

<b>Zeitschrift:</b>	Kunst+Architektur in der Schweiz = Art+Architecture en Suisse = Arte+Architettura in Svizzera
<b>Herausgeber:</b>	Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte
<b>Band:</b>	50 (1999)
<b>Heft:</b>	3: 2000 Meter über Meer = 2000 mètres au-dessus de la mer = 2000 metri sopra il mare
<b>Artikel:</b>	Bergsturz : das Bild des Berges im Werk von Roman Signer
<b>Autor:</b>	Kunz, Stephan
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-394123">https://doi.org/10.5169/seals-394123</a>

### 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:** 12.01.2026

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

Stephan Kunz

## Bergsturz

Das Bild des Berges im Werk von Roman Signer

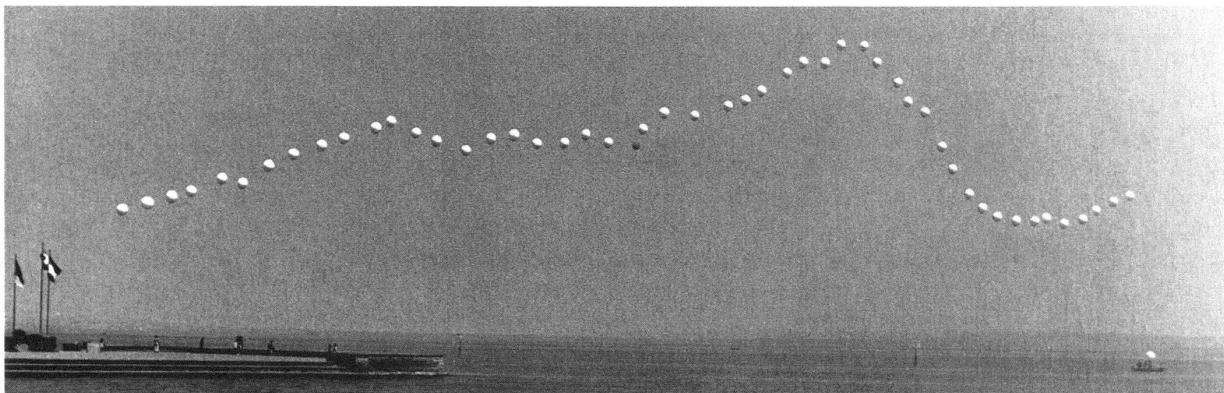
Wie kaum ein anderer zeitgenössischer Schweizer Künstler scheint sich Roman Signer – in Appenzell am Fusse des Säntis geboren und aufgewachsen – in seinem Werk immer wieder auf die Berge zu beziehen: Wer einmal die Film- und Video-Dokumentationen der Aktionen gesehen hat, in denen er mit allen erdenklichen Kräften die Welt in Bewegung setzt, dem bleiben auch die Bilder der gebirgigen Landschaft in Erinnerung, die nicht nur eine attraktive Kulisse für die Aktionen bildet, sondern zu einem integrierenden Bestandteil der Werke wird. Es sind Bilder von Strömungen und von Wasserfällen, von hohen Brücken und von tiefen Schluchten. Der Säntis, der markanteste Berg der Ostschweiz, dominiert dabei die heimatliche Landschaft, auf die sich Roman Signer immer wieder bezieht: Der Künstler ist mit dieser Gegend verbunden, und er findet hier ein besonders geeignetes Experimentierfeld für seine Aktionen. Wenn er sein Atelier verlässt, um quasi vor der Türe im Freien zu arbeiten, bewegt er sich in dieser voralpinen Gegend, die in jeder Hinsicht von den Bergen geprägt ist. Diese Landschaft birgt aber auch ein grosses Potential für einen Künstler, der es sich zum Programm macht, mit den Kräften der Natur zu arbeiten, sie als gestaltende Elemente in den Entstehungsprozess der Werke einzubeziehen. So scheint es naheliegend, dass die Berge, die selbst durch eine gewaltige Kraft entstanden und seither unter den Einflüssen der Witterung und der Natur einer ständigen Veränderung unterworfen sind, auf ihn eine besondere Anziehung ausüben.

Die Faszination der Berge ist immer besonders gross bei Künstlern, Schriftstellern und Philosophen, die hier eine Gegenwelt zu der Welt finden, in der sie leben. Für Roman Signer sind die Berge viel selbstverständlicher, sie gehören zu seiner nächsten Umgebung und werden zu einem naheliegenden und verbindlichen Referenzpunkt. Sucht man nun allerdings in seinem Werk nach einzelnen Arbeiten, die sich explizit auf die Berge beziehen, finden sich nur wenige Beispiele. Die Bilder von Rauchkreuzen, von Leuchtbogen, von

Wassersäulen oder von kilometerlangen Zündschnüren machen glauben, dass diese Aktionen auch in einer entsprechend spektakulären Landschaft gezündet werden. Das Gegenteil ist der Fall. Roman Signer braucht die heroische Natur nicht. Seine Aktionen haben ihren Ort nicht in einer Landschaft, die durch extreme Bedingungen bestimmt ist. Die Natur, die er liebt, ist stiller, beschaulicher. Was also interessiert ihn an den Bergen? Zwei Beispiele genügen, um darüber Aufschluss zu geben: das Projekt «Bodensee und Säntis» (1975) und der «Bergsturz» (1987).

### Hommage an einen Berg

Roman Signer hat bereits Anfang der siebziger Jahre die Grenzen seines Ateliers geöffnet und Werke im Freien realisiert. Seine künstlerischen Ansätze haben dadurch eine wesentliche Bereicherung erfahren. 1974–1975 hat er gemeinsam mit seinem St. Galler Künstlerkollegen Bernard Tagwerker verschiedene Projekte entwickelt. «Bodensee und Säntis» wird 1975 realisiert und ist das grösste dieser Werke. Die beiden Künstler bilden über der grossen, weiten Fläche des Bodensees die Silhouette des Säntis nach. Sie verwenden dafür 56 Ballone von je 100cm Durchmesser und befestigen sie mit Nylonseilen an Bojen im Wasser. Dieses überaus poetische Bild ist das erste Land Art-Projekt in der Schweiz. Bereits Ende der sechziger Jahre ist diese Kunstrichtung als Alternative zur Atelier-, Museums- und Galerienkunst entstanden. Künstler wie Richard Long, Walter de Maria, Robert Smithon oder Michael Heizer wählen mit Vorliebe weite Landschaftsräume, nehmen darin künstliche Umgestaltungen vor oder legen Spuren in den sonst unberührten, leeren und schweigenden Raum. Wenn die amerikanischen Künstler Zeichen wie Linien, Kreise oder Spiralen in der Landschaft anbringen, die elementar oder archaisch sind, greifen die Schweizer Künstler auf ein Bild zurück und spielen mit Referenzen auf die eigene Lebenswelt: «Wir verstehen diese Arbeit als eine Würdigung an den Säntis. Unsere Landschaft



wird vom Säntis beherrscht. Die beiden Komponenten ‹Bodensee und Säntis› sind für unser Klima bestimmend, und wir meinen nicht nur in klimatischer, sondern auch in kultureller und geistiger Hinsicht. Der Säntis, ein Symbol der Unvergänglichkeit, wird für eine beschränkte Dauer nachgebildet. Wir wollen nicht in Konkurrenz zu dem Berg treten, sondern wir versuchen, ihm mit künstlerischen, poetischen Mitteln gerecht zu werden.»<sup>1</sup>

Die Hommage an einen Berg erstaunt, da gerade dieses Thema die künstlerische Avantgarde jahrzehntelang nicht mehr beschäftigt hat. Je mehr sich die Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg der Abstraktion zuwandte und die Emotionen ins Innere des Subjektes verlegte, desto mehr hat sich das Motiv des Berges verloren. Allzu stark wurde es auch von nationaler Gesinnung missbraucht. Erst Ende der sechziger Jahre taucht es wieder auf. Im wesentlichen lassen sich dabei zwei Zugänge unterscheiden: Da ist die kritische Distanznahme, wie sie sich im Umkreis der Pop Art ausbildet: Die Berge werden in diesem Zusammenhang als ein Bildmotiv rezipiert, das sowohl in der Kunst als auch in allen möglichen Anwendungsbereichen der Massenkultur grosse Verbreitung fand und noch immer findet. Die Künstler der Pop Art oder verwandter Strömungen zitieren dabei ebenso ironisch wie kritisch allerlei Klischees, die sich im Bild, das sich die Gesellschaft von den Alpen macht, festgesetzt haben, und sie verwenden die gleiche plakative und grell-bunte Darstellungsweise, welche auch die Reklame kennzeichnet. Dem gegenüber steht die Hinwendung zur Natur im Rahmen der Arte Povera und der Land Art. Getragen wird diese Kunst vom Impetus gegen alle Elemente der Hochkultur unserer Zivilisation und vom Rückgriff auf archaische Formen und Vorstellungen. Dazu gehören die Verwendung einfacher Materialien und die Loslösung vom Museum, dessen Bedingungen sich diese Künstler und ihre Werke nicht mehr fügen wollen. Die Berge, meist auch die Alpen,

gehören mit zu den bevorzugten Aufenthalts- und Arbeitsorten dieser Künstler. Während die einen also davon ausgehen, dass die Berge total verfügbar geworden sind, finden die anderen eben da ein Stück unberührter Natur.

### Die Landschaft als Labor

Im «Säntis-Projekt» finden die beiden gegensätzlichen künstlerischen Haltungen zusammen. Das scheint sich aus der unterschiedlichen Herkunft der beiden Künstler zu erklären: Bernard Tagwerker hat zwischen 1973 und 1975 eine Reihe von Säntis-Bildern geschaffen. Er wählt dafür eine schematische Darstellung des Bergmassives und zitiert es immer wieder ohne grosse Abweichungen. Der Säntis bleibt deutlich erkennbar, sein Bild trägt die besonderen Merkmale, die hier derart typisiert werden, dass dieser Berg damit zum Markenzeichen stilisiert erscheint. Dementsprechend versieht Tagwerker die Bilder auch mit einem logohaften Schriftzug, der weniger an die Elementarkraft eines Berges als vielmehr an die kommerzielle Vermarktung von Schokolade denken lässt. Roman Signers Ausgangspunkt liegt in einem ganz anderen Bereich: Es ist bekannt, dass ihn Harald Szeemanns Ausstellung «Live in your head – When attitudes become form» 1969 in der Kunsthalle Bern sehr beeindruckt hat.<sup>2</sup> Seine frühesten Arbeiten Anfang der siebziger Jahre sind denn auch bereits sehr prozessorientiert angelegt. Roman Signer experimentiert mit verschiedenen Materialien und integriert die elementaren Kräfte oder das Wetter in den Gestaltungsprozess. Das Atelier wird ihm zum Labor, in dem die Skulpturen unter Verwendung einfachster, alltäglicher Gegenstände wie Versuchsanordnungen aufgebaut werden und subtile, unspektakuläre Ereignisse vorführen. Es entstehen aber auch die ersten Arbeiten unter freiem Himmel. Roman Signer verlässt sein Atelier und sucht die Landschaft auf, in der er von nun an viele seiner Arbeiten realisiert. Der Natur begegnet er da-

<sup>1</sup> Roman Signer und Bernard Tagwerker, Bodensee und Säntis, 1975. – 56 Ballone sind mit Wasserstoff gefüllt. Ballone: Dm. 100 cm, Masse im Raum: Höhe 45 m, Länge 200 m.

bei mit grossem Respekt. Er greift nicht in sie ein, keines seiner Werke hinterlässt in ihr bleibende Spuren. Statt dessen lässt er die Natur wirken: Er schafft die technischen und materiellen Voraussetzungen und lässt die Elemente seine Werke vollenden.

Damit wird deutlich, dass sich im «Säntis-Projekt» die Intentionen Roman Signers bei-



spielhaft mit denjenigen von Bernard Tagwerker verbinden und dass die im Werk Signers einzigartige Beschäftigung mit dem Abbild hier als Resultat einer gelungenen Kooperation erscheint.

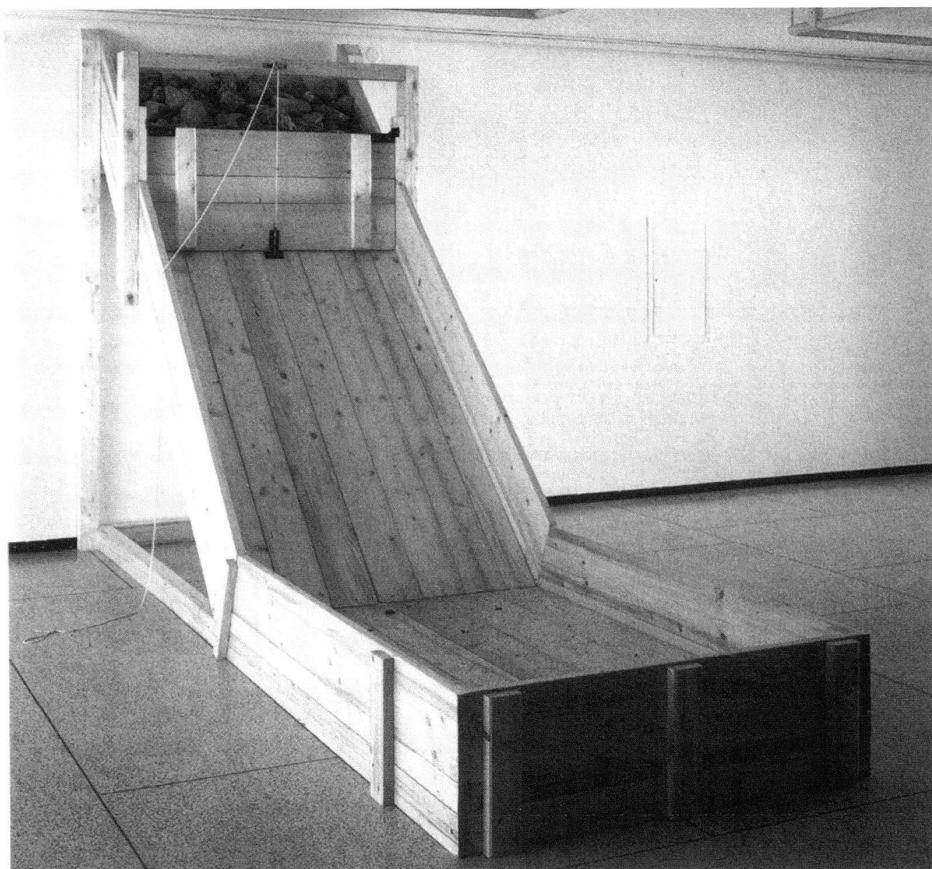
Hier werden aber nicht nur unterschiedliche künstlerische Konzeptionen zusammengeführt, hier wird vielmehr auch ein gemeinsames Anliegen formuliert: Der dezidierte Bezug auf den eigenen Lebensraum. Nach dem Siegeszug der ungegenständlichen Kunst ist die Beschäftigung mit der äusseren Wirklichkeit wieder als Ausgangspunkt für die künstlerische Tätigkeit möglich geworden. Es ist die Suche nach einer direkten Beziehung zur Welt, nach einer neuen, realeren Wirklichkeit.

Auf formaler Ebene führt das zum Einsatz neuer Materialien, zur Auflösung des festen Werkbegriffes, zur Konzeptualisierung der Kunst und zu einer offenen künstlerischen Praxis. Inhaltlich bedeutet das eine Beschäftigung mit der eigenen Kultur, dem eigenen Bildvorrat, den privaten Erinnerungen, der nächsten Umgebung sowie der eigenen Person in ihrer psychischen Existenz. Geradezu programmatisch reflektieren Roman Signer und Bernard Tagwerker in ihrem «Säntis-Projekt» diese Auseinandersetzung.

### **Die Suche nach archetypischen Landschaftsformen**

Bernard Tagwerker wird bald darauf beginnen, seine Säntis-Bilder zu übermalen und damit einen Schlussstrich unter eine intensive Auseinandersetzung zu ziehen. 1976 verlässt er St. Gallen und die Schweiz und wandert für zehn Jahre nach New York aus. Verbunden damit ist ein eigentlicher künstlerischer Neuanfang. Roman Signer dagegen verfolgt den hier eingeschlagenen Weg weiter. Zwar wird er nie mehr so explizit auf einen konkreten Berg hinweisen, durchaus aber Elemente wieder aufnehmen, die das «Säntis-Projekt» wesentlich prägen: Einerseits lässt ihn die Realisierung einer Skulptur auf Zeit einen neuen Skulpturbegriff definieren, andererseits werden gerade auch die Ballone und die in ihnen sehr poetisch verkörperte Sehnsucht nach der Aufhebung der Schwerkraft zu einem immer wiederkehrenden Motiv im Werk des Künstlers. Vor allem aber bleibt die konsequente Entwicklung der künstlerischen Arbeit aus dem eigenen Umfeld heraus für Roman Signer wesentlich. Das «Säntis-Projekt» hat den geografischen Rahmen abgesteckt, in dem sich sein künstlerisches Werk entfaltet. Die Landschaft der näheren Umgebung wird dem Künstler zur «Seelenheimat» (R. S.). Die Auseinandersetzung damit geht aber über die Hommage an die heimatliche Landschaft hinaus. Sie basiert auf einer genauen Beobachtung von Naturvorgängen und auf dem Wunsch, diesen eine aktive Rolle im Gestaltungsprozess einzuräumen. Die Natur ist für Signer eine absolute Größe. Auf sie bezieht er sich stets, auch dann, wenn er seine Versuche im Atelier oder in einer leeren Fabrik unternimmt. Ausgangspunkt ist immer eine spezifische Situation, die er entweder vorfindet oder sich selbst als Versuchsanordnung schafft. Im künstlerischen Laborraum experimentiert er mit Utensilien des täglichen Gebrauchs, in der Landschaft sucht er immer wieder dieselben Orte auf, die er kennt und die ihm vertraut sind: Der Wasserfall, der Fluss, die Brücke und auch der Berg verlieren mit der Zeit den Reiz des Aussergewöhnlichen. Roman Signer benutzt sie als natürliche Versuchsanordnungen mit Modellcharakter, so dass das Spannungsfeld von persönlichem Bezug und ideal-typischem Ort seine Werke prägt. Signer denkt sich für diese Orte Ereignisse aus, die unter Einwirkung von Feuer, Wasser oder Wind einen sinnlich erfahrbaren Verlauf nehmen. Besondere Bedeutung kommt dabei auch der Schwerkraft zu. Als eine exemplarische Naturgewalt ist sie insbesondere für die Werke relevant, welche sich in gebirgiger Landschaft realisieren oder in

2 Andreas Renatus Högger,  
Die drei Felsstürze vom  
11. Oktober 1844, beobachtet  
vom Grunde, 1844, Aquarell  
und Feder auf Papier,  
45,8×34 cm, Kunstmuseum  
St. Gallen.



3 Roman Signer, *Bergsturz*,  
1987, Holzkonstruktion  
mit Schnurzug und Verschluss-  
mechanismus, Steine,  
275×140×425 cm, Friedrichs-  
hafen, Städt. Bodensee-Mu-  
seum.

entsprechenden Situationen im Atelier simuliert werden. Gleichzeitig provoziert sie aber im Künstler auch ein grosses kreatives Potential, sie nicht nur als elementare Kraft einzusetzen und damit physikalische Gesetzmässigkeiten zu bestätigen, sondern mit poetischen Mitteln gegen sie anzutreten: «Bei der Schwerkraft gibt es immer zwei Möglichkeiten: tun lassen oder überwinden. Die Dinge hinunterlassen oder aufsteigen lassen. Aber es gibt vielfältige Möglichkeiten, mit diesen Vorgaben zu spielen.»<sup>3</sup> Nicht selten finden sich beide in einer Aktion verbunden, und das Wechselspiel der Kräfte bekommt zuweilen existentielle Bedeutung: 1983 lässt Signer einen roten Ballon vor einem Wasserfall entlang einer Schnur in die Höhe steigen und dokumentiert mit der Filmkamera das mühsame Vorwärtskommen gegen den Luftdruck des stürzenden Wassers. Im Schwebezustand auf halber Höhe halten sich die beiden Kräfte die Waage. – Gibt es ein schöneres Sinnbild für die Kunst im Spannungsfeld zwischen dem Höhenflug der Poesie und den Bindungen elementarer Bedingungen?

#### Zwischen Spannung und Bewegung

Die Bergprojekte von Roman Signer werden von denselben sich widerstreitenden Kräften bestimmt. So entbehrt es nicht einer besonderen Spannung, wenn Signer und Tagwerker das Säntis-Massiv als schwebendes Bild erscheinen lassen, in dem sowohl die Enge des Gebirges als auch die lastenden Gesteinsmassen aufgehoben sind. Dem gegenüber steht ein anderes Werk, das sich deutlich vom «Säntis-Projekt» unterscheidet: 1987 wird Roman Signer zur Teilnahme an einer Ausstellung im Städtischen Bodensee-Museum Friedrichshafen eingeladen.<sup>4</sup> Im Zentrum dieser Ausstellung stehen die Zeichnungen und Aquarelle, die der St. Galler Künstler Andreas Renatus Högger (1806–1854) in den Jahren 1843–1845 von den verschiedenen Stadien der Felsstürze bei Felsberg am Calanda-Massiv angefertigt hat. Die Beschäftigung mit diesem gewaltigen Naturereignis regt Roman Signer dazu an, eine sinnliche Umsetzung dessen zu versuchen, was Högger bei diesen Felsstürzen erlebt haben könnte. Er löst sich von der historischen Person und gewinnt statt dessen eine allgemeine, für den heutigen Betrachter nachvollziehbare Erfahrung. Er ist wohl berührt von der Liebe und Exaktheit, mit der Högger die spannungsvollen Momente an den Abrissstellen festhält, und fasziniert haben ihn sicher auch die Blätter, in denen der Künstler des 19. Jahrhunderts mit seinen Mitteln das Ereignis des Felssturzes selbst festhält, ja es geradezu insze-



niert. Roman Signer weiss, dass ihm heute ganz andere Mittel zur Verfügung stehen würden, ein solches Spektakel zu dokumentieren. Statt einer filmischen Aufzeichnung holt er aber den Bergsturz als ein sinnlich erlebbares Ereignis ins Museum: Er baut aus Holz eine schiefen Ebene. Am oberen Ende montiert er eine bewegliche Klappe, unten führt er die Fläche in einen kleinen Auslauf. Er füllt oben Steine ein, die er zuvor im Calanda-Massiv gesammelt hat. Nach einem heftigen Ruck an einem Drahtseil öffnet sich die Klappe und die Steinmassen donnern mit gewaltigem Getöse hinab. Nach wenigen Sekunden ist die Aktion vorbei. Was bleibt ist der Haufen Steine, der, wie in jedem anderen Bergsturz auch, an das Ereignis erinnert.

Die Aktion beschränkt sich hier, wie so oft, auf einen äusserst kurzen Moment. Was aber ist davor und danach? Roman Signer unterscheidet in diesem Werk wie in vielen anderen Aktionen drei Zustände, die jeder für sich die Skulptur auf eigene Weise definieren und damit neue Vorstellungen von Skulptur schaffen: Es gibt den Zustand vor der Aktion mit den gesammelten Steinen oben als grosses Energiepotential; es gibt den Moment der Entladung, in der die ganze Energie frei wird; und es gibt den Endzustand, in dem der ganze Vorgang als Erinnerung aufgehoben ist. Jeder dieser Zustände kann herausgegriffen und als autonome Skulptur betrachtet werden, da in jedem Zustand der ganze Vorgang mindestens potentiell enthalten ist: Die erste Stufe weckt Erwartungen und provoziert Mutmassungen über die möglichen Veränderungen: In Gedanken beginnt man die Aktion durchzuspielen und Spekulationen über deren Verlauf anzustellen. Die zweite Stufe ist der dynamische Moment des Übergangs von einem Zustand in den anderen. Die Veränderung, welche die Skulptur durch verschiedene Gesetzmässigkeiten und auch durch wenig steu-

<sup>4</sup> Roman Signer im Calanda-Massiv während der Vorbereitung für die Arbeit «Bergsturz» 1987.

erbare Ereignisse erfährt, wird dabei als bildnerischer Gestaltungsprozess angenommen. Die dritte Stufe schliesslich ist der Zustand danach. Dem Ausstellungsbesucher präsentiert sich meist nur dieses Relikt. Er ist aufgefordert, sich auf Grund der sichtbaren Spuren kraft seiner Vorstellung das Ereignis gedanklich zu vergegenwärtigen.

Der «Bergsturz» hat im Werk von Roman Signer verschiedene Vorfächer, die auf einer ähnlichen Konstellation basieren und für die der Künstler Sand oder Steine verwendet.<sup>5</sup> Er entwickelt hier einen thematischen Zusammenhang, der nicht über das Motiv und nicht über das verwendete Material entsteht, sondern über die im Werk ablaufenden Prozesse. Jede Installation dient letztlich der Visualisierung eines Vorgangs und findet darin ihre Bestimmung. Das im Berg selbst vorhandene Potential gilt es für Roman Signer auszuschöpfen; über dieses Potential definiert er den Berg als eine Modellsituation für seine künstlerische Arbeit. Das Bild des Berges mag man dabei aus den Augen verlieren, die Wucht, mit der die Steine hier in unseren Erfahrungsraum donnern, lässt uns aber die Macht und die Kraft des Berges nicht mehr vergessen.

## Zusammenfassung

Als Arbeit mit den verschiedenen Elementarkräften lässt sich das künstlerische Werk von Roman Signer beschreiben: Feuer, Wasser, Luft und Erde spielen in seinen Skulpturen auf Zeit eine fundamentale Rolle. Einfache, stets wiederkehrende Requisiten dienen dazu, besondere aktionistische Ereignisse sichtbar zu machen. Der Künstler und die Kunstkritik finden so zu einem neuen, immateriellen Skulpturbegriff. Die alpine Bergwelt ist nicht nur Schauplatz vieler seiner Aktionen, sie ist auch immer wiederkehrender Bezugspunkt in Signers Werk, das bisher kaum im Zusammenhang mit besonderen Vorstellungen von Landschaft und Natur diskutiert wurde, das aber durchaus als Beitrag zu der seit den sechziger Jahren wiedererwachten Auseinandersetzung mit der Natur im allgemeinen und mit dem Bild des Berges im besonderen gesehen werden kann.

## Résumé

L'artiste Roman Signer (né en 1938) utilise dans ses travaux différentes forces élémentaires: le feu, l'eau, l'air et la terre jouent un rôle fondamental dans ses sculptures éphémères. Des objets d'une grande simplicité, utilisés de manière récurrente, servent à mettre en évidence différents types d'actions (les «Ereignis-

se»). L'artiste et la critique d'art sont ainsi amenés à définir un nouveau concept de sculpture, un concept immatériel. Le monde alpin n'est pas seulement le lieu de nombre de ces actions. C'est aussi une référence constante qui, même si elle n'a jamais été mise en rapport jusqu'à ce jour avec certaines représentations du paysage et de la nature, peut sans nul doute être analysée comme une contribution au renouveau d'intérêt – dès les années soixante – pour la nature en général et pour l'image de la montagne en particulier.

## Riassunto

L'opera di Roman Signer è descrivibile come lavoro con le diverse forze elementari: fuoco, acqua, aria e terra rivestono un ruolo fondamentale nelle sue sculture che mutano nel tempo. Semplici requisiti, ricorrenti, servono a rendere visibili determinati processi evolutivi. L'artista e la critica d'arte giungono così a coniare un nuovo concetto di scultura immateriale. Il mondo alpino non è soltanto lo scenario di molte sue «azioni», ma pure un punto di riferimento ricorrente nell'opera di Signer, opera che finora non è quasi mai stata discussa in relazione a precise rappresentazioni del paesaggio e della natura, ma che invece può benissimo essere intesa come contributo all'interesse per la natura in generale – ride statosi soltanto a partire dagli anni '60 – e per l'immagine della montagna in particolare.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> ROMAN SIGNER und BERNARD TAGWERKER, Ausstellungskatalog, Ed. Buchmann, St. Gallen o.J.

<sup>2</sup> Vgl. dazu ROLAND WASPE, *Spuren der Zeit. Zur kunsthistorischen Situierung der Skulptur von Roman Signer*, in: Roman Signer. Skulptur. Werkverzeichnis 1971 bis 1993, Ausstellung Kunstmuseum St. Gallen, München/Stuttgart 1993, S. 16.

<sup>3</sup> Roman Signer in einem Gespräch mit Wolfgang Kos, in: *Alpenblick – Die zeitgenössische Kunst und das Alpine*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Wien, Wien 1997, S. 207.

<sup>4</sup> *Das Unglück am Calanda. Andreas Renatus Högger, Roman Signer, Rolf Hauenstein*, Städtisches Bodensee-Museum, Friedrichshafen 1987.

<sup>5</sup> Vgl. dazu LUTZ TITTEL, *Sand und Stein. Zu einer Werkgruppe von Roman Signer*, in: Signer 1993 (wie Anm. 2), S. 26–34.

## Abbildungsnachweis

1, 3, 4: Aus: Signer 1993 (wie Anm. 2). – 2: Aus: Das Unglück am Calanda 1987 (wie Anm. 4), S. 15.

## Adresse des Autors

Stephan Kunz, lic.phil.I, Nägelistrasse 17, 5430 Wettingen