

<b>Zeitschrift:</b>	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
<b>Herausgeber:</b>	Parkett
<b>Band:</b>	- (1995)
<b>Heft:</b>	45: Collaborations Matthew Barney, Sarah Lucas, Roman Signer
 <b>Artikel:</b>	Roman Signers skulpturale Ereignisse = Roman Signer's sculptural events
<b>Autor:</b>	Bitterli, Konrad / Schelbert, Catherine
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-680968">https://doi.org/10.5169/seals-680968</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:** 04.02.2026

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

# Roman Signers

«Ich habe vielleicht einen anderen Skulpturbegriff. Der hat sich allmählich durch meine

## skulpturale

Aktionen entwickelt. Ich habe mich dabei immer als Bildhauer verstanden. Es geht im-

## Ereignisse

mer um Probleme im Raum, das Geschehen im Raum, Zeitabläufe.» Roman Signer<sup>1)</sup>

Eine mit Schutanzug und Helm bewehrte Figur beugt sich tief über ein Metallfass und löst gleichzeitig mit dem Fuss eine Zündung aus. Eine heftige Explosion, fontänenartig schießt weisse Farbe empor, verspritzt Helm und Anzug und beraubt die Figur der Sicht durchs Visier... Ein rätselhaftes, absurdes Ritual, ein Akt destruktiver Selbstblendung? Tatsächlich handelt es sich um eine Aktion des Künstlers Roman Signer.

PORTRÄTGALERIE lautet der Titel einer 1993 entstandenen Arbeit in der Anordnung von vier eben solchen Fässern. Die explodierenden Farben sind längst eingetrocknet. An der Wand sind gerahmte Schwarzweissphotographien zu sehen, je ein «Portrait» des Künstlers, aufgenommen nach jeder Farbexplosion. Die Relikte der Aktion sind zur bleibenden Skulptur verfestigt, das Spielerische des Moments zum beängstigenden Bild erstarrt, das Portrait seines Gesichtes beraubt. Mit heftiger Geste wird die Vorstellung verstaubter Ahnengalerien zum ein dringlichen «Moment-Monument», zur zeitgenössischen Metapher verdichtet.

---

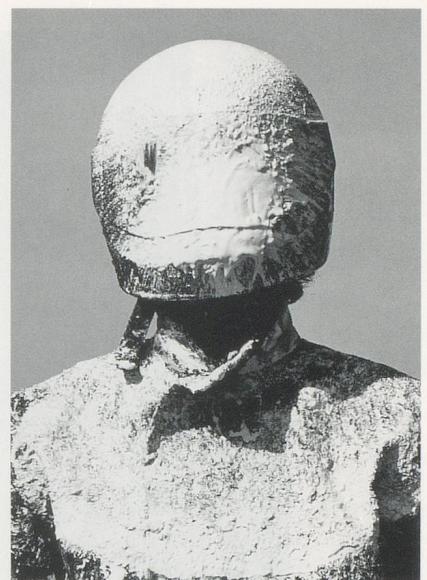
KONRAD BITTERLI ist wissenschaftlicher Mitarbeiter des Kunstmuseums St. Gallen.

Aktion und Skulptur, dynamische und statische Momente in Roman Signers Schaffen sind nicht so sehr als Gegensätze denn als Zustände derselben Werkstruktur zu verstehen, einer Struktur mit einem Potential als Möglichkeit zukünftiger, energetischer Veränderungen, der Transformation als moment hafte Gestalt und dem Relikt als Spur vergangener Ereignisse. Die skulpturale Form, das an sich statische Objekt im Raum, wird in Signers Werk durch die Dimension Zeit erweitert, gleichsam «verflüssigt». Das Sichtbarmachen von Prozessen bestimmt seinen Skulpturbegriff im Sinne künstlerischer Positionen der sechziger und siebziger Jahre. Diese Traditionen, welche in der Durchdringung von Raum und Zeit und der Dematerialisierung des Werkes in temporale Strukturen die Gesamtorganisation von Skulptur grundlegend verändert haben, erneuert Roman Signer für die Gegenwart, indem er neben dem statischen Objekt den Moment selbst als skulpturalen Vorgang definiert.

Roman Signers Schaffen setzt zu Beginn der siebziger Jahre mit Werken ein, die mit beinahe wissenschaftlicher Akribie Naturphänomene visualisieren. In seiner künstlerischen Recherche, einer Art plastischer Grundlagenforschung, widmet er sich

ROMAN SIGNER, PORTRÄTGALERIE, 1993

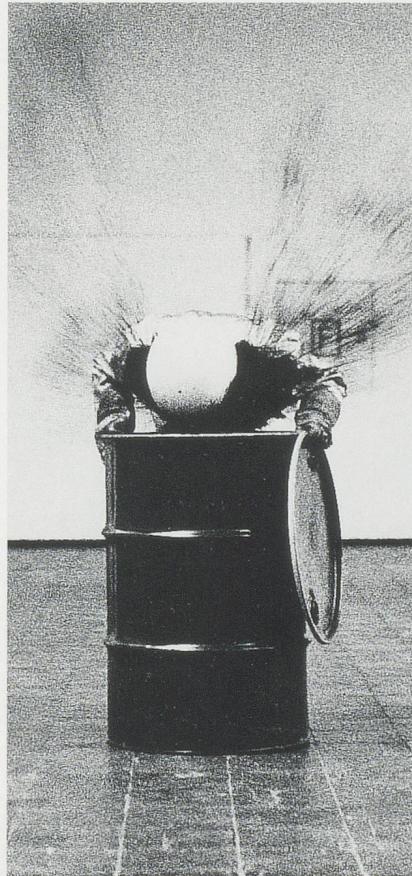
(PHOTOS: STEFAN ROHNER)



den der Natur innenwohnenden Kräften, den Energiepotentialen der uns umgebenden Dinge wie Sand, Stein oder Wasser. So sammeln die Kunststofftrichter des REGENFELDES (1975) den Niederschlag in schmalen Metallbehältern und drücken mittels Verdrängung Holzschwimmer und Trichter nach oben. Im Außenraum platziert, wird die Arbeit zum spielerischen Messgerät, das Veränderungen natürlicher Kräfte im zeitlichen Verlauf sichtbar macht. Die Kraft des Regens, ganz allgemein die Kräfte der Natur werden nicht als normierte Massenzahlen oder abstrakte Energivektoren, sondern in ihrer konkreten Dinghaftigkeit evident. Im musealen Raum wiederum bleiben dieselben Vorgänge als Potential in der künstlerischen Versuchsanordnung gedanklich präzise wahrnehmbar. Neben solchen die Zeit-

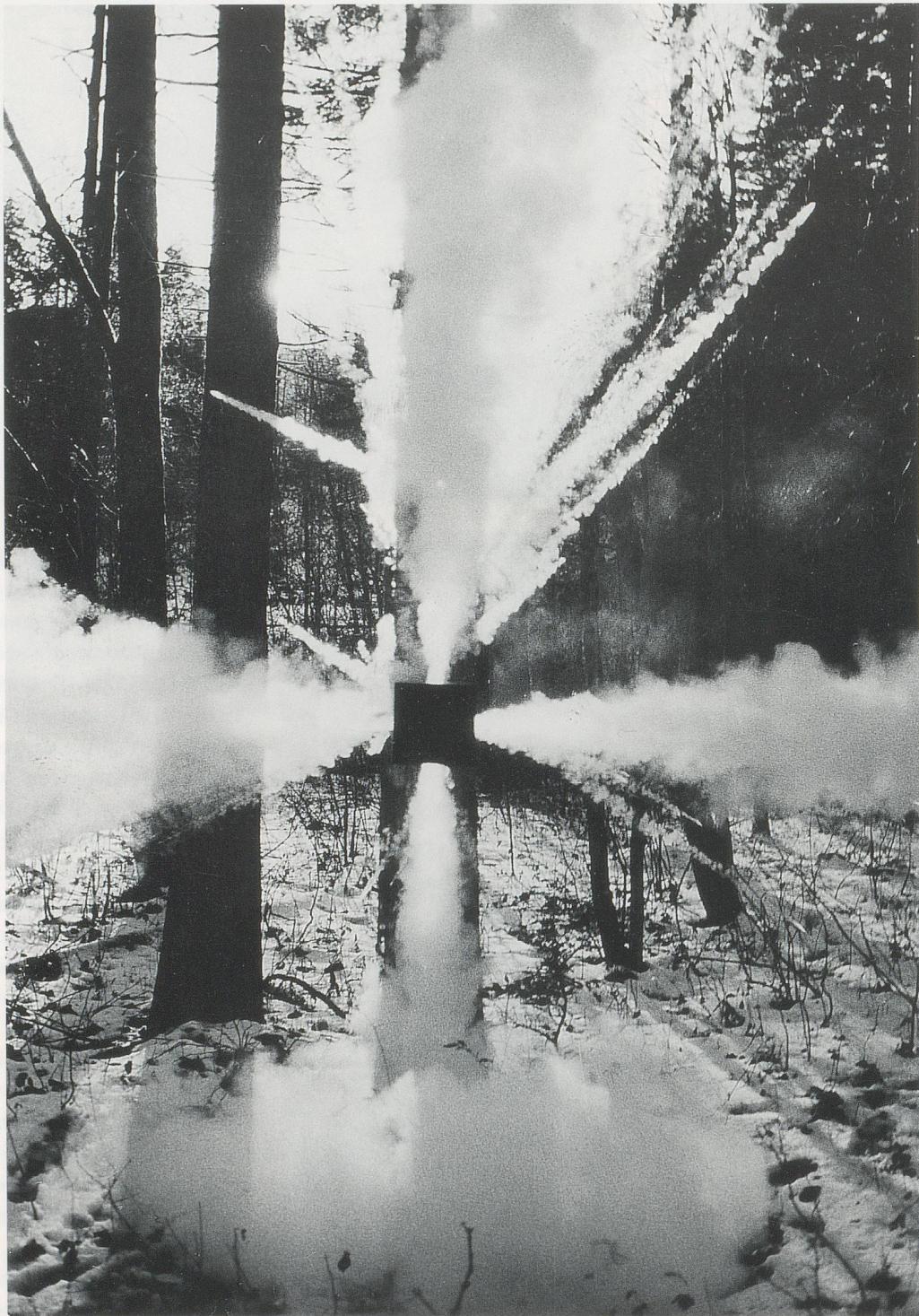
dimension dehnenden Werken entstehen momenthaft Strukturen mit Hilfe von Zündschnüren oder Explosionen wie RAUCHKREUZ (1975) oder WASSERSÄULE (1976). Gemeinsam ist diesen frühen Arbeiten die ausgesprochene Kargheit der wenigen, immer wieder verwendeten Materialien und Gegenstände – neben den Elementen Wasser, Sand oder Stein auch Ballone, Tische, Hocker, Fässer usw. – sowie die Visualisierung energetischer Potentiale. Diese wirken als wesentliche formbildende Momente im Werk: Natur als Werkstoff und Partnerin im Schaffensprozess zugleich: «Ich mache viele Objekte nur halb fertig und will dann, dass die Natur weitermacht, irgendwie mit hineinfliest und sich manifestiert. (...) Ich spiele in und mit der Natur.»

Seine ephemeren Skulpturen hat Roman Signer seit Beginn stets



*Roman Signer*

ROMAN SIGNER, RAUCHKREUZ, 1975 / CROSS OF SMOKE.



*Roman Signer*

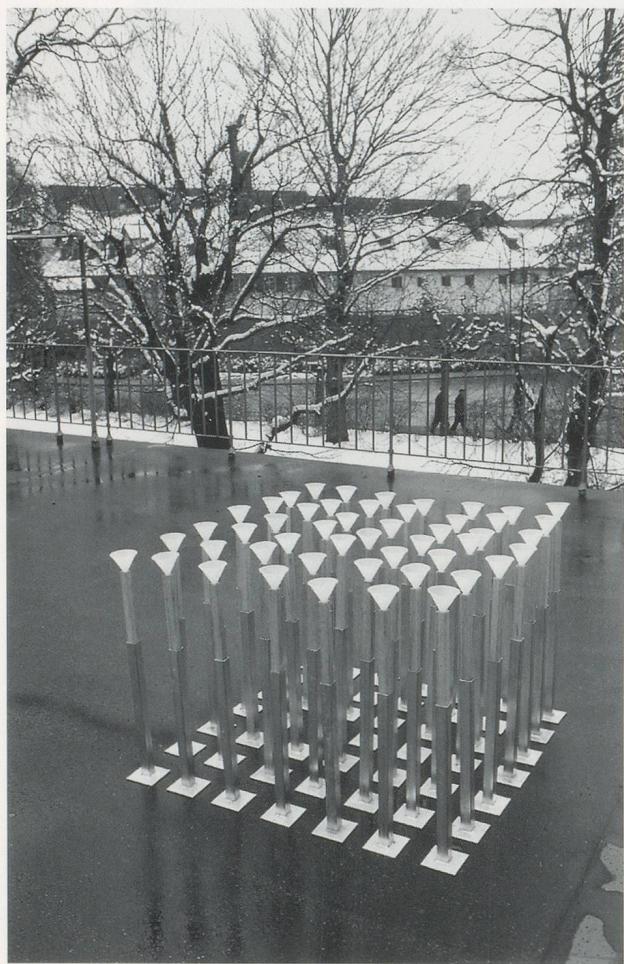
ROMAN SIGNER, WASSERSÄULE, 1976 / WATER COLUMN.

(PHOTO: EMIL GRUBENMANN)



in Film und Video festgehalten, wodurch sich diese Medien zu einem umfangreichen Schaffensbereich verselbständigt haben.<sup>2)</sup> Was als filmische Dokumentation raumzeitlicher Strukturen beginnt, entwickelt sich Anfang der achtziger Jahre zur eigentlichen künstlerischen Handlung, zur Aktion, in welcher der Künstler selbst als Akteur auftritt. Dabei setzt er sich unmittelbar den von ihm entfesselten Naturgewalten aus. Mit diesem konsequenteren Schritt gleichsam «vor die Kamera» gewinnt der bereits vorhandene prozesuale Aspekt gegenüber den anderen Werkzuständen an Bedeutung. In solchen Aktionen – Roman Signer spricht stets von «Ereignissen» – kondensiert das Potential im Augenblick der Explosion, gerinnt Ver-

ROMAN SIGNER, REGENFELD, 1975 / RAIN FIELD.



gangenes im Moment, wird Spielerisches zu Existentiellem, zur Manifestation von Leben angesichts der elementaren Wucht drohender Naturkräfte. Das Herausfordern der Gewalten, die unmittelbare Konfrontation mit der Gefahr hat der Künstler selbst als Sucht diagnostiziert: «*Irgendwie ist es fast wie eine Sucht, ich muss einfach diese Erfahrung machen, ich muss durch diesen Tunnel gehen, durch diese Gefährdung, durch dieses Nadelöhr.*»

Ausgelöst durch die unmittelbare Gefährdung in der Aktion und entscheidend mitgeprägt von konkreten Erlebnissen wie dem Todesfall eines Freundes beim gemeinsamen Kajak-Sport, hat sich Roman Signers gesamtes Œuvre Anfang der achtziger Jahre wesentlich verdichtet und existentiell aufgeladen. Das offenbart sich nirgends so deutlich wie in der umfangreichen Werkgruppe der Kajak-Arbeiten, diesen skulpturalen Metaphern für Lebensreise und Tod, oder der eingangs erwähnten PORTRÄTGALERIE (1993). Solches gilt auch für die zentrale AKTION MIT EINER ZÜNDSCHNUR (1989). Diese leise Raum-Zeit-Skulptur thematisiert nicht nur in äußerst prägnanter Form den Prozess des Weg-Gehens, Roman Signer versteht sie auch als ein metaphorisches Abschiednehmen von Heimat und Vergangenheit nach dem Tod seiner Mutter.<sup>3)</sup>

In Roman Signers Schaffen, in der präzisen Wahl der mit Erlebtem durchdrungenen Gegenstände sowie in den die raumzeitlichen Dimensionen sprengenden Skulpturen, verbindet sich aktuelles plastisches Denken mit subjektiv vollzogenem Leben, bestimmt sich sein Œuvre an der Schnittstelle zwischen zeitgenössischer Plastik und existentieller Chiffre. Diese vermag der Künstler zu verbindlichen Metaphern zu verdichten, zu eindrücklichen Sinnbildern menschlicher Verstrickungen am Ende des 20. Jahrhunderts.

1) Alle Zitate des Künstlers stammen aus einem Gespräch mit Lutz Tittel, in Kat. *Treffpunkt Bodensee*, Städt. Bodensee-Museum, Friedrichshafen 1984, S. 83–93.

2) Neben Skulptur, Aktion, Film und Video wäre noch die Zeichnung als weiterer Werkstrang zu nennen. Vgl. dazu Konrad Bitterli, «Grundlagen skulpturalen Denkens», in Kat. *Roman Signer Skulptur*, Kunstmuseum St. Gallen, 1993, S. 36–60. Derselbe Katalog enthält ein Werkverzeichnis des Künstlers bis 1993.

3) Der Artikel von Max Wechsler, S. 144 dieser Ausgabe, befasst sich eingehend mit der hier angesprochenen Aktion.

KONRAD BITTERLI

# Roman Signer's

*Perhaps I have a different concept of sculpture.*

## Sculptural

*It's one that has developed in the course of my actions. I've always thought of myself as a sculptor*

## Events

*The problems are always related to space, to events in space, to temporal processes.* Roman Signer<sup>1)</sup>

A modern-day knight in a protective suit and a visored helmet ignites a fuse with one foot, while bending deep over a metal barrel. A violent explosion ensues; a fountain of white paint shoots up into the air, spattering helmet and suit and obstructing the figure's vision. An enigmatic, absurd ritual? A destructive blinding of the self? What we have here is a description of one of Roman Signer's actions.

PORTRAIT GALLERY (1993) is the title of a work that comprises a row of four barrels. The exploded paint has long since dried up. Framed, black-and-white photographs on the wall are portraits of the artist taken after each explosion. The remains of the action have solidified into an enduring sculpture, the playful act of the moment has been frozen into a frightening image, the portrait has been robbed of

its face. A vehement gesture transforms the idea of a moth-eaten gallery of ancestral portraits into an urgent "monument of the moment," into a contemporary metaphor.

Action and sculpture, dynamics and stasis in Roman Signer's oeuvre do not oppose each other but are rather different states of the same structure. It is a structure that displays the potential of future, energetic change; it is transformation as transient shape; it is detritus as traces of past events. The sculptural form in Signer's oeuvre, the static object in space, is expanded—liquefied, as it were—to include the dimension of time. The visualization of process is a defining element in a concept of sculpture that recalls the artistic positions of the sixties and seventies. The mutually blurred boundaries of time and space and the dematerialization of the artwork into temporal structures, characteristic of these traditions, profoundly changed the entire organization of

---

KONRAD BITTERLI is curator at the Kunstmuseum St. Gall, Switzerland.

sculpture. Roman Signer has given them an equally profound and contemporary impact by defining not only the static object but also the moment itself as a sculptural process.

Roman Signer's oeuvre in the early seventies began with works that visualize natural phenomena with near-scientific precision. His artistic research into fundamental principles of plastic art was devoted to the nature of immanent forces, to the potential energy inherent in the elements of our environment—in sand, stones, or water. Thus, the narrow metal bases with plastic funnels in *RAIN FIELD* (1975) collect the precipitation until the rising water gradually displaces the funnels and the wooden floats. Seen outdoors, this work acquires the aspect of a playful measuring device that makes visible the changes in natural forces over the course of time. Natural forces—in this case, the rain—are not reduced to standardized forms of measurement or to abstract vectors of energy but are instead manifested in their unmistakably physical materiality. In the museum space, these same processes are precisely perceptible as potential manifestations of an experimental artistic construct. In addition to works which expand the dimension of time, Signer also produced structures of the moment with the help of fuses or explosions, as in *SMOKE CROSS* (1975) or *WATER COLUMN* (1976). Common to these early works is the explicitly restrictive choice of materials and objects used over and over again—water, sand, stone, balloons, tables, stools, barrels, and so on—as well as the visualization of potential energies. These elements are essential to the evolution of Signer's work. Nature is both his material and his partner in the process of creation: “*I leave many of my objects half finished so that nature can do the rest, so that it flows somehow into the work and becomes manifest. (...) I play in and with nature.*”

Signer has kept a record of all his ephemeral sculptures on celluloid or tape; these records now form a substantial, self-contained branch of his oeuvre.<sup>2)</sup> What started out as the filmed documentation of time-space structures developed in the early eighties into independent artistic acts and actions in which the artist himself appears as the actor. He subjects himself directly to the natural forces unleashed

by his actions. This logical move “stage center” heightens the significance of the processual aspect of his work in contrast to the other, nonprocessual states of his pieces. In these actions—Signer calls them “events”—potential is compressed into the moment of explosion, the past coagulates in the split second, playfulness becomes existential, and life is manifested in confrontation with the elemental thrust of natural forces. The challenge of violent forces, the direct encounter with danger has been diagnosed by the artist himself as being “*almost like an addiction. I have to undergo these experiences, I have to go through the tunnel, through the danger, through the eye of the needle.*”

Direct exposure to danger in such actions compounded by concrete experiences, such as the death of a friend while the two were kayaking together, lent an intense focus and an existential charge to Signer's oeuvre in the early eighties. This is most explicit in the extensive group of kayak pieces, sculptural metaphors for life's journey and death, but also in the *PORTRAIT GALLERY* and in one of Signer's key works, *ACTION WITH A FUSE* (1989). This latter, a quiet time-space sculpture, is not only a dramatic embodiment of the process of departure; it is also Signer's own metaphorical leave-taking from his hometown and the past, following the death of his mother.<sup>3)</sup>

Roman Signer's oeuvre—his precise choice of objects charged with personal experience, his sculptures that explode the dimensions of space and time—combines current plastic thinking and subjective living. It emerges at the interface between contemporary sculpture and existential token, uniting them in binding metaphors, in compelling emblems of entangled human life at the end of the twentieth century.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) All quotes are from the artist's conversation with Lutz Tittel in: *Treffpunkt Bodensee* (ex. cat.), Städt. Bodensee Museum, Friedrichshafen, 1984, pp. 83–93.

2) In addition to sculpture, actions, and film, Roman Signer has also produced an oeuvre of drawings. Cf. Konrad Bitterli, “Grundlagen skulpturalen Denkens” in: *Roman Signer Skulptur* (ex. cat.), Kunstmuseum St. Gall, 1993, pp. 36–60. This catalogue also contains a complete listing of Signer's oeuvre through 1993.

3) For a detailed description of this piece, see Max Wechsler's article in this issue, p. 147.