

Gerd Mörsch

Die (Kunst-)Fallen des Andreas Slominski: Kunst als Spiegel von Gesellschaft und Rezipient

Der 1959 in Meppen geborene Künstler Andreas Slominski wird trotz seines vielseitigen Oeuvres seit Ende der 1980er Jahre vor allem mit seinen Fallen in Verbindung gebracht. Daher liegt auch die Vermutung nahe, dass der sich selbst als ‚Fallensteller‘ bezeichnende Künstler selbst in die Falle getappt sei. Doch seine absurd oder zumindest befremdlich anmutenden Fallenobjekte, die sich zwischen Skulptur und funktionalem (kinetischem) Objekt bewegen, lassen sich auch als ein Hinweis auf die grundlegende, täuschende und verführerische Wirkung von Kunst an sich lesen. Denn Kunst und Fallenstellerei haben viel gemeinsam. Ein wesentliches Ziel der Kunst von ihren Ursprüngen bis in die Gegenwart ist die Idee der getreuen Abbildung, oder philosophischer formuliert, die Repräsentation des in der Welt Vorgefundenen.

Schon Plinius der Ältere berichtet von der Relativität und den Grenzen der Wahrnehmung: Der von ihm überlieferte, antike Malerwettbewerb zwischen Parrhasios und Zeuxis verdeutlicht, wie sehr Kunst auf Täuschung basiert. Denn Zeuxis konnte mit seinem fotorealistischen ‚Traubenstillleben‘ zwar Vögel, die vergeblich auf der Leinwand nach den Früchten pickten, täuschen. Parrhasios dagegen gelang es mit seinem gemalten Vorhang, seinen Konkurrenten Zeuxis, also einen Menschen zu überlisten.¹ Redewendungen wie ‚die Dinge scheinen, die Menschen meinen‘ und ‚der Schein trügt‘ zeugen noch heute vom grundlegenden, ambivalenten Charakter der Repräsentation.

Plinius' Anekdote zeigt, dass Künstler sich ‚von Natur‘ aus mit der Idee der Täuschung, der Re-Präsentation der Dinge beschäftigen. So betrachtet scheint das Werk Slominskis, der seine Werke als Fallen bezeichnet, eine zentrale Eigenschaft der Kunst zu thematisieren. Ist Slominski demzufolge ein zeitgenössischer Parrhasios? Welche Rolle kommt dann

den Betrachtern seiner Fallen zu? Und was verbindet seine auf den ersten Blick verschiedenartigen Werke so, dass Slominski alle als Fallen bezeichnen kann? Ist vielleicht Kunst an sich bereits eine Falle, weil sie stets vorgibt, etwas zu sein, was sie nicht ist; oder positiver formuliert, weil sie immer mehr ist, als sie aus rationaler Perspektive zu sein scheint?

Tierfallen sind nur ein Bestandteil von Slominskis Oeuvre. In seinem Werk finden sich auch große und kleine Windmühlen, Geräte zum Knicken von Autoantennen oder solche zum Erschrecken von Spaziergängern nachts im Park. Ebenso werden Objekte wie Wassereimer, Golfbälle, gestohlene Luftpumpen oder Elfmeterpunkte, also unscheinbare Gegenstände und Materialien aus der Alltagswelt, von ihm im Kunstkontext verwendet. Doch dabei handelt es sich nie um ein Readymade im Duchampschen Sinne. Denn das Vertraute ist nur äußerer Schein: Slominskis Werke sind nicht nur angeblich gefundene, scheinbar unverändert präsentierte Objekte.² Hinter ihrer schlichten Erscheinung verbergen sich häufig komplexe wie aufwändige Eingriffe. Erst auf den zweiten Blick offenbaren sich humorvolle und zynische Abgründe sowie das für den Künstler typische Verwirrspiel mit dem Rezipienten.³

Kennzeichnend für Slominski sind installative Arrangements, die ihren performativen Charakter – den Entstehungsprozess – verbergen. Was als scheinbar unbedeutendes Objekt präsentiert wird, ist meist nur der einzige ‚Beweis‘ einer spektakulären, weil unglaublich komplizierten, absurd anmutenden Handlung. Aufgrund solcher Aktionen evozierte der Künstler sogar einen Neologismus, wie Jens Hoffmann berichtet: „This particular absurdity [...] has generated the term ‚Slominskiesque‘ to describe objects or events that carry along a same form of nonsense.“⁴

Im Folgenden werden einige Werke Andreas Slominskis vor dem Hintergrund der Idee der Spiegelung vorgestellt. Und wie der Titel bereits andeutet, liegt der Fokus auf den (Kunst-)Fallen des Künstlers. Der Titel dient der Abgrenzung von den bekannten Tierfallen Slominskis und auch von jenen Objekten, die nur vorgeben (echte) Tierfallen zu sein. Zugleich deutet er im Sinne der Anekdote von Plinius auf die Nähe zwischen Kunst und Falle sowie den Menschen, der als Kunstrezipient und im Alltag das Opfer von Fallen sein kann. Denn so wie der Köder einer Tierfalle genau für das gewünschte Opfer konzipiert wird, geht es auch dem Menschen: „Weil es viele Menschen gibt, gibt es viele Fallen,“⁴⁵ betonte Slominski in einem Interview 1988. Ähnlich einem Fallensteller, der seine Opfer ködert und kirrt, manipuliert auch Slominski das Publikum. In diesem Sinne erklärte er weiter:

„Es liegt in der Natur der Sache, [...] dass eine Arbeit keine Falle im Sinne einer Tierfalle ist. Diese Falle könnte dann sogar eine Falle im Sinne des Gegenteils einer Tierfalle sein [...]. Dazwischen ist auch viel möglich. Es kann neben der normalen Tierfalle auch eine merkwürdige Tierfalle, und es kann neben dem stinknormalen Nistkasten einen merkwürdigen Nistkasten geben. Es ist auch wieder einleuchtend, dass der stinknormale Nistkasten eine größere Falle sein kann als der merkwürdige, auch dann, wenn er nicht stinkt. Zu guter Letzt entspricht es auch den Spielregeln, wenn eine Arbeit von der ich behaupte, dass sie eine Falle sei, keine Falle ist.“⁴⁶

Vor dem Hintergrund der Manipulation des Rezipienten macht diese dadaistisch anmutende Erklärung deutlich, dass Slominski mit dem Betrachter spielt. Nicht zufällig verwendet er das Wort Spielregeln. Die Redewendung ‚kirre machen‘ beschreibt diese Strategie treffend. Jemanden ‚kirre machen‘⁴⁷ bedeutet eine Person zu verwirren und ihren Widerstand gegenüber einer bestimmten, von ihr nicht gewollten Handlung zu mindern. Dass Slominskis Werke und Aktionen verwirren, steht fest. Doch worauf er hinaus will und welchen Widerstand er zugunsten welcher Handlung mindern will, ist auf den ersten Eindruck nicht ersichtlich.

Die Verwendung weidmännischer Fachtermini zeugt von der intensiven Beschäftigung Slominskis mit der Fallenstellerei. Er kauft, baut, rekonstruiert und erfindet neue Fallen. So entstehen Werke wie die *Lonzafalle*⁴⁸ oder die *Falle für Kampfhunde*⁴⁹ (beide 2002). Es sind Objekte, bei denen der Rezipient sich nicht sicher sein kann, ob es sich tatsächlich um eine speziell für das jeweilige Tier geschaffene Falle handelt, oder ob es eine Finte, also ein listiger Streich des Künstlers ist. Denn selbst wenn es sich bei einem Werk wie der hier abgebildeten *Falle für Kampfhunde* (Abb.1) scheinbar um eine Falle handelt, bleibt die Frage, ob es sich um eine ‚echte‘ Tier-Falle handelt, offen.



ANDREAS SLOMINSKI

Falle für Kampfhunde

(Trappola per cani da combattimento), 2001-2002
cm 139,5x352x240

Courtesy Fondazione Prada, Milano

Foto: Roberto Marossi

Abb. 1 © VG Bild-Kunst Bonn, 2010

Im Sinne der Lacanschen Thesen zum Spiegelstadium bietet sich diese Falle an, um den Aspekt des Spiegels und der Doppelung der (Kunst-)Fallen Slominskis deutlich zu machen.

Auf den ersten Blick deuten Titel und Form des Falle für Kampfhunde genannten Objekts darauf hin, dass es sich um eine Tierfalle handelt. Aber warum sollte es neben gängigen Hundefallentypen eine spezielle für Kampfhunde geben? Im Laufe der Betrachtung gewinnen auch die martialischen ‚Zähne‘ und der metallische Glanz der Falle zunehmend einen zwi-

spältigen Charakter. Auch die zeitliche Parallele zwischen der bundesdeutschen ‚Kampfhundediskussion‘ und der Entstehung des Werks deutet darauf hin, dass das eigentliche Opfer dieser (Kunst-)Falle der Mensch und nicht das umstrittene Tier ist. Form und Material des Objektes scheinen daher neben der Funktion auch der Verblendung der Falle und zugleich der Täuschung des Rezipienten zu dienen. Zwangsläufig stellt sich somit die philosophisch anmutende Frage, was ist eine Falle, die nur vorgibt, eine Falle zu sein?

Im Kontext von Spiegelung bzw. Reflexion wird deutlich, dass die für eine Falle ungewöhnlich martialische Ästhetik ein Spiegelbild für die mit dem vermeintlichen Opfer verbundene Aggression ist. Doch da diese letztlich das Ergebnis einer Jahrhunderte langen Züchtung¹⁰ (Abb.2) ist, kann die Falle als Spiegelbild der Gesellschaft gelesen werden.



Abb. 2: Kampfhunddarstellung; Ende des 15. Jh.
© VG Bild-Kunst Bonn, 2010

Über diesen metaphorischen Aspekt hinaus reflektiert das Objekt auch tatsächlich aufgrund seiner glatten Metallflächen neugierige Rezipienten, die sich der Falle nähern: Der Mensch spiegelt sich in den Fängen einer vermeintlichen Tierfalle – ein subtiler und bestechender klarer Kommentar des Künstlers zu gesellschaftlichen Diskussionen und Entwicklungen.

Ähnlich den surrealistischen *objet dangereux* oder *objet désagréable* von Alberto Giacometti¹¹ vom Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts liegt es in der Hand des Rezipienten, den Charakter des Kunstwerks

zu bestimmen: So wie er sich z.B. angesichts eines phallus- bzw. dornartigen *objet désagréable* Giacomettis entscheiden kann, ob er das Werk als Waffe, Fetisch oder ein sexuelle Lust stimulierendes Objekt liest, ist auch die Kampfhundfalle Slominskis abhängig von der psychischen Konstitution und Sensibilität des Rezipienten lesbar. Der eine tappt dem Künstler in die Falle und liest das Objekt als ‚echte‘ Falle für das gefürchtete Tier, der andere zweifelt an dessen Erscheinung und gelangt zu Interpretationsansätzen, wie die zuvor genannten.

Nach diesen einleitenden Gedanken nun zu den (Kunst-)Fallen. Tatsächliche und intellektuelle Spiegelungen finden sich auch in der Installation (*Ohne Titel*, 1994) Slominskis für die Ausstellung *Künstlerschau-fenster für die Kunsthalle* im Hamburger *Alsterhaus*. Mit einer scheinbar absurden Aktion trieb der Künstler die Irritation und Enttäuschung des Publikums auf die Spitze. Für seinen Beitrag wurde Slominski ein Schau-fenster zur Verfügung gestellt. Dort positionierte er im Laufe einer mehrstündigen, slominskiesquen Aktion ein unscheinbares *objet trouvé*: Zuerst wurde die Fensterscheibe aus dem Rahmen gelöst. Dann stieg Slominski vom Gehsteig aus in das Schaufenster und legte dort einen zuvor vom Gehsteig aufgehobenen, hölzernen Eisstiel ab. Nachdem er das Schaufenster auf demselben Weg verlassen hatte, wurde die Scheibe wieder eingesetzt. Abends strahlte ein Spotlight das Objekt an und ein auf die Scheibe geklebter Text informierte nüchtern über die Aktion.¹²

Nach diesem Aufbau-Ritual war der Skandal perfekt und rief empörte Reaktionen hervor. Slominski hatte Müll im Schaufenster eines exklusiven Kaufhauses vor unbefugten Zugriffen geschützt und wie eine Reliquie präsentiert. Eine Falle für Straßenkehrer? Nicht nur, Marcel Duchamp lässt grüßen. Denn obwohl die Ausstellung zehn Tage dauern sollte, gab das Kaufhaus öffentlichen Druck nach und beseitigte das Objekt und alle Spuren der Aktion. Im Nachhinein erscheint diese Zensur als der eigentliche Skandal. Sogar die Lackschäden an den Schrauben des Fensterrahmens wurden übertüncht, denn sie waren die einzigen beweiskräftigen Spuren der listigen Intervention. Nach diesen suchten skeptische Passanten, die

den Text gelesen oder von der Aktion erfahren hatten, den Schaufensterrahmen gezielt ab, wie Slominski beobachtete.¹³

„Auch wenn ich bestimmte Fallen pur zeige – insgesamt verstecke ich immer eine ganze Menge. Man sollte vorsichtig sein im Umgang mit meinen Arbeiten,“¹⁴ warnt der Künstler. Denn die Reaktionen auf die ‚Kunst genannte Steuerverschwendung‘ in Hamburg – so ähnlich wurde das Werk wohl kritisiert – war wie die Zensur von Duchamps *Urinal* 1917 in New York vorhersehbar.¹⁵ So betrachtet scheint der Müll im Kaufhaus eine Falle für den Volksmund, ein geschickt inszenierter Skandal für die Hamburger Öffentlichkeit zu sein. Passanten, die das Objekt entdeckt und den Text gelesen hatten, standen – unabhängig vom Kunstverständnis – vor einem Rätsel. Sollte man dem Text glauben, denn warum sollte der Künstler so umständlich vorgegangen sein? Solche Fragen werden sich jene, die weder von Slominskis Fallen noch von dem Skandal um die Aktion wussten, wohl gestellt haben, während sie sich in dem auf den ersten Blick leeren Schaufenster spiegelten.

Diese Irritation und gezielte Enttäuschung des Rezipienten wird angesichts der Funktion des Schaufensters besonders klar, denn letzteres gilt als klassischer Befriedigungsplatz konsumorientierter Sehnsüchte. Slominski enttäuscht das Sehnen und die Erwartungen der Passanten radikal: Statt exklusiver Waren bzw. Kunst präsentiert er Müll und treibt das Spiel mit der Aktion noch auf die Spitze, wie Spotlight und Text zeigen. Der Künstler erinnert an einen Schelm, der auf Kosten der braven Bürger und Steuerzahler seine Späße treibt. Doch so wie Diogenes und Eulenspiegel die Rolle des weisen Narren verkörpern, sind auch die Aktionen Slominskis bei genauerer Betrachtung Weisheit entlarvende Torheiten: Gäß es keine Narren, so gäß es keine Weisen, überliefert der Volksmund diese Strategie.¹⁶

Die trügerische Banalität der Aktion entlarvt die eingeschränkte Wahrnehmung und die Erwartungshaltung der Rezipienten so, wie Eulenspiegel den Geiz und die Dummheit seiner Zeitgenossen enthüllte. In diesem Sinne erinnert die Reaktion des Kaufhauses

auf den öffentlichen Druck an die Zeitgenossen Eulenspiegels, deren Dummheit sich in den Taten des berühmten Narren spiegelt. Aus der Fallenstellerperspektive betrachtet erscheint die Rolle des Narren daher wie eine Verblendung, die das Opfer in Sicherheit wiegt und so dessen Manipulation ermöglicht. Die Schaufensterinstallation funktioniert also wie eine Falle: Sie provoziert Protest, voreiliges Unterschätzen und ein trügerisches, der Hybris verwandtes Überlegenheitsgefühl. Sie verleitet Rezipienten und Öffentlichkeit zu einem ihre Haltung entlarvenden Verhalten.

Die Reaktion der Öffentlichkeit in Hamburg erinnert nicht zufällig an die Zensur von Duchamps Werk. Über die Tatsache hinaus, dass Slominskis Eisstiel wie Duchamps *Urinal* kurz nach seiner Präsentation wieder verschwand, ähneln sich die beiden Kunstskandale, weil die Rezeption der Werke wie ein Gradmesser für die Toleranz gegenüber zeitgenössischer Kunst gelesen werden kann. Beide verleiten aufgrund der scheinbaren Banalität zu Protest und verführen den empörten Rezipienten, sich im Sinne der Narrenstrategie selbst vorzuführen. Denn der Protest spiegelt neben dem Kunstverständnis auch die Bereitschaft, Normen widersprechende, kritische Handlungen zu tolerieren.

Die Schaufensterinstallation zeigt, dass sich Slominskis Warnung – „man sollte vorsichtig sein im Umgang mit meinen Arbeiten“¹⁷ – nicht nur auf seine fälschlich gestellten Tierfallen bezieht. Es scheint, als habe er bewusst auf die Toleranzgrenze gezielt, die fernab von Kunst auch von der Aufgeklärtheit und dem Selbstverständnis der Gesellschaft zeugt. Im Kontext von Spiegelung und Reflexion bietet die Installation einen weiteren Aspekt, der wie die *Falle für Kampfhunde* als subtiler, bestechend klarer Kommentar Slominskis gelesen werden kann: 1994 waren die wiedervereinigungsbedingten, wirtschaftlichen Boomjahre vorbei. Arbeitslosigkeit und Staatsverschuldung dominierten öffentliche Debatten – das Boot ist voll. Die Reaktion des wirtschaftlich in Bedrängnis geratenen Kaufhauses erscheint als Metapher für den Zustand der BRD. So betrachtet gewinnt die Spiegelung des Rezipienten im leeren Schaufenster und das zensierte objet trouvé den Charakter eines Sinnbildes für

dahingeschmolzenen Luxus und Sorgen um sozialen Abstieg: Der Traum ist aus, die fetten Jahre sind vorüber.

Die einleitend erwähnte, *gestohlene Luftpumpe* war Teil einer Ausstellung in der Berliner Guggenheim Dependence. Slominski war dort 1999 zu Gast und präsentierte neben der bereits erwähnten Luftpumpe eine *Vogelfangstation* und einen *Eimer Wasser*. Und draußen auf der Straße vor den Ausstellungsräumen vollzog Slominski erneut eine scheinbar absurde, *Baumstumpf* genannte Aktion. Auf dem Sandweg des Unter den Linden genannten Boulevards ließ er eine kaum sichtbare Stolperfalle installieren.¹⁸ Diese Straße hat eine lange und wechselvolle Geschichte, sie wurde 1648 als Reitweg zum Grunewald für den Kurfürst Friedrich Wilhelm angelegt. Doch inmitten der Allee mit ihren von der Stadt Berlin detailliert registrierten Bäumen ließ der Künstler einen Baumstumpf aus dem Grunewald pflanzen. Ein dafür engagierter Gärtner grub den Stumpf so tief ein, dass er nur knapp aus der Erde ragte. Abschließend wurde der umliegende Sand so präpariert, dass sich die Stolperfalle möglichst unscheinbar in den Weg integrierte; die Tarnung war perfekt und alle Spuren wurden beseitigt.

Passanten, die zufällig visuell oder unachtsam tatsächlich über den Stumpf stolperten, bot sich ein Rätsel. Das Objekt bildete abhängig vom Opfer eine intellektuelle und reale Stolperfalle zugleich. Denn während der eine aufgrund seiner Unaufmerksamkeit stolperte, geriet der andere aufgrund seiner Aufmerksamkeit in die Falle. Wie sagte Slominski doch gleich, „weil es viele Menschen gibt, gibt es viele Fallen.“¹⁹ Der listig installierte Baumstumpf rief in der Mitte des Weges neben Fußschmerzen auch Kopfzerbrechen im übertragenen Sinne hervor. Diese schmerzhaft Begegnung provozierte Fragen: Hatte jemand illegal den Baum gefällt oder wurde er wegen seines die Ordnung der Allee sabotierenden Standortes entfernt? Doch wie konnte er überhaupt unbemerkt so groß werden? Und wer trug die Verantwortung für die unprofessionelle Entfernung, die eine Gefahr für Flaneure bildete?

Wieder zeigt sich die Nähe von Falle und Skandal²⁰, wie sie anhand von Duchamp und dem leeren Schaukasten Slominskis erläutert wurde: Das Kunstwerk fungiert als ein Aufsehen und im hier wahrsten Sinnes des Wortes Anstoß erregendes Ereignis. Eine soziale Plastik? Spaziergänger, die häufig Unter den Linden verkehren, haben wohl einen Moment lang ihre eigene Wahrnehmung, ihre alltägliche Aufmerksamkeit in Frage gestellt und sich gefragt, ob hier je ein Baum gestanden habe. Natürlich nicht, lautete die reflexartige Antwort. Doch wie kam er dann an diesen Ort?

Bereits nach einem Tag wurde der illegale Baumstumpf denunziert und der Tatort polizeilich abgesperrt. Doch diese Sicherheitsmaßnahme steigerte den Sog des rätselhaften Objektes nur noch. Denn die Absperrung erhöhte die Attraktivität der Falle und steigerte somit die Bedeutung und Aufmerksamkeit, die ihr zuteil wurde. Hatte Slominski diese Reaktion kalkuliert? Gelang es ihm etwa, seine Opfer so kirre zu machen, dass sie selbst den Reiz seiner Falle steigerten? So betrachtet scheint der Baumstumpf eine genial konzipierte Falle für Voyeure zu sein, die sich erst durch den vermeintlichen Schutz vollkommen entfaltet. Das Gegenteil von gut, ist gut gemeint.

Die für einen kurzen Moment gewonnene Aufmerksamkeit, die Irritation – einige haben aufgrund der Absurdität sicher länger über das rätselhafte Objekt nachgedacht – und die aus ihr resultierenden Gedanken sind wie die der Passanten in Hamburg das Ergebnis dieser Aktion Slominskis. Das Suchen nach Lackschäden in Hamburg ähnelt dem Untersuchen des Tatortes in Berlin. Und über die Funktion als Stolperfalle hinaus gewinnt die Aktion zunehmend einen experimentartigen Charakter. Eine Falle, die ein bestimmtes Verhalten ihrer Opfer provoziert? Die Versuchspersonen sind wie in Hamburg irritierte Passanten. Ist es also eine Art Verhaltensstudie, die Slominski mehr über die Rezipienten verrät, so dass er seine Fallen zielgruppengerechter, also effektiver gestalten kann?

Dass die Polizei das Werk abspernte, um körperliche Folgen der Begegnung mit zeitgenössischer Kunst zu vermeiden, erscheint geradezu genial. Denn

die Behörde wurde so unbewusst zum Komplizen Slominskis, weil sie die getarnte Falle in einen auffälligen Tatort verwandelte, also verblendete. Diese Reaktion auf die unscheinbare, aber effektive Störung der Ordnung offenbart einen weiteren Fallenaspekt und führt zum Thema der Spiegelung zurück, wenn man das Absperrn als Erfolg einer hinterlistigen Strategie interpretiert: Schelmisch verleitete Slominski die Öffentlichkeit erneut dazu, sich wie zuvor in Hamburg selbst vorzuführen. So wie Duchamp mit seinem Urinal-Skandal die vermeintlich juryfreie International Exhibition of Modern Art in New York vorführte, erscheint die Absperrung wie die Zensur in Hamburg als ein Spiegel für die Gesellschaft.

Darüber hinaus gewinnt der *Baumstumpf* dank der staatlichen Reaktion den Charakter eines Sinnbildes für die Geschichte der Allee, die den Wandel der deutschen Geschichte widerspiegelt. Die Allee war Kurfürst Friedrich Wilhelm so ans Herz gewachsen, dass er die Bäume mit der Androhung drakonischer Strafen schützen ließ. Die Nazis fällten später dann alle Bäume, weil sie Paraden und Kriegsmanövern im Wege standen. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die in der sowjetischen Besatzungszone liegende Straße wiederaufgeforstet, aber nur bis zum Pariser Platz, der Grenze zum Westen. Erst nach der Wiedervereinigung wurde die Allee wieder vollständig hergestellt.²¹

Kannte Slominski diese Geschichte? Nancy Spec- tor vermutet dies und betont, „falls ich mich täusche, ist der Kontext wieder einmal der Kunst freudig beige-sprungen und hat einem bereits tiefgründigen Werk zusätzlich Tiefe verliehen und uns neue Umwege zu seinem Verständnis erschlossen.“²² Zu viele Argumente sprechen gegen die zufällige Begegnung von Kunst und Kontext; so wie es sich bei dem von Slominski angeblich während eines Spaziergangs in Weimar gefundenen, 1943 geprägten *Glückspfennig*²³ um eine listige Finte handelt. Die Geschichte, der zufolge ein Maulwurf das in der Nähe von Buchenwald so zynisch erscheinende Objekt ausgegraben habe, klingt zu märchenhaft. Ebenso unwahrscheinlich ist auch, dass Slominski zufällig einen Baumstumpf aus dem Grunewald für die Aktion wählte.

Abschließend sei eine weitere Assoziation zur doppelten Stolperfalle erwähnt. Denn sie zeigt Bezüge zur moralischen Dimension der Falle und zum Spiegel im Sinne des Erkennen des Eigenen auf: Das Motiv eines toten Baumstumpfs neben einem lebenden Baum – also so wie Slominskis Stumpf in der Mitte der Allee – galt in der neuzeitlichen Sinnbildkunst als ein Symbol für die Belebung durch den Geist. Vor diesem Hintergrund erscheint das Objekt wie ein ephemeres, dem historischen Emblem verwandtes Sinnbild für das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft. Die Aktion Slominskis belebte den öffentlichen Raum und die über den Stumpf leiblich oder intellektuell stolpernden Menschen. So betrachtet kann der *Baumstumpf* als ein unscheinbares Denkmal im wahrsten Sinne des Wortes gelesen werden. Die Subscriptio eines solchen, neuzeitlichen Emblems mahnt die Rezipienten: „Bilde also deinen Geist zu glänzenden Tugenden und beweise, dass du durch deine Kräfte lebendig bist.“²⁴ Dieser Imperativ könnte auch das Motto des vergrabenen Stumpfes in Berlin sein.

Slominskis (Kunst-)Fallen irritieren, sie verleiten zu vorschnellen Urteilen und provozieren aufgrund der auf den ersten Blick alltäglichen oder absurden Erscheinung. Doch lässt sich der Rezipient auf das komplexe Gedanken- und Verwirrspiel ein, erscheinen die Werke wie Anregungen. Es ist ein humorvolles und doch ernsthaftes Spiel, dessen philosophische Wahrheit darin besteht, Kunst als Prozess, als Dialog zu verstehen. Slominski stellt Manipulation, Lüge und Täuschung in den Dienst der Aufklärung. Doch ob der Rezipient die ihm zugespielten Bälle annimmt, liegt allein in seiner Hand. Aus Fehlern lernt man. In diesem Sinne könnte der Imperativ der Auseinandersetzung mit den Kunstfallen – ähnlich der einleitend erwähnten Anekdote von Plinius – lauten: Du sollst dich nicht täuschen lassen.

Endnoten

1. *C. Plinius Secundus d. Ä. – Naturkunde*, hg. v. Roderich König und Gerhard Winkler, München 1978, Band 35, S. 55.
2. Während der Vorbereitungen für die Ausstellung *nach Weimar* (Schlossmuseum Weimar, 1996) kam Slominski angeblich der Zufall zu Hilfe. Neben Windmühlen präsentierte er einen Glückspfeffnig aus dem Jahre 1943, den er seinen Aussagen zufolge auf einem Maulwurfhügel in der Nähe des Museums gefunden hatte. Das Objekt befindet sich heute in der Sammlung des Kölner Museum Ludwig. Die Geschichte, ein (blinder) Maulwurf habe das in der Nähe von Buchenwald so zynisch erscheinende Objekt ausgegraben lässt sich als listige Strategie lesen, mit der es Slominski gelingt, den Rezipienten mit einem heiklen Thema (das KZ Buchenwald) zu konfrontieren.
3. Beispielhaft für das Verwirrspiel kann das Objekt Fußball mit Kinderschädel (2000, Durchmesser 20 cm) und die Ausstellung Ohne Titel (1991) im Kabinett für aktuelle Kunst im Bremerhaven genannt werden. Niemand kann wissen, ob im ausgestellten Fußball tatsächlich ein Schädel verborgen ist. Ebenso ungewiss ist, ob Slominski 1991 in Bremerhaven wirklich – wie das gestreute Gerücht behauptete – das Skelett einer Hand in den Wänden des Kabinetts einmauerte.
4. Jens Hoffmann, Andreas Slominski – Adventures, in: *Flash Art*, Mai/Juni 2003, S. 134 – 136.
5. Doris von Drateln, Jede Falle ist eine Tierfalle – aber nicht jede Falle ist eine Tierfalle, in: *Kunstforum International*, Band 96, 1988, S. 224 – 231.
6. Drateln 1988, Jede Falle ist eine Tierfalle, S. 225.
7. „Durch Futter-Auslegen Wild anlocken und an eine bestimmte Stelle gewöhnen“, abgeleitet vom mhd. kirre (zahn oder mild). Ernst Graf von Harrach: *Die Jagd im deutschen Sprachgut*, Stuttgart 1953, S. 7.
8. Das Werk wurde 2003 in der Fondazione Prada in Mailand gezeigt und dort fälschlicherweise als Leopardenfalle bezeichnet. Denn abgesehen vom Fangmechanismus handelt es sich nicht um eine echte Tierfalle, sondern um eine listige Referenz an die Kunstgeschichte: Im Gespräch über ihre Herkunft befragt, sagte Slominski, die Falle sei für das sagenumwobene, in Dantes *Divina Commedia* Lonza genannte Tier bestimmt. Angeregt von Diskussionen über dessen in Fachkreisen umstrittene Identität und Existenz habe er die Falle ersonnen.
9. Bezüglich der Kampfhundfalle erklärte Slominski im Gespräch, dass es sich um einen Immerfang-Fallentyp handele. Gerät ein Kampfhund in die Falle, wird er ins Innere, einen Hohlraum hinter den Fängen transportiert. Danach sorgt eine ausgeklügelte Mechanik dafür, dass die Falle sich selbst wieder fängisch stellt; d.h. die ähnlich einer Uhr aufgezogene Falle kann mehrere Tiere nacheinander fangen. Zumindest die vom Künstler als Immerfang bezeichnete Kategorie scheint eine Finte zu sein. Dem Autor ist keine als solche bezeichnete Falle bekannt und auch kein Grund, warum sie nicht mit dem weidmännischen Terminus ‚Massenfang‘ bezeichnet werden sollte.
10. Siehe dazu: Andrea Steinfeldt: *Kampfhunde - Geschichte, Einsatz, Haltungsprobleme von Bull-Rassen*, (Dissertation) Tierärztliche Hochschule Hannover, Hannover 2002. http://elib.tiho-hannover.de/dissertations/steinfeldta_2002.pdf, 14.7.10.
11. Z.B. Giacomettis objet désagrable von 1931 (10,4 x 49,3 x 15 cm) im Centre Pompidou, Paris.
12. „Diese Schaufenster-scheibe wurde am 26. September von den Glasern des Alsterhauses vorübergehend entfernt. In das offene Schaufenster hat Andreas Slominski einen Eisstiel gelegt, den er auf der Straße gefunden hatte. Danach wurde die Schaufenster-scheibe wieder eingesetzt.“ Zitiert nach Bärbel Hedinger, Schauflügel und Windfenster - Von den Korrespondenzen der Dinge, in: *Im Blickfeld: Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 1996, S. 115 - 127.
13. Auch bei der Münzenaktion auf dem Hamburger Jungfernstieg noch während seines Studiums beobachtete der Künstler die Reaktionen auf seine Intervention. Er steckte 200 Deutsche Mark in Form von Fünfzigpfennigstücken in die Ritzen der Bodenplatten der Promenade und beobachtete Passanten, die das Geld entdeckt hatten. Die Aktion zeigt deutlich, dass Slominski sich schon zu Beginn seiner Laufbahn wie ein Wissenschaftler für das

Verhalten der Rezipienten angesichts der von ihm gestellten Fallen interessiert.

14. *Ausst. Kat., Deutsche Kunst der späten 80er Jahre*, Städtische Kunstsammlung Düsseldorf u.a., Düsseldorf 1988, S. 268.
15. Im Gegensatz zu Slominski agierte Duchamp anonym. Er gab das Urinal unter dem Pseudonym R. Mutt ab und heizte sogar die Diskussion über das umstrittene Werk an.
16. Karl Simrock, *Die Deutschen Sprichwörter*, Frankfurt a.M., 1846, Nr. 7337.
17. *Ausst. Kat., Deutsche Kunst der späten 80er Jahre*, S. 268.
18. Das Werk kann wieder als Parallele zu Duchamps gelesen werden, der seinen trébuchet genannten Kleiderhaken 1917 als Stolperfalle auf dem Boden seines Ateliers fixierte. Eine Replik (1964) befindet sich heute im Pariser Centre Pompidou.
19. Drateln 1988, Jede Falle ist eine Tierfalle, S. 226.
20. Der Begriff Skandal leitet sich vom griechischen ‚skándalon‘ ab, ‚ein aufgehängtes oder frei herabhängendes Holz, die Auslösvorrichtung einer Tierfalle‘ bzw. ‚losschnellendes Gerät‘ Zitiert aus: *Etmologisches Wörterbuch des Deutschen*, hg. v. Wolfgang Pfeifer, Berlin 1989, S. 1298.
21. Andrew Gumbel, *Reiseführer Berlin*, London 1991, S. 57.
22. Nancy Spector: *Berliner Umwege*, in: *Parkett*, Nr. 55, 1999, S. 76 – 81.
23. Siehe Endnote 2.
24. *Emblemata Physico Ethika*, Nicolaus Taurellus (1595), zitiert nach: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, hg. v. Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Stuttgart / Weimar 1996., Sp. 176.

Bibliographie

C. Plinius Secundus d. Ä. – Naturkunde (Bd. 35), hg. v. Roderich König und Gerhard Winkler, München 1978

Doris von Drateln, Jede Falle ist eine Tierfalle – aber nicht jede Falle ist eine Tierfalle, in: *Kunstforum International*, Band 96, 1988

Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, hg. v. Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Stuttgart / Weimar 1996

Andrew Gumbel, *Reiseführer Berlin*, London 1991

Ernst Graf von Harrach: *Die Jagd im deutschen Sprachgut*, Stuttgart 1953

Bärbel Hedinger, Schauflügel und Windfenster - Von den Korrespondenzen der Dinge, in: *Im Blickfeld: Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 1996

Jens Hoffmann, Andreas Slominski – Adventures, in: *Flash Art*, Mai/Juni 2003

Etmologisches Wörterbuch des Deutschen, hg. v. Wolfgang Pfeifer, Berlin 1989

Karl Simrock, *Die Deutschen Sprichwörter*, Frankfurt a.M., 1846

Nancy Spector: *Berliner Umwege*, in: *Parkett*, Nr. 55, 1999

Ausst. Kat., Deutsche Kunst der späten 80er Jahre, Städtische Kunstsammlung Düsseldorf u.a., Düsseldorf 1988

Andrea Steinfeldt: *Kampfhunde - Geschichte, Einsatz, Haltungsprobleme von Bull-Rassen*, (Dissertation) Tierärztliche Hochschule Hannover, Hannover 2002

Abbildungen

Abb. 1: Andreas Slominski: Falle für Kampfhunde; 2001/2
© VG Bild-Kunst Bonn, 2010

Abb. 2: Kampfhunddarstellung, Ende des 15 Jh.
© VG Bild-Kunst Bonn, 2010

Zusammenfassung

Anhand einer Kampfhundfalle und zwei Aktionen des als Fallensteller in der Kunstwelt berühmt gewordenen deutschen Künstlers Andreas Slominski (*1959) wird der Aspekt von Spiegelung und Reflexion in seinem Werk aufgezeigt.

Während seine performativen Aktionen als Reflexionen über und subtil-ironische Kommentare zu aktuellen gesellschaftlichen Tendenzen vorgestellt werden, können seine Fallen-Objekte wie die surrealistischen Plastiken Alberto Giacomettis als Spiegel für die Psyche des Rezipienten gelesen werden.

Autor

Dr. Gerd Mörsch studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Politikwissenschaften an der Universität zu Köln; Magisterexamen 2004 mit einer Arbeit zum Werk Andreas Slominskis. 2009 Promotion zum Dr. phil. über ‚Die Falle in der Kunst des 20. Jahrhunderts‘. Seit 2005 wissenschaftliche Mitarbeit für das Leopold-Hoesch-Museum Düren (dort auch Volontariat) und die Hochschule Anhalt. Zurzeit freier Kurator und Autor mit Ausstellungstätigkeit u.a. in Trier und Köln sowie Beiträgen für WDR und Deutsche Welle.

Titel

Gerd Mörsch: Die (Kunst-)Fallen des Andreas Slominski. In: kunsttexte.de/Sektion Gegenwart
Nr. 2 2010 (8 Seiten), www.kunsttexte.de.