Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 50 (1963)
Heft: 8: Hochschule St. Gallen ; Vorfabrizierte Wohnbauten

Artikel: Nicolas de Staël
Autor: Huggler, Max
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-87101

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Max Huggler

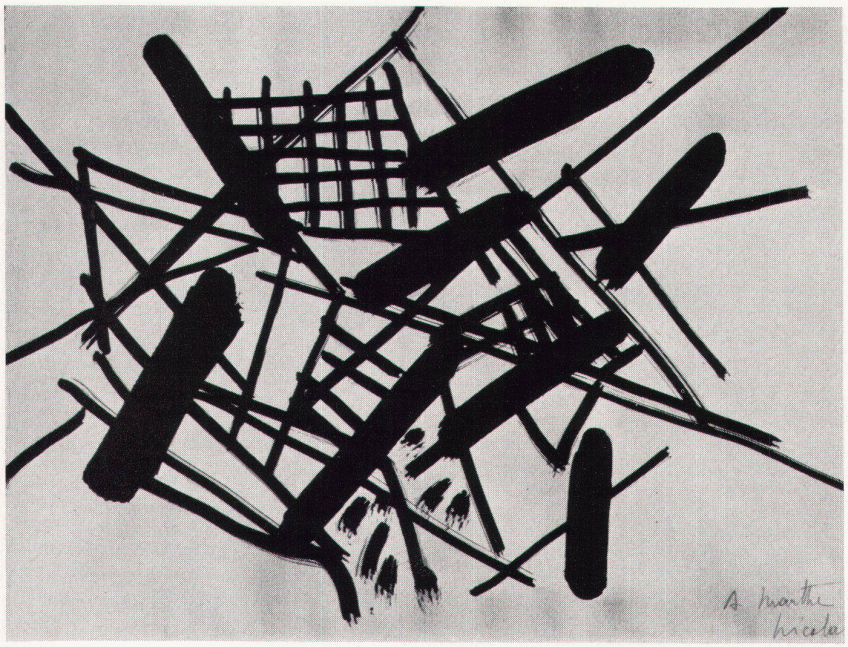
Nicolas de Staël

1

Die Qualität und Bedeutung des Werkes von Nicolas de Staël (1914–1955) wird allgemein anerkannt, und fest steht auch, daß dieser Maler als eine der wichtigsten Persönlichkeiten auf die große Generation vom Jahrhundertbeginn folgt. Daß de Staël tatsächlich die größte schöpferische Kraft der Jahrhundertmitte war, ist eine Behauptung, die noch nicht über eine ausreichende historische Begründung verfügt. Einerseits stehen wir der Schaffenszeit de Staëls noch zu nahe, andererseits fehlt uns immer noch der Einblick in das ganze Werk selber. Trotz einer Reihe von Ausstellungen und der auch schon vorhandenen Literatur ist die Kenntnis der Bilder und Zeichnungen nicht vollständig genug: Es scheint, daß ein Teil der Arbeit – vor allem der ersten Periode – nicht zugänglich gemacht wurde, und auch aus den späteren Jahren kommen immer wieder Bilder erstmalig zum Vorschein. Im Gesamtverlauf ist der Schaffensgang wohl überblickbar, dagegen lassen sich die Schritte, die «vom einen zum andern» führen, nur an verhältnismäßig wenigen Stellen verfolgen.

Gewiß ist de Staël in erster Linie ein Temperament gewesen und hat sich eindrücklicher in momentanen Leistungen, in Aus- und Durchbrüchen manifestiert, als daß eine zielbewußte Arbeitsmethode eigentliche Glieder und Reihen eines gesetzmäßig aufgebauten Werkes hervorgebracht hätte – wie dies bei Klee, Mondrian, Gris und anderen der Fall ist. Vielleicht läßt eine solche Konstitution des Malertemperamentes sich als Vorbedingung betrachten für das wesentliche Anliegen, das die Kunst von de Staël charakterisiert – eben das «Malerische». Zwar trägt jeder Maler den Anforderungen des Farbauftrages und des Pinselzuges Rechnung; er weiß um die Bedeutung, die der Struktur des Malkörpers als Träger seiner inneren Erregung zukommt. Aber je nach dem Anteil, den in der Bildwirkung die Beschaffenheit der Farbfläche und die sichtbar gebliebene Handschrift einnehmen, pflegt man die Bezeichnung des Malerischen im speziellen Sinn zu verwenden. Ich halte dafür, daß die Erneuerung eben dieses malerischen Bildwertes die historisch bedeutsamste Leistung von de Staël bildet. Denn unter den zahlreichen Ansprüchen, welche die atemberaubende Entwicklung der modernen Malerei seit dem Fauvismus an die Künstler gestellt hatte, war die malerische Seh- und Arbeitsweise zurückgedrängt worden. Die konstruktiven Tendenzen, die Bemühungen um die Abstraktion und die nonkonforme Figuration verlangten die Systematik des Farbauftrages, in bestimmten Fällen die Negation der subjektiven Pinselbewegung: so hat die architecture plate et colorée Gris gegen Ende der zwanziger Jahre zu emailglatten, sauber konturierten Farbflächen geführt, während einige Jahre zuvor im Bauhaus Kandinsky und Klee objektive Verfahren des Farbauftrages wie die Spritztechnik und die Verwendung von Zirkel, Lineal und Schablone entwickelten. Die konkrete Richtung (man pflegt auch von der kalten Abstraktion zu sprechen) suchte und erreichte wohl die höchstmögliche Objektivierung und Entpersönlichung, was zweifellos auch eine Entstofflichung und Vergeistigung bedeutet. Gewiß nicht so extrem, aber doch ohne diese Anstrengungen nicht denkbar, ist die Technik der papiers découpés wie sie Matisse seit dem Jahre 1944 ausübte. Als Gegenstoß zu dieser geschichtlichen Situation wäre einmal das Unternehmen de Staëls zu sehen: die Herstellung oder Erneuerung einer Kraft, ohne die sich die Malerei Europas – ja die Malerei der Welt – einfach nicht denken läßt.

Biographisch läßt sich die «Malerei» als bewußtes künstlerisches Ziel bei de Staël hinreichend belegen – aus den Folgen, die seine Begegnung mit Braque im Jahr 1944 hervorbrachte, aus den Vorbildern, zu denen er sich als seinen Lehrmeistern bekannte: Corot, Velazquez, Manet, Bonnard, Matisse und aus der Bewunderung, mit der er sich in den letzten Jahren den Bildern von Courbet ergab. Aus seinen schriftlichen Äußerungen – die zwar nur bruchstückhaft, aber verhältnismäßig



2

1
Nicolas de Staël, Tür ohne Tür, 1946. Galerie Beyeler, Basel
Porte sans porte
Door without door

2
Nicolas de Staël, Komposition, 1946/48. Tusche. Gimpel Fils Gallery, London
Composition. Encre de Chine
Composition. Indian ink

3
Nicolas de Staël, Komposition, 1951. Privatbesitz Bern
Composition
Composition

zahlreich veröffentlicht sind – geht die Bemühung um die malerische Technik ebenso deutlich hervor.
De la couleur sans couleur aux aguets . . .
Alors voilà du rouge, du vert à mille miettes broyés différemment.
On peint à mille vibrations le coup reçu . . .
Palette: En somme elle n'existe pas puisque l'on peut faire un tableau avec un seul bleu ou un seul rouge . . . sans même s'en servir comme instrument.
Seine erste Ausdrucksweise hat de Staël spät, im Alter von 32 Jahren gefunden. Indem man den Bogen der Entwicklung erst an dieser Stelle – im Jahr 1946 – beginnen läßt, tritt das persönlich geformte Werk in der Spanne von nur neun Jahren hervor – darin vergleichbar dem Schaffen van Goghs. Nicht daß de Staël sich seiner Berufung so spät bewußt geworden wäre – ohne berufliches Zwischenstadium trat er nach dem Besuch des Collège in die Brüsseler Kunstakademie ein: es geschah 1932, als er achtzehn Jahre alt war. Aber was bis 1946 entstand, bedeutete für den Künstler selber den ergebnislosen Anlauf, so daß er die meisten Bilder jener Zeit später zerstörte. Wie die erhaltenen Jeanine-Bildnisse von 1941 zeigen, handelte es sich um konventionelle figürliche Darstellungen. Um 1944 wandte er sich einer ungegenständlichen Arbeitsweise zu – entschieden und unvermittelt, soweit das bekannte Material eine solche Feststellung erlaubt. Die Bilder und Zeichnungen aus linearen Gerüsten auf schwarzem Grund mögen Fragen des Gleichgewichtes und der Bewegungsspannungen zum Gegenstand haben; technisch gehen sie auf einen ästhetisch optischen Reiz aus, der im Öl die Durchsichtigkeit und die Sprungbildungen subtilst aufgetragener Lackschichten erreicht. Die radial von der Bildmitte ausfahrende Komposition und die schwärzliche Farbgebung, in der einzelne Eigenfarbwerte – wie Braunrot – aufscheinen, gehen aus dieser Vorstufe über in die erste Epoche, die man auf die Zeit von 1946 bis 1948 ansetzt. Mit einem gewaltsamen Durcheinander schwungvoller Züge, breiter Balkenstriche und hingehäufter Farbmassen ist der malerische Stil de Staëls urplötzlich da. Trotz den Bezügen zur Zeit von 1944/45 handelt es sich um den neuen Einsatz auf einer andern Ebene: die malerischen Bilder sind nicht mehr abstrakt, sie entwickeln ihre gewiß großartige Farb- und Pinselstruktur an Vorstellungen der Außenwelt – leicht läßt sich

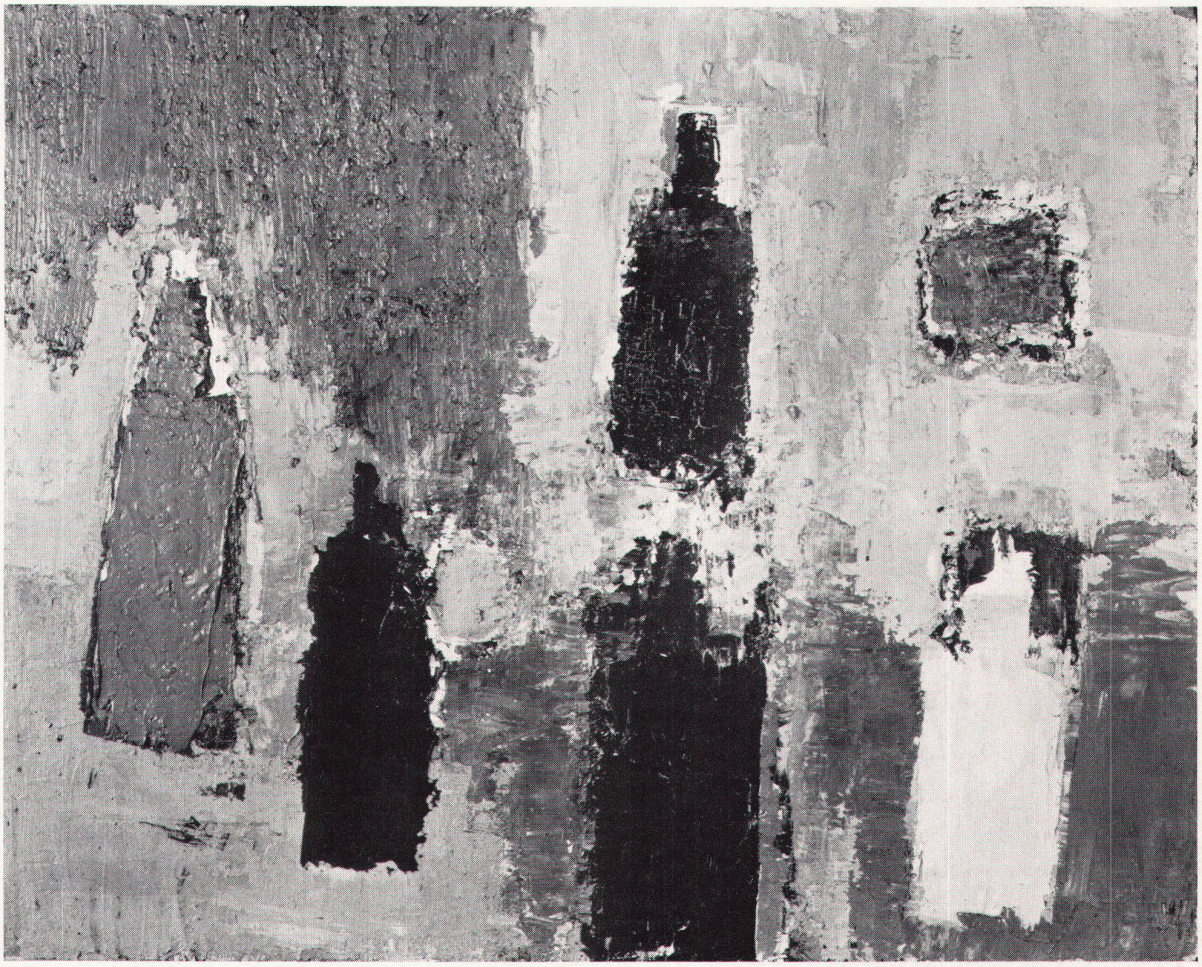
3

4

etwa die Palette auf einem Tisch vor der einfachen Wand oder die Staffelei in der Ecke des Ateliers erkennen.
Die nächtlich schwarze Palette – die Douglas Cooper (Nicolas de Staël, London 1961) als Ausdruck des schweren, von Armut und dem Tod der Freundin gezeichneten Lebens jener Jahre deutet – hellt sich auf in den Jahren 1949–1951, und bereichert sich mit auserlesenen Mischungen: zartes Violett, gebrochenes Oliv, fahles Gelb verbinden sich der bevorzugten Graureihe, die in zahlreichen Stufen und Nuancen verwendet wird. Auch da, wo ein starker Wert – bevorzugt wird Rot – das farbige Thema abgibt, bleibt der Ton als bindende Temperierung bestehen. Die Befreiung zur reinen Farbe kennzeichnet die letzte Schaffensstufe 1954/55. Es bedurfte zahlreicher Versuche und mancher Nebenwege, bis das Malerauge selber an die farbige Strahlkraft gewöhnt war, die erst kurz vor dem 16. März 1955 erreicht wurde. In diesen Bildern steht ein eigentliches Farblicht, vor dem auch die hellste Farbigkeit anderer moderner Maler nicht mehr ohne Trübung erscheint.
Ein wie gewichtiges Anliegen die Farbe als solche für den Künstler war, geht etwa aus den beiden (bekannten) Fassungen der Atelierecke hervor, bei denen dasselbe Motiv im steilen Hochformat einmal in Blau und einmal in Rot abgewandelt ist. Rot-Werte bilden das farbige Thema ebenfalls einer Agrigentiner Landschaft von 1954, die formal durchaus eine Vorstufe zur roten Coin d'atelier bildet. Erst im Spätwerk ist jedoch die Lösung der Aufgabe erreicht, verschiedene Rottöne zur Harmonie zu bringen und sie zu eigenem Lichte transparent zu machen – dagegen übt die Landschaft eine überbelichtete und im Farbmosaik bunte Wirkung aus. Zur Ausbildung dieses malerischen Stiles gehört auch die Verdünnung des Auftrages zur homogenen Fläche, der seit 1954 die schwere pâte abzulösen beginnt, ohne diese jedoch vollständig zu verdrängen. In den beiden Atelierecken sind einzelne Partien am unteren Rand aufgemauert – da richtet die Technik sich nach der Funktion der Farbteile im Bildganzen. Für die Meerbilder in ihrer Weiträumigkeit mit den zwei Zonen von Wasser und Himmel kam de Staël mit dem gleichmäßig dünnen Farbauftrag aus, während bei Flaschenstücken meist einzelne Farbplatten eingesetzt sind. Doch gibt es auch Stilleben mit Flaschen und Gläsern, die, einer lavierten Zeichnung vergleichbar, ohne jeden pastosen Strich blieben. Ich erinnere mich an ein besonders schönes Stück dieser Art in Schwarz, das im Haus des Besitzers auf einem grüngestrichenen Täfer zu einer unbeschreiblich vornehmen Wirkung kam.
Für de Staël gab es anscheinend ein Ziel, das umfassender als die Leuchtkraft der Farbe auf die Oberflächenstruktur und den malerischen Auftrag in einem höheren und allgemeineren Sinne gerichtet war und dem der Künstler mit dem Wort Ausdruck gegeben haben könnte: «Je pense pouvoir évoluer, Dieu sait comment, vers plus de clarté en peinture.» Es wäre wohl möglich, daß die große Neuerung de Staëls gerade auf dem Gebiet dieser gegenseitigen Bedingtheiten und Zusammenhänge von Farbe und Auftrag läge – und sie würde dann entscheidend über die reine Verwendung der Mittel hinausführen, wie Klee sie für die ganze moderne Malerei grundlegend formuliert hat. Auf der formalen Ebene steht das Werk von de Staël doch wohl da als ein geschlossener und erfolgreicher Ablauf, der mit erstaunlicher Sicherheit auf einen Zielpunkt des heutigen Schaffens – auf die in sich bewegte homogene Farbfläche hinstrebt. Und für die persönliche Entwicklung des Künstlers bedeutet die Folge seiner Stufen oder Stile ein Zeugnis dafür, wie er menschlich reifer wurde, sich klärte und zu einer wirklichen Meisterschaft gedieh.
Eine solche Auffassung allein reicht nun freilich nicht aus, um das Phänomen dieses Werkes in seiner Totalität zu erklären. Es ist nicht einmal nötig, sich dafür auf biographische Daten, wie den tragischen Ausgang des Lebens, oder auf die Unruhe zu berufen, die in des Künstlers Aussagen zu seiner eigenen

4
Nicolas de Staël, Die Mauer, 1951. Gimpel Fils Gallery, London
Le mur
The wall

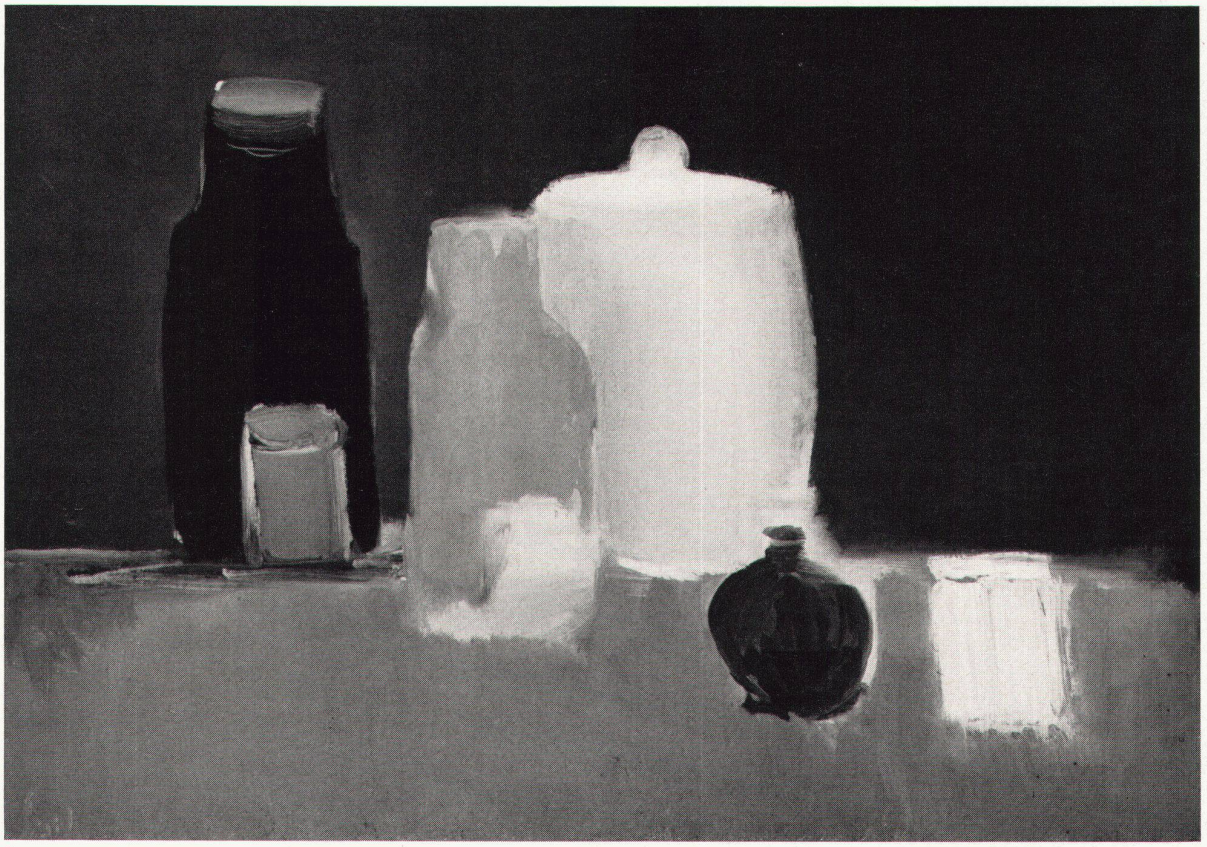
5
Nicolas de Staël, Die Flaschen, 1952. Privatbesitz Bern
Les bouteilles
The bottles



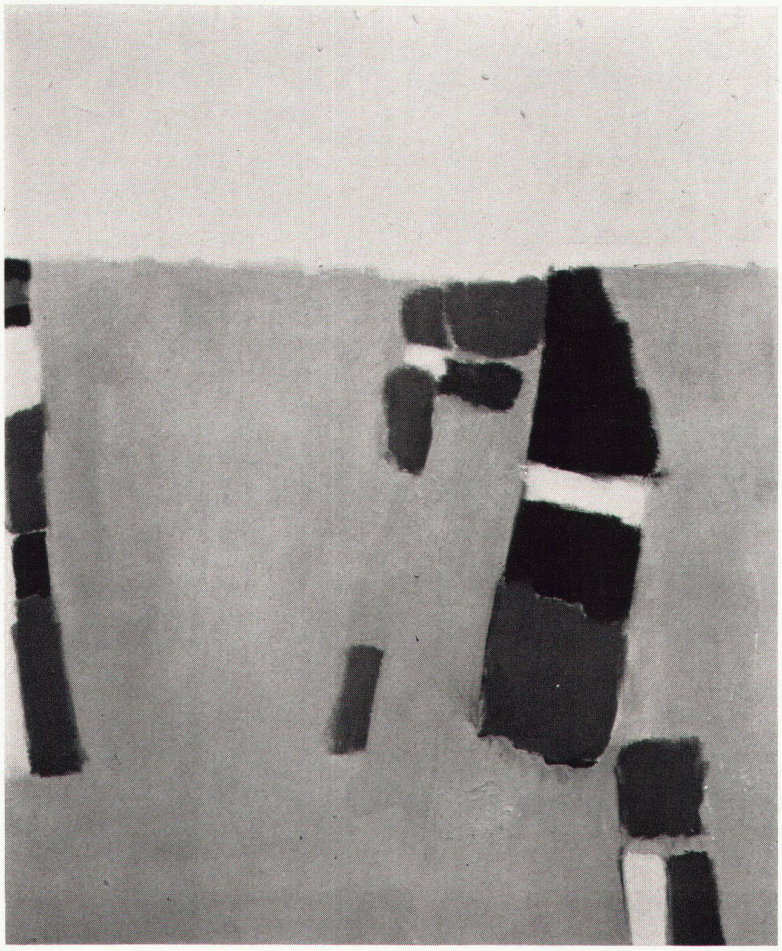
5

Arbeit steht. Die Analyse der Bilder selber bietet mannigfachen Anlaß zu weiter führenden Überlegungen. Die schwankende Qualität ließe sich wohl noch mit dem Temperament, dem mehr intuitiven als rationalen Schaffen begründen. Aber in manchem Bild spürt man eine eigentümliche Diskrepanz – eine Zwiespältigkeit zwischen Inhalt und malerischer Erscheinung: die Anschauung ist zwar umgestaltet, künstlerisch verarbeitet, doch steht hinter ihr ein roh gebliebenes Erlebnis – eine banale Stimmung der Realität, die sich nicht zur Poesie erhebt. Bei einem Rückenakt von 1953 – Les Indes galantes genannt – bleibt die malerische Realisierung selber in einem Zwiespalt von Abstraktion und Naturalismus stecken, über den die verführerischste Materie nicht hinweghilft. An irgendeiner Stelle der künstlerischen Verwandlung setzte der Schöpfungsprozeß sich ungenügend oder nicht richtig durch. Ob es sich wohl um das Problem handelt, dem Mondrian 1914 in seiner einseitig konsequenten Weise mit den Worten begegnete: «Um dem Geistigen in der Kunst näherzukommen, wird man so wenig wie möglich von der Realität Gebrauch machen, weil die Realität dem Geistigen entgegengesetzt ist»?

Da die spekulative Deutung der künstlerischen Erscheinungen der Gegenwart das vordringende Anliegen der Kunst- und Kulturkritik bildet, haben sich die bisherigen Beschäftigungen mit de Staël vor allem dieser seiner Problematik zugewandt. Sie gingen dabei von der These aus, der Künstler habe zu einem bestimmten Zeitpunkt die Abstraktion als einen persönlich und bestimmt ausgebildeten Stil aufgegeben und sei zum Naturbild zurückgekehrt, von dem er ursprünglich herkam. Tatsächlich sind seit dem Sommer 1951 nur noch Bilder figürlicher Art entstanden, und im allgemeinen ist der Gegenstand wohl fortschreitend immer deutlicher hervorgetreten. Aber die Abstraktion war für de Staël auch in den Jahren 1946–1951 keine so unbedingte Verpflichtung gewesen, daß sich von einem Abfall oder einer Kehrtwendung sprechen ließe. Denn auch in der ersten Hälfte der Schaffenszeit sind gegenständliche Bildmotive erkennbar, und bei einer besseren Bekanntschaft mit dem Werk jener Jahre würden die Beispiele sich wohl beträchtlich vermehren lassen. Auf die leitmotivartigen Themata wie Palette und Atelierecke wurde bereits hingewiesen, in andern Fällen ist es der Titel, der an eine Naturvorstellung erinnert: Histoire naturelle (1948), La Procession und Intérieur (1950) haben dieselbe aufrechte Balkenstruktur, aber einen ganz verschiedenen Rhythmus; dem Intérieur entspricht die waagrechte Schichtung, die in einem Bild mit dem Titel Le mur (1951) vorkommt. Die daneben vorhandenen, an sich ungegenständlichen Kompositionen könnten ihr Dasein durchweg einem Vorgehen verdanken, für das Douglas Cooper in treffender Weise an eine Lehre von Monet erinnert: «Wenn Sie malen wollen, suchen Sie zu vergessen, welche Objekte Sie vor sich haben – ein Baum, ein Haus, ein Feld oder was immer. Denken Sie nur, hier ist ein kleines Quadrat Blau, hier ein Rechteck Rosa, hier ein Streifen Gelb, und malen Sie gerade das, was Sie so sehen, genau in der Farbe und in der Form, damit Sie auf diese Weise Ihren eigenen naiven Eindruck des Bildes vor sich wiedergeben.» Viele Gemälde de Staëls – vor allem der «gegenständlichen» Periode – mag man sich entstanden denken aus der wörtlich befolgten Anwendung dieses Verfahrens. Mosaikflächen (als Dächer), einzelne quadratische Farbplatten (als landschaftliche Elemente) stehen unter oder vor farbigen Gründen, die als Himmel und Weite des



6



7

Landes zu verstehen sind. Solche Bilder sind trotz ihrem farbigen Reiz und ihrer energievollen Spannung – wenigstens für mein Empfinden – nicht zur Einheit des großen Kunstwerkes gekommen, es bleibt ihnen etwas von Farbprobe und Experiment. Mit der anschaulichen Beziehung zu Monet aber erweist sich noch einmal die Stellung de Staëls zur Tradition und der malerischen Richtung innerhalb der europäischen Malerei.

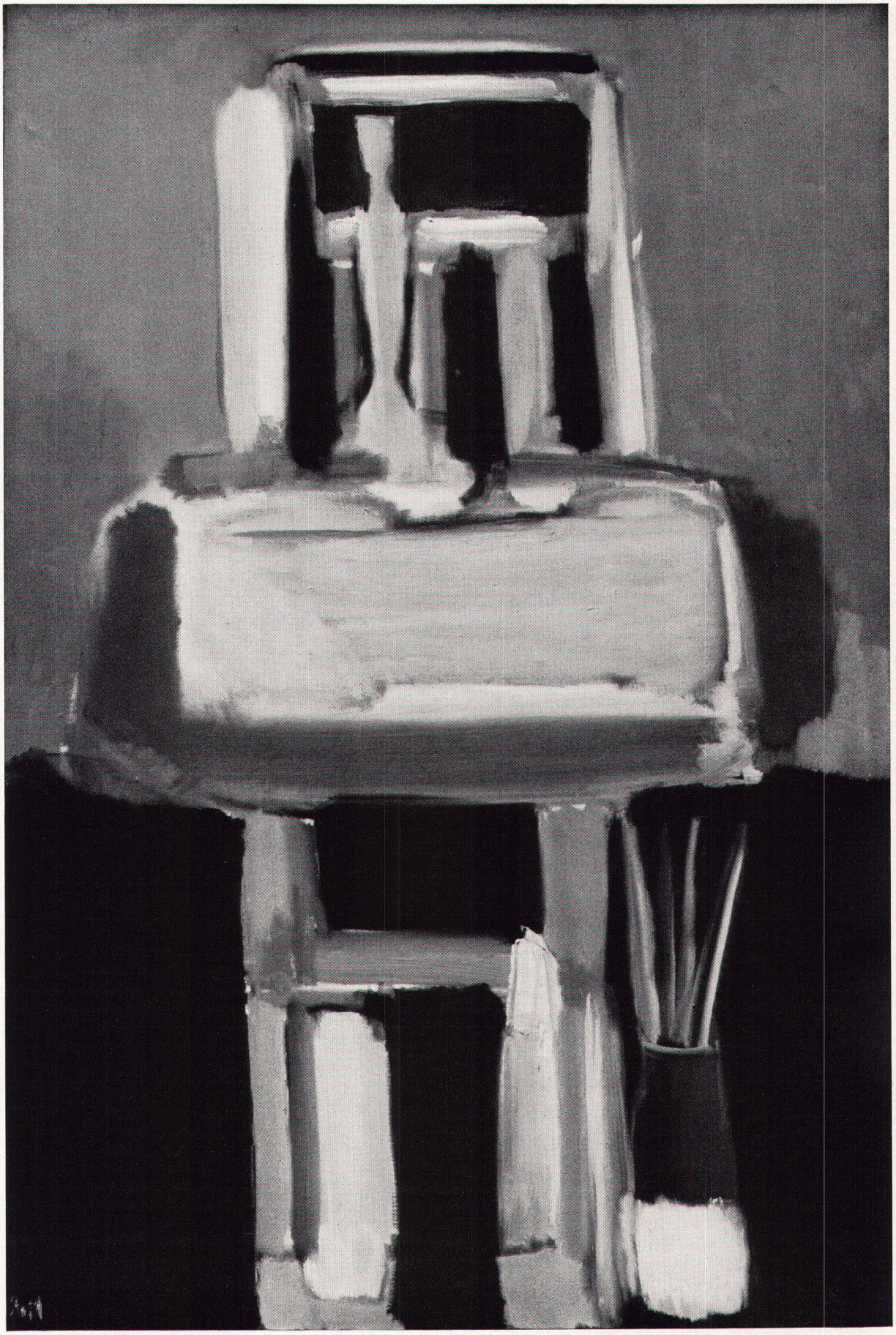
Was die Beziehung de Staëls zum Gegenstand anbetrifft, konnte es sich für ihn natürlich nicht um die Abbildung oder die Wiedergabe der Dinge oder Erscheinungen handeln. Sein Bemühen läßt sich dahin umschreiben, daß seine Darstellung ein stellvertretendes Erinnerungsbild bedeutet, daß sie nicht repräsentativ sein will, das Außerhalb keinen eigenen gültigen Anspruch erhebt. Nun wäre es wohl möglich, daß des Künstlers Verhältnis zur Realität Bild und Symbol für eine existentielle Bedrohung der Zeit abgibt: der Kampf, den de Staël um die Darstellung der gegenständlichen Welt geführt hat, würde dann die Situation offenbaren, in der unser aller Bewußtsein der veränderten, fragwürdig und unfaßbar gewordenen Welt gegenübersteht.

6
Nicolas de Staël, Stilleben, 1954. Privatbesitz San Francisco
Nature morte
Still life

7
Nicolas de Staël, Sand, 1952. Gimpel Fils Gallery, London
Sable
Sand

8
Nicolas de Staël, Atelierecke, roter Grund, 1955. Berner Kunstmuseum
Coin d'atelier, fond rouge
Corner of the atelier, red background

Photos: 3, 5 H. Stebler Bern



8