Darstellungsformen und scheinbar disparate visuelle Sprachen treffen in seinen Zeichnungen aufeinander, werden von den übergreifenden abstrakten Strukturen seiner Malerei getragen.

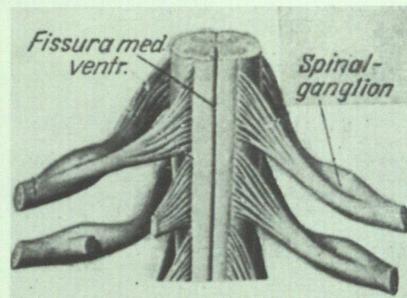


Fig. 4:
Rückenmark mit
Spinalnerven

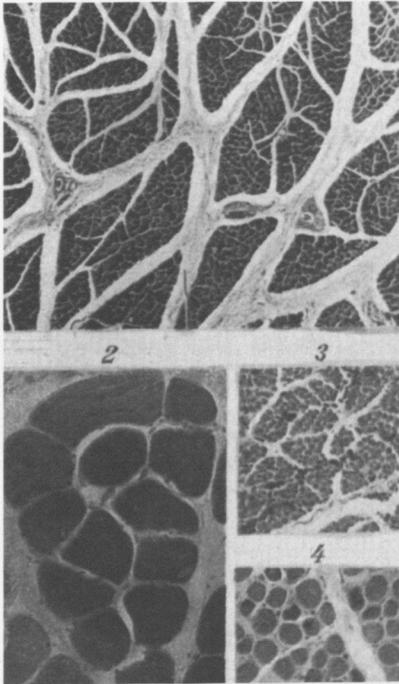
Anschauung versus Begriff

Um die Macht des Bildlichen zu entfalten gilt es, zunächst die Übermacht des Begrifflichen in einer sprachbestimmten Welt zurückzudrängen: Berrar tut dies auf eine eigentümliche, subversive Weise, indem er einzelne geheimnisvolle Begriffe in seine Arbeiten aufnimmt, die sich aber nicht auf diskursivem Wege erschließen, sondern Fahrten legen, die letztlich auf den Erkenntnisanspruch der visuellen Sprache seiner Darstellungen zurückführen. Dies geschieht schon in dem von Berrar gewählten rätselhaften Titel für die gesamte Ausstellung *Supernatural*, der sich nicht in logisch-diskursiver Deduktion auf die Werke anwenden läßt, sondern auf allgemeiner Ebene auf ein jenseits der naturwissenschaftlichen Rationalisierungen der Natur zu entdeckendes Erkenntnispotential, die spezifisch ästhetische Rationalität seiner künstlerischen Naturrecherche verweist. In den für den gesamten Zyklus titelgebenden Blättern mit dem Schriftzug *FINAL HOME* (Abbildung Seite 20) beziehungsweise *HOW TO USE FINAL HOME* (Abbildungen Seite 36, 41) ist diese Strategie genauer zu studieren: Die aus einem rätselhaften, emblematisch gestalteten japanischen Diagramm übernommenen Zeilen, die offenbar Anweisungen für einen Katastrophenfall geben, sind in ihrem defizienten Englisch nicht eindeutig zu verstehen, erst recht nicht sind sie wörtlich zu übersetzen: Allgemein verweist die kryptische Bezeichnung *Final Home* auf die Vorstellung einer »letzten Bleibe«, einen Ort der Geborgenheit, der von vornherein metaphorische Qualitäten besitzt und den Berrar in seinen Zeichnungen als geistigen



Fig. 5:
Farbige
Pflanzenzellen

Fig. 6:
Bündelung der
Muskelfasern



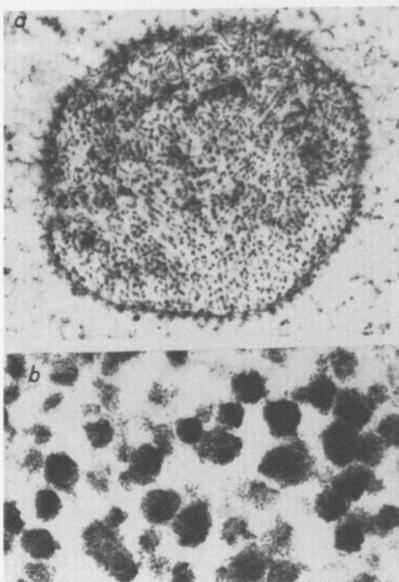
Ort eines Bilderspeichers deutet. Dieses Bilderreservoir versteht Berrar zugleich als »Ideenspeicher«, als *THINK TANKS*, wie er in einem anderen Blatt notiert (Abbildung Seite 43). Nicht weniger rätselhaft sind Worte wie »plastik«, »plants«, »green plants« oder »red plants« (Abbildungen Seite 60, 68, 70), die in einigen Gemälden Berrars zu finden sind und die mit ihrem virulenten Widerspruch zwischen Natur und Künstlichkeit auf eigentümliche Weise die abstrakt-homogenen Farbflächen, auf denen sie notiert sind, für die Reflexion des Betrachters aufladen. Die Worte in Berrars Werken erklären nichts, aber sie führen als Chiffren *sui generis* thematisch an eine Grenze, jenseits der seine bildkünstlerische Recherche einsetzt. In ironischer Brechung ist diese Instrumentalisierung des Begrifflichen schließlich auf einem Blatt thematisiert, das ursprünglich als Hotelbriefpapier diente (Abbildung Seite 39): Die Schriftzüge »Holiday Inn. Absender ist nicht das Hotel« können in dem Spiel, das Berrar mit dem Betrachter über die Begriffe treibt, auch als Warnung gelesen werden, die Fund- und Bruchstücke des Begrifflichen in seinen Werken nicht sorglos als übergeordneten Schlüssel seiner Darstellungen zu begreifen: Absender ist nicht der Künstler!

Zur Ästhetik des medizinischen und naturkundlichen Blicks

Die Bildwelt des Zeichnungszyklus von Francis Berrar ist von einer Ikonographie medizinisch-naturkundlicher Leitmotive durchzogen: Zahlreiche Pflanzen- und Leibfragmente, einzelne Sinnesorgane, anatomische Modellzeichnungen sind als Motive zu finden. Verschiedene Modi der Leiberkundung, eine anatomische Zeichnung Leonardos, eine medizinische Modellskizze und das Foto einer Bildhauerarbeit werden als gleichberechtigte Leibbilder in ein abstraktes Netzwerk eingebunden (Abbildung Seite 26). Intensiv hat sich Berrar mit dem anatomischen Atlas des Menschen beschäftigt. Anatomische Details wie die Einmündung von Nervenbahnen ins Rückenmark (Fig. 4), Querschnitte durch die Wirbelsäule oder Modellzeichnungen des Gehirns gehören

zu den motivischen Implantaten der Berrarschen Bildwelt (Abbildung Seite 53)². Wichtiger aber ist, daß Berrars Bildvorstellung im Ganzen das ästhetische Potential des medizinischen und naturkundlichen Blicks³ absorbiert: Der distanzierte Blick auf isolierte, scheinbar disparate Einzelelemente, der stete Wechsel der Visualisierungsstrategien, die Veränderung der Maßstabs- und Realitätsebenen sind an der Ästhetik des medizinisch-naturkundlichen Blicks orientiert (Fig. 4-7)⁴. An die Stelle der ästhetischen Einheit des Bildes tritt dabei die suggerierte Einheit eines funktionalen Strukturzusammenhangs, der bewußt ausschnittthaft bleibt. Nicht selten wirken Berrars Bilder als Darstellungen kleiner Mikrokologien aus der imaginären Kartographie eines Organismus oder eines Naturzusammenhangs (Abbildung Seite 68, vgl. Fig. 7). Gelegentlich hat Berrar diese Metaphorik selbst aufgegriffen, wenn er Gehirnstrukturen mit kartographischen Elementen kombiniert (Abbildung Seite 38). Die Maßstäblichkeit bleibt dabei freilich zumeist bewußt offen, kann sich vom Mikroskopischen bis ins Kosmische weiten (Abbildungen Seite 8, 21, 51).

Fig. 7:
Fibrilläre Chromo-
somenstruktur



Es ist erhellend, einen kurzen Blick auf Berrars vorausgehende künstlerische Auseinandersetzung mit dem Phänomen des medizinischen Blicks zu werfen. Schon seit den 1980er Jahren hat Francis Berrar mit der Transformation und Erweiterung des Bildes in naturkundlich-medizinischer Perspektive experimentiert: In »Vernis mou«-Technik sind z. B. in einem Blatt von 1981

Strukturen von Gräsern und Blättern direkt abgedruckt und auf einer zweiten Realitätsebene des Bildlichen mit einer auf Weißblech reproduzierten, artifiziell grünen Darstellung von Spinatblättern konfrontiert (Fig. 8)⁵. Der Künstlichkeit des Naturabbildes steht hier die Abstraktheit der natürlichen Strukturen gegenüber. Auf einer auf Asphalt geschobenen und

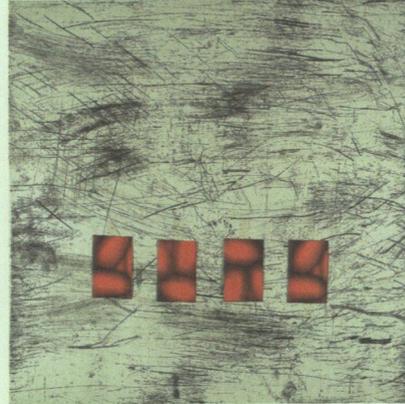


Fig. 8:
Francis Berrar,
Ohne Titel, 1981

Fig. 9:
Francis Berrar,
Ohne Titel, 1981

von den Spuren der Passanten gleichsam gezeichneten Kaltnadelradierung hat Berrar eine, ebenfalls der künstlichen Werbeästhetik entstammende Abbildung von Tomaten appliziert (Fig. 9)⁶. In seinem dreiteiligen Bild *Vater und Sohn* von 1993 (Fig. 10)⁷ schließt Berrar an klassische Formen der zeichnerischen Darstellung des Körperlichen an. Die Konturlinien sind freilich aus Haaren vieler verschiedener Menschen gebildet und verleiblichen auf eigentümliche Weise die Gegenüberstellung des Gekreuzigten, dessen Lententuchbereich ausgeblendet ist, mit einem, sein Geschlecht exponierenden, nackten Mann⁸. Der ebenfalls aus Haaren geformte abstrakte Vertikalstreifen im mittleren Bild, der sowohl als Zäsur wie als verbindendes Element verstanden werden kann, bleibt hier mehrdeutig. In späteren Gemälden kehren solche vertikalen Linien als Schlüsselmotiv wieder (Abbildungen Seite 69, 70). Das Verhältnis von Körper und Sexualität wird auch in dem im gleichen Jahr entstandenen Zeichnungszyklus *muscle industrie* reflektiert (Fig. 11, 12): Einem Blatt mit einem mit Bastfäden aufgenähten kreisrunden Pappkarton und der Unterschrift »Konturenbank« (Fig. 11)⁹ steht in *muscle industrie 18* ein handschriftlicher Auszug aus der lateinischen Terminologie eines anatomischen Atlas gegenüber, der alle an der Erektion des männlichen Gliedes beteiligten Muskeln und Organe

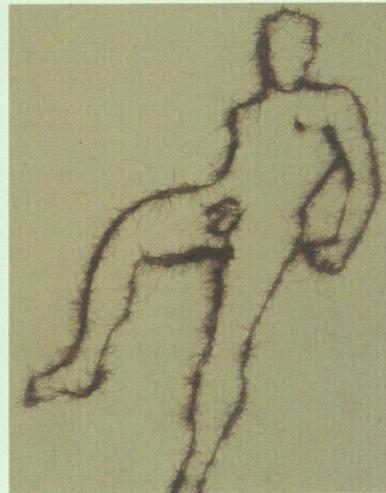


Fig. 10:
Francis Berrar,
Vater und Sohn,
1993 (dreiteilig)

linken Tafel blaßgelbe Kreisflächen als scheinbar in ihrem Innenleben paralysierte Zellen auf der Ebene des Mikroskopischen in schwerelos freischwebender Diffusion in die virtuelle Strömung eines orangeockernen Farbgrundes aufsteigen, zeigt die rechte Tafel in geometrischer Stilisierung Formen, die in Berrars Ikonographie als provokative Verschmelzung und Entgegensetzung von Phallus und Kreuz gelesen werden können. Alle drei Tafeln öffnen mit jeweils eigenen visuellen Möglichkeiten Perspektiven auf eine leibliche Wirklichkeit, deren unversöhnliche Differenzen anzeigen, daß diese Wirklichkeit letztlich unübersetzbar bleibt. Hier liegen wichtige Voraussetzungen für den Zeichnungszyklus *Final Home* und die neueren Gemälde.

Zur Brechung der Naturwahrnehmung in der Kunst

Schon früh hat Berrar mit technischen Hilfsmitteln und künstlerischen Strategien experimentiert, um den individuellen Ausdruck seiner Hand partiell zu neutralisieren, indem er beispielsweise lineare Elemente auf die Leinwand aufsticker, Lineaturen mit Blaupapier durchpauste oder aus den farbigen Gründen aussparte (Fig. 10, 11, 14). Der mit Bastfäden applizierte Schriftzug *Shaking Palsy* (Fig. 14) z. B. trägt äußerlich zwar den Gestus einer Handschrift, ist aber durch die materielle Umsetzung ins Unpersönliche gewendet. In seinem Zeichnungszyklus *Final Home* hat dieser Aspekt der technischen Reproduktion weiter an Bedeutung gewonnen: Mit Hilfe eines Laserkopierers oder der Collagetechnik fügt Berrar seinen Zeichnungen Vorgefundenes, Fragmentarisches, Bruchstücke einer Welt des Reproduzierten ein. Auch seine Kunst selbst unterwirft Berrar diesem Prozeß der Reproduktion, indem er einzelne Motive auf diesem Wege kopiert und in neuer Form überarbeitet. Medienwechsel und Medientransfer werden auf ihre Auswirkungen auf die Darstellung geprüft. So können Paarkonstellationen entstehen, in denen sich verwandte Motive in unterschiedlichen Zusammenhängen und unter unterschiedlichen medialen Bedingungen wiederfinden (Abbildungen Seite 26, 27; 32, 33). Der hohe Stellenwert des Reproduzierten im künstlerischen Bildkosmos von Francis Berrar ist in Hinblick auf seinen Naturbegriff und den konzeptuellen Ansatz seiner von hier aus gefundenen Bildvorstellungen von grundsätzlicher Bedeutung: Eine über den ersten Augenschein hinausgehende Betrachtung des Zeichnungszyklus *Final Home* erweist, daß viele der hier von Berrar verwendeten Motive nicht der Natur, sondern dem Bilderreservoir *der Kunst* entstammen. Es handelt sich gleichsam um Natur- und Realitätsfragmente aus »zweiter Hand«, um Motive, die den Prozeß der künstlerischen Wahrnehmung und Adaption schon einmal durchlaufen haben: Mithin reflektiert Berrar in seinem Zeichnungszyklus *Final Home* nicht nur verschiedene Dimensionen und Aspekte der Natur, sondern zugleich auch die Brechung der Naturwahrnehmung durch die Bildvorstellungen der Kunst. Die leitmotivisch in einzelnen Zeichnungen wiederkehrenden, z. T. surreal vergrößerten Kiefernadeln beispielsweise (Abbildungen Seite, 47, 52) sind keineswegs unmittelbare Fundstücke aus der Natur, sondern haben als Motive ihren Weg über eine künstlerische Bearbeitung eines entsprechenden Fotogramms der Fotografin Monika von Boch (Fig. 17)¹³ in den Berrarschen Bildkosmos gefunden. Ebenso ist das Motiv eines lichten Buchenwaldes, das Berrar als Hintergrund einer psychologisch



Fig. 16:
Monika von Boch,
Buchen im Schnee,
Foto, 1960

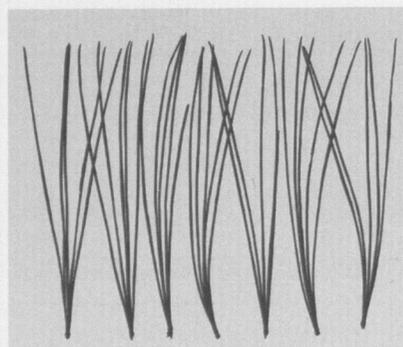


Fig. 17:
Monika von Boch,
*Weymouthskiefer-
nadeln*, Fotogramm,
1962

Fig. 18:
Luc Tuymans,
Walking, 1989,
Öl auf Leinwand
70 x 55 cm



aufgeladenen, irreal-traumartigen Szenerie mit einem Männergesicht, weiblichen Beinen und einem Fußbodenfragment gestaltet (Abbildung Seite 40), auf verblüffende Weise einer fotografischen Arbeit Monika von Bochs abgewonnen (Fig. 16)¹⁴. Aus einer Winterlandschaft von Luc Tuymans von 1989 (Fig. 18)¹⁵ hat Berrar das Motiv eines in seiner Arbeit auf den Kopf gedrehten und mit den Ästen über das ganze Format hinweg ausgreifenden Baumes isoliert (Abbildungen Seite 32, 33). Berrar verwandelt dabei Tuymans Außenperspektive einer nahezu klassischen Landschaftsdarstellung in die Introspektion eines surrealen Phantasiebildes, in dem der Baum in neuer Form als abstrakte Wachstumschiffre erscheint: Einmal sind die Lineaturen seiner Äste mit grüner Farbe nachgezogen (Abbildung Seite 32), ein anderes Mal mit Leibfragmenten üppiger

Weiblichkeit übersät, die ebenfalls Fruchtbarkeit symbolisieren (Abbildung Seite 33). Diese als Collage in das Baummotiv eingearbeiteten weiblichen Körpermotive besitzen selbst einen bildgenetischen Hintergrund: Sie stammen aus einer Reproduktion von Ingres Gemälde *Das Türkische Bad*, einer paradigmatischen Leibdarstellung der abendländischen Kunst¹⁶. Andere Motivallusionen wie beispielsweise an eine bewachsene Hasenfigur von Jeff Koons sind zu finden (Abbildung Seite 46). In einzelnen Blättern hat Berrar zur Darstellung der Natur oder des menschlichen Leibes den Sichtbarkeitsmodus der Videoästhetik adaptiert (Abbildungen Seite 30, 31), gelegentlich auch die Hochglanzpräsentationen der Werbefotografie ironisiert (Abbildung Seite 29). Was immer Berrar mit Hilfe seiner ebenso reduzierten wie elementaren malerischen Mittel an Motiven in seine Kunst aufnimmt, es gerät unter die Vorzeichen einer höchst eigenständig strukturierten, augenscheinlich von einer komplexen Erinnerungswelt biographischer Erfahrungen getragenen visuellen Phantasie.

Ein Schlüsselblatt aus dem Zyklus *Final Home* kann dies nochmals vergegenwärtigen (Fig. 19)¹⁷: Unter dem im Original aufgeklebten titelgebenden Signet *HOW TO USE FINAL HOME* und einem Foto mit einem bedrohlich verdüsterten Landschaftsrücken sind auf rosafarbigem Grund zwei Ohrmuscheln zu sehen, die auf eigentümliche Weise das gesamte Blatt zu einem akustischen Wahrnehmungsraum verwandeln und diesem die Wirkmacht einer Leibempfindung verleihen. Zugleich verfügen die lapidar und scheinbar realistisch gezeichneten Körpermotive der isolierten Ohrmuscheln aber wiederum als reproduzierte Bildmotive über eine kulturgeschichtliche Tiefendimension, indem sie aus der kuriosen morphologischen Gegenüberstellung von »Mozarts Ohr« und einem »Gewöhnlichen Ohr« (Fig. 20) aus Nissens berühmter Mozartbiographie von 1828 stammen¹⁸.

Hat man diese Aspekte des Berrarschen Kosmos entdeckt, wird man keine seiner Darstellungen mehr als unvermitteltes Bild von Naturfragmenten betrachten, sondern erkennen, wie sehr seine Kunst den Betrachter in ein Spiegelkabinett künstlerisch gebrochener, kulturell überlieferter Bildvorstellungen der Natur, zu der auch die Ästhetik des medizinisch-naturkundlichen Blicks gehört, versetzt. In Berrars Zyklus *Final Home* beginnt die »Natürlichkeit« der Bilder des Leibes und der Natur fragwürdig zu werden, indem man die visuellen Vorstellungen von der Natur als Ergebnis einer kulturell geprägten bildlichen Reflexion erkennt. Interessanterweise führt Berrar mit dieser Erkenntnis, daß jegliche Naturerfahrung als ästhetische Erfahrung schon kulturell gefiltert und geformt ist und daß die visuellen Modelle, mit denen wir auf die Natur blicken, nicht selten der Kunst entstammen, zu einer der zentralen Einsichten innerhalb der Naturästhetik, wie sie jüngst von Martin Seel in philosophischer Perspektive treffend analysiert worden ist: Seel

unterstreicht, daß »wir zwar die Natur, nicht aber die Kunst aus dem umfassenden Begriff ästhetischer Praxis herausnehmen können. Uneingeschränkte ästhetische Praxis, mit anderen Worten, ist zwar nicht ohne Kunst, aber doch ohne Natur (wenigstens) denkbar. [...] Die Welt im Stil der Kunst, selbst einer erst möglichen Kunst, betrachten, können wir nur, weil uns die ihrerseits imaginativen Konstruktionen der Kunst schon gegeben sind. Projektive ästhetische Imagination setzt die Rezeption konstruktiver ästhetischer Imagination voraus.«¹⁹ Diese Einsichten sind auch in den künstlerisch verarbeiteten Bild- und Realitätsschichten in Berrars Zyklus *Final Home* anschaulich zu erschließen.

Anschauung als Kontemplation

Mit dem Wechsel zu Berrars Gemälden, die in der Ausstellung in einem separaten, eigens errichteten Raum im Zentrum des Zeichnungszyklus präsentiert werden, betritt man – trotz der nur unwesentlichen Formatunterschiede – eine von den Zeichnungen deutlich verschiedene Welt: Nur noch wenige Bilder tragen eincollagierte Implantate des Realen, und dort, wo solche zu finden sind, sind diese mit pastos aufgetragener gelber Ölfarbe so umschlossen, daß sie sich zu kleinen zellularen Gebilden verwandeln (Abbildungen Seite 56, 63, 66, 67; vgl. Fig. 5). An die Stelle der sprunghaft wechselnden Darstellungs- und Realitätsebenen in den Zeichnungen sind in den Gemälden in ihrem Realitätsgrad entrückte, beruhigte, sich mehrschichtig überlagernde Farbflächen getreten, die im Ganzen die ästhetische Haltung einer meditativen anschaulichen *Kontemplation* evozieren. Das motivische Substrat ist aus der Welt der Gemälde weitgehend ausgeblendet oder nur noch schemenhaft erkennbar, wie der Schattenriß einer nach unten hängenden Figur (Abbildung, Seite 57). Zumeist schimmern nur subkutan unter den äußeren Farbschichten liegende abstrakte Strukturen hindurch, verbinden sich in empfindlich abgestuften Farbschichten zu palimpsestartig aus der Tiefe auf-dämmernden, geheimnisvoll auratischen Farbgründen.

Auf diese, in feinen Konsistenzänderungen und koloristischen Schwankungen atmenden, teils diaphanen, teils opaken Farbflächen hat Berrar reduzierte, abstrakte Chiffren für elementare Strukturen und Prozesse der Natur gesetzt: Dynamische Spiralbewegungen zeigen in der ihnen innewohnenden energetischen Aufladung – wie auch in der Bildsprache Paul Klees – Wachstumsbewegungen an, obgleich Berrar diese Formen in einer bewußt künstlichen, blau leuchtenden, glänzenden Gummimasse appliziert, die wie ein Siegel den malerischen Prozeß beschließt (Abbildungen Seite 58, 65, 72). Punkt- und Kreisflächen überziehen als abstrakte genetische Wachstumspunkte die Farbflächen, verwandeln die Bilder in zellulare Wachstumszonen (Abbildung, Seite 68), wie sie auf der Ebene des Mikroskopischen auch in der Natur zu beobachten sind (Fig. 5, 7). Gelegentlich verstärken den Punkten benachbarte Worte wie »green plants« oder »red plants« die Suggestion eines dort eingeschlossenen Wachstumspotentials (Abbildungen Seite 60, 70). Demgegenüber zeigen gerade Linien, die zumeist vertikal die Farb Räume zerschneiden, in Berrars Vorstellung eine Unterdrückung des organischen Wachstums an (Abbildungen Seite 64, 69, 70).

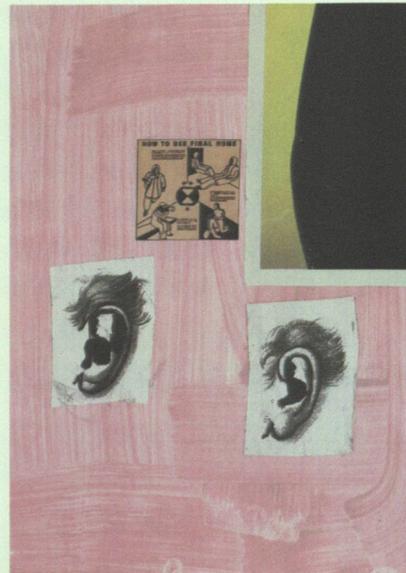


Fig. 19:
Francis Berrarr,
Final Home, 2000

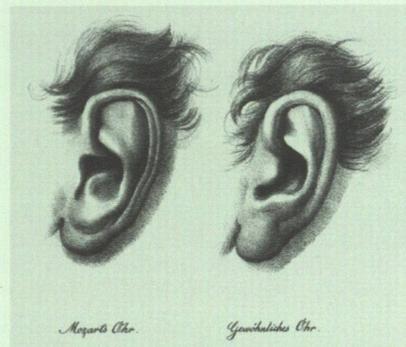


Fig. 20:
Mozarts Ohr,
Gewöhnliches Ohr,
1828, Bildarchiv
Berrarr

Am Ende einer in den Zeichnungen in der Vervielfältigung der Sichtweisen von Wirklichkeit exzessiv betriebenen künstlerischen Reflexion der Naturwahrnehmung und der darin wirksamen kulturell überlieferten Bildvorstellungen kehrt Berrar in seinen Gemälden zu einer kontemplativen Verinnerlichung und Befriedung der Anschauung zurück, in der die Selbstreferentialität der künstlerischen Mittel wieder stärker in den Vordergrund tritt.

Anmerkungen:

¹ Siehe hierzu die markanten Positionen z. B. von Theodor HETZER, *Zur Geschichte des Bildes von der Antike bis Cézanne*, Stuttgart 1998 (Schriften Theodor Hetzers; Bd. 9), von Max IMDAHL, *Giotta. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München 1980 (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste; Bd. 60), DERS., *Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*, Mittenwald 1981. Einen Überblick über die Diskussion zum Bild vermittelt auch die Sammlung von Quellenschriften von Gottfried BOEHM (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994 (Bild und Text).

² Viele Vorlagen für seine Zeichnungen hat Francis Berrar dem anatomischen Standardwerk von Johannes SOBOTTA und H. BECHER, *Atlas der Anatomie des Menschen*, hrsg. von H. Ferner und J. Staubesand, 3 Bände, München-Berlin-Wien 1972-1973 entnommen.

³ Siehe zur Bedeutung des Ästhetischen in der Geschichte des medizinischen Blicks die eindringliche ideengeschichtliche Analyse von Michel Foucault, *Die Geburt der Klinik*, in der Foucault zeigt, daß die Anfänge der modernen Medizin um 1800 mit einer qualitativen Neubewertung der ästhetischen Dimension innerhalb der medizinischen Betrachtungen einhergingen. M. FOUCAULT, *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks* (übersetzt von W. Seifert), München 1991.

⁴ Figur 4 zeigt das »Rückenmark von vorne gesehen mit den ventralen und den dorsalen, die Spinalganglien enthaltenden Wurzeln der Spinalnerven« (Handbuch der Biologie, Bd. 8, hrsg. von Ludwig von Bertalanffy, Konstanz 1954, S. 112, Abb. 118). Figur 6 zeigt die *Bündelung der Muskelfasern* (ebd., S. 50, Abb. 52), Figur 5 *Farbige Pflanzenzellen* (Handbuch der Biologie, Bd. 4, hrsg. von Ludwig von Bertalanffy, Potsdam 1942, S. 9, Tafel 1) und Figur 7 *Fibrilläre Chromosomenstrukturen* (Handbuch der Biologie, Bd. 3/2, hrsg. von Fritz Gessner, Frankfurt a. M. 1966).

⁵ *Ohne Titel*, 1981, Vernis mou, Papier mit bedrucktem Weißblech, 50 x 49, 3 cm.

⁶ *Ohne Titel*, 1981, Kaltnadelradierung auf Papier mit bedrucktem Weißblech, 50 x 49, 3 cm.

⁷ Acryl und Haare auf Leinwand, jeweils 30 x 24 cm.

⁸ Siehe zu diesem Werk auch die Ausführungen von Lorenz DITTMANN, *Die Landeskunstaussstellung 1993*, in: *Landeskunstaussstellung Kunstszene Saar 1993*, Museum Haus Ludwig, Saarlouis, 20. Juli bis 22. August 1993, Saarlouis 1993, S. 10. Vgl. allgemein zu Berrars Werkphase der frühen 1990er Jahre Ernst-Gerhard GÜSE, *Die Künstler aus dem Saarland*, in: *Similitudes et Différences. Junge Kunst aus Lothringen, Luxemburg und dem Saarland*, hrsg. von E.-G. Güse und T. Wolters, Saarland Museum Saarbrücken, Saarbrücken 1991, S. 88 und von Meinrad M. GREWENIG, *Kunstszene Saarland*, in: *Kunstszene Saarland, Schloß Mainau 1991*, S. 13.

⁹ *Muscle industrie 27*, 1993, Karton und Bast auf Papier, 30 x 21 cm.

¹⁰ 1993, Graphit auf Blaupause auf Papier, 30 x 21 cm. Siehe zu diesen Blättern auch die Bemerkungen von Beate REIFENSCHIED, *Von Konturen und Hieroglyphen*, in: *Zeichen zeigen. Zeichnungen der 90er Jahre*, Speyer 1994, S. 9.

¹¹ *Re I und Re V*, 1994, Mischtechnik und Stickerei auf Leinwand, jeweils 180 x 120 cm; *Re XXV*, 1994, Mischtechnik und Stickerei auf Leinwand, 40 x 72 cm.

¹² James PARKINSON, *An Essay on the Shaking Palsy*, London 1817.

¹³ Monika von Boch, *Weymouthskiefernadeln*, Fotogramm, 1962 (abgebildet nach J. A. Schmall genannt Eisenwerth, Monika von Boch. *Das fotografische Werk 1950-1980. Experimentelle Fotografie, Fotogramme, Industrie, Abstraktionen, Natur*, Dillingen 1982, S. 49, Abb. 81).

¹⁴ Monika von Boch, *Buchen im Schnee*, 1960 (abgebildet nach J. A. Schmall genannt Eisenwerth, Monika von Boch. *Das fotografische Werk 1950-1980*, op. cit., S. 96, Abb. 158).

¹⁵ Luc Tuymans, *Walking*, 1989, Öl auf Leinwand, 70 x 55 cm (abgebildet nach Ulrich LOOCK; Juan Vicente ALIAGA; Nancy SPECTOR, *Luc Tuymans*, London 1996, S. 23).

¹⁶ 1863, Öl auf Leinwand, Durchmesser 110 cm, Paris, Louvre.

¹⁷ Mischtechnik auf Papier, 29, 7 x 21 cm, 2000; vgl. Abb. 23 auf S. 41.

¹⁸ Die Lithographie findet sich bei Georg Nikolaus von NISSEN, *Biographie W. A. Mozarts. Nach Originalbriefen...*, hrsg. von Constanze, Wittve von Nissen, früher Wittve Mozart, Leipzig 1828, Nachdruck Hildesheim 1964, Abb. Zwischen S. 586 und S. 587. Francis Berrar nahm diese Abbildung freilich über den Umweg einer Zeitungspublikation in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 30. Oktober 1993 (Nr. 253, S. 35) in seine Kunst auf, was auch den ausgedehnten zeitlichen Rahmen in der künstlerischen Rezeption und Weiterverarbeitung bildlicher Vorlagen dokumentiert.

¹⁹ Martin SEEL, *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt am Main 1991, S. 238.