Anja Chávez

NICOLAS DE STAËL

Die späten Werke

VDG

ANJA CHÁVEZ
NICOLAS DE STAËL

Copyright © VDG-Weimar

NICOLAS DE STAËL

DIE SPÄTEN WERKE

ANJA CHÁVEZ

Copyright © VDG-Weimar

Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften
Weimar 1996

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Chávez, Anja:
Nicolas de Staël : die späten Werke / Anja Chávez. –
Weimar : Verl. und Datenbank für Geisteswiss., 1996
Zugl.: Bonn, Univ., Diss., 1996
ISBN 3-929742-95-0

© VDG • Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften • Weimar 1996

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autorin haben sich bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Satz: id, Weimar

Druck: advanced laser press, St. Ives

ISBN 3-929742-95-0

INHALT

VORWORT 7

Erstes Kapitel
EINLEITUNG 11
1. Zeitgenössische Meinungen 13
2. Werdegang und Künstlerfreundschaften 17

Zweites Kapitel
DAS KÜNSTLERISCHE IDEAL 25
1. Zeitpunkt und Ansätze 25
2. Licht 32
3. Das einstige Vorgehen neu thematisiert 35
4. Künstlerische Arbeitsweisen 38

Drittes Kapitel
ZUR BILDNERISCHEN DARSTELLUNG:
BILDTRADITIONEN UND MODERNE 47
1. Sujets 47
2. Lesbarkeit 50
3. Formulierung der Bildmotive 54
4. Erfahrbarkeit von bildlicher Wirklichkeit 59
5. Kunstrezeption 62
   a. Begriff 62
   b. Zitat 67
   c. Paraphrase und Allusion 70
6. Das Kunstwerk in seinen Definitionen 73
   a. Bildgruppen-Motivwiederholungen 73
   b. Metamorphose eines Bildgedankens 74
   c. Serie 76
   d. Übersetzung 77

Copyright © VDG Weimar

Exkurs
ILLUSTRIERTE BÜCHER UND ENTWÜRFE
FÜR DAS BALLETT 79

Viertes Kapitel
DE STAËL UND DIE MODERNE(N) 89
1. Bildsprachen 89
2. Farbe 92
3. Zur Synthese antithetischer Konzepte 98

SCHLUSSWORT 103

ANMERKUNGEN 107

BIBLIOGRAPHIE 133

ABBILDUNGSVERZEICHNIS 147

ABBILDUNGEN 155

PHOTONACHWEIS 213

Copyright © VDG-Weimar

VORWORT

Der erste Anreiz, sich mit der Kunst von Nicolas de Staël (1914-1955) auseinanderzusetzen, wurde 1987 ausgelöst. Im Rahmen einer Mitarbeit an der Ausstellung *Les années 50* im *Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou* in Paris galt mein privates Interesse seinen konträren bildnerischen Formulierungen. Bald entstand der Wunsch, dieses Phänomen näher zu untersuchen, was über eine Magisterarbeit in eine Dissertation mündete. Neben wenigen deutschsprachigen Katalogen, so zuletzt dem der Frankfurter Kunsthalle Schirn von 1994, stellt diese Publikation denn auch die erste deutschsprachige Monographie über Nicolas de Staël dar; wenngleich auch nur zu einem Einzelaspekt. Die späten Werke waren bislang weder Thema einer der vor allem seit 1990 zahlreichen Ausstellungen auf internationaler Ebene, noch Sujet einer Publikation. Dies ist umso erstaunlicher als sie in dem Denken einer Moderne innerhalb der französischen Kunst der Nachkriegszeit höchst interessant sind.

Mein Lehrer, Prof. Dr. Gunter Schweikhart des *Kunsthistorischen Instituts der Rheinischen-Friedrich-Wilhelms-Universität* in Bonn, regte diese Dissertation an. Ihm sei für die großzügige Förderung, die ich neben Ratschlägen und lieben Worten in all den Jahren meines Studiums und der Forschung immer wieder erfuhr, sehr gedankt. Unterstützt wurde diese Dissertation auch durch seinen Kollegen Prof. Dr. Justus Müller Hofstede, dem ich an dieser Stelle ebenso herzlich danken möchte wie Prof. Dr. Stefan Germer für seine konstruktive Kritik und Dr. Alfons Rösger. Ein zweijähriges Stipendium der *Graduiertenförderung des Landes Nordrhein-Westfalen* und *Erasmus* ermöglichte längere Auslandsaufenthalte. Sie waren zur Erforschung der Kunst Nicolas de Staëls vor Ort in Frankreich unabdingbar. Ohne die bereitwillige Unterstützung von einzelnen Privatpersonen, aber auch Institutionen hätte diese Dissertation jedoch niemals entstehen können.

Mein wärmster Dank gilt darum an erster Stelle der Frau des Künstlers, Françoise de Staël, die sich im Verlaufe der mehrjährigen For-

schungsarbeit immer wieder sehr viel Zeit nahm, diese Dissertation in jeder Hinsicht hilfreich zu unterstützen. Ihr und der Familie des Künstlers sei in dem Vertrauen, das sie mir schenkten, für das Bildmaterial und die Dokumente, die sie mir zeigten sowie Kontakte, die sie herstellten, mehr als gedankt. Marie-Claude Char danke ich für die großzügige Erlaubnis, mir eine Einsicht in die Korrespondenz ihres Mannes, René Char gewährt zu haben. Daniel Abadie förderte diese Arbeit in ihrer Entstehung, indem er erste Kontakte ermöglichte und mir mit Ratschlägen ‚Wege' wies. Gedankt sei ihm, ferner auch Jean-François Jaeger sowie den Mitarbeiterinnen seiner *Galerie Jeanne Bucher*, Agnès de Coudehove und Virginie Daval, in Paris in der Bereitschaft, dieses Projekt unterstützt und Kontakte zu Sammlern und Freunden des Künstlers eingeleitet zu haben. An dieser Stelle möchte ich den Freunden und der Schwester des Künstlers, Marina Ujlaki, danken, mir ihre privaten Erinnerungen und ihr Wissen anvertraut zu haben. In den sehr unterschiedlichen Gesprächen war es möglich, dieser Publikation dadurch auch einen gewissen biographischen Aspekt zu geben, indem ihr Bild vom Menschen Nicolas de Staël eingearbeitet werden konnte. Gedankt sei deshalb: Marc-Antoine Louttre B., Johnny Friedlaender(†), Pierre Granville, Etienne und Lucy Hajdu, Pierre Lecuire, Jean Leymarie, Jacques Matarasso, Wilfried Moser, Raymond Picaud, Marina Ujlaki. Zu Dank bin ich auch Georges Bauquier, Edith und Xavier Dejean, Jean-Pierre Geay, Andrée van Gindertael, P. Lallier, Georges Richar-Rivier sowie Privatsammlern, die ungenannt bleiben möchten, verpflichtet.

Museen, Bibliotheken und Archive gewährten mir freundlicherweise Unterstützung, auf die ich während meiner Forschungsarbeit angewiesen war. Danken möchte ich deshalb herzlich den folgenden Institutionen und Personen: *Archiv Nicolas de Staël*/Paris, *Archiv Georges Richar-Rivier*/Paris, *Académie des Beaux-Arts Saint-Gilles*/Brüssel (Pierre van Craeynest), *Académie Royale des Beaux-Arts*/Brüssel (Frau Deleu, Georges Mayer), *Bibliothèque du Musée Royale des Beaux-Arts*, Brüssel, *Bibliothèque littéraire Jacques Doucet*/Paris (François Chapon), *Cabinet d'art graphique, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou*/Paris (Viviane Tarenne), *Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale*/Paris (Cécile Meissner), *Centre de Documentation, Centre de Wallonie-Bruxelles*/Paris (France Clarinval, Geneviève François-Masquelin), *Collège Cardinal Mercier*/Braine-

l'Alleud (Dominique Verhaegen), *Documentation du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou*/Paris (Teresita Araya, Agnès de Bretagne, Catherine Schmitt, Nathalie Schoeller, Brigitte Vincens), *Fondation Maeght*/St. Paul-de-Vence (Jean-Louis Prat, Harry Bellet), *Institute of Art*/Chicago (Anselmo Karini, Stephanie S. Smith), *Kunsthaus Zürich*/Zürich (Cécile Brunner), *Kunstmuseum Winterthur*/Winterthur (Erica Rüegger), *Mobilier national et Manufactures nationales des Gobelins et de Beauvais*/Paris (Marie-Hélène Bersani), *Musée département de la tapisserie, Centre Culturel et Artistique Jean Lurçat*/Aubusson (Catherine Giraud, Raymond Picaud), *Musée d'art moderne et d'art contemporain de la Ville de Liège*/Lüttich (Francine Dawans), *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris* (Jean-Louis Andral, Catherine Alestschenkoff), *Musée des Beaux-Arts*/Dijon (Sophie Jugie, Brigitte Petillon, Emmanuel Starcky), *Musée National Fernand Léger*/Biot (Georges Bauquier, Frau Maillard), *Museum Boymans-van Beuningen*/Rotterdam, *Sprengel-Museum*/Hannover (Dr. Dietmar Elger), *National Galleries of Scotland*/Edinburgh (Dr. Patrick Elliott, Deborah Hunter), *Staatsgalerie Stuttgart* (Dr. Ulrike Gauss, Dr. Veronika Mertens), *The Institute of Art*/Minneapolis (Dr. Lynn D. Ambrosini), *The Pierpont Morgan Library*/New York, *The Walker Art Center*/Minneapolis (Dr. Peter Boswell), ferner *Galerie Daniel Malingue*/Paris, *The Matthiesen Gallery*/London, *Galerie Messine*/Paris (Thomas Le Guillou), *Galerie Dr. Peter Nathan*/Zürich.

Meinen Eltern, Jim Petterson und meinen Freunden danke ich innigst für ihre tatkräftige, aber auch moralische Unterstützung, die sie mich immer spüren ließen: Teresita Araya, Agnès de Bretagne und Dominique Ménager in dem Interesse und der Hilfe, die sie mir fortlaufend, auch in der Beschaffung von Literatur und Dokumenten, entgegenbrachten, Trude Schmitz und Monika Bethscheider für ihre Korrekturen und lieben Worte, wobei ich auch die nette Hausgemeinschaft in Bonn und Nilgün Okan nicht vergessen möchte.

Copyright © VDG-Weimar

EINLEITUNG

Schon die Zeitgenossen waren geteilter Meinung über den gebürtigen russischen Künstler Nicolas de Staël (1914-1955). Jung und erfolgreich, galt er, unlängst etabliert, mit seiner Kunst in den 50er Jahren als umstritten. Denn diese war weder auf eine Richtung festzulegen, noch schien er ein Konzept von Moderne beizubehalten. Die Pressestimmen fielen unterschiedlich aus. Er wurde in einer negativen Wertschätzung als Epigone bezeichnet, seine Malerei als geschmackvoll und koloristisch beschrieben. Die vornehmlich französischsprachige Literatur gipfelte ihrerseits in positiven Extremen. Einige sahen in ihm einen modernen Delacroix, einen zweiten van Gogh, einen *Fauve* und bezeichneten ihn selbst als ein Genie, was auf die unterschiedlichen Wertmaßstäbe der jeweiligen Autoren schließen läßt. Bereits zu Lebzeiten wurde er von den Zeitgenossen zur legendären Figur erklärt.

Das ‚Phänomen' de Staël in der Literatur verdient eine Analyse, um Verwirrungen vorzubeugen. Zum einen erfuhr er in beiden Kontinenten völlig unterschiedliche Rezeptionen, was sicherlich auch politisch zu interpretieren ist. Auch heute gilt er in Europa, vornehmlich in Frankreich, als einer der wesentlichen Nachkriegskünstler schlechthin; eine Bedeutung, die ihm in der Form in den USA, wo er einst zu Ruhm kam, heute nicht zugestanden wird. Zum anderen kannte de Staël die einflußreichsten Kritiker seiner Zeit. Sie prägten die Literatur zum Teil bis heute und ließen ihn zu einem Mythos werden. Dieser lag wohl nicht nur in seiner schillernden Persönlichkeit begründet, sondern vielmehr auch in der Tatsache, mit seinen späten Werken die Kunst hochgeschätzter Zeitgenossen und die Klassische Moderne zu rezipieren; eine Methode, die er nicht erst in den 50er Jahren anwandte. Von frühester Zeit an entwickelte de Staël seine Kunst in Relation zu seinem unmittelbaren Umfeld, weshalb den Künstlerfreundschaften in dieser Publikation größere Bedeutung zukommt. Die Präsenz der beiden ‚Überväter' Matisse und Picasso,

die beide seine ganze Generation überschatteten, führte ihn zu bestimmten künstlerischen Prinzipien.

Und in der Tat galt er bereits mit seinen ersten abstrakten Kompositionen seit 1942 nicht nur als modern, sondern auch als aufsteigender junger Abstrakter inmitten eines Künstlerkreises. Dieser wies unter anderem mit Jean Arp, Sonia Delaunay, Cesar Doméla und Wassily Kandinsky wesentliche Persönlichkeiten einer zweiten Abstraktion in der Moderne auf. Seine Suche nach Definitionen von Abstraktionen beschränkte sich dabei nicht nur auf die 40er Jahre, sondern schloß auch die 50er Jahre mit ein. Doch trat zwischen 1951 und 1952 ein entscheidender Wandel innerhalb seines Konzepts ein, der erlaubt, jene zuletzt entstandenen Werke unter einem spezifischen Gesichtspunkt zu analysieren, wie es erstmals überhaupt mit dieser vorliegenden Publikation intendiert wird. Diese versteht sich als ein Beitrag zu einem spezifischen Teilproblem innerhalb seines Oeuvres: den späten Werken. Bewußt wird im folgenden nicht vom Spätwerk die Rede sein, da dieser Begriff seit dem 19. Jahrhundert an Inhalte gebunden ist, die hier als überholt gelten sollen. Dem Gedanken, das Spätwerk habe als Höhepunkt, beziehungsweise als Synthese des gesamten Schaffens eines Künstlers zu gelten, wird in der Wahl der Bezeichnung der späten Werke vehement widersprochen. Und dennoch sind sie in sich komplex: in ihrer Bildsprache, aber auch in dem fundierten Konzept, das de Staël verfolgte und für das sich zumindest innerhalb seiner eigenen Schaffenszeit kein Pendant finden läßt.

Jene Werke entstanden in einer relativ kurzen und sehr produktiven Zeitspanne des Künstlers. Sie sind aus verschiedenen Gründen interessant. Zum einen, weil Nicolas de Staël eigene Auffassungen von Abstraktionen der 40er Jahre verkehrte. Zum anderen änderte er sein Konzept zu einem äußerst aktuellen Zeitpunkt. Seine späten Werke sind getragen von dem Wunsch, die Moderne auf der Basis von bereits Bestehendem erneuern zu können und zu müssen. Mit dieser Zielsetzung reihte er sich in eine der Strömungen innerhalb der Nachkriegskünstler ein, die diese Intention unter Rückberufung auf Cézanne, aber auch Matisse und die ‚Alten Meister' propagierten. Das Verständnis de Staëls von Abstraktion und von der Materiemalerei schloß nun auch nicht mehr aus, den Gegenstand als solchen aus der Farbe heraus zu formulieren, und das abstrakte Formvoka-

bular auch zu dessen Synonym werden zu lassen. In einer Herausforderung an die Moderne verfolgte er mit seinen späten Werken eine Erneuerung von Tradition. Dies geht auch aus seiner Korrespondenz hervor, die in dieser Publikation wenn, dann im originalen Wortlaut zitiert wird. Unweigerlich mußte Nicolas de Staël in seinem Repertoire an traditionellen Motiven einer Landschaft und ihrer Wiederholbarkeit bei Cézanne ansetzen, so wie er sich in seinem Verständnis einer Abstraktion des Gegenständlichen durch die Farbe auf Robert Delaunay, aber auch Henri Matisse und die *Fauves* berief. Doch strebte er keine Wiederholung oder Kopie an, sondern eine Rezeption im Sinne einer Neuformulierung. In der Thematisierung von Farbe als der *matière* traf er auf ein zeitgenössisches Anliegen, dem er verschiedene Definitionen entgegenbrachte.

1. Zeitgenössische Meinungen

> Nicolas de Staël was a man of legend even in his own life time.
>
> Denys Sutton 1956[1]

Seine Zeitgenossen erinnerten sich Nicolas de Staëls als einer eindrucksvollen Persönlichkeit. Sie schilderten ihn als gebildet, vielseitig, eloquent, humorvoll, großzügig, charmant, aber auch als eigenwillig. Seine Wechselhaftigkeit fand vielfach Betonung. So habe er zwischen Euphorie, Melancholie und Depression geschwankt, getragen von zeitweiliger Selbstüberzeugung, aber auch Selbstzweifeln; ein Aspekt der, als das Schicksalhafte und ‚Russische' gedeutet, bald die hauptsächlich biographisch ausgerichtete Literatur leitmotivisch bestimmte. Das Bild vom Menschen, nicht vom Künstler Nicolas de Staël, wie es aus der Literatur hervorgeht und auch Gesprächen zu entnehmen war, ist in sich einheitlich.[2] Tradiert wurde es bis heute. Doch ist es nicht losgelöst von Bewertungen zu sehen, die seine Zeitgenossen von ihm als Künstler seit den 40er Jahren entwarfen.

Den einen wurde er zu einem Mythos. Er galt ihnen als Genie und war für sie einer jener großartigen Künstler.[3] Die anderen bezeichneten ihn als Außenseiter, Randfigur oder Grenzgänger.[4] Die künstlerische Inkonsequenz Nicolas de Staëls wurde unterschiedlich bewertet. Positiv gedeutet schien sie für das Phänomen verantwortlich, seine Kunst nicht nach herkömmlichen Wertmaßstäben analysieren zu

können.[5] Sie galt als negativ, da ihm von Kritikern vorgeworfen wurde, sich nicht eindeutig für eine Auffassung von Abstraktion und damit innerhalb einer Debatte um die Moderne entschieden zu haben; eine Kritik, die, historisch betrachtet, im Rahmen der Diskussion um die sogenannte Abstraktion und Figuration anzusetzen ist.[6] De Staël wurde von Douglas Cooper allein schon dadurch beschieden, ein großer Künstler zu sein, eine bildnerische Formulierung nicht in ihrer Absolutheit postuliert zu haben.[7] Bereits 1956 schrieb Denys Sutton im Hinblick auf eine spätere Rezeption: „Staël will remain a paradoxical figure",[8] zumal der Künstler seit den 40er Jahren die unterschiedlichsten Wertungen erfahren hatte.

Auf internationaler Ebene gab es positive, aber auch negative Pressestimmen, die die verschiedenen Phasen seines Werdegangs betrafen. Er galt als umstritten, als er sich mit den späten Werken einer Klassischen Moderne annäherte, gleichzeitig aber zeitgenössische Auffassungen von der Farbe beibehielt.[9] Als das Charakteristische wurde sein „Impasto" herausgestrichen, mit dem er von 1946 bis 1954 malerisch die Eigenwertigkeit von Farbe und Form, aber in den späten Werken dann auch das gegenständliche Motiv definierte.[10] Die Eigentümlichkeit der skulpturalen Definition fand Erwähnung, die Bedeutung des Farbklangs und das Außergewöhnliche einer Farbschichtung. Diese behielt er auch in den späten Werken bei. Sutton betonte die ihm eigene Methode eines Zerkratzens von Farbe.[11] Dabei trafen seine Zeitgenossen in ihren Meinungen einen Hauptaspekt seiner Kunst: die Farbe. Doch bemühte sich nicht erst die jüngere Forschung, de Staël in seine Zeit ‚einzuordnen', was ihnen vor allem dann mißlang, wenn sie versuchten, sein Gesamtwerk auf einen Aspekt zu reduzieren. Die Brüche innerhalb seines Werks, die sich dem Betrachter unweigerlich eröffnen, gaben den Auslöser für eine in der Literatur bis heute währende Diskussion um die ‚Abgeschlossenheit'. Als Streitfrage ist sie an Kriterien einer Bewertung von Kunst gebunden, im Zuge deren die Homogenität fälschlicherweise im Zentrum steht.[12]

An kunsthistorischen Einordnungen seiner Person war de Staël bereits maßgeblich beteiligt. 1950 schrieb er Bernard Dorival, dem damaligen Direktor des *Musée d'Art Moderne* in Paris, daß er genaue Vorstellungen habe, wo sein Oeuvre innerhalb der Kunstgeschichte einzuordnen sei. Und jene Gedanken könne er ihm bald näher erläu-

tern.[13] Unzufrieden über einen Artikel seines Jugendfreunds Roger van Gindertael unterbreitete de Staël ihm ausführlich im gleichen Jahr seine Kritik. Redegewandt schien er gewesen zu sein, auch oder gerade in Bezug auf seine Kunst. Dies ist vor allem der Bemerkung Denys Sutton zu entnehmen, de Staël habe gewußt, daß Erfolg nicht nur durch eine sehr gute Malerei, sondern auch durch die Kritiker bedingt sei.[14] Und in der Tat verfochten ihn seit seinem ‚kometenhaften' Aufstieg 1942 bekannte Kritiker seiner Zeit. Er freundete sich in der Folgezeit unter anderem mit Douglas Cooper, Pierre Courthion, Leon Dégand, Bernard Dorival, Guy Dumur, Georges Duthuit, Charles Estienne, Roger van Gindertael, Jean Leymarie und Denys Sutton an, deren Vorstellungen von zeitgenössischer Kunst äußerst konträr waren. Gemeinsamkeiten besaßen sie, zumindest streckenweise, in ihrer positiven Meinung über den Künstler. Dieses Phänomen, völlig unterschiedliche Kritiker ‚geeint' zu haben, läßt sich zum Teil durch die konträren Auffassungen de Staëls von der Moderne erklären. So verteidigte ihn in den 40er Jahren der Verfechter geometrischer Abstraktionen Leon Dégand, als de Staël verschiedene Definitionen einer Abstraktion entwickelte. Und in den 50er Jahren war beispielsweise der konservative Kunsthistoriker Bernard Dorival von seiner Kunst positiv eingenommen. Berührungspunkte konnten in ihrer beider Ansicht liegen, daß die zeitgenössische Kunst die Tradition einer französischer *peinture* fortsetzen müsse. Der Pariser Museumsdirektor förderte sein Ansehen im In- und Ausland. Er setzte 1950 den Ankauf eines Gemäldes für das *Musée d'Art Moderne* in Paris durch und stellte de Staël als repräsentativen Künstler einer französischen Klassischen Moderne aus. Damit war, zusammen mit der Ausstellung im *Walker Art Center* in Minneapolis 1953 durch H.H. Arnason, bereits zu Lebzeiten eine Form von Einordnung des Künstlers als Vertreter einer Klassischen Moderne vollzogen.[15]

Auch im Ausland hatte de Staël namhafte Fürsprecher, so in London mit Denys Sutton und Douglas Cooper, die beide grundlegende Monographien über den Künstler schrieben. Letzteren lernte er in Südfrankreich kennen, wo beide in einem benachbarten Ort ein Haus besaßen. Und in den USA vertraten ihn seit 1950 die namhaftesten Galerien. Dabei wurde er seit den 40er Jahren von internationalen Galerien vertreten. 1943 war ihm der Einstieg in die Pariser Avantgarde-Galerien *L'Esquisse* und *Jeanne Bucher* gelungen. Er stellte 1944

unter anderem mit Wassily Kandinsky aus, der für ihn den positiven Terminus eines „jungen Abstrakten" fand.[16] Hauptsächlich war er in den verschiedenen Pariser Salons vertreten. Sie galten als Foren zeitgenössischer Tendenzen und verschrieben sich unterschiedlichen Definitionen von Moderne. Auch hier also sahen seine Zeitgenossen die Möglichkeit, seine Malerei in den vom Konzept her sehr gegensätzlichen *Salon des Réalités Nouvelles* und *Salon de Mai*, wo er selbst einmal im Komitee mit Gaston Diehl vertreten war, auszustellen. Und sein künstlerischer Verlauf liest sich als eine glänzende internationale Karriere, wenngleich er in Paris nach 1951 nur noch von der Galerie Jacques Dubourg vertreten wurde. In Amerika indes gelang ihm in den 50er Jahren der Durchbruch. 1950 war er in New York sowohl in der Gruppenausstellung *Advancing French Art* in der Galerie *Leo Castelli* als auch in *Jeunes Peintres en USA et en France* in der Galerie *Sidney Janis* im November 1950 vertreten. Das Ausstellungskonzept sah eine paarweise Zusammenstellung von jeweils einem amerikanischen und einem französischen Maler vor. Daß seine Kunst als französisches ‚Pendant' der von Marc Rothko entgegengesetzt wurde, spricht für die hohe Auszeichnung, die de Staël von seinen Zeitgenossen zuteil wurde. Doch gab es auch kritische Stimmen.[17]

In den Vereinigten Staaten wurde seine Karriere verschiedentlich gefördert, zumal er dort eine größere Verkaufsmöglichkeit entwikkelte denn in Europa. Der Kunsthändler Theodore Schempp, der in Paris in den 40er Jahren im gleichen Haus wohnte wie Nicolas de Staël, vertrat ihn.[18] Der amerikanische Sammler Duncan Phillips, die Galerien *Louis Carré*, *Leo Castelli*, *Sidney Janis*, *Knoedler*, und die Tatsache, 1954 von der Galerie *Paul Rosenberg* unter Vertrag genommen worden zu sein, mehrten sein Ansehen.[19] Wertschätzungen erfuhr de Staël auch durch H.H. Arnason. Noch zu Lebzeiten war bereits eine Wanderausstellung innerhalb der USA geplant, die, vom Galeristen Paul Rosenberg initiiert, dann unmittelbar nach des Künstlers Tod inauguriert wurde. Rosenberg und André Chastel,[20] der 1968 im grundlegenden Werkverzeichnis zu de Staël und auch danach über den Künstler schrieb, kommentierten denn auch seinen Selbstmord 1955 als bedeutende Einbuße für die zeitgenössische Kunstszene. Als Kommemoration lassen sich auch die Ausstellungen verstehen, die 1955/56 in Paris, Antibes, London und in Venedig auf der *Biennale* stattfanden. In Paris und London gingen diese auf die Bemühungen

seiner langjährigen Freunde und Förderer zurück: Bernard Dorival und Denys Sutton. Drei Jahre nach seinem Tode äußerten sich einige Zeitgenossen, der Künstler sei öffentlich in Vergessenheit geraten, doch wurde er zumindest für so bedeutend eingeschätzt, daß er 1959 auf der *Documenta* II in Kassel vertreten war.[21]

2. Werdegang und Künstlerfreundschaften

Die Literatur bemerkte immer wieder die Tragik im Leben Nicolas de Staëls, gerade auch vor dem Hintergrund seines Selbstmords: die Flucht seiner Familie aus Rußland nach Polen 1919 und der 1921/22 erfolgte frühzeitige Tod seiner Eltern. Früh verwaist gelangte der 1914 in St. Petersburg geborene Künstler mit seinen beiden Schwestern in eine französische Adoptivfamilie russischer Herkunft nach Belgien, die noch ihre Eltern kannten. Kindheit und Jugend verbrachte er dort, in einem Elternhaus, wo sowohl die russische als auch die französische Kultur gegenwärtig war. In Belgien studierte er dann ab 1933 gegen das Einverständnis der Pflegeeltern Kunst an den klassisch-konservativen Akademien in Brüssel.[22] Diese Stadt galt zu diesem Zeitpunkt neben Paris auf internationaler Ebene als ein bedeutsames Zentrum des Surrealismus, dem sich Nicolas de Staël als Student jedoch nicht anschloß. Ein reger Kontakt bestand zwischen beiden Städten durch René Magritte, Paul Mesens und Raoul Ubac, die dort die Zeitschriften *Documents 34* und *Bulletin international du Surréalisme* begründeten.[23] Weiterhin existierten aber auch Strömungen einer *Neuen Sachlichkeit* und eines flämischen Expressionismus durch die Vertreter Permeke, Frits Van den Berghe und Gustav de Smets. In jenem geistigen Umfeld ist der junge Künstler Nicolas de Staël anfangs zu situieren. Denn seine beiden Lehrer, Georges de Vlamynck und der Porträtist und Zeichner Henri van Haelen, waren von der lokalen flämischen Kunst beeinflußt.

Die wenigen bekannten Werke de Staëls zwischen 1933 und 1941 zeigen eine Gegenstandsbezogenheit, die auf eine Auseinandersetzung mit Delacroix, Cézanne, Sérusier und mit dem frühen Picasso verweisen. Landschaften, Porträts und Stilleben sind darunter, aber er malte auch Ikonen und Landschaftsaquarelle (Abb.1-3). Es ist bestimmt kein Zufall, daß die einzige Ausstellung Nicolas de Staëls in

Brüssel im Februar 1936 in einer Galerie stattfand, für dessen Inhaber, der Künstler Jean Milo[24] -ein Bruder des Kunstkritikers und Jugendfreunds de Staëls, Roger van Gindertael- zuvor arbeitete. Sie lernten sich über seine Adoptivfamilie kennen, und die Freundschaft zwischen van Gindertael und de Staël währte bis 1955.[25] Er war seit 1935 Kunstkritiker für *Beaux-Arts* und ging dann, ebenfalls wie Nicolas de Staël, in den 40er Jahren nach Paris, wo er für die beiden Kunstzeitschriften *Art d'Aujourd'hui* und *Cimaise* Artikel schrieb. Als vermutlich einziger Kunstkritiker verfolgte er seine künstlerische Karriere von Anbeginn.

Die Werke de Staëls entstanden in Brüssel, auf seinen Reisen zwischen 1934 und 1937 in Frankreich, Spanien, Marokko, Algerien und dann seit 1938 fast ausschließlich in Frankreich. Dort lebte er zunächst mit seiner Lebensgefährtin, der Künstlerin Jeannine Guillou. Nach ihrem Tod 1946 heiratete er Françoise Chapouton und verblieb mit ihr und seinen Kindern weiterhin in Frankreich. Wenig ist über seine Studienzeit bekannt.[26] Laut Einschreibungsunterlagen studierte er seit dem 15.10.1933 an der *Académie Royale des Beaux-Arts* in Brüssel und schrieb sich ungefähr zeitgleich an der dortigen *Académie St. Gilles* ein. Er hörte Architekturvorlesungen, studierte das Zeichnen nach Modell und nahm Unterricht in Wandmalerei bei Georges de Vlamynck, mit dem er, wie Briefe zeigen, als Student verbunden schien. Wandmalerei galt zu diesem Zeitpunkt in Brüssel als höchst aktuell,[27] denn sie stellte eines der Themen auf der *Exposition Internationale* 1935 in Brüssel dar. Dort assistierte de Staël seinem Lehrer bei einem Wandbild für den *Pavillon de Verre*. Schon als Student konnte er auf einen gewissen Erfolg zurückblicken: sein Gemälde *Un bateau fantôme sur une mer démontée*, das heute als verschollen gilt, wurde mit dem ersten Preis ausgezeichnet. Er arbeitete für den königlichen belgischen Palast und erhielt in den 30er Jahren eine Einladung vom marokkanischen Königshof.[28] Seinem Studium in Belgien entfloh er jedoch immer wieder durch Reisen. Er äußerte sich euphorisch über die Höhlenmalereien in Altamira,[29] die gedanklich seine Tierstudien von 1935 beeinflußten und fuhr, wie viele Künstler und Kritiker, auch in den 30er Jahren, nach Marokko.[30] Brieflich stilisierte er dieses Land zu einem Mythos, der seit Delacroix faßbar ist. De Staël betonte in seinen Briefen ebenso, welche Auswirkungen Marokko im Hinblick auf sein Verständnis von Malerei hatte und

dachte an einen zwei- oder dreijährigen Aufenthalt.[31] Doch länger als vierzehn Monate blieb er dort nicht. Fördernd war für ihn dieser Aufenthalt, weil er einen regen Künstleraustausch darstellte. Hauptsächlich schien er sich jedoch, fernab von Akademien, einem autodidaktischen Studium zu widmen, das nun auch die französische Kunst miteinbezog. Schriften von Eugène Delacroix und van Gogh las er wie durch seine Korrespondenz bekannt ist. So zeigt ein Porträt dieser Zeit *Jeune arabe* von 1937, aber auch die spielenden Musikanten (Abb.1) Vergleichbarkeiten mit dem marokkanischen Tagebuch von Delacroix auf, das de Staël durch die zeitgenössische Publikation Raymond Escholiers von 1927 bekannt sein konnte.[32] Nicht zu unterschätzen sind in dem Kontext die geschlossenen Künstlerfreundschaften. Mit dem Studienkollegen Yan Ten Kate fuhr er nach Marokko -eine Reise, die ihm gesponsert wurde- wo sie nach gleichen Motiven arbeiteten wie eine Zeichnung im *Musée des Beaux-Arts* in Dijon zeigt (Abb.1). Während seiner Marokkoreise fuhr er auch, nach Abbruch seines Studiums 1937, mit der Künstlerin Jeannine Guillou nach Algerien. Er lernte über sie ihren Cousin, den Maler Jean Deyrolle kennen. Fortan begann, vielleicht nicht zuletzt auch dank ihrer gegenseitigen Beeinflussung, eine Neuorientierung de Staëls an Frankreich, deren Staatsbürgerschaft er annahm. Er suchte Anschluß an zeitgenössische Tendenzen in der Kunst. Für kurze Zeit studierte er 1938 im Atelier Fernand Légers, was zugleich als eine Parteinahme innerhalb des damaligen Realismus-Streits zu werten ist. Die Photos von Robert Doisneau zeigen Nicolas de Staël mit mehreren gleichaltrigen Künstlern im Atelier (Abb.4,5). Sie führen Studien eines Akts nach Modell aus und werden von Nadja Léger korrigiert. Die im Entstehungsprozeß begriffene Skizze von Nicolas de Staël auf der einen Photographie weist akademische Züge auf. Während dieser Zeit schienen sich die drei Künstler de Staël, Guillou und Deyrolle gegenseitig zu beeinflussen. Sie hatten einen gemeinsamen Freundeskreis, und de Staël gelangte über Deyrolle in Kreise von Künstlern und Kunstkritikern.[33] Dieser Kontakt war in seiner Ausrichtung der 40er Jahre prägend, als er im Umkreis der Protagonisten von jüngsten Abstraktionen eine radikale Umorientierung innerhalb seiner Kunst vollzog.

Das Frühwerk wurde vom Künstler größtenteils zerstört. Doch bereits zu Lebzeiten sprachen die Kunstkritiker selten von seinen ersten künstlerischen Werken.[34] Diese Tatsache war sicherlich auch