



Abb. 1: Elmar Peintner, OE Nr. JE 332 Ohne Titel, 2011, Bleistift auf grundierter Leinwand, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Moderne Sammlungen, Inv.-Nr. Gem 4507

# BERGE ZEICHNEN

Peter Assmann

## ABSTRACT

The artistic development of mountain situations marks a special challenge in the context of the art-historical development of European landscape art. For centuries, mountains were reduced to schematic forms in landscape representations. Until the 16<sup>th</sup> century and finally at the beginning of the 18<sup>th</sup> century, graphic arts dealt with this topic in its own way. Based on examples from the Prints and Drawings Collection of the Tyrolean State Museums, this article outlines key stages in the art-historical development of this topic up to the present.

## ZUSAMMENFASSUNG

Die bildkünstlerische Erarbeitung von Gebirgssituationen markiert im Rahmen der kunstgeschichtlichen Entwicklung der Europäischen Landschaftskunst eine besondere Herausforderung. Jahrhundertlang wurden Berge in der Landschaftsdarstellung auf schematische Formen reduziert. Erst ansatzweise im 16. Jahrhundert, letztlich dann zu Beginn des 18. Jahrhundert wird dieses Thema in der Grafik in eigenständiger Form bearbeitet. Ausgehend von prägnanten Beispielen der Grafischen Sammlung der Tiroler Landesmuseen zeigt dieser Artikel wesentliche Stationen der kunsthistorischen Entwicklung dieses Themenfeldes bis in die Gegenwart auf.

„Manchmal frage ich mich, wenn ich so die Berge sehe, wozu überhaupt noch die ganze Kultur da ist, aber man denkt noch nicht daran, wie sehr einen die

Kultur (und sogar die Über-Kultur) zum Naturgenuss befähigt.“ (Walter Benjamin an Herbert Blumenthal, 22. Juli 1910)<sup>1</sup>

Berge sind dem europäischen Menschen vor allem Herausforderung, eine massive Infragestellung der menschlichen (Kultur-)Existenz – sie sind ihm zuvorderst ein Hindernis für seine Geh- und Sehbewegungen. Jahrhundertlang ist dieses Hindernis in der europäischen Gedankenwelt künstlerisch stilisiert und damit gleichsam ornamental eingeebnet und letztlich negiert worden. Die literarische Schilderung der (selbst-)erfahrungsorientierten Erstbesteigung eines Berges durch Francesco Petrarca (1304–1374) ist daher ein Erkenntnisschritt von massiver Bedeutung – und dieser findet, wie nicht zuletzt das Eingangszitat von Walter Benjamin (1892–1940) belegt, jahrhundertlange Fortsetzung. Sein 1336 beschriebener Aufstieg des Mont Ventoux in den französischen Alpen ist von absoluter erkenntnisgeschichtlicher Nachhaltigkeit geprägt. Im bewussten Aufstieg auf den Berg ist sich der Mensch, kulturgeschichtlich gesehen, nicht nur der faktischen, sondern vor allem der ästhetischen Erweiterung seines Sehvermögens auf sich und die Welt bewusst geworden. „Auf dem Gipfel ist er überwältigt von der Erweiterung des Gesichtsfeldes in der Vogelperspektive, die es ihm ermöglicht, das bisher durch großräumliche Distanz Getrennte zusammenzuschauen. Während des Aufstiegs aber, entwickelt sich bei ihm viel stärker ein zweites Motiv: Je größer die Anstrengungen werden, desto intensiver wird seine Selbstwahrnehmung; [...]“<sup>2</sup>

Bis zur Entwicklung der Landschaftsmalerei als selbständige künstlerische Gattung in der Europäischen Kunst-

<sup>1</sup> Loewy, Hanno/Milchram, Gerhard (Hg.): Hast du meine Alpen gesehen? Eine jüdische Beziehungsgeschichte, Hohenems 2009, S. 10.

<sup>2</sup> Bazon Brock, zit. in: Haider, Hans: Land schafft er, der Landschaftler, in: Seeber, Michael/Stadtgemeinde Kitzbühel/Museum Kitzbühel Sammlung Alfons Walde (Hg.): Kunst Landschaft Tirol. Eine Entdeckungsreise von der Romantik bis zur Gegenwart, Innsbruck–Wien 2018, S. 14–24, S. 15.

geschichte (mit besonderer Berücksichtigung des bildhaften Gestaltungsmomentes eines Berges) dauerte es allerdings noch Jahrhunderte. Gerade in der Entwicklung dieser europäischen Landschaftsmalerei nimmt die Wahrnehmung und die künstlerische Gestaltung eines Berges jedoch stets eine zentrale Position ein. Der Berg changiert begrifflich zwischen einem Großgefüge von Steinen und der noch größer dimensionierten Positionierung als Bestandteil eines Gebirges, was ihm eine ähnliche Konglomerat-Situation zuschreibt wie dem Landschaftsbegriff selbst: Der Berg ist auch unter diesen zwischen Makro und Mikro wechselnden Gesichtspunkten einmal mehr eine ganz spezifische bildkünstlerische Herausforderung. Er ist stets mehr als die Summe seiner Einzelelemente.

Innerhalb der bildhaften Auseinandersetzung mit dem Thema „Landschaft“ nimmt die Zeichnung eines Berges eine seltsame Zwischenposition ein. Ein so komplexes Gebilde wie einen Berg mithilfe von Liniensystemen, zudem durch unterschiedlich eng gesetzte Schraffuren verdichtet zu Hell-Dunkel-Strukturen, bildkünstlerisch zu gestalten, ist eine besondere Herausforderung für jede Künstlerpersönlichkeit – bis heute.

Die aus gegenwärtiger Sicht wohl früheste erhaltene Landschaftszeichnung – sie stammt von Leonardo da Vinci (1452–1519) aus dem Jahr 1473<sup>3</sup> – zeigt einen Blick in die Flusslandschaft des Arno von einem erhöhten Standpunkt aus betrachtet. Also ist auch Leonardo auf einen „Berg“ gestiegen, um den Blick ins Gelände zeichnerisch zu gestalten. Ihm, der als Maler durch sein „Sfumato“ neben der Farbperspektive eine weitere gestalterische Komponente in die Darstellung komplexer Raumstrukturen in die Europäische Kunstgeschichte eingebracht hat, ist in dieser Zeichnung das Gebirge seltsam fremd geblieben. Einige vage Zacken im Hintergrund verweisen auf dessen Existenz, jedoch ohne nähere individuelle Bestimmung. Der Berg bleibt auch noch in den Jahrhunderten nach Leonardo in der Europäischen Kunstgeschichte eine vor allem stilisierte Erscheinung, fern von Individualisierung oder

adäquater Proportionierung im Zusammenhang mit dem restlichen Bildgeschehen. Besonders interessant in diesem Zusammenhang sind Städtelandschaften, insbesondere des 17. Jahrhunderts, wie etwa die Serie der berühmten Merian-Stiche. Auch bei Städten, die in dominanter Weise durch ihre gebirgige Umgebung in ihrer vedutenhaften Wirkung geprägt sind, nimmt das Gebirge in dieser Bildgestaltung bestenfalls eine großzügig gesetzte Staffage-situation im Unterschied zur detailreichen Gestaltung der sonstigen Bildelemente ein.

Erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts sind frühe Hinwendungen zu einer individuellen, auf die gestalterischen Elemente der Zeichnung ausgerichteten Auseinandersetzung mit dem Thema des Berges in der Europäischen Kunstgeschichte beobachtbar. Die Aufgabe „Berge zeichnen“ emanzipiert sich nun zunehmend von ihrer ausschließlich ein Landschaftsgemälde vorbereitenden künstlerischen Funktion. Spannend ist in diesem Zusammenhang etwa die Lektüre der „Italienischen Reise“ von Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), wenn der spätere Dichturfürst hier seine Bemühungen um zeichnerische Erfassung der italienischen Landschaften reflektiert. Die Zeichnung bleibt ihm aber zuvorderst persönliche Erinnerung und ein Übungsfeld für eine später nicht weiterverfolgte Karriere als bildender Künstler. Zwar waren auch für Goethe die Berge der Alpen vor allem ein Reisehindernis auf dem Weg in sein italienisches „Arkadien“, allerdings hat er sich als passionierter Mineraliensammler durchaus „sezierend“ mit der alpinen Bergwelt beschäftigt.<sup>4</sup> Wenige Jahre zuvor hatte Jean Jacques Rousseau mit seinem Roman „Julie oder Die neue Heloise“ (1761) den in dieser Zeit wohl wichtigsten Beitrag geleistet, um die Alpenwelt für die Europäische Kulturgeschichte zu popularisieren sowie zu idealisieren. Die Berge sind nun nicht mehr eine Art „Trümmerfeld der Schöpfung“, sondern werden zunehmend als eigenständiges ästhetisches Ereignis wahrgenommen. Spätestens mit dem beginnenden 19. Jahrhundert erfolgt in umfassender Weise eine entsprechende zeichnerische

<sup>3</sup> Leonardo da Vinci, Arnolandschaft, 1473, Tinte auf Papier, Uffizien Florenz.

<sup>4</sup> Vgl. Assmann, Peter/Pereña, Helena/Ramharter, Johannes (Hg.): Goethes Italienische Reise. Eine Hommage an ein Land, das es niemals gab, Katalog Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 2020, Milano 2020.

Vermessung dieser Ästhetik, gefolgt von einer touristischen Vereinnahmung, die (offensichtlich) bis heute anhält. Die gesellschaftspolitische Herausforderung im Umgang mit den Bergen zwischen Nützen und Schützen charakterisiert auch den zeitaktuellen künstlerischen Umgang mit diesem Thema.

Tirol, eine seit Jahrhunderten vor allem als Durchzugsland Richtung Italien fungierende Berglandschaft, hat im Werk von Albrecht Dürer (1471–1528) einen ersten, international prominenten, grafischen Chronisten wichtiger Städte im Gebirge gefunden, aber auch der suchende und gestaltende Blick dieses Künstlers spart die dominante Umgebung der Bergwelt weitestgehend aus.<sup>5</sup> Seine Perspektive auf die Stadt lässt Innsbruck fast wie eine Siedlung an einem großen Gewässer erscheinen – die Alpenstadt wirkt wie eine Hafensiedlung. In seiner Druckgrafik der „Nemesis“<sup>6</sup> fokussiert Dürer allerdings die bildfüllende Kraft der Bergwelt (wohl jene rund um die Stadt Klausen)<sup>7</sup> in ganz anderer dominanter Weise, so dass in jedem Fall davon auszugehen ist, dass sich der Nürnberger Künstler in mehreren zeichnerischen Studien mit diesen Gebirgswelten beschäftigt haben muss. Aber auch Dürer sieht Tirol und seine Berge vor allem als Reisestationen auf seinem Weg nach Italien. Die Alpenwelt Tirols wird erst, in etwa gemeinsam mit der Schweizer Gebirgswelt, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein eigenständig fokussiertes künstlerisches Bildsujet.

Der Vergleich zwischen einer „Flusslandschaft mit Fels“ (Abb. 2) nach Alart van Everdingen (1621–1675) und einer Gebirgszeichnung (Abb. 3) von Andreas Ziegler (1815–1893) – beides Kunstwerke aus der Grafischen Sammlung der Tiroler Landesmuseen, einer umfangreichen Museums-sammlung inmitten der alpinen Gebirgswelt – zeigt den paradigmatischen gestalterischen Unterschied zweier Landschaftsgrafiker aus verschiedenen Jahrhunderten. Die der Aquatinta zugrundeliegende niederländische Zeichnung des 17. Jahrhunderts setzt das Hintergrundgebirge als vage Andeutungssilhouette, bei allem offensichtlichen Interesse für Felsformationen, wie der Vordergrund zeigt. Allerdings



Abb. 2: Marie Catherine Prestel nach Alart van Everdingen, Norwegische Flusslandschaft mit Fels, 1783, Aquatinta, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. NL 16



Abb. 3: Andreas Ziegler, Nordkette (Frau Hitt), 2. Hälfte 19. Jh., Bleistift, grau laviert, auf Papier, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. 19Jh Z 77

unterscheidet sich die lineare Gestaltung dieser Gesteinsform nur wenig von der wolkenhaften Außenkontur der Baumformen. Der Blick des Betrachters in die Bildraumtiefe wird in für die Tradition der niederländischen Landschaftsmalerei typischer Weise über die diagonale Ausbreitung der Wasserfläche mit einigen seitlichen Einschnitten von Geländeelementen strukturiert.

Die Gebirgszeichnung aus dem 19. Jahrhundert setzt den Blick des Betrachters hingegen direkt bei der Überleitung zum Mittelgrund an; Busch- und Baumformationen am vor-

<sup>5</sup> Vgl. Andergassen, Leo: Tiroler Landschaftsgraphik. Eine Einführung, in: Ders. (Hg.): Vom Ende der schönen Welt. Tiroler Landschaftsgraphik vor der Moderne, Katalog Schloss Tirol 2016, Meran 2016, S. 14–25, S. 14.  
<sup>6</sup> Albrecht Dürer, Nemesis oder das große Glück, 1501/1502, Kupferstich.  
<sup>7</sup> Vgl. Andergassen: Tiroler Landschaftsgraphik (wie Anm. 5), S. 14.

deren Bildausschnitttrand bestimmen eine Andeutungsinformation für einen möglichen Vordergrund, der jedoch nicht ausgestaltet wird. Die Position des Betrachters ist leicht erhöht – dies auch im Unterschied zur Darstellung von Everdingens, der diese fast auf dem Niveau des Wasserspiegels positioniert. Ziegler setzt das Gebirgsmassiv dezidiert von der bewaldeten Zone seines Bildmittelgrundes ab, er stellt damit in klarer horizontaler Schichtung das gesamte Berggebilde als bildfüllende Größe, die aus dem Hintergrund heraus bildprägend wirksam wird, vor. Die massiv aufragende Wirkung des Gebirges wird noch durch die Betonung der gestalterischen Vertikalelemente der Binnenstruktur verstärkt, in bewusster Kontrastierung zur linearen Mittelgrundbestimmung. Hier gestaltet sich der zeichnende Betrachter seine Bergwelt, er holt sie zu sich her – bei aller gebotenen Distanz. Das Gebirge bleibt ihm nicht fremd und weit weg wie noch bei Everdingens, sondern es stellt sich vielmehr in direktem Bezug zu ihm.

„Ich habe ihm nun geraten, künftig in der Natur nie einen einzelnen Gegenstand alleine herauszuzeichnen, nie einen einzelnen Baum, einen einzelnen Steinhäufen, eine einzelne Hütte, sondern immer zugleich einigen Hintergrund und einige Umgebung mit. Und zwar aus folgenden Ursachen: Wir sehen in der Natur nie etwas als Einzelheit, sondern wir sehen alles in Verbindung mit etwas anderem, das vor ihm, neben ihm, hinter ihm, unter ihm und über ihm sich befindet.“ (Johann Wolfgang von Goethe zu Eckermann, 5.6.1826)

Dieser Aspekt der Verbindung, sei es innerhalb der einzelnen Geländeformen wie auch im Bezug zum Betrachter, wird nunmehr für die europäische bildkünstlerische Auseinandersetzung mit der Bergwelt absolut verbindlich, insbesondere in der Zeichnung.<sup>8</sup>

In weiterer Folge entwickeln sich in der Europäischen Kunstgeschichte auch immer breiter gelagerte Bildkompositionen von Gebirgsformationen, die sich dezidiert darum bemühen, aus der Abfolge einzelner Berggipfel eine

betrachterorientierte Zusammenschau zu gestalten. Solche Bildpanoramen werden auch als komplexe Liniensysteme künstlerisch erarbeitet, also als durchgängige Zeichnungsabfolgen in weit ausgreifender Horizontalausdehnung. Mit dem Tirol-Panorama am Innsbrucker Bergisel hat Tirol einen späten, aber umso monumentaler dimensionierten Nachfolger dieser gebirgslandschaftlichen Panoramabilder. Die gemalte Gebirgswelt umschließt den Betrachter genauso wie das um eine Betrachtungsplattform dramatisch komponierte „historisierte“ Schlachtengeschehen des Aufstandes der Tiroler gegen die bayrisch-französische Besatzung des Landes unter Napoleon. Als „größtes Werbeplakat für Tirol“<sup>9</sup> steht dieses Gemälde nicht nur für geschichtliche und volkstümliche Inszenierungsmodelle des Heimatlichen dieser Region – die bis heute ihre interpretatorische Durchschlagskraft behalten haben –, sondern auch für eine Gebirgslinie, die den Betrachter im 360-Grad-Parcours umfasst: Die Verbindung ist geschlossen.

Im 19. Jahrhundert ist das Gestaltungselement Linie nun primär Verbindungselement bei der bildhaften Eroberung der Bergwelt. Der synthetische Blick auf die Erscheinungsform des Gebirges ist gelungen, das Bergmassiv gleichsam als insgesamt einer Wahrnehmungsgröße in das bildnerische Bewusstsein geholt: Mit diesem Wissen werden nunmehr in weiterer Folge die gebirgigen Individualformen erforscht. Auch wenn sich die zeichnerische Analyse mit der detaillierten Abstufung von Gesteinsformationen und ihren zwischen Schnee, Eis und vereinzelt Pflanzenwachstum wechselnden Bedeckungen beschäftigt, bleibt dennoch der Zusammenhang mit der großen Idee des Gebirges stets erhalten. Die Farbradierung von Luigi Kasimir (1881–1962) von 1916<sup>10</sup> präsentiert neben spannenden Fokussierungselementen einzelner Geländeformen der Dolomiten sowie dem Ausgesetzt-Sein der menschlichen Alpenarchitektur eine Betrachterperspektive, die sich zudem bereits aus den Erfahrungen der frühen Naturfotografie nährt. So wird auch in der gebirgsbezogenen Gestal-

<sup>8</sup> Vgl. auch Oettermann, Stephan: Berge weiten den Blick, in: Kunz, Stephan/Wisner, Beat/Denk, Wolfgang (Hg.): Die Schwerkraft der Berge 1774–1997. trans alpin 1, Katalog Aargauer Kunsthaus Aarau 1997 und Kunsthalle Krems 1997, Basel 1997, S. 49–55, S. 50 f.

<sup>9</sup> Werner, Constanze/Baumgärtner, Gisela (Hg.): Michael Zeno Diemer (1867–1939). Landschaft. Historie. Technik, Berlin–München 2014.

<sup>10</sup> Luigi Kasimir, Dolomiten, eine Serie von zehn Farbradierungen, 1916, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. 20Jh K 231, 1–10.

tungswelt der Grafik die souveräne Setzung von Schärfen und Unschärfen zum künstlerischen Thema. Mit Beginn des 20. Jahrhunderts ist die Idee des Gebirgsbildes nunmehr bereits so fest im europäischen Bildbewusstsein etabliert, dass sich speziell am bergbezogenen Landschaftsbild die Entwicklung der Abstrahierung bis hin zum definitiven Schritt der Abstraktion vollziehen kann – wie etwa die zeitgleichen künstlerischen Entwicklungsschritte von Wassily Kandinsky (1866–1944) in besonders innovativer Weise zeigen. Auf dieser Basis lässt sich das Gebirgsbild in unterschiedlichen gestalterischen Ausrichtungen positionieren. Wie am Beispiel einer souverän gesetzten Tuschpinselzeichnung von Andreas Einberger<sup>11</sup> gut nachvollziehbar, sind solche Grundelemente der grafischen Gebirgsbestimmung gleichsam künstlerisches Allgemeinwissen geworden. In ähnlicher Weise zeigt der Linolschnitt von Anna Maria Achatz (\* 1951)<sup>12</sup> die Souveränität der Gegenwartskunst in der Komposition gebirgsbezogener Abstraktionselemente, bis hin zu ihrer fast ornamental anmutenden blockhaften Setzung. In seinem umfangreichen Bildzyklus zur Bergwelt erprobte Herbert Brandl (\* 1959) in den letzten Jahren in unterschiedlichen Bildtechniken diese Bandbreite der Möglichkeiten. Primär auf malerische Elemente ausgerichtet, bestimmt der Künstler durch sehr persönlich gesetzte Pinselstriche individuelle Bezugssysteme zum menschlichen Erleben der Bergwelt. Eine mehr linienbezogene Bilderfahrung vermitteln die entsprechenden Beispiele seiner Monotypien<sup>13</sup> in diesem mehrjährig erarbeiteten Werkkomplex. Auch die Grafiken und Gemälde von Nino Malfatti (\* 1940) mit dieser thematischen Schwerpunktsetzung der bildhaften Bergbestimmungen fokussieren den Aspekt der personenbezogenen Annäherung in ihrem souveränen Changement zwischen umfassender Wahrnehmung der Gebirgslandschaft und Detailaufmerksamkeiten, die letztlich in Summe wiederum ein fern vom fotografischen Abbild platziertes „persönliches“ Gebirge als Bildkomposition entstehen lassen. Gleichsam als durchgängiges Gestaltungsmerkmal geometrischer Assoziationswelten dient hier das Dreieck (Abb. 4).

Der sehr persönlich gesetzte Strich als Linie der Annäherung wie auch der schrittweisen innerlichen Erfassung von Landschaft insbesondere in ihren gebirgigen Elementen charakterisiert auch das künstlerische Werk des Zeichners Peter Kubovsky (1930–2014). Selbst der Blick in eine Ebene wird zur grafischen Auseinandersetzung mit der im Hintergrund sich linear aufbäumenden Gebirgswelt.<sup>14</sup> Interessant erscheint in diesem Zusammenhang die Werkentwicklung von Max Weiler (1910–2001), dessen künstlerisches Credo seiner letzten Schaffensjahrzehnte „wie die Natur“ sich in den 1950er-Jahren und auch am Thema der



Abb. 4: Nino Malfatti, 3 Spitzen, eine frei (braun), 1996, Aquatinta, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. 20Jh M 445, 34

<sup>11</sup> Andreas Einberger, Dorf in den Bergen, 1948, Tuschpinsel auf Papier, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. 20Jh E 17.

<sup>12</sup> Anna Maria Achatz, Ohne Titel, 1997, Linolschnitt auf Papier, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. 20Jh A 98.

<sup>13</sup> Vgl. Herbert Brandl, Ohne Titel, 2011, Monotypie auf Papier, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. 20Jh B 404.

<sup>14</sup> Vgl. Peter Kubovsky, Ebene südlich Linz, 1969, Tuschfeder auf Papier, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. 20Jh K 147.



Abb. 5: Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Diana, Hüterin der Schwelle, o. J., Buntstift auf Papier, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. 20Jh H 130

Bergwelt gleichsam aufbauend ausarbeitet.<sup>15</sup> Wenngleich künstlerisch primär am malerischen Ereignis interessiert, sind es doch immer wieder interventionistisch gesetzte Linienelemente seiner naturorientierten Bildkompositionen, die Zusammenhänge und persönliche Erfahrungsräume entstehen lassen.

Die individuell gesetzte, symbolhafte Aufladung wie auch gestalterische Erweiterung der Gebirgswelten mit anderen Gestaltungsformen ist eine weitere Entwicklungslinie der Kunst des 20. Jahrhunderts hin zur Gegenwartskunst. Fritz von Herzmanovsky-Orlando (1877–1954), dessen Leben sich grundsätzlich in einer Pendelbewegung nördlich und südlich des Alpenhauptkamms zwischen seinen Wohnhäusern in den Bergen im Oberösterreichischen Salzkammer-

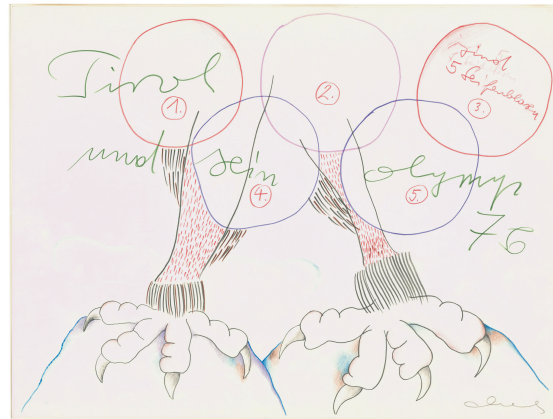


Abb. 6: Oswald Oberhuber, Tirol und sein Olymp, 1976, Grafit- und Buntstift auf Papier, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. 20Jh O 29

gut sowie im Südtiroler Meran vollzieht, bestimmt die gesamte Naturwelt als Bühne für seine ironisch-poetisch-theatralischen Kompositionen. Der Berg kann hier zum abgehobenen Götterolymp oder zum angedeuteten Hügelchen werden, stets determiniert in der Souveränität einer persönlichen Gestaltungssprache zwischen Sprach- und Bildkunst. Diese Kompositionen des Künstlers sind immer komplexe Erzählungen voller Anspielungen und Symbolbestimmungen. Es dominiert die Welt als Theater, der Berg wird zur Auftrittsfigur (Abb. 5).

Die hier angedeuteten bewussten Schritte ins Karikaturhafte setzt schließlich in definitiver Weise die Zeichenkunst von Paul Flora (1922–2009). Die Symbolform des Berges steht in seiner grafischen Welt immer wieder für „älplerisches“ Lebensgefühl und die entsprechenden geistigen Lebensbedingungen. In der „Zeichnung über den Berg“<sup>16</sup> erscheint das Gebirge als eine Formation von Menschenleibern, die sich einmal mehr im Sinne eines großen Hindernisses dem zielorientierten Wanderer in den Weg stellen. Die Buntstiftzeichnung „Tirol und sein Olymp“ (Abb. 6) von Oswald Oberhuber (1931–2020) positioniert den olympischen Gedanken als Gebirgsüberwindungskraft: Mithilfe der olympischen Ringe wird der Tiroler Adler so groß und mächtig,

<sup>15</sup> Vgl. Max Weiler, Kompositionsskizze zum Christkönigs-Fresko in der Friedenskirche Linz-Urfahr, 1950/1951, Grafitstift und Rötel auf Papier, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. 20Jh W 512, 35.

<sup>16</sup> Paul Flora, Über dem Berg, 1970, Tuschfeder auf Papier, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. KloGr 95.

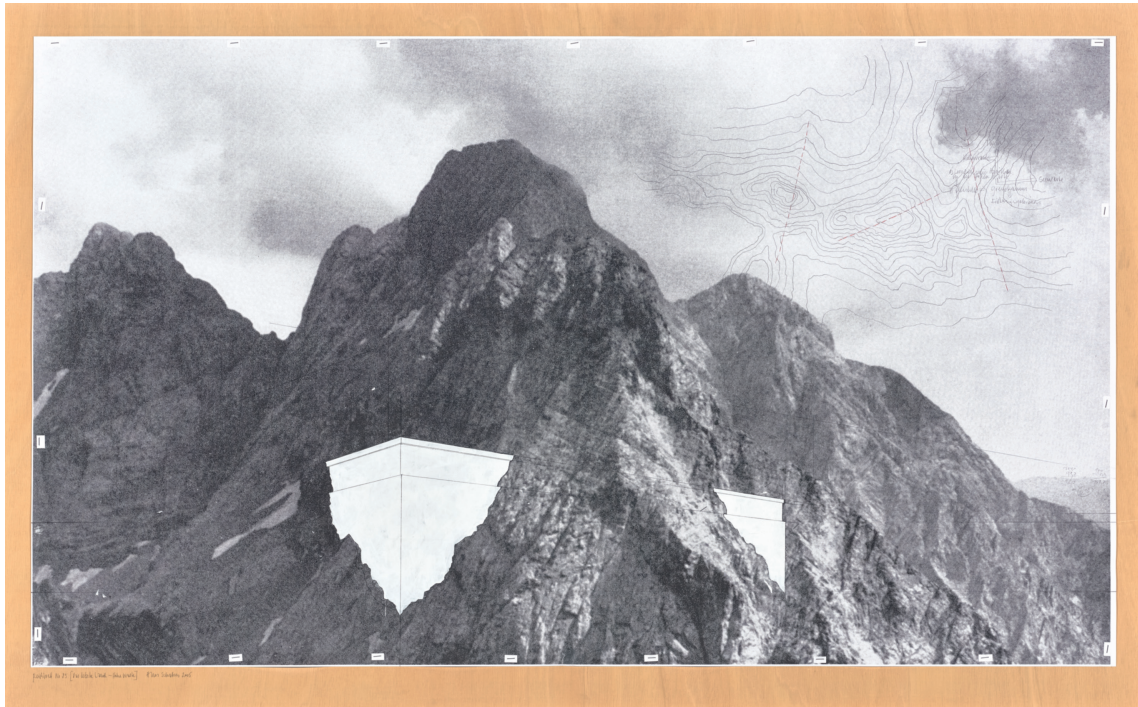


Abb. 7: Hans Schabus, Reißbrett Nr. 85 (Das letzte Land – Hohe Warte), 2005, Digitaldruck, Bleistift und Farbstift auf Papier, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. 20Jh S 1234

dass es ihm ein Leichtes ist, die Berge unter sich zu stellen. Berge können nun auch als Konzepte der „land art“ in die Landschaft gezeichnet werden, wenn etwa Bernard Tagwerker (\* 1942) und Roman Signer (\* 1938) 1975 eine Gebirgssilhouette als gedachte Verbindungslinie von 56 mit Wasserstoff gefüllten Ballons über den Bodensee setzen.<sup>17</sup> Die grafische Idee des Gebirges ist zu einem allgemein zitierbaren Erfahrungselement geworden. Eine solche Bilderfahrung des Gebirges als konzeptuelle Größe bestimmt auch den Siebdruck „Zeitungsberge“<sup>18</sup> von Drago Prelog (\* 1939). Seine souverän gesetzte Gebirgszeichnung entwickelt sich vor dem Hintergrund der basisgebenden Zeitungsausschnitte mit thematischem Bezug. Ähnliche Unschärfen bzw. Fehlstellungen der Wahrnehmung thematisiert auch Hans Schabus (\* 1970). In seiner Bild-

komposition „Reißbrett Nr. 85“ (Abb. 7) von 2005 ist das Gebirge einmal mehr – nunmehr fast schutzlos – dem menschlichen Zugriff und dessen unbändigem Gestaltungs- und Veränderungswillen ausgesetzt.

Elmar Peintner (\* 1954) hingegen setzt das feingezeichnete Gebirge als meditatives Gegenüber für den Menschen (Abb. 1).

„Der bis heute zurückgelegte Weg ist folgender: vom Schrecken, den die Alpen verbreitet haben, über die Erhabenheit, die von ihnen ausgegangen ist, und der Nutzung, der sie unterworfen wurden, zur Schutzbedürftigkeit, die ihnen heute zukommen soll.“<sup>19</sup>

Aber es bleibt für uns Menschen bei aller unserer Kunstfertigkeiten und Erkenntnisgeschichten die Gültigkeit der Feststellung: „Die Vertikale ist unser Problem.“<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Abbildung in Kunz/Wismer/Denk (Hg.): Die Schwerkraft der Berge (wie Anm. 8), S. 145.

<sup>18</sup> Drago Prelog, Zeitungsberge, 1973, Collage, Siebdruck auf Papier, Innsbruck, Tiroler Landesmuseen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. 20 Jh P 106.

<sup>19</sup> Schmidt, Aurel: Geschichte der Alpen, in: Kunz/Wismer/Denk (Hg.): Die Schwerkraft der Berge (wie Anm. 8), S. 250.

<sup>20</sup> Böhme, Hartmut: Kontroverspredigt der Berge, in: Kunz/Wismer/Denk (Hg.): Die Schwerkraft der Berge (wie Anm. 8), S. 233.



# ZOBODAT - [www.zobodat.at](http://www.zobodat.at)

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen](#)

Jahr/Year: 2020

Band/Volume: [13](#)

Autor(en)/Author(s): Assmann Peter

Artikel/Article: [Berge zeichnen 157-163](#)