



Francis Berrar

° 1954 Überherrn

- 1976-81 Studium an der École Des Beaux Arts Nancy 1990 Arbeitsstipendium des Saarl. Kultusministers in Olevano Romano (Casa Baldi)
1991 Arbeitsstipendium der Saarl. Landesregierung in Moskau 1992 Rompreisträger und Stipendiat der Villa Massimo, Rom
- Ea 1989 Pfälzalerie Kaiserslautern; Galerie Albrecht, München; Galerie im Bürgerhaus, Neunkirchen* 1991 Galerie Weinand-Bessoth, Saarbrücken; Galerie am Paulusplatz, Trier; 1992 Villa Massimo, Rom⁴
1993 Galerie Weinand-Bessoth, Saarbrücken; Galerie D'ART CONTEMPORAIN, Blénod-les Pont à Mousson
- Ab 1985 Landesvertretung des Saarlandes, Bonn 1987 Landeskunstausstellung Saarland Museum, Saarbrücken 1988 Deutsche Kunst Heute-Kunst für Europa, Brüssel, Stadtgalerie Saarbrücken 1990 Saarferngas Förderpreis Junge Künstler; Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen 1991 Similitudes et Differences, Saarland Museum, Saarbrücken; Kunstszen Saarland, Schloß Mainau; Massimo Stipendiaten im Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen 1994 Kunstverein Speyer; Zeichnungen der 90er Jahre, Typisch Deutsch, Künstlerhaus Saarbrücken

Erkundungen in die Geometrie des Leiblichen. Zu den neuen Arbeiten von Francis Berrar

In den Arbeiten von Francis Berrar begegnet man einem eigentümlichen Widerspruch: In ihrer formalen Physiognomie augenscheinlich unkörperliche Gebilde aus sparsamen Lineaturen auf farbig beruhigten Flächen kreisen thematisch um die Vermessung des Körperlichen, dienen Berrar als geheimnisvoll-abstrakte Chiffren von Leiblichkeit. Seine Arbeiten bilden auch dort, wo in ihnen plastischer Körper oder Figur anschaulich zunächst zu fehlen scheint, Erkundungen in die Geometrie des Leiblichen. Berrar entwirft in seinen Bildern kein konsistentes Bild des Körperlichen, sondern gibt kleine Mikrologien aus der imaginären anatomischen Kartographie eines Organismus, den er je neu mit Blick auf einzelnes öffnet.

Berrars bevorzugter Blick auf den Leib ist nahsichtig, so nah, daß der Körper als Ganzes stets unüberschbar, der Leib als Ganzheit für den Betrachter unsichtbar bleibt. Leib konkretisiert sich

für Berrar nicht in greifbarer plastischer Rundung, sondern auf der abstrakten Ebene zeichnerisch erfaßter Strukturzusammenhänge, die er aus wechselnden Perspektiven je neu in den Blick rückt. Von Bild zu Bild ändert sich sprunghaft der Grad der Abstraktion, die Form der Maßstäblichkeit, die Ebene des Visuellen: Der Blick ruht auf der Rundung einer Körperöffnung (*Re XII*), wechselt zur rätselhaften Trichterform einer Gefäßröhre (*Re XXII*) oder zur idealen Ornamentik auf der Ebene des Mikroskopischen (*Re I*).

Das beobachtete Einzelne ist umgrenzt von Lineaturen aus Bleistift, Blaupausenfarbe oder aufgesticktem Bast, steht isoliert vor farbig gegeneinander delikat abgestuften monochromen Gründen, die sich weder als künstliche Nährlösung eines medizinischen Experimentierfelds, noch als neutralisierende Kontrastmittel für eine auf der Lauer liegende wissenschaftliche Wahrnehmung bestimmen, sondern vielmehr durch feine Manipulationen an der Farbkonsistenz selbst Qualitäten des Leiblichen gewinnen: Gebrochene Rosétöne, Ocker, Sandfarben, blasses Pistaziengrün sind vorherrschend, scheinbar verblichene Farben, die mit ihrer Patina Züge des Gealterten tragen. Der farbige Grund ist Ergebnis eines vielschichtigen Farbauftrags, dessen koloristische Sedimentierungen nur noch am äußersten Bildrand offen ablesbar sind. Tieferliegende, zumeist miteinander kontrastierende und sich schichtenweise überlagernde Farbflächen sind dem Bild einverleibt, bis zur obersten Schicht, die als äußere Haut alles überspannt. Darunterliegendes scheint nur partiell hindurch, erzeugt subkutane Konsistenzänderungen unter der Oberfläche des Farbigen, die unterschiedliche Dichtegrade des Körperlichen suggerieren, wie z.B. in *Re XII*, wo die farbigen Einlagerungen an der Mittelachse nach unten hin schlagartig ausgedünnt sind. In einigen Bildern tritt eine transparent glänzende Latexhaut hinzu, die die koloristische Leiblichkeit der Farbfläche zusätzlich haptisch intensiviert.

Thema der fünfteiligen kleinformatigen Bildersequenz *Re X, XII, XX, XXII, XIV*¹ ist die Körper-

öffnung, ein Thema, das Berrars Schaffen seit längerem schon leitmotivisch durchzieht²: In *Re XII* und *Re XX* wölben sich in komplementärfarbiger Schwellung gewachsene Körperöffnungen aus dem orangerosé- und hautfarbenen Grund. Während in *Re XII* die gemalte Körperöffnung oben und der horizontal aufgestickte Baststrang unten auf der unterschwellig zweigeteilten Farbfläche in einen eigenartigen anschaulichen Dialog treten, sind die vier Körperöffnungen in *Re XX* eingetragen in die abstrakte Geometrie einer leuchtend lachsrosérot eingezeichneten Ober-schenkelteilung. In *Re XIV* gewinnen die durch Blaupausen durchgepausten, 'raupenförmig' länglich umgrenzten Öffnungen eine fast animistische Eigenwertigkeit, in *Re XXII* und *Re X* erscheinen sie umgekehrt in einer geometrisch stilisierten Reduktion, fast als unbelebte Elemente einer technischen Apparatur: Einmal als längliche und in ihrer Funktion unbestimmte, nach oben ragende trichterförmige Kelchöffnung, einmal als zwei, nur über ein aufgesticktes Bastband miteinander verbundene elipsenförmige Rundungen, die – in ihrer räumlichen Umdeutung des Grundes – wie paßgenau in den blaßpistaziengrünen Farbgrund eingefügte 'Deckel' erscheinen, dem Bild im Ganzen Züge eines partiell unsichtbaren, verschlossenen Gefäßes verleihen.

Eigentümlicherweise verweisen Berrars Arbeiten gerade in dieser isolierenden Konzentration auf einzelnes, in ihrer Ausschnitthaftigkeit auf einen übergeordneten Zusammenhang jenseits der Bildgrenzen, der im Ganzen letztlich unsichtbar, unbestimmt und rätselhaft bleibt. Die Einzelbilder ergänzen sich als Teile eines virtuellen organismischen Funktionszusammenhangs, kommentieren sich darin gegenseitig, ohne diesen Zusammenhang jemals in seiner Ganzheit in den Horizont der bildlichen Darstellung zu bringen. Hierin überschreitet Berrar auch in seinen kleinen Formaten die Grenzen einer traditionellen Bildauffassung. Weder in der künstlerischen Form, noch in der thematischen Aussage strebt er nach Abgeschlossenheit, Ganzheit. An die Stelle der Chimäre einer

in die Werkeinheit eingebundenen weltanschaulichen Ideenmalerei tritt die fragmentarische Notiz, die lakonische Beobachtung, der Versuch, die Suche nach den Markierungen eines letztlich nicht darstellbaren Horizonts.

Daß sich der spezifische künstlerische Gestus Berrars in manchem mit der sachlichen Zurückgenommenheit der ästhetischen Rationalität eines *medizinischen* Blicks berührt, ist angesichts der vorherrschenden Thematik in Berrars Œuvre weniger überraschend, als es auf den ersten Blick erscheinen mag und führt in einzelnen Werken unmittelbar auf die Spuren seiner thematischen Erfindung.

So gibt Berrar im Blatt Nr. 18 aus dem Zyklus *muscle industrie*³ einen handschriftlichen Auszug aus der lateinischen Terminologie eines anatomischen Atlas, der keineswegs die vordergründigen Absichten einer surrealistischen Verrätselungsstrategie verfolgt, sondern auf dem Weg des Begrifflichen den körperlichen Bereich seiner bildlichen Auseinandersetzung markiert: Harnblase, männliches Geschlecht und so weiter. Die Worte in Berrars Werken erklären nichts, aber sie führen als Chiffren *sui generis* thematisch an eine Grenze, jenseits der seine bildkünstlerische Recherche einsetzt.

Auch ein unbetitelt, dreiteiliges Hauptwerk aus jüngster Zeit, *Re I, Re XXV, Re V*⁴, macht in der Mitteltafel einen Begriff zum Bild: 'Shaking Palsy'. Es ist der Name einer Krankheit, die im gleichnamigen Essay von James Parkinson von 1817 zum ersten Mal umfassend bestimmt und die inzwischen als Schüttellähmung unter dem Namen ihres Entdeckers allgemein bekannt ist, während Parkinsons *Essay on the Shaking Palsy*⁵ nur noch in medizinhistorischen Fußnoten auftaucht. Was fasziniert Berrar an diesem Buch so sehr, daß er es bis in die pastelpistaziengrüne Einbandfarbe des Buchdeckels in seine Malerei übernimmt und dieses am liebsten seinen Werken zur Seite stellen möchte?

In Parkinsons Essay greifen auf der Suche nach den komplexen Kennzeichen und Ursachen einer fortschreitenden Paralyse der körperlich-geistigen

Koordination des Leibes ästhetische und medizinische Rationalität unmittelbar und auf eigentümliche Weise ineinander. Parkinsons Betrachtungsebenen wechseln dabei zwischen der diagnostischen Anamnese, in der die Lebenszeit eines Patienten je neu als unpersönliches Bild eines Krankheitsverlaufs entworfen wird, dem systematischen Vergleich von Krankheitssymptomen, der Beschreibung von Heilungsversuchen, dem Studium medizinischer Berichte bis hin zum detaillierten Referat der optischen Eindrücke einer Obduktion, in dem Zug um Zug das Bild einer Krankheit Konturen annimmt, ohne daß Parkinson letztlich hinter das Geheimnis ihrer Ursachen dringt. Es ist der sachliche Grundgestus von Parkinsons medizinischer Recherche, der befreit von allem Pathos des Subjektiven, unvoreingenommen Einzelbeobachtung an Einzelbeobachtung fügt, auf der Suche nach den inneren Zusammenhängen einer unter der Oberfläche ihrer Symptome letztlich unsichtbaren Krankheit, der sich in manchem mit Berrars künstlerischer Recherche im Bereich der künstlerischen Mittel auf merkwürdige – in der Intention z.T. gegenläufige Weise berührt.

Berrars Arbeit zu 'Shaking Palsy' verweist in der Integration des Begrifflichen im Mittelbild und dessen Gegenüberstellung mit den Möglichkeiten der bildlichen Darstellung in den Seitentafeln gerade auf den Restbestand, der begrifflicher und medizinischer Analyse nicht mehr faßbar ist und der Gegenstand seiner künstlerischen Auseinandersetzung wird: Die in blasser bastgestickter Schrift auf leerem, hellpistaziengrünem Grund stehenden Worte erweisen sich in dieser Konstellation in ihrer anschaulichen Gestalt als anschauungslose, in ihrer Sagkraft 'schattenlose' Begriffe. Dennoch wird Schrift hier nicht nur als Modus einer defizienten Wirklichkeitsbeschreibung vorgeführt, sondern ist zugleich auch als *anschauliche* Möglichkeit einer Abstraktion *sui generis* gedeutet, der die bildlichen Darstellungen als alternative Perspektiven mit veränderten Realitätsbezügen zur Seite treten. Alle drei Tafeln öffnen mit je eigenen visuellen Möglichkeiten Blicke auf Wirklichkeit:

ihre unversöhnlichen Differenzen zeigen an, daß Wirklichkeit letztlich unübersetzbar bleibt.

In der linken Tafel *Re I* steigen – scheinbar auf der Ebene des Mikroskopischen – in schwerelos irdischwebender Diffusion blaßgelbe Kreisflächen in der virtuellen Strömung eines farbig in vielfältigen Brechungen um Orangeocker schwingenden Farbgrunds aufwärts, überschreiten nach oben hin an zwei Stellen die Grenzen der Bildfläche. Die Kreisflächen selbst sind aus dem Farbgrund ausgespart und erscheinen in ihrer – durch Bastband entlang der Binnenkonturen noch befestigten – kreisrunden geometrischen Form und der gleichmäßigen Binnenfärbung wie stillgelegte, in ihrem Innenleben paralyisierte Zellen.

In der rechten Tafel (*Re V*) kehren die Kreisflächen in Größe und Strenge der Geometrisierung wieder, nun aber roséfarben und je paarweise beidseits um ein schmales, stabförmiges Rechteck gruppiert; diese geometrischen Konfigurationen ragen in streng mittensymmetrischer Ausrichtung von allen vier Bildrändern in einen in Rosévarianten lebendig verdichteten Farbgrund hinein, in dessen Zentrum sich auf den Mittelachsen des Bildfeldes schemenhaft eine Kreuzform abzeichnet. Der Charakter des Leiblichen ist nun im Farbgrund verstärkt, zugleich aber in den ausgesparten und nun nicht mit Bast umgrenzten Formen wiederum durch die strenge Geometrisierung und fast hermetische Homogenität der Farbe vollständig aufgehoben. Der Wirklichkeitsbezug dieser Darstellung ist schwieriger zu deuten als in *Re I*, erschließt sich in seiner Gänze erst über die Betrachtung von Berrars Zeichnungen, in denen oft Leitmotive seiner künstlerischen Beschäftigung in mannigfaltigen Mutationen durchgearbeitet sind. Die Thematik von *Re V* ist in Zeichnungen von 1992 aus Berrars Romaufenthalt vorbereitet: Die dort z. T. in ostentativer Unzweideutigkeit, z. T. in emblematischer Stilisierung und Geometrisierung thematisierte provokative Verschmelzung und Entgegensetzung von Phallus und Kreuz, die thematisch sowohl eine Wendung ins 'Obszöne', wie in die Bedeutung einer modernen Vanitassym-

bolik nehmen kann⁶, erscheint in *Re V* anschaulich neu gedeutet. Während das Kreuz nun bis zur Unkenntlichkeit im Farbgrund versinkt, verfestigt sich die Darstellung des männlichen Geschlechts zu einer geometrischen Chiffre, wird zum Bild eines durch Paralyse stillgelegten Körperorgans.

Bewußt experimentiert Berrar im Bereich der linearen Formensprache seiner Malerei bis in die Wahl seiner künstlerischen Techniken hinein mit künstlerischen Strategien, den individuellen Ausdruck seiner Hand partiell zu neutralisieren, sucht nach Möglichkeiten des Indirekten, indem er Lineaturen auf die Leinwand aufsticht, durchpaust oder aus dem Grund ausspart. Auch im Mittelbild *Re XXV* ist dies erkennbar: Die von glatt geschliffenen Latexüberzügen hautartig verdickte Leinwand durchzieht wie eine große Naht die in Bastfäden applizierte Schrift 'Shaking Palsy', die in ihren äußerlichen Zügen eine Handschrift nachbildet und doch in ihrer materiellen Umsetzung unpersönlich bleibt. Interessanterweise ist genau diese Aufhebung des individuellen, willentlich gesteuerten Ausdrucks aus motorischer Bewegung eine von Parkinsons Hauptfiguren in der Beschreibung der Schüttellähmung, beginnend mit den Händen: '...the hand failing to answer with exactness to the dictates of the will'⁷. Aber während Parkinson dieses Aussetzen aus der Perspektive des Arztes verständlicherweise ausschließlich als zu heilende körperliche Defizienz beschreibt und in seinen Krankenberichten bezeichnenderweise gerade ein Künstler kraft seiner künstlerisch-zeichnerischen Betätigung zeitweise die krankhafte Paralyse der körperlichen Kontrolle überwindet, bestimmt Berrar gerade in dieser Aufhebung des individuellen Ausdrucks einen positiven Ansatzpunkt seiner künstlerischen Arbeit.

Das ästhetische Potential des medizinischen Blicks mußte nicht erst von Künstlern entdeckt werden, sondern war – womöglich immer schon – den Medizinern selbst bewußt, wie z. B. an einer sprachmetaphorischen Wendung des englischen Arztes Theodor Sydenhams aus dem 17. Jahrhundert deutlich wird: 'Derjenige, der die Ge-

schichte der Krankheiten schreibt, muß mit Aufmerksamkeit die klaren und natürlichen Erscheinungen der Krankheiten beobachten, so wenig interessant sie ihm auch scheinen mögen. Er muß hierin die Maler nachahmen, die, wenn sie ein Porträt machen, darauf bedacht sind, bis zu den kleinsten natürlichen Dingen und Spuren auf dem Gesicht der zu porträtierenden Person alles wiederzugeben.⁷⁸ Ungeachtet der grundsätzlichen Bedeutung des Anschaulichen in der Kunst des ärztlichen Blicks vollzog sich, wie Michel Foucault in seiner eindringlichen ideengeschichtlichen Analyse zur *Geburt der Klinik* gezeigt hat, an der Jahrhundertwende um 1800 eine historisch bahnbrechende, qualitative Neubewertung der ästhetischen Dimension innerhalb der medizinischen Betrachtung, deren Auftreten mit den Anfängen der 'modernen' Medizin zusammenfällt: 'Die moderne Medizin hat selber ihr Geburtsdatum in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts angesetzt. Sobald sie über sich selber reflektiert, identifiziert sie den Ursprung ihrer Positivität mit einer Rückkehr von der Theorie zur wirksamen Bescheidenheit des Wahrgenommenen. Tatsächlich beruht dieser angebliche Empirismus nicht auf einer Wiederentdeckung der absoluten Werte des Sichtbaren, nicht auf einer entschlossenen Abkehr von den Systemen und ihren Chimären, sondern auf einer Reorganisation jenes sichtbaren und unsichtbaren Raumes, der sich aufgetan hatte, als vor Jahrtausenden ein Blick beim Leiden der Menschen haltmachte. Die Verjüngung der medizinischen Wahrnehmung, das Hellerwerden der Farben und der Dinge unter dem Blick der ersten Kliniker ist indessen kein Mythos; am Anfang des 19. Jahrhunderts haben die Ärzte beschrieben, was Jahrhunderte lang unter der Schwelle des Sichtbaren und des Aussagbaren geblieben war. Aber das kam nicht daher, daß sie sich wieder der Wahrnehmung zuwandten, nachdem sie allzulange spekuliert hatten, oder daher, daß sie nun mehr auf die Vernunft hörten als auf die Einbildungskraft. Das lag vielmehr daran, daß die Beziehung des Sichtbaren zum Unsichtbaren, die für jedes konkrete

Wissen notwendig ist, ihre Struktur geändert hat...'⁷⁹ In diesen Worten Foucaults ist unausgesprochen nicht nur der wissenschaftsgeschichtliche Ort der Parkinsonschen Untersuchung markiert, sondern auch ein gutes Stück ihres ästhetischen Potentials angedeutet: Parkinsons Essay ist ein paradigmatisches Beispiel für die Entdeckung einer neuen medizinischen Rationalität auf dem Wege der ästhetischen Beschreibung des Sehens und des Sichtbaren, zur Erkundung einer in ihren Ausdehnungen und Gründen letztlich unsichtbaren Paralyse des menschlichen Organismus. Und in dieser ästhetischen Qualität eines bis ins Unbestimmte, Unsagbare vordringenden medizinischen Blicks liegt ein möglicher Ansatzpunkt für die Übertragung in ein ästhetisches Programm auf dem Boden eines anthropologisch fundierten Konzepts von Kunst, wie es in den Arbeiten von Francis Berrar mit spezifischer Ausrichtung vertreten wird. Dabei bleiben Berrars Bilder – im Unterschied zum medizinischen Diskurs – in ihrer starken Reduktion der bildkünstlerischen Mittel zwangsläufig mehrdeutig, geheimnisvoll, gelegentlich hermetisch. Berrars Arbeiten sind wortkarg, aber gerade darin verwirklicht sich eine anschauliche Geste, in der die Erfahrung des Erhabenen am Paradigma des Leibes, wie sie heute in vielen Bereichen der Leibefahrung verloren gegangen ist, noch möglich wird.

Christoph Wagner

1. *Re X, Re XII, Re XX, Re XXXI, Re XIV*, 1994, Mischtechnik und Stickerei auf Leinwand, jeweils 30 x 24 cm.
2. Vgl. z.B. den umfangreichen Zeichnungszyklus *muscle industrie* von 1993, der in eigener Weise dem Thema der Körperöffnung gewidmet ist (Abb. in: *Zeichen zeigen. Zeichnungen der 90er Jahre*, Ausstellung vom 27.5.-26.6.1994, Kunstverein Speyer und Saarländisches Künstlerhaus Saarbrücken, 1994, S. 21ff.).
3. 1993, Graphit auf Blaupause auf Papier, 30 x 21 cm (Abb. im Katalog: *Zeichen zeigen*, op. cit., S. 23).
4. *Re I* und *Re V*, 1994, Mischtechnik und Stickerei auf Leinwand, je 180 x 120 cm; *Re XVI*, 1994, Mischtechnik und Stickerei auf Leinwand, 40 x 72 cm.
5. James Parkinson, *An Essay on the Shaking Palsy*, London 1817 (reprograph. Nachdruck o. J.).
6. Siehe hierzu v. a. die Zeichnungen vom 19.3.1992 (Kugelschreiber auf Papier, 29 x 21 cm) und vom 1.3.1992 (Kugelschreiber auf Papier), abgebildet in: *Francis Berrar. Jahresdokumentation 1991/1992*, Deutsche Akademie Villa Massimo Rom, Villa Massimo 1992, o. S.

7. J. Parkinson, op. cit., S. 4.
8. Th. Sydenham, *Praxis medica experimentalis*, Leipzig 1695, zitiert nach der Quelle und Übers. bei Michel Foucault, *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks* (übers. von W. Seitter), München 1991, S. 22.
9. M. Foucault, *Die Geburt der Klinik*, op. cit.
10. M. Foucault, ebd., S. 9f.

© beim Autor



