

Zirkus

Paris - Picasso - Wols

Barbara Wucherer-Staar

„Allen Clowns gemeinsam ist die Komik, die aus der mechanischen Starrheit oder der Zerstretheit eines Menschen resultiert“^[1]

Sie weisen spitzfindig auf Missstände und Unzulänglichkeiten hin oder erscheinen als Sinnbild des einsamen Reisenden. Clowns, Gaukler - das „fahrende Volk“ inspiriert die Künstler zu jeder Zeit. Dafür stehen Namen wie Watteau, Doré, Daumier, Degas, Toulouse-Lautrec und Max Beckmann. Im Paris der Jahrhundertwende waren sie Teil der Populärkultur in Zeitsungsillustrationen, im Zirkus und in der Oper: all die Gaukler, Akrobaten, Clowns und Figuren aus der Commedia dell'arte des 16. Jahrhunderts, Harlekin, Pierrot und Columbine.

Das Modell des Zirkus als künstlerischer Lebensentwurf und gesellschaftskritisches Modell spiegelt unsere Lebenswelt heute ebenso aktuell wie zur Entstehungszeit, beispielhaft in den Arbeiten von Pablo Picasso um 1905 und Wols um 1940.

Picasso: Cirque Medrano, Paris

„Der Zirkus hatte mich wirklich verhext“ erzählt Pablo Picasso (1881-1973) dem Fotografen Brassai. Die Clowns Grock und Antonet habe er dort gesehen, wie verrückt seien die Leute gewesen. „Wußten Sie, dass hier im Medrano die Clowns zum erstenmal ihr klassisches Kostüm abgelegt haben, um sich burlesker anzuziehen? Eine Revolution: Nun konnten sie ihre Kostüme, ihre Personen selbst erfinden, sich ganz ihrer Phantasie überlassen ...“^[2]

Seine Clowns und Figuren der Commedia dell'arte, die Harlekine und Pierrots sind nachdenklich, verträumt, poetisch, melancholisch, mit unbewegter Mimik, auch in Gruppen in sich gekehrt und isoliert. Die „Saltimbanques“, (Umherziehenden) sind ein zentrales Thema der rosa Periode um 1905. Denn er hatte die Möglichkeit, die Figuren frei von akademischen Regeln zu gestalten: mit französischem Flair und klassischen Assoziationen (etwa zur Commedia dell'arte in der Figur des Pierrot).

Ein *Arlequin assis* (1901, *Sitzender Harlekin*) gehört zu den ersten Harlekin-Darstellungen im Oeuvre Picassos. Die schmale Figur mit seitlich gewendetem Oberkörper stützt den Kopf und das maskenhaft weiß geschminkte Gesicht in eine große, gelängte Hand, schaut am Betrachter

vorbei. Ihr Ellenbogen stützt sich auf eine Tischkante.

Das Bild ist Teil einer Schau der Superlative in der Fondation Beyeler in Riehen bei Basel, die in abgewandelter Form auch im Musée d'Orsay, Paris zu sehen war: *Picasso, Blaue und Rosa Periode*. Die epochale Schau gibt 75 Meisterwerken, kostbaren Bildnissen aus der Blauen und Rosa Periode des Jahrhundertkünstlers Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) großzügig Raum. Viele, zum Teil sehr fragile Werke, reisen zum letzten Mal in die Öffentlichkeit, einige sind seit Jahrzehnten zum ersten Mal wieder zu sehen. In dieser chronologisch und kontinuierlich sich von blau zu rosé entfaltenden Dichte ist diese Schau von einzigartiger Stimmigkeit.

Picasso: bricht mit Traditionen



Drei stilistisch unterschiedliche Selbstporträts Picassos akzentuieren die faszinierende Bilderfülle und Wirkung. „Yo Picasso“, 1901 („Ich, Picasso“) erscheint expressiv bunt auf blauem Grund. Kurz danach entsteht eine in sich gekehrte, distanzierte dunkle Figur mit fahlem Gesicht auf blauem Grund (*Autoportrait*, 1901, Musée national Picasso, Paris), angenähert an van Gogh. 1906 entsteht ein ockerfarbener, fast kubisch gegliederter Kopf.

Picasso: zwischen Barcelona und der Kulturmétropole Paris

1900 wird auf der Pariser Weltausstellung Picassos (konventionell gemaltes) Bild *Letzte Augenblicke* - ein Priester sitzt am Bett eines Sterbenden - gezeigt.

Ab 1901 pendelt er zwischen Paris und Barcelona. Seine erste Ausstellung bei Ambroise Vollard 1901 zeigt farbintensive, „bunte Bilder“: Landschaften, Akte, Stilleben, Straßen- und Stierkampfsszenen, Figuren im Café, in den Bars und im Kabarett, angeregt von Werken der Avantgarde - Manet, Degas, Gauguin, van Gogh, Toulouse-Lautrec.

Es folgen ab dem Sommer 1901 Werke mit überwiegend blauen, kalten Farben mit ernsten, maskenhaften Gestalten - melancholischen und zugleich spirituellen. Mit gesellschaftskritischem Blick zeigt Picasso Außenseiter der modernen Großstadt: Prostituierte, Absinth-Trinkende, Blinde, *Le Marchand de gui* (1902/03, *Der Mistelverkäufer*) mit Enkel. *La Celestina* Barcelona (1904, Musée National Picasso, Paris), eine halbblinde Kupplerin, in einem der letzten, eindringlichsten „blauen“ Porträts, trägt er Rouge unter dem weißlichen, durchdringenden Auge auf.

Picassos Besuche im Frauengefängnis und Frauenhospital Saint Lazare trugen zur mystisch-zeitlosen Stimmung der Werke bei. Laut Picasso sei auch der Freitod Casagemas' Anlass für diese melancholische Haltung gewesen. Er zeigt den Freund in mehreren unterschiedlichen Porträts: totenbleich vor leuchtend farbigem Hintergrund, später unter anderem in einer Grablegung [*Évocation* (*L'Enterrement de Casagemas* / *Beschwörung* (*Die Beerdigung Casagemas*), 1901) die an Werke El Grécós (1541-1614) und Francisco Zubaráns (1598-1664) erinnert. Verwiesen wird auch auf Matthias Grünewalds Bildtafeln des Isenheimer Alters (1506-1515), den Picasso von Reproduktionen her kannte. Eine über der Szene gen Himmel reitende Figur, umgeben von nackten Frauen - liest sich als kurioser Hinweis auf den Liebestod Casagemas'.

La vie (1903, *Das Leben*, Cleveland Museum of Art) gilt als eine der Ikonen der Moderne. Die kühle, blau-weiß-schimmernde, distanzierte Allegorie zeigt ein nacktes junges Paar und eine Frau

mit einem Kind im Arm. Röntgenuntersuchungen zeigen, dass der junge Mann Picassos Gesichtszüge trug, bevor er mit dem Gesicht Casegemas' übermalt wurde.

Picasso: Cirque Medrano und Bateau Lavoir

Schlichte, einfache Figuren aus der Welt des fahrenden Volkes und der Commedia dell'arte finden sich konzentriert, nachdem er 1904 in das legendäre Atelierhaus *Bateau Lavoir* in Paris zieht.

La famille de Saltimbanques, 1905 (Öl auf Leinwand, 213x230 cm), das Schlüsselbild der Zirkusszenarien, blieb aus Transportgründen in der National Gallery of Art, Chester Dale Collection, Washington. Picasso hat es im Lauf des Jahres 1905 mehrfach überarbeitet. Die vielschichtige Allegorie auf das Künstlerleben zeigt die Bande a Picasso. Picasso in der Rolle des Harlekin steht neben den Dichtern Guillaume Apollinaire (im Clownskostüm), André Salmon (als Trommler) und Max Jacob. Zentral vorne im Bild sitzt Picassos damalige Lebensgefährtin Fernande Olivier. Die Schausteller stehen vor einem Hintergrund aus blassem Rosa und Gelb unter bläulichem Himmel, der charakteristischen Farbpalette für die Phase des „vie en rosé“.

Jean Starobinski interpretiert: „wie die von Überdruß und düsterer Eingebung geprägten Gaukler aus der Blauen Periode Picassos sich nach und nach aus dieser Stimmung lösen, in die der Maler sich anfangs eingeschlossen hatte, und gegen Ende der Serie wenn auch nicht heitere Freude, so doch zumindest eine Art ernster und geheimnisvoller Gelassenheit bezeugen.“^[3]

Ob Picasso das „Bild des Opferclowns“ gereizt hat, wie Starobinski annimmt? Richardson sieht in der „Periode des Cirque Medrano ...eine grosse Sehnsucht bei ihm (Picasso), wenn nicht gar das Doppelbild einer idealen Gemeinschaft und einer Ästhetik des Risikos ...“^[4]

Einzelne, fein nuancierte Figuren aus dem Gruppenbildnis *Saltimbanques* finden sich in vielen Werken der sehr „dichten“ Reihe der Artistenbilder in der Ausstellung in Riehen. Eine *Famille d'acrobates au singe* (1905, *Artistenfamilie mit Affe*, Göteborg Museum of Art) erinnert an das Motiv der „Heiligen Familie“. Eine Interpretation verweist auf die damalige Lebenssituation Picassos (hier als Harlekin), dessen Modell und Geliebte Madeleine und beider ungeborenes Kind.

Madeleine findet sich wieder in würdevollen Porträts von Mutter und Kind (1904 / 05) und einer jungen, dünnen Frau, deren Lippen und Wangen rosa getönt sind [*Femme à la chemise* (*Madeleine*), ca. 1905, Tate Gallery, London].^[5]

Ob ein rot gekleideter *Arlequin assis au fond rouge* (1905, *Sitzender Harlekin vor rotem Hintergrund*) ein Topos für den Künstler in der modernen Gesellschaft ist? Warum blicken in *Comédien et enfant* (1905, Narr und Kind) der Narr aus dem Gemälde der *Saltimbanques* und ein Junge in entgegengesetzte Richtungen? In Zukunft oder Vergangenheit?

Einen Übergang von blauer zu rosa Palette oder eine Zusammenfassung dieser beiden Werkphasen zeigt sich in den androgynen, zarten Figuren von *Acrobate et jeune arlequin* (1905, *Akrobat und junger Harlekin*, Privatsammlung). Sie sitzen in einem undefinierten Raum vor einem offenen blauen Hintergrund. Eine Gliederung späterer Figuren in Kuben deutet sich an. Geometrische, plastische Elemente werden betont in: *Acrobat sur une boule* (1905, *The Pushkin Museum of Fine Art*, Moskau). Picasso konzentriert sich auf Figuren und Formen in einem Raum aus hellen weißen, blauen und rosa Tönen. Darin balanciert eine Akrobatin auf einem Ball und ein Athlet sitzt auf einem Quader – die Bildgliederung verweist auf Cézannes Konzentration auf die geometrischen Elemente Kugel, Kegel, Zylinder ebenso wie die Skulptur eines Narren mit Kappe (*Le Fou, Der Narr*, 1905).

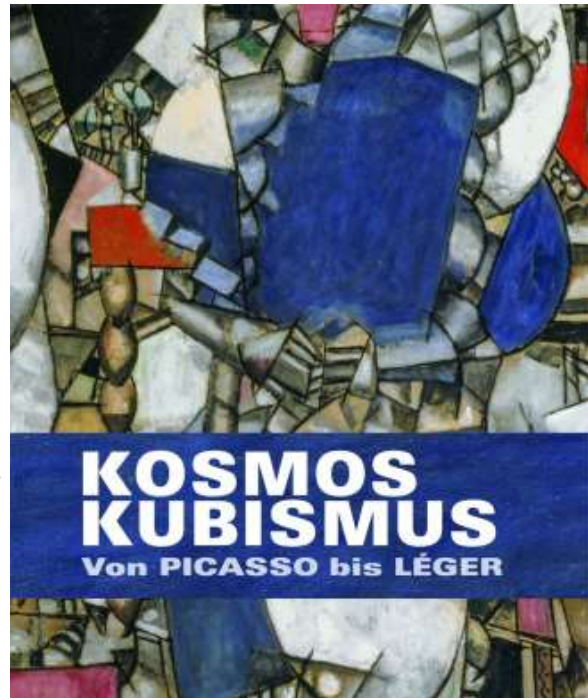
Picasso greift das Motiv wieder auf in *Harlekin und Frau mit Halskette*, 1917, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris und in 1953.

^[6]

Im Umkreis der Zirkusbilder finden sich Kinder und Jünglinge, zum Beispiel *Les Deux Frères* (1906, *Die beiden Brüder*). Rote Rosen ziehen den Blick hinein in das überwiegend blaue Bild *Fillette au panier de fleurs* (1905, *Junges Mädchen mit Blumenkorb*).

Anstelle der beiden Inkunabeln des Kubismus, *Bildnis Gertrude Stein* (1905/06, The Metropolitan Museum of Art, New York) und *Les Femmes d'Alger (O. J. Version O)* (1911, vorher betitelt: *Le Bordel philosophique*, The Museum of Modern Art, New York) hängen - nicht weniger bedeutend - Vorstudien und Gemälde aus dem Umkreis des „Desmoiselles d'Avignon“.

Eine anschließende Hommage auf die Museumsgründer Ernst (1921-2010) und Hildy (1922-2008) Beyeler - *Picasso Panorama* - zeigt mit etwa 40 Hochkarättern die zentrale Schaffensphase im Werk Picassos: von Kubismus und Klassizismus bis hin zum Spätwerk; 33 Werke aus der Sammlung Beyeler – durch Leihgaben ergänzt.



Wols: Parallelwelt Zirkus als sur-reales „Spéctacle Populaire“

Alfred Otto Wolfgang Schulze, genannt Wols (1913-1951), einer der bedeutendsten Vertreter des Informel, Maler, Zeichner, Fotograf, brachte in seinem Leben und Werk den deutschen und französischen Kulturkreis zur Synthese. Anfang der 1930er Jahre übersiedelt er von Deutschland nach Paris. Etwa 40 Ölbilder, ausgestellt in der Pariser Galerie René Drouin, machten ihn im Existenzialisten-Kreis um Jean Paul Sartre bekannt und begründeten seine posthume Rezeption. Zur Zeit des Kalten Krieges zählte er zusammen mit Jackson Pollock zu den Urvätern des abstrakten Expressionismus und mit zu den Künstlern, deren abstrakte Malerei als „Weltsprache“ 1959 auf der documenta 2 in Kassel ihren Höhepunkt erreichte.

1937 war Wols offiziell beauftragt, auf der Pariser Weltausstellung die Modepuppen des *Pavillon de la Parure et de l'Élegance* zu Werbezwecken zu fotografieren. In privaten Abzügen aus dieser Zeit finden sich frappierende Analogien zu Picassos *Guernica*. Dazu zählen Aufnahmen von Modepuppen, deren Arme aus Verpackungen heraus gestreckt erscheinen. Das Motiv erinnert an eine Frau mit emporgestreckten Armen in Picassos *Guernica*.

Wols' Auffassung des Motivs „Zirkus“ als Spiegel des Weltgeschehens dagegen stellt sich ganz anders dar als das „Fahrende Volk“ Picassos.

Mit Ausbruch des Zweiten Weltkrieges wird Wols als feindlicher Ausländer in mehreren Lagern interniert (1939-1940), unter anderem zusammen mit Max Ernst, Willy Maywald, Hans Bellmer.

Wols konzipiert den *Cirque* als „spectacle populaire“ (Gesamtkunstwerk), anschaulich in surrealen, bizarren Arbeiten auf Papier. Sie sind eng verbunden mit seinem Interesse an technischen und optischen Vorgängen. Anders als Picasso bezieht Wols sich unter anderem auf Charlie Chaplin, W. C. Fields, Christian Morgenstern, Leo Frobenius, Zirkus Sarrasani, Zirkus Barnum, den Cirque d'Hiver und Jazz-Musik.

Nach den Jubiläumsausstellungen 2013 weitgehend aus der Öffentlichkeit verschwunden, waren auf der Art Basel 2018 und 2019 mehrere surreale Aquarelle und ein frühes „informelles“ Ölbild (*Ohne Titel*, um 1946) von Wols zu sehen.

„Circus Wols“, ein in Fragmenten erhaltenes künstlerisches Konzept, ein „spéctacle populaire“ - Szenario für ein Gesamtkunstwerke aus Art (Kunst), Idées (Ideen), Pensées (Philosophische Gedanken) und Matériel (das Material) - entstand in französischen Lagern, wurde allerdings nie aufgeführt.

Aus der Werkreihe der drei blaugetönten Zirkusbilder, deren Motive sich abgewandelt in weiteren surrealen Aquarellen und Zeichnungen um 1940 finden, war 2019 *Le cirque; prise de vue et*

projection simultanée (Der Zirkus; Gleichzeitige Aufnahme und Projektion, um 1940), ausgestellt.
[7]

Das Aquarell zeigt in einer Manege vor Zuschauern Wols' künstlerische Strategie einer Aufnahme und Wiedergabe in Gleichzeitigkeit: eine kleine, groteske Figuren-Szenerie wird mittels Projektor auf eine große Leinwand übertragen. Damit verbunden ist seine Untersuchung verschiedener, veränderbarer Wahrnehmungsmöglichkeiten von Wirklichkeit in seinen Bildern: Wie in einem Zerrspiegel stilisiert er bildnerische, menschliche und andere Unzulänglichkeiten zur Kunstform.

Über die Grundhaltung hinaus, alles, die ganze Welt sei ein Zirkus - wie Wols in einem Interview mit der Amerikanerin Ione Robinson erklärt[8] - finden sich in poetisch-skurriellen, surrealistischen Bilderzählungen (Aquarellen und Zeichnungen) in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre immer wieder Motive, die aus der Welt des Zirkus' und Wols' Internierungszeit bekannt sind, darunter Janusköpfe, die mit zu Wols' Zirkusmotiven zählen. Sie stehen in verschiedenen Zusammenhängen: als Persiflage auf nationalsozialistische Schädel- und traditionelle Ausdruckskunde, als Modell der „Inneren Sicht“, als „Spiegelung“ in der Fotografie, als „Menschenkuriosität“ im Zirkus (Homunkulus), als klassisches mythologisches Zitat.

Die Grundlage von Wols' systematischer Forschung zum „Cirque Wols“, die Verbindung der surrealistischen Methode (für ihn die Untersuchung von Wahrnehmungstäuschungen in Form eines Gedächtnisbildes) mit clownesken Elementen aus der Welt des Zirkus, zeigen einen künstlerischen Prozess, in dem seiner Meinung nach die Schaffung einer neuen Darstellungsform für den Menschen möglich ist.[9]

Ausstellungen

- Der junge Picasso, Blaue und Rosa Periode, Fondation Beyeler, Riehen (CH), 3.2.-16.6.2019, in Zusammenarbeit mit dem Musée d'Orsay et de l'Orangerie, Paris und dem Musée National Picasso-Paris; <https://www.fondationbeyeler.ch/picasso/>
- Katalog: Raphael Bouvier (Hrsg.), Picasso, Blaue und Rosa Periode, Berlin, 2019; nachfolgend zitiert: Ausst.-Kat. Riehen, 2019
- *Kosmos Kubismus - von Picasso bis Léger*, Kunstmuseum Basel, 30.03.-18.08.2019, in Zusammenarbeit mit dem Centre national d'art et de culture Georges Pompidou; <https://kunstmuseumbasel.ch/de/ausstellungen/2019/kosmos-kubismus>
- Katalog: Brigitte Léal (Hrsg.) et al., *Kosmos Kubismus, von Picasso bis Léger*, München, 2019 (dt. Adaption Josef Helfenstein), nachfolgend zitiert: Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel 2019

Anmerkungen

[1] Constantin von Barloewen, *Clown*, Königstein / Taunus 1981, S.215

[2] Nach: Stéphane Guégan, Ein Gespräch mit John Richardson, Ausst.-Kat Riehen, S. 290, zit. nach: Brassai, *Gespräche mit Picasso*, 1966, S. 21 f.; Richardson merkt an, dass Picasso selbst sich erst nach 1953 in einem Selbstporträt als Clown identifizierte, „ ... mit all dem, was die Hanswurstiaden des Clowns an zugleich Tragischem und Spasshaftem in sich bergen.“ (Aust.-Kat. Riehen 2019, S.290)

[3] Jean Starabinski, *Porträt des Künstlers als Gaukler. Drei Essays*, Frankfurt a. M. 1985, nach Ausst.-Kat. Riehen, S. 289

[4] Ausst.-Kat. Riehen, 2019, S.289

[5] S. hierzu Untersuchungen der Tate Gallery, London, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/28/picasso-girl-chemise>. Dort wird u. a. erwähnt, dass laut Apollinaire sich ein rosé Ton auch auf den Wangen Schwindsüchtiger Mädchen befände.

[6] In einer außerordentlichen, großen Schau untersucht das Kunstmuseum Basel die Wirkung des Kubismus auf die Moderne (1908-1919). Sie zeigt, wie Picasso und Georges Braque 1907-1908 mit kubistischer Gliederung des Bildes eine Revolution in der Moderne angestoßen haben. Es spannt sich ein Bogen von Cézanne, Picasso und Braque über Jean Gris und Kasimir Malewitsch bis hin zu Fernand Léger und Sonia Delaunay. Hier findet sich das Motiv Harlekin / Clown / Zirkus in Bildern von Picasso (Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel 2019, S. 223), Georges Braque und Henri Laurens.

[7] Link: <http://natalieseroussi.com/en/artistes/oeuvres/48/wols#oeuv-2>; Le cirque; prise de vue et projection simultanée ist zusammen mit zwei weiteren Aquarellen: Zirkus Wols, 1940 und Ohne Titel; Le cirque que j'adore (Der Zirkus, den ich liebe), um 1940 in: Astrid Becker, Hrsg., Wols : die Retrospektive, München, 2013; Ausst.-Kat. Wols: die Retrospektive, Kunsthalle Bremen und The Menil Collection, Houston, 2013 / 2014; ausführlich zum Motiv des Zirkus bei Wols s.: Barbara Wucherer, Ein Phänomen des Stolperns, Wols' Bildnisse 1932-1951, Berlin 1999; s.a. Und mischte zwischen Tag und Traum - Circus Wols, in: <https://www.theomag.de/78/bws5.htm>

[8] Ione Robinson, Wols à bâtons, rompus, in: l'oeil, Nr. 60, Dezember 1959, S. 70-77, 96

[9] In seinem Lebenslauf, den er für ein Visum in die USA für das Emergency Rescue Committee des amerikanischen Journalisten Varian Fry sendet beschreibt Wols das Manuskript Zirkus Wols als ein Handbuch, das nicht nur eine neue Art der Arbeitstechnik entwirft, sondern auch ein Verhältnis zur Kunst allgemein, zu Wissenschaft, Philosophie und menschlichem Leben herstellen möchte ... (1940-42), in: Hans-Joachim Petersen (Hg.), Wols, Die Aphorismen, München: Schirmer/Mosel, 2010, S.138.

Artikelnachweis: <https://www.theomag.de/120/bws23.htm>

© Barbara Wuchrer-Staar, 2019