

**Roland Günter**

## **DER BILDHAUER NAG ARNOLDI**

In Europa von Nord nach Süd reisend, zwischen zwei zutiefst unterschiedlichen kulturellen Zonen, überqueren wir das größte Gebirge des Kontinents. Über die Kämme, oft in den Wolken, winden sich mühsam angelegte alte Paßstraßen.

Im letzten Jahrzehnt hat jedoch die Industrialisierung diesen Übergang einfach gemacht. Von der einst immensen Mühe bleibt nur ein kurzer Alptraum von zwanzig Minuten: in einer langen, staubgefüllten Röhre eines Tunnel. Sie führt durch die Tiefe des Bergmassivs, ohne sein Inneres auch nur für einen einzigen Blick zu erschließen. Die Wahrnehmung verschwindet: kaum registrieren heute die Reisenden noch, daß sich die Erd-Kruste zwischen Nord- und Südeuropa gigantisch aufbäumt.

Wenn wir am Ende des Tunnels ins Sonnenlicht kommen, haben wir das Gefühl, »im Süden« zu sein.

Aber ich mißtraue dem schnellen »Flug« des Automobils, daher lasse ich meine Fragen nicht untergehen: so erlebe ich nun in den nächsten Stunden, daß die Alpen kein Gebirgszug sind, sondern eine immens breite Landschaft aus Felsen - viel breiter als Holland und auch ausgedehnter als die Po-Ebene

So blicke ich jetzt auf einer Fahrt, die mir absichtsvoll wieder lang wird, ehe ich in der Po-Ebene meine Orientierungs-Stadt Mailand erreiche, die steilen Wände von langen Tälern hoch. Mir begegnen Schluchten und Massive. Ich sehe kühne Auffaltungen und Überschichtungen. Ich ahne Massen und spüre ihre gigantische Schwere. Mir scheint, daß Kräfte am Werk sind, die diese Massen in Bewegung halten. Ich weiß, daß die Jahrtausende an dieser Erde arbeiteten. Und ich meine zu sehen, daß sie immer noch daran wirksam sind. Am deutlichsten wird mir das, wenn ich mit den Augen den freien Fall des Wassers an einem der zahlreichen Fälle verfolge - ein Schauspiel, das mir fremd und kaum faßbar erscheint.

Inmitten dieser Szenerie begegne ich - zum ersten Mal - den dramatischen Geschöpfen des Bildhauers Nag Arnoldi.

Jahrtausendlang waren die Alpen als das mächtigste Gebirge Europas die gewaltigste Barriere zwischen unterschiedlich geprägten Kulturen. Noch nach dem Zweiten Weltkrieg kam den Reisenden die Überquerung wie ein Abenteuer vor. Zur Goethe-Zeit verhingen die Kutscher die Fenster der Karossen, damit die Insassen keinen anhaltenden Schrecken bekamen: über den Anblick von soviel gigantischer Natur.

Die Alpen-Übergänge stecken voll von Spannung. Sie bergen bis in unsere Tage eine Fülle von Mythen. Uns kommt die Assoziation an Hannibal, der von Karthago aus über Spanien und Frankreich seinen Weg über die Alpen nahm. Zu den Mythen gehören auch seine Tiere: Die Elefanten: sind Wesen von größter Kraft, aber auch Symbole tapsiger Ohnmacht gegenüber dieser Natur

Hat in den Geschöpfen des Bildhauers Arnoldi diese Paradoxie von Gewalt und Ohnmacht eine künstlerische Gestalt gewonnen? Und auch die Ohnmacht des Gewaltigen? Und die Gewalt der Ohnmacht?

Das Felsenmeer des Tessin ist ein Durchgangsland. Während viele Reisende bequem in ihren Autos sitzen, sind sie oft schon mit ihren Phantasien weiter südlich. Auf den Beifahrer-Sitzen erkennen wir Schlafende. Die internationalen Züge passieren meist im Dunkel der Nacht.

So geht die Wirklichkeit oft nicht einmal in die Träume ein.

Hat sie das verdient?

Oder mangelt es in dieser Landschaft vielleicht an Bildern, die Künstler für die Köpfe der Reisenden geschaffen haben?

Fehlen uns hier Bilder, wie sie als eine der großen kulturellen Leistungen durch die Jahrhunderte hindurch auf der italischen Halbinsel geschaffen wurden? Was wir, auch als Reisende, dort wahrnehmen, wird - es mag überraschen - meist nicht im Kopf des einzelnen geformt, sondern es wurde kulturell von den Bildern vorgeprägt, die gestaltmächtige Menschen - wir nennen sie Künstler - erarbeitet.

Seit ich jedoch die prometheischen Geschöpfe des Bildhauers Nag Arnoldi kenne, besitze ich nun solche Bilder für meinen Weg von Nord nach Süd über die Alpen. Ich reise mit anderen Augen durch den Tessin.

So macht wechselseitig die Kunst die Natur verständlich und die Natur die Kunst.

Seither ist mein Weg keine Durchfahrt mehr, die die Wirklichkeit nahezu zum Verschwinden bringt, sondern er ist ebenso ein Ziel wie die Toskana, in der ich mich am nächsten oder übernächsten Tag niederlasse.

Ich beginne zu verstehen, was das Durchgangsland Tessin bedeutet.

Die Industrialisierung des Reisens durch die Einebnung der Wege und die Schnelligkeit der Verkehrsmittel, vor allem der Ausbau des Gotthardt-Tunnels in den achtziger Jahren, hat der Felsenlandschaft der Alpen die jahrhundertelange Beschwerlichkeit genommen. Sie nahm aber auch den Reisenden die Mühsal der Auseinandersetzung, die über die körperliche Strapaze auch den Geist prägt. Nun ist aber alle Erfahrung ambivalent, sie besitzt also mehrere Ebenen. Deshalb erhalten wir auch eine neue Chance: weil diese gewaltige Felsenlandschaft nicht mehr die körperverzehrende Hürde zwischen Nord und Süd ist, vermag sie nun zu einem Ereignis zu werden, das Nord und Süd auch verbindet.

Damit dies bewußt wird, dazu bedarf es der Arbeit von Menschen. Sie formen am Bewußtsein im Prinzip in einer bildhauerischen Weise. Was der Bildhauer Arnoldi tagtäglich in seiner Werkstatt in Comano zwischen den Bergen besorgt, geschieht ebenso in der Tätigkeit nachdenklicher Reisender zwischen Nord und Süd. Über meine Arbeit mit der Landschaft und mit den plastischen »Bildern« von Arnoldi entsteht in meinem Kopf die Vorstellung, daß der Tessin keine Trennung mehr ist, sondern eine Klammer zwischen Nord und Süd.

Ich suche den Ort, wo der Bildhauer lebt. Ich finde das Dorf Comano. Eine Fußstunde nördlich von Lugano. Auf einer Höhe. Auf einem flachen Hügel steht eine alte Kirche. Neben ihr liegt die kleine auffällig in sich geschlossene Innenwelt des alten Dorfes. Sie weist ihre spröde Umgebung ab. Zugleich nimmt sie davon einiges nach innen: ihre harten Materiale. Gelegentlich aber breitet sich mitten zwischen ihnen ein weicher, gelblicher italienischer Putz aus. Wieder ohne mich, von Norden kommend, den Süden. Und ich denke über den Norden nach. Mich überrascht, was sich hier trifft. Ich bin neugierig: Wie begegnet sich so Verschiedenes eigentlich? Schließt es sich aus?

Ich höre Leute, die Italienisch sprechen. Ich frage einen Schweizer Freund, wie sich dieser Süden der Schweiz zum Norden verhält. Er hat Schwierigkeiten, etwas dazu zu sagen. "Exzentrisch", fällt ihm ein. "In meinem Gedächtnis haftet die fast stündliche Veränderung der Landschaft."

Hier also lebt der Bildhauer Nag Arnoldi. In dem Teil des Tessin, der auf mich am merkwürdigsten, fremdesten und zugleich am anziehendsten wirkt: unweit von Lugano. Dort sind rundherum die Felsenverklüftungen immer noch gewaltig - als ob das Felsenmeer zwischen Nord und Süd niemals aufhört. Aber im Gegensatz dazu breitet sich nun in der glatten Oberfläche des Sees eine ausgedehnte Ruhe aus.

Das faszinierte viele Menschen seit dem letzten Jahrhundert so stark, daß sie sich an den Ufern und an den Berghängen niederliessen, sich Häuser bauten. Das Beste an ihrer Architektur sind ihre Öffnungen: für den weiten Blick über die Fläche des Sees, die in einem so starken Kontrast zur Enge der Täler steht.

Unser Blick geht jetzt zum erstenmal tief in den Süden. Dann jedoch setzen sich hier - ein wahnwitziges Ereignis für die Phantasie - die Felsverklüftungen geradezu ins Innere der Erde fort: unter das Wasser des Sees. Imaginär. Sie fressen sich in den Ahnungen der Menschen fest.

Das ist nun wirklich eine der spannungsreichsten Landschaften der Erde.

Zwischen Nord und Süd.

Ich versuche herauszufinden, ob es im Laufe der Jahrhunderte Künstler gab, die diese Gegensätze mit ihren eigentümlichen Spannungen in ihren gemalten, skulptierten, architektonischen oder filmischen Werken deutlich machten: in symbolischer Weise. Es fällt mir schwer, jemanden zu finden. Aber vielleicht habe ich noch nicht lang genug danach gesucht. Ich werde weiterforschen.

Im Augenblick genügt mir, daß an diesem Weg, jetzt, zu dieser Stunde, mir der Bildhauer Nag Arnoldi begegnet.

Von Kind an hat er das Felsenmeer greifbar vor Augen. Mir kommen Geschichten von Bildhauern in den Sinn: Michelangelo spielte als Kleinkind besonders intensiv mit Steinen. Daran entwickelte er die Spannweite seiner Gefühle. Ich denke, daß viele Bildhauer der Gegenwart ähnlich aufwuchsen. Es gibt Zusammenhänge: Ob ein Künstler warme Haut wie eine Landschaft ertastet oder Gips für den Bronze-Guß formt und dabei in seinen voraus-eilenden Gedanken schon mit der Hand über die spätere Patina des Gusses streicht.

Unter allen Künsten ist die Bildhauerei die Fähigkeit, am dichtesten mitten im Elementaren tätig zu sein. Allein schon dadurch, daß diese Kunst am stärksten mit dem eigenen Körper gestaltet: weitgehend mit den Händen.

Wen wundert es, daß sie sich am liebsten das greift, was am elementarsten zu greifen ist: den menschlichen Körper, die Tiere und die unerschöpflichen Materiale der Erde.

Diese Felsenlandschaft fordert besonders dazu heraus, sich den Materialien zu stellen: da tritt der nackte Fels zutage, die Erde liegt bloß, die Natur schluchtet sie auf, und die Menschenhand, die Maschine, die Ketten von Steinbrüchen öffnen sie künstlich. Wir sehen alte Brücken aus Steinen, die mehr als irgendwoanders ihre Herkunft aus dem Gebirge sichtbar machen. Kirchtürme schichten diese Steine in die Luft.

"Ein Bildhauer ist," so sagt es der Ger Zeilstra, ein Amsterdamer Bildhauer, "eine Art Sammler. Er will all die Stoffe und Körper haben. Sie immerzu anfassen. Und das zusammen mit Kultur. Er hat eine physische obsessive Einstellung dazu und ist zugleich sensibel."

Uns begegnet in den Menschen und in den Tieren Arnolds das Spektrum der unterschiedlichen Formung der Bronze: mal sanft, mal zerklüftet, mal eher massiv abgerundet, mal klein und scharf, mal die weiche Haut eines Pferdes, und dann der Blick unter die Haut in die Abgründe des Inneren.

Wie in der Felsenlandschaft des Tessin prallen diese Gegensätze aufeinander. Der Bildhauer verwischt sie nicht, er läßt sie stehen. Ihre Schnittflächen sind aufregende Spannungsorte.

Wenn uns am Theater das Ereignis des lebendigen Menschen fasziniert, so erfahren wir auch in der Bildhauer-Kunst eine ähnliche Nähe zum Wichtigsten auf dieser Erde: zu uns selbst und zu anderen Menschen. Sie drückt sich in der Gestalt des menschlichen Körpers aus. Wo immer eine solche Gestalt in einem Zimmer oder in einem kleinen Hof oder auf einem Platz steht, begegnen wir uns selbst.

Wir kennen aus der Geschichte der Bildhauer-Kunst sehr viele unterschiedliche Weisen, die - lesen wir sie nebeneinander - uns die immense Spannweite des Menschlichen sichtbar machen. Daher bietet sich die Geschichte der Bildhauer-Kunst als eine Entdeckungsreise an: für all die Suchenden, die über die Menschen forschen.

Wo ich durch den Tessin fahre und dem Bildhauer Nag Arnoldi begegne, frage ich nach, in welcher Weise seine Entdeckung des Menschen und der Erde abläuft. Was erschließt sie mir?

In welcher eigentümlichen Weise erfahren wir die Körper, die Arnoldi entstehen ließ? Sie werden uns nun in einem Buch so präsentiert sind, daß nicht nur der glückliche Besitzer des lebensgroßen Gusses ihre Präsenz hat, sondern auch irgendwo auf dieser Erde der Leser, den der Autor nicht kennt.

Nach meiner Reise in die Alpen des Tessin sind diese plastischen Gestalten nicht nur Menschen oder Tiere, sondern in ihnen »verkörpert« sich auch die gigantische Felsenlandschaft des Tessin.

Erstaunt frage ich mich. Wie geschieht diese Verschränkung? Ich suche in Vermutungen. Durchdringen sich die Gesichte? Die äußeren Gesichte der täglichen Erfahrung, des Lebens vieler Jahre und Jahrzehnte in dieser eigentümlichen Landschaft? Mit den inneren Gesichtern, die im Traum entstehen? In welcher Weise durchdringen sie sich? Nachts? Und sinnierend am Tag - in der Erarbeitung der Vorstellung, die zu einer Gestalt führt?

Was in der Natur angelegt ist, interpretiert der Künstler, spitzt es zu, intensiviert und transponiert es in der Kunst-Form.

Dem Elementaren zugewandt, entwickelt der Bildhauer, der allem Stofflichen dieser Erde am nächsten von allen Künsten ist, einen besonders intensiven Dialog mit den Materialien, die ihm nicht nur vor Augen treten, sondern die er tastet, riecht, geradezu schmeckt, an denen er sich abarbeitet, wenn er sie umwandelt und ihnen seine Vorstellung einverleibt.

Das ist ein Vorgang, der mehr ist als das Gießen von Kunststoffen.

Ich höre den Einwand: "Das Material ist das Material - eine feste Größe, die sich nicht verwandelt, sondern immer dasselbe bleibt."

Gegenfrage: Wirklich? Kennen wir das Material?

Einwand: Zu keiner Zeit der Welt gab es - durch die industrialisierten Abbau- und Transportmöglichkeiten - eine so weite Verbreitung von so vie-

len Materialien. Die einst kostbarsten begegnen uns heute an heruntergekommenen Orten.

Gegenfrage: Haben wir verlernt, die Sprache der Materien dieser Erde zu lesen, ihre Rätsel als Rätsel zu sehen, ihre entschlüsselbaren Botschaften zu entschlüsseln?

Daher steht ein Bildhauer wie Nag Arnoldi so sperrig widerständig inmitten der Zivilisation. Gut, wir vermögen ohne die lebenserweiternden Bereiche dieser Zivilisation nicht zu leben. Aber die Unterseite der Medaille ist, daß wir zugleich ständig bedroht werden: durch einen täglichen Verfall an Erfahrung. Dazu gehört der Umgang mit dem Elementaren und mit dem Konkreten.

Vor mir habe ich den Kopf eines Pferdes. Ich sehe ein zerklüftetes Gebirge. Ich erkenne Überschichtungen, wie ich sie in der Tessiner Felsenlandschaft erfuhr.

Die Materie des Tieres und die Materie des Gebirges sind ineinander gespiegelt. Sie überlagern sich: als zwei Träume. Ich versuche, mit der ausgestreckten Hand über den Kopf des Tieres zu streichen, wie ich das gewohnt bin, und befinde mich unversehens mitten in einem Gebirge.

Ich werde zurückgewiesen und wieder angezogen. Ich klettere und falle. Ich schwebe - das kann ich nur im Traum, aber darin vermag ich es mit verblüffender Sicherheit.

Durch den Tessin reisend, kann ich diese Kenntnis der Gestalten, die sich in meinem Gedächtnis festfräsen, nicht vergessen. Es gelingt mir nicht mehr, diese Landschaft ohne solche Bilder wahrzunehmen. Aber warum sollte ich mich darum bemühen, diese sich überlagernden Ebenen der Felsenlandschaft und der Bilder aufzugeben? Es auch wird keinem Menschen mehr gelingen, die Toskana ohne die von Menschen gemachten Bilder zu sehen.

Das Problem liegt wohl an anderer Stelle. Also nicht darin, daß sich die äußeren und die inneren Gesichte durchdringen, sondern daran, daß wir dies nachdenklich reflektierend verarbeiten müssen.

In welcher Weise kann diese Reflexion geschehen?

Ich frage mich, warum ich als Wissenschaftler und Hochschullehrer in dieser Weise über den Bildhauer schreibe. Kollegen würden mich lieber der Literatur zuordnen. Ich aber bestehe darauf, Wissenschaftler zu sein. Für mich liegt die Herausforderung darin, mich nicht allein der archivarisch-buchhalterischen Seite der Daten-Erfassung zu widmen, sondern mich der komplexen Welt der Wirklichkeitserfahrung zu stellen. Darin sind sämtliche erreichbaren Erfahrungen der Menschen eingebettet.

Wie kann ich über einen Künstler schreiben, wenn ich wichtige Erfahrungen, mit denen er arbeitet, nicht zulasse? Wenn die herkömmlichen Begriffe es nicht ermöglichen, diese zu fassen und darzustellen, dann muß ich - ähnlich wie der Bildhauer an seinem Material - daran arbeiten. Als mein Material möchte ich auch neue Begriffe finden und formen.

Ich höre den Einwand. Warum versucht ein Wissenschaftler, zum Werk des Bildhauers zu schreiben? Genügt das Werk nicht sich selbst?

Gegenrede: In vielen Jahren des Nachdenkens kann ich das nicht mehr bestätigen. Wenn wir unser Nachdenken über Kunstwerke mit anderen Menschen teilen wollen, es also mitteilen, müssen wir es in Worte fassen.

Einwand: Worte ersetzen es nicht.

Gegenrede: Sie wollen und sollen es nicht ersetzen. Worte sind lediglich Hinweise. Zeigefinger. Gesten. Bisweilen ein wenig nachschaffend.

Sie sind in der Lage, eine Gemeinsamkeit der Menschen herzustellen, die sich die Komplexität und Intensität einer Skulptur aneignen möchten.

In der Kultur des Südens wurde jahrhundertlang auf Straßen und Plätzen der Discorso entwickelt - die Lust der Menschen, sich mit Worten auszutauschen und dabei ihren Blick zu schärfen. Wenn wir über ein Kunstwerk sprechen, kommt es uns näher, wir erschließen es uns, wir verstehen mehr von seiner Botschaft.

Dieser Stier, der vor mir steht, und der zugleich ein mächtiges Gebirge ist, einerseits insektenhaft klein, andererseits überdimensional mächtig, entzieht sich mit dieser Paradoxie dem banalen Blick. Es ist nicht so einfach, mit ihm umzugehen. Ich habe Arbeit mit ihm.

Ebenso arbeiten wir an den einzelnen Personen, die uns der Bildhauer vor Augen stellt. Das ist ganz ähnlich wie mit Menschen, die wir kennenlernen: wir durchschauen sie nicht mit einem Blick, sondern wir müssen lange, lange mit ihnen umgehen. Auf diesem langsamen Weg des Zusammenlebens erkennen wir immer mehr, wer sie sind, wie ihr Schicksal ablief und wie uns ihr Charakter entgegentritt. Auch mit Plastiken lohnt es sich zusammenleben.

Ich glaube, daher haben viele Menschen die Lust, sie sich in einen Raum zu stellen, in dem sie leben. Oder an einen öffentlichen Ort, an dem sie immer und immer wieder vorbeikommen. Der lebendige Discorso besteht aus dem Zusammenleben von Menschen und Kunst-Gestalten. Daß wir darüber reden ist eine Folge, die eigentlich von selbst kommt. Wenn ich wirklich mit jemandem umgehe, dann mag ich vielleicht einige Zeit bewundernd, vielleicht auch schweigend vor ihm stehen, aber dann muß ich mit ihm sprechen. Sonst - so fürchte ich - spricht er auch nicht mit mir.

Nag Arnoldi lebt auf einem Hügel, umgeben von einer Kette von Bergen, am Rande eines Dorfes. Sein Haus und seine kleinen Höfe sind - ebenso wie das nahe alte Dorf - eine Innenwelt. Darin stehen Plastiken - wie Menschen auf der Piazza.

Vor dem Tor, einige Schritte nach draußen, umgibt den Bildhauer wieder die gewaltige Felsenlandschaft. Nach dem Regen hängen die Wolken lange und schwer zwischen den Bergen und bilden wilde Szenerien.

Aus diesen Erfahrungen der Piazza und der Felsenlandschaft liebt der Bildhauer es, seine Figuren in Szenen einzubetten. Kaum ein Bildhauer versteht es so ausgeprägt wie Arnoldi, seine Geschöpfe dramatisch aufzustellen. Sie strahlen nach außen aus. Und sie nehmen die Dramatik der Umgebung auf. Wechselseitig steigert sich das.

Eine solche Fähigkeit des Zusammenhanges zwischen Kunst-Gestalt und Raum hat eine lange Geschichte hinter sich. Sie stammt aus den mittelalterlichen Städten Ober- und Mittelitaliens. Noch um 1900 war sie verbreitet. Dann jedoch stürzte sie jäh ab und verlor sich - abgesehen von Ausnahmen.

In Zukunft wird sie wieder ähnlich wichtig werden, wie sie war. Nachdem uns die Räume beliebig wurden, suchen wir erneut nach den Räumen, die als Ereignisse geformt sind. Und nach den Skulpturen, die Ereignisse werden. So finden sich Räume und Skulpturen wieder und wachsen gegenseitig aneinander.

Hier nun liegt das Elementare, das der Bildhauer anfaßt und aufschichtet, nicht einfach vor uns, sondern der Künstler setzt es in Bewegung.

Nicht in eine klare, glatte Bewegung, sondern in eine Dramaturgie, die mit größtmöglichen Gegensätzen arbeitet. Diese Gegensätze sind in unter-

schiedlicher Weise tätig. Sie drängen sich langsam gegeneinander. Oder sie überschichten sich. Oder sie stoßen hart aufeinander.

Da gibt es viele Bereiche, in denen der Rhythmus einer fast quälenden Langsamkeit herrscht, der uns aber trotzdem extrem aufzuregen vermag: denn er befindet sich in einer ungeheuren Bewegungsspannung.

Aus diesen Massen schießt an einigen Stellen plötzlich und jäh etwas Spitzes heraus und hebt sich weit in die Luft. Das können die Arme von Menschen oder die Hörner des Stieres oder die Lanzen von Soldaten sein.

Die langsamen Massen und die dünnen Spitzen, die blitzhaft aufschießen, stammen gleichermaßen aus der dumpfen Kraft, die innerhalb der Körper lebt.

Diese Kraft ist, wie wir sahen, einerseits Energie des Menschen und andererseits Energie der gebirgigen Erde.

Dies alles wirkt ungeheuer exzentrisch, ich erinnere mich an die Aussage des Schweizer Freundes. Das Eigentümliche darin ist die Tatsache, daß es aus einer Struktur der Synthese hervorgeht und von ihr zusammengehalten wird.

Wiederum kommen wir auf den Kern dieser Synthese zurück. Er stammt wohl in seiner Tiefenschicht aus den Erfahrungen des Übergangs- und Verklammerungsbereiches zwischen Nord und Süd. Dies prägt eine Mentalität.

Auf eine solche Herausforderung gibt es in der Bevölkerung, die hier lebt, mehrere Antworten. Inmitten des überwölbenden Gebirges können Menschen sich spielzeughafte kleine Häuser bauen. Oder sich in Dörfern in Innenwelten zurückziehen, die nur ein Stück Himmel, ohne den Blick in die Berge, offenlassen. Oder sich der Herausforderung in der künstlerischen Weise stellen, wie Nag Arnoldi es tut. Er formuliert es in symbolischen Ebenen.

Die Erfahrungen aus zwei Kulturen gehen hier eine Synthese ein.

Gehen wir dieser These nach!

Aus italienischer Tradition stammt die Verbindung von Mensch und Erde. Das mag den Nordländer überraschen, schreibt er doch gern - immer noch einem ideologischen Mißverständnis folgend - das ›Erdverbundene‹ seiner häufigen Erfahrung des schweren Himmels zu, der die Erde fast zu berühren scheint.

In Wirklichkeit aber wird in Italien die Verbindung zwischen den Menschen und der Erde, auf der sie leben, weitaus stärker erlebt und gestaltet. "In der Unterschiedlichkeit der Weine trinken wir die Erde, auf denen die Reben standen," formuliert es mir der Weinbauer Gino Carmignani auf den Hügeln vor Lucca. Wie es die Weihegeschenke der Kultstätten zeigen, sahen auf dieser Halbinsel jahrtausendlang Menschen die Frau als Metapher für die Erde an - mit dem Blick der Liebe. Ein Mann umarmet die Erde, wenn er eine Frau umarmt. Aus den Stoffen der Erde und aus ihren Farben entwickelten nicht nur die Toskaner, sondern auch die Künstler anderer Regionen einen erheblichen Bereich ihrer Ästhetik. Die Lehrbücher der Architektur präsentieren in langen Kapiteln die Stoffe zum Bauen in einer ähnlichen Weise wie die Leute landauf landab über die Stoffe zum Essen reden.

In Italien gehen die meisten Menschen mit der Materie mit einem für den Nordländer fast unfaßbarem Urvertrauen um. Kein Wunder: denn die Landschaften sind entgegenkommend. Hier im Tessin jedoch umgibt uns das Felsenmeer gewaltig und oft unheimlich. Es ist spröde, manchmal einladend, weitaus häufiger aber unzugänglich. So erfahren wir in des Bildhauers Um-

gang mit der Materie auch das Mißtrauen. Dieses wiederum gehört zur Kultur jenseits der Alpen. Dort hat es seine lange Tradition und vielfältige Ausprägungen.

Wir stehen vor Szenen, vor Gestalten und Tieren, wo uns alles vorher Gewußte völlig fremd wird. Wir starren sie an: archaisch gebannt und aufgeklärt forschend.

Ich erinnere mich daran, daß die Bildhauerin Bärbel Dieckmann mir einmal ganz lapidar erklärte, daß es zwei Arten von Plastik gäbe: die eine zeige die Materie in ihrer konvexen Fülle des Leibes. Die andere bestehe aus konkaven Höhlen. Sie löse die Fülle des Leibes auf.

In diesem Augenblick ging mir der wichtigste Unterschied zwischen nordalpiner und mittelmeerischer Plastik auf. Jahrhundertlang begegnen wir nördlich der Alpen einer Struktur von Eintiefungen, von Falten, von Unterschneidungen, von Schatten, aus denen die Körper zu bestehen scheinen. Was sind die Wirkungen dieser Erscheinungsweisen? Sie haben mit Mißtrauen, mit Labilität, auch mit Trauer und Melancholie zu tun. Die Leiber der Menschen und Tiere, die uns in diesen Formen begegnen, können sich verwandeln: sie werden bizarr. Damit konfrontiert tritt beim Betrachter an die Stelle der vertrauensvollen und zur Selbstverständlichkeit gewordenen Akzeptanz die Frage: Was ist das, was da so eigentümlich vor mir steht.

Nun gehen aus dieser mentalen Tradition der mißtrauischen und fragenden Unsicherheit aber auch gewaltige Dramaturgien hervor. Eine bohrende Ungewißheit. Augenblickhaftes. Infragegestelltes. Überraschung. Auch Absurdes. Der Blick in die Abgründe. Dies alles läßt sich miteinander verknüpfen. So entsteht ein Arsenal an dramaturgischen Möglichkeiten.

Aus einer solchen historischen Wurzel scheint mir die aufs Äußerste getriebene Dramaturgie der Plastiken Arnoldis zu stammen.

Diese Dramatik ist in den einzelnen Objekten wirksam. Was alles ereignet sich da im Großen und im Kleinsten? Eine Höhle. Ein Loch. Eine Kluft. Ein Abgrund. Eine Felsenspitze.

Dazu gehören die oft ungeheuerlichen Dimensionssprünge. Der langsam und gigantisch aufsteigende Körper eines Pferdes gebiert am Höhepunkt, im Umkippen und Fallen, einen fast winzigen und entrückt erscheinenden Kopf, in dem sich wiederum ein Spannungsfeld zwischen starken Kräften und einer totenhaften Versteinerung entfaltet.

Diese Lust an der Dramaturgie steuert auch die Vorstellungen des Künstlers, wie er gern seine Plastiken aufgestellt sehen möchte. Das zeigen auch eine Anzahl von Ausstellungen

Wir sehen Szenerien, die für die Plastiken gemacht erscheinen: Die Katakomben und die ausgegrabenen Mauern in den Palazzi Scaligeri in Verona (1990). Den Hof des Palazzo Ducale in Mantua, wo sich 1983 die Reihe der Lanzen-Menschen (Astati) versammelte. Höhepunkt ist 1986 der Palazzo Visconteo in Locarno. Dort nutzt der Bildhauer alle vorhandenen Szenerien und interpretiert sie mit seinen Skulpturen.

Arnoldi steigert diese Theater-Dimension noch einmal in den Plastiken, die nun auch ausdrücklich Theater sein wollen. Im ›Schauspieler‹, im hintergründigen ›Arlecchino‹, im Akrobaten. In einem ›Requiem‹ richtet sich eine der Grabplatten auf und steht nun wie ein Mensch vor uns. Das ist eine ungeheure Bild-Erfindung. Ähnlich spektakulär ist eine Szene auf einem Wagen: vor unseren Augen entsteht das ›Theater des Minotaurus‹. Wir assoziieren einen großen historischen Bogen: vom antiken Karren der Thespis



über Shakespeare bis zu Brechts Mutter Courage und zeitgenössischen Straßentheatern.

In einer solchen Szenerie kommt uns Plastik als das urtümlichste Theater entgegen. Dazu gehört das Poetische: die Verwandlung der Figuren in Dimension des Traumes.

Vor allem das Licht trägt dazu bei. Ein schöpferisch arbeitender Fotograf erkannte, wie es in den Skulpturen von Arnaldi arbeitete. Er fotografierte auch Ausschnitte: wie Kamera-Blicke. Das vorliegende Buch organisierte sie wie ein Film.

In sich stecken all diese bizarren Figuren voll von Fragen, Zweifeln, Mißtrauen. Aber die Selbstverständlichkeit, mit der sie sich uns als Szenen präsentieren, ist nicht vom Mißtrauen des Nordens angenagt, sondern sie besitzt das Vertrauen der südalpiner Kultur in das Öffentliche. Sie stehen vor uns mit der Sicherheit, die die Piazza jedem gibt, der dort erscheint. Er darf sich darstellen.

Das kulturelle Pendel, das in diesen Werken eine Synthese zwischen Nord und Süd zustande bringt, führt uns ein weiteres Mal in den Süden.

Nach einer ungeheuren Bewegung von Felsenschichtungen kommt schließlich der Kopf eines Pferdes in eine Horizontale. In ihrer Weitläufigkeit wirkt sie wie eine der mediterranen Terrassen, denen wir häufig begegnen. Mehr noch: diese Linie besitzt den Gestus, der in der Kunst bislang nur in Italien entwickelt und verbreitet ist - die lange Spannungslinie

Wir finden diesen Gestus in jedem Werk Arnoldis. In der Nackenlinie eines anderen Pferdes. In den spitzen Beinen eines Stieres. Die Menschen die er darstellt, haben meist diese Haltung, die durch die gesamte Figur läuft: sie mögen bizarr und ausfasernd sein, aber vom Fuß bis zum Kopf prägt sie diese durchlaufende bogenhafte Spannung. Im »Abendmahl« erscheint der Tisch wie eine lange Waage - er reicht auffallend weit über die Personen-Gruppe hinaus. Ganz außen - in Spannung distanziert - schwebt in dieser dramatischen Inszenierung ein Kontrapunkt: der Judas.

Diesen langen Gestus sehen wir im 15. Jahrhundert in den Rückenlinien der Gewänder Piero della Francescas. Wir begegnen ihm auch in den florentinischen Menschen, die Donatello, Verrocchio und viele andere auf die Plätze und in die Versammlungshallen so stellten, als wären sie Menschen. Die Zeitgenossen, zum Beispiel der tagebuchschreibende Luca Landucci in Florenz, erkannten sich darin wieder: sie begegneten sich selbst - ihrer Lust am aufrechten Gang, vor allem abends bei der Passeggiata, auf angenehmem Pflaster zu laufen und sich in herausfordernden Räumen zu bewegen. Vor den Plastiken standen die Leute ihrer eigenen Selbstinszenierung gegenüber. Diese verband Selbstbewußtsein und soziale Wahrnehmung miteinander.

Dieser kulturelle Zugewinn verlor sich keineswegs: er begegnet uns auch heute, zum Beispiel in den Zeichnungen von Emilio Greco und in den Figuren von Giacomo Manzù.

Nördlich der Alpen ist ein solcher Gestus selten. Dürer und Cranach haben nichts davon. Er erscheint im wesentlichen erst im 20. Jahrhundert - mit Stijl und Bauhaus. Aber er blieb auf wenige Künstler beschränkt. Ich sehe den Umgang mit diesen in Italien entwickelten Körper- und Raumspannungen zum Beispiel im Werk des Bildhauers Richard Heß.

Mit dem Werk von Nag Arnaldi bewegen wir uns besonders deutlich im spannungsvoll überschichteten Terrain, das Nord- und Südeuropa miteinander verbindet. Dieser Überschichtungsbereich mit seinen Möglichkeiten

der Synthese wird in einem Europa wichtig, das wechselseitig immer zugänglicher geworden ist: wir reisen an einem Tag von Amsterdam nach Mailand.

So ist der Künstler mit seinen Gestalten ein Modell der Multikultur. Sie hat im künstlerischen Bereich eine lange Tradition. Einerseits ist kaum jemand sensibler für die eigenen Wurzeln der Region als der Künstler, andererseits ist er in der Lage, weite Antennen auszufahren und Unterschiedliches zu verarbeiten. Für die Entwicklung unserer Welt können solche Impulse eine immense Rolle spielen: für das Bewußtsein unserer Möglichkeiten.

In einem großen Raum ein Werk aus der Zahl der Gestalten von Nag Arnoldi tagtäglich vor Augen, habe ich einen neuen Zeitgenossen gewonnen, der mit mir in einer zum Theater verwandelten Atmosphäre nachdenklich den Discorso beginnt.

---

## Texte für die Kapitelanfänge

### **Der Mann des Origami**

Archaische Erratik. Auch in der Aufstellung der Figuren in den Palazzi Scaligeri in Verona. Zerfetzte Formen weisen nach innen wie nach außen. Was ist innen? - zwischen den großen Ohren, die ins Weltall hineinhören? Was ist draußen? Gegen den Blick in die dunklen Öffnungen und über die geschundene Haut steht als äußerster Kontrast eine ganz andere Materie, mit einem ganz anderen Blick: die polierte Haut sammelt nun in ihrem Spiegel wie ein Bild, was um die Figur herum geschieht.

### **Gestalten für den Krieg**

Wir begegnen Unterbewußtseins-Gesichten. Auf der schönen italischen Halbinsel gibt es eine jahrhundertlange Geschichte des Krieges. Die skelett- und maskenhaften Gestalten des Bildhauers könnten aus Alpträumen entstanden sein, die der Durchzug der Heere - von Alessandro Manzoni beschrieben - durch die Dörfer in den Bergen vor Mailand entstehen ließ. Der Mensch ist auch das Äußerste an Schrecken. Die Oberseite des Krieges, der die Monster gebiert, sind Herrschaftsfiguren: »Die Macht« und der »König in Waffen«.

### **Die »Astatik« (Lanzen-Menschen)**

So könnten sie jahrhundertlang im Hof des Palazzo Ducale vor den Granden gestanden haben, deren Existenz - zugleich erzwungen und auch gesucht - auf den Kriegen basierte: alles an diesen Menschen ist zu Lanzen und zu Schlachtreihen geworden. Das ging dort wirklich so zu. Wir begegnen - 500 Jahre später - erneut der Härte von Mantegnas Ausdruckssprache.

### **Das Heilige**

Auf der italischen Halbinsel hat auch das christliche Heilige eine archaische Tradition - so liest es der Bildhauer. Aber unkonventionell sind die Bild-Ideen von Nag Arnoldi: Kinetische, wandlungsfähige Skulpturen und extreme Theater-Inszenierungen. Ein hohes Triptychon erscheint in geschlossenem Zustand als eine spröde, blockhafte, gegenstandslose Skulptur. Beim langsamen Öffnen der Altar-Flügel enthüllen sich - wie in einem Film - die Szenen der Hinrichtung des guten Menschen: als eine Apokalypse.

## **Das Requiem**

Jahrhundertlang waren Grabskulpturen einer der wichtigsten Arbeitsbereiche von Bildhauern. Die verfallene Kunst erhält im Werk von Nag Arnoldi einen neuen Impuls. Er sieht die Auseinandersetzung mit dem verdrängten Tod als ein ›Requiem‹. Wir erkennen Variationen auf Jacopo della Quercias ›Maria‹ in Lucca. Die Gräber sind nun wieder dramatische Orte der Herausforderung an das Leben. Was für eine Spannung liegt zwischen dem glatt Geordneten und dem, was sich darunter, in den Tüchern, regt: Ein Hund. Hände. Gesichter. Surril. Fremd ist alles geworden. Dann steht eine Grabplatte auf und kommt uns entgegen.

## **Die Männer - die Gestalten - der Mensch**

Ein Blick durch die Welt: Der Mensch - als ein Schauspieler, dann als ein untergründiger Arlecchino, dann als ein Akrobat. In ihren aufgefurchten Köpfen lesen wir Jahrhunderte. Und aus Jahrtausenden stammt die ›große Mutter‹ - in Italien verkörpert sie die Erde. Was gebiert sie? Gestalten mit vielen Fragen, Zweifeln, Abgründen. Zerklüftet, zerquält, unheimlich. ›Was ist der Mensch?‹

## **Le Bestiaire**

Die Welt ist auch ein Universum an Tieren. Jedes Tier ist ein archaisches Ereignis. Wir erinnern uns an die Löwen, die in den mittelalterlichen Versammlungshäusern an magischer Stelle erscheinen: am Übergang zwischen Außenwelt und Innenwelt. Aus welchen Tiefenschichten formen sich die Energien einer Katze, eines Hundes, eines Stieres? Was wissen wir von dieser animalischen Natur und ihrer Seele? Sichtbar prägen sich Charaktere aus: in vielen Materialien, in den unterschiedlichen Weisen, mit der Schwere des Körpers umzugehen, Kräfte zu entfalten, sich zu recken und zu dehnen, Schritte bedächtig zu laufen, aufrecht zu stehen. Oder sich unheimlich zum Insekt, zum Monster oder zu einem Gebirge ausbilden. Das kann in der Nähe des Menschen sein. Oder weit von ihm entfernt.

## **Die Pferde**

Im Kosmos der Tiere ist in Italien die Welt der Pferde eine ganz besondere: ihr eigener Kosmos. Wir sehen, daß sie den Menschen am nächsten steht. Jahrtausendlang waren Pferde selten und ein in den Städten vielbestauntes Ereignis. Sie begleiteten vor allem die Feste. Das Aufbäumen eines Pferdes war der Gestus an Kraft, den sich Menschen für sich selbst ersehnten. Aber der Kopf des Pferdes wird dem Bildhauer zum Steinbruch.

## **Die Eulen**

Magie und Aufklärung verbinden sich auf der Halbinsel seit Jahrtausenden. Die Eulen stehen als mythische Tiere symbolisch für die Weisheit und für die Frau - ein Zusammenhang! Für ihre Darstellung fand Arnoldi eine spannende Bild-Idee: Die Nacht umhüllt die Eule - die Flügel werden zur umhüllenden Nacht. Die Blicke kreuzen sich: sie kommen aus dem Inneren und sie dringen ins Innere

## **Der Minotaurus**

Einer der ältesten mediterranen Mythen: der Minotaurus. Er steht für das Animalische in den Männern, für die Faszination und die Fremdheit des Mannes. Der Minotaurus hütet das Labyrinth. Ein Wesen der Greuel? Oder ist er gezähmt? In der Darstellung Nag Arnoldis erleben wir einen Höhepunkt seiner Fähigkeit, in der Bildhauerkunst eine Theater-Dimension auszubilden.

## **Öffentliche Werke**

Menschenkörper werden zu Wasser. Das Wasser aber ist überaus lebendig - es steckt voll von menschlichen Körpern. Solche Metamorphosen faszinierten nicht nur Goethe. Ihre Botschaft: Die gesamte Natur ist in uns. Das ist ein Leitthema der künstlerischen Gestaltung des Bildhauers Nag Arnoldi. Dieser Metamorphose in unseren Städten dort zu begegnen, wo die Eindimensionalität droht, fordert heraus.

## **Das Atelier**

Das Atelier ist zugleich die Höhle und das Sonnensystem des Bildhauers. Es beginnt als eine archaische Schmiede. Vulkan ist hier tätig: er wandelt die Materien um und erfindet Gestalten. Aber auch der lichte Tag hat seinen Bereich. Nag Arnoldi macht sich sein großes Welttheater, seine Bühne, seine Geschöpfe. Da steht er: mitten drin. Unsichtbar sichtbar in seinen Skulpturen.