Der Maler Peter Stämpli

Autor(en): **Baumann, Felix Andreas**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **55 (1968)**

Heft 8: **Industrialisiertes Bauen**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-42953

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

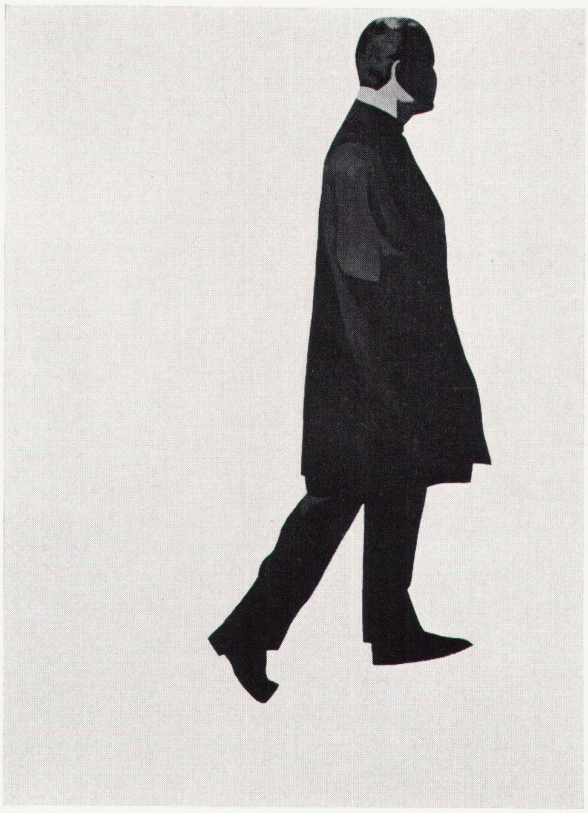
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Felix Andreas Baumann

Der Maler Peter Stämpfli



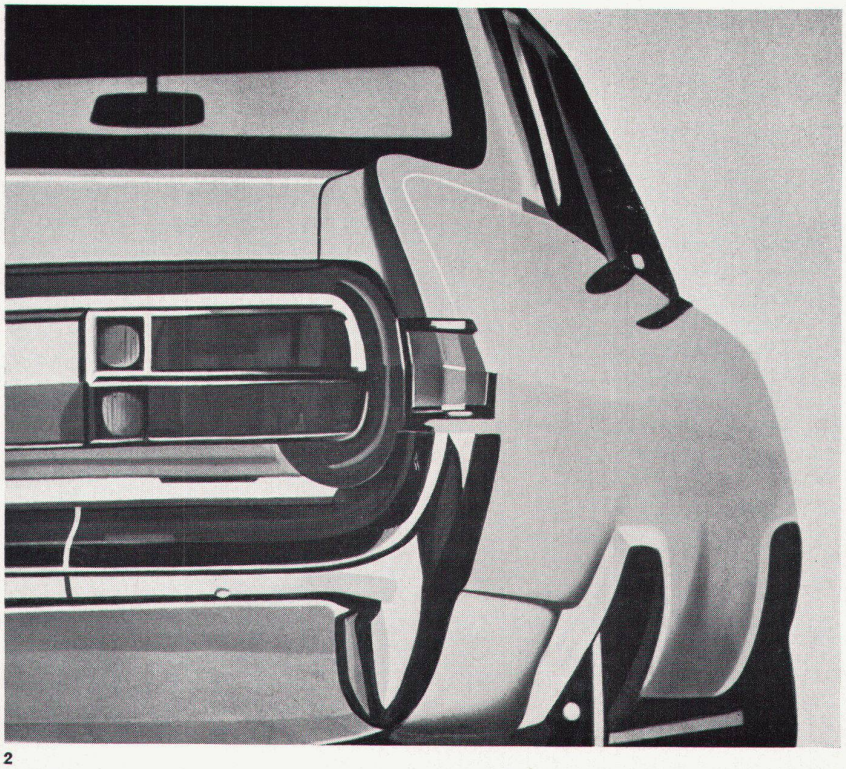
1

1963 hat der 1937 in Bern geborene, heute in Paris lebende Peter Stämpfli nach mehreren vorbereitenden Phasen, die durch ein Suchen in verschiedenen stilistischen Richtungen geprägt werden, den entscheidenden Schritt zur Vollendung seiner bisher ständig weitererforschten Bildvorstellung getan, indem er seine Leinwände von allem Beiwerk befreite, das vom dargestellten Gegenstand ablenken könnte. Isoliert, vor einem neutralen weißen Grund, baut sich vor uns meist riesengroß ein Gegenstand oder eine Bewegung auf – und zwar ein banaler Gegenstand, mit dem wir täglich umgehen, ohne je einen Gedanken an ihn zu verschwenden, oder eine Bewegung, die wir ebenso oft selbst ausführen oder an andern beobachten könnten, falls wir eben tatsächlich beobachten würden ...!

Betrachten wir zunächst die immer wiederkehrenden Mittel der Bildgestaltung, die uns die Frage beantworten, was Stämpfli mit seinen Bildern, die einem flüchtigen Betrachter als eine plakative Reklame erscheinen könnten, ausdrücken will.

Eines der wichtigsten Kompositionselemente ist in der Vergrößerung des dargestellten Gegenstandes zu erkennen, der dadurch den gewohnten Proportionen weit enthoben wird. Dazu kommt, daß sich der weiße Bildgrund wie eine Pufferzone zwischen den Gegenstand und die Außenwelt legt. Das durch seine Größe und eine nicht weiter differenzierte Zone doppelt herausgehobene Bildmotiv wird nun möglichst genau und eindringlich wiedergegeben. Dadurch, daß sich auf dem Objekt klare Licht- und Schattenverhältnisse ablesen lassen, kommt es plastisch dem Betrachter entgegen. Glanzlichter werden mit aller Schärfe gesetzt, die Gegenstandsformen durchbrechend und zu eigener abstrakter Ausformung stilisiert. Man darf bei dieser scheinbar überdeutlichen Detailzeichnung betonen, daß sie sich wohl um ein getreuliches Eingehen auf das Vorbild bemüht, daß sie aber in ihrer bewußt exakten Starrheit nicht naturalistisch zu nennen ist. Ohne Übergang prallen zwei verschiedene Prinzipien räumlicher Darstellung aufeinander: der weiße, schattenlose und somit völlig neutrale Bildgrund, der gerade durch das Diffuse der hellen Tönung als Farbraum wirkt, und der perspektivisch faßbare, durch Licht- und Schattenwirkung beinahe überplastisch herausgearbeitete Gegenstand. Die Einheit im Bild stellt sich wieder her durch eine äußerst bewußt gewählte Stellung von Objekt und Grund; eine raffinierte Fragmentierung läßt oft nur Teile des Motivs sichtbar werden. Verstärkt wird der Eindruck des Ausschnitthaften dadurch, daß bewegte Gegenstände schnappschußähnlich gebannt und zuweilen zu unnatürlicher Starrheit monumentalisiert werden. Monumentalität ergibt sich auch aus der Tendenz, einzelne Details pseudogeometrischen Formen anzunähern. Betrachten wir Stämpflis Bilder aus der Nähe, drängen sich uns diese mehr oder weniger abstrakten Zeichen auf, und erst bei der Sicht aus einer gewissen Distanz schließen sich die verselbständigten Teile zum plastisch-gegenständlichen Ganzen zusammen.

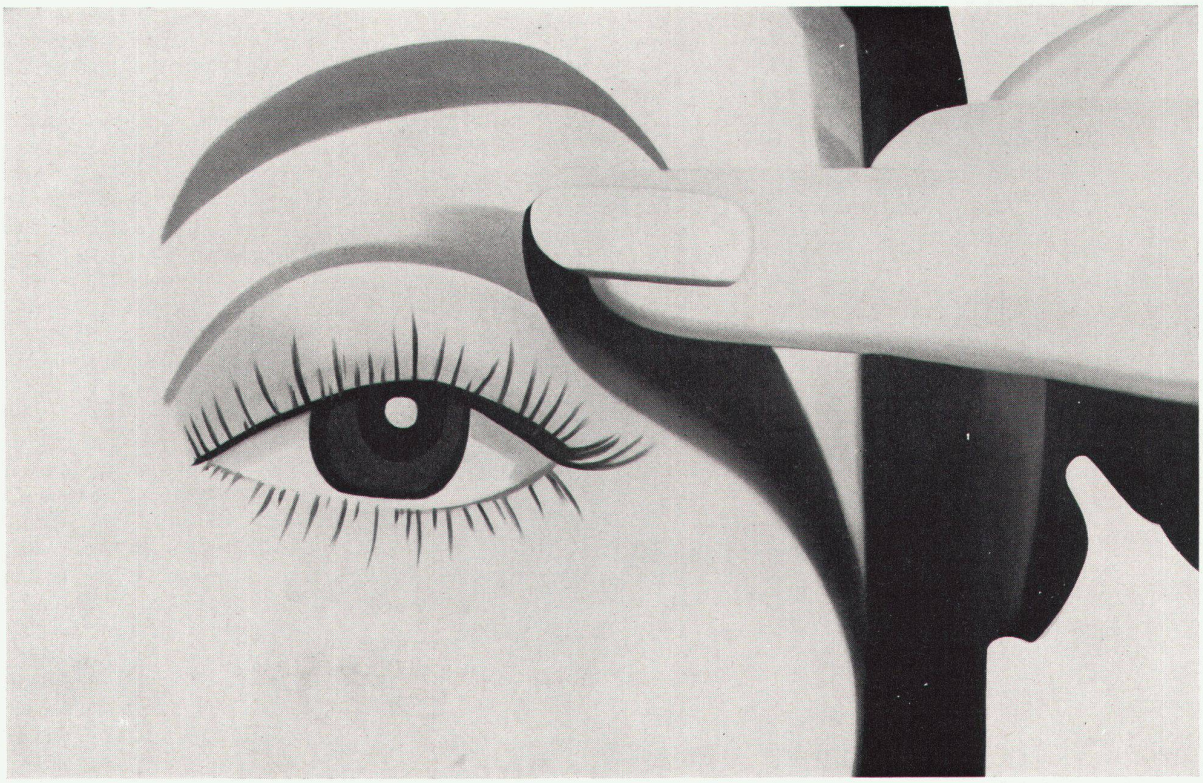
In den Jahren seit 1963 hat Stämpfli seine Bildvorstellung entwickelt und in ihrer Aussagekraft intensiviert. Das «Autoportrait au raglan» von 1963, das früheste Beispiel der hier beschriebenen Entwicklung, besitzt noch nicht die Präsenz der Bilder von 1967. Die Pinselführung ist exakter und härter geworden; in der Wiedergabe der stofflichen Qualitäten eines



2

1
Peter Stämpfli, Selbstbildnis im Raglan, 1963
Autoportrait au raglan
Self-portrait in raglan

2
Peter Stämpfli, Rallye, 1964



3

4

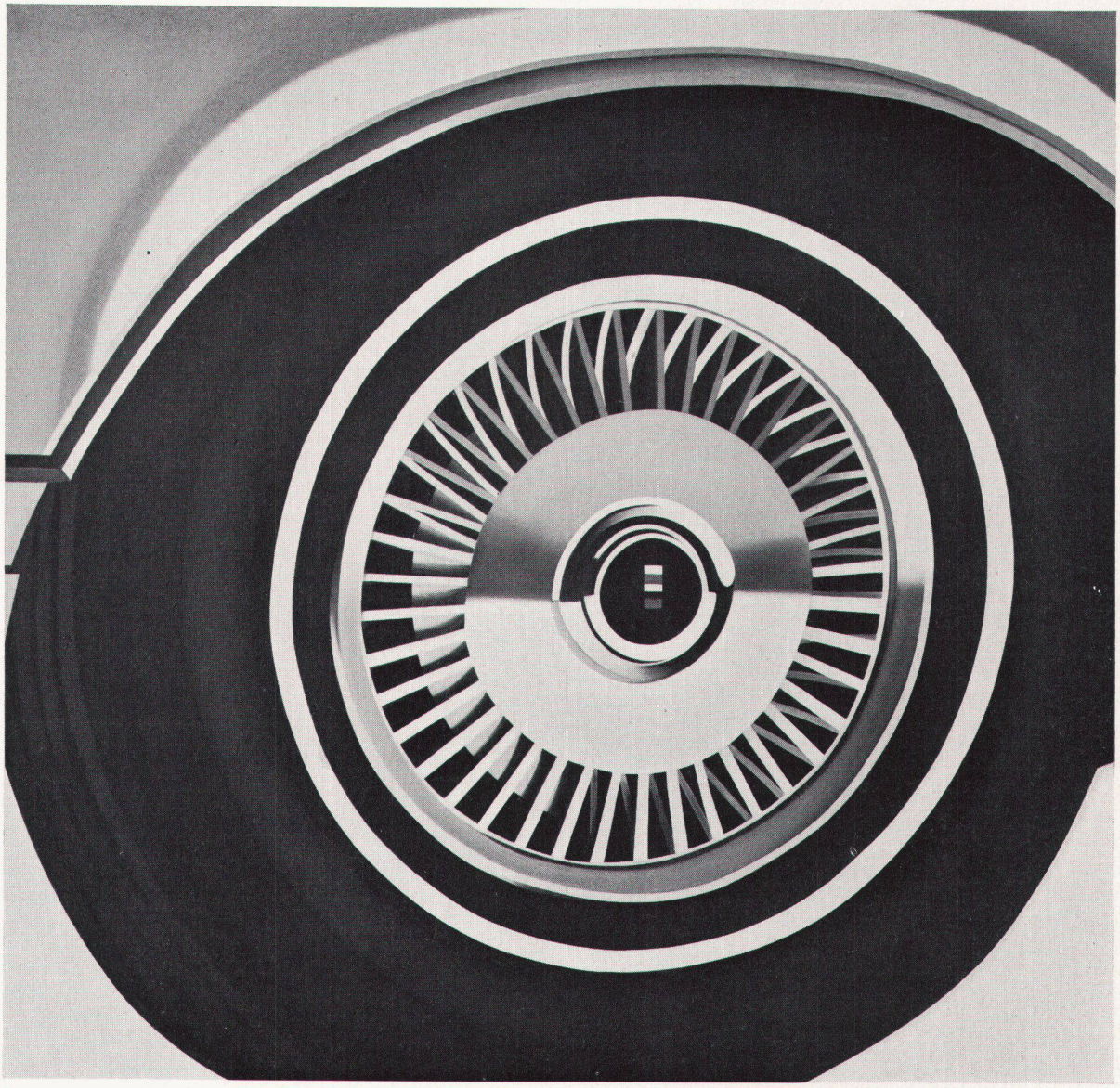
3
Peter Stämpfli, Fard, 1965

4
Peter Stämpfli, Le Mans, 1966

5
Peter Stämpfli, Olds 98, 1967

Materials wie Chromstahl oder Glas wurden Fortschritte erzielt – besonders frappant gelingt in der letzten Zeit die Differenzierung der weicheren oder härteren Reflexe hochpolierter Stoffe; auch die Farben werden subtiler, meist auf einen das ganze Bild umfassenden Farbklang abgestimmt. Wenn Ausschnitte wiedergegeben werden, so inspiriert sich der Maler heute weniger als noch vor einigen Jahren am malerischen Detail, an einer besonders wirkungsvollen oder verblüffenden Stellung innerhalb der ganzen Bildkomposition. Es wird nunmehr derjenige Teil ausgewählt, der am ehesten eine Vorstellung vom Ganzen zu vermitteln scheint: man möchte fast sagen, die Bildidee habe sich von einem formalen zu einem inhaltlichen Problem entwickelt. Begriffe wie Auto, Nagellack, Apéritifglas evozieren in uns bildhafte Vorstellungen – gerade in diesen Vorstellungsbildern erkennen wir die eigentlichen Themen von Stämpflis Bildern.

Von dieser Feststellung müssen wir bei der Frage ausgehen, was der Künstler mit seinen Bildern bezweckt. Einem Vorstellungsbild eignet zunächst eine weitgehende Anonymität; es wird nicht von einer bestimmten Haltung geprägt, es kennt keine Stimmung. Stämpfli will seine Gegenstände weder schön noch häßlich darstellen; er klagt nicht an, er konfrontiert. Er hält dem heutigen Durchschnittsmenschen unserer westlichen

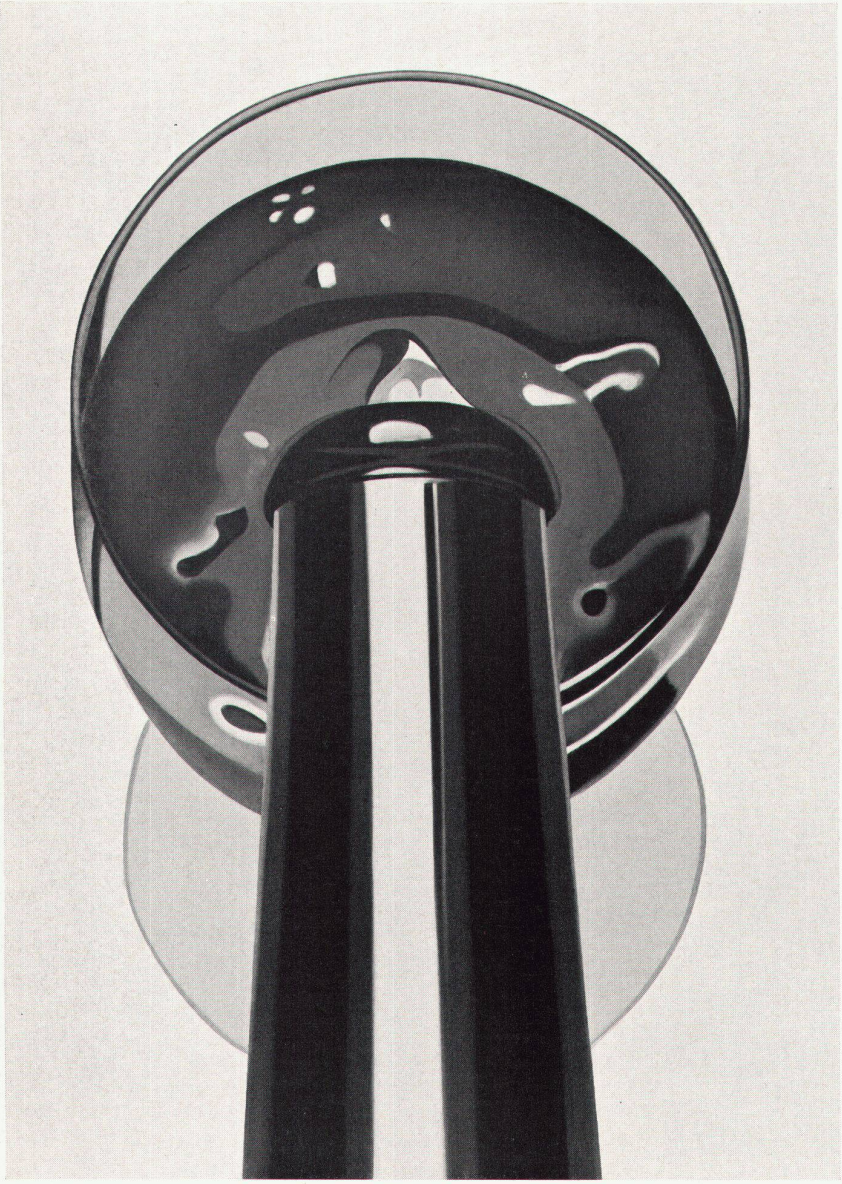


5

Großstädte gleichsam einen Spiegel vor die Augen, auf dem die zum Cliché gewordenen Wohlstandsziele abzulesen sind: Kühlschrank und Telephon, immerwährende, das heißt stereotype Jugendlichkeit durch Make-up, gesellschaftliche Stellung und Einladungen zu Cocktails, symbolisiert in den eleganten Gläsern, und schließlich als wichtigste Themengruppe das Auto – oder, genauer ausgedrückt, das immer noch neuere, noch größere Auto. (Stämpfli malt nur Autos des neuen Jahrgangs – veraltete Modelle interessieren ihn nicht.)

Es bleibt dem Betrachter überlassen, vor Stämpflis unpersönlichen, aalglatten Leinwänden sich Rechenschaft darüber abzulegen, ob er das alles will, wie er sich zu dieser Scheinwelt, die doch so wirklich ist, stellt. Es ist nicht die Schuld des Malers, wenn der Kunstfreund den Eisschrank oder das Autorad nicht «schön» findet!

Man hat wiederholt und sicher auch zu Recht auf die Verwandtschaft von Stämpflis Malerei mit Bildern amerikanischer oder englischer Pop-Maler – vor allem etwa Rosenquists – hingewiesen. Sicher steht Stämpfli nicht außerhalb einer Entwicklung der zeitgenössischen Malerei, die meist unter dem Sammelbegriff der «Nouvelle Figuration» zusammengefaßt wird, wobei zu bedenken ist, daß dieser der Gegenständlichkeit verpflichteten Richtung so verschiedenartige Künstler zugerechnet werden wie beispielsweise Horst Antes und Roy Lichtenstein. Eine andere Parallele scheint uns aber für die heutige Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit ebenso aufschlußreich, die Gegenüberstellung nämlich der künstlerischen Haltung Stämpflis mit den Grundsätzen oder Zielen des «nouveau roman», des «Antiromans» von Alain Robbe-Grillet oder von Natalie Sarraute. Wie bei Stämpfli gewinnt bei diesen Schriftstellern die Wiedergabe eines Details, einer kleinen Tatsache zentrale Bedeutung, wird doch eine zufällige Beobachtung mit einem beträchtlichen Aufwand gestaltet, verdichtet, intensiviert und vergrößert. «Exorbitons le détail puisque c'est la seule chose exorbitante en prison» (DU, März 1968, S. 212), soll Albertine Sarrazin einmal gesagt haben, eine Erklärung allerdings, die nicht ganz frei von persönlichem Erleben ist. Während Natalie Sarraute nur «die kleine wahre Tatsache, das wahre Detail» als Wirklichkeit gelten lassen will (Ernst Fischer, «Von der Notwendigkeit der Kunst», Hamburg 1967, S. 221), äußert sich Robbe-Grillet differenzierter zu diesem Thema: «In diesem neuen Realismus geht es also nicht im geringsten mehr um *Verismus*. Das kleine Detail, das den Eindruck des Wahren verstärkt, fesselt die Aufmerksamkeit des Romanciers nicht mehr, weder im Schauspiel der Welt noch in der Literatur; was ihn fesselt – und was man nach vielen Umwandlungen in



6

6
Peter Stämpfli, Brandy, 1967

Photos: 3, 4 Shunk-Kender, Paris; 6 André Morian, Paris

dem wiederfindet, was er schreibt –, wäre viel eher im Gegenteil das kleine Detail, das den Eindruck des 'Falschen' bewirkt. Schon Kafka hält in seinem Tagebuch, wenn er Dinge notiert, die er während des Tages auf einem Spaziergang gesehen hat, kaum etwas anderes fest als Bruchstücke, die nicht nur unwichtig sind, sondern die ihm auch von ihrer Bedeutung – das heißt von ihrer *Wahrscheinlichkeit* – losgelöst erscheinen, von dem Stein, der, ohne daß man wüßte warum, mitten auf der Straße liegengeblieben ist, bis zu der bizarren, unvollendeten, ungeschickten Geste eines Passanten, die keiner bestimmten Funktion oder Absicht zu entsprechen scheint. Teilobjekte oder Gegenstände, die von ihrem Gebrauch abgeschnitten sind, erstarrte Augenblicke, aus ihrem Zusammenhang gerissene Wörter oder auch miteinander vermischte Unterhaltungen, gerade alles, was ein wenig falsch klingt, alles, dem die Natürlichkeit fehlt, gibt für das Ohr des Romanciers den richtigen Ton wieder» (Alain Robbe-Grillet, «Argumente für einen neuen Roman», München 1965, S. 115f.). Diese Ausführungen scheinen uns stellenweise beinahe wie die Beschreibung eines Bildes von Stämpfli zu klingen. Die Handlung oder die Geschichte wird dagegen zu geringerer Bedeutung reduziert; das Verbindende, der Rahmen, der die Masse der Einzelbeobachtungen zusammenschließt, wird auf ein Minimum beschränkt. Entstammen Stämpflis vergrößerte und isolierte Details auf dem indifferenten weißen Grund nicht einem verwandten Anliegen? Und sind nicht die Werke des Schriftstellers wie des Malers in gleicher Weise Ausdruck für das Suchen nach Anknüpfungspunkten – wenn diese sich auch aus Clichévorstellungen aus dem Bereich der Reklame herleiten lassen – in einer Welt, deren Überschaubarkeit sich dem Einzelnen entzogen hat, deren steter Veränderung im Festhalten eines einzigen Augenblicks Ausdruck verliehen werden soll?

Lassen wir zum Schluß noch einmal Robbe-Grillet zum Worte kommen mit einem Zitat, das wiederum seine eigene, aber auch die Haltung eines Malers wie Stämpfli umschreibt: «Der zeitgenössische Autor ist weit davon entfernt, den Leser zu vernachlässigen; er verkündet im Gegenteil, daß er seiner Mithilfe unbedingt bedarf, seiner aktiven, bewußten, *schöpferischen* Mithilfe. Er verlangt von ihm nicht, daß er eine abgeschlossene, sinnerfüllte, um sich selbst geschlossene Welt entgegennehme, sondern daß er an einer Schöpfung teilhabe, daß er seinerseits das Werk – und die Welt – erfinde und damit lerne, sein eigenes Leben zu erfinden» (Robbe-Grillet, a. a. O., S. 107).