

## **Ausstellung „Antonio Saura. Die Retrospektive“**

### **Eröffnungsrede von Cäsar Menz, Kurator**

Stellen Sie sich das Leben eines Jugendlichen vor, der 1943, im Alter von 13 Jahren, an Tuberkulose erkrankt und während 5 Jahren - die meiste Zeit ans Bett gefesselt und unter grössten Schmerzen - seine Zeit verbringen muss. Er verschlingt die halbe Weltliteratur, liest Werke über Biologie und Astronomie und sieht erstmals in einem Propagandaartikel über „entartete Kunst“ in der Nazi-Zeitschrift „Signal“ Werke zeitgenössischer Kunst. In Büchern entdeckt er den Surrealismus, der für ihn prägend werden sollte. Er leidet an Depressionen und beginnt 1946 als Autodidakt nach einer Halluzination zu malen und zu schreiben. Seine ersten Werke sind gleichsam Kopfgeburten. Inspiriert von Joan Miró und Yves Tanguy, entstehen surrealistische „Traumlandschaften“ und Abbildungen des Kosmos. Er experimentiert mit neuen Techniken und sucht in seinen Bildern die „wirkliche Landschaft des Unbewussten“ zu erfassen. Es geht dem jungen Saura, dessen tragische Jugend im düsteren und abgeschotteten Spanien der Franco-Diktatur hier dargestellt wird, um die Frage der Besetzung des leeren Raumes, um die bildnerische Vergegenständlichung des Formlosen, aber auch darum, in der Kombination des surrealistischen Automatismus-Verfahrens, mit neuen Techniken, seinen Malgestus zu befreien. Ebenso erkennt er, wie er festhält, „dass Kunst die Welt ändern, gegen die etablierte Ordnung ankämpfen und zu Freiheit führen kann“. Als Befreiung erlebt er die Reisen nach Paris, wo er sich ab 1952 regelmässig aufhält und wo er u.a. André Breton, Max Ernst und Simon Hantai begegnet. Die Bewegung des Surrealismus, die in dieser Zeit ihren Zenit bereits überschritten hat, erweist sich für ihn wie für seinen Freund Hantai bald als ein zu enges Korsett. In der expressiv-abstrakten Serie der Grattagen, die er 1954 und 1955 mit einem Instrument zur Fensterreinigung schafft, vollzieht sich auch formal die Abkehr vom Surrealismus und das Ende seiner „experimentellen Phase“. Er findet zu einer eigenen Sprache und künstlerischen Identität und stellt begeistert fest: „Endlich beginne ich zu malen!“

Ab 1956 entwickelt er mit den Zyklen Damen und Selbstbildnisse ein eigenständiges expressiv-gestisch strukturiertes figuratives Werk. Unter dem Eindruck des Abstrakten Expressionismus, aber auch angeregt durch Jean Dubuffets Maltechnik malt Saura weibliche Körper, deren Dekonstruktion, Bewegung und Ausbreitung auf der Fläche der Leinwand er mit gestischen Kürzeln und Stakkati wiedergibt. Seine Frauen oder Damen erinnern, wie er selber sagt, an mythische Göttinnen der Vorzeit oder sie thronen als Sessel-Frauen mit lasziv geöffneten Beinen auf thronartigen Sitzmöbeln.

Sie tragen poetische Vornamen wie Nyame, Duna, Esthia oder, ganz euphorisch, Eva Paradise.

Die menschliche Figur wird zum Hauptthema in Sauras Malerei. Die menschliche Gestalt und das menschliche Gesicht fehlen ab 1956 in keinem Thema seiner Bilderzyklen. Diese Abbildungen menschlicher Gesichter und Gestalten gehen nicht auf eine ziellose chaotische Kreativität zurück, sondern basieren auf klar überlegten Anordnungen.

Saura schreibt dazu: „In meinen Arbeiten verwende ich eine allein auf dem gänzlich konzeptunabhängigen menschlichen Gesicht basierende Struktur, die als Organisationsgrundlage für einen Besetzungsvorgang fernab jeglicher ausserkünstlerischer Konnotation steht, im Allgemeinen zusammen mit Flächen, deren Grösse durch eine geistige Parzellierung bestimmt ist“. Wie komplex dieser Vorgang ist, zeigt eines seiner Selbstbildnisse, das so strukturiert ist, dass darin mindestens vier Gesichter erkennbar sind.

Auch untersucht der Künstler in der Auswahl seiner Motive für seine Porträts Vorbilder aus der „klassischen“ Malerei, die er hauptsächlich bei Velázquez, Goya, Rembrandt oder Frans Hals findet. Sie dienen ihm als Versatzstücke und als Vorwand, um formale Matrizen weiterzuentwickeln und zu variieren. Die Auseinandersetzung mit Picassos Porträt von Dora Maar stellt dabei ein sehr anschauliches Beispiel dar. Die Dekonstruktion des menschlichen Gesichts auf Picassos berühmtem Gemälde nimmt Saura zum Anlass, die bildnerische Struktur in neuen möglichen Facetten abzuwandeln und aufzulösen. Nur der Hut der Dame bleibt als Zitat und Referenzpunkt bestehen.

Mit einer ganzen Fülle von Gesichtern besetzt Saura in seinen grossformatigen Gemälden des Zyklus *Menschenmengen* die Leinwand. So als gelte es, einen tief sitzenden Horror Vacui zu überwinden und die Bildfläche unbedingt zu füllen. Die körperlosen Gesichter verschmelzen zu einem Gebilde aus widersprüchlichen Formen, werden zu lebendigen Massen, die aufschreien, murmeln oder schweigen wie die Leichenberge von Auschwitz. Sie erinnern an Gemälde von James Ensor oder in ihrem Titel an

die Passanten auf Edvard Munchs Karl-Johann-Strasse. Auch gewinnt man den Eindruck, Elias Canettis literarisches Werk „Masse und Macht“ hätte ihnen Pate gestanden.

Saura verfügt über ein sehr breites und fundiertes kunsthistorisches und literarisches Wissen. Seine erhaltene riesige Bibliothek legt davon beredtes Zeugnis ab. Daneben legt sich der Künstler ein gewaltiges Archiv an Bildern an, die er aus Büchern und Zeitungen ausschneidet, immer wieder neu ordnet und ikonografisch mit seinen Werken in Verbindung bringt. Sein umfangreiches schriftstellerisches Oeuvre, in dem er sich unter anderem mit seinen eigenen künstlerischen Schöpfungen auseinandersetzt, darf aber nur bedingt als Schlüssel zum Verständnis seiner Arbeiten verstanden werden. Vielfach sind die eigenen Werke Ausgangspunkt für weiterführende Überlegungen zu Phänomenen der Wahrnehmung, der künstlerischen Gestaltung oder zur gewählten Thematik der Bilderzyklen.

Wie akribisch der Künstler in der Entwicklung und Abwandlung seiner Bildthemen vorgeht, lässt sich am Zyklus „Goyas Hund“ oder „Imaginäres Bildnis von Goya“ ablesen. Fasziniert vom enigmatischen Bild aus Goyas Landhaus „Quinta del Sordo“, mit einem hinter einem Erdhaufen auftauchenden Hund, das er als Jugendlicher im Prado entdeckt, studiert er die verfügbare kunsthistorische Literatur zum Gemälde, die er in einer bemerkenswerten Schrift zusammenfasst und neu interpretiert. Gleichzeitig legt er sich ein Bildarchiv an, eine Art „Musée imaginaire“ (oder wie er es selber bezeichnet „Imaginäre Ikonografie“), das nicht nur Reproduktionen von Kunstwerken, wie beispielsweise Edvard Munchs Gemälde „Der Schrei“, sondern auch unterschiedlichste Bilder verschiedener Provenienz enthält, die er in eine affektive oder ästhetische Beziehung zu Goyas Werk stellt. Saura betont, dass diese Bilder selten am Anfang und als Anreger seiner eigenen Werke stehen. Sie sind für ihn vielmehr Beispiele für gewisse Elemente, die in Goyas Gemälde vorhanden sind und im Sinne einer parallelen Vision oder einer Konfrontation andere plastische Werke erschliessen oder eine psychische Resonanz der Bilder hervorrufen.

Die gesammelten Bilder dienen ihm auch als Grundlage für seine Übermalungen und für die ab 1961 entstandenen Comics. Hier werden aus Massenmedien ausgeschnittene Bilder einer vielfachen Bearbeitung unterzogen, übermalt, in überraschende Zusammenhänge gebracht und in einen neuen erzählerischen Ablauf eingeordnet.

An seinen einzelnen Bilderzyklen arbeitet er grösstenteils über Jahre und Jahrzehnte. Besonders eindrücklich ist dabei die Entwicklung seiner „Kreuzigungen“, für die Diego Velázquez' „Gekreuzigter Christus“ im Prado Ausgangspunkt war. Erste Zeichnungen zum Thema, die dem Maler wie Pablo Picasso, Francis Bacon und Jean Fautrier eine neue Aktualität verleihen, schafft er bereits ab 1956. Bereits ein Jahr später legt Saura die erste literarische und theoretische Basis zur Serie fest. Gleichzeitig ordnet, interpretiert und kombiniert er seine Bildcodices und stellt programmatisch fest: „Für mich muss eine bildnerische Transformation der Kreuzigung heute ein Zeichen gestalterischen Protestes in der Sprache der Moderne sein; das heisst, man muss über die Ausdruckskraft eines Grünewald oder gotischer Fensterkunst hinausgehen.“ Die Kreuzigungen, die im Laufe der Jahre entstehen und denen keine religiöse Aussage zu Grunde liegen, sind einerseits, um es mit Jean Fautrier auszudrücken „Hieroglyphen des Leidens“, aber auch gestalterische Experimentierfelder. Das Kreuz gliedert die Leinwand, der gemarterte Körper wird immer expressiver, präsentiert sich in einer sich ständig wandelnden Form, sei es als blutiges Fleischstück, als aufgenagelte Vogelscheuche, mit riesigem Kopf und den Abdrucken von Sauras Händen oder orgiastisch als Dualität von Eros und Thanatos mit erigiertem Penis. Die Bilder erhalten so einen eminent symbolischen Charakter und verweisen jedoch auch auf die eigene Existenz ihres Schöpfers, der dazu schreibt: „Im Bild des Gekreuzigten spiegelt sich möglicherweise meine eigene Lage wider, diejenige eines einsamen Menschen mitten in einer bedrohlichen Welt, der man mit einem Schrei begegnet. Doch interessiert mich auf der anderen Seite des Spiegels einfach auch die Tragödie eines Menschen - eines Menschen, nicht eines Gottes -, der sinnlos auf ein Kreuz genagelt wird. Eine Gestalt, wie diejenige des in weissem Hemd und hochgestreckten Händen Erschossenen von Goya oder wie die Mutter auf Picassos „Guernica“, kann noch als tragisches Symbol unserer Zeit gelten.“