

EINE ABFOLGE VON LINIEN

Manlio Brusatin

Es ist altbekannt, daß eine Skulptur einen Sockel benötigt. Der Sockel ist der negative Teil der Skulptur, der aus ihr hervorgeht und ihre natürliche Spannung, ihr Leben bewirkt. Eine Vase, sei sie nun klein oder groß, steht anstelle der Erde und ist mit ihrem Volumen und ihrer Struktur die Basis, auf der jede Pflanze, ob nun mit ausladenden Ästen oder spiralförmig wachsend, üppig oder ganz schmal, mit gerade verlaufenden Linien oder geschwungen, *existiert*. Ich spreche von der normalen Reaktion des Betrachters einer Skulptur, der damit konfrontiert ist, wie die Skulptur zum "Himmel" wird, zur "Erde" und darauf, was die Skulptur in Bezug auf diese ist: das ursprüngliche Alphabet und das Wort der Skulptur. Basis oder Sockel sind ein fundamentaler Zustand der Existenz von Architektur, so sehr, daß James Joyce in *Exiles*, der einzigen Komödie aus seiner Feder, von jenem Genre der Skulpturen und Monumente schrieb, das Plätze und Friedhöfe erobert hat und wo jede menschliche Gestalt, in ihrer mehr oder weniger großartigen Statuenhaftigkeit, einen unlösbaren Konflikt mit ihrem eigenen Sockel anklagte. Antonio Catelani mit wissender Ironie zeigt besondere Aufmerksamkeit für die Grenzlinie, innerhalb derer eine skulpturale Struktur plaziert wird. Manche Linien und Horizonte sind wie ein Theorem in das Herz und in die Adern von Marmor und Stein eingegraben. Aber dieses ursprünglich skulpturale Werk "sucht" und verbindet sich mit einer architektonischen Wand, die wie ein Horizont gezeichnet ist, ein perspektivischer Hintergrund, ein vertikaler oder schräger Sockel. Sein Universum der Linien, in symbolischen Richtungen erdacht und geschaffen, bildet eine architektonische Wand, bei der Türen und Fenster zugemauert wurden, wobei die Spuren des inneren Bogens, der Türstöcke und Schwellen sichtbar bleiben. Das Ergebnis ist ein Raum, der real ist, obwohl er nicht betreten werden kann, wo es Sinn hat, einen Kosmos der Linien zu bilden oder Tablett-artige, rahmenähnliche, spiegelähnliche Oberflächen, in denen Catelani gerne die Arabeske einschließt und ankettet, ein wunderbarer, bewegungsloser Abgrund, eines Spiegels, der von den Bildern, die hineingefallen sind, korrodiert ist: jener steinernen Malerei, die man im "gelben Sienna"-Marmor wahrnimmt, der einem Stilleben eine einzigartige und ursprüngliche Form gibt, das vor einigen Zehntausend Millionen Jahren stratifiziert wurde.

Diese "Bilder", gesammelt und wie gefaßte Edelsteine geschnitten, reiht Catelani an einer Wand entlang auf, in der natürlichen Architektur einer "Wunderkammer", in der völlig künstliche Dinge aufgehängt sind als wären sie von der Natur geschaffen, und natürliche, die wie Artefakte erscheinen mit den Widerspiegelungen und Ähnlichkeiten einer Kunst, die die Natur kopiert, und einer Natur, die den Gesetzen der Kunst folgt, auch um natürlicher zu erscheinen. Man beachte die Titel dieser Werke: *Opera incerta* (Unsicheres Werk), *Canone variabile* (Variable Canon), *Tipologia* (Typology), *Pendant* ... Um sowohl den Raum, der dahinter liegt, als auch die Seele dessen, was davor aufgehängt ist, zu schaffen, wendet Catelani seine Aufmerksamkeit den Schnittlinien zu, die Körper voneinander trennen, aber ihnen auch ihre sofortige Definition geben: so wie man ein Blatt Papier schneidet, um den Umriß eines Gespenstes zu erschaffen, oder es innerhalb eines Käfigs formt und faltet, der wie ein Gitter leerer Räume gestaltet ist, die flexible Materialien beherbergen.

Um die Form eines Spiegels zu verfolgen und wenn Catelani sie im reflektierenden Material übermalt, um sie dann wieder in das undurchsichtig-transparente Material der Oberfläche des Bildes zu tauchen, schneidet er entlang der Linie eines hypothetischen Rahmens die Form eines Wappens oder eines Emblems, das in seiner Zeichnung bis zur Unkenntlichkeit ausgelöscht wurde, an der imaginären Grenzlinie seiner alten Geschichte. Wir bleiben stehen und befragen diese über den Türen angebrachten Embleme, wenn wir ihre völlige Absetzung bemerken, wenn sie von den Adlern und den Sternen verlassen wurden, die sie in der Geschichte der Familie hochhielten, die andererseits wiederum sie hochhielt. Nun liegt alles an der korrodierten Grenzlinie eines Schildes, der das Aussehen eines dankbaren Teufels angenommen hat. Der geschnittene Stein ist langsam dem labyrinthischen Weg des hydrokopischen Holzwurms gewichen, unter der Anleitung des großen Künstlers, der wie man sagt die Zeit ist.

Antonio ist sich dieser Abnutzung und dieses Zerfalls durch die Zeit bewußt und er setzt wieder zusammen und rettet durch den festen Umriß eines Rahmens oder Ornaments, die von den sprichwörtlichen sieben Mal sieben Schichten Kalkfarbe bedeckt sind wie die Haut, die ein Rauminneres bewahrt für die Lebenden, die hindurchgehen.

Seine *Pendant* genannten Werke, authentische Ausschnitte kleiner und großer verlorener Welten, die in einer geschwungenen Arabeske neu zusammengesetzt wurden, könnten, wie lineare Ziegel, das Dach dieses großen Hauses des zurückgeholten Lebens, der Türen und Fenster, die zugemauert sind, bedecken. So wie es mit dem Haus des *Golem*, des dienstbeflissenen Automaten geschah, von dem Gustav Meyrink berichtet, ganz wie ein menschliches Wesen lebendig, indem es die Gestalt eines alten Überziehers aus Staub und Ruß annahm, der vorzeiten aus den Tonüberresten entstand, die Gott am Ende der Schöpfung übrigließ.

Antonio liebt diese Geschichte, die älter ist als die Geschichten, wie das Bild, das dem Bild vorausgeht, und die Linie, die er nachzeichnen möchte, spannt sich aus wie eine Bogensehne: der Pfeil, der dem Pfeil vorangeht.