

Natur im Innenraum

Carolyn Christov-Bakargiev

Die Objekte von Antonio Catelani sind raffiniert und elegant, erscheinen heiter und unbefangen. Schon immer erzählen seine Werke von der Kunst als Modell des Wissens und der Erfahrung, weit entfernt von der Anti-Kunst dadaistischer Herkunft, welche die Grenzen der Kunst herausforderte und die Realität bedingungslos einschloß.

Die Werke von Catelani hingegen beschäftigen sich mit den Problemen der Malerei und der Skulptur, der Farbe und der Linie, der Form und der Komposition, der Spannungslinien, der Schwerkraft, der Regeln und der Stile. Indem er mit seinen Arbeiten diese Erkenntnis und dieses Wissen zu komponieren und zu konstruieren versucht, greift Catelani häufig auf die Sprache der Architektur zurück, der Kunst der Konstruktion schlechthin. Aber es sind keineswegs Bauten die so entstehen, auch keine Malereien oder Skulpturen, sondern Versinnbildlichungen nicht mehr vorhandener Möglichkeiten oder, besser, einer Moderne, die in die Unsicherheit entglitten zu sein scheint.

In *Il corpo del colore* (Der Körper der Farbe), realisiert 1995 auf Schloß Solitude bei Stuttgart, sehen wir fünf verschiedene Elemente, bestehend aus großblättrigen, fleischigen Pflanzen, Öl auf Karton, Sperrholzstücken und weiteren Materialien, die im *Hirschgang*, einer halbrunden Promenade im Inneren der barocken Schloßanlage, aufgestellt sind. Als handle es sich um verschiedene Variationen, erscheinen die mehrfarbigen Elemente, meist in Öl auf Karton, zunächst zweidimensional, und definieren sich nur vorübergehend als vollplastische Körper. Durch Klammern mit den Pflanzen, welche das räumliche Moment dieser Variationen darstellen, verbunden, scheinen die farbigen Kartons die Pflanzen einzuwickeln. So entstehen eine konische Vasenform, eine floßartige Struktur durch lichtdurchlässiges Glas gestützt, ein Kubus, eine architektonische Struktur, welche an die *Tipologie*¹ (Typologien) erinnert, sowie eine konische offene Form aus Ringen, welche die Pflanze umgreifen. Wie in einem Tanz umfassen die Grundelemente der Geometrie und der Malerei andere freie, unkontrollierbare Elemente. Dieser scheinbar heitere Tanz der Farben erzeugt Spannung, er verweist auf eine ständige Bewegung und auf die Suche nach Ausgewogenheit und Kontrolle.

Bereits 1989, ein Jahr nach dem Beginn der *Tipologie* hatte Catelani echte Pflanzen in eine Ausstellung einbezogen², indem er deren aufsteigende Bewegung im Zentrum des Raumes der absteigenden Bewegung von bemalten, an der Wand befestigten Glasfliesen entgegengesetzte. Er erreicht so

eine Parallele zwischen dem wirklichen Organismus der Pflanzen und dem Organismus der Malerei, welche nicht vom Künstler gelenkt wird, sondern ihre zufällige Form erst durch farbigen Lack, der zwischen Glasplatten gedrückt wurde, findet. Ebenso entsteht eine Analogie zwischen der Form der Blätter und der der Fliesen, welche auf barocke Dekorationen verweisen.

Während aber die Kunst des Barockzeitalters auf der Idee der Naturnachahmung begründet war, wird hier eine Kontinuität zwischen Kultur und Natur durch die direkte Nebeneinanderstellung zugleich hergestellt und wieder verworfen.

Man sucht nach einer Beziehung zur Wirklichkeit, dargestellt durch die Pflanzen, sowie nach der Erfahrbarkeit des entstandenen Raumes, wird aber ständig mit dem Faktum konfrontiert, daß man sich in einem geschlossenen Garten befindet, im kulturellen Raum einer gebändigten Natur, in einem Gefäß, in einer Natur im Innenraum.

Anschließend an die Arbeiten in Schloß Solitude präsentierte Catelani zwei Objekte mit großblättrigen, tropischen Pflanzen in Gubbio.³ Eine einzige Komposition aus bemalten Kartons, welche den Fuß von zwei Pflanzen umfassen. Auch hier ist ein künstliches und sehr farbiges Element vorübergehend an ein natürliches Bestandteil angelehnt, wie um Verständnis und Eintracht zwischen diesen beiden Teilen (Natur und Kultur) herzustellen. Gleichzeitig jedoch definiert sich die große Distanz zwischen beiden. Der Eingriff des Künstlers beginnt erst nach der Auswahl der Pflanzen, fast wie ein Anhang an das gegebene, natürliche Bestandteil der Komposition. Es ist unvermeidbar, daß die Ergänzungen des Künstlers nicht im Zentrum stehen, sondern in der Umgebung, am Rand,⁴ *außerhalb* der ausgewogenen und geordneten Struktur der modernen Malerei. In *Impasse* (Sackgasse), 1994, sind Formen, welche an Staffeleien erinnern, flach an die Wand gelehnt und halten weiße, leere Bilder. Die Pflanzen haben die gleiche Funktion, die die Kunst (das Bild) in *Impasse* hatten: Sie verleihen der Komposition und deren instabilen Elementen einen Sinn, eine Ordnung, ein Motiv. Aber ebenso wie das Bild auf der Staffelei weiß und leer ist, lassen auch die Pflanzen sich letztendlich nicht fassen. Sie entweichen, sie verleihen der Komposition keinerlei Ordnung. Sie haben ihre eigene Vitalität, sie wachsen und nehmen keine Rücksicht auf die vom Künstler hinzugefügten Elemente, welche, im Gegensatz zu den Pflanzen, schwach erscheinen. Die Pflanze besitzt eine Vitalität und einen biologischen Mechanismus mit eigenen Gesetzmäßigkeiten, die

menschlichen Rechte und Normen hingegen scheinen keineswegs so sicher und selbstverständlich. Vergleicht man den vom Künstler errichteten Teil mit dem der Pflanze, ist es der Mensch, der angesichts der reichen Komplexität dieses Organismus verliert, der die Malerei und die Skulptur als bloße Dekoration erscheinen läßt. Die Farben von Catelani erinnern an Mondrian, aber erreichen keineswegs dessen Einfachheit. Blau, orange, weiß und grün erscheinen nur auf den ersten Eindruck primär, denn das Orange (es gibt zwei Orange in Catelani's Kunst) ist ein gelbliches Rot, unrein und unsicher. Auch ist die gesamte Komposition nicht auf dem Gleichgewicht gegründet, sondern auf dem Ungleichgewicht zwischen den einzelnen Teilen, auf der Negation der Komposition. Die Elemente schwanken in einer Unordnung und finden ihre letztendliche Anordnung, ihre eigentlich Definition nur in einer vorläufigen und provisorischen Ordnung, als wären sie Bausteine eines Kinderspieles. Bei Mondrians Werk kann man mit Sicherheit von einer Abstraktion der Darstellung ausgehen, und von seinem Willen, dadurch die elementaren Grundsätze der Kunst und der Gedanken zu erreichen: "Meine neuen Gemälde haben das gleiche Ziel wie die vorangegangenen. Sie haben das gleiche Ziel, aber sie heben es besser hervor. - Und welches wäre das? - Plastische Beziehungen mittels Farb- und Linienkontrasten auszudrücken. - Aber stellten Ihre ersten Arbeiten hingegen nicht die Natur dar? - Ich drückte mich *mit Hilfe der Natur* aus. Wenn Sie die Abfolge meiner Arbeiten genau beobachten, werden Sie sehen, daß die naturalistische Gestalt allmählich aufgegeben wird, um diese plastischen Beziehungen zu betonen."⁹ Mit dieser Vision von Stabilität, die er zwar bewundert, die er im selben Moment jedoch vermeidet, setzt Catelani sich auseinander, indem er in umgekehrter Art und Weise vorgeht: Mit den abstrakten *Tipologie*, und Werken wie *Pratica degli stili* (Praxis der Stile), 1990, *Doppio Ordine* (Doppelte Ordnung), 1985, und *Ordinare* (Ordnen), 1986, werden seine Arbeiten eine Art Begleiterscheinung. Nicht etwa durch ihre Darstellungsform, sondern vielmehr durch das unmittelbare Einbeziehen echter Pflanzen. Dennoch, was ist *echt*, was kann man *Natur* nennen, wenn auch die Pflanze im Topf eine imaginäre Konstruktion ist, eine Hypothese vom Aufnehmen der Natur in die Kultur, von Zähmung, als könne man auch das biologische Leben ordnen? Wenn die Malerei von Catelani eine erweiterte Malerei ist, eine Malerei die die Malerei ersetzt, so ist auch die Pflanze in seinen Arbeiten ein Lebenszeichen, das man

sich außerhalb des Fensters vorzustellen hat, außerhalb des Innenraums des Hirschganges. Gleichzeitig jedoch handelt es sich um ein natürliches Element, welches Kunst simuliert, um eine vergeistigte Natur.

(aus dem Italienischen von Sonja Müller)

1. Die *Tipologie*, realisiert 1988 bis 1992, sind dreidimensionale Objekte, sortiert und konstruiert, in welche Elemente verschiedener Natur eingegliedert sind in Gitterstrukturen aus unbehandeltem Holz. Sie erinnern an Architektur, aber sind weder fertige Konstruktionen noch Projekte: Modelle an der Grenze zwischen Projekt und fertigem Objekt. Sie befinden sich außerhalb jedes Maßstabes, zu groß, um Modelle zu sein, doch haben sie eine utopisch-planerische, katalogartige Dimension.
2. Studio Guenzani, Milano 1989
3. "Forma Urbis", Gubbio 1996
4. Auch in der kleinen Arbeit *Tonsure* (Tonsur) von 1989 entwickelt sich die Malerei in einer Randzone, rund um ein leer gebliebenes Zentrum
5. Piet Mondrian, "Dialoog over de Nieuwe Beelding", *De Stijl*, Leiden, Februar-März 1919