

Der Fall der blauen Kugeln

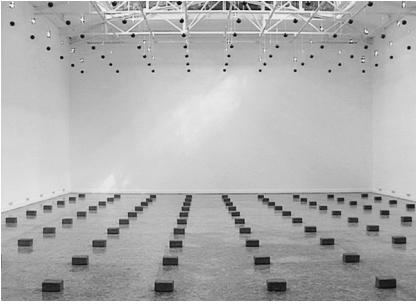
Roman Signer und die Schwerkraft

JOACHIM JÄGER

Ruhe. Ein nüchterner, weißer Raum. Von oben fällt mild gefiltertes Sonnenlicht durch die elegante, metallene Dachkonstruktion. Das Grün der Giardini von Venedig schimmert durch, ansonsten lenkt nichts vom Wesentlichen ab: Auf dem Boden des rechteckigen Raumes verteilen sich 121 kleine Tonklötze, geometrisch ausgelegt in neun Reihen à 13 Stück. Ebenso viele blaue Kugeln, ganz aus Metall, hängen an dünnen Fäden von der Decke herab, Kugel für Kugel exakt über den Tonblöcken am Boden. Gerade nimmt man noch das formale Kräftefeld wahr zwischen oben und unten, dem Blau der Kugeln und dem Braun der Tonquader – schon passiert es. Zartes Brizzeln, kleine Funken erfüllen den Raum und schon sausen alle Kugeln abwärts im freien Fall und schlagen mit atemberaubender Präzision in die Tonblöcke ein. 121 Kugeln in 121 Tonblöcke. Auf einen Schlag. Die kleinen Schwefelwölkchen der Zündung verfliegen. Erneut kehrt Ruhe ein.

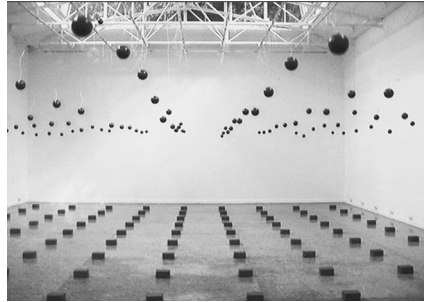
PLURALE I
(2002), 13–23

Gleichzeitig hat der Schweizer Künstler Roman Signer diese beeindruckende Arbeit genannt. Sie war sein zentraler Beitrag für die XLVIII. Biennale von Venedig im Jahr 1999. Das Werk macht den Akt des Fallens zum erhabenen Erlebnis. In der Ausstellung war freilich die Aktion nur retrospektiv zu erleben. Denn im beschriebenen Raum stießen die Besucher lediglich auf die Relikte des Fallens, auf die eingetrockneten Lehmblöcke und auf die angesengten Schnurreste an der Decke. Erst in einem Monitor im Nachbarraum konnte das Werk in seiner Ganzheit erfasst werden, wobei hier das Fallen in Zeitlupe wiedergegeben war. Und erst dadurch, im verlangsamten Fall nämlich,



wurde deutlich, dass sich die Aktion *Gleichzeitig* nicht wirklich synchron vollzog. Wohl erlebt man den Fall der Kugeln als geschlossene horizontale Bewegung. Das Tempo der Kugeln jedoch variiert ebenso wie die Zeitpunkte des jeweiligen Einschlags im Lehm. Diese Differenz zwischen unmittelbarer Wahrnehmung und

späterer Entdeckung gilt bei dieser Arbeit auch auf anderen Ebenen. Das Fallen, an und für sich ein kurzes Zeitmoment, ist beispielsweise eingebunden in ein weites Feld an Zeitbezügen: in die scheinbar zeitlose Existenz des



Raumes vor dem Fall, in die knappe, bewegte Phase des Fallens selbst, in den langsamen Zeitablauf des Eintrocknens des verformten Tons und schließlich in die vorab festgelegte Laufzeit der Ausstellung.

Mit dieser prozesshaften Gesamtanlage ist *Gleichzeitig* außerordentlich typisch für Roman Signer, der mit einer poetischen Ereigniskunst weltberühmt geworden ist. Seine Aktionen begannen in den 70er Jahre mit einfachen Konstruktionen, in denen Wasser, Sand, Rauch, Dampf und ähnliche Naturerscheinungen Bewegungsabläufe auslösten oder Umstürze herbeiführten und damit vom Zufall gestaltete Werke schufen.¹ In den 80er Jahren hat sich Signer mit dem extensiven Einsatz von offenem Feuer, Gewehren, Raketen und aufwändig inszenierten Explosionen den Ruf des »Sprengmeisters der internationalen Kunstszene«² erworben – nicht zuletzt durch seine spektakuläre Aktion zum Abschluss der documenta 8 (1987), als er 300 Stapel Schreibmaschinenpapier zu einer nicht enden wollenden Blätterwolke in die Luft sprengte. Seit den 80er Jahren dokumentiert Signer seine Aktionen in Fotografien und Filmen. Diese Aufzeichnungen sind, wie bei

1 Vgl. hierzu z. B. Schatz 1988

2 Zitiert nach Mack 1995, 3

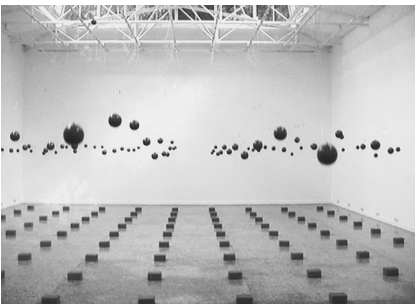
der Biennale-Arbeit von 1999, fester Bestandteil des Werkes. So gilt, was Konrad Bitterli ganz allgemein über Signers Werke schreibt, gerade auch für die Arbeit von Venedig: »Den Werken ist eine Chronologie des Gestaltungsvorgangs eigen, dessen einzelne Phasen sich präzise aufeinander beziehen. So ist die Anlage im gedanklichen Nachvollzug genauso wahrnehmbar, wie die Aktion und die Spuren des abgelaufenen Prozesses sich im geistigen Vorgriff aus dem Potential des Ereignisses erschließen lassen. Jedes Werk zwingt, bei aller Präsenz der benutzten Gegenstände, die Imagination, sich vom Anschaulichen zum Gedanklichen zu bewegen, und operiert mit der Differenz zwischen dem Konkret Wahrnehmbaren, dem Entzug eben dieser Wahrnehmung und der Rekonstruktion des Wahrgenommenen in der Vorstellung.«³

3 Bitterli 1999, 8

Das Fallen als kurzes, höchst alltägliches und daher vertrautes Ereignis nimmt durch Roman Signer komplizierte, rätselhafte, oft geheimnisvolle Züge an. Alles in der so sachlich gehaltenen Anlage von Venedig scheint sonnenklar zu sein. Und doch besitzt die simple Aktion eine magische Ausstrahlung, die einen mehrfach zwischen dem Schau-

platz und dem Video hin- und herlaufen lässt. Gebannt, fast voyeuristisch, wartet man mehrfach vor dem Monitor auf jenen Moment, in dem sich die Kugeln von den Schnüren an der Decke lösen und nach unten rauschen. Ver-

Bilder:
Gleichzeitig, 1999,
Beitrag von
Roman Signer
für die 48.
Biennale von
Venedig
(Filmstills).



wundert betrachtet man anschließend die eingetrockneten Lehmklumpen vor Ort. Eine Verbindung will sich nicht recht einstellen. Gegenwart und Vergangenes erscheinen weit voneinander entfernt. Hat das Ereignis denn tatsächlich so stattgefunden? Gerade angesichts der wenigen Belege kommen einem Zweifel an der



Wirklichkeit des »Falls«. Es ist die Nacktheit des Raumes und die Radikalität der Inszenierung, die nachdenklich stimmt und dazu einlädt, über die Physik und die Meta-Physik des Fallens zu sinnieren.

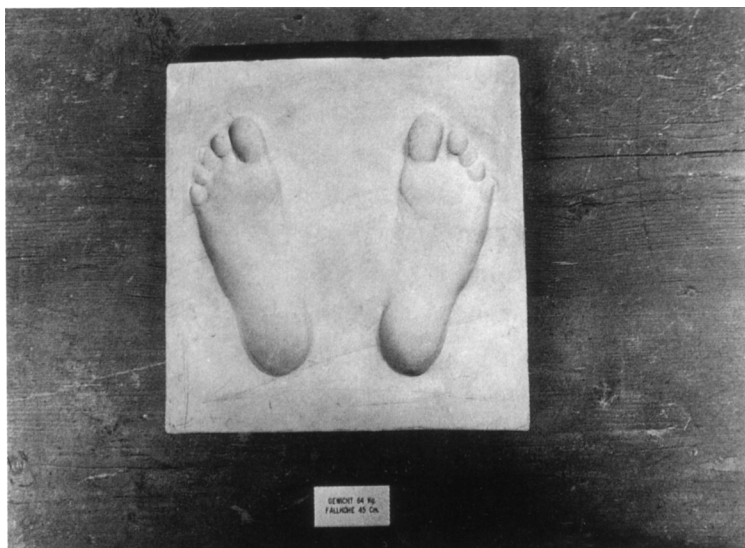
Das Fallen-Lassen gehört dabei zweifellos zu Signers Lieblingsbeschäftigungen. Zahlreiche Gegenstände und Materialien des Alltags mussten sich bislang auf Kommando des Künstlers in die Tiefe stürzen: mit Wasser gefüllte Blecheimer, die von Häuserdächern gestoßen wurden; Holzbretter, die dazu verdonnert wurden, Wasserfälle hinab zu stürzen; oder hoch aufgetürmte Öltonnen, die durch gezielte Sprengungen ihre Balance verloren und scheppernd zu Boden krachten; oder auch viereckige Holztische, die Signer mit Riesengummis weit aus dem Fenster schleudern ließ, um sie anschließend ganz dem freien Fall zu überlassen.⁴ Das Spiel mit der Schwerkraft hat dabei mehr System und mehr Bedeutung, als es auf den ersten Blick den Anschein haben mag. So ist die Aktion *Gleichzeitig* von Venedig zunächst einmal eine gezielte Weiterentwicklung eines Werkes von 1982 in der Galerie. Hier hatte Signer Sandsäcke mit Zündschnüren in einer Reihe an der Decke aufgehängt. Nachdem die Schnüre von Hand nacheinander entzündet wurden, fielen die Sandsäcke im selbem Rhythmus zu Boden, platzten auf, und hinterließen Zufallsformen am Boden.⁵ In diesen »Sand-spritzern« ist – wie in den Tonblöcken von *Gleichzeitig* – die Aktion des Fallens konserviert. Roman Signer sieht deshalb seine Aktionen nicht als vergängliche Handlungen oder gar als Performance-Kunst, sondern als Skulpturen. Roman Signer: »Ich habe mich immer als Bildhauer verstanden. Es geht immer um Probleme im Raum, um das Geschehen im Raum, um Zeitabläufe.«⁶ »Zeitskulpturen« hat er seine Arbeiten auch genannt, weil der Zeitverlauf in den Werken gespeichert ist: in den erhaltenen Versuchsanordnungen, in den Dokumentationen der Ereignisse sowie in den Relikten, die sich museal aufbewahren lassen. Alles – die Bewegungen, die Handlungen, die Objekte – werden bei Signer zum Kunstwerk, zur skulpturalen Form. So ist auch das »Fallen« im Fall der Kugeln von Venedig für den Künstler vor allem ein bildhauerisches Thema.

Ganz in diesem Sinne hat Roman Signer in einer ganz frühen Arbeit aus dem Jahr 1972 sein eigenes »Fallen« als Selbstbildnis angelegt: Der Künstler ist aus einer Höhe von 45 Zentimetern auf einen Block

4 Vgl. hierzu z. B.
Signer 1983

5 Signer 1983,
31–36

6 Zitiert nach
Parkett 1995, 122



Roman Signer: *Selbstbildnis aus Gewicht und Fallhöhe*, 1972, Ton in Holzkiste, 36×36×6 cm; Privatbesitz.

noch feuchten Lehms gesprungen, zwei klare Fußabdrücke als Spuren zurücklassend. Dieses *Selbstbildnis aus Gewicht und Fallhöhe*, wie Signer diese Arbeit benannte, stellt Subjektivität ganz als Folge von Naturgesetzen dar. Die jahrhundertealte abendländische Bildnistradition wird durch einen simplen Tonabdruck ersetzt, der sich durch den Einsatz der Schwerkraft ergibt. Der individuelle Mensch als bloße Summe aus Größe und Gewicht – eine Haltung, die sich als zutiefst ironische Abrechnung mit der positivistischen Weltanschauung des Westens und mit dem Mythos des einzigartigen, »genialischen« Künstlers lesen lässt. Für die Arbeit von Venedig gilt analoges. Auch hier erscheint der simple Vorgang des Fallens als Naturereignis, das keine menschliche »Handschrift« mehr erkennen lässt. Signer hat nur den Ablauf der Aktion entworfen und überlässt ansonsten dem Geschehen seinen Lauf. Die Zurückhaltung des Künstlers eröffnet Freiräume für Zufälle der Natur. Der Künstler spricht bei seinen Arbeiten deshalb gerne von einer »Vorläufigkeit«: »Ich könnte die Arbeiten ja komplett zu Ende führen. Aber ich lasse einer anonymen Kraft, einer Naturgewalt eine

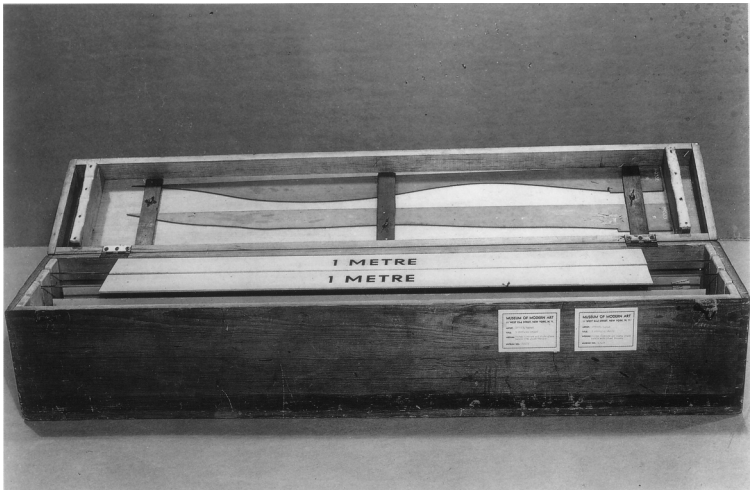
7 Mack 1995, 14 Tür offen, damit sie die Skulptur fertig machen kann, endgültig formen kann.«⁷

Eine solche Zurücknahme des individuellen Ausdrucks zugunsten äußerer Einflüsse hat bedeutende historische Vorbilder, insbesondere in Marcel Duchamp – jenem Revolutionär der klassischen Moderne, der in seiner Kunst von vorgefundenen *Ready-mades* ausging und damit entscheidende Grundlagen für den Umbruch in der Kunst nach 1960 legte. Auch Marcel Duchamp hatte sich bereits mit dem Phänomen des Fallens beschäftigt. In seinem Werk *Trois Stoppages-Étalons* (1913–14) ließ Marcel Duchamp drei Bindfäden von exakt ein Meter Länge auf blaue Leinwand fallen, zog die Falllinien nach, übertrug sie auf Holzstäbe, ließ sie aussägen und verwahrte sie anschließend in einem Koffer⁸. Gerhard Mack bemerkte dazu, »Mit den Einmeterfäden hat der Urmeter zu Paris ein kostbares Pendant erhalten. Der Zufall war zu Instrument und Arbeitsmethode der Kunst geworden. Mit ihm konnte der neue Monotheismus der Naturwissenschaften gebrochen werden.«⁹

8 Vgl. hierzu
Molderings 1987,
35–37

9 Mack 1995, 7

Das Werk *Gleichzeitig* offenbart in seiner sachlichen Gesamtanlage einen ähnlich distanzierten Zug. Signer hat von Duchamp die Zweifel



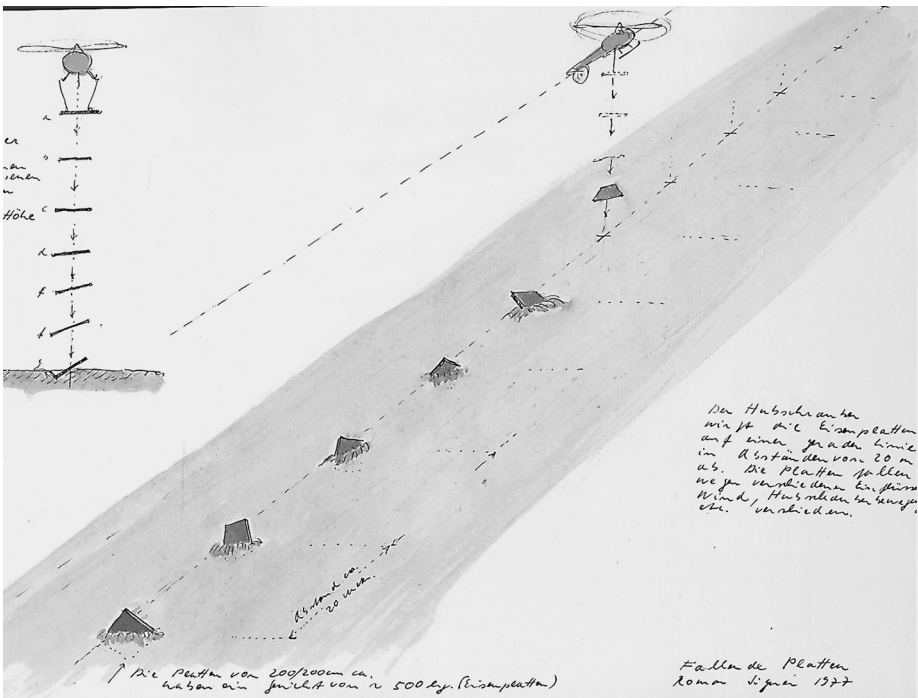
Marcel Duchamp: *Trois Stoppages-Étalons*, 1913–14, Ensemble in Krocket-Kasten, 129,2×28,2×22,7 cm; The Museum of Modern Art, New York.

am Wert des Subjektiven übernommen und seine Aktions-Skulpturen bewusst offengehalten für eine »Zusammenarbeit« mit den Kräften der Natur. Gerade in dieser Offenheit erlangen Signers Werke jedoch eine magische und poetische Dimension, an der Duchamp nicht interessiert war. Für Duchamp stellten die von ihm geschaffenen Objekte gewissermaßen Exempel von philosophischer Tragweite dar. Bei Roman Signer wird eine Aktion, wie das Fallen im Werk von Venedig, zum komplexen Raum- und Zeit-Erlebnis, das auch in seiner Ästhetik Bedeutung erlangt. So erreicht der Fall der blauen Kugeln gerade durch die Verlangsamung im Video ein höchst seltsames, fast surreales Moment. Ebenso unverkennbar ist der strenge Aufbau der Aktion von großer visueller Kraft. Das geometrische Raster der Tonquader und ihrer Pendants an der Decke greifen Ideen der Minimal Art auf, wirken als skulpturales Kraftfeld in den Raum. Die beiden Farben, das metallische Blau und das erdige Braun, lassen das Aufeinanderprallen von Technik und Natur sinnlich erfahrbar werden. Die eingetrockneten Lehmklumpen ergeben schließlich, für sich betrachtet, wundersame Klein-Skulpturen. *Gleichzeitig* demonstriert damit auf vielerlei Ebenen die wundersamen Gestaltungskräfte der Natur.

Mehrfach hat Roman Signer erklärt, dass er von kleineren Unfällen im Haushalt oder auf der Straße zu seinen Arbeiten inspiriert worden sei. So sagt er im Gespräch mit Gerhard Mack: »Ich habe zum Beispiel einen Lastwagen gesehen, der ist gekippt und war an der Seite aufgerissen. Er hatte Zucker in Säcken geladen. Der rann heraus und hat überall kleine Kegel gebildet. Das war eine sehr schöne Skulptur, wenn man es von der menschlichen Tragik abstrahieren kann.«¹⁰ In einer Zeichnung hat Signer diese Idee auf die Spitze getrieben: In dem Blatt *Fallen der Platten* von 1977 sieht man einen Helikopter, der im Begriff ist, »auf einer geraden Linie in Abständen von 20 m« sieben Eisenplatten abzuwerfen.¹¹ Diese plakative Großaktion setzt erneut die Schwerkraft als gestaltendes Element ein. Die Position der Eisenplatten wird dem freien »Fall« überlassen. Ein Skulpturenpark des Zufalls entsteht. Dies lässt sich erneut als höchst ironischer Kommentar zur unreflektierten Fortschrittsgläubigkeit der Gesellschaft lesen. Es beinhaltet in dem skizzierten wahnwitzigen Aufwand zugleich auch einen Kommentar zum Kunstbetrieb im technologischen Zeitalter.

10 Mack 1995, 15

11 Signer 2001

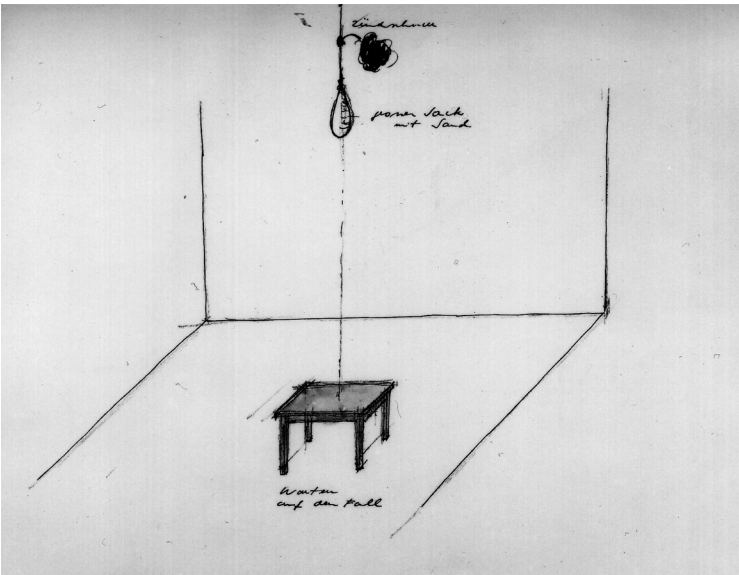


Roman Signer: *Fallen der Platten*, 1977, Zeichnung.

Es ist sicher kein Zufall, dass solche Ideen in der Schweiz entstanden sind, in einem Land, das durch Präzision und Technik, durch epochale Ingenieurleistungen berühmt geworden ist. Schon Jean Tinguely hat in seinen zahlreichen Schrott-Maschinen die Funktionalität des modernen Lebens anspielungsreich karikiert. Mit Roman Signer ironisiert ein zweiter berühmter Schweizer die Rationalität der heutigen Lebenswelt. Seine offenen-prozesshaften Ereignis-Werke stehen quer zur Kunstgeschichte der vollendeten »Werke« und rücken den Blick vor allem auf unseren technologisch geprägten Umgang mit der Natur. Seine Arbeit *Gleichzeitig* ist in dieser Hinsicht ein Schlüsselwerk. Es wirkt in seiner Strenge und Nüchternheit wie eine groß angelegtes, naturwissenschaftliches Experiment, das zur Erforschung neuer Naturgesetze dient. Die Sinnlosigkeit der Fall-Aktion, die Ästhetik des »natürlichen« Falls, die Subversivität auch, durch herabfallende Kugeln

Tonskulpturen, also »Kunstwerke«, zu erzeugen, zielt im Kern auf Grundwerte der modernen Zivilisation. Mit *Gleichzeitig* wendet sich Roman Signer gegen jeden Versuch der gleich-machenden Naturwissenschaft. *Gleichzeitig* steht für die Unberechenbarkeit der Natur – den Herren Newton und Heisenberg zum Trotz.

Bemerkenswert an der Arbeit von Venedig ist, wie dominant das kühl-rationale Moment bleibt. Hatten frühere Arbeiten von Signer, wie die wunderbare Zeichnung *Warten auf den Fall*, eine leichte, verspielte Note, die an Experimente von Kindern erinnert, ist der Raum von Venedig weit entfernt von jeder Jugend-Bastelei. Die geometrische Reihung der Objekte, der klare Bezug auf eine Minimal-Ästhetik rufen eher Assoziationen an maschinelle Fertigung, an Fließbandproduktionen wach. Auch das Fallen selbst hat den Charme eines herabstürzenden Sandsacks verloren. Der Einschlag der – vermutlich nicht ganz leichten – Eisenkugeln in die Tonklötze vollzieht sich mit bestechender Präzision. Hier wird die Machbarkeit des Realen in einer glat-



Roman Signer: *Warten auf den Fall*, 1986, Zeichnung.

ten, perfekten Ästhetik präsentiert, die auch unheimliche, bedrohliche Züge trägt. So hat bereits Konrad Bitterli in seinem Beitrag für den Katalog in Venedig eine Parallele von den Giardini zu den Arsenale von Venedig gezogen: »Die Kugel, die an sich perfekte plastische Form ermöglicht widersprüchliche Assoziationen: Konzentration und Bewegung, Spielerisches und Kriegerisches. Befanden sich nicht die Arsenale der mächtigen venezianischen Flotte in der Nähe der heutigen Giardini?«¹² In Fortführung dieses Gedankens könnte man bei den geschossartigen Kugeln auch an herabfallende Bomben denken, die vom Himmel abgeworfen werden, um am Boden präzise »Treffer« zu landen. Schon Gerhard Richter hat in seinen heute legendären Werken der 60er Jahre die bedrohliche Schönheit von Bomben in seiner Foto-Malerei eingefangen. Er war, wie er selbst sagt, nicht auf eine Stellungnahme aus: »Bilder dieser Art können gegen Kriege nichts ausrichten. Sie zeigen auch nur einen kleinen Aspekt des Themas Krieg – vielleicht einfach nur meine kindischen Gefühle von Angst und Faszination mit Krieg und Waffen dieser Art.«¹³ Bei Signer wird letztlich eine ähnliche Ambivalenz spürbar. Seine blauen Kugeln, die ebenfalls in Reihen nach

12 Bitterli 1999,

12

13 Zitiert nach
Storr 2002, 41



Gerhard Richter: *Bomber*, 1963, Öl auf Leinwand, 130×180 cm;
Städtische Galerie Wolfsburg.

unten fallen, sind Wunder und Waffe zugleich. In der Langsamkeit des Herabfallens führen sie die Schönheit der Schwerkraft vor Augen. Im harten Einschlag auf dem Boden stehen sie jedoch auch für eine technologische Bedrohung, für eine ferngelenkte Welt der Geräte, an der die Menschen nur noch als Zuschauer partizipieren. Am Ende scheint es bei *Gleichzeitig* fast so, als ob sich beide Welten verselbstständigt haben – die Welt der Natur und die Welt der Technik. Den Raum von Venedig durfte man jedenfalls als Besucher nicht betreten. Er war gänzlich reserviert für die blauen Kugeln und ihren Fall.

Literatur

- Bitterli, Konrad: *Ereignis-Skulptur – Roman Signer an der 48. Biennale von Venedig*. Ausst. Kat., Bern 1999, 7–31.
- Bitterli, Konrad: Roman Signers skulpturale Ereignisse, In: *Parkett* 45 (1995), Zürich, 122–128.
- Döswald, Christoph: Skulpturale Versuchsanordnung, In: *Parkett* 45 (1995), Zürich, 129–139.
- Mack, Gerhard: Roman Signer. Der Raum als ein Potential der Zeit. In: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst* 30 (1995), München, 1–15.
- Molderings, Herbert: *Marcel Duchamp – Parawissenschaft, das Ephemere und der Skeptizismus*. Frankfurt/M., Paris 1987, 35–37.
- Schatz, Corinne: *Roman Signer. Skulptur*. St. Gallen, 1988.
- Signer, Roman: *Arbeiten/Projekte/Aktionen*. Ausst. Kat. St. Gallen, 1983.
- Signer, Roman: *Zeichnungen*. Ausst. Kat. Solothurn, Landesmuseum NRW, Münster, Köln 2001.
- Storr, Robert: *Gerhard Richter. Forty Years of Painting*. Ausst. Kat. Museum of Modern Art, New York 2002, 1–58.

