

»Red plants«. Chiffren der Natur Zur Naturdarstellung bei Francis Berrar

von Christoph Wagner

»Keiner weiß, welche »Sprache« das Sein versteht, welche es spricht oder in welcher man sich darauf beziehen kann. Ja, keiner weiß, ob es überhaupt nur ein Sein gibt und nicht vielmehr mehrere, nur eine Sprache des Seins oder mehrere. Die Arroganz der philosophischen Abhandlung liegt in ihrer Form und besteht darin, wenigstens eines zu sagen: »Es gibt ein einziges Sein.« Sie steigert sich mit der Behauptung: »Und es spricht nur eine Sprache.« Sie gipfelt in der Unterstellung: »Und diese Sprache ist unzweideutig.« Bereits zum Lachen ist dann die Erklärung: »Ich werde in dieser Sprache zu euch reden.« Was machen derweil unzählige Künstler? Sie hüten sich, ein Wort darüber zu verlieren und versuchen etwas. Und dadurch – durch sie – merken wir erst, wie wichtig der Versuch, der Essay ist. Das Sein oder die Formen des Seins treten dabei nicht zutage; vielmehr stellen sie mit jedem Werk kleine Universen vor, sie machen Versuche, stammelnde Mikrologien, die einander außer Atem bringen und eifersüchtig wetteifern.«¹

Diese Zeilen des französischen Philosophen Jean-François Lyotard markieren im Zuge einer kritischen Selbstdiagnose des philosophischen Diskurses nicht schlecht den Ausgangspunkt einer künstlerischen Recherche, der auch die Malerei von Francis Berrar verpflichtet ist. In gleichem Maße, in dem Lyotard dabei den Erkenntnisanspruch der begrifflichen Sprache relativiert, räumt er der visuellen Sprache der Kunst einen Erkenntnisanspruch *sui generis* ein, und zwar dies umso mehr, als sie sich – von den Pflichten einer äußerlichen Naturnachahmung als mimetischer »Repräsentation« gelöst – als eigenständige Bildersprache entfaltet.²

Einen solchen Erkenntnisanspruch gilt es auch in der Malerei von Francis Berrar zu entdecken; freilich gerät dieser nicht in den Blick, wenn man die sich überlagernden Farbflächen, Linien und Pinselzüge seiner abstrakten Malerei in naturalistischem Trugschluß als atmosphärische »Farnebel« und »Landschaftsimpressionen« vordergründig motivisch interpretiert. Eine solche – im Sinne von Goethes Abgrenzung zu »Manier« und »Stil« – entfaltete »einfache Nachahmung der Natur« ist in Berrars Naturdarstellungen nicht intendiert.³ Genausowenig geht es Berrar in seinen Bildern darum, den Betrachter lediglich zu einer meditativ verselbständigten, subjektiven Anschauungstätigkeit ohne thematischen Bezug zu animieren. Vielmehr ist die künstlerische Arbeit von Francis Berrar vom Konzept einer analytischen, visuellen Erschließung der Natur getragen, deren Ziel es ist, einzelne Aspekte der Natur mit Hilfe elementarer und äußerst sparsam verwendeter malerischer Mittel in verallgemeinerter Form in die Sprache der Malerei zu übersetzen.

Hatte sich Berrars Recherche noch vor einigen Jahren zuvorderst in der Erkundung des Leiblichen entfaltet,⁴ so ist dieser Bezugspunkt in den jüngeren Arbeiten zugunsten der vegetabilischen Natur in den Hintergrund getreten. In seinen Zeichnungen und Bildern sucht Francis Berrar nach reduzierten Chiffren für die abstrakten Formen, Strukturen und Prozesse der Natur: Dynamische Spiralbewegungen, in denen sich – wie in der Bildsprache von Paul Klee – das Wachstum ausdrückt, wechseln mit diesen entgegengesetzten geradlinigen Linienstrukturen, die – in den Augen von Francis Berrar – das Organische unterdrücken. Gleichsam atmende diaphane Lasurschichten in den ausgedehnten, mehrschichtigen Bildgründen stehen neben opak mit Lackfarbe versiegelten Farbbereichen. Jede dieser Konsistenzänderungen des Farbigen und die Mutationen der graphischen Strukturen müssen als Bestandteil von Berrars Bildsprache genau gelesen werden. Die von Paul Klee zum ersten Mal systematisch erkundete Idee, die Differenzierungen des malerischen Mediums konsequent auf das Thema der Darstellung zu beziehen, führt Francis Berrar mit eigenständigen malerischen Möglichkeiten und auf der Grundlage eines neuen Bildbegriffs fort. Dabei kalkuliert Berrar kunstvoll mit den Spannungen, Widersprüchen und Brüchen zwischen dem Naturbezug seiner Chiffren und der bewußt akzentuierten Künstlichkeit des malerischen Mediums: In dem Bild *Red plants* (Abbildung auf Seite 6) beispielsweise ist der weitflächige graue Grund in rhythmischer Verteilung an sechs Stellen mit siegelartigen Kreisflächen aus einer leuchtend blauen, glänzenden Gummimasse überzogen.

Die jedem dieser blauen Flächen zur Seite gestellte handschriftliche Notiz »Red plants« – »Rote Pflanzen« – verstrickt den Betrachter in eine anschauliche Konstellation widersprüchlicher, ja letztlich nicht auflösbarer anschaulich-geistiger Zuordnungen, die die Reflexion vor diesem Bild auf eigentümlich lebendige Weise in Gang hält. Es gehört dabei auch zu dem Konzept Berrars, den Größenmaßstab seiner Naturdarstellungen bewußt unbestimmt zu lassen, so daß der Realitätsbezug für den Betrachter mehrdeutig bleibt: So können die blauen Kreisflächen als zelluläre Struktur oder auch als abstrahiertes Bild versiegelter Schnittflächen eines Baumes gelesen werden, ohne aber jemals ihren primären Status als abstrakte Bildelemente zu verlieren.

Diese Mehrdeutigkeit wird auch durch die von Berrar bewußt sichtbar gehaltenen Schichten der Werkgenese gespeist: Subkutan schimmern unter den äußeren Farbschichten tieferliegende Strukturen hindurch, die zeigen, daß das Bild als prozessuales Gebilde entstanden ist und potentiell fortsetzbar bleibt. So ist in *Red plants* unter dem Grau ein sandfarbener Grund verborgen, der gleichwohl die Koloristik des gesamten Bildes beeinflusst. In dem Bild »L.C.« (Abbildung auf Seite 10) überlagern sich gleich mehrere Farbschichten aus Eierschalenweiß, Grün und nur noch ahnbarem Rosé zu einem aus der Tiefe aufdämmernden, geheimnisvoll auratischen Farbfeldgrund. Auch das Motiv der schwarzen Linie, das dieses Farbfeld vertikal in zwei ungleiche Hälften teilt, hat sich auf den tieferliegenden Schichten an anderen Stellen befunden.

Diese Offenheit für verschiedene Realitätsbezüge, die Transparenz einer scheinbar prozessual offengehaltenen Werkgenese und die noch zu betrachtende Unabgeschlossenheit der Bildvorstellungen in Berrars Naturdarstellungen entspringen letztlich einem gemeinsamen grundsätzlichen Aspekt seines Naturbegriffs, seiner in der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Natur entfalteten Ästhetik des Erhabenen, wie sie im übrigen auch Jean-François Lyotard in seiner Philosophie eindringlich reaktualisierte.⁵ Die Erfahrung des Erhabenen in der für den Menschen unermeßlichen Größe der Natur bildet in Berrars Naturdarstellung ein konstitutives Element, und dieses Erlebnis der Unermeßlichkeit hält er nicht zuletzt in der Ausschnitthaftigkeit seiner Bilder präsent: Indem Berrar die Einzelbilder im Anschluß an den offenen Bildbegriff der »Non-relational Art« als zu den Rändern hin offene Gebilde behandelt, bleiben sie als fragmentarische visuelle Chiffren auf ein übergeordnetes Ganzes bezogen, das Berrar in unterschiedlichen Perspektiven und Maßstabsebenen umkreist, das aber letztlich undarstellbar bleibt. Im Horizont dieser übergeordneten Perspektive treffen die Einzelbilder mit ihren unterschiedlichen Darstellungsmitteln und -formen unvermittelt aufeinander, wird das Fragmentarische und Unabschließbare der in ihnen vollzogenen künstlerischen Naturrecherche offengelegt. Francis Berrar entschlüsselt die Natur in seinen malerischen Chiffren nicht, sondern er macht die Natur in ihrer Rätselhaftigkeit auf neue Weise sichtbar.

1. J.-F. LYOTARD, Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens (1979), in: DERS., Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, aus den Französischen übersetzt von M. Karbe, Berlin 1986, S. 51-78, 71f.
2. J.-F. LYOTARD, Essays zu einer affirmativen Ästhetik (1973), übersetzt von E. Kienle und J. Kranz, Berlin 1982.
3. Johann Wolfgang GOETHE, Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil, in: Goethes Werke. Band 12: Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen, München 1981, S. 30-34.
4. Vgl. VERF., Erkundungen in die Geometrie des Leiblichen, in: Villa Massimo. Studiengäste & Ehrengäste 1988-1992, Hannover 1994, S. 90-95.
5. J.-F. LYOTARD, Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, a. a. O., S. 109ff.