

Patricia Bieder  
Berge von unten sehen

Oft war in der Kunst vom Mythos des Berges die Rede, der Maler über Jahrhunderte fasziniert hat. Im Werk von Peter Stoffel steht nicht das Mythische im Zentrum, das zweifellos noch heute vom Berg ausgehen kann, vielmehr interessiert ihn dessen Aufbau und Materialität. Könnte der Künstler einen Berg leicht anheben, darunter schlüpfen und in die geologische Masse eintauchen, er würde es tun. «Das Wichtigste liegt nicht an der Oberfläche, aber nur sie sieht man. Ich möchte gerne einmal Berge von unten sehen.»<sup>1</sup> In diesem unerfüllten Wunsch zeigt sich die Sehnsucht eines ebenso poetischen wie forschenden Geistes nach dem unbekanntem Raum, dem weissen Fleck auf der Landkarte, dem er in seiner Malerei nachgeht. Sein Schaffen gleicht der Arbeit eines Geologen, der sich mit der Struktur und Zusammensetzung der Erde sowie den Prozessen, die sie formen, befasst. An diese unsichtbaren Energien und Kräfte tastet sich der Künstler visuell heran, setzt die verschiedenen Strukturen und Zustände, die Landschaft kennzeichnen, malerisch um.

Ausgangspunkt der malerischen und inhaltlichen Recherchen Peter Stoffels bilden noch heute – rund 360 Kilometer weit entfernt, in seinem Genfer Atelier – die Erinnerungen an die Appenzeller Landschaft, die ihn früh geprägt und beeindruckt hat. «Ich denke in Bergen ... Die Bergwelt meiner Kindheit ist in meinen Kopf hineingewachsen, hat Sedimente abgelagert, Schuttkegel hinterlassen und Gipfel aufgetürmt ... Seit meiner Geburt im Appenzell sind die Natur, die Landschaft und ihre Elemente meine ständigen Begleiter geblieben. Die Übersichtlichkeit des Alpsteins hat mir Erosion, Schuttkegel, Seitenmoräne und ewiges Eis nahegebracht, Gesteinsfaltungen, Quarzeinschlüsse, Föhnlinien oder Sedimentablagerungen geradezu bildlich erklärt.»<sup>2</sup> Könnte man das kleinräumige Alpsteingebirge, das Appenzellerland, flach ausstreichen, würde es in seiner Kleinteiligkeit der Strukturen und der Sichtbarkeit äusserer Gesteinsschichten und innerer Spannungen dem Wesen eines Bildes von Peter Stoffel entsprechen. Die Landschaft, die Natur ist Peter Stoffel Anschauung und Erklärung. In seiner Malerei geht er bewusst auf sie ein, um sich im Aneignungsprozess wieder von ihr zu lösen.

Das klassische Motiv der Landschaft, des Berges, später auch des Meeres führt Peter Stoffel zu vielfältigen Bildfindungen, die in ihren unterschiedlichen Stilen auch eine Befragung der Möglichkeiten der Malerei an sich darstellen. Wie können Raum und Zeit auf der Fläche des Bildträgers festgehalten werden? Peter Stoffel schafft auffällig dichte Bildräume, setzt Farbschichten neben- und übereinander. Einzelne Farbflächen, ornamentale Strukturen und Linien behaupten und definieren sich gegenseitig. Die Betrachterin, der Betrachter verliert sich in dieser Vielfalt, folgt den malerischen Strukturen und Schichten, dem Malprozess, um sogleich wieder Landschaft in den Strukturen zu sehen. Geologische Fliess- und Schichtungsstrukturen untersucht Peter Stoffel mit den Mitteln der Malerei, lässt Farben und Formen ineinanderfliessen wie beispielsweise in Ohne Titel (Géologie mentale XI) (2011). Malen ist für den Künstler auch immer ein Herstellen von Material. Oder er setzt mit feinen Pinselstrichen Felsformationen, Hügelkämme und kleine Seen, modelliert die Landschaft mit Licht und Schatten wie in Wald Steinwasser (2009). Die Felsen und

Gebirge sind beinahe wissenschaftlich strukturiert, ihr Aufbau in Schichten wird durch differenzierte Pinselstriche angedeutet. Und doch zeigt das Bild keine konkrete Landschaft. Peter Stoffel orientiert sich in seinem Schaffen nicht an bestehenden Bildern oder Fotografien, um seine «Landschaften» zu finden. Vielmehr sind es «Kopflandschaften», fiktive Neuschöpfungen aus den inneren Bildern von Falten oder Flächen, die sich wie Sedimente in der Erinnerung des Künstlers angesammelt haben. Diese erinnerten Fragmente legt er Schicht um Schicht auf Leinwand oder Papier. Aus freier, bald gegenständlicher, bald abstrakter Malerei fügen sich musterartige Formen und Linien zu «metamorphen Erinnerungsbildern», die eine Essenz von Landschaft zum Ausdruck bringen. Für diese Erforschung bewegt sich Peter Stoffel auch in Technik und Stilvielfalt auf vielfältigem Gelände, und entsprechend schwierig ist es, sein Schaffen einzuordnen. Seine Bilder lassen sich ansiedeln zwischen gegenständlichen Landschaftsdarstellungen und abstrakter, bisweilen geometrischer Malerei. Der prismatisch aufgebrochene Bildraum lässt entfernt an kubistische Tendenzen der Moderne, die mosaikartigen Farbflächen und das dichte Geflecht von Linien und Flächen an die portugiesisch-französische Malerin Maria Helena Vieira da Silva (1908–1992) denken. Die grossen Bilder mit ihren schwarz gefassten Farbflächen mögen an Werke des französischen Malers Alfred Manessier (1911–1993), zuweilen auch an Arbeiten von Paul Klee (1879–1940) erinnern. Und doch ist das Werk Peter Stoffels kunstgeografisch nicht verortbar. Die Metapher des geografischen weissen Flecks könnte auch für seine Malerei gelten. Peter Stoffel hat sich in seinem Schaffen mit beeindruckender Konsequenz der Vielfalt verschrieben. Dabei führt ihn ein Werk zum nächsten, alles ist miteinander verwoben, überlagert sich und ist im Dialog. So kann ein Detail, ein Bildausschnitt des einen Gemäldes Ausgangspunkt für die nächste Arbeit sein. Die Werke entstehen neben-, aus- und miteinander, bilden zusammen eine neue Welt. Peter Stoffel arbeitet hauptsächlich mit Öl auf Papier oder Leinwand. Neben der Ölmalerei entstehen auch Arbeiten auf Papier, die mit Filz- oder Farbstiften ausgeführt sind. Manchmal wird die auffallend bunte Palette seines Schaffens durch dunkle Bleistiftzeichnungen gebrochen. Wie ein Weltenschöpfer, ein Demiurg, zieht der Künstler Linien, tupft Flächen, fügt Spritzer hinzu. Farben, Formen und Linien verbinden sich zu einer topografischen Impression. Die Spiralen, Muster, heftigen Farbkontraste und Fraktale führen bisweilen zu fast psychedelischen Momenten. Alles brodelt, pulsiert. Die Bildentstehung im Schaffen Peter Stoffels ist geprägt von stetigen Veränderungen, da der Künstler Farb- und Formrhythmen in den Bildern mehrfach ändert, grosse Flächen in immer kleinere Strukturen aufteilt und dabei die Wirkungen beobachtet, die durch die neuen Kombinationen entstehen. Die verschiedenen Farben trägt er bald glatt, bald pastos auf. Zuweilen führen die Schichtungen und Überlagerungen in den Arbeiten auf Papier zu ornamentalen Mustern, die an die Technik der Marmorierung erinnern. Hier wie dort ergeben sich aus der Struktur von Farbauftrag und Komposition illusionistische Momente. Die kleinen wie grossen Formate werden während des Malprozesses häufig gedreht, sodass die Ausrichtung der Darstellung nicht immer leicht zu bestimmen ist. Diese Offenheit ist in die Gestaltung der vorliegenden Publikation eingeflossen, werden hier doch alle Bilder vertikal reproduziert, unabhängig davon, ob sie der Künstler als Hoch- oder Querformate sieht. Es ist uns überlassen, das Buch wie eine Landkarte zu drehen, um die Werke in der vom Künstler angelegten Ausrichtung zu betrachten. Nur bedingt sind im Medium des Buches die beiden ganz unterschiedlichen Formate zu erfahren, in denen Peter Stoffel arbeitet.

Umso eindrucksvoller ist der Moment der Begegnung mit den Werken. Neben auffallend kleinen Arbeiten entstehen Gemälde von beeindruckender Grösse. Sie bilden den Schwerpunkt von Peter Stoffels Schaffen, während die Kleinformate oft dann entstehen, wenn ihn die monumentalen Bilder zu einer Pause zwingen. In den riesigen Bildern wird die Malerei körperlich. Aus der Distanz breiten sich gebirgige Landschaften mit Hügelzügen, Gesteinsfaltungen und in die Tiefe sich erstreckenden Bergketten aus. Sichtbare Topografie und sich abzeichnende Spannungen aus der Tiefenstruktur verbinden sich auf der Fläche. Wie ein Geologe, der durch die Stereoprojektion ein Raumbild durch Überprojektion von Oberfläche und Tiefenstruktur an die Wand werfen kann, malt Peter Stoffel dieses Interferenzmuster auf die Leinwand, lässt Zwei- und Dreidimensionalität verschmelzen. Wir erfahren dadurch nicht nur die Topografie, sondern auch das Darunterliegende, die Bewegung, die solche Überlagerungen und Auffaltungen ausformt. Trotz aller Spannungen, die die Bilder beleben, scheinen diese «in sich zu ruhen», heben sich die zahlreichen Kräfte doch gegenseitig auf. Die Komplexität der Oberfläche aber täuscht nicht darüber hinweg, dass «etwas» darunter sein muss. Die Erfassung der Werke wird zur Herausforderung. Denn wir sehen nicht nur Landschaftsbilder, sondern geomorphe Flickenteppiche, die sich vor uns ausbreiten und die formbildenden Prozesse abbilden. Die im Fragment angelegte Spannung spiegelt die geologische Bewegung der realen Landschaft, die ebenso zersplittert ist. Komposition und Farbe machen raum-zeitliche Momente erfahrbar. Die riesigen Bilder öffnen Räume, suggerieren die trägen Bewegungen der tektonischen Platten. Durch unsere Wahrnehmung beginnen die Bilder ihr eigenes Leben zu leben, werden zu physischen Grössen im Raum, die eigene, ja menschliche Namen tragen: Elis, Michel oder Lemmi.

Während uns die Grossformate aufgrund ihrer beeindruckenden Ausmasse vorerst auf Distanz halten, ziehen uns die kleinen Bilder unwillkürlich an. Dabei entwickelt sich ein widersprüchliches Moment, das unser gewohntes Wahrnehmungsmuster hinterfragt. Besonders deutlich zeigt sich dies in der frühen Werkgruppe Pampas de Sacramento (2003). Die auffallend kleinen, aber ungemein dichten Gemälde zeigen achtundzwanzig verschiedene Landschaften. Betrachten wir sie aus der Distanz, glauben wir reale Gebirgslandschaften zu erkennen, die der traditionellen Bildkomposition folgen. Wir haben das Gefühl, auf einem Berg zu stehen und auf eine sich panoramatisch ausdehnende Landschaft zu blicken. Die Vorstellung eines Horizonts verspricht Sicherheit. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Titel, deren reale Ortsbezeichnungen die Darstellungen geografisch zu verorten scheinen – wie etwa Karwendelgebirge, das im Tirol liegt, oder Tak, eine thailändische Provinz. Die Reise durch die verschiedenen Gebirge endet auf der Fälenalp im Appenzell, deren steile Felswände den Fälensee eindrucksvoll rahmen. Auf der kleinen Leinwand zieht sich die aussergewöhnliche Gebirgsfalte markant diagonal über das Bild.

Bereits aus der Distanz aber stellt sich bald eine «beglückende Beunruhigung»<sup>3</sup> in Bezug auf die Technik ein, erinnern die zum Teil scharf voneinander abgegrenzten Flächen doch an fotografische Bildsplitter der Collage. Tritt man näher an die kleinen Bilder heran, werden Unstimmigkeiten und Brüche sichtbar. Die vermeintlichen Landschaften lösen sich in fragmentarische Einzelteile auf, brechen auseinander. Die angenommene Bildordnung kommt ins Wanken – und wir mit ihr. Die Gebirgsfalte der Fälenalp wird plötzlich zum Vorhang, hinter dem sich der Blick auf einen See öffnet. Grate und Täler, Berge und Seebuchten, Licht und Schatten, weiche und eckige Formen fügen sich zu endlosen Strudeln. Eine Verortung, wie es die Titel vorgeben, ist nicht mehr möglich. «Je näher man an die

Bilder herantritt, desto weiter entfernt sich ihr Gegenstand»<sup>4</sup>, hat Bernd Ruzicska in der Publikation *Pampas de Sacramento* festgehalten. Erst wenn man zurücktritt, scheint die Landschaft wieder sichtbar zu werden. Dies gilt übrigens auch für das Erleben realer Landschaften. Erst aus der Entfernung können wir uns ein Bild ihres Wesens machen, werden sie für uns fassbar.

Das Vor- und Zurücktreten vor Peter Stoffels Werken ist eng verbunden mit der erwähnten Kleinteiligkeit, die unseren Blick fesselt. Die vielen Details lassen uns auch bei den grossen Formaten näher an die Leinwand treten, um uns in die Strukturen zu vertiefen. Dabei zoomt unser Blick gleichsam in die gemalten Formen des Bildes hinein, als ob wir durch ein Kaleidoskop blicken würden. Erkennt man etwa in *Elis* (2010) aus der Weite eine Gebirgslandschaft, verliert sich der Blick aus nächster Nähe in der mosaikartigen Fläche, wird in einen Strudel von Farben und Formen hineingezogen und kann sich diesem kaum mehr entziehen. Bei eingehender Betrachtung tun sich aus kleinstem Abstand neue Welten im Kleinen auf, ergibt sich noch im Ausschnitt eine neue Landschaft: Der kleine grüne Fleck wird zur Wiese, die blaue Fläche zum See. Die Monumentalität der Bilder, das «grosse Ganze», wird durch das bedeutungsvolle Kleine relativiert.

Das Panorama der Welt, der euklidische Raum mit seiner Zentralperspektive und den absoluten Bezugspunkten, wird zerschlagen zugunsten einer vielfältigen, sich immer wieder neu formierenden Räumlichkeit. In der Wahrnehmung ändert sich der Fokus stets, neue Räume werden erkennbar. Dabei orientiert sich Peter Stoffel an der fraktalen Geometrie, in der sich für ihn mathematische Logik und visuelle Schönheit verbinden. Das vom Lateinischen stammende Wort «fraktal» (*fractus*: gebrochen) bezeichnet geometrische Formen, die aus vielen Teilen bestehen, die alle dem Ganzen ähnlich sehen, aber nie genau gleich sind. Fraktale kommen in der Natur in unzähligen Varianten vor, etwa bei Wolken, Bergen oder Bäumen, die Peter Stoffel in seiner Serie der *Fraktalen Bäume* (2013) formuliert. Durch die vielfältig gebrochenen Formen wird eine nahezu grenzenlose Vielfalt und Komplexität von Bildraum generiert, den er in seinem Schaffen immer wieder neu erforscht.

Die Betrachtung der Werke wird von der Unsicherheit begleitet, wie gross oder klein das Gesehene tatsächlich ist. Folgt Peter Stoffel in den frühen Bleistiftzeichnungen *Ohne Titel* (2005) noch einem relativ klassischen Kompositionsschema, das die Landschaft schnell als solche erkennbar macht, wird bald das «all over» bildbestimmend. Damit geht eine stärkere Betonung der Bildoberfläche und ihrer materiellen Struktur einher. Peter Stoffels Bilder könnten an den Bildrändern unendlich weitergeführt werden; ein Gefühl für Proportion und Massstäblichkeit verliert sich. An deren Stelle rückt die Mehrdeutigkeit. So lassen die musterartigen Ausschnitte offen, ob es sich um Mikro- oder Makroansichten handelt. Wirkt *Ohne Titel (Géologie mentale IX)* (2010) wie die Vorstellung einer Aufsicht auf die Erdoberfläche, evozieren die ineinanderfliessenden Farben und Formen auch die Assoziation eines geschliffenen Steins. Bereits in der Zeit des Manierismus vergnügte man sich, in dünn geschnittenen Steinen Landschaften zu entdecken. Auch hier wurde im Kleinen das Grosse imaginiert.

Eine alles umfassende Landkarte herstellen ist der Wunsch des Künstlers. Tatsächlich lassen Peter Stoffels Werke in ihren farbigen, dichten Strukturen an geologische Karten, Satellitenbilder oder Flugaufnahmen nächtlicher Stadtlandschaften denken. Erst kürzlich sind kleine und mittlere Arbeiten entstanden, deren Linienscharen an Höhenlinien erinnern, an die typischen Wege, die Kühe in hügeligem Gelände einschlagen, sogenannte «Chuewägli». In anderen

Arbeiten erinnert das dichte Netz von Strichen an die Erhebungen und Absenkungen der Topografie. Auch hier führen Beobachtungen in der Landschaft zum Moment der Strukturierung der Bildfläche durch Striche und Flächen. Von diesen Arbeiten ist es für Peter Stoffel, der ein grosser Liebhaber topografischer Karten ist, ein kurzer Weg zur realen Landkarte. Für die Arbeiten Ohne Titel (Trigonometrische Vermessungen) (2013) setzt er sie denn auch als eigentlicher Träger seiner Arbeiten ein. Die Fläche der Karte bricht er durch ein dichtes, mehrschichtiges Muster von lasurhaft gemalten Dreiecken auf, deren Verbindungspunkte durch die Triangulationspunkte auf der Karte bestimmt sind. Es bildet sich auf der Karte ein Ensemble aus Farben und Formen, ein Dreiecksnetz, das sich wiederum fast plastisch ausformt. Mit seinen übermalten Landkarten betont Peter Stoffel das Spannungsfeld zwischen Welt und Aneignung, Wissenschaft und Poesie, Abstraktion und Realität. In der Landkarte wie im Bild wird die Welt abstrahiert. Nicht von ungefähr galt die Landkarte bis ins 19. Jahrhundert als «Parabel der Malerei».5

In den Arbeiten mit den klingenden Titeln wie Snow Crash, Ten Thousand Years Later oder Crystal Memories, die in den letzten Jahren entstanden sind und zur umfassenden Werkgruppe Preparing the Northwest Passage gehören, widmet sich Peter Stoffel der legendären Nordwestpassage. Die ebenso berühmte wie komplizierte Seeroute verbindet nördlich des amerikanischen Kontinents den Atlantischen mit dem Pazifischen Ozean. Zahlreiche europäische Entdecker hatten seit dem 15. Jahrhundert nach dieser Passage gesucht, um eine kürzere Route nach Asien zu ermöglichen. Erst dem Norweger Roald Amundsen gelang es zwischen 1903 und 1906, diesen Weg zu finden. Doch machen hoher Seegang und ein eisiges Inselgewirr, das umschifft werden muss, die Durchquerung der Nordwestpassage noch heute, trotz Klimaerwärmung, zur Herausforderung.

Der französische Philosoph, Wissenschaftshistoriker und ehemalige Marineoffizier Michel Serres (\*1930) hat die Nordwestpassage als räumliches Gleichnis für das Denken gebraucht, das seinen Weg finden muss. Die Nordwestpassage wird auch zur Metapher für Peter Stoffel: «Diese Passage ist für mich ein Bild der komplizierten Verbindungen und Verhältnisse von Raum, Zeit, Farbe und Form. Die Fahrt ist schwierig, die Wege sind mal offen, mal versperrt. Man umfährt Packeis, Eisberge und Treibeisfelder, schlängelt sich durch kleine Buchten und flache Becken, kommt durch enge Kanäle und schmale Meerengen. Die Muster, die das Eis auf das Wasser zeichnet, zwingen einen vor und zurück. Trügerische Bilder zeichnen sich ab in dieser kristallinen und gleichzeitig nebligen, weissen, durchscheinenden Welt. Land, Luft und Wasser verschmelzen. Festes, Flüssiges und neblig Flockiges verfliessen.»6

So unterschiedlich sich die Elemente in der Nordwestpassage zeigen, so vielfältig sind die Arbeiten dieser Werkgruppe in Technik und Stil. Die Bilder variieren zwischen kristallinen und organischen Formen, lassen an bizarre Eisformen ebenso wie an das wogende Meer denken. Zuweilen hat man das Gefühl, eine extreme Vergrösserung eines Eiskristalls gleichsam makroskopisch betrachten zu können, um sogleich die weite Meereslandschaft oder einen starken Strudel vor sich zu sehen. Distanz und Nähe sind auch hier zentral. Häufig ist auch die malerische Formulierung von gasförmigen Zuständen – Dampf oder Wolken – durch einen freien Gestus zu erkennen. Die Energien, die Peter Stoffel in seiner Malerei fasst, teilen sich spürbar mit. In seiner «Nordwestpassage» findet er ein zeitgemässes Bild, der Komplexität heutiger Welt und Wahrnehmung Ausdruck zu verleihen. Dabei macht der Titel der Serie – Preparing the Northwest Passage –

bewusst, dass der Künstler erst gerade aufgebrochen ist, um das Ziel, den Pazifischen Ozean, zu erreichen.

Michel Serres führt im erwähnten Vergleich der Nordwestpassage mit unserem Denken aus: «In der Bucht zwischen zwei Kaps gibt es hundert Kaps und hundertundeine Bucht, das nimmt kein Ende. Die Länge der Küstenlinien geht gegen Unendlich ... Unter unseren Füßen, vor unseren Augen, in unseren Händen verliert die Welt ihre Grenzen und ihre Endlichkeit; nicht, dass sie dadurch plötzlich in ihren Horizonten unendlich weit würde, vielmehr weicht sie lokal zurück, ihre Umrisse brechen sich, sie franst aus, wird unendlich lakunar.»<sup>7</sup> Dieser räumlichen Unendlichkeit steht Peter Stoffel mit einem weissen Blatt Papier, einer leeren Leinwand gegenüber. Gleichwohl wagt er den Aufbruch in den unbekanntem Raum. Aus dem weissen Fleck soll auch in der nächsten Arbeit «Welt» werden.

1 Peter Stoffel im Gespräch mit der Autorin, Genf, November 2014.

2 Peter Stoffel im Gespräch mit der Autorin (vgl. Anm. 1).

3 Roland Nachtigäller, «Geschichte als Collage», in: Ruhestörung. Streifzüge durch die Welten der Collage, Ausst.-Kat. Marta Herford und Kunstmuseum Ahlen, 28. September 2013 bis 26. Januar 2014, Bönen: Verlag Kettler, S. 13.

4 Bernd Ruzicska, «Panoptes», in: Peter Stoffel, Pampas de Sacramento, Zürich: edition fink, 2006, unpag.

5 Marie Ange Brayer, «Atlas der Künstlerkartografien», in: Atlas Mapping, hrsg. von Paolo Bianchi und Sabine Folie, Ausst.-Kat. Kunsthaus Bregenz, 28. Februar bis 13. April 1998, Wien: Turia & Kant Verlag, S. 21.

6 Peter Stoffel im Gespräch mit der Autorin (vgl. Anm. 1).

7 Michel Serres, Die Nordwest-Passage, Hermes V, Berlin: Merve, 1994, S. 135.