

# Nicolas de Staël

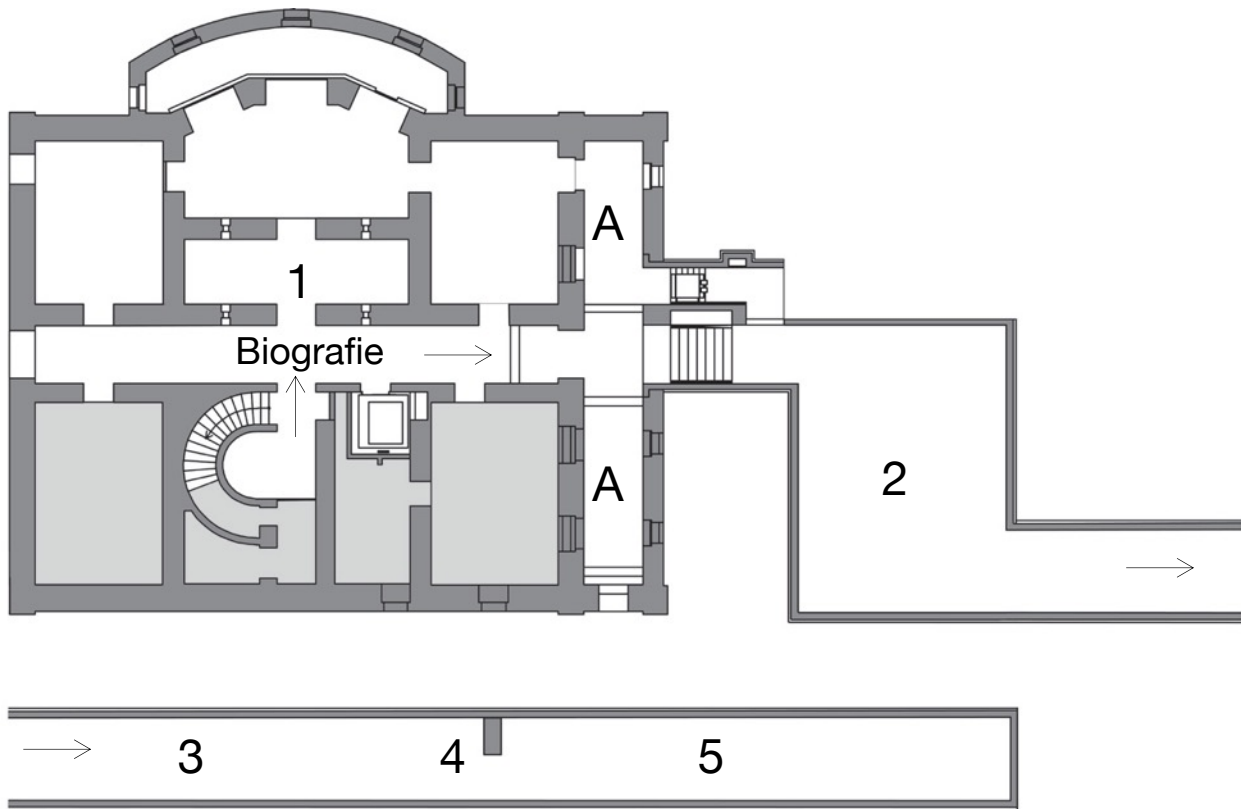
09.02 – 09.06.2024

In Partnerschaft mit dem Musée d'Art Moderne de Paris / Paris Musées widmet die Fondation de l'Hermitage Nicolas de Staël (1914–1955), einem der Hauptvertreter der Kunst der Nachkriegszeit, eine grosse Retrospektive.

Die Ausstellung vereint eine Auswahl von mehr als 100 Gemälden und Zeichnungen aus zahlreichen Schweizer, europäischen und internationalen öffentlichen und privaten Sammlungen. Neben dem symbolträchtigen *Parc des Princes* (1952) zeigt sie ein bedeutendes Ensemble von Werken, die selten oder nie ausgestellt wurden, und wirft einen neuen Blick auf die Arbeit des Künstlers, indem sie einige unbekannte Aspekte seiner Laufbahn in den Vordergrund rückt.

Der streng chronologisch aufgebaute Rundgang ist in 12 Sektionen unterteilt. **Ausnahmsweise beginnt er im Untergeschoss des Museums**, setzt sich im Erdgeschoss und ersten Stockwerk fort und endet im Dachgeschoss mit einem Ausschnitt aus einem bisher nicht gezeigten Dokumentarfilm über den Künstler.

# -1 Untergeschoss



Raum 1 Ein Maler auf Reisen (1934–1942)

Raum A Kunstvermittlungsprogramm :  
Briefe an Nicolas

Raum 2 Abstrakte Recherchen (1942–1948)

Raum 3 Verdichtung (1949–1950)

Raum 4 Substanzielle Verbündete (1951)

Raum 5 Fragmentierung (1951)

# BIOGRAFIE

## **5. Januar 1914**

Geburt in Sankt Petersburg.

## **1919**

Von der russischen Revolution bedroht, verlässt die Familie Staël Russland.

## **1922**

Wird nach dem Tod beider Elternteile als Waise von der Familie Fricero in Belgien aufgenommen.

## **1933**

Beginnt an der Académie des beaux-arts de Saint-Gilles-lez-Bruxelles und an der Académie Royale des beaux-arts in Brüssel zu studieren.

## **Sommer 1936**

Reist nach Marokko und lernt dort Jeannine Guillou kennen, eine junge Malerin, die seine Lebensgefährtin wird.

## **Mai 1938**

Das Paar lässt sich in Frankreich nieder. Beide malen mit Eifer, führen jedoch ein Leben in Armut.

## **1939**

Tritt nach der Kriegserklärung in die Fremdenlegion ein und steht in Tunesien im Einsatz.

## **September 1940**

Zieht nach seiner Demobilisierung zu Jeannine Guillou, die nach Nizza geflohen ist, und lernt dort mehrere Künstler kennen, die ihn für die fortschrittlichsten Richtungen der modernen Kunst begeistern.

## **1943**

Lässt sich mit Jeannine und der gemeinsamen Tochter Anne in Paris nieder.

## **1944**

Stellt mit Wassily Kandinsky und Cesar Domela bei Jeanne Bucher und später allein in der Galerie L'Esquisse aus.

## **27. Februar 1946**

Gesundheitlich angeschlagen und von Entbehungen erschöpft, stirbt Jeannine Guillou an den Folgen einer Abtreibung, die sie retten sollte.

## **22. Mai 1946**

Staël heiratet Françoise Chapouton in Paris. Aus der Ehe gehen drei Kinder hervor.

## **Oktober 1946**

Schliesst einen Vertrag mit dem Kunsthändler Louis Carré ab. Die finanziellen Probleme nehmen ab.

## **Januar 1947**

Die Familie zieht in ein grosses Atelier in der Rue Gauguet 7, das nicht weit von jenem Georges Braques entfernt ist.

## **10. April 1948**

Staël erhält die französische Staatsbürgerschaft.

## **März 1950**

Das Musée national d'art moderne erwirbt eine grosse *Composition* (1949). Auf Wunsch des Künstlers wird das Gemälde in Abstand zu den Werken seiner Zeitgenossen und insbesondere zu jenen der «Front-Abstraktionsbande» ausgestellt.

## **Juni 1950**

Erste Einzelausstellung in der Galerie Jacques Dubourg, Staëls neuem Händler, der zu seinem Hauptbeistand wird und sich unablässig für das Werk des Malers zu dessen Lebzeiten und nach dessen Tod einsetzt.

## **Februar 1951**

Lernt René Char kennen. Aus ihrer intensiven Freundschaft entsteht insbesondere ein Buch, das Druckgrafiken und Gedichte vereint.

## **1952**

Erste monografische Ausstellung in der Matthiesen Gallery in London.

## **26. März 1952**

Besucht das Abend-Fussballspiel Frankreich gegen Schweden im Parc des Princes und beginnt eine Reihe von Zeichnungen und Gemälden zu diesem Thema. Malt in diesem Jahr ebenfalls zahlreiche Plein-Air-Landschaften in der Île-de-France, in Südfrankreich und in der Normandie.

## **Winter 1953**

Reist nach New York, um seine Ausstellung in der Knoedler Gallery zu eröffnen.

## **Sommer 1953**

Hält sich auf Anraten von Char mit seiner Familie in dem kleinen Dorf Lagnes in der Nähe von Avignon auf und lernt dort Jeanne Polge kennen, in die er sich verliebt.

## **August 1953**

Bereist Sizilien. Beginnt, allein in die Provence zurückgekehrt, eine Reihe von Gemälden zu schaffen, die von dieser Reise inspiriert sind.

## **November 1953**

Erwirbt in Ménerbes ein grosses schlichtes, etwas heruntergekommenes Haus: Le Castelet.

## **März 1954**

Ausstellung in der Galerie Paul Rosenberg in New York. Die Verkäufe nehmen zu.

## **1954**

Ist unaufhörlich auf Reisen, zeichnet und malt in Südfrankreich, in Paris und an der Nordsee.

## **Juni 1954**

Stellt mit grossem Erfolg bei Jacques Dubourg in Paris aus.

## **September 1954**

Zieht nach Antibes, um Jeanne Polge näher zu sein, und mietet eine Wohnung auf der Stadtmauer mit Blick aufs Meer.

## **16. März 1955**

Begeht Selbstmord, indem er sich von der Dachterrasse seines Ateliers stürzt. An seinen Händler Jacques Dubourg schreibt er: «Ich habe nicht die Kraft, meine Bilder zu vollenden.»

## Nicolas de Staël

*«Ohne Bilder ist das Leben so traurig, dass ich mich so gut ich kann beeile.»*

Nicolas de Staël kommt in St. Petersburg zur Welt und ist drei Jahre alt, als die russische Revolution ausbricht. Er muss mit seiner Familie fliehen und wird früh zur Waise. Immer wieder sucht dieser Vertriebene nach neuen Horizonten, neuen Empfindungen – und damit auch nach neuen Malweisen. Sein Hauptwerk entsteht in etwa 15 Jahren, wobei sich seine Arbeit ständig erneuert: Sein «unaufhaltsamer Drang, alles zu zerschlagen, wenn die Maschine allzu rund zu laufen scheint», bringt ihn dazu, unablässig zu experimentieren.

Er malt seine Bilder im Frankreich der Nachkriegszeit, in dem der Streit zwischen den Anhängern der Abstraktion und den Verteidigern der Figuration tobt. Staël, dem die Dispute seiner Zeit gleichgültig sind, hasst Etiketten und weigert sich, eine Wahl zu treffen; er zieht es vor, «ohne apriorische Ästhetik» zu malen. So entsteht ein freies, persönliches Werk, das die stets lebendige Sensibilität dieses Malers gegenüber seiner Umgebung ausdrückt: Ob er sich mit dem Meer, einem Fussballspiel oder einer Frucht auf einem Tisch auseinandersetzt, stets ist er vom Schauspiel der Welt und dessen stets wechselnden Lichtverhältnissen gefesselt.

Staëls Werdegang, der mit seinem Selbstmord im Alter von 41 Jahren ein jähes Ende nimmt, erscheint im Rückblick wie ein unter Zeitdruck stehendes Bemühen um eine immer dichtere und prägnantere Kunst. Vor der Landschaft oder in der Stille des Ateliers zeugt seine Entwicklung von einer malerischen Suche von seltener Intensität, deren Kraft bis heute ungebrochen ist.

### **Raum 1      Ein Maler auf Reisen (1934–1942)**

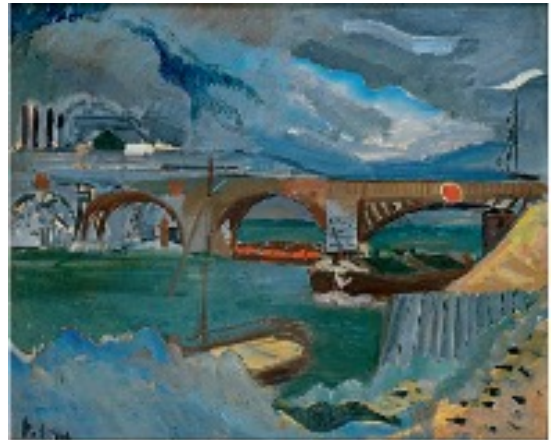
Nicolas de Staëls Lehrjahre sind geprägt von Reisen und Begegnungen. Der junge Maler studiert zunächst Kunst in Brüssel, sucht aber bald seinen Horizont zu erweitern: Nach zwei Sommern, die er in Südfrankreich und Spanien verbringt, reist er ein Jahr lang durch Marokko, wo er die Malerin Jeannine Guillou kennenlernt, die seine Lebensgefährtin wird. Er arbeitet rastlos, zeichnet unablässig, vernichtet viel und ist sich nicht sicher, welchen Weg er einschlagen soll. «Ich weiss, dass mein Leben einer ständigen Reise auf einem unsicheren Meer gleicht», schreibt er, «deshalb sollte ich mein Boot solide bauen.» Das Licht, seine Variationen und seine Effekte werden zum Hauptgegenstand seiner bis an sein Lebensende andauernden malerischen Suche.

Vor einem von Ehrgeiz und extremer Armut gekennzeichneten Hintergrund sind diese von Reisen und Aufhalten geprägten Reifejahre hart und begeistert zugleich. Im November 1939 tritt der Staatenlose in die Fremdenlegion ein; im September 1940 wird er demobilisiert und lebt drei Jahre lang in Nizza, bevor er sich in Paris niederlässt.



Die Marokkoreise, die Nicolas de Staël vom Sommer 1936 bis zum Herbst 1937 unternimmt, ist für ihn eine Art Initiation. Der junge Mann, der in St. Petersburg geboren und in Brüssel aufgewachsen ist, sucht dort nach neuen Erfahrungen und einem anderen Licht. Sein *Marokkanisches Heft*, dem diese *Studie arabischer Frauen* entnommen ist, beginnt mit dem Wort *clarté* – Klarheit. Als Künstler auf Reisen weiss er, welchen Spuren er folgt: Er liest das *Tagebuch* von Delacroix, dessen rund 100 Jahre zuvor unternommene Orientreise ihm als Vorbild dient. Auf Anhieb drängt sich ihm ein Anspruch auf, den er als Berufung erlebt: «Ich arbeite ohne Unterlass und glaube eher, dass die Flamme jeden Tag wächst, und ich hoffe, ich werde sterben, bevor sie ins Flackern gerät.»

Diese *Brücke von Bercy*, die Staël im Alter von 25 Jahren malt, ist eines der wenigen erhaltenen figurativen Gemälde aus seiner Frühzeit. Der junge Künstler legt hier den Grundstein für die visuelle Welt, zu der er in seinen letzten Lebensjahren immer wieder zurückkehrt. Seine Vorliebe für die Landschaft, sein Interesse am Schiffsmotiv, die Spannung zwischen dem fließenden Gewässer und dem architektonischen Rhythmus der Brücke sowie sein ausgeprägtes Gefühl für nuancierte Lichtstimmungen sind im Keim zu erkennen. Die Syntax des Malers, die so viele fruchtbare Variationen hervorbringen wird, ist bereits vorhanden.



Zu Beginn der 1940er-Jahre hat das Schaffen des Künstlers einen engen Bezug zu Jeannine Guillou, einer vier Jahre älteren Malerin, die er in Marokko kennenlernt. In diesen *Studien eines weiblichen Gesichts* huldigt Staël der geliebten Frau, der Gefährtin und unerschütterlichen Stütze im harten Alltag, von dem ihr ausgemergeltes, melancholisches Gesicht gezeichnet zu sein scheint. Später stellt er fest: «Als ich jung war, malte ich das Porträt meiner ersten Frau. Ein Porträt, ein echtes Porträt, ist tatsächlich der Gipfel der Kunst.»

## **A Briefe an Nicolas**

Im Rahmen ihres Kunstvermittlungsprogramms setzt die Fondation de l'Hermitage ihre Zusammenarbeit mit den Lausanner Schulen fort, indem sie eine Klasse des Gymnase du Bugnon – Site de Sévelin an der Ausstellung Nicolas de Staël beteiligt.

Während eines Semesters entdeckten die 17- und 18-jährigen Schüler:innen im Rahmen ihres Französischunterrichts die Welt des Künstlers und schrieben ihm einen Brief. In ihren Zuschriften, in deren Mittelpunkt ein von ihnen gewähltes Werk Staëls steht, beschreiben sie ihre Emotionen, ihre Faszination, manchmal auch ihr Unverständnis gegenüber der Arbeit des Malers.

Ausgehend von einem detaillierten ersten Entwurf, bearbeiteten die Jugendlichen ihren Text – ähnlich wie Staël, der seine Bilder mit Spachteln und Messern modellierte – und schufen so ihre Briefgedichte. Die handgeschriebenen Botschaften bieten einen persönlichen, wenn nicht gar intimen Blick auf Werk des Malers.

Hauptziel dieses Projekts ist es, den Gymnasiast:innen die Möglichkeit zu geben, sich in einen Teil der Ausstellung einzubringen und dabei eine wichtige Persönlichkeit der Kunst des 20. Jahrhunderts kennen zu lernen. Zudem ist es für sie eine einmalige Gelegenheit, einen Blick hinter die Kulissen des Museums zu werfen und dessen Betrieb zu entdecken.

Lehrer am Gymnase du Bugnon – Site de Sévelin:

Nicolas Rieder

Mediationsteam der Fondation de l'Hermitage:

Florence Friedrich

Sophie Rogivue

Audrey Zimmerli

## **Raum 2 Abstrakte Recherchen (1942–1948)**

Im Jahr 1942 wendet sich Staël der Abstraktion zu, einer damals im Aufschwung befindlichen Bewegung. Er erkundet diese neue Sprache in von dunklen Tönen beherrschten Werken, die Jeannine als «unendlich gequält, übermalt, massakriert, verstört» beschreibt. Nach Kriegsende stellt er in der Galerie Jeanne Bucher aus: Seine Karriere nimmt ihren Anfang.

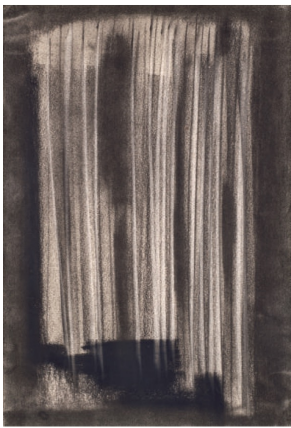
Im Jahr 1946 verschlechtert sich die schwache Gesundheit der schwangeren Jeanine, welche die Abtreibung, die sie retten sollte, nicht überlebt. Ihr tragischer Tod markiert das Ende dieser ersten Periode.

Ein paar Monate später findet Staël 1947 unweit des Parc Montsouris in der Rue Gauguet ein Atelier, das zu seinem eigentlichen Ankerpunkt wird: zu dem Ort, an dem

der Maler, der im Mai 1946 Françoise Chapouton geheiratet hat, leben und arbeiten kann.

Staël lehnt seine Bilder gegen die Wand und arbeitet an mehreren Werken gleichzeitig, wobei er von Öl auf Tusche und von der Leinwand auf Papier wechselt. Ende der 1940er-Jahre hellt sich seine Palette an diesem lichtdurchfluteten Ort auf. Auf die dunklen Aufschwünge der ersten abstrakten Arbeiten folgt eine weniger heftige, organischere Malweise. Die Werke sind nun durch dynamische, ineinander verschlungene Strahlenbündel geprägt, deren Explosivität umso stärker ist, je mehr sie scheinbar vom Bildrand zurückgehalten werden.

Staël, der seine Malpraxis ständig erneuert, misstraut der Wiederholung wie den Etiketten. Er, den man als abstrakt bezeichnet, erklärt im Widerspruch zu seiner Zeit, dass es «keine ungegenständlichen Tendenzen gibt», und behauptet, dass «der Maler stets das Bedürfnis haben wird, die unbeständige Quelle der Inspiration, die das sinnliche Universum bildet, aus der Nähe oder Ferne zu betrachten».



Zeichnungen und Arbeiten auf Papier sind von Anfang an Grundpfeiler von Staëls künstlerischer Tätigkeit. Mit ihnen hält er seine visuellen Reiseeindrücke fest, schafft Entwürfe für Bilder und experimentiert vor allem mit Vorgehensweisen, die später in seine Ölgemälde einfließen. In den frühen 1940er-Jahren nutzt er Kohle und Radierer zugleich: die Kohle, um dieser *Komposition* mit Vorliebe das verschiedene Schwarztöne zu erzielen, den Radierer, um Licht aus dem Schwarz hervorzuholen, als würde es sich dort verbergen und auf die Geste der Enthüllung warten.

Diese *Hommage an Piranesi* zeugt von Staëls Bewunderung für den Schöpfer der *Carceri* (1750). Dieser berühmten Serie imaginärer Architekturen, in denen sich dunkle Formen mischen, erweist er die Ehre, ahmt sie jedoch nicht nach. Auf die düstere Welt des Italieners antwortet er mit der Aufhellung seiner Palette, um den Aufbau seiner Bilder besser sichtbar zu machen. Eine zentrale Form, die aus einem Geflecht gebündelter Farben besteht, strebt senkrecht nach oben. Im Hintergrund erstrahlt ein Licht: ein architektonisches Licht, das Licht eines Bleiglasfensters.







«Von Titeln halte ich nichts», erklärt Nicolas de Staël, weil es nie eine «wörtlich übersetzbare Idee» gebe, die ein Bild beherrschen könne. Die meisten seiner abstrakten Werke tragen einzig die Bezeichnung *Komposition*. Einige Gemälde erhielten jedoch – oft auf Wunsch von Händlern – mehrdeutige oder poetische Titel. Glaubt man dem Dichter Pierre Lecuire, einem Freund des Malers, wurde *Eau-de-vie* (Lebenswasser oder Schnaps) nach einem feuchtfröhlichen Gespräch so benannt. Ein zufälliger Titel? Daran darf man zweifeln, wenn man dieses Bild betrachtet, in dem die gebündelten Formen gleichsam von einem Lebensstrom voller Strahlkraft durchdrungen werden.

### Raum 3 Verdichtung (1949–1950)

Im Jahr 1949 verdichtet sich Staëls Arbeit: Grössere Massen drängen sich auf der Bildfläche. Von den Studien auf Papier bis zum endgültigen Gemälde vervielfacht er die Etappen und bearbeitet lange und unermüdlich seine Kompositionen. Die Bilder erzählen ihre eigene Entstehung: Farbschichten überlagern sich und lassen an den Rändern rätselhafter Formen weitere darunterliegende Farben wie ein erahntes Geheimnis aufscheinen. Die Malerei versteht sich nun als Ausbreitung, Überdeckung und Bearbeitung die Materie. «Ich setze Messer und Pinsel mit voller Wucht ein», erklärt er damals. Das ehrgeizige Ziel ist klar: «Immer besser und immer einfacher schaffen».

Obwohl seine Gemälde in formaler Hinsicht abstrakt sind, scheinen sie von einer physischen Präsenz der Welt zu zeugen: Staël spricht von «Bildern des Lebens», die er «in farbigen Massen», «mit tausend Schwingungen» erhält. Stolz distanziert er sich von dem, was er als «gang de l'abstraction avant», als «Front-Abstraktionsbande» bezeichnet – eine ironische Anspielung auf die berühmte «Frontantriebsbande», die in der Nachkriegszeit mit 2CVs ihr Unwesen trieb.

Im Jahr 1950 erwirbt das Musée national d'art moderne ein erstes Gemälde des Künstlers, während Jacques Dubourg sein offizieller Händler wird und seine Bilder zunehmend in den Vereinigten Staaten verkauft werden.



Diese Dreiergruppe zeigt, wie Staël von der Zeichnung zur Malkizze und von der kleinen Skizze zum grossen Gemälde gelangt.

Zwei Vorstudien weisen uns hier den Weg, der von der Anordnung der Komposition zu ihrer Übertragung und Vergrösserung auf der Leinwand führt, wo sich alles noch ändern kann. Staël arbeitet mit ständigen Übermalungen: Die rätselhafte Form auf der rechten Bildseite ist zunächst schwarz und hellt sich in der endgültigen Fassung auf. Umgekehrt lässt sich das ursprüngliche Rot in der schwarzen Form des grossen Bilds noch erahnen. Jedes Gemälde bewahrt so in seiner Tiefe die Erinnerung an seine Entstehung.

Im Jahr 1949 wendet sich Staël von den Kompositionen mit verschlungenen Stäben ab und grosszügigeren, ruhigen konstruktiven Formen zu. Das Gitter, das seine früheren Bilder bestimmte, lockert sich. Seine Kompositionen werden leichter, vereinfachen sich und beginnen zu atmen. Seine Beziehung zu Georges Braque, den er damals für «den grössten der lebenden Maler dieser Welt» hält, bringt ihn dazu, grosse, flache Kompositionen mit festen Formen zu schaffen, die sich jenen, die sie betrachten, zu nähern scheinen.



In seinen Bildern malt Nicolas de Staël die Präsenz und das Gewicht der Dinge und kommt so durch die Malerei den physikalischen Gesetzen der Natur auf die Spur. Die Wahl des grossen oder sehr grossen Formats geht mit dieser Suche einher: Das grosse Bild setzt eine grosse Form und eine grosse Schwere dieser Form voraus. So schreibt der Künstler 1950 – im Jahr dieser *Grossen Blauen Komposition* – an den Kunstkritiker Roger van Gindertael: «Die Dimension bildet sich durch das Gewicht der Formen, ihre Lage, ihren Kontrast heraus.» Etwas steht da vor uns, in aller Stille. Hinzu kommt die erstaunlich komplexe Bearbeitung der Materie, diese stets erneuerte Weise, ihr Präsenz und Dichte zu verleihen.



#### **Raum 4      Substanzielle Verbündete (1951)**

Nicolas de Staël lernt den Dichter René Char 1951 bei einem Mittagessen mit Georges Duthuit und Marguerite Matisse, der Tochter von Henri Matisse, kennen. Zwischen den beiden Männern entsteht eine intensive und stürmische Freundschaft, die von ihrer gemeinsamen Leidenschaft für die Malerei und die Poesie genährt wird. Das bemerkenswerteste ihrer gemeinsamen Werke ist *Poèmes*, ein Buch, in dem vierzehn Holzschnitte Staëls einen Dialog mit Chars Gedichten führen. Die von starken Schwarz-Weiss-Kontrasten geprägten Holzschnitte bestechen durch die Sparsamkeit ihrer Mittel: «Ich mache es so einfach wie möglich, und genau das ist für mich so schwierig», schreibt Staël. «Sei unbesorgt», antwortet ihm Char, «du hast dich sehr glücklich vom Gift der Herstellung eines luxuriösen Buchs befreit.» Diese Beziehung, die mehr ist als eine einfache Zusammenarbeit, löst in Staël einen echten Impuls aus, da ihm die Poesie einen neuen Weg eröffnet. Char und Staël sind, wie der Dichter es ausdrückt, «substanzielle Verbündete», da jeder das Werk des anderen mit seiner eigenen Substanz nährt.

## Raum 5 Fragmentierung (1951)

Die Bilder des Jahrs 1951 erscheinen im Rückblick wie eine Reaktion auf jene von 1950, da Staël die Errungenschaften des vorangegangenen Jahrs erneut in Frage stellt. Auf Verdichtung folgt Fragmentierung, auf konzentrierte Formen die Herrschaft der fragmentierten Formen. Diese bestehen aus farbigen Steinchen, die der Welt des Mosaiks entlehnt zu sein scheinen. Das neue Vokabular bietet dem Künstler eine grosse Freiheit. Bald konstruiert er mittels der Anhäufung dieser kopfsteinartigen Formen, bald öffnet er sein Bild auf eine neue, dynamische, fast luftige Räumlichkeit.

Die Bezüge zur Aussenwelt, die in den Bildern von 1950 bereits latent vorhanden sind, treten deutlicher hervor. Staël kehrt trotz der Zeitläufte und der Kritik unerschrocken zur Figuration zurück: Ganz zu Beginn des Jahrs 1952 wird ein einfaches Steinchen, eine abstrakte Form par excellence, zu einem Apfel, während der vertikale Aufschwung der farbigen Steinchen unvermittelt an einen Blumenstrauss erinnert.

In der Erneuerung bleibt Staël sich selbst treu: seinem Anspruch, aus der Malerei einen Akt der Suche zu machen, der unablässig von Verwandlung geprägt ist.



Anhand einiger Bilder von 1952, insbesondere mittels dieser *Drei Äpfel in Grau*, lässt sich nachvollziehen, wie es Nicolas de Staël gelingt, das Bemühen um Erneuerung mit tiefer Kontinuität zu verbinden. Der Künstler greift hier die Formensprache der zum Quadrat tendierenden Mosaiksteine auf, die während des ganzen vorhergehenden Jahrs dazu dienten, abstrakte Kompositionen zu schaffen. Nun erinnert das abstrakte Motiv an die sinnliche Welt: Das individualisierte Mosaiksteinchen verwandelt sich in einen Apfel, das Gemälde wird zum Stilleben.

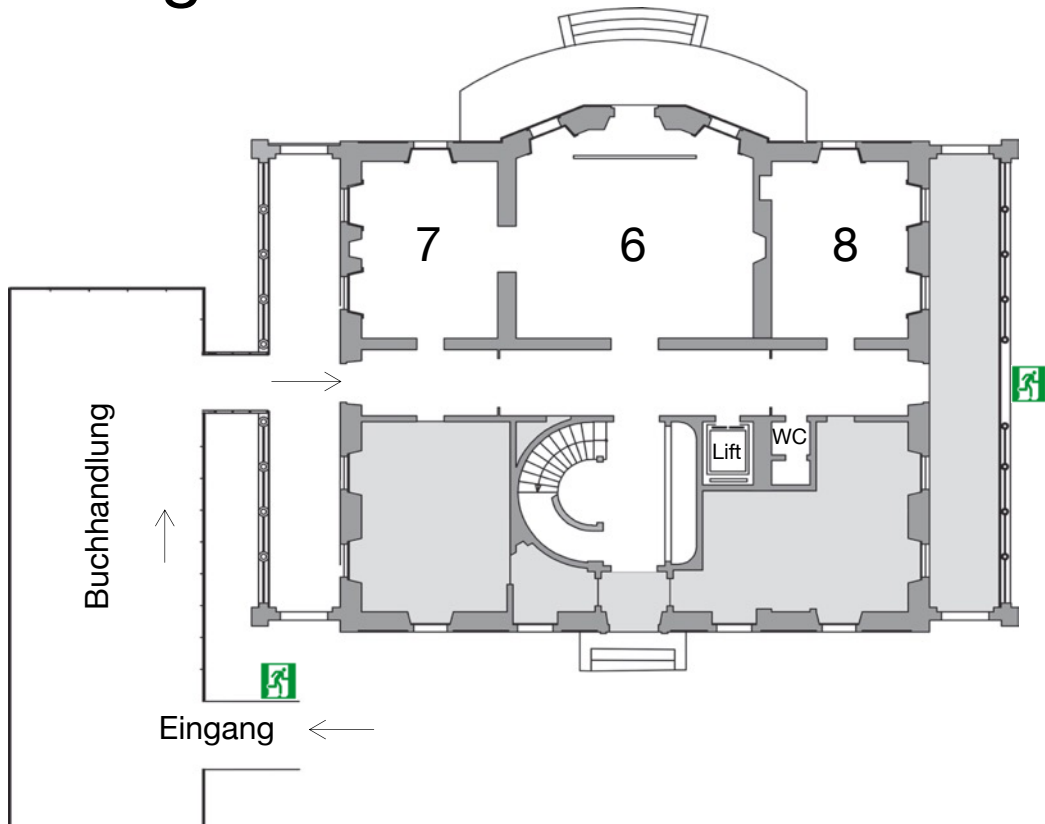
In dieser *Komposition* erhebt sich eine monumentale zentrale Form vor einem luftigen, offenen Hintergrund. Hier herrschen die farbigen Steine vor. Die voneinander abgesetzten Elemente, die an Mosaikstückchen erinnern, scheinen den Ausdruck der «Materie in Bewegung» zu fördern. An seine Schwester Olga schreibt Staël im August 1951: «Die Achse ist das Wichtigste, der Wille, die Architektur. Es muss alles gut, einfach, koordiniert nach oben steigen, oh Gott, wie schwierig das Leben ist!»





Der Freude am Aufbau entspricht die Notwendigkeit des Abbaus, nicht um zu zerstören, sondern um durch eine andere Anordnung der Bildelemente neue Übereinstimmungen, Gleichgewichte und Lichter zu schaffen. Das ist es, was Staël in dieser *Komposition auf weissem Grund* sucht. Das Bild ist ein Aufliegen und Atemholen. Der Maler lässt die schöne Ordnung der Mosaiksteinchen der vorherigen Kompositionen zerbersten. Im November 1951 notiert er: «Ich glaube, dass ich, Gott weiss wie, zu mehr Klarheit in der Malerei gelangen kann.»

# 0 Erdgeschoss



Raum 6 Das Schauspiel der Welt (1952)

Raum 7 Ein Jahr in freier Landschaft (1952)

Raum 8 Lichter des Südens (1953)

Am 26. März 1952 besuchen Staël und seine Frau Françoise das Abend-Fussballspiel Frankreich gegen Schweden im Parc des Princes. Fasziniert von diesem Schauspiel, führt der Maler mehrere Arbeiten über dieses Thema aus, bevor er ein riesiges Gemälde von 3,5 x 2 m in Angriff nimmt. In diesem Werk von gewaltigen Ausmassen greift er auf das Vokabular seiner Landschaften der Île-de-France zurück, als ob diese hier ihr monumentales Schicksal fänden. Es ist das Schauspiel der Welt, das Staël fesselt: Er malt als leidenschaftlicher Beobachter, der unablässig neue visuelle, taktile und auditive Empfindungen aufnimmt. Bereits 1951 erklärt er: «Das Individuum, das ich bin, besteht aus all den Eindrücken, die ich seit und vor meiner Geburt von der Aussenwelt erhielt ... die Dinge kommunizieren ständig mit dem Künstler, während er malt, das ist alles, was ich darüber weiss.»

Hier werden der Kampf der Formen und der Wettstreit der Spieler eins. An René Char schreibt Staël im April: «Zwischen Himmel und Erde, auf rotem oder blauem Gras, wirbelt eine Tonne Muskeln in vollständiger Selbstvergessenheit [...]. Welch Freude! René, Welch Freude!»

Das Bild wird im Salon de Mai ausgestellt und erregt grosses Aufsehen. Die Kritik ist gespalten aufgrund der Art und Weise, wie es sich über die Grenzen zwischen Abstraktion und Figuration hinwegsetzt.



Am 26. März 1952 besuchen Staël und seine Frau Françoise das Fussballspiel Frankreich gegen Schweden im Parc des Princes. Das Spiel, das zu den ersten gehört, die in Frankreich bei Nacht ausgetragen werden, bietet den damaligen Zuschauenden ein völlig neues visuelles Erlebnis. Der Maler, der sich von diesem Schauspiel begeistern lässt, gibt den undurchsichtigen schwarzen Himmel und den leuchtend grünen Rasen wieder und erinnert zur Linken mit einer grossen weissen Farbfläche an die Kraft des Flutlichts, welches das Stadion erleuchtet. In der Bildmitte verfolgen sich Farbmassen in Bewegung oder stossen aufeinander und spiegeln so die Dynamik der Spieler in ihren blau-weiss-roten Outfits.

Im Jahr 1952 malt Nicolas de Staël Dutzende kleinformatiger Landschaften, die meisten auf Karton. Die bescheidene Grösse und das leichte Gewicht des Kartons eignen sich gut für die Arbeit im Freien vor dem Motiv. In diesen Werken, die sein Feingefühl für die Welt spiegeln, spürt man den Maler bei der Arbeit: Wichtig sind der Karton in der Hand, der offene Farbkasten neben sich, die Beobachtung der Landschaft, die Geschwindigkeit der Ausführung, die Fähigkeit, von der ersten Emotion zu einer bildnerischen Synthese zu gelangen. Diese kleinen *Landschaften* sind wahre Laboratorien des Malers und künden von etwas Wesentlichem: der Freude am Malen.



## Raum 7 Ein Jahr in freier Landschaft (1952)

Im Jahr 1952 werden die Bezüge zur wahrnehmbaren Welt explizit. Staël erweitert sein Blickfeld und verlässt das Atelier, um sich der Landschaft zu widmen und im Freien vor dem Motiv zu arbeiten. Erfüllt von Freude, aber auch Pflichteifer, «mit Händen voller Farbe unter freiem Himmel», malt er mehr als 240 Bilder. Meist sind es kleine oder mittelgrosse Formate auf Karton, die er direkt vor der Landschaft der Île-de-France, der Normandie und Südfrankreichs malt. Jeder Ort und jede Region erzeugen besondere Eindrücke und Vorgehensweisen. In Mantes-la-Jolie oder Gentilly erreicht Staëls Kunst ein Gleichgewicht zwischen Beobachtung und Abstraktion. Im Lavandou malt er am Strand und bewundert das «gefrässige» und «fulminante» Licht des Südens, das ihm neue Empfindungen vermittelt: «Weil es so blau ist, wird das Meer rot.» In der Normandie werden seine Landschaften stimmungsvoller und geben die subtilen Nuancen von Meer und Himmel wieder.



Diese am Mittelmeer gemalten kleinen Kartons, die an Badende, Sonnenschirme und Strände wie hier an den Ort *Le Lavandou* erinnern, sind für Staël «Studien» für später in seinem Pariser Atelier «anzufertigende Bilder». Was er benötigt, ist «Abstand»: «Ein Gemälde, das im Freien konzipiert und entworfen, doch für sich allein im Atelier ausgeführt wird, besitzt stets mehr Prägnanz», erklärt er. Ausnahmen sind jedoch möglich: «Dennoch kann es vorkommen, dass es unter hundert Studien ein paar gibt, die ins Schwarze treffen, doch davon weiss ich jetzt nichts.»



Jeder Ortswechsel und jede Veränderung des Lichts oder des Zeitpunkts löst bei Nicolas de Staël eine bildliche Erschütterung aus. Dabei geht es nicht nur um die Farbpalette, sondern auch um eine tiefgründigere Infragestellung seiner Malweise. In der Normandie erfindet der Maler eine Kunst der vertikalen Weite zwischen Himmel und Meer: Die Motive überlagern sich gegenseitig, bis sie wie in *Meer und Wolken* ein Bild ergeben. Selbst wenn das Format bescheiden bleibt, beginnt sich etwas Monumentales durchzusetzen, der Wunsch nach einem grossen Format, der in der Begegnung mit der Landschaft gründet.



## Raum 8      Lichter des Südens (1953)

«Jeder Aufbruch ist wunderbar für die Arbeit», schreibt Staël im Mai 1953. Auf Anraten von René Char lässt sich der Maler mit seiner Familie in diesem Sommer in Lagnes, einem Dorf bei Avignon, nieder. Während dieses Provence-Aufenthalts erlebt er zwei Schocks, ausgelöst vom strahlenden Licht und der Begegnung mit einer jungen Frau, Jeanne Polge. Diesen doppelten «Coup de foudre» beschreibt der Maler in einem Brief an Char, der ihm Frau und Landschaft präsentiert hat: «Was für ein Mädchen, die Erde bebt vor Erregung, welch einzigartige Kadenz in der souveränen Ordnung. Dort oben in der Hütte geriet jede Bewegung des Steins, jeder Grashalm [...] bei ihrem Schritt ins Wanken. Was für ein Ort, was für ein Mädchen.» Ab dem Herbst entwickelt sich eine leidenschaftliche Affäre

Der Maler, dessen Palette nun wie das provenzalische Licht erstrahlt, vervielfältigt die Ateliersujets: Porträt seiner Tochter Anne, «Akte in Wolken», Stilleben.

Erneut widmet er sich der Landschaftsmalerei und bezeichnet die Provence als «Paradies, ganz einfach, mit grenzenlosen Horizonten». Er träumt davon, das, was nur ein Halt zwischen zwei Aufbrüchen ist, in einen Fixpunkt zu verwandeln, und erwirbt im November 1953 ein schlichtes, etwas heruntergekommenes Haus in Ménerbes: Le Castelet.

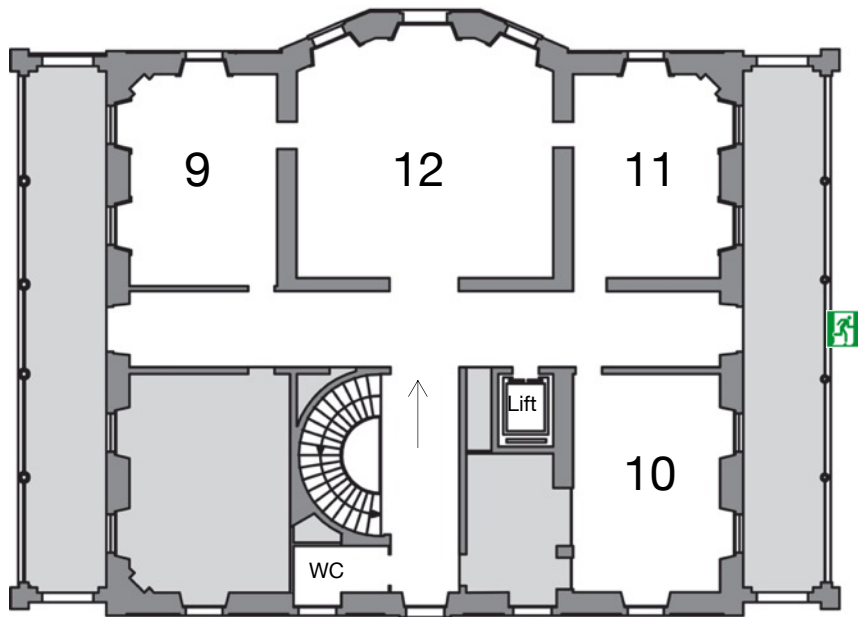
Wie bereits in Marokko wird Staël in der Provence vom Schock des Lichts getroffen, das der eigentliche Ursprung seiner malerischen Suche ist. Mit seinen heftigen Kontrasten zeugt das Bild *Roter Baum* von der physischen und psychischen Blendung, die der Künstler erfährt. Beruht die Intensität der Farbe auf einem Netzhautschock, so deutet die Wahl des Blutrots Staëls Bedürfnis an, sich von der blossen Nachahmung zu befreien, um seine Vision wiederzugeben. Staël malt ebenso sehr das, was er vor sich wie das, was er in sich sieht.



Staël betrachtet die Museumskunstwerke gleich wie die Welt, wobei seine ausgezeichnete Kenntnis der Kunstgeschichte seiner Malerei ständig neue Anreize gibt. Mit dieser *Sitzenden Frau* greift er Watteaus *Diana im Bade* auf, die er im Louvre gesehen hat, indem er die Komposition umkehrt. Das Bild ist eine Hommage an Watteau, von dem er 1947 sagt, es gebe «pigmentmässig» keinen Besseren als ihn, der «die schönste Farbpaste der Welt» besitze, doch zugleich ist es auch eine Weise, sich mit den Meistern zu messen, um seinerseits zu einem grossen Maler zu werden und sich in eine lange Tradition einzureihen.



# 1 Erstes Obergeschoss



Raum 9 Sizilien (1953–1954)

Raum 10 Sparsamkeit der Linie (1954)

Raum 11 Unterwegs (1954)

Raum 12 Antibes (1954-1955)

Zwölf Jahre, nachdem Nicolas de Staël Jeannine gemalt hat, porträtiert er in Lagnes ihre Tochter Anne. Anhand dieser Rückkehr zur Figürlichkeit lässt sich der zurückgelegte Weg ermessen. Weit entfernt von der melancholischen Klassik des Porträts Jeannines, zeigt dieses Bild eine neue Ausdrucksweise des Kampfs, der die Figuren der Fussballer prägt. Die damals 11-jährige Anne nimmt in der Vision ihres Vaters die Gestalt einer hieratischen Figur an, deren kaum miteinander verbundene Farbmassen von einem rastlosen Gegeneinander belebt zu sein scheinen.



## Raum 9 Sizilien (1953–1954)

Im August 1953 nimmt Nicolas de Staël, der sich einen Kastenwagen gekauft hat, seine Familie mit auf eine Reise, die sie durch Italien bis nach Sizilien führt. Mit dabei sind seine Frau Françoise, die mit Gustave schwanger ist, seine Kinder Anne, Laurence und Jérôme, aber auch Jeanne Polge und Ciska Grillet, eine Freundin René Chars.

In Sizilien zeichnet er mit Filzstift die antiken Ruinen von Agrigent und Syrakus: «Abgesehen vom Schwimmen in jedem Meer mache ich nichts, es sei denn ein paar Skizzen», schreibt er damals. Die Malerei kommt später, wie ein verzögertes Echo auf die erlebte Erfahrung. Bereits 1951 erklärt er: «Man malt nie das, was man sieht oder zu sehen glaubt, man malt mit tausend Schwingungen den erhaltenen Anstoss.» Seine sizilianischen Bilder malt Staël also in der Provence, in die er nach dieser Reise allein zurückkehrt.

Seinem Pariser Händler Jacques Dubourg vertraut er an: «So schrecklich die Einsamkeit auch sein mag, ich werde sie aushalten, weil ich *Distanz gewinnen* muss, die ich heute in Paris nicht mehr habe und die ich mir für morgen wünsche.» Die Landschaften von Agrigent und Syrakus sind das Ergebnis dieser Distanzierung. Radikalisierung der Palette und der Kontraste, auf das Elementare reduzierte Konstruktion, strahlende Farben: Staël erfindet *seine* Landschaft.

Gelbe, orange und rosa Farbflächen treffen unter einem unerbittlichen violetten Himmel in einem einzigen Fluchtpunkt aufeinander. Die Landschaft von *Agrigent* ist eine Synthese: Staël entledigt sich des ersten Eindrucks, um nur das Wesentliche zu bewahren – einige Kraftlinien und das überwältigende Licht Siziliens. In aller Freiheit erneuert er die in der Renaissance entwickelte monofokale Perspektive und den klassischen Aufbau der Bildfläche. In der Mitte stört ein rätselhaftes formloses Impasto, eine wahre Farbexplosion, die strenge Ordnung der Komposition.





Die *Agrigent*-Reihe ist ein Höhe- und Wendepunkt in Staëls Malerei. In diesen Bildern lässt er seine Auseinandersetzung mit dem Licht im wahrsten Sinne erglühen und findet völlig neue Farbakkorde. In den sonnenhaften Farben kommt die Blendung zum Ausdruck, die er erfährt. Die Intensität ist jedoch mit einer neuen, feineren und sparsameren Malweise verknüpft. Hier hat Staël zuerst die Struktur seiner Komposition – einige Striche, die man noch erahnen kann – skizziert, bevor er seine gelben, orangen und grünen Farbflächen ausbreitet. Einige Bereiche bleiben ausgespart, ohne Farbe – eine radikale Entwicklung für einen Maler, der bisher für seine dichten, dickflüssigen materiellen Effekte Anerkennung fand. Diese Reduktion erweist sich als Öffnung, als ein endlich gefundener Zugang zur Tiefe.

## **Raum 10 Sparsamkeit der Linie (1954)**

Im Jahr 1954, das aus Reisen und kurzen Aufenthalten besteht, erreicht der Dialog zwischen Zeichnung und Malerei seinen Höhepunkt. Die gleiche Entscheidung, die gleiche Suche nach Synthese, die gleiche Sparsamkeit der Mittel herrschen in den Farbflächen wie in der Geschwindigkeit des Filzstifts. Staël zeichnet viel und entwirft Serien, um durch Wiederholung der Struktur eines Motivs möglichst nahe zu kommen: Boot, Frucht, Baum ... Der Künstler strebt nach Klärung, indem er dem Weiss des Papiers immer mehr Platz lässt, während sein Strich ständig sparsamer wird. Jetzt reicht eine Linie, um eine Form zu schaffen und einen Raum entstehen zu lassen. Es ist überflüssig, sich in Details zu verlieren, wenn eine wie ein Nerv gespannte Linie in einer kurzen Geste zum Leben erwacht. Staël zeichnet und malt stets parallel, als müsse er gleichzeitig die Knappheit der Zeichnung und die Fülle einer Malerei erkunden, in der sich Formen, Farben und Lichter unaufhörlich vereinen.

## Raum 11    Unterwegs (1954)

Das Jahr 1954 ist von ständigen Ortswechseln geprägt: Stets auf Suche nach neuen Eindrücken, ist Staël einmal mehr unterwegs. Trotz seines vor kurzem erfolgten Umzugs nach Ménerbes ist sein Alltag von verschiedenen Abstechern nach Uzès, Marseille oder Martigues am Ufer des Étang de Berre geprägt, die Umwegen zur Anfertigung von Zeichnungen und Bildern gleichen. Er kehrt auch in die Rue Gauguet zurück: «Ich fing an, im Süden zu arbeiten», schreibt er, «doch ich komme regelmässig in mein Pariser Atelier, um das Licht zu wechseln und die Konzeption der Dinge etwas zu erneuern.» Er zeichnet am Seineufer und malt Pariser Landschaften. Einige Zeit hält er sich auch an der Nordsee auf und zeichnet vor dem Motiv, bevor er mehrere Gemälde schafft, die an den Leuchtturm von Gravelines oder den Strand von Calais erinnern.

Staël arbeitet «mehr denn je»: Die Ausstellung bei Paul Rosenberg in New York im Februar 1954 ist ein Erfolg, und der Künstler bereitet für Juni eine neue Pariser Ausstellung bei Jacques Dubourg vor, die erste seit drei Jahren. Unter diesem Druck wird seine Malerei leichter; er verzichtet auf den starken Farbauftrag zugunsten der Fluidität.



Manchmal genügt ein dreifaches Nichts: Das Bild der *Drei Birnen* wird zu einer Lektion in malerischer Ökonomie. Einige Fragmente kurzer angedeuteter Striche, um Raum und Form zu schaffen, und dann die Farbe: grau-blau, grau-grün und grau-beige. Keine Kontraste, einzig Nuancen im Ton, in der Geste, in der Qualität des Pinselstrichs. Nicolas de Staël, der Mann des *Parc des Princes* und der Malerei als Kampf, erweist sich auch als Maler der Zartheit: der Kunst als musikalischer Suche nach Intervallen und Stille.



Im Jahr 1954 gelangt Nicolas de Staël zu einer neuen Räumlichkeit. Auf die wie mit Mauern verschlossenen Bilder der Anfangszeit folgen Werke, die sich in die Tiefe und Weite öffnen und in denen der Künstler grosse monochrome Flächen ausbreitet. Der Zugang zu dieser anderen Dimension erfolgt durch einen Wechsel des Malwerkzeugs. Staël gibt das Palettenmesser zugunsten des Pinsels oder der Baumwollgaze auf, um seine Farben flüssiger zu verteilen. Nach der *Agrigent*-Reihe setzt er seine Erkundung der Lichtfarbe fort und intensiviert sie: Hier leuchtet eine grosse, in warmem Orange gemalte Wasserfläche unter den Masten der Boote auf, deren Silhouetten sich von einem dunklen, vielleicht nächtlichen Himmel abheben.

## Raum 12 Antibes (1954-1955)

Um Jeanne Polge näher zu sein, lässt sich Nicolas de Staël im September 1954 allein in einem Haus auf den Stadtmauern von Antibes direkt am Meer nieder. Das Leben organisiert sich um sein Atelier und seine leidenschaftliche, aufwühlende Affäre. Während sich Jeanne nach und nach von ihm zurückzieht, arbeitet Staël verbissen: «Die Bilder hetzen», schreibt er, «ich muss ihnen alles geben, was ich habe, der Rest widersteht mir augenblicklich.»

Auf der Suche nach Fluidität und Transparenz verwendet der Maler Watte und Mulltupfer, um die Farbe zu verteilen. Seestücke und Stilleben folgen einander, wobei Staël abwechselnd Schiffe, die im Mittelmeer kreuzen, oder Gegenstände im Atelier malt. Seine Bilder öffnen sich auf das Leben – dessen Alltäglichkeit, Intimität und Unermesslichkeit. Während der Künstler privat an einer unmöglichen Liebe verzweifelt, bleibt seine Malerei davon trotz allem unberührt. Die Gemälde von Antibes zeugen von der Beständigkeit seines Staunens über die Welt.

Am 16. März 1955 stürzt sich Staël von der Dachterrasse seines Ateliers in den Tod und hinterlässt zahlreiche unfertige Bilder. In dem Brief, den er seinem Händler Jacques Dubourg hinterlässt, schreibt er: «Ich habe nicht die Kraft, meine Bilder zu vollenden.»



Auch wenn Staël gelegentlich mit Modellen arbeitet, ist der Akt untrennbar mit seiner Begegnung mit Jeanne Polge in der Provence im Jahr 1953 verbunden. In diesem Liebesschock spiegelt sich seine doppelte Faszination für die Mittelmeerlandschaft und die Frau, die er dort kennenlernt. In *Blauer liegender Akt* greift der Künstler eine alte Bildtradition auf, treibt jedoch die Verschmelzung von Frau und Landschaft auf die Spitze. Jeanne ist da, reiner Block von rätselhafter Präsenz, auf den ein Mann prallen wird.

Nicolas de Staël hat seine Kunst stets als abenteuerliche Praxis verstanden, die offen für Erfindung und Risiko ist. In diesem *Nächtlichen Seestück*, einem Sujet, mit dem er sich häufig beschäftigt, behandelt er das Schiffsmotiv auf neue Weise. Der Kahn ist in blau-grünen Farbmassen gearbeitet, in die sich rosa-orangefarbene Töne mischen. Er scheint kurz vor der Auflösung zu stehen, als hätte die Nacht von ihm Besitz ergriffen, als trügen zudem die Ausbreitung der Farbe und die Suche nach einer besonderen Bildqualität den Sieg über die Konstruktion der Form davon.





Der Pinselstrich, welcher der Geste des Malers zu verdanken ist, fällt hier mit der Form selbst, der eines Salatblatts, zusammen. In *Die Salatschüssel* verbindet Staël malerischen Ehrgeiz mit dem Staunen über das gewöhnlichste Leben. Er ist der Maler der Dinge, der Entzückung, die diese allen verleihen, die sie wirklich zu betrachten wissen. Er ist aber auch der unermüdliche Sucher, der, wenn er sich mit einem so klassischen und kodifizierten Genre wie dem Stilleben befasst, seinem Sujet Präsenz, Dichte und Frische zu verleihen vermag.

*Die Möwen*, eine von Staëls letzten grossen Landschaften, sind zweifellos eines seiner freiesten Bilder. Die von hinten gesehenen Vögel fliegen in die Tiefe des Himmels, die zugleich jene des Bilds ist. Wir sind gleichzeitig hinter und zwischen ihnen, davongetragen von diesem Schwung, erfasst von diesem endlich offenen Raum. Bereits 1949 vertraut der Künstler seinem Freund Pierre Lecuire an: «Der Bildraum ist eine Wand, doch alle Vögel der Welt fliegen in ihm frei umher.»



In Antibes findet Staël ein Haus, in dem er wohnen und arbeiten kann, auf der Stadtmauer mit Blick aufs Meer. Die Landschaftsbilder, zu denen ihn diese Weite inspiriert, werden durch Stilleben und eine Reihe von *Atelier*-Bildern ergänzt. Wie diese *Atelierecke mit blauem Grund* sind sie dem Ort gewidmet, in dem sich nun sein ganzes Leben abspielt. Mehr denn je zeugen diese Werke von dem ungebrochenen Ehrgeiz eines Künstlers, der sich durch die Malerei eine bewohnbare Welt zu schaffen sucht: eine Bildwelt, in der sich durch Farbe und Licht ein Ort öffnet, an dem man sich aufhalten, über die entstehenden Formen staunen sowie schlicht und einfach leben kann.