

Nicolas de Staël –  
Überlegungen zu Karriere und Nachleben

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung der Doktorwürde  
der  
Philosophischen Fakultät  
der  
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität  
zu Bonn

vorgelegt von

Petra Oepen

aus

Troisdorf

Bonn 2008

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät der  
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Erstgutachterin: Frau Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet

Zweitgutachter: Herr Prof. Dr. Olaf Peters

Tag der mündlichen Prüfung: 29.10.2007

Diese Dissertation ist auf dem Hochschulschriftenserver der ULB Bonn  
[http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss\\_online](http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online) elektronisch publiziert

FÜR MEINE ELTERN

<b>1. EINLEITUNG .....</b>	<b>3</b>
<b>1.1 Einführung in die Thematik und Methodik der Arbeit .....</b>	<b>3</b>
1.1.1 Formulierung des Forschungsvorhabens .....	3
1.1.2. Aufbau der Arbeit .....	3
1.1.3 Darstellung der Arbeitsmethode .....	5
1.1.4 Forschungsdebatten und aktueller Forschungsstand.....	7
1.1.4.1 Forschungsdebatten.....	7
1.1.4.2 Quellenlage zu Nicolas de Staël .....	10
<b>1.2 Einführung in historische Kontexte .....</b>	<b>13</b>
1.2.1 Die Stellung des Künstlers im Wandel der Zeit .....	13
1.2.2 Der Einfluss des Kunstmarktes auf die Rolle des modernen Künstlers .....	16
1.2.3 Die Kunstszene der 1940er und 1950er Jahre .....	18
1.2.3.1 Paris - die Diskussion um Abstraktion und Figuration.....	18
1.2.3.2 Die Konkurrenz um die Metropole der Kunst: Paris – New York .....	22
1.2.4. (Exkurs) Die Rolle der <i>École de Paris</i> .....	26
1.2.5. Die Biographie Nicolas de Staëls .....	30
<b>2. DAS FRÜHWERK (1932-1942/43).....</b>	<b>34</b>
<b>2.1 Einführung zu den verschiedenen Werkphasen.....</b>	<b>34</b>
<b>2.2 Versuch einer 'Rekonstruktion' des Frühwerkes.....</b>	<b>35</b>
2.2.1 Fresken .....	35
2.2.2 Zeichnungen .....	36
2.2.3 Ikonen .....	37
2.2.4 Porträts und Stillleben.....	38
<b>2.3 Beurteilung der Zerstörung des Frühwerkes .....</b>	<b>39</b>
<b>3. DIE PHASE DER ABSTRAKTION (1942/43-1949).....</b>	<b>43</b>
<b>3.1 Der Übergang zur Abstraktion 1942 – ein Neuanfang?.....</b>	<b>43</b>
<b>3.2 Die Präsentation in der Öffentlichkeit .....</b>	<b>48</b>
3.2.1 Ausstellungen in Avantgardegalerien .....	49
3.2.2 Präsentationen in Salonausstellungen .....	58
3.2.2.1 Der <i>Salon de Mai</i> .....	59
3.2.2.2 Der <i>Salon des Réalités nouvelles</i> .....	60
3.2.3 Zwischenergebnis .....	64
<b>3.3 Gilt Nicolas de Staël als Avantgardekünstler? .....</b>	<b>66</b>
<b>4. DER WANDEL (1949-1952) .....</b>	<b>68</b>
<b>4.1 Veränderungen im Werk.....</b>	<b>68</b>
<b>4.2 Untersuchung der Künstlerrolle am Beispiel des Künstlerbuches <i>Voir Nicolas de Staël</i>.....</b>	<b>71</b>
4.2.1 Künstlerbücher - eine Einführung .....	71
4.2.2 <i>Voir Nicolas de Staël</i> (1949-1953).....	73
4.2.2.1 Entstehung und Entwicklung des Buches .....	74
4.2.2.2 Betrachtung von Auszügen des Buches .....	77
4.2.2.3 Vergleich mit <i>L'Oeuvre et la vie d'Eugène Delacroix</i> von Charles Baudelaire .....	83
4.2.2.4 Reaktionen auf <i>Voir Nicolas de Staël</i> .....	88
4.2.3 Der Text <i>Nicolas de Staël</i> von Patrick Waldberg (1950) .....	94

4.2.4 Die Schaffung einer Künstlerlegende ? .....	99
<b>4.3 Die Ausstellungstätigkeit Nicolas de Staëls von 1949-1952.....</b>	<b>101</b>
4.3.1 Salon- und Galerieausstellungen in Frankreich.....	101
4.3.2 Ausstellungstätigkeit in den USA.....	120
<b>4.4 Der Wandel als Strategie? - Zwischenergebnis .....</b>	<b>129</b>
<b>5. DIE 'RÜCKKEHR' ZUR FIGURATION (1952- 1955).....</b>	<b>131</b>
<b>5.1 Der Werkwandel .....</b>	<b>131</b>
<b>5.2 Die Präsentation in der Öffentlichkeit.....</b>	<b>135</b>
5.2.1 Salonausstellungen in Frankreich.....	135
5.2.2 Galerieausstellungen in Frankreich .....	144
5.2.3 Ausstellungstätigkeit in den USA.....	152
5.2.4 Zwischenergebnis: Vergleich einer Rezeption des Werkes in Frankreich und in den USA.....	167
<b>5.3 Gilt Nicolas de Staël als Avantgardekünstler? .....</b>	<b>168</b>
<b>6. ENDE EINER KARRIERE .....</b>	<b>170</b>
<b>6.1 Die Tradition der Deutungsgeschichte von Selbstmorden von Künstlern in der Kunstgeschichte .....</b>	<b>170</b>
<b>6.2 Der Freitod Nicolas de Staëls .....</b>	<b>171</b>
<b>6.3 Rezeption nach dem Tod des Künstlers.....</b>	<b>174</b>
6.3.1 Rezeption in Frankreich.....	174
6.3.2 Rezeption in Amerika.....	179
6.3.3 Rezeption in Großbritannien.....	181
<b>6.4 Auswertung der Berichterstattung nach dem Tod Nicolas de Staëls .....</b>	<b>183</b>
<b>7. SCHLUSSBETRACHTUNG .....</b>	<b>188</b>
<b>8. ANHANG .....</b>	<b>195</b>
<b>8.1 Auflistung der Ausstellungstätigkeit Nicolas de Staëls von 1932 bis 1956.....</b>	<b>195</b>
<b>8.2 Abbildungen .....</b>	<b>201</b>
<b>8.3 Abbildungsverzeichnis.....</b>	<b>249</b>
<b>8.4 Literaturverzeichnis .....</b>	<b>250</b>

## 1. EINLEITUNG

### 1.1 Einführung in die Thematik und Methodik der Arbeit

#### 1.1.1 Formulierung des Forschungsvorhabens

Der Künstler Nicolas de Staël von Holstein wurde zu seinen Lebzeiten und auch kurz nach seinem Tod als „*a man of legend even in his own life time*“<sup>1</sup>, als einer der „*wichtigsten, jungen Künstler der letzten 25 Jahre*“<sup>2</sup>, als einer der „*letzten europäischen Maler von internationalem Einfluss*“<sup>3</sup>, als „*Manet unserer Zeit*“<sup>4</sup> und vor allem als „*der Kronprinz der École de Paris*“<sup>5</sup> beschrieben, der „*unter dem Segen von Léger, Braque, Matisse und Magnelli stand*“<sup>6</sup>. Dies sind nur einige wenige euphorische Umschreibungen, die sowohl in Frankreich, Großbritannien als auch den USA über Nicolas de Staël veröffentlicht wurden. Was hat nun Kritiker aus den unterschiedlichsten Kontexten damals veranlasst, derart enthusiastisch über einen Künstler zu schreiben? Wer waren diese Kritiker und wieso ist Nicolas de Staël heute nahezu unbekannt oder wird jetzt erst wieder neu entdeckt? Worin liegt seine 'Legendenhaftigkeit'?

Ziel der Arbeit ist es, herauszufinden, wie Nicolas de Staël mit den Mechanismen des 'Betriebssystems Kunst'<sup>7</sup> umging. Mithilfe von Werkbeispielen, ihrer Präsentation und Inszenierung in der Öffentlichkeit und anhand seiner Zusammenarbeit mit Galeristen und Kritikern wird untersucht, ob de Staël bestimmte Strategien verfolgte, um sowohl seine Werke als auch seine Person in Szene zu setzen. Es wird zudem untersucht, wie er sich in der Öffentlichkeit darstellte und wie er wahrgenommen wurde, wodurch er auffiel und bekannt geworden ist. Im Hintergrund steht dabei ständig die Frage: wie kann man die Künstlerrolle Nicolas de Staëls als 'typisch' für die 1940-er und 1950er Jahre bezeichnen?

#### 1.1.2. Aufbau der Arbeit

Einführend wird zunächst ein knapper Überblick über die Rolle des Künstlers und ihre Veränderung seit der Renaissance gegeben. Dies dient als Grundlage für

---

<sup>1</sup> AK London 1956a, S.9: das Vorwort wurde von Denys Sutton geschrieben.

<sup>2</sup> Huther 1994; Cooper 1956, S.140.

<sup>3</sup> Kramer 1958, S.48.

<sup>4</sup> Dorival 1954, S.173.

<sup>5</sup> Blättner 1994, S.321.

<sup>6</sup> Beaucamp 1994, ohne Seitenangabe.

<sup>7</sup> Zur Definition des Begriffs des „*Betriebssystems Kunst*“, der die komplexen Beziehungssystem im Prozess der Kunst-Werdung verdeutlicht, siehe: Bonnet 2004, S.86ff, S.159.

eine umfassendere Darstellung zur Entstehung des modernen Künstlers und des Kunstmarktes im 19. und 20. Jahrhundert. Anschließend wird die Entwicklung der Kunstszene in Frankreich und den USA zwischen 1930 und 1955 verdeutlicht werden. Hier sind vor allem die zeitgenössischen Diskurse um Figuration und Abstraktion und die Frage nach dem Zentrum avantgardistischer Kunst, die Konkurrenz zwischen Paris und New York, von Bedeutung. Vor diesem Hintergrund soll eine kontextuelle Einbettung Nicolas de Staëls stattfinden. Die Arbeit ist chronologisch aufgebaut und orientiert sich an den verschiedenen Werkphasen des Künstlers, deren Charakteristika dargestellt werden sollen. Dabei finden vor allem die Brüche im Werk de Staëls Beachtung. Soweit möglich wird der Frage nachgegangen, was diese Brüche hervorrief und welche Konsequenzen dies, beispielsweise in der Beurteilung der Zeitgenossen, mit sich brachte.

Ausgehend von den verschiedenen Werkphasen und ihren Charakteristika, soll vor allem die Ausstellungstätigkeit des Künstlers und seine Zusammenarbeit mit Galeristen in einen konzentrierten Fokus genommen werden. Bei der Auswahl der Ausstellungen wird kein Anspruch auf Vollständigkeit gelegt. Vielmehr soll anhand ausgesuchter Ausstellungen verdeutlicht werden, wie sich seine Ausstellungstätigkeit veränderte. Dabei finden ausschließlich Ausstellungen von Gemälden in Paris und in New York in den Jahren 1944 bis 1955 Beachtung. Andere nationale oder internationale Präsentationen seiner Werke, wie beispielsweise eine viel beachtete Einzelausstellung in der Galerie Mathiesen in London 1952 oder die Biennale in Venedig 1954<sup>8</sup> werden nur am Rande berührt. Eine vollständige Liste aller Ausstellungen zu Lebzeiten Nicolas de Staëls findet sich im Anhang.<sup>9</sup> Ausschlaggebend waren vor allem Ausstellungen, die von Galeristen konzipiert wurden, mit denen de Staël teilweise jahrelang zusammenarbeitete. Des Weiteren fanden Ausstellungen Beachtung, die seine Bekanntheit vorangetrieben haben. Es wird vor allem Wert gelegt auf den Vergleich von Ausstellungen in Paris und New York und das Vorgehen der jeweiligen Galeristen. In beiden Städten lassen sich auf Grund der Durchführung verschiedener Ausstellungen in den unterschiedlichen Werkphasen des Künstlers Vergleiche über Entwicklungen der Ausstellungsstrategie und etwaige Erfolge nachweisen. Bei der Betrachtung der Ausstellungen finden auch die Kunstkritiker eine größere Beachtung, die zum Teil enge Freunde des Künstlers waren.

---

<sup>8</sup> De Staël nahm an der XXVII. Biennale in Venedig 1954 teil. Die Präsentation erfolgte durch Raymond Cogniat. Die Biennale findet in der Untersuchung keine größere Beachtung, da sich in der Literatur keine weiterführenden Informationen über die Teilnahme, die ausgestellten Werke, die dortige Präsentation und die Reaktion der Besucher finden lassen. Zudem ist auch nicht bekannt, aus welchen Gründen und im Zusammenhang mit welchen Künstlern de Staël an dieser wichtigen Ausstellung teilnehmen durfte.

<sup>9</sup> Im Anhang werden alle Einzel-, Gruppen- und Salonausstellungen aus den Jahren 1936 bis 1956 aufgeführt. Die vollständige Auflistung der Ausstellungen ab 1957 findet sich im WV1997.

### 1.1.3 Darstellung der Arbeitsmethode

Die Methodik der Arbeit orientiert sich an der Forderung einer ganzheitlichen kunsthistorischen Forschung, wie sie sich spätestens seit Mitte der 1980er Jahre durchgesetzt hat. So stellt Martin Hellmond vier zentrale Dimensionen des *Künstlerphänomens* auf: der Künstler als „*Image*“, der Künstler als „*Wirtschafts- und Produktionsfaktor*“, der Künstler in der „*Rezeption und Wirkung*“, sowie der Künstler im Kontext seiner „*soziokulturellen Bedeutung*“.<sup>10</sup> Während es durchaus sinnvoll ist, diese Bereiche analytisch zu trennen und in Einzelstudien zu untersuchen, ist es darüber hinaus wichtig, die gegenseitige Beeinflussung und Bedingtheit der verschiedenen Momente nicht zu vernachlässigen. So ist die vorliegende Arbeit zwar chronologisch geordnet und orientiert sich an den Werkphasen des Künstlers, jedoch finden auch gleichzeitig stattfindende Entwicklungen Beachtung. Demnach wird vorausgesetzt, dass Reflexionen über Entstehungszeit und –umfeld sowie über die Persönlichkeit des Künstlers in die Untersuchung von Kunstwerken zu integrieren sind, weil sie für die Kunstproduktion von grundlegender Bedeutung sind.<sup>11</sup>

Die Methode der vorliegenden Arbeit basiert auf der Kombinatorik verschiedener Ansätze: Einerseits steht zunächst eine Diskursanalyse im Vordergrund. Wer prägte den Diskurs, und wie wurde der Künstler aus welchen Gründen beurteilt? Wer war die Öffentlichkeit? Das Material hierzu findet sich vor allem in Ausstellungskatalogen, Ausstellungskritiken und den Ausstellungen selbst. Es soll aufgezeigt werden, welche Werke in welchen Galerien oder Museen gezeigt wurden. Da der moderne Künstler abhängig von Institutionen ist, scheint besonders die Untersuchung von Ausstellungen in Galerien und Salons wichtig, um die gesellschaftliche Bedeutung und Anerkennung für Künstler und Kunst herauszustellen. Die Rezeption ist von politischen Kriterien geprägt. So zeigt sich, dass andererseits ein rezeptionshistorischer Ansatz von Bedeutung ist, um das Auftreten, die Beurteilung und Bewertung von Kunst in ihrem Umfeld zu erfassen. Nicht nur kunstimmanente Aspekte wie Stil, Farbe und Motiv, sondern auch politische und geistesgeschichtliche Veränderungen bestimmen die Rezeption von

---

<sup>10</sup> Nach Hellmond 2003, S.10.

<sup>11</sup> Die Methode der Stilepochenordnung und das chronologische Vorgehen stellt heute immer noch das Hauptmodell dar. Allerdings muss auch das 'Nebeneinander', das heißt gleichzeitig stattfindende Entwicklungen, beachtet werden. Seit dem 15. Jahrhundert gibt es viele Aussagen über Stilentscheidungen, das heißt das Problem des Stilpluralismus ist allgemein bekannt. Ein Künstler hat die Option, sich für oder gegen einen Stil zu entscheiden. Die Motivation von Stilentscheidungen bei einzelnen Künstlern unterliegt einer unbestimmten Relation, das heißt die Stilwahl ist zwar nicht rein zufällig, kann aber jederzeit durch Alternativvorschläge in Frage gestellt werden. Es gibt einen komplexen Zusammenhang zwischen beispielsweise Werkstil, Individualstil, Gruppenstil und Zeitstil: das heißt es gibt einen Stilpluralismus. Zu der gesamten Fragestellung werden folgende Artikel als prägend angesehen: vgl. Schmoll gen. Eisenwerth 1977, S.9-19; Fischer 1977, S.33-48; Hager/ Knopp 1977.

Kunstwerken. Zudem zeigt sich, dass neben kunstimmanenten und zeitgeschichtlichen Faktoren wenige einflussreiche Menschen über Erfolg und Misserfolg, Anerkennung und Missachtung eines Künstler und seines Werkes entscheiden. So soll auch die Rolle und Persönlichkeit der Galeristen und Kritiker in dieser Arbeit Beachtung erfahren. Ein Gegenstand vorliegender Untersuchung wird die Gestaltungsvielfalt Nicolas de Staëls sein vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Kunstszene und kommentiert durch die zeitgenössische Kritik. Der Ansatz ist dabei folgender: 'Findet' ein Künstler seinen Stil oder 'wählt' er ihn bewusst? Kann man die 'Wahl' eines Stils als eine bewusste Karrierestrategie bezeichnen? Spätestens seit der Renaissance darf man mit einem intellektuell distanzierten und kritischen Verhältnis zu den eigenen Ausdrucksformen rechnen. Dennoch bedeutet 'bewusst' nicht immer rational, aber doch jedenfalls intentional. Der Künstler trifft seine Wahl. Mit der Stilwahl verbindet sich die Option, sich in eine Tradition einzureihen oder nicht einzureihen, für welche Kreise man künstlerisch tätig wird, von welchen Galeristen die Werke ausgestellt werden und eventuell sogar die positive Beeinflussung von Kritikern. Ändert ein Künstler seinen Stil, bedeutet dies, dass er seinem Publikum und seinen Kritikern von anderen Absichten und Orientierungen Kenntnis gibt. Die Gestaltungsweise der Bilder reagiert demnach nicht nur auf den Charakter des Künstlers, sondern auch auf seine Biographie. Stil kann damit als Handlung des Künstlers verstanden werden.<sup>12</sup> Für die Themenwahl der Bilder gilt ähnliches, können doch Stil und Inhalt nicht voneinander getrennt betrachtet werden.

Einem weiteren Aspekt der vorliegenden Untersuchung gilt ein sozialhistorischer Ansatz, der den künstlerischen Habitus und Karrierestrategien des Künstlers genauer betrachten soll. Ausgehend von der älteren Kunsthistoriographie, nach dem Vorbild Vasaris, in der die Künstlerpersönlichkeit im Mittelpunkt steht, machten sich viele Künstler und die über sie berichtenden Schriftsteller im Folgenden diese biographisch orientierte Methode zu Nutze und entwickelten daraus 'Künstlerlegenden', um den Bekanntheitsgrad eines Künstlers zu steigern. Künstlerkarrieren entstehen in keinem 'Freiraum', sie sind nicht losgelöst von einem bestimmten kulturellen Kontext oder einer spezifischen geistesgeschichtlichen Konstellation. Erfolgreiche Künstlerkarrieren orientieren sich stets am Kunstmarkt und reagieren darauf. Es zeigt sich nicht selten, dass die

---

<sup>12</sup> Vgl. Schwarz/ Schwarz 1996, S.19ff: Die beiden Autoren untersuchten unter der genannten Fragestellung die Künstlerkarrieren von Max Beckmann und Otto Dix. Die Voraussetzung einer solchen Sichtweise ist die, dass man Stil als ein Kommunikationsmedium auffasst und nicht einfach nur als 'Markenzeichen' eines Künstlers. Als Grundlegend zum Thema Stil als Kommunikationsmedium in der Gesellschaft wird der Aufsatz von Friedhelm W. Fischer angesehen, vgl. Fischer 1977.

bereits zu Lebzeiten entworfenen 'Legenden' und Selbstinszenierungen der Künstler auch nach deren Tod weiterleben und weitergepflegt werden. So bestehen verschiedene Faktoren, die an der Elaboration von Künstlerlegenden beteiligt sind: es lassen sich unmittelbare Faktoren, zum Beispiel die Familien von Künstlern und mittelbare Faktoren wie beispielsweise Agenten, Galerien und Kritiker, die das Betriebssystem Kunst formen, nachweisen.<sup>13</sup> Äußerungen und Schriften von Personen, die den Künstlern nahegestanden haben, sind zwar als Quelle nicht unergiebig, müssen aber kritisch hinterfragt werden. Die Motive für die Pflege von zu Lebzeiten entworfenen Legenden und das Nachleben von Selbstinszenierungen sind vielschichtig. Zusammenfassend sollen sie vor allem die Bekanntheit und Bedeutung des Künstlers und seines Werkes steigern.

Die Zusammenhänge des Betriebssystems Kunst, das heisst zwischen Kunstproduktion, –präsentation und –distribution, die Reaktion der Öffentlichkeit (Publikum, Kritik) und der des Künstlers sollen am Beispiel Nicolas de Staëls herausgestellt werden.

### 1.1.4 Forschungsdebatten und aktueller Forschungsstand

#### 1.1.4.1 Forschungsdebatten

Der Zeitraum zwischen den 1930er Jahren bis 1955<sup>14</sup> ist von zwei grundlegenden, zeitgenössischen Debatten geprägt: die Diskussion um Figuration und Abstraktion und die Frage nach der Metropole der Kunst, die Konkurrenz zwischen Paris und New York. Erstmals wurde 1981 mit der Ausstellung *Paris –Paris*<sup>15</sup> der Versuch unternommen, die Zeit von 1937 bis 1950 aufzuarbeiten. Die Ausstellung gehörte zu einer Ausstellungsreihe, die mit den voran gegangenen Ausstellungen *Paris – New York*<sup>16</sup> und *Paris – Moskau*<sup>17</sup> das Thema weiter vertiefte. Vor allem die erstgenannte Ausstellung und der dazugehörige Katalog bilden eine wichtige Grundlage für die Betrachtung dieses Zeitraumes. Des Weiteren hat Harriet Weber-Schäfer in ihrer Dissertation *Die Kontroverse um Abstraktion und Figuration in der Französischen Malerei nach 1945*<sup>18</sup> die genannte Diskussion umfassend aufgearbeitet. Trotz jüngster Forschungen<sup>19</sup>, muss insgesamt betrachtet auch aus heutiger Sicht diese Zeit als kunsthistorisches

---

<sup>13</sup> Vgl. von Beyme 2005, S.234f.

<sup>14</sup> Bei dem genannten Zeitraum handelt sich um die Schaffenszeit de Staëls.

<sup>15</sup> Vgl. AK Paris 1981.

<sup>16</sup> Vgl. AK Paris 1977.

<sup>17</sup> Vgl. AK Paris 1979.

<sup>18</sup> Vgl. Weber Schäfer 2001.

<sup>19</sup> Vgl. Schneemann 2003.

Forschungsdesiderat bezeichnet werden. Eine umfassende Gesamtdarstellung steht bis dato aus.

Darüber hinaus finden sich, im oben genannten Zeitraum, keine ergebnisreichen Untersuchungen zur Geschichte der Salons und Galerien. Sie könnten das Bild über die zeitgenössische Kunstszene in Frankreich und Amerika vervollständigen und einen besseren Überblick über das Betriebssystem Kunst und besonders die Beziehung zwischen Künstler und Galerist liefern.

Zwar ist beispielsweise das Archiv der *Galerie Jeanne Bucher* in Paris einsehbar, aber es finden sich noch keine umfangreichen Untersuchungen, die die Bedeutung und die Geschichte der Galerie und der Galeristin Jeanne Bucher verdeutlichen. Einen ersten Anhaltspunkt hierzu liefern der Katalog zum 50. Jubiläum der Galerie<sup>20</sup> und eine Publikation von Christian Derouet.<sup>21</sup> Allerdings bleiben beide Veröffentlichungen in ihrer Darstellung äußerst fragmentarisch. Eine ähnliche Situation findet sich bei amerikanischen Galerien. Des Weiteren ist unter anderem das Archiv der *Galerie Jacques Dubourg* in Paris bis heute nicht einsehbar, da die Materialien von der Familie verwaltet und der Öffentlichkeit nicht zugänglich gemacht werden. Allein an diesen beiden Beispielen zeigt sich exemplarisch, dass eine Aufarbeitung bis heute noch nicht geleistet wurde, beziehungsweise aufgrund der unzugänglichen Informationen nicht geleistet werden konnte.<sup>22</sup>

In den letzten Jahrzehnten wurden, um ein umfassenderes Bild des Künstlers zu bekommen, in der kunsthistorischen Forschung zunehmend die Stellung und das Selbstverständnis des modernen Künstlers sowie sein Verhalten dem Publikum gegenüber untersucht. Diese Betrachtungen erfolgen unter Zuhilfenahme soziologischer Aspekte, d.h. der Beurteilung des Künstlers durch seine Umwelt und seine Stellung in der Gesellschaft.

Da die Untersuchungen zu diesen Themen eine relative Neuheit darstellen, ist der Stand der Forschung noch nicht weit fortgeschritten, erst seit Mitte der 1930er Jahre erfolgten erste Darstellungen über die gesellschaftliche Position des Künstlers. So publizierten 1934 Ernst Kris und Otto Kurz ihre Arbeit *Die Legende vom Künstler*,<sup>23</sup> in der sie Künstlerpersönlichkeiten, -biographien und -legenden in der weiten Zeitspanne zwischen Antike und Renaissance miteinander verglichen und vorstellten. Kurze Zeit darauf veröffentlichte Martin Wackernagel 1936 *Vier*

---

<sup>20</sup> Vgl. AK Paris 1997.

<sup>21</sup> Vgl. Derouet 1994.

<sup>22</sup> Zur Problematik des Ausstellungswesens und der Kunstrezeption siehe beispielsweise: Cramer, 1998; AK Berlin 1991, Joachimides/Rosenthal 1991, S.38-45; Grasskamp 1981; Grasskamp 1989; Klüser 1991; Koethen 1981; Lingner 1994; Loer 1993; Mai 1986; AK Hannover 1994; weiterführende Literatur siehe Bonnet 2004, S.159f.

<sup>23</sup> Vgl. Kris/Kurz 1980.

*Aufsätze über geschichtliche und gegenwärtige Faktoren des Kunstlebens*,<sup>24</sup> in denen er sich vorwiegend mit der Rolle des Künstlers im 19. Jahrhundert beschäftigte. Die erste für die moderne Künstlerrolle relevante Publikation, verfassten 1965 Rudolf und Margot Wittkower. In ihrer Untersuchung *Künstler. Außenseiter der Gesellschaft*<sup>25</sup> beschäftigten sie sich auf der Grundlage von Biographien, Briefen, Dokumenten etc. mit der Rolle des Künstlers bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Zwar wurden das 19. und 20. Jahrhundert nicht einbezogen, aber ihre Ergebnisse sind teilweise auch auf das 20. Jahrhundert anwendbar. Im Folgenden entstand eine Reihe von Schriften, die sich mit dem Selbstverständnis, der Rolle des Künstlers und des Publikums und den Veränderungen des Kunstmarktes beschäftigten. Erstmals wurde die Stellung des Künstlers vorwiegend in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in dem 1974 erschienenen Sonderheft 17 *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*<sup>26</sup> thematisiert. Zudem beschrieb Martin Warnke 1985 in seiner Untersuchung *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*<sup>27</sup> die gesellschaftliche Stellung und Bedeutung des Hofkünstlers bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Oskar Bätschmann schließlich verfolgte 1997 in seiner Publikation *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*<sup>28</sup> die Entwicklung der verschiedenen Künstlertypen vom Hof- und Unternehmungskünstler hin zum Ausstellungskünstler im Zeitraum des späten 18. Jahrhunderts bis zu den 1990er Jahren. Ein Großteil der genannten Werke bildet die Grundlage zu Wolfgang Rupperts Veröffentlichung *Der moderne Künstler*.<sup>29</sup> Ruppert beschrieb, dass Untersuchungen zur Sozialgeschichte des Künstlers im 19. und 20. Jahrhundert nur ausnahmsweise entstanden. Zwar liegen, wie die Darstellung Wittkowers zeigt, Ansätze vor, die auch den modernen Künstler betreffen, doch eine umfassende Untersuchung, vor allem in Bezug auf einzelne Künstler oder Gruppierungen, erfolgte nur oberflächlich oder gar nicht. Ruppert stellte in seiner Publikation die Sozial- und Kulturgeschichte der Künstlerrolle in der Gesellschaft im oben genannten Zeitraum dar.<sup>30</sup>

Darüberhinaus hat sich in den letzten Jahren der Begriff des *Betriebssystems Kunst* ('BSK') herausgebildet, der der Computersprache entlehnt<sup>31</sup> und bisher in wissenschaftlichen Abhandlungen nicht verbindlich eingeführt ist. Er bezeichnet

---

<sup>24</sup> Vgl. Wackernagel 1936.

<sup>25</sup> Vgl. Wittkower 1965.

<sup>26</sup> Vgl. Silbermann 1974.

<sup>27</sup> Vgl. Warnke 1985.

<sup>28</sup> Vgl. Bätschmann 1997.

<sup>29</sup> Vgl. Ruppert 2000.

<sup>30</sup> Eine weitere Einführung in das Thema bieten: Herrmann 1971; König 1974; Núñez 1977; Kapner 1991; Conti 1998, Schneider 2002.

<sup>31</sup> Siehe dazu: Betriebssystem Kunst 1994; Bonnet 2004, S.89.

den gesamten Prozess der Kunst-Werdung unter Berücksichtigung von verschiedensten Faktoren, wie beispielsweise Produktion, Distribution, Rezeption, Vermittlung und Interpretation. Unter die Komplexität der Bezeichnung 'BSK' fallen sowohl diskursive Praktiken, wie Ausstellungsinszenierungen, Kataloge<sup>32</sup> und Kunstzeitschriften, sowie Betrachtungen der Agenten und Autoren, das heißt Künstler, Kritiker und Kunsthistoriker.<sup>33</sup> Überdies müssen die Orte, an denen Kunst präsentiert wird wie etwa Museen, Galerien, Salons und Kunstmessen, miteinbezogen werden. Für die vorliegende Untersuchung spielen vor allem private Galerien als Schnittstellen der Infrastruktur der Kunst eine wichtige Rolle. Allerdings steht eine Aufarbeitung dessen noch aus.

Als Einführung in das Thema<sup>34</sup> wird besonders die Untersuchung Michael C. Fitzgeralds *Making Modernism, Picasso and the Creation of the Market for Twentieth Century Art*<sup>35</sup> als grundlegend erachtet. Fitzgerald weist am Beispiel Picassos nach, dass der Künstler sich des *Betriebssystems Kunst* aktiv bediente. Er präsentierte und verkaufte nicht nur seine Werke bewusst, sondern steuerte auch deren Rezeption durch die Auswahl seiner Händler. Fitzgerald wies damit nach, dass der moderne Künstler die Fähigkeit entwickelte, seine Werke selbst zu distribuieren und damit zu einem bewussten Akteur innerhalb des BSK zu werden.

### 1.1.4.2 Quellenlage zu Nicolas de Staël

Bisher liegt keine wissenschaftliche Monographie über den Künstler vor, die die Anforderungen der oben genannten Vorgehensweisen befriedigend stellt. Daher wurden vor allem Primärquellen und Archivalien als Quellen der Arbeit genutzt. Die vorliegende Literatur wurde vor allem in Frankreich, ein kleiner Teil in den USA und Großbritannien und nur in Ausnahmen in Deutschland verfasst und veröffentlicht. Das Bild des Künstlers ist bis heute von der Familie und Freunden, darunter viele Kritiker, Sammler und Galeristen, geprägt. Der überwiegende Teil der Literatur, das heißt Zeitungsartikel bis 1956, Monographien und Artikel für Ausstellungskataloge, sind bis heute fast ausschließlich von engen Freunden de Staëls geschrieben worden. Erst seit Mitte der 1980er Jahre beschäftigen sich

---

<sup>32</sup> Zur Bedeutung von Kunstvermittlung und der Rezeption von Kunst in Ausstellungskatalogen siehe Cramer 1998.

<sup>33</sup> Zur Rolle der Kritiker siehe beispielsweise Fleckner 1999, Gelshorn 2002, Schieder 2005, Schieder 2006, Kitschen 2007.

<sup>34</sup> Siehe dazu auch: *Betriebssystem Kunst: Betriebssystem Kunst* 1994; Cramer 1998; Bonnet 2004, Grasskamp 1989; weitere Literatur dazu bei Bonnet 2004, S.159ff.

<sup>35</sup> Vgl. Fitzgerald 1995.

zunehmend 'unabhängige' Autoren<sup>36</sup> mit dem Künstler und veröffentlichen beispielsweise Biographien oder Texte in Ausstellungskatalogen. Seit den 1990er Jahren erschienen vermehrt Schriften der Familie des Künstlers.<sup>37</sup>

Für die vorliegende Arbeit bilden vor allem die Briefe de Staëls als Primärquelle eine große Bedeutung. In ihnen berichtete Nicolas de Staël sehr offen von Freundschaften zu seinen Galeristen und anderen Künstlern, von Ausstellungs- und Buchprojekten, etc. Schriftliche Äußerungen über seine Kunstvorstellungen sind kaum zu finden.

Die Briefe an Pierre Lecuire, einem langjährigen Freund, wurden erstmals 1966<sup>38</sup> veröffentlicht. 1968 wurden in einem ersten Werkverzeichnis<sup>39</sup> weitere Briefe publiziert, 1981 jene an seinen Kunsthändler Jacques Dubourg<sup>40</sup>. Die gesamte erhaltene Korrespondenz findet sich schließlich in dem 1997 veröffentlichten Werkverzeichnis.<sup>41</sup> Die Autoren stellten hier die Briefe Nicolas de Staëls aus der Zeit von 1926 bis 1938 und von 1943 bis zu seinem Tod 1955 zusammen. Briefe aus der Zeit von 1938 bis 1943 waren nicht auffindbar.<sup>42</sup> Im Text angeführte Zitate aus Briefen oder anderen schriftlichen Äußerungen de Staëls wurden sprachlich übernommen und nicht korrigiert.

Besondere Beachtung unter den Schriften über Nicolas de Staël findet bei der Untersuchung das Buch *Voir Nicolas de Staël*. Es wurde von dem Dichter Pierre Lecuire verfasst. Obwohl es nicht unmittelbar als Primärquelle zu bezeichnen ist, wird in der vorliegenden Arbeit zu sehen sein, dass de Staël selbst regen Anteil an der Gestaltung des Buches hatte.

Ein erstes Werkverzeichnis erschien 1968<sup>43</sup>, welches von zwei Freunden de Staëls, André Chastel und Jacques Dubourg und mit Hilfe seiner Frau, Françoise de Staël, erstellt wurde. Das Werk blieb zunächst fragmentarisch und wurde erst 1997 durch die Erstellung des Gesamtkataloges vollständig überarbeitet, indem alle bis dahin bekannten Werke aufgelistet wurden. Neben anderen Herausgebern veröffentlichte Françoise de Staël, wie bereits erwähnt, erstmals die gesamte Korrespondenz des Künstlers.

---

<sup>36</sup> Mit 'unabhängigen' Autoren sind in diesem Zusammenhang Verfasser gemeint, die weder den Künstler persönlich kennengelernt haben noch zum engeren Freundes- und Bekanntenkreis de Staëls, wie die Familie oder langjährige Freunde und Vertraute, zu zählen sind.

<sup>37</sup> Hauptsächlich verfassten seine Frau, Kinder und Enkelkinder Schriften. Siehe dazu: du Bouchet 2003; WV 1997; Tudal 1958; Tudal 2003; Texte von Anne de Staël finden sich in: Staël 1981; AK Paris 1991; Staël 2001; AK Paris 2003.

<sup>38</sup> Vgl. Staël 1966.

<sup>39</sup> Vgl. WV 1968.

<sup>40</sup> Vgl. Staël 1981.

<sup>41</sup> Vgl. WV 1997.

<sup>42</sup> Vgl. F Dezember 2005; Jean-François Jaeger: „*Sa correspondance n'était peut-être pas aussi suivie entre 1938 et 1943 qu'à d'autres époques- ou simplement ses déplacements n'ont pas permis d'en garder des traces*“, F Dezember 2005a.

<sup>43</sup> Vgl. WV 1968.

Insgesamt findet das Frühwerk, die Zeit zwischen 1932 und 1942, bei den Untersuchungen kaum Beachtung und auch die Zeit von 1942 bis ungefähr 1950 steht im Hintergrund. Der Großteil der Literatur beschäftigt sich mit der erfolgreichsten Zeit seiner Karriere 1950 bis 1955.

1950 verfasste Roger van Gindertael<sup>44</sup> eine erste Monographie über de Staël, an deren Gestaltung der Künstler vermutlich Anteil hatte.<sup>45</sup> Sie wurde gegen Ende des Jahres 1950 fertiggestellt und erschien Anfang 1951. Die Publikation besteht aus einer kurzen Einführung, biographischen Daten, Verzeichnis der Hauptwerke bis 1950, einem kurzem Kommentar zum Werk und einigen schwarz-weiß Abbildungen von Werken. Obwohl reich an Information, verkaufte sich die Monographie kaum und war somit der Bekanntheit des Künstlers nicht sehr dienlich.<sup>46</sup>

Ab den 1960er Jahren wurden immer wieder fragmentarische Monographien erstellt. Erste umfassendere, wissenschaftliche Beschäftigungen mit dem Werk de Staëls sind erst ab den 1990er Jahren zu vermerken. So liegen aus dieser Zeit zwei Dissertationen vor. Die Untersuchung von Elena Lledo<sup>47</sup> legt einen Schwerpunkt auf die „aktive“ Zeit Nicolas de Staëls, den Zeitraum von 1943 bis 1955. Sie untersuchte sein Verständnis von Abstraktion im Zusammenhang mit der Pariser Schule der Nachkriegszeit. Die an der Figuration orientierten Werke aus der Zeit 1952-1955 werden in dieser Arbeit nur am Rande betrachtet. Diesen Aspekt griff Anja Chàvez 1996 in ihrer Dissertation auf, die über de Staël verfasst wurde. Die Veröffentlichung beschäftigt sich ausschließlich mit den späten Werken 1952 bis 1955. Beide Dissertationen lassen die Biographie und die Erfolge des Künstlers in Großbritannien und den USA im Wesentlichen außer Acht. Auch die Zusammenarbeit mit seinen Galeristen wird kaum beachtet.

1998 erstellte schließlich Laurent Greilsamer<sup>48</sup> eine umfangreiche Biographie über Nicolas de Staël, die auch in Zusammenarbeit mit der Familie des Künstlers entstanden ist.

Die Literatur über Nicolas de Staël ist in der Hauptsache von Ausstellungskatalogen geprägt, die zu Einzelausstellungen in Galerien ab 1948<sup>49</sup> erschienen, wobei hier zumindest in den Anfangsjahren die Kataloge nur aus einem mehr oder minder knappen Vorwort und einer Auflistung der gezeigten

---

<sup>44</sup> Vgl. Gindertael 1951: Roger van Gindertael war ein Jugendfreund de Staëls und beide hatten sich bereits zu Beginn der 1930er Jahre in Brüssel kennengelernt.

<sup>45</sup> Wie ab Kapitel 4.2 zu sehen sein wird, versuchte Nicolas de Staël ab 1950 Einfluss auf den Inhalt von Publikationen zu nehmen. In einigen Briefen schien er sich zudem explizit auf den geplanten Text von Gindertael zu beziehen. Vgl dazu beispielsweise WV 1997, S.896, Brief an Roger van Gindertael.

<sup>46</sup> Vgl. Hartmann 1995, S.40: die Autorin bezieht sich hier auf eine Aussage von Françoise de Staël.

<sup>47</sup> Vgl. Lledo 1995.

<sup>48</sup> Vgl. Greilsamer 1998.

<sup>49</sup> Vgl. AK Montevideo 1948.

Gemälde bestehen. Insgesamt liegen nur wenige Ausstellungskataloge vor, die einen fundierten Überblick über sein Oeuvre erlauben. Der Großteil der Kataloge beschäftigt sich mit der Zeit ab 1942/43 und lässt das davorliegende Jahrzehnt vollkommen unbeachtet. Zudem bieten die meisten Kataloge keine objektiven, wissenschaftlich fundierten Texte, sondern bestehen oft vor allem aus Erinnerungen von Zeitgenossen an den Künstler selbst und sein Werk und/ oder kurze Auszüge seiner Biographie. Erst ab den 1980er Jahren werden die Ausstellungskataloge informativer, sachlicher und können als Basis einer wissenschaftlichen Betrachtung dienen. Vor allem der Katalog zur Retrospektive 2003 im Centre Pompidou in Paris<sup>50</sup> leistet erstmals eine detaillierte Aufarbeitung des Werkes.

Artikel in Zeitungen und Zeitschriften erschienen größtenteils im Zusammenhang mit Ausstellungen. Der erste erhaltene Artikel berichtet über eine Gruppenausstellung, die 1935 in Brüssel stattfand. Erst knapp zehn Jahre später, 1944, sind weitere, sehr kurze Artikel erhalten. Erst ab 1950 sind ausführlichere Berichte im In- und Ausland erschienen, die im Wesentlichen über seine Ausstellungstätigkeit berichten. Dabei fällt ein Artikel, welcher von Patrick Waldberg<sup>51</sup> verfasst wurde, in seiner Berichterstattung als besonders ungewöhnlich auf und wird einer genaueren Untersuchung unterzogen.<sup>52</sup> Fast alle Texte wurden von engen Freunden oder Bekannten des Künstlers verfasst. Vor allem nach dem Freitod Nicolas de Staëls, 1955, erschien bis Ende der 1950er Jahre eine Reihe ausführlicher Artikel, die über seinen Tod berichteten. Ab diesem Zeitpunkt veränderte sich der Tenor in der Berichterstattung. Die Aufmerksamkeit widmete sich nun nicht mehr dem Werk, sondern der Person de Staëls und dem Selbstmord. Erst seit circa 1980 setzt dann, wie bereits erwähnt, eine auch teilweise wissenschaftliche, intensivere Rezeption ein.

## 1.2 Einführung in historische Kontexte

### 1.2.1 Die Stellung des Künstlers im Wandel der Zeit

Gemeinhin verbindet man mit der Person eines Künstlers seit jeher bestimmte Vorstellungen und Erwartungen. Der 'Beruf' des Künstlers ist weniger 'Beruf' als vielmehr eine Berufung, die von Mythen umgeben, mit hohem Prestige ausgestattet und mit beträchtlichem Ansehen ausgezeichnet ist. Zugleich haftet dem Bild des modernen Künstlers auch eine 'fremde' Außenseiterstellung in der

---

<sup>50</sup> Vgl. AK Paris 2003.

<sup>51</sup> Vgl. Waldberg 1950; Waldberg 1950a.

<sup>52</sup> Vgl. dazu Kapitel 4.2.3.

Gesellschaft an. Hier stellt sich zunächst ganz allgemein die Frage nach einer Charakterisierung der Merkmale, die einen ‚modernen‘ Künstler zeichnen: Worin besteht seine Sonderstellung in der Gesellschaft? Welche Strukturen und Muster formen seinen sozialen Raum? Welche Strategien verfolgt er und von welchen Personen wird er beeinflusst?<sup>53</sup> Sowohl gesellschaftliche und wirtschaftliche Faktoren als auch das ‚Image‘ des Künstlers haben sich im Laufe der Geschichte grundlegend gewandelt. Um bestimmte Bilder und Vorstellungen des modernen Künstlers nachzuvollziehen, soll kurz an deren Entstehung erinnert werden.

Besonders einschneidend war in der Nachantike der Übergang vom Mittelalter, in der der Künstler sich noch als Handwerker verstand, hin zum freien Künstler der Neuzeit.<sup>54</sup> Diese Entwicklung vollzog sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts, als ein neues Bild von der ‚Außergewöhnlichkeit‘ des Künstlers entwickelt wurde. Es entstand zunächst in Italien die Vorstellung vom genialen, überlegenen, saturnischen Künstler, der als Außenseiter der Gesellschaft galt. Dieses neue Bild verbreitete sich im gesamten europäischen Raum<sup>55</sup> und es entstand vor allem die Rolle des Hofkünstlers als sehr früher Nachweis von einer gesellschaftlichen Sonderstellung der Künstler. Ein Herrscher konnte mit Hilfe von Künstlern seltene, unvergleichliche, unüberbietbare Fähigkeiten herausstellen lassen. Er versuchte daher, den Künstler an sich zu binden, und es entstand eine Wettbewerbssituation um die berühmtesten Künstler. Fürsten und Hofkünstler wurden voneinander abhängig.<sup>56</sup>

Die Sonderstellung des Künstlers wird zusätzlich von ‚Künstlerlegenden‘ bestätigt, die Überlegenheit und Außergewöhnlichkeit auf der Diskursebene entwickelten. Mitte des 15. Jahrhunderts und vor allem im frühen 16. Jahrhundert entstanden ausführliche Biographien von einzelnen Künstlern und es wurden sogar Biographien und Memoiren von Künstlern selbst veröffentlicht. Diese ‚Künstler-Legenden‘, teilweise aus antiken Quellen (Plinius)<sup>57</sup> gespeist, wiesen im Verlauf der Zeit viele ähnliche Kriterien auf,<sup>58</sup> wie Kreativität, Exponiertheit und Außenseitertum. Viele dieser Schlagwörter, Klischees, Mythen und Legenden traten unabhängig von den konkreten sozialen Bedingungen seit der Antike immer wieder als Leitmotiv auf. Falls sich von diesen Eigenschaften auch nur wenige

---

<sup>53</sup> Vgl. Ruppert 2000, S.26ff.

<sup>54</sup> Vgl. Schneider 2002, S.54f.

<sup>55</sup> Vgl. Conti 1998, S.104ff, S.7-12.

<sup>56</sup> Vgl. Warnke 1985, S.316, S.319: z.B. wird eine Situation geschildert, wonach der Maler Hohlbein einen Grafen nach einem Streit, die Treppe hinunterstieß. Nach einer Klage beim König, erwidert dieser: *„Ich sage Euch, Graf, dass ich, wenn's mich gelüstet, aus sieben Bauern sieben Grafen machen könnte, aber aus sieben Grafen nicht einen Hans Hohlbein“*, Kris/Kurz 1980, S.76.

<sup>57</sup> Vgl. Strack/Plinius 1991.

<sup>58</sup> Z.B. schienen viele Künstler in der Kindheit naturgetreue Zeichnungen angefertigt zu haben, wurden damit zufällig entdeckt und von einem bedeutenden Mäzen in die Lehre geschickt. In anderen Anekdoten bescheinigte man dem Künstler eine so täuschende Naturwiedergabe, dass sie den Betrachter verwirrten, vgl. von Graevenitz 2000, S.150ff; Kris/Kurz 1980, S.56ff, 89f.

bewahrheiteten, erfolgte oftmals eine Heroisierung des Künstlers und seit dem 16. Jahrhundert verehrte man ihn als göttlich. Er galt als *artista divino*, man erhob seine Begabung zu göttlichem Rang. Resümierend bleibt festzuhalten, dass vom 13. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts mit der Trennung der Kunst vom Handwerk ein Ansteigen des Künstlerruhmes zu bemerken ist. In Folge dessen erfuhr die Person des Künstlers eine besondere Beachtung, woraus ab dem 16. Jahrhundert und speziell seit dem 18. Jahrhundert ein 'Geniekult' erwuchs.<sup>59</sup>

Darüberhinaus wurde die Stellung des Künstlers im 16. Jahrhundert durch die in Italien entstandenen ersten Akademien, die sich dann über Europa ausbreiteten, weiter hervorgehoben. Die Mitgliedschaft an einer Akademie bedeutete nicht nur berufliches Ansehen, ein akademischer Titel ebnete gar den Weg in die höhere Gesellschaft.<sup>60</sup> Mit dem Aufstieg des Bürgertums entstand in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts durch die vergrößerte Nachfrage erstmals ein nennenswerter Kunstmarkt, mit der sich die Rolle und das Selbstverständnis des Künstlers erneut umstrukturierten. Durch den Kunstmarkt standen die Künstler nicht mehr in Abhängigkeit zu einem Mäzen (Kundenproduktion), sondern fertigten ihr Werk vor der Bestellung an und arbeiteten auf Vorrat (Warenproduktion). Der Künstler wurde zwar wirtschaftlich und künstlerisch eigenständig, aber war nun abhängig von Markt und Publikum. Um sich auf dem neuen Markt gegen die Konkurrenz durchsetzen zu können, musste der Künstler Einzigartiges, Unverwechselbares, einen persönlichen Stil - ein Image erschaffen. Zudem entfremdeten sich die Künstler durch die Gegebenheiten des Kunstmarktes immer mehr vom Publikum. Dies konnte einerseits eine Kunst hervorrufen, die dem Publikumsgeschmack angepasst war, oder das völlige Gegenteil: eine Provokation und Verweigerung der Künstler und eine Zerstörung anerkannter Kunstformen (Avantgardismus).<sup>61</sup> Diese Entwicklungen spielten auch für das Entstehen des modernen Künstlers eine große Rolle. Der moderne Künstler charakterisiert sich vor allem in einer neuen Selbstständigkeit und zugleich durch eine neue Abhängigkeit vom Markt und von den Kunden. Es stellte sich ihm nun das Problem, die neuen Aufgaben, wie beispielsweise die Auftragsfreiheit, zu kompensieren. Um diese durchzusetzen, isolierte er sich schrittweise von der Gesellschaft und zog sich in die Bohème zurück.<sup>62</sup> Die Künstler fühlten sich zunehmend als eine Elite und sahen sich aufgrund ihrer visionären, fast göttlichen Eingebung nicht nur als Genie, sondern rückten sich selbst neben Propheten, Priester und derengleichen und übernahmen deren Aufgabenfelder. Die Kunst

---

<sup>59</sup> Vgl. Zilsel 1926, S.154ff, S.210ff; Kris/Kurz 1980, S.45f, S.74-79, 89f; Bonnet 2004, S.98ff.

<sup>60</sup> Vgl. Wittkower 1965, S.220-226.

<sup>61</sup> Vgl. Kapner 1991, S.65ff, S.110ff; Schneider 2002, S.55ff.

<sup>62</sup> Vgl. Ruppert 2000, S.68-74.

schien bald sogar in Konkurrenz mit der Bedeutung von Religion zu treten: Während jene eine Welt beschrieb, die es bereits gab, schuf die Kunst selbst eine neue Welt. Der Künstler galt demnach als Schöpfer im religiösen Sinn. Diese Rangerhöhung entwickelte sich zu einer 'Geniereligion', die im 19. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichte.<sup>63</sup> Die Visionen von einer besseren Zukunft war der Ansporn der Avantgarde. Ihre Ziele richteten sich vorwiegend auch gegen das Prinzip der „*L'art pour l'art*“, als gegen eine Kunst, die nur um ihrer Selbstwillen geschaffen wird.<sup>64</sup>

Insgesamt lässt sich nachweisen, dass der Künstler aufgrund der aufgezeigten Entwicklungen seit der Antike als 'andersartig' galt und eine 'Außenseiterstellung' in der Gesellschaft innehatte. Um auf sich aufmerksam zu machen, übernahm auch der moderne Künstler bestimmte Rollen, etwa die des Anarchisten, Weltverbesserers, Sehers, Verweigerers oder gar Universalgenies.

### **1.2.2 Der Einfluss des Kunstmarktes auf die Rolle des modernen Künstlers**

Die Abhängigkeit der Künstler vom Mäzenatentum, von Fürsten, Aristokraten und Klerikern wurde im 19. Jahrhundert überwunden. Aber sie wurde von einer neuen Abhängigkeit abgelöst: die Entstehung des Kunstmarktes band ihn und seine Werke an sich. Die Beziehung Patron – Künstler, die frühere Jahrhunderte geprägt hatte, wurde nun von der Beziehung Kunsthändler – Künstler geprägt.<sup>65</sup> Für die Stellung des modernen Künstlers war der Einfluss von Vermittlern wie Galerien, Kunst- und Auktionshäusern seit der frühen Moderne von Bedeutung. Sie unterstützten bestimmte Künstler und Kunststile und verdrängten dadurch andere vom Markt. Ein Künstler wurde nun zusätzlich von seinem Kunsthändler vertreten, der seine Karriere unterstützte und seine Kunst bekannt machte. Für den modernen Künstler wurde daher eine individuelle Genie- und Kreativitätstheorie, durch die er seine neue Stellung und sein Selbstverständnis definieren konnte, unabdingbar. Die Vermittler wie Galeristen und Kunstkritiker förderten diese Geniethorie und ohne ihre Unterstützung konnte der Künstler seine Erhöhung zum Genie nicht erreichen.<sup>66</sup> Der Kunstmarkt mit seinen Ausstellungsforen,

---

<sup>63</sup> Vgl. Kapner 1991, S.113ff; Gerhards 1997, S.107f.

<sup>64</sup> Vgl. Kapner 1991, S.65ff. Dieses Prinzip löste die Kunst von moralischen, politischen etc. Kontexten. Kunst war demnach Selbstzweck. Diese Vorstellung veränderte sich schnell zu einem konservativen Schönheitskult. Sie wurde der Gegensatz zur 'engagierten' Kunst, die die Kunst genau wie Moral, Religion etc. als eine Form des gesellschaftlichen Bewusstseins verstand, vgl. Schneider 2002, S.51ff.

<sup>65</sup> Vgl. von Beyme 2005, S.200ff.

<sup>66</sup> Vgl. Schneider 2002, S.54ff; Kapner 1991, S.68ff.

Galerien, Publizisten, Händlern und Sammlern ist mitnichten ein Nebeneffekt der Entstehung der Moderne, sondern eine der treibenden Kräfte ihrer Entwicklung. Ein Wesenszug des modernen Künstlers ist dessen Fähigkeit, den Vertrieb seiner Produktion zu organisieren. Das bedeutet, dass er enge Beziehungen zu 'Agenten' pflegen musste, die seine Karriere fördern konnten; er orientierte sich an Händlern, deren Künstler Aufmerksamkeit genossen, war ihm doch bald klar, wie stark kommerzieller Erfolg von der Akzeptanz der Kritiker abhing.<sup>67</sup> Der moderne Künstler wurde zum 'Ausstellungskünstler'<sup>68</sup> und musste verschiedene Ausstellungsstrategien entwickeln, um seine Werke zu 'vermarkten': Einerseits boten die Salons eine Präsentationsmöglichkeit, allerdings nur mit einer geringen Chance für eine individuelle Profilierung. Andererseits existierte die Möglichkeit, sich an Gruppenausstellungen zu beteiligen oder die Werke in einer Galerie als Einzelkünstler auszustellen. Händler, Sammler und Künstler entwickelten in Kenntnis der Marktlage gemeinsame Strategien, dabei wurden Werke teilweise länger vom Markt ferngehalten, um mit deren Wertsteigerung zu spekulieren. Am Beispiel Pablo Picassos lässt sich exemplarisch die Bedeutung von Strategien eines Künstlers, aber auch die seiner Kunstvermittler erschließen. Dabei werden die engen Verflechtungen der verschiedenen Faktoren des Betriebssystems Kunst, wie Kunstproduktion, -präsentation und -distribution, die Reaktion des Publikums, der Kritik und des Künstlers, welcher die Rolle des Hohepriesters, der Kultfigur, des kapriziösen Stars übernahm, deutlich. Die öffentliche Rezeption blieb nicht ohne Rückwirkung auf Picassos Produktion, wie der Stilwechsel oder die strategische Ikonographie am Beginn seiner Karriere erkennen lässt.<sup>69</sup>

Auch bei der Präsentation von Werken de Staëls spielen Präsentationsstrategien eine Rolle und sollen im Verlaufe der vorliegenden Untersuchung genauer betrachtet werden.

---

<sup>67</sup> So gesehen wurde etwa Pablo Picassos Karriere und öffentliche Anerkennung vor allem durch eine kluge Ausstellungsstrategie gesteuert. Michael C. Fitzgerald weist in seiner Publikation *Making Modernism, Picasso and the Creation of the Market for Twentieth Century Art* am Beispiel Pablo Picassos nach, dass ein Wesenszug des modernen Künstlers dessen Fähigkeit ist, sich aktiv des Betriebssystems Kunst zu bedienen: dazu gehört beispielsweise, sich um die Distribution seiner Kunst zu kümmern und ein internationales Netzwerk von Sammlern und Kritikern, die für Erfolg sorgen können, aufzubauen, vgl. Fitzgerald 1995.

<sup>68</sup> Der Begriff des „Ausstellungskünstlers“ wird bei Oskar Bätschmann einer genauen Untersuchung unterzogen, vgl. Bätschmann 1997.

<sup>69</sup> Vgl. Bonnet 2004, S.101-109; von Beyme 2005, S.190.

### 1.2.3 Die Kunstszene der 1940er und 1950er Jahre

#### 1.2.3.1 Paris<sup>70</sup> - die Diskussion um Abstraktion und Figuration

Schon unmittelbar vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges war die innenpolitische Lage in Frankreich gespannt, wie auch die Weltausstellung in Paris 1937 zeigte: Sie war überschattet von der Konfrontation zwischen Deutschland und der Sowjetunion und dem Krieg in Spanien. In den beiden folgenden Jahren wurde Paris in Kriegsbereitschaft versetzt. Die Besetzung von Paris im Juni 1940 zog umfangreiche Veränderungen nach sich, die auch die Kunstwelt betrafen. Besonders starke Veränderungen traten aufgrund der Bestrebungen nationalsozialistischer Organisationen ein (in Frankreich ist hier vor allem der Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg zu nennen), deren Ziel es war, ‚regimegeförderte‘ Kunst in das Deutsche Reich zu verbringen. Um Beschlagnahmung von unter anderem jüdischem Eigentum legalisieren zu können, erließen die Nationalsozialisten Gesetze, was sie jedoch nicht daran hinderte, auch ohne Gesetzesgrundlage französisches Eigentum in Form von Kunstwerken ins Deutsche Reich zu transferieren. Fast 22.000 Kunstwerke<sup>71</sup> gingen systematisch als Kriegsbeute in das ‚Dritte Reich‘ über. Während der Besatzungszeit war Paris das organisatorische Zentrum einer landesweiten Plünderung. Zudem wurde offiziell Antisemitismus und Anti-Modernismus durch Zeitschriften wie *Signal*, die im Sommer 1940 erstmals erschien, und die offizielle Zeitschrift *Beaux-Arts* gefördert.

Trotz all dieser gravierenden Veränderungen regenerierte sich das künstlerische Leben in Paris relativ schnell und entwickelte sich trotz Besatzung fort. Es fanden weiterhin Ausstellungen und Salons statt. So beschrieb ein Zeitzeuge 1941: *„Unser Leben wird von der Malerei überwuchert, von den jährlichen Salons und sogar den Einzelausstellungen [...] Beinahe ohne Unterbrechung folgen im Palais de Tokyo die Salons aufeinander [...] Was bedeutet diese Ausstellungsflut?“*<sup>72</sup>. Tatsächlich erfuhren Ausstellungen einen großen Aufschwung und der Kunstmarkt blühte mehr denn je. Die finanzielle Instabilität begünstigte den Schwarzmarkt und die Kunst wurde als zukunftssträchtige Investition betrachtet. Kommerzielle Galerien florierten zwar, standen jedoch unter einer Zensur der Nationalsozialisten.

---

<sup>70</sup> Im folgenden Kapitel findet nur die Pariser Kunstszene des Zeitraums 1937 bis Ende der 1950er Jahre Beachtung. Zwar ist de Staël auch in den 1930er Jahren künstlerisch tätig gewesen, allerdings ist dieser Zeitraum nur schwer einzugrenzen. Ausgehend von Brüssel reiste er Mitte der 1930er Jahre durch Europa und Nordafrika. Es scheint daher wenig sinnvoll, die Kunstszene der einzelnen Länder aufzuzeigen, da de Staël zum Teil nur kurze Zeit an einem Ort blieb.

<sup>71</sup> Zu den Aktivitäten des Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg in Frankreich vgl. exemplarisch Heuss 2000, S.105.

<sup>72</sup> Vanderpyl, *Beaux-Arts*, Nr.39, 10.10.1941, hier zitiert nach Wilson 1981, S.95.

Zu dieser Zeit fanden einige Propagandaausstellungen statt und zudem kam es zu Diffamierung von Künstlern wie Joan Miró, Pablo Picasso oder Fernand Léger und zur Verbrennung ihrer als ‚entartet‘ betrachteter Kunstwerke.<sup>73</sup> Trotz aller Gefahren entstanden Widerstandsbewegungen in der Kunstwelt, wie beispielsweise Ausstellungen verfehmter Künstler, geheime Veröffentlichungen und sogar offene politische Arbeiten, wie das Lithografie-Album *Vaincre*<sup>74</sup>, das Grausamkeiten der Nationalsozialisten zeigte. Vor allem die drei Galerien *René Drouin*<sup>75</sup>, die *Galerie L'Esquisse*<sup>76</sup> und die *Galerie Jeanne Bucher*<sup>77</sup> sind in diesem Kontext hervorzuheben. Die relative ‚Bewegungsfreiheit‘, die sich in Paris bot, zeigt sich auch darin, dass Künstler wie Georges Braque, Allain Derain, Wassily Kandinsky oder auch Nicolas de Staël aus der freien Zone nach Paris kamen. Im besetzten Frankreich durfte die ideologisch diffamierte Avantgarde nicht öffentlich gezeigt werden, aber dennoch gab es einzelne Ausstellungen von bereits genannten Künstlern, wie George Braque, Joan Miró, Wassily Kandinsky und Nicolas de Staël.

Nach dem Krieg ‚explodierte‘ in Paris das künstlerische Leben. Eine große Anzahl von Galerien entstand, unter ihnen der *Salon de Mai*, der *Salon des Réalités nouvelles*, und viele Künstler kehrten nach Paris zurück. All dies schuf ein günstiges Klima für die Entwicklung neuer künstlerischer Tendenzen. Dabei wurde die Kunstszene der 1940er und 1950er Jahre vor allem geprägt durch die Kontroverse um Abstraktion und Figuration. Diese Debatte spaltete die Kunstszene oberflächlich betrachtet in zwei überschaubare Gruppen. Bei näherer Betrachtung splitterten sich diese aber zusätzlich in einzelne, untereinander verfeindete Lager auf. Aus den Texten von Künstlern und Kritikern gehen bestimmte Konfliktpunkte zwischen Abstraktion und Figuration hervor, die in der Kontroverse von anhaltender Brisanz sind. Immer wieder ging es in den Diskussionen um das Verhältnis von Kunst und Realität, Kunst und Betrachter, Kunst und Tradition, sowie um die Interpretation von Kunstgeschichtsentwicklung und die Akademismusfrage.

---

<sup>73</sup> Wilson 1981, S.95f.

<sup>74</sup> André Fougeron gab 1944 die Lithografien heraus.

<sup>75</sup> Drouin eröffnete im November 1941 seine Galerie. Er zeigte u.a. im Juli 1942 die *Primitifs du XXe siècle* und im November 1943 eine Retrospektive der Werke Fautriers.

<sup>76</sup> Die *Galerie L'Esquisse* veranstaltete nicht nur Ausstellungen, sondern unterstützte auch den Widerstand. Die Galerie befand sich direkt neben der Polizeipräfektur am Quai des Orfèvres. Im April 1944 zeigte die Ausstellung *Peintures abstraites, compositions de matières* u.a. die letzten Werke von Kandinsky und die ersten lyrischen Malereien von de Staël. Allerdings wurde diese Ausstellung nach einem Besuch der Propagandastaffel, die drohte wiederzukommen, durch die Galeristen vorzeitig beendet, vgl. hierzu auch Dorléac 1986.

<sup>77</sup> Die *Galerie Jeanne Bucher* nahm in Bezug auf das Verbot der ‚entarteten‘ Kunst eine sehr provozierende Stellung ein, indem sie trotz aller Verbote z.B. 1941 die naiven Maler Bauchant, Pignon, Bazaine, Chauvin und Lapique ausstellte. 1942 folgten Ausstellungen von Max Ernst und Kandinsky, 1943 Miro, 1944 eine Ausstellung de Staëls etc.

Unmittelbar nach dem Krieg gaben Künstler wie Braque, Picasso, Matisse, Léger, Mirò etc. die Kunstrichtung vor. Die junge französische Malerei repräsentierten die ehemaligen *Jeunes Peintres de la Tradition Française*, zu denen auch Jean Bazaine, Alfred Manessier und Charles Lapique zählten. Ihre Malerei stand für Kontinuität und Identität mit der französischen Tradition.<sup>78</sup>

Die Abstraktion dagegen fand zunächst nur wenige Befürworter, dies schlug sich auch in den Publikationen unmittelbar nach der Befreiung nieder, die ihr nur wenig Beachtung schenkten. Sie galt als vergangene Kunstform, die sich in der französischen Kunstszene nie ausschlaggebend etablieren konnte.<sup>79</sup> So erklärte Raymond Cogniat, Redakteur bei der Zeitschrift *Arts*, im Jahr 1945: „[...] *die abstrakte Kunst ist tot, sie ist vorbei, es sind ihre eigenen Verfechter, die uns am unmittelbarsten daran teilhaben lassen. Sie haben sich derzeit in einer Ausstellung in der Galerie Drouin versammelt. Die Wichtigsten sind vertreten, das Plakat nennt Mondrian, Kandinsky, Arp, Delaunay, Van Doesburg und einige Anhänger der Kunst, die seit Jahren die Darstellung des Realen verweigern.*“<sup>80</sup> Die abstrakte Malerei wurde unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg überwiegend als 'Fremdkörper' in der französischen Kunsttradition angesehen. Sie galt als inaktuell und für die französische Kunst als unmaßgeblich.

Auf der Seite der Abstraktion war der allgemeine 'Feind' die figurative Kunst. Dabei wurden auch innerhalb der verschiedenen Lager der Abstraktion extrem kontrahierende Positionen zueinander eingenommen.<sup>81</sup> Hierbei ist auffallend, dass unmittelbar nach dem Krieg zunächst kein einheitliches Verständnis von den Begriffen abstrakt und Abstraktion vorlag. Dazu schrieb Harriet Weber-Schäfer, dass es sich deshalb in den meisten Publikationen, die ab Ende der 1940er Jahre erschienen, in erster Linie um die Definition von abstrakter Kunst handelt. In den ersten Jahren unmittelbar nach der Okkupation hatte sich die abstrakte Malerei sowohl im Ausstellungswesen als auch in der wissenschaftlichen Literatur und in Zeitschriftenpublikationen noch nicht in der Kunstszene durchgesetzt. Nur langsam wurde die Abstraktion zu einem so wichtigen Diskussionsgegenstand, dass sie auch ein breiteres Publikum erreichte und prägend für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg und die 1950er Jahre wurde. Der langsame Erfolg der Abstraktion zeigt sich in der stetig wachsenden Anzahl von Ausstellungen, die den Beleg dafür liefern, dass sie für immer mehr Künstler eine Notwendigkeit darstellt und sie dadurch auch immer bessere Bedingungen für den Austausch

---

<sup>78</sup> Vgl. Wilson 1981, S.95-103; Wilson 2002, S.236ff; von Beyme 2005, S.745ff; Viatte 1981, S.28-31; Bonnet 2003.

<sup>79</sup> Vgl. Weber-Schäfer 2001, S.47, S.221-231.

<sup>80</sup> Weber-Schäfer 2001, S.37; Cogniat 1945, ohne Seitenangabe.

<sup>81</sup> Vgl. Lledo 1995, S.14; Weber-Schäfer 2001, S.221-231.

untereinander fanden. In der zweiten Hälfte der 1940er Jahre und Anfang der 1950er Jahre gewann die abstrakte Malerei an Bedeutung und das heißt auch an Sichtbarkeit. Junge Galeristen<sup>82</sup> zeigten die Arbeiten der abstrakten Künstler in verschiedenen Einzel- und Gruppenausstellungen, zudem wurde 1946 der *Salon des Réalités nouvelles* gegründet. Es war der erste Salon, der ausschließlich der abstrakten Malerei gewidmet war und den abstrakten Künstlern ein Forum bot. Nahmen 1946 noch 89 Künstler daran teil, so stieg die Anzahl 1948 bereits auf 366 Künstler, was bereits allein auf numerischer Ebene den hohen Bedarf an Ausstellungsmöglichkeiten beweist.<sup>83</sup>

Zwar fanden bereits unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg immer wieder nennenswerte Ausstellungen statt, doch wurden diese Aktivitäten im Vergleich zu denen der *Jungen Maler der französischen Tradition* in Presse- und Buchpublikationen nur am Rande oder gar nicht zur Notiz genommen. Die abstrakte Kunst fand erst 1949 ihren dominanten Einzug in die französische Kunstszene - dieses Jahr kann somit als Schlüsseljahr für den Durchbruch der Abstraktion in Frankreich bezeichnet werden. Die Durchsetzung dieser Kunstrichtung erfolgte sowohl über ihre zu diesem Zeitpunkt aktuellen Ausdrucksformen als auch über eine historische Aufarbeitung der abstrakten Kunst. So ist etwa Kandinskys Essay *Über das Geistige in der Kunst*,<sup>84</sup> der 1949 erstmals in französischer Sprache erschien, ein Anzeichen für diese historische Aufarbeitung. Zwei Ausstellungen der *Galerie Maeght* untermauerten das mittlerweile gesteigerte Ansehen und die eingetretene Akzeptanz abstrakter Kunst.<sup>85</sup> Sie wurden begleitet durch die Veröffentlichung des Buches von Michel Seuphor *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*.<sup>86</sup> Im selben Jahr wurde die Zeitschrift *Art d'Aujourd'hui*<sup>87</sup> herausgegeben. Zusätzlich erschienen Zeitschriften<sup>88</sup>, in denen die Werke genauer analysiert wurden und in denen Kritiker<sup>89</sup> sich hitzige Debatten lieferten. Die abstrakte Kunst hatte nun Ausstellungs- und Publikationsmöglichkeiten gefunden. Auf theoretischer Seite setzten sich vor allem Kunstkritiker wie Léon Degand, Michel Seuphor und

---

<sup>82</sup> Zu diesen Galerien gehörten etwa die *Galerie Jeanne Bucher*, Lydia Conti, Denise René, Collette Allendy; vgl. Weber-Schäfer 2001, S.84, S.221-231.

<sup>83</sup> Vgl. Durozoi 2001, S.37f; Viatte 1981, S.28-31.

<sup>84</sup> Vgl. Kandinsky 1949.

<sup>85</sup> Unter dem Leittitel *Premiers maîtres de l'art abstrait* fand zuerst die Ausstellung *Préliminaires de l'art abstrait* und dann *L'épanouissement de l'art abstrait* statt.

<sup>86</sup> Hier stellt Seuphor die Theorien der Pioniere der abstrakten Kunst vor, z.B. Mondrian, Kandinsky, Malewitsch und Arp.

<sup>87</sup> Bis zu ihrem Erscheinungsstopp im Jahr 1954 konzentriert sich die Zeitschrift *Art d'Aujourd'hui* auf die Dokumentation der abstrakten, hauptsächlich der geometrischen Kunst.

<sup>88</sup> Ab 1953 die *Cimaise*, deren Untertitel *Zeitschrift für zeitgenössische Kunst* den Anspruch auf Aktualität unterstreicht und die sich hauptsächlich auf die lyrische Abstraktion konzentriert. Daneben erschienen noch *Combat*, *Arts*, *Lettres francaises*, *La Nouvelle Critique*, *L'Œil* etc.

<sup>89</sup> Beispielsweise Michel Tapié, Charles Estienne, Léon Degand, Jean Bouret, Julien Alvard, Michel Ragon, Georges Limbour, Pierre Restany, Roger van Gindertael, Herta Wescher, etc.

Charles Estienne für die abstrakte Malerei ein, aber auch Künstler wie Auguste Herbin und Georges Mathieu veröffentlichten Schriften. In jenen wird diese Kunstrichtung in der Malerei als Befreiung von herkömmlichen Bildkonventionen und als Möglichkeit einer 'universalen' Bildsprache verstanden. Ab 1949 existierte eine gleichberechtigte Ausgangsbasis für den Streit zwischen Verfechtern der Abstraktion und jenen der Figuration.

Abstraktion und Figuration wurden als unvereinbare Gegensätze gesehen. Die Dominanz dieser Diskussion ging auf Kosten derjenigen Künstler, die nicht eindeutig in eine der beiden Sparten einzuordnen waren. Ein Künstler, der von der einen Methode zur anderen wechselte, riskierte die Isolation und seine künstlerische Identität. Wie radikal jedoch die Kontroverse zwischen Abstraktion und Figuration in den 1940er und 1950er Jahren geführt wurde, zeigte die negative Kritik, welche die Malerei der sogenannten 'Grenzgänger' erfuhr, zu denen unter anderem auch Bazaine, Manessier, Lapique und auch de Staël zählten. In ihren Bildern ist die Transposition der äußeren Erscheinungswelt so stark präsent, dass eine eindeutige Identifizierung von Gegenständen und Figuren oft nicht mehr möglich ist. Während die Figurativen der Malerei der 'Grenzgänger' jeden Inhalt absprachen, indem sie sie sogar lediglich als dekorativ einstufen, warfen die abstrakt malenden Künstler ihr eine kompromisslerische Haltung vor, da sie angeblich einerseits mit der abstrakten Malerei liebäugelten, andererseits jedoch nicht auf die figurative Malerei verzichten wollten. Dennoch gab es Künstler, wie Bazaine oder Nicolas de Staël, die sich für den Grenzbereich zwischen Abstraktion und Figuration entschieden.<sup>90</sup>

### 1.2.3.2 Die Konkurrenz um die Metropole der Kunst: Paris – New York

In Frankreich wurde die amerikanische Kunst lange Zeit lediglich als sekundär bewertet. Bis in die 1960er Jahre hinein war das Bild von US-amerikanischer Kunst für die meisten französischen Künstler und Kritiker von zwei Aspekten bestimmt: zum einen bewunderten sie den Ausdruck des ‚Jungen‘ und ‚Vitalen‘ einer neuen Gesellschaft, allerdings hielt sich diese Bewunderung insofern in Grenzen, als noch der starke Einfluss der Pariser Kunstmetropole als ‚Urquelle aller Künste‘ spürbar war. Andererseits war die Rezeption geprägt von Geringschätzung. Es fand kaum ein Austausch zwischen den beiden Ländern statt. Hierfür lassen sich unter anderem auch finanzielle Gründe finden. Da die französischen Museen die amerikanische Kunst nicht unterstützten, kam diese

---

<sup>90</sup> Vgl. Weber-Schäfer 2001, S.48, S.174f, S.221-231; AK München 1984, S.61.

Rolle nach dem Krieg den Händlern zu. Allerdings stellte sich hier das Problem, dass der Preis für amerikanische Kunst doppelt oder dreifach so hoch wie für europäische Kunst war - bei gleichem Bekanntheitsgrad. Zudem stellte der Transport ein kostspieliges Hindernis dar. So war die Verbreitung amerikanischer Kunst in Frankreich auch eine Frage der Finanzierung.<sup>91</sup> Zwar versuchten amerikanische Händler ihre Künstler vor allem in Paris bekannt zu machen, doch fanden die ausgestellten Werke keine Anerkennung.<sup>92</sup> Erst 1968 ging ein Werk des Vertreters der Farbfeldmalerei Mark Rothko in die nationalen Sammlungen ein, 1971 folgten Werke weiterer amerikanischer Vertreter der Kunstrichtung des Abstrakten Expressionismus Willem De Kooning und 1972 Jackson Pollock. Allein dieser Sachverhalt stellt heraus, dass in Frankreich zu dieser Zeit kaum Interesse an US-amerikanischer Kunst bestand. Man interessierte sich allenfalls für Amerika als Kunstmarkt. In den USA stellte sich die Situation zunächst etwas anders dar. Allerdings sollte an dieser Stelle grundsätzlich zwischen der Haltung der amerikanischen Künstler und der Haltung der Sammler, Galeristen und des Publikums bezüglich der Akzeptanz französischer Kunst eine grundsätzliche Trennung vorgenommen werden. Während des Krieges spielten Europa und Frankreich in der amerikanischen Kunstwelt immer noch eine prägende Rolle. Diese Haltung wurde unter anderem durch die Immigranten verstärkt. So waren vor allem renommierte Künstler, etwa Matisse, Mirò oder Picasso von Bedeutung. Das Interesse an ihrer Kunst und ihrer Person schlug sich beispielsweise in den regelmäßig erscheinenden Bulletins nieder, die während des Krieges die New Yorker Öffentlichkeit über den Gesundheitszustand von Matisse informierten.<sup>93</sup> Auch in den ersten Nachkriegsjahren galt Paris immer noch als sehr einflussreich was die Vorgabe von Kunstrichtungen betraf.

In den Jahren 1943 und 1947 kam es in New York zu einem regelrechten Bilderboom. Ein Leitartikel in *Art News* beschrieb die Situation:

*„Wir treten nun in das vierte Jahr des Bilderbooms ein, und das noch immer wachsende Kontingent neuer und auch alter Sammler reißt die Bilder praktisch von den Wänden der Galerien. Sogar die Werke lebender Amerikaner werden langsam ebenso rar wie die lange abgeschnittene Zufuhr an modernen Franzosen und der immer schmaler werdende Vorrat an alten Meistern.“<sup>94</sup>*

---

<sup>91</sup> Vgl. AK Paris 1977 (1991), S.27; Wilson 2002, S.344-347.

<sup>92</sup> Samuel Kootz versuchte sich 1947 mit einer Ausstellung amerikanischer Künstler in Paris auf dem französischen Kunstmarkt zu behaupten. Im gleichen Jahr bemühte sich Harold Rosenberg in der Ausstellung *Introduction à la peinture moderne américains* in der *Galerie Maeght*, in seinem Katalogvorwort die moderne amerikanische Malerei in einem klassischen, d.h. internationalen Licht, zu präsentieren. Da die französische Kritik fast einhellig die amerikanische Kunst verriss, waren beide Versuche erfolglos, vgl. AK Paris 1977 (1991), S.271; Paul 1986, S.65-71.

<sup>93</sup> Vgl. Chassey 1998, S.650, Pacquement 1977, S.647-672; Wilson 2002, S.344-347.

<sup>94</sup> *Art News* Juli 1946, S.13, hier zitiert nach: Guilbaut 1997, S.144.

Insgesamt bevorzugten die amerikanischen Sammler die europäische Kunst und man kaufte vor allem Picasso, Braque, Gris, Giacometti oder Soulages.<sup>95</sup> Eine Reihe von New Yorker Galerien zeigte sich sehr interessiert daran, die junge französische Kunst auszustellen, wie beispielsweise Pierre Matisse, Louis Carré, Kootz, Iolas, Rosenberg und Knoedler und boten ihr viel Raum. Auch amerikanische Museen waren sehr an französischer Kunst interessiert, und so präsentierte bereits 1953 das *Guggenheim Museum* unter der Leitung von James Johnson Sweeney eine Ausstellung, die den *Younger European Painters* gewidmet war. Aus diesem Anlass kaufte das Museum Werke von Soulages, Hartung, Riopelle, Vieira da Silva und anderen an. 1955 präsentierte auch das *Museum of Modern Art* mit der Ausstellung *The New Decade* 22 europäische Maler und Bildhauer, darunter viele Pariser Künstler. Auch Werke Nicolas de Staëls wurden bereits 1950 durch die *Phillips Collection* und das *Museum of Modern Art* (1951) angekauft. Der 'Markenname' der Pariser Kunst, beziehungsweise die große Rolle, die Paris in der Vermarktung von Kunst in New York spielte, war auch Ende der 1940er Jahre noch prägend.<sup>96</sup> Die amerikanischen Kritiker und Sammler bevorzugten europäische vor den Produktionen ihres eigenen Landes. Die amerikanischen Künstler beneideten sogar die hohen Preise, die die Europäer erzielten. 1946 schrieb der amerikanische Kunstkritiker Clement Greenberg, der wenig später der Herold der neuen amerikanischen Kunst werden sollte, dazu:

*„Notre curiosité naturelle et même notre urgence à connaître l'évolution de la peinture française depuis 1940 n'a été que faiblement satisfaite par quelques portefeuilles de reproductions et, au cours du dernier mois, par la dizaine d'huiles exposées à la galerie Matisse [...]. L'École de Paris reste la source créatrice de l'art moderne, et les orientations qu'elle prend sont décisives pour les artistes progressistes du monde entier, qui sont progressistes précisément parce qu'ils font preuve d'une grande capacité à assimiler et à prolonger les préoccupations de ce centre et de cette extrémité nerveuse de la conscience moderne qu'est l'art français.“<sup>97</sup>*

In diesem Zitat wird das allgemeine Gefühl der Überlegenheit von französischer Kunst sehr deutlich. Obwohl sich nach dem Zweiten Weltkrieg in New York eine neue Bewegung entwickelte, wurde die junge amerikanische Kunst im eigenen Land zunächst nicht sehr geschätzt. Der Markt erschloss sich für die avantgardistischen amerikanischen Künstler äußerst schwer, es gab kaum

---

<sup>95</sup> Vgl. AK Paris 1977 (1991), S.270-277.

<sup>96</sup> Vgl. AK Paris 1977 (1991), S.271; Pacquement 1977, S.647-672; AK Paris 2003, S.90, S.92.

<sup>97</sup> AK Washington/ Cincinnati 1990, S.235.

Einzelausstellungen und es sollte eine Ausnahme bleiben, in amerikanische Sammlungen oder gar ins *Museum of Modern Art* aufgenommen zu werden.<sup>98</sup>

Erst mit Beginn der 1950er Jahre konnte die New Yorker Avantgarde langsam die etablierte Kunstwelt überzeugen und eine kleine, aber wachsende Gruppe von einflussreichen Kritikern, Museumskuratoren, Galeriebesitzern und Sammlern für sich gewinnen. Die große Öffentlichkeit stand ihnen skeptisch wenn nicht negativ gegenüber. Ein Indikator für die Akzeptanz dieser Kunst war das Ansteigen, sowohl der Preise als auch der Menge, bei den Verkäufen. 1955 gab das *Fortune (Magazine)* bekannt, dass der Kunstmarkt mit nie gekannter Größe wachse und zwar vor allem auch mit Blick auf zeitgenössische Kunst. Das Magazin listete zugleich „*speculative or 'growth' painters*“ auf, darunter de Kooning, Pollock, Still und Motherwell.<sup>99</sup>

Rückblickend gesehen erscheinen die Jahre 1947/1948 als Wendepunkt für einen Aufstieg der avantgardistischen amerikanischen Kunst – das künstlerische Zentrum wechselte von Paris nach New York. 1949 erschien im *Life Magazine* der Artikel: *Is Jackson Pollock the Greatest Living Painter in the United States?*<sup>100</sup> – Beleg dafür, dass die US-amerikanische Kunst mehr Beachtung erhielt. Dennoch waren nur wenige amerikanische Sammler bereit, hohe Preise für nationale Kunst zu bezahlen.<sup>101</sup>

Noch 1955 klagte Greenberg, dass die Sammler immer noch die französische Kunst der amerikanischen vorzögen.<sup>102</sup> Er ging sogar so weit zu behaupten, dass französische Kunst im Vergleich zu amerikanischer Kunst geschmacklos sei. In einem Artikel schrieb er:

„*Ce que j'espère à l'étranger, c'est une juste appréciation, pas une exagération, des mérites de la peinture „de type américain“. Alors*

---

<sup>98</sup> Zwar kaufte bereits 1944 das *Museum of Modern Art* ein Werk Pollocks an und 1948 folgte eines von de Kooning, doch blieben dies die Ausnahmen. 1950 erklärte Elaine De Kooning in *Art News* anlässlich einer Retrospektive von Arshile Gorky im *Whitney Museum*: „*Même aujourd'hui, alors que le Whitney Museum décide d'organiser une rétrospective Gorky couvrant plus de vingt ans du travail du peintre, et alors que les gens sont de plus en plus nombreux à estimer qu'il s'agit d'un des plus grands peintres à avoir jamais pris un pinceau dans l'hémisphère occidental, Gorky est loin d'être accepté par le grand public, qui „attend pour se prononcer“*“, Elaine de Kooning nach einem Artikel in der *Art News* 1951, hier zitiert nach AK Paris 2003, S.236. Es wird deutlich, dass selbst noch 1950 die Akzeptanz amerikanischer Kunst in der breiten Öffentlichkeit auf sich warten ließ, vgl. dazu auch: Pacquement 1977a, S.271; AK Paris 2003, S.237; Greenberg 1955, S.196.

<sup>99</sup> Vgl. Sander 1978, S.16-32.

<sup>100</sup> Vgl. Seiberling 1949, S.42-45.

<sup>101</sup> Vgl. Ashton 1992, S.160-211. Noch 1952 stellte die amerikanische Malerei der *New Yorker Schule* für viele amerikanische Sammler ein Problem dar. Greenberg beschrieb die Situation: „*Les musées, les collectionneurs et les critiques de presse restent prudents [...] Si Pollock était Français, je n'aurais plus besoin de mettre en avant mon objectivité quand je fais son éloge; on le considérerait déjà comme un maître. [...] Dans ce pays, les musées, les collectionneurs et les critiques refusent de croire que nous avons enfin produit le meilleur peintre de toute une génération, ils doutent d'eux mêmes et de ce qu'ils voient autour d'eux*“, AK Paris 2003, S.236f; der Artikel wurde 1952 von Clement Greenberg veröffentlicht.

<sup>102</sup> Nur 9 Jahre zuvor (siehe S.26) hatte Greenberg noch von der Überlegenheit der europäischen Kunst gegenüber der amerikanischen Kunst gesprochen. Nun allerdings hatte er seine Meinung radikal verändert und seine Kampagne pro amerikanischer Kunst begonnen.

*seulement, à mon avis, les collectionneurs américains commenceront à la prendre au sérieux. Entre-temps, ils continueront d'acheter son équivalent insipide, qu'ils trouvent dans les œuvres de Riopelle, De Staël, Soulages et consorts. L'article importé est plus joli, sans doute, mais la joliesse est trop évidente pour pouvoir faire illusion très longtemps.*"<sup>103</sup>

Es zeigt sich hier, dass die moderne amerikanische Malerei mittlerweile bedeutende Fürsprecher gewonnen hatte, was sich gegen Ende der 1950er Jahre nun deutlicher abzeichnete.

Die 1950er Jahre waren gekennzeichnet durch eine Rivalität der *École de Paris* und der *New York School*. Die Polarisierung der damaligen Kunstwelt spiegelte sich auf amerikanischer Seite in dem Gefühl, New York sei die neue Kunsthauptstadt der Welt wider, was sich auf französischer Seite in Verachtung für alles, was nicht (zumindest indirekt) aus Paris kam, zeigte.<sup>104</sup>

### 1.2.4. (Exkurs) Die Rolle der *École de Paris*

Im Zusammenhang mit Nicolas de Staëls taucht immer wieder der Begriff der *École de Paris* auf, mehr noch, er wird als einer der Hauptvertreter der *Pariser Schule* beschrieben. Im folgenden Exkurs wird einer Untersuchung der *École de Paris* als Institution und gleichsam ihrer Entwicklung nachgegangen.

Der Begriff *École de Paris* wurde zum ersten Mal in den 1920er Jahren verwendet. André Warnod veröffentlichte im Januar 1925 eine Serie von Artikeln<sup>105</sup> und im Oktober desselben Jahres eine Publikation<sup>106</sup>, in denen er zwar den Begriff der *Pariser Schule* prägte, ihm aber eine ambivalente Bedeutung oder Definition zuschrieb. So charakterisierte er sie einerseits als „*officiel l'art vivant*“ und andererseits als „*l'art des étrangers travaillant à Paris*“, also die Kunst ausländischer Maler, die in Paris arbeiteten.<sup>107</sup> Es zeigt sich, dass der Begriff von Beginn an keine genau festgelegten Determinanten bot, denn die *École de Paris* war keine Bezeichnung für französische Künstler, sondern ursprünglich ein Sammelbegriff für ausländische Maler oder immigrierte Künstler, wie beispielsweise Chagall, Soutine, Pascin, Kisling, Modigliani, Foujita oder Utrillo. Viele dieser Künstler stammten aus Osteuropa und waren oftmals jüdischer Herkunft. Sie hatten sich vor allem am Montmartre, im Quartier des Montparnasses niedergelassen und so bezog sich der Begriff *École de Paris* im

---

<sup>103</sup> Greenberg 1955, S.196.

<sup>104</sup> Vgl. Wilson 2002, S.344-347; Greenberg 1955, S.196; AK Paris 2003.

<sup>105</sup> *L'Avenir du Dauphiné*, 4. Januar 1925; *Comoedia*, 4. und 27. Januar 1925.

<sup>106</sup> *Les Berceaux de la jeune peinture. L'École de Paris*.

<sup>107</sup> Vgl. Fabre 2000/2001, S.35-40.

weitesten Sinne auf jenes Künstlermilieu.<sup>108</sup> Die XVI. Biennale von Venedig (1928) bestärkte diese Interpretation, indem sie der *École de Paris* einen Saal widmete, der unabhängig von dem der französischen Kunst war. Allerdings entbrannte schon in der Folgezeit, das heisst am Ende der 1920er Jahre ein Streit darüber, was die *École de Paris* überhaupt sei. So sah man einerseits in der *Pariser Schule* die unabhängige zeitgenössische Kunst in Frankreich. Aus diesem Grund konnte sie unter dem pragmatischen Etikett *École de Paris* die 'französischen' Meister, von denen viele, wie Matisse, im Süden von Frankreich arbeiteten und Picasso, der nicht eingebürgert war, neben ausländischen Künstler, die in Paris lebten, ohne Probleme zusammengefasst werden. Man bestand jedoch darauf, dass die französischen auf ausländische Künstler Einfluss ausübten. So überwog bei vielen Ausstellungen<sup>109</sup> die Präsentation von französischen Künstlern (z.B. Matisse, Bonnard, Braque, Derain, Dufy, Rousseau) und daneben wurden nur wenige Ausländer wie etwa Chagall, Picasso oder Modigliani gezeigt.<sup>110</sup>

Die Ausstellung *L'École de Paris* im *Stedelijk Museum* in Amsterdam 1932 vergrößerte allerdings die Unsicherheit, indem sie zusätzlich die Künstlergenerationen mischte und die Avantgardisten einbezog. So wurden Werke von Künstlern wie Arp, Bonnard, Braque, Chapon, Chagall, Dali, Derain, Ernst, Gleizes, Herbin, Masson, Miró, Modigliani, Mondrian, Soutine, Van Dongen oder Pascin gezeigt. Die *Pariser Schule* schien damit eine Art Panorama französischer Kunst zu präsentieren. Eine zweite Interpretation der 1920er Jahre scheint diese Beobachtung zu bestätigen. Sie betrachtete die *École de Paris* als eine Art Sammelpunkt für Künstler aller Nationalitäten.<sup>111</sup>

Eine weitere Interpretation beschreibt die *Pariser Schule* als Bezeichnung für eine Abgrenzung zu den in Frankreich geborenen Künstlern (wie André Derain, André Dunoyer de Segonzac), von denen man sagte, sie hielten die 'Reinheit'<sup>112</sup> und Kontinuität der französischen Tradition bei. Diese nationalistische und antisemitische Abgrenzung wurde nach dem Zweiten Weltkrieg aufgehoben, wurde allgemeiner und bezog nun sowohl französische als auch ausländische Künstler mit ein.

In den 1930er Jahren hatte sich der Begriff *Pariser Schule* mit seinen unterschiedlichen Bedeutungen fest eingebürgert. Man<sup>113</sup> bezeichnete damit jene

---

<sup>108</sup> Vgl. de Buzon-Vallet 1981, S.244-262; Alley 1996, S.705f.

<sup>109</sup> Z.B. die Ausstellungen *École de Paris* in der *Galerie Pleyel* 1928 und 1932 *Masterpieces by 20th Century French Painters. L'École de Paris* in der *Galerie Alex Feid Lefèvre* in London.

<sup>110</sup> Vgl. AK Paris 2000/2001, S.35-40.

<sup>111</sup> Adolph Basler: „*L'École de Paris, c'est tout Montparnasse, avec ses Européens, Asiates et Américains ! Plus d'idiomes picturaux ! L'espéranto de la couleur fusionnera toutes les races et s'étendra de Tokyo à Paris et à New York*“, AK Paris 2000/2001, S.35ff.

<sup>112</sup> Vgl. Alley 1996, S.705.

<sup>113</sup> Vgl. AK Bern 1952, S.2-6.

Malerei, welche in Paris nicht nur ihr geographisches, sondern vor allem auch ihr geistiges Zentrum entwickelte. Die *École de Paris* war nicht nur eine Fortsetzung der *École française*, sondern sie umfasste vielmehr ausländische Künstler, welche bei aller Anpassung an die französische Tradition, an französisches Bildempfinden und Formgefühl doch ihre herkömmlichen Eigenheiten beibehalten hatten.

Um 1940 fand die *École de Paris* durch den Krieg und die damit verbundenen Vertreibungen, Emigrationen und Internierungen der Künstler ein vorläufiges Ende. Nach der Befreiung von Paris unterstützte man die Rückkehr jener Künstler, die in die USA ausgewandert waren, wie zum Beispiel Max Ernst, André Masson und Fernand Léger.<sup>114</sup> Zwar blühte die *École de Paris* nun wieder auf, aber auch nach dem Zweiten Weltkrieg war der Begriff nicht eindeutig bestimmt und entwickelte sich in verschiedene Richtungen. Die eine Seite sah die „alten Meister“ wie beispielsweise Chagall, Matisse, Braque und Picasso als Vertreter der *Pariser Schule*. Diese wurden 1946 in der viel beachteten Ausstellung *Cent Chefs-d'oeuvre des peintres de l'École de Paris* in der Galerie Charpentier präsentiert. Einige Kritiker wie Léon Degand<sup>115</sup>, Charles Estienne und Pierre Francastel<sup>116</sup> fanden diese Auffassung zu einseitig. Sie sahen in den jungen zeitgenössischen Talenten und in der Abstraktion die neue und lebendige Richtung der *Pariser Schule*. Seit 1946 vereinigt die *Pariser Schule* letztendlich Künstler aller Nationen und Stilrichtungen.

Es ist bemerkenswert, dass der Streit um die *Pariser Schule*, der kurz nach der Befreiung ausbrach, zehn Jahre später wieder aufkeimte. In vier Artikeln mit den jeweiligen Überschriften *Paris sans école*<sup>117</sup>, *L'École de Paris se porte bien*<sup>118</sup>, *A l'École de Paris*<sup>119</sup>, *Le Complexe de l'École de Paris*<sup>120</sup> entsponn sich eine Kontroverse zwischen Julien Alvard, Michel Ragon, Herta Wescher und Roger van Gindertael in der Zeitschrift *Cimaise*. So beschrieb Julien Alvard<sup>121</sup> in seinem Artikel, dass für ihn die *Pariser Schule* nicht existiere, obwohl sie in aller Munde war. Sie sei ein überflüssiges Konstrukt, durch das man mit allen Mitteln versuche Künstler, besonders ausländische Maler, unter einem Begriff zusammenzufassen und damit als 'französische' Künstler zu vereinnahmen. Insgesamt stellte sein Artikel einen Verriss der Kunstszene, der Sammler, des Publikums und der Kritiker dar, die seiner Meinung nach keinen Geschmack besäßen und kein Verständnis mehr für die moderne Kunst aufbrächten.

---

<sup>114</sup> Vgl. Harambourg 1993, S.39f; Alley 1996, S.705f; AK Bern 1952, S.2-6.

<sup>115</sup> Vgl. Degand 1946, S.4.

<sup>116</sup> Vgl. Francastel 1946, S.177-179.

<sup>117</sup> Vgl. Alvard 1955, S.10f.

<sup>118</sup> Vgl. Ragon 1955, S.17.

<sup>119</sup> Vgl. Wescher 1956, S.16.

<sup>120</sup> Vgl. von Gindertael 1956, S.9.

<sup>121</sup> Vgl. Alvard 1955, S.10f.

Michel Ragon<sup>122</sup> widersprach diesem Artikel insofern, als dass er behauptete die *École de Paris* existiere, dass sogar eine neue, abstrakte Schule entstanden sei, die eine enorme Anziehungskraft ausübe. Er beschrieb sie als eine „*Generation von Künstlern aller Nationalitäten, die in Paris arbeiten*“<sup>123</sup>. Die Schule nähme jeden auf. Ragon gibt zwar zu, dass sie „*insgesamt ziemlich undefinierbar sei*“<sup>124</sup>, aber dass man trotzdem ihre Eigenarten erkennen könne.

Herta Wescher<sup>125</sup> beschrieb, dass die *Pariser Schule* nicht geprägt sei durch einen Leiter oder einen großen Meister. Vielmehr schien die Atmosphäre von Paris die Schule zu gestalten: das Nebeneinanderbestehen verschiedener Kunstrichtungen und die „*sich überschneidenden Tendenzen*“<sup>126</sup> ermögliche ein automatisches Aufnehmen und Lernen.

Und schließlich stellte sich Roger van Gindertael<sup>127</sup> die Frage, ob die Pariser Schule und die Anziehung der Stadt selber noch existierten. Er beantwortete die letzte Frage positiv und stellte fest, dass noch viele Künstler aus aller Welt in die Stadt kämen um zu lernen. Zwar stehe nicht mehr die französische Kunst im Vordergrund, sondern es diene eher Werken ausländischer Künstler als Vorbild.

Das Konstrukt der *Pariser Schule* schien demnach auch zu Beginn der 1950er Jahre immer noch sehr schwer definierbar und warf viele Fragen auf. Am Ende der 1950 Jahre formulierte Georges Limbour<sup>128</sup> eine weitere Definition. In verschiedenen Sektionen nahm er die unterschiedlichsten Künstler in die Schule auf.<sup>129</sup> Anhand dieses Artikels wird deutlich, dass der Begriff *Pariser Schule*, mit wenigen Ausnahmen, das gesamte künstlerische Schaffen in Paris und Frankreich, demnach einfach ein Synonym für 'Made in France' des hier berücksichtigten Zeitraums zusammenfasste. Ausgenommen waren die Surrealisten, die Künstler der Gruppe COBRA, die Begründer der *art brut*, die sozialistischen Realisten und die bereits etablierten Künstler wie Matisse, Braque, Picasso oder Léger.<sup>130</sup>

Wie sich im Laufe der Untersuchung herausgestellt hat, ist der Begriff der *École de Paris* nicht eindeutig zu definieren. Immer wieder wird über die Verwendung dieses Ausdruckes und wer dieser Schule überhaupt zugerechnet werden kann

---

<sup>122</sup> Vgl. Ragon 1955, S.17.

<sup>123</sup> Ragon 1955, S.17.

<sup>124</sup> Ragon 1955, S.17.

<sup>125</sup> Vgl. Wescher 1956, S.16.

<sup>126</sup> Wescher 1956, S.16.

<sup>127</sup> Vgl. von Gindertael 1956, S.9.

<sup>128</sup> Vgl. Limbour 1957, ohne Seitenangabe.

<sup>129</sup> Die verschiedenen Sektionen reichten von „*Darstellung der Aussenwelt*“ (zu ihnen zählte der Autor u.a. Balthus, Buffet und Giacometti) über „*Landschaftsmaler*“ (z.B. Bazaine, Tal-Coat, Manessier, Singier, da Silva), „*Erforschung der Materie*“ (Dubuffet) und abstrakte Künstler, die unter dem Begriff „*Maler die mit geometrischen Formen arbeiten*“ (Magnelli, Hartung, Schneider, Soulages, Poliakoff, de Staël, Lanskoj, Riopelle) zusammengefasst wurden.

<sup>130</sup> Vgl. Nacenta 1962.

diskutiert. Die Frage, die sich daher stellt, betrifft selbstredend eine inhaltliche Zusammensetzung. Spricht man von einer *École de Paris* der Zwischenkriegszeit oder von einer *École de Paris* von Manessier, Bazaine, Esteve, das heisst von einem Aufblühen nach 1945, das in der Hauptsache eine *Nouvelle École Française* entstehen ließ und der die Surrealisten, die Maler der Bewegung Cobra oder der Art brut- Begründer Dubuffet nicht wirklich angehörten? Welche Kriterien existieren für eine 'Aufnahme'? Die Nationalität, die künstlerische Prägung, der Ort der Herstellung der Kunstwerke, beziehungsweise die Wohn- und Wirkungsstätte der Künstler, die 'Modernität' des Werkes, Abstraktion oder Gegenständlichkeit? Alle diese Fragen bleiben unbeantwortet. Wie zu Beginn beschrieben wurde, wurde Nicolas de Staël als einer der Hauptvertreter der *École de Paris* angesehen. Allerdings wird nun auch deutlich, dass die Einordnung in diese Schule keine weitere Deutung oder Klassifizierung seiner Werkentwicklung, seines Werdegangs oder seiner Biographie beinhalten.

### 1.2.5. Die Biographie Nicolas de Staëls

Die im Folgenden beleuchtete Biographie<sup>131</sup> Nicolas de Staëls liest sich wie die einer Romanfigur und ist wohl auch ein Grund dafür, dass er zu einer legendären Künstlerpersönlichkeit wurde und Berühmtheit erlangte. [Abb. 1; Abb. 2] Nicolas Vladimirovitch de Staël von Holstein wurde am 5. Januar 1914<sup>132</sup> in St.Petersburg geboren. Sein Vater, General Vladimir Ivanovitch de Staël von Holstein, entstammte einer einflussreichen baltischen Familie [Abb. 4], seine Mutter Lubov Berednikov aus einer wohlhabenden St. Petersburger Familie [Abb. 3]. Die de Staëls lebten in Sankt-Petersburg in der Festung St. Peter und Paul, in der politische Gefangene inhaftiert waren. Der Vater war Befehlshaber und Vizegouverneur des Gefängnisses. Bereits 1916, im Alter von zwei Jahren, wurde Nicolas de Staël in die Kandidatenliste für das Pagenkorps des Zaren eingeschrieben, worin sich eine enge Verbindung der Familie zum Zarenhof zeigte. Nicolas schien eine glänzende Karriere vorherbestimmt. Mit Ausbruch der Februarrevolution 1917 endete das privilegierte Leben der Familie de Staël. Am 27. Februar 1917 wurde die Sowjetunion gegründet und der Zar abgesetzt. Zwei Monate später, am 15. April, wurde General de Staël krankheitsbedingt in den Ruhestand versetzt. Die Familie fand zunächst Zuflucht bei der Grossmutter von

---

<sup>131</sup> Zur Biographie siehe unter anderem Greilsamer 1998, du Bouchet 2003, AK Paris 2003, WV 1997.

<sup>132</sup> Sein Geburtsdatum wird in der Literatur auch mit dem 23.12.1913, nach dem julianischen Kalender, angegeben. Der gregorianische Kalender wurde erst 1923 in Russland eingeführt.

Lubov Berednikov, Anna Glazunov. Schließlich zwang die Revolution die Familie 1919 zur Flucht nach Ostrow, in Polen, wo eine Kindheitsfreundin der Mutter lebte: Ludmila von Lubimov, die Frau des ehemaligen russischen Senators Dmitry von Lubimov, Gouverneur von Polen. Die Mutter wurde hier Direktorin einer Schule für Flüchtlingskinder und arbeitete später für das Rote Kreuz von Ostrow als Krankenpflegerin für die Frontsoldaten. 1921 starb der Vater an einem Herzanfall. Im darauf folgenden Jahr erlag die Mutter einem Krebsleiden.

Kurz vor ihrem Tod benannte Lubov Berednikov ihre Freundin Ludmila von Lubimov als Vormund ihrer Kinder. Diese war allerdings nicht sehr an der Erziehung der Kinder interessiert und suchte in Belgien für sie ein neues Zuhause. In Brüssel wuchsen Nicolas (8) und seine zwei Schwestern Marina (10) und Olga (6) bei der Familie des Industriellen Emmanuel Fricero auf, die ebenfalls russischer Herkunft war. Zusammen mit seiner Frau Charlotte, die eine wichtige Funktion beim Roten Kreuz innehatte, nahmen sie die russischen Flüchtlingskinder bei sich auf und erzogen sie mit ihren eigenen Kindern, ohne sie zu adoptieren. Ludmila von Lubimov blieb jedoch der gesetzliche Vormund, was wohl der Grund für die alljährlichen Besuche der de Staël Kinder bei ihr in den Sommerferien sein dürfte.

Zwischen 1922 und 1930 besuchte Nicolas de Staël das Jesuitenkollegium Saint-Michel in Brüssel; dort genoss er eine humanistische Erziehung. Zwischen 1930-31 absolvierte er das *Collège Cardinal Mercier in Braine-L'Alleud* bei Brüssel. In dieser Zeit begann er sich für Kunst zu interessieren und Ausstellungen zu besuchen. 1932/33 schrieb er sich in Brüssel an der *Académie des Beaux-Arts de Saint-Gilles-lez-Bruxelles* und gleichzeitig an der *Académie Royale des Beaux-Arts*, in der Klasse von Henri van Haelen ein. 1933/34 besuchte er an der *Académie Royale* die Dekorationskurse von Georges de Vlaminck. In den folgenden Jahren unternahm er einige Reisen. So reiste er 1937 für mehrere Monate durch Marokko und lernte hier die Malerin Jeannine Guillou kennen. Für Nicolas verließ sie ihren Mann, den Maler Olek Teslar, und setzte zusammen mit Nicolas und ihrem 5 jährigen Sohn Antek die Reise nach Algerien fort. Ende Oktober 1938 kehrten Nicolas de Staël und Jeannine Guillou gemeinsam nach Europa zurück. Im gleichen Jahr arbeitete er kurze Zeit in Paris im Atelier Legérs. [Abb. 5] Bei Kriegsausbruch verpflichtete er sich als Fremdenlegionär in Tunesien und zeichnete militärische Landkarten und skizzierte das Gelände.

Als Frankreich von den Nationalsozialisten teillannektiert wurde, verließ de Staël Tunesien und ließ sich zunächst gemeinsam mit Jeannine Guillou und deren Sohn

in der nicht besetzten Zone Nizzas<sup>133</sup> nieder. Da der Süden Frankreichs von der Besetzung der Nationalsozialisten ausgeschlossen war, flüchteten einige andere Künstler ebenfalls in diesen Raum und so lernte de Staël Alberto Magnelli, Marie Raymond und Fred Klein, die Delaunays, Arp und Le Corbusier kennen.

1942 wurde Anne, das einzige Kind der beiden, in Nizza geboren. Die Geldsorgen erschwerten das tägliche Leben. Noch während des Krieges ging Nicolas de Staël 1943 mit seiner Familie nach Paris und konnte hier einige Ausstellungen realisieren. 1946 starb seine langjährige Lebensgefährtin Jeannine. Wenige Wochen darauf heiratete er Françoise Chapouton, die Lehrerin von Antek Tudal<sup>134</sup>, dem 10jährigen Sohn von Jeannine. 1947 zog die Familie in ein geräumiges Haus um, das de Staël auch als Atelier nutzte. Das Atelier Georges Braques war benachbart und beide Künstler verbrachten viel Zeit miteinander. [Abb. 6] Im April des gleichen Jahres wurde die Tochter Laurence geboren und Nicolas de Staël erhielt die französische Staatsbürgerschaft. Kurz darauf, 1948, erfolgte die Geburt des Sohnes Jérôme. Ab 1950 konnte de Staël viele nationale und internationale Ausstellungen realisieren. Aufgrund der hohen Nachfrage seiner Werke schuf der Künstler in den letzten Lebensjahren über 70% seines gesamten Oeuvres. Er verzeichnete vor allem in den USA große Erfolge und viele Verkäufe. Hier überstieg die Nachfrage nahezu die Produktion. Aufgrund dieser beruflichen Veränderung gut situiert, erwarb de Staël 1953 ein kleines Schloss in der Provence. 1954 wurde ein weiterer Sohn Gustave geboren.

Am 16. März 1955, im Alter von 41 Jahren, stürzte sich Nicolas de Staël von der Terasse seines Ateliers in Antibes und beging Selbstmord.

Der Erfolg Nicolas de Staëls ist rückblickend betrachtet eng mit seiner Biographie verknüpft, um die sich nicht zuletzt aufgrund des Suizids bis heute Legenden ranken. Es gibt ständig neue Interpretationsansätze, die einzelne Lebensabschnitte des Künstlers ins Licht rücken: vor allem die Schicksalsschläge, wie die Flucht aus Russland, der frühe Tod der Eltern, die schwierige Lebenssituation während des Krieges und der Tod der langjährigen Lebensgefährtin spielen eine Rolle. De Staël wird hierbei als Bohémien, als melancholischer, saturnischer Künstler, als Einzelgänger und erfolgloser Künstler beschrieben.

---

<sup>133</sup> Im Juni 1940 hatte Frankreich mit Deutschland einen Waffenstillstand unterzeichnet, der das Land in zwei Zonen aufspaltete: die besetzte Zone (darunter fiel neben Paris auch der Kanal und die Atlantikküste) und die freie Zone (ein großer Teil des Südens Frankreichs und fast die gesamte Mittelmeerküste). Die Deutschen stimmten zu, die freie Zone nicht zu besetzen und erlaubten Frankreich, hier selbst zu regieren. Die Folge war ein Massenexodus in die Freie Zone. Im November 1942 brachen die Deutschen den Waffenstillstand besetzten ganz Frankreich, vgl. Silver 2001, S.141, S.148.

<sup>134</sup> Als Schriftsteller verwendet er den Namen Antoine Tudal.

In vielen Publikationen wird nicht selten Ahnenforschung betrieben und unmotiviert lang die Geschichte der Familie seit dem ausgehenden Mittelalter beschrieben. Zusätzlich werden Bezüge zu der französischen Schriftstellerin de Staël, (Germaine de Staël geb. Necker 1766-1817) und zu dem Berliner Genremaler Carl von Staël-Holstein gezogen, obwohl direkte verwandtschaftliche Beziehungen keine große Rolle spielen.<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> Vgl. exemplarisch Greilsamer 1998, S.13-19, S.287; Dumur 1975, S.7; „*Sa famille est une des plus vieilles d'Europe, comme disent les généalogistes [...] Cédant aux accidents de l'histoire, les uns deviennent suédois – et l'on se souvient, au moins, du mari de Germaine Necker, qui a fait entrer le nom de Staël dans la littérature française*“, WV 1997, S.62.

## 2. DAS FRÜHWERK (1932-1942/43)

### 2.1 Einführung zu den verschiedenen Werkphasen

Die folgenden Kapitel sind chronologisch aufgebaut und orientieren sich an den Werkphasen Nicolas de Staëls. Zunächst erfolgt bei der Untersuchung eine Konzentration auf das Werk und seinen Wandel. Im Anschluss wird die Präsentation der Bilder in der Öffentlichkeit untersucht. In einem letzten Punkt wird das Werk de Staëls in die zeitgenössische Kunstentwicklung eingebettet und die Frage nach dessen Inszenierung gestellt. Das Augenmerk fällt zunächst, unter Beachtung der in der Einleitung aufgestellten Fragestellung, auf die Genese der Ausdrucksmittel und die Gestaltung der Bilder vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Kunstszene und die Diskurse der Kritik.

Die Schaffenszeit de Staëls lässt sich auf einen relativ kleinen Zeitraum von ungefähr 23 Jahren (1932/33 bis 1955) festlegen und wird in der Literatur grob in drei Phasen eingeteilt<sup>136</sup>: das Frühwerk (1932/33 bis 1942), die Zeit der 'Abstraktion' (1942/43 bis 1951/52) und die 'Rückkehr'<sup>137</sup> zur Figuration (1952 bis 1955). Die erste Dekade seines Schaffens, das heißt die Frühphase, lässt sich heute nur noch schwer fassen, da der überwiegende Teil der Werke als zerstört gilt. Die zweite Phase umfasst wiederum ungefähr zehn Jahre. Sie bildet einen radikalen Bruch zur ersten Phase, da Nicolas de Staël sich nun der Abstraktion zuwandte. Das 'Spätwerk' beschränkt sich auf drei Jahre. Hier kehrte de Staël wieder zu einer an Figuration orientierten Malerei zurück. Allein in diesen drei Jahren, die als die erfolgreichsten in seiner Karriere gelten, schuf er nahezu Dreiviertel seines gesamten Werkes. Zudem wird eine weitere 'Phase' Beachtung finden, die im Folgenden als Zeit des Wandels (1949 bis 1952) beschrieben wird. Dieser Zeitraum wird in der Literatur meist mit den Jahren 1951 bis 1952 angegeben und ausschließlich auf den Wandel in seinem Werk bezogen. In der vorliegenden Untersuchung wird sowohl der Zeitraum (1949 bis 1952) als auch die Definition weitergefasst, die nun nicht mehr nur auf sein Werk, sondern auch auf seinen Umgang mit den Galeristen und Kritikern und auf sein Selbstverständnis als Künstler bezogen wird.

---

<sup>136</sup> Die Werkphasen werden in der Literatur unterschiedlich definiert. So teilte Arland 1956 beispielsweise das Werke in vier Phasen ein: 1. die Werke bis 1942/43, 2. der Zeitraum 1943 bis 1946; 3. 1947 bis 1951; 4. die Werke ab 1952 bis 1955, vgl. Arland, 1956, S.905; Im Katalog zur Einzelausstellung Nicolas de Staëls im *Centre Pompidou*, in Paris 2003, findet sich laut Inhaltsverzeichnis folgende Gliederung: 1. Phase: 1914-1948, 2. Phase 1949 bis 1951, 3. Phase: 1952 bis 1953, 4. Phase 1954 bis 1955, vgl. AK Paris 2003.

<sup>137</sup> Die beiden hier genannten Begriffe 'Abstraktion' und 'Rückkehr' zur Figuration werden im Verlaufe der Arbeit einer genaueren Untersuchung unterzogen.

## 2.2 Versuch einer 'Rekonstruktion' des Frühwerkes

Das Frühwerk Nicolas de Staëls, die ersten zehn Jahre seiner künstlerischen Tätigkeit, umfasst den Zeitraum von 1933 bis 1941/42. Der Künstler hat eigenen Berichten<sup>138</sup> zufolge in dieser Zeit sehr viel gearbeitet und war künstlerisch tätig. Allerdings lässt sich diese Werkphase nur noch schwer rekonstruieren. Fast das gesamte Werk, welches vor 1942 entstand, wurde durch den Künstler selbst zerstört.<sup>139</sup> Es sind nur noch 'Rest-'bestände erhalten. Die radikale Zerstörung endete ungefähr 1942/43, erst ab diesem Zeitpunkt sind Werke in größerer Anzahl überliefert.

Im Folgenden wird kein Anspruch auf eine vollständige Rekonstruktion des Frühwerks gelegt. Dies wäre aufgrund der spärlichen Informationslage und der wenigen erhaltenen Objekte nicht zu leisten. Ziel ist es vielmehr, anhand von Beispielen herauszufinden, in welche Richtung de Staël sich entwickelte: Wie war das Werk gewichtet? Womit beschäftigte er sich? Gab es eine kontinuierliche Entwicklung hin zur Abstraktion? An welchen Vorbildern orientierte er sich?

Um sich einer Antwort auf diese Fragen nähern zu können, stehen nicht nur Präsentation der vorhandenen Werke im Zentrum der Herangehensweise, sondern auch Chronologie (so weit nachvollziehbar) und Technik. Diese Merkmale bilden die grundlegende Struktur nachstehender Untersuchung.

### 2.2.1 Fresken

Im Verlauf der 1930er Jahre führte Nicolas de Staël verschiedene Auftragsarbeiten aus. Unter ihnen finden sich verschiedene Fresken, die er meist in Zusammenarbeit mit anderen Künstlern ausführte. Seine eigene Kreativität konnte er – wenn überhaupt – nur wenig einbringen, denn diese Auftragsarbeiten erfolgten für teilweise renommierte Projekte, die ihm letztlich weniger zu einem eigenen Stil als vielmehr zu einem gesteigerten Erfahrungsschatz verhalfen: so assistierte er Mitte der 1930er Jahre bei der Ausschmückung eines Raumes im königlichen Schloss von Laeken<sup>140</sup>; 1935 half er seinem Lehrer Georges de Vlaminck bei einem Projekt zur *Internationalen Weltausstellung* in Brüssel [Abb. 7; Abb. 8]; 1936 erhielt er von Baron de Brouwer den Auftrag, eine

---

<sup>138</sup> Die Korrespondenz Nicolas de Staëls ist sehr aufwändig von 1926 bis 1938 und von 1943 bis zu seinem Tod im Werkverzeichnis dokumentiert. Neben Beschreibungen von seinem Tagesablauf finden sich dort auch Berichte über seine Arbeitsweise, Projekte, Reisen und Künstlerfreundschaften.

<sup>139</sup> Vgl. u.a. Lledo 1995, S.61; Cooper 1956, S.140; WV 1997, S.25, S.85.

<sup>140</sup> Vgl. Cooper 1956, S.140.

Wanddekoration für seine Jagdhütte auszuführen;<sup>141</sup> im März 1939 arbeitete er unter der Leitung von Fontanarosa an einem Fresko für den französischen Pavillon zur *Internationalen Weltausstellung* in Lüttich<sup>142</sup> und 1942 führt er gemeinsam mit Félix Aublet die Dekoration für das Nachtlokal *Aigle d'or* in Nizza aus [Abb. 9]. Außer einigen wenigen schwarz-weiß Photographien aus der Zeit sind weder Abbildungen noch die Werke selbst erhalten.<sup>143</sup> Daher ist eine ikonographische Ausdeutung kaum möglich. Die Arbeiten wurden sowohl für Privathäuser, als auch für den öffentlichen Raum gestaltet.

### 2.2.2 Zeichnungen

Neben den Fresken gehören einige Zeichnungen zu den Auftragsarbeiten de Staëls. In der Hauptsache sind aus den 1930er Jahren Studien von Tieren [Abb. 10; Abb.11], Personen [Abb. 12; Abb. 13; Abb. 14] und Landschaften erhalten, die der Künstler auf seinen Reisen anfertigte. Die Zeichnungen zeigen, dass de Staël eindeutig gegenstandsbezogene Bilder schuf. Im Gegenzug für die finanzielle Unterstützung seiner Marokkoreise hatte Nicolas de Staël dem Baron de Brouwer Werke versprochen. Allerdings fühlte der Künstler sich von seinem 'Mäzen' unter Druck gesetzt und so erklärte er in einem Brief an seinen Pflegevater Emmanuel Fricero im März 1937:

*„je n'ai pas vu de Brouwer et suis content de ne pas avoir de ses nouvelles. Je lui ai envoyé une toile que je n'aime pas, ce mois. Si je lui enverrai d'autres sans faute et ne lui ai jamais promis une expédition immédiate.“<sup>144</sup>*

So scheint er nur widerwillig seiner Verpflichtung, Werke als Ausgleich für die Finanzierung der Reise zu erstellen, nachgekommen zu sein. Auch in weiteren Briefen<sup>145</sup> an seine Pflegeeltern wurde diese Problematik immer wieder thematisiert: *„Croyez-moi Maman, quant à Brouwer je lui enverrai quelque chose et comprends très bien sa fureur dans l'attente“<sup>146</sup>*, und ebenso: *„je suis enfin un peu moins coupable, six tableaux sont partis de Marrakech pour Brouwer“<sup>147</sup>*. Vermutlich schickte de Staël erst zum Ende seiner Marokkoreise de Brouwer eine

---

<sup>141</sup> Vgl. AK Paris 2003, S.30: Nicolas de Staël erfüllte den Auftrag, indem er für das Boudoir der Jagdhütte auf die Mauern Hirschkühe und Hirsche von der Meute gestellt zeigte.

<sup>142</sup> Die Fresken befanden sich über den Eingängen und trugen folgenden Titel: *Les joies de l'eau, L'eau, force industrielle, L'eau, vue par l'ingénieur, L'eau tranquille, L'eau en mouvement, L'eau dans le port de mer, L'eau dans la ville.*

<sup>143</sup> Von der Arbeit im königlichen von Laeken sind keine Spuren erhalten, vgl. dazu F September 2004; Greilsamer 1998, S.294; zudem blieb ungeklärt, ob das Jagdhaus der Familie de Brouwer und die Ausstellungsgebäude der Weltausstellung noch erhalten sind.

<sup>144</sup> WV 1997, S.805, Brief an Emmanuel Fricero, März 1937.

<sup>145</sup> Vgl. z.B. WV 1997, S.816f, Brief vom 25.7.1937; ebenda S.818f, Brief vom 31.8.1937.

<sup>146</sup> WV 1997, S.820, Brief an Madame Fricero, Marrakech, 13.9.1937.

<sup>147</sup> WV 1997, S.821, Brief an Emmanuel Fricero, Alger, 27.11.1937.

Kiste mit Bildern nach Belgien. In einem Brief schrieb Jeannine Teslar, die Lebensgefährtin de Staëls dazu:

*„La caisse de tableaux de Nicolas est arrivée avec un fou retard dans le bled du baron belge, bardée d'une douane de 500 francs. On ne sait même pas si c'est bien de celle-là qu'il s'agit. Enfin, ces tableaux que nous pensions depuis longtemps au mur du coco qui les avait commandés sont encore en souffrance à la gare de Bruges.“<sup>148</sup>*

Es scheint, als ob der Koffer seinen Bestimmungsort niemals erreicht hätte, denn der Verbleib der Bilder ist ungeklärt, zudem werden sie in keinem der Werkverzeichnisse aufgeführt. Die Familie Fricero, die Pflegefamilie Nicolas de Staëls, scheint einige Zeichnungen der Marokkoreise bekommen zu haben. Es ist heute allerdings nur noch ein Zeichenheft der Marokkoreise erhalten.<sup>149</sup>

### 2.2.3 Ikonen

Die Ikonen stellen die bisher frühesten bekannten, eigenständigen Werke Nicolas de Staëls dar. Bisher sind in der Literatur lediglich zwei Ikonen präsentiert worden, obwohl noch weitere dokumentiert sind. Bei diesen erhaltenen Werken, handelt es sich um *L'Ange* und *Icône*, die beide im Jahr 1935 angefertigt wurden. *L'Ange* [Abb. 17] zeigt die Figur eines schreitenden Engels, der in der rechten Hand einen Stab und in der linken eine durchsichtige Kugel hält. Das Werk *Icône* [Abb. 16] zeigt das Brustbild einer Heiligenfigur. Beide Werke weisen die bekannten Merkmale von Heiligenbildern auf. [Abb. 15] So wird beispielsweise ein Goldrahmen oder goldener Hintergrund durch eine gelbe Hintergrundfarbe angedeutet. Auch die stilisierte, frontale Darstellung der Figuren spricht für eine Orientierung an einer tradierten Bildsprache. Allerdings 'modernisierte' Nicolas de Staël die Darstellungen, indem er die Figuren in einen Rahmen setzte, der von den Dargestellten in einigen Bereichen überschritten wird. Die Vermutung liegt nahe, dass de Staël den russischen Künstler Rotislas Loukine<sup>150</sup> zum Vorbild nahm, mit dem er 1935 seine erste Ausstellung in der Brüsseler *Galerie Dietrich* realisieren konnte. Auch Loukine arbeitete bei seinen Ikonen mit Einrahmungen und Überschneidungen der Figuren.<sup>151</sup>

In Bezug auf die Ausstellung und die Präsentation der Ikonen erschien die erste Ausstellungskritik, in welcher Nicolas de Staël namentlich erwähnt wurde:

---

<sup>148</sup> Greilsamer 1998, S.82; ebenda S.297, Brief von Jeannine Teslar, Neapel, 13.2.1938.

<sup>149</sup> Vgl. Greilsamer 1998, S.71.

<sup>150</sup> Vgl. de Brouwer 1937, S.10ff: Rotislas Loukine (geb. 1904) wurde, wie Nicolas de Staël, durch die russische Revolution aus Russland vertrieben. Er lebte vorwiegend in Frankreich und Prag und war nur kurze Zeit in Brüssel. Loukine beschäftigte sich mit Ikonen, jedoch nicht im traditionellen Sinn. Zwar bewahrten sie ihren russischen Charakter, waren aber dennoch modern.

<sup>151</sup> Vgl. dazu die Abbildungen in: de Brouwer 1937.

„À Bruxelles, dans la Salle Dietrich [...] s'est ouverte une intéressante exposition de deux peintres russes, Rostislas Loukine et Nicolas Vladimirovitch de Staël [...] Nicolas de Staël, jeune peintre de talent, présente quelques icônes et gravures. Spécialement intéressante est son icône de „Jean le Précurseur“. Jean le Précurseur est représenté comme sur les anciennes icônes, tenant sa propre tête coupée dans une coupe. Nicolas de Staël essaye de perpétuer l'esprit des premiers peintres russes religieux. Ses couleurs sont très claires et brillantes, sa composition constamment harmonieuse.“<sup>152</sup>

Die Kritik beschreibt ein Werk, das Johannes den Täufer zeigt, sehr intensiv. Da das Werk jedoch in keiner Publikation veröffentlicht wurde, ist sein Verbleib ungeklärt. Diese erste Galerieausstellung, die de Staël realisieren konnte, war recht erfolgreich, da de Staël zudem zwei Ikonen verkaufen konnte.<sup>153</sup>

### 2.2.4 Porträts und Stilleben

Aus den Jahren 1939 bis 1941 sind verschiedene Studien und vollendete Werke wie Porträts [Abb. 21; Abb. 22] und Stilleben erhalten. Wie schon bei den Ikonen sind auch diese Bilder augenscheinlich von den Werken bekannter Künstler inspiriert. Vor allem das Stilleben *Nature morte à la pipe* [Abb. 18] aus dem Jahre 1941 zeigt in seiner Ambivalenz der räumlichen Anordnung in der Fläche deutlich das Vorbild Paul Cézannes. [Abb. 19; Abb. 20]

Auch in anderen Werken sind Bezüge zu Meistern der Moderne unübersehbar. So etwa das Portrait seiner Lebensgefährtin Jeannine Guillou, das zwischen 1941 und 1942 entstand. [Abb. 23] Das Bild zeigt das Porträt einer jungen Frau, die bis zur Hüfte frontal vor einer graugrünen Wand dargestellt ist. Die Arme vor dem Körper verschränkt, neigt sie ihren Kopf mit leerem Blick ein wenig zur Seite. Die Porträtierte trägt ein gelbes Kopftuch, das über der Brust zusammenfällt und einen blauen Mantel. Im Gegensatz zum Gesicht, auf das offensichtlich die Konzentration gelegt wurde, erscheinen die Hände äußerst grob ausgeführt. Aufgrund der gedeckten Farbigkeit und den nüchtern gewählten Konturen wirkt das Gemälde sehr statisch und ruhig.

Die Ausführung erinnert an die Porträts der blauen Periode von Pablo Picasso [Abb. 24], in der Streckung und Überlängung der Figur erinnert das Werk an den Stil El Grecos.<sup>154</sup> Ebenso wäre ein doppeltes Kunstzitat denkbar, denn Cézanne hatte mit *Femme à l'hermine* 1885-86 [Abb. 24b] bereits die *Dama dell'ermellino*

---

<sup>152</sup> WV 1997, S.80.

<sup>153</sup> Vgl. Greilsamer 1998, S.69: der Autor berichtete, dass eine Tochter von Baron de Brouwer zwei Ikonen gekauft habe.

<sup>154</sup> Vgl. AK Paris 1991, S.22; Mansar 1990.

von El Greco zitiert [Abb. 24a].<sup>155</sup> Die extreme Orientierung an damals bereits etablierten Künstlern wird allein in diesem Beispiel deutlich.

### 2.3 Beurteilung der Zerstörung des Frühwerkes

Anders als lange Jahre in der Literatur dargestellt, begann die Laufbahn des Künstlers Nicolas de Staël bereits 1932 und er konnte schon früh erste Erfolge verzeichnen.<sup>156</sup> Die Untersuchung des Frühwerkes hat gezeigt, dass de Staël sich im Laufe der ersten zehn Jahren mit einem recht breiten Spektrum, das von Ikonen, Fresken, Zeichnungen und Studien, über Porträts bis hin zu Landschaften reicht, beschäftigte. Zudem zeigt die Bandbreite an verschiedenen Techniken (Aquarell, Zeichnung, Öl auf Leinwand, Wasserfarbe auf Holz, Fresken, Druckgraphiken) und auch der Vergleich mit verschiedenen anderen Künstlern, an welchen de Staël sich orientierte, dass er einen individuellen 'Stil' oder eine eigene 'Formensprache' noch nicht gefunden hatte.

Des Weiteren wurde deutlich, dass de Staël in dieser Zeit eindeutig gegenständliche und figurative Bilder schuf, eine Anlehnung an die Abstraktion bis 1942 also nicht zu erkennen ist.

Das Frühwerk Nicolas de Staëls findet trotz einer arbeitsreichen ersten Phase in der Literatur meist keine Beachtung. Der Grund hierfür liegt wohl darin, dass die ersten zehn Jahre sich nur noch schwer rekonstruieren lassen, da ein Großteil der Werke vor 1942 durch den Künstler selbst zerstört wurde. Die 'umfangreiche' Zerstörung<sup>157</sup> endete ungefähr 1942. Nicolas de Staël selbst gab über die Zeit vor 1941/42 kaum Auskunft. Diese eigene Missachtung seines Werkes hatte wohl auch zur Folge, dass Kunstkritiker zu seinen Lebzeiten nur selten von seinen ersten künstlerischen Werken berichteten. So beschrieb beispielsweise Roger van Gindertael, ein langjähriger Freund de Staëls: „*Avant 1942, l'artiste n'a fait que des études.*“<sup>158</sup> Der Autor formulierte diese Aussage in der ersten Monographie, die über den Künstler 1951 veröffentlicht wurde.<sup>159</sup> Die beiden hatten sich bereits 1932/33 in Brüssel kennen gelernt und Gindertael war der einzige Kunstkritiker, der die Karriere de Staëls von Anfang an mitverfolgte und ihn unterstützte. An

---

<sup>155</sup> Vgl. Chavez 1996, S.37. Anja Chavez beschreibt diesen Vergleich ausführlicher.

<sup>156</sup> So hatte er beispielsweise einen Preis an der Kunstakademie erhalten und bei renommierten Aufträgen für die Weltausstellung und für das königliche Schloss in Laeken mithelfen dürfen. Zudem erlangte er die finanzielle Unterstützung seines 'Mäzens', Baron de Brouwer.

<sup>157</sup> Damit ist gemeint, dass erstmals ab 1942/43 mehr Bilder erhalten sind und der Künstler sich anscheinend erstmals zufrieden mit seinen Werken zeigte.

<sup>158</sup> Gindertael 1951, S.5; des Weiteren erwähnte der Autor in der Biografie, dass 1930 erste Aquarelle entstanden und der Künstler 1932 sein Geld als Dekorationsmaler verdiente, vgl. ebenda, S.7.

<sup>159</sup> Vgl. Gindertael 1951.

dieser Stelle überrascht die Behauptung des Autors, de Staël habe vor 1942 nur Studien angefertigt. Schließlich begleitete er die Entwicklung de Staëls und muss also gewusst haben, dass dieser bereits in den 1930er Jahren künstlerisch tätig war und sogar eine Ausstellung in der *Galerie Dietrich* realisieren konnte. Diese Vermutung liegt insofern nahe, da der Bruder Roger van Gindertaeëls, Jean Milo, für die *Galerie Dietrich* arbeitete und es daher kaum ein Zufall war, dass de Staël dort überhaupt ausstellen durfte.<sup>160</sup> Zudem lässt die langjährige Freundschaft und ein enger Briefwechsel zwischen de Staël und Gindertaeël darauf schließen, dass der Künstler selbst Anteil an der Gestaltung der Monographie hatte. So erscheint in dieser Monographie gerade das interessant, was der Autor nicht beachtenswert fand oder vielleicht sogar wissentlich ausblendete. Laut seiner Darstellung beginnt die Karriere de Staëls erst mit den Jahren 1942/43. Rückblickend betrachtet wird diese Deutung für nachfolgende Darstellungen wegweisend – die ersten zehn Jahre und damit ebenso die ersten Erfolge erfahren in seinen und in den Augen anderer Autoren<sup>161</sup> keinerlei Beachtung.

1952 berichtete ein weiterer Freund de Staëls, Denys Sutton, im Vorwort eines Ausstellungskataloges: *„Since 1932, he has lived in Paris, where he has steadily made his way to the front rank of the modern school. He came late to painting and, for a number of years, his work consisted only of studies and drawings.“*<sup>162</sup> Der Ausstellungskatalog wurde für eine 'Retrospektive' in London erstellt. Die frühen Jahre der Karriere werden mit oben genanntem Zitat äußerst knapp abgehandelt. Der Autor berichtete, de Staël habe sich zwar seit 1932 mit Studien und

---

<sup>160</sup> Vgl. Chavez 1996, S.18.

<sup>161</sup> In frühen Publikationen sind kaum nähere Informationen über das Frühwerk de Staëls zu finden. So beschrieb Denys Sutton 1956: *„After working in a figurative style in the 1940's [...] he adopted an abstract manner“*, AK London 1956, S.14; Diese Aussage lässt darauf schließen, dass dem Autor die Werke vor 1940 nicht bekannt waren, bzw. er sie nicht für erwähnenswert hielt; Auch René de Solier schenkte dem Frühwerk keine Beachtung und beschrieb den Zeitraum 1944 bis 1950 als erste große Periode im Werk de Staëls und erklärte, dass eines seiner frühesten erhaltenen Werke aus dem Jahr 1942 stammt, vgl. Solier 1955; Das Frühwerk wurde erstmals in einem Artikel von Douglas Cooper erwähnt. Er beschrieb äußerst knapp, dass der Künstler zwar schon 1933 bis 1937 Wanddekorationen erstellte, allerdings war er in dieser Zeit gezwungen viele andere Arbeiten anzunehmen um sich zu finanzieren. Die Karriere als Künstler begann laut Cooper mit dem Jahr 1937, aber der Autor bezeichnete erst die Zeit ab 1946 als die erste aktive Werkphase de Staëls, vgl. Cooper 1956, S.140f; auch in späteren Publikationen wurde das Frühwerk nicht beachtet und so wurde in einem Katalog beschrieben: *„Nicolas de Staël eut l'audace ou la chance de renouer directement avec l'abstraction“*, AK Paris 1981b, S.10. Es wurde hier lediglich erklärt, dass Nicolas de Staël Glück hatte, sofort an die Abstraktion anknüpfen zu können. Für den Leser ließe sich daraus vermuten, dass de Staël seine Karriere als abstrakter Künstler begonnen habe und vorher nicht in einem figurativen Stil gemalt habe. Auch in den 1990er Jahren lassen sich keine Informationen über das Frühwerk finden. 1995 erklärte Elena Lledo beispielsweise: *„de Staël's artistic career began during the Occupation“*, Lledo 1995, S.57; auch im WV 1997 wurde das Frühwerk nur am Rande erwähnt: *„Il s'orienta vers l'abstraction à partir d'objets réels [...] il commence un premier tableau abstrait à partir d'un coquillage“*, WV 1997, S.924, S.90; Eine umfassendere Beschäftigung mit dem Frühwerk, fand erstmals in der Retrospektive des Centre Pompidou 2003 statt. Es wurden Werke aus dem Zeitraum 1933 bis 1942/43 im Ausstellungskatalog in größerer Anzahl abgebildet und die künstlerische Karriere de Staëls umfassender besprochen, vgl. AK Paris 2003.

<sup>162</sup> AK London 1952, S.3, Vorwort von Denys Sutton.

Zeichnungen beschäftigt, sei aber erst spät zur Malerei gekommen. Zudem trifft die Aussage „*since 1932 he has lived in Paris*“ nicht zu. De Staël wählte erst während der letzten Kriegesjahre Paris als Wohnsitz. So wird in der 'Retrospektive' als frühestes Werk ein Gemälde aus dem Jahr 1946 präsentiert. Demnach kann davon ausgegangen werden, dass der Autor entweder keine Kenntnis von den Werken und deren großflächiger Zerstörung der 1930er Jahre hatte oder er diese für nicht erwähnenswert erachtete. Vom heutigen Kenntnisstand ausgehend gilt es als nahezu gesichert, dass beide Texte mit Hilfe de Staëls entstanden oder er zumindest Kenntnis von deren Inhalt hatte. Dies lässt auf eine Geringschätzung des Frühwerks betreffend selbst seitens des Künstlers schließen. Beide Zitate verdeutlichen, dass zu Lebzeiten nichts über sein Frühwerk und die Zerstörung bekannt war und de Staël sich auch nicht weiter dazu äußerte. Der Künstler nahm demnach selbst eine 'Ausblendung' vor und das Frühwerk 'existierte' nicht. Nach dieser manipulierten Darstellung ergab sich für die Öffentlichkeit der Eindruck, dass die künstlerische Karriere de Staëls demnach erst in den 1940er Jahren begann, als de Staël mit seinen abstrakten Werken erste Erfolge verzeichnen konnte. Die vom Künstler vorgegebene Negierung, es handelt sich immerhin um eine Schaffensperiode von zehn Jahren, setzte sich in der Rezeption fort.

Erst 1956, ein Jahr nach dem Tod de Staëls, wurden Bilder des Frühwerks vereinzelt in der Literatur präsentiert. Allerdings fanden auch lange danach die Werke in der Literatur keinerlei Erwähnung<sup>163</sup> mehr. Beispielsweise wurden die Ikonen im Werkverzeichnis, welches 1997 von der Witwe de Staëls herausgegeben wurde, nicht aufgeführt.<sup>164</sup> Chavez berichtet in ihrer Publikation 1996, dass die „*ältere Schwester des Künstlers sich nicht entsinnen konnte, diese jemals gesehen zu haben.*“<sup>165</sup> Diese Aussage erscheint umso erstaunlicher, da die Ikonen in der ersten Ausstellung de Staëls in Brüssel der Öffentlichkeit präsentiert wurden und darüber sogar eine Ausstellungskritik vorliegt. Somit lässt sich festhalten, dass nicht nur de Staël selbst, sondern auch die Kunstkritik die Werke seiner frühen Karriere ausklammerte und damit die künstlerische Schaffenszeit auf circa dreizehn Jahre begrenzte. Erst seit den 1990er Jahren erfuhren diese ersten Kunstwerke zunehmend Beachtung.<sup>166</sup>

---

<sup>163</sup> Vgl. Cooper 1956: der Autor erwähnte das Frühwerk in wenigen Sätzen; im WV 1968 wurde erstmals eine der Ikonen, *L'ange*, abgebildet.

<sup>164</sup> Die Missachtung seiner frühen Werke wurde auch im WV 1997 fortgeführt, da hier keine der Ikonen präsentiert wurde. Erst ein Jahr später wurde das Werk *lcône* bei Greilsamer 1998 abgebildet und 2003 wurde in der Publikation der Enkelin de Staëls, Marie du Bouchet, eine weitere Ikone präsentiert.

<sup>165</sup> Chavez 1996, S.132, Fußnote Nr. 362, so die Auskunft von Marina Ujlaki am 21.2.1994.

<sup>166</sup> Vgl. dazu Greilsamer 1998, du Bouchet 2003, AK Paris 2003.

Diese Tatsachen lassen eine Frage besonders in den Fokus geraten: Warum äußerte sich Nicolas de Staël nicht zu seinem Frühwerk und warum zerstörte er die Werke dieser Zeit bis auf wenige Ausnahmen? Warum endete die 'großflächige' Zerstörung ungefähr 1942? Erfolgte die Zerstörung über einen längeren Zeitraum hinweg oder war sie eine einzige Aktion, also als ein 'Akt der Reinigung' oder des Neuanfangs zu sehen?

In der Literatur<sup>167</sup> findet sich die Begründung, dass de Staël seine 'Lehrjahre' als unbedeutend erachtete und er mit seinen Werken unzufrieden war. Er habe sie teilweise übermalt oder im Nachhinein als Vorstudien bezeichnet.<sup>168</sup> De Staël schien in seinem Stil noch nicht gefestigt und führte seine Suche fort, um sich auszutesten und zu verbessern. Die Zerstörung erfolgte nicht in einer einzigen Aktion, sondern 'punktuell' und zog sich über mehrere Jahre. Sie hatte nach Aussage Françoise de Staëls nichts mit der Art der Malerei (figurativ oder abstrakt) zu tun, sondern einzig mit der Qualität der Werke. So zerstörte er auch in den folgenden Jahren (1940er und 1950er Jahre) immer wieder Bilder, mit denen er nicht zufrieden war.<sup>169</sup> Es sind demnach lediglich die Werke erhalten, die de Staël wertschätzte, neben diesen existieren Werke, auf die der Künstler keinen Zugriff mehr hatte, da sie bereits im Besitz anderer waren. Die Zerstörung der Werke endete ungefähr 1942<sup>170</sup>, in der Zeit, als sich der Künstler der Abstraktion zuwandte. Erst ab diesem Zeitpunkt sind Werke in größerer Anzahl überliefert.

---

<sup>167</sup> Vgl. Lledo 1995, S.61ff.

<sup>168</sup> Vgl. WV 1997, S.25, S.85; Huther 1994, S.3: „[...] die meisten Arbeiten zerstörte er später oder bezeichnete sie als Vorstudien; zuweilen übermalte er sie sogar.“

<sup>169</sup> Vgl. F Dezember 2005 ; F Dezember 2005a; siehe dazu auch: WV 1997, S.1213 Brief an Jacques Dubourg vom 13.12.1954: „*Pour le tableau de 1941 vendu à l'antiquaire Mockers, racheté par Tarika en 1951, chez vous à présent, moi je ne l'aime pas. Si ce n'est pas cher, c'est à démolir. Voyez vous-même pour décider. C'est les petits en circulation qui m'agacent.*“

<sup>170</sup> Lledo 1995, S.61: „*Up to 1942, de Staël had systematically destroyed most of his work and only a few examples have survived.*“

### 3. DIE PHASE DER ABSTRAKTION (1942/43-1949)

#### 3.1 Der Übergang zur Abstraktion 1942 – ein Neuanfang?

Ab 1942 kann man im Werk Nicolas de Staëls einen Wandel ausmachen. Der Künstler wandte sich der Abstraktion zu. Vor dem Hintergrund, dass das Frühwerk kaum erhalten und unzureichend erforscht ist stellt sich zunächst die Frage, ob es zu einem Bruch mit der Figuration oder zu einer langsamen, nachvollziehbaren Entwicklung hin zur Abstraktion kommt. Obwohl de Staël schon bei Léger [Abb. 5] und ab 1937 durch seine Lebensgefährtin Jeannine und durch Jean Deyrolle, dem Cousin Jeannines geometrischer Abstraktion begegnete,<sup>171</sup> kam es erst Anfang der 1940er Jahre plötzlich zu einem Einschnitt und zu einem vollkommenen Bruch mit seinem Frühwerk.<sup>172</sup> Bis 1941/42 schuf er noch figurative Bilder (*Porträt von Jeannine*) [Abb. 23] und ab 1942 sind nur noch abstrakte Bilder erhalten. De Staël schuf innerhalb kurzer Zeit nur noch abstrakte Werke. Nachzuvollziehen ist dies an Hand der wenigen erhaltenen Werke aus dem Zeitraum 1941/1942. [Abb. 25; Abb. 26] Seine Beschäftigung mit abstrakter Kunst war demnach nicht das Ergebnis einer schrittweisen Annäherung an die Abstraktion, sondern ein radikaler Bruch und eine einschneidende Entscheidung. Bei anderen Künstlern dieser Zeit, wie etwa Jean Deyrolle, kann man eine Entwicklung ausmachen, die sie figurative Elemente aus ihrer Malerei verbannen lässt.<sup>173</sup>

Welche Gründe führten zu dem im Gegensatz dazu abrupten, einschneidenden Wandel in den Werken Nicolas de Staëls? Die Literaturlage liefert zu dieser Frage verschiedene Ansätze. Einige Autoren<sup>174</sup> führen an, dass der Wandel historisch bedingt sei. Der Wechsel zur Abstraktion wird von ihnen als eine 'patriotische Widerstandshaltung' oder zumindest abgeschwächt formuliert als eine Stellungnahme gegen die deutsche Besatzung und die deutsche Kunstpolitik beschrieben: „*de Staël's turn towards abstraction and his friendship with „degenerate“ artists were certainly a symbol of his resolute attitude against Nazism.*“<sup>175</sup> De Staëls Wandel zur Abstraktion fällt in den Zeitraum 1942/43. Zweifelsfrei steht fest, dass die Zeit der Besatzung sehr 'patriotisch' geprägt war und 'résistance-Gedanken' großen Zulauf fanden.<sup>176</sup> Dennoch sollte dieser Ansatz

---

<sup>171</sup> Vgl. Staël 2001, S.58-61; du Bouchet 2003, S.22.

<sup>172</sup> Z.B. Chavez 1996, S.20: „*In jener Zeit entwickelte de Staël seine ersten abstrakten Werke, [...] dies erklärt vielleicht die Zäsur als solche, die er selbst ganz plötzlich setzte.*“; Lledo, S.61: „*It is important to note that de Staël's adoption of abstraction was not the result of a gradual evolution but rather of a radical decision.*“

<sup>173</sup> Jean Deyrolle stand de Staël in dieser frühen Periode sehr nahe. Beide entwickelten zwischen 1944 und 1947 einen ähnlichen Stil, vgl dazu Lledo 1995, S.61.

<sup>174</sup> Vgl. exemplarisch Chavez 1996, S.21; Lledo 1995, S.59; von Beyme 2005, S.754.

<sup>175</sup> Lledo 1995, S.59.

<sup>176</sup> Vgl. Cone 1992, S.45-46: Das Jahr 1943 bedeutete nicht nur in der Politik einen Wendepunkt, sondern auch in der Kunstwelt. In vielen Punkten war dieses Jahr das schlimmste der Okkupation, da ganz Frankreich besetzt war, die Juden immer stärker verfolgt wurden und viele Franzosen als Zwangsarbeiter nach Deutschland mussten. Dies hatte zur Folge, dass ab 1943 die Resistance

einer kritischen Prüfung unterzogen werden. De Staël stellte in dieser Zeit in Galerien aus, die teilweise die *résistance* unterstützten oder gegen die nationalsozialistische Kunst- und Kulturpolitik arbeiteten, indem sie als „entartet“ diffamierte Künstler präsentierten. In diesem Zusammenhang sind vor allem die Galerien *René Drouin*, die *Galerie L'Esquisse* und die *Galerie Jeanne Bucher* zu nennen.<sup>177</sup> Die Arbeit dieser Galerien und die Präsentation der Künstler werden nach dem Zweiten Weltkrieg folgendermaßen beschrieben:

*„Ausstellungen der Avantgardisten von Kandinsky bis de Staël gehörten zu den Aktivitäten der résistance-nahen Galerien. Die Liebe zur Avantgarde-Malerei erschien eo ipso schon als Akt eines politischen Widerstandes.“*<sup>178</sup>

Es ist davon auszugehen, dass die Kooperation dieser Galerien mit dem Widerstand während des Krieges nur wenigen Personen bekannt war. Die Beteiligung an einer Avantgardeausstellung in diesen Galerieräumen und deren Beurteilung als 'Akt des politischen' Widerstandes erscheint im Vergleich zu 'offenen Widerstandshandlungen' als übertrieben.

Indem diese Galerien als 'entartet' diffamierte Kunstwerke ausstellten, zogen sie die Aufmerksamkeit der Besatzungsmacht auf sich. Dieses Verhalten beinhaltete ein gewisses Risiko und so mussten einige Ausstellungen geschlossen und die Kunstwerke in Sicherheit gebracht werden. De Staël stellte von 1944 und 1945 in zwei der genannten Galerien<sup>179</sup> aus. Zudem wurden seine Werke im Zusammenhang mit anderen, von der Besatzungsmacht als 'entartet' diffamierten Künstler, wie beispielsweise Wassily Kandinsky *„le père de l'Abstraction, le ,dégénéré des dégénérés' selon Goering.“*<sup>180</sup> ausgestellt.

Diese Beobachtungen ziehen unweigerlich die Frage nach sich, warum de Staël ausgerechnet in diesen Galerien ausstellte. Zum einen boten sie ihm die Unterstützung und die Möglichkeit, seine neuen Werke in der Öffentlichkeit zu präsentieren. Sehr wahrscheinlich verband er damit die Hoffnung, in einer schwierigen wirtschaftlichen Lage potentielle Käufer zu finden und sich so in einem zunächst begrenzten Künstlerkreis einen Namen zu machen. Zudem half ihm vor allem die Galeristin Jeanne Bucher nicht nur durch den Ankauf einiger

---

immer größeren Zulauf erhielt. So beschreibt ein Autor die Situation folgendermaßen: *„there was a new kind of patriotism in the air and a need on the part of those who had bet on the „wrong“ side to redress their images [...] In this way, the artists who had changed the atmosphere of the 1943 Salon d'Automne with their brightly colored paintings became the stars at the first Salon d'Automne after the liberation of Paris the following year.“* Auch Nicolas de Staël stellte 1944 erstmals im *Salon d'Automne* aus. Der Salon hatte sich unter dem Einfluss des neuen Vizepräsidenten Montagnac sehr verändert und einige der Künstler waren am Netzwerk der Resistance beteiligt.

<sup>177</sup> AK Paris 1981, S.98.

<sup>178</sup> Beyme 2005, S.754.

<sup>179</sup> *Galerie L'Esquisse* und *Galerie Bucher*.

<sup>180</sup> Melon 1984, S.59.

Zeichnungen, sondern auch durch ihre Hilfe bei der Suche nach Atelier und Wohnung zu überleben und sich zu finanzieren.<sup>181</sup>

Darüber, ob de Staël Kenntnis von der Zusammenarbeit der Galerien mit der *résistance* hatte ist nichts bekannt, genauso wenig wie über eine konkrete Auseinandersetzung mit den Nationalsozialisten.<sup>182</sup> Dennoch: Er ging mit seinem nonkonformen Verhalten gegenüber der nationalsozialistischen Kunstpolitik ohne Zweifel ein Risiko ein. Daher war es auch ein unter Umständen folgenschwerer Entschluss, sich gerade in dieser Zeit für die Abstraktion zu entscheiden, denn die abstrakten Künstler wussten, dass sie für ihre als entartet diffamierte Kunst kämpfen mussten.<sup>183</sup> Aber ob de Staël die Entscheidung zur Abstraktion mit der Intention fällte, sich bewusst gegen das NS-Régime zu stellen oder zumindest patriotisch zu handeln, scheint zweifelhaft. Alleine von den Werken ausgehend finden sich dort weder politische Stellungnahmen oder etwa Anklagen, wie 'wirklich offen widerständliche Werke' wie beispielsweise Francis Grubers *Hommage à Jacques Callot* (1942), André Massons *Résistance* (1944), Serge Poliakovs *La libération* (1944) oder Werke André Fougerons.<sup>184</sup> De Staël hatte demnach keine primär politische Motivation für seinen künstlerischen Wandel, was auch seine Frau bestätigte.<sup>185</sup>

Wenngleich die Hinwendung zur Abstraktion keine politischen Hintergründe hatte, so gab es dafür andere biographisch bedingte Gründe. De Staël war von seiner neuen Kunstauffassung überzeugt und der Neuanfang mit der Abstraktion wurde vor allem durch neue Freundschaften und Interaktion mit anderen Künstlern ausgelöst. Er entwickelte nicht erst im besetzten Paris seine neue Kunstvorstellung, sondern der Beginn lag bereits 1941 in Nizza, wo er sein erstes Atelier unterhielt. Seine Zweifel und sein Ringen mit dem Neubeginn zeigen sich darin, dass er auch dann noch fort fuhr, Zeichnungen und Bilder zu zerstören. An der Côte d'Azur kam er erstmals in engeren Kontakt mit einem größeren Künstlerkreis, dem unter anderem Marie Raymond und Fred Klein, Jean Arp, Le Corbusier, Sonia Delaunay und Alberto Magnelli angehörten.<sup>186</sup> Unter ihrem Einfluss realisierte er seine ersten abstrakten Werke. Vor allem in den Anfangsjahren seiner abstrakten Phase, in der Zeit von 1942/43 bis 1946, ist die Vorbildfunktion ihrer Werke erkennbar. Die Werke sind überaus stark an die geometrische Abstraktion angelehnt [Abb. 27; Abb. 28, Abb.29, Abb. 30]. Sie sind von eckigen Konturen bestimmt, deren Formen teilweise mit Farbe gefüllt werden.

---

<sup>181</sup> Z.B. du Bouchet 2003, S.29.

<sup>182</sup> Vgl. F Dezember 2005, F Dezember 2005a.

<sup>183</sup> Vgl. du Bouchet 2003, S.30.

<sup>184</sup> Vgl. von Beyme 2005, S.754f.

<sup>185</sup> Vgl. F Dezember 2005.

<sup>186</sup> Vgl. de Staël 2001, S.58-60; AK Paris 2003, S.36.

Diese Formen und Linien sind meist vor dunklem Hintergrund aufgetragen, welcher nicht nur als farblicher Kontrast, sondern auch als eine Art Einrahmung fungiert. Als Vorbilder hierfür sind die Werke Alberto Magnellis und Sonia Delaunays zu erwähnen. Später wird auch ein Bezug zu beispielsweise Wols, André Lansky [Abb. 33]<sup>187</sup> und Jean Deyrolle<sup>188</sup> erkennbar.

Zwar sticht unter diesen Beispielen das Vorbild Magnellis [Abb. 31; Abb. 32] deutlich erkennbar hervor, allerdings sind die Bilder Magnellis ruhiger und die Formen klarer ausgearbeitet. De Staëls Kompositionen [Abb. 27; Abb. 28; Abb. 29; Abb. 30] wirken im Vergleich relativ unruhig, was einerseits am Farbauftrag liegt, andererseits sind die Formen – anders als bei Magnelli – verschachtelter und vielfältiger ausgeführt.

Ab 1946 erhöhte sich die Anzahl der Werke zusehends und es zeichnete sich zwischen 1946 und 1948 eine zweite Werkphase ab, die eine gewisse Eigenständigkeit aufwies. Sind aus den ersten vier Jahren der Abstraktion laut Werkverzeichnis knapp 50 Bilder erhalten, so schuf er allein 1946 ungefähr 40 Werke. Ab 1946 entwickelte de Staël sein Werk fort. Wie anhand von *Casse Lumière* [Abb. 34], *De la danse* [Abb. 35], *Composition* [Abb. 36], *Hommage à Piranèse* [Abb. 37] oder *Ressentiment* [Abb. 38] deutlich wird,<sup>189</sup> waren die Werke nun gekennzeichnet durch einen expressiven, sehr pastosen Farbauftrag, der starke Bewegungen nachvollziehen lässt. [Abb. 39; Abb. 40] De Staël wandte sich mit diesen Werken von der geometrischen Abstraktion ab und entwickelte sich hin zu einer an der lyrischen Abstraktion orientierten Malweise. Ab 1947/48 wurde die Bewegung flacher. Die Bilder erscheinen ruhiger und heller. Wurden die Formen noch 1943/44 vor einem einheitlich gestalteten Hintergrund präsentiert [Abb. 30], so löste sich diese Komposition fortwährend auf und die Formen nahmen die gesamte Fläche der Leinwand ein. Zudem verschwand nach und nach auch die Konturierung der Formen und de Staël arbeitete nun mit übereinander gelegten Farben, die in Flächen oder Strichen pastos und direkt auf die Leinwand aufgetragen werden. Die Farbflächen wurden immer größer, waren jedoch weniger akkurat voneinander abgegrenzt.

Anhand dieser knappen Darstellung wurde deutlich, dass das Werk de Staëls einem großen Wandel unterzogen war. Betrachtet man die zweite Phase im Zusammenhang mit dem künstlerischen Umfeld, in dem sich de Staël bewegte, so fällt auf, dass er sich nicht auf eine der beiden Richtungen innerhalb der

---

<sup>187</sup> „La peinture de Lansky l'intéresse profondément. Lansky est déjà dans la couleur vive. Staël lui rend souvent visite dans son appartement [...] Ensemble ils parlent russe, expriment une sorte de grand bonheur d'amitié“, de Staël 2001, S.143.

<sup>188</sup> Vgl. Lledo 1995, S.61.

<sup>189</sup> Ein Großteil der Werktitel wurde nicht durch den Künstler, sondern durch seine Galeristen geprägt. Siehe dazu auch Kapitel 5.2.1, in dem auf diese Thematik vertiefend eingegangen wird.

Abstraktion festlegte, sondern sich vielmehr aus dem reichen Formenvokabular bediente und für sich weiterentwickelte. So wechselte er nicht nur von der Figuration zur Abstraktion, sondern auch innerhalb des abstrakten Lagers wandelte sich sein Werk von der geometrischen zur lyrischen Abstraktion.

Anhand der Werke und des Vergleichs mit anderen Künstlern wird deutlich, dass der Einfluss seiner Zeitgenossen vor allem Anfang der 1940er Jahre sehr groß gewesen ist und dass sie den Übergang zur Abstraktion mit beeinflusst haben. Gründe für die große 'Aufnahmebereitschaft' de Staëls und die Orientierung an anderen Künstlern in dieser Zeit, lassen sich nicht eindeutig festmachen. So scheinen hier Zufälligkeiten im Vordergrund zu stehen. Lledo beschrieb den plötzlichen Übergang zur Abstraktion als eine Art Befreiung für de Staël. Er sah seine Situation als festgefahren an und fand erst in der Abstraktion wieder neue Ausdrucksmöglichkeiten.<sup>190</sup> Auch der Pariser Galerist Jean François Jaeger beschrieb diesen Wandel als einen inneren Drang: „*Le passage de la figuration à l'abstraction ou de l'abstraction à la figuration ne résulte pas pour Nicolas de Staël d'une décision intellectuelle mais d'un besoin fondamental.*“<sup>191</sup> Hier wurde der Wandel nicht als eine intellektuelle Entscheidung oder gezielte Planung beschrieben, sondern als ein künstlerisches, ein inneres Bedürfnis, sich neu auszudrücken.

Der Autor Jean Melon dagegen führte eine weitere interessante Überlegung für den Wandel de Staëls an und beschrieb:

*„Pendant toutes ces années et jusqu'en 1943 environ, Staël ne paraît pas avoir d'autre ambition que celle d'être un honnête artisan du pinceau. Il fait partie de cette cohorte anonyme des peintres traditionnels, soucieux de posséder avant tout un solide métier et que „plaçant en dehors du temps, de participant pas à l'activité artistique proprement dite“ (Ragon). Le désir de se faire un nom en traversant les champs de bataille de siècle naît probablement de sa rencontre avec Georges Braque, dont, à l'intervention de Jeannine, il devient l'ami en 1944.“*<sup>192</sup>

So taucht hier erstmals der Gedanke auf, dass de Staëls Übergang zur Abstraktion ein (gezielter) Versuch war, sich aus der Anonymität zu befreien<sup>193</sup> und sich einen Namen und damit Karriere zu machen. Auch die Tatsache, dass zum einen mehr Werke als zuvor entstanden sind und zum anderen auch mehr

---

<sup>190</sup> Lledo 1995, S.62: „It is important to stress that de Staël's turn towards abstraction seems to have been motivated by the constraints that visual perception imposed upon his work, that is, on his incapacity to respond artistically to the complex relationships established between objects that appear in the perceptual field. So in his case, and this will be a central argument of this theses, the shift towards abstraction was based [...] upon a "liberation" that felt necessary in a moment of crisis.“

<sup>191</sup> F Dezember 2005a, Brief von Jean-François Jaeger, Leiter der *Galerie Bucher*.

<sup>192</sup> Melon 1984, S.58.

<sup>193</sup> Allerdings muss hier darauf hingewiesen werden, dass der Durchbruch der Abstrakten Kunst in Frankreich erst mit dem Jahr 1947 nachweisbar ist. Bis zu diesem Zeitpunkt hatten es abstrakte Künstler sehr schwer, Anerkennung und eine Ausstellung zu finden.

Werke erhalten sind, bezeugt den Umstand, dass de Staël mit dieser Form seines künstlerischen Schaffens zufriedener schien.

Nach der oben angeführten Aussage Melons änderte de Staël bewusst seinen künstlerischen Stil von der Figuration zur reinen Abstraktion. Auch innerhalb der verschiedenen Lager der Abstraktion wechselte de Staël die 'Seiten'. Dies war ein Schritt, der damals nicht ohne Folgen bleiben konnte. Denn Abstraktion und Figuration als unterschiedliche künstlerische Haltungen schienen nicht vereinbar – verdeutlicht wird dies durch die verschiedenen Gruppierungen innerhalb der Abstraktion, die sich strikt voneinander abgrenzten.

An dieser Stelle greift die in der Einleitung bereits gestellte Frage, ob der Stil eine Option oder ein Schicksal ist. Anders ausgedrückt beschäftigt sich die Frage damit, ob der Stil eines Künstlers ein inneres Bedürfnis, ein Drang, ein Schicksal, dem er sich nicht entziehen kann, ist oder doch vielleicht eine Option, eine Möglichkeit sich dafür oder dagegen zu entscheiden? Um diese Frage jedoch eindeutig beantworten zu können, muss zuvor eine Untersuchung über die Präsentation der Kunstwerke in der Öffentlichkeit und deren Beurteilung erfolgen. Für welche Öffentlichkeit waren sie gedacht? Wie und ab wann greifen die Werke, in der aktuellen Öffentlichkeit oder im Nachleben und –wirken?

### **3.2 Die Präsentation in der Öffentlichkeit**

Die Bedeutung eines Künstlers wird für gewöhnlich durch den Nachweis seines öffentlichen Wirkens, das heißt anhand der Beteiligung an Einzel- und Gruppenausstellungen, durch Hinweise auf das Vorhandensein in Museumssammlungen sowie durch bibliographische Hinweise evaluiert. Ausstellungskataloge dienen als 'Ausweise' künstlerischer Potenz, da sie eine große Fachöffentlichkeit erreichen und ein zentrales Medium in der Kunstvermittlung sind.<sup>194</sup> Sie stellen für einen Künstler ein wirksames Medium für die Präsentation, vielleicht auch Inszenierung seiner Werke und seiner selbst dar.

Im Folgenden soll untersucht werden, wie Nicolas de Staël sich und sein Werk in der Öffentlichkeit präsentierte. Da der moderne Künstler abhängig ist von Institutionen<sup>195</sup> soll zunächst beleuchtet werden, mit welchen Galeristen de Staël

---

<sup>194</sup> Cramer beschreibt in ihrer Veröffentlichung, dass Ausstellungskataloge ein zentrales Medium in der Kunstvermittlung an die Öffentlichkeit darstellen, da sie unter anderem ein relativ großes Publikum erreichen. Die Texte beeinflussen durch Interpretationen den Leser. Sie weist nach, dass programmatische Absichten der jeweiligen Verfasser, der persönliche Habitus und zeitspezifische Faktoren eine Rolle spielen. Der Autor hat die Rolle des Vermittlers. Mit seiner Hilfe soll der Betrachter sich den komplexen Werken und dem Künstler anzunähern, vgl. Cramer 1998.

<sup>195</sup> Zum *Betriebssystem Kunst* wird die in der Einleitung angegebene Literatur als maßgeblich betrachtet.

zusammenarbeitete, in welchen Salons er ausstellte und welche Museen seine Werke ankauften. Welche Möglichkeiten existierten in der Mitte des 20. Jahrhunderts, moderne/zeitgenössische Kunst zu zeigen? Wie präsentierte Nicolas de Staël seine Werke und wie veränderte sich dies im Verlaufe seiner künstlerischen Karriere und Entwicklung? Spiegelt eine Veränderung in der 'Wahl' seiner 'Arbeitspartner' (Galeristen) eine andere Vorstellung von Kunst wider? Verfolgte er vielleicht sogar eine 'wirtschaftliche' Strategie, und konnte er mit einem Wechsel zu einem anderen Galeristen mehr Verkäufe erzielen? Welche Einordnung seines Werkes traf er damit selbst und wie wollte er sich in der Öffentlichkeit präsentieren, wie wollte er gesehen werden? Inwiefern spielen die künstlerischen Diskurse dieser Zeit einer Rolle, wer prägte sie und wie wird de Staël von den Kritikern bewertet?

Auch während des Zweiten Weltkrieges war das 'künstlerische Leben' in Paris äußerst vielfältig und es fanden viele kulturelle Veranstaltungen statt. Diese erfolgten oft im Verborgenen, da man sie nicht öffentlich bewerben konnte. Viele Künstler kehrten nach dem Krieg nach Paris zurück. Die Eröffnung des *Salon de Mai* 1945, des *Salon de Réalités nouvelles* 1946 und einer Anzahl von Kunstgalerien schufen ein günstiges und kreatives Klima in Paris.<sup>196</sup> In einem weiteren Schritt sollen nun zunächst für den Zeitraum 1942 bis 1949 die Zusammenarbeit zwischen Nicolas de Staël und den ihn unterstützenden Galeristen vorgestellt werden. Danach wird die Teilnahme an den Salonausstellungen<sup>197</sup> beleuchtet werden.

#### **3.2.1 Ausstellungen in Avantgardegalerien<sup>198</sup>**

Die Anfänge der Zusammenarbeit mit verschiedenen Galeristen lassen sich zum Teil nur schwer rekonstruieren. Es sind kaum Dokumente erhalten, da die Ausstellungen während der Kriegszeit oftmals im Verborgenen abliefen und schriftliche Zeugnisse, wie beispielsweise Ausstellungskataloge oder Einladungskarten, entweder nicht erstellt wurden oder nicht mehr erhalten sind. Auch Reaktionen auf die Ausstellung wie Ausstellungskritiken und Berichte von Ausstellungsbesuchern sind aus den genannten Gründen kaum überliefert.

---

<sup>196</sup> Vgl. Dron 1990.

<sup>197</sup> Wie bereits in der Einleitung dargelegt wurde, wird kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben. Vielmehr soll anhand ausgesuchter Ausstellungen verdeutlicht werden, welche Veränderungen bei der Ausstellungstätigkeit feststellbar sind. Es finden ausschließlich Ausstellungen die in Paris und in New York stattfanden Beachtung. Andere nationale oder internationale Ausstellungen können nur am Rande berührt werden.

<sup>198</sup> Die Bezeichnung Avantgardegalerie meint hier Galerien, die sich vor allem mit zeitgenössischer, junger, vor allem abstrakter Kunst beschäftigten.

Für die Karriere Nicolas de Staëls ist vor allem die Galeristin Jeanne Bucher [Abb. 41] von großer Bedeutung. Durch sie wird er erstmals längerfristig von einer Galerie vertreten. 1925 hatte sich die Elsässerin Jeanne Bucher einen Lebensraum erfüllt und eröffnete in Paris eine Galerie, in der sie Künstler der Avantgarde präsentierte.<sup>199</sup> Ihre Arbeit wird folgendermaßen beschrieben: „*On ne trouverait chez Jeanne, ni Manet, ni Utrillo, encore moins Cézanne ou Renoir. Mais en revanche, on savait que chez elle on obtiendrait toutes les informations sur ce qui se couvait dans l’atelier des jeunes artistes.*“<sup>200</sup> Sie unterstützte vor allem junge Künstler, der Sammler Daniel Cordier bezeichnete Jeanne Bucher sogar als „*Avant-gardiste*“ und als „*La Jeanne d’Arc de l’art contemporaine.*“<sup>201</sup> Sie stellte unter anderem Künstler wie Dora Maar, Lansky, Bazaine, Laurens, Bonnard, Dali, Klee, Rouault, Gris, Chagall, Picasso, Braque, Ernst, Mondrian, Kandinsky, Freundlich, Arp oder Miró aus<sup>202</sup> und nahm während der Besatzungszeit in Bezug auf das Verbot der 'entarteten' Kunst eine provozierende Stellung ein.<sup>203</sup> So pflegte sie einerseits gute Beziehungen zu deutschen Offizieren und machte dazu mit Ausstellungen figurativer Kunst vordergründige Zugeständnisse an die Besatzungsmacht. Andererseits konnte sie aber auch avantgardistische, zum Teil als 'entartet' diffamierte Künstler ausstellen.<sup>204</sup> 1941 präsentierte sie zum Beispiel den naiven Maler Bauchant, stellte im Juli Pignon, Bazaine und Chauvin aus, im November Lapique, 1942 Max Ernst, 1943 folgte eine Ausstellung von Miro.<sup>205</sup> Indem sie die Werke dieser Künstler präsentierte, nahm Bucher das Risiko auf sich, die Aufmerksamkeit der deutschen 'Zensur' auf sich zu ziehen. So musste sie beispielsweise eine Ausstellung Kandinskys im Juli 1942 schließen.<sup>206</sup>

Nicolas de Staël hatte die Galeristin Jeanne Bucher bereits im Jahre 1939 kennen gelernt und an sie wandte er sich auch, als er vier Jahre später nach Paris zurückkehrte. Sie unterstützte ihn durch den Ankauf einiger Zeichnungen und verhalf ihm zu einer Unterkunft. Cesar Domela schließlich setzte sich bei Bucher dafür ein, dass de Staël zusammen mit ihm, Kandinsky und Magnelli in der Ausstellung *Peintures abstraites*<sup>207</sup> ausstellen durfte. Kandinsky präsentierte dabei

---

<sup>199</sup> Vgl. AK Paris 2003, S.36; Hartmann 1995, S.13f.

<sup>200</sup> Du Bouchet 2003, S.28.

<sup>201</sup> Greilsamer 1998, S.276.

<sup>202</sup> Vgl. WV 1997, S.835; AK Paris 1997, S.25-30.

<sup>203</sup> Vgl. Wilson 1981, S.8; du Bouchet 2003, S.31.

<sup>204</sup> Vgl. Hartmann 1995, S.13f.

<sup>205</sup> Vgl. Wilson 1981, S.8; du Bouchet 2003, S.31.

<sup>206</sup> Vgl. Cone 1992, S.176; AK Paris 1981, S.98; Dorléac 1986, S.127f.

<sup>207</sup> Die Gruppenausstellung *peintures abstraites Kandinsky Domela Staël* fand vom 6.1 bis zum 15.2.1944 statt.

Bilder und Gouache-Arbeiten und es wurden tableaux-objets von Domela und Bilder und Zeichnungen von de Staël gezeigt.<sup>208</sup>

Reaktionen auf diese Ausstellung sind kaum überliefert, da solche Veranstaltungen von den Besitzern nur ausnahmsweise geduldet wurden und nicht öffentlich beworben oder besprochen werden konnten. So läßt sich nur noch folgende, knappe Kritik zur Ausstellung finden:

*„Les artistes réunis chez Mme Jeanne Bucher cherchent, qui par des combinaisons géométriques, qui par des zébrures, qui par des harmonies décoratives, pour le moins confuses, à éviter le concret. MM. Kanadusky [sic], Staël, Donele [sic] ne nous apparaissent pas comme voulant faire – selon le mot de Degas – quelque chose de beaucoup plus forte que la peinture. Ce ne sont là que jeux, dont le plus authentique est celui des „trois démonstrations de la construction picturale“, où on voit trois plaques de verres peintes de motifs divers, exposées en enfilade. Cette curieuse surimpression pourrait être heureusement utilisée dans le décor de théâtre.“<sup>209</sup>*

Der Artikel spiegelt die Verachtung und Gleichgültigkeit oder vor allem das Unverständnis der Öffentlichkeit gegenüber dieser Kunstrichtung wider. Der Autor bemühte sich nicht einmal, die Namen der Künstler richtig zu nennen und beschreibt ihre Arbeiten lediglich als dekorativ und als Spielerei.

In einem Brief Kandinskys an Magnelli<sup>210</sup> beschreibt dieser, dass die modernen Künstler nichts verkaufen könnten, da sich die Kunstsammler nicht für sie interessierten, und diejenigen, die sich dafür interessierten, seien ohne finanzielle Mittel. So zeigt sich, dass die abstrakten Künstler hart um Anerkennung zu kämpfen hatten. Aber trotz der oben aufgeführten Kritik und obwohl die Ausstellung nicht in der Öffentlichkeit präsentiert wurde, da man sie nur durch Mund-zu-Mund-Propaganda bewerben konnte und es keine Einladungen gab, zog sie doch die Aufmerksamkeit vieler Kunstliebhaber auf sich.<sup>211</sup> Allein darin zeigt sich die große Anziehungskraft der *Galerie Bucher*. Das Gästebuch der Galerie zur Ausstellung stellt ein wichtiges Dokument dar. [Abb. 42] Es verzeichnet auf zwei Seiten unter dem Namen und der Adresse der Galerie das Datum der Ausstellung, sowie die Künstler und die Medien der Werke. Des weiteren finden sich hier die Unterschriften der Ausstellungsbesucher, darunter Georges Braque, Dora Maar, Jean Deyrolles, André Lanskoj, Jean Bauret, Roger van Gindertael, Pierre Reverdy, Hans Hartung, Louis Carré<sup>212</sup> und es wird auch berichtet, dass Picasso die Ausstellung besucht habe.<sup>213</sup> Es finden sich damit Namen von schon

---

<sup>208</sup> Vgl. AK Paris 2003, S.38: Interview mit Domela durch Pierre Descargues.

<sup>209</sup> Vgl. Gros 1944.

<sup>210</sup> Vgl. Goetz 1982, S.298; AK Künzelsau 2000.

<sup>211</sup> Vgl. Greilsamer 1998, S.124ff.

<sup>212</sup> Vgl. G 1944.

<sup>213</sup> Vgl. Greilsamer 1998, S.125.

in dieser Zeit bekannten zeitgenössischen Künstlern, mit denen de Staël zum Teil befreundet war und die auch von Bucher vertreten wurden; des Weiteren findet sich der Name Gindertaëls. Roger van Gindertaël arbeitete als Journalist bei verschiedenen Kunstzeitschriften wie *XXe siècle*, *Beaux Arts*, *Art d'Aujourd'hui* und *Cimaise*. Außerdem tauchen die Namen von Jean Bauret, einem Kunstsammler und vor allem von Louis Carré, einem bekannten Kunsthändler auf. Die Ausstellung wurde demnach von einem Fachpublikum und einer Reihe von bekannten und einflussreichen Persönlichkeiten der Pariser Kunstszene besucht. De Staël konnte sich hier erstmals einer größeren Fachöffentlichkeit präsentieren, die sich vor allem aus Kunstkennern und interessierten Laien zusammensetzte. Einige dieser Persönlichkeiten sollten für seine spätere Karriere noch eine wichtige Rolle spielen.

Obwohl, wie Domela sich später erinnerte, keiner der drei ausstellenden Künstler ein Bild verkaufte,<sup>214</sup> so zeichnete sich die Unterstützung Buchers dennoch aus und war für Nicolas de Staël ein großer 'Karrieresprung' und eine Investition in die Zukunft, wie auch in dem folgenden Zitat deutlich wird:

*„Exposer chez Jeanne Bucher, même en catimini, équivaut à une véritable reconnaissance. Une attestation d'avenir. L'autorité de cette protestante alsacienne est incontestée, son „œil“ reconnu. Les plus grands collectionneurs français et étrangers ont depuis longtemps compris la confiance qu'ils pouvaient faire à cette experte.“<sup>215</sup>*

Demnach könnte die Ausstellung als einen 'moralischer' Erfolg bezeichnet werden, da Künstler und Kunstfreunde de Staël entdeckten. Er konnte durch die Ausstellung Kontakte knüpfen und machte sich einen Namen. Infolge dieser Ausstellung konnte er weitere realisieren. So wollte auch Jeanne Bucher an den Erfolg der Ausstellung einen weiteren anknüpfen. Sie stellte einen Kontakt her zur *Galerie l'Esquisse*, die umgehend eine weitere, diesmal öffentliche Ausstellung organisierte.<sup>216</sup>

Die kleine *Galerie L'Esquisse* war die Filiale einer Galerie aus Lyon. Sie war in Besitz von Noëlle Alexandre Lecontour und Maurice Panier, die beide während der Besatzungszeit im Widerstand tätig waren, und so diente die Galerie der *résistance* als Deckmantel – vor diesem Hintergrund war sie mehr eine Institution des Widerstandes und keine längerfristig arbeitende Galerie.<sup>217</sup> Im April und Mai 1944 erhielt de Staël die Möglichkeit, zusammen mit Domela, Kandinsky und Magnelli, mit denen er teilweise bereits bei Bucher ausgestellt hatte, an der

---

<sup>214</sup> Vgl. AK Paris 2003, S.38: Interview mit Domela durch Pierre Descargues.

<sup>215</sup> Greilsamer 1998, S.124.

<sup>216</sup> Vgl. Greilsamer 1998, S.124ff; WV 1997, S.836.

<sup>217</sup> Vgl. AK Paris 1981, S.98.

Ausstellung *Peintures Abstraites. Compositions de matières* teilzunehmen.<sup>218</sup> Es wurden unter anderem die letzten Werke Kandinskys<sup>219</sup> und die ersten lyrischen Arbeiten de Staëls präsentiert.<sup>220</sup>

Von dieser öffentlich stattfindenden Ausstellung sind heute sowohl Einladungskarten als auch ein einführender Text erhalten [Abb. 43]. Der Text der Einladung wurde von einem anonymen Autor verfasst. Er berichtete, dass das Kriterium für die Auswahl der Künstler in ihrer Unterschiedlichkeit der Beschäftigung mit der Abstraktion und ihrer reichen Ausdruckskraft liege:

*„L'exposition que nous présente la galerie L'Esquisse, si exigüe, est captivante par sa diversité et sa richesse: cette „pierre“ de Magnelli de laquelle émane une grandeur antique, les recherches du jeune de Staël, d'inspiration tellement romantique, dans lesquelles le lyrisme éclate, les compositions de Domela dont l'austérité harmonieuse séduit l'imagination, et enfin les chefs-d'œuvre de Kandinsky, empreints d'un calme superbe et d'une sérénité quasi bouddhiste, nous frappent et nous poursuivent, semblent même repousser les murs et recréer l'espace.“<sup>221</sup>*

Die Ausstellung richtete sich mehr an „Laien denn an Kenner“ und „soll[te] auch denjenigen Zugang zur abstrakten Kunst schaffen, die sich schon allein beim Erklingen dieses Wortes abwenden.“<sup>222</sup> Der Text weist insofern Gedanken der Moderne auf, als sich hier die Bemühung zeigt, die Ausstellung und die Publikation auch an interessierte und aufgeschlossene Laien zu richten. Die Freiheit des Geistes und die Freiheit der Kunst des 20. Jahrhunderts in der Wahl der Mittel ist sicherlich Hauptanliegen des Autors sowie die Erkenntnis, dass gerade neue Aspekte schwerer zu akzeptieren sind als bereits etablierte. Die *Galerie L'Esquisse*, die seit der Nachkriegszeit als eine Institution des Widerstandes gilt, wird dies nicht nur auf künstlerische Äußerungen, sondern auch auf politische und gesellschaftliche Anschauungen bezogen haben. Der Versuch das Interesse auf abstrakte Kunst zu lenken, welche zu Kriegszeiten verboten war und kaum gezeigt werden konnte, verdient besondere Beachtung. Zudem muss vor Augen geführt werden, dass abstrakte Künstler, wie beispielsweise Kandinsky und Mondrian, damals lediglich einem kleinen Kreis von Kennern bekannt waren.<sup>223</sup>

Bereits kurz nach der Eröffnung wurde die Ausstellung von der Gestapo besucht. Da man drohte wieder zu kommen, wurde die Ausstellung von Lecontour und

---

<sup>218</sup> Vgl. AK Paris 2003, S.39: Domela beschreibt hier die Ausstellungssituation.

<sup>219</sup> Wassily Kandinsky starb am 13. Dezember 1944.

<sup>220</sup> Vgl. AK Paris 1981, S.98.

<sup>221</sup> AK Paris 2003, S.39.

<sup>222</sup> Hartmann 1995, S.16.

<sup>223</sup> Vgl. Hartmann, S.16ff.

Panier, die im Widerstand tätig waren, aufgelöst und die Künstler wurden gebeten, ihre Werke schnellst möglich abzuholen.<sup>224</sup>

Wenige Monate vor der Befreiung von Paris, am 26. August 1944, fand in der *Galerie L'Esquisse* trotz aller vorherigen Probleme mit der deutschen Besatzungsmacht die erste Einzelausstellung de Staëls<sup>225</sup> statt. Obwohl es seine erste Einzelausstellung war, wurde aus politischen Gründen kein Katalog erstellt und die Ausstellungen nicht beworben. Allerdings spricht die Verwirklichung dieser Einzelausstellung so kurz nach der Gruppenausstellung dafür, dass die Rezeption positiv war. Die Lebensgefährtin Nicolas de Staëls, Jeannine Guillou, bestätigt diese Vermutung in einem Brief von Mai 1944: „*L'exposition de Nicolas a beaucoup d'intéressants visiteurs et de demandes de prix. Pour l'instant il y a deux dessins vendus et payés. La suite dira le reste.*“<sup>226</sup> Demnach konnte Nicolas de Staël den Verkauf von zwei Werken verzeichnen. Die Zusammenarbeit mit der *Galerie L'Esquisse* endete, als sie nach dem Krieg aufgelöst wurde.

Wenige Monate nach dieser Ausstellung präsentierte auch Jeanne Bucher im April 1945 eine Einzelausstellung mit dem Titel *Exposition de Peintures. Nicolas de Staël*.<sup>227</sup> Auch hier sind außer dem Gästebuch der Galerie keine Dokumente erhalten [Abb. 44; Abb. 45]. Wie bei der ersten Ausstellung bei Bucher 1944 finden sich auch darin wieder einige bekannte Persönlichkeiten, die die Vernissage besuchten. Auf den viereinhalb beidseitig beschriebenen Seiten finden sich Namen wie Le Moal, Hajdu, Hillaireau, Lanskoy, Deyrolle, Domela, Giscia, Limbour, Dubuffet, Louis Carré, Fernisoone, Degand, Bazaine, Bauret, Drouin, Sgarbi, Dewasne, Denise René, Françoise Chapouton, Charchoune, Lanskoy.<sup>228</sup> Die Aufzählung der Ausstellungsbesucher zeigt, dass auch diesmal wichtige Persönlichkeiten der Kunstszene erschienen. Hier ist wieder eine Unterteilung zu treffen in Künstler: Jean Bazaine, Alberto Magnelli, Henri Goetz, Jean Dewasne, Jean Dubuffet; Sammler: Jean Masurel, Jean Adrian oder Hector Sgarbi; Kritiker: Georges Limbour und René de Solier und Galeristen: Louis Carré, René Drouin und Denise René. Die *Galerie Bucher* zog einflussreiche Personen der Pariser Kunstszene an - eine Ausstellung dort konnte einem Künstler zu wichtigen Verbindungen verhelfen: de Staël lernte andere Künstler kennen, mit denen er sich auseinandersetzten konnte und denen er sich 'wahlverwandt' fühlte. Vor allem kam er in Kontakt zu Galeristen und Kunstkritiker, die für seine weitere Karriere förderlich sein konnten. Die Bedeutung Jeanne Buchers wird auch in den

---

<sup>224</sup> Vgl. Dorléac 1986, S.128; AK Paris 1981, S.98; Greilsamer 1998, S.124ff; AK Paris 2003, S.39.

<sup>225</sup> Die Ausstellung *Nicolas de Staël* fand vom 12. Mai bis zum 13. Juni 1944 statt.

<sup>226</sup> WV 1997, S.94: Brief von Jeannine Guillou an Suzon Deyrolle, 19.5.1944, WV 1997, S.94.

<sup>227</sup> Die Ausstellung fand vom 5. bis zum 28. April 1945 statt.

<sup>228</sup> Vgl. G 1945.

Aktivitäten der folgenden Monate deutlich. Im September 1945 reiste Bucher für mehrere Monate nach Amerika. Diese Reise wurde durch intensive Briefwechsel mit amerikanischen Händlern und Mitarbeitern von verschiedenen Museen vor- und nachbereitet.<sup>229</sup> Sie veräußerte Werke der von ihr vertretenen Künstler an Museen und an bekannte Galerien<sup>230</sup> und verkaufte einige Zeichnungen de Staëls an Karl Nierendorf oder Karl Buchholz.<sup>231</sup> Sie konnte erste Kontakte nach Amerika knüpfen, sogar einige Werke de Staëls dort verkaufen und ihn damit bei einem neuen Publikum bekannt machen.

Wenige Monate nach der Einzelausstellung folgte eine weitere Gruppenausstellung<sup>232</sup> in der *Galerie Bucher* anlässlich des 20-jährigen Bestehens: *20 ans chez Jeanne Bucher Aquarelles Dessins Gouaches 1925-1945*. Bei dieser Ausstellung wurden die Werke einer Reihe von Künstlern präsentiert, mit denen Jeanne Bucher im Laufe der Zeit zusammengearbeitet hatte. Darunter finden sich Namen wie Chagall, Picasso, Braque, Gris, Lèger, Max Ernst, Miro oder Kandinsky und eben auch de Staël.<sup>233</sup> In diesem Zusammenhang wurden seine Werke erstmals neben denen der großen Meister der Zeit gezeigt. Dies bedeutete für ihn als Künstler eine Aufwertung. Etwa in dieser Zeit stellte Jeanne Bucher<sup>234</sup>, die schon sehr krank war und 1946 starb, einen Kontakt zwischen de Staël und dem Galeristen Louis Carré her, um den Künstler zu unterstützen.<sup>235</sup> Carré hatte im Oktober 1941 eine Galerie in Paris gegründet, die sich, wie die *Galerie Bucher*, vor allem mit Avantgardekunst beschäftigte. Mit Ausnahme von Villon und Dufy wurden vor allem Maler der Generation de Staëls, unter anderem Bazaine und Lapique gezeigt. So verwirklichte Carré zwischen 1944 und 1946 Einzelausstellungen von Villon, Léger, Bazaine, Esteve, Lapicque, Picasso, Calder und Delaunay.<sup>236</sup> Obwohl die Räumlichkeiten der Galerie sehr klein waren und nur wenig Ausstellungsfläche<sup>237</sup> boten, galt Carré als einer der

---

<sup>229</sup> Vgl. Derouet 1994, S.159-166.

<sup>230</sup> Jeanne Bucher verkaufte beispielsweise eine Skulptur von Lipchitz an das *Museum of Modern Art* in New York und vermittelte Werke der Künstlerin Vieira da Silva an die Willard Galerie und an Peggy Guggenheim. Zudem trat sie während ihrer Reise in Kontakt mit dem *Whitney Museum of American Art* und James Johnson Sweeney vom *Museum of Modern Art*. Außerdem existiert ein intensiver Briefwechsel zwischen Alfred Barr und Jeanne Bucher, vgl. Hartmann 1995, S.15ff.

<sup>231</sup> Vgl. Hartmann 1995, S.15ff: Es gibt über die Verkäufe keine nachprüfbaren Informationen oder Dokumente. Die Autorin verweist auf eine Aussage von Françoise de Staël. Diese habe erklärt, dass Anfang der 1950er Jahre in New York Zeichnungen de Staëls aufgetaucht seien, die weder Schempp noch Carré dorthin gebracht hatten. Da es sehr frühe Arbeiten von 1942 und 1943 waren, ist anzunehmen, dass Jeanne Bucher diese nach Amerika brachte.

<sup>232</sup> Die Ausstellung fand vom 14.12.1945 bis zum 12.1.1946 statt.

<sup>233</sup> Vgl. G 1945a.

<sup>234</sup> Die Galerie wurde nach ihrem Tode weitergeführt und besteht bis heute unter ihrem Namen in Paris.

<sup>235</sup> Vgl. F Dezember 2005.

<sup>236</sup> Vgl. du Bouchet 2003, S.44; Derouet 2000, S.37.

<sup>237</sup> 12 oder 20 Werke reichten aus, um den Raum auszufüllen, vgl. Derouet 2000, S.33.

wichtigsten Galeristen dieser Zeit<sup>238</sup> und seine Bedeutung wird folgendermaßen begründet:

*„La concurrence commence immédiatement [es ist die Zeit nach dem Krieg gemeint] mais pendant 8 ou 9 ans, tout laisse croire que dans les arts plastiques à Paris rien ne peut se réaliser sans l’entremise de la Galerie Louis Carré: Georges Salles, le directeur des musées de France, Jean Cassou, le conservateur du MNAM, Charles Pacquement, redevenu le Président des amis du même musée, sont de toutes les expositions quand ce n’est pas des vernissages.“<sup>239</sup>*

Louis Carré wird hier als prägend für die Pariser Kunstszene der Nachkriegszeit dargestellt. Er arbeitete eng mit den staatlichen Institutionen, wie dem *Musée de France* und dem *Musée national d’Art Moderne* zusammen. Die Verbindung zu diesen Protagonisten der Kunstszene hätte für die Karriere de Staëls sehr förderlich sein können. Nicolas de Staël erwähnte Louis Carré erstmals in einem Brief im September 1943. Er beschrieb darin: *„Carré a fait une douzaine de contrats à des amis à moi dont le meilleur est sans conteste Dominguez qui n’a pas encore signé.“<sup>240</sup>* Demnach schien de Staël selbst im Gegensatz zu seinen Freunden keinen Vertrag angeboten bekommen zu haben. Wie jedoch im Folgenden die Gästebücher zu den Ausstellungen in der *Galerie Bucher* beweisen, besuchte Carré die Ausstellungen und schien sich für die Werke de Staëls zu interessieren.

Ab August 1946, wird die geschäftliche Beziehung zwischen de Staël und Carré konkreter. Dies bezeugt ein Brief von de Staël an Jean Adrian im August 1946:

*„Nous nous sommes livrés, Carré et moi, très sérieux chacun pour des raisons aussi mystérieuses que lointaines, à une petite invention statistique et sentimentale dont l’échéance est remise à fin septembre. Cela s’appelle un contrat. Ce fut historique, gogolien, avec une pression atmosphérique apparemment dense. Qui sait, tout peut aboutir, même cela.“<sup>241</sup>*

Die Aussicht auf einen Vertrag mit Carré stimmte de Staël sehr euphorisch. Und tatsächlich bot ihm der Galerist im Oktober 1946<sup>242</sup> einen Vertrag an und kaufte ihm daraufhin Werke ab. Dieser Vertrag bedeutete für den Künstler finanzielle Sicherheit und das Ende vieler privater Probleme. 1947 konnte de Staël Dank der Unterstützung Carrés in ein neues, großes Atelier umziehen, das direkt neben dem Georges Braques lag [Abb. 46; Abb. 47].<sup>243</sup>

Obwohl Carré Werke de Staëls ankaufte, stellte er sie bis 1964, neun Jahre nach dem Tod des Künstlers, in Paris nicht öffentlich aus, vielmehr sammelte er die

---

<sup>238</sup> Vgl. F Dezember 2005a.

<sup>239</sup> Derouet 2000, S.34.

<sup>240</sup> WV 1997, S.833, Brief an Magnelli, Paris, 20.9.1943.

<sup>241</sup> WV 1997, S.850, Brief an Jean Adrian, Paris 17.8.1946.

<sup>242</sup> Vgl. AK Paris 2003, S.44.

<sup>243</sup> Vgl. WV 1997, S.105, S.855.

Bilder lediglich. Die Gründe hierfür sind nicht bekannt. Die Arbeitsweise Carrés war der Karriere de Staëls wenig förderlich, da ihn bis zu diesem Zeitpunkt nur wenige Liebhaber und Kritiker kannten. Um einen größeren Bekanntheitsgrad und damit mehr Verkäufe zu erreichen, musste er unbedingt seine Werke vor einem Publikum und vor den Kollegen ausstellen. Er entschloss sich, die renommierte Galerie zu verlassen und andere Galeristen zu suchen, die seinen Vorstellungen mehr entgegen kamen. Er folgte damit auch der Devise seiner ehemaligen Förderin Jeanne Bucher: *„Es ist nicht interessant, an irgendjemanden zu verkaufen. Man muß an eine Person verkaufen, deren Ausstrahlung sie [die Werke] berühmt machen wird.“*<sup>244</sup> Diese Möglichkeit wurde ihm von Carré versagt. Nach zwei konfliktreichen Jahren kündigte de Staël 1948 seinen Vertrag mit der *Galerie Louis Carré*.<sup>245</sup>

Die Suche nach einem neuen Galeristen brachte ihn mit Pierre Loeb in Kontakt, der bereits im Oktober 1924 seine Galerie eröffnet hatte. Bis zum Tod von Pierre Loeb 1964 zog die *Galerie Pierre* die berühmtesten Künstler der *École de Paris* zusammen. Die *Galerie Pierre* vertrat Avantgardekünstler, abstrakte Künstler oder junge Künstler der Generation de Staëls. So stellte er beispielsweise ab 1945 unter anderem Dora Maar, da Silva, Zao Wou-Ki und Riopelle aus. Nicolas de Staël versuchte mit Pierre Loeb in Kontakt zu treten und traf sich mit ihm. An einer Zusammenarbeit mit de Staël war Loeb jedoch nicht interessiert. Loeb sah die Unvereinbarkeit ihrer Persönlichkeiten wohl vorher.<sup>246</sup>

*„La personnalité de Nicolas de Staël était si forte qu'elle pouvait faire peur à d'autres galeries. Pierre Loeb par exemple. De plus, les formats des œuvres peintes à cette époque exigeaient un certain espace. Les artistes de la galerie de Pierre Loeb étaient dans des directions peut-être différentes.“*<sup>247</sup>

So scheint nach dieser Aussage die Zurückweisung de Staëls nicht mit der Qualität der Werke, sondern mit der kontroversen Persönlichkeit des Künstlers zusammenzuhängen. Die Schwester Loeb, Denise Colombe, die kurz vor dem Tod de Staëls eine kleine Fotoserie von ihm erstellte, erklärte, dass ihr Bruder seine Entscheidung de Staël nicht unter Vertrag genommen zu haben, später bereut habe. Im Anschluss hätte er als Begründung angeführt: *„Il est trop grand.“*<sup>248</sup> Zwischen 1948 und 1950 stand de Staël bei keinem Galeristen unter Vertrag und konnte keinen weiteren gewinnen, seine Werke auszustellen. Zwar

---

<sup>244</sup> von Beyme 2005, S.210.

<sup>245</sup> Vgl. F Dezember 2005a; du Bouchet 2003, S.48; Lledo 1995, S.101.

<sup>246</sup> Vgl. AK Paris 2003, S.47; Colomb/ Carré 1986 S.5, S.11, S.126-129, S.210f.

<sup>247</sup> F Dezember 2005a.

<sup>248</sup> Greilsamer 1998, S.309.

erfolgen 1948 weitere Ausstellungen<sup>249</sup>, die jedoch in Paris kaum Beachtung fanden.

#### 3.2.2 Präsentationen in Salonausstellungen

Eine weitere Möglichkeit, Kunstwerke in der Öffentlichkeit zu präsentieren, bot sich neben den Galerien bei Salonausstellungen. Die Salons waren Schauplätze von Richtungskämpfen und Auseinandersetzungen über einzelne Werke. Junge Avantgardenkünstler schlossen sich seit Ende des 19. Jahrhunderts zusammen, um ihre Kunst einer breiten Öffentlichkeit zu präsentieren. Die Salons waren lang erwartete Ereignisse und populäre Informationsstätten. Sie gaben den Künstlern die Möglichkeit öffentlich ihre Positionen mit Hilfe ausgesuchter Werke zu definieren.<sup>250</sup>

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden verschiedene Salons wieder eröffnet oder entwickelten sich neu. Sie beschäftigten sich mit unterschiedlichen Kunstrichtungen. So gab es etwa den *Salon des Réalités nouvelles*, den *Salon de Mai* oder den *Salon d'Automne*. Für viele Künstler boten diese Salons nach dem Krieg die einzige Möglichkeit, sich in der Öffentlichkeit zu präsentieren, wenn sie nicht von einem Kunsthändler vertreten wurden. Sie konnten damit auf sich aufmerksam machen, sich mit anderen, eventuell sogar gleich gesinnten Künstlern treffen und austauschen. Die Salons boten im Gegenzug zu den Verträgen der Galerie allerdings keine Sicherheit, sie waren rein 'ideel', boten aber die Möglichkeit des künstlerischen Kontaktes mit der Öffentlichkeit und den Austausch mit den Kollegen. Die Konkurrenz war sehr groß und es fanden sich zum Teil einige hundert Teilnehmer bei einer Veranstaltung. Nur wer vertraglich an eine Galerie gebunden war und durch sie vertreten wurde, konnte von seiner Kunst leben.<sup>251</sup> Zwar boten die Salons auch weniger bekannten Künstlern die Möglichkeit auszustellen, aber auch deren Aufnahme war beschränkt und es fand

---

<sup>249</sup> Es folgte eine Einzelausstellung in Montevideo und eine Gruppenausstellung im Dominikanerkonvent von Saulchoir, in der Nähe von Paris. Die Gruppenausstellung erfolgte unter der Teilnahme von Lansky, Adam, Braque und Laurens. Die Ausstellung ist nicht dokumentiert und Besprechungen haben sich nicht erhalten. Im gleichen Jahre fand in Montevideo von der Vereinigung *Amigos del Arte* auf Anregung von Hector Sgarbi, einem Freund de Staëls, eine Einzelausstellung statt. Léon Degand lebte seit dem Ende des Krieges in Südamerika und organisierte dort sehr erfolgreich Ausstellungen, besonders französischer Künstler. So im März in Sao Paulo eine Gruppenausstellung (u.a. Kandinsky, Leger, Arp und de Staël), die zwar große Resonanz beim einheimischen Publikum fand, in Frankreich aber kaum beachtet wurde. Es haben sich keine Kritiken und Besprechungen zur Ausstellung erhalten, vgl. Hartmann 1995, S.21ff.

<sup>250</sup> Vgl. LR 2001, S.1019; Viatte 1981, S.28-31.

<sup>251</sup> Siehe dazu: AK Frankfurt 1994a, S.4-8; AK Paris 1981, S.263-268; Durozoi 2001, S.37; LR 2001, S.1019.

eine Vorauswahl durch ein Salonkomitee statt.<sup>252</sup> So präsentierte der *Salon de Mai* in der Hauptsache figurative und surrealistische Werke, der *Salon des Réalités nouvelles* präsentierte abstrakte Kunst und wurde zur Domäne der Konstruktivisten und Vertretern der Hard-Edge-Malerei. Wie der *Salon de Mai*, so war auch der *Salon d'Automne* liberaler und öffnete sich kurz nach dem Krieg allen Kunsttendenzen.<sup>253</sup>

Allein diese knappe Aufzählung beweist, dass die Teilnahme an einem der genannten Salons eine bewusste Entscheidung für eine bestimmte 'künstlerische Haltung' darstellte. Im Folgenden wird aufgezeigt, in welchen Salons de Staël ausstellte, aus welchen Gründen er dies tat und welche Werke er dort wie präsentierte. Des Weiteren wird untersucht, inwieweit er aus der Masse der dort ausstellenden Künstler hervortrat.

#### 3.2.2.1 Der *Salon de Mai*

Das Gründungsdatum des *Salon de Mai* wird mit dem Jahr 1945 angegeben. Bernard Dorival, ein Mitglied des Salonskomitees, beschrieb die Gründe für die Entstehung des Salons mit „*la ferme décision de mettre en lumière et de favoriser ce nouvel essor de l'art français que l'occupation avait rendu indispensable et que la Libération avait exalté.*“<sup>254</sup> Ein Hauptanliegen des Salons war demnach, die neue französische Kunst zu fördern. Die Entstehung des *Salon de Mai* markiert gleichzeitig die Erneuerung der *École de Paris* und er wurde für die *jeune peinture française* sehr schnell der bedeutendste Salon. So zeigte der *Salon de Mai* in der Hauptsache figurative und surrealistische Werke.<sup>255</sup> Es waren aber auch abstrakte Werke zugelassen, wie beispielsweise das 1945 von de Staël präsentierte Werk *Astronomie-Composition*, von 1944.<sup>256</sup> Der Salon galt als liberal. Er war eine renommierte Veranstaltung, da sich auch bekannte Künstler wie Matisse nicht scheuten, darin auszustellen<sup>257</sup> und auch Picasso galt als eine der Galionsfiguren des Salons.<sup>258</sup> Um überhaupt im *Salon de Mai* ausstellen zu dürfen, war es

---

<sup>252</sup> Die Aufnahmebedingungen der verschiedenen Salons werden, soweit es zu recherchieren war, in den folgenden Unterkapiteln aufgeführt.

<sup>253</sup> Vgl. Barrer 1992, S.137-139; Koenig 1990, S.9.

<sup>254</sup> Koenig 1990, S.9f.

<sup>255</sup> Vgl. Koenig 1990, S.9.

<sup>256</sup> Vgl. WV S.193, Bildnummer 39.

<sup>257</sup> Vgl. dazu die Ausstellungskataloge zu den Veranstaltungen des *Salon de Mai* im Zeitraum 1944 bis 1955.

<sup>258</sup> Vgl. Koenig 1990, S.9.

notwendig, die Unterstützung eines Malers des Komitees oder einer Galerie<sup>259</sup> zu bekommen, deren Schützlinge im Komitee waren.<sup>260</sup>

Nicolas de Staël nahm am ersten *Salon de Mai*<sup>261</sup> teil und stellte hier regelmäßig von 1945 bis 1955 aus.<sup>262</sup> Er präsentierte seine Werke in einer publikumswirksamen Ausstellung. Allerdings war hier die Konkurrenz auch größer als in einer Galerie, die möglicherweise eine Einzelausstellung seiner Werke realisierte. Aus der Zeit von 1945 bis 1948 sind keinerlei Dokumente erhalten, die darüber berichten, wie seine Werke aufgenommen wurden. Sie scheinen demnach in der Masse der ausgestellten Werke, neben der Konkurrenz, die im Gegensatz zu ihm vor allem figurative Werke präsentierte, nicht aufgefallen zu sein, zumindest erfuhren sie von den Kritikern keine Beachtung.

Allerdings avancierte er 1946 zum Mitorganisator des *Salon de Mai* neben Auricoste, Despierre, Coutaud, Coutourier, Diehl, Fougeron, Gischia, Giacometti, Gili, Gruber, Humblot, Labisse, Pignon, Tal Coat, Vénard und Viellard. De Staël war nur kurze Zeit im Komitee<sup>263</sup> und er war, wie Lledo es beschreibt, „*the only abstract painter among this group*“.<sup>264</sup> Diese Tatsache lässt wiederum vermuten, dass de Staël in dieser Zeit doch eine gewisse Bekanntheit erlangt hatte oder zumindest einflussreiche Persönlichkeiten von sich überzeugen konnte. Aus welchem Grund er im darauf folgenden Jahr nicht mehr im Ausstellungskomitee vertreten war, ist nicht mehr nachzuvollziehen.

#### 3.2.2.2 Der *Salon des Réalités nouvelles*<sup>265</sup>

1945 wurde mit der Gründung des *Salon des Réalités nouvelles*, den Künstlern eine weitere Möglichkeit geboten, ihre Werke einer größeren Öffentlichkeit zu präsentieren. Der „Salon der neuen Wirklichkeiten“ entwickelte sich schnell zu

---

<sup>259</sup> Lledo beschrieb in diesem Zusammenhang folgende Galerien als wichtig und einflussreich: „*In the context of the „jeunes peintres de la tradition française“, „official“ galleries such as the Galerie de France, the Galerie Charpentier, or the Galerie de Babylone (founded in 1952), regularly showed and promoted the works of artists such as Tal Coat, Manessier, Signier, Bizaine, Estève and other young or not so young French painters*“, Lledo 1995, S.106, S.108.

<sup>260</sup> Vgl. Lledo 1995, S.108; Koenig 1990, S.9.

<sup>261</sup> Vgl. AK Paris 2003, S.42, Nicolas de Staël nahm vom 29. Mai bis 29. Juni 1945 am ersten *Salon de mai* teil, siehe auch AK Paris 1945.

<sup>262</sup> Vgl. AK Paris 2003, S.42: de Staël nahm bis zu seinem Tod, mit Ausnahme des Salons von 1948, an allen Veranstaltungen des *Salon de Mai* teil. Vgl. hierzu die Ausstellungskataloge des *Salon de Mai* von 1945 bis 1955.

<sup>263</sup> Vgl. WV 1997, S.847.

<sup>264</sup> Lledo 1995, S.140.

<sup>265</sup> Der Begriff *Réalités Nouvelles* stammte von Apollinaires und wurde bereits von der Gruppe *Renaissance Plastique* für eine Serie von drei Ausstellungen in der *Galerie Charpentier* im Jahre 1939 verwendet. Obwohl sich die meisten Aussteller 1946 beim ersten *Salon des Realites Nouvelles* wieder trafen, kann man die Ausstellung von 1939 höchstens als einen Vorläufer, aber keineswegs als ersten Salon bezeichnen, vgl. AK Paris 1981, S.263-268.

großer Bedeutung für die internationale Kunstszene. Als Mitbegründer gelten, neben der Gruppe um den Kritiker und Philosophen Léon Degand auch César Domela<sup>266</sup>, Josef Albers, Serge Poliakoff, Sonia Delaunay, Arp, Dewasne und Fredo Sidès. Die Ziele des Salons wurden im ersten Artikel der 1946 niedergelegten Statuten beschrieben und verkörpern damit die eigentliche Entstehung des Salons:

*„die Gesellschaft Abstraction-Creation, 1931 gegründet und 1946 in die Gesellschaft Salon des Réalités nouvelles umgewandelt, hat zum Ziel: die Organisation von Ausstellungen in Frankreich und im Ausland, und zwar ausschließlich mit Kunstwerken aus dem Bereich der normalerweise konkret, nichtfigurativ oder abstrakt genannten Kunst, das heißt einer Kunst, die sich von direkter Vision oder Interpretation der Natur völlig befreit hat.“*<sup>267</sup>

Der Salon beschäftigte sich von 1946 bis 1956 ausschließlich mit abstrakter Kunst, die folgendermaßen beschrieben wurde: „ART ABSTRAIT – CONCRET – CONSTRUCTIVISME – NON FIGURATIF“<sup>268</sup>. Schon hier zeigen sich die damaligen Schwierigkeiten, die die Gründungsmitglieder bei der Definition von abstrakter Kunst hatten. Die Begriffe „konkret“, „nicht-figurativ“ und „abstrakt“ sind keineswegs Synonyme, sondern bezeichnen verschiedene Auffassungen, deren Definition jedes Mal wieder neue Diskussionen hervorrief.<sup>269</sup>

Der *Salon des Réalités nouvelles* war der erste Salon in Paris, in dem rein abstrakte, nicht figurative Kunst ausgestellt wurde. In der Nachkriegszeit fand die Abstraktion in Frankreich kaum Akzeptanz und nur wenige bekannte Kunstkritiker setzten sich für die Ausstellungen des Salons ein. Die Pariser Galeristen hatten keinen Einfluss auf den Salon. Die Auswahl fand über Künstlerkollegen statt, die einander vorschlugen, und die Jury fällte die Entscheidung über die Aufnahme. Wie anhand der oben aufgeführten Statuten deutlich wurde, waren sich die Mitglieder des Salons nicht einig über die Definition von abstrakter Kunst. So scheinen bis 1950 keine verbindlichen Aufnahmekriterien festgelegt worden zu sein. Zwischen 1946 und 1949 bestand eine große Offenheit allen Künstlern gegenüber, die sich der abstrakten Kunst zugehörig fühlten. Der Salon repräsentierte in dieser Zeit hauptsächlich zwei Richtungen abstrakter Kunst: die geometrische und die lyrisch abstrakte Kunst. Ab spätestens 1950 wurde eine

---

<sup>266</sup> Nicolas de Staël kannte Domela, Degand und Dewasne. 1943 hatte de Staël durch die Fürsprache Domelas die Beteiligung an der Gruppenausstellung in der *Galerie Jeanne Bucher* erreicht. Zudem hielt der Kontakt auch darüber hinaus an. Wie aus den *livres d'or* zu den Ausstellungen bei Jeanne Bucher hervorgeht, hatten Domela, Degand und Dewasne auch die Einzelausstellung besucht.

<sup>267</sup> AK Paris 1981, S.263.

<sup>268</sup> Zitat aus den 1946 verfassten Statuten des Salons, AK Paris 1981, S.263.

<sup>269</sup> Vgl. AK Paris 1981, S.263-268; AK Paris 2003, S.44.

strengere Auswahl getroffen und der Salon wurde in der Hauptsache zu einem Ausstellungsort für die geometrische Abstraktion.

Der Salon wurde ab 1947 von einem gewählten Büro oder Komitee geleitet, welches sich zum überwiegenden Teil aus Künstlern zusammenstellte.<sup>270</sup> Die verschiedenen Richtungen wurden in unterschiedlichen Sektionen ausgestellt und jede Gruppe arbeitete für sich. Es gab eine strikte Trennung zwischen den einzelnen Richtungen. Der *Salon des Réalités nouvelles* lag unter der Direktion des Kreises um Denise René, Léon Degand, Michel Seuphor und der Zeitschrift *Art d' Aujourd'hui*. Sie galt als eine der führenden und prägenden Kunstzeitschriften dieser Zeit.<sup>271</sup>

Der Bedarf nach einer Ausstellungsmöglichkeit für abstrakte Kunst zeigt sich an der steigenden Teilnehmerzahl: 1946 nahmen 89 Künstler am Salon teil; 1947 bereits 155 Künstler mit 300 Werken und im folgenden Jahr 366 Künstler mit 663 Werken. Der Salon war in den zehn Jahre zwischen 1946 und 1956 Ausstellungsort avantgardistischer Kunst und hatte internationale Bedeutung. 1956 wurde die Satzung des Salons geändert und die Zielsetzung wurde auf die einfache Formel gebracht: „Ausstellungen gemeinhin abstrakt genannter Kunst zu organisieren“<sup>272</sup>. Damit entfernte man sich mehr und mehr von der ursprünglichen Zielsetzung, die Kriterien wurden verwässert und der Salon verlor somit an Bedeutung.

Wie erwähnt gehörte zu den Gründungsmitgliedern des Salons auch César Domela, mit dem Nicolas de Staël seit 1943 befreundet war. Domela hatte die Ausstellungsbeteiligung de Staëls in der Galerie Bucher erwirkt und unter anderem zusammen mit de Staël zwei Ausstellungen in der *Galerie Bucher* und *Galerie L'Esquisse* realisiert. Das *livre d'or* zur Ausstellung bei Bucher beweist, dass unter anderem zwei weitere Begründer des *Salon des Réalités nouvelles*, Léon Degand und Dewasne, unter den Besuchern der Bucher-Ausstellung waren.<sup>273</sup> Obwohl Nicolas de Staël in der Zeit von 1945 bis 1951 abstrakte Kunst schuf, in engerem Kontakt zu den Begründern des Salons stand und sich seine Kunst an der geometrischen und später an der lyrischen Abstraktion orientierte und er damit die Vorgaben des Salons erfüllt hätte, nahm er nicht daran

---

<sup>270</sup> Mitglieder waren beispielsweise Hans Arp, Sonia Delaunay, Jean Dewasne und Albert Gleizes. Die Zusammensetzung des Komitees veränderte sich bis 1952 kaum. Zwischen 1953 und 1956 spiegelt die Vielzahl der Personen, die die Ämter innehatten die latente Krise des Salons wieder, die erst 1956 durch die Änderung der Statuten beendet wurde, vgl. AK Paris 1981, S.264ff.

<sup>271</sup> Vgl. Koenig 1990, S.9; AK Frankfurt 1994a, S. 4-8; AK Paris 1981, S.263-268; Durozoi 2001, S.37; AK Paris 2003 S.44.

<sup>272</sup> AK Paris 1981, S.273.

<sup>273</sup> Vgl. G 1945.

teil.<sup>274</sup> Er weigerte sich, genauso wie André Lansky, am ersten *Salon des Réalités* teilzunehmen. Dadurch verlor er den Kontakt zu Dewasne und Domela.<sup>275</sup> Über die genauen Gründe, warum de Staël nicht am Salon teilnahm, vermag man nur mehr zu spekulieren. Ein Zeitgenosse berichtet dazu in seinem Tagebuch:

*„Il semble surprenant que ni Staël, ni Lansky – novateurs peu contestés de l’art abstrait – ne soient exposés au premier Salon des réalités nouvelles. À moins qu’ayant l’un et l’autre dépassé les formules périmées dont usent encore la plupart des participants de ce salon, leur place eût été inexplicable dans ce qu’il faut bien appeler déjà une rétrospective. Tout va si vite à Paris qu’il est vraiment difficile de se tenir au courant. Mais cela fait plaisir d’apprendre que Nicolas de Staël se trouve maintenant dans le peloton de tête.“*<sup>276</sup>

Demnach schien es auch damals teilweise verwunderlich, dass weder de Staël noch Lansky, beide damals noch junge und unbekannte Künstler, die Möglichkeit nutzten, sich in einem weiteren Salon und damit einer größeren Öffentlichkeit zu präsentieren. Nicolas de Staël schickte niemals ein Bild zu den Ausstellungen des Salons. Ein möglicher Grund dafür lässt sich in einem Brief Ende der 1950er Jahre finden, welchen de Staël an seinen Freund Pierre Lecuire schickte:

*„l’absolu, impossible à saisir, l’absolu, le parfait, le cube, le cercle, le pur esprit et toute cette famille n’est possible qu’en éclat de rire ou sous-entendu pour moi. [...] l’éternel c’est une minute un instant ce qui fait l’éternel, c’est le nuage, une rigolade, on ne sait rien.“*<sup>277</sup>

De Staël betonte hier seine Vorbehalte gegen die strikte Auffassung der geometrischen Abstraktion, welche in seinen Augen zu einseitig war. Da der *Salon des Réalités nouvelles* in der Hauptsache die geometrische Abstraktion unterstützte, scheint darin ein Beweggrund für seine Nicht-Teilnahme zu liegen. Er selbst tendierte in seinem persönlichen Entscheidungsprozess nicht zu einer einzigen Richtung. Er ging bereits in den 1940er Jahren einen Mittelweg und schwankte zwischen den unterschiedlichen abstrakten Möglichkeiten.<sup>278</sup> So entfernte er sich tatsächlich nicht nur durch seine Weigerung, am *Salon des Réalités* teilzunehmen, sondern auch durch die Entwicklung seiner Malerei von den dogmatisch festgelegten Verfechtern der Abstraktion.

---

<sup>274</sup> Vgl. AK Paris 2003, S.44. Chavez behauptet in ihrem Buch, de Staël wäre sowohl im *Salon de Réalités Nouvelles* als auch im *Salon de Mai* ausgestellt worden, und das obwohl deren Konzepte sehr gegensätzlich waren, vgl. Chavez 1996, S.16; „[...] *In this sense de Staël’s absence [...] from the first Salon des Réalités Nouvelles (1946) could be considered symptomatic*“, Lledo 1995, S.69.

<sup>275</sup> Vgl. AK Paris 2003, S.44.

<sup>276</sup> Zitat aus dem Tagebuch von Claude Mauriac, die zitierte Stelle ist datiert mit „samedi...août 1946“, hier zitiert nach Greilsamer 1998, S.178f.

<sup>277</sup> WV 1997, S.869, Brief an Pierre Lecuire, Paris, 1.12.1949.

<sup>278</sup> „[...] *de Staël’s stance midway between instinct and reason, his reason, his idea of “perfection inconsciente” versus “imperfection consciente” and his undogmatic attitude towards “truth” implied artistic values that could not easily accommodate the mainstream chapels that were dividing the militant artistic milieu. From a theoretical point of view, this can be presumed to be the reason why he never sent any paintings to the Salon des Réalités Nouvelles exhibitions*“, Lledo 1995, S.70.

### 3.2.3 Zwischenergebnis

Nach seinem Bruch mit der Figuration erfuhr das Werk Nicolas de Staëls um 1942 einen ersten Wandel als er sich, wie dargestellt wurde, der Abstraktion zuwandte. Dieser Wandel war ausschlaggebend für seine weitere Karriere. Was veränderte sich an der Ausstellungssituation im Gegensatz zu den ersten zehn Jahren seiner Karriere?

Nicolas de Staël konnte zum einen, wie viele andere Künstler auch, vom günstigen Klima der Nachkriegszeit in Paris profitieren, ebenso förderte der Aufschwung des Kunstmarktes in Paris auch seine Karriere. Er hatte das Glück, schon mit seinen ersten abstrakten Werken nach seiner 'Übersiedlung' nach Paris erste Erfolge zu verbuchen. Er fand Galeristen, die seine Werke ausstellten und konnte zudem an verschiedenen Salonausstellungen teilnehmen. Es entwickelte sich in der Präsentation seiner Werke ein Wandel, da er innerhalb kurzer Zeit erstmals die Möglichkeit erhielt, an Einzel-, Gruppen- und Salonausstellungen teilzunehmen und seine Werke in einem größeren Rahmen der Öffentlichkeit zu präsentieren. Erst durch diese Präsentation hatte er die Gelegenheit, Käufer zu finden und bekannt zu werden. Erstaunlich ist, dass der Künstler innerhalb weniger Monate eine Reihe von Ausstellungen realisieren konnte. Was hatte sich innerhalb dieser kurzen Zeit Grundlegendes verändert?

Durch die Vermittlung seiner Künstlerkollegen (Domella und Magnelli) kam er in Kontakt mit dem künstlerischen Milieu in Paris und mit Pariser Galeristen. Er erreichte durch ihre Unterstützung die Beteiligung an einer ersten Gruppenausstellung, der weitere folgen sollten. Deutlich wird hier, wie wichtig Galerieausstellungen waren und wie viel von der Person des Galeristen abhing. Einerseits konnte die Zusammenarbeit mit einem Galeristen die Karriere fördern oder andererseits stagnierte sie, trotz der gesicherten Abnahme von Bildern durch einen Kunsthändler. Jeanne Bucher nahm rückblickend betrachtet für den Beginn seiner Karriere die wichtige Rolle einer 'Initialzündung' ein. Sie unterstützte de Staël und ließ ihn als Erste, nach seinem Wandel zur Abstraktion, an einer Gruppenausstellung teilnehmen. So scheint der Wandel zur Abstraktion ausschlaggebend für seinen Erfolg gewesen zu sein. Gemeinsam mit seinen Galeristen präsentierte sich de Staël als abstrakter Künstler und das Frühwerk wurde fortan negiert. In der Folge brachte Jeanne Bucher ihn in Kontakt zu weiteren Galeristen (L'Esquisse, Carré) und wichtigen Persönlichkeiten der Kunstszene, die dann wiederum weitere Ausstellungen organisierten oder seine Werke ankauften. Zudem konzipierte sie selbst eine Einzelausstellung mit Werken de Staëls. Innerhalb von zwei Jahren (1944-1946) erfuhr seine Karriere einen plötzlichen Aufschwung. Dies verhalf ihm zu der Realisation von zwei Einzel- und

drei Gruppenausstellungen in verschiedenen Galerien. Insgesamt konnte de Staël bei diesen Ausstellungen zwar kaum Bilder verkaufen, dennoch kann man hier, wenn schon nicht von einem finanziellen, so doch von einem 'moralischen' Erfolg sprechen. Durch die Unterstützung Jeanne Buchers machte der Künstler sich einen Namen in den Pariser Kunstkreisen, lernte die einflussreichen Persönlichkeiten kennen und bekannte Künstler seiner Zeit wie Picasso und Braque besuchten die Ausstellungen. Erst mit dem Tod Jeanne Buchers kam es zu einem Einbruch. Die Unterstützung der wichtigen Galeristin fiel weg. Zudem wurde die *Galerie L'Esquisse* nach dem Krieg geschlossen, und so konnte er auch hier keine weiteren Ausstellungen mehr realisieren. De Staël erhoffte sich von der Zusammenarbeit mit dem Galeristen Louis Carré Vorteile für seine Karriere. Zwar kaufte dieser seine Werke an, stellte sie aber dann nicht aus. So trennte sich Nicolas de Staël 1948 von Carré in der Hoffnung, einen Galeristen zu finden, der ihn mehr unterstützen würde und seine Werke durch Ausstellungen weiter bekanntmachte. Es lässt sich hier ein strategisches Vorgehen erkennen. Zwischen 1946 und 1950 folgen in Paris keine Galerieausstellungen mehr, es bot sich für de Staël lediglich die Möglichkeit, seine Werke in den regelmäßig stattfindenden Salons neben vielen anderen Künstlern zu präsentieren.

Deutlich wird auch, dass die genannten Galerien in der Hauptsache junge, moderne 'Avantgardekünstler' vertraten; das heißt vor allem abstrakt arbeitende Künstler.

Betrachtet man die Werkpräsentation bei den Salonausstellungen so zeigt sich, dass sich de Staël von Beginn an für einen weniger festgelegten Weg entschied und die strikte Haltung des *Salon des Réalités nouvelles* ablehnte. Er setzte sich durch seine Teilnahme am *Salon de Mai* erstmals öffentlich mit zeitgenössischen Künstlern direkt auseinander. Allerdings fand sein Werk neben der großen Konkurrenz zunächst keine Erwähnung. Seine undogmatischen Vorstellungen zeigen sich auch im Wandel seines Werkes. Er überschritt 'plötzlich' die Grenze von Figuration zu Abstraktion. Auch die Lager innerhalb der Abstraktion, von geometrischer hin zur lyrischer Abstraktion, wechselte er fließend. An dieser Stelle sei ein weiteres Mal darauf hingewiesen werden, dass damals die Lager innerhalb der Abstraktion streng getrennt waren und sehr um gegenseitige Abgrenzung bemüht waren.

### 3.3 Gilt Nicolas de Staël als Avantgardenkünstler<sup>279</sup>?

Nicolas de Staël wurde von der Öffentlichkeit zu Lebzeiten und auch lange danach, erst ab 1942, also mit seinen 'abstrakten' Bildern wahrgenommen. Seine figuratives Frühwerk (1932 bis 1942) fand, wie bereits dargestellt wurde, kaum Beachtung. Dies ist einerseits damit zu begründen, dass seine Werke zu Lebzeiten erst ab 1943 durch Ausstellungen vermehrt in der Öffentlichkeit präsentiert wurden und dabei ausschließlich die abstrakten Werke gezeigt wurden. De Staël wurde durch seine Galeristen als abstrakter Künstler 'inszeniert'. Auch in Publikationen, die bereits zu Lebzeiten veröffentlicht wurden, fanden die ersten zehn Jahre seines Schaffens kaum Erwähnung. Eine detailliertere Beschreibung seiner Werke findet auch in der ersten Monographie über de Staël erst mit Werken ab 1942 statt. Diese Darstellung wurde letztendlich für nachfolgende Publikationen wegweisend und erst mit der Retrospektive seines Werkes im *Centre Pompidou* wurde seinem Frühwerk Beachtung geschenkt.

Nicolas de Staël selbst äußerte sich, wie gesehen, nicht zu seiner Frühphase und stellte sich den Zeitgenossen als abstrakter Künstler dar. Er trat in Paris erstmals ausschließlich mit abstrakten Werken in Erscheinung. Wie dargestellt wurde, konnte er mit diesen Ausstellungen erste Erfolge vorweisen. Zwar war der Kreis der 'Ausstellungsbesucher' durch die historischen Gegebenheiten zunächst begrenzt, jedoch konnte de Staël in Künstlerkreisen eine gewisse Bekanntheit erlangen.

Wie das Frühwerk, so ist auch die Zeit des Wandels schlecht dokumentiert, da die Bilder zerstört und Briefe aus der Zeit von 1938 bis 1943 nicht aufgefunden werden konnten.<sup>280</sup> Zudem wurden unter den politischen Gegebenheiten<sup>281</sup> Einladungen zu privaten Ausstellungen selten ausgegeben, Kataloge kaum erstellt und dementsprechende Rezensionen in Zeitungen zu diesen avantgardistischen Ausstellungen selten veröffentlicht. Einzige Quelle sind Aussagen von Zeitzeugen. Insgesamt ist festzustellen, dass in dem überwiegenden Teil der Untersuchungen dieser Zeit, dem jungen, noch unbekanntem Künstler de Staël nur sehr wenig Aufmerksamkeit gewidmet wird. Dies ist im Nachhinein damit zu erklären, dass ein Großteil der Autoren, die sich mit dem Werk de Staëls beschäftigten, ihren Schwerpunkt auf die lyrische Abstraktion oder figurative Kunst legten.

---

<sup>279</sup> Der Begriff der Avantgarde entstammt aus dem militärischen Sprachgebrauch. Zur Überwindung des rein chronologischen Avantgardebegriffs erscheint es sinnvoll, die Avantgarde als Radikalisierung der Moderne zu begreifen. Es werden daher auch oft Avantgarde und Moderne wie Synonyme behandelt, vgl. von Beyme 2005, S.31-34.

<sup>280</sup> Françoise de Staël beschreibt dazu, dass die Briefe dieser Zeit nicht gefunden wurden, vgl. F Dezember 2005. Darüberhinaus kann man aufgrund der politischen Bedingungen davon ausgehen, dass Zeugnisse während und nach der Zeit des Zweiten Weltkrieges verloren gingen.

<sup>281</sup> Die deutsche Besatzung erachtete diese Art von Kunst als 'degeneriert'. Diffamierte Künstler und Galerien, die sie unterstützten, sahen sich gezwungen im Verborgenen zu agieren.

---

Ab 1942/43 wandte sich de Staël plötzlich der abstrakten Kunst zu. Er wandte sich damit von seiner traditionellen Akademieausbildung ab. Die Abstraktion war damals in den weiten Kreisen der Bevölkerung nur wenig anerkannt und galt als Avantgardekunst. Künstler wie beispielsweise Kandinsky waren zu dieser Zeit nur einem kleinen Kreis bekannt. De Staël entwickelte sich sehr frei zwischen den verschiedenen Lagern der Abstraktion, seine Werke verfolgen keine 'strikte Linie', sondern lassen einen Wandel von der geometrischen hin zu einer an der lyrischen Abstraktion orientierten Malerei erkennen.

Darüberhinaus wurde er in den Jahren 1943 bis 1946 von Avantgardegalerien, wie die *Galerie Jeanne Bucher* und die *Galerie L'Esquisse* vertreten. Er schien demnach auch 'offiziell' als Avantgardekünstler zu gelten.

### 4. DER WANDEL (1949-1952)

#### 4.1 Veränderungen im Werk

In der Zeit zwischen 1949 und 1952 wandelte sich das Werk Nicolas de Staëls erneut. Aus diesem Zeitraum von drei Jahren sind circa 150 Werke erhalten. Der Künstler schuf damit ähnlich viele Bilder wie in der davorliegenden Werkphase (1942/43 bis 1948). Gemessen an der verkürzten Zeitspanne verdoppelte sich demnach seine Werkproduktion. Zudem ist ab 1949 ein erneuter stilistischer Wandel bemerkbar. Zwar behielt der Künstler den äußerst pastosen Farbauftrag der Vorjahre bei, allerdings wird anhand der Werke *Rue Gauguet* [Abb. 48]<sup>282</sup> und *Composition* [Abb. 49] aus dem Jahr 1949 deutlich, dass de Staël die komplexen, lyrischen Kompositionen der Vorjahre verließ. Dabei verschwanden einzelne Linien fast vollkommen und seine Malerei entwickelte sich zu räumlichen Arrangements aus nebeneinander gelegten Flächen. In beiden Werken scheinen sich die verschiedenen Formen in- und gegeneinander zu schieben. Obwohl der Künstler mit Flächen arbeitete, ergibt sich ein dynamischer Eindruck aufgrund der verschiedenen größeren und kleineren Farbflächen, die teilweise durch Diagonalen voneinander abgegrenzt werden. Die Farben sind sehr pastos in verschiedenen Schichten übereinander aufgetragen und lassen so die verschiedenen Arbeitsgänge sichtbar werden. De Staël arbeitete in dieser Zeit sehr langsam. Er überarbeitete seine Bilder immer wieder und nutzte für den Farbauftrag nun auch Messer oder Spatel,<sup>283</sup> womit er den Gemälden zu einer ganz eigenen Materialität verhalf. In dem Vorwort zur Ausstellung in Montevideo im Oktober 1948 staunte Pierre Courthion über das Gewicht der Gemälde: „*Pour Nicolas de Staël, il n’y en a jamais assez: il pose, il empâte et superpose. Chez lui, l’autre jour, rue Gauguet, il m’a fallu les deux bras pour soulever, tant elle était alourdie de couleurs, une toile de petit format.*“<sup>284</sup> Ende 1949 wird das Gewicht der Gemälde immer beträchtlicher, denn die Arbeit mit dem Spachtel verlangt immer größere Formate, um das Bild nicht gedrängt wirken zu lassen. So entwickelt sich im Folgenden die Malweise de Staëls, wie anhand der Werke *Composition en gris et bleu* [Abb. 50]<sup>285</sup> und *Composition* [Abb. 51] deutlich wird, zu immer größer werdenden Farbflächen. Die äußeren Bereiche der Bilder sind nun von Formen geprägt, welche parallel zum Bildrand aufgebaut sind. Es ergibt sich dadurch in diesen Bereichen ein statischer und ruhiger Eindruck. Zur Bildmitte hin dagegen wirken die Werke aufgrund von Diagonalen und kleineren Farbflächen

---

<sup>282</sup> Nicolas de Staël besaß in der Rue Gauguet ein Atelier. Die Bedeutung der Werktitel wird, um Wiederholungen zu vermeiden, in Kapitel 5.2.1 näher untersucht.

<sup>283</sup> Vgl. WV 1997, S.111.

<sup>284</sup> WV 1968, S.110.

<sup>285</sup> Das Bild *Composition en gris et bleu* wird in Kapitel 4.3.1 einer genaueren Betrachtung unterzogen.

dynamischer. Im Gegensatz zu vorherigen Werkphasen wird die aufgetragene Farbe heller [Abb. 52]. Es stehen nun Farbflächen im Vordergrund, die sehr großflächig sind und in ihrer Gestaltung an Werke Serge Poliakoffs [vgl. Abb. 50; Abb. 51 mit Abb. 53, Abb. 54; Abb. 54a] erinnern. Beide Maler fügten geometrische Formen ineinander, und obwohl die Bilder gleichmäßig aufgebaut sind, vermitteln sie eine spannungsgeladene Intensität. Sowohl Poliakoff als auch de Staël arbeiteten mit mehreren Farbschichten um den gewünschten Farbton zu erreichen. Trotz der ähnlichen Arbeitsweise beider Maler trennt sie ein großer Unterschied: Poliakoff begann damit, dass er die Kombination der Formen auf die Leinwand zeichnete. Dieser Ansatz, in dem sich allein die Farbe wandelt, lässt nur wenig Raum für eine Entwicklung im weiteren Arbeitsprozess. Seine Malweise trägt die Spuren einer langwierigen Genese, der eine plastische Konzeption vorangeht. Im Gegensatz dazu entbehrt die Technik de Staëls jeder Methodik. Form, Farbe und auch Materialeffekte ergeben sich aus spontaneren Arbeitsweisen, die einer inneren Notwendigkeit oder intensiven Suche des Künstlers zu folgen scheinen.

Auffallend an den Werken Nicolas de Staëls in diesem Zeitraum ist, dass erstmals neben 'normalformatigen' Bildern vermehrt Werke großen Ausmaßes auftauchen,<sup>286</sup> die damals in Paris sehr ungewöhnlich waren.<sup>287</sup> Die Maler der Nachkriegszeit schufen in der Hauptsache kleinere Formate. So hat das eben erwähnte Werk *Rue Gauget* [Abb. 48] die Ausmaße von 200 x 240 cm und es folgen 1950 mit *Composition* (200 x 400 cm)<sup>288</sup> weitere großformatige Bilder. Nicolas de Staël äußerte sich 1950 in einem Brief über seine neuen Werke:

*„Braque est venu hier, il était bien content de ce que je fais, très longue, longue, bonne visite. Le très grand tableau part à Londres ces jours-ci par Lefebvre-Foinet. On l’a regardé tous les deux avec beaucoup de soin. Ted, je crois que l’on peut dire que ma façon de suggérer l’espace en peinture est toute nouvelle, j’ai parlé longuement avec Braque de cet article que je vous envoie et sur les tableaux là devant nos yeux.“*<sup>289</sup>

Das Hauptanliegen des Künstlers war demnach eine Beschäftigung mit der 'Darstellung' des Raumes, die sowohl in seinen Augen als auch nach Meinung Georges Braques völlig neu war.

Die großen Farbflächen in den Werken de Staëls brechen ab 1951, in kleine 'Mosaikformen' auf, wie am Beispiel von *Composition sur fond rouge* [Abb. 55] und *Composition* [Abb. 56] deutlich wird. Dieser neue Wandel wurde durch den

---

<sup>286</sup> Siehe dazu die aufgeführten Werke im WV 1997.

<sup>287</sup> Vgl. AK Paris 2003, S.17; Heitz 2003, S.88.

<sup>288</sup> Siehe dazu im AK Paris 2003 die Abbildung auf S.104/105.

<sup>289</sup> Zitat Brief an Theodore Schempp, Ende 1950, WV1997, S.927.

Besuch einer Ausstellung, die sich Mosaiken widmete, beeinflusst.<sup>290</sup> Vergleichbar mit *Composition en gris et bleu* [Abb. 50] von 1950 und den Werken dieser Phasen, erscheinen auch bei den neuen Bildern die Randbereiche aufgrund einer einheitlichen Farbgestaltung ruhig und statisch. Die vielfarbigen 'kleinen Mosaikstrukturen' werden in diese Farbfläche, in die Mitte des Bildes plazierte. Obwohl hier Diagonalen fast vollständig verschwinden und die Formen parallel am Bildrand ausgerichtet sind, ergibt sich auf Grund der Farbgestaltung und der verschiedenen Farbschichten ein dynamischer, spannungsgeladener Eindruck. Der Abschluss dieser Werkphase findet sich in *Les Toits* [Abb. 57] oder ursprünglich auch *Ciel de Dieppe* genannt,<sup>291</sup> welches 1951 begonnen und 1952 fertiggestellt wurde.<sup>292</sup> Das Bild ist in zwei Bereiche gegliedert: Der untere Teil, welcher ungefähr 1/3 des hochformatigen Bildes einnimmt, zeigt die für diese Phase charakteristischen 'Mosaikformen'. Es finden sich größere und kleinere, neben- und übereinandergesetzte Rechtecke, welche parallel an den Bildrändern ausgelegt sind. Die Farbe ist wieder sehr pastos in übereinanderliegenden Schichten aufgetragen. Dabei herrschen im unteren Bereich dunklere Töne wie Blau, Braun und Schwarz vor. Nach oben hin gehen die Farben in ein helleres Grau über. Auffallend ist eines der größten Quadrate am unteren rechten Bildrand, das von einem leuchtenden Rot umgeben ist. Die oberen 2/3 des Bildes werden von einer weiß-grauen Farbfläche dominiert. Von links nach rechts verlaufend wird diese immer dunkler. Die große, ruhig wirkende Farbfläche im oberen Bereich steht in einem großen Kontrast zum unteren Teil des Bildes. Durch die Aufsplitterung in viele unterschiedlich große und verschieden farbige Flächen ergibt sich ein Eindruck von Dynamik und Unruhe. Auf den ersten Blick sind für den Betrachter nur unterschiedliche Farbflächen zu erkennen. Die suggestive Kraft des Werktitels<sup>293</sup> *Les Toits* lässt aber schließlich eine weitere Deutung zu. Die verschiedenen Farbflächen sind nun als Dächer einer Stadt erkennbar, die durch eine Horizontlinie von einem grauen Himmel getrennt sind. Im Gegensatz zu anderen Bildern dieser Werkphase, wie beispielsweise das bereits vorgestellte *Rue Gauguet*, lässt hier der Werkstitel eine erweiterte Interpretation und gegenständliche Assoziation zu. Zudem scheint nun die Komposition eindeutiger und die Gestaltung des Bildes als 'Landschaftsgemälde' in der tradierten

---

<sup>290</sup> Es handelte sich um eine Ausstellung im Pavillon von Marsan in Paris, 1951, welche Mosaik aus Ravenna zeigte, vgl. du Bouchet 2003, S.61.

<sup>291</sup> Vgl. Greilsamer, S.218. In der Literatur wird allerdings ausschließlich der Titel *Les Toits* verwendet.

<sup>292</sup> Vgl. AK Paris 2003, S.94; das Werk wurde, laut vor 1956 nicht gezeigt, vgl. WV 1997, S.318.

<sup>293</sup> Ausgehend von *Les Toits* werden ab 1952 für die Werke de Staëls ausschließlich Titel mit einer 'beschreibenden Bedeutung' gewählt, wie beispielsweise *Paysage*, *Bouteilles*, *Fleurs* etc, die eine weitergehende Interpretation ermöglichen. Die bis dahin vorherrschenden Titel wie *Composition* oder *Étude* werden nur noch in wenigen Ausnahmen verwendet. Die Bedeutung der Werkstitel wird in Kapitel 5.2.1 weiter ausgeführt.

Aufteilung von 1/3 'Motiv' und 2/3 'Himmel' erkennbar. Wie in der weiteren Entwicklung des Oeuvres zu sehen sein wird, bildet *Les Toits* einen wichtigen Durchbruch in de Staëls Synthese zwischen bildnerischem und repräsentationellem Raum.

Insgesamt wird deutlich, dass de Staël im Zeitraum 1949 bis 1952 eindeutig der non-figurativen Abstraktion verhaftet war und zwar in dem Sinne, dass keine an Figuration oder Gegenständlichkeit orientierten Malweise zu erkennen ist.<sup>294</sup>

Zudem entwickelte sich der Künstler von der geometrischen Abstraktion (Anfang der 1940er Jahre) über die lyrische Abstraktion (bis 1949) hin zu einer neuen abstrakten Ausdrucksweise. Diese Farbflächenmalerei wurde teilweise in sehr großen Formaten ausgeführt.

Bis 1947/48 wird sein Werk von zeitgenössischen Künstlern beeinflusst, wie anhand von Alberto Magnelli oder auch Serge Poliakoff gezeigt wurde. Anfang der 1950er Jahre jedoch erreichte Nicolas de Staël originelle, eigenständige Bildformulierungen und es lassen sich keine unmittelbaren Vorbilder für seine genuinen Bildlösungen mehr finden.

Neben der Malerei beschäftigte sich Nicolas de Staël seit Beginn der 1950er Jahre ausgiebig mit Druckgraphik und Buchillustrationen. So ist vor allem das Jahr 1951 geprägt von der Beschäftigung mit diesen Arbeiten. Es fand auch in der Folge eine enge Zusammenarbeit mit verschiedenen Dichtern statt, deren Bücher der Künstler illustrierte. Im Folgenden soll vor allem das Werk Pierre Lecuires *Voir Nicolas de Staël* einer genaueren Betrachtung unterzogen werden.

## **4.2 Untersuchung der Künstlerrolle am Beispiel des Künstlerbuches *Voir Nicolas de Staël***

### **4.2.1 Künstlerbücher - eine Einführung**

Die Form der Buchillustration besteht schon seit Jahrhunderten. Ihr Kernpunkt ist die spannungsreiche Beziehung zwischen Bild und Text, wie sie sich beispielsweise in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei Eugène Delacroix zu Goethes Faust, Henri de Toulouse Lautrec und Odile Redon und bei Manet zu Edgar Allen Poe finden. Sie gelten als Vorläufer einer neuen Form der Buchillustration, die sich Anfang des 20. Jahrhunderts in Paris bildete und als *livre d'artiste* oder *livre de peintre*, im Deutschen als *Malerbuch*<sup>295</sup>, bezeichnet wurde.

---

<sup>294</sup> Diese Feststellung wird für die weitere Entwicklung seines Werkes noch von Bedeutung sein, vgl dazu Kapitel 5.1.

<sup>295</sup> Der Begriff *Malerbuch* stammt von Erhart Kästner. Die Autorin Michaela Spaar verweist darauf, dass dieser Begriff zu eng gefasst sei und die Bezeichnung des *Künstlerbuches* eine bessere

Ein *livre d'artiste* entstand meist in Zusammenarbeit zwischen Verleger, Künstler und Drucker beziehungsweise zwischen Künstler und Dichter. Es ist kein illustriertes Buch im gewöhnlichen Sinne, das heißt es wiederholt nicht noch einmal bildlich das im Text Geschilderte, sondern die Illustrationen treten in Dialog mit dem Geschriebenen. Ein literarischer Text bildet den Ausgangspunkt und der Künstler schafft aus einem inneren Erlebnis mit dieser Grundlage neue äquivalente Bilder und begibt sich in deren Atmosphäre. Diese Illustrationen sind ein Ausdruck der Begegnung zwischen Künstler und Dichter, beziehungsweise Dichtung. Entscheidende Merkmale des *livre d'artiste* sind die begrenzte Auflagenhöhe und die handschriftliche Signatur des Künstlers. Für das Aufkommen der *Künstlerbücher* wird allgemein das Jahr 1900 angegeben und ihre Entwicklung erreichte in der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg ihren Höhepunkt<sup>296</sup> hinsichtlich der Farbenpracht, der Vielzahl und Qualität der Veröffentlichungen und der sich vergrößernden Zahl von Verlegern. So erschienen im Herbst 1945 die Farbholzschnitte des Bildhauers Henri Laurens zu *Les Idylles* von Theokrit; 1947 wurde *Jazz* von Matisse veröffentlicht; 1948 erschien *Le Chant des morts* von Pierre Reverdy mit Lithographien Picassos und 1950 wurde Légers *Cirque* publiziert. Das *livre d'artiste* verlor schließlich in den 1970er und 1980er Jahren an Bedeutung.<sup>297</sup>

Nicolas de Staël fertigte ab 1949 verschiedene Künstlerbücher und Illustrationen für Bücher, und beschäftigte sich mit Zeichnungen und Druckgraphik, das heißt Holzstiche, Radierungen und Kupferstiche. So arbeitete er mit dem Dichter René Char zusammen, der schon 1946 zusammen mit Giacometti und 1947 mit Matisse Publikationen herausgegeben hatte.<sup>298</sup> 1953 erschienen die Illustrationen de Staëls zu Gedichten Chars: *Poèmes. Bois de Nicolas de Staël*<sup>299</sup>. Im gleichen Jahre realisierten sie zusammen mit *Arrière-histoire du poème pulvérisé*<sup>300</sup> ein weiteres Buchprojekt. Gleichzeitig begann de Staël bereits 1949 eine intensive Zusammenarbeit mit dem Dichter Pierre Lecuire. Zwischen 1949 und 1953 arbeiteten sie gemeinsam an *Voir Nicolas de Staël*. 1954 erschienen *Ballets-minute*<sup>301</sup> und *Maximes*<sup>302</sup> und 1965 erschien posthum *L'art qui vient avant*<sup>303</sup>. Die

---

Alternative darstellt, da nicht nur Maler sondern beispielsweise auch Bildhauer sich mit Buchillustrationen beschäftigten, vgl. Spaar 1998, S.21-28.

<sup>296</sup> Obwohl, wie beschrieben, das *Künstlerbuch* den Höhepunkt seiner Entwicklung in der Zeit nach 1945 erreichte, sei hier darauf hingewiesen, dass schon seit den 1920er Jahren beispielsweise Pierre Reverdy und Pablo Picasso gemeinsam *Künstlerbücher* erstellten. Als Beispiel sei hier das 1922 veröffentlichte Buch *Cravates de chanvres* genannt.

<sup>297</sup> Vgl. Spaar 1998, S.21-28.

<sup>298</sup> Vgl. Chavez 1996, S.79, S.82.

<sup>299</sup> Vgl. Char 1952.

<sup>300</sup> Vgl. Char 1953.

<sup>301</sup> Vgl. Lecuire 1954a.

<sup>302</sup> Vgl. Lecuire 1954b.

<sup>303</sup> Vgl. Lecuire 1965.

zuletzt genannten Werke entsprechen der oben aufgeführten Definition eines *livre d'artiste*. Nicolas de Staël setzte sich darin mit den Texten der Autoren auseinander, indem er seine Ideen und Gedanken dazu in seinen Bildern formulierte und darstellte. Diese wurde dann in Zusammenhang mit den Texten präsentiert. Insgesamt spielen die Künstlerbücher und Illustrationen für Bücher in Bezug auf das Gesamtwerk Nicolas de Staëls lediglich eine untergeordnete Rolle und wurden zu Lebzeiten kaum in der Öffentlichkeit präsentiert oder fanden bisher in der Forschung kaum Beachtung.

Im Folgenden wird das Werk Pierre Lecuires *Voir Nicolas de Staël* genauer betrachtet, dass bei der Einordnung in die oben genannten Definitionen Schwierigkeiten bereitet. Die Veröffentlichung stellt weder eine wissenschaftliche Analyse noch eine Abhandlung zum Werk dar. Es ist auch kein *Künstlerbuch* im gewöhnlichen Sinne, sondern ein Zwitter: *Voir Nicolas de Staël* ist eine poetische Abhandlung, die durch das Werk und die Person Nicolas de Staëls inspiriert ist. Diese besondere Form erscheint aufschlussreich für die Spezifik von de Staëls Werk und Wirkung, weshalb ihm hier ein besonderes Augenmerk gilt.

#### 4.2.2 *Voir Nicolas de Staël* (1949-1953)

Vor 1950 war die Berichterstattung über den Künstler und sein Werk sehr spärlich: es erschienen einige wenige, äußerst knappe Zeitungsartikel im Zuge von Ausstellungen und es wurde lediglich ein einziger Ausstellungskatalog<sup>304</sup> mit einem knappen Vorwort von Pierre Courthion publiziert. Die erste Monographie über den Künstler wurde 1951 von Roger van Gindertael, einem langjährigen und engen Freund de Staëls, veröffentlicht.<sup>305</sup>

*Voir Nicolas de Staël* stellt die erste ausführliche Veröffentlichung, die Ende 1949 begonnen wurde und die sich mit dem Leben und Werk Nicolas de Staëls beschäftigte, dar. Neben dem Text *Voir Nicolas de Staël* von Pierre Lecuire soll in diesem Kapitel ein Zeitungsartikel *Nicolas de Staël* von Patrick Waldberg genauer betrachtet werden. Beide Texte stellten einen wichtigen Einschnitt in der Karriere des Künstlers dar, da mit ihnen die Berichterstattung eine neue Dimension erhielt. Nicht mehr nur das Werk stand im Vordergrund, sondern der Person des Künstlers wurde größere Aufmerksamkeit geschenkt und damit wurde ein lyrisches Porträt oder eine literarische Würdigung des Künstlers und seines Werkes formuliert.

---

<sup>304</sup> Vgl. beispielsweise Gros 1944, Gindertael 1948, AK Montevideo 1948.

<sup>305</sup> Zur Monographie Gindertael's siehe Kapitel 1.1.4.2.

#### 4.2.2.1 Entstehung und Entwicklung des Buches

Der Entschluss, das Buch *Voir Nicolas de Staël* zu konzipieren, ist wohl auf den Autor Pierre Lecuire selbst zurückzuführen.<sup>306</sup> Die enge Freundschaft zwischen ihm und Nicolas de Staël, den er Anfang 1945 kennen lernte, gilt dabei als ausschlaggebend. Auf der Suche nach einem Lehrer hatte Nicolas de Staël damals Pierre Lecuire gebeten, sich um die Erziehung seines Adoptivsohnes Antek Tudal zu kümmern.<sup>307</sup>

Das Buch war das Ergebnis vieler Stunden, die Lecuire vor den Bildern und im Gespräch mit de Staël verbracht hat.<sup>308</sup> Der 100-seitige Text folgt keiner chronologischen Ordnung, es erscheinen keine direkten biographischen Hinweise oder Erklärungen zu speziellen Werken. Lecuire präsentierte hier vielmehr bruchstückhaft<sup>309</sup> und auf sehr poetische Weise seine Gedanken zu der Person de Staëls und seinem Werk. Der Autor selbst beschrieb das Buch als ein „*poème, du pur langage*“<sup>310</sup>. „*Metaphernreich, symbolbehaftet und pathetisch*“, so beschrieb es Anja Chavez<sup>311</sup>, verfasste er eine Lobpreisung de Staëls.<sup>312</sup> Die Bewunderung, die Lecuire für den Maler hegte, spiegelt sich in einer Tagebuchaufzeichnung wieder: „*Je n'ai respect, d'estime, d'admiration parmi toutes les personnes que je connais, que pour Nicolas de Staël. En sa présence, je me nourris.*“<sup>313</sup> Diese Verehrung für den Maler und dessen Werke zieht sich wie ein roter Faden durch den gesamten Text, der zwischen 1949 und 1953<sup>314</sup> entstand und Anfang 1953<sup>315</sup> veröffentlicht wurde. Wie der Briefwechsel zwischen Nicolas de Staël und Pierre Lecuire beweist, ist der Entschluss für das Projekt auf Ende des Jahres 1949 zurückzuführen. Beide Männer waren zu diesem Zeitpunkt noch unbekannt. Im Verlauf des Entstehungszeitraumes entwickelte sich die Karriere de Staëls, die ab Mitte 1950 als international bezeichnet werden kann. So kann dieses Jahr als Durchbruch in seiner Karriere gelten, da er vor allem in den USA erstmals Erfolge

<sup>306</sup> Diese Vermutung wurde durch Pierre Lecuire bestätigt, vgl. F Januar 2006.

<sup>307</sup> Vgl. Greilsamer 1998, S.279; AK Paris 2001/2002a, S.10, S.16; Heitz 2003, S.86f; WV 1997, S.188: Der Unterricht dauerte nur kurze Zeit, aber die Malerei de Staëls interessierte Lecuire sehr. 1944 erwarb er ein Werk des Malers (WV 1997, Nr.28, *Étude*, 1944). 1949 begannen beide mit der Arbeit an *Voir Nicolas de Staël* und *Tombeau d'Hercules Seghers*. Das Erstgenannte wurde 1953 von Lecuire selbst herausgegeben. 1955 erschütterte ihn der Selbstmord Nicolas de Staëls so sehr, dass er sich zurückzog und für die nächsten drei Jahre keine Veröffentlichungen mehr erfolgten.

<sup>308</sup> Vgl. AK Paris 2003, S.126.

<sup>309</sup> Eine Formulierung, die der Autor im Nachwort selber wählte: „*Que le lecteur m'excuse de ne lui livrer qu'un ouvrage de fragments*“, vgl. Lecuire, S.105.

<sup>310</sup> F Januar 2006.

<sup>311</sup> Chavez 1996: Anja Chavez verfasste 1996 eine Dissertation zu den späten Werken Nicolas de Staëls.

<sup>312</sup> Vgl. Chavez 1996, S.86.

<sup>313</sup> AK Paris 2001/2002a, S.42.

<sup>314</sup> Die Entstehung des Buches zog sich über einen langen Zeitraum von 1949 bis 1953. Pierre Lecuire begründete dies folgendermaßen: „*Au début je n'étais pas au point. L'outil s'est forgé peu à peu. Je suis lent*“, vgl. F Januar 2006.

<sup>315</sup> Die Angaben dazu sind widersprüchlich. Einige Autoren erklärten, das Buch sei im Februar 1953 erschienen, vgl. AK Paris 2001/2002a, S.42; andere beschrieben es sei im März 1953 erschienen, vgl. du Bouchet 2003, S.50.

verzeichnete. Der Zeitraum 1949 bis 1952 gilt zudem im Werk de Staëls als Zeit des Wandels. De Staël durchlief hier den Übergang von der Abstraktion zur Figuration, der im Jahre 1952 für den Betrachter der Werke eindeutig nachzuvollziehen ist. Dieser Wandel zog ihm teilweise die Missgunst vor allem von Vertretern der abstrakten Kunst zu.

Pierre Lecuire hatte 1949 noch keine große Bekanntheit erlangt. *Voir Nicolas de Staël* gilt als sein erstes Werk und stellt den Beginn seiner Karriere dar. Lecuire gab das Buch selbst heraus. Vorweggenommen sei, dass im Anschluss an *Voir Nicolas de Staël* beide Künstler weitere gemeinsame Buchprojekte wie beispielsweise *Tombeau d'Hercules Seghers*<sup>316</sup>, *Ballets-Minute* und *Maximes* planten und diese auch teilweise verwirklicht wurden. Allerdings verzeichnete keines dieser Bücher in dieser Zeit einen großen Erfolg, was unter anderem auf die kleine Auflage zurückzuführen ist.<sup>317</sup> *Voir Nicolas de Staël* wurde in einer Auflage von 210 Exemplaren<sup>318</sup> veröffentlicht.

Das Werk stellt einen wichtigen Einschnitt dar: Zum einen war es, wie bereits erwähnt, die erste ausführliche Veröffentlichung, die begonnen wurde und die sich mit dem Leben und Werk Nicolas de Staëls beschäftigte. Zum anderen beweist der ausführliche Briefwechsel von 1949 bis Anfang 1953, dass de Staël selbst regen Anteil an der Entstehung und Gestaltung des Werkes hatte. Im November 1949 schickte Lecuire dem Künstler die ersten Blätter mit der Bitte um Anmerkungen. In den folgenden Jahren schickte er dem Maler immer wieder Entwürfe und Überarbeitungen seines Textes, die Nicolas de Staël mit ausführlichen Anmerkungen und Randnotizen versah. In diesen manchmal mehrere Seiten langen Briefen<sup>319</sup> ging de Staël ausführlich auf einzelne Formulierungen, Begriffe und Beschreibungen Lecuires ein, bewertete sie und formulierte seine Gedanken dazu. So beschrieb der Galerist Jean François Jaeger: „*Les contacts avec Lecuire ont été longs et parfois tendus, jusqu'au moment où le texte a correspondu avec précision à la pensée de l'artiste.*“<sup>320</sup> Die Verbesserungsvorschläge de Staëls scheinen zum Teil übernommen worden zu

---

<sup>316</sup> 1949 entdeckte Nicolas de Staël das Werk von Hercules Seghers (1589/90-1633/38). 1953 beschäftigte er sich mit verschiedenen seiner Werke und plante gemeinsam mit Pierre Lecuire ein Buchprojekt unter dem Titel *Tombeau d'Hercules Seghers*, vgl. du Bouchet 2003, S.118ff; AK Paris 2003, S.127.

<sup>317</sup> Diese Vermutung wird auch durch Françoise de Staël bestätigt, vgl. F Dezember 2005; „*Voir Nicolas de Staël, Ballets-Minute, Maximes, qui n'ont, à l'époque, remporté aucun succès*“, Heitz 2003, S.86.

<sup>318</sup> Vgl. Lecuire, S.105-108. Jedes der 210 nummerierten Exemplare beinhaltet zwei Kupferstiche und eine original Farblithographie.

<sup>319</sup> Die gesamte Korrespondenz von über 100 Briefen zwischen Lecuire und de Staël finden sich in *Lettres de Nicolas de Staël à Pierre Lecuire*, Paris 1966. Hier werden zum Teil sehr ausführlich die Anmerkungen de Staëls und die entsprechenden Textzeilen von *Voir Nicolas de Staël* zusammengeführt. Weitere Briefe finden sich im WV 1997 und im AK Paris 2001/2002a.

<sup>320</sup> F Dezember 2005a.

sein, lassen sich aber nicht mehr eindeutig nachvollziehen, da der lange Entstehungszeitraum verschiedene Fassungen des Textes bedingte. Chavez beschrieb in diesem Zusammenhang:

*„Nirgendwo ist deutlicher in Worte gefasst, welche Vorstellungen de Staël mit seiner Kunst verfolgte als in Voir Nicolas de Staël. Ganze Partien musste Lecuire auf Drängen de Staëls neu schreiben. Dieser hatte somit Anteil an dem Buch, das ihn, auf sein Wirken hin, in einer positiven Einschätzung in eine Tradition großer Künstler stellte.“<sup>321</sup>*

Es wird hier ein Wechselverhältnis in der Zusammenarbeit der beiden Männer deutlich. Demnach war der Austausch zwischen Autor und Künstler sehr eng, aber es wird auch deutlich, dass der Einfluss Nicolas de Staëls auf das Werk sehr groß war und er den Autor vor allem als 'Sprachrohr' für die Formulierung seiner Vorstellungen und Ideen nutzte.

Trotz all seiner Anmerkungen schien de Staël von der Arbeit Lecuires begeistert und so schrieb er 1949: *„Les murs vous répondent désormais que vous êtes un grand poète. Vous soutenez simplement un ton qui n’a jamais sonné avant vous. Je me sens bien vide en toute densité. Merci.“<sup>322</sup>* Weiter erklärte er in einem Brief vom Januar 1950: *„Chèr Lecuire, Mercie de tout votre énerverment. J’aurais au moins servi à quelque chose. Vous avez écrit ce que j’attendais à vous voir écrire.“<sup>323</sup>* Es wird deutlich, dass de Staël die Entwicklung des Buches genau beobachtete und Einfluss auf die Gestaltung nahm. Im Dezember 1950 schrieb er schließlich, dass er einige Seiten *„superbe“* fände und er zwar bei einigen anderen einige Anmerkungen gemacht habe, aber insgesamt, so formulierte er es im Anschreiben, seien seine *„annotations [...] absurdes.“<sup>324</sup>* De Staël erklärte hier mit eigenen Worten, dass er mit der Darstellung Lecuires vollkommen zufrieden war. Ab November 1952 schien das Projekt langsam vor seiner Vollendung zu stehen, denn nun berichten die Briefe vor allem von Problemen und Entscheidungen, die das Layout, die Druckerei, die Druckkosten etc. betreffen.<sup>325</sup> Der ausführliche Briefwechsel zeigt das Verlangen de Staëls, seine eigenen Vorstellungen präzise ausgedrückt zu sehen. Das Buch gab ihm die Möglichkeit, seine Gedanken klarer zu formulieren und einer, wenn auch kleinen, Öffentlichkeit zu präsentieren.<sup>326</sup> Es lässt sich festhalten, dass die Beschreibung, die Lecuire hier von de Staël gab und die im Folgenden dargestellt wird, auf seiner Zustimmung beruhte und mit seiner Unterstützung getroffen wurde.

---

<sup>321</sup> Chavez 1996, S.65.

<sup>322</sup> WV 1997, S.871, Brief an Lecuire vom 3.12.1949.

<sup>323</sup> WV 1997, S.881, Brief an Lecuire vom 10.1.1950.

<sup>324</sup> WV 1997, S.920; Brief an Lecuire vom 10.12.1950.

<sup>325</sup> Vgl. WV 1997, S.1024, S.1026, S.1027, S.1033, S.1036, S.1044, S.1047.

<sup>326</sup> Vgl. WV 1997, S.863; Bouchet 2003, S.50/51.

#### 4.2.2.2 Betrachtung von Auszügen des Buches

Pierre Lecuire wählte für seinen Text eine sehr poetische und metaphorische Sprache. Sie erinnert an ein mittelalterliches Heldenepos. Der Text wirkt teilweise verschlüsselt und in manchen Punkten schwer verständlich. De Staël schien mit der Gestaltung aber sehr zufrieden gewesen zu sein, denn im Januar 1950 erklärte er in einem Brief an Lecuire:

*„J’ai relu une vingtaine de fois ces feuilles dernières. Je ne puis rien en dire parce qu’il m’est impossible de toucher à quoi que ce soit lorsque le style me paraît atteindre une incision qui échappe au temps. Cela aurait pu être écrit sous Louis XV. Quant à la fondation de l’âme.“<sup>327</sup>*

Der Schreibstil Lecuires gefiel ihm demnach sehr und er beschrieb ihn als zeitlos. Pierre Lecuire begann seinen Text *Voir Nicolas de Staël* mit folgendem Zitat aus dem Werk *L’Œuvre et la vie d’Eugène Delacroix* von Charles Baudelaire: *„...un bon peintre peut n’être pas un grand peintre, mais un grand peintre est forcément un bon peintre, parce que l’imagination universelle renferme l’intelligence de tous les moyens et le désir de les acquérir.“<sup>328</sup>* Lecuire stellte hier schon auf den ersten Seiten einen Bezug zu zwei berühmten französischen Persönlichkeiten her: dem Maler Eugène Delacroix und dem Schriftsteller Charles Baudelaire.<sup>329</sup>

Auf das Zitat folgen zunächst, wie der Autor erklärte, *„vingt équivalents possibles et impossibles de cette peinture effarante“<sup>330</sup>*. Er beschrieb hier beispielsweise: *„Cette stature, ce caractère d’élément pur [...] cette verticale majesté“<sup>331</sup>*. Dieser Aufzählung folgt ein Satz von drei Seiten Länge; in diesem treten Formulierungen wie:

*„une manière constamment neuve [...], quelque chose de si monumental, [...] c’est le génie de ce peintre, [...] une magie toujours plus simple, plus calme, plus élémentaire, dont l’unique élément est peinture, [...] race d’un art dont les produits les plus extrêmes semblent les fragments de quelques œuvres gigantesques.“<sup>332</sup>*

Die oben aufgeführten Zitate verdeutlichen den Ton des Buches. Lecuire verfasste ein Heldengedicht und verwandte Schlagworte wie beispielsweise *„génie“*, *„gigantesque“*, *„monumental“*, *„constamment neuve“* und *„majesté“*. Durch die Form der Aufzählung und durch die Beschreibung findet eine Überhöhung statt. Der Leser kann schon auf den ersten Seiten die Begeisterung nachempfinden, die Lecuire verspürte. Allerdings wird mit diesen ersten Zeilen noch nicht deutlich, ob der Nobilitierungsprozess Werk oder Künstler betrifft.

<sup>327</sup> WV 1997, S.881, Brief an Lecuire vom 10.1.1950.

<sup>328</sup> Vgl. Zitat Lecuire 1953, S.7; Kemp 1983, S.277.

<sup>329</sup> Der Vergleich von Baudelaire/ Delacroix mit Lecuire/ de Staël ist Thema des Kapitels 4.2.2.3.

<sup>330</sup> Lecuire 1953, S.9.

<sup>331</sup> Lecuire 1953, S.9, de Staël beschrieb diese Aufzählung in einem Brief an Lecuire als *„Superbe. Poème“*, Staël 1966, S.33.

<sup>332</sup> Lecuire 1953, S.10-12.

Im Folgenden soll die Art der Verherrlichung Nicolas de Staëls, die der Autor mit dem Werk und der Person Nicolas de Staëls verband, durch einige Beispiele verdeutlicht werden. So erklärte Pierre Lecuire de Staël zu einem unabhängigen Künstler, der immer wieder Neues erschuf und dessen Kunst überwältigend und erhaben ist<sup>333</sup>; er sprach in diesem Zusammenhang von Magie und Genie<sup>334</sup>, von einem Schöpfer<sup>335</sup>, von einem Abenteurer<sup>336</sup>.

Der Autor griff damit typische Elemente einer Künstlerlegende auf. Die Sonderstellung der Künstler in der Gesellschaft wurde, wie in der Einleitung bereits dargestellt, schon früh durch eine Heroisierung der Künstlerpersönlichkeit begründet. Die Künstler wurden darin als Priester und Magier, als Menschen mit außergewöhnlichen Fähigkeiten, als anderen weit überlegen, als Genies und als Schöpfer im religiösen Sinn beschrieben.<sup>337</sup> All diese Aspekte griff Lecuire in Bezug auf die Person de Staëls auf.

Er erklärte sogar *„Imaginons un instant qu’il peigne ainsi pendant encore trente ans. Quel phénomène inquiétant! Que restera-t-il aux autres?“*<sup>338</sup> Auf einer Seite schließlich präsentierte er nur folgenden Satz: *„il prend la peinture dans ses mains“*<sup>339</sup>. Der Autor beschrieb de Staël und seine Kunst als anderen Künstlern weit überlegen. Sie könnten sich glücklich schätzen, dass er gerade am Beginn seiner Karriere stehe und nicht schon seit 30 Jahren male, denn dann bliebe ihnen nichts mehr. Zugleich erklärte er, *„il est comme un saint, alarmant et vaste“*.<sup>340</sup> Bereits Henri de Saint-Simon verglich die Rolle des Künstlers mit der eines Priesters und die Rolle der Kunst mit der Vorstellung vom Fortschritt und von der Utopie einer besseren Zukunft.<sup>341</sup>

Schließlich fragte der Autor sich:

*„a-t-on beaucoup vu de nos jours tant de luxe affiché sur des chiffons de toile? [...] tant de feu sacré, de fanatisme, d’insubordination apparente? Celui que la nature a, pour parler comme Diderot, „signé peintre“ nous peint depuis plus d’un lustre un paysage complet de la peinture telle qu’une longue suite de révolutions plastiques et une lignée d’artistes*

<sup>333</sup> Ebenda, S.10: *„d’une manière constamment neuve“*; S.11: *„c’est le genie de ce peintre d’opposer“*; S.13: *„Il est comme un qui écrit dans un registre, il ne balance pas, il est où il est, il n’est pas aux antipodes. Sa majesté est un peu celle de l’orgue“*; S.17: *„Il est à tout seconde sumergé; les choses originelles le recouvrent.“*

<sup>334</sup> Ebenda: S.11: *„éveillant une magie toujours plus simple, plus calme, plus élémentaire, dont l’unique élément est peinture“*; S.13: *„à une majesté“, „Sa majesté est un peu celle de l’orgue“, „C’est une majesté contrainte par sa hauteur“*; S.14: *„C’est comme une figure de l’excellence“*; S.34: *„qui donnent tant de caractère à ce génie“*; S.59: *„Ils [die Grautöne] sont le „climat“ de ce „genie“, son plus heureux caractère.“*

<sup>335</sup> Ebenda, S.18: *„certains crient casse-cou. Il y a là en effet un luxe, disons franc, une imprudence, que ne peuvent se permettre que les seuls grands créateurs.“*

<sup>336</sup> Ebenda, S.47: *„C’est un aventurier.“*

<sup>337</sup> Vgl. hierzu Kris/Kurz 1980, Wittkower 1965, Warnke 1985.

<sup>338</sup> Lecuire 1953, S.72.

<sup>339</sup> Ebenda, S.73.

<sup>340</sup> Ebenda, S.14.

<sup>341</sup> Vgl. von Graevenitz 2000, S.155.

*exceptionnels l'ont faite depuis cent cinquante ans. Cet homme violent qui peint hors de lui-même sans jamais recourir au délire, ce grand poète dramatique qui sait élever des catafalques inouis, où s'entassent peints pressés dans les plis roides des couleurs, des sortes.*<sup>342</sup>

Der Dichter beschrieb Nicolas de Staël als eine auffallende Persönlichkeit, die sich in eine Linie außergewöhnlicher Künstler einreihe. Nach Meinung des Autors führe er eine 500jährige französische Malereitradition fort, übertrage sie ins 20. Jahrhundert und entwickle diese weiter, denn er sei gleichzeitig ein Spiegel des 20. Jahrhunderts, wie Lecuire behauptete: *„Il est comme notre siècle.*“<sup>343</sup> Allerdings wird in diesen Ausführungen nicht deutlich, auf welche Werke sich der Autor bezieht, um seine These zu untermauern.

Im Verlaufe des Textes verwandte Lecuire, um die in seinen Augen bestehende Außerordentlichkeit der Person de Staëls und seiner Werke zu verdeutlichen, immer wieder Zitate oder Hinweise auf religiöse Formulierungen<sup>344</sup>, historische Persönlichkeiten<sup>345</sup> oder Zitate von oder über berühmte Künstler. In diesem Zusammenhang werden vor allem Délaçroix und Baudelaire erwähnt.<sup>346</sup> Zudem beschrieb Lecuire, dass de Staël sich in eine lange Tradition stellt und den alten Meistern näher stehe als der zeitgenössischen Malerei.<sup>347</sup> Hierbei wurden Künstler wie El Greco und Ucello<sup>348</sup>, Rembrandt, Courbet und Soutine<sup>349</sup> erwähnt. Die genannten Maler schufen gegenständliche Arbeiten, während de Staël bis 1952 nur Gegenstandslos arbeitete und sich erst dann wieder der Figuration annäherte. Ein Vergleich mit diesen Künstlern erstaunt daher auf den ersten Blick. Allerdings ist ihnen trotz aller Unterschiede gemeinsam, dass sich ihr Werk und ihre Technik durch den besonderen Umgang mit Farbe auszeichnen. Der Farbenreichtum, der pastose Farbauftrag und der teilweise expressive Einsatz von Farbe werden bei ihren Werken immer wieder als außergewöhnlich hervorgehoben.<sup>350</sup> Auch das Werk Nicolas de Staëls zeichnet sich durch eine expressive Verwendung von Farbe aus.

---

<sup>342</sup> Lecuire 1953, S.78.

<sup>343</sup> Ebenda, S.79.

<sup>344</sup> Ebenda z.B. S.16 *„qui fait penser à l'ivresse de Noé“*; S.37 *„une espèce de Jugement dernier de la matiere“*; S.41 *„qui fondent dur nous à la maniere d'un oiseau de feu, nous baptisent à cette nouvelle religion éphémère“*; S.43 *„Son travaille est comme le travaille du déluge qui façonna la terre“*; S.78 *„Tant de feu sacré, de fanatisme, d'insubordination apparente ?“*

<sup>345</sup> Lecuire 1953, S.43 *„Un tableau de Staël qui naît, cela dure des siècles et cette lenteur longue passe dans la toile achevée à peu près comme César se ressentit toute sa vie de sa naissance laborieuse. C'est là un spectacle parfaitement harassante“*; S.90 *„C'est le mot de Cromwell: „Le grand homme est celui qui ne sait pas où il va.“*

<sup>346</sup> Vgl. dazu Kapitel 4.2.2.3.

<sup>347</sup> Ebenda, S.78 *„de la peinture actuelle, plus près des anciens maîtres“*; S.94 *„que le peintre peint à Paris, sous les yeux de Paris, et Paris sous les yeux“*

<sup>348</sup> Ebenda, S.70.

<sup>349</sup> Ebenda, S.101.

<sup>350</sup> Vgl. beispielsweise die entsprechenden Artikel zu den genannten Künstlern in LR 2001.

Man kann hier dem Autor unterstellen, dass er in dieser Reihe herausragender Künstler de Staël als nächsten nennen wird und dies auch von de Staël gebilligt wurde, da er an der Erstellung des Textes aktiv beteiligt war. An dieser Stelle muss deutlich hervorgehoben werden, dass die Einreihung in einen Kanon als eine der effektivsten Nobilitierungsstrategien bezeichnet werden kann.

Vor dem Hintergrund des Textes und der dort getroffenen Vergleiche zu anderen Künstlern ist es nun umso interessanter, die beiden Kupferstiche [Abb. 59; Abb. 60] und die Farblithographie [Abb. 58], die de Staël für *Voir Nicolas de Staël* erstellte, einer genaueren Betrachtung zu unterziehen. Für den Buchumschlag wurde eine Farblithographie ausgewählt, die – bei aufgeschlagenem Buch im Ganzen betrachtet - unregelmäßige, zum Teil schwarz konturierte Formen in einem dunklen Rot und Orange auf einem dunkelblauen Grund zeigt. Die Farbe ist flächig angelegt. Durch den Komplementärkontrast sind besonders das Blau und Orange auffallend und es wird deutlich, dass als Thema des Werkes die Farbgestaltung im Vordergrund steht. Die Komposition ist harmonisch aufgebaut. So findet sich im oberen linken Viertel und in der unteren rechten Ecke jeweils eine 'geschlossene' unregelmäßige Form. Die untere ist rot gestaltet, die obere besteht aus einer orangen Fläche, in die eine rote gebettet wurde. Die obere rechte Ecke des Bildes wird von einer unregelmäßigen 'geöffneten' Form dominiert, welche die gesamte Breite des Viertels einnimmt. Eine ebensolche Form findet sich im linken unteren Viertel. Beide weisen die gleiche Farbgebung in orange auf. Die Mitte des Bildes wird von einem roten Streifen eingenommen, der sich von links nach rechts über dreiviertel der Breite zieht und damit das Bild in einen oberen und einen unteren Bereich teilt. Die Farblithographie erinnert an eine Collage, in der Papierstücke, mit grob zerrissenen Rändern, angeordnet wurden. Am Anfang und am Ende des Buches werden zusätzlich zwei Kupferstiche präsentiert.<sup>351</sup> Beide sind in ihrem Aufbau sehr ähnlich und zeigen unverbundene schwarze Linien auf einem weißen Grund. Diese schnell hingeworfenen, zum überwiegenden Teil senkrecht und waagrecht angeordneten Striche werden nur vereinzelt durch Schrägen überschritten. Das Thema der Kupferstiche ist anders als bei der Farblithographie nicht die Farbe, sondern Formen und Linien stehen im Mittelpunkt.

Vergleicht man die drei Arbeiten, so wird deutlich, dass die Kompositionen einander entsprechen und die Kupferstiche jeweils als Konstruktions- oder Vorzeichnungen für die Umschlaggestaltung dienen. Dies wird umso deutlicher, wenn die Lithographie nicht im Ganzen, sondern halb - bei zusammengeklapptem Buch - betrachtet wird und damit eindeutig die Stiche jeweils einer Hälfte

---

<sup>351</sup> Abb. 59 wird zu Beginn des Buches, Abb. 60 am Ende präsentiert.

zuzuordnen sind. Insgesamt zeigen die Werke keinerlei Gegenstandsbezug und lassen sich nicht in eine klassische Bildtradition einordnen.

Die drei Abbildungen stehen exemplarisch für das Werk Nicolas de Staëls. Es ist davon auszugehen, dass der Künstler die Arbeiten speziell für die Publikation schuf und sie damit die im Text getroffenen Aussagen untermauern sollten. Allerdings scheinen sich die Kupferstiche zunächst nicht auf den Inhalt und die Ausführungen Lecuieres zu beziehen. Anhand dieser Werke wird weder deutlich, warum Lecuire Nicolas de Staël als außergewöhnlichen 'Farbenmaler' beschrieb, noch lässt sich erkennen, warum er ihn mit Künstlern verglich und in deren Tradition stellte, die der Figuration zugeordnet werden.<sup>352</sup> Bei näherer Betrachtung wird dann allerdings deutlich, dass die Kupferstiche, wie beschrieben wurde, ohne Zweifel mit der Farblithographie in Verbindung zu setzen sind. Der Fokus der Betrachtung verlagert sich damit von den schwarz-weiß Drucken hin zur Farblithographie und untermauert so die im Buch getroffene Darstellung.

Insgesamt geht der Autor in seinem Text weder auf diese Werke noch auf andere Bilder ausführlicher ein. Er stellt vielmehr das Werk allgemein und die Person de Staëls als außergewöhnlich dar. Zu den Werken des Künstlers und dem 'Schöpfungsprozess' erklärte Lecuire, dass die Malerei sich ständig erneuere und perfekt sei<sup>353</sup>: „*On est ravi, bête et génial; comme dans un transport on murmure: voilà de la peinture ! Voilà de la peinture ! Eh bien ! Devant certaines toiles de Staël, ce sont ces réactions mêmes que l'on a.*“<sup>354</sup> Lecuire führte hier in der Beschreibung der Werke keine sachlichen Kriterien an. Er sprach ausschließlich von einer Wirkungsästhetik, die für ihn irrational und jenseits des Verstandes ist und welche ihn entzückte. Überschwänglich schwärmte der Autor von den verschiedenen Grautönen: „*Ces gris sont uniques dans toutes la peinture actuelle. Uniques en raffinement, en variété, uniques en substance, de profondeur, uniques [...] Ils sont le „climat“ de ce „génie“, son plus heureux caractère.*“<sup>355</sup> Dem Leser wird damit nochmals vor Augen geführt, wie außergewöhnlich diese Bilder, zumindest der Meinung des Autors zufolge sein müssen, wenn allein die Grautöne, deren Beschreibungen mehrere Seiten beanspruchen<sup>356</sup>, ihn zu solcher Ausführlichkeit veranlassten. Er bezog sich mit diesen Ausführungen nicht auf ein spezielles Bild, sondern Lecuire bewunderte allgemein an den Werken de Staëls

---

<sup>352</sup> An dieser Stelle muss in Erinnerung gerufen werden, dass zu Beginn der 1950er Jahre – wie in der Einleitung beschrieben wurde – eine Verbindung auch nur in Ansätzen zwischen Abstraktion und Figuration als unvereinbar galt. Einen möglichen Erklärungsansatz für das Vorgehen Lecuieres und de Staëls und ihren Verweis vor allem auf Delacroix findet sich in Kapitel 4.2.2.3.

<sup>353</sup> Lecuire 1953, S.10: „*d'une manière constamment neuve*“; S.31: „*il nous propose un art complet, rare, dominateur.*“

<sup>354</sup> Ebenda, S.101.

<sup>355</sup> Ebenda, S.59.

<sup>356</sup> Vgl. ebenda, S.59 bis 62.

die Verwendung der Farben, durch welche er sich besonders auszeichne. Allein der Gebrauch verschiedenster Grautöne entfachten seine Begeisterung und grenzten, seiner Meinung nach, de Staël von anderen Künstlern ab.

Lecuire beschrieb, welch überwältigenden Eindruck die Bilder auf ihn machten und er nicht zu entscheiden vermochte, ob sie von einem Genie oder einem Wahnsinnigen vollendet wurden und erklärte dazu:

*„Il mène deux ou trois tableaux de front avec une aisance qui m’a toujours stupéfié [...] mais la dernière part, celle du pauvre, ou celle du dieu, par quoi il progresse d’une façon foudroyante ou ruine son tableau [...] c’est cette imperceptible crispation qui fait de lui un homme sauvé et, de plus un homme rare.“<sup>357</sup>*

Lecuire griff auch hier wieder typische Klischees einer Künstlerlegende auf, denn schon früh werden der Wahnsinn, die Melancholie und die Selbsterstörung als die dunklen Seiten des Genies betrachtet, die in der Vorstellung des Betrachters untrennbar mit dem Charakter jeden Künstlers verbunden ist.<sup>358</sup> Lecuire ging nicht auf einzelne Werke direkt ein, sondern beschrieb allgemein deren Wirkungsästhetik und seine Reaktion als Betrachter. Die Werke waren für ihn lebendig:

*„Si l’on y regardait de près, on serait stupéfait de voir qu’une fine sueur recouvre le tableau frais. Cette peinture a une peau [...] La sienne unit la qualité d’une peau de femme, en profondeur, en liaison, à la quantité intéressante de la peau du crocodile: peau cabossée, tabassée, amochée, bosselée, bourrelée, bousculée, bourrue [...]. Et il rêve de peindre lisse ! une peau. [...] Nous avons même parlé d’une sueur. Et dessous ? une chair maconnée, triste et triomphante (la seule joie de cette peinture), la grande matière. [...] Dans cette peinture, il est un élément qui vit.“<sup>359</sup>*

Der Autor anthropomorphisierte die Gemälde und stellte hier zunächst die haptische Qualität der Werke dar: die Oberfläche der Bilder wurde unter anderem als Haut einer Frau beschrieben. Lecuire griff damit zudem auf eine Metapher zurück, die sich schon bei Ovid im Pygmalion-Thema<sup>360</sup> findet. Der weibliche Körper repräsentiert das Urbild und damit die Malerei selbst.<sup>361</sup> Der Dichter erklärte damit de Staël im klassischen Sinne als einen 'divino artista', einen Künstler als Schöpfer im religiösen Sinne und griff auf eine traditionelle Definition des Künstlertums zurück. Schon seit der Antike wird immer wieder beschrieben,

<sup>357</sup> Ebenda, S.54.

<sup>358</sup> Vgl. von Graevenitz 2000, S.167f.

<sup>359</sup> Lecuire 1953, S.63-65, S.76.

<sup>360</sup> Mit dem Pygmalion-Thema beschrieb Ovid die Frau als Symbol und Symptom der ästhetischen Problematik. Pygmalion wurde zum Künstler, da er nach einem göttlichen Ideal strebend auf Erden keine Frau fand, die seinen Ansprüchen genügte. „Er bildete indessen geschickt ein erstaunliches Kunstwerk / Weiß wie der Schnee, ein elfenbeinernes Weib, wie Natur es / nie erzeugen vermag, und [...] verliebt sich ins eigne Gebilde. / Sie, die Gestalt einer wirklichen Jungfrau: man dünkte sie lebe, / Wolle sich plötzlich bewegen, sofern es die Scham nicht verwehrte. / Dass es nur Kunst war, verdecke die Kunst“, Ovid 1982, X/243ff.

<sup>361</sup> Vgl. Eiblmayr 1993, S.9-14.

dass der Künstler mit seinem Werk das Vorbild der Natur übertrifft und „gleichsam als ihr Verbesserer, in seinem Werk ein Ideal der Schönheit verwirklicht.“<sup>362</sup> Hier entsteht die Vorstellung, der Künstler 'schaffe göttergleich', als 'alter deus'. Kris und Kurz führen in ihrer Publikation eine Vielzahl von Beispielen an: So beschreibt Plinius, dass Zeuxis Weintrauben gemalt habe und Sperlinge herbei geflogen seien, um an den Trauben zu picken. In späteren Zeiten wird beispielsweise berichtet, dass ein Werk Raffaels, welches Papst Leo X. darstellt, so lebensecht gemalt sei, dass ihm ein Kurienkardinal sogar Tinte und Feder zur Unterschrift reichte. So ließen sich unzählige weitere Beispiele anführen in denen beschrieben ist, dass ein Künstler Werke von so großer Qualität erschuf, dass dargestellte Personen, nicht nur lebensecht oder real, sondern sogar lebendig wirkten.<sup>363</sup> Lecuire übernahm die Vorstellung vom Künstler als Schöpfer, denn er beschrieb „une fine sueur recouvre le tableau frais“<sup>364</sup>. Die Werke selbst schienen für ihn zu leben, Lebensfunktionen zu haben, indem sie schwitzen und er bestätigte dies, indem er feststellte: „il est un élément qui vit“<sup>365</sup>. Er beschrieb die Werke auf sehr poetische Weise als einen realen, lebendigen Körper und damit de Staël als einen Künstler im klassischen Sinne, als 'alter deus'.

Anhand der kurzen Ausführung wurde deutlich, dass der Autor sich nicht auf einzelne Werke bezog und nicht eindeutig etwas Inhaltliches zur Malerei selbst lieferte. Er formulierte vielmehr ein Stimmungsbild und präsentierte Nicolas de Staël, ohne dafür konkrete Beweise oder Beispiele zu nennen, als 'Farbenmaler'. Der in seinen Augen außergewöhnliche Umgang mit Farben steht deutlich im Vordergrund des Textes und Lecuire reihte ihn damit ein in die Tradition von Künstlern wie beispielsweise Rembrandt und El Greco. Besonders die Verbindung zu Eugène Delacroix, der als Wegbereiter der Moderne gilt, war für den Autor von besonderer Wichtigkeit und soll im Folgenden genauer untersucht werden.

#### 4.2.2.3 Vergleich mit *L'Oeuvre et la vie d'Eugène Delacroix* von Charles Baudelaire

Der Autor von *Voir Nicolas de Staël*, Pierre Lecuire, erklärte, dass er sich für seine Publikation<sup>366</sup> und auch in Bezug auf die Sprache an kein Vorbild angelehnt habe.<sup>367</sup> Bei genauerer Betrachtung scheinen aber doch einige Parallelen zu anderen Autoren nachweisbar. Wie schon im vorangegangenen Kapitel

---

<sup>362</sup> Kris/Kurz 1980, S.89.

<sup>363</sup> Vgl. Kris/Kurz 1980, S.89-93.

<sup>364</sup> Lecuire 1953, S.63.

<sup>365</sup> Lecuire 1953, S.76.

<sup>366</sup> Pierre Lecuire erklärte „Aucun modèle: L'oeuvre ne se compare à rien“, F Januar 2006.

<sup>367</sup> Pierre Lecuire beschrieb dazu: „Aucune influence. L'expression d'une force latente. Nouvelle“, F Januar 2006.

angedeutet sollen im Folgenden die Verbindung oder die Vorbilder des Dichters, Kunstkritikers und Essayisten Charles Baudelaires und des Malers Eugène Delacroix für Pierre Lecuire genauer untersucht werden. Aus mehreren Gründen ist besonders der Aufsatz *L'Oeuvre et la Vie d'Eugène Delacroix* in Bezug auf *Voir Nicolas de Staël* von Bedeutung: wie schon erwähnt beginnt das Buch Lecuires mit einem diesem Werk entnommenem Zitat<sup>368</sup> und auch im Textverlauf von *Voir Nicolas de Staël* wird durch weitere Zitate oder die Erwähnung Charles Baudelaires oder des Malers Eugène Delacroix eine Verbindung zu diesen aufgebaut.<sup>369</sup> Die Angabe zum Namen des Autors Baudelaire und die Nennung des Titels *L'Oeuvre et la Vie d'Eugène Delacroix* ist die einzige im gesamten Textverlauf die es dem Leser ermöglichen würde, die Zitate im Original nachzuprüfen. Gerade dieser Bezug schien für Lecuire und auch für Nicolas de Staël eine besondere Rolle zu spielen. De Staël hatte sich schon in den 1930er Jahren während seines Aufenthaltes in Marokko und danach immer wieder mit dem Werk und den Schriften Delacroix beschäftigt.<sup>370</sup>

Nun gilt es zu prüfen, wieso gerade Delacroix und Baudelaire für de Staël und Lecuire solche Relevanz inne hatten. Der Aufsatz *L'Œuvre et la Vie d'Eugène Delacroix* von Charles Baudelaire erschien 1863<sup>371</sup> in Form von drei Artikeln in der Zeitung *L'Opinion nationale*. Zwar kann der Text als ein Nachruf beschrieben werden, da Delacroix am 13. August 1863 starb, aber Teile des Textes greifen frühere Salonberichte oder einen Artikel über die Fresken Delacroix' in Saint-Sulpice auf. Der Text wurde in Auszügen schon zu Lebzeiten des Künstlers veröffentlicht. Wie schon in früheren Texten wies Baudelaire auch hier wiederholt auf eine lange Bekanntschaft mit Delacroix hin und erklärte bereits am Anfang, dass der „Umgang“ mit Delacroix seit 1845 durch „das gegenseitige Vertrauen und die Vertraulichkeit“<sup>372</sup> geprägt gewesen sei. Der Maler allerdings stand dem Dichter distanziert gegenüber. Zwar haben sich aus den Jahren 1851 bis 1861 insgesamt sieben Briefe an Baudelaire erhalten, aber weder diese noch die Tagebuchaufzeichnungen Delacroix' lassen auf eine freundschaftliche Beziehung schließen.<sup>373</sup>

Baudelaire erklärte zu Beginn seiner Ausführungen, dass er mit seinem Text „einmal noch, ein letztes Mal [...] dem Genius Eugène Delacroix' huldigen

---

<sup>368</sup> Vgl. Lecuire 1953, S.7 mit Kemp 1983, S.277.

<sup>369</sup> Vgl. Lecuire 1953, S.80, S.81.

<sup>370</sup> Nicolas de Staël erwähnt in den 1930er Jahren, dass er das Journal Delacroix 'verschlungen' habe, vgl. AK Paris 2003, S.30f.

<sup>371</sup> Der Text erschien am 2. September, 14. und 22. November 1863; Der Herausgeber war Adolphe Guèroult, vgl. Kemp 1983, S.476.

<sup>372</sup> Ebenda, S.268.

<sup>373</sup> Vgl. ebenda, S.476f.

möchte“.<sup>374</sup> So schwärmte er „*Flandern hat Rubens, Italien hat Raffael und Veronese, Frankreich hat Lebrun, David und Delacroix.*“<sup>375</sup> Kurz nach der Gegenüberstellung der Künstler stellte Baudelaire die Frage, wer wohl von ihnen der Größte sei. Er kam zu dem Schluss, dass zwar keiner ersetzbar sei, aber „*Delacroix, der Letztgekommene, hat mit bewundernswerter Heftigkeit und Inbrunst das ausgedrückt, was die anderen nur unvollkommen übersetzt hatten.*“<sup>376</sup>

Baudelaire stellte Delacroix zunächst auf eine Ebene mit im Zitat genannten Meistern und verlieh ihm so eine Bedeutung, die ihm in dieser Zeit in der Öffentlichkeit nicht unumstritten zugestanden wurde. In der nachfolgenden Überlegung kommt er zu dem Schluss, dass Delacroix diese letztendlich sogar übertroffen habe, da er ihre Unvollkommenheit überwand; „*Es ist das Unsichtbare, das Unfassbare, der Traum, die Nerven, es ist die Seele*“<sup>377</sup>, die er besser als jeder andere dargestellt habe. So beantwortete er seine zuvor gestellte Frage selbst und stellte damit Delacroix als den größten Maler aller Zeiten dar.

Im Folgenden erklärte er, Delacroix habe „*die Vollkommenheit eines vollendeten Malers.*“<sup>378</sup> und bei ihm ließen sich „*Kennzeichen der kräftigsten, der aufs höchste entwickelten Genialität*“<sup>379</sup> finden. Baudelaire beschrieb ihn als umfassend gebildet<sup>380</sup>, sowohl seine Kunst als auch seine äußere Erscheinungsform als sehr exotisch und damit als außergewöhnlich.<sup>381</sup> Er stellte ihn als Dandy<sup>382</sup> und als verkannten Künstler dar, der seiner Zeit weit voraus war<sup>383</sup>. Er erklärte den

---

<sup>374</sup> Ebenda, S.268.

<sup>375</sup> Ebenda, S.270.

<sup>376</sup> Ebenda, S.270.

<sup>377</sup> Ebenda, S.271.

<sup>378</sup> Ebenda, S.271.

<sup>379</sup> Ebenda, S.273.

<sup>380</sup> „*Delacroix jedoch war nicht nur ein in sein Handwerk verliebter Künstler, sondern darüber hinaus ein Mann von allgemeiner Bildung, im Gegensatz zu den übrigen modernen Künstlern, die größtenteils kaum mehr als berühmte oder unbekannte Sudler sind, traurige Spezialisten, die alten wie die Jungen*“, ebenda, S.272.

<sup>381</sup> „*selbst die physische Beschaffenheit seiner Physiognomie, seine Hautfarbe [...], seine Augen [...], sein Haar, seine eigensinnige Stirn, seine [...] Lippen [...], kurz, seine ganze Person ließ eine exotische Herkunft vermuten [...] man wird leicht feststellen, dass [...] Delacroix' Bilder[...] etwas von [einer] orientalischen Landschaft und Interieurs hat*“, ebenda, S.288.

<sup>382</sup> „*obwohl Eugène Delacroix ein genialer Mensch war, oder weil er ein vollständiges Genie war, hatte er sehr viel von einem Dandy an sich*“, ebenda, S.287f.

<sup>383</sup> „*Beachten Sie auch, dass viele Jahre hindurch seine Gemälde sich sehr schlecht verkauften, und dass auch die hohen Kosten seiner dekorative Auftragsarbeiten fast den ganzen ausgesetzten Lohn verschlangen, wenn er nicht gar aus eigener Tasche zuzahlte. Wie oft hat er nicht seine Verachtung des Geldes bewiesen, wenn arme Künstler das Verlangen erkennen ließen, eines seiner Werke zu besitzen!*“ ebenda S.298. Baudelaire übertreibt hier sicher, wenn er behauptet, der Maler habe noch zuzahlen müssen; es werden hier einige Lohnbeispiele angeführt, vgl. ebenda S.488; „*Hinsichtlich des Genies ist das Publikum eine Uhr die nachgeht [...] Dies eben kennzeichnet Delacroix' Genie als dessen Hauptmerkmal, dass es keine Dekadenz kennt; es zeigt nur Fortschritt um Fortschritt*“, ebenda, S.279.

Künstler im Allgemeinen und damit vor allem Delacroix zum Gottgleichen Schöpfer<sup>384</sup>. Er beendete seinen Text folgendermaßen:

*„Wenn dieser so schwächliche und so hartnäckige, so nervöse und so tapfere Mann, dieser in der europäischen Kunst einzigartige Mensch, der kränkelnde und fröstelnde Künstler, der unaufhörlich davon träumte, die Mauern mit seinen großartigen Erfindungen zu bedecken, einer [...] Lungenentzündung erlag, [...] so überkam uns etwas Ähnliches wie seelische Niedergeschlagenheit, jene Empfindung wachsender Vereinsamung, wie wir sie schon, als Chateaubriand, als Balzac starb, erfahren hatten [...] Ein großer nationaler Trauerfall bewirkt eine Erschlaffung der allgemeinen Vitalität, eine Verdunkelung des Geistes, die einer Sonnenfinsternis gleicht, der augenblicklichen Nachahmung des Weltendes [...] die Erkenntnis, was alles das Vaterland durch den Verlust des großen Mannes [Delacroix] verloren hat, und welche Leere er durch sein Scheiden hinterlässt [...] eines der seltenen Genies unsers unglücklichen Jahrhunderts.“<sup>385</sup>*

Mit bemerkenswerter Wortgewalt beschrieb Baudelaire Delacroix als verkanntes Genie, als einen „kranken, fröstelnden Künstler“ ohne Erfolg. Die Schwäche der Physis des Künstlers steht im Vordergrund. Erst nach seinem Tod wird die Welt das „Genie“ dieses Künstlers begreifen und man wird sich, wie Baudelaire glaubte, des Verlustes gewahr, der einer „Sonnenfinsternis, einem Weltende“ gleicht. Insgesamt griff Baudelaire hier die typischen Elemente einer Künstlerlegende auf: der Künstler als überlegenes Genie, als gottgleicher Schöpfer, als Mensch mit überragenden, fast übersinnlichen Fähigkeiten. Der Künstler wird als eine Art Prophet beschrieben, der seiner Zeit weit voraus ist und deswegen von der 'rückständigen Masse' verkannt wird. Erst posthum wird deutlich, dass sein Tod einen Verlust für die gesamte Menschheit bedeutet.

Die Frage stellt sich, wie bekannt Delacroix in dieser Zeit wirklich war. Baudelaire selbst erklärte im Zusammenhang mit der Weltausstellung 1855 über Delacroix: *„Nie ist ein Künstler heftiger angegriffen, ausgiebiger verspottet, eifriger behindert und gehemmt worden.“<sup>386</sup>* Zwar war Delacroix zu Lebzeiten teilweise heftig umstritten, doch konnte er auch bei der Weltausstellung 1855 einen großen Triumph feiern. Baudelaire stellte noch einmal das, wie es Oskar Bätschmann formulierte, 'allgemeine Schicksal' des Künstlers dar, der nach seinem Tod unter dem Beifall seiner Anhänger nicht als Triumphator sondern als Märtyrer verklärt wird, das die Legende der unaufhörlichen Anfeindung des Malers und der fortdauernden Missgunst der Kritik fortspinnt.<sup>387</sup> Der Aufsatz hat, wie Baudelaire in

<sup>384</sup> „Ein gutes Gemälde, [...] soll wie eine Welt hervorgebracht werden. Ebenso wie die Schöpfung, die wir vor Augen haben, das Ergebnis mehrere Schöpfungsakte ist“, ebenda, S.276.

<sup>385</sup> Ebenda, S.299f.

<sup>386</sup> Bätschmann 1997, S.110f.

<sup>387</sup> Vgl. Bätschmann 1997, S.110f.

einem Brief an seine Mutter beschrieb, viel „Zorn und Beifall“ erregt.<sup>388</sup> Er stellt eine außerordentliche Lobrede auf den Maler dar, die die Verehrung des Autors widerspiegelt und beschreibt eine in den Augen Baudelaires unvergleichliche Persönlichkeit, ein Genie und ein überragendes Werk. Da der Maler in manchen Kreisen als umstritten galt, kann der Text Baudelaires als eine Verteidigungsrede beschrieben werden. Er versuchte damit das Werk des Malers in der Öffentlichkeit zu legitimieren.

Aus welchem Grund bezogen sich nun Lecuire und de Staël speziell auf Baudelaire und Delacroix und gerade auf diesen Text? Im 19. Jahrhundert beschäftigten sich viele Schriftsteller wie etwa Stendhal, Gauthier, Zola und Baudelaire mit zeitgenössischer Malerei und verfassten Ausstellungs- und Salonberichte. Da ein Großteil der Kunsthistoriker damals die Aufmerksamkeit allein auf die Vergangenheit richtete, entdeckten erst die Literaten und Dichter, aus deren Reihen sich die Kunstkritik bildete, die Bedeutung der zeitgenössischen Kunst und Baudelaire gilt als wichtigster Kunstkritiker des 19. Jahrhunderts. In Bezug auf Delacroix wurde bei Baudelaire die Kunstkritik zur 'Kreation', zur Kunst selbst. Nach Baudelaires Auffassung solle die Malerei primär zu Empfindungen und Träumereien anregen und Delacroix erfülle diese Bedingungen. Seine Malerei war für ihn magisch und er bezeichnete Delacroix als „*supernaturaliste*“. Baudelaire sprach in Bezug auf seine Werke von Harmonien von Farben und Klängen, was ihn zu der These führte, wonach, aus der Distanz betrachtet, die Farbe unabhängig vom Bildgegenstand eine melodische Wirkung habe.<sup>389</sup> So beschrieb er beispielsweise vor einer Skizze Delacroixs,<sup>390</sup> dass die Farben „*durch den Kanal der Augen bis in die Seele dringen, wo es sei, als ob diese Farbe [...] von sich selber her denke, gleichviel, welche Dinge sie umkleide*“.<sup>391</sup> Der Dichter schien bereits die Befreiung der Farbe aus ihrer Gegenstandsbindung vorher zu sehen. „*Der entfesselten Farbigkeit entspricht die Spontaneität einer 'offenen Pinselschrift', als unmittelbarer Persönlichkeitsausdruck des Künstlers*“<sup>392</sup>, wie sie Delacroix, die moderne expressive Malgestik vorbereitend, damals am weitesten trieb. Baudelaire schätzte an Delacroixs Kunst vor allem den besonderen und großzügigen Umgang mit der Farbe. Der Künstler gilt unter anderem deswegen als Wegbereiter der Impressionisten und Mitbegründer der Moderne. Baudelaire sah in ihm einen modernen Künstler. Obwohl er zu Lebzeiten teilweise

---

<sup>388</sup> Vgl. Kemp 1983, S.477.

<sup>389</sup> Schumann 1994, S.416ff- 425.

<sup>390</sup> Es handelt sich um die *Löwenjagd*.

<sup>391</sup> Molinat 1971, S.161.

<sup>392</sup> Schumann 1994, S.425.

missverstanden wurde, gilt er seit dem 20. Jahrhundert als unumstrittener Meister französischer Kunst.

Nicolas de Staël durchlief während der Entstehung des Buches eine für die damalige Zeit ungewöhnliche Wende in seinem Werk. Der Übergang von Abstraktion zu einer an Figuration orientierter, ambivalent lesbarer Kunst. In dem er sich auf einen der 'Wegbereiter' der Moderne bezog und sich in dessen Tradition stellte, bereitete er seine neue Entwicklung gewissermaßen theoretisch vor, die erst ab 1952 in seinem Werk auch für den Betrachter nachzuvollziehen ist. Zudem gilt auch er, ähnlich wie Delacroix, als Maler der Farben. Der sehr pastose, expressive Farbauftrag und sein fast schon als verschwenderisch zu bezeichnender Umgang mit Farben sind charakteristisch für fast alle Werkphasen. Wie der Text Baudelaires für Delacroix so stellt auch das Werk Lecuieres eine außerordentliche Lobrede auf de Staël dar. Er griff unmittelbar auf das Vorbild Baudelaires zurück, der einen Künstler zum gottgleichen Genie erhob, und er stellte de Staël auf eine Ebene mit Delacroix und in dessen Tradition. Er erhob ihn auch zum Genie. Baudelaire beschrieb des Weiteren, dass Delacroix zu Lebzeiten verkannt war und auch de Staël durchlebte eine ähnliche Situation: in den 1940er Jahren lebte de Staël teilweise in Armut und konnte sich nur schwer mit seinen Werken finanzieren. Zudem galt er nach seiner Rückkehr zur Figuration teilweise als heftig umstritten, wurde von einigen Kritikern stark angegriffen und geriet zwischen die Fronten von Abstraktion und Figuration.

Für de Staël bot sich mit diesem Buch die Möglichkeit, seine Vorstellungen von Kunst genau zu definieren und in der Öffentlichkeit bekannt zu machen. Allerdings erfährt der Leser insgesamt nichts Inhaltliches über seine Malerei und einzelne Werke. De Staël äußerte sich nicht konkret zu seinen Vorstellungen von Kunst. Es wird nur ein Stimmungsbild geliefert. Nicolas de Staël ließ sich in den Zusammenhang mit berühmten Künstlern und Kunstkritikern bringen. Besonders Delacroix gilt aufgrund seiner Verwendung von Farbe als Revolutionär und Wegbereiter der Moderne. Auch de Staël stellte sich mit Hilfe Lecuieres als 'Meister der Farben' dar und versuchte sich als in der Nachfolge Delacroixs stehend zu präsentieren.

#### **4.2.2.4 Reaktionen auf *Voir Nicolas de Staël***

Das Werk *Voir Nicolas de Staël* fand bei seinem Erscheinen und auch danach in der breiten Öffentlichkeit keine große Beachtung.<sup>393</sup> Dies ist wohl vor allem darauf

---

<sup>393</sup> Diese Aussage wird auch durch Françoise de Staël bestätigt, vgl. F Dezember 2005. Zudem bestätigt auch Jean François Jaeger die Aussage: „*J'édition est limitée: l'audience de Nicolas de*

zurückzuführen, dass die Auflage nur 210 Exemplare umfasste und somit nur für einen kleinen Kreis konzipiert war. Das Buch wurde zu Lebzeiten nach Aussage von Françoise de Staël nur bei einer Ausstellung in der New Yorker *Galerie Knoedler* 1953 gezeigt.<sup>394</sup> Diese Aussage bestätigte auch der Autor Pierre Lecuire mit den Worten: „À New York seulement, et pour aucun résultat.“<sup>395</sup>

Insgesamt sind Reaktionen auf das Buch kaum überliefert. Pierre Lecuire begründete dies folgendermaßen: „*Staël n’avait pas encore réussi à Paris.*“<sup>396</sup> Der Künstler schien demnach in Paris noch keine große Aufmerksamkeit erreicht zu haben. De Staël beschrieb in einigen Briefen, dass Freunde und Bekannte Teile des unveröffentlichten Werkes mit Aufmerksamkeit gelesen hätten. Aber insgesamt wirken diese Ausführungen doch sehr nüchtern und zeugen zumindest in ihrer Knappheit von wenig Begeisterung seitens der Leser.<sup>397</sup>

Wie aus den Briefen de Staëls hervorgeht, hatte er eine genaue Vorstellung davon, wer ein Exemplar erhalten sollte. Er wandte sich an eine ausgewählte Leserschaft und erwähnte explizit folgende Personen: Samuel Beckett, Albert Camus, Luigi Dallapiccola, Jacques Dubourg, Guy Dumur, Georges Duthuit, Jean Grenier, Michel Leiris, Jean Paulhan, Theodore Schempp, René de Solier, Denys Sutton, George Wittenborn und Christian Zervos.<sup>398</sup>

Unter diesen Personen fanden sich zum Teil Kunstkritiker wie Sutton, der für die *Nouvelle Revue Française* schrieb, Dumur für *Cahiers d’art* und *Cimaise*, Duthuit für *Art d’Aujourd’hui*, Solier und Zervos für *Art Digest*. Diese Kunstkritiker waren zum Teil Freunde de Staëls, aber er sprach damit auch Mitarbeiter von fünf wichtigen Zeitschriften an, die unterschiedliche Vorstellungen von Kunst vertraten. So erschien beispielsweise die *Art d’Aujourd’hui* monatlich von 1949 bis 1955<sup>399</sup>. Neben Duthuit waren weitere Mitarbeiter Charles Estienne, Michel Seuphor, Pierre Guéguen und Léon Dégand. Wie der Name belegt beschäftigte sich die Zeitschrift mit zeitgenössischer Kunst und allen wichtigen Ereignissen der Kunstwelt. Ihre Hauptaufgabe sah sie aber darin, die geometrische Abstraktion zu unterstützen.

---

*Staël à cette époque est réduite et aucun éditeur ne peut envisager une diffusion large [...] Le „grand public“ ne s’est intéressé à cet ouvrage que plus tard, après la mort de l’artiste“, F Dezember 2005a.*

<sup>394</sup> Vgl. F Dezember 2005.

<sup>395</sup> F Januar 2006, Pierre Lecuire.

<sup>396</sup> F Januar 2006, Pierre Lecuire.

<sup>397</sup> Brief de Staëls an Lecuire vom 31.10.1952: „*Sans ambages m’est avis qu’il faut le publier immédiatement à vos frais même à un nombre limité d’exemplaires proprement impeccables au point de vue typographie et dès que la décision en est prise, proposer des extraits à la Princesse, à Zervos, à qui l’on veut, par le truchement de qui l’on veut, mais le faire comme un geste désintéressé à propos de la publication imminente du Toute*“, WV 1997, S.1021; Brief de Staëls an Lecuire vom 3.11.1952: „*Char a lu ce matin des passages des Seghers et de moi [es handelt sich dabei um Voir Nicolas de Staël] avec beaucoup d’attention. Il vous écrira à ce sujet*“, WV 1997, S.1022.

<sup>398</sup> Vgl. WV 1997, S.1047, Brief vom 24.1.1953; WV 1997, S.1071, Brief vom 25.3.1953; WV 1997, S. 1082, Brief vom 29.4.1953; WV 1997, S.1073.

<sup>399</sup> 1955 wurde die Zeitschrift in *Aujourd’hui: Art et Architecture* umbenannt, vgl. Lledo 1995, S.17f.

So erfolgte hier sowohl die historische Aufarbeitung der Abstraktion als auch die aktuelle Berichterstattung über die Aktivitäten ihrer Anhänger. Ihr federführender Kritiker Dégand lehnte eine auch nur im Ansatz stattfindende 'Fusion' von Abstraktion und Figuration ab. Er verteidigte eine Definition von Abstraktion, die keine gegenständliche Referenz haben sollte.<sup>400</sup>

Die 1953 gegründete *Cimaise* widmete sich der Verteidigung der Abstraktion, galt aber vor allem als Zentrum der Verteidigung der lyrischen Abstraktion. Mitarbeiter waren beispielsweise Jean-Robert Arnaud, Michel Ragon, Julien Alvard und Herta Wescher.<sup>401</sup>

Den Herausgeber von *Cahiers d'art*, Christian Zervos lernte de Staël 1949 kennen. Die renommierte Kunstzeitschrift beschränkte sich im Gegensatz zur *Cimaise* und *Art d'Aujourd'hui* nicht nur auf eine zeitgenössische Kunstrichtung. De Staël interessierte sich sehr für diese Kunstzeitschrift und seine Wertschätzung wird auch noch in den 1950er Jahren, in seinen Entwürfen eines nicht realisierten Covers, sichtbar.<sup>402</sup>

In einem Brief an Pierre Lecuire beschrieb Nicolas de Staël Ende 1952: „*Voulez-vous passer des extraits dans le „XXe siècle“, revue ignoble qui me propose une dizaine de pages. Je ne refuserai pas les photos si l'on me donne la mise en page et la place à choisir.*“<sup>403</sup> Wie auch die *Cahiers d'art* beschränkte sich die *XXe siècle* nicht nur auf eine Kunstrichtung. Obwohl de Staël die Zeitung als „*revue ignoble*“ beschrieb und anscheinend keine Sympathie dafür hegte, wies er einen Artikel nicht zurück. Es handelt sich dabei um einen Zeitungsartikel, welcher de Staël für die Veröffentlichung von *Voir Nicolas de Staël* zugesichert wurde. Allerdings wurde der Artikel aus nicht mehr nachzuvollziehenden Gründen nicht umgesetzt.

Wie anhand der hier aufgeführten Beispiele deutlich wurde, wandte sich de Staël an Autoren renommierter Kunstzeitschriften, die völlig gegensätzliche Vorstellungen von Kunst vertraten: einerseits Zeitschriften, die allen modernen Kunstrichtungen offen gegenüberstanden, dann aber auch solche, die sich eindeutig auf eine klare Linie konzentrierten und entweder die warme oder kalte Abstraktion vertraten.

Außerdem schickte de Staël Ausgaben des Buches an seine Galeristen (Dubourg, Schempp) und präsentierte es, wie bereits erwähnt, in der Ausstellung der *Galerie Knoedler* in New York. Darüber hinaus wandte er sich an einen 'literarischen' Kreis

---

<sup>400</sup> Vgl. Chavez 1996, S.30; Lledo 1995, S.17-18; Weber-Schäfer 2001, S.27, S.232.

<sup>401</sup> Vgl. Lledo 1995, S.12, S.23; Weber-Schäfer 2001, S.156, S.232.

<sup>402</sup> Vgl. Weber-Schäfer 2001, S. 232; AK Paris 1981, S.179; AK Paris 2003 S.86; Chavez 1996, S.62.

<sup>403</sup> WV 1997 S.1031, Brief de Staëls an Pierre Lecuire vom 21.12.1952.

bestehend aus Beckett, Camus und Paulhan. Seit Ende 1950 nahm de Staël am Salon von Suzanne Tézenas (1899-1991) teil, in dem sich „die größten Schriftsteller, Musiker und Maler der Nachkriegszeit“<sup>404</sup> versammelten. Aus diesen kulturellen Treffen wurde die *Domaine Musical* geboren, bei der sich viele bekannte Persönlichkeiten trafen. Hier begegnete de Staël neben anderen Dora Maar, Igor Stravinsky, Messiaen, Pierre Boulez<sup>405</sup> und Jean Paulhan.<sup>406</sup> Über lange Jahre hinweg war Jean Paulhan Chefredakteur der *Nouvelle Revue Française*<sup>407</sup> und übte in der Nachkriegszeit eine prägende und wichtige Rolle aus:

„On sait qu’entre la grande guerre et les années soixante du dernier siècle, Paulhan a été en rapport avec tout ce que la France comptait de poètes. Son rôle d’ami, de lecteur, d’éditeur, de conseiller, d’objecteur, parfois d’adversaire, a été capital pour des auteurs aussi différentes, et aussi importantes, que Henri Michaux et Francis Ponge, [...] René de Solier.“<sup>408</sup>

Die Kontaktaufnahme de Staëls mit einem 'literarischen' Kreis begründete Françoise de Staël damit, dass der Künstler das Werk dieser Persönlichkeiten bewunderte.<sup>409</sup> Pierre Lecuire erklärte dazu, dass er an der Auswahl beteiligt gewesen sei und begründete sie wie folgt: „On espérait toucher l’élite du moment.“<sup>410</sup> Demnach betrieb man eine systematische Zielgruppenwerbung und versuchte einflussreiche Persönlichkeiten der Nachkriegszeit, die „geistige Elite“ anzusprechen. Leider ist eine Reaktion der angesprochenen Personen auf das Buch nicht überliefert und Lecuire beschrieb: „Il n’y eut aucune réaction, pas même un remerciement.“<sup>411</sup> Lledo<sup>412</sup> erklärte dazu:

„In fact, according to Pierre Lecuire, de Staël tried to attract the attention and literary sensibilities of Ponge<sup>413</sup> and Paulhan, and when Lecuire published his book *Voir Nicolas de Staël*, he asked him to send some copies to both writers. Neither of them replied nor showed any interest in de Staël’s work. [...] Paulhan was indifferent to de Staël’s work.“<sup>414</sup>

Aus welchem Grund wandte sich Nicolas de Staël nun ausgerechnet an die oben aufgeführten Personen? Auffallend ist, dass nahezu alle Personen, die de Staël

<sup>404</sup> Greilsamer 1998, S.281.

<sup>405</sup> Pierre Boulez wurde später Direktor der *Domaine Musical*.

<sup>406</sup> Vgl. Brockhaus Bd.16, S.647: Der Schriftsteller Jean Paulhan war von 1925 bis 1940 Chefredakteur der *Nouvelle Revue Française* und seit 1953 der *Nouvelles Nouvelles Revue Françaises*. Er wurde mit Erzählungen, vor allem aber mit Essays zu literatur- und sprachphilosophischen Fragen bekannt.

<sup>407</sup> Vgl. Lledo 1995, S.223.

<sup>408</sup> Pérez 2004, S.6.

<sup>409</sup> Vgl. F Dezember 2005.

<sup>410</sup> Vgl. F Januar 2006.

<sup>411</sup> F Januar 2006.

<sup>412</sup> Elena Lledo beendete 1995 ihre Dissertation: *Postwar Abstractions. The Paradox of Nicolas de Staël*.

<sup>413</sup> Vgl. Brockhaus 1998, S.344: Der Kunstkritiker und Schriftsteller Francis Ponge (1899-1988) war seit 1922 Mitarbeiter bei der *Nouvelle Revue Française* und arbeitete eng mit den Malern des Kubismus zusammen (Braque /Gris).

<sup>414</sup> Lledo 1995, S.90: Die Autorin beruft sich auf ein Interview, das sie am 26. Juli 1994 mit Pierre Lecuire führte.

teilweise schon seit einigen Jahren kannte, entweder bei wichtigen Kunstzeitschriften tätig waren oder wichtige, meinungsbildende Rollen in der Öffentlichkeit inne hatten. Er wandte sich an einen ausgesuchten Kreis von Persönlichkeiten, die die Möglichkeit hatten, sein Buch in einer breiteren Öffentlichkeit bekannt zu machen.

Eine Kopie des Buches, welches Lecuire Paulhan 1953 schickte, gelangte kurz darauf in die Hände des Dichters Wallace Stevens. Paulhan schien nur mäßiges Interesse an dem Buch gehabt zu haben. Wallace Stevens berichtete über *Voir Nicolas de Staël* in einigen Briefen an Barbara Church im Oktober desselben Jahres, in denen er de Staël und Lecuire stark kritisierte:

*„Mr. Lecuire’s comments on Nicolas de Staël start with a sentence of three pages long. I thought that this sort of thing was done only by young writers from the Mid-West, say, where such things take the place of the intelligence. Mr. Lecuire is not helpful. Nevertheless it was most agreeable on the part of Jean Paulhan to send this through you [...]. It is easy to imagine that a painter who would permit such obfuscations to be said of him, likes them and participates them. [...] De Staël could well become fashionable [...] He answers one question which I shall state in terms of poetry: if the present generation likes the mobile-like agreement of lines to be found in the work of William Carlos Williams of the verbal conglomerates of e.e. cummings, what is the next generation to like? Pretty much the bare page, for that alone would be new, the way de Staël’s likes the bare canvas. But perhaps it doesn’t matter. [...] if only the desire for what is new was not so fundamental, so unquestioned and unquestionable.“<sup>415</sup>*

Wie zu sehen ist, reagierte der Autor sehr verärgert auf den 'verwirrten' Text Lecuires. Er störte sich vor allem daran, dass de Staël ihn zu unterstützen schien. Er hielt für möglich, dass de Staël in Mode kommen könne ohne dies für ein Zeichen von Qualität zu halten, da das Verlangen nach Neuem unkritisch sei und nicht hinterfragt würde. Weitere unmittelbare Reaktionen auf das Buch sind bisher nicht bekannt. Es fand auch nur in zwei knappen Zeitungsartikeln eine kurze Erwähnung. In *Le Monde* wies André Chastel, ein Freund de Staëls, auf das baldige Erscheinen des Buches hin und beschrieb:

*„un jeune normalien, Pierre Lecuire, vient de publier une plaquette d’un accent élevé, attentive aux valeurs poétiques et humaines qui circulent si intensément dans cette peinture [...] fait de tous les jours. Bourrée de réalité. On s’y reconnaît vous, moi, tous.“<sup>416</sup>*

Chastel griff hier ein Zitat des Buches auf,<sup>417</sup> was darauf hindeutet, dass er den Text gelesen hatte. Der gesamte Zeitungsartikel ist äußerst positiv gestaltet und man kann daraus schließen, dass er auch *Voir Nicolas de Staël*, obwohl er nichts

---

<sup>415</sup> Lledo 1995, S.90.

<sup>416</sup> Chastel 1953, S.7.

<sup>417</sup> Vgl. Lecuire 1953, S.77.

Konkreteres dazu äußert, als positiv beurteilte. In einem weiteren sehr knappen Artikel in *Mercure de France*, der Ende 1954 erschien, bedauerte der Autor Raymond Schwab zwar, dass das Buch keinerlei Beachtung finde, aber auch er geht nur sehr oberflächlich und knapp darauf und auf die Werke de Staëls ein.<sup>418</sup> Artikel erschienen nur in fachfremden Zeitschriften. Obwohl de Staël den Autoren der oben aufgeführten Fachzeitschriften ein Exemplar des Buches zukommen ließ, folgte darauf kein Artikel. Auch nach de Staëls Tod wurde ihm nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Erst 1975 fand es wieder größere Beachtung. Guy Dumur begann seine Veröffentlichung mit folgendem Zitat aus *Voir Nicolas de Staël*: „*Cette stature, cette caractère d'élément pure, ce candélabre.*“<sup>419</sup> Er erklärte dazu: „*Pour ceux qui l'ont connu, cette description litannique de Pierre Lecuire est le portrait le plus exact de Nicolas de Staël.*“<sup>420</sup> Ob der Autor damit das Porträt des Künstlers oder seines Werkes meinte, wird nicht deutlich. Erst 23 Jahre nach Veröffentlichung von *Voir Nicolas de Staël* (und 20 Jahre nach dem Selbstmord des Künstlers) findet sich hiermit eine zustimmende Meinung zur Heroisierung de Staëls. Einige Jahre später, 1981, wurde durch eine Ausstellung in der *Galerie Jeanne Bucher* in Paris erstmals deutlicher als in den Jahren zuvor auf das Buch hingewiesen. Der die Ausstellung begleitende Katalog trug den Titel *Revoir Nicolas de Staël*. Er griff damit den Titel Lecuires *Voir Nicolas de Staël* in veränderter Form auf. Im Vorwort wurden zudem einige Zitate verwendet, allerdings ohne eine Bewertung abzugeben.

Bedenkt man, dass *Voir Nicolas de Staël* zu Lebzeiten des Künstlers herausgegeben wurde, de Staël sogar großen Einfluss auf die Darstellungsweise hatte und er darin als eine Art moderner Held beschrieben wurde, ist es umso erstaunlicher, dass das Buch in der Öffentlichkeit, weder in positiver noch in negativer Hinsicht, Beachtung fand. Zudem propagierte de Staël darin, ganz im Gegensatz zur allgemeinen Auffassung, einen Bezug zur klassischen Kunsttradition. Obwohl er selbst zu diesem Zeitpunkt noch abstrakte Werke schuf, brach er zumindest theoretisch nicht mit der Tradition. Indem er sich auf Künstler wie Delacroix, Rembrandt und El Greco bezog, reihte er sich in einen Kanon ein und nutzte damit Strategien der Nobilitierung. Ihnen ähnlich sah sich auch de Staël als ein Wegbereiter einer neuen Kunst. Die Veröffentlichung dieses Textes erfolgte zudem zu einer Zeit, als sich die abstrakte Kunst durchsetzte und es sich für einen Künstler bereits schwierig gestaltete, wenn er zwischen die verschiedenen Lager der Abstraktion geriet. De Staël präsentierte sich in *Voir*

---

<sup>418</sup> Vgl. Schwab 1954, S.305-306.

<sup>419</sup> Lecuire 1953, S.9.

<sup>420</sup> Dumur 1975, S.5.

*Nicolas de Staël* zwar als Farbmaler, aber in der Tradition von figurativen Meistern stehend. So formulierte er seine Vorstellung von Kunst nicht konkret, aber es wird vor allem vor dem Hintergrund seines Spätwerkes deutlich, dass sich schon hier eine Verbindung von Abstraktion und Figuration andeutete. Das Buch vertrat eine für die Zeit sehr spannungsgeladene Meinung, wurde in der Öffentlichkeit aber nicht beachtet, obwohl de Staël den Versuch unternahm, die 'Meinungsmacher' der Zeit, die die Öffentlichkeit prägten, zu erreichen.

#### 4.2.3 Der Text *Nicolas de Staël* von Patrick Waldberg (1950)

Bemerkenswert ist, dass vor 1950 kaum Texte über Nicolas de Staël verfasst, veröffentlicht oder, mit Ausnahme von *Voir Nicolas de Staël*, begonnen wurden. Der Kunstkritiker, Dichter und Schriftsteller Patrick Waldberg, der de Staël seit 1945 kannte, war einer der ersten, der einen ausführlichen Artikel über den Künstler in einer Zeitschrift veröffentlichte. Er verfasste 1950 einen weiteren, außergewöhnlichen Text, der den Maler heroisiert und eine Künstlerlegende erschuf. Die beiden schienen eine enge Freundschaft miteinander verbunden zu haben, denn wie das Werkverzeichnis beschreibt, verbrachten 1949 beide lange Abende im Gespräch miteinander. Zudem schien die Bewunderung Waldbergs für den Künstler so groß, dass er 1950 ein Werk de Staëls erwarb.<sup>421</sup> Der Zeitungsartikel *Nicolas de Staël* wurde zunächst im Mai 1950 in französisch in der *Monde Nouveau Paru* veröffentlicht<sup>422</sup> und dann in englisch im Juni 1950 in der Zeitschrift *Transition*<sup>423</sup> neu abgedruckt. Diese war die einzige Zeitschrift, die in dieser Zeit versuchte, eine Verbindung zwischen New York und Paris aufzubauen und so erschienen die Texte auch in englischer Sprache.<sup>424</sup> Vorweggenommen sei hier, dass eine Reaktion auf den Artikel nicht bekannt ist. Weder de Staël äußerte sich dazu in Briefen, noch ist eine Reaktion der Öffentlichkeit bekannt. Obwohl de Staël im Juni 1950 eine Einzelausstellung bei seinem Galeristen Jacques Dubourg realisierte, bezieht sich der Artikel Waldbergs nicht auf die ausgestellten Werke. Allein in dem französischen Text, der einige Wochen vor Eröffnung der Ausstellung veröffentlicht wurde, wird in einer Fußnote auf die geplante Ausstellung hingewiesen. Im englischsprachigen Text gibt es keinen Verweis auf die schon bestehende Ausstellung und der Inhalt lässt auch nicht darauf schließen, dass der Autor sich mit seinem Text auf eine geplante oder bestehende

---

<sup>421</sup> Vgl. WV 1997, S.112; WV 1997, S.277, Bildnummer 229.

<sup>422</sup> Vgl. Waldberg 1950.

<sup>423</sup> Vgl. Waldberg 1950a, S.66-67.

<sup>424</sup> Vgl. AK Paris 1981, S. 174f; Weber-Schäfer 2001, S.232.

Ausstellung bezieht. Waldberg beschreibt vielmehr euphorisch das Atelier, die Arbeitssituation und die Person de Staëls. Ob de Staël selbst Kenntnis vom Inhalt des Textes und der Veröffentlichung hatte, ist nicht zu belegen. Fest steht, dass er, wie Françoise de Staël in ihrem Werkverzeichnis bemerkt, eine regelrechte „*Campagne*“ in der Vorbereitung der Ausstellung gestartet habe, um die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf diese zu lenken.<sup>425</sup> Diese Ausstellung war für ihn sehr wichtig, stellte sie doch die erste Einzelausstellung in Paris seit 1945 dar, die zudem in einer renommierten Galerie stattfand. Er hatte hier erstmals die Möglichkeit, eine größere Bekanntheit zu erlangen und sich in der Öffentlichkeit als erfolgreicher Künstler, der die Unterstützung eines eingesessenen erfolgreichen Galeristen genoss, zu präsentieren. Diese Chance wollte er nicht ungenutzt verstreichen lassen und so wandte er sich an Kritiker und Freunde in der Hoffnung, diese dazu bewegen zu können über die Ausstellung zu berichten. So bezog er auch Patrick Waldberg in seine Pläne ein.<sup>426</sup> In einem Brief an Theodore Schempp erklärte de Staël:

*„Personne ne voit, personne ne veut, personne ne sait vraiment regarder un tableau de tous ces gens-là, on pourrait aussi bien les mettre sur les bancs d’une école pour leur expliquer de quoi il s’agit, ce n’est pas facile et le cas me semble plutôt désespéré, en bloc et en particulier.“*<sup>427</sup>

De Staël bezog diese Aussage auf bekannte Kunstkritiker wie Georges Duthuit, Christian Zervos, Pierre Courthion und auch Patrick Waldberg.<sup>428</sup> Er versuchte in engeren Kontakt mit den genannten Personen zu treten, um ihnen seine Kunst zu erklären, da sie seiner Meinung nach ohne Hilfe nicht fähig waren, ein Bild zu betrachten. Er fühlte sich unverstanden und selbst ein Kunstkritiker, ein geübter Betrachter, schien nach der Vorstellung de Staëls nicht in der Lage, seine Bilder zu verstehen. Er bedurfte vielmehr der Erklärungen des Künstlers. Wie de Staël es selbst beschrieb, entstand eine Situation wie zwischen einem Lehrer und einem Schüler. In der Rolle des Lehrers, hier als der Überlegene dargestellt, sah sich de Staël selbst. Zudem fühlte er sich als unverstandener Künstler, der der 'rückständigen' Welt seine Werke erklären muss. Er ging damit auf das alte Argument ein, dass die Kompetenz über das Urteil von Kunstwerken den Künstlern, und nicht Kritikern oder Historikern vorbehalten sei.

Wie bereits erwähnt, verfasste Patrick Waldberg keinen Text zur Ausstellung sondern, wie im Folgenden zu sehen sein wird, eine überschwängliche Beschreibung von de Staëls Person und Werken. Eliza Rathbone beschrieb den

---

<sup>425</sup> Vgl. dazu Kapitel 4.3.1.

<sup>426</sup> Vgl. dazu WV 1997, S.884, Brief an Theodore Schempp, Paris 26.1.1950.

<sup>427</sup> WV 1997, S.884, Brief an Theodore Schempp, Paris, 26.1.1950.

<sup>428</sup> Vgl. ebenda.

Artikel als „*une véritable ode romantique à l'artiste en tant qu'héros*“<sup>429</sup> und traf damit, wie im Folgenden dargestellt werden wird, die Kernaussage des Textes.

Der Text beginnt folgendermaßen:

*„De Staël's studio partakes of the well, the chapel and the barn [...] Visitors who enter it unforewarned are smitten with dizziness on the threshold; their usual way of looking at things is upset, something in them is unhinged, and even the glibbest commentator stands speechless a moment.“*<sup>430</sup>

Das Atelier de Staëls [Abb. 61; Abb. 62] wird als ein außergewöhnlicher, geheimnisvoller Ort beschrieben, indem Werke geschaffen werden, die den Betrachter, nach Meinung des Autors, völlig überwältigen und sprachlos machen. Das Atelier als schöpferischer Raum wird als eine Quelle, als Ort der Kreativität oder Inspiration, als eine Kapelle, als Ort an dem etwas Außerordentliches aufbewahrt wird, mit dem man etwas Übersinnliches verbindet, ein Ort der Anbetung oder Kontemplation/ Meditation, und als eine Scheune, als Platz an dem gearbeitet wird, beschrieben. Das Atelier de Staëls wird zu einem mystischen Ort, an dem Außergewöhnliches geschieht und an dem für den normalen Betrachter unfassbare Dinge erschaffen werden.

Wie Oskar Bätschmann es schilderte, erregte das Atelier als Ort der Produktion der Werke schon früh das Interesse des Publikums und so wurde schon vor der Mitte des 19. Jahrhunderts die Neugier am Arbeitsbereich des Künstlers durch bebilderte Publikationen befriedigt. Zu einem abgeschlossener Ort des einsamen Schaffens, zu dem nur Privilegierte Zutritt erhielten, wurde das Künstleratelier in Frankreich erst um 1820, während im 18. Jahrhundert unter 'Atelier' überwiegend der Ort gemeinschaftlicher handwerklicher oder künstlerischer Arbeiten verstanden wurde.<sup>431</sup> Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wandelte sich die Vorstellung eines Ateliers von einer Werkstatt, einem Arbeitsraum hin zu einer Art Weihstätte, der zu einer repräsentativen symbolischen Form der individuellen Schöpferkraft des Künstlers verklärt wurde.<sup>432</sup> Diesen Gedanken scheint Waldberg, wie gezeigt wurde, in seiner Beschreibung wieder aufzugreifen. Der Autor erklärte „*planes rear up, in juxtaposition; walls clash together in cataclysmic frenzy; they would fall and crush us if the painter had not forced them to stand back in such a remote and solitary attitude.*“<sup>433</sup> Die Bilder werden hier als etwas Bedrohliches dargestellt, das sich nur durch den Willen des Künstlers nicht auf den Betrachter 'stürze' und ihn zerschmettere. Kris und Kurz beschrieben in ihrer Publikation *Die Legende vom Künstler* die Vorstellung, dass der Künstler als

---

<sup>429</sup> AK Paris 2003, S.238; AK Washington/ Cincinnati 1990.

<sup>430</sup> Waldberg 1950a, S.66f.

<sup>431</sup> Vgl. Bätschmann 1997, S.94f.

<sup>432</sup> Vgl. Ruppert 2000, S.316-326.

<sup>433</sup> Waldberg 1950a, S.66f.

Schöpfer des Kunstwerkes die alleinige Macht über sein Geschöpf habe. Zudem stellten sie die Überlegenheit des Künstlers gegenüber seiner Umwelt dar, die sich nicht nur auf sein Werk bezieht.<sup>434</sup>

De Staël entspricht hier dieser Beschreibung. Er erscheint demnach in den Augen Waldbergs als eine Art 'Titan', als ein Held oder Gott einer antiken Sage, der als einziger die riesigen Bildern sein eigenes Werk zügeln und bändigen kann. Der normale Mensch und Betrachter steht ängstlich und hilflos vor solch einem Werk und dennoch kann er sich ihm nicht entziehen:

*„Man does not dwell in these sombre and stately edifices, but all man’s yearning goes out to them, his desire strains towards them. This is the town, the construction, the enterprise of many days, the love of cities, of living walls gradually transformed by the sea-wind, the rain, the salt- and smoken laden air.“*<sup>435</sup>

Fasziniert beschrieb Waldberg, dass ein einzelner Mann lebende Bilder, die wie riesige Gebäude, fast Städte, wirken, erschafft. Seine Bilder erscheinen wie von Naturgewalten geformt. In Bezug auf seine Werke und seine Arbeitsweise fallen Begriffe wie „generosity“, „richness“, „considerable thickness“, „luxury“, „immoderation“. Der Autor erklärte *„the painter is on the same scale as his canvases – very tall, with a fine head from which a pair of grey, Mongol eyes dart out an extraordinarily keen glance (they are the eyes of a man who “sees” before thinking, or instead of thinking)“*<sup>436</sup> Auch hier wird wieder auf eine klassische Künstlerlegende zurückgegriffen, denn immer wieder taucht in der Literatur der Versuch auf, *„den Charakter des Künstlers mit dem seiner Werke zu verbinden, aus dem Werk auf den Künstler zu schließen.“*<sup>437</sup> Auch Waldberg schilderte de Staël seinen Werken entsprechend als besonders und exotisch. Es erscheint dem Leser, als könne man von der äußeren Erscheinung des Künstlers Rückschlüsse auf sein Werk ziehen, das demnach groß und außergewöhnlich ist. Im Folgenden ging der Autor auf die Veränderung des Werkes ein.

*„The older paintings are very different, they tell of a hard fight to “make out”. Tortous imbrications, thick lines, earthy colours, bars behind which the painter struggled for long years while he gradually achieved greater freedom of arrangement [...] in that world it is quite easy to choke, and not impossible to be strangled. There remains from this period [...] a canvas which is [...] not merely a culminating point in de Staël’s work, but seems also to herald a triumphant dawn [...].“*<sup>438</sup> More and more, the pictures of Nicolas de Staël are freeing themselves of weight, and each canvas is an

<sup>434</sup> Vgl. Kris/Kurz 1980, S.26, S.131ff.

<sup>435</sup> Waldberg 1950a, S.66f.

<sup>436</sup> Waldberg 1950a, S.66f.

<sup>437</sup> Kris/Kurz 1980, S.151f; „Vasari berichtet, Parri Spinelli habe alle seine Figuren nach einer Seite überhängend und mit ängstlichem und verschrecktem Ausdruck gemalt, seit er von Räubern überfallen worden sei“.

<sup>438</sup> Es handelt sich wohl um ein Werk in der Sammlung von J. Bauret, Paris, es ist fast ganz schwarz, das von Lichtblitzen durchsetzt ist.

*advance on the previous one (an advance in the direction of freedom and ease). And de Staël's laughter, too, has a less painful ring, despite the moving aspirations that tinge it, as it passes through the same infinite variations, from innocence to a great, sob-shaken darkness, to end in a tumble of mocking notes.*"<sup>439</sup>

Waldberg beschrieb de Staël und seine älteren Werke zunächst als melancholisch und düster. Auch hier bediente er sich klassischer Topoi der Künstlerlegende. Der saturnische, melancholische Künstler ist seit der Antike die dem Künstler zugeschriebene Eigenschaft: Seine Grüblerei und seine selbstzerstörerische Haltung, die als die dunkle, wahnsinnige Seite des Genies betrachtet wurde, ging seiner Schöpfung voraus.<sup>440</sup> De Staël scheint nun allerdings nach der Meinung des Autors an einem Wendepunkt. Er befreit sich und seine Werke von allem Ballast.

Patrick Waldberg veröffentlichte seinen Text zu einem Zeitpunkt, als de Staël durch seine Ausstellung bei Jacques Dubourg Bekanntheit erlangte. Er erwähnt die Ausstellung aber lediglich in einer Fußnote und auch nur in dem Artikel, der in der *Monde Nouveau Paru* veröffentlicht<sup>441</sup> wurde. In der englischen Übersetzung für die Zeitschrift *Transition*<sup>442</sup> finden sich keine Hinweise auf die Ausstellung.

Waldberg präsentierte einen bis dahin in der Öffentlichkeit nur mäßig bekannten Maler und dessen Werk als überragend, außergewöhnlich und nahezu unbeschreiblich. Es stellt sich die Frage, aus welchem Grund dieser Text zu diesem Zeitpunkt veröffentlicht wurde und ob de Staël Anteil an der Gestaltung hatte. Die erste Frage lässt sich damit beantworten, dass der Autor mit diesem Text wohl die Aufmerksamkeit auf den Künstler lenken wollte. De Staël versuchte nicht nur mit seinen Werken zu überzeugen, sondern auch mit literarischen und kunstkritischen Mitteln seine Bekanntheit zu steigern.

Aufgrund seiner Freundschaft zu Waldberg und aufgrund der Erwähnung des Autors in oben genannten Brief kann man folgern, dass de Staël Kenntnis von dem Inhalt des Textes vor der Veröffentlichung hatte. Françoise de Staël bestätigte diese Vermutung: „*Il a certainement pu influencer la conception du texte en parlant très longuement avec Waldberg.*“<sup>443</sup> Damit wird auch bestätigt, dass de Staël den Inhalt mitgestaltete und mit den darin getroffenen Aussagen übereinstimmte.

---

<sup>439</sup> Waldberg 1950a, S.66f.

<sup>440</sup> Vgl. von Graevenitz, S.167f.

<sup>441</sup> Vgl. Waldberg 1950.

<sup>442</sup> Vgl. Waldberg 1950a, S.66-67.

<sup>443</sup> F Dezember 2005, zudem wird im WV 1997 berichtet, dass sich de Staël mit Waldberg Ende 1949 regelmäßig traf, vgl. WV1997, S.879.

#### 4.2.4 Die Schaffung einer Künstlerlegende ?

Betrachtet man das Buch *Lecuire Voir Nicolas de Staël* genauer, stellt man fest, dass es einer langen französischen Tradition folgt. Schon im 19. Jahrhundert traten Dichter und Maler in einen Dialog und schufen illustrierte Bücher. Vorbilder dafür lassen sich bei Delacroix und Baudelaire, aber auch bei Mallarmé und Manet, Apollinaire und den Kubisten, Reverdy und Picasso, Matisse und Mallarmé, Iliaszd und Max Ernst finden. So griff de Staël auf diese 'moderne' Strategie und auf das Vorbild großer Meister zurück und arbeitete wie diese mit verschiedenen Autoren und Dichtern zusammen, indem er unter anderem deren Gedichte illustrierte. *Voir Nicolas de Staël* wird in der Literatur als *Malerbuch* bezeichnet, stellt allerdings etwas völlig anderes dar. Es ist kein Malerbuch im klassischen Sinne, es ist auch kein Gedicht, keine Biographie, keine Monographie, etc. sondern im Grunde genommen eine Mischung all dieser literarischen Formen, die im Ergebnis die Stilisierung des Künstlers zum Ziel haben.

Der Autor Wolfgang Ruppert beschrieb verschiedene Strategien und Inszenierungen, mit denen sich ein Künstler eine spezifische Individualität erschuf: so nannte er beispielsweise den Schriftzug von eigener Hand, die Gestaltung des Arbeitsortes, aber auch das Festhalten von Vorstellungen und von Selbstbildern in autobiographischen Texten. Die Erzählung des Künstlerlebens nahm schon früh einen hohen Stellenwert ein. Einen ersten Höhepunkt der Künstlerbiographik mit großem Einfluss auf das Bild des kreativen Individuums in der Renaissance stellten Vasaris *Viten*<sup>444</sup> dar, in denen er die Lebensgeschichten bedeutender Künstler schilderte. Diese Darstellungen wurden im Folgenden schon zu Lebzeiten oder unmittelbar nach dem Tod eines Künstlers veröffentlicht, um sein Leben und Werk zu 'verherrlichen' (siehe Delacroix/ Baudelaire). Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bis hin zu den 1920er Jahren wurde der Künstlerhabitus in zahlreichen literarischen Veröffentlichungen thematisiert. Diese Texte versuchten den Künstlern bestimmte Eigenschaften und Attribute zuzuschreiben. Seit Vasari wurden die 'Künstlerlegenden' verfasst, um die Sonderstellung des Künstlers in der Gesellschaft hervorzuheben. Im Laufe der Zeit bildeten sich verschiedene literarische Formen wie Aufsätze, Briefe und Autobiographien heraus, in denen die Künstler ihre Lebensgeschichte mit dem Gestus der Authentizität erzählen, wichtige Entwicklungsstadien schildern und den Prozess der künstlerischen Identitätsfindung darstellen konnten. Diese Schriften eigneten sich zur Konstruktion des Eigenbildes und der erwünschten Legenden, die häufig Topoi der gezielten Selbststilisierung und der Heroisierung beinhalten. Seit Ende des 19. Jahrhunderts haben so viele Künstler autobiographische Schriften, Texte und

---

<sup>444</sup> Vgl. Vasari 2001.

Tagebücher hinterlassen wie niemals in der Geschichte der Kunst zuvor. Die Selbstdarstellung reichte bis zur Selbstinszenierung und fast 1/3 aller Avantgardenkünstler hat Briefe hinterlassen, die gedruckt worden sind.<sup>445</sup> Vielleicht liegt die große Neuheit in der Kunst des 20. Jahrhunderts auch gerade darin, dass zunehmend mehr über die Künstler in Büchern, Katalogen, Monographien und Zeitschriften geschrieben und gedruckt wurde. Diese 'Flut' an Schriften ist direkt mit der sich wandelnden Rolle des Künstlers in der Gesellschaft der Moderne in Verbindung zu setzen. Mit der Moderne mussten sich die Künstler auf dem freien Markt neu positionieren und legitimieren. Nicolas de Staël bildete dabei keine Ausnahme.

Die beiden hier vorgestellten Texte sind zwar keine autobiographischen Schriften und die Mitarbeit und Mitgestaltung des Textes durch de Staël ist für den Leser nicht erkennbar, aber sie greifen den Gedanken der Selbststilisierung auf. Mit Hilfe der Texte wurde versucht, der Öffentlichkeit eine außergewöhnliche Künstlerpersönlichkeit zu präsentieren. Die Autoren versuchten, ein in ihren Augen einmaliges unvergleichliches Werk zu präsentieren und eine 'Künstlerlegende' zu vermitteln. In ihren Beschreibungen griffen sie topische Formeln, Vorstellungen und Vorbilder vom Leben und Wirken eines Künstlers auf.

Patrick Waldberg beschrieb de Staël und sein Werk als überragend und außergewöhnlich. Er charakterisierte ihn auf topische Weise als melancholischen (saturnischen) Künstler, als Schöpfer. Im Gegensatz zu Lecuire wandte sich sein Text an eine größere Öffentlichkeit, da er in zwei Zeitschriften, in Englisch und Französisch, veröffentlicht wurde.

Auch Pierre Lecuire verfasste eine Art modernes Heldenepos, eine Hommage und baute einen Mythos auf. Er ging, wie gezeigt wurde, auf bestimmte Klischees von Künstlerlegenden ein. Lecuire stellt de Staël mit seinem Werk in eine sehr lange Tradition.

Es stellt sich nun die Frage, aus welchem Grund die beiden Texte zu diesem Zeitpunkt erschienen. Neben dem Versuch, die Bekanntheit des Künstlers voranzutreiben, könnte ein weiterer Grund in der allgemeinen Entwicklung der Kunst gesehen werden. Wie bereits in den einführenden Kapiteln dargestellt wurde gilt das Jahr 1947 allgemein als das Jahr, in dem sich die abstrakte Kunst durchsetzte. Zu einer Zeit, als die abstrakte Kunst als die führende Kunstrichtung angesehen wurde, schlug de Staël einen anderen Weg ein und steuerte langsam auf einen Wendepunkt zu. Man kann vermuten, dass der Künstler mit diesen Texten auf sich aufmerksam machen wollte und durch Lecuire und Waldberg versuchte, seine Vorstellungen von Kunst und Künstlertum deutlich zu formulieren.

---

<sup>445</sup> Vgl. von Beyme 2005, S.230f; Ruppert 2000, S.304-308.

---

Wie Kapner es beschrieb, muss sich der Künstler, um sich am Markt zu empfehlen, als unverwechselbar auszeichnen. Er muss dafür eine 'persönliche Handschrift', einen Stil entwickeln.<sup>446</sup> Pierre Lecuire beschrieb an den Werken de Staëls seine Verwendung von Farbe als außergewöhnlich. Zudem stellte er ihn, obwohl er abstrakte Werke erschuf, in die Tradition von figurativen Meistern wie El Greco, Delacroix und Rembrandt, die ebenso für ihren ungewöhnlichen Umgang mit der Farbe bekannt sind. So versuchte sich de Staël zwar einerseits als eine genuin eigenständige Künstlerpersönlichkeit zu präsentieren, andererseits stellte er sich in die Tradition von Künstlern, die als Wegbereiter einer 'neuen' Malerei gelten. Dies kann, wie dargestellt wurde, als eine Nobilitierungsstrategie angesehen werden.

Zudem reagierte der Text auf eine brisante, zeitgenössische Debatte: die Diskussion um Figuration und Abstraktion. Indem sich de Staël als abstrakter Künstler in die Tradition von figurativen Meistern stellte, deutet sich hier an, dass er diese beiden Lager nicht als unvereinbar ansah. Im Gegensatz zur allgemeinen Tendenz, dem Durchbruch und der Dominanz der abstrakten Kunst und ihrem 'tabula rasa', ihrem Bruch zur Tradition, brach Nicolas de Staël nicht mit den Errungenschaften früherer Kunststile, sondern stellte sich bewusst in die Nachfolge einer traditionellen Kunst. Dieser Schritt wird theoretisch angedeutet anhand von *Voir Nicolas de Staël*, im Werk wird diese Entwicklung erst ab 1952 nachvollziehbar, als er Abstraktion und Figuration miteinander verband. Der Künstler entfernte sich mehr und mehr von der strikten Abstraktion, versuchte die festgefahren Schranken zu überwinden und grenzte sich damit ab. Im Text deutet de Staël seine Vorstellung von Kunst an und definiert seine Rolle als Künstler in der Öffentlichkeit. Er sah sich in der Nachfolge Delacroixs als Wegbereiter einer neuen Kunst. In den folgenden Kapiteln<sup>447</sup> soll nun dargestellt werden, dass sich diese Entwicklung auch nach und nach in seinem Werk nachvollziehen lässt.

### **4.3 Die Ausstellungstätigkeit Nicolas de Staëls von 1949-1952**

#### **4.3.1 Salon- und Galerieausstellungen in Frankreich**

In den voran gegangenen Kapiteln wurde deutlich, dass sich Nicolas de Staël in den Jahren 1949 bis 1951 bereits auf der Ebene der Malerei und auch in Bezug auf sein künstlerisches Selbstverständnis gewandelt hatte. Anhand seiner 'öffentlichen Präsentation', das heisst die Zusammenarbeit mit seinen Galeristen

---

<sup>446</sup> Vgl. Kapner 1991, S.67.

<sup>447</sup> Vgl. Kapitel 5.

und seine Ausstellungstätigkeit in Paris und New York kann im Folgenden nachvollzogen werden, wie dies öffentlich wirksam wurde

Nicolas de Staël fand erstmals mit der Präsentation seines Werkes *Composition en gris et bleu* [Abb. 50]<sup>448</sup> beim *Salon de Mai* 1950 eine größere Beachtung. Das querformatige Bild, mit dem relativ großen Format von 115 x 195 cm, zeigt neben- und ineinander geschobene Farbflächen in Grau und Blau, vor einem hellgrauen Grund. Die ungleichmäßigen Flächen sind auf einer unregelmäßigen Ebene angeordnet und befinden sich in den oberen Zweidritteln des Bildes. Die beiden äußeren quadratischen Flächen zur rechten und zur linken Seite sind unterschiedlich groß und parallel zum Bildrand angeordnet. Sie wirken auf Grund dessen sehr fest und statisch. Die sich zwischen ihnen befindenden Flächen sind unregelmäßig gestaltet, überschneiden sich und scheinen allein durch die beiden äußeren Figuren Halt zu finden. Das untere Drittel des Bildes wird von verschiedenen grauen Farbflächen gestaltet, wobei die unteren Schichten zum Teil durchschimmern und damit die verschiedenen Arbeitsabläufe, die der Entstehung des Bildes dienten, deutlich werden lassen. Trotz der statisch wirkenden Aufreihung der Formen am äußeren Rand weist das Bild auf Grund des Farbauftrags, der unterschiedlichen Farbschichten und des Zusammenstürzens der Formen in der Mitte eine Dynamik und Spannung auf.

Der Kunstkritiker René de Solier widmete der Präsentation dieses Werkes im *Salon de Mai* einen recht umfangreichen Text, der in der in der Zeitschrift *Les Cahiers de la Pléiade* veröffentlicht wurde. Der Autor erklärte:

*„Au dernier Salon de Mai, une grande toile, aux tons sourde, retenait l'attention du visiteur curieux „d'art abstrait“, sans que le titre puisse donner d'indication sur le puzzle proposé, car les mots font défaut devant l'œuvre de Staël. Serait-elle assemblée qu'un malaise s'établirait: chaque toile frappe, on le verra prochainement dans une exposition d'ensemble, comme le lieu d'une figuration qui donnerait aux formes – en apparence „géométriques“ - une pression extrême, tant elles butent les unes contre les autres.“*<sup>449</sup>

Solier beschrieb die Präsentation des Werkes im letzten *Salon de Mai* und erwähnte zudem, dass der Betrachter demnächst im Rahmen einer Ausstellung die Möglichkeit haben wird, die Werke in größerem Umfang zu betrachten. Jedes der ausgestellten Werke, so versprach René de Solier, sei von gleicher Qualität und ebenso interessant, wie das bereits gezeigte Bild. Die für Juni geplante Einzelausstellung in der *Galerie Jacques Dubourg*<sup>450</sup> wurde demnach schon in

---

<sup>448</sup> De Staël stellte hier *Composition en gris et bleu* von 1950 aus, 115 x 195 cm, vgl. AK Paris 2003, S.87.

<sup>449</sup> De Solier 1950, S.58.

<sup>450</sup> Diese Ausstellung wird im Verlauf der vorliegenden Untersuchung einer genaueren Betrachtung unterzogen.

diesem recht umfangreichen Artikel vorangekündigt und damit beworben. Weiter beschrieb der Autor:

*„Staël échappe donc aux classifications. Est-il „l'un des abstraits“ de sa génération ? [...] évident, il provoquera comme un choc en retour entre les formes, une sorte de faille, des cassures [...] Dans cette entreprise, l'insoutenable est un risque, et Nicolas de Staël est l'un de ceux qui transforment la notion d'art abstrait par un travail acharné, soucieux d'établir la rectitude du morcellement afin d'ouvrir un nouvel espace.“<sup>451</sup>*

René de Solier erklärte, dass Nicolas de Staël am Beispiel seines im Salon präsentierten Bildes die „Rückkehr der Formen provoziere“. Er wandele sich von seinen früheren Werken, die noch der lyrischen Abstraktion verhaftet seien hin zu 'festen' Formen. Für den Autor stellte diese Entwicklung einen Bruch im Werk des Künstlers dar, es fiel ihm schwer de Staël einzuordnen. So stellte er auch die Frage auf, ob de Staël den abstrakten Künstlern seiner Generation zuzurechnen sei. René de Solier ging damit auf die zeitgenössische Debatte um Figuration und Abstraktion ein. Aus heutiger Sicht scheint es sehr erstaunlich, dass der Autor bei einem Werk, welches keinerlei Gegenstandsbezogenheit aufweist, diese Frage aufwarf.

Doch warum fiel Nicolas de Staël ausgerechnet mit diesem Werk beim *Salon de Mai* auf und warum fand er in den Jahren zuvor keinerlei Beachtung? Festzuhalten ist, dass der Künstler 1948 nicht am Salon teilnahm. Die Gründe dafür sind nicht bekannt. Im darauf folgenden Jahr präsentierte de Staël das Werk *Composition* [Abb. 63] mit den Ausmaßen von 162,5 x 114 cm. Auch dieses Werk repräsentiert die neue Entwicklung des Künstlers. Es zeigt Farbflächen in unterschiedlicher Größe, Farbigkeit und Ausformung. Es herrschen Töne in gedecktem Grau, Grün und Braun vor. Obwohl der Künstler mit Farbflächen arbeitete, erscheint das Werk dynamisch und bewegt, da die Flächen in- und übereinander geschoben sind und kaum senkrechte oder waagerechte Linien auftauchen.

Im Gegensatz dazu arbeitete de Staël bei *Composition en gris et bleu* mit einer geringeren Farbigkeit. Das querformatige Bild wirkt aufgrund dessen und wegen der parallelen Ausrichtung der äußeren Formen am Bildrand weniger dynamisch. Insgesamt ist die bildnerische Gestaltung bei den beiden Werken *Composition* und *Composition en gris et bleu* ähnlich. In beiden Werken arbeitete Nicolas de Staël mit ineinander verschachtelten Farbflächen, die eine große Dynamik aufweisen. Der Hauptunterschied liegt in der Farbigkeit und Größe der Formate.

Da ein Wandel im Werk zwischen 1949 und 1950 nicht so umfassend erscheint, als dass der Künstler damit eine größere Aufmerksamkeit auf sein Werk hervorgerufen haben könnte, erscheinen andere Gründe für die verstärkte

---

<sup>451</sup> De Solier 1950, S.58-63.

Aufmerksamkeit vorzuliegen. Unter diesem Aspekt soll im Folgenden die Ausstellungstätigkeit de Staëls im Jahre 1950 genauer untersucht werden.

Zum ersten Mal seit fünf Jahren hatte Nicolas de Staël wieder die Möglichkeit, eine Einzelausstellung in Paris zu verwirklichen. Bisher besaß er lediglich die Möglichkeit seine Werke in den Salons zeigen. Zwar konnte er sich hier einer breiteren Öffentlichkeit präsentieren, der Nachteil lag jedoch darin, dass er sich aufgrund der Ausstellungssituation mit einer Vielzahl anderer Künstler gleichzeitig einer großen Konkurrenz stellen musste. Wie bereits dargestellt wurde, hatte er sich neben dieser großen Konkurrenz über lange Jahre nicht durchsetzen können und fand dort erstmals 1950 größere Beachtung.

Die Ausstellung in der *Galerie Jacques Dubourg* in Paris bot ihm seit langer Zeit nicht nur die Möglichkeit, sich und seine Werke umfassend einer größeren Öffentlichkeit zu präsentieren, sondern dies auch in einem äußerst renommierten Rahmen zu tun. Damit bot sich für ihn die Chance auf sich aufmerksam zu machen. Aus diesem Grund bereitete er die Ausstellung akribisch vor und plante, wie sich später zeigen wird eine regelrechte „*Campagne*“.<sup>452</sup>

Der Galerist Jacques Dubourg [Abb. 64] eröffnete im Juli 1946 in Paris seine Galerie,<sup>453</sup> die schon bald als sehr renommiert galt. Er war vor allem spezialisiert auf Werke des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts,<sup>454</sup> interessierte sich aber auch für zeitgenössische Künstler und besonders für die *École de Paris* nach dem Zweiten Weltkrieg. Er stellte unter anderem André Lansky, Apelles Fenosa, Hans Hartung, Sam Francis, Jean-Paul Riopelle und Joan Mitchell aus. Der Schwerpunkt der Galerie war demnach breit gestreut. Obwohl der Galerist auch junge Künstler vertrat galt seine Galerie nicht, wie beispielsweise die *Galerie Pierre* oder die *Galerie Jeanne Bucher*, als 'Avantgardegalerie'.

Nach der Eröffnung der Galerie war Jacques Dubourg auf der Suche nach Künstlern. Mit de Staël kam er durch die Vermittlung von André Lansky in Kontakt mit ihm. Dieser kaufte ab 1946 regelmäßig Werke de Staëls für seine private Sammlung. Der Galerist wurde ab 1950 zu einem der Hauptverteidiger seiner Kunst in Frankreich<sup>455</sup> und so entwickelte sich über zehn Jahre, bis zum Tod de Staëls, eine enge Zusammenarbeit.<sup>456</sup> Es sind 76 Briefe<sup>457</sup> erhalten, die

---

<sup>452</sup> Die Bezeichnung „*Campagne*“ wird von Françoise de Staël im Werkverzeichnis gebraucht. Allerdings wird dieser Begriff nur oberflächlich erwähnt und nicht weiter ausgeführt, vgl. WV 1997, S.882.

<sup>453</sup> Die Galerie befand sich im boulevard Hausmann 126.

<sup>454</sup> Vgl. AK Washington/ Cincinnati 1990, S.18.

<sup>455</sup> Vgl. Tudal 1958, S.56; WV 1997, S.105; du Bouchet 2003, S.54; Greilsamer 1998, S.277; AK Paris 2003, S.238, S.87f.

<sup>456</sup> Die Beziehung zwischen den beiden Männern wird folgendermaßen beschrieben: „*sans nuages, étroite, intelligente, complémentaire et affectueuse*“. In: Staël 1981, Vorwort (ohne Seitenangabe).

<sup>457</sup> Die Briefe stammen aus dem Zeitraum vom 21. Februar 1950 bis März 1955, vgl. WV 1997, S.886-1263.

einen Eindruck von der Freundschaft zwischen ihnen vermitteln. Sie handeln sowohl von geschäftlichen Dingen, wie finanziellen Fragen und Ideen zu Ausstellungsstrategien, als auch von Berichten des Malers über seine Werke, sein Leben, sein Wünsche und Ziele. Es sind besonders diese persönlichen Briefe, die das große Vertrauen de Staëls gegenüber Dubourg bezeugen.

Erst einige Jahre nach dem ersten Treffen trat de Staël 1950 in die *Galerie Dubourg* ein. Im gleichen Jahr erfolgte eine erste Einzelausstellung. Warum erst so lange nach dem ersten Kontakt eine Ausstellung stattfand ist heute nicht mehr eindeutig zu klären. Zwischen 1948 und 1950 stand de Staël bei keinem Galeristen unter Vertrag, er war jedoch aktiv auf der Suche nach einer Galerie, die seine Werke ausstellte und ihn vertrat.<sup>458</sup> So hätte von seiner Seite aus einer Zusammenarbeit mit Dubourg nichts im Wege gestanden. Françoise de Staël begründete das Verhalten Dubourgs damit, dass der Galerist warten wollte, bis er genügend 'wichtige' Bilder gesammelt hatte, um eine Ausstellung zu realisieren.<sup>459</sup> Es zeigt sich darin ein sehr bedächtiges und überlegtes Vorgehen.<sup>460</sup> Er ließ damit Nicolas de Staël Zeit, sein Werk langsam und in aller Ruhe zu entwickeln. Jacques Dubourg war ab 1950 der einzige Galerist, der de Staël in Paris vertrat. 1951<sup>461</sup> und 1954 folgten zwei weitere Einzelausstellungen bei ihm.

In einem Brief an Dubourg 1950 beschrieb Nicolas de Staël die enge Zusammenarbeit und das gegenseitige Vertrauen zwischen den beiden:

*„Très cher Dubourg, je ne vous ai jamais donné la moindre satisfaction commerciale et ma vergogne augmente chaque fois qu'il me passe par l'esprit, alors que j'ai décidé plus mille fois de chasser tout cela de ma tête, l'idée de l'argent entre vous et moi. Bref le 21 février 1950 je n'ai en face de moi numériquement solide que Monsieur Salles et son tableau chez moi, cela me fait le temps élastique sans agrément. Voulez-vous venir me voir pour discuter de tout cela librement si le cœur ne vous est contraire ?“*<sup>462</sup>

Einerseits zeigt sich, dass Dubourg mit den Werken de Staëls zunächst noch keine finanziellen Gewinne erreichen konnte. De Staël hatte dem zu Folge noch keine große Bekanntheit erlangt. Andererseits wird deutlich, dass Georges Salles, der zu diesem Zeitpunkt Direktor der *Musées de France* war, Interesse an de Staël zeigte und sogar später ein Bild für das *Musée national d'Art Moderne* in Paris ankaufte. De Staël wurde demnach von staatlicher Seite anerkannt und eines seiner Werke wurde in einem renommierten Museum neben anderen

---

<sup>458</sup> Vgl. dazu Kapitel 3.2.1.

<sup>459</sup> Vgl. F Dezember 2005.

<sup>460</sup> Wie in späteren Kapiteln noch zu sehen sein wird, stand diese Arbeitsweise in sehr großen Kontrast zu der anderer Galeristen.

<sup>461</sup> Nicolas de Staël präsentierte Zeichnungen vom 17. April bis zum 2. Mai 1951 und vom 12. bis zum 27. Dezember 1951 wurden die Gedichte René Chars gezeigt, für die Nicolas de Staël Holzschnitte angefertigt hatte.

<sup>462</sup> WV 1997 S.886, Brief an Jacques Dubourg, Paris, 21.2.1950.

bekanntesten Meistern präsentiert. Es handelte sich dabei um das Bild *Composition*, welches der Künstler im *Salon de Mai* 1949 ausgestellt hatte.<sup>463</sup> Dies bedeutete für einen jungen Künstler eine enorme Aufwertung und war sehr wichtig für sein Prestige in Paris. Ob dieser Kontakt über Jacques Dubourg zustandekam und mit den Vorbereitungen der Ausstellung bei ihm in Verbindung steht, ist nicht mehr eindeutig zu klären. Fest steht allerdings, dass Nicolas de Staël durch Jacques Dubourg wichtige Kontakte knüpfen konnte, wie im weiteren Verlauf zu sehen sein wird

Die Ausstellung *Nicolas de Staël. Peintures* in der *Galerie Jacques Dubourg* erfolgte vom ersten bis zum fünfzehnten Juni 1950 und war als eine Retrospektive konzipiert. 15 Werke, die zwischen 1946 und 1950 entstanden waren, wurden präsentiert. Anhand dieser Werkauswahl bot sich dem Besucher die Möglichkeit, die Entwicklung de Staëls nachzuvollziehen. Es wurden vor allem Werke aus der 'lyrischen' Phase und die neuen 'Farbflächenbilder' ausgewählt, Werke der 'geometrischen' Phase wurden nicht gezeigt.

Im Zusammenhang der Ausstellung wurde weder ein Ausstellungskatalog mit einem erklärenden Textteil erstellt, noch ein Einführungstext geschrieben. Die Besucher mussten sich demnach die Werke, ohne 'Hilfsmittel', selbst erschließen. Die Möglichkeit in einer renommierten Galerie, die Arbeit der letzten Jahre einer größeren Öffentlichkeit vorzustellen, bedeutete für de Staël eine große Chance seine Bekanntheit in Paris zu vergrößern. Bei genauerer Untersuchung der Vorbereitungen für die Ausstellung, stellt man fest, dass de Staël zu einer Reihe von Kritikern und Schriftstellern Kontakt aufnahm, die ihn daraufhin zahlreich besuchten. Die Ausstellung wurde von ihnen durch mehrere Aufsätze in verschiedenen Zeitschriften angekündigt und damit beworben. Zudem erschienen im Vorhinein der Ausstellung Artikel, welche diese nicht direkt erwähnten, sich aber mit dem Leben und Werk des Künstlers beschäftigten. Obwohl diese Artikel unabhängig von der Ausstellung erschienen,<sup>464</sup> spielen sie im Sinne einer Werbung für den Künstler in der Öffentlichkeit eine wichtige Rolle.

Weitere Hinweise auf die Vorbereitungen für die Ausstellung sind unter anderem in einem Briefwechsel zwischen Nicolas de Staël und seinem amerikanischen Kunsthändler Theodore Schempp zu finden. So schrieb de Staël ihm im Dezember 1949, wenige Monate vor Eröffnung der Ausstellung bei Dubourg: „*J'ai fait la connaissance de Duthuit pour arriver à atteindre Zervos, comme vous me l'avez demandé, avant le printemps.*“<sup>465</sup> Es zeigt sich, dass Theodore Schempp

---

<sup>463</sup> Auf den Ankauf des Werkes und dessen Präsentation im Museum wird im weiteren Textverlauf näher eingegangen.

<sup>464</sup> Vgl. z.B die bereits in 4.3.2 besprochenen Artikel: Waldberg 1950, Waldberg 1950a.

<sup>465</sup> WV 1997, S.875, Brief an Theodore Schempp, Anfang Dezember 1949.

auch für die „Vermarktung“ der Bilder in Frankreich beratend zur Seite stand. De Staël beschrieb, dass er dem Rat Schempps gefolgt sei und versuchte in Kontakt mit George Duthuit und Christian Zervos zu treten. Letzterer war Direktor der Zeitschrift *Les Cahiers d'art*, die in dieser Zeit die Presse der aktuellen Kunst dominierte. Ein Autor definierte die Bedeutung der Zeitschrift folgendermaßen: „*Les meilleures poètes et essayistes signent les articles. La qualité des reproductions est particulièrement soignée.*“<sup>466</sup> Hätte de Staël einen Artikel zur Ausstellung in dieser Zeitschrift von einem der bekannten Autoren erreichen können, hätte dies seine Stellung mit Sicherheit weiter gefestigt. Georges Duthuit zählte zu den Autoren für *Cahiers d'Art* und wurde später Konservator im Louvre.<sup>467</sup> De Staël versuchte demnach für die Bewerbung seiner Ausstellung zwei einflussreiche Meinungsmacher zu gewinnen.

In einem weiteren Brief, datiert auf Januar 1950, berichtete de Staël Theodore Schempp vom Erfolg seiner Mühen:

*„Zervos c'est fait, cela passera en fin mai, mais il voudrait un texte de Duthuit. C'est possible, mais pas facile, drôle de type ce gars-là. Faites quelques chose pour toucher des gens qui viennent en juin ici. Pour la première fois j'essaie d'avoir toutes les revues, ça y est presque, il se peut que cela vous aide un peu, on ne sait jamais, on perd du temps à ce truc-là mais que faire?“*<sup>468</sup>

In diesen Zeilen wird deutlich, dass de Staël Christian Zervos für sich gewinnen konnte und ihm ein Artikel in *Cahiers d'Art* zugesichert wurde. Außerdem beschrieb er seine weiteren Bemühungen und erklärte, dass er zum ersten Mal versucht habe, alle wichtigen Zeitschriften für Berichte über seine Ausstellung zu gewinnen. Er entwickelte demnach eine regelrechte Werbestrategie, um auf seine Einzelausstellung aufmerksam zu machen. Er hoffte, dass diese Vorbereitungen auch für die Ausstellung in den USA erfolgreich sein würden.<sup>469</sup> In einem anderen Brief, welchen er wenige Wochen später an Theodore Schempp schickte, ging er nochmals vertiefend auf seine Vorbereitungen zur Ausstellung ein:

*„Oui, la publicité. Vive la publicité si cela peut nous aider à vivre. Pour ma part j'ai terminé la préparation d'une salade russe à ma façon pour juin, Zervos, Duthuit, Breton, Courthion, Limbour, Waldberg et Cie bien tassés, selon l'inspiration du moment, que faire?“*<sup>470</sup>

De Staël erklärte, welche große Rolle die Öffentlichkeit - und er meinte ganz deutlich die öffentlichen Medien wie Zeitschriften, Meinungsmacher und Kunstkritiker - für den Erfolg seiner Ausstellung spielten. Wie er Schempp

---

<sup>466</sup> Greilsamer 1998, S.200f.

<sup>467</sup> Vgl. Greilsamer, S.202ff, S.222.

<sup>468</sup> WV 1997, S.882, Brief an Theodore Schempp, 10.1.1950.

<sup>469</sup> Die Ausstellungen in Amerika werden in Kapitel 4.3.2 genauer untersucht.

<sup>470</sup> WV 1997, S.884, Brief vom 26.1.1950 an Theodore Schempp.

berichtete, war er in Kontakt zu einigen der wichtigsten Kunstkritikern der Zeit getreten und nannte explizit: Christian Zervos, den Direktor der Zeitschrift *Cahiers d'art*; Georges Duthuit, der Schwiegersohn von Matisse, war als Mitarbeiter für *Cahiers d'art* tätig und wurde Konservator im Louvre<sup>471</sup>; den Schriftsteller André Breton, der den Surrealismus mitbegründet hatte, prägte auch noch in den 1950er Jahren die Pariser Kunstszene; Pierre Courthion, der für die Zeitschrift *XXième siècle* arbeitete und schon das Vorwort für die Ausstellung in Montevideo verfasst hatte; Patrick Waldberg, der mit Duthuit und Breton befreundet war und den bereits untersuchten Artikel in *Transition Press* verfasste. Bei den aufgeführten Personen handelte es sich um renommierte Kritiker und die genannten Zeitschriften gehörten damals zu den wichtigsten französischen Fachzeitschriften für Kunst. An den oben aufgeführten Zitaten aus Briefen de Staëls wird deutlich, dass er die Ausstellung bereits Monate vor der Eröffnung vorbereitete und genaue Vorstellungen davon hatte, wer darüber berichten sollte.

In welchen Zeitschriften wurde nun tatsächlich über ihn berichtet und wie wurde die Ausstellung rezipiert? Obwohl de Staël mit Autoren von *XXième* in Kontakt trat, die genau wie die *Cahiers d'art* es ablehnten, sich auf eine einzige Kunstrichtung zu beschränken, erschien hier kein Artikel.<sup>472</sup> Stattdessen wurden eine Reihe von Berichten sowohl in überregionalen Tageszeitungen als auch in Fachzeitschriften veröffentlicht: ein Artikel von André Chastel erschien in *Le Monde*; Charles Estienne<sup>473</sup> veröffentlichte in *L'Observateur*; Roger van Gindertael berichtete in *Art d'Aujourd'hui* über die Ausstellung und Bernard Dorival in *La table ronde*. Einige Artikel erschienen im Vorhinein und unabhängig von der Ausstellung, wie der Artikel von Waldberg in *Monde nouveau paru*, der auch in *Transition Press* abgedruckt wurde, und der Bericht von René de Solier über die Präsentation im *Salon de Mai* in *Les Cahiers de la Pléiade*.

Die Ausstellung wurde in der aktuellen Tagespresse beachtet, wie der Artikel des Kunstkritikers André Chastel<sup>474</sup> (*Le Monde*) zeigt. Der Künstler und seine Werke fanden demnach nicht nur bei einem Fachpublikum und in Fachzeitschriften Interesse, sondern seine Werke wurden in einer der wichtigsten französischen Tageszeitungen auch einer großen Öffentlichkeit vorgestellt. Der Autor beschrieb hier:

„Un Russe [Nicolas de Staël] et un Breton [Tal Coat]; un „abstrait“ et un „figuratif“ qui tourne mal; deux œuvres en tout cas qui méritent mieux qu'un coup d'œil rapide et une hâtive discrimination. L'un comme l'autre, en renonçant à l'image objective, ont sacrifié les titres: les douze toiles de

---

<sup>471</sup> Vgl. du Bouchet 2003, S.55.

<sup>472</sup> Vgl. Weber- Schäfer 2001, S.232, AK Paris 1981, S.179.

<sup>473</sup> Vgl. Estienne 1950, S.18.

<sup>474</sup> Vgl. Chastel 1950, S.7.

*N. de Staël [...] ne sont que les moments d'une sorte de poème continu, [...] De Staël a le don fort rare chez les „abstraites“ d'occuper pleinement les grands formats. [...] Mais le peintre tend précisément à utiliser ces relations non pas pour une décoration morte, mais pour suggérer un monde „intérieur“. [...] La singularité de de Staël est précisément qu'il ne permet plus d'en douter.*<sup>475</sup>

André Chastel erklärte zunächst, dass sich beide Künstler auf den ersten Blick zum Schlechteren hin gewandelt hätten. Bei genauerer Betrachtung allerdings, so gestand der Autor ein, sei dieses Urteil zu vorschnell. Seiner Meinung nach habe sich de Staël, den er als abstrakten Künstler bezeichnete, zum Positiven hin verändert und er verdiene ein genaueres Hinschauen. Als einer der wenigen abstrakt arbeitenden Künstler vermöge er es große Flächen und eine eigene innere Welt zu erschaffen. Er beschrieb, dass der Künstler zwar noch nicht seine endgültige Reife erlangt habe, aber es werde deutlich, dass er auf dem besten Weg dorthin war. Zwischen den Zeilen ist die Abneigung des Kritikers für geometrische, abstrakte Kunst lesbar. Allerdings schien er, überzeugt durch die Werke Nicolas de Staëls, seine Ressentiments gegen einige Varianten der abstrakten Kunst abzulegen. Der gesamte Artikel ist trotz des überraschenden Beginns äußerst positiv verfasst. Chastel erklärte beispielsweise:

*„ses tableaux, hauts ou longs de deux mètres, obligent à se pencher sur des événements élémentaires, si simples et si lourds en même temps qu'ils en deviennent insolites. Un tableau est uniquement constitué par exemple d'une forme bleue bordée d'un carré blanc, gras et beurré sur champ gris: dans quel but ces rapports ont-ils été calculés ?“*<sup>476</sup>

Der Autor bewunderte besonders die Größe der Werke, die elementare Gestaltung, die trotz aller Einfachheit eine Schwere in sich berge und er beschrieb die Formen und die Farben als außergewöhnlich.<sup>477</sup> Nicolas de Staël wurde als junges, hoffnungsvolles Talent präsentiert.

Des Weiteren wurde ein Artikel über die Ausstellung im *L'Observateur*, von Charles Estienne<sup>478</sup> veröffentlicht. Der Kunstkritiker Estienne vertrat zwar in der Hauptsache die lyrische Abstraktion, legte sich aber damit nicht dogmatisch auf ein Lager der Abstraktion fest. De Staël hatte mit ihm einen Verteidiger seiner Kunst gefunden, der nicht nur die strikte Abstraktion verteidigte, sondern relativ offen war.

Neben den genannten Artikel erschienen weitere Reaktionen auf die Ausstellung in verschiedenen Fachzeitschriften. Wie bereits in dem Brief von Januar 1950 angekündigt veröffentlichte Georges Duthuit tatsächlich einen Artikel. Der Text

---

<sup>475</sup> Chastel 1950, S.7.

<sup>476</sup> Chastel 1950, S.7.

<sup>477</sup> Vermutlich bezog sich Chastel in seiner Beschreibung auf das Werk *Composition en gris et bleu*, welches unter anderem in der Ausstellung präsentiert wurde.

<sup>478</sup> Vgl. Estienne 1950, S.18.

wurde schon Anfang des Jahres in Form eines Essays in *Transition Press* veröffentlicht und dann für *Cahiers d'art* weiterverwendet.<sup>479</sup> De Staël zeigte sich sehr begeistert, dass ein Artikel über seine Ausstellung in dieser Zeitschrift veröffentlicht wurde.<sup>480</sup> Mit dem Autor Georges Duthuit war Nicolas de Staël befreundet.<sup>481</sup> Duthuit war unter anderem auch mit Patrick Waldberg befreundet, wie bereits dargestellt wurde, im gleichen Jahr einen umfangreichen und außergewöhnlichen Artikel über de Staël publiziert hatte. Duthuit, der als einflussreiche Persönlichkeit der Pariser Kunstszene galt<sup>482</sup>, beschrieb zunächst eingehend das äußere Erscheinungsbild des Künstlers: „*nez proéminent, [...] mains de lutteur Bulgaroctone [...] d'une goutte d'horizaon tartare*“.<sup>483</sup> Nach dieser Beschreibung ergibt sich für den Leser der Eindruck, als spräche die Erscheinung de Staëls auch für sein Werk. In Bezug auf sein Werk und seine Arbeitsweise erklärte der Autor:

*„Nicolas soit loué. Il remonte au galop le cours des siècles, il se jette au feu le torse nu, sans la moindre ceinture de protection, et c'est à même le tourbillon du jour qu'il déverse ses baumes et ses pétroles, à pleins baquets. On respire.“*<sup>484</sup>

Der Verfasser beschrieb Nicolas de Staël als einen Künstler, der ohne 'Absicherung' arbeite und scheinbar mühelos die Errungenschaften vorhergehender Jahrhunderte durchlaufe. Duthuit umging die Frage nach der Abstraktion und band de Staël in seinem sehr positiv verfassten Artikel an die großen Figuren der Kunstgeschichte an.

Ein weiterer Artikel zur Ausstellung wurde von Bernard Dorival<sup>485</sup> in *La table ronde* publiziert. Der Autor erklärte:

*„Nicolas de Staël est abstrait. Mais, de tous les abstraits, c'est sans doute celui qui évite le mieux le danger du décoratif [...] ainsi ses rythmes, qui ne peuvent pas plus être des éléments de décor pour devenir l'expression la plus directe de son âme, la forme même de son langage, son style [...] Nicolas de Staël touche nos cœurs si profondément et avec des accents à ce point authentiques que je ne lui vois guère de peintre supérieur à lui dans la jeune équipe d'abstraites contemporains.“*<sup>486</sup>

Dorival beschrieb den Künstler in seinem Artikel als abstrakt und gestand ihm zu, dass er der Gefahr des Dekorativen, einen Vorwurf den man der geometrischen Kunst häufig machte, entkomme. Wie schon in den vorangegangenen Artikeln, so ging auch hier der Autor damit auf das aktuelle Thema der Zeit, die Abstraktion

---

<sup>479</sup> Vgl. Duthuit 1950, ohne Seitenangabe; Duthuit 1950a, S.383-386.

<sup>480</sup> Vgl. AK Paris 2003, S.87.

<sup>481</sup> Vgl. de Staël 2001, S.153.

<sup>482</sup> Vgl. Wilson 2002, S.346.

<sup>483</sup> Duthuit 1950a, S.383ff.

<sup>484</sup> Duthuit 1950a, S.383ff.

<sup>485</sup> Vgl. Dorival 1950, S.160-163.

<sup>486</sup> Dorival 1950, S.160-163.

ein. Dabei erhält der Leser aber keinen Eindruck vom Werk de Staëls, sondern Dorival gab lediglich ein Stimmungsbild: er sprach von Rhythmus, vom Ausdruck der Seele, von Stil und das de Staël die Herzen der Betrachter berühre. Allerdings führte er dafür keine konkreten Werkbeispiele an. Auch seine Behauptung, Nicolas de Staël entkomme der Gefahr des Dekorativen, wird ohne Argumente geführt.

Nicolas de Staël schien mit der Darstellung Bernard Dorivals sehr zufrieden. In einem Brief an Dorival<sup>487</sup> bedankte er sich dafür und in einem weiteren Schreiben an Roger van Gindertael<sup>488</sup>, der ebenso einen Artikel zur Ausstellung verfasste, verwies er mehrmals darauf, dass Gindertael bestimmte Passagen bei Dorival lesen solle, die dieser besser formuliert habe.

Der Kunstkritiker Bernard Dorival war Mitglied und Mitorganisator des Salonskomitees des *Salon de Mai*.<sup>489</sup> Zudem war er zunächst Assistent von Jean Cassou, als dieser das *Musée national d'Art Moderne* in Paris leitete und wurde später im gleichen Museum leitender Konservator. Das *Musée national d'Art Moderne* wurde 1947 wiedereröffnet. Bereits vor dem Krieg, aber vor allem auch in den Jahren 1948 bis 1950 wurden viele Werke durch den Staat angekauft. Darunter befanden sich einige Werke von Georges Braque, Marc Chagall, Robert Delaunay, Wassily Kandinsky, Fernand Léger, Henri Matisse, Pablo Picasso und Bernard Buffet. Die Aufgabe des Museums wurde in einem Ausstellungskatalog aus dem Jahre 1950 folgendermaßen definiert:

*„à présenter un programme d'acquisitions immédiates afin d'accroître la place déjà réservée à certains des maîtres de l'art contemporain ou d'en occupaient aucune. Nos toutes premières démarches devaient en effet nous mettre en mesure de montrer que la France savait honorer ces maîtres de la peinture française, ou de l'École de Paris (ce qui est une même chose et signifie une même continuité d'énergie créatrice, une même tradition de révolutions esthétiques): La Fresnaye, Bonnard, Rouault, Matisse, Braque, Picasse, Léger, Chagall, Dufy, Maillol, Brancusi, Lipchitz, Laurens.“*<sup>490</sup>

Das Museum machte sich zur Hauptaufgabe die zeitgenössische französische Kunstszene und aktuelle Entwicklungen wiederzuspiegeln. Dabei spielten vor allem die renommierten Meister, etwa Braque, Matisse und Picasso eine prägende Rolle. Allerdings wurde weiter erklärt: *„Un musée d'art moderne est un musée d'une espèce exceptionnelle: c'est un musée vivant et qui rend compte de la*

---

<sup>487</sup> Brief an Bernard Dorival vom September 1950: *„merci de votre texte. Je suis sensible à votre amitié pour mes tableaux, on vient de m'apporter la « Table Ronde » ce matin. Je pourrais vous écrire des pages sans fin pour vous aider à me situer plus précisément, un vrai traité de dynamique morale avec toute la florilège d'espace mouvement, lumière, ordre et désordre où je pense me retrouver un jour avec vous peut-être, mais laissons la peinture s'expliquer seule“,* WV 1997, S.906.

<sup>488</sup> Brief an Roger van Gindertael: *„Les signes de cette rupture...“* lis Dorival, *à tâche d'être plus centrées, plus concis...“* *...moins éparpillées“* attention, *Dorival fait penser aux feux follets“,* WV 1997, S.895.

<sup>489</sup> Vgl. Koenig 1990, S.9; Lledo 1995, S.105ff, S.139, S.155.

<sup>490</sup> AK Paris 1950, Einführung von Jean Cassou, S.I-VII.

vie.<sup>491</sup> Das *Musée national d'Art Moderne* hatte demnach den Ruf, ein 'junges, lebendiges' Museum zu sein. So wurden auch Werke junger Künstler angekauft, zu denen neben anderen Nicolas de Staël zählte. Durch die Fürsprache Bernard Dorivals erwarb der französische Staat 1950 für das *Musée national d'Art Moderne* das Werk *Composition* von 1949. Es hatte damals allerdings zunächst keine weitere Beachtung gefunden. Erst ein Jahr später, im Zusammenhang mit der Ausstellung bei Dubourg und der Kampagne de Staëls in Vorbereitung auf die Ausstellung, schien sich Duthuit, mit dem de Staël direkt in Verbindung trat, näher für das Werk zu interessieren. „*Suivant les exigences de l'artiste, le tableau est accroché dehors des salles d'exposition, en haut de l'escalier principal.*“<sup>492</sup> Die Arbeit wurde sogar an prominenter Stelle im Museum präsentiert. Der Ankauf eines seiner Werke durch ein renommiertes Museum, das vor allem die anerkannten französischen Meister wie Braque, Matisse und Picasso zeigte, und die Präsentation des Bildes bedeuteten für einen jungen Künstler eine enorme Aufwertung. Mit Bernard Dorival konnte Nicolas de Staël eine wichtige Persönlichkeit der Pariser Kunstszene für sich gewinnen, der ihn auch in den folgenden Jahren unterstützte.<sup>493</sup>

Alle bisher vorgestellten Artikel waren äußerst positiv verfasst und stellten einen bis dahin in der Öffentlichkeit nur wenig beachteten Künstler näher vor. Zudem wurde in nahezu allen Artikeln die zeitgenössische aktuelle Debatte um Abstraktion und Figuration angerissen. Ein weiterer Artikel, der im Zuge der Ausstellung publiziert wurde, scheint vor diesem Hintergrund sehr interessant. Roger van Gindertael veröffentlichte im Kunstmagazin *Art d'Aujourd'hui*<sup>494</sup> eine Kritik zur Ausstellung. Gindertael war ein Jugendfreund de Staëls und verfolgte wahrscheinlich als einziger dessen Karriere von Anfang an. Er schrieb unter anderem für die Zeitschriften *XXe siècle*, *Beaux Arts* und ab 1953 auch für die *Cimaise*.

Zu Beginn seines Artikels erklärte Roger van Gindertael, dass es bisher nur wenige Gelegenheiten für die Öffentlichkeit gegeben habe, die Entwicklung des 'schon wichtigen' Werkes de Staëls zu verfolgen.<sup>495</sup> Er vermittelte damit dem Leser der Fachzeitschrift *Art d'Aujourd'hui* den Eindruck, dass es sich lohne, sich

---

<sup>491</sup> AK Paris 1950, Einführung von Jean Cassou, S.I-VII.

<sup>492</sup> AK Paris 2003, S.86.

<sup>493</sup> 1952 bekundete Bernard Dorival sein Interesse für ein weiteres Werk für das Museum. Es handelte sich dabei um *Les Toits*. Da die finanziellen Gegebenheiten des Museums es anscheinend nicht zuließen das Werk anzukaufen, schenkte Nicolas de Staël dem Museum das gewünschte Werk. In einem Brief an Dorival erklärt der Künstler: „*Très cher Dorival, vous êtes bien gentil d'avoir accepté mon ciel pour votre musée. Je tiens à vous en remercier. J'espère vous voir à mon retour à Paris. Au cas où le châssis jouerait trop sous la charge, vous avez un jeu de vis pour tendre ou détendre l'Isorel de ce tableau. Bien amicalement*“, Greilsamer 1998, S.219.

<sup>494</sup> Vgl. Gindertael 1950.

<sup>495</sup> Ebenda: „*Peu d'occasions ont été données au public de suivre le développement de l'œuvre, déjà importante, de Nicolas de Staël*“

mehr mit dem Werk des Künstlers auseinanderzusetzen. In der Ausstellung bei Jacques Dubourg wurde seiner Meinung nach nur unzureichend auf die Entwicklung von vielen Jahren hingewiesen. Schließlich habe de Staël einen ständigen Fortschritt in seiner Kreativität durchlaufen: *„processus basé sur les impulsions de l’instinct et qu’orientent des inflexions intuitives, jamais un à priori de conception“*.<sup>496</sup> Seine künstlerische Entwicklung entstehe intuitiv aus dem Inneren heraus und orientiere sich, so der Autor, an keinem Konzept oder Plan. Des Weiteren führte er aus: *„On ne s’étonnera pas que le problème de la représentation, pas plus que celui de l’abstraction, ne se pose pour Staël. La peinture est pour lui fondamentalement: substance animée. Seule compte dans sa peinture la vie des formes.“*<sup>497</sup> Der Autor ging hier auf die aktuelle Diskussion der Zeit ein, auf die Frage nach Abstraktion und damit verbunden nach Figuration. Laut Gindertael war dieses Problem für de Staël nicht von Bedeutung. Es gehe ihm allein um die Malerei, die für ihn elementar sei. Im Folgenden beschrieb er die neue Entwicklung hin zu großen Farbflächen.

*„Elles [die neuen Formen] sont plus simples, plus dépouillées, moins nombreuses et moins éparpillées. Mais rien n’est décelable dans les nouvelles compositions de Staël d’un ordre, d’un équilibre arrêté sur les injonctions de la verticale et de l’horizontale classiques. On y trouve seulement une harmonie organique plus parfaite et plus d’intense grandeur.“*<sup>498</sup>

Auch hier erwähnte der Autor wiederum, dass de Staël abstrakt sei und keine Annäherung an die Figuration, beziehungsweise an eine klassische Bildsprache, wie beispielsweise eine Horizontlinie, erkennbar sei. Es wird damit nochmals die aktuelle Debatte um Abstraktion und Figuration verdeutlicht. In beiden hier gezeigten Zitaten führte der Autor die Formen als Argumente für die Besonderheit des Werkes an. Sie hätten sich in ihrer Anzahl verringert, seien aber harmonisch und perfekt aufgebaut.

Der Artikel Roger van Gindertael’s erschien in einer angesehenen Kunstzeitschrift und konnte so ein Fachpublikum erreichen. Gindertael beschrieb zunächst die geringe Aufmerksamkeit, die dem Künstler bisher entgegengebracht worden war, die er aber seiner Meinung nach verdient habe. Der Artikel ist sehr positiv formuliert und beschreibt in groben Zügen die vom Autor erkannte fortschrittliche Entwicklung de Staëls. Zwischen den Zeilen ist die aktuelle Debatte der Zeit zu

---

<sup>496</sup> Ebenda, ohne Seitenangabe.

<sup>497</sup> Ebenda, ohne Seitenangabe. Die Formulierung *„la vie des formes“* bezieht sich vermutlich auf den Text *Vie des Formes* von Henri Focillon, der 1947 in Paris herausgegeben wurde und sehr populär war. Der Autor beschäftigte sich in unterschiedlichen Kapiteln mit der ikonographischen Untersuchung von Form, mit Formen im Raum, in der Materie, im Geist und in der Zeit, vgl. Focillon 1947.

<sup>498</sup> Gindertael 1950, ohne Seitenangabe.

spüren. Allerdings erklärte der Autor, dass sie für de Staël keine Rolle spiele, da er sich weder dem einen noch dem anderen Lager zuordnen lasse.

Kurze Zeit nach Veröffentlichung reagierte Nicolas de Staël mit einem Brief<sup>499</sup> auf den Artikel Roger van Gindertael's und kommentierte akribisch jeden einzelnen Satz. Der Brief wurde kurze Zeit nach Veröffentlichung des Artikels verfasst und reagierte damit direkt darauf. De Staël beschrieb darin die *Art d'Aujourd'hui* als „*immonde gazette par le soin d'un curieux égaré*“.<sup>500</sup> Trotz dieser negativen Beurteilung der Zeitschrift bedankte er sich bei Gindertael für die Mühe, die er sich mit dem Schreiben des Artikels gemacht habe „*hors du mépris que je porte au journal en question où tu n'as*“.<sup>501</sup> Auch in dieser Äußerung wird deutlich, dass de Staël große Vorbehalte gegen die Zeitung und ihren Herausgeber hegte.

Die *Art d'Aujourd'hui* war 1949 von André Bloc gegründet worden und erschien bis 1955 monatlich. Neben Léon Degand veröffentlichten unter anderem Michel Seuphor, Roger van Gindertael und Julien Alvard Artikel. Die Zeitschrift war ein Sprachrohr für die abstrakte Kunst und widmete sich deren Verteidigung. Sie repräsentierte, wie der Name beschreibt, die 'Kunst von heute'. Darunter verstanden die Mitarbeiter allerdings nur die abstrakte Kunst. So erfolgte hier sowohl die historische Aufarbeitung der Abstraktion als auch die aktuelle Berichterstattung über die Aktivitäten ihrer Anhänger. Sie beschäftigte sich mit den aktuellen Ereignissen in Paris und durch sie bekam vor allem die geometrische Abstraktion große Unterstützung.<sup>502</sup> Warum de Staël sich derart negativ über diese Zeitschrift und ihren Herausgeber äußerte, ist nicht eindeutig zu klären. Vermutlich sah er ihre Sichtweise als zu festgefahren und einseitig an. Dies würde auch bestätigen, warum er im September 1950 Bernard Dorival schrieb: „*Merci de m'avoir écarté du „gang de l'abstraction avant“ [...] Vous me faites espérer qu'un jour mes amis s'apercevront recevoir les images de la vie en masses colorées et pas autrement, à mille mille vibrations*“.<sup>503</sup> Die „*gang de l'abstraction avant*“ war eine ironische Anspielung auf „*gang des tractions avant*“, eine Gruppe Krimineller, über die häufig in den Nachrichten berichtet wurde.<sup>504</sup> Unter der „*gang de l'abstraction avant*“ verstand de Staël vor allem die Anhänger der lyrischen Abstraktion wie Pierre Soulages, Gérard Schneider, Hans Hartung und mehr noch den Tachismus von Wols oder Georges Mathieu.<sup>505</sup> De Staël zeigte damit seine Missachtung gegenüber diesen Künstlern. Wie die Betrachtung seines Werkes

---

<sup>499</sup> Vgl. WV 1997, S.894-896, Brief an Roger van Gindertael.

<sup>500</sup> Ebenda, S.894.

<sup>501</sup> Ebenda, S.894.

<sup>502</sup> Vgl. Weber-Schäfer 2001, S.27, S.232; Lledo 1995, S.17f.

<sup>503</sup> WV 1997, S.906, Brief an Bernard Dorival vom September 1950.

<sup>504</sup> Lledo 1995, S.92, die Autorin bezog sich hier auf WV 1968, S.138ff; AK Paris 2003, S.86.

<sup>505</sup> Vgl. Lledo 1995, S.91, S.96f.

gezeigt hat konnte man de Staël in den Jahren 1946 bis 1949 ohne weiteres den Künstlern der lyrischen Abstraktion zurechnen, von denen er sich nun distanzierte. Weiter warf er Gindertael vor „*Tu as insisté pour faire cet article et je n'ai pas vraiment insisté pour que tu passes l'exposition vraiment sous silence*“<sup>506</sup>. De Staël schien es im Nachhinein zu bereuen, dass er nicht vehementer gegen eine Veröffentlichung dieses Artikels protestiert hatte. Im Folgenden ging er jeden einzelnen Satz Gindertael's akribisch durch und kritisierte ihn oder bedankte sich, wenn er seine Meinung als verstanden dargestellt glaubte. So beanstandete er zunächst den Anfang des Artikels in dem Gindertael beschrieb, dass es bisher nur wenige Möglichkeiten gegeben habe, die Entwicklung des Werkes zu verfolgen. Zudem stellte für ihn die Präsentation von *Grande toile noire* nur unzureichend die Entwicklung vieler Jahre dar.<sup>507</sup> De Staël antwortete ihm darauf:

*„- - „Peu d'occasions ... Staël.  
La „grande toile noire“... Seule et insuffisamment,  
...insuffisamment c'est faux parce que c'est tout de même et d'après mes  
pauvres yeux le point culminant de pas mal d'années, je ne vois pas ce  
que j'aurais pu y ajouter ou retrancher et il est évident qu'il n'aurait été  
décevant pour personne que je ne fasse de toutes ces années que cette  
toile-là, s'il manque un tableau d'approche c'est tout.“*<sup>508</sup>

De Staël beanstandete, dass die Bezeichnung 'unzureichend' falsch sei, und das Bild<sup>509</sup> für ihn einen Höhepunkt in seinem Werk darstelle. Es lasse sich dabei nichts mehr hinzufügen oder verbessern. Allerdings schien er, wie anhand seines Zitates deutlich wird, vor allem aufgebracht über den Beginn des Artikels und die Reihung der Formulierung: „*wenig Gelegenheit...Staël...allein und unzureichend*“. Unter Umständen befürchtete er, dass sich dadurch für den Leser eine negative Beurteilung seines Werkes ergeben könnte.

Weiter kritisierte er Gindertael<sup>510</sup>:

*„Mais „processus“ non, si tu y tiens procédé, mais moi non, là je dis merde,  
„processus basé sur les impulsions de l'instinct...inflexions intuitives...“  
non, non, et non, Roger. C'est de la psycho-physiologie sur fond mouvant,  
c'est exactement comme si tu fichais un toit sur le sol et équilibrais toute ta  
maison sur ce toit, impossible, impossible, là je suis catégorique.  
„...jamais un a-priori de conception“ ce n'est pas vrai non plus. La preuve,  
petits tableaux servent aux grands et dans la partie la plus noire de la nuit*

---

<sup>506</sup> WV 1997, S.894.

<sup>507</sup> „*Peu d'occasions ont été données au public de suivre le développement de l'œuvre, déjà importante, de Nicolas de Staël. La « Grande toile noire » représentait seule et insuffisamment, à sa récente exposition, une période de plusieurs années*“, Gindertael 1950, ohne Seitenangaben.

<sup>508</sup> WV 1997, S.894, Brief an Roger van Gindertael.

<sup>509</sup> Laut Werkverzeichnis handelt es sich um Katalognummer 67, vgl. WV 1997.

<sup>510</sup> Gindertael schrieb: „*Les points de repère manquaient donc et il fallait une observation attentive pour découvrir les constantes de processus de la création artistique chez Staël, processus basé sur les impulsions de l'instinct et qu'orientent des inflexions intuitives, jamais un à priori de conception*“, Gindertael 1950, ohne Seitenangaben.

*on ne pourrait jamais dire aussi catégoriquement les choses sur le plan où cela se passe.*<sup>511</sup>

De Staël beanstandete vor allem die Formulierung „*processus*“, also ein Entwicklungsprozess. Er schlug als Alternative den Begriff „*procédé*“, ein Herstellungsverfahren oder eine Methode, vor, die seinen Vorstellungen mehr entsprachen. Für de Staël entwickelten sich die Werke nicht 'spontan' aus dem Malprozess heraus, sondern es existierte, wie er anhand der kleinen Werke, die er als Studien für größere Bilder bezeichnete, ein Konzept. De Staël wandte sich mit der Suche nach einer genauen Begrifflichkeit, mit der Ablehnung des Begriffs *processus*, von der lyrischen Abstraktion und deren spontanen Malweise und damit von seinen früheren Werken ab. Der Wunsch de Staëls, sich deutlich von der lyrischen Abstraktion abzugrenzen, wurde auch schon in dem oben besprochenen Brief an Bernard Dorival deutlich.

Weiter erklärte de Staël zu den Ausführungen Gindertaeëls<sup>512</sup>:

*„C'est à partir de lui-même et dans l'accomplissement de l'acte ...tableau réalisé  
- Voilà la première pointe c'est très important pour moi, je suis très touché que tu le dises, très sensible à ton effort d'élocution là, et si un jour tu as à le redire essaye de ne pas toucher au fond de ta pensée, varie la forme c'est tout. Merci vieux frère.*<sup>513</sup>

Der Künstler zeigte sich hier erstmals mit den Ausführungen Gindertaeëls zufrieden und bedankte sich besonders für die Formulierung „*c'est à partir de lui-même*“. Es schien ihm wichtig, deutlich zu machen, dass der Malakt von ihm selbst ausgehe und er sich damit nicht an Vorbildern oder anderen Künstlern orientierte.

Im Folgenden kritisierte er einzelne Worte<sup>514</sup>:

*„On ne s'étonnera pas ...la vie des formes.“  
„Les formes – on comprendra...“ lignes non, contours si tu veux, je crois à l'âme des contours tu les sais, si du moins je crois à l'âme quelque part c'est dans les contours, pas les lignes non, c'est très différent, j'insiste.  
„surfaces“ - oui  
„couleurs“ - non, plans colorés  
„valeurs“ - donc espace, espace, respiration  
„et d'autres éléments perceptibles...“ évidemment tactiles, sensoriels, les formes c'est la composition, l'équilibre, la balance.  
„...matériaux et l'esprit...“ la poésie de son œuvre. Merci Roger. Dis donc, réponds-moi vite à cela, j'y tiens.*<sup>515</sup>

---

<sup>511</sup> WV 1997, S.894, Brief an Roger van Gindertaeël.

<sup>512</sup> „C'est à partir de lui-même et dans l'accomplissement de l'acte de peindre que Staël s'attache à confondre les phénomènes à l'origine du tableau et tableau réalisé“, Gindertaeël 1950, ohne Seitenangaben.

<sup>513</sup> WV 1997, S.894, Brief an Roger van Gindertaeël.

<sup>514</sup> „On ne s'étonnera pas que le problème de la représentation, pas plus que celui de l'abstraction, ne se pose pour Staël. La peinture est pour lui fondamentalement: substance animée. Seule compte dans sa peinture la vie des formes. Les formes – on comprendra que j'englobe ici lignes, surfaces, couleurs, valeurs et d'autres éléments perceptibles de la matière, tant visibles que tactiles – les formes sont à la fois les matériaux et l'esprit de son œuvre“, Gindertaeël 1950, ohne Seitenangaben.

Auch hier wird anhand der Formulierungen deutlich, dass de Staël sich von der Abstraktion abzuwenden begann. Er wies den Begriff „*lignes*“ zurück und schlug stattdessen die Formulierung „*contours*“, also eine Umrisslinie, vor. In dieser Definition versteckt sich eine tiefere Bedeutung, denn eine Umrisslinie setzt die Darstellung eines Gegenstandes voraus und damit die Abkehr von einer gegenstandslosen Kunst. Auch die Kritisierung von „*couleurs*“ und der Alternativvorschlag „*plans colorés*“ und später die Begriffe „*espace, espace*“ und „*matériaux*“ verdeutlichen, dass de Staël nicht nur eine reine, abstrakte Farbmalerie verfolgte, sondern es ihm um Fläche, um Raum, um Materialität und Körperlichkeit, um etwas Greifbares ging.

Im weiteren Text verwies er zweimal darauf, dass Gindertaël den Text Dorivals<sup>516</sup> lesen solle, da de Staël dessen Formulierungen eindeutiger fand. So erklärte der Künstler beispielsweise: „...*moins éparpillées*“<sup>517</sup> *attention, Dorival fait penser aux feux follets.*“<sup>518</sup>

Weiter beschrieb er in Bezug auf den Artikel Gindertaëls<sup>519</sup>: „...*Rien n'est décelable... verticale ... horizontale...*“ *pourquoi pas? En es-tu sûr, sûr?*“ Damit stellte de Staël die Frage auf, ohne sie im Folgenden zu beantworten, ob in seinen Werken wirklich nichts zu erkennen sei. Auch damit bezog er sich auf das Problem von Abstraktion und Figuration.

Trotz aller Kritik dankte de Staël am Ende Gindertaël für seine Arbeit und erklärte: „*tu as fait quelque chose de sérieux, aussi tu vois je t'ai dit tout ce que j'en pensais bien librement. Si tu veux me répondre je te dirai toujours aussi librement tout, si quelque chose t'échappe, écris, écris-moi vite.*“<sup>520</sup> Insgesamt stellte Nicolas de Staël Gindertaël ganz deutlich vor Augen, dass er Einfluss auf die Beurteilung seiner Werke nehmen wollte. Er wollte sich als eine eigenständige Künstlerpersönlichkeit präsentieren, die unabhängig war von einer Einordnung in bestimmte Kategorien, wie die geometrische oder lyrische Abstraktion. Er fühlte sich diesen Gruppierungen nicht dazugehörig und wollte sich frei zwischen den einzelnen 'Lagern' bewegen. Er hatte eine genaue Vorstellung davon, wie er und sein Werk in der Öffentlichkeit dargestellt werden sollten und wollte sich von Gindertaël verstanden fühlen. Dieser Punkt ist umso wichtiger, als dass Gindertaël

---

<sup>515</sup> WV 1997, S.895, Brief an Roger van Gindertaël.

<sup>516</sup> Vgl. Dorival 1950, S.160-163.

<sup>517</sup> „*Elles [die Formen] sont plus simples, plus dépouillées, moins nombreuses et moins éparpillées*“, Gindertaël 1950.

<sup>518</sup> WV 1997, S.896, Brief an Roger van Gindertaël.

<sup>519</sup> „*Mais rien n'est décelable dans les nouvelles compositions de Staël d'un ordre, d'un équilibre arrêté sur les injonctions de la verticale et de l'horizontale classiques*“, Gindertaël 1950, ohne Seitenangaben.

<sup>520</sup> WV 1997, S. 896, Brief an Roger van Gindertaël.

Ende 1950 die erste Monographie über de Staël veröffentlichte. Auch dies wird in dem Brief am Ende angesprochen: „*À part cela, si tu fais ta préface bien libre et concentrée, je peux la passer à Zervos le 15 septembre et annoncer ton petit bouquin mais il faut qu'on travaille un peu ensemble, c'est plus simple, tout en étant très accroché je suis assez libre des tableaux frais.*“<sup>521</sup> De Staël machte erneut deutlich, wie wichtig ihm eine Zusammenarbeit war. Ausserdem wollte er den Text an Christian Zervos, den Herausgeber von *Cahiers d'art* weiterleiten, der, wie bereits dargestellt wurde, auch einen Text zur Ausstellung veröffentlicht hatte. Allein aus diesem Brief wird deutlich, dass Nicolas de Staël nicht mehr daran dachte, den Kunstkritikern in der Beurteilung seines Werkes freie Hand zu lassen und er behielt sich vor, Einfluss auf die Darstellungen zu nehmen.

Auffallend ist, dass de Staël ab 1950 'plötzlich' ins Licht der Öffentlichkeit geriet und vermehrt Artikel diverser Autoren in verschiedenen, regionalen und überregionalen Zeitschriften publiziert wurden. Diese Artikel wurden im Zusammenhang mit Ausstellungen und auch scheinbar ohne 'Ausstellungszusammenhang' über einen bis dahin 'unbekannten' Künstler veröffentlicht. Alle publizierten Artikel waren äußerst positiv verfasst und stellten die Werke Nicolas de Staëls als einen bedeutenden Beitrag zur zeitgenössischen Kunstentwicklung dar, ohne dies allerdings ausführlicher zu begründen. Die Autoren vermittelten in ihren Artikeln in der Hauptsache ein Stimmungsbild, das sich vor allem auf die Werke bezog, die Person des Künstlers fand kaum Beachtung.

Bei den Zeitschriften, in welchen die Artikel veröffentlicht wurden, handelte sich um überregionale Tageszeitungen und führende Fachzeitschriften, die teilweise sehr unterschiedliche Vorstellungen von Kunst vertraten.

Die Autoren waren meist bekannte Kunstkritiker mit großem Einfluss wie beispielsweise André Chastel, Bernard Dorival, Charles Estienne und Roger van Gindertael. Es handelte sich dabei nicht 'nur' um freie Mitarbeiter der Zeitschriften, sondern zum Teil auch um deren Herausgeber oder Autoren, die leitende Stellungen in renommierten Museen innehatten. De Staël konnte also einige der Meinungsmacher der Pariser Kunstszene für sich gewinnen. Auffallend ist, dass alle diese Autoren 'liberal' eingestellt waren, das heisst, sie verfolgten keine strikte Verteidigung eines bestimmten Lagers der Abstraktion, sondern unterstützten beide Lager und teilweise sogar auch die Figuration. Wie prägend dieses Thema in der Zeit war, zeigt sich darin, dass in jedem Artikel die Frage nach Abstraktion und Figuration spürbar war.

---

<sup>521</sup> WV 1997, S. 896, Brief an Roger van Gindertael.

Wie bereits dargestellt wurde erfuhr das Werk de Staëls vor 1950 kaum Beachtung. Wie kam es nun zu diesem plötzlich größeren Interesse an Nicolas de Staël und seiner Kunst ab 1950? Die Tatsache, dass sich der Künstler ab diesem Jahr intensiv um eine eigene Öffentlichkeitsarbeit bemühte, trägt gewiss zu einer Annäherung an eine Antwort bei. Er erreichte mit der Konzeption einer regelrechten 'Werbekampagne', dass erstmals vermehrt Artikel über ihn veröffentlicht wurden.<sup>522</sup> Wie dargestellt wurde, bereitete er die Ausstellung vor und wandte sich gezielt an für die damalige Kunstszene bedeutende Personen, die er für sich gewinnen wollte. Er hatte demnach eine genaue Vorstellung davon, wer über ihn berichten sollte und richtete sich dabei vor allem an das liberalere Lager der Kritiker.

Man kann die Ausstellung und die Bemühungen de Staëls insofern als einen beachtenswerten Erfolg bezeichnen, als dass sie intensiv rezipiert wurde und damit eine größere Öffentlichkeit auf den Künstler aufmerksam wurde. Die Ausstellung fand ein starkes Echo in der Presse. Allerdings war sie kein öffentlicher Erfolg. Bis zu seinem Tod war der Künstler der breiten Öffentlichkeit in Frankreich kaum bekannt, sondern wurde nur von einem kleinen Fachpublikum, das heißt einer spezialisierten Öffentlichkeit, beachtet.<sup>523</sup> Die verschiedenen Artikel zeigen allerdings, dass de Staël sich schrittweise in der Kunstwelt etablierte und die Fürsprache einiger renommierter Kritiker erhalten hatte. Zudem wurde im Zuge der Ausstellung einige Werke verkauft. Dabei ist besonders der Ankauf einer Arbeit durch das *Musée d'Art moderne*, wie dargestellt wurde, hervorzuheben.

Resümierend ist festzuhalten, dass sich die Aufgaben eines Künstlers erweiterten. So ist nicht nur durch das Beispiel Roger van Gindertael's, sondern auch anhand der Vorbereitungen zur Ausstellung deutlich erkennbar, dass sich die Künstlerrolle veränderte: Der moderne Künstler war Werbestrategie und Ausstellungskünstler zugleich. Er war nicht mehr nur verantwortlich für die Erstellung seiner Werke, sondern auch für deren Vermarktung.

Jedoch sind an Erfolg von Künstler und Ausstellung ebenso die Galeristen beteiligt, deren Bedeutung nicht zu unterschlagen ist. Erst Jacques Dubourg gab Nicolas de Staël die Möglichkeit, seine Werke nach Jahren ohne Galerieausstellungen in größerem Umfang zu präsentieren. Es lässt sich vermuten, dass de Staël mit seiner Hilfe wichtige Kontakte knüpfen konnte. Zudem stellte der Künstler seine Werke in einer renommierten Galerie, die nicht als Avantgardegalerie galt, aus. Es zeigt sich auch in der Wahl seiner Galeristen eine

---

<sup>522</sup> Bisher waren zu den Ausstellungen Anfang der 1940er Jahre nur sehr knappe Artikel oder Erwähnung in Zeitschriften erschienen.

<sup>523</sup> Vgl. WV 1997, S.882.

gewisse Unabhängigkeit. Die Möglichkeit von diesem bekannten Galeristen unterstützt und neben bekannten Meistern ausgestellt zu werden, konnte seiner Stellung in der Öffentlichkeit nur förderlich sein.

In Frankreich gab es ein System von vielen Galerien, die mit einem Stab von Künstlern und ihnen freundlich zugeneigten Kritikern umgeben waren.<sup>524</sup> Es zeigt sich, dass die Rolle des Galeristen und die durch ihn ermöglichten Einzelausstellungen und deren Bewerbung für die Karriere eines Künstlers von großer Bedeutung sind. Außerdem musste de Staël selbst tätig werden und in 'Aktion' treten, um die Ausstellung von einflussreichen Kritikern bewerben zu lassen. Dabei versuchte er vor allem liberale Kritiker für sich zu vereinnahmen.

Es bleibt festzuhalten, dass Nicolas de Staël nun erkannt hatte, dass es nicht nur wichtig war Werke zu erschaffen, sondern diese mussten auch beworben werden. Der Künstler musste Kontakte knüpfen und die 'richtigen', das bedeutet einflussreiche Persönlichkeiten kennenlernen, deren Bekanntheit seinem eigenen Renoméé förderlich sein konnte. In den USA setzte de Staël dieses Vorgehen fort, wie am Beispiel seiner dortigen Ausstellungstätigkeit zu sehen sein wird.

#### **4.3.2 Ausstellungstätigkeit in den USA**

Zwischen 1945 und 1950 entdeckte man in New York die französische Malerei neu. Wie einleitend beschrieben wurde bevorzugten die amerikanischen Kritiker und Sammler die europäischen Werke vor den Produktionen ihres eigenen Landes. Nicolas de Staël konnte ab 1950 einige Einzel- und Gruppenausstellungen in den USA verwirklichen. Die amerikanischen Händler und Sammler, deren Geschmack durch die Vormachtstellung der französischen Meister geprägt wurde, sahen de Staël in der französischen Tradition. Er fand hier, im Gegensatz zu Frankreich, sehr schnell große Anerkennung und konnte sehr viele Werke verkaufen. Im Folgenden sollen die Anfänge seiner Karriere in den USA aufgezeigt werden.

Im Verlauf des Jahres 1950 wurden Werke Nicolas de Staëls in New York bei verschiedenen Gruppenausstellungen und bei einer Einzelausstellung präsentiert. Davon wurden die beiden Ausstellungen *Advancing French Art* und *Modern Paintings to Live With* von der *Galerie Louis Carré* konzipiert. Es wurden hier ältere Werke de Staëls neben Bildern anderer Künstler wie Jean Bazaine, Maurice Estève, Hans Hartung und André Lanskoj ausgestellt. Die Ausstellung *Advancing French Art* fand zunächst im Juni 1950 in der *Galerie Carré* in New York statt und

---

<sup>524</sup> Vgl. Koenig 1990, S.12.

wanderte anschließend unter der Regie der *American Federation of Arts* bis 1951 durch zahlreiche Museen Amerikas.<sup>525</sup> Für die Teilnehmer der Gruppenausstellung bot sich damit die Möglichkeit, ihre Werke in einem großen Rahmen bekannt zu machen. 1951 folgte die Ausstellung *Modern French Masters*, in der de Staël neben Fernand Léger, Pablo Picasso, František Kupka und André Lansky gezeigt wurde.<sup>526</sup> Über diese Ausstellungen sind kaum Informationen erhalten. Es sollte jedoch an dieser Stelle erwähnt werden, dass der Galerist Louis Carré Nicolas de Staël nun in den USA ausstellte, obwohl er dies in Paris in den 1940er Jahren, als der Künstler bei ihm unter Vertrag stand, nicht getan hatte. Allerdings erschließen sich bis heute keine Beweggründe. Carré war von Amerika fasziniert und arbeitete vor dem Krieg teilweise mit der *Galerie Knoedler* zusammen, die 1953 eine Ausstellung von Werken de Staëls organisierte. Zwischen 1949 und 1952 eröffnete Carré eine Galerie in New York.<sup>527</sup> Er verkaufte hier bereits Ende der 1940er Jahre Werke de Staëls. Diese Tätigkeit ist jedoch nicht dokumentiert, sondern allein die Werkliste von Gindertael ist in dieser Hinsicht hilfreich, da bei einigen Werken der Jahre 1946 und 1947 als Besitzer die *Galerie Louis Carré, New York*, angegeben ist.<sup>528</sup> Ob die Bilder bereits in den Jahren ihrer Entstehung oder erst kurz vor Erscheinen des Buches Gindertael's, 1949 und 1950, nach Amerika gelangten, lässt sich heute nicht mehr rekonstruieren. Die *Galerie Louis Carré* stellte in den USA meist französische Künstler aus. In Paris zeigte sie in dieser Zeit Künstler der Bewegung *Abstraction-Creation*, so zum Beispiel 1946 *Mobiles* des amerikanischen Bildhauers Alexander Calder.<sup>529</sup>

Wie bereits dargestellt wurde,<sup>530</sup> war die Beziehung zwischen Carré und de Staël gespannt. Der Künstler hatte wegen Unstimmigkeiten den Vertrag gelöst. Auch in den folgenden Jahren war die Beziehung der beiden problematisch. So schrieb de Staël an seinen amerikanischen Kunsthändler Theodore Schempp<sup>531</sup>: „*Carré est là: résultat deux heures de téléphone pour rien dire: il expose Lansky au printemps à New York, ça c'est une nouvelle, elle ne vient pas de lui. Merci pour ce que vous faites pour moi.*“<sup>532</sup> Der Künstler stand in dieser Zeit also noch in Kontakt mit Carré, die Beziehung zwischen den beiden schien jedoch gespannt. Zudem erwähnte er eine Ausstellung, die der Galerist mit André Lansky plante. De Staël und Lansky waren seit Mitte der 1940er Jahre miteinander befreundet.

---

<sup>525</sup> Vgl. AK Washington/ Cincinnati 1990, S.137.

<sup>526</sup> Vgl. Derouet 2000, S.46.

<sup>527</sup> Vgl. Derouet 2000, S.43; Nach 1952 stellte Louis Carré nur noch in Paris aus.

<sup>528</sup> Vgl. Gindertael, S.8-11.

<sup>529</sup> Vgl. Hartmann 1995, S.18ff.

<sup>530</sup> Vgl. Kapitel 3.2.1.

<sup>531</sup> Die Zusammenarbeit mit Theodore Schempp wird im Verlauf des Kapitels genauer untersucht.

<sup>532</sup> WV 1997, S.882, Brief an Theodore Schempp, 10.1.1950.

Allerdings schien er in diesen Zeilen erstaunt darüber, dass er über die geplante Ausstellung bei Carré nicht informiert wurde. De Staël besaß ein waches Konkurrenzbewusstsein und er beobachtete seine Kollegen und ihre Ausstellungen sehr genau,<sup>533</sup> besonders in Bezug auf Louis Carré, welcher, wie beschrieben wurde, in Paris niemals eine Ausstellung mit Werken de Staëls konzipiert hatte.

In einem weiteren Brief äußerte sich de Staël zu der bevorstehenden Ausstellung seiner Werke in New York:

*„C... sort d'ici, il va montrer à New York des toiles anciennes de moi avec je ne sais pas qui et je ne sais pas quelles toiles (mystère). Visite diplomatique et sucrée, il vous verra à son arrivée à New York pour s'aligner sur vos prix (sic).“<sup>534</sup>*

Im Werkverzeichnis findet sich nur der Anfangsbuchstabe „C“ des Namens. Die Vermutung liegt nahe, dass de Staël Louis Carré und dessen bevorstehende Ausstellung in New York ansprach. Zwar realisierte auch Leo Castelli<sup>535</sup> 1950 eine Gruppenausstellung mit Werken de Staëls in New York, allerdings liegen keine Informationen über Probleme bei der Arbeit oder sonstige Schwierigkeiten vor. Die Vorgeschichte in Paris spricht dafür, dass de Staël Louis Carré meinte. Im gleichen Brief führte er weiter aus:

*„Je n'ai aucun plaisir à exposer même peu de choses chez un type qui dit du mal de vous loin de moi et vous couvre de fleurs dans mon atelier parce qu'il a besoin de vous pour moi, ou contre moi, on ne sait jamais. J'ai donné, d'accord avec Dubourg par téléphone et moralement avec vous, les prix suivantes pour C... et autres marchands éventuels: 3000-2500 le n° les petits, 2000-1500 les grands. Dubourg veut s'entendre avec vous pour tout cela avant juin. Vous devez arriver à faire quelque chose mais c'est si difficile à vendre ma peinture... Vous savez mieux que moi qui est le citoyen C... alors bonne chance.“<sup>536</sup>*

Nicolas de Staël wurde mit der Ausstellung zwar die Möglichkeit geboten, sich in Amerika bekannt zu machen und seine Werke in der Öffentlichkeit zu präsentieren, doch klingt in diesen kurzen Sätzen deutlich seine Verägerung darüber, dass er keinen Einfluss auf die Präsentation seiner Werke hatte, an. Des Weiteren zeigt sich, dass genaue Preisabsprachen für die Bilder getroffen wurden und zudem eine Strategie über die Vermarktung der Werke mit seinem Kunsthändler erarbeitet wurde.

---

<sup>533</sup> Die Konkurrenzsituation zu beispielsweise Hans Hartung wird bei Lledo thematisiert.

<sup>534</sup> WV 1997, S.888, Brief an Theodore Schempp, Paris 5.3.1950.

<sup>535</sup> Mit „C“ könnte demnach unter Umständen auch Leo Castelli gemeint sein.

<sup>536</sup> WV 1997, S.888, Brief an Theodore Schempp, Paris 5.3.1950.

Neben der Gruppenausstellung bei Carré erfolgte eine weitere Ausstellung von Leo Castelli.<sup>537</sup> Im November organisierte dieser für die *Sidney Janis Gallery* die Ausstellung *Young Painters in US and France*.<sup>538</sup> Es wurden 15 amerikanische, 15 französischen Künstlern einander gegenübergestellt. Die Bilder wurden paarweise präsentiert: so etwa Jackson Pollock mit André Lansky, Willem De Kooning mit Jean Debuffet, Nicolas de Staël mit Mark Rothko [Abb. 65].<sup>539</sup> Es sind nur wenige Angaben und Informationen zur Ausstellung zu erhalten. In einem Interview berichtete im Nachhinein unter anderem Leo Castelli, der Ausstellungsorganisator, dass Kritiker der Ausstellung die Idee einer Gegenüberstellung von europäischen und amerikanischen Künstlern absurd fanden. Als Begründung sei angeführt worden, dass keine Vergleiche zwischen Amerikanern und Franzosen möglich seien und daher das Ausstellungskonzept jedweder Legitimation entbehre.<sup>540</sup> In einer anderen Besprechung der Ausstellung wird eine vergleichbare Meinung vertreten: Die Autorin bezeichnete diese als provokativ und es sei mehr oder weniger sinnlos, scheinbar Zufälligkeiten miteinander zu vergleichen. Ihrer Meinung nach wurden fast unbekannte französische und mehr oder weniger bekannte Werke US-amerikanischer Künstler gezeigt. Allerdings erklärte sie weiter: *„there is really no French equivalent for Jackson Pollock [...] Does the vaporous, mystical Rothko legitimately pair up with the fudge-textured De Staël, despite resemblances in color and composition?“*<sup>541</sup> Nach Meinung der Autorin konnten die 'zurechtgefuschten' Werke de Staëls einem Vergleich mit den mystischen Werken Rothkos nicht standhalten. *„the Americans, by and large, seemed blander, the French more intense, more colourful, more apt to attack their canvases as if in return for injuries which they themselves sustained.“*<sup>542</sup> Krasne bezog hier eindeutig Stellung für die amerikanischen Künstler. Die Arbeiten der französischen Künstler - und sie kritisierte in diesem Zusammenhang auch de Staëls Werke - waren für sie minderwertig. Es wird deutlich, dass de Staël bei den genannten Gruppenausstellungen entweder negativ oder überhaupt nicht auffiel. Die Kritik bezog sich nicht direkt auf sein Werk, sondern auf die Ausstellungskonzeption und die Tatsache, dass er als französischer Künstler präsentiert wurde. Es taucht in dieser Beurteilung zum ersten Mal die Konkurrenz zwischen den beiden Metropolen der Kunst, New York und Paris, auf. Auch hier

---

<sup>537</sup> 1939 eröffnete Leo Castelli zusammen mit René Drouin eine Galerie in Paris. Noch während des Krieges siedelte er nach New York über, wo er mit Kunst handelte. Er interessierte sich vor allem für junge, noch unbekannte Künstler, die er in der Folgezeit auch finanziell sehr stark unterstützte. Er war Mäzen und Kunsthändler und eröffnete 1957 eine Galerie in New York. Vgl. dazu I 2006.

<sup>538</sup> Vgl. AK Washington/ Cincinnati 1990, S.13.

<sup>539</sup> Vgl. AK Paris 2003, S.90.

<sup>540</sup> Vgl. AK Paris 1977, S.271.

<sup>541</sup> Krasne 1950, S.17.

<sup>542</sup> Krasne 1950, S.17.

ist, vergleichbar mit der französischen Diskussion um Abstraktion und Figuration, eine Polarisierung bemerkbar: es entwickelten sich verschiedene, strikt voneinander getrennte Lager, die allein ihre Vorstellungen gelten ließen. Für Krasne schien es kein angemessenes Äquivalent für amerikanische Kunst zu geben. Allerdings muss noch einmal verdeutlicht werden, dass die Unterstützung, die sie hier den jungen amerikanischen Künstlern gab, in dieser Zeit noch eine Ausnahme war.<sup>543</sup>

Bei keiner der Gruppenausstellungen konnte de Staël auf die Präsentation seiner Werke Einfluss nehmen,<sup>544</sup> die zudem kaum nennenswert Beachtung fanden.

Sein Erfolg in New York begründete sich auf eine Einzelausstellung, welche Ende des Jahres 1950 durch Theodore Schempp [Abb. 6] präsentiert wurde. Nicolas de Staël lernte den amerikanischen Kunsthändler bereits im Oktober 1947 zufällig in Paris kennen. Beide bewohnten das gleiche Haus in der rue Gauguet. Georges Braque hatte den Kontakt hergestellt, indem er Schempp berichtete, dass die Malerei de Staëls einen Besuch im Atelier verdiene. Für die Verbreitung seiner Werke in den USA spielte vor allem Theodore Schempp in den frühen Jahren 1950 bis 1953 eine große Rolle. Schempp arbeitete alleine und auf unkonventionelle, unkomplizierte Weise: Er beschäftigte sich mit zeitgenössischer Malerei und pendelte zwischen Frankreich und Amerika.<sup>545</sup> Er kaufte in Frankreich Werke, beispielsweise von Fernand Léger, Georges Braque, Vieira da Silva, Jean Hélion und später auch von de Staël ein und versuchte in den USA Käufer dafür zu finden. Er führte keine 'herkömmliche' Galerie, das heißt er besaß keine Verkaufsräume. Alle Geschäfte liefen in seinem Auto ab, welches sozusagen als Galerie diente. Im Kofferraum seines Wagens fuhr er die Bilder durch das Land und versuchte sie an befreundete Sammler und öffentliche Sammlungen zu verkaufen. Daher handelte er anfangs vor allem mit kleineren Formaten, die im Auto leichter zu transportieren und auch leichter und kostengünstiger nach Amerika zu bringen waren.<sup>546</sup> Theodore Schempp kaufte die Bilder, um sie wieder zu verkaufen und behielt sie, im Gegensatz zu Louis Carré, der die Bilder über lange Jahre ankaufte, ohne sie auszustellen, nicht nur in seiner Sammlung. Um 1950 hatte er mindestens zwei Bilder de Staëls an Sammler in Cincinnati verkauft, die in diesem Jahr im *Cincinnati Art Museum* gezeigt wurden.<sup>547</sup> Diese Tätigkeit ist

---

<sup>543</sup> Vgl. dazu in der Einleitung Kapitel 1.2.2

<sup>544</sup> Vgl. F Dezember 2005.

<sup>545</sup> Vgl. du Bouchet 2003, S.46, S.73; WV 1997, S.877.

<sup>546</sup> „Tant pis si les grands formats – le „format américaine“ – se sont déjà imposés à New York“, Greilsamer 1998, S.186; AK Washington/ Cincinnati 1990, S.14.

<sup>547</sup> Vgl. AK Washington/ Cincinnati 1990, S.14; Greilsamer 1998, S.186; Rathbone 2003, S.237.

jedoch nicht dokumentiert.<sup>548</sup> In der Liste der wichtigsten Arbeiten de Staëls, die Roger van Gindertael seiner ersten Monographie über de Staël von 1950 beigefügte, finden sich schon im Jahre 1950 Besitzer von Werken de Staëls in Ohio, Connecticut, Indianapolis, Cincinnati, bei Phillips in Washington sowie in verschiedenen Sammlungen in New York, bei denen jeweils Schempp als Vorbesitzer angegeben ist.<sup>549</sup>

Zwischen 1949 und 1953 entstand ein reger Briefwechsel, in dem die Bedeutung Theodore Schempps für die 'Eroberung' des amerikanischen Marktes durch de Staël deutlich wird. In ungefähr 40 Korrespondenzen, welche im Werkverzeichnis veröffentlicht wurden, berichtete de Staël von Ausstellungen, Plänen anderer Galeristen und Entwicklungen auf dem französischen Markt.<sup>550</sup>

Durch die Vermittlungen Schempps, der als Händler bei Werkankäufen amerikanischer Sammlungen und Museen auftrat, kam de Staël in Kontakt mit einflussreichen Persönlichkeiten der Kunstszene. So lernte er unter anderem Duncan Phillips<sup>551</sup> kennen, der einer der wichtigsten Sammler von Werken de Staëls in den USA wurde.<sup>552</sup> In einem Brief<sup>553</sup> bedankte sich de Staël bei Schempp für den Ankauf einer Arbeit durch die *Phillips Collection* in Washington. Wie auch schon der Ankauf eines Werkes durch das *Musée national d'Art Moderne* in Paris im gleichen Jahr, so war auch der Kauf eines Werkes durch die *Phillips Collection* sehr wichtig für sein Prestige in Amerika. Phillips stellte die Arbeit in seinem Privatmuseum, der *Phillips Collection* aus, erwarb später noch andere Werke und schuf damit das Fundament für die bis heute umfangreichste Sammlung de Staël'scher Werke in den USA.<sup>554</sup> Des Weiteren stellte Theodore Schempp auch Kontakte zu Joseph Pulitzer jr. in Saint Louis<sup>555</sup>, David Solinger, Lee Ault und Ira Haupt<sup>556</sup> in New York, Paul Messon in Washington<sup>557</sup>, Gordon B.

---

<sup>548</sup> Weder im Werkverzeichnis des Galeristen Jacques Dubourg von 1968, das zahlreiche Lücken besonders die Jahre 1945 bis 1950 betreffend aufweist, noch das Werkverzeichnis von Françoise de Staël von 1997 erwähnten diese Tätigkeit.

<sup>549</sup> Vgl. Gindertael 1951, S.8-11.

<sup>550</sup> Vgl. dazu die veröffentlichten Briefe im WV 1997.

<sup>551</sup> Duncan Phillips war ein bedeutender Kunstsammler und begründete eine Sammlung moderner Kunst mit über 2000 Werken. Darunter finden sich ausgehend vom Impressionismus Werke amerikanischer und europäischer Künstler. Auf Grundlage der Sammlung wurde später das Museum *The Phillips Collection* in Washington eröffnet, das als das älteste Museum für moderne Kunst in Amerika gilt, vgl. Hughes 1999, Rathbone 2004, Passantino 1999.

<sup>552</sup> Vgl. du Bouchet 2003, S.46, S.73; WV 1997, S.877.

<sup>553</sup> Vgl. WV 1997, S.888, Brief an Theodore Schempp, 5.3.1950.

<sup>554</sup> Vgl. Hartmann 1995, S.31; AK Paris 2003, S.90.

<sup>555</sup> Joseph Pulitzer jr. baute zusammen mit seiner Frau Emily Rauh Pulitzer eine bedeutende Sammlung moderner Kunst auf, zu der unter anderem Werke Rodins, Monets, Picassos und Mirós gehören. Die Sammlung wird heute in der *Pulitzer Foundation for the Arts* in Washington präsentiert.

<sup>556</sup> Lee Ault und Ira Haupt sammelten Kunst, die heute unter anderem im *Metropolitan Museum of Art* in New York ausgestellt wird.

<sup>557</sup> Andrew Mellon, der Vater Paul Messons, hatte die *National Art Gallery* in Washington mitbegründet.

Washburn<sup>558</sup>, William Howard Weintraub<sup>559</sup> und Alfred Barr,<sup>560</sup> der ein Werk größeren Formates für das *Museum of Modern Art* erwerben wollte, her.<sup>561</sup> De Staël kam durch Theodore Schempp in Kontakt zu einigen der bedeutendsten und einflussreichsten Persönlichkeiten der amerikanischen Kunstszene. Ihre Unterstützung und ihr Ruf als renommierte Kunstsammler waren für die Entwicklung seiner Karriere in den USA von größter Wichtigkeit.

Bereits im Januar 1950 bedankte sich Nicolas de Staël bei Schempp in einem Brief<sup>562</sup> für die Verkaufserfolge, die nur seinem Engagement zu verdanken seien. In dem gleichen Brief ist die verstärkte Aufmerksamkeit erkennbar, die dem Werk de Staëls in den USA entgegengebracht wurde und auch in einem weiteren Brief werden erste Erfolge sichtbar. So schrieb de Staël:

*„Très cher Ted, [...] Vendez les petits si vous pouvez, ne vous en faites pas pour les grands, la publicité vous aidera vite. Mellquist passe une reproduction dans „Art et Théâtre“ de New York, je ne l'ai pas vue.“*<sup>563</sup>

Theodore Schempp schien demnach bereits zu diesem Zeitpunkt Käufer für die Werke de Staëls in Amerika zu finden, was auch den Bekanntheitsgrad de Staëls langsam steigerte. Des Weiteren beschrieb der Kunsthistoriker Michel Seuphor, dass Ende 1950 zahlreiche Arbeiten de Staëls in Sammlungen rund um New York zwischen Werken Picassos und Chagalls zu finden waren und die Besitzer sehr erstaunt waren, wenn ein Kunstkritiker aus Paris die Werke de Staëls sofort erkannte. Die Sammler glaubten sich einer kleinen Gruppe eingeweihter Kenner zugehörig, die durch einen 'geheimen Agenten' zu diesen Kunstwerken gekommen waren. Das Theodore Schempp hinter diesen Vermittlungen stand, war offensichtlich nicht bekannt.<sup>564</sup> Er organisierte im Dezember 1950 und Januar 1951 die erste Einzelausstellung de Staëls in Amerika.<sup>565</sup> Da Schempp keine herkömmliche Galerie mit Verkaufsräumen besaß, stellte er die Werke in seinem privaten Appartement<sup>566</sup> in New York aus.<sup>567</sup> Wie ein Brief vom Herbst 1950 zeigt, hatte de Staël vollstes Vertrauen in Schempp und ließ ihm freie Hand, denn er

---

<sup>558</sup> George B. Washburn war Direktor des *Carnegie Institutes* und ein wichtiger New Yorker Sammler.

<sup>559</sup> William Howard Weintraub war Kunstsammler und kaufte einige Werke de Staëls an.

<sup>560</sup> Alfred H. Barr war Gründungsdirektor des *Museum of Modern Art* in New York. Ab 1943 übte er nur noch die Aufgabe eines beratenden Direktors aus, hatte aber bis 1967 weiterhin starken Einfluss auf die Entwicklung des Museums. Er interessierte sich für den Ankauf eines großen Bildes Nicolas de Staëls für das Museum, vgl. Goldfarb Marquis 1989; Kantor 2002; WV 1997, S.884, S.888.

<sup>561</sup> Vgl. Hartmann 1995, S.30f; Rathbone 2003, S.237; WV 1997: siehe dazu die Briefe auf S.884, S.888.

<sup>562</sup> Vgl. WV 1997, S.884, Brief an Theodore Schempp, vom 26.1.1950.

<sup>563</sup> WV 1997, S.887, Brief an Theodore Schempp, Paris, 24.2.1950.

<sup>564</sup> Vgl. Seuphor 1964; WV 1968, S.126.

<sup>565</sup> Vgl. AK Washington/ Cincinnati 1990, S.14.

<sup>566</sup> Das Appartement befand sich in Manhattan, 149 East 72d Street. Die Ausstellung war auf Anfrage zu besichtigen, vgl. AK Washington/ Cincinnati 1990, S.14.

<sup>567</sup> In einem Brief an Theodore Schempp vom 24.2.1950 äußert sich de Staël zu den Ausmaßen der Räume: *„Très cher Ted, Magnifique 11 ½ x 6, mieux que n'importe quelle galerie pour montrer de la peinture. Bonne chance pour les ventes“*, WV 1997, S.887.

schrieb: „*Vous faites comme vous voulez [...] voilà. Décidez tout cela et écrivez-moi vite.*“<sup>568</sup> Kurz vor Eröffnung der Ausstellung schrieb ihm der Künstler: „*Bon courage Ted. D’ici quelques années vous gagnerez de l’argent avec moi si je peux faire de mieux en mieux et toujours plus simple. Ils vont vous courir après tous les musées et amateurs.*“<sup>569</sup> Er erhoffte sich eine langjährige, erfolgreichen Zusammenarbeit mit Theodore Schempp. Die Ausstellung *Nicolas de Staël* fand vom 15. Dezember 1950 bis zum 15. Januar 1951 statt. Da auch in diesem Fall kaum Informationen über die ausgestellten Werke vorliegen, lässt sich die Ausstellung nur anhand des Werkverzeichnisses fragmentarisch rekonstruieren. Es wurden dort für eine Ausstellung, die 1950/51 in New York stattfand verschiedene Bilder aufgeführt, ohne eindeutigen Hinweis darauf, dass es sich um die Ausstellung bei Theodore Schempp handelte. Da aber in dem genannten Zeitraum keine weiteren Ausstellungen de Staëls in New York realisiert wurden ist davon auszugehen, dass die genannten Werke aus dem Zeitraum 1948 bis 1950 bei Schempp gezeigt wurden. Der Schwerpunkt der Ausstellung lag dabei eindeutig auf der Präsentation von Werken aus dem Jahre 1950.

Obwohl die erste Einzelausstellung Nicolas de Staëls in Amerika nicht in einer richtigen Galerie, sondern in einem eher privaten Rahmen stattfand<sup>570</sup>, erregte sie die Aufmerksamkeit von Kunstkritikern und Sammlern. Der Einfluss und die Kontakte Theodore Schempps waren demnach sehr weitreichend.

So lässt sich zwar lediglich ein Artikel finden, der über de Staël und seine Aktivitäten in den USA berichtete, allerdings wurde dieser Text von keinem geringeren als Thomas Hess, dem Chefredakteur der *Art News* verfasst. Er schrieb:

*„Nicolas de Staël est l’un des plus brillants parmi le petit groupe de peintres parisiens [...]. La réputation „underground“ de l’artiste tient probablement au rôle joué par les deux marchands qui ont fait connaître son travail aux États-Unis, Louis Carré et Theodore Schempp.“*<sup>571</sup>

Der Autor lobte de Staël in seinem Artikel und schrieb von einer „*réputation underground*“ de Staëls. Nicolas de Staël war demnach noch nicht besonders bekannt in Amerika und galt als 'Geheimtipp'. Seinen Erfolg führte der Autor auf die Arbeit der beiden Kunsthändler Louis Carré und Theodore Schempp zurück. Einen weiteren Beweis für den Erfolg der Ausstellung lässt sich darin sehen, dass Thomas Hess<sup>572</sup>, überhaupt einen Artikel in der renommierten Zeitschrift

---

<sup>568</sup> WV 1997, S.913, Brief an Theodore Schempp, Paris, Oktober/November 1950.

<sup>569</sup> WV 1997, S.918, Brief an Theodore Schempp, Paris, 1.12.1950.

<sup>570</sup> Der Veranstaltungsort war die private Wohnung von Theodore Schempp.

<sup>571</sup> Hess 1951, S.49.

<sup>572</sup> Der Journalist Thomas B. Hess galt als einer der bekanntesten Spezialisten für die *New York School*.

veröffentlichte. Die Einordnung de Staëls als 'Geheimtipp' schien kurz nach der Ausstellung der Vergangenheit anzugehören, denn die Präsentation war sehr erfolgreich. Es wurden zahlreiche Bilder von amerikanischen Sammlern angekauft,<sup>573</sup> was beweist, wie schnell er bei den amerikanischen Händlern bekannt wurde. Im Anschluss an die Ausstellung wurde sogar ein Werk ins *Museum of Modern Art* gegeben.<sup>574</sup> De Staël fand also sehr schnell auch von staatlicher Seite Bestätigung für seine Werke. Diese große Anerkennung war seiner Bekanntheit und der Nachfrage nach seinen Werken äußerst förderlich.

Es wird deutlich, dass de Staël erst durch seine Einzelausstellung bei Schempp die Aufmerksamkeit auf sich zog. In den Gruppenausstellungen dagegen konnte er nicht so sehr von sich überzeugen, dass er und seine Werke eine größere Beachtung gefunden hätten. Über die Bedeutung, die Schempp für die Verbreitung des Werkes de Staëls hatte, schrieb eine Autorin: „*Indeed, one can safely say that were it not for the enterprise of Theodore Schempp, paintings by de Staël would not have been introduced so early or to so widespread an audience.*“<sup>575</sup> Tatsächlich wurden die Werke de Staëls in Amerika wesentlich schneller, innerhalb eines knappen Jahres, und umfangreicher bekannt, als in Frankreich. Der Einsatz Schempps blieb nicht ohne Wirkung: Er präsentierte die Arbeiten de Staëls Sammlern und Museumsdirektoren, zudem vermittelte er den Kontakt zu Kunstkritikern und Journalisten, was der Karriere de Staëls selbstredend förderlich war. Der Erfolg dieser Strategie zeigte sich bald in den enormen Verkäufen in Amerika, für welche de Staël sich in einigen Briefen bedankte.<sup>576</sup>

Als Schempp zum ersten Mal die Werke de Staëls in Amerika vorstellte, lebte dieser mit seiner Familie noch von wenig Geld. Als er fünf Jahre später starb, hatte er internationale Bekanntheit erlangt und war finanziell erfolgreich. Die Tatsache, dass er bis Ende des Jahres 1950 eine große Anzahl seiner Werke verkaufte, zeigt, wie schnell seine Werke von den amerikanischen Sammlern angenommen wurden, beginnend mit der erfolgreichen Ausstellung bei Schempp 1950 in New York.<sup>577</sup>

Das Jahr 1950 stellte einen enormen Einschnitt dar. Nicolas de Staël konnte auf nationaler und internationaler Ebene eine Reihe von Gruppen- und Einzelausstellungen realisieren. Auffällig ist, dass die Beurteilung seiner Werke in

---

<sup>573</sup> Vgl. AK Washington/ Cincinnati 1990, S.14.

<sup>574</sup> Vgl. AK Paris 2003, S.90.

<sup>575</sup> AK Washington/ Cincinnati 1990, S.15.

<sup>576</sup> Vgl. WV 1997, S.887, Brief an Theodore Schempp, Paris 24.2.1950; WV 1997, S.888, Brief an Theodore Schempp, Paris 5.3.1950; WV 1997, S.911, Brief an Theodore Schempp, Paris, Oktober 1950.

<sup>577</sup> Vgl. WV 1997, S.907; Rathbone 2003, S.237; AK Washington/ Cincinnati 1990, S.15.

Frankreich und Amerika unter verschiedenen Gesichtspunkten erfolgte und seine Karriere in beiden Ländern einen unterschiedlichen Weg nahm. So erreichte er in New York innerhalb kürzester Zeit enorme Bekanntheit. In Paris dagegen stand man ihm, trotz der positiven Kritiken, 'reserviert' gegenüber. Hier stellte sich ein größerer Erfolg, bzw. eine breitere öffentliche Bekanntheit erst langsam mit seiner letzten Ausstellung 1954 ein.<sup>578</sup>

Sein Erfolg in Amerika begründete sich unter anderem auch darauf, dass man um 1950 in New York die französische Malerei wieder entdeckte und sie den amerikanischen Werken vorzog. Man sah in de Staël einen der begabtesten französischen Künstler seiner Generation. Die Sammler verstanden ihn in der Nachfolge von Matisse, Braque und Picasso und sahen ihn der französischen Tradition folgend, was nicht zuletzt darauf zurückzuführen ist, dass er in den USA als französischer Künstler präsentiert und vermarktet wurde.

#### **4.4 Der Wandel als Strategie? - Zwischenergebnis**

Die Untersuchungen in diesem Kapitel ergaben, dass in der Zeit von 1949 bis 1951 ein Wandel in der künstlerischen Karriere de Staëls auf unterschiedlichen Ebenen zeitgleich stattfand. Nicht nur sein Werk, sondern auch sein Selbstverständnis als Künstler durchlief eine grundlegende Veränderung. Seine neue Unabhängigkeit zeigte sich auch in der Wahl seiner Galeristen. Er arbeitete nun mit Galeristen zusammen, die sich nicht nur auf abstrakte 'Avantgardekunst' spezialisiert hatten, sondern auch Kunst des 19. Jahrhunderts und bereits etablierte Meister des 20. Jahrhunderts vertraten. In der Zusammenarbeit mit den Galeristen und erstmals auch mit den Kunstkritikern war eine größere Eigenständigkeit und Eigeninitiative de Staëls bemerkbar.

Diese Veränderungen führten dazu, dass er erstmals internationale Bekanntheit und finanzielle Erfolge verzeichnen konnte. So kann das Jahr 1950 als der Durchbruch in seiner Karriere bezeichnet werden. Er hatte die Gelegenheit mehrere Einzelausstellungen in verschiedenen Galerien auf unterschiedlichen Kontinenten realisieren. Durch die Förderung seiner Galeristen konnte er Verkäufe seiner Werke an wichtige Sammler und sogar Museen erreichen. Er erhielt damit nicht nur eine finanzielle Sicherheit, sondern auch eine Bestätigung seiner Werke von staatlicher Seite. Nicolas de Staël orientierte sich ebenso an Händlern, deren Künstler Aufmerksamkeit genossen, war ihm doch bald klar, wie stark kommerzieller Erfolg von der Akzeptanz von den Kritikern abhing.<sup>579</sup>

---

<sup>578</sup> Vgl. Grenier 1955, S.47-53.

<sup>579</sup> Dieser Aspekt wird in Kapitel 5.2 weiter ausgeführt.

Zudem führten die Verbindungen und die Unterstützung seiner Galeristen Jacques Dubourg und Theodore Schempp dazu, dass de Staël Kontakte zu einflussreichen Persönlichkeiten der Kunstszene knüpfen konnte. Hierbei wird die wichtige Rolle die Galeristen, ihre Verbindungen und grundlegend die Präsentation einer Einzelausstellung in einer Galerie spielen, hervorgehoben.

Wie die Untersuchung zur Ausstellung in der *Galerie Dubourg* zeigte, wusste de Staël diese Kontakte durchaus zu nutzen. Seine 'Öffentlichkeitsarbeit' änderte sich grundlegend. Dem Wandel in der Rolle des Künstlers, der nun ebenfalls Werbestrategien verfolgte und selbst Kontakte zu in der Kunstszene einflussreichen Personen knüpfte, schloss sich Nicolas de Staël schnell an. Wie die Untersuchung zu *Voir Nicolas de Staël* und die Vorbereitungen zur Ausstellung bei Dubourg zeigte, hatte er eine genaue Vorstellung davon, wie er in der Öffentlichkeit gesehen werden wollte. Sein Selbstverständnis als Künstler veränderte sich, beziehungsweise versuchte er, es zu definieren. Diese Art von 'Werbung' im Hinblick auf eine eigene Ausstellung stellte eine Neuheit für de Staël dar. Er wandelte sich in seinem Umgang mit der Öffentlichkeit und mit den Kunstkritikern und scheute auch nicht davor zurück, Zeitungsartikel genau zu analysieren und zu kommentieren (siehe die Reaktion auf den Artikel van Gindertael's). Im Zuge der Ausstellung erschienen, auch auf seine Initiative hin, vermehrt Artikel in verschiedenen regionalen, überregionalen und sogar internationalen Tageszeitungen und Fachzeitschriften, die von unterschiedlichen Kritikern und Journalisten verfasst wurden. Außerdem erschien erstmals ein Artikel zu seiner Präsentation im *Salon de Mai*. An diesem hatte er schon seit Jahren teilgenommen, bisher aber nie eine besondere Beachtung gefunden. Diese zum Teil recht umfangreichen und manchmal bebilderten Veröffentlichungen steigerten seinen Bekanntheitsgrad. Zudem erschien im gleichen Jahr die erste Monographie über de Staël, die ein Jugendfreund verfasst hatte. Insgesamt ist der Zeitraum 1949 bis 1951 durch ein enges Geflecht zwischen Kunstproduktion, -präsentation und -distribution, Reaktion der Öffentlichkeit (Publikum, Kritik) und der des Künstlers geprägt.

### 5. DIE 'RÜCKKEHR' ZUR FIGURATION (1952- 1955)

Mit dem Jahr 1952 überschlug sich Nicolas de Staël geradezu in der 'Produktion' seiner Werke und in den letzten zwei bis drei Jahren seines Lebens schuf er beinahe dreiviertel seines Œuvres seit 1942, das waren mehr als 700 von insgesamt 1100 Werken, die im Werkverzeichnis aufgeführt werden. In den letzten sechs Monaten seines Lebens schuf er in Antibes, Südfrankreich, mehr als 350 Werke. Damit bildet das Jahr 1952 einen erneuten Einschnitt in seiner künstlerischen Tätigkeit. In den davorliegenden Jahren malte der Künstler ungefähr 30 bis 45 Bilder pro Jahr. Ab 1952 bis zu seinem Tod 1955 sind es im Durchschnitt 220 Bilder pro Jahr. Er beschäftigte sich auch weiterhin mit Illustrationen in Büchern, fertigte einige Skulpturen an und arbeitete zudem an Radierungen, Collagen und Farblithographien. Doch was löste diese produktive Phase aus und wie ist sie zu bewerten? Die große Produktion, beziehungsweise deren Absatz standen in direktem Zusammenhang mit seinem steigenden Erfolg. Im folgenden Kapitel steht zunächst erneut die Frage, wie sich sein Werk veränderte im Vordergrund. In späteren Kapiteln wird nach den Gründen für den Wandel gefragt: War der Wandel ein überraschender Bruch im Werk oder macht sich eine kontinuierliche Entwicklung hin zur Figuration bemerkbar? Wie wurde sein Werkwandel in der Öffentlichkeit rezipiert und wie ließ sich sein enormer Erfolg erklären?

#### 5.1 Der Werkwandel<sup>580</sup>

Beginnend mit der Arbeit *Les Toits* [Abb. 57] erfuhr das Werk Nicolas de Staëls im Jahr 1952 einen erneuten Wandel. Der Künstler führte nun wieder gegenständliche Assoziationen wie etwa Landschaften, Atelierszenen, Blumenmotive, vor allem menschliche Figuren in seine Werke ein. Manche dieser Darstellungen entstanden in Werkserien oder –gruppen, wie beispielsweise

---

<sup>580</sup> Der Wandel im Werk Nicolas de Staëls wird ausführlich bei Anja Chavez besprochen, vgl. Chavez 1996.

*Footballeurs* [Abb. 66]<sup>581</sup>, *Le Lavandou* [Abb. 68], die Landschaften [Abb. 67], Aktdarstellungen [Abb. 69; Abb. 74], die Sizilienreise und die Atelierbilder [Abb. 70].

Anhand von *Paysage* [Abb. 67] lässt sich ähnlich wie bei *Les Toits* [Abb. 57] der Übergang zu einer neuen Arbeitsweise erahnen. In dem querformatigen Gemälde fällt zunächst der äußerst pastose Farbauftrag auf, der die Arbeit mit dem Spatel deutlich widerspiegelt. Wie schon in früheren Werkphasen, sind auch hier die Farben in verschiedenen Schichten übereinander aufgetragen. Die untere Hälfte des Bildes ist von unterschiedlich farbigen Streifen, welche sich über die gesamte Breite des Bildes ziehen, geprägt. Am unteren Rand befindet sich ein brauner Streifen, der in der rechten Ecke deutlich erkennbar ist. Darüber wurde ein grüner Farbstreifen aufgebracht, über dem sich ein grauer und darüber ein schwarzer Streifen befinden. Die obere Bildhälfte wird durch eine weiße Farbfläche eingenommen. Auf den ersten Blick zeigen sich dem Betrachter, wie bei *Les Toits*, verschiedene Farbflächen, die durch den pastosen und unregelmäßigen Farbauftrag unruhig und dynamisch wirken. Mit Hilfe des Werktitels ergibt sich eine neue Deutung, welche die Farbflächen nun als Landschaft und die Verwendung der Farbe als an den Gegenstand gebunden erkennen lässt. Bei einigen Werken wird allerdings deutlich, dass die suggestive Kraft des Bildtitels von großer Bedeutung ist und die Interpretation des Bildes vorgibt. So wird in einem direkten Vergleich der Werke *Étude de paysage* [Abb. 71] und *Composition* [Abb. 72], die beide 1952 entstanden sind und in Bildaufbau und Farbverwendung ähnlich sind, die Spannung der Werke dieser Jahre deutlich. Beide Arbeiten zeigen verschieden große und unterschiedlich farbige Quadrate und Farbflächen, die parallel zum Bildrand aufgebaut sind. Der obere und untere Abschluss des Bildes ist jeweils von einer einheitlich gestalteten Farbfläche geprägt. Zudem befindet sich im oberen Viertel beider Werke eine Linie, welche die gesamte Breite des Bildes einnimmt. Die Werke weisen für den Betrachter zunächst lediglich eine Zusammenstellung verschiedener Farben und Formen auf. Der Bildtitel *Étude de paysage* lässt zudem eine erweiterte Interpretation zu, indem nun die Darstellung einer Landschaft, mit einer Horizontlinie im oberen Viertel, erkennbar wird. Der Titel des anderen Werkes, *Composition*, lässt hingegen eine derartige Ausführung nicht zu. Erst im direkten Vergleich der beiden Werke wird deutlich, dass auch hier eine Landschaft dargestellt sein könnte. Die ambivalente Lesart der Bilder wird in dieser frühen Phase also vor allem durch die Bildtitel geprägt.<sup>582</sup>

---

<sup>581</sup> Die Werkserie der Fußballspieler wird in Kapitel 5.2.1 einer genaueren Untersuchung unterzogen.

<sup>582</sup> Die Bedeutung der Bildtitel wird im weiteren Textverlauf bei der Analyse von *Les Footballeurs* ausführlicher untersucht.

Bei anderen Werken ist der Bezug zur Gegenständlichkeit deutlicher zu erkennen. So präsentierte der Künstler die Motive, vor allem die Figuren, beispielsweise *Bouteilles* [Abb. 70] oder *Les Indes galantes* [Abb. 73], in stark vereinfachter Form als Silhouette vor einem flach kolorierten Hintergrund.

Gegen Ende seiner Schaffenszeit im Herbst und Winter 1954 entwickelte er eine neue Arbeitsweise, wie anhand von *Nu debout* [Abb. 74], *La Route d'Uzès* [Abb. 75], *Les Martigues* [Abb. 76] oder bei seinem letzten Werk *Le Concert* [Abb. 77] zu sehen ist. Anstatt mit dem Spatel arbeitete Nicolas de Staël nun mit dem Pinsel; dadurch ergibt sich ein dünnerer Farbauftrag. Das Ergebnis dieser veränderten Arbeitsweise war eine weitere Vereinfachung der Bilder: Wenige Objekte wurden vor einem sehr großen Himmel oder der See dargestellt [Abb. 75; Abb. 76]. Es fand eine Entwicklung hin zu großen Farbflächen statt. Die Flächigkeit wurde unter anderem durch den dünneren Farbauftrag hervorgehoben. De Staël löste die Farbe immer mehr vom Gegenstand [Abb. 68; Abb. 76]. Bis zu seinem Tod im März 1955 beschäftigte er sich mit ambivalent lesbaren Bildern, die einen Bezug zur Gegenständlichkeit beinhalteten: Sie befinden sich auf der Grenze zwischen Abstraktion und Figuration. So erscheinen die Farb- und Formflächen zunächst abstrakt, implizieren aber bei näherer Betrachtung einen möglichen Bezug zur Gegenständlichkeit. De Staël erzielte die Mehrdeutigkeit seiner Bilder sowohl durch die Bildtitel als auch vor allem in der Verwendung von Farbe als gegenstandsbezogen und gegenstandslos.

Die Jahre 1952 bis 1955 werden in der Literatur<sup>583</sup> als eine Rückkehr zu einer traditionellen, mehr gegenständlich ausgerichteten Malweise beschrieben. Bei intensiverer Betrachtung der Entwicklung des Gesamtwerks, ist der Begriff 'Rückkehr' zu einer Figuration jedoch nicht haltbar. Eindeutig ist zunächst festzustellen, dass der Wandel kein überraschender Bruch im Werk (wie 1942 beim Übergang zur Abstraktion), sondern vielmehr eine kontinuierliche Entwicklung und eine 'Neubenuzung' der Abstraktion war, insofern 'Abstraktion' stets in sich den Bezug zum ursprünglich Dargestellten beinhaltet, in dem reduzierend abstrahiert wird. De Staël entwickelte sich weg von der Gegenstandslosigkeit hin zur Abstraktion. Vor diesem Hintergrund muss zunächst geklärt werden, wie Abstraktion und Figuration von de Staël aufgefasst wurden und welche Motive dem Wandel grundgelegt waren. Es ist schwer nachzuvollziehen, was den Künstler zu diesem Schritt veranlasste, zudem lassen die Bilder keinen direkten Einfluss von anderen zeitgenössischen Künstlern

---

<sup>583</sup> Vgl. du Bouchet 2003, S.67; Schmitz 1994, ohne Seitenangabe; AK Paris 1981b, S.16; Cooper 1961, S.50; Daval 1994.

erkennen.<sup>584</sup> Nicolas de Staël empfand die Abstraktion der 1940er Jahre als 'Engpass' und schien äußerst unzufrieden.<sup>585</sup> Mit Blick auf die damals sehr präsente Debatte (Abstraktion / Figuration) sprach er selbst von einer Grenzüberschreitung. In einem Interview antwortete er auf die Frage: *„Situation de la peinture abstraite dans l’histoire de la peinture? –Je n’oppose pas la peinture abstraite à la peinture figurative. Une peinture devrait être à la fois abstraite et figurative. Abstraite en tant que mur, figurative en tant que représentation d’un espace.“*<sup>586</sup> Nach Meinung de Staëls muss die Malerei demnach beides sein: abstrakt, sich selbst darstellend und gegenständlich in der Darstellung von Raum. Neu war eine Auseinandersetzung mit der gewohnten Seherfahrung. Seine Entwicklung hin zu einer Neuformulierung von Figuration erfolgte in einer Zeit, als die abstrakte Generation der Nachkriegszeit wie etwa die lyrische Abstraktion, der Tachismus und der abstrakte Expressionismus ihr größtes Renommé erreichten und sich langsam durchsetzten. 1949 gilt als das Jahr des Durchbruches für die abstrakte Kunst. Nicolas de Staël reagierte mit seinem Wandel auf die Debatte über Figuration und Abstraktion, die zu Beginn der 1950er Jahre erneut aktuell wurde. Abstraktion und Figuration wurden als rigorose Gegensätze gesehen. Ein Künstler, der von der einen Methode zur anderen wechselte, riskierte nicht nur die Isolation von der Öffentlichkeit, sondern ebenso seine künstlerische Identität. So beschrieb Jean Hélion 1949, der eine ähnliche Entwicklung wie de Staël vollzog: *„Meine Karriere, die mit der abstrakten Kunst sehr gut begonnen hatte, wurde durch den Ruf ruiniert, den ich mir durch die Hinwendung zu einer neuen Figuration erworben hatte.“*<sup>587</sup> In diesen kurzen Worten wird deutlich, welche Konkurrenz oder Verfeindungen zwischen den verschiedenen Lagern herrschte. Im Unterschied zu de Staël hat Hélion unter einem Entscheidungszwang, entweder abstrakt oder figurativ zu malen, 'gelitten'. De Staël dagegen vertrat eine weniger dogmatisch festgelegte Auffassung von Kunst. Er verstand Abstraktion und Figuration nicht als unvereinbare Bildsprachen, sondern plädierte für eine Malerei, die zugleich abstrakt und figurativ sein sollte. Er wurde zu einem Grenzgänger zwischen beiden Lagern, da für ihn Malerei zugleich figurativ und abstrakt sein konnte. So darf sein Vorgehen demnach nicht als ein 'zurück' zur Figuration verstanden werden, denn er stellte keines seiner Werke in einen Gegensatz zur äußeren Erscheinungswelt. So schrieb er 1949 in einem sehr

---

<sup>584</sup> Vgl. Cooper 1961, S.11.

<sup>585</sup> Vgl. Chavez 1996, S.28: die Autorin berichtete, dass sich Freunde Staëls daran erinnerten, dass er die Abstraktion der 1940er Jahre als Engpass empfunden habe.

<sup>586</sup> Zitat nach einem Interview mit Julien Alvard, das 1952 in *Art d’Aujourd’hui* veröffentlicht wurde, hier zitiert nach Mansar, S.219ff.

<sup>587</sup> Vgl. AK München 1984, S.61.

entschiedenen Ton: „*Il y a toujours un sujet, qu'on le veuille ou non.*“<sup>588</sup> Die Polarisierung 'Abstraktion contra Figuration' schien ihm genauso wenig fruchtbar wie die Diskussion Tradition contra Modernität. Er reagierte mit seinen Werken direkt darauf und stellte seine Lösung des Streitpunktes dar, indem er zwei scheinbar unvereinbare Lager miteinander verband. Seine neuen Werke entwickelten einen eigenen Weg im Grenzbereich und eine Infragestellung gewohnter Seherfahrungen.

### 5.2 Die Präsentation in der Öffentlichkeit

#### 5.2.1 Salonausstellungen in Frankreich

Im Folgenden wird aufgezeigt, wann und wo Nicolas de Staël seine späten Werke präsentierte und wie sie in der Öffentlichkeit aufgenommen wurden. Unter anderem wird untersucht, ob ein Unterschied in der Beurteilung der Werke in Europa und den USA bemerkbar ist.<sup>589</sup>

Zwischen 1952 und 1954 erfolgte in Paris, neben den Salonausstellungen, keine Präsentation von Werken de Staëls. Die Salons boten, wie bereits erwähnt, den Künstlern die Möglichkeit, öffentlich ihre Positionen zu definieren. Vor diesem Hintergrund ist interessant zu beobachten, welche Werke Nicolas de Staël in dieser Zeit im Salon präsentierte und wie diese aufgenommen wurden. Zudem stellt sich die Frage, ab wann er sich in der Masse der ausgestellten Werke durchsetzen konnte und welche Kritiker über ihn berichteten.

In Vorbereitung auf die Salonausstellungen setzte sich jeder Künstler im Vorhinein genau damit auseinander, welche Bilder er präsentieren wollte. Auch de Staël war sich bewusst, dass es Bilder gab, die sich für bestimmte Ausstellungen nicht oder besonders eigneten. Man kann sogar davon ausgehen, dass er Bilder gezielt für gewisse Orte oder Ereignisse schuf. Folgender Briefausschnitt beweist diese Vermutung:

*„les deux „cent vingt“ de Farra,<sup>590</sup> Ted, ne sont pas des tableaux de musée, croyez-moi, ni l'un ni l'autre n'est simple. L'important pour les musées que j'abhorre comme vous savez c'est de donner de l'air, de l'air. Il faut qu'un tableau de musée Domine et fasse Respirer les autres. Alors il a sa raison d'être là, malgré toute l'odeur de laboratoire qui plane à côté [...] simple, Ted, simple, il faut qu'un tableau de musée soit simple – absolument.“<sup>591</sup>*

---

<sup>588</sup> WV 1997, S.35.

<sup>589</sup> Wie bereits in der Einleitung erwähnt finden nur Ausstellungen, die in Paris und New York präsentiert wurden, Beachtung. De Staël konnte allerdings bereits 1952 in der *Matthiesen Gallery* in London eine vielbeachtete Ausstellung seiner neuen Werke realisieren. Allerdings fanden die Rezension und der Erfolg dieser Ausstellung in Frankreich kaum Beachtung.

<sup>590</sup> Anhand des Briefes ist nicht genau festzustellen, um welche Bilder es sich handelt.

<sup>591</sup> WV 1997, S.909, Brief an Theodore Schempp, Paris, 17.10.1950.

Nicolas de Staël erklärte hier, welche Voraussetzungen in seinen Augen ein Museumsbild erfüllen muss: so zum Beispiel solle es raumgreifend sein, den Raum dominieren und einen Grund besitzen, dort ausgestellt zu sein. Es müsse Ausstrahlung haben und dabei vollkommen einfach sein. Ein Museumsbild ist für de Staël also ein speziell geschaffenes Werk für einen besonderen Raum. Diesen Gedanken überträgt er ebenso auf die Salonausstellungen, wie ein Brief an seinen Kunsthändler Theodore Schempp beweist: „*J'ai peint pour le Salon de Mai mon atelier aux bouteilles que je ne bois plus, mais elles, elles dansent ce n'est pas trop.*“<sup>592</sup> Nicolas de Staël hat demnach 1953 extra für den Salon ein Werk, ein spezielles 'Ausstellungsbild', angefertigt [Abb. 78]. So lässt sich vermuten, dass er auch für den *Salon de Mai* 1952 ein besonderes Bild erschuf. Nicolas de Staël stellte hier in diesem Jahr *Parc des Princes* [Abb. 79] aus. Dieses Werk war bedeutend für die Entwicklung seines Gesamtwerkes. Das Bild *Parc des Princes* oder *Les grandes footballeurs*, mit den sehr großen Ausmaßen von 200 x 350 cm, wurde in verschiedenen Ausführungen angefertigt.<sup>593</sup> Das Werk zeigt eine Komposition von neben- und in einander gestellten, geschachtelten, quadratischen Flächen unterschiedlicher Größe und Farbe. Um die enorme Größe des Bildes mit Farbe zu bedecken, bediente sich de Staël eines Spatels. Er trug die Farben großzügig in verschiedenen Schichten auf, wobei die darunter liegenden Schichten teilweise durchscheinen. Das Bild wird von Grün-, Blau- und Rottönen und Schwarz und Weiss beherrscht.

Am oberen Bildrand und zur rechten Seite hin verlaufen sehr große, vorwiegend dunkle Formen. Der untere Bildrand ist von ebensolchen Formen meist in Grün- und Blautönen geprägt. Die Größe der direkt nebeneinander gesetzten Flächen und deren sehr einheitliche Farbgestaltung vermitteln einen statischen, ruhigen Bereich. Die Bildmitte dagegen wird, über die gesamte Fläche, von größeren und kleineren, verschiedenfarbig ineinander geschachtelten, schrägen, sich 'bewegenden', ineinander stürzenden oder fallenden Formen geprägt und verleiht ihm eine sehr dynamische Wirkung. Vor allem hier sind immer wieder übereinanderliegende Farbflächen zu erkennen. Statisch-ruhige Flächen 'rahmen' also den dynamisch-bewegten Bereich in der Bildmitte ein.

Das Werk verdeutlicht den Übergang de Staëls von Abstraktion zu einer an Figuration orientierten Malerei. Der Prozess der Wandlung lässt sich eindeutig an

---

<sup>592</sup> WV 1997, S.1086, Brief an Theodore Schempp vom 5.5.1953.

<sup>593</sup> Die *Grandes Footballeurs* werden in der Literatur in zwei verschiedenen Ausführungen aufgeführt. Das als *1er état* gekennzeichnete Werk, wurde 1952 im *Salon de Mai* präsentiert und dort beschädigt. Das als *2e état* wurde 1953 erstmals in der Ausstellung der *Galerie Knoedler* in New York gezeigt. Zudem gibt es ein weiteres Werk mit gleichem Titel, das im *Salon d'Automne* gezeigt wurde, sich aber durch eine andere Gestaltung und ein kleineres Format ausweist, vgl. WV 1997, Nummer 415.

einem Datum festmachen. Am 26. März 1952 schaute sich Nicolas de Staël ein nächtliches Fußballspiel an. Frankreich spielte gegen Schweden im Parc des Princes. Er berichtete von diesem Spiel in einigen Briefen an seine Freunde und schrieb unter anderem:

*„Tu [gemeint ist hier René Char] es un ange comme les gars qui jouent au Parc des Princes la nuit. [...] Quand tu reviendras, on ira voir des matches ensemble. C'est absolument merveilleux. Personne là-bas ne joue pour gagner, si ce n'est à de rares moments de nerfs, où l'on se blesse. Entre ciel et terre sur l'herbe rouge ou bleue une tonne de muscles voltige en plein oubli de soi avec toute la présence que cela requiert en toute invraisemblance Quelle joie ! René, quelle joie ! Alors j'ai mis en chantier toute l'équipe de France, de Suède et cela commence à se mouvoir un temps soit peu, si je trouvais un local grand comme la rue Gauguet je mettrai deux cents petits tableaux en route pour que la couleur sonne comme les affiches sur la nationale au départ de Paris.“*<sup>594</sup>

In dieser Beschreibung ist die enorme Begeisterung zu spüren, die den Künstler während des Spieles überkam. Das Fußballspiel beeindruckte den Maler dermaßen, dass er unmittelbar danach eine Serie von kleinformatigen Bildern erstellte [Abb. 80; Abb. 81]. Auf diesen mehr als 20 Gemälden kleineren, mittleren und großen Formats ist der Kerngedanke seiner neuen Malerei und die neue Entwicklung nachvollziehbar: die Auflösung eines Motivs in eine abstrakte Komposition, beziehungsweise umgekehrt. Beide Lesarten sind möglich. *Les Grandes Footballeurs* oder *Parc des Princes* ist das letzte Werk aus der Serie der Fussballspieler.<sup>595</sup> Es ist das Ergebnis vieler 'Vorstudien' und man kann es als Hauptwerk oder Höhepunkt der neuen Entwicklung bezeichnen.<sup>596</sup>

Betrachtet man vor dem Hintergrund dieser Informationen das Gemälde erneut, so wird die Entwicklung hin zu einer an Figuration orientierten Malerei deutlicher. Eindeutiger als zuvor wird die Zusammensetzung der unteren und oberen statischen Farbflächen mit dem dynamischen mittleren Bereich als Vorder-, Mittel- und Hintergrund erkennbar. De Staël erschuf einen Raum, in welchem er ein dynamisches Farb- und Formmotiv integrierte.

Die Beschreibung des Fußballspiels als zusätzliche Information, lässt den unteren Streifen als Wiese lesen und die Farb- und Formflächen als Fußballspieler. Anhand der verwendeten Farben<sup>597</sup> sind sie deutlicher zu erkennen. Zudem bietet

---

<sup>594</sup> WV 1997, S.975, Brief an René Char, Paris 10.4.1952.

<sup>595</sup> Vgl. du Bouchet 2003, S.69.

<sup>596</sup> Im Werkverzeichnis sind zu diesem Thema 26 Werke abgebildet (395-420). Der überwiegende Teil davon ist kleinformatig oder hat ein normales Format (z.B. 16 x 20 cm). Ausnahmen bilden *Parc des Princes* und eine Ausführung mit demselben Titel (WV 1997 Werknummer 415) mit den Ausmaßen 197 x 97 cm, das im *Salon d'Automne* ausgestellt wurde. Demnach wurden zu Lebzeiten des Künstlers in Paris ausschließlich die großen Formate in den Salonausstellungen gezeigt. Die kleinen Werke wurden bis auf wenige Ausnahmen, die 1953 in der Ausstellung der *Galerie Knoedler* in New York präsentierte wurden, erst nach dem Tod des Künstlers ab 1956 vereinzelt in Ausstellungen präsentiert.

<sup>597</sup> Die französischen Nationalfarben sind rot, weiß und blau.

der Werktitel *Parc des Princes* einen Hinweis auf das gleichnamige Fußballstadion in Paris. In diesem Zusammenhang ist die Rolle der Titel von Bedeutung, da mögliche figurative Assoziationen im Bild vor allem durch sie begründet zu sein scheinen. Die Titel weisen, wie schon anhand von *Les Toits* und *Paysage* aufgezeigt wurde, eine große Suggestivkraft auf, die eine weiterführende Interpretation der Bilder erlauben und beeinflussen. Allerdings muss deutlich hervorgehoben werden, dass Nicolas de Staël den Werktiteln bereits in den 1940er Jahren nur geringe Aufmerksamkeit beimaß und diese Haltung auch nach 1952 beibehielt. Deutlich wird dies anhand des Inhalts zweier Briefe. Der Künstler an Theodore Schempp: „*Pas de symbole, rien à faire, pas de complication, si ce n'est à l'unité suprême.*“<sup>598</sup> In einem weiteren Brief schrieb er:

„*Les titres, ah là là. Pas d'idée littérairement traduisible, dite dominant le tableau d'un bout à l'autre, si ce n'est pigmentaire, manuelle, plastique. Que voulez-vous, „Donc“...„Pourquoi?“ „Alors“ „Oui“ „Peut-être“ „Jamais“ „Maintenant“ etc. sont des titres possibles à votre choix.*“<sup>599</sup>

Die Briefe klären darüber auf, dass de Staël den Werktiteln nur wenig Bedeutung beimaß. Für ihn standen die Werke selbst im Vordergrund, die sich durch sich selbst erklärten. So überließ er die Wahl seinen Kunsthändlern und ein Großteil wurde auch nach 1952 durch sie gegeben.<sup>600</sup> Ihre Titelgebung ließ die neuen Tendenzen im Werk de Staëls deutlicher hervortreten. Wie bereits in Zusammenhang mit *Les Toits* kurz angesprochen, wurden ab 1952 nur Werktitel verwendet, die eine 'beschreibende Bedeutung', wie beispielsweise *Paysage*, *Bouteilles* und *Fleurs* haben. Sie implizieren damit eine weitergehende Interpretation und machen den Wandel im Werk de Staëls noch deutlicher. Die bis dahin vorherrschenden Titel wie *Composition*, *Peinture, sans Titre* oder *Étude* wurden nur noch in wenigen Ausnahmen verwendet.

Die oben aufgeführte Interpretation des Werkes, die sich am Vorbild der Natur orientiert und dieses dann abstrahiert wird umso deutlicher, wenn man die kleineren Bildformate zu diesem Thema, die 'Vorstudien'<sup>601</sup>, zu Hilfe zieht.

Was war das Neue, das Besondere an dem Werk? Der Künstler stellte ein aktuelles und populäres Thema in einem anspruchsvollen Format und mit einer einfachen, verständlichen Komposition aus. Mit der Werkserie von Fußballbildern führte Nicolas de Staël wieder ein Motiv und vor allem den menschlichen Körper in seine Malerei ein. Das Motiv der Fußballspieler oder Sportlern allgemein, stellte

---

<sup>598</sup> WV 1997, S.917, Brief an Theodore Schempp, 9.11.1950.

<sup>599</sup> WV 1997, S.917, Brief an Theodore Schempp, 1.12.1950.

<sup>600</sup> Vgl. Chavez 1996, S.26.

<sup>601</sup> Lledo beschreibt einer der Vorstudien ausführlicher, vgl. Lledo 1995, S.175-178.

keine Besonderheit dar. Bereits Robert Delaunay [Abb. 82]<sup>602</sup> und Albert Gleizes<sup>603</sup> griffen ähnliche Motive und Themen auf.

Auffallend ist allerdings die enorme Größe des Werkes von über 7m<sup>2</sup>, die im *Salon de Mai* aufgefallen sein muss, denn solch riesigen Formate waren zu dieser Zeit in Paris sehr ungewöhnlich. Sie lässt vermuten, dass de Staël seine neue bildnerische Entwicklung in einem auffälligen 'Rahmen' präsentieren wollte. Er wollte seine Vorstellung in einem öffentlichen Manifest jedem Besucher des *Salon de Mai* vor Augen führen. Zwar hatte de Staël auch schon in den Jahren 1949 und 1950 sehr große Werke geschaffen,<sup>604</sup> die allerdings in keinem Verhältnis zu *Le Parc des Princes* standen. 1952 entstanden in der Hauptsache kleine Stücke, wahrscheinlich wegen der hohen Stückzahl der gemalten Bilder, denn de Staël schuf 1952 allein 240 Werke. Die großen Formate bilden zwar die Ausnahme, sie wurden jedoch teilweise für bestimmte 'Anlässe' geschaffen.<sup>605</sup> *Parc des Princes* wurde im *Salon de Mai* ausgestellt und auch im folgenden Jahr präsentierte der Künstler hier große Bilder, wie beispielsweise *Bouteilles dans l'Atelier* [Abb. 78], mit den Ausmaßen 200 x 350 cm. Die auffallend großen Formate spiegeln ein neues Selbstverständnis de Staëls wider. Durch dieses strategische Vorgehen konnte der Künstler größere Aufmerksamkeit gewinnen, zugleich zeugt es von seinem gestiegenen Anspruch auf Öffentlichkeit und Bedeutsamkeit. Dies und der scheinbare 'Rückgriff' auf eine 'traditionellere', an der Figuration orientierten Malweise, kann als Versuch gesehen werden, sich in eine lange Tradition einzubinden. „*One could understand them as de Staël's attempt to insert himself into the line of what he considered the great tradition.*“<sup>606</sup> Wie auch schon bei der Betrachtung des Textes *Voir Nicolas de Staël* deutlich wurde, versuchte sich de Staël in eine Tradition von Künstlern zu stellen, die als Wegbereiter der Moderne galten. So bezog er sich zwar dort und auch bei *Parc des Princes* in gewisser Weise auf eine lange Tradition, aber er aktualisierte sie. Denn das Aufsehen erregende Neue an seinem Werk waren weder das Thema noch die Größe, sondern der Grenzgang zwischen Abstraktion und Figuration. De Staël setzte sich in dieser Arbeit mit einer brisanten, aktuellen Debatte auseinander und bot eine eigene Lösung jenseits der bisherigen Polarisierung und Ausschließlichkeit der Positionen.

---

<sup>602</sup> Eine Vorzeichnung von 1924 zu diesem Thema konnte Nicolas de Staël bei seinem Freund Pierre Granville betrachten, der sie seit 1949 besaß. Es ist also durchaus möglich, dass de Staël die Bilder kannte, vgl. Chavez 1996, S.72.

<sup>603</sup> z.B. *Joueurs de football*.

<sup>604</sup> Beispielsweise *La rue Gauguier*, von 1949, 203 x 300 cm; oder *Composition*, 1950, 200 x 400 cm.

<sup>605</sup> So 1952 *Le Parc des Princes*, 1953 dann *Bouteilles dans l'atelier* 200 x 350 cm.

<sup>606</sup> Lledo 1995, S.171.

De Staël präsentierte *Les Footballeurs* im *Salon de Mai* und eine kleinere Ausführung zum gleichen Thema in einem weiteren der großen Salons, im *Salon d'Automne*. Beide Ausstellungen waren publikumswirksam. Der Künstler präsentierte mit diesem Bild erstmals in Paris die neue Entwicklung seiner Werke einer großen Öffentlichkeit. So machte er zunächst zwar mit dem großen Format auf sich aufmerksam, doch war die ambivalente Lesart der Bilder das eigentlich Aufsehen erregende. Personen und Gegenstände sind soweit aufgelöst, dass das Motiv nicht mehr eindeutig erkennbar ist. Vor allem die dynamische Raumgestaltung und die Farben stehen im Vordergrund. Das Werk bildete den Ausgangspunkt für seine neue Kunst und Nicolas de Staël entwickelte seine Werke im Folgenden dahingehend, dass sie ständig auf der Grenze zu Figuration und Abstraktion schwebten. Dabei wurde die Grenze zur gegenstandslosen Kunst nicht mehr überschritten, sondern ähnlich wie bei Georges Braque oder Pablo Picasso, die vom Vorbild der Natur ausgingen und dieses abstrahierten, geschah dies ebenso in de Staëls Werken. Die Auflösung der Form und die Gestaltung des Raumes blieben von diesem Zeitpunkt an ein tragendes Thema.

Nicolas de Staël verarbeitete ein äußerst aktuelles Thema der Zeit. Diese Art von Malerei musste Aufmerksamkeit erregen. Zu Beginn der 1950er Jahre herrschte ein sektiererisches Klima in den verschiedenen Lagern: die Abstraktion bekämpfte die Figuration und umgekehrt. Auch innerhalb der Lager beäugte man sich misstrauisch. So musste ein Überschreiten der Grenzen und ein Verschmelzen der beiden verfeindeten Seiten Kritik hervorrufen. Dies wirft die Frage nach zeitgenössischer Kritik auf: Wie wurde das Werk damals beurteilt? Da keine Erwähnungen in Zeitungskritiken oder Ähnliches existieren, liegt die Vermutung nah, dass das Werk keine besondere Beachtung gefunden hat. Allerdings berichtete de Staël selbst in einem Brief kurz vor Eröffnung des Salons Ende April 1952, dass der amerikanische Kunsthändler Rosenberg sich an dem Bild interessiert gezeigt habe.<sup>607</sup>

In einem weiteren Brief an seinen amerikanischen Kunsthändler Theodore Schempp im Mai 1952 stellte er fest: „*Les footballeurs ont commencé leur carrière internationale sans hésitation.*“<sup>608</sup> Nach Aussage des Künstlers hatte sein Werk demnach Beachtung und Anerkennung gefunden, allerdings ist dies die einzige Bemerkung in seinen Briefen zur Rezeption des Bildes oder dieser Ausstellung. Der Ablauf der Ausstellung schien demnach für den Künstler nicht besonders aufregend gewesen zu sein. Direkte Reaktionen auf das Werk wie schriftliche Äußerungen in Zeitungsartikeln seitens der Kunstkritiker sind nicht überliefert.

---

<sup>607</sup> Vgl. WV 1997, S.978, Brief an Françoise de Staël, Paris 27.4.1952,.

<sup>608</sup> WV 1997, S.983, Brief an Theodore Schempp, Mai 1952.

Eine andere Fassung des Bildes wurde, im Herbstsalon ausgestellt und auch hier finden sich keine zeitgenössischen Reaktionen.

Allein auf Grund der außergewöhnlichen Ausmaße läßt sich allerdings vermuten, dass sich das Bild von den anderen ausgestellten Werken abgehoben haben und aufgefallen sein muss. Jedoch berichten erst im Nachhinein Autoren darüber, dass genau dieses Werk ein großes Aufsehen in der Kunstwelt erregt habe. So erinnerte sich ein Zeitzeuge, Jean François Jaeger, Leiter der *Galerie Jeanne Bucher*, im Jahr 2005 folgendermaßen: „*La „révolution“ picturale du Grand Parc des Princes au Salon de Mai a crée un grand trouble dans le milieu culturel parisien.*“<sup>609</sup> Diese nicht näher auf die Reaktionen eingehende Aussage sieht sich von einem weiteren Autor bestätigt:

*„Le tableau est ressenti comme une gifle par ses confrères et par la critique qui lui était acquise [...] ce qui est en cause, ce qui suscite une émotion irraisonnée réside dans ces formes „lisibles“ qui occupent la toile. Le choc est d’autant plus violent que personne, à Paris, n’a encore vu les Pommes, les Indes Galantes qui représentent une ballerine stylisée, ni la première série des Bouteilles. D’un coup, Le Parc des Princes apparaît comme le manifeste d’une révolte du figuratif, et les partisans de l’abstraction se raidissent. Les mieux intentionnés parlent d’impuissance, de reniement. On instruit son procès pour apostasie<sup>610</sup>. Étrange climat: subitement, des amis se détournent dans une atmosphère de guerre froide. Comme Jean Arp, dont les sculpteurs laissent entrevoir le souvenir de ses modèles, comme Héliou, déclaré coupable d’avoir abandonné ses recherches abstraites, Staël est pourfendu, vilipendé, excommunié, traité comme un „contrevenant politique“ selon l’expression d’André Lhote qui prend sa défense.“<sup>611</sup>*

Die Präsentation von *Les Footballeurs* und vor allem das Werk selbst wurden als ein Schock empfunden. Die Kritiker waren unvorbereitet, hatte man doch bisher nicht die Möglichkeit gehabt, die neue Entwicklung de Staëls zu verfolgen. Für den Betrachter musste sich mit der Präsentation von *Les Footballeurs* der Eindruck ergeben, dass de Staël sich nun wieder der Figuration zugewandt habe. Dieser neue Wandel wurde von den Verfechtern der Figuration begrüßt und sehr positiv beurteilt. Den Vertretern der Abstraktion dagegen erschien die neue Entwicklung wie ein Verrat und ein Skandal. Das eigentliche Anliegen de Staëls, die Verschmelzung von Abstraktion und Figuration, wurde von keiner der beiden Gruppen ob ihrer vermeintlichen Unvereinbarkeit angenommen. Diese einseitige Rezeption der neuen Werke de Staëls spiegelte sich besonders nach deren

---

<sup>609</sup> F Dezember 2005a.

<sup>610</sup> Eric de Chassey beschrieb dazu später in einem Artikel: „*Ils seront interprétés comme une apostasie par les tenants de „l’abstraction froide“, qui livrent alors une véritable guerre contre les tentations de „retour à l’ordre“ qui fleurissent en France*“, de Chassey 1995, S.62.

<sup>611</sup> Greilsamer 1998, S.221f.

ausführlicher Präsentation während der Einzelausstellung bei Jacques Dubourg 1954 in Paris wider.<sup>612</sup>

Nach der Präsentation von *Les Footballeurs* im *Salon de Mai* wandten sich einige Freunde sogar von de Staël ab und andere wie René Char, Georges Duthuit, Pierre Lecuire und André Chastel<sup>613</sup> unterstützten ihn, indem sie Artikel veröffentlichten. Als einziger Autor berichtete Greilsamer im Nachhinein, dass de Staël mit der Präsentation seiner Werke auch Kritik hervorrief. Er beschrieb, dass das Werk als „*manifeste d'une révolte du figuratif*“ empfunden wurde.<sup>614</sup> Es wird deutlich, dass de Staël dem Publikum seine neue Entwicklung vor Augen führen wollte. Das Thema der Fußballspieler wurde gleich zweimal in unterschiedlichen Salons präsentiert. Geht man von dem ungewohnten Format von *Les Grandes Footballeurs* aus und hält man sich vor Augen, dass er seinen neuen Entwicklungsstand sozusagen 'ohne Vorwarnung' der Öffentlichkeit präsentierte, erscheint die Bezeichnung des Werkes als ein Manifest seiner neuen Ideen durchaus plausibel. Mit der durchaus als strategisch zu bezeichnenden Präsentation seines Werkes wollte er seine neue Entwicklung und sein ganzes Können zur Schau stellen. Allerdings ging es de Staël nicht um eine Rückkehr zur Figuration, sondern um eine Verbindung von Abstraktion und Figuration.

Obwohl de Staël durch die Idee und Konzeption seines Werkes eine äußerst heftig geführte Debatte aufgriff, wurde seine Arbeit von den Medien nicht besonders beachtet. Im Juni des gleichen Jahres, kurz nach dem *Salon de Mai*, veröffentlichte Léon Degand einen Aufsatz in der *Art d'Aujourd'hui* mit dem Titel *Lettre à quelques peintres figuratifs que guette l'abstraction*.<sup>615</sup> In diesem Text kommt die Problematik zur Sprache, die einige Kritiker damals in ambivalent lesbaren Bildern sahen. Zwar wird Nicolas de Staël hier nicht erwähnt, doch wandte sich der Autor in seinem Brief an Alfred Manessier, Pierre Tal Coat, Edouard Pignon, Jean Le Moal und Charles Lapique, die sich ähnlich wie de Staël zwischen Abstraktion und Figuration bewegten. Degand behauptete zu Beginn seines Artikels, dass es für ihn keinen Unterschied zwischen abstrakter und figurativer Malerei gebe, man müsse nur den Unterschied zwischen guter und schlechter Malerei erkennen. Es zähle vor allem die Qualität. Zugleich erklärte er, dass die Abstraktion jeden Tag immer mehr Menschen überzeuge und man über das Schicksal der Figuration beunruhigt sei. Er behauptete zudem, dass die genannten Maler ein 'psychisches' Problem hätten. Der Kritiker versuchte hier durch 'Abwertungsstrategien' die Künstler der 'anderen Seite' in einem

---

<sup>612</sup> Siehe dazu Kapitel 5.2.2.

<sup>613</sup> Vgl. beispielsweise Chastel 1953, Chastel 1953a, Dumur 1952a.

<sup>614</sup> Greilsamer, S.221.

<sup>615</sup> Degand 1952.

schlechteren Licht darzustellen. Sie hätten schon lange eingesehen, dass die Figuration zu Ende sei, aber aus Gründen der Nostalgie, der Bequemlichkeit oder wie man es nennen möchte, behielten sie sie bei und tendierten dennoch zu etwas Neuem, Aufregenderem. Seiner Meinung nach sollten sie sich für eine Seite entscheiden, aber keine Grenze überschreiten. Er wolle sie nicht in das abstrakte Lager holen, aber sie tendierten selbst dahin und er könne dies, anhand der Werke nachweisen. In der kurzen Zusammenfassung des Textes zeigt sich das polarisierende Denken der Zeit. Ein Überschreiten der Grenzen und eine Vereinbarkeit beider Lager schienen nicht möglich.

Im gleichen Jahr erschien ein weiterer Artikel von Julien Alvard und Roger van Gindertael.<sup>616</sup> Auch hier wird die Aktualität der Debatte um Abstraktion und Figuration deutlich. Ausgehend von seinem Werk *Les Footballeurs* spaltete Nicolas de Staël von nun an die Kritiker in zwei Lager und nahm damit 'aktiv' an der vorherrschenden zeitgenössischen Diskussion um Abstraktion und Figuration teil.

Nicolas de Staël stellte auch in den folgenden Jahren bis zu seinem Tod 1955 regelmäßig im *Salon de Mai* aus. So präsentierte er 1953<sup>617</sup> *Bouteilles dans l'Atelier*. Wie bereits erwähnt, schuf de Staël dieses Werk extra für den Salon<sup>618</sup> und er wählte ähnlich wie bei *Les Footballeurs* das große Format von 200 x 350 cm. Ihm wurde eine hervorragende Platzierung für das großformatige Bild in der Nähe der abstrakten Kollegen, wie Jean Dewasne und Serge Poliakoff gewährt,<sup>619</sup> so dass man annehmen kann, dass sein Werk 1953 von der Auswahljury des Salons als anerkannt galt. André Chastel äußerte sich zu der Präsentation in einem Artikel für *Le Monde* lediglich mit folgenden Worten: „...und sehr großzügig Nicolas de Staël präsentiert.“<sup>620</sup> Er hatte dem Werk demnach keine besondere Aufmerksamkeit gewidmet. De Staëls Arbeit wurde jedoch nirgends besonders hervorgehoben, was allein angesichts des Formats zu erwarten gewesen wäre und so kann auch das Schweigen als eine Strategie der Kritiker bewertet werden, die das Werk de Staëls mit 'Nichtachtung' strafen.

Nach 1953 kehrte de Staël bei der Präsentation seiner Werke im *Salon de Mai* wieder zu kleineren, nicht derartig auffälligen Formaten zurück.<sup>621</sup> In einer Besprechung des Maisalons wurde erklärt, dass man zum zehnjährigen Bestehen

---

<sup>616</sup> Vgl. Alvard/Gindertael 1952.

<sup>617</sup> Vgl. AK Paris 1953.

<sup>618</sup> „J'ai peint pour le Salon de Mai mon atelier aux bouteilles que je ne bois plus, mais elles, elles dansent ce n'est pas trop“, WV 1997, S.1086, Brief an Theodore Schempp vom 5.5.1953.

<sup>619</sup> Vgl. Hartmann 1995, S.51-53.

<sup>620</sup> Chastel 1953a, o.S.

<sup>621</sup> Vgl. WV 1997, Werknummer 788.

der Institution Höhepunkte und echte Neuigkeiten vermisste.<sup>622</sup> Dagegen wurden aber Hans Hartung, Gérard Schneider, Serge Poliakoff und Nicolas de Staël gelobt und die Eigenständigkeit der Formensprache jedes einzelnen hervorgehoben. De Staël erwähnte den Salon selbst nicht in Briefen, was auf eine auch für ihn spannungslose Veranstaltung schließen lässt.

Wie gezeigt wurde, schuf Nicolas de Staël besondere Werke für spezielle Anlässe. Er wollte sich und seine neue Entwicklung dem Publikum präsentieren. Es wurde deutlich, dass enge Zusammenhänge zwischen Kunstproduktion und –präsentation bestehen. Zudem zeigte sich, dass verbunden mit der Präsentation enge Verflechtungen zwischen der Reaktion der Öffentlichkeit (Publikum, Kritik) und der des Künstlers existierten.

### 5.2.2 Galerieausstellungen in Frankreich

Wenige Wochen nach dem *Salon de Mai* 1954 konnte de Staël eine Einzelausstellung in der *Galerie Jacques Dubourg* realisieren. Es war die erste Einzelausstellung von Gemälden in Paris seit drei Jahren.<sup>623</sup> Er präsentierte damit erstmals seine 'neuen' Werke und seine neue Entwicklung in einer umfassenden Ausstellung. In der Zwischenzeit hatte de Staël sowohl in Großbritannien als auch in Amerika einige Einzelausstellungen bei verschiedenen Galeristen realisieren können. Seine Werke wurden bei der Konkurrenz im Ausland mit großem Erfolg gezeigt.<sup>624</sup> Aus welchen Gründen so lange Zeit keine Ausstellung bei seinem Galeristen in Paris stattfand, ist heute nur schwer zu beantworten, da die Quellensituation undeutlich ist.<sup>625</sup> Die wenigen zugänglichen Informationen<sup>626</sup> lassen weder den Schluss zu, dass es offene Auseinandersetzungen gab, noch existieren Äußerungen Dubourgs, dass er mit dem Werk nicht zufrieden gewesen sei oder die Wendung des Künstlers nicht habe nachvollziehen können.

Eventuell war die internationale Ausstellungstätigkeit<sup>627</sup> ein Grund für das Nichtstattfinden einer Ausstellung in Paris. Françoise de Staël erklärte unter anderem, dass Dubourg nicht genug Werke hatte, um direkt nach dem Wandel 1952, eine weitere Ausstellung zu konzipieren.<sup>628</sup> Allerdings lässt sich vermuten,

---

<sup>622</sup> Vgl. Gindertael 1954b, S.11.

<sup>623</sup> Vgl. WV 1997, S.1176; 1951 präsentierte Nicolas de Staël in der *Galerie Jacques Dubourg* eine Ausstellung von Holzschnitten, die allerdings in der Literatur nur wenig Beachtung fand.

<sup>624</sup> Vgl. dazu Kapitel 5.2.3.

<sup>625</sup> Die Galerie existiert nicht mehr und die Dokumente lagern verpackt und unzugänglich bei Angehörigen des Galeristen.

<sup>626</sup> Vgl. z.B. die im WV 1997 veröffentlichten Briefe.

<sup>627</sup> Vgl. im Anhang die Auflistung der Ausstellungen.

<sup>628</sup> Vgl. F Dezember 2005.

dass de Staël ihm Werke für eine Ausstellung zur Verfügung gestellt oder extra geschaffen hätte, wenn Dubourg den Wunsch geäußert hätte. Für de Staël hätte sich damit die Möglichkeit geboten, seine neue Entwicklung auch in seiner 'Heimat' zu präsentieren. Der Künstler sprach die Situation in einem Brief an Dubourg 1954 an: *„Je ne montrerai pas à Paris de longtemps: comme vous ne me demandez pas de tableaux, je ne vous en fais pas montrer par Pierre Lecuire.“*<sup>629</sup> Er beschrieb hier, dass Dubourg sich anscheinend nicht genügend an seinen Werken interessiert zeigte und er daher für lange Zeit nicht mehr in Paris ausstellen wollte.

Zudem liegt die Vermutung nahe, dass die Ausstellungstätigkeit im Ausland eventuell zur Verstimmung des Pariser Galeristen geführt habe. Da dieser jedoch keine Niederlassung in Amerika hatte, konnte er den Angeboten der Konkurrenz nichts entgegensetzen. Zudem lassen sich in den Jahren 1952 bis 1954 keine Hinweise auf Einzelausstellungen in der *Galerie Dubourg* finden.<sup>630</sup> Das bedeutet, dass sich der Galerist in dieser Zeit auch keinem anderen zeitgenössischen Künstler zugewandt hatte, um diesen intensiver als de Staël zu fördern. Er hatte entweder traditionelle Kunst verkauft oder war aus privaten oder anderen Gründen in diesen Jahren weniger aktiv.

Insgesamt kann man die relativ lange Ausstellungspause in Paris kaum deuten, da die Briefe des Künstlers an Dubourg auch nicht von Verstimmungen berichten. Eher ist das Gegenteil der Fall: de Staël schrieb seinem Pariser Galeristen sehr offen von den Ausstellungen, der Zusammenarbeit mit seinen amerikanischen Händlern, Erfolgen und Verkäufen in den USA und Großbritannien. Zudem bedankte er sich bei Dubourg für die Unterstützung bei der Biennale von Sao Paolo.<sup>631</sup> Besonders ein Brief von Oktober 1953 ist sehr aufschlussreich:

*„Cher Jacques, [...] je peins déjà dix fois trop, [...] Ne vous en faites pas pour les prix, les critiques et ce qu'on en dit. Je ne ferai jamais la carrière jusqu'à l'Institut ou les photos dans Match ou Vogue, ce qui revient au même, comptez sur moi à ce sujet.“*<sup>632</sup>

Folgt man ihm hier, so schien er sich nicht für Berichterstattungen in Illustrierten, wie der *Match* oder *Vogue* zu interessieren. Wie bereits dargestellt wurde, versuchte er jedoch in der Fachpresse Aufmerksamkeit zu erlangen und es zeigt sich darin deutlich sein Zielgruppenbewusstsein.

---

<sup>629</sup> WV 1997, S.1154, Brief an Jacques Dubourg, Ménerbes, 6.2.1954.

<sup>630</sup> Vgl. Ragon 1986, S.63-68.

<sup>631</sup> Brief an Dubourg, Lagnes, 12.10.1953, WV 1997, S.1121ff; „*Merci pour Sao Paolo*“, De Staël spricht hier von der Biennale in Sao Paolo, die von Dezember 1953 bis Februar 1954 stattfand. Er präsentiert dort 5 Bilder.

<sup>632</sup> WV 1997, S.1121ff, Brief an Dubourg, Lagnes, 12.10.1953.

De Staël beschrieb zudem, dass er sehr viel arbeitete. Er erklärte seinem Galeristen, dass dieser sich nicht durch Kritiken und Preise beunruhigen solle. Diese schienen nicht von Interesse für den Künstler. Ruft man sich die Ausstellung von 1950 bei Jacques Dubourg wieder in Erinnerung, so ist diese Aussage umso erstaunlicher. Dort hatten einige Zeitungsartikel den Künstler dazu bewogen, sich mit den Autoren in Verbindung zu setzen und dezidiert jedes einzelne Wort zu kommentieren.<sup>633</sup> Er hatte genaue Vorstellungen davon, wie er in der Öffentlichkeit dargestellt werden wollte und wollte diese auch verwirklicht sehen. Allerdings erklärte er darüberhinaus:

*„Je n’entraînerai jamais l’admiration de tous, pas question de cela, rien que d’y penser m’écoeure, mais j’arriverai peu à peu peut-être à me regarder dans une glace sans voir ma gueule de travers.“<sup>634</sup>*

Es ging ihm demnach nie darum, es allen recht zu machen, doch mittlerweile geschehe es, dass er sich selbst nicht mehr erkenne. De Staël hatte den Eindruck, dass er sich, obwohl er es nicht wollte, anpassen musste.<sup>635</sup> Es wird deutlich, dass er mehr und mehr ins Licht der Aufmerksamkeit geriet, was vor allem auf seine Erfolge in Amerika zurückzuführen war. Weiter beschrieb er:

*„Les prix, croyez-moi, ce n’est rien du tout pour moi, je veux dire que, n’ayant jamais eu d’argent et ne sachant rien en faire à part quelques tableaux, je ne sais pas ce que cela veut dire. Pour vous c’est plus terre à terre cette histoire- là, mais si le naturel que vous avez acquis dans le conventionnel au prix de longues années d’expériences à ce sujet fait quelques écarts pour moi, ce n’est pas mal, et cela rejoindra son petit bonhomme de chemin routinier, si Dieu le veut, un jour tout naturellement, ou les écarts resteront, que voulez-vous ?  
Et l’Amérique peut payer les tableaux beaucoup plus cher qu’elle ne les paye, dévaluant ou ne dévaluant pas. Moi, cela m’est égal, je suis aussi prêt à crever de faim demain si l’occasion se présente. Schempp c’est parfait, il nous achètera un tableau et aussi cher que vous voudrez, seulement il faut que quelque ami à lui le veuille vraiment. C’est une question de temps.“<sup>636</sup>*

De Staël behauptete, dass er sich nicht für die Preisgestaltung und damit für die Vermarktung seiner Werke interessierte. Es sei ihm egal, zu welchem Preis die Bilder verkauft würden, ob sie diesen überhaupt wert seien und welche Gewinne man mit ihnen erzielen könnte. Ob diese Behauptung glaubwürdig erscheint, sei dahingestellt. Wie bereits zu sehen war und auch im Folgenden weiter dargelegt wird, interessierte sich de Staël sehr dafür, wer seine Bilder kaufte und ausstellte.

---

<sup>633</sup> Zudem wird in der weiteren Untersuchung deutlich, dass für de Staël die Preisgestaltungen seiner Werke und Reaktionen der Kritiker und Sammler sehr wohl von großer Bedeutung waren. Vgl. dazu in der vorliegenden Untersuchung S.159f, S.172.

<sup>634</sup> WV 1997, S.1121ff, Brief an Dubourg, Lagnes, 12.10.1953.

<sup>635</sup> De Staël verzeichnete zur gleichen Zeit in Amerika große Erfolge. Auch hier fühlte er sich von den Forderungen seiner Galeristen zum Teil unter Druck gesetzt.

<sup>636</sup> WV 1997, S.1121ff, Brief an Dubourg, Lagnes, 12.10.1953.

Da sein finanzielles Überleben vom Verkauf der Werke abhing scheint es fragwürdig, ob ihn dieses Thema wirklich nur am Rande interessierte. Der Brief war an seinen französischen Kunsthändler Jacques Dubourg gerichtet. Es wird darin deutlich, dass das amerikanische Publikum bereit war, sehr viel höhere Preise als die französischen Sammler zu bezahlen. Vielleicht lag die Intention de Staëls darin, Jacques Dubourg zu beruhigen. Unter Umständen befürchtete der Galerist, dass de Staël nun aufgrund der höheren Gewinne seine Werke nur noch in den USA oder in Frankreich zu ähnlichen Preisen wie in Amerika anbieten wollte. Der Künstler ließ seinen Galeristen in geschäftlichen Dingen freie Hand und es war ihm bewusst, dass seine Werke auf dem französischen Markt nicht so hohe Gewinne wie in Amerika erzielen würden.

Wenige Monate nach diesem Brief realisierte Jacques Dubourg die Sonderausstellung *Nicolas de Staël*, die vom 11. bis zum 25. Juni 1954 stattfand. Es wurden ungefähr zehn Werke<sup>637</sup>, die fast alle aus dem Jahr 1954 stammten, gezeigt [Abb. 83; Abb. 84]. Der Künstler präsentierte damit erstmals umfassend seine neue Entwicklung seit 1952. Die Ausstellung bei Dubourg fand große Beachtung und wurde sehr kontrovers aufgenommen. Die Annäherung an die Figuration wurde in vielen Zeitungen besprochen und erregte damit Aufsehen. Es erschienen Artikel in überregionalen und internationalen Tageszeitungen (*Le Monde*, *France-Illustration*) und auch in Fachzeitschriften (*Arts*, *Art d'Aujourd'hui*, *La Table Ronde*, *Cimaise*, *La Nouvelle Revue Française*). Einflussreiche zeitgenössische Kunstkritiker widmeten sich der Ausstellung, welche die Hauptkontroverse dieser Jahre, die Frage um Figuration und Abstraktion, prägend mitbestimmten.

So erfuhren die neuen Bilder heftige Kritik von Seiten der Verfechter der Abstraktion. Man warf de Staël durch das erneute Auftreiben von figurativen Assoziationen einen fast unentschuldbaren Rückschritt vor. Der Kunstkritiker Léon Degand verfasste für die *Art d'Aujourd'hui*<sup>638</sup> einen Artikel zur Ausstellung. Er war einer der Hauptvertreter der geometrischen Abstraktion und der federführende Kritiker dieser Zeitung.<sup>639</sup> In seiner Ausstellungskritik zählte er de Staël zunächst zu den begabtesten Künstlern seiner Generation, dem er sogar einen „*Funken von Genie*“<sup>640</sup> zugestand. Er bezog sich mit dieser Aussage auf die 1940er Jahre und

---

<sup>637</sup> Die Angaben über die genaue Anzahl der Werke sind unterschiedlich. In einigen Veröffentlichungen wird von 10, 11 oder 12 Werken gesprochen; vgl. z.B. Chastel 1954; Im WV 1997 werden folgende Werknummern aufgeführt, welche in der Ausstellung präsentiert worden sind: 178, 188, 613, 780, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 807, 808, 810, 811, 832, 833, 834.

<sup>638</sup> Vgl. Degand 1954: Es handelte sich dabei um die Zeitschrift, die Nicolas de Staël noch 1950 in einem Brief als „*immonde gazette*“ beschrieben hatte; vgl. WV 1997, S.894-896, Brief an Roger van Gindertael

<sup>639</sup> Vgl. Lledo 1995, S.82f; Chavez 1996, S.30.

<sup>640</sup> Vgl. Degand 1954, S.33.

damit auf die abstrakte Phase in de Staëls Werk. Trotz dieser zunächst sehr positiven Einschätzung des Künstlers muss betont werden, dass die Verfechter der Abstraktion, und Léon Degand gilt als einer ihrer Hauptvertreter, de Staël, auch in seiner abstrakten Phase keine Beachtung, etwa in Form von öffentlichen Artikeln, entgegengebracht haben. Im weiteren Textverlauf beobachtete Degand die neue Entwicklung de Staëls sehr kritisch. Er beurteilte seine neuen, figurativen Werke als „*fauvisme simplifié*“, also als einen Rückgriff auf veraltete Kunstformen. Degand behauptete, dass ihn nicht die Rückkehr zur Figuration zu einem solchen Urteil verleitet habe, denn grundsätzlich habe die Figuration ihre Möglichkeiten noch nicht erschöpft. Allerdings erklärte er am Ende seines Textes:

*„Cela ne manque ni brio dans l'exécution, ni de chance dans le choix des couleurs, ni d'ampleur et de décision dans la composition. Mais à qui cherche un peu plus que des qualités purement extérieures, cela s'avère insuffisant au bout de cinq minutes.“<sup>641</sup>*

Degand beurteilte die neuen Werke als vielleicht ganz erwähnenswert, aber wenig aussagekräftig. Argumente für die negative Beurteilung führte der Autor nicht an, denn er erklärte, dass die Werke weder in der Ausführung noch in der Wahl der Farben oder in der Komposition Mängel aufwiesen. Der Hauptkritikpunkt Degands bestand demnach in dem Aufgreifen figurativer Elemente, obwohl er dies zu Beginn des Textes scheinbar von sich wies.

Insgesamt lässt sich nur diese eine negative Kritik zu der Ausstellung finden. Das lässt den Schluss zu, dass andere Kritiker entweder überzeugt von seinem Werk waren oder ihn ignorierten. Der Artikel Degands ist insofern wichtig, als dass er zeigt, dass de Staël nicht nur Bewunderer gefunden hatte, sondern er auch mit seinen Werken in die Kritik geriet. Von den Verfechtern der Abstraktion wurde er also nicht mehr nur 'negiert', sondern er hatte nun eine so große Bekanntheit erlangt und fand nun soviel Beachtung, dass man seine Werke sogar kritisierte.

Andere Kritiker, die die Entwicklung seines Werkes über einen längeren Zeitraum hinweg verfolgten und kannten, schlossen sich dieser Beurteilung nicht an. Dies waren vor allem Kritiker, welche die figurative der abstrakten Kunst vorzogen und damit einen anderen Ausgangspunkt hatten als die Verfechter der 'reinen' Abstraktion. So sticht besonders ein ausführlicher Artikel heraus, der von Bernard Dorival<sup>642</sup> verfasst wurde, der für das *Musée national d'Art Moderne* arbeitete:

*„[Nicolas de Staël] me paraît être très exactement le Manet de notre temps. Manet, c'est d'abord une certaine façon de poser le ton, avec une largeur, une puissance, une autorité qui n'ont que peu d'exemples en peinture- et*

---

<sup>641</sup> Dégand 1954, S.33.

<sup>642</sup> Der Kunstkritiker Bernard Dorival war zunächst der Assistent von Jean Cassou, als dieser das *Musée national d'Art Moderne* leitete; er wurde später dort und im Louvre leitender Konservator, vgl. Lledo 1995, S.105ff, S.139, S.155.

*que je décèle aussi dans les toiles de Staël, [...] le grand Nu jaune, rouge et violet [...] qui me paraît l'Olympia de la peinture du XXe siècle ?“<sup>643</sup>*

Dorival beschrieb de Staël als herausragenden Künstler, als Manet seiner Zeit. Er erklärte die *Grand Nu jaune, rouge et violet*<sup>644</sup> [Abb. 85] zur *Olympia* [Abb. 86] des 20. Jahrhunderts. Manet gilt als 'Galionsfigur' der Moderne, die *Olympia* als eines seiner Hauptwerke. Mit dem Vergleich de Staëls und der *Grand Nu jaune* mit Manet und der *Olympia*<sup>645</sup> verfolgte der Autor eine 'Strategie der Nobilitierung', indem er de Staël in die Tradition oder Nachfolge eines der einflussreichsten und bekanntesten Künstler des 19. Jahrhunderts einreichte. Er stellte damit de Staël weitaus bedeutender dar, als er von seinen Zeitgenossen, zumindest in der breiten Öffentlichkeit wahrgenommen wurde. Weiter beschrieb Dorival:

*„Est-elle abstraite, est-elle figurative, cette Femme nue à ce point simplifiée qu'elle semble l'abstraction d'une réalité concrète, dont elle garde le vivant parfum ? Ni l'un ni l'autre ou tous les deux, car elle se situe à ce point élevé où les contraires s'identifient et où les opposer perd tout sens. Venu de l'abstrait au concret (d'où il retournera peut-être à l'abstraction), [...]. Peut-être est-ce là la voie de l'avenir – comme elle était dans l'art de Manet, au-dessus de celui de Courbet et des impressionistes, d'une part, des académiques, de l'autre, dans une identification de la Tradition et de la Modernité.“<sup>646</sup>*

Der Autor umging zunächst geschickt die Frage nach Abstraktion und Figuration mit den Worten: „*ni l'un ni l'autre ou tous les deux*“. Oberflächlich betrachtet interessierte ihn diese Frage nicht weiter. Allerdings verglich er de Staël im Text mit einem figurativen Künstler, einem etablierten Künstler der französischen Malerei und ging dagegen auf die abstrakten Ansätze in dessen Werk nicht weiter ein. Im weiteren Textverlauf hieß es: „*c'est le Staël des Toits du Musée d'Art moderne et des Bouteilles à l'atelier du précédent Salon de mai*“<sup>647</sup>. Er verwies damit geschickt darauf, dass de Staël auch schon von staatlicher Seite anerkannt war und seine Werke im *Musée d'Art moderne* in Paris zu finden waren. Wie dargestellt wurde, hatte sich Dorival selbst 1950 für den Ankauf der Werke eingesetzt.

Beschrieb Degand die Werke de Staëls als einfach und wenig aussagekräftig, so erklärte Dorival de Staël zu einem Meister seines Fachs, er verglich ihn mit einem der Hauptbegründer der Moderne und gestand ihm zu, vielleicht die Kunst der Zukunft erschaffen zu haben. Beide Texte spiegeln auf ganz unterschiedliche

---

<sup>643</sup> Dorival 1954, S.175f.

<sup>644</sup> Das hier beschriebene Werk ist im WV 1997 unter der Werknummer 509, mit dem Titel *Grand Nu Orange* aufgeführt. Trotz der unterschiedlichen Titel ist unter anderem auf Grund der Beschreibung der Farbgebung bei Dorival davon auszugehen, dass es sich um dasselbe Werk handelt.

<sup>645</sup> Nach Aussage von Françoise de Staël zeigte sich de Staël über den Vergleich mit Manet sehr zufrieden, vgl. F Dezember 2005.

<sup>646</sup> Dorival 1954, S.176.

<sup>647</sup> Dorival 1954, S.175.

Weise die Diskussion der Zeit wieder und der Leser erhält den Eindruck, es würde von zwei verschiedenen Künstlern und Ausstellungen berichtet.

Im Zusammenhang der Ausstellung erschienen weitere Artikel, so ein Text von André Chastel,<sup>648</sup> der in *Le Monde* veröffentlicht wurde. Er ging darin auch auf die erfolgreichen Ausstellungen in Amerika ein und erklärte, dass de Staël deswegen beneidet werde. Den Wandel, die andauernde Veränderung in seiner Malerei beschrieb er nicht als Suche, sondern er erklärte, dass jedes der zehn ausgestellten Werke eine offenkundige, unglaubliche Autorität habe. Für diese Beurteilung führte er allerdings keine Argumente an. Zwar ging er im weiteren Textverlauf auf einzelne Werke ein, beschrieb dabei allerdings nur grob das Dargestellte. Der gesamte Artikel ist sehr positiv verfasst, die Bewunderung des Autors für das Werk ist für den Leser offensichtlich. Zudem wurde der Artikel in *Le Monde* veröffentlicht. Es handelt sich dabei nicht um eine Fachzeitschrift, sondern um eine der wichtigsten überregionalen Tageszeitungen in Frankreich. Es bot sich damit die Möglichkeit, sehr weitläufig auf die Ausstellung aufmerksam zu machen und nicht nur bei einem Fachpublikum zu werben.

Weitere Artikel erschienen von André Berne-Jouffroy in *La Nouvelle Revue Française*<sup>649</sup> und auch Roger van Gindertael veröffentlichte in *Cimaise* einen ausschließlich positiven Artikel<sup>650</sup> über die Ausstellung. Insgesamt berichteten mit Ausnahme von Degand vorwiegend die gleichen Kritiker über de Staël wie schon 1950. Wie bereits festgestellt wurde, waren diese Kritiker sehr liberal und teilweise der Figuration mehr zugeneigt als der Abstraktion. Die Kritiker, die ihn schon seit längerem unterstützten, sahen seine Entwicklung als sehr positiv an.

Wie weitere Briefe zeigen, wurden auch nach der Ausstellung neue Projekte geplant. So erwähnte de Staël in einem Brief an Dubourg Ende Dezember 1954, dass er seine neuen Werke im Juni gerne bei ihm präsentieren würde.<sup>651</sup> Er schrieb, dass er sich langsam weiterentwickle und erklärte: „*et vous Jacques, vous aurez la plus sensationnelle place du monde parce que vous vendrez les tableaux qui tomberont comme des événements hors de toutes les lois connues, et essentiellement vrais.*“<sup>652</sup>

Das Vertrauen und die lange Freundschaft zwischen Jacques Dubourg und Nicolas de Staël hielten bis zum Tod des Künstlers im März 1955 an. Er hinterließ Dubourg als einzigem seiner Galeristen einen von drei Abschiedsbriefen,<sup>653</sup> die er

---

<sup>648</sup> Chastel 1954, S.8; Der Kunsthistoriker André Chastel förderte de Staël schon früh und schrieb bereits 1951 zur Ausstellung bei Dubourg einen Artikel.

<sup>649</sup> Vgl. Berne-Jouffroy 1954, S.334f.

<sup>650</sup> Vgl. van Gindertael 1954a, S.8ff.

<sup>651</sup> Die Ausstellung wurde nicht realisiert.

<sup>652</sup> WV 1997, S.1225ff, Brief an Jacques Dubourg, Ende Dezember 1954.

<sup>653</sup> Vgl. WV 1997, S.1263, Brief an Jacques Dubourg, Antibes, 16.3.1955.

kurz vor seinem Selbstmord verfasste. Er bedankte sich darin für die langjährige Zusammenarbeit und für alles, was Dubourg für ihn getan und was er ihm zu verdanken hatte.<sup>654</sup>

Resümierend betrachtet konnte de Staël zwischen 1950 und 1954 in Paris keine Einzelausstellung von Gemälden<sup>655</sup> realisieren. In den Salons wurde er 1953 und 1954 zurückhaltend und teilweise sogar kritisch betrachtet. Zu der Ausstellung bei Jacques Dubourg 1954 liegen, bis auf die Darstellung von Degand ausschließlich positive Kritiken vor. Es handelt sich dabei allerdings lediglich um Kritiker, die die Figuration unterstützten, wie Bernard Dorival, André Chastel und Roger van Gindertael. Andere Autoren, die dem Lager der Abstraktion zuzuordnen sind etwa Charles Estienne, Michel Seuphor und Michel Ragon, meldeten sich gar nicht zu Wort und ignorierten die Ausstellung. So erscheint es gerade wichtig in der Rezeptionsgeschichte auch die 'Lücken' zu beachten. Denn neben artikulierter Kritik, be- oder verurteilt auch nicht artikulierte Kritik: De Staël wurde scheinbar vom Lager der Abstraktion ignoriert.

In Frankreich flammte Anfang der 1950er Jahre die Diskussion um Figuration und Abstraktion erneut auf. Durch den Wandel in seinem Werk, die Gratwanderung zwischen Abstraktion und Figuration, wurde de Staël zu einem Grenzgänger zwischen den beiden Lagern. Entsprechend unterschiedlich wurde er von beiden beurteilt. Seine Hinwendung zur Figuration wurde von vielen Kunstkritikern als Provokation angesehen. Die 'Rückkehr' zur Figuration erschien in abstrakten Kreisen wie ein Verrat. Hierbei muss beachtet werden, dass die Meinung der Zeit sehr radikal war und viele Kunstkritiker zu Intoleranz und zu voreingenommenen Positionierungen neigten. Seine neuen Werke boten den führenden Kritikern der Zeit eine Plattform. In ihrer Beurteilung zeigt sich eine polarisierende Kunstpolitik und -kritik. Die Anhänger der Figuration nahmen den Wandel sehr positiv auf, die Verteidiger der Abstraktion standen ihm skeptisch gegenüber. Polemisch ausgedrückt, galt er den einen als Held und den anderen als Verräter.

In den Jahren 1952 bis 1955 blieb es um die Person Nicolas de Staëls in Frankreich ruhig. Bis auf die jährlichen Veranstaltungen des *Salon de Mai* realisierte er 1954 nur eine große Einzelausstellung, vertreten wurde er in dieser Zeit ausschließlich von Jacques Dubourg. Insgesamt erreichte Nicolas de Staël zu Lebzeiten in Frankreich außerhalb von Fachkreisen keine große Bekanntheit. So beschrieb beispielsweise noch im November 1953 der Kunstsammler und -kritiker Douglas Cooper in einem Brief an Curt Valentin:

---

<sup>654</sup> „Je n'ai pas la force de parachever mes tableaux. Merci pour tout ce que vous avez fait pour moi. De tout cœur. Nicolas“, WV 1997, S.1263, Brief an Jacques Dubourg, Antibes, 16.3.1955.

<sup>655</sup> Jacques Dubourg konzipierte zwar auch 1951 eine Einzelausstellung für Nicolas de Staël, allerdings wurden dabei ausschließlich Zeichnungen präsentiert.

*„Unser neuer Kamerad hier ist Nicolas de Staël, er lebt hier und kommt ungefähr einmal die Woche vorbei. Trotz seiner Malerei, die ich absurd und entsetzlich finde, ist er eigentlich sehr nett. Und anscheinend verdient er einen Haufen Geld.“<sup>656</sup>*

Zwar wird der Erfolg de Staëls in diesem Brief erwähnt, jedoch weist die eher abschätzige Aussage Coopers nicht auf einen besonders erwähnenswerten Bekanntheitsgrad des Künstlers hin.

### 5.2.3 Ausstellungstätigkeit in den USA

Wie bereits dargestellt wurde, feierte de Staël bereits 1950 erste große Erfolge in den USA. Zusammen mit seinem Galeristen Theodore Schempp konnte er auch in den folgenden Jahren weitere Erfolge verzeichnen. Die gesteigerte Verkaufsquote und der damit verbundene Anstieg seines Bekanntheitsgrads trieben ihn zu einer großen Produktion von Werken an.

Die erfolgreiche Zusammenarbeit zwischen dem Theodore Schempp und Nicolas de Staël erfuhr in den Jahren 1952/53 eine Veränderung. Nicolas de Staël stellte 1952 in Paris im *Salon de Mai* sein Werk *Parc des Princes* aus und erregte hier die Aufmerksamkeit des amerikanischen Kunsthändlers Paul Rosenberg. Der Künstler erwähnte Rosenberg erstmals in einem Brief an seine Frau Françoise Ende April 1952:

*„Dubourg est venu vendredi, j'ai dû te le dire, tout à fait surexcité par sa vente mais regardant les nuits au Parc des Princes gaiement. Très impressionné par les compliments de Rosenberg sur ma peinture chez lui.“<sup>657</sup>*

Rosenberg schien nicht nur von *Parc des Princes* beeindruckt, sondern trat sogar in Kontakt mit seinem französischen Händler Jacques Dubourg und zeigte sich an Werken de Staëls interessiert.

In den USA wurde de Staël zunächst weiterhin von Theodore Schempp vertreten, wie ein Brief, datiert vom Mai 1952, zeigt. Der Künstler erklärte hier:

*„Très cher Ted, Merci de votre bonne lettre gaie. Ne vous en faites pas, je travaille pour vous mais je ne peux pas montrer de toiles là-haut parce que j'en ai besoin ici et je n'ai jamais assez d'argent pour peindre au cas où quelque égaré voudrait acheter quelque chose. Les footballeurs ont commencé leur carrière internationale sans hésitation.“<sup>658</sup>*

De Staël sicherte Schempp in diesen Zeilen eine weitere Zusammenarbeit zu und berichtete vom Erfolg seines Werkes *Les Footballeurs*. Zudem erklärte er dem Galeristen deutlich, dass seine finanzielle Lage es nicht zulasse, zufällige Werke

---

<sup>656</sup> AK Basel 1987/1988, S.30; Brief Douglas Coopers an Curt Valentin vom 24.11.1953.

<sup>657</sup> WV 1997, S.978, Paris 27.4.1952, Brief an Françoise de Staël.

<sup>658</sup> WV 1997, S.983, Paris, Mai 1952, Brief an Theodore Schempp.

fertig zu stellen, die keine Garantie auf Verkaufserfolg besäßen. Er machte deutlich, dass er auf den Verkauf von Werken angewiesen sei und wirkte in diesem Punkt mit der Arbeit Schempps unzufrieden.

Kurze Zeit darauf war der Kontakt zu Rosenberg bereits enger geworden und so berichtete Nicolas de Staël Schempp Ende Mai 1952:

*„Cher Ted, [...] Avant mon départ contact Rosenberg-Dubourg, à votre sujet il a demandé à Dubourg ce que Carré vous avait demandé à vous, à New York, au sujet de Dubourg. Voilà les nouvelles – Salon de Mai terminé“.*<sup>659</sup>

Demnach stand man bereits in engeren Verhandlungen, was auch zwei Briefe von Juni desselben Jahres zeigen. Zunächst berichtete Jacques Dubourg de Staël von weiteren Verhandlungen:

*„Rosenberg est toujours mordu, je vous expliquerai, il voudrait que nous ayons une réunion avec Schempp. Mais nous attendrons votre retour pour établir ces contacts afin de ne pas avoir de courts-circuits. Le tableau du Salon de mai lui plaît beaucoup mais la dimension lui fait peur. Les footballeurs lui plaisaient aussi mais vendus. La difficulté est un excitant et nous l'avons laissé sur excitation. L'argent ne doit pas tout permettre, un délai est toujours de bon augure et nous nous retrouverons dans quelque temps.“*<sup>660</sup>

In einem Brief an Denys Sutton berichtete de Staël zudem von seinen Erfolgen:

*„Cher Denys, [...] Pour les affaires je rentre engager la bataille de New York avec Rosenberg, Henschel, Co-Kerr, Schempp et quelques noms de ce genre. Je vous écrirai si cela réussit. Dubourg m'a écrit que ça bourdonne et que ma peinture commence à devenir une grosse affaire d'argent, quelle horreur Denys et comment faire.“*<sup>661</sup>

Die Briefe beweisen, dass Rosenberg ein reges Interesse an de Staëls Kunst hatte. Beide traten nicht nur in Kontakt miteinander, sondern standen sogar in geschäftlichen Verhandlungen und dies obwohl Rosenberg wusste, dass de Staël in Amerika von Theodore Schempp vertreten wurde. Allerdings zeigt die weitere Korrespondenz auch, dass Theodore Schempp de Staël zunächst immer noch uneingeschränkt in den USA vertrat. Er führte Verhandlungen für ihn<sup>662</sup> und stellte den Kontakt zur *Galerie Knoedler* her, in der im folgenden Jahr eine Einzelausstellung stattfand.<sup>663</sup> Schempp kümmerte sich um die Organisation der Ausstellung. Im Zuge der Zusammenarbeit tauchten allerdings erstmals Unstimmigkeiten auf und so erklärte de Staël etwas verstimmt in einem Brief an seinen französischen Kunsthändler Jacques Dubourg: *„Dieu seul sait s'il est*

---

<sup>659</sup> WV 1997, S.989, Brief an Theodore Schempp, Bormes, Ende Mai 1952,.

<sup>660</sup> WV 1997, S.130, Brief von Jacques Dubourg an Nicolas de Staël, 7.6.1952.

<sup>661</sup> WV 1997, S.1006, Brief an Denys Sutton, Bormes, Ende Juni 1952.

<sup>662</sup> Siehe dazu den Brief an Theodore Schempp, Paris Juli 1952: *„Cher Ted, Reçu votre mot ce matin. Coup de téléphone de Co-Kerr cinq minutes après, il part cet après-midi et ne peut me rencontrer. Bonne chance pour vos pourparlers précis avec lui“*, WV 1997, S.1008.

<sup>663</sup> Vgl. AK Paris 2003, S.131.

*possible de préciser quelque chose avec Theodore* [Schempp].<sup>664</sup> Im Folgenden beschrieb er seine Vorbereitungen für die Reise nach New York und die geplante Ausstellung. In vielen Briefen wurden Probleme zur Ausstellung und vor allem zum Ausstellungskatalog thematisiert.<sup>665</sup> Wie aus diesen Briefen deutlich wird, waren vor allem der Katalog und sein Erscheinen für de Staël von Bedeutung. Er bat Schempp darum, Denys Sutton um das Verfassen des Vorwortes zu bitten.<sup>666</sup> Der Kunstkritiker hatte bereits 1952 für den Ausstellungskatalog zur Ausstellung in der Londoner *Matthiesen Gallery* das Vorwort geschrieben. In weiteren Briefen appellierte Nicolas de Staël immer wieder an Schempp, dass er das Vorwort in jedem Fall vor Erscheinen des Kataloges lesen wolle:

*„Je ne sais pas ce qui lui est arrivé à T. mais sa préface est d’une vulgarité sans nom, je le lui dirai tout à fait tranquillement, avec cette réserve bien sûr qu’ayant agi comme un idiot il l’est peut-être en réalité et qu’il ne comprendra rien.“*<sup>667</sup>

Die Angaben des Werkverzeichnisses sind nicht aussagekräftig genug, um nachzuvollziehen zu können, wen genau de Staël mit „T“ meinte. Zudem lässt sich auch nicht mehr klären, warum de Staël den Inhalt kritisierte, da der Text nicht mehr erhalten ist. Deutlich wird allerdings, dass de Staël den Inhalt der Texte der Ausstellungskataloge vor deren Veröffentlichung kontrollierte und Einfluss auf die Gestaltung nehmen wollte.<sup>668</sup> Letztendlich erschien dieser aber nicht. Die Gründe dafür lassen sich nicht nachvollziehen, da keine Informationen erhalten sind.

Mit dem Erscheinen eines Kataloges hätte de Staël die Möglichkeit gehabt, sich in der amerikanischen Öffentlichkeit umfassender zu präsentieren. Zugleich hätte das Vorwort, verfasst von einem renommierten Kunstkritiker oder Kunsthistoriker, seine Stellung in der Öffentlichkeit festigen können. Sammler und Kaufinteressenten wären durch eine solche 'Protektion' wohl eher geneigt dazu, in das Werk de Staëls zu investieren. Trotz des Nichterscheinen des Kataloges stimmte de Staël die kommende Ausstellung euphorisch, was sich auch in einer gesteigerten Arbeitsphase äußerte. In einem Brief an Schempp schrieb er: *„Cher Ted, [...] Travaille tant que je peux et vous aurez une exposition unique, enfin si le vent est bon et le ciel clair.“*<sup>669</sup> Er hoffte darauf, eine einzigartige Ausstellung zu

---

<sup>664</sup> WV 1997, S.1020, Brief an Jacques Dubourg, Paris 26.10.1952.

<sup>665</sup> Vgl. u.a. WV 1997, S.1029 Brief an Theodore Schempp, Paris, 15.12.1952; WV 1997, S.1034 Brief an Theodore Schempp, Paris 30.12.1952.

<sup>666</sup> Siehe dazu den Brief an Theodore Schempp, Paris, Juli 1952: *„Cher Ted, [...] Je voudrais que vous demandiez à Denys Sutton le préface maintenant, vous avez son adresse parce qu’il vaut mieux que je le voie le plus souvent possible, c’est important, avant qu’il le fasse. Je vais voir aussi à faire une maquette de catalogue“*, WV 1997, S.1008.

<sup>667</sup> WV 1997, S.1048, 26.1.1953, Brief an Theodore Schempp.

<sup>668</sup> Vgl. dazu u.a. WV 1997, S.1008, S.1043.

<sup>669</sup> WV 1997, S.1034, Brief an Theodore Schempp, Paris, 30.12.1952.

konzipieren. In einem anderen Brief werden die weiteren Vorbereitungen deutlich. Darin bat de Staël Schempp um Unterstützung:

„*Cher Ted, [...] Attention à la presse. Faites la gamme pour moi, si je ne suis pas là, vous savez ce que cela veut dire dans tous les sens – je l’ai fait mille fois pour vous à l’atelier.*“<sup>670</sup>

Er betraute ihn mit der Funktion eines 'Pressesprechers', dessen Aufgabe darin bestand seine Werke in der Öffentlichkeit zu vertreten. Hier zeigt sich erneut, wie sehr de Staël zu diesem Zeitpunkt auf Theodore Schempp angewiesen und wie groß sein Vertrauen in ihn war.

Die Ausstellung *Nicolas de Staël. Paintings, Drawings and Lithographs* fand in New York in der *Galerie Knoedler* vom 10. bis zum 28. März 1953 statt. Es war die erste Einzelausstellung in Amerika, die zudem (anders als zuvor bei Schempp) in Galerieräumen präsentiert wurde und für eine größere Öffentlichkeit zugänglich war. Nicolas de Staël reiste zusammen mit seiner Frau Françoise zur Eröffnung der Ausstellung nach New York, was zeigt, dass er ihr eine große Bedeutung beimaß. Die Retrospektive präsentierte über 45 Werke,<sup>671</sup> die zwischen 1948 und 1952 entstanden waren. Darunter fanden sich Zeichnungen, Lithographien und zwei Bücher, darunter auch *Voir Nicolas de Staël*. Mit dieser Werkauswahl war es dem Besucher der Ausstellung möglich, die neue Entwicklung im Werk de Staëls nachzuvollziehen. Unter anderem wurden einige seiner Hauptwerke der letzten Jahre, wie *La Rue Gauguet* [Abb. 48], *Parc des Princes* [Abb. 79], *Ciel à Honfleur* [Abb. 87], *Les Indes galantes* [Abb. 73] und *Le Parc de Sceaux* [Abb. 88] gezeigt. In der Einladungskarte [Abb. 89], welche die Galerie herausgab, wurde beschrieben, dass die Ausstellung mit der 'freundlichen' Unterstützung von Jacques Dubourg und Theodore Schempp konzipiert worden war. Zudem wurde gleichzeitig, „*Mr and Mrs Lee A. Ault, Mr and Mrs A. Friedlaender, Mr and Mrs Ira Haupt*“ und der *Phillips Art Gallery* für das Bereitstellen von Leihgaben gedankt. Dem Besucher der Ausstellung wurde damit vor Augen geführt, dass bereits einige einflussreiche Kunstsammler Werke de Staëls angekauft hatten und er zudem von zwei weiteren bekannten Galeristen vertreten wurde.

Im Zusammenhang der Ausstellung erschienen einige Artikel in der *Art News*, in *The Art Digest* und der *Time*. Der Artikel in *Art News* wurde überschrieben mit *In Love with Paint*<sup>672</sup>. Der Autor beschrieb de Staël als einen abstrakten Impressionisten, der „*verliebt*“ sei in Licht und Farbe, die er „*dick wie Butter*“

---

<sup>670</sup> WV 1997, S.1039, Brief an Theodore Schempp, Paris, 8.1.1953.

<sup>671</sup> Über die genaue Anzahl der Werke finden sich in der Literatur verschiedene Angaben. So wird teilweise von 33, 36, und 45 Exponaten berichtet.

<sup>672</sup> Vgl. Fitzsimmons 1953.

*auftrage*“.<sup>673</sup> Der Verfasser gestand ihm eine geistige Verwandtschaft zu den Fauvisten<sup>674</sup> zu, erklärte aber Vermeer und Hercules Seghers zu seinen wahren Vorbildern. Er beschrieb ihn vor allem als Landschaftsmaler, obwohl er auch Motive wie Blumen, Akte und Flaschen erwähnte.

Auffallend ist, dass der Autor versuchte, einen Bezug zur französischen Kunst des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts herzustellen, die sich damals in Amerika großer Beliebtheit erfreute. Das Thema Abstraktion und Figuration, das in Frankreich bei der Bewertung seiner Werke von großer Bedeutung war, fand hier keine Beachtung.

Die Schwärmerei des amerikanischen Publikums spiegelte sich auch in einem Artikel der *Time*, betitelt mit *Say it with Slabs*<sup>675</sup> wieder. Zusammen mit dem Text wurde ein Foto de Staëls vor einem seiner Werke stehend abgedruckt [Abb. 90]. Der Autor begann seinen Text mit einer Kritik an zeitgenössischer Kunst:

*„Despite all the current pother about the mechanics of painting, there are actually a few ways of putting colors on canvas that abstractionist get grey trying to think up new tricks. Last weeg artist and camp followers were flocking into a Manhattan gallery to pay homage to a stranger who had succeeded: a husky Parisian Artist named Nicolas de Staël.“*<sup>676</sup>

Nach diesen abschätzigen Worten über die 'Farbspielereien' anderer Künstler<sup>677</sup>, führte der Autor Nicolas de Staël als positives Gegenbeispiel an. Er beschrieb ihn als unbekanntem Künstler in Amerika, der mit seiner Ausstellung einen großen Erfolg verzeichnen konnte. Im Folgenden ging der Autor mehr auf biographische Details als auf die Werke ein, beschrieb de Staëls Flucht aus Russland, seine Ausbildungsjahre, seine Reisen und die Freundschaft zu Georges Braque, die in die Zeit der ersten Erfolge fiel. Er endete mit:

*„In Europe today De Staël is ranked among the most important „young“ artists [...] „Majestic“, said the Times. Said Art News: One of the few painters to emerge from postwar Paris with something personal to say, and a way of saying it with authority.“ Manhattan buyers were just as complimentary in a more practical way by week’s end the show was a near sellout.“*<sup>678</sup>

Er beschrieb de Staël als einen Künstler, der auch in Europa Erfolg hatte und als einer der wichtigsten jungen Künstler galt. Sein Erfolg würde nicht nur von den

---

<sup>673</sup> Vgl. Fitzsimmons 1953.

<sup>674</sup> Ähnlich wie bei der Ausstellungskritik Degands zur Präsentation in der *Galerie Jacques Dubourq* 1954, so werden auch hier wieder die Werke de Staëls mit den Fauvisten verglichen. Anders als bei Degand, der die Werke kritisch als „*fauvisme simplifié*“ beschrieb und als Rückgriff auf veraltete Kunstformen beurteilte, war der Vergleich des amerikanischen Autors sehr positiv formuliert, vgl. Degand 1954.

<sup>675</sup> Vgl. N.N. 1953, S.68.

<sup>676</sup> N.N. 1953, S.68.

<sup>677</sup> Der Autor bezog sich damit auf die neuen 'Experimente' und Techniken, der damals in Amerika wenig anerkannten, jungen amerikanischen Künstler, wie beispielsweise Jackson Pollock.

<sup>678</sup> N.N. 1953, S.68.

Kritikern bestätigt, sondern auch von den Kunstsammlern, die die Ausstellung bereits nach wenigen Tagen ausgekauft hätten, hieß es weiter.

Auch Thomas B. Hess beschrieb in der *Art News* die Ausstellung als gelungen und de Staël als einen herausragenden Künstler der Pariser Nachkriegszeit, der ein persönliches Anliegen habe und dies auch mit Autorität kundtue.

*„Nicolas de Staël [...] younger Parisian whose abstractions have become increasingly popular among collectors on both sides of the Atlantic [...] Few artists today have his control of form, [...]. Had the present exhibition been chosen from a wider range of his oeuvre, this might have been demonstrated more convincingly. But the show as it stands gives a fair view of the accomplishments of one of the few painters to emerge from postwar Paris with something personal to say and a way of saying it with authority.“*<sup>679</sup>

Thomas Hess berichtete von dem enormen Erfolg und der großen Nachfrage nach den Werken de Staëls auf beiden Seiten des Atlantiks. Der Herausgeber der renommierten Kunstzeitschrift *Art News* hatte bereits anlässlich der Ausstellung bei Theodore Schempp 1950/51 über de Staël berichtet. Seit November 1951 schien das Verhältnis zu de Staël etwas vertrauter geworden, da der Künstler in einem Brief berichtete, dass er mit Hess und seiner Frau Essen gegangen sei.<sup>680</sup>

Wie bereits in Frankreich versuchte de Staël auch in Amerika mit einflussreichen 'Meinungsmachern' in Kontakt zu treten. Dieses Vorgehen schien erfolgreich, denn Hess verfasste auch zur Ausstellung bei Knoedler einen überaus positiven Artikel. Die Unterstützung eines renommierten Kritikers wie Thomas Hess festigte seine Stellung in Amerika weiter.

Die Ausstellung blieb auch in Frankreich nicht unbemerkt, und so veröffentlichte André Chastel in *Combat*<sup>681</sup> einen Artikel mit dem Titel *Succes de Manessier et Nicolas de Staël à New York*:

*„Il est de plus en plus rare aujourd’hui de voir triompher les peintres français autres que les maîtres „classés“ dans la Babylone atlantique, qui aspire ouvertement mondial [...] Nicolas de Staël exposait ses œuvres récentes dans la plus grande galerie de la Cinquante-septième rue, Knoedler: ce sont, on le sait depuis les expositions de la Galerie Dubourg, de grandes compositions aux plaques épaisses, maconnées, à la fois sonores et pudiques, dures et retenues. La difficulté ne rebute pas le public de New York; la grandeur des travaux de Nicolas de Staël l’a fasciné; la foule a défilé. Le Times a parlé d’art „majestueux“; la critique a approuvé.“*<sup>682</sup>

Im weiteren Verlauf erwähnte er zudem jene Artikel, die in der *Art News* und der *Times* veröffentlicht wurden. André Chastel berichtete vom großen Erfolg de Staëls in Amerika und dem Echo, das dieser dort in den verschiedenen großen

---

<sup>679</sup> Hess 1953, S.34-40.

<sup>680</sup> Vgl. WV 1997, S.952.

<sup>681</sup> Vgl. Chastel 1953, S.7.

<sup>682</sup> Chastel 1953, S.7.

Zeitschriften hervorrief. Erstmals wurde hier die Konkurrenz zwischen Paris und New York angesprochen und de Staël als einer der wenigen Künstler beschrieben, der in beiden Ländern das Publikum von sich überzeugen konnte.

Insgesamt wird deutlich, dass, im Gegensatz zu den Ausstellungskritiken in Frankreich zur Ausstellung bei Jacques Dubourg die Frage um Figuration und Abstraktion in Amerika nicht von Bedeutung war. Der Fokus der amerikanischen Kritiker unterschied sich von dem der französischen, denn sie legten die Aufmerksamkeit weniger auf den förmlichen Aspekt des Werkes als auf die Gefühle, die sie vermittelten. Vor allem wurde immer wieder ein Bezug zur französischen Malerei des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts hergestellt, einer Malerei, die sich damals in den USA sehr gut verkaufen ließ und der amerikanischen zeitgenössischen Malerei vorgezogen wurde.

Die Ausstellung bei Knoedler konnte Nicolas de Staël als einen großen Erfolg verbuchen. Ein Großteil der Bilder wurde verkauft. Neben diesen Verkäufen konnte der Künstler auch wichtige Kontakte zu George Wittenborn<sup>683</sup>, James Johnson Sweeney<sup>684</sup> und Stephen Clark<sup>685</sup> herstellen, wie er in einem Brief<sup>686</sup> berichtete. Auch diese Kontakte kamen über Umwege über Theodore Schempp zustande.

Von Amerika schien de Staël nicht sehr beeindruckt. So heißt es in einem Brief an Denys Sutton: „*Ne suis pas fait pour ce pays, rentre par avion dare-dare vers notre chère vieille Europe.*“<sup>687</sup> Kurz nach seiner Rückkehr nach Paris am 13. März, brachen die geschäftlichen Beziehungen zu Theodore Schempp ab. Ein Grund ist darin zu sehen, dass der Erfolg der Knoedler Ausstellung Früchte trug. Im Juni schloss de Staël mit dem einflussreichen New Yorker Kunsthändler Rosenberg<sup>688</sup> einen Exklusivvertrag für die USA ab. Dieser Vertrag wurde mit der Zustimmung Dubourgs geschlossen, aber gegen die Zustimmung von Schempp.<sup>689</sup> Der langjährige Vertreter de Staëls in Amerika verlor damit einen Künstler, den er in den USA aufgebaut und bekannt gemacht hatte. Für de Staël und Rosenberg war der Zeitpunkt gut gewählt, da sich die Bilder des Künstlers durch den Erfolg der Ausstellung bei Knoedler sehr gut verkaufen ließen. Für Schempp dagegen stellte

---

<sup>683</sup> Auf den Rat von Denys Sutton hatte sich Nicolas de Staël, wegen Recherchen zum Werk von Hercules Seghers, an den Buchhändler George Wittenborn gewandt. Der Buchhändler interessierte sich sehr für das Werk de Staëls und plante eine Ausstellung seiner Lithografien und Drucke.

<sup>684</sup> James Johnson Sweeney war der damalige Direktor des Guggenheim Museums.

<sup>685</sup> Den Kunstsammler Stephen Clark traf Nicolas de Staël nicht persönlich, aber er besuchte dessen Sammlung.

<sup>686</sup> Vgl. WV 1997, S.1067, Brief an Denys Sutton, New York, 5.3.1953.

<sup>687</sup> WV 1997, S.1067, Brief an Denys Sutton, New York, 5.3.1953.

<sup>688</sup> Im WV 1997 sind zehn Briefe an Rosenberg abgedruckt, die die erfolgreiche Zusammenarbeit dokumentieren.

<sup>689</sup> Vgl. Greilsamer 1998, S.242.

sich das Ende der Zusammenarbeit unter diesen Bedingungen äußerst negativ dar, da er an den Verkäufen keinen Anteil mehr hatte.

Paul Rosenberg, der nun auf der Vorarbeit Schempps aufbauen konnte, war ein angesehener und bedeutender Händler in New York. Er betrieb zunächst eine Galerie in Paris und eine Niederlassung in London und war während des Zweiten Weltkrieges ins Exil nach Amerika gegangen. Seine Sammlung umfasste vor allem die Kunst des 19. Jahrhunderts und das frühe 20. Jahrhundert. Er handelte mit Werken renommierter Künstler wie Géricault, Delacroix, Ingres, Courbet, Manet, Renoir, Van Gogh, Lautrec, Bonnard, Modigliani, Braque, Picasso und Matisse.<sup>690</sup>

Wie schon bei Dubourg, empfand es de Staël auch hier wieder als sehr schmeichelhaft und förderlich, neben bereits etablierten Künstlern gezeigt und zugleich auf eine Stufe mit ihnen gestellt zu werden. Greilsamer beschrieb die Bedeutung Rosenbergs für de Staël folgendermaßen:

*„Avec ce marchand-là, Nicolas de Staël franchit une frontière invisible qui le classe parmi les très grands peintres. Car Rosenberg appartient à cette caste de professionnels qui ne se trompent pas dans leurs choix. Les connaisseurs le savent, qui situent son nom dans la lignée des Paul Durand-Ruel, Ambroise Vollard, Daniel Henry Kahnweiler et Pierre Loeb.“<sup>691</sup>*

Die Beurteilung Greilsamers zeigt, dass das Renomé Rosenbergs enorm war. Allein von ihm vertreten zu werden war nach dieser Einschätzung ein Erfolg für sich. Die schnell einsetzende gesteigerte Anzahl von Werkverkäufen bestätigte diese Einschätzung. Kurz nach der Unterzeichnung des Vertrages zitierte der Kritiker Henry Mc Bride in der *Art News* Paul Rosenberg mit den Worten,<sup>692</sup> dass dieser für de Staël, und zwar nur für de Staël, das gleiche Risiko oder den gleichen Einsatz eingehen würde wie einst für die Kubisten.<sup>693</sup> Er erklärte im gleichen Interview, dass er de Staël als einen der bedeutendsten Künstler seiner Zeit ansehe. Das Interview wurde in der *Art News* veröffentlicht, einer der führenden amerikanischen Kunstzeitschriften. Diese Aussage Rosenbergs, die ein großes Vertrauen in das Werk de Staëls beweist, bewirkte, dass zahlreiche Sammler in New York de Staëls Werke kauften.<sup>694</sup> Es zeigt sich der große Einfluss und vor allem das Geschick Rosenbergs, die von ihm vertretenen Künstler zu vermarkten. Bereits kurz nach Abschluss des Exklusivvertrages begann er, Nicolas de Staël und seine Werke in Amerika zu vermarkten und versuchte durch

---

<sup>690</sup> Vgl. Greilsamer 1998, S.241-244ff; AK Paris 2003, S.127; AK Washington/ Cincinnati 1990, S.18.

<sup>691</sup> Greilsamer 1998, S.242.

<sup>692</sup> Vgl. McBride 1953.

<sup>693</sup> Siehe hierzu WV 1997, S.1101.

<sup>694</sup> Vgl. Hartmann 1995, S.53.

Zeitungsartikel und die in Aussicht gestellte Ausstellung auf ihn aufmerksam zu machen.

Nach dem Zusammenschluss mit Rosenberg wurden neue Projekte geplant. Rosenberg wollte scheinbar direkt an den Erfolg der Ausstellung bei Knoedler anknüpfen. So schrieb de Staël wenige Wochen nach Unterzeichnung des Vertrages seinem französischen Kunsthändler Jacques Dubourg: „*Cher Jacques, [...] Rosy veut organiser une exposition de mes petits travaux en novembre à l'ouverture de son nouveau local. Je travaille ici, ça commence à rendre.*“<sup>695</sup>

Demnach wollte Rosenberg schon möglichst bald eine Ausstellung mit de Staël realisieren und sogar mit dessen Werken seine neuen Räumlichkeiten eröffnen. Allerdings fand diese Präsentation, anders als hier beschrieben, erst 1954 statt.

In einem Brief an de Staël beschrieb Rosenberg kurze Zeit später<sup>696</sup>, dass er sich in einer neuen Galerie eingerichtet habe und dass der Verkauf sehr gut laufe. Die Nachfrage sei groß und er bat um Nachschub und trieb de Staël zu intensiver Arbeit an.<sup>697</sup> Die Verkäufe leerten sein Atelier. Mit der enormen Nachfrage stiegen zugleich die Preise für die Werke de Staëls. Duncan Phillips zeigte sich im November des Jahres 1953, als er *Musiciens* von Rosenberg erwarb, sehr erstaunt über den Preisanstieg für die Werke des Künstlers.<sup>698</sup> Rosenberg informierte de Staël darüber, dass auch höhere Preise die Nachfrage keineswegs gemindert hätten. De Staël erwähnte die neue Situation in einem bereits zitierten Brief an Dubourg: „*Et l’Amérique peut payer les tableaux beaucoup plus cher qu’elle ne les paye, dévaluant ou ne dévaluant pas. Moi, cela m’est égal, je suis aussi prêt à crever de faim demain si l’occasion se présente.*“<sup>699</sup> Demnach schien de Staël kein Interesse daran zu haben zu welchem Preis die Bilder verkauft wurden und ob dieser Preis überhaupt gerechtfertigt sei. Dennoch kam er der großen Nachfrage nach und schickte immer mehr Bilder nach Amerika, was folgender Auszug eines Briefes an Dubourg bestätigt:

„*Je les ai regardées [er spricht hier von *Les Bouteilles*] l’autre jour en me disant que c’est un âne, Rosy<sup>700</sup>, de préférer les premières fleurs qu’il a eues à ce tableau-là, mais ça, c’est éternel, il a toujours demandé des fleurs à tout le monde avant tout autre chose. Des fleurs pour des dames.*“<sup>701</sup>

Der Künstler klärte Jacques Dubourg darüber auf, welche Größe (nicht zu groß) und welche Motive die New Yorker Sammler interessierten. Rosenberg verlangte

---

<sup>695</sup> WV 1997, S.1110, Brief an Jacques Dubourg, Lagnes, Ende Juli 1953.

<sup>696</sup> Vgl. WV 1997, S.144, Brief Paul Rosenbergs an Nicolas de Staël vom 21.10.1953.

<sup>697</sup> Vgl. AK Paris 2003, S.144.

<sup>698</sup> Vgl. AK Washington/Cincinnati 1990, S.141.

<sup>699</sup> WV 1997, S.1121ff, Brief an Dubourg, Lagnes, 12.10.1953.

<sup>700</sup> Er nannte Paul Rosenberg in seinen Briefen, die nicht persönlich an Rosenberg gerichtet waren,

„Rosy“.

<sup>701</sup> WV 1997, S.1158, Brief an Jacques Dubourg, Ménerbes, Februar 1954.

vor allem Bilder, die sich gut verkaufen ließen etwa Blumenbilder. Für ihn stand der kommerzielle Erfolg im Vordergrund. Die enorme Nachfrage nach seinem Werk ließ de Staël 270 Bilder allein im Jahr 1954 malen.<sup>702</sup> Der Künstler ging demnach auf die Forderungen Rosenbergs ein und auch die angeforderten Bilder mit Blumenmotivik [Abb. 91; Abb. 92] wurden zum überwiegenden Teil auf dem amerikanischen Kunstmarkt verkauft.<sup>703</sup> Ob der Ikonographiewandel durch die großen Verkäufe begründet war, sei dahingestellt. Deutlich wird allerdings die Rolle des Kunsthändlers: Rosenberg versuchte Einfluss auf das Werk de Staëls zu nehmen und der Künstler kam diesen Forderungen teilweise nach. Es zeigen sich wiederum die engen Verflechtungen des 'Betriebssystems Kunst'. So schuf Nicolas de Staël zweifellos den Großteil seiner Werke eigenständig, das heißt ohne den Einfluss Dritter auf den Inhalt seiner Bilder. Allerdings zeigt die Vermarktung des Galeristen Paul Rosenberg, die Annahme durch das Publikum, der damit verbundene Absatz und die Forderungen des Händlers, dass der Künstler trotz seiner oben artikulierten Kritik, zum Teil darauf reagierte und er passte die Motive seiner Bilder der Nachfrage an.

Insgesamt erlaubte der neue Vertrag mit Paul Rosenberg de Staël erstmals eine finanziell komfortable Situation, die es ihm ermöglichte, ein Haus zu mieten, zu reisen und ein Schloss in der Provence zu kaufen [Abb. 93; Abb. 94].<sup>704</sup> Der amerikanische Markt bedeutete für ihn Wohlstand und eine verbesserte Lebenssituation.

Allerdings zeichnete sich die Beziehung zu Rosenberg nicht annähernd durch soviel Vertrauen, wie die zu Dubourg aus, im Gegenteil schien sie eher von Beginn an gespannt zu sein, was ein Brief an Dubourg verrät:

*„Non, si je suis ici, c'est que je veux essayer de rompre avec le siège Rosy quand il est là et les téléphones, quand il n'y est pas, de toutes sortes de gens très bien intentionnés qui réalisent un ensemble trop riche de possibilités, de jugements, de rêves divers dont je n'ai que faire. J'aimerais supporter mes petits succès comme un bœuf, mais, quoique bœuf par certaines côtés, je ne les supporte pas tels qu'ils sont.“<sup>705</sup>*

De Staël berichtete, dass er sich von Rosenberg zu sehr eingenommen und eingeengt fühlte und dem regelrecht entfliehen wolle. Er klagte, dass zu viele Menschen sich Urteile über sein Werk erlaubten und ihm Vorschriften dazu machten. Der Künstler hatte den Eindruck, seine einzige Aufgabe bestehe darin, die Anforderungen Rosenbergs zu realisieren. Es zeigt sich, dass de Staël sich zu

---

<sup>702</sup> Vgl. dazu im WV 1997 für das Jahr 1954 die Auflistung der Werknummern 744 bis 1010.

<sup>703</sup> Vgl. beispielsweise WV 1997 Werknummern: 484-589, 683-686, 688-689, 695-703, 511-522. Zwischen 1952 und 1955 entstanden eine Reihe von Blumenbildnissen. Davon wurde der überwiegende Teil auf dem amerikanischen Markt und größtenteils durch Rosenberg verkauft.

<sup>704</sup> Vgl. WV 1997, S.146.

<sup>705</sup> WV 1997, S.1121, Brief an Dubourg, Lagnes, 12.10.1953.

sehr unter Druck gesetzt fühlte. Dem zu entfliehen versuchte er die Zusammenarbeit mit Rosenberg einzugrenzen:

*„Pas de Rosy dans cette histoire Knoedler, je pense que vous êtes de plus en plus d'accord avec moi pour cela. Nous avons commencé en méfiance et finirons de la même façon. C'est logique, la dent du chien [...] Par conséquent, je signe ces papiers et vous choisissez un anonyme pour les sortir, ces tableaux, de là, et les ramener en France aussi vite que possible. [...] Toute autre façon provoquerait des courts-circuits inextricables et parfaitement inutiles. À part cela, je voudrais savoir ce qu'ils ont fait des tableaux sortis en votre nom et soi-disant pas vendus. Ceci par pure indiscretion. Ne les leur laissez pas gentiment, Jacques. Faites attention.“<sup>706</sup>*

Obwohl de Staël einen Exklusivvertrag für die USA mit Rosenberg abgeschlossen hatte, stand er, auch weiterhin in Kontakt mit anderen amerikanischen Kunsthändlern, etwa mit Knoedler. Allerdings ist nicht mehr nachvollziehbar um welche geschäftlichen Pläne es sich hier handelte.

Wie in den Briefen de Staëls dokumentiert wird, war das Ende des Jahres 1953 und die folgenden Wochen von viel Arbeit, in Vorbereitung auf die im Februar 1954 stattfindende Einzelausstellung bei Rosenberg, geprägt. Im Dezember 1953 schrieb Rosenberg,<sup>707</sup> dass er von de Staël eine bemerkenswerte Ausstellung erwarte und dass er mit ihm darin übereinstimme, dass sie ganz anders sein solle als die bei Knoedler. Im gleichen Monat bereits wurde das Konzept vorbereitet, de Staël versandte Rosenberg eine Liste seiner Hauptwerke der letzten Zeit, die ausgestellt werden sollten.<sup>708</sup>

Im Januar 1954 folgten einige weitere Briefe in denen de Staël beschrieb, dass er die Nachfrage kaum bewältigen könne<sup>709</sup> und er daher einige seiner Galeristen auf spätere Zeitpunkte vertrösten müsse. Kurz darauf erhielt er ein Telegramm Rosenbergs, in dem dieser seine Sorge ausdrückte, dass eine zu schnelle Produktion von Werken vor der Ausstellung einen schlechten Eindruck bei den Kunden hinterlassen könne. Besonders der Überfluss beunruhige und er versuchte de Staël zu bremsen.<sup>710</sup> De Staël reagierte darauf in folgendem Brief:

*„Cher Monsieur, au reçu de votre télégramm, je n'ai qu'une chose à vous dire: Vous faites ce que vous voulez. Mais ne me parlez plus d'exposition si vous ne voulez pas voir ces toiles-ci, on aurait très bien pu ne pas en parler du tout. Mais une exposition, pour moi, est ou n'est pas une nécessité plastique, pour vous c'est peut-être autre chose. [...] Pour moi, c'est simple, mon devoir est d'essayer de vous empêcher de faire une*

---

<sup>706</sup> WV 1997, S.1146, Brief an Jacques Dubourg, Ménèrbes, 16.1.1954.

<sup>707</sup> Vgl. WV 1997, S.148, Brief de Staëls an Paul Rosenberg vom 22.12.1953.

<sup>708</sup> Vgl. WV 1997, S.1136, Brief de Staëls an Paul Rosenberg vom 12.12.1953.

<sup>709</sup> Vgl. beispielsweise Brief an Jacques Dubourg, Ménèrbes, 1.1.1954 : „je bosse tant que je peux, liquidation Rosy dans 15 jours pour l'exposition“, WV 1997, S.1139.

<sup>710</sup> Paul Rosenberg hatte folgendes Telegramm geschrieben: „Vous pressez pas expédier toiles avant assez pour exposition autrement clients effrayés trop grande rapidité production amitiés“, WV 1997, S.1143.

*bêtise. Mais tout compte fait cela me regarde à peine. Ils sont à vous, ces tableaux, vous en faites ce que vous voulez. Et ceux qui sont là peuvent y rester ou je les donne à Jacques Dubourg de grand cœur. [...] P.S.: et ce que les clients pensent ou ne pensent pas m'est parfaitement indifférent au sujet de mon rythme de travail. Qu'ils regardent les tableaux, c'est tout. Merci.*"<sup>711</sup>

De Staël wirkte in diesem Brief gereizt. Vor allem interessierte er sich nicht dafür, wie das amerikanische Publikum seinen Arbeitsrythmus beurteile. Rosenberg sorgte sich einzig um den Profit, die Aussenwirkung auf den Kunden war für ihn von großer Bedeutung. De Staël dagegen verdeutlichte, wie elementar wichtig Ausstellungen und damit die Präsentation seiner Werke in der Öffentlichkeit waren.

Es folgen schließlich mehrere Briefe, die sich mit der Ausstellung beschäftigten. Zuletzt schienen die oben angesprochenen Probleme beseitigt und de Staël besänftigt, denn er erklärte *„ferez une exposition unique – pour moi, pour vous.“*<sup>712</sup>

Wenige Tage vor Eröffnung der Ausstellung schrieb de Staël an Dubourg:

*„L'exposition s'ouvre lundi après-midi. Je lui ai donné toutes les libertés possibles; il payera ces jours-ci, je crois; en attendant, j'ai l'esprit noir de toutes sortes de mauvaises pensées sur le commerce des tableaux en général et en particulier. Mais il est dit que les peintres remplis de fureur peignent bien.“*<sup>713</sup>

De Staël hatte seiner Meinung nach Rosenberg alle Freiheiten für die Ausstellung gelassen,<sup>714</sup> auch was die Vermarktung der Bilder betraf. Gleichzeitig äußerte er sich gerade dahingehend negativ und beschrieb, dass er Geschäfte mit den Bildern ablehne. Weiterhin erklärte er im gleichen Brief, dass Rosenberg *Nue*, welches er als ein Hauptwerk bezeichnete, zum Mittelpunkt der Ausstellung gemacht habe:

*„Rosy axe l'exposition sur le „Nu“ en hauteur, probablement parce que tout le monde aime cela, il dit que c'est un chef- d'œuvre. Il m'a gratifié d'une lettre de dix pages pour me dire qu'il ferait tourner l'exposition à travers tout les musées d'Amerique, mais il ne voit rien hors le commerce. C'est fatigant.“*<sup>715</sup>

Rosenberg plante demnach bereits zu Lebzeiten des Künstlers eine Wanderausstellung durch Amerika, welche jedoch erst nach dem Tod de Staëls (1955), realisiert wurde. Den kommerziellen Erfolg, der für Rosenberg im Vordergrund stand, beschrieb de Staël als ermüdend.

---

<sup>711</sup> WV 1997, S.1143, Brief an Rosenberg, Paris 11.1.1954.

<sup>712</sup> WV 1997, S.1150, Brief an Paul Rosenberg, Ménerbes, 18.1.1954.

<sup>713</sup> WV 1997, S.1154, Brief an Jacques Dubourg, Ménerbes, 6.2.1954.

<sup>714</sup> Dies wird auch in einem weiteren Brief deutlich: *„Reçu le catalogue de Rosy. Impossible de savoir ce qu'il accroche exactement, mais Kurt Valentin a promis à Cooper des photos et une critique exacte. Ça amuse tout cela, en diable sous les neiges du Vaucluse“*, WV 1997, S.1158, Brief an Jacques Dubourg, Ménerbes, Februar 1954.

<sup>715</sup> WV 1997, S.1154, Brief an Jacques Dubourg, Ménerbes, 6.2.1954.

Die Einzelausstellung *Recent Paintings by Nicolas de Staël* fand in New York in der *Galerie Rosenberg* vom 8. Februar bis zum 6. März 1954 statt. Wie der Titel beschreibt, zeigte de Staël 26 seiner neuesten Schöpfungen. Es waren fast ausschließlich Werke aus dem Jahre 1953, und auf besonderen Wunsch des Künstlers wurden zwei Bilder von 1954 gezeigt [Abb. 95; Abb. 96; Abb. 97].<sup>716</sup> Es wurden unter anderem auch einige unverkäufliche Werke aus privaten Sammlungen präsentiert.<sup>717</sup> Rosenberg führte damit dem amerikanischen Publikum den Erfolg der Werke und die Annahme durch die amerikanischen Sammler vor Augen. Mit der Auswahl und Präsentation der Werke wurde die neue Entwicklung des Künstlers aufgezeigt, denn im Unterschied zu der Ausstellung in der *Galerie Knoedler* wurden ausschließlich Werke der letzten Monate gezeigt.<sup>718</sup> Da de Staël, anders als bei der Knoedler-Ausstellung im Jahr zuvor, nicht extra zur Ausstellungseröffnung nach New York gereist war, war er auf Berichte seines Kunsthändlers angewiesen. So schrieb er Paul Rosenberg bereits einen Tag nach Eröffnung der Ausstellung einen ausführlichen Brief um zu erfahren, wie die Ausstellung aufgenommen worden war:

*„Cher Monsieur, suis inquiet sans nouvelles de l'exposition. Voudrais avoir la liste des tableaux accrochés si cela ne vous ennuie pas – la liste exacte. [...] Si vous n'avez pas le temps de m'écrire, faites-moi dire par votre secrétaire ce qui se passe.“*<sup>719</sup>

Es zeigt sich, dass de Staël ungeduldig darauf wartete zu erfahren wie die Ausstellung angenommen wurde. Er bat um Fotos, Zeitungsberichte und eine persönliche Einschätzung Rosenbergs über den Erfolg der Ausstellung.

Er wollte eine genaue Liste der präsentierten Werke sehen, was wiederum bestätigt wie viel Freiraum er Rosenberg in der Gestaltung der Ausstellung gelassen hatte, da er noch nicht einmal zu wissen schien, welche Bilder ausgestellt waren. Weiter schrieb er: *„Je voudrais aussi avoir les réactions des petits clans de village dont votre ami R... fait partie. Rien de ce qu'on dit d'idiot sur l'art n'est néfaste à un peintre, il en a besoin.“*<sup>720</sup> Er bat Rosenberg um einen detaillierten Bericht und wollte alles, jede Reaktion, jede noch so kleine Einzelheit, die über seine Werke gesagt wurden, erfahren.

*„Donnez-moi des photos. Dites-moi si vous êtes content ou pas vous-même de tout, votre très aimable télégramme datait du matin de l'ouverture, tout se passe après. Où en êtes-vous ? [...] Est-ce que Duncan Phillips et Chester Dale se sont dérangés ? Est-ce que vous voyez*

---

<sup>716</sup> Vgl. AK Washington/Cincinnati 1990, S.143.

<sup>717</sup> Laut Lawrence Campbell, der in der *Art News* einen Artikel zur Ausstellung veröffentlichte, waren es „ungefähr“ 10 Bilder von privaten Sammlern, vgl. Campbell 1954.

<sup>718</sup> Die Ausstellung in der *Galerie Knoedler* präsentierte Arbeiten aus dem Zeitraum von 1948 bis 1953.

<sup>719</sup> WV 1997, S.1155, Brief an Rosenberg, Ménerbes, 9.2.1954.

<sup>720</sup> WV 1997, S.1155, Brief an Rosenberg, Ménerbes, 9.2.1954.

*que je peins mieux, d'une façon plus libre que du temps des premières fleurs que je vous ai données ? Si oui ou non, dites-le-moi. Nous (ne) ferons de grandes choses ensemble qu'à la condition d'être francs l'un envers l'autre, croyez-moi je tiens à mes tableaux comme à ma propre peau et ne les massacre qu'en conséquence.*"<sup>721</sup>

Diese Worte verdeutlichen, dass er auf die Reaktion Rosenbergs und vor allem anderer wichtiger Persönlichkeiten der New Yorker Kunstszene, wie Phillips und Dale sehr gespannt war. Beide waren waren einflussreiche und bedeutende Sammler in New York. Chester Dale war Stiftungsgründer der *National Gallery of Art* in Washington und vermachte nach seinem Tod dem Museum seine Sammlung, die Werke nahezu aller wichtigen Künstler beinhaltet, die Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts in Paris gelebt hatten.<sup>722</sup> De Staël interessierte sich demnach nicht einfach nur für die Reaktion des breiten Publikums auf seine Ausstellung, sondern vor allem für die Reaktion der wichtigen Kunstsammler, von Menschen, die die Kunstszene prägten und die ihm durch ihr Interesse, durch den Ankauf von Werken, weiterhelfen könnten. Die Unruhe de Staëls zeigt sich im Nachhinein als unbegründet. Die Ausstellung wurde sehr gut angenommen und eine Anzahl von Bildern wurde direkt verkauft.<sup>723</sup>

Das Ansehen Rosenbergs als renommierter Kunsthändler, der einige der bekanntesten Künstler der Epoche vertrat, verstärkte ohne Zweifel das Vertrauen der Sammler und ihre Hoffnung auf eine erfolgreiche Spekulation. Auch die Presse veröffentlichte positive Kritiken. So erschien ein Artikel in *Art Digest*<sup>724</sup> und Lawrence Campbell<sup>725</sup> beschrieb de Staël in *Art News* als einen der wenigen jungen Maler der frei sei von den Fesseln der Älteren, der ein bemerkenswertes Debut im letzten Jahr gemacht habe. Er verwies auf den Text von Thomas Hess, der zur Ausstellung bei Knoedler verfasst wurde. Die neue Ausstellung sei nicht wesentlich anders als die andere, sie mache jedoch neugierig, mehr von diesen und ähnlichen Werken zu sehen. Im Gegensatz zu den teilweise negativen Rezensionen in Frankreich, kritisierte man in den USA die Annäherung an die Figuration nicht als Rückschritt.

Zusammenfassend betrachtet verzeichnete de Staël in Amerika innerhalb kurzer Zeit sehr große Erfolge. Dabei waren vor allem auch die Galeristen und Kritiker von Bedeutung, die bei der Vermarktung der Werke prägenden Einfluss hatten. Die Karriere de Staëls in Amerika hatte mit einer eher zufälligen Begegnung in Paris begonnen, als er 1947 Theodore Schempp traf, der als erster seine Werke in

---

<sup>721</sup> WV 1997, S.1155, Brief an Rosenberg, Ménerbes, 9.2.1954.

<sup>722</sup> Vgl. I 2007; Cabanne 2004, S.145.

<sup>723</sup> Vgl. AK Paris 2003, S.169.

<sup>724</sup> Vgl. WV 1997, S.1155.

<sup>725</sup> Vgl. Campbell 1954, S.46.

Amerika vertrieb. Im Folgenden konnte de Staël Gruppen- und Einzelausstellungen in den USA in verschiedenen Galerien erwirken. Zudem erfreuten sich seine Werke bei den amerikanischen Sammlern großer Beliebtheit. Sie wurden unter anderem durch Ankäufe in die *Phillips Collection* und das *Museum of Modern Art* integriert. 1952 knüpfte de Staël wichtige Kontakte zu den renommierten Kunsthändlern Knoedler und Rosenberg, mit dem er 1953 einen Exklusivvertrag für Amerika abschloss. Gerade die Einzelausstellungen in den Galerien und ihre Vermarktung schienen seiner Karriere und seiner steigenden Bekanntheit sehr förderlich gewesen zu sein. De Staël orientierte sich an Kunsthändlern deren Künstler Aufmerksamkeit genossen. Er wusste, wie stark der kommerzielle Erfolg von der Akzeptanz bei den Kritikern abhing.

Innerhalb nur weniger Jahre wurde er in Amerika, im Gegensatz zu Frankreich, zu einem sehr gefragten Künstler. Renommierte Galerien vertraten ihn und er konnte sogar Museumsankäufe und –ausstellungen erreichen, was die Anerkennung seines Werkes von staatlicher Seite dokumentiert. Die Nachfragen leerten auch nach Anheben der Preise das Depot seines Ateliers.

Der Grund für seinen Erfolg lag vor allem darin, dass ihm in Amerika die Möglichkeit geboten wurde, mit mehreren Ausstellungen auf sich aufmerksam zu machen. Wie bereits zu Beginn der 1940er Jahre in Paris, so knüpfte er auch hier beinahe nahtlos an den Erfolg vorangegangener Ausstellungen an und er wurde von renommierte Galeristen gefördert, deren Ruf die Kunstsammler von der Qualität der Werke überzeugte.

De Staël nahm seine Chance wahr und schloss mit Rosenberg einen Exklusivvertrag für die USA ab, der für ihn das Ende seiner finanziellen Probleme bedeutete. Für diesen Vertrag beendete er 1953 die langjährige Geschäftsbeziehung zu Theodore Schempp, der seine Werke in den USA vertreten hatte und sich wesentlich für seinen Erfolg dort verantwortlich gezeichnet hatte. Der Bruch erfolgte relativ schnell. Gründe dafür liegen neben dem Abschluss des Vertrages wohl auch in Unstimmigkeiten, die im Zuge der Vorbereitung und Durchführung der Ausstellung in der *Galerie Knoedler* auftraten. Zweifelsohne sah de Staël im Zusammenschluss mit Rosenberg eine große Chance und die Geschäftsbeziehung zu Schempp schien ihm nicht mehr sehr Erfolg versprechend zu sein.

Aufgrund des Renommés Rosenbergs und seines Geschicks in der Vermarktung de Staëls stellten sich schnell große Erfolge ein. De Staël konnte kaum der rapide ansteigenden Nachfrage gerecht werden. So schuf er allein im Jahr 1954 eine Anzahl von 270 Werken und in seinen letzten Lebensmonaten 1955 über 80 Bilder.

Unbestritten waren für den großen Erfolg in den USA die Galeristen wichtig. Es konnte gezeigt werden, dass die unterschiedliche Arbeitsweise der Galeristen auch unterschiedlich positive Ergebnisse erzielte. Carré beispielsweise, sammelte die Werke de Staëls ohne sie auszustellen, Rosenberg dagegen war am schnellen Verkauf interessiert und brachte dem Künstler somit finanzielle Unabhängigkeit. De Staël wurde dieser Anforderung gerecht, indem er immer mehr Werke malte. Die Beziehung de Staëls zu Rosenberg war, wie anhand der Briefe deutlich wird, immer geschäftlich und distanziert.<sup>726</sup> Hinweise auf eine freundschaftliche oder vertraute Beziehung wie zu Dubourg oder zeitweise auch zu Schempp waren nicht zu finden.

### **5.2.4 Zwischenergebnis: Vergleich einer Rezeption des Werkes in Frankreich und in den USA**

Der Zeitraum 1950 bis 1955 zählt zu den erfolgreichsten Jahren in der Karriere Nicolas de Staëls. Dennoch fällt auf, dass die Entwicklung seiner Karriere zwischen 1950 und 1954 in Frankreich nicht so schnell voranschritt wie in Amerika. Trotz seiner Erfolge in Übersee stagnierte seine Ausstellungstätigkeit in Frankreich, zudem fand er seine Werke teilweise äußerst negativ kritisiert. Wie ist diese Diskrepanz zu erklären?

Das Werk Nicolas de Staëls spiegelt, vielleicht wie kaum ein anderes, die vorherrschenden Diskurse der damaligen Zeit wider: die französische Kunstszene wurde geprägt durch die Diskussion um Abstraktion und Figuration. Auf dem amerikanischen Kunstmarkt jedoch wurde diesem Konflikt, der in Europa als unüberwindbares Problem galt, kaum Bedeutung beigemessen. Vordergründiger beschäftigte sich die US-amerikanische Kunstszene mit der Frage nach dem Kunstzentrum: Paris – New York.

Nicolas de Staël kam zu einer Zeit nach New York, in der sich noch nicht eindeutig herausgestellt hatte, wer die neue Metropole der Kunst sein würde. Sein künstlerischer Aufstieg kann nicht getrennt werden von der Rivalität zwischen der *New York School* und der *École de Paris*. Bei der Beurteilung seiner Werke in Amerika wird oft der starke sinnliche Charakter der Werke, die Erfahrung der Materie und Farben deutlich betont. Zudem wurde hier mehr Wert darauf gelegt,

---

<sup>726</sup> De Staël sprach Paul Rosenberg in seinen Briefen beispielsweise immer mit „*Cher monsieur*“ an. Die Briefe an Theodore Schempp und Jacques Dubourg dagegen waren persönlicher formuliert und spiegeln ein vertrauliches Verhältnis wider.

Nicolas de Staël in die Tradition der französischen Malerei, etwa in die Reihe der Impressionisten und Fauvisten zu stellen.<sup>727</sup>

Doch worauf begründete sich letztlich de Staëls Erfolg? Die abstrakte Kunst wurde in Amerika noch abgelehnt, man fürchtete sie vertrete kommunistische Werte,<sup>728</sup> und die junge amerikanische Kunst fand zunächst noch keine Unterstützung. De Staël vertrat genau das, was zu diesem Zeitpunkt in den USA gesucht wurde: einen französischen Maler der *École de Paris*, einen Künstler der alten Metropole.<sup>729</sup> Ab Ende 1950 verkaufte er sehr schnell eine große Anzahl von Werken und wurde zügig unter den amerikanischen Händlern bekannt. Die so genannte „*underground reputation*“<sup>730</sup> ist wohl vor allem auf die Rolle seiner beiden Händler in Amerika, Schempp und Carré, zurückzuführen. Wenige Jahre später bei seiner ersten Einzelausstellung in der *Galerie Knoedler* 1953 war de Staël bereits in den USA etabliert und hatte Sammler und Kritiker von sich überzeugt.

#### 5.3 Gilt Nicolas de Staël als Avantgardekünstler?

Die Zeit von 1952 bis 1955 war von einer enormen Schaffenskraft geprägt, in der der Künstler innerhalb kurzer Zeit mehr als zwei Drittel seines überlieferten Gesamtwerks schuf. Er konnte zudem große wirtschaftliche Erfolge verzeichnen, was nicht zuletzt auf die Unterstützung seiner Galeristen vor allem in den USA zurückzuführen ist.

Die größere Werkproduktion stand demnach mit dem wirtschaftlichen Erfolg in Zusammenhang. De Staël reagierte direkt auf die steigende Nachfrage des Kunstmarktes. An dieser Stelle sei auf das *Betriebssystem Kunst* mit seinen vielfältigen Verflechtungen verwiesen, auf die direkten Verbindungen von 'Werkproduktion' und den Verkäufen und damit der internationalen Distribution, die einen gesteigerten Bekanntheitsgrad des Künstlers und seiner Werke mit sich brachte.

Wie deutlich wurde, wandelte sich das Werk Nicolas de Staëls ab 1952 erneut. Er verband in seinen neuen Bildern die Abstraktion mit der Figuration und übertrat damit eine Grenze. Er geriet auf Grund dessen zwischen die 'Fronten' und wurde in Europa zu einem umstrittenen Einzelkämpfer, da vor allem die Befürworter der Abstraktion seine neuen Werke als Rückschritt und 'anti-modern' verurteilten. Die

---

<sup>727</sup> Vgl. dazu auch Lledo 1995, S.138ff.

<sup>728</sup> Zur Erinnerung seien in diesem Kontext hier nur der Koreakrieg und die McCarthy-Ära genannt.

<sup>729</sup> Vgl. AK Washington/Cincinnati 1990, S. 13. ff.

<sup>730</sup> Der Ausdruck „*underground reputation*“ wurde 1951 von Thomas Hess in seiner Kritik zur ersten Einzelausstellung de Staëls in Amerika bei Theodore Schempp verwendet, vgl. Hess 1951, S.49.

---

Vertreter der Figuration begrüßten hingegen den Wandel als ein spätes Einsehen, sich endlich der 'richtigen, wahren' Kunst zuzuwenden.

Rückblickend bleibt festzuhalten, dass de Staël die einseitige zeitgenössische Sichtweise in seinen neuen Werken überwand. So war sein Hauptanliegen nicht eine Rückkehr zur Figuration, sondern vielmehr eine 'Verbindung' von Abstraktion und Figuration. Er bezog damit eine Position gegen den allgemeinen Trend. Im Sinne der Avantgarde sollte sich das Werk eines großen Künstlers durch starke Innovationen auszeichnen. Die Innovations- und Überzeugungskraft der Kunst de Staëls lag gerade in jener Vereinigung von höchst expressivem Ausdruck und der Befreiung von festgelegtem Formenvokabular. Die Bezeichnung als Avantgardenkünstler verdient de Staël besonders mit Blick auf die letzten Werke seines Wirkens, mehr noch als mit den Arbeiten aus den Jahren 1943-48.

## 6. ENDE EINER KARRIERE

### 6.1 Die Tradition der Deutungsgeschichte von Selbstmorden von Künstlern in der Kunstgeschichte

Es steht einer kunsthistorischen Untersuchung nicht an über die Ursachen und Modalitäten eines 'Freitodes' zu urteilen. In Anbetracht des endlich erreichten Erfolges überrascht jedoch das jähe Ende Nicolas de Staëls. Die bisherige künstlerische Entwicklung gäbe soweit keinen Anlass für ein solch abruptes Ende, weshalb die Gründe in der biographischen Situation gesucht werden (s.u. 6.2.). Jedoch wurde im Kontext eines Künstlerlebens dem Freitod stets eine eigene Bedeutung zugemessen, so sei zunächst auf diese besondere 'Tradition' und deren kultureller Bedeutung und Bewertung geschaut.

Der Künstler wird seit der Antike mit unterschiedlichen Eigenschaften belegt. Ein immer wiederkehrendes Hauptmerkmal ist die Zuordnung zum 'melancholischen', saturnischen Temperament:

*„Seine Grübelei, seine selbstzerstörerische Haltung, die als die dunkle, wahnsinnige Seite des Genies betrachtet wurde, ging seiner Schöpfung voraus. Der Orpheus-Mythos erzählt vom Ahnherrn des leidenden Künstlers. Im Schmerz findet er die Kraft zum Singen. Vor allem Vincent van Gogh ist zum Garant dieses Künstlertyps erkoren worden.“<sup>731</sup>*

Selbsterstörung und Melancholie gelten demnach als 'natürliche' Eigenschaften des Künstlers. Oft wird der Selbstmord eines Künstlers direkt mit seinem Werk in Verbindung gebracht. Als Begründung wird angeführt, dass der Künstler Kritik an seiner Schöpfung als Demystifikation seiner selbst als Künstler und seines Werkes empfindet, was letztendlich eine Katastrophe auslöst und der letzte Ausweg scheint schließlich der Freitod. Bättschmann beschrieb die Situation wie folgt:

*„Zugleich zeigt sich die geniale künstlerische Subjektivität als eine wahnhaftige Selbsttäuschung. Deren Fatalität ist zweifach: der Wahn ist die Bedingung des Schaffens – seine Beseitigung führt zur Lähmung und zum*

---

<sup>731</sup> Von Graevenitz 2000, S.167f.

*Tod des Künstlers oder zur Zerstörung des Werks, - und er ist eine Form von Entfremdung, die nicht mehr zu heilen ist.“<sup>732</sup>*

Dieser häufig vorzufindenden These stellte von Beyme eine detaillierte Untersuchung entgegen. Er beschrieb, dass die Selbstmordrate bei den Künstlern der Avantgarde um 4 % und damit erheblich über dem Durchschnitt der Bevölkerung liege. Der Autor begründete dieses Phänomen mit Migration, die einerseits durch politische Unterdrückung als Folge von Diktaturen in der Avantgardekunst verstärkt wurde. Andererseits hätten die meisten Künstler eine akademische Ausbildung genossen, die häufig mit einer Reise in ein fernes Land verbunden war. Die Künstler beherrschten die Sprache dieses Landes oft kaum oder gar nicht und zusätzlich hatten Urbanisierung und Heimweh häufig zur Folge, dass sie sich nur schwer oder gar nicht in die Gesellschaft integrierten. Nicht selten versuchten sie die soziale Isolierung durch einen hohen Koffein-, Alkohol- und Nikotin-Missbrauch zu kompensieren. Viele Formen der Selbstzerstörung hatten soziale Ursachen. Es bleibt auffällig, dass die höchste Selbstmordrate unter emigrierten Künstlern auftrat. Der Autor stellte zudem fest, dass der Freitod – wie bei anderen Personen auch – selten in Zeiten der bittersten Armut erfolgte. Oftmals waren die Gründe vielschichtig und lagen begründet in Krankheit und Unfällen bis zu Beziehungsstress oder Vereinsamung. Auch Zweifel an der künstlerischen Identität und Krisen der Akzeptanz haben bei Selbstmorden von Künstlern eine Rolle gespielt (Kirchner 1938, Paalen 1959). Auffällig ist, dass außer Lehmbruck (1919) und Rothko (1970) alle Künstler, die freiwillig aus dem Leben traten, in der Emigration lebten, wie Domínguez, Gorky, Kirchner, Paalen, Pascin, Seligmann und de Staël.<sup>733</sup>

### **6.2 Der Freitod Nicolas de Staëls**

Obwohl sich Nicolas de Staël gerade in der erfolgreichsten Phase seiner bisherigen Karriere befand, verschlechterte sich sein Lebensgefühl, und man hat vielfach nach Gründen gesucht. Am 16. März 1955 stürzte sich der Künstler von der Terrasse seines Ateliers in Antibes in den Tod. Die Ursachen für den Selbstmord waren vielschichtig, Gesundheitsprobleme, Schlaflosigkeit, Beziehungsprobleme und Stress ließen sich anführen. Der Künstler hatte seit längerer Zeit über den Freitod nachgedacht, denn ein enger Freund beschrieb bereits im Sommer 1954:

---

<sup>732</sup> Bättschmann 1997, S.101f.

<sup>733</sup> Vgl. von Beyme 2005, S.95f, S.844ff.

*„Nicolas de Staël est en danger. En danger de mort. Il veut se tuer, pour une femme. C'est un homme au dernier degré de l'accablement sur qui je veille en moment. Il faut ne penser qu'à le persuader de continuer à vivre. Je préviens Bauret, Dubourg.“*<sup>734</sup>

Pierre Lecuire lieferte in diesen wenigen Sätzen eine Erklärung für die schwierige Situation de Staëls. Der Künstler hatte sich Anfang Herbst 1954, wenige Monate nach der Geburt seines Sohnes Gustave von seiner Familie endgültig getrennt. Der Grund war wohl vor allem sein Verhältnis zu Jeannine Matthieu, die er bereits im Jahr zuvor kennen gelernt hatte. Allerdings scheiterte diese Beziehung, denn Jeannine war verheiratet und trennte sich nicht von ihrer Familie. De Staël richtete sich im Herbst 1954 in Antibes ein Atelier ein.<sup>735</sup> Ein angelsächsischer Besucher fand ihn *„more Angst-ridden than ever, guilty at having left his family and in desperate need of reassurance over his work.“*<sup>736</sup> Getrieben von Selbstvorwürfen verbrachte er 1955 einen einsamen Winter in Antibes.

Neben den persönlichen Problemen schienen auch Unsicherheiten über die Entwicklung seines Werkes eine Rolle zu spielen. Fieberhaft arbeitete er an vielen Bildern gleichzeitig. Skeptisch über deren Qualität lud er Douglas Cooper ein, die Werke zu betrachten. Noch wenige Monate vorher hatte sich de Staël in einem Brief an Dubourg über Cooper folgendermaßen geäußert: *„Aujourd'hui visite Douglas Cooper, très important pour l'avenir édition, critique, etc.“*<sup>737</sup> Er erhoffte sich demnach vom Besuch des einflussreichen Kunstsammlers und Kritikers Unterstützung für seine neuen Werke. Allerdings zeigte sich dieser sehr skeptisch und fand die Bilder zu dekorativ.<sup>738</sup> Nicolas de Staël versuchte sich in zwei Briefen<sup>739</sup> zu rechtfertigen und seine Entwicklung zu begründen.

Der Ausblick auf das Jahr 1956 schien Erfolg versprechend, es waren Ausstellungen geplant und eine weiterhin große Nachfrage nach seinem Werk, zumindest auf dem amerikanischen Markt, schien sich ebenso abzuzeichnen. Auch in Frankreich wurde Anfang des Jahres in *Connaissance des arts* ein Artikel veröffentlicht,<sup>740</sup> in dem de Staël unter den zehn bekanntesten jungen Künstlern in Frankreich aufgeführt wurde. Trotz dieses Artikels ist sich ein Großteil der Autoren<sup>741</sup> darüber einig, dass de Staël vor seinem Tod in Frankreich

---

<sup>734</sup> AK Paris 2001/2002a, S.56: Auszug aus den *Journal des années Staël* Juli-August 1954. Das Journal entstand zwischen 1945 und 1955 und ist bisher unveröffentlicht.

<sup>735</sup> Vgl. Greilsamer 1998, S.256.

<sup>736</sup> WV 1997, S.166, John Richardson beschrieb seine Eindrücke nach einem gemeinsamen Besuch mit Douglas Cooper bei Nicolas de Staël.

<sup>737</sup> Vgl. WV 1997, S.1139, Brief an Jacques Dubourg, Ménerbes, 1.1.1954.

<sup>738</sup> Vgl. AK Paris 2003, S.171.

<sup>739</sup> Vgl. WV 1997, S.1239, Brief an Douglas Cooper, Antibes, Januar 1955; des Weiteren WV 1997, S.1244ff, Brief an Douglas Cooper, Antibes, Januar, 1955.

<sup>740</sup> Vgl. Charensol 1955, S.29-35.

<sup>741</sup> Vgl. WV 1997, S.105, S.882; Bouchet 2003, S.54; Greilsamer 1998, S.277.

ausschließlich bei einem kleinen Fachpublikum und nicht in einer breiten Öffentlichkeit Bekanntheit erlangte.

Wenige Wochen vor seinem Tod zeugen seine Briefe an Jacques Dubourg von Überlastung, de Staël wirkte äußerst gereizt: „*ne me prenez pas pour une usine, je ne fais que ce que je peux.*“<sup>742</sup> Der Künstler fühlte sich von den Forderungen des Galeristen erschöpft. Die Verfassung de Staëls verschlechterte sich zusehends, er hatte gesundheitliche Probleme und litt an Schlaflosigkeit und extremer Anspannung. Seinem Galeristen Jacques Dubourg schrieb de Staël kurz vor seinem Freitod: „*Je n'ai pas la force de parachever mes tableaux.*“<sup>743</sup>

Worin auch immer die Beweggründe für den Selbstmord, am 16. März 1955, gelegen haben mögen, restlos nachvollziehbar wird er nicht werden. Im Nachhinein wurden verschiedene Theorien konstruiert, die sich vor allem auf sein Werk bezogen. Einerseits wurde behauptet, sein Selbstmord hänge mit der Einsicht zusammen, dass die Rückkehr zur Figuration einen Rückschritt oder Irrweg bedeutet habe und dass dieses Eingeständnis ihn in den Tod getrieben habe<sup>744</sup>. Es wird demnach ein Zweifel an der künstlerischen Identität gehegt und Krisen bei der Akzeptanz der Werke aufgeführt und damit auf ein klassisches Symbol der Künstlerlegende zurückgegriffen: Der Selbstmord wird damit begründet, dass der 'missverstandene' Künstler die Kritik an seinem Werk nicht ertragen konnte. Solche und ähnliche Theorien traten allerdings einige Jahre nach seinem Tod erstmals auf. Andere Autoren<sup>745</sup> behaupteten hingegen, der große Erfolg vor allem in Amerika und die ständigen Forderungen nach neuen Bildern hätten ihn ausgelaugt und schließlich in den Selbstmord getrieben. Wiederum andere Gerüchte besagten, dass der 'Selbstmord' ein Unfall unter Alkohol- oder Medikamenteneinfluss gewesen sei.<sup>746</sup>

So unterschiedlich die Begründungen für den Freitod de Staëls auch sein mögen, fest steht lediglich, dass kurz nach de Staëls Tod ein regelrechter 'Boom' auf das Werk und die Person des Künstlers losbrach und der plötzliche Tod des Künstlers in der Beurteilung seines Werkes eine große Rolle zu spielen begann.

---

<sup>742</sup> WV 1997, S.1256, Brief an Jacques Dubourg, Antibes, 26.2.1955.

<sup>743</sup> WV 1997, S.1263.

<sup>744</sup> „*This turning away from abstraction caused much consternations in some quarters. There were critics who felt their warnings were vindicated by the artist's suicide in 1955. Having „betrayed“ abstraction, the theory goes. De Staël could not face the dishonor of his figurative paintings*“, Hilton 1958, S.60; „*Dieses „Wiederaufgreifen des Sichtbaren“ war für de Staël keine Konversion, sondern ein Neuanfang. Aber auf Dauer kam er damit in eine Sackgasse, aus der scheinbar noch nicht einmal der Rückweg half. In einem Abschiedsbrief an seinen Galeristen schrieb er, dass er keine Kraft mehr habe, seine Werke zu vollenden, und stürzte sich [...] von der Terasse seines Ateliers*“, Huther 1994, S.3; vgl. des Weiteren: Schmitz 1994, ohne Seitenangaben; Brulé 1957, S.54, S.62.

<sup>745</sup> Vgl. exemplarisch Lledo, S.232f.

<sup>746</sup> Vgl. Chastel 1955; Gindertael, S.319f, Brulé 1957, S.54.

### 6.3 Rezeption nach dem Tod des Künstlers

#### 6.3.1 Rezeption in Frankreich

Wie dargestellt wurde, erschienen bis 1955 zunehmend Artikel in Zeitungen und Zeitschriften, welche die Ausstellungstätigkeit Nicolas de Staëls dokumentierten. Das Bekanntwerden seines Selbstmordes brachte eine stärkere Beachtung mit sich und der Fokus der Aufmerksamkeit veränderte sich. So wurden im Gegensatz zu den Vorjahren eine Flut von Artikeln unterschiedlicher Autoren in verschiedenen Zeitschriften im In- und Ausland veröffentlicht. Wenige Tage nach seinem Tod erschienen im März 1955 teilweise mehrseitige Artikel in nationalen und internationalen Zeitschriften, die über den Selbstmord des Künstlers berichteten. So erschienen zeitgleich am 25. März 1955 verschiedene Nachrufe im In- und Ausland, die von unterschiedlichen Autoren verfasst wurden. Insgesamt fanden sich über einen Zeitraum von wenigen Wochen Nachrufe hauptsächlich in Tageszeitungen, etwa *Nice-Matin*<sup>747</sup>, *Le Monde*<sup>748</sup>, *Figaro*<sup>749</sup>, *Beaux Arts*,<sup>750</sup> *New York Times*<sup>751</sup> und Anfang April auch in *Art Digest*.<sup>752</sup> Fachzeitschriften widmeten sich erst Wochen oder Monate nach dem Tod Nicolas de Staëls dem Künstler und seinem Werk. Für das Jahr 1955 und 1956, meist anlässlich seines ersten Todestages, fanden sich Artikel<sup>753</sup> in der *Nouvelle Revue Française*<sup>754</sup>, in der *Cimaise*<sup>755</sup>, in *Cahiers d'Art*<sup>756</sup>, in *Art News*<sup>757</sup>, in *Preuves*<sup>758</sup>, im *Burlington Magazine*<sup>759</sup>, in *France Observateur*<sup>760</sup> und der *Le Monde*.<sup>761</sup> Im Folgenden werden einige dieser Artikel detaillierter betrachtet.

In der Tageszeitung *Nice-Matin* erschien nach dem Selbstmord Nicolas de Staëls ein Artikel, der über den Tod des Künstlers in Antibes berichtete:

*„À Antibes le peintre Nicolas de Staël se jette du haut de la terrasse de son atelier. Peintre réputé – dit on - [...] Nicolas de Staël n'était pas très connu dans Antibes où il habitait depuis plusieurs mois [...] Il peignait beaucoup et l'on dit qu'il exposait dans des galeries renommées, tant aux Etats-Unis qu'à Paris.“*<sup>762</sup>

---

<sup>747</sup> Vgl. N.N. 1955, S.4; des Weiteren N.N. 1955a, ohne Seitenangabe.

<sup>748</sup> Vgl. Chastel 1955, S.8.

<sup>749</sup> Vgl. N.N. 1955c, ohne Seitenangabe.

<sup>750</sup> Vgl. Gindertael 1955a, S.6.

<sup>751</sup> Vgl. N.N. 1955b, S.4.

<sup>752</sup> Vgl. N.N. 1955d, S.34.

<sup>753</sup> Weitere Artikel finden sich im WV 1997, S.741.

<sup>754</sup> Vgl. Solier 1955, S.923-926; Arland 1956, S.904-908.

<sup>755</sup> Vgl. van Gindertael 1955, S.3-8; Wescher 1956, S.15-19.

<sup>756</sup> Vgl. Zervos 1955, S.265-276.

<sup>757</sup> Vgl. Porter 1955, S.51f.

<sup>758</sup> Vgl. Ulatowski 1956, S.76-78.

<sup>759</sup> Vgl. Cooper 1956, S.140-146.

<sup>760</sup> Vgl. Limbour 1956, S.16-17.

<sup>761</sup> Vgl. Chastel 1956, S.6.

<sup>762</sup> N.N. 1955, S.4.

Nach dieser Einleitung folgte eine Beschreibung des Auffindens des Toten und anschließend wurden Vermutungen über die Beweggründe des Selbstmordes formuliert. So erwähnte der Autor, dass die Polizei die „*Tat eines Hoffnungslosen*“<sup>763</sup> vermute, da Abschiedsbriefe gefunden worden seien. Insgesamt wurden das Werk de Staëls, sein Werdegang und seine Erfolge in diesem Artikel kaum oder gar nicht erwähnt. Vielmehr ging der Verfasser ausführlich auf das Auffinden des Toten und auf Berichte von Augenzeugen, der Polizei und des Arztes, der die Todesursache feststellen musste, ein. Der Autor schien sich der Tatsache, dass es sich um den Tod eines bekannten Künstlers handelte, offensichtlich nicht bewusst, er verstand den Selbstmord als Hauptanliegen seines Artikels. Die täglich erscheinende regionale Zeitung *Nice-Matin* ist keine Fachzeitschrift, aber im Süden Frankreichs weit verbreitet. Die Art der Darstellung zeigt, dass die Bekanntheit Nicolas de Staëls in der breiten Öffentlichkeit begrenzt gewesen ist.

Dass der Artikel nicht positiv aufgenommen wurde, beweist die Tatsache, dass die Zeitschrift bereits eine Woche später die vorher getroffenen Aussagen revidieren musste. Am 25. März wurde ein zweiter Artikel, zusammen mit einer Photographie des Verstorbenen, in der *Nice-Matin* veröffentlicht. Der Text begann mit dem Satz: „*Nicolas de Staël, dont la carrière vient de se terminer si tragiquement à Antibes, la semaine dernière, était un des plus fermes espoirs de la peinture contemporaine.*“<sup>764</sup> Schon in diesen wenigen Worten wird deutlich, dass sich der Ton des Artikels im Gegensatz zu der ersten Veröffentlichung geändert hatte. Der Tod de Staëls wurde nun als tragisch dargestellt und der Künstler selbst als eine der großen Hoffnungen der zeitgenössischen Malerei beschrieben. Nach dieser Einleitung folgte eine kurze Biographie des Künstlers und eine recht detaillierte Darstellung seines Werdeganges. Folgende Worte beendeten den Artikel:

*„En quelques années, Nicolas de Staël, avait acquis un style si personnel et une telle puissance que les plus grandes galeries de France et d’Amérique se disputaient ses œuvres. Il avait reçu des offres de contrat se chiffrant par millions [...] Aussi exigeant qu’aventureux, ce jeune peintre était, [...] un être exceptionnel, d’une puissance de séduction extraordinaire, brillant et enjoué, et il est bien difficile de réaliser comment au seuil de la gloire, il se soit résolu à briser une si éblouissante carrière.“*  
765

Der Autor beschrieb Nicolas de Staël als einen Künstler, der zu Lebzeiten große Erfolge in Amerika und Frankreich feiern konnte. Zudem handele es sich bei ihm um eine besondere und außergewöhnliche Persönlichkeit. Aus welchem Grund

---

<sup>763</sup> N.N. 1955, S.4.

<sup>764</sup> N.N. 1955a, ohne Seitenangabe.

<sup>765</sup> N.N. 1955a, ohne Seitenangabe.

eine Woche nach dem ersten Artikel diese Richtigstellung erschien, in dem sich der Ton der Aussage vollkommen verändert hatte, ist aus heutiger Sicht nicht mehr nachvollziehbar. Zu vermuten ist allerdings, dass die Familie oder Freunde des Verstorbenen einen detaillierten Nachruf wünschten und unter Umständen Einfluss auf die Darstellung nahmen.

Ein weiterer, ausführlicher Artikel wurde von André Chastel<sup>766</sup> in *Le Monde* veröffentlicht. Der Kunsthistoriker hatte Nicolas de Staël schon früh gefördert. Ab 1950 verfasste er regelmäßig Artikel<sup>767</sup>, die über seine Ausstellungstätigkeit im In- und Ausland berichteten. Einführend beschrieb der Autor, dass de Staël sich zum Zeitpunkt seines Todes auf dem Gipfel seines Erfolges befunden habe und zählte als Belege die Ausstellungen in New York und Paris auf. In den Augen des Autors waren der Künstler selbst, ebenso wie seine Kunst, außergewöhnlich, denn er beschrieb:

*„Comme sa haute stature, ses yeux clairs, ses formidables éclats de rire, ses longs silences et ses déclarations passionnées, rien dans sa démarche intérieure n'était banal et vulgaire. Il abordait les choses et les hommes, et surtout l'art, de très haut, avec une tension, une énergie, qui l'engageaient tout entier.“*<sup>768</sup>

Der Autor vermittelte den Eindruck, dass man vom äußeren Erscheinungsbild de Staëls und seinem Charakter Rückschlüsse auf sein Werk ziehen könne. Die Besonderheit der Person und vor allem des Werkes beschrieb Chastel im Folgenden äußerst pathetisch: *„C'était l'arc d'Ulysse que nul ne peut, tendre, sauf les héros.“*<sup>769</sup> Chastel setzte Nicolas de Staël mit antiken Helden gleich, denn ihnen ähnlich, so habe auch er es vermocht, besondere außergewöhnliche Taten zu vollbringen. Als weitere Begründung führte er an: *„Est-ce le cas de rappeler que mourir jeune est un bienfait des dieux?“*<sup>770</sup> Diese Worte des Verfassers legten nahezu den Grundstein für eine nachträgliche Mythisierung de Staëls, basierend auf den Umständen seines Todes. Er beschrieb den Künstler als einen von den Göttern geliebten, außergewöhnlichen Menschen. Am Ende erklärte er:

*„Sa mort soudaine, affreuse, ne prive pas seulement la peinture d'aujourd'hui d'une de ses plus belles forces; elle fait vivement éprouver cette condition dramatique de l'artiste doué, généreux, qui a les moyens de ses ambitions et hausse celles-ci aux plus dangereuses tensions de l'esprit.“*<sup>771</sup>

Nach Meinung des Autors war mit Nicolas de Staël einer der wichtigsten zeitgenössischen Künstler verstorben, und die zeitgenössische Malerei dadurch

---

<sup>766</sup> Vgl. Chastel 1955, S.8.

<sup>767</sup> Vgl. z.B. Chastel 1950; Chastel 1951; Chastel 1953 ; Chastel 1954; Chastel 1954a; Chastel 1955.

<sup>768</sup> Chastel 1955, S.8.

<sup>769</sup> Chastel 1955, S.8.

<sup>770</sup> Chastel 1955, S.8

<sup>771</sup> Chastel 1955, S.8.

einer ihrer „wertvollsten Kräfte“ beraubt. Dieser emotionale Nachruf, den man als eine überschwängliche Lobeshymne auf die Person und das Werk des Künstlers bezeichnen kann, wurde in einer der wichtigsten französischen Tageszeitungen veröffentlicht und erfuhr damit eine große Verbreitung.

Wenige Monate nach dem Tod des Künstlers veröffentlichte René de Solier im Mai 1955 in der Literaturzeitschrift *La Nouvelle Revue Française* einen mehrseitigen Artikel.<sup>772</sup> Wie schon Chastel, so hatte Solier bereits 1950 zu der Ausstellung in der *Galerie Jacques Dubourg* über Nicolas de Staël berichtet. Auch Solier machte in seinem Artikel angesichts des Selbstmordes des Künstlers einen ratlosen und geschockten Eindruck. Er ließ dessen Leben und Werk sehr ausführlich revue passieren und benannte die Jahre 1945 bis 1950 als „*Goldenes Zeitalter*“<sup>773</sup> im Schaffen des Malers. Er beschrieb, dass sein Atelier um 1950 die Kritiker magnetisch angezogen habe: „*Pendant dix ans, ou plus, l'œuvre de Staël fut exemplaire. Passant à un autre mode d'expression (et pourquoi pas), l'aventure commençait.*“<sup>774</sup> Im Gegensatz zur Veröffentlichung Chastels war dieser Artikel 'nüchterner' und weniger emotional. Allerdings wurde auch hier deutlich, dass der Autor den Verlust einer in seinen Augen herausragenden Persönlichkeit betrauerte.

Im gleichen Monat wurde im Ausstellungskatalog zum *Salon de Mai* ein Nachruf auf einige verstorbene Künstler veröffentlicht. Der Salon war Henri Matisse gewidmet, der im Jahr zuvor gestorben war. In der Einführung von Gaston Diehl wurde neben anderen Künstlern wie Matisse, Gruber und Hillarieau auch der Tod Nicolas de Staëls erwähnt. Im Katalog erfolgte zudem eine Würdigung von dem Bildhauer Etienne Hajdu:

*„Il existe des types d'hommes pour qui la vie n'est que véhicule des actes héroïques, des actes et des paroles poussés au paroxysme, équilibrée ou annihilée par le plus fort et tendue jusqu'à la rupture – à ce type d'homme appartenait Nicolas de Staël. Il était mon ami depuis la libération, j'ai toujours eu une profonde admiration pour le peintre et pour l'homme; j'ai toujours aimé son franc parler, son dégoût pour le médiocre; derrière ses gestes ou ses paroles véhéments et son rire shakespearien se cachait une grande tendresse, une immense générosité. Il exposait parmi nous régulièrement, j'exprime au nom du Comité du Salon de Mai notre émotion. Pour la peinture il livrait combat, l'art abstrait ne le satisfaisait plus, il voulait peindre la mer, des paysages, des figures – la tâche était énorme: il est bouleversant d'ouvrir des yeux innocents sur le monde.“*<sup>775</sup>

Der Autor Etienne Hajdu, der sich in seinem Artikel als Freund de Staëls und Bewunderer seines Werkes darstellte, beschrieb dessen Leben und auch sein

---

<sup>772</sup> Solier 1955, S.923-926.

<sup>773</sup> Solier 1955, S.923.

<sup>774</sup> Solier 1955, S.923-926.

<sup>775</sup> AK Paris Mai 1955: Etienne Hajdu, S.9.

Werk als außergewöhnlich. Er sei fähig gewesen eine völlig neue Sichtweise zu eröffnen und scheute nicht davor zurück, dafür zu kämpfen. Wie dargestellt wurde, fand Nicolas de Staël zu Lebzeiten keine große Beachtung im *Salon de Mai*. Er stellte zwar seit Gründung des Salons regelmäßig jedes Jahr aus und war sogar kurze Zeit Mitglied des Salonkomiteés, allerdings wurde er in keinem Ausstellungskatalog erwähnenswert bedacht. Die besondere Würdigung für sein Lebenswerk in einem Atemzug genannt mit Künstlern, wie etwa Matisse zeigt, dass sein Werk und seine Person posthum eine größere Bekanntheit erlangt hatten.

Einen Monat später, im Juni 1955, erschien ein mehrseitiger Artikel in *Cimaise* von Roger van Gindertael.<sup>776</sup> Neben dem Text wurden Fotografien aus dem Atelier des Künstlers und Abbildungen seiner Werke abgedruckt. Gindertael hatte die Karriere de Staëls von Beginn an verfolgt und pflegte eine enge, langjährige Freundschaft zum Künstler. Im Verlauf der Jahre hatte er bereits verschiedene Artikel über de Staël veröffentlicht.<sup>777</sup> Gindertael beschrieb, persönlich betroffen, dass mit dem Tod de Staël die 'Inkarnation der Malerei' selbst verschwinde.

*„Nous risquerions d'ailleurs de tout perdre et de ne jamais savoir ce que nous aurions perdu. [...] l'œuvre de Nicolas de Staël garantit pour nous et, je le crois, pour les générations à venir, les propriétés immanentes de la peinture - c'est-à-dire son existence même – et la liberté du peintre.“*<sup>778</sup>

Der Verlust des Malers schien für Autor so enorm, dass er nicht begreifbar war. De Staël wurde in diesen Sätzen als einer der wichtigsten zeitgenössischen Maler, als Verkörperung der Malerei selbst beschrieben.

Gegen Ende des Jahres erscheinen schließlich vermehrt Artikel<sup>779</sup>, die sich mit der Retrospektive zum Werk de Staëls im *Musée national d'Art Moderne* in Paris beschäftigten. Diese Ausstellung zu Ehren de Staëls und in Gedenken an ihn wurde vom Direktorat des Museums konzipiert.<sup>780</sup> Der Künstler wurde demnach kurz nach seinem Tod mit einer Ausstellung von staatlicher Seite geehrt. Die Realisierung solch einer Ausstellung wurde bereits im Vorfeld von mehreren Kritikern gefordert.

Wie die Untersuchung der Artikel offen legte, änderte sich die Berichterstattung in Frankreich nach dem Tode de Staëls. Viele seiner Freunde und langjährigen Wegbegleiter berichteten aufgrund ihrer persönlichen Betroffenheit sehr emotional vom Tod des Künstlers. Es trat nun ein neuer Aspekt in der Bewertung des de

---

<sup>776</sup> Vgl. Gindertael 1955, S.3-8; Roger van Gindertael hatte bereits kurz nach dem Tod de Staëls einen Artikel in *Beaux-Art* veröffentlicht; siehe Gindertael 1955a, S.6.

<sup>777</sup> Vgl. beispielsweise Gindertael 1948, Gindertael 1950, Gindertael 1951, Gindertael 1954, Gindertael 1954a, Gindertael 1954b, Gindertael 1955, Gindertael 1955a etc.

<sup>778</sup> Gindertael 1955, S.4.

<sup>779</sup> Vgl. Zervos 1955, S.265-276; Arland 1956, S.904-908.

<sup>780</sup> Jean Cassou versammelte 150 Werke de Staëls. Siehe Hartmann 1995, S.70.

Staëls und seines Werkes in den Vordergrund<sup>781</sup>: Beide wurden als außergewöhnlich und überragend dargestellt, jedoch ohne dass dafür inhaltliche Argumente geliefert worden wären. Es hieß lediglich, dass mit dem Tod des Künstlers eine der führenden künstlerischen Kräfte des französischen zeitgenössischen Kunstlebens verschwände.

#### 6.3.2 Rezeption in Amerika

Auch in Amerika wurde in verschiedenen Zeitschriften über den Tod des Künstlers berichtet. So erschienen 1955 Artikel<sup>782</sup> unter anderem in *Art Digest*<sup>783</sup>, *New York Herald Tribune*<sup>784</sup>, *New York Times*<sup>785</sup> und *Art News*.<sup>786</sup> Da die Autoren jedoch, anders als in Frankreich keinen derart intensiven Kontakt zum Künstler hatten und daher auch nicht persönlich betroffen waren, fiel die Berichterstattung deutlich objektiver aus.

Im Dezember 1955 erschien in der *Art News*<sup>787</sup> ein Artikel, in dem von zwei Ausstellungen, die im selben Jahr stattgefunden hatten, berichtet wurde: eine bei Paul Rosenberg, die Bilder aus der Zeit von 1952 bis 1954 zeigte und eine Ausstellung in Houston, die von der *American Federation of Arts* konzipiert wurde, die kein Bild der letzten drei Jahre zeigte. Der Autor beschrieb in seinem Artikel lediglich kurz die Ausstellung und ging auf die Werke ein. Es fand keine Heroisierung der Person statt, wie sie in den französischen Artikeln zu finden war. Allerdings wurden auch in den USA, ähnlich wie in Europa, Ausstellungen in Gedenken an den Künstler konzipiert. So fand 1955/56 eine Wanderausstellung der *American Federation of Arts* statt, worüber sich jedoch keine Kritik finden lässt. Dennoch ist es bemerkenswert, dass die *American Federation of Arts* so früh eine Wanderausstellung durch zahlreiche Orte in den USA organisierte, noch bevor die Werke in Paris einem größeren Publikum zugänglich gemacht wurden. Es scheint, dass bei der Konzeption der Ausstellung Theodore Schempp starken Einfluss geltend machte. Wie stark dieser Einfluss des Kunsthändlers, dessen Interesse wohl eher finanzieller Natur schien,<sup>788</sup> auf das Programm und die Ausstellungsplanung der *American Federation of Arts* war, lässt sich heute kaum noch nachvollziehen. Es ist jedoch offensichtlich, dass eine solche Wanderausstellung den Verkauf der Bilder hochschnellen ließ. Denkbar ist auch, dass Schempp selbst die Finanzierung und Organisation dieses Projektes

---

<sup>781</sup> Siehe dazu auch Kapitel 6.3.3.

<sup>782</sup> Weitere Artikel finden sich im WV 1997, S.741.

<sup>783</sup> Vgl. N.N. 1955d, S.34.

<sup>784</sup> Vgl. N.N. 1955e, S.16.

<sup>785</sup> Vgl. N.N. 1955b, S.4.

<sup>786</sup> Vgl. Porter 1955.

<sup>787</sup> Vgl. Porter 1955.

<sup>788</sup> Ein Vorwurf den sowohl Françoise de Staël, Thomas M. Messer und J.F. Jaeger unabhängig voneinander erhoben haben, vgl. Hartmann 1995, S.69.

übernommen hatte und die *American Federation of Arts* lediglich ihren Namen dafür lieh. Im gleichen Jahr fand zudem eine Ausstellung zu Ehren de Staëls bei Paul Rosenberg statt.<sup>789</sup>

Die Berichterstattung über de Staël änderte sich in Amerika gegen Ende der 1950er Jahre, wie ein sehr umfangreicher und daher bemerkenswerter Artikel von Hilton Kramer mit dem Titel *Jackson Pollock und Nicolas de Staël: Two Painters and Their Myths* zeigt. Einleitend schrieb Kramer:

*„In the decade of the 1950's, two painters in particular stand out for the symbolic roles they have been made to assume in this ritual drama of history redeemed by genius. They are Jackson Pollock and Nicolas de Staël [...] Both met with violent deaths in the midst of their fame, [...], but even while living they had become myths. Death, when it came, was only another episode in the legend which their contemporaries in the art world had already conferred on their work. Unlike the elevation of saints in the Church, the canonization of artist heroes does not require death as an absolute condition. It is no longer of crucial importance whether the real artist lives or dies once his claim to sainthood has been established.“*<sup>790</sup>

Der Autor erklärte sowohl Nicolas de Staël als auch Jackson Pollock als bedeutend und zukunftsweisend für das zeitgenössische Kunstgeschehen. Er versuchte Parallelen hinsichtlich der Karrieren und vor allem des plötzlichen Todes beider Künstler zu konstruieren, die ungefähr gleiche Lebensdaten aufwiesen. Nach Kramer hätten beide schon zu Lebzeiten als Legenden gegolten, aufgrund ihres Temperamentes, ihrer Unabhängigkeit, in der Gestaltung ihres Lebens und ihrer Kunst. Ihre wahre Bedeutung bestünde über ihren Tod hinaus. Hilton Kramer zog einen Vergleich zur katholischen Kirche, in der besondere Persönlichkeiten eine Würdigung erführen, indem sie „heilig“<sup>791</sup> gesprochen würden, allerdings erst nach ihrem Tod. In der Kunst sei diese Voraussetzung jedoch nicht zwingend.

Nach einer detaillierten Beschreibung über Leben und Werk Jackson Pollocks folgte eine ausführliche Darstellung zu de Staël:

*„[...] His [Nicolas de Staël] life had all elements of a romance, and had it been lived out in a more genial century than the twentieth, would very likely have ended in felicity rather than tragedy. But from the start the dark history of our century left its scars on this romance and turned it, chapter by chapter, into a bitter and complex fate [es folgt eine ausführliche Beschreibung seines Werdegangs]. in retrospect, De Staël's death seems to close a period in the history of the School of Paris [...] No other painter of his generation (or of the generation younger than De Staël's) has succeeded in taking a stand on this ground, once the sine qua non of French Painting, with comparable effect. If De Staël is to remain a myth among the saints of modern art, it will be for this reason above all.“*<sup>792</sup>

---

<sup>789</sup> Vgl. Hartmann 1995, S.67-70.

<sup>790</sup> Kramer 1959, S.53.

<sup>791</sup> Kramer 1959, S.53.

<sup>792</sup> Kramer 1959, S.57, S.60.

Die Lebensgeschichte des Künstlers wird als tragische Romanze dargestellt, die an das Leben einer Romanfigur erinnere. Es wurde besonders die 'Schicksalhaftigkeit' seines Lebens hervorgehoben und de Staël zum Held einer vergangenen Epoche erklärt. Am Ende seiner Ausführungen erklärte Kramer den Künstler zum „*Mythos unter den Heiligen der Modernen Kunst*“<sup>793</sup>.

Diese Darstellung hob sich gravierend von den zuvor erschienenen Artikeln in der US-Amerikanischen Presse ab. Ähnlich wie in Frankreich verlieh nun auch Hilton de Staël selbst und seinem Werk eine Art heroische und romantische Dimension.

#### 6.3.3 Rezeption in Großbritannien

Auch in Großbritannien erschienen einige Veröffentlichungen über den Künstler. Obwohl die Ausstellungstätigkeit Nicolas de Staëls in Großbritannien nicht Gegenstand der vorliegenden Untersuchung war, sollen doch im Folgenden einige Artikel genauer betrachtet werden. So ist vor allem ein Artikel aus dem Jahre 1956 als außergewöhnlich zu bezeichnen, da er die veränderte Berichterstattung über den Künstler beispielhaft widerspiegelt. Der Artikel wurde von Douglas Cooper verfasst. Der Kunsthistoriker und Kunstkritiker besaß eine große Sammlung kubistischer und zeitgenössischer Kunst und zog die Figuration der reinen Abstraktion vor. Neben Denys Sutton war Cooper einer der wichtigsten Förderer de Staëls in Großbritannien. Beide organisierten zu Lebzeiten und auch nach seinem Tod Ausstellungen, veröffentlichten Artikel und Monographien über den Künstler.<sup>794</sup> Cooper schrieb noch 1953 in einem Brief an Curt Valentin, dass er die Malerei de Staëls „*absurd und entsetzlich finde*“.<sup>795</sup> Wenige Monate vor seinem Tod hatte de Staël unsicher über die Entwicklung seines Werkes, Douglas Cooper zu sich eingeladen, um ihm seine neuesten Arbeiten zu zeigen. Er zeigte sich sehr skeptisch und fand die Bilder zu dekorativ.<sup>796</sup> De Staël versuchte sich daraufhin, wie dargestellt wurde, in zwei Briefen zu rechtfertigen. Im Gegensatz dazu schien Cooper 1956 in der Öffentlichkeit eine gegensätzliche Meinung zu vertreten, denn er berichtete im *Burlington Magazine* in einem mehrseitigen Artikel äußerst positiv über das Leben und Werk Nicolas de Staëls. In Auszügen wird dieser Artikel im Folgenden wiedergegeben:

---

<sup>793</sup> Kramer 1959, S.60.

<sup>794</sup> Vgl. z.B. Cooper 1956, Cooper 1961; Sutton 1952, Sutton 1953, Sutton 1956 etc.

<sup>795</sup> AK Basel 1987/1988 S.11, S.30, Brief an Curt Valentin, 24.11.1953.

<sup>796</sup> Vgl. AK Paris 2003, S.171; zudem beschreibt John Richardson über den Besuch bei de Staël: „...and yet Staël had come up with some of the most exhilarating work of his career [...] Unfortunately Cooper was in a more than usually crusty mood. He did not like artists whose work he admired to make these sudden leaps forward. He did not approve of what he called „loosening up“, nor did he hesitate to say so [...]. Poor Staël remonstrated with Cooper for his lack of sympathy“, WV 1997, S.168.

*„The death, by suicide, of Nicolas de Staël [...] brought to a sudden end the career of the most progressive young artist of the School of Paris. [...] And to my mind, Nicolas de Staël was [...] the truest, the most considerabel, and the most innately gifted painter who has appeared on the scene in Europe or elsewhere during the last twenty-five years [...] He died at a moment when he might have gone on to make his most significant artistic contribution. [...] De Staël was essentially a solitary figure, for he was the product of no school, [...] His art is fundamentally personal and original in conception [...] De Staël was gifted with a unique visual sensibility.“<sup>797</sup>*

Cooper beschrieb Nicolas de Staël als einen der talentiertesten jungen Künstler der letzten 25 Jahre. Mit seinem plötzlichen Tod endete diese einzigartige Karriere und ließ die neueste Entwicklung des Künstlers, die Cooper als seinen wichtigsten künstlerischen Beitrag schilderte unvollendet. Weiter heisst es:

*„Here we have to take into account both de Staël's character and physical appearance. He was well over 6 ft tall, with long limbs and powerful hands; in his youth he had been a considerable athlete. The size of the man and his physical prowess cannot be divorced from the nature of his work because everything about him was over life-size. [...] Pride and humility, self-indulgence and asceticism, exaltation and gloom, uproarious laughter and withering scorn, supreme confidence and serious doubts, riches and great poverty, excessive work and deliberate idleness: these were some of the extremes between which Nicolas de Staël lived out his live [...] Seen in the hard light of history we must weigh his achievement beside that of other great artist who died at a comparable age, notably Géricault (33), Van Gogh (37), Seurat (32), and Juan Gris (40).“<sup>798</sup>*

Wie schon andere Autoren, setzte Cooper die physische Erscheinung des Künstlers mit seinem Werk gleich und erklärte, dass alles an ihm 'überlebensgroß' gewesen sei. Im Anschluss stellte er Nicolas de Staël auf eine Stufe mit anderen jung verstorbenen Künstlern wie Géricault oder van Gogh, die als Begründer der Moderne gelten. Obwohl Douglas Cooper zu Lebzeiten des Künstlers teilweise dessen Arbeit kritisierte, erhöhte er ihn nach seinem Tod zu einem der wichtigsten und einflussreichsten Künstler.

Neben Douglas Cooper war der Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Sammler Denys Sutton ein weiterer wichtiger Förderer für die Kunst de Staëls in Großbritannien. Sutton hatte bereits 1953 einen Artikel über de Staël in der *Signature*<sup>799</sup> veröffentlicht. Es war der erste Artikel über de Staël, der in einem englischen Magazin publiziert wurde. Außerdem hatte Sutton eine Ausstellung von Werken de Staëls in London mitgestaltet. So überrascht es nicht, dass auch er im gleichen Jahr einen Text über de Staël veröffentlichte, der im Rahmen einer Ausstellung der *Whitechapel Art Gallery* im Ausstellungskatalog veröffentlicht wurde. Sutton erklärte:

---

<sup>797</sup> Cooper 1956, S.140, S.145.

<sup>798</sup> Cooper 1956, S.145f.

<sup>799</sup> Vgl. Sutton 1953, S.23-30.

*„Nicolas de Staël was a man of legend even in his own life. The force of his personality, quality of his vision and the originality of his technique, made him one of the most influential artists of the recent years.“<sup>800</sup>*

Zum ersten Mal erscheint in diesem Artikel die Beschreibung, dass Nicolas de Staël schon zu Lebzeiten als „*Legende*“ galt. Wie dargestellt wurde, hatte der Künstler allerdings vor seinem plötzlichen Tod, weder in Großbritannien, noch in Frankreich oder Amerika eine so große Bekanntheit erlangt, als dass man ihm eine Legendenhaftigkeit – ähnlich wie bei Picasso oder Dali – nachgesagt worden wäre. Die Originalität und der Einfluss seines Werkes spielten erst nach seinem Tod eine wirklich prägende Rolle für andere Künstler. Weiter beschrieb der Autor:

*„Not the least fascinating of Staël’s qualities was his power of leadership [...] Staël will surely be counted as one of the most influential painters of his generation. [...] He was meteoric and titanic.“<sup>801</sup>*

Auch hier bedachte Sutton de Staël mit Schlagworten wie „*meteoric*“, „*titanic*“, „*his power of leadership*“ und „*most influential painter of his generation*“, was jedoch im Nachhinein betrachtet jedweder Grundlage entbehrt. Die Heroisierung de Staëls, in sämtlichen Artikeln in der Weltpresse kurz nach seinem Tod, gründete sich auf die nicht geklärten Todesumstände des Künstlers und beschrieb ihn im Nachhinein als einen der einflussreichsten, talentiertesten und meist gesehenen Künstler seiner Zeit. Doch wie ausführlich dargelegt wurde, hatte dies mit dem Leben de Staëls nicht viel gemein. Der Bekanntheitsgrad des Künstlers hielt sich zu Lebzeiten in Grenzen, sowohl in Europa als auch in Übersee. Die Mystifizierung der Person de Staëls und die nicht der Realität entsprechende Hervorhebung seines Werks zu Lebzeiten liegt eindeutig in seinem plötzlichen Tod begründet. Erst ab diesem Zeitpunkt wird sein Schaffen als wegweisende Linie für die zeitgenössische Kunstszene glorifiziert. Obwohl de Stael zweifelsfrei die Kunst revolutionierte, ist dies zu Lebzeiten nicht in diesem Ausmaß wahrgenommen worden, wie es nach seinem Tod geschildert wird. Dieses Phänomen konnte bereits mehrfach bei anderen Künstlern vor und auch nach de Staëls Leben beobachtet werden.

#### **6.4 Auswertung der Berichterstattung nach dem Tod Nicolas de Staëls**

Insgesamt wurde deutlich, dass Nicolas de Staël bereits vor seinem Tod einige der bedeutendsten und einflussreichsten Kunstkritiker von seinem Werk überzeugen konnte, allerdings wurde die Erhebung zu einem Mythos erst nach

---

<sup>800</sup> Sutton 1956, S.9.

<sup>801</sup> Sutton 1956, S.9.

seinem Tod vorangetrieben. Durch seinen unerwarteten Tod veränderte die Berichterstattung. Der Künstler erfuhr eine posthume Würdigung als Held und wurde zu einem Mythos erklärt. Er wurde als ein herausragendes Talent und als Genie gewürdigt, allerdings immer mit einem Unterton von Tragik und Melancholie. In der Berichterstattung stand nun nicht mehr nur sein Werk im Vordergrund, sondern vor allem seine Person. Es fand eine Heroisierung statt, es entwickelte sich eine tragische Legende um seinen Tod und sein Werk und der Verlust einer großen Persönlichkeit wurde betrauert.

Diese Texte erschienen vor allem in Frankreich und Großbritannien. Betrachtet man die Autoren genauer so fällt auf, dass bereits erwähnte Kunstkritiker die Glorifizierung begründeten. So wurden diese Texte vor allem von langjährigen Freunden, Wegbegleitern und Förderern seiner Kunst verfasst, wie Douglas Cooper, Denys Sutton, René de Solier, Roger van Gindertael, Etienne Hajdu und André Chastel. Diese Kunstkritiker gehörten zu den einflussreichsten ihrer Zeit und sie haben die Literatur über de Staël und sein Werk teilweise bis heute geprägt. Es waren vor allem Kunstkritiker, die der Figuration näher als der Abstraktion standen. Von Verfechtern der Abstraktion sind keine unmittelbaren Reaktionen auf den Tod de Staëls bekannt. Andererseits traten Kritiker auf, die vermuteten, die Rückkehr zur Figuration und das späte Erkennen, dass diese Kunst rückwärtsgewandt und ohne Zukunft sei, habe den Künstler in den Selbstmord getrieben.<sup>802</sup> Trotz oder vielleicht gerade wegen aller Polemik in beiden Lagern stieg der Bekanntheitsgrad de Staëls nach seinem Tode.

Da Nicolas de Staël zu den amerikanischen Kritikern keinen sehr engen Kontakt pflegte wie zu den europäischen, war es für die Untersuchung unabdingbar, auch diese Reaktionen auf seinen Tod genauer zu betrachten. Es wurde deutlich, dass die Berichterstattung in den USA zunächst sehr viel nüchterner war als in Europa. Erst gegen Ende der 1950er Jahre kam es mit dem Artikel Kramers zu einer Veränderung. Allerdings war der Aufstieg und der Fall im amerikanischen Ansehen von Nicolas de Staël letzten Endes an die Natur des Künstlers gebunden. Distanziert, unabhängig, intensiv und passioniert unterschied er sich von seinen Zeitgenossen durch seine Persönlichkeit und seine Malerei, so die amerikanische Version des Nachrufs. Die Künstler, an denen er sich orientierte, gehörten hauptsächlich nicht seiner Generation<sup>803</sup> an und auch die Wahl seiner Galeristen war ungewöhnlich. Diese Unabhängigkeit verstärkte vielleicht noch sein

---

<sup>802</sup> Vgl. z.B. Hilton 1958, S.48; Huther 1994, S.3.

<sup>803</sup> So beschäftigte er sich beispielsweise eingehend mit dem Werk Hercules Seghers (um 1590 – ca. 1638) und plante ein Album mit Stichen herauszugeben, in welchen er sich mit den Arbeiten des Künstlers auseinandersetzte.

Image als zurückgezogener, 'einsamer' Held, der für die Erfüllung seiner Wünsche und Ideen, kämpfen musste.

Insgesamt wurde deutlich, dass der Selbstmord in der Einschätzung und Beurteilung des Künstlers aus heutiger Sicht eine große Rolle spielte. Die 'neuen' Texte, die in Frankreich und Großbritannien unmittelbar nach seinem Tod erschienen und in Amerika einige Jahre später veröffentlicht wurden, haben die Berichterstattung über den Künstler bis heute geprägt. Auch 40 Jahre später ist die Tragik und 'Schicksalshaftigkeit' seines plötzlichen Todes von Bedeutung. So wurde de Staël als Kultfigur, Märtyrer und tragisches Idol beschrieben.<sup>804</sup> Beispielsweise erklärte Werner Spieß anlässlich der großen de Staël-Retrospektive im *Centre Pompidou* im Jahre 2003:

*„Sein Freitod hat den Werken eine Energie des Schocks verliehen, die es in die Nähe des Vermischten, des Fatalen bringt [...] Nicht von ungefähr suchte einige Jahre später Yves Klein, [...], mit einem simulierten Sprung ins Leere den Mythos des modernen, stürzenden Phaeton für sich zu usurpieren [...] Das Scheitern, dass de Staël so spektakulär in den Vordergrund rückt, gehört zu den entscheidenden eingängigen Topoi der Nachkriegszeit.“<sup>805</sup>*

Wenige Jahre vor dieser Aussage wurde im Werkverzeichnis beschrieben:

*„À quarante et un ans, Staël a donc rejoint le groupe des génies brusquement disparus, qui ne nous retiennent pas seulement parce qu'ils prenaient, une en pleine force, mais, ce qui est plus troublant, parce qu'ils prenaient, une fois de plus, un tournant difficile. Ainsi de Raphael, de Giorgione, de Géricault, de Seurat de Van Gogh. Ils élaboraient à travers un nouveau style leur propre dépassement, souhaitable ou non, qui peut le dire? à une moment, on ne sait quelle rupture intérieure, les soubresauts de la vie, les tourments de l'amour se conjuguent avec l'accident de santé, la chute de cheval, la défaillance nerveuse, et l'être rare s'évanouit en laissant derrière lui le souble sillage de l'œuvre et de la légende. Nous avons bien eu le sentiment d'assister à quelque chose de cet ordre.“<sup>806</sup>*

Wie bereits dargestellt, wurde das Werkverzeichnis unter Mithilfe von Françoise de Staël und vieler langjähriger Wegbegleiter de Staëls erstellt. Auch hier wurde der Künstler als Genie gewürdigt und mit Raphael, Giorgione, Géricault, Seurat und van Gogh verglichen und ihnen damit gleichgestellt. Der Vergleich zu van Gogh wurde bereits unmittelbar nach dem Tod des Künstlers thematisiert<sup>807</sup> und

---

<sup>804</sup> Vgl. Beaucamp 1994, ohne Seitenangabe: „Andy Warhol war bereits ein Nachzügler. Er imitierte Stars des Showgeschäftes und der Massenmedien, um selber zum Superstar aufzusteigen. Doch eine Künstlergeneration vorher gab es auch in der Malerei noch authentische Kultfiguren, Märtyrer in der Nachfolge der van Gogh, Schiele, Soutine. Pollock, Wols und de Staël waren tragische Idole, Frühvollendete, die sich, wie die Rhapsoden des Existentialismus der 50er Jahre raunten, in der Kunst verzehrt hatten.“

<sup>805</sup> Spieß 2003, ohne Seitenangabe.

<sup>806</sup> WV 1997, S.43.

<sup>807</sup> Vgl. den Artikel von Douglas Cooper 1956.

spielte auch in folgenden Berichterstattungen immer wieder eine Rolle, wie folgender Auszug beweist:

*„Comme le suicide de Van Gogh, celui de Staël fut interprété comme le signe de l'échec à concilier les tendances abstraites et figuratives dans la peinture actuelle. Comme l'époque était propice aux affrontements manichéens, on ne se priva pas de sursignifier son geste. Pour les uns, il était devenu le martyr de l'Abstraction, cause équivoque s'il en fût; pour d'autres, c'était simplement le chant du cygne occidental: après Hegel, le dernier philosophe et Nietzsche, le dernier homme, de Staël: le dernier peintre. Il est devenu, selon l'expression d'Artaud un „suicidé de la société“, non tant dans les sens que la société aurait à se charger de la responsabilité d'un crime à son endroit que parce qu'elle est désormais à même de resuicider indéfiniment l'homme en re-signifiant toujours à nouveau son geste.“<sup>808</sup>*

In nahezu allen Veröffentlichungen wurde das Werk de Staëls nur mit Schlagworten bedacht und inhaltlich kaum umfassend gewürdigt. Stattdessen standen der Freitod des Künstlers und sein 'plötzliches' Verschwinden im Mittelpunkt des Interesses. Seit der Antike besteht das Bild des saturnischen, melancholischen Künstlers: seine Grübelei und seine selbstzerstörerische Haltung, die als die dunkle, wahnsinnige Seite des Genies betrachtet wurde, ging seiner Schöpfung voraus. Vincent van Gogh gilt als Verkörperung dieses Künstlertyps.<sup>809</sup> Indem de Staël oftmals mit ihm verglichen wurde, stellte man beide auf eine Stufe. De Staël wurde also im Nachhinein als Verkörperung einer untergegangenen Epoche beschrieben, dessen Tod den Untergang ausgelöst oder endgültig gemacht habe.

Bis zum Ende der 1950er Jahre fanden verschiedene Ausstellungen und Retrospektiven unter anderem in Paris, London und New York statt. 1959 wurden Werke de Staëls auf der *Documenta II*<sup>810</sup> gezeigt. Hier wurde eine Sonderschau für vier in den 1950er Jahren verstorbene Künstler präsentiert (Pollock, Baumeister, Wols und de Staël). Dabei wurde de Staël mit 24 Arbeiten gezeigt und damit in der Anzahl nur noch von Wols übertroffen. Schon aus dieser Aufstellung geht hervor, welche Bedeutung dem Künstler damals beigemessen wurde. Allerdings wurden Ende der 1950er Jahre auch vermehrt skeptische Stimmen laut, so beschrieb ein französischer Kritiker zur *Documenta*: „[...] dass die Bilder, vor allem die Farben, zweifelsohne schön sind, aber sie können einen künstlichen Aufbau und eine innere Leere nicht lange unbeachtet lassen.“<sup>811</sup>

In Deutschland wurde de Staël 1964 noch einmal bei der *Documenta III.* gezeigt. Danach geriet er in Vergessenheit und wurde erst 30 Jahre später bei einer viel

---

<sup>808</sup> Melon 1984, S.40.

<sup>809</sup> Vgl. von Graevenitz 2000, S.167f.

<sup>810</sup> Die erste *Documenta* fand 1955 statt.

<sup>811</sup> Habasque 1959.

beachteten Retrospektive in Frankfurt wieder einer breiten Öffentlichkeit präsentiert.

In den USA, wo er zu Lebzeiten sehr große Erfolge feierte und viele Verkäufe erreichte, fanden bis circa 1965 verschiedene Präsentationen, darunter auch mehrmonatige Wanderausstellungen, statt; aber auch diese zogen immer öfter ein lediglich kleines Publikum an. 1965 erzielte eine Ausstellung im *Guggenheim Museum*, was das Ausbleiben von Besuchern betraf, einen Rekord.<sup>812</sup> Auch hier wurde das Werk erst wieder 1990, nach 25 Jahren, in einer umfassenden Ausstellung in der *Phillips Collection* gezeigt.

In Frankreich fanden immer wieder kleinere, wenig beachtete Ausstellungen statt. Eine Wiederentdeckung des Künstlers begann Anfang der 1980er Jahre, mit einer ersten Museumsausstellung. Weitere kleinere Ausstellungen folgten, die ihren vorläufigen Höhepunkt 2003 fanden, als im *Centre Pompidou* eine große Retrospektive präsentiert wurde.

In den USA und in Europa liegen vollkommen unterschiedliche Aufarbeitungen vor, was sicherlich auch politisch zu interpretieren ist. In Europa, vornehmlich in Frankreich, gilt Nicolas de Staël heute als einer der wesentlichen Künstler der Nachkriegszeit; eine Bedeutung, die ihm in dieser Form in den USA, wo er einst zu Ruhm kam, heute nicht zugestanden wird. Nichtsdestotrotz ist Nicolas de Staël in der breiten Öffentlichkeit heute kaum bekannt. Als Hauptgrund ist anzuführen, dass seine Werke vor allem in Privatsammlungen vertreten und damit nicht öffentlich zugänglich sind. Zudem geriet er in 'Vergessenheit', als eine neue Generation von Künstlern mit der Pop Art oder dem 'Nouveau Realisme' in den Fokus der Aufmerksamkeit kam.

---

<sup>812</sup> Vgl. Wilson 2002, S.346.

### 7. SCHLUSSBETRACHTUNG

Wie die Untersuchung deutlich hervorbringen konnte, entscheidet das Zusammenspiel einer Vielfalt unterschiedlicher Faktoren über die Karriere eines Künstlers. So zeigt sich auch für die Karriere Nicolas de Staëls, dass mehrere ausschlaggebende Momente – teils strategische Aspekte, teils Zufälligkeiten – von Bedeutung waren: kunstimmanente Faktoren, personengebundene Einflüsse und damit verbunden die Präsentation in der Öffentlichkeit sind dabei besonders hervorzuheben.

Die verschiedenen Werkphasen Nicolas de Staëls machten seine ausgeprägte Wandelbarkeit deutlich. Zunächst verfolgte der Künstler in seinem Frühwerk (1932-1942) einen figurativen Stil. Ein Großteil dieser Werke wurde zerstört und insgesamt betrachtet wurde die Phase sowohl durch den Künstler als auch durch Kritiker negiert. Ab 1942 läßt sich ein rigoroser Bruch feststellen und de Staël wandte sich unerwartet der Abstraktion zu. Der Künstler hatte mit diesen Werken erstmals die Möglichkeit, verstärkt in die Öffentlichkeit zu treten, wurde damit in einer größeren Fachöffentlichkeit wahrgenommen und er verzeichnete erste Erfolge. Die Negierung des Frühwerkes und die Präsentation als ein abstrakter Avantgardenkünstler spielen dabei zusammen.

Der Wandel zur Abstraktion wurde durch verschiedene Aspekte begründet. So hatten Zufälligkeiten, der Zeitgeist, Galeristen, aber vor allem auch andere Künstler Einfluss auf die Entwicklung de Staëls. Anfang der 1940er Jahre wurde er von verschiedenen, abstrakten Künstlern, darunter Alberto Magnelli, angeregt. Ihr Vorbild ließ sich anhand von Werkvergleichen nachweisen. Besonders die frühen abstrakten Werke, die noch von düsteren, fast bedrohlichen Farben geprägt sind, schienen den Nerv der Zeit getroffen zu haben. Im Verlaufe der 1940er Jahre entwickelte Nicolas de Staël verschiedene abstrakte Ausdruckformen und wandelte sein Werk von der geometrischen über die lyrische Abstraktion hin zu einer abstrakten Farbfeldmalerei. Ab Ende der 1940er Jahre ist eine gewisse Eigenständigkeit und ein Einzelgängertum bemerkbar. Das Wiederaufgreifen des Sichtbaren, beziehungsweise die ambivalente Lesart seiner Bilder und der damit verbundene erneute Werkwandel ab 1952 wurden durch den Künstler nicht begründet. Allerdings geriet er damit stark in den Fokus der Aufmerksamkeit.

Seine Werke wurden äußerst kontrovers diskutiert, da er damit die in Europa vorherrschende Diskussion um Abstraktion und Figuration widerspiegelte.

Die Untersuchung seines Gesamtwerkes hat gezeigt, dass in der Entwicklung keine Gesetzmäßigkeiten nachweisbar sind, sie aber auch nicht spontan, sozusagen aus dem 'Nichts' heraus entstand. Vielmehr haben viele Faktoren einen Einfluss auf die 'Stilentscheidung', bzw. Stilentwicklung eines Künstlers: Prägend waren hierbei Interaktionen mit anderen Künstlern, die Rolle der Galeristen, die teilweise Einfluss auf die Entwicklung des Werkes nehmen wollten, der Zeitgeist, der bestimmte Strömungen förderte und Zufälligkeiten.

Resümierend aus heutiger Sicht betrachtet, ist es schwer Nicolas de Staëls Werk eindeutig einer Stilrichtung zuzuordnen. Dennoch lässt sich für sein gesamtes Schaffen seit den 1940er Jahren ein 'Avantgardeanspruch' feststellen. Nicolas de Staël entwarf sich und seine Arbeiten immer wieder neu und erfüllte damit die Anforderungen der Avantgarde, denn in ihrem Sinne soll sich das Werk eines Künstlers durch starke Innovationen auszeichnen. Die Arbeiten Nicolas de Staëls überzeugen durch die Verbindung eines höchst expressiven Ausdrucks, den er unter anderem durch die Arbeit mit der Farbe erreichte, und der Befreiung von festgelegtem Formenvokabular. Die Synthese dieser beiden Aspekte offenbart sich in seinem abstrakten Werk, das fast uneingeschränkt akzeptiert wurde. Das Spätwerk dagegen beanstandeten einige Kritiker als zu stark der traditionellen Malerei verhaftet, die gerade im Begriff war, von einer neuen Kunst abgelöst zu werden. Auffallend ist auch die fehlende Teilnahme de Staëls bei Salons der Avantgarde oder die vergebliche Suche seines Namens in avantgardistischen Schriftenreihen. Auch dieser Aspekt sollte kritisch betrachtet werden. Aus heutiger Sicht jedoch erscheint sein Spätwerk als besonders innovativ und avantgardistisch, da der Künstler darin die scheinbar unvereinbaren Lager Abstraktion und Figuration miteinander zu verbinden suchte.

Die Freundschaften zu verschiedenen Künstlern (etwa Magnelli, Braque, Lanskoj) hatten nicht nur Einfluss auf sein Werk, sondern sie verhalfen ihm auch zu wichtigen Kontakten in der Kunstszene. Vor allem diese personengebundenen Faktoren waren für seine Karriere von großer Bedeutung. Es zeigt sich, dass dabei besonders die Rolle der Galeristen hervorzuheben ist. Ihre Unterstützung oder ihre Missachtung hatten einen großen Einfluss auf den Erfolg de Staëls.

Vor 1942/43 stand de Staël mit seinem figurativen Frühwerk bei keinem Galeristen unter Vertrag. Bereits zu Beginn der 1940er Jahre zeichnete sich mit der Arbeit der Pariser Galeristin Jeanne Buchers eine erste große Veränderung ab. Sie präsentierte auch während der Besetzung Frankreichs mit Erfolg Avantgardekunst, darunter Werke Nicolas de Staëls. Aus dieser ersten

Ausstellung entwickelten sich weitere Kontakte und sogar weitere Gruppen- und vor allem Einzelausstellungen. Zudem vermittelte die Galeristin erste Arbeiten des Künstlers in die USA und machte Nicolas de Staël kurz vor ihrem Tod mit dem Pariser Galeristen Louis Carré bekannt. Die Unterstützung und die Kontakte Jeanne Buchers führten zu ersten Erfolgen und der ersten Anerkennung de Staëls in der Pariser Kunstwelt. Nach ihrem Tod stagnierte die Karriere des Künstlers in Paris zunächst. Zwar stand er für wenige Jahre bei Louis Carré unter Vertrag, doch realisierte dieser keine Ausstellung mit Werken de Staëls in Paris. Es bot sich ihm daher keine Möglichkeit an die ersten Erfolge unter Bucher anzuknüpfen. Nach dem Bruch mit dem Galeristen war Nicolas de Staël zunächst auf sich alleine angewiesen und musste seine Werke selbst vermarkten. Diese unfreiwillige Isolation, in der er zunächst erfolglos nach einem neuen Vertreter seiner Werke suchte, ließ ihm nur die Möglichkeit, seine Werke während der großen Salons auszustellen. Allerdings konnte er sich hier neben der großen Konkurrenz nicht durchsetzen. In dieser Zeit fand ein Wandel statt, der sich sowohl in seinem Werk als auch in seinem künstlerischen Selbstverständnis abzeichnete.

Durch Braque und Lansky kam der Künstler bereits Mitte der 1940er Jahre in Kontakt mit dem Galeristen Jacques Dubourg. Sein Wirkungskreis beschränkte sich vor allem auf die Ile de France mit dem Zentrum Paris. Ein Vertrag kam erst Jahre später, 1950, zustande. Die Wahl seiner Galeristen, von einer Avantgardegalerie hin zu einer mehr konservativ ausgerichteten Galerie, verdeutlicht die Unabhängigkeit de Staëls. Ab 1950 ist ein Wandel spürbar, der durch verschiedene Aspekte ausgelöst wurde: ein Wandel im Werk, im künstlerischen Selbstverständnis und in der Vermarktung und Präsentation der Werke. In diesem Zusammenhang kam er in Kontakt zu einigen wichtigen, weil äußerst einflussreichen Kritikern und 'Meinungsmachern' der Pariser Kunstszene. Schneller als in Europa fand Nicolas de Staël in den USA große Beachtung. Sein Erfolg dort ist auf eine eher zufällige Begegnung mit dem amerikanischen Kunsthändler Theodore Schempp zurückzuführen. Durch dessen Engagement gelangten ab 1948 immer zahlreichere Werke des Künstlers in private und öffentliche Sammlungen in Amerika, und es wurden in der Folge eine Reihe von viel beachteten und kommerziell erfolgreichen Ausstellungen in verschiedenen Galerien konzipiert. Die langjährige Zusammenarbeit zwischen de Staël und Schempp endete 1953, als der Künstler bei Paul Rosenberg einen Exklusivvertrag für die USA unterzeichnete. Der Abschluss dieses Vertrages bedeutete für de Staël in der Folgezeit in kommerzieller Hinsicht enorme Erfolge. Der New Yorker Galerist und Berater vermögender Kunstsammler vertrat de Staël sehr forciert und ab 1953 exklusiv in den USA. Rosenberg versuchte inhaltlich Einfluss auf das

Werk de Staëls zu nehmen, was sich in Auftragsarbeiten mit bestimmten Sujets, wie den Arbeiten mit Blumenmotivik, äußerte. Auf die kommerzielle Vermarktung seiner Werke und die darauf folgende enorme Nachfrage nach seinen Bildern, reagierte der Künstler mit einem enormen Anstieg der 'Werkproduktion'. Allerdings musste er sich dabei auch den Zwängen und Vorstellungen des Kunstmarktes unterwerfen. Er fühlte sich davon überfordert und verlor zum Teil seine Autonomie als Künstler. So zeugen einige Briefe von einem Konflikt zwischen künstlerischer Freiheit und Existenzsicherung. So wurde er einerseits zum 'Spielball' der Galeristen und war ihnen bis zu einem gewissen Grad ausgeliefert. Andererseits machte er sich die Galeristen deutlich zu Nutze und entschied selbstständig und unabhängig darüber, mit welchen Händlern er zusammenarbeiten wollte, da er sich davon bestimmte Vorteile erhoffte.

Die Präsentation der Werke spielte eine große Rolle. Auch sie veränderte sich, wie beispielsweise anhand der Präsentation in den Salonausstellungen 1950 deutlich wurde. Es zeigte sich, dass vor allem die Einzelausstellungen zum Erfolg des Künstlers beitrugen. Zudem war die Person des Galeristen von großer Bedeutung. Seine Persönlichkeit und sein Verhandlungsgeschick waren wesentlich für den Erfolg oder Misserfolg einer Ausstellung ausschlaggebend. Zudem umgab die Galerien ein Geflecht von Kunstsammlern und Kritikern, durch deren Unterstützung Nicolas de Staël weitere Bekanntheit erlangte und die für sein Renommée sehr förderlich war. Er erkannte den Einfluss der Kunstkritiker als meinungsbildende Instanz ganz deutlich und versuchte – mit Erfolg – mit ihnen in Kontakt zu treten, um ihre Förderung zu erhalten.

In der Beurteilung seines Werkes spielte zu Lebzeiten und auch lange darüber hinaus Roger van Gindertael eine prägende Rolle. Als Verfasser verschiedener Artikel in Fachzeitschriften, die in Brüssel und Paris erschienen, setzte er sich für das Werk de Staëls ein und veröffentlichte zu Beginn der 1950er Jahre eine erste Monographie über den Künstler. Des Weiteren förderte der Leiter des *Musée national d'Art Moderne* in Paris, Bernard Dorival, durch zahlreiche Veröffentlichungen und durch Ankäufe für die Sammlung des Museums das Ansehen Nicolas de Staëls. Der anerkannte Kunsthistoriker André Chastel schrieb als Herausgeber und Autor in zahlreichen Medien anerkennend über den zunächst unbekanntesten Künstler. Denys Sutton setzte sich als Kunstkritiker und Ausstellungsorganisator bei Galeristen und Museen in Großbritannien für de Staël ein. Weitere Autoren, wie Pierre Courthion, Patrick Waldberg, George Duthuit, René de Solier, Thomas Hess, Guy Dumur und Christian Zervos, die für die damals führenden Kunstzeitschriften arbeiteten, unterstützten sein Werk. De Staël pflegte bewusst enge Beziehungen zu Menschen, die seine Karriere fördern

konnten. Die genannten Kunstkritiker, die zum Teil enge Freunde und langjährige Weggefährten Nicolas de Staëls waren, prägten gemeinsam mit seiner Familie bis heute das Bild des Künstlers in der Öffentlichkeit.

Nicolas de Staël hatte jedoch selbst, wie anhand seiner Reaktion auf bestimmte Ausstellungskritiken dargestellt wurde, eine genaue Vorstellung davon, wie sein Werk in der Öffentlichkeit präsentiert werden sollte. Er orientierte sich vor allem an 'liberal' eingestellten Kunstkritikern, die seinen Vorstellungen von Kunst näher kamen. Zudem versuchte er seine Vorstellungen in dem Werk *Voir Nicolas de Staël* darzulegen, auf das er wesentlich Einfluss nehmen konnte. Er versuchte sich in eine Tradition von Malern zu stellen, die die Entwicklung der modernen Malerei entscheidend mitgeprägt und verändert hatten. Zudem zeigt sich darin auch der Versuch, sich in die Künstlerviten einzureihen und sich dabei als eine genuin eigenständige und unabhängige Künstlerpersönlichkeit zu präsentieren.

Nicolas de Staël war bereits ab 1932/33 als Künstler tätig, in dieser Zeit verfolgte er eine figurative Malweise. Erste Anerkennung fand der Künstler allerdings erst zehn Jahre später mit seinem 'abstrakten Frühwerk'. Die Werke, die zwischen 1946 und 1949 entstanden, wurden von Kritikern fast ausnahmslos akzeptiert und anerkannt.

Doch spätestens ab 1952 differierten die Meinungen. Dabei war die Akzeptanz in Frankreich und in den USA äußerst verschieden. Die Rezeption des Werkes wurde in beiden Ländern durch die dominierenden Diskussionen der Zeit bedingt: in Frankreich beeinflusste die Diskussion um Figuration und Abstraktion die Bewertung der Arbeiten, wohingegen in Amerika die Frage nach der Metropole der Kunst, nämlich Paris oder New York und damit verbunden die Frage nach der Dominanz der jungen europäischen oder amerikanischen Künstler, die Rezeption prägte. So lässt sich zwar europäische Debatte auch anhand seines Werkes nachvollziehen, die Diskussion um die Metropole der Kunst spiegelte sich allerdings in seinem Werk nicht wieder, was Probleme in der Rezeption zeigt.

In Frankreich zeigte sich, dass der Krieg in Europa, die einseitige Anerkennung der Abstraktion ab 1949 und die dogmatische Ablehnung jeglicher Figuration für Erfolg oder Mißerfolg eines Künstlers verantwortlich waren. Diese Diskussion war auch für das Werk de Staëls von Bedeutung. Ab 1950/51 findet de Staël in Frankreich erstmals größere Beachtung, was, wie dargestellt wurde, auch auf seine eigene Initiative zurückzuführen ist. Sein Werkwandel (1952) wurde nicht von allen Kritikern getragen und teilweise als negativ kritisiert. Ob de Staël nach seiner Wende zur Figuration dieser Diskussion zum Opfer fiel und sein Werk ausschließlich deshalb an Aufmerksamkeit verlor, ist bis zum Jahre 1960 nicht eindeutig zu beantworten.

In Amerika fand Nicolas de Staël zu Lebzeiten viel Beachtung und sein Werk wurde ausschließlich positiv rezipiert. Der Werkwandel des Künstlers wurde hier nicht so negativ betrachtet, wie in Europa. Doch geriet er langsam in einen anderen Konflikt, der Anfang der 1950er Jahre die Kunstszene zu spalten begann: die Diskussion um die Metropolen der Kunst. Zunächst verzeichnet sein Werk große Erfolge, da er als französischer Künstler den Erwartungen des amerikanischen Publikums entsprach und so einen Vorteil gegenüber den jungen amerikanischen Künstler hatte. Die Beurteilung seines Werkes in Amerika spiegelt vor allem eine Klassifizierung seines Werkes als in der Tradition der französischen Malerei stehend wider. Allerdings gerieten mit dem langsamen Erstarken der jungen amerikanischen Künstler die Europäer und damit auch de Staël, Schritt für Schritt in den Hintergrund. Aus diesem Grund fand das Werk de Staëls ab den 1960er Jahren sowohl in den USA als auch in Europa kaum noch Beachtung und geriet nahezu in Vergessenheit.

Zusammenfassend zeigt sich am Beispiel Nicolas de Staëls, die sich im 20. Jahrhundert veränderte Künstlerrolle. Die modernen Künstler tauschten ihre Abhängigkeit von damaligen Auftraggebern gegen jene von Markt und Publikum. Sie wurden zu Ausstellungskünstlern und Strategen. Es zeigt sich, dass enge Zusammenhänge zwischen Kunstproduktion, -distribution und -präsentation bestanden und sich der Künstler um diese Aufgaben nun selbst kümmern musste. Zudem war die Reaktion der Öffentlichkeit unmittelbar damit verflochten, ebenso wie der Versuch der Einflussnahme durch den Künstler und die Galeristen. Ein internationales Netzwerk von Sammlern und Kritikern, die für die Vermarktung der Kunst verantwortlich sind, muss aufgebaut werden. Sie formen den sozialen Raum des Künstlers. Zudem standen die Selbstvermarktung der Werke und die Person des Künstlers im Vordergrund, was neue Aufgaben in die Rolle des Künstlerdaseins mit sich brachte: Der moderne Künstler – so auch Nicolas de Staël – musste die Fähigkeit zu entwickeln, sich des Betriebssystems Kunst zu bedienen.

Letztendlich stellt sich die Frage, ob eine objektive Beurteilung des Künstlers und seines Werkes vom Zeitgeist überhaupt getrennt werden kann. Am Beispiel Nicolas de Staëls zeigte sich, dass er eine genuin eigenständige Position etwa neben Serge Poliakoff vertrat. De Staël kann nicht eindeutig einer Künstlergruppierung zugeordnet werden, er ist eher als ein Einzelgänger im zeitgenössischen Kunstgeschehen zu betrachten. Seine ausgeprägte Wandelbarkeit, die in jeder seiner Werkphasen Anerkennung und Bestätigung bei einem Fachpublikum gefunden hat, verweist auf diese eher isoliert zu betrachtende künstlerische Position. Zudem liegt die Spannung in seinem Werk

darin, dass er unabhängig von den festgelegten Grenzen seiner Zeit war und diese überwand. So wechselte er zunächst fließend zwischen den verschiedenen Lagern der Abstraktion und wusste schließlich zwei scheinbar unvereinbare Lager miteinander zu verbinden. Er wurde zu einem 'Grenzgänger' zwischen Abstraktion und Figuration und tendierte mal mehr zur einen oder zur anderen Seite. Der scheinbare 'Rückgriff' auf veraltete Kunstformen, das Wiederaufgreifen des Sichtbaren, der Bezug auf zum Teil populäre Themen, stellte sich im Nachhinein als wegweisend für folgende Künstlergenerationen wie die Pop Art und den Nouveau Réalisme heraus, die sich rückblickend betrachtet paradoxerweise für ein Verschwinden de Staëls aus dem Fokus der Öffentlichkeit verantwortlich zeichneten.

Im Zuge einer weiterführenden Betrachtung könnte eine Untersuchung der Ausstellungstätigkeit de Staëls in Großbritannien sehr aufschlussreiche Informationen liefern, da hier eine Betrachtungsweise, die von jener des französischen und US-amerikanischen Kunstmarkts getrennt betrachtet werden kann, möglich ist. Zudem wäre es interessant, die Gründe für seine 'Wiederentdeckung' Anfang der 1980er und 1990er Jahre zu untersuchen.

Des Weiteren könnte eine Kontextualisierung in zeitgeschichtliche Aspekte eventuell neue Argumente liefern. Es wäre zu prüfen, ob in den Schriften Merleau-pontys, Sartres, Camus, René Chars, der Musik von Schönberg, Messiaens, Boulez oder Weber, mit denen de Staël bekanntlich vertraut war, weitere Inspirationsquellen oder Denkmodelle geborgen sind, die einer weiteren Einordnung seines Werkes dienlich sein könnten. Nicht zuletzt müssten in einem weiteren Schritt de Staëls umfangreiche Illustrationen für Bücher und seine Auseinandersetzung mit dem Werk Hercules Seghers einbezogen werden.

## 8. ANHANG

### 8.1 Auflistung der Ausstellungstätigkeit Nicolas de Staëls von 1932 bis 1956

<b>1936:</b>	Gruppenausstellung:	Brüssel, Galerie Dietrich: 25. Januar bis 1. Februar 1936, <i>Alain Haustrate, Nicolas de Staël, Rotislas Loukine.</i>
<b>1944:</b>	Gruppenausstellung:	Paris, Galerie Jeanne Bucher, 6. Januar bis 15. Februar 1944, <i>Peintures et gouaches de Kandinsky, Trois tableaux-objets de César Domela, Peintures et dessins de Nicolas de Staël.</i>
	Gruppenausstellung:	Paris, Galerie L'Esquisse, 7. April bis 7. Mai 1944, <i>Peintures Abstraites. Compositions de matières, Domela, Kandinsky, Magnelli, de Staël.</i>
	<b>Einzelausstellung:</b>	Paris, Galerie L'Esquisse, 12. Mai bis 3. Juni, <i>Nicolas de Staël.</i>
	<i>Salon d'automne</i>	Paris, Grand Palais, 6. Oktober bis 5. November 1944, <i>Salon d'automne.</i>
<b>1945</b>	<b>Einzelausstellung:</b>	Paris, Galerie Jeanne Bucher, 5. bis 28. April 1945, <i>Exposition de Peintures. Nicolas de Staël,</i>
	<i>Salon de Mai</i>	Paris, Galerie Pierre Maurs, 29. Mai bis 29. Juni 1945, <i>Salon de Mai. 1<sup>re</sup> Exposition.</i>
<b>1946</b>	<i>Salon de Mai</i>	Paris, Galeries Lafayette, 7. Juni bis 7. Juli 1946, <i>Deuxième Salon de Mai.</i>
	<i>Salon d'automne</i>	Paris, Grand Palais, 4. Oktober bis 10. November 1946, <i>Salon d'automne.</i>
<b>1947</b>	Gruppenausstellung	La Haye/ Oslo / Helsinki: Gemeentemuseum Van 's- Gravenhage, 8. Februar bis 7. März 1947, Kunstnernes Hus/ Oslo, Nykytade Nutviskonst/ Helsinki, <i>Fransche Kunst von Bonnard tot Heden.</i>
	<i>Salon de Mai</i>	Paris, Galerie Arts, 24. Juni bis 31. Juli 1947, <i>Troisième Salon de Mai.</i>
<b>1948</b>	<b>Einzelausstellung :</b>	Montevideo, Organisation: Amigos del Arte, Oktober 1948, <i>Exposición de Oleos y Dibujos de Nicolas de Staël,</i> Text von Pierre Courthion.
	Gruppenausstellung	Étiolles, Covent des Dominicains du Saulchoir, Februar 1948, <i>Adam, Lanskoy, Laurens, Nicolas de Staël.</i>
<b>1949</b>	Gruppenausstellung	Lyon, Musée des Beaux-Arts, <i>Les grands courants de la peinture contemporaine de Manet à nos Jours,</i> Einführung von Jean Cassou.
	<i>Salon de Mai</i>	Paris, Palais de New York, 24. Juni bis 17. Juli 1949, <i>Salon de Mai.</i>

	Gruppenausstellung	Paris, Galerie de Beaune, <i>Présence de la peinture</i> .
	Gruppenausstellung	Sao Paulo, Museu de Arte Moderna, <i>Do Figurativismo ao Absracionismo</i> , organisiert von Léon Degand zur Eröffnung des Museums.
	Gruppenausstellung	Toronto, The Art Gallery, November bis Dezember 1949, <i>Contemporary Art: Great Britain, United States, Frances</i> , Einführung von F.J. Mc Ewen für die französische Sektion.
<b>1950</b>	<b>Einzelausstellung :</b> <i>Salon d'Anvers</i>	Paris, Galerie Jacques Dubourg, Juni 1950, <i>Nicolas de Staël, peintures</i> .
	Gruppenausstellung	Anvers, 15. Mai bis 8. Juni 1950, <i>Salon d'Anvers</i> .
	Gruppenausstellung	Bergamo, Palazzo della Ragione, 20. September bis 22. Oktober 1950, <i>Mostra internazionale del Designo moderno</i> .
	Gruppenausstellung	Berlin, Französisches Haus, Mai bis Juni 1950, <i>Französische Malerei und Plastik 1938-1948</i> , Organisation: AFAA, Katalog von Jacques Lassaigne.
	Gruppenausstellung	Charlottenburg, Musée Royal des Beaux Arts, September 1950.
	Gruppenausstellung	Cincinnati, Cincinnati Art Museum, Cincinnati Modern Art Society, Oktober 1950, <i>Recent Acquisitions</i> , no. 6.
	Gruppenausstellung	Lille, Palais des Beaux Arts, 10. Juni bis 3. Juli 1950, <i>Un demi-siècle de peinture française 1900-1950</i> .
	Gruppenausstellung	New York, Louis Carré Gallery, 28. November bis 30. Dezember 1950, <i>Modern Paintings to live with</i> .
	Gruppenausstellung	New York, Sidney Janis Art Gallery, November 1950, <i>Young Painters from US and France</i> .
	<i>Salon de Mai</i>	Paris, <i>Salon de Mai</i> , 1950.
<b>1950/51</b>	<b>Einzelausstellung:</b>	New York, Theodore Schempp und Co., 15. Dezember 1950 bis 15. Januar 1951, <i>Nicolas de Staël</i> .
<b>1951</b>	<b>Einzelausstellung:</b>	Paris Galerie Jacques Dubourg, 17. April bis 2. Mai 1951, <i>Nicolas de Staël Dessins</i> .
	<b>Einzelausstellung:</b>	Paris Galerie Jacques Dubourg, 12. bis 27. Dezember 1951, <i>Poèmes de René Char, Bois de Nicolas de Staël</i> .
	Gruppenausstellung	Chapel Hill, University of North Carolina, Person Hall, Art Gallery, 1. Juni bis 1. Oktober 1951, <i>A Selection of 20<sup>th</sup> Century European Paintings from the Phillips Gallery</i> .
	Gruppenausstellung	New York, Museum of Modern Art, 13. Februar bis 13. Mai 1951, <i>Recent Acquisitions</i> .
	Gruppenausstellung	New York, Louis Carré Gallery, Oktober – 15. November 1951, <i>Modern French Masters</i> .
	<i>Salon de Mai</i>	Paris, Musée municipale d'Art moderne, 8. bis 31. Mai 1951, <i>Ville Salon de Mai</i> .

	<i>Salon d'automne</i>	Paris, Grand Palais, 6. bis 29. November 1951, <i>Salon d'Automne</i> .
<b>1951/52</b>	Gruppenausstellung	Washington Etc., The Phillips Gallery Washington DC. 4. bis 25. März, <i>Advancing French Art</i> , Wanderausstellung, danach in folgenden Orten : Museum of Art in San Francisco, J. B. Speed Art Museum, Louisville, University of Indiana, Museum of Art, Baltimore, University of Michigan; William Rockhill Nelson Gallery of Art, Kansas City, The Arts Club of Chicago; Organisation: Louis Carré Gallery unter der Schirmherrschaft der American Federation of Arts.
<b>1952</b>	<b>Einzelausstellung:</b>	London, Matthiesen Gallerie, 21. Februar bis 15. März 1952, <i>Nicolas de Staël, Exhibition of Paintings and Drawings</i> , Vorwort von Denys Sutton.
	Gruppenausstellung	Chicago, The Arts Club of Chicago 1. Mai bis 15. Juni 1952, <i>A Selection of Modern Painting</i> , Genia and Charles Zadok Collection.
	Gruppenausstellung	Cincinnati, Cincinnati Art Museum, Cincinnati Modern Art Society, Oktober 1952, <i>Recent Acquisitions no. 7</i> .
	Gruppenausstellung	Edinburgh/ Glasgow / Aberdeen: Royal Scottish Academy Galleries, Edinburgh; McLellan Galleries, <i>Young Painters École de Paris</i> .
	Gruppenausstellung	Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 20. Juni bis 14. September 1952, <i>Rythmes et Couleurs</i> .
	Gruppenausstellung	London, Royal Academy, Arts Council of Great Britain, Juli bis August 1952, <i>École de Paris</i> .
	Gruppenausstellung	Long Island, Guild Hall, New York, Sommer 1962, <i>Expositon de peintures appartenant á quelques collectionneurs</i> .
	<i>Salon de Mai</i>	Paris, Musée municipale d'Art moderne, 9. bis 29. Mai 1952, <i>Ville Salon de Mai</i> .
	<i>Salon d'automne</i>	Paris, Grand Palais, 20. Oktober bis 15. Dezember 1952, <i>Salon d'automne</i> .
	Gruppenausstellung	Washington D.C., The Phillips Gallery, 4. bis 27. Mai 1952, <i>Paintings by William Congden, Nicolas de Staël</i> .
	Gruppenausstellung	Zürich, Kunsthaus, 18. Oktober bis 23. November 1952, <i>Malerei in Paris- heute</i> .
<b>1953</b>	<b>Einzelausstellung:</b>	New York, Knoedler Galleries, 10. bis 28. März 1953, <i>Nicolas de Staël, Paintings, Drawings and Lithographs</i> . Die Ausstellung wurde von der Galerie Knoedler in Kooperation mit Jacques Dubourg und Theodore Schempp organisiert.
	<b>Einzelausstellung:</b>	Washington, D.C., The Phillips Gallery, 12. April bis 4. Mai 1953, <i>An Exhibition of Paintings by Nicolas de Staël</i> .

	Gruppenausstellung	Wanderausstellung durch Australien: Brisbain (Januar), Sidney (Februar/ März), Melbourne (März bis April), Hobart (Mai bis Juni), Adelaide (Juli bis August) Perth (September).
	Gruppenausstellung	London, Whitechapel Art Gallery, April bis Mai 1953, Twentieth Century Form.
	Gruppenausstellung	Minneapolis, Walker Art Center, Minnesota, 24. April bis 28. Juni 1953, <i>The Classic Tradition in Contemporary Art</i> .
	<i>Salon de Mai</i>	Paris, Musée municipale d'Art moderne, 7. bis 31. Mai 1953, <i>IXe Salon de Mai</i> .
<b>1953/54</b>	Gruppenausstellung	New York, Museum of Modern Art, 15. Dezember 1953 bis 13. September 1954, <i>Paintings, Sculpture and Graphic Arts from the Museum Collection</i> .
	Gruppenausstellung	Sao Paulo, Museu de Arte Moderna, November 1953 bis Februar 1954, <i>II Bienal</i> .
	Gruppenausstellung	USA Wanderausstellung durch die USA, 1953 bis 1954, <i>French Paintings at Mid-Century</i> , Organisation: The American Federation of Art.
<b>1954</b>	<b>Einzelausstellung:</b>	New York, Paul Rosenberg and Co., 8. Februar bis 6. März 1954, <i>Recent Paintings by Nicolas de Staël</i> .
	<b>Einzelausstellung:</b>	Paris, Jacques Dubourg, 11. bis 25. Juni 1954, <i>Nicolas de Staël</i> .
	Gruppenausstellung	Buffalo, The Buffalo Fine Arts Academy, New York, 16. April bis 3. Mai 1954, <i>Painters' Paintings</i> .
	Gruppenausstellung	Cincinnati, Cincinnati Art Museum, The Contemporary Arts Center of the Cincinnati Modern Art Society, 19. März bis 8. April 1954, <i>Picking for Pleasure-An Exhibition of Paintings in the Collection of Marion Hendrie</i> .
	Gruppenausstellung	Ostende, Kursaal, 27. Juni bis 31. Juli 1954, <i>Tendances actuelles de l'art française, Hommage à Henri Laurens 1885-1954</i> .
	Gruppenausstellung	Paris, Galerie Charpentier, Oktober bis November 1954, <i>École de Paris</i> .
	<i>Salon de Mai</i>	Paris, Musée municipale d'Art moderne, 7. bis 30. Mai 1954, <i>Salon de Mai</i> .
	Gruppenausstellung	Stockholm, Svensk-Franska Konstgalleriat, 1954, <i>Art français contemporain</i> .
	Gruppenausstellung	Venedig, französischer Pavillon, 19. Juni bis 17. Oktober 1954, <i>XXVIIe Biennale</i> , Präsentation von Raymond Cogniat.
<b>1955</b>	<b>Einzelausstellung:</b>	Antibes, Musée d'Antibes, Palais Grimaldi, 1. Juli bis 15. August 1955, <i>Nicolas de Staël</i> .
	<b>Einzelausstellung:</b>	New York, Paul Rosenberg and Co., 31. Oktober bis 26. November 1954, <i>Loan Exhibition of Paintings by Nicolas de Staël (Memorial Exhibition)</i> .

	<b>Einzelausstellung:</b>	Palm Beach/ Minneapolis/ Colorado Springs: Norton School of Art, Palm Beach, Florida, 15. Februar bis 15. März 1955, Minneapolis Institute of Art, Minneapolis, Minnesota, 1. April bis 15. Mai 1955, Colorado Springs Fine Arts Center, Colorado Springs, Colorado 1. bis 30. Juni, <i>Nicolas de Staël</i> , organisiert von Paul Rosenberg.
	Gruppenausstellung	Indianapolis: John Herron Art Museum, Indiana 1955, <i>20<sup>th</sup> Century Painting and Sculpture, Cantor and Witzinger Collections</i> .
	Gruppenausstellung	Menton, 1. August bis 30. September 1955, <i>IIIe Biennale de peinture de France</i> .
	Gruppenausstellung	Oslo, Kunstverein, 1955, <i>Art contemporain francais et italien</i> .
	Gruppenausstellung	Paris, Galerie Charpentier, November bis Dezember 1955, <i>École de Paris</i> .
	Gruppenausstellung <i>Salon de Mai</i>	Paris, Galerie Craven, Mai bis Juli 1955, <i>30 peintres de la nouvelle École de Paris</i> .
	Gruppenausstellung	Paris, Musée municipal d'Art moderne, 7. bis 30. Mai 1955, <i>XIe Salon de Mai</i> .
	Gruppenausstellung	Rouen, Musée des Beaux-Arts, 30. April bis 15. Mai 1955, <i>Art 1955</i> .
	Gruppenausstellung	Saint Étienne, Musée d'Art et d'Industrie, 24. April bis 30. Mai 1955, <i>La nature morte de Géricault à nos jours</i> .
	Gruppenausstellung	San Francisco, San Francisco Museum of Art, 17. Juni bis 10. Juli 1955, <i>Art in the 20<sup>th</sup> Century</i> .
	Gruppenausstellung	Syracuse, Syracuse Museum of Fine Arts, New York, 1. bis 27. April 1955, <i>Contemporary Painting</i> .
	Gruppenausstellung	Turin, Palazzo Madama, September bis Oktober 1955, <i>Pittori d'oggi Francia-Italie</i> .
	Gruppenausstellung	Waltham, Brandeis University Massachusetts, 1. bis 17. Juni 1955, <i>Three Collections</i> .
<b>1955/56</b>	<b>Einzelausstellung:</b>	USA, Exposition internationale in den USA, 1955-1956, <i>Nicolas de Staël</i> . Museum of Fine Arts, Houston 4. bis 25. November 1955/ Institute of Fine Arts Kalamazoo, Michigan, 18. Dezember 1955 bis 8. Januar 1956/ De Cordova Dana Museum, Lincoln, Massachusetts, 22. Januar bis 1. März 1956/ The Phillips Gallery Washington D.C. 13. Mai bis 12. Juni 1956/ Fort Worth Arts Center, Fort Worth, Texas, 6. bis 27. August 1956/ Rockefeller Center, New York, 1. bis 7. Oktober 1956/ Cornell University Ithaca, 12. Oktober bis 13. November 1956/ Memorial Art Gallery of the University of Rochester, New York, 9. November bis 2. Dezember 1956. Organisation: The American Federation of Arts (Thomas M. Messer) und Theodore Schempp.
<b>1956</b>	<b>Einzelausstellung:</b> <b>Einzelausstellung:</b>	London, Arthur Tooth and Sons, 6. bis 31. März 1956, <i>Hommage à Nicolas de Staël</i> . London, The Whitechapel Art Gallery, 4. Mai bis 6. Juni 1956, <i>Nicolas de Staël 1914-1955</i> ,

<b>Einzelausstellung:</b>	Retrospektive, Vorwort von Bryan Robertson, Texte von Denys Sutton. Paris, Musée national d'Art moderne, Palais de Tokyo, 22. Februar bis 8. April 1956, <i>Nicolas de Staël 1914-1955</i> , Retrospektive, Vorwort von Jean Cassou.
Gruppenausstellung	Basel, Galerie Beyeler, Juni bis Juli 1956, <i>Abstrakte Maler</i> .
Gruppenausstellung	Cincinnati, Cincinnati Art Museum, Contemporary Arts Center, 19. Mai bis 17. Juni 1956, <i>Modern Art in Evolution 1900-1956</i> .
Gruppenausstellung	Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek, 27. Juni bis 1. August 1956, <i>Fra Renoir til Villon</i> , Ragnar Moltzau Samling, Oslo.
Gruppenausstellung	Edinburgh, Royal Scottish Academy Galleries, 6. Oktober bis 11. November 1956, <i>62nd Exhibition of Paintings, Sculpture, Drawing, Applied Art and Architecture, Society of Scottish Artists</i> , Vorwort zu de Staël von Denys Sutton.
Gruppenausstellung	Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture, 1. Juli bis 23. September 1956, <i>Dix ans de peinture français 1945-1955</i> .
Gruppenausstellung	Lille, Palais des Beaux-Arts, 7. Januar bis 26. Februar 1956, <i>Peintures Contemporaine</i> .
Gruppenausstellung	Mexico, Instituto de Bellas Artes, Museo Nacional de Artes Plásticas, 1956, <i>Artes Francés Contemporáneo</i> .
Gruppenausstellung	München, Haus der Kunst, 22. Juni bis 7. Oktober 1956, <i>École de Paris</i> .
Gruppenausstellung	Saint Étienne, Musée d'Art et d'Industrie, <i>L'art de l'Afrique noire et „l'époque nègre" de quelques artistes contemporains</i> .
Gruppenausstellung	Stockholm, National Museum, April bis Juni 1956, <i>Modern Konst Moltzau Collection</i> .

## 8.2 Abbildungen



Abb. 1  
Nicolas de Staël in seinem Atelier in der rue Gauguet,  
1954



Abb. 2  
Nicolas de Staël in seinem Atelier in der rue Gauguet,  
Herbst 1951



Abb. 3  
Marina und Nicolas de Staël in den Armen ihrer Mutter  
Sankt Petersburg, 1915



Abb. 4  
General Vladimir de Staël von Holstein



Abb. 5  
Nicolas de Staël in der Akademie von Fernand Léger,  
1938



Abb. 6  
Theodore Schempp, Nicolas de Staël, Georges und Marcelle Braque,  
in Varengeville, 1949



Abb. 7  
 Pavillon du Verre d'Art,  
 Weltausstellung 1935, Brüssel  
 Archiv Françoise de Staël

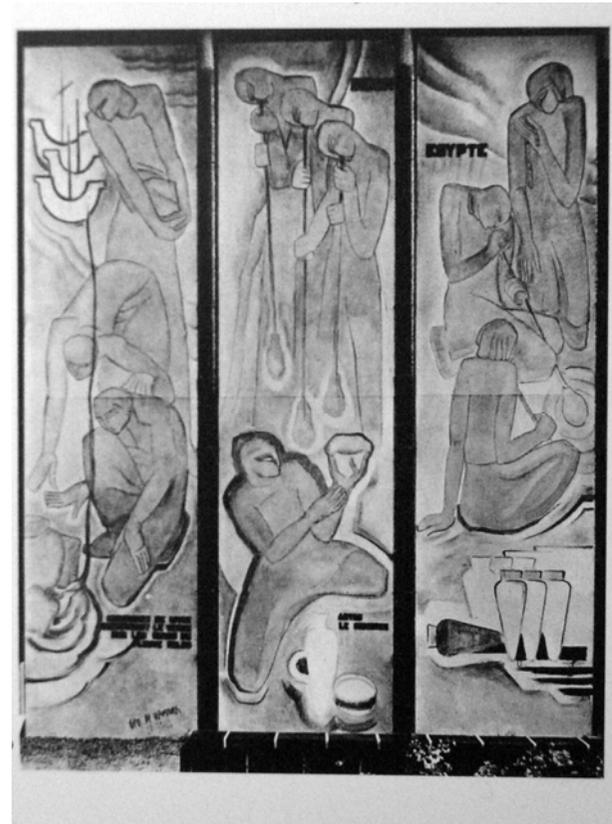


Abb. 8  
 Ausschnitt der Fassade des Pavillon du Verre d'Art,  
 ausgeführt von Georges de Vlaminck und Nicolas de Staël  
 Weltausstellung 1935, Brüssel



Abb. 9  
Cabaret de l'Aigle d'or in Nizza,  
1941

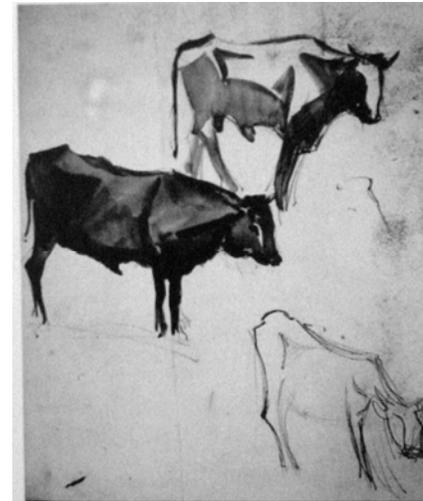


Abb. 10  
Nicolas de Staël, ohne Titel, Spanien, 1935  
Aquarell, 43 x 64 cm, Privatsammlung



Abb. 11  
Nicolas de Staël, ohne Titel, Spanien, 1935  
Aquarell, 43 x 64 cm, Privatsammlung



Abb. 12

Nicolas de Staël, ohne Titel, Zeichnung aus dem Zeichenheft von Marocco  
1936-37, Kohle, 21,7 x 16,8 cm, Privatsammlung



Abb. 13

Nicolas de Staël, ohne Titel, Zeichnung aus dem Zeichenheft von Marocco  
1936-37, Kohle, 21,7 x 16,8 cm, Privatsammlung



Abb. 14  
Nicolas de Staël, ohne Titel, Spanien, 1935  
Tusche, 27 x 20,5 cm, Privatsammlung



Abb. 15  
Unbekannter Meister, Ikone des Hl. Georg, Ende des 14. Jahrhunderts  
Russische Nationalmuseum, Sankt Petersburg



Abb. 16  
Nicolas de Staël, Icône, Ende 1935  
Wasserfarbe, 31,5 x 24 cm, Librairie Pascal de Sadeleer, Brüssel



Abb. 17  
Nicolas de Staël, L'Ange, 1935  
Wasserfarbe auf Holz, 75,5 x 33,7 cm, Librairie Pascal de Sadeleer, Brüssel



Abb. 18  
Nicolas de Staël, Nature morte à la pipe, um 1941  
Öl auf Papier aufgeklebt auf Pappe, 64 x 80 cm, Artvision Daniel Amara



Abb. 19  
Paul Cézanne, Nature morte: pot à lait et fruits sur une table, um 1890  
Öl auf Leinwand, 59,5 x 72,5 cm, ohne Angaben des Ortes



Abb. 20  
Paul Cézanne, Nature morte, um 1890  
Öl auf Leinwand, 61 x 90 cm, ohne Angaben des Ortes



Abb. 21  
Nicolas de Staël, Portrait de Jeannine, 1939  
Kohle auf Papier, 27,5 x 26cm, Privatsammlung, Frankreich



Abb. 22  
Nicolas de Staël, Portrait de Jeannine, 1941  
Öl auf Leinwand, 33 x 24 cm, Privatsammlung, Frankreich



Abb. 23  
Nicolas de Staël, Portrait de Jeannine, 1941-1942  
Öl auf Leinwand, 81 x 60 cm, Privatsammlung



Abb. 24  
Pablo Picasso, Die Spanierin von Mallorca, 1905  
Gouache, Aquarell auf Karton, 67 x 51 cm, Puschkin-Museum der bildenden Künste,  
Moskau

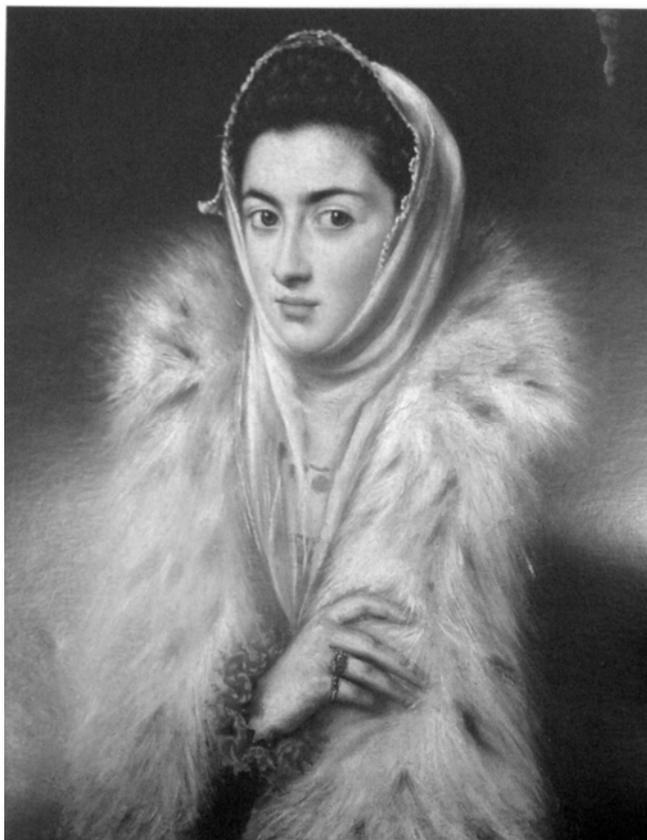


Abb. 24a  
El Greco, La dama dell'ermellino, ca. 1577-79  
Öl auf Leinwand, 62 x 50 cm, Glasgow Museums, The Stirling-Maxwell Collection

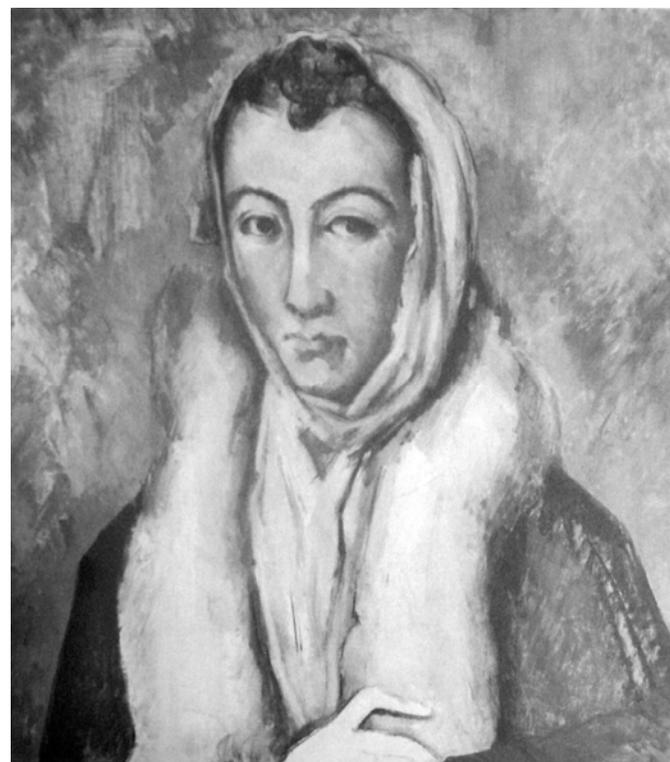


Abb. 24b  
Paul Cézanne, La Femme à l'hermine, d'après El Greco, 1885-1886  
Öl auf Leinwand, 53 x 49 cm, ohne Angaben des Ortes

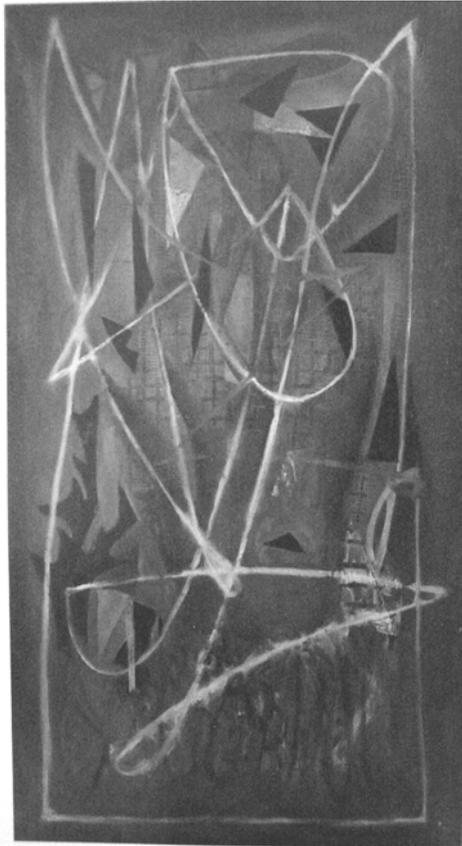


Abb. 25  
Nicolas de Staël, Composition, 1942  
Öl auf Leinwand, 130 x 71,5 cm, Musée d'art moderne et d'art contemporain de la  
Ville de Liège, Lüttich

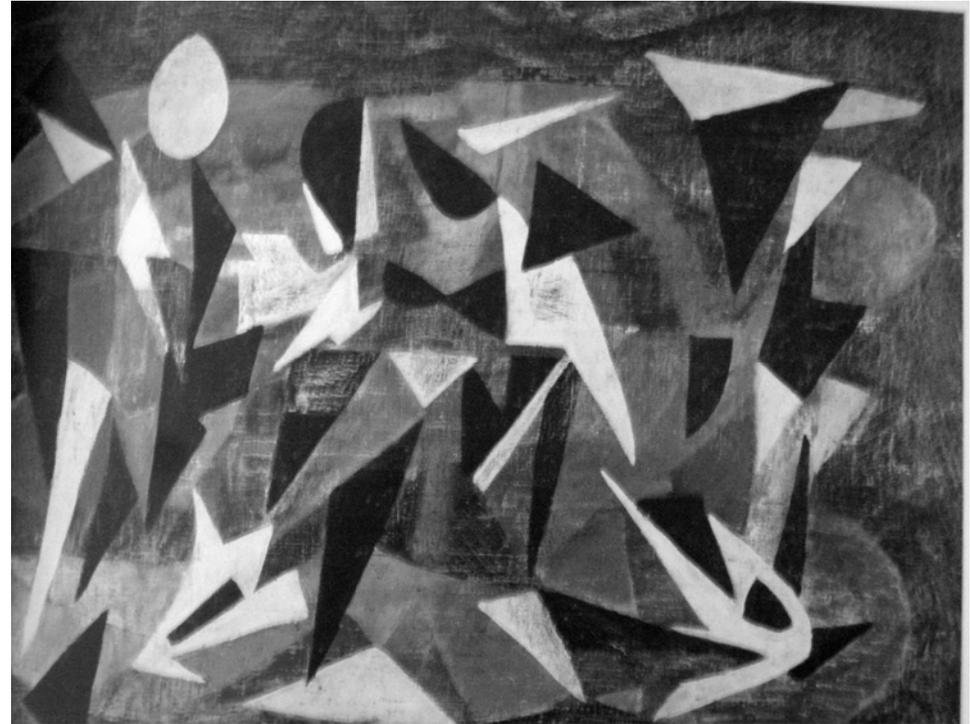


Abb. 26  
Nicolas de Staël, Composition, 1942  
Öl auf Leinwand, 73 x 92 cm, Artcurial, Paris



Abb. 27

Nicolas de Staël, Composition sur fond gris, 1943  
Öl auf Leinwand, 89 x 116 cm, Musée d'art moderne Lille Métropole, Villeneuve  
d'Ascq, Schenkung Geneviève et Jean Masurel



Abb. 28

Nicolas de Staël, ohne Titel, um 1943  
Kohle auf Papier, 32 x 23,5 cm, Privatsammlung

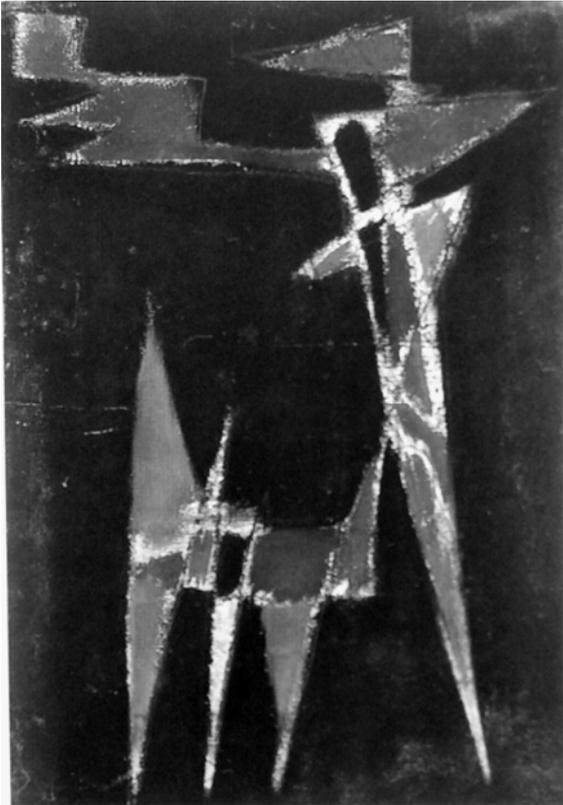


Abb. 29  
Nicolas de Staël, Composition, 1944  
Pastel auf Papier, 40 x 27,5 cm, Privatsammlung

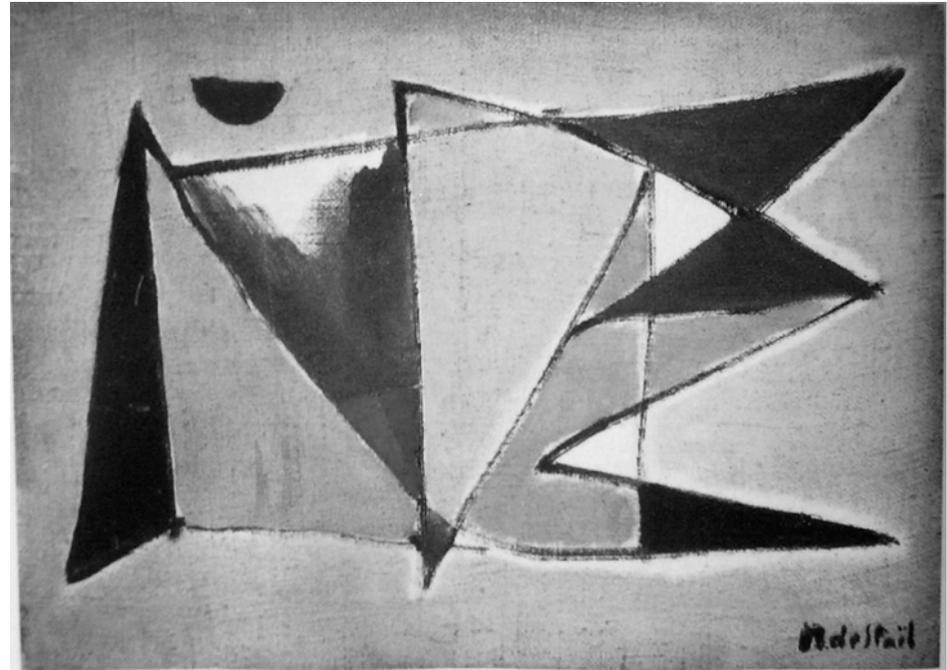


Abb. 30  
Nicolas de Staël, Composition, 1943-44  
Öl auf Leinwand, 24 x 33 cm, Privatsammlung

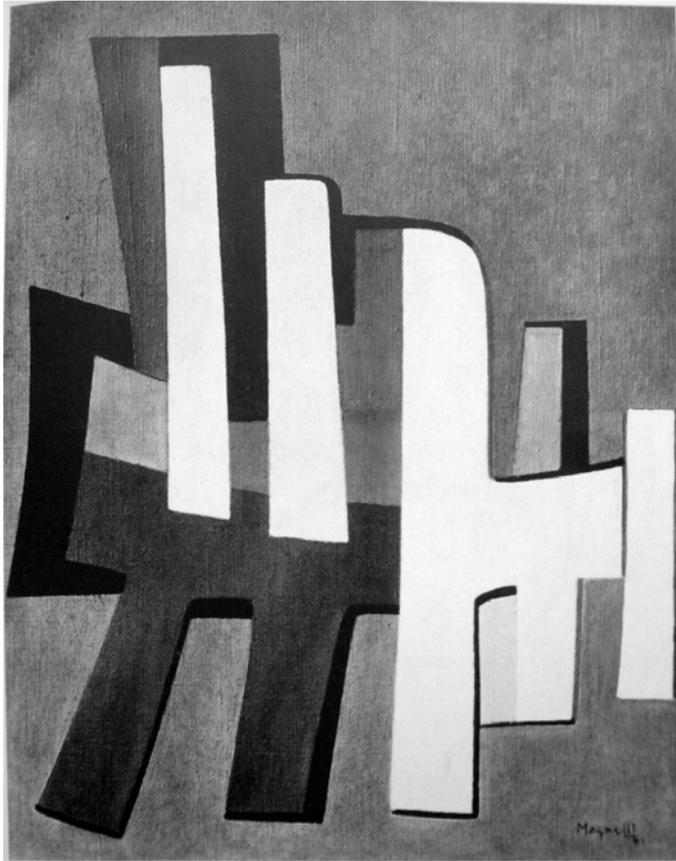


Abb. 31  
Alberto Magnelli, Calme fabuleux, 1941  
Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm, Sammlung Susi Magnelli, Meudon



Abb. 32  
Alberto Magnelli, Ronde océanique, 1937  
Öl auf Leinwand, 114 x 146 cm, Centre Pompidou/ Musée national d'art moderne, Paris



Abb. 33  
André Lansky, ohne Titel, vor 1946  
Gouache auf Karton, 13,3 x 17,3 cm, Privatsammlung

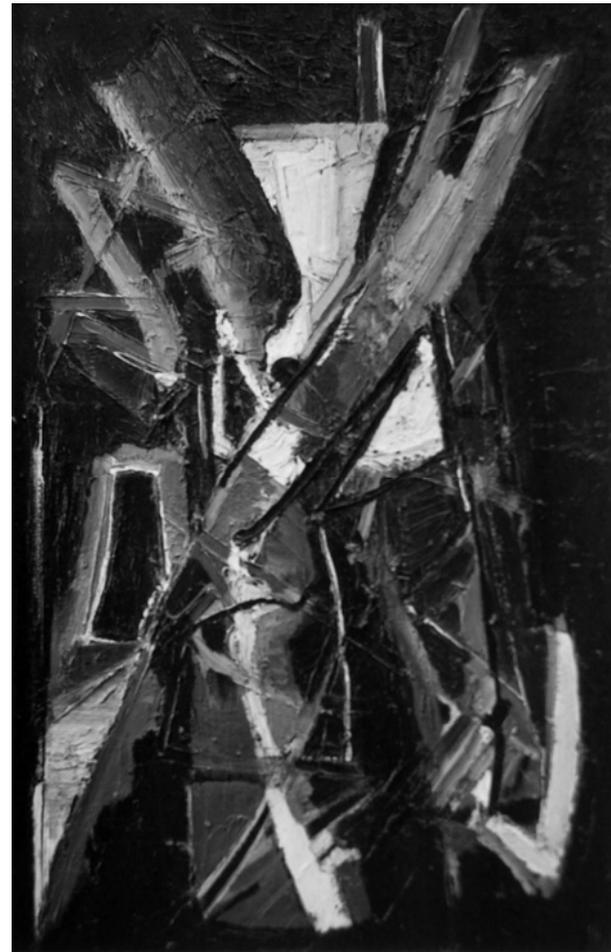


Abb. 34  
Nicolas de Staël, Casse Lumière, 1946  
Öl auf Leinwand, 100 x 65 cm, Privatsammlung



Abb. 35  
Nicolas de Staël, De la danse, 1946-47  
Öl auf Leinwand, 195,4 x 114,3 cm, Centre Pompidou/ Musée national d'art  
moderne, Paris



Abb. 36  
Nicolas de Staël, Composition, 1947  
Öl auf Leinwand, 128 x 128 cm, Privatsammlung, Frankreich

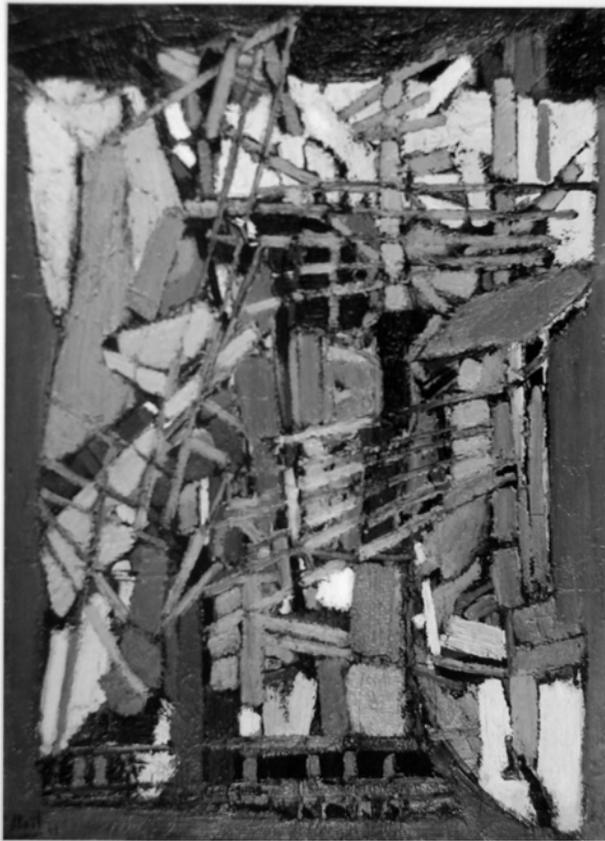


Abb. 37  
Nicolas de Staël, Hommage à Piranèse, 1948  
Öl auf Leinwand, 101 x 73 cm, Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden, Norwegen



Abb. 38  
Nicolas de Staël, Ressentiment, 1947  
Öl auf Leinwand, 100 x 81 cm, Galerie Jeanne Bucher, Paris



Abb. 39  
Nicolas de Staël in seinem Atelier rue Gauguet  
1947



Abb. 40  
Nicolas de Staël in seinem Atelier rue Gauguet  
1947



Abb. 41  
Portrait von Jeanne Bucher

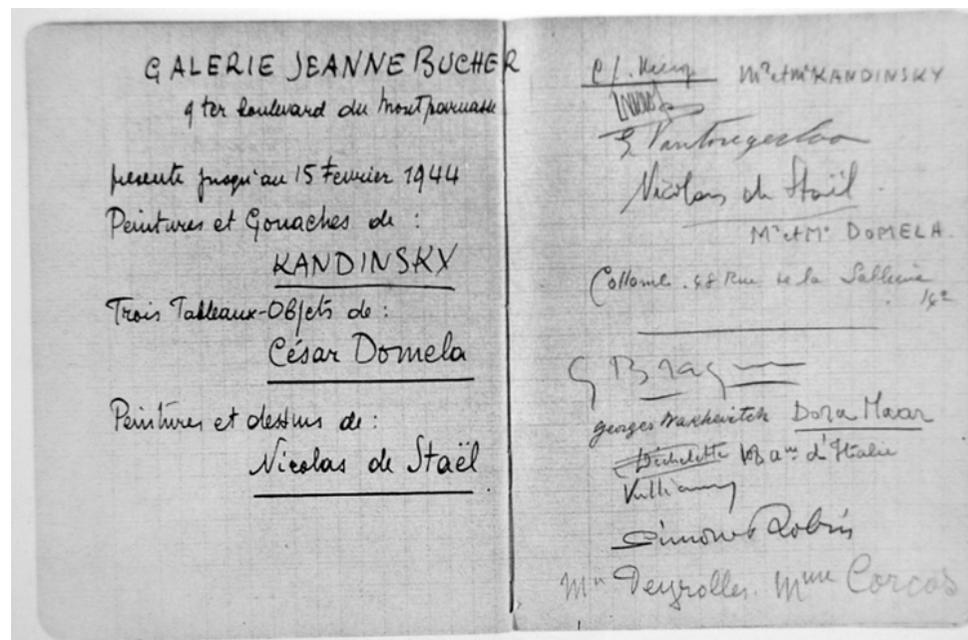


Abb. 42  
Livre d'or zur Ausstellung  
Kandinsky-Domela-de Staël  
in der Galerie Jeanne Bucher, Paris  
6. Januar bis 15. Februar 1944





Abb. 46  
Fassade des Ateliers in der rue Gauguet  
Paris, um 1956



Abb. 47  
Nicolas de Staël in seinem Atelier in der rue Gauguet  
1953



Abb. 48  
Nicolas de Staël, Rue Gauguet, 1949  
Öl auf Sperrholz, 199,4 x 240,3 cm, Museum of Fine Arts, Boston, Sammlung  
Tompkins



Abb. 49  
Nicolas de Staël, Composition, 1949  
Öl auf Leinwand, 200 x 100cm, Privatsammlung, Paris



Nr. 50  
Nicolas de Staël, Composition en gris et bleu, 1950  
Öl auf Leinwand, 115 x 195 cm, Privatsammlung



Abb. 51  
Nicolas de Staël, Composition en gris et ocre, 1948  
Öl auf Leinwand, 10 x 18 cm, Privatsammlung



Abb. 52  
Nicolas de Staël, Composition, 1949  
Öl auf Leinwand, 73 x 92 cm, Galerie Schmit, Paris

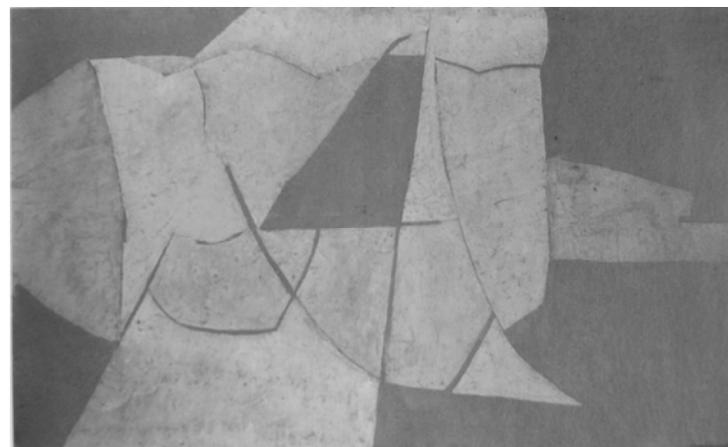


Abb. 53  
Serge Poliakoff, Composition (Espace orangé), 1948  
Öl auf Holz, 92,5 x 153,5 cm, Musée du Parc de la Boverie, Lüttich

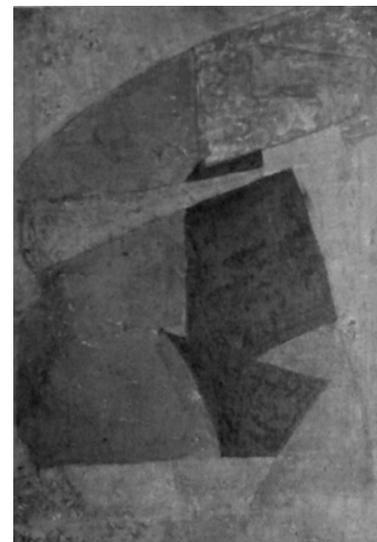


Abb. 54  
Serge Poliakoff, Composition Abstraite, 1948  
Öl auf Leinwand, 46 x 33, Ohne Angaben des Ortes



Abb. 54a  
Serge Poliakoff, Composition Noir et Blanc, 1947  
Öl auf Leinwand, 65 x 46 cm, Ohne Angaben des Ortes



Abb. 55  
Nicolas de Staël, Composition sur fond rouge, 1951  
Öl auf Leinwand, 54 x 81cm, Privatsammlung, Schweiz

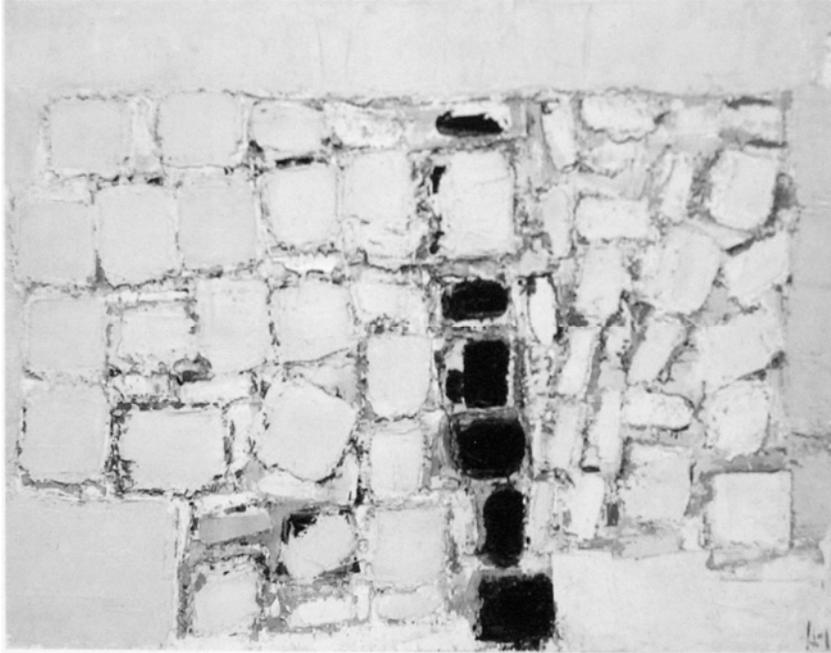


Abb. 56  
Nicolas de Staël, Composition, 1951  
Öl auf Leinwand, 73 x 92 cm, Privatsammlung



Abb. 57  
Nicolas de Staël, Les Toits, 1952  
Öl auf Isorel, 200 x 150 cm, Centre Pompidou/ Musée national d'art moderne, Paris,  
Geschenk des Künstlers, 1952

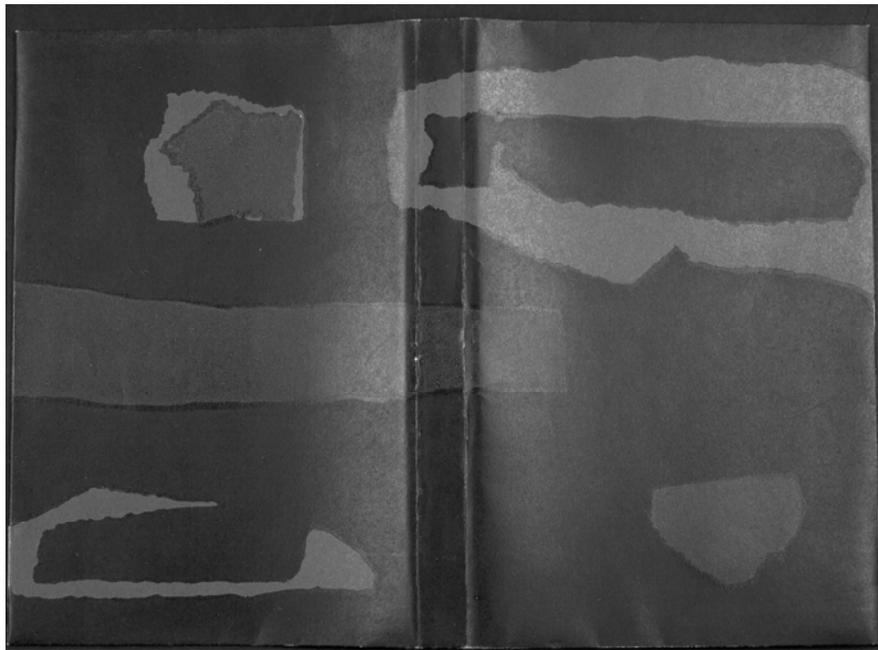


Abb. 58



Abb. 59



Abb. 60

Abb. 58/ 59/ 60  
Nicolas de Staël, Farblithographie und zwei Kupferstiche  
Voir Nicolas de Staël (1949-1953)

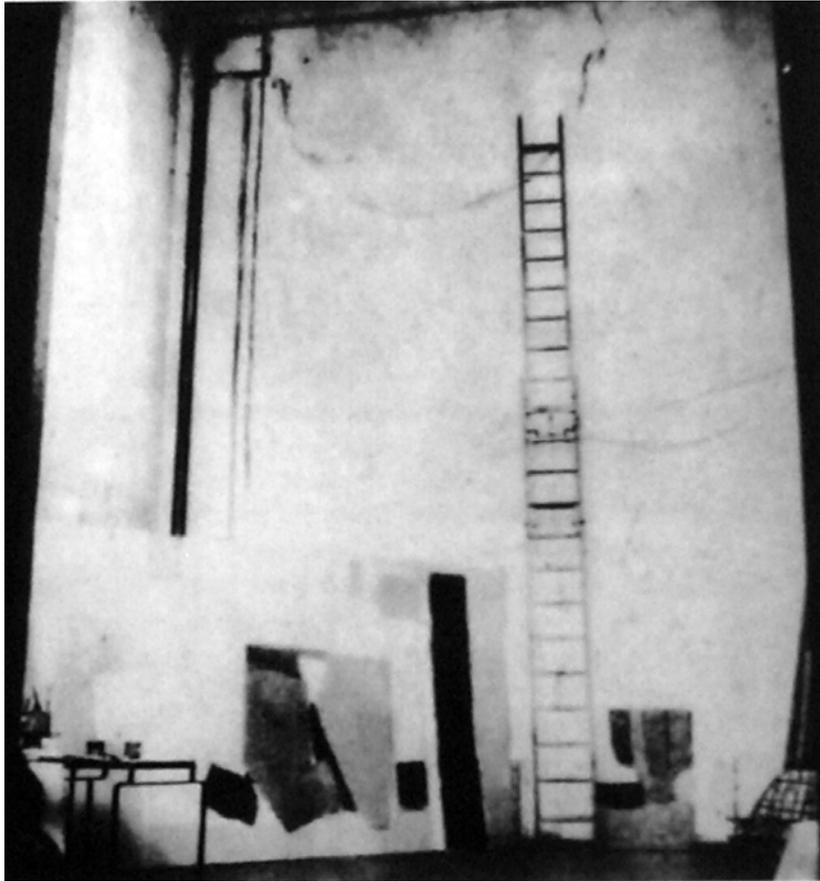


Abb. 61  
Atelier in der rue Gauguet  
1947



Abb. 62  
Atelier in der rue Gauguet  
1949-1950



Abb. 63  
Nicolas de Staël, Composition, 1949  
Öl auf Leinwand, 162,5 x 114 cm, Centre Pompidou/ Musée national d'art moderne,  
Paris, Geschenk des Künstlers, 1950



Abb. 64  
Jacques Dubourg  
Foto N. Florensa. D.R.



Abb. 65  
Foto der Ausstellung *Young Painters from U.S. and France* in der Sidney Janis Gallery,  
New York, November 1950  
von links nach rechts:  
Werke von Dubuffet, De Kooning, Rothko, de Staël



Abb. 66  
Nicolas de Staël, *Footballeurs*, 1952  
Öl auf Leinwand, 80 x 65 cm, Privatsammlung, Schweiz, Courtesy Galerie, Beyeler,  
Basel



Abb. 67  
Nicolas de Staël, Paysage, 1952,  
Öl auf Leinwand, 9,5 x 16.cm, Privatsammlung



Abb. 68  
Nicolas de Staël, Le Lavandou, 1952  
Öl auf Karton, 23 x 16cm, Privatsammlung



Abb. 69  
Nicolas de Staël, *Femme assise*, 1953  
Öl auf Leinwand, 114 x 162 cm, Privatsammlung, Frankreich



Abb. 70  
Nicolas de Staël, *Bouteilles*, 1952  
Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm, Privatsammlung, Paris

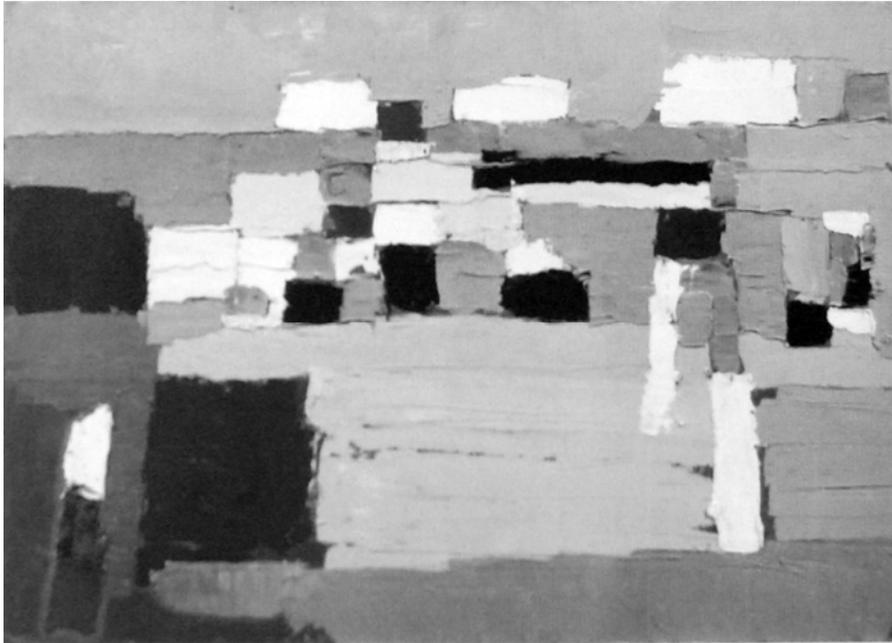


Abb. 71  
Nicolas de Staël, *Étude de paysage*, 1952  
Öl auf Holz, 32,7 x 45,8 cm, Tate, London

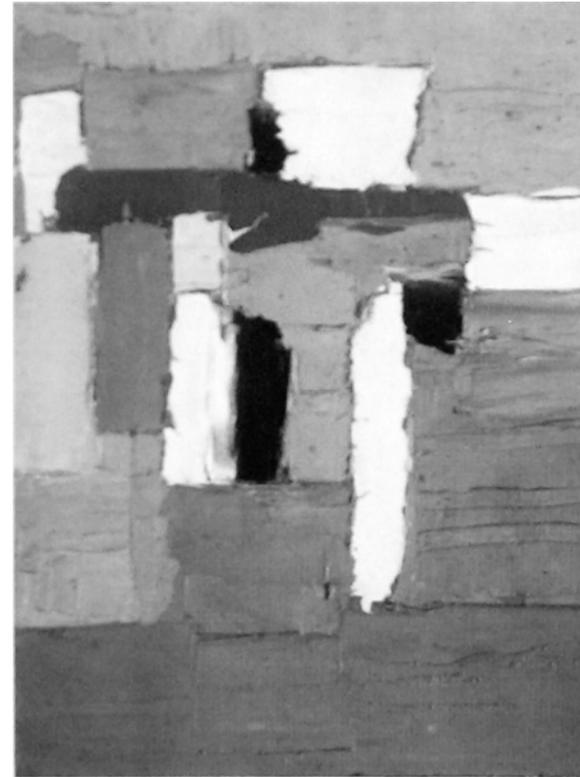


Abb. 72  
Nicolas de Staël, *Composition*, 1952  
Öl auf Karton, 23 x 17,5 cm, Privatsammlung



Abb. 73  
Nicolas de Staël, Les Indes galantes, 1953  
Öl auf Leinwand, 162 x 114 cm, Privatsammlung, Frankreich



Abb. 74  
Nicolas de Staël, Nu debout, 1953  
Öl auf Leinwand 145 x 89 cm, Sammlung Barbara und Peter Nathan, Zürich



Abb. 75  
Nicolas de Staël, La Route d'Uzès, 1954  
Öl auf Leinwand, 60 x 81 cm, Privatsammlung



Abb. 76  
Nicolas de Staël, Les Martigues, 1954  
Öl auf Leinwand, 146 x 97 cm, Kunstmuseum Winterthur, Depositum der Volkart  
Stiftung

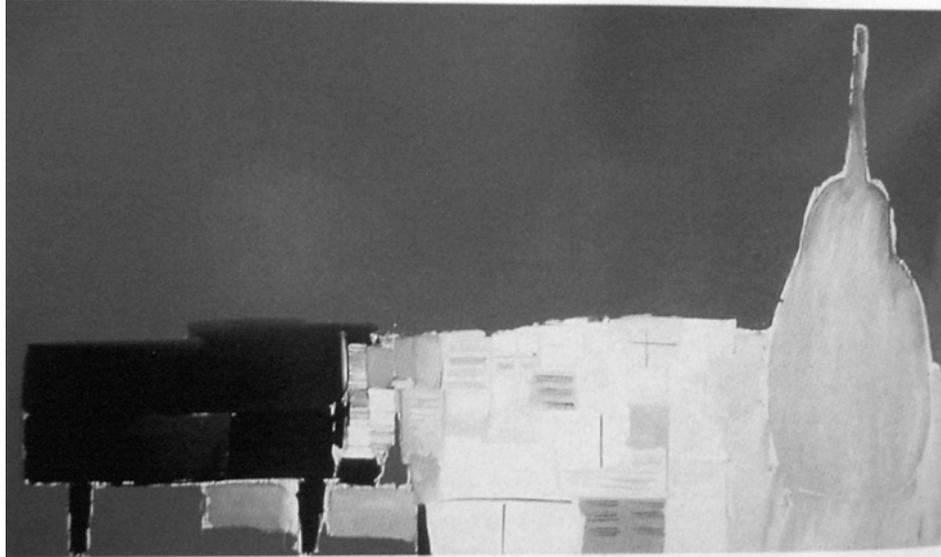


Abb. 77  
Nicolas de Staël, *Le Concert*, 1955  
Öl auf Leinwand, 350 x 600 cm, Musée Picasso, Antibes



Abb. 78  
Nicolas de Staël, *Bouteilles dans l'atelier*, 1953  
Öl auf Leinwand, 200 x 350 cm, Privatsammlung, Foto J. Hyde

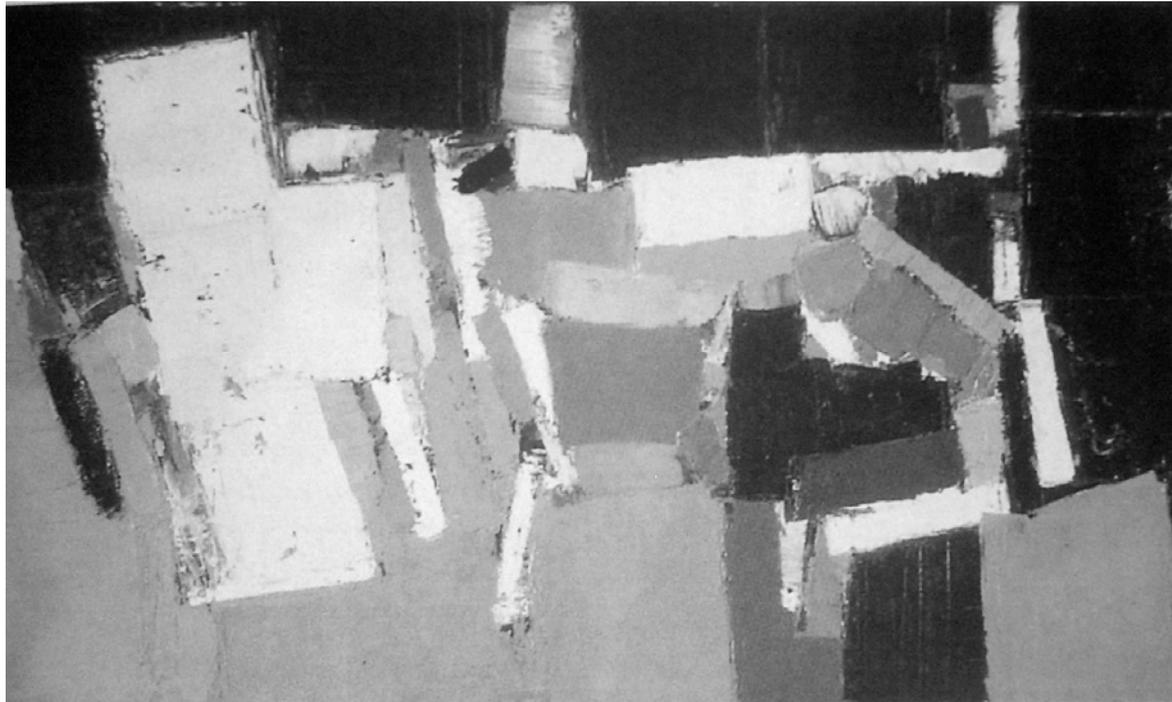


Abb. 79

Nicolas de Staël, Parc des Princes (Les grands footballeurs), 1952  
Öl auf Leinwand, 200 x 350 cm, Privatsammlung, Galerie Jeanne Bucher, Paris



Abb. 80  
Nicolas de Staël, Footballeurs, 1952  
Öl auf Leinwand, 25 x 32 cm, Galerie Jeanne Bucher, Paris



Abb. 81  
Nicolas de Staël, Parc des Princes, 1952  
Öl auf Karton, 19 x 23,7 cm, Privatsammlung



Nr. 82

Robert Delaunay, *L'Équipe de Cardiff* (3e représentation. L'Équipe de Cardiff F.C.),  
1913

Öl auf Leinwand, 326 x 208 cm, Musée d'art moderne de la Ville de Paris



Abb. 83



Abb. 84

Abb. 83/ 84: Fotos der Ausstellung *Nicolas de Staël*, in der Galerie Jacques Dubourg,  
Paris, 11. bis 25. Juni 1954

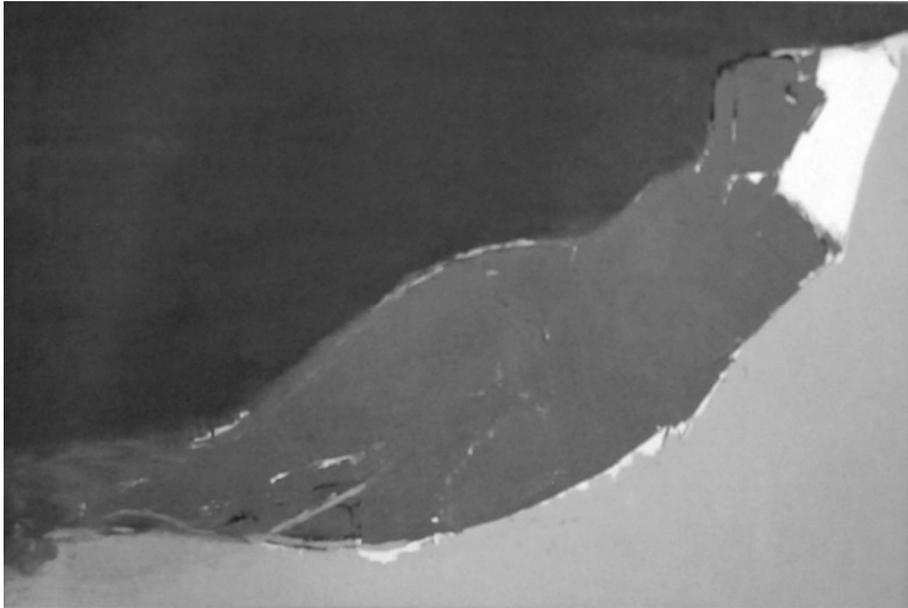


Abb. 85  
Nicolas de Staël, Grand Nu orange, 1954  
Öl auf Leinwand, 97 x 146 cm, Privatsammlung



Abb. 86  
Edouard Manet, Olympia, 1863  
Öl auf Leinwand, 130,5 x 190 cm, Musée d'Orsay, Paris



Abb. 87  
Nicolas de Staël, Ciel à Honfleur, 1952  
Öl auf Leinwand, 100 x 73 cm, Privatsammlung



Abb. 88  
Nicolas de Staël, Le Parc de Sceaux, 1952  
Öl auf Leinwand, 162 x 114 cm, The Phillips Collection, Washington DC

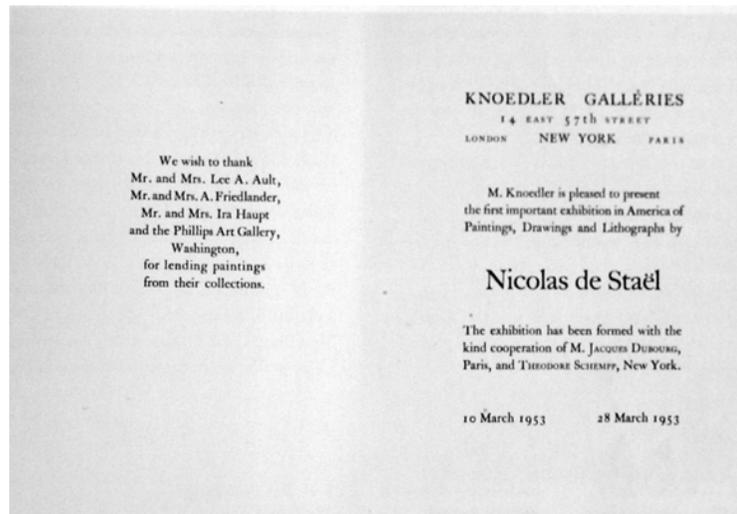


Abb. 89  
 Einladungskarte zur Ausstellung *Nicolas de Staël*, Knoedler Galleries, New York, März 1953



Abb. 90  
 Foto zum Zeitungsartikel *Say it with Slabs*, Time, New York, 30. März 1953, S.68.  
 Der Artikel erschien zur Ausstellung *Nicolas de Staël*, Knoedler Galleries, New York, März 1953



Abb. 91  
Nicolas de Staël, Fleurs, 1952  
Öl auf Leinwand, 81 x 64 cm, Sammlung Daniel und Danielle Varenne

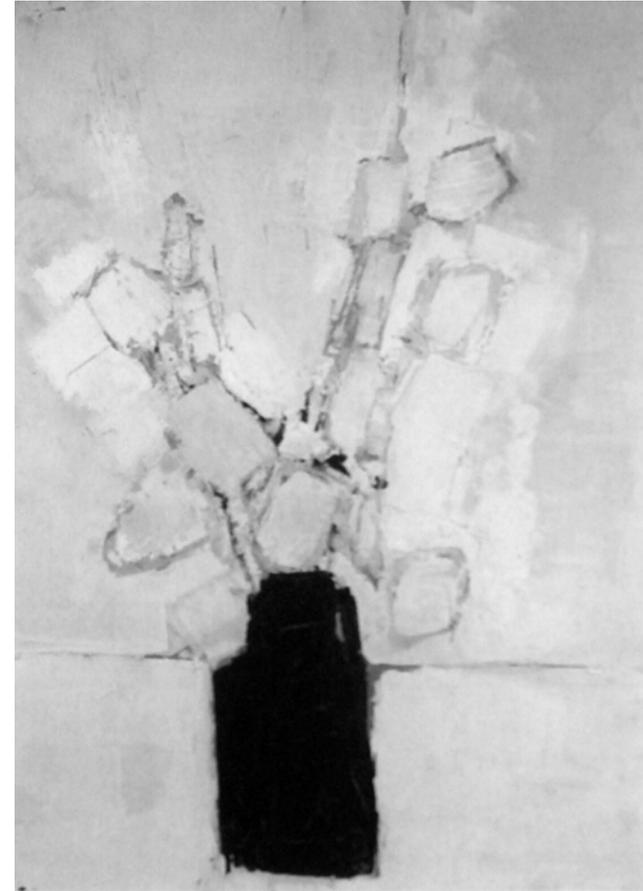


Abb. 92  
Nicolas de Staël, Fleurs blanches dans un vase noir, 1953  
Öl auf Leinwand, 99,7 x 72,9 cm, Privatsammlung

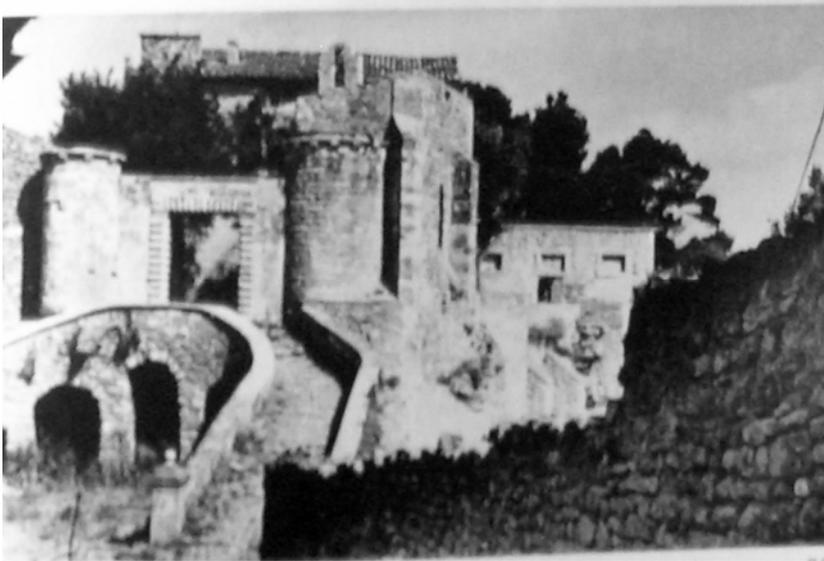


Abb. 93  
Foto von Chastelet, Ménerbes, Sommer 1954



Abb. 94



Abb. 95  
Foto der Ausstellung *Recent Paintings by Nicolas de Stael*  
in der Galerie Paul Rosenberg, New York  
8. Februar bis 6. März 1954

Foto von Chastelet, Ménerbes, Februar 1954



Abb. 96

Foto der Ausstellung *Recent Paintings by Nicolas de Stael*  
in der Galerie Paul Rosenberg, New York  
8. Februar bis 6. März 1954



Abb. 97

Foto der Ausstellung *Recent Paintings by Nicolas de Stael*  
in der Galerie Paul Rosenberg, New York  
8. Februar bis 6. März 1954

### 8.3 Abbildungsverzeichnis

AK Antibes 2005:

Abb. 15, S.41.

AK Madrid 1999:

Abb. 24a, S.280.

AK Paris 1981:

Abb. 31, S.91; Abb.53, S.259.

AK Paris 1994:

Abb. 67, S.61; Abb. 68, S.117.

AK Paris 1999:

Abb. 82, S.193.

AK Paris 2003:

Abb. 1, S.240; Abb. 2, S.95; Abb. 3, S.26; Abb. 4, S.26; Abb. 5, S.33; Abb. 6, S.91; Abb. 8, S.28; Abb. 9, S.35; Abb. 10, S.29; Abb. 11, S.29; Abb. 12, S.30; Abb. 13., S.30; Abb. 14, S.29; Abb. 18, S.50; Abb. 21, S.51; Abb. 22, S.51; Abb. 23, S.51; Abb. 28, S.52; Abb. 29, S.52; Abb. 34, S.63; Abb. 35, S.69; Abb. 37, S.69; Abb. 38, S.77; Abb. 39, S.228; Abb. 40, S.45; Abb. 41, S.36; Abb. 42, S.38; Abb. 43, S.39; Abb. 44, S.41; Abb. 45, S.41; Abb. 46, S.45; Abb. 47, S.46; Abb. 48, S.96; Abb. 49, S.101; Abb. 51, S.106; Abb. 55, S.115; Abb. 57, S.117; Abb. 62, S.84; Abb. 63, S.100; Abb. 65, S.90; Abb. 71, S.130; Abb. 72, S.130; Abb. 75, S.184; Abb. 83, S.170; Abb. 84, S.170; Abb. 93, S.129; Abb. 94, S.129; Abb. 95, S.234; Abb. 96, S.168; Abb. 97, S.168.

AK Saint-Paul de Vence 1972:

Abb. 25, S.31; Abb. 26, S.27; Abb. 27, S.33; Abb. 36, S.46; Abb. 52, S.61; Abb. 66, S.80; Abb. 69, S.105; Abb. 70, S.115; Abb. 73, S.109; Abb. 74, S.111; Abb. 76, S.129; Abb. 80, S.85; Abb. 81, S.85 ; Abb. 87, S.91; Abb. 88, S.77 ; Abb. 91, S.117.

Bouchet 2003:

Abb. 7, S.16; Abb. 17, S.19; Abb. 30, S.30; Abb. 32, S.24; Abb. 33, S.32; Abb. 61, S.45; Abb. 85, S.85.

Durozoi 2001:

Abb. 54, S.140; Abb. 54a, S.135.

Greilsamer 1998:

Abb. 16, ohne Seitenangabe; Abb. 64, ohne Seitenangabe; Abb. 77, ohne Seitenangabe; Abb. 78, ohne Seitenangabe; Abb. 79 ohne Seitenangabe.

Heitz 2003:

Abb. 92, S.49.

Lecuire 1953:

Abb. 58 (Buchumschlag); Abb. 59 ohne Seitenangabe; Abb. 60 ohne Seitenabgabe.

Podoksik 1996:

Abb. 24, S.63.

Prater 2002:

Abb. 86, S.118.

Rewald 1996:

Abb. 19, S.225; Abb. 20, S.225; Abb. 24b, S.187.

© für die Werke von André Lansky, Alberto Magnelli, Pablo Picasso, Serge Poliakoff, Nicolas de Staël und Serge Vandercam: VG Bild-Kunst, Bonn 2008

### 8.4 Literaturverzeichnis

<b>AK</b>	=	<b>Ausstellungskataloge</b>
<b>F</b>	=	<b>Fragebögen</b>
<b>G</b>	=	<b>Gästebücher</b>
<b>I</b>	=	<b>Internetseiten</b>
<b>WV</b>	=	<b>Werkverzeichnisse</b>

- Affentranger-Kirchrath 1994:  
Affentranger-Kirchrath, Angelika: Von der Notwendigkeit des Schocks, in: N 22, Nr. 250, 2. Oktober 1994, S.45.
- Aizpiri 1965:  
Aizpiri, Paul: 11 Maler aus der École de Paris, München 1965.
- AK Antibes 1954/1955:  
Nicolas de Staël à Antibes, September 1954 bis März 1955, Musée Picasso–Château Grimaldi, Antibes.
- AK Antibes 1986:  
Nicolas de Staël à Antibes, 1986, Musée Picasso-Château Grimaldi, Antibes.
- AK Antibes 2005:  
Nicolas de Staël. un automne, un hiver, 2. Juli bis 16. Oktober 2005, Musée Picasso-Château Grimaldi, Antibes.
- AK Arles 1958:  
Nicolas de Staël 1914-1955, 28. Juni bis 8. September 1958, Musée Réattu, Arles.
- AK Basel 1964:  
Nicolas de Staël, August-Oktober 1964, Galerie Beyeler, Basel.
- AK Basel 1987/1988:  
Douglas Cooper und die Meister des Kubismus, 22. November 1987 bis 17. Januar 1988, Kunstmuseum Basel.
- AK Berlin 1991:  
Metropolis. International Art Exhibition Berlin 1991, 20. April 1991 bis 21. Juli 1991, Martin Gropius Bau, Berlin.
- AK Bern 1954:  
Tendances actuelles de l'école de Paris. Hartung Hayter Mortensen Palazuelo Piaubert Poliakoff Soulages, 6. Februar bis 7. März 1954, Kunsthalle Bern, Band 2.
- AK Bern 1952:  
Tendances actuelles de l'école de Paris. Bazaine Lapique Singier Estève Manessier van Velde, 12. Februar 1952 bis 9. März 1952, Kunsthalle Bern, Band 1.
- AK Bern 1957:  
Nicolas de Staël, 13. September bis 20. Oktober 1957, Kunsthalle Bern.
- AK Boston 1965/66:  
Nicolas de Staël. A retrospective exhibition, Solomon R. Guggenheim Museum, New York; Art Institute Chicago; Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam; Kunsthaus, Zürich; Boston 1965.
- AK Braine- L'Alleud 1988:  
Nicolas de Staël, 10. November bis 4. Dezember 1988, Centre d'art, Braine – L'Alleud.
- AK Cateau-Cambrésis 1992:  
Matisse et Baudelaire, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, 1992.
- AK Dortmund 1999:  
Informel. Der Anfang nach dem Ende, Band 1, Museum am Ostwall, Dortmund, 1999.
- AK Dortmund 2002:  
Informel. Begegnung und Wandel, Band 2, Museum am Ostwall, Dortmund, 2002.
- AK Edinburgh 1967:  
Paintings from collections in Britain. By Nicolas de Staël 1914-1955, 12. August bis 10. November 1967, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh.
- AK Emden/München 2007:

- Serge Poliakoff – Retrospektive, 3. Februar bis 15. April 2007, Kunsthalle in Emden; 27. April bis 8. Juli 2007, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München.
- AK Frankfurt 1966:  
École de Paris. Skulptur und Plastik 5, 11. Mai bis 19. Juni 1966, Ausstellung Galerie Appel und Fertsch, Karmeliterkloster Frankfurt am Main.
  - AK Frankfurt 1994:  
Nicolas de Staël. Retrospektive, 24. September bis 27. November 1994, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main.
  - AK Frankfurt 1994a:  
Salon des Réalités Nouvelles und seine deutschen Gäste 1946-1956, Galerie Reichard, Frankfurt am Main 1994.
  - AK Frankfurt/ Wolfenbüttel 2001/2002:  
Der Künstler als offenes Buch – The Artist as an open Book, 5. Juli bis 12. August 2001, Museum für angewandte Kunst, Frankfurt am Main; 15. Februar bis 20. Mai 2002, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.
  - AK Hannover 1960:  
Nicolas de Staël, 18. Dezember 1960 bis 24. Januar 1960, Katalog 3 des Ausstellungsjahres 1959/60, Kestner-Gesellschaft Hannover.
  - AK Hannover 1994:  
Die Orte der Kunst: der Kunstbetrieb als Kunstwerk, 29. Mai bis 11. September 1994, Sprengel- Museum, Hannover.
  - AK Ingelheim 1994:  
Paris. Die 50er Jahre. Kunst und Kultur, 1. Mai bis 19. Juni 1994, Altes Rathaus, Ingelheim am Rhein.
  - AK Künzelsau 2000:  
Alberto Magnelli. 1888-1971. Plastischer Atem der Malerei, 12. März bis 25. Juni 2000, Museum Würth, Künzelsau.
  - AK London 1952:  
Nicolas de Staël, 21. Februar 1952 bis 15. März 1952, Matthiesen Gallery, London.
  - AK London 1956:  
Hommage à Nicolas de Staël, 6. März bis 31. März 1956, Arthur Tooth & Sons, London.
  - AK London 1956a:  
Nicolas de Staël. 1914-1955, Mai/Juni 1956, Whitechapel Art Gallery, London.
  - AK London 1993:  
Paris Post War. Art and existentialism 1945-1955, 9. Juni bis 5. September 1993, Tate Gallery, London.
  - AK Madrid 1991:  
Nicolas de Staël. Retrospectiva, 7. Oktober bis 2. Dezember 1991, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.
  - AK Madrid 1999:  
El Greco. Identità e trasformazione. Creta. Italia. Spagna, 3. Februar bis 16. Mai 1999, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid; 2. Juni bis 19. September 1999, Palazzo delle Esposizioni, Rom; 18. Oktober 1999 bis 17. Januar 2000, Pinacoteca Nazionale-Museo Alexandros, Soutzos.
  - AK Martigny 1995:  
Nicolas de Staël, 19. Mai bis 5. November 1995, Fondation Pierre Gianadda, Martigny.
  - AK Montevideo 1948:  
Bonjour à Nicolas de Staël, Montevideo 1948.
  - AK München 1984:  
Jean Hélion. Abstraktion und Mythen des Alltags, 29. August bis 21. Oktober 1984, Städtische Galerie im Lenbach-Haus, München.
  - AK Ostfildern-Ruit 1999:  
Die Informellen von Pollock bis Schumacher, 13. September bis 12. November 1998, Städtisches Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich.
  - AK Paris 1944:

- Salon d'automne – Catalogues des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, 6. Oktober bis 5. November 1944, Palais des Beaux-Arts de la ville de Paris, Paris.
- AK Paris 1944a:  
Galerie Louis Carré et cie (Paris)- Bazaine, Estève, Lapicque, 23. Februar bis 18. März 1945, Galerie Louis Carré, Paris.
  - AK Paris 1945:  
Salon de Mai. Première Exposition. Peinture, Sculpture, Gravure, Poésie, 29. Mai bis 29. Juni 1945, Paris.
  - AK Paris 1945a:  
Salon d'automne, 28. Oktober bis 29. Oktober 1945, Palais des Beaux- Arts de la ville de Paris, Paris.
  - AK Paris 1946:  
Salon d'automne, 4. Oktober bis 10. November 1946, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Paris.
  - AK Paris 1946a:  
Salon de Mai. Deuxième Salon de Mai, 7. Juni bis 7. Juli 1946, Galeries Lafayette, Paris.
  - AK Paris 1947:  
Troisième Salon de Mai, 24. Juni bis 31. Juli 1947, Galeries Arts, Paris.
  - AK Paris 1948a:  
Salon d'automne, 24. September bis 1. November 1948, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Paris.
  - AK Paris 1950:  
Catalogue-Guide, Musée National d'Art Moderne, Paris 1950.
  - AK Paris 1953:  
IXe Salon de Mai, 17. Mai bis 31. Mai 1953, Palais de New York, Paris.
  - AK Paris 1954:  
X Salon de Mai, 7. Mai bis 30. Mai 1954, Musée municipale d'art moderne, Paris.
  - AK Paris 1955:  
XIe salon de Mai, 7. Mai bis 30. Mai 1955, Musée municipale d'art moderne, Paris.
  - AK Paris 1955a:  
Hommage à Nicolas de Staël, Juni 1955, Galerie Jacques Dubourg, Paris.
  - AK Paris 1956:  
Nicolas de Staël 1914-1955, 22. Februar bis 8. April 1956, Musée National d'Art Moderne, Paris.
  - AK Paris 1958:  
Nicolas de Staël. Collages, Juni 1958, Galerie Jacques Dubourg, Paris.
  - AK Paris 1964:  
Nicolas de Staël. Peintures 1946-47, 8. Dezember bis 31. Dezember 1964, Galerie Louis Carré, Paris.
  - AK Paris 1969:  
Hommage à Nicolas de Staël, 28. Mai bis 21. Juni 1969, Galerie Jacques Dubourg, Paris.
  - AK Paris 1977 (1991):  
Paris – New York 1908-1968, 1. Juni bis 19. September 1977, Centre Georges Pompidou, Paris.
  - AK Paris 1979:  
Paris – Moscou, 1900-1933, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1979.
  - AK Paris 1979a:  
123 dessins de Nicolas de Staël- Paris, Galerie Jeanne Bucher, Paris 1979.
  - AK Paris 1981:  
Paris – Paris. 1937-1957. Malerei Graphik Skulptur Film Theater Literatur Architektur Design Photographie, 28. Mai bis 2. November 1981, Centre Pompidou, Paris.
  - AK Paris 1981a:

- Nicolas de Staël, 22. Mai bis 24. August 1981, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Galerie Nationales du Grand Palais, Paris.
- AK Paris 1981b:  
Revoir Nicolas de Staël, Galerie Jeanne Bucher, Paris 1981.
  - AK Paris 1986:  
Baudelaire et ses peintres, 15. Juni bis 15. September 1986, Carnets Parcours du Musée d'Orsay, Paris.
  - AK Paris 1994:  
Nicolas de Staël. Peintures et dessins, 15. März bis 19. Mai 1994. Hôtel de Ville de Paris, Paris.
  - AK Paris 1997:  
Pour un jubilé. 1947-1997, 30. September bis 6. Oktober 1997, Galerie Jeanne Bucher, Paris.
  - AK Paris 1999:  
Robert Delaunay. 1906-1914 de l'impressionisme à l'abstraction, 3. Juni bis 16. August 1999, Centre Pompidou, Paris.
  - AK Paris 2000/2001:  
L'École de Paris 1904-1929, la part de l'Autre, 30. November 2000 bis 11. März 2001, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris.
  - AK Paris 2001/2002a:  
Livres de Pierre Lecuire, 9. Oktober 2001 bis 13. Januar 2002, Bibliothèque Nationale de France, Paris.
  - AK Paris 2003:  
Nicolas de Staël, 12. März bis 30. Juni 2003, Centre Pompidou, Paris.
  - AK Rennes, 1986:  
Nicolas de Staël 1949, 30. Januar bis 29. April 1986, Musée de Beaux-arts, Rennes.
  - AK Saint-Paul de Vence 1972:  
Nicolas de Staël. L'impatience et la jubilation, 11. Juli bis 24. September 1972, Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence.
  - AK Saint-Paul 1991:  
Nicolas de Staël. Rétrospective de l'œuvre peint, 2. Juli 1991 bis 22. September 1991, Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence.
  - AK Washington/Cincinnati 1990:  
Nicolas de Staël in America, 9. Juni bis 9. September 1990, The Phillips Collection Washington DC/ Cincinnati Art Museum, Cincinnati, Ohio.
  - AK Zürich 1963:  
Nicolas de Staël, 19. April bis 18. Mai 1963, Gimpel und Hanover Galerie, Zürich.
  - AK Zürich 1976/ 1977:  
Nicolas de Staël. Gemälde und Zeichnungen, 4. November 1976 bis 5. Februar 1977, Galerie Nathan, Zürich.
  - Alley 1996:  
Alley, Ronald: École de Paris, in: Turner 1996, S.705f.
  - Althöfer 1999:  
Althöfer, Heinz: Der Anfang nach dem Ende, Band 1, Dortmund 1999.
  - Althöfer 2002:  
Althöfer, Heinz: Informel, Begegnung und Wandel, Band 2, Dortmund 2002.
  - Alvard/ Gindertael 1952:  
Alvard, Julien; Gindertael, Roger van: Témoignages pour l'art abstrait, in: Art d'aujourd'hui, Paris, 1952, ohne Seitenangaben.
  - Alvard 1955:  
Julien Alvard, Paris sans Ecole, in: Cimaise, Oktober/ November 1955, S.10f .
  - Apollonio 1962:  
Apollonio, Umbro: Zur Kritik des Informellen, in: Das Kunstwerk, 15/IX, 1962, ohne Seitenangaben.
  - Arland 1956:

- Arland, Marcel: Nicolas de Staël, in: La Nouvelle Revue Française (Paris), vol. 4, Nr. 41, 1956, S. 904-908.
- Ashton 1992:  
Ashton, Dore: The New York School. A cultural reckoning, New York 1992.
  - Aust 1959:  
Aust, Günter: Zur Wirkung Ostasiens auf die moderne Kunst, in: Das Kunstwerk, 10, 1959, ohne Seitenangaben.
  
  - Barrer 1992:  
Barrer, Patrick: Quand l'art du XXe siècle était connu par des inconnus: histoire du Salon d'Automne de 1903 à nos jours, Paris 1992.
  - Bätschmann 1997:  
Bätschmann, Oskar: Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997.
  - Bauret 1992:  
Bauret, Gabriel: Artistes et atelier, in: Photographiers Magazine (France), Nr. 44, September 1992, S.56-77, 25.
  - Bazaine 1953:  
Bazaine, Jean: Notes sur la peinture d'aujourd'hui, Paris 1953.
  - Beaucamp 1994:  
Beaucamp, Eduard: Öfter mal nachts Fußball spielen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28. September 1994, ohne Seitenangaben.
  - Belgin 1997:  
Belgin, Tayfun: Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952, Köln 1997.
  - Ben Milad 1995:  
Ben Milad, Mondher: Jean-Paul Le Buhan, in: Cahiers de la Peinture (France), Nr. 311, September 1995, S.10-12, 4.
  - Berger 2003:  
Berger, John: Lettres à Nicolas de Staël. Rien d'autre que cela, in: Le Monde Diplomatique, 28. Juni 2003, S.28.
  - Berne-Joffroy 1954:  
Berne-Joffroy, André: Staël (Galerie Jacques Dubourg), in: La Nouvelle Revue Française, Nr. 20, 2, 1. August 1954, S.334-335.
  - Berthold 1964:  
Berthold, Margot: Tachismus verdichtet sich wieder zum Gegenstand, in: Die Kunst und das schöne Heim, 62, 1964, ohne Seitenangaben.
  - Betriebssystem Kunst 1994:  
Betriebssystem Kunst, in: Kunstforum International, Band 125, Januar/ Februar 1994, ohne Seitenangaben.
  - von Beyme 2005:  
von Beyme, Klaus: Das Zeitalter der Avantgarde. Kunst und Gesellschaft 1905-1955, München 2005.
  - Blättner 1995:  
Blättner, Martin: Retro-spektive, in: Kunstforum, Ruppichterth, 129, Januar- April 1995, S.321-323.
  - Blok 1975:  
Blok, Cor: Geschichte der abstrakten Kunst 1900-1960, Köln 1975.
  - Bongard 1974:  
Bongard, Willi: Fragen des Geschmacks: in Silbermann/ König 1974.
  - Bonnet 2003:  
Bonnet, Anne-Marie: Internationale Abstraktion nach 1945, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, Juni 2003, S.13-26.
  - Bonnet 2004:  
Bonnet, Anne-Marie: Kunst der Moderne. Kunst der Gegenwart. Herausforderung und Chance, Köln 2004.
  - Bouchet 2003:

- Marie du, Bouchet: Nicolas de Staël. Une illumination sans précédent, Paris 2003.
- Boudaille 1956:  
Boudaille, G.: Nicolas de Staël un an après sa mort, in: Les Lettres Françaises, 1. März bis 7. März 1956, ohne Seitenangaben.
  - Bouret 1956:  
Bouret, Jean: L'âme russe: Soutine et de Staël, in: Franc-Tireur, 9. März 1956, S.6.
  - Brayer 1974:  
Brayer, Yves: Französische Malerei der École de Paris, Stuttgart 1974.
  - Breuer 1997:  
Breuer, Gerda: Die Zählung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren, Basel/ Frankfurt am Main 1997.
  - Brian 1950:  
Brian, Doris: Advancing French Art Arrives in New York, in: Art Digest, 24, Nr.15, 1. Mai 1950, S.15.
  - Brion 1959:  
Brion, Marcel: L'aventure dramatique de Nicolas de Staël, in: XXe siècle, XXIe année, Nr.12, Mai-Juni, 1959, S.34-42.
  - Brion 1956:  
Brion, Marcel: Art abstrait, Paris 1956.
  - Brockhaus 1998:  
Brockhaus (Redaktion): Brockhaus - die Enzyklopädie, Band 17, Leipzig 1998.
  - Broos 1994:  
Broos, Susanne: Malerei als einziger Ausweg, in: Darmstädter Echo, 27. Oktober 1994, ohne Seitenangaben.
  - de Brouwer 1937:  
de Brouwer, Philippe: R. Loukine, Brüssel 1937.
  - Brulé 1957:  
Brulé, Claude: Nicolas de Staël, ou artiste visité par la mort, in: Réalités, Femina-Illustration, 137, 1957, Sondernummer, La Seconde Moitié du XXe siècle, ohne Seitenangaben.
  - de Buzon-Vallet 1981:  
Laure de Buzon-Vallet: Die École de Paris: Auf der Suche nach dem Inhalt eines Schlagworts, in: AK Paris 1981, S.244-262.
  
  - Cabanne 2004:  
Cabanne, Pierre: Les Grands Collectionneurs, Paris 2004.
  - Campbell 1954:  
Campbell, Lawrence: Nicolas de Staël, in: Art News, vol. 52, Nr.10, Februar 1954, S.46.
  - Carluccio 1981:  
Carluccio, Luigi: École de Paris, Paris 1981.
  - Cassou 1958:  
Cassou, Jean: L'École de Paris, Brüssel 1958.
  - Chapon 1987:  
Chapon, Francois: Le Peintre et le livre. L'Âge d'or du livre illustré en France 1870-1970, Paris 1987.
  - Char 1952:  
Char, René: Poèmes. Bois de Nicolas de Staël, Paris 1952.
  - Char 1953:  
Char, René: Arrière-histoire du poème pulvérisé, Paris 1953.
  - Char 1993:  
Char, René: Correspondance 1935-1970, 1993 Mortemart.
  - Charensol 1955:  
Charensol, Georges: Une enquête qui désigne les dix peintres en tête de la jeune école contemporaine, in: Connaissance des Arts, 36, 1955, 15. Februar 1955, S.29-35.
  - de Chasse 1995:

- de Chasse, Eric: Nicolas de Staël: aux limites de l'abstrait, in: *Beaux Arts Magazine* (France), Nr.137, September 1995, S.58-64.
- de Chasse 1998:  
de Chasse, Éric: *La violence décorative. Matisse dans l'art américain*, Nîmes 1998.
  - Chastel 1950:  
Chastel, André: Deux peintres et un lithographe, in: *Le Monde*, 3. Juni 1950, S.7.
  - Chastel 1951:  
Chastel, André: Les Arts, in: *Le Monde*, 9. Mai 1951, S.6.
  - Chastel 1953:  
Chastel, André: Succès de Manessier et Nicolas de Staël à New York, in: *Le Monde*, 10. April 1953, S.7.
  - Chastel 1953a:  
Chastel, André: Le salon de mai garde de la chaleur d'accent, in: *Le Monde*, 9. Mai 1953, ohne Seitenangaben.
  - Chastel 1954:  
Chastel, André: La peinture de Nicolas de Staël, in: *Le Monde*, 15. Juni 1954, S.8.
  - Chastel 1954a:  
Chastel, André: L'interessante salon de Mai, in: *Le Monde*, 11. Mai 1954, ohne Seitenangaben.
  - Chastel 1955:  
Chastel, André: Nicolas de Staël, in: *Le Monde*, 25. März 1955, S.8.
  - Chastel 1956:  
Chastel, André: Nicolas de Staël, in: *Le Monde*, 24. Februar 1956, S.6.
  - Chastel 1961:  
Chastel, André: Nicolas de Staël à Menérbes, in: *Art de France*, 1961, S.212-228.
  - Chastel 1964:  
Chastel, André: Nicolas de Staël à trente-deux ans, in: *Le Monde*, 18. Dezember 1964, S.12.
  - Chastel 1968:  
Chastel, André: Tout Staël, in: *Les Lettres Françaises*, 2. Oktober 1968, S.25f.
  - Chastel 1981:  
Chastel, André: Nicolas de Staël vingt-ans après, in: *Le Monde*, 27. Mai 1981, S.19f.
  - Chastel 1984:  
Chastel, André: Nicolas de Staël et le vertige de la peinture, in: *Le Monde*, 4. August 1984, S.1, S.11.
  - Chávez 1996:  
Chávez, Anja: *Nicolas de Staël. Die späten Werke*, Weimar 1996.
  - Claus 1965:  
Claus, Jürgen: *Kunst Heute. Personen, Analysen, Dokumente*, Hamburg 1965.
  - Claus 1986:  
Claus, Jürgen: *Malerei als Aktion. Selbstzeugnisse der Kunst von Duchamp bis Tàpies*, Frankfurt am Main/ Berlin 1986.
  - Cogniat 1945:  
Cogniat, R.: Feu l'art abstrait, in: *Arts*, Nr.21, 22. Juni 1945, ohne Seitenangaben.
  - Colomb/Carré 1986:  
Colomb, Denise; Carré, Dominique: *Denise Colomb. Portrait d'artistes-Les années 50/60*, Paris 1986.
  - Cone 1992:  
Cone, Michèle C.: *Artist under Vichy a case of prejudice and persecution*, Princeton, NJ, 1992.
  - Conti 1998:  
Conti, Alessandro: *Der Weg des Künstlers. Vom Handwerker zum Virtuosen*, Berlin 1998.
  - Cooper 1956:  
Cooper, Douglas: Nicolas de Staël: In Memoriam, in: *The Burlington Magazine*, Nr. 98, Mai 1956, S.140-146.

- Cooper 1961:  
Cooper, Douglas: Nicolas de Staël, London 1961.
- Courthion 1951:  
Courthion, Pierre: Les expositions, in: Arts-Documents (Genf), 9. Juni 1951, S.7.
- Cramer1998:  
Cramer, Iris: Kunstvermittlung in Ausstellungskatalogen. Eine typologische Rekonstruktion, Frankfurt am Main 1998.
- Crüwell 1994:  
Crüwell, Konstanze: Ein wunderbarer Himmel der Farben, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 26. September 1994, ohne Seitenangaben.
  
- Daval 1988:  
Daval, Jean Luc: Histoire de la peinture abstraite, Paris 1988.
- Daval 1994:  
Daval, Jean-Luc: Das Wiederaufgreifen des Sichtbaren, in: AK Frankfurt 1994, S.13-28.
- Dégand 1946:  
Dégand, Leon: ohne Titel, in: Les lettres françaises, Paris, 6. Dezember 1946, S.4.
- Dégand 1951:  
Dégand, Leon: Tendances actuelles de la peinture française, in: XXe siècle, Paris, Nr.1, 1951, S.49, 51.
- Dégand 1952:  
Dégand, Leon: Lettre à quelques peintres figuratifs que guette l'abstraction, in: Art d'aujourd'hui, Serie 3, Nr.5, Juni 1952, S.1-5.
- Dégand 1954:  
Dégand, Leon: De Staël, in: Art d'aujourd'hui, Nr.6, Serie 5, September 1954, S.33.
- Dégand 1956:  
Dégand, Leon: Nicolas de Staël, in: Aujourd'hui, art et architecture (Paris), 2<sup>e</sup> année, Nr.7, März 1956, S.14.
- Deitch 1991:  
Deitch, Jeffrey: Die Kunstindustrie, in: AK Berlin 1991, S.38-45.
- Delaunay 1957:  
Delaunay, Robert: Du cubisme à l'art abstrait, Paris 1957.
- Derouet 1994:  
Derouet, Christian: Jeanne Bucher. Une galerie d'avant-garde 1925-1946. De Max Ernst à de Staël, Genf 1994.
- Derouet 2000:  
Derouet, Christian: Galerie Louis Carré: Histoire et actualité, Campredon Art et Culture 2000.
- Dewasme 1988:  
Dewasme, Jean: la vie pleine du tableau, in: Art Press, Juli-August 1988, S.22-24.
- Dobbels 1994:  
Dobbels, Daniel: Staël. Paris 1994.
- Dorival 1950:  
Dorival, Bernard: Tal-Coat, Singier, Nicolas de Staël, in: La Table Ronde, Nr. 31, Juli 1950, S.160-163.
- Dorival 1954:  
Dorival, Bernard: Nicolas de Staël et Léon Gischia, in: La Table Ronde, Nr.80, August 1954, S.172-176.
- Dorival 1963:  
Dorival, Bernard: École de Paris, Paris 1963.
- Dorival 1964:  
Dorival, Bernard: Peintres figuratifs de l'école de Paris aujourd'hui, Köln 1964.
- Dorival 1965:  
Dorival, Bernard: École de Paris, Brüssel 1965.
- Dorival 1972:  
Dorival, Bernard: Un homme libre: Nicolas de Staël, in: XXI<sup>ème</sup> siècle, Nr.

- 39, Dezember 1972, S.27-38.
- Dorival 1975:  
Dorival, Bernard: Le Nu dans l'école de Paris, Lausanne 1975.
  - Dorival 2000/2001:  
Dorival, Bernard: L'école de Paris 1904-1929, Paris 2000/2001.
  - Dorléac 1986:  
Dorléac, Bertrand: Histoire de l'art. Paris 1940-1944, Paris 1986.
  - Draguet 1998:  
Draguet, Michel: Mallarmé. Ecrits sur l'art, Paris 1998.
  - Dron 1990:  
Dron, Pascaline, Pittiglio, Angelo: André Lansky (Moscou, 1902 – Paris, 1976), Paris 1990.
  - Ducros 1998:  
Ducros, Franc: Pour Mallarmé, Saint-Maximin 1998.
  - Dumur 1952:  
Dumur, Guy: Nicolas de Staël, in: Cahiers d'Art, 27<sup>e</sup> année, Nr.2, Dezember 1952, S.211-218.
  - Dumur 1952a:  
Dumur, Guy: Un livre de René Char et de Nicolas de Staël, Combat, Paris, 4. Februar 1952.
  - Dumur 1964:  
Dumur, Guy: Il y a 10 ans mourait le meilleur peintre de sa génération, Nicolas de Staël, in: Gazette de Lausanne, 5. Oktober 1964, S.27.
  - Dumur 1975:  
Dumur, Guy: Nicolas de Staël, Paris 1975.
  - Duthuit 1950:  
Duthuit, Georges: Nicolas de Staël, in: Transition Press, teilweise wieder abgedruckt in Duthuit 1950a, Paris 1950.
  - Duthuit 1950a:  
Duthuit, Georges: Nicolas de Staël, in: Cahiers d'Art, Nr.25, 1950, S.383-386.
  - Durozoi 2001:  
Durozoi, Gérard: Serge Poliakoff, Paris 2001.
  
  - Eco 1977:  
Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt am Main 1997.
  - Eiblmayr 1993:  
Eiblmayr, Silvia: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1993.
  - Estienne 1946:  
Estienne, Charles: La Peinture et l'époque, in: Confluences, Nr.10, März 1946, S.109-113.
  - Estienne 1950:  
Estienne, Charles: Les éléments de la peinture, in: L'Observateur, Paris 22. Juni 1950, S.18.
  
  - F September 2004:  
Fragebogen an das Königliche Schloss in Laeken.
  - F Dezember 2005:  
Fragebogen an Françoise de Staël.
  - F Dezember 2005a:  
Fragebogen an Jean-François Jäger, Leiter der Galerie Jeanne Bucher, Paris.
  - F Januar 2006:  
Fragebogen an Pierre Lecuire.
  - Fabre 2000/2001:  
Fabre, Gladys: Qu'est-ce que l'École de Paris ?, in: AK Paris 2000/2001a, S.35-40.
  - Fischer 1977:

- Fischer, Friedhelm W.: Gedanken zur Theoriebildung über Stil und Stilpluralismus, in: Hager/Knopp 1977, S.33-48.
- Fitzgerald 1995:  
Fitzgerald, Michael C.: Making Modernism, Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art, University of California Press, London 1995.
  - Fitzsimmons 1953:  
Fitzsimmons, James: In Love with Paint, in: The Art Digest (New York), Nr.12, 15. März, 1953, S.16f.
  - Fitzsimmons 1953a:  
Fitzsimmons, James: In Love with Paint, in: Arts and Architecture, vol.70, Nr.4, April 1953, S.9.
  - Fleckner 1999:  
Fleckner, Uwe/ Gaehtgens, Thomas W.: Prenez garde à la peinture! Kunstkritik in Frankreich 1900-1945, Berlin 1999.
  - Florence 1986:  
Florence, Penny: Mallarmé Manet and Redon. Visual and aural signs and the generation of meaning, Cambridge 1986.
  - Focillon 1947:  
Focillon, Henri: Vie des Formes, Paris 1947.
  - Francastel 1946:  
Francastel, Pierre: L'École de Paris, in: Nouveau dessin, nouvelle peinture, Paris 1946, S.177-179.
  
  - G 1944:  
livre d'or zur Gruppenausstellung „Peintures et gouaches de Kandinsky, Trois tableaux-objets de César Domela, Peintures et dessins de Nicolas de Staël“ in der Galerie Jeanne Bucher, Paris; 6. Januar bis 15. Februar 1944.  
(Das Gästebuch ist bisher nicht veröffentlicht und im Archiv der Galerie einsehbar.)
  - G 1945:  
livre d'or zur Einzelausstellung „Exposition de Peintures. Nicolas de Staël“ in der Galerie Jeanne Bucher, Paris, 5. bis 28. April 1945.  
(Das Gästebuch ist bisher nicht veröffentlicht und im Archiv der Galerie einsehbar.)
  - G 1945a:  
livre d'or zur Gruppenausstellung „20 ans chez Jeanne Bucher Aquarelles Dessins Gouaches 1925-1945“ in der Galerie Jeanne Bucher, Paris, 5. bis 28. April 1945.  
(Das Gästebuch ist bisher nicht veröffentlicht und im Archiv der Galerie einsehbar.)
  - Galloway 1995:  
Galloway, David: Nicolas de Staël, in: Art News (New York), 2/95, S.137.
  - Gassen 1998:  
Gassen, Richard W.: Kunst im Aufbruch. Abstraktion zwischen 1945 und 1959, Ludwigshafen 1998.
  - Geiger 1994:  
Geiger, Ursula: Nicolas de Staël, in: Der Kunsthandel, November 1994, S.12f.
  - Gelshorn 2002:  
Gelshorn, Julia: Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst. Akten zur internationalen Tagung Kunstgeschichte der Gegenwart schreiben der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz 11. und 12. Oktober 2002, Winterthur.
  - Gerhards 1997:  
Gerhards, Jürgen: Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten, Opladen 1997.
  - Gindertael 1948:  
Gindertael, Roger van: Nicolas de Staël, in: Le Journal des poètes, Bruxelles, Juni 1948, ohne Seitenangaben.
  - Gindertael 1950:

- Gindertaël, Roger van: Nicolas de Staël, in: Art d'Aujourd'hui, Nr. 10/11, Mai-Juni 1950, ohne Seitenangaben.
- Gindertaël 1951:  
Gindertaël, Roger van: Staël, Paris 1951.
  - Gindertaël, Roger van; Alvard, Julien 1952:  
Gindertaël, Roger van; Alvard, Julien: Témoignages pour l'art abstrait, in: Art d'aujourd'hui, Paris, 1952, ohne Seitenangaben.
  - Gindertaël 1954:  
Gindertaël, Roger van: De la nature à l'abstraction et de l'abstrait à la réalité, in: XXe siècle, Nr.4, 1954, S.55-60.
  - Gindertaël 1954a:  
Gindertaël, Roger van: Art passif, art actif, in: Cimaise, Juli/ August 1954, S.8-10.
  - Gindertaël 1954b:  
Gindertaël, Roger van/ Sibert, Claude Helene: le salon de mai, in: Cimaise: Paris nr.7, Juni 1954, S.10-13.
  - Gindertaël 1955:  
Gindertaël, Roger van: Nicolas de Staël 1914-1955, in: Cimaise, Nr.7, Juni 1955, S.3-8.
  - Gindertaël 1955a:  
Gindertaël, Roger van: Nicolas de Staël disparaît a 41 ans (1914-1955) in: Beaux-Arts, Brüssel, 25. März 1955, S.6.
  - Gindertaël 1956:  
Gindertaël, Roger van: Le Complexe de l'Ecole de Paris, in: Cimaise, März 1956, S.9.
  - Gindertaël 1956a:  
Gindertaël, Roger van: Rétrospective Nicolas de Staël, in: Beaux-Arts (Brüssel), 2. März 1956, ohne Seitenangaben.
  - Gindertaël 1964:  
Gindertaël, Roger van: En 1946-47, Nicolas de Staël peignait des oeuvres capitales qui dominant toujours une 'actualité' qu'elles ont crée, in: Beaux-Arts (Brüssel), 17. Dezember 1964, ohne Seitenangaben.
  - Goldfarb Marquis 2002:  
Goldfarb Marquis, Alice: Alfred H. Barr, Jr.: Missionary for the Modern, Chicago 1989.
  - Gooding 2001:  
Gooding, Mel: Abstract Art, London 2001.
  - Goetz 1982:  
Goetz, Henri: Ma vie, mes amis, in: Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Nr. 10, 1982, S.296-315.
  - von Graevenitz 2000:  
von Graevenitz, Antje: Seher, Aufklärer, Zweifler und Macher. Künstlerrolle im 20.Jahrhundert, in: Jäger/Schuster 2000, S.150-170.
  - Grasskamp 1981:  
Grasskamp, Walter: Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums, München 1981.
  - Grasskamp 1989:  
Grasskamp, Walter: Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit, München 1989.
  - Greenberg 1946:  
Greenberg, Clement: Review of an Exhibition of School of Paris Painters, in: The Nation, 29. Juni 1946, ohne Seitenangaben.
  - Greenberg 1955:  
Greenberg, Clement: American-Type- Painting, in: Partisan Review, 1955, vol. 22, Nr. 2, S.179-196.
  - Grenier 1955:  
Grenier, Jean: Portrait posthume de Nicolas de Staël, in: L'Œil, Weihnachten 1955, S.47-53.
  - Greilsamer 1998:

- Greilsamer, Laurent: *Le Prince foudroyé. La vie de Nicolas de Staël*, Paris 1998.
- Gros 1944:  
Gros, Gabriel-Joseph: *Abstractions*, in: *Beaux-Arts*, 25. Februar 1944, ohne Seitenangaben.
  - Guilbaut 1990:  
Guilbaut, Serge: *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-64*, Massachusetts 1990.
  - Guilbaut 1997:  
Guilbaut, Serge: *Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat. Abstrakter Expressionismus Freiheit und Kalter Krieg*, Dresden/ Basel 1997.
  - Guyaux 1998:  
Guyaux, André: *Mallarmé*, Paris 1998.
  
  - Habasque 1959:  
Habasque, Guy: *Confrontations internationale*, in: *L'Œil*, Nr.57, September 1959, S.18-27.
  - Haftmann 1954:  
Haftmann, Werner: *Geschichte der Modernen Malerei*, 2 Bände, 1954.
  - Haftmann 1970:  
Haftmann, Werner: *Die großen Meister der Lyrischen Abstraktion und des Informels*, in: *Seit 45. Die Kunst unserer Zeit*, Band 1, Brüssel 1970.
  - Hager/ Knopp 1977:  
Hager, Werner; Knopp, Norbert: *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus*, München 1977.
  - Harambourg 1993:  
Harambourg, Lydia: *L'École de Paris 1945-1965*, Neuchâtel 1993.
  - Hartmann 1995:  
Hartmann, Pia: *Rezeptionsgeschichtliche Aspekte zum Werk von Nicolas de Staël*. Frankfurt am Main 1995.  
(Die unveröffentlichte Magisterarbeit ist an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main einsehbar.)
  - d'Hauterives 2002:  
d'Hauterives, Arnaud: *Baudelaire, critique d'art*, Paris 2002.
  - Heitz 2003:  
Heitz, Bernard: *Nicolas de Staël. La lumière au couteau*, in: *Télérama hors/série*, Paris 2003.
  - Hellmond 2003:  
Hellmond, Martin: *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst*, München 2003.
  - Hermann 1971:  
Hermann, Rolf-Dieter: *Der Künstler in der modernen Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1971.
  - Heron 1956:  
Heron, Patrick: *London: Exhibition of Paintings from 1952 to 1955 at Tooth Gallery*, in: *Arts*, Mai 1956, S.12.
  - Herskovic 2000:  
Herskovic, Marika: *New York School. Abstract Expressionists: Artists Choice by Artists. A complete documentation of the New York Painting and Sculpture Annuals 1951-1957*, New York 2000.
  - Hess 1951:  
Hess, Thomas B.: *Nicolas de Staël*, in: *Art News*, Januar 1951, vol. 49, Nr.9, S.49.
  - Hess 1953:  
Hess, Thomas B.: *Reviews and Previews*, in: *Art News*, Nr.1, März 1953, S.34f.
  - Heuss 2000:  
Heuss, Anja: *Kunst- und Kulturgutraub*, Heidelberg 2000.
  - Hughes 1999:  
Hughes, Robert: *Master Paintings: The Phillips Collection*, Counterpoint Press 1999.

- Huther 1994:  
Huther, Christian: Eine Wiederentdeckung für Deutschland: Nicolas de Staël, in: Aachener Nachrichten, 12. November 1994, ohne Seitenangaben.
  
- I 2006:  
*Leo Castelli. 1907-1999. Zum Tode des Kunsthändlers und Mäzens* (September 1999), <http://www.cosmopolis.ch/cosmo7/Castelli.htm> [Stand: 30.10.2006].
  
- I 2007:  
*Stiftungsgründer der National Gallery of Art* (o.D), <http://www.nga.gov/collection/pdf/ggfrge.pdf> [Stand: 08.06.2007].
  
- Imdahl 1988:  
Imdahl, Max: *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München 1988.
  
- Jäger/Schuster 2000:  
Jäger, Joachim; Schuster, Peter-Klaus: *Das Ende des XX. Jahrhunderts: Standpunkte zur Kunst in Deutschland*, Köln 2000.
  
- Jacobs 2000:  
Jacobs, Stephanie: *Auf der Suche nach einer neuen Kunst. Konzepte der Moderne im 19. Jahrhundert*, Weimar 2000.
  
- Jouffroy 1981:  
Jouffroy, Jean Pierre: Nicolas de Staël, esquisse pour un portrait, in: *L'Œil*, Nr. 311, Juni 1981, S.46-51.
  
- Jouffroy 1981a:  
Jouffroy, Jean Pierre: *La Mesure de Nicolas de Staël*, Neuchâtel 1981.
  
- Kandinsky 1949:  
Kandinsky, Wassily: *Du spirituel dans l'art*, Paris 1949.
  
- Kantor 2002:  
Kantor, Sybil Gordon: *Alfred H. Barr, JR. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge, Massachusetts 2002.
  
- Kapner 1991:  
Kapner, Gerhard: *Die Kunst in Geschichte und Gesellschaft. Aufsätze zur Sozialgeschichte und Soziologie der Kunst*, Wien, Köln, Böhlau 1991.
  
- Kemp 1983:  
Kemp, Friedhelm: *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke, Briefe*. München 1983.
  
- Kerner 1997:  
Kerner, Anne: 1918-1958. *Cote d'Azur: Coup de Soleil sur la peinture*, in: *Beaux Arts Magazine (France)*, Nr. 159, August 1997, S.20, 98-105.
  
- Kitschen 2007  
Kitschen, Friederike/ Drost, Julia: *Deutsche Kunst – Französische Perspektiven 1870-1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik*, Berlin 2007.
  
- Klüser 1991:  
Klüser, Bernd; Hegewisch, Katharina: *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1991.
  
- Koban 2002:  
Koban, Stephan: *Mallarmés Schatten. Die Poetik Stéphane Mallarmés und deren Rezeption bei Yves Bonnefoy. Ein Gespräch über Dichtung und Sprache*, Bonn 2002.
  
- König 1974:  
König, René: *Soziologische Orientierungen*, Köln 1974.
  
- Koenig 1990:  
Koenig, John-Franklin: *Abstraction chaude in Paris in the 1950s*, in: *Guilbaut 1990*, S.9ff.
  
- Koethen 1981:  
Koethen, Eva: *Kunstrezeption als problematisierter Bereich der Kunstwissenschaft*, Bochum, 1981.
  
- de Kooning 1951:

- de Kooning, Elaine: Gorky: Painter of his Own Legend. Retrospektive at the Whitney, in: Art News, Januar 1951, vol. 49, S.38.
- Kramer 1958:  
Kramer, Hilton: Month in Review, in: Arts (New York), vol. 33, Nr.1, Oktober 1958, S. 47-49.
  - Kramer 1959:  
Kramer, Hilton: Jackson Pollock and Nicolas de Staël: Two Painters and Their Myths, in: Arts Yearbook, Nr. 3, 1959, S.52-60.
  - Krasne 1950:  
Krasne, Belle: Youth France vs. U.S., in: Art Digest, 25, Nr.3, November 1950, S. 17.
  - Kris/ Kurz 1980:  
Kris, Ernst; Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt am Main 1980.
  
  - Larcade 1988:  
Larcade, Jean: Jean Larcade la galerie rive droite, in: Art Press, Juli-August, 1988, S.32-34.
  - Lecaye 1991:  
Lecaye, Henri: Le secret de Baudelaire, ohne Angabe des Ortes 1991.
  - Lecuire 1953:  
Lecuire, Pierre: Voir Nicolas de Staël, Paris 1953.
  - Lecuire 1954a:  
Lecuire Pierre: Ballets-minute, Paris 1954.
  - Lecuire 1954b:  
Lecuire Pierre: Maximes, Paris 1954.
  - Lecuire 1965:  
Lecuire Pierre: L'art qui vient avant, Paris 1965.
  - LR 2001:  
(Lexikonredaktion des Verlages F.A. Brockhaus 2001): Der Brockhaus. Kunst. Künstler, Epochen, Sachbegriffe, Mannheim, Leipzig 2001.
  - Lichtin 2004:  
Lichtin, Christoph: Das Künstlerinterview. Analyse eines Kunstprodukts, Bern 2004.
  - Lingner 1994:  
Lingner, Michael: Die Krise der Ausstellung im System der Kunst, in: Kunstforum, Band 125, Januar/ Februar 1994, S.182-187.
  - Limbour 1957:  
Limbour, Georges: Nicolas de Staël, in: L'Œil, Nr. 34, Oktober 1957.
  - Limbour 1956:  
Limbour, Georges: Nicolas de Staël, in: France-Observateur, Paris, 8. März 1956, S.16-17.
  - Lledo 1995:  
Lledo, Elena: Postwar Abstractions. The Paradox of Nicolas de Staël, London 1995.  
(Die unveröffentlichte Dissertation ist an der University of London in London einsehbar)
  - Loer 1993:  
Loer, Thomas: Halbbildung und Autonomie. Soziologische Untersuchung zu den Struktureigenschaften der Rezeption bildender Kunst, Frankfurt am Main 1993.
  
  - Madeleine-Perdrillat 2003:  
Madeleine-Perdrillat, Alain: De Staël, Paris 2003.
  - Mai 1986:  
Mai, Ekkehard: Expositionen: Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens, München, Berlin 1986.
  - Mansar 1990:  
Mansar, Arno: Nicolas de Staël, Paris 1990.
  - Marester 1951:  
Marester, Guy: Nicolas de Staël, in: le Monde, 1951, ohne Seitenangaben.

- Mathieu 1959:  
Mathieu, George: D´Aristote à l´abstraction lyrique, in: L´Œil, April 1959, ohne Seitenangaben.
- Mathieu 1963/72:  
Mathieu, Georges: De la révolte à la renaissance. Au-delà du Tachisme, Paris 1963/72.
- Mathieu 1975:  
Mathieu, Georges: La réponse de l´abstraction lyrique, Paris 1975.
- Matte 1985:  
Matte, D.: The paradox of fatality: Tribute to Nicolas de Staël (1914-1955), in: Vie des Arts (Canada), Nr. 119, Vol. 30, Juni 1985, S.42-43, S.103.
- McBride 1953:  
McBride, Henry: Rosenberg and his private stock, in: Arts News (New York), Dezember 1953, S.32, S.59-60.
- Melon 1984:  
Melon, Jean: Malaise dans la peinture. Essai sur Nicolas de Staël. Destins de Staël, Dostoievski, Géricault, Nietzsche, Rimbaud, in: Les Archives Szondi, 6, 1984, Louvain-La-Neuve, S.39-81.
- Molinat 1971:  
Molinat, Francis: Charles Baudelaire. Ecrits sur l´art. Paris 1971.
- Müller 1994:  
Müller, Gerald: Zur Figuration gewechselt, in: Badisches Tagesblatt, 3. November 1994, ohne Seitenangaben.
  
- Nacenta 1962:  
Nacenta, Raymond: Ecole de Paris, Paris 1964.
- Neumann 1986:  
Neumann, Eckhard: Künstlermythen, eine psychohistorische Studie über Kreativität, Frankfurt am Main/ New York 1986.
- Niggel 1994:  
Niggel, Reto: Nicolas de Staël, in: Antiquitäten Zeitung, Nr.22, 1994, S.746.
- N.N. 1944:  
N.N.: Le spectateur des Arts, in: Beaux-Arts, Paris, 1. Dezember 1944, ohne Seitenangaben.
- N.N. 1951:  
N.N.: Le poète René Char et le peintre de Staël se rencontrent au centre de choses, in: Arts (Paris), Nr. 338, 21. Dezember 1951, S.2.
- N.N. 1952:  
N.N.: Nicolas de Staël, in: Cahiers d´Art, Nr.2, Dezember 1952, S.211-218.
- N.N. 1953:  
N.N.: Say it with Slabs, in: Time, 30. März 1953, S.68.
- N.N. 1954:  
N.N.: De Staël: des paysage en pièces de couleur, in: Arts, Paris, 16. Juni 1954, ohne Seitenangaben.
- N.N. 1954a:  
N.N.: Nicolas de Staël: note biographique, in: Franc Illustration (Paris) Nr. 417, Dezember 1954, S.91.
- N.N. 1955:  
N.N.: A Antibes le peintre Nicolas de Staël se jette du haut de la terrasse de son atelier, in: Nice-Matin, 18. März 1955, S.4.
- N.N. 1955a:  
N.N.: Peintre Nicolas de Staël, in: Nice-Matin, 25. März 1955, ohne Seitenangaben.
- N.N. 1955b:  
N.N.: Nicolas de Staël, in: New York Times (New York), 23. März 1955, S.4.
- N.N. 1955c:  
N.N.: suicide du peintre Nicolas de Staël, in: Le Figaro, Paris 18.3.1955, ohne Seitenangaben.

- N.N. 1955d:  
N.N.: Orbitaly – Nicolas de Staël, in: Art Digest, 29, Nr.13, 1. April 1955, S.34.
- N.N. 1955e:  
N.N.: Nicolas de Staël, Abstract Artist, in: New York Herald Tribune, New York, 24. März 1955, S.16.
- N.N. 1955f:  
N.N.: A propos de la mort de de Staël, in: Combat, 21. März 1955, ohne Seitenangaben.
- N.N. 1957:  
N.N.: Nicolas de Staël ou l'artiste visité par la mort, in: Realités Fémina-Illustration, Nr.137, Juni 1957, S.58, S.62.
- N.N. 1963:  
N.N.: The Classical Ideal, in: Times (London), 2. Juli 1963, ohne Seitenangaben.
- N.N. 1963:  
N.N.: Nicolas de Staël's Place in Post-War Painting, in: Time (London), 26. Juni 1963, ohne Seitenangaben.
- Núñez 1977:  
Núñez, Lucio Mendieta y: Soziologie der Kunst, Stuttgart 1977.
  
- Ovid 1982:  
Ovid: Metamorphosen, Stuttgart 1982.
  
- Pacquement 1977 (1991):  
Pacquement, Alfred: Confrontations 1950-1953, in: AK Paris 1977 (1991), S.647-672.
- Pacquement 1977a:  
Pacquement, Alfred: Leo Castelli, Daniel Cordier und Ileana Sonnabend in einem Interview: Le rôle des galeries, in: AK Paris 1977 (1991), S.270-277.
- Parent 1983:  
Parent, Francis/ Perrot, Raymond: Le Salon de la Jeune peinture. Une histoire 1950-1983, Paris 1983.
- Passantino 1999:  
Passantino, Erika D.: The Eye of Duncan Phillips: A Collection in the Making, Yale University Press 1999.
- Paul 1986:  
Paul, April: Introduction à la peinture moderne américaine. Six young american painters of the Samuel Kootz Gallery: An inferiority complex in Paris, in: Arts Magazine (New York), 60, 6. Februar 1986, S. 65-71.
- Paulino-Neto 1985:  
Paulino-Neto, B.: Paris. André Lansky, in: Beaux Arts Magazine (France), Nr.21, Februar 1985, S.92-93.
- Peppiatt 1981:  
Peppiatt, M.: Au Coeur meme de la peinture, in: Connaissance des Arts (France), Nr. 352, Juni 1981, S.82-87.
- Pérez 2004:  
Pérez, Claude-Pierre: Jean Paulhan et les poètes, Aix-en-Provence 2004.
- Podoksik 1996:  
Podoksik, Anatoli: Pablo Picasso. Das schöpferische Auge (von 1881 bis 1914), Besançon 1996.
- Porter 1955:  
Porter, Fairfield: Nicolas de Staël, in: Art News (New York), 54, Nr.8, Dezember 1955, S.51-52.
- Prat 1981:  
Prat, V.: Excerpt from the story of a collector (Extrait du roman d'un collectionneur), in: Connaissance des Arts (France), Nr.358, Dezember 1981, S.102-107.
- Prater 2002:  
Prater, Andreas: Im Spiegel der Venus. Velázquez und die Kunst einen Akt zu malen, München, Berlin, London, New York 2002.

- Ragon 1955:  
Ragon, Michel: L'École de Paris se porte bien, in: Cimaise, Dezember 1955, S.17.
- Ragon 1986:  
Ragon, Michel: 25 ans d'art vivant, Paris 1986, Galilée.
- Rathbone 2003:  
Rathbone, Eliza: In Love with Paint: Nicolas de Staël et l'Amérique, in: AK Paris 2003, S.235-240.
- Rathbone 2004:  
Rathbone, Eliza: Art Beyond Isms: Masterworks from El Greco to Picasso in the Phillips Collection Third Millennium, Washington 2004.
- Rewald 1996:  
Rewald, John: The Paintings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné, Volume 2 – The Plates, New York 1996.
- Richar-Rivier 1992:  
Richar-Rivier, Georges: Jean Deyrolle. Catalogue raisonné d'oeuvre peint 1944-1967, Paris 1992.
- Ruppert 2000:  
Ruppert, Wolfgang: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main 2000.
- Russel 1952:  
Russel, John: Risk all, in: Sunday Times, 24. Februar 1952, S.7.
  
- Sander 1978:  
Sander, Irving: The New York School. The Painters and Sculptors of the Fifties, New York 1978.
- Sauré 1981:  
Sauré, Wolfgang: Zwischen Abstraktion und Figuration, in: Weltkunst, 51, 2, 1981, Nr. 16, 15. August 1981, S.2236-2237.
- Schieder 2004:  
Schieder, Martin: Expansion / Integration. Die Kunstaussstellungen der französischen Besatzung im Nachkriegsdeutschland, München, Berlin 2004.
- Schieder 2005:  
Schieder, Martin: Im Blick des anderen. Die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945-1959, Berlin 2005.
- Schieder 2006:  
Schieder, Martin/ Ewig, Isabell: In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945, Berlin 2006.
- Schmalenbach 1987:  
Schmalenbach, Werner: Der expressive Elan in der Malerei nach 1945, Duisburg 1987.
- Schmid 1999:  
Schmid, Karlheinz: Vom Produkt zum Prozess: Kunstbetrieb im Umbruch, Regensburg 1999.
- Schmitz 1994:  
Schmitz, Rudolf: Frankfurt: Retrospektive von Nicolas de Staël in der chirn, in: Kunst-Bulletin. Oktober 1994, ohne Seitenangaben.
- Schmoll gen. Eisenwerth 1977:  
Schmoll gen. Eisenwerth, J. A.: Stilpluralismus statt Einheitszwang- zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte, in: Hager/ Knopp 1977, S.9-19.
- Schneemann 2003:  
Schneemann, Peter Johannes: Masterplan. Konstruktion und Dokumentation amerikanischer Kunstgeschichte, Bern 2003.
- Schneider 2002:  
Schneider, Norbert: Kunstsoziologie, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter. Zeitschrift für Studium und Hochschulkontakt, Nr.2/02, Köln 2002, S.51-60.

- Schumann 1994:  
Schumann, Henry: Charles Baudelaire. Der Künstler und das moderne Leben. Essays, „Salons“, Intime Tagebücher, Leipzig, 1994.
- Schwab 1954:  
Schwab, Raymond: Voir Nicolas de Staël, in: Mercure de France, Paris, Nr. 320, November 1954, S.305-306.
- Schwarz/ Schwarz 1996:  
Schwarz/Schwarz: Dix und Beckmann. Stil als Option und Schicksal, Mainz 1996.
- Seiberling 1949:  
Seiberling, Dorothy: Jackson Pollock: is he the greatest living painter in the United States? in: Life (New York), 27, Nr.6, 8. August 1949, S. 42-45.
- Semrau 1978:  
Semrau, E.: Bücher von Pierre Lecuire, in: Die Weltkunst, Nr.19, 1978, S.2068.
- Servet 1937:  
Servet, Michel: Les gueux de l'Atlas, in: Bloc, 1937, ohne Seitenangaben.
- Seuphor 1964:  
Seuphor Michel: La peinture abstraite, sa genèse, son expansion, Paris 1964.
- Shafto 1999:  
Shafto, Sally: Saut dans le vide. Godard et le peintre, in: Cinématèque Française (Paris), Herbst, 1999, S.29-107.
- Silbermann 1974:  
Silbermann, Alphons; König, René: Künstler und Gesellschaft, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 17, Opladen 1974, ohne Seitenangaben.
- Silver 2001:  
Silver, Kenneth E.: Making Paradise. Art, Modernity and the Myth of the French Riviera, Cambridge 2001.
- de Solier 1950:  
Solier, René de: Germaine Richier, De Staël, Bazaine, Chagall, in: Les Cahiers de la Pléiade, Frühling 1950, S.58-63.
- de Solier 1955:  
Solier, René de: Nicolas de Staël, in: La Nouvelle Revue Française, Mai 1955, S.923-926.
- Spaar 1998:  
Spaar, Michaela: Die Buchillustration bei Henri Matisse, Frankfurt am Main 1998, S.21-28.
- Spieß 2003:  
Spieß, Werner: Die Fresssucht des Pinsels, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.4.2003, ohne Seitenangaben.
- Staël 1966:  
Staël, Nicolas de: Lettres à Pierre Lecuire, Paris 1966.
- Staël 1981:  
Staël, Nicolas de: Lettres à Jacques Dubourg, London 1981.
- Staël 2001:  
Staël, Anne de: Staël. Du trait à la couleur, Paris 2001.
- Strack/Plinius 1991:  
Strack, Christian Friedrich Lebrecht: Gaius Plinius Secundus. Naturgeschichte, Darmstadt 1991.
- Sutton 1952:  
Nicolas de Staël, in: AK London 1952, S.3-5.
- Sutton 1953:  
Sutton, Denys: Nicolas de Staël, in: Signature, Nr.17, 1953, London, S.23-30.
- Sutton 1956:  
Sutton, Denys: Nicolas de Staël, in: AK London 1956a, S.9-17.
- Sutton 1965:  
Sutton, Denys: Nicolas de Staël, in: Apollo 82, November 1965, S.354-59.
- Sylvester 1952:

- Sylvester, David: Round the London Art Galleries, in: The Listener (London), 13. März 1952, vol. 47, Nr. 1202, S.432.
- Syring 1981:  
Syring, M. L.: Nicolas de Staël – ein „Kunst Märtyrer“?, in: Du, Nr.8, August 1981, S.76f.
  - Thiede 1994:  
Thiede, Veit-Mario: Schwere Abstraktion, leichte Gegenständlichkeit, in: Augsburger Allgemeine, 7. Oktober 1994, ohne Seitenangaben.
  - Tudal 1958:  
Tudal, Antoine: Nicolas de Staël, Paris 1958.
  - Tudal 2003:  
Tudal, Antoine: Nicolas de Staël dans son atelier. Photographies et poèmes d'Antoine Tudal, Neuchâtel 2003.
  - Turner 1996:  
Turner, Jane: The Dictionary of Art, Band 9, New York 1996.
  - Ulatowski 1956:  
Ulatowski, Jean: L'impossible retour, in: Preuves, Paris, Nr. 63, Mai 1956, S.76f.
  - Vallier 1984:  
Vallier, Dora: Russes et Russes. Quatre Russes à Paris, Paris 1984.
  - Vasari 2001:  
Vasari, Giorgio: Künstler der Renaissance. Lebensbeschreibungen derausgezeichneten italienischen Baumeister, Maler und Bildhauer, Berlin 2001.
  - Viatte 1981:  
Viatte, Germain: Paris – Wege der Kunst und des Lebens – 1937-1957, in: AK Paris 1981, S.28-31.
  - Wackernagel 1936:  
Wackernagel, Martin: Vier Aufsätze über geschichtliche und gegenwärtige Faktoren des Kunstlebens, Wattenscheid 1936.
  - Waldberg 1950:  
Waldberg, Patrick: Nicolas de Staël, in: Monde nouveau paru, Nr.60, Mai 1950, S.143.
  - Waldberg 1950a:  
Waldberg, Patrick: Nicolas de Staël, in: Transition, Nr.6, Juni 1950, S.66f.
  - Waldberg 1960:  
Waldberg, Patrick: Nicolas de Staël, in: Combat, 3. Juni 1960, ohne Seitenangaben.
  - Warnke 1985:  
Warnke, Martin: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985.
  - Weber-Schäfer 2001:  
Weber-Schäfer, Harriet: Die Kontroverse um Abstraktion und Figuration in der französischen Malerei nach 1945, Köln 2001.
  - Welch 1973:  
Welch, Cyril: Emergence: Baudelaire Mallarmé Rimbaud, ohne Angabe des Ortes, 1973.
  - Wescher 1956:  
Wescher, Herta: Nicolas de Staël, in: Cimaise, Paris, 3e année, Nr.5, April 1956, S.15-19.
  - Wescher 1956a:  
Herta Wescher: À l'École de Paris, in: Cimaise, Januar/ Februar 1956, S.16.
  - Wilson 1981:  
Wilson, Sarah: Das künstlerische Leben in Paris während der Besatzung, in: AK Paris 1981, S.95-103.
  - Wilson 2002:  
Wilson, Sarah: Paris- Metropole der Kunst 1900-1968, Köln 2002.

- Wittkower 1965:  
Wittkower, Margot und Rudolf: Künstler Außenseiter der Gesellschaft. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1965.
- Wittkower 1969:  
Wittkower, Margot und Rudolf: Born under Saturn, New York 1963.
- WV 1968:  
Chastel, André: Nicolas de Staël, Paris 1968.
- WV 1997:  
Staël, Françoise de: Nicolas de Staël. Catalogue raisonné de l'œuvre peint établi. Neuchâtel 1997.
  
- Youssef 2003:  
Youssef, Ishaghpour: Staël. La peinture et l'image, Tours 2003.
  
- Zervos 1955:  
Zervos, Christian: Nicolas de Staël, in: Cahiers d'art (Paris), vol. XXX, 1955, S.265-276.
- Zilsel 1990:  
Zilsel, Edgar: Die Geniereligion, Frankfurt am Main 1990.
- Zilsel 1926:  
Zilsel, Edgar: Die Entstehung des Geniebegriffs, Tübingen 1926.
- Zuschlag 1998:  
Zuschlag, Christoph: Brennpunkt Informel. Quellen, Strömungen, Reaktionen, Köln 1998.