

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1995)

Heft: 45: Collaborations Matthew Barney, Sarah Lucas, Roman Signer

Artikel: Roman Signer : skulpturale Versuchsanordnungen = sculptural laboratory experiments

Autor: Doswald, Christoph / Schelbert, Catherine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680969>

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: 21.02.2026

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

CHRISTOPH DOSWALD

SKULPTURALE VERSUCHS- ANORDNUNGEN

ROMAN SIGNERS PROTO- WISSENSCHAFTLICHE METHODIK

Was haben wir als Kinder nicht alles angestellt, um die Welt zu erkunden. Steine und Tannzapfen liessen wir gleichzeitig von Brücken fallen – welches Objekt erreicht zuerst den Boden? Wir steckten trockene Wiesen neben den Bahngleisen in Brand – wie reagieren Ameisen und Heuschrecken auf die tödliche Gefahr? Wir bastelten Heissluftballone und liessen sie steigen – warum nur ist heisse Luft leichter als kalte?

Unsere Kenntnisse der Naturwissenschaften waren rudimentär, unsere Vorgehensweise unbelastet und naiv, unsere Neugier grenzenlos. Und oft genug missrieten die Versuche gründlich. Doch wir wollten den eigenen empirischen Beweis antreten, wollten ungeachtet der physikalischen und chemischen Vorarbeiten, welche die Wissenschaft in Jahrhunderten geleistet hat, uns ein persönliches Bild von den

CHRISTOPH DOSWALD ist Kunstkritiker und Ausstellungsmacher. Er lebt in Baden, Schweiz.

Zusammenhängen machen, Ursache und Wirkung selbst erfahren, die Geheimnisse der Welt aus uns heraus begreifen.

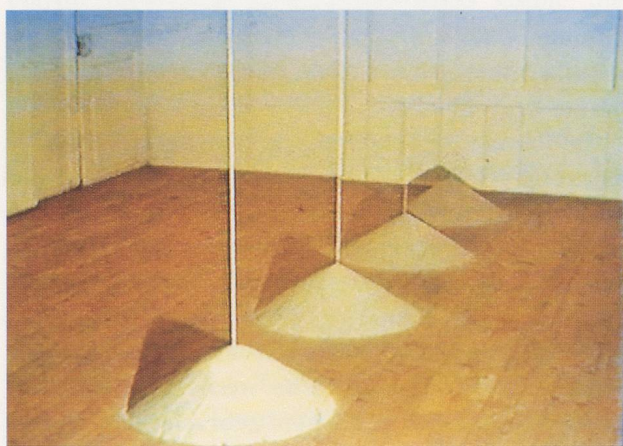
In Roman Signers skulpturalen Arbeiten steckt ein vergleichbarer Forschergeist, der das, was die positivistische Gesellschaft längst als gegeben betrachtet, von neuem auf die Probe stellt. Für ihn ist die Normalität der wissenschaftlichen Logik künstlerische Herausforderung und Anlass für eigene Feldstudien mit ästhetisch-aktionistischen Vorzeichen: Kommune Esstische werden mittels Feuerwerkskörpern zum Fliegen gebracht, Holzkisten fallen von Brücken und zerbersten beim Aufprall in tausend Fragmente. Der Künstler rennt mit einer Rakete um die Wette oder bringt Dynamit in einem Baggersee zur Explosion. Er verwandelt Sandkegel durch das Zünden von Sprengkapseln in Krater oder bläst einen Ballon unter dem Eis eines gefrorenen Weihers auf, so dass die Auftriebskraft der fragilen, gasgefüllten Gummihülle die Eisdecke durchbricht.

Beim Ablauf seiner skulpturalen Versuchsanordnungen verfährt Signer nach einer strengen Methodik. Die Tests gliedern sich in drei Aggregatzustände – das Vorher, die Aktion und das Nachher –, die minutiös mit Photos, Video und Film dokumentiert werden. Die Dokumente geraten selbst zum Werk, weil sich einerseits das Prozesshafte seiner skulpturalen Experimente eben nur in chronologischen Abbildungen festhalten lässt und sich andererseits die ursprüngliche Werkanordnung durch den einmal in

Gang gesetzten, irreversiblen Prozess selbst zerstört. Dass Signer die bei seinen Arbeiten verwendeten Materialien, den Ort der Aufführung, die zur Wirkung kommenden Kräfte und die Aktionsdauer in einem stereotypen Versuchsprotokoll aufzeichnet, mag als weiteres Indiz für seine protowissenschaftliche Vorgehensweise gelten – darin unterscheidet sich der Künstler kaum vom Laboranten in herkömmlichen Forschungsanstalten. Einzig die Aus-

behn. Kajak, Fahrrad, Stuhl und Tisch werden in seinen Versuchen ebenfalls regelmässig auf die Probe gestellt. Im Gegensatz zum analysierenden, am unmittelbaren Versuch nicht beteiligten Wissenschaftler instrumentalisiert der Künstler schliesslich auch noch seine eigene Person und gerät damit zum konstituierenden Bestandteil des Experiments. Manchmal benutzt er die Ausstellungsbesucher als Versuchskarnickel und stellt sie in den Dienst seiner

ROMAN SIGNER, SANDKEGEL, 1988, Super-8-Film.



wertung der erzielten Resultate überlässt Signer dem Betrachter. Rezeption und Interpretation sind Aufgabe des Wissenschaftlers, nicht des Künstlers.

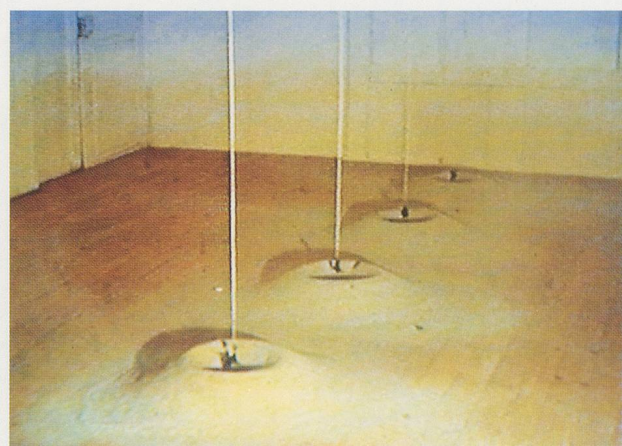
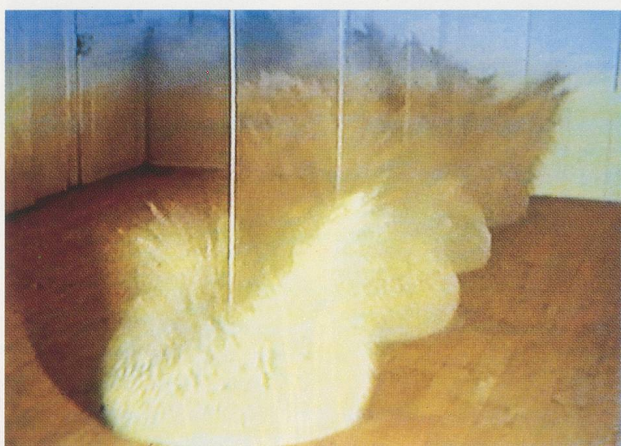
So unterschiedlich seine skulpturalen Versuchsanordnungen sein mögen, so charakteristisch ist auch, dass Signer schon seit über zwanzig Jahren mit einem klar definierten Material-Vokabular arbeitet, das er fortwährend variiert: Wasser, Sand, Luft und Sprengstoff erweisen sich als gängigste Werkvoka-

Experimente. So installierte Signer verschiedentlich regelrechte Zeitbomben in Ausstellungen, ohne dem Publikum den Zeitpunkt der Explosion bekanntzugeben. Die Unsicherheit der Besucher, deren Angst und der Respekt, den sie dem Werk entgegenbringen, hat nicht nur rezeptiven Charakter – wenn zum Werk physische Distanz gehalten wird, gerät die existentielle Besucherreaktion zum Bestandteil der Werkaura.

Signers Methodik könnte in diesem Kontext also durchaus als hinter sinnige Appropriation wissenschaftlicher Methodologien gelesen werden. Doch seinen Versuchsanordnungen eignet weder eine wissenschaftskritische noch eine wissenschaftsfeindliche Haltung. Sein Tun verfolgt keinerlei funktionelle Ziele, soll nicht in einen Produktionsprozess münden. Und: Die Versuche, obwohl minutiös vorbereitet und durchgeführt, finden selten hinter ver-

so sind die Vorliebe für das bisher Unerfahrene, das Interesse am Paradoxen und die Obsession durch das Allusorische, vor allem aber die Hingabe an energetische Prozesse augenfällig. Gerne nimmt er die Dinge nämlich beim Wort, überhöht ihre Begrifflichkeit, lässt deren Signifikanz oft einer humorvollen Neu-Sicht anheimfallen oder entwickelt durch die Dekontextualisierung seiner Werkvokabeln erfinderische Lösungen: das Kajak ist Schlitten oder

ROMAN SIGNER, CONES OF SAND, 1988, Super-8 film.



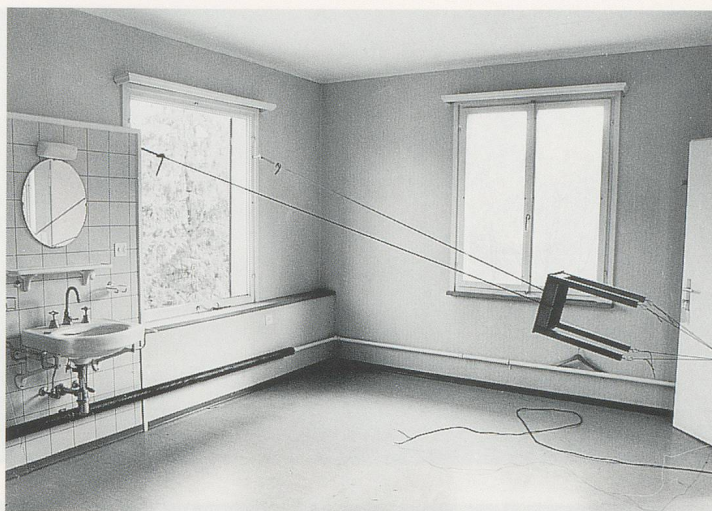
schlossenen Türen statt, der Künstler kennt weder Patentschutz noch Geheimhaltungsklausel. Seine Werke entspringen zunächst einmal einer Haltung, die geprägt ist von einer unerhörten persönlichen Neugier. Erst in zweiter Instanz zielen die skulpturalen Versuchsanordnungen auf die Kunstöffentlichkeit, wo sie allerdings um so vehementer in die Wahrnehmungsmechanik der Betrachter eingreifen.

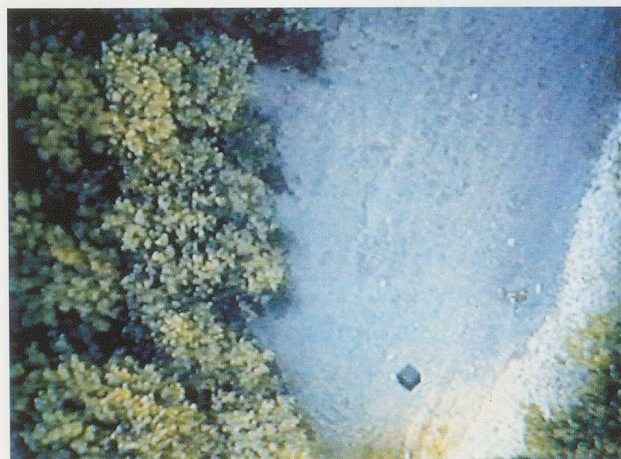
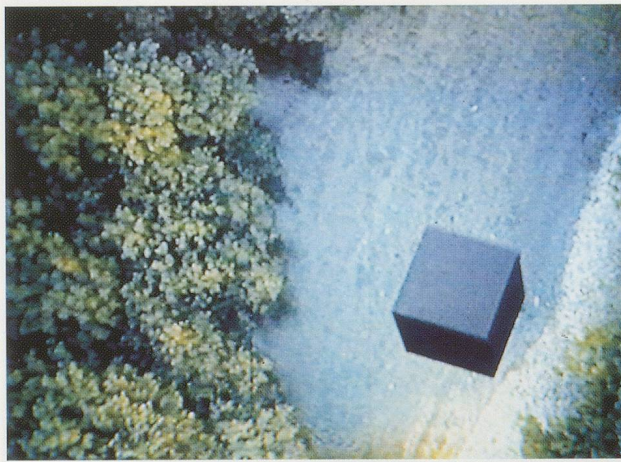
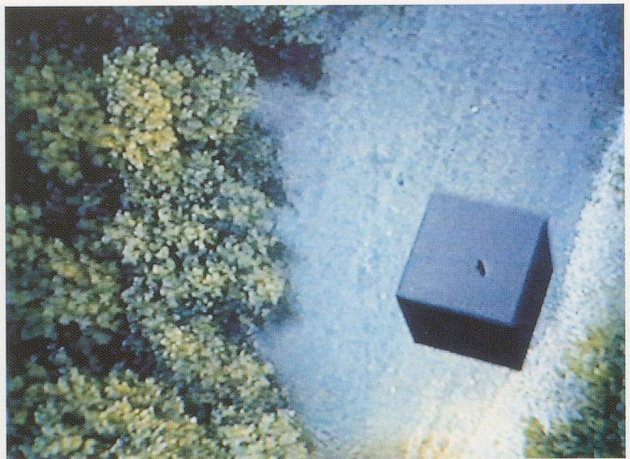
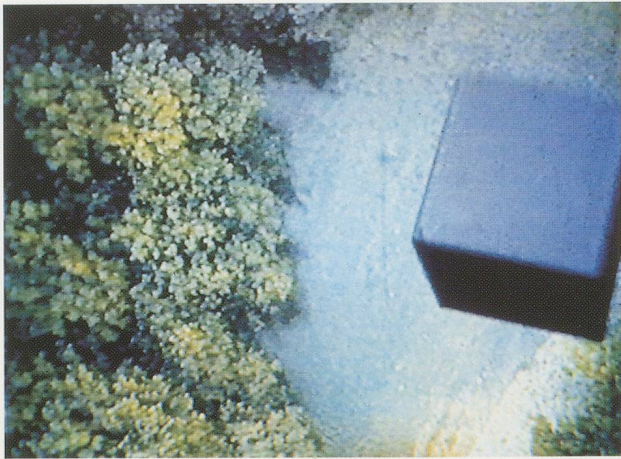
Müsste man Signers Forschungsansatz benennen,

Geschoss, der Tisch dient sowohl als Flugobjekt wie auch als herkömmliche, statische Unterlage. Form, Funktion und Rezeption der alltäglichsten Dinge müssen sich in Signers Versuchsanordnungen neu beweisen – genauso, wie der Beobachter seiner Arbeit gezwungen wird, die für gültig befundenen Wahrnehmungsmuster einer erneuten Prüfung zu unterziehen, das Wesen der Dinge, der Technik und der Natur nochmals zu hinterfragen.

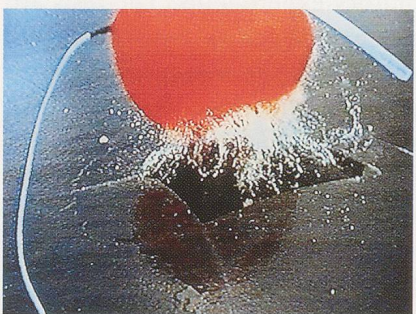
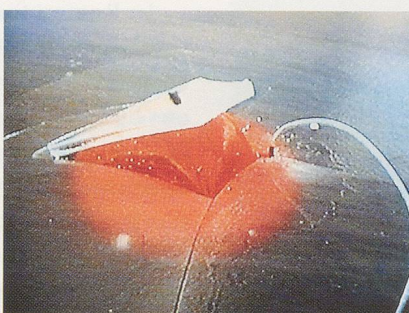


ROMAN SIGNER, AKTION 1987, Viper Kulturpanorama Luzern, 14 Tonklöße, Sprengkapseln, Batterien, Auslöseknöpfe /
ACTION, 14 clay bricks, explosive charges, batteries, release buttons. (PHOTO: STEFANO SCHRÖTER)





ROMAN SIGNER, *FALL VON DER BRÜCKE*, 1980, *Super-8-Film* / *FALLING FROM A BRIDGE*.



ROMAN SIGNER, BALLON UNTER EIS, 1988 / BALLOON UNDER ICE. (SUPER-8-FILM: PETER LIECHTI)

CHRISTOPH DOSWALD

SCULPTURAL LABORATORY EXPERIMENTS

THE METHOD IN ROMAN SIGNER'S PYROTECHNIC MADNESS

Oh, the things we did as children in order to explore the world! We dropped stones and pine cones from a bridge—which object hits the ground first? We set fire to dry meadows next to the railroad tracks—how do ants and grasshoppers react to mortal danger? We made hot air balloons and watched them soar—what ever makes hot air lighter than cold?

Our knowledge of the natural sciences was rudimentary, our approach unencumbered and naive, our curiosity unbounded. And as often as not our experiments failed miserably. But we wanted to gather our own empirical evidence; we wanted to make our own personal discovery of connections regardless of the physical and chemical ground prepared by centuries of scientific research; we wanted to explore cause and effect by ourselves and acquire our own insight into the mysteries of the universe.

CHRISTOPH DOSWALD is an art critic and free-lance curator who lives in Baden, Switzerland.

In Roman Signer's sculptural pieces there lurks a similar spirit of exploration that puts to the test all over again assumptions long taken for granted as givens by a positivistic society. To him, the self-evidence of scientific logic is an artistic challenge and an opportunity to engage in field studies with an aesthetic actionist bias. Fireworks send ordinary kitchen tables flying through the air; wooden crates dropped off bridges burst into a thousand fragments on impact. The artist races a rocket or explodes a charge of dynamite in the water of an old gravel pit; he transforms sand cones into craters by detonating explosives or fills a balloon with gas under the ice of a frozen pond until the buoyancy of the fragile rubber membrane cracks the ice.

Signer follows a strict procedure in carrying out his sculptural laboratory experiments. The tests are divided into three aggregate states—before, during, and after the action—which are meticulously documented through photography, video, and film. The documents themselves become works because, on one hand, the sense of process inherent in his sculptural experiments can only be recorded chronologically and, on the other, the original composition of the piece self-destructs once the irreversible process sets in. The fact that Signer logs his experiments, always listing the materials used, the place of execution, the forces involved, and the length of the action, is also indicative of his protoscientific approach. His procedure is basically indistinguishable from that fol-

lowed in the conventional laboratories of research institutes, the only difference being that Signer leaves it up to the viewer to evaluate the results. Reception and interpretation are the responsibility of the scientist and not of the artist.

No matter how distinctive each of Signer's sculptural laboratory experiments may be, he has characteristically worked with the same clearly defined vocabulary of materials in untold variations for the past twenty years: water, sand, air, and explosives are the greatest constants. Kayak, elevator, chair, and table also make regular appearances. Finally, unlike the analytical, detached attitude of the scientist, the artist's own person is involved and is therefore a constitutive part of the experiments. Sometimes he uses visitors as his guinea pigs, putting them at the service of his experiments. He has, for instance, installed time bombs in his exhibitions without informing the public when they will go off. The uncertainty, the fear and respect with which visitors treat the work is not merely a question of reception: When physical distance is maintained, the existential reaction of visitors becomes a constitutive part of the work's own aura.

Signer's method in this context might, of course, also be read as an astute appropriation of scientific methodologies. But his sculptural laboratory experiments are neither critical nor hostile in attitude. His activities pursue no functional goals, nor are they intended to emerge as a production process. And finally, the experiments, although meticulously prepared and executed, rarely take place behind closed doors; the artist is oblivious to patent infringements or oaths of secrecy. His works are inspired by an attitude whose overriding trait is an unquenchable personal curiosity. Only secondarily do the sculptural laboratory experiments target an art public, where their impact on the viewer's mechanics of perception is all the more forceful.

Should one have to define the motives behind Signer's research, the most conspicuous would be his preference for untried experience, his interest in the paradoxical, his obsession with allusion, and above all, his devotion to energetic processes. He has a way of taking things literally and subjecting them to conceptual hyperbole; their significance often acquires a

humorous twist through the novelty of his gaze. By decontextualizing the vocabulary of his works, he comes up with inventive solutions. The kayak is a sled or a projectile; tables are turned into flying objects but also function conventionally as static supports. The form, function, and reception of the most ordinary items must reassert themselves in Signer's laboratory experiments, just as viewers are in turn forced to reassess supposedly proven patterns of perception and to call into question once again the essence of things, of technology, and of nature.

(Translation: Catherine Schelbert)

ROMAN SIGNER, KAJAK MIT GUMMISEIL, 1984 /
KAYAK WITH ELASTIC ROPE. (PHOTO: PETER LIECHTI)





ROMAN SIGNER, FAHRRAD MIT RAKETEN, 1991, BICYCLE WITH ROCKETS. (PHOTO: STEFAN ROHNER)