

Die Fallen im Werk von Andreas Slominski

Magisterarbeit

Zur Erlangung des Magister Artium
durch das
Kunsthistorische Institut der Universität zu Köln.

Gutachterinnen:
Prof. Dr. Antje von Graevenitz
Prof. Dr. Susanne Wittekind

Vorgelegt von:
Gerd Mörsch
Gelsenkirchenerstraße 11
50735 Köln
0221 – 7607421

Köln, den 20.4.2004

Inhaltsverzeichnis

- 1. Vorwort S. 1
- 2. Einleitung S. 4
- 3. Zur Entwicklung und Bedeutungsvielfalt des menschlichen Fallenstellens S. 5
- 4. Etymologische Ursprünge und moralische Dimensionen der Fallen S. 8
- 5. Strategien des Fallenstellens S. 14
- 6. Die Rolle des Fallenstellers in der Gesellschaft S. 16
- 7. Fallen – Die Systematik des Künstlers S. 18
- 8. Beispiele für Fallen, die keine Tierfallen sind S. 22
- 8.1. »Ohne Titel«, Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven 1991 S. 22
- 8.2. »Baumstumpf«, Deutsche Guggenheim, Berlin 1999 S. 24
- 8.3. »ohne Titel«, 1990 S. 27
- 9. Tierfallen im Kunstkontext S. 31
- 9.1 Aspekte des Ready-made S. 34
- 9.2 Die ästhetische Dimension der Falle S. 37
- 9.3 Formale Aspekte S. 40
- 9.4 Die Falle als »selbstständige« Plastik S. 44
- 9.5 Für den Menschen verblendete Tierfallen S. 48
- 9.6 Kunsthistorische Referenzen S. 50
- 10. Parallelen zum Werk Marcel Duchamps S. 52
- 11. Eine Falle im Werk von Alberto Giacometti S. 54
- 12. Fallen in der Kunst der 60er und 70er Jahre S. 55
- 12.1 Fallen im Werk von Vito Acconci S. 55
- 12.2 Fallen im Werk von Dennis Oppenheim S. 56
- 13. Die Rolle des Betrachters – rezeptionsästhetische Aspekte S. 59
- 14. Fazit S. 62
- 15. Anhang S. 65

1. Vorwort

Kunst und Fallenstellerei haben viel gemeinsam. Ein wesentliches Ziel von Kunst seit ihren Ursprüngen bis heute ist die Idee der getreuen Abbildung, der Repräsentation des in der Welt vorgefundenen. Doch schon Plinius der Ältere berichtet in seiner »Naturalis historiae« über die Relativität und Grenzen der menschlichen Wahrnehmung, deren ambivalenter Charakter und philosophischer Hintergrund vom Volksmund mit Redewendungen wie „die Dinge scheinen, die Menschen meinen“¹ und „Schein trügt“² überliefert wird. Über die Kunst der Täuschung von Mensch und Tier, wie sie sich in der Thematik der Falle als Schnittstelle zwischen beiden zeigt, berichtet Plinius folgendes: Parrhasios – neben seinen Zeitgenossen Timanthes und Androkydes einer der berühmtesten Maler der griechischen Antike – „soll sich mit Zeuxis auf einen Wettstreit eingelassen haben; dieser habe so erfolgreich gemalte Trauben ausgestellt, dass die Vögel herbeiflogen; Parrhasios aber habe einen so naturgetreu gemalten leinenen Vorhang aufgestellt, dass der auf das Urteil der Vögel stolze Zeuxis verlangte, man solle doch endlich den Vorhang wegnehmen und das Bild zeigen; als er seinen Irrtum einsah, habe er ihm in aufrichtiger Beschämung den Preis zuerkannt, weil er selbst zwar die Vögel, Parrhasios aber ihn als Künstler habe täuschen können.“³

Der kunstschaftende Mensch beschäftigt sich von Natur aus mit der Idee der Täuschung oder – neutraler gesagt – der Repräsentation. Vor diesem Hintergrund scheint das Werk eines Künstlers, der sich selbst als Fallensteller versteht und seine Werke als Fallen bezeichnet, also eine zentrale Eigenschaft des Kunstwillens zu thematisieren. Aus dieser Perspektive werden im Folgenden die Fallen im Werk von Andreas Slominski untersucht.

Die erste Arbeit Slominskis, die der Autor dieser Arbeit bei der Recherche fand, war ein »Gerät zum Knicken von Autoantennen.«⁴ Von der scheinbaren Absurdität und dem Humor der in der Galerie 20.21 in Essen ausgestellten Arbeiten⁵ des Künstlers irritiert und fasziniert zugleich, beschloß, er die Werke und die Spuren des Fallenstellers genauer zu untersuchen. So stellte sich die Frage, ob es sich bei Slominski um einen zeitgenössischen Parrhasios handelt. Folgt man diesem

¹ Simrock, Karl: Die deutschen Sprichwörter, Nr. 8914, zitiert nach der Ausgabe von 1846. www.gutenberg2000.de/simrock/sprichwt/sprichwt.htm (15.2.2004).

² Simrock, Karl: Die deutschen Sprichwörter, Nr. 8911, zitiert nach der Ausgabe von 1846. www.gutenberg2000.de/simrock/sprichwt/sprichwt.htm (15.2.2004).

³ König/Winkler 1978, Bd. 35, S. 55.

⁴ Siehe Abbildung Nr. 1.

⁵ Außerdem zu sehen waren u.a. eine »Falle für Hyänen« und »Weihnachtsdekoration für den Frühling, den Sommer und den Herbst«. Siehe Abbildung Nr. 2-6.

Gedanken, stellen sich weitere Fragen. Welche Rolle kommt den Betrachtern der Fallen zu und was verbindet die verschiedenartigen Werke so, dass der Künstler sie alle als Fallen bezeichnen kann?

Trotz der im Laufe der neunziger Jahre durch zahlreiche Einzelausstellungen erreichten Popularität und Präsenz der Werke Slominskis auf dem Kunstmarkt und in den Museen für zeitgenössische Kunst war bis zu der Ende 2003 erschienenen Ausgabe des Kritischen Lexikons der Gegenwartskunst⁶ keine Monographie oder wissenschaftliche Arbeit über sein Werk erschienen. Als kunsthistorische Quellen für diese Arbeit standen daher nur Rezensionen in Fachzeitschriften und die bisher erschienenen Ausstellungskataloge zur Verfügung.⁷ Seit sechzehn Jahren wurde kein Interview mit dem Künstler mehr veröffentlicht. Aufgrund dieser eingeschränkten Quellenlage haben die beiden ein Jahr nach seiner ersten Ausstellung publizierten Interviews – im Sinne der Authentizität – eine zentrale Stellung in dieser Arbeit eingenommen.⁸ An den entsprechenden Stellen sind die für Thesen oder Analysen relevanten Aussagen des Künstlers als Zitat eingebaut. Nach langem Bemühen sind jedoch kurz vor der Abgabe dieser Arbeit intensive Gespräche mit dem Künstler zustande gekommen, die seinem Wunsch entsprechend aber nicht aufgezeichnet wurden. Die von Slominski stammenden Informationen und Hinweise⁹ aus den Gesprächen sind daher nicht als Zitate in die Arbeit eingeflossen, sondern in Form von indirekter Rede oder Anmerkungen in die Fußnoten des Textes eingebaut.¹⁰

Um der zentralen Stellung der Tierfallen im Werk des Künstlers gerecht zu werden, werden im Rahmen dieser Arbeit nur diese untersucht und im Sinne ihrer künstlerischen Bedeutungs- und Formenvielfalt analysiert. Eine differenzierte Untersuchung von »Nicht-Tierfallen«, die im Sinne eines intellektuellen Konzepts als Fallen verstanden werden können, kann aufgrund des begrenzten Rahmens dieser Arbeit nicht geleistet werden. Beispielhafte Exkurse zu einzelnen, auf den

⁶ Zbikowski 2003

⁷ Die Vielfalt der Literatur bewog den Autor, im Sinne der Übersichtlichkeit auf die übliche ausführliche Zitierweise in den Fußnoten zugunsten der Kurzform zu verzichten. Denn vor dem Artikel des Kritischen Lexikons der Gegenwartskunst (Zbikowski 2003) gab es keine vergleichbare wissenschaftliche Literaturübersicht zu Slominski. Im Literaturverzeichnis werden daher alle verwendeten Kurzformen ausführlich und übersichtlich aufgeschlüsselt, so dass sich die Quellen der Zitate dem Leser schnell erschließen und eine bisher nicht vorhandene Zusammenstellung entsteht.

⁸ Jens Hoffmann beschreibt die enge Verbindung zwischen dem Werk und dem Charakter Slominskis wie folgt: „His unusual but always cheerful character is strongly linked with the work he does and it takes a long time to fully grasp the complexity of the interconnections between his personality and the distinctiveness of the work.“ Hoffmann 2003, S. 134.

⁹ Slominski stand vor dem Gespräch eine fast fertige Version dieser Arbeit zur Verfügung.

¹⁰ Alle von Slominski stammenden Aussagen, die nicht durch Anführungszeichen und Kurztitel (Name, Jahr und Seitenzahl) als Zitat deutlich gekennzeichnet ist, stammen aus den mit dem Autor dieser Arbeit geführten Gesprächen.

ersten Blick nicht als Fallen zu erkennenden Werken verdeutlichen jedoch deren Zugehörigkeit zum Fallenkomplex. Sie dienen der Unterstützung der vom Künstler selbst bestätigten These, dass alle seine Arbeiten als Fallen verstanden werden können. Einleitende kulturgeschichtliche und etymologische Exkurse sollen das breite Spektrum der verschiedenen Bedeutungsdimension der Falle verdeutlichen und dienen zugleich der ikonographischen Analyse des kunsthistorischen Motivs. Nach einer differenzierten Analyse der verschiedenen Aspekte der Tierfallen im Kontext Kunstkunst werden abschließend beispielhaft ausgewählte Werke der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts unter dem Aspekt der Fallen betrachtet und den Tierfallen Slominskis gegenübergestellt. Um der besonderen Rolle des Rezipienten – der Betrachter als »potentielles Opfer« der Tierfallen – gerecht zu werden, werden vor dem Fazit noch wesentliche rezeptionstheoretische Aspekte angesprochen.

An dieser Stelle möchte sich der Autor den vielen Personen bedanken, die zum Gelingen dieser Arbeit wesentlich beitragen haben. Meiner Familie und zahlreichen Freunden danke ich für ihre moralische Unterstützung und wichtige Hinweise. Für die Betreuung von Prof. Dr. Antje von Graevenitz und besonders die Bereitschaft von Andreas Slominski, sich meinen Fragen zu stellen und seine detaillierten Hinweise zu Werken möchte ich mich ebenfalls und nicht an letzter Stelle bedanken. Auch der für die Recherche unverzichtbaren Kunst- und Museumsbibliothek der Stadt Köln sowie der Galerie Jablonka in Köln gilt mein Dank.

2. Einleitung

Das Thema dieser Arbeit sind die zahlreichen in Museen und Galerien ausgestellten Tierfallen des Konzeptkünstlers¹¹ Andreas Slominski. Viele der Werke des 1959 in Meppen geborenen Künstlers – Performances, Zeichnungen, Installationen, Skulpturen und Fotografien – können unter dem Aspekt der Fallenstellerei betrachtet werden. Doch angesichts des Umfangs des Oeuvres muss eine für die Intensität der Untersuchung notwendige Begrenzung auf einen Werkkomplex – die Tierfallen – stattfinden. Seine erste bewusste »Begegnung« mit einer Tierfalle¹², die er im Schaufenster eines Metallgeschäfts in der Nähe des Wohnorts seiner Eltern entdeckte, beschreibt Slominski wie folgt: „Die erste Tierfalle, die mir aufgefallen ist, war 1984 eine kleine Metallfalle für Wühlmäuse.“¹³ Nachdem Slominski die Falle näher untersucht hatte, kam ihm ein Gedanke, der seine künstlerische Laufbahn entscheidend prägte: „Plötzlich war, was ich schon gemacht hatte, und das, was ich noch machen wollte, zusammengefasst.“¹⁴

„Die außerordentliche Bedeutung, die die von den Naturvölkern erfundenen Tierfallen für die Entwicklung unserer modernen Technik gehabt haben, ist nicht wegzuleugnen. Die Erfindung der ersten Tierfalle ist in der Kulturgeschichte des Menschen von größerer Wichtigkeit als selbst die Erfindung der Rades.“¹⁵ Die prähistorische Falle gilt im Sinne einer Maschine als der „erste von Menschenhand gebaute Roboter“¹⁶ und wird somit zurecht als ein wesentlicher Wegbereiter der menschlichen Zivilisationen angesehen. Doch das Prinzip Falle steht auch für die Schattenseite der kreativen Intelligenz, die den Menschen von den Tieren unterscheidet. Die Strategien des Fallenstellens wurden schon früh auf den Menschen selbst angewendet, so dass eine „große Spannweite von assoziativen Neben- und Hintergedanken zum Fallen-Komplex und dessen ambiger Begrifflichkeit zwischen Verführung und Tod, List und Verblendung“¹⁷ besteht.

¹¹ Die Bezeichnung »Konzeptkünstler« erscheint zunächst unangemessen, weil Slominski nicht gemäß der strengen Definition der Concept Art auf die materielle Verdinglichung des Kunstwerks verzichtet. Doch in allen seinen Werken findet sich der Aspekt der Falle als Konzept - eine Idee, die alle Medien zusammenfassend zum »Leitmotiv« seiner Arbeit geworden zu sein scheint. Aus dieser Perspektive gewinnt die Bezeichnung »Konzeptkünstler« eine das Werk Slominskis allgemein zutreffend beschreibende Dimension. Im Gespräch bestätigte der Künstler diese Einordnung.

¹² Wie viele andere könnte Slominski in seiner Kindheit Mausefallen oder ähnlichen Geräten in Kellern oder an anderen Orten zum ersten Mal begegnet sein. Im Gespräch verneinte er jedoch diese These. Er könne sich zumindest nicht mehr daran erinnern und sei wohl auch deswegen so von jener Wühlmausfalle fasziniert gewesen.

¹³ Drateln 1988, S. 226.

¹⁴ Ausst. Kat., Düsseldorf 1988, S. 268.

¹⁵ Lips 1951, S. 105.

¹⁶ Lips 1951, S. 92.

¹⁷ Wechsler 1998, S. 37.

Um der Bedeutung der Fallenstellerei als einer der ursprünglichsten Technik- und Strategieformen innerhalb der Kulturgeschichte gerecht zu werden, soll im Folgenden neben den grundlegenden Strategien und Techniken der Jagd anhand kurzer etymologischer Exkurse auch auf die sprachlichen Folgen dieser Tradition hingewiesen werden. Denn die Allgegenwärtigkeit und Ambivalenz des Prinzips »Falle« zeigt sich besonders in den zahlreichen Redewendungen der deutschen Sprache, welche im Sinne ihrer Funktion als kulturelles Gedächtnis die verschiedensten Entwicklungen und Bedeutungsdimensionen des Fallenstellens bildhaft dokumentieren. Diesen, in Lexika überlieferten Bedeutungen wird im Folgenden das Fallenkonzept und die Definition der Falle des Künstlers gegenübergestellt, um Schnittmengen und Differenzen zwischen beiden deutlich zu machen.

3. Zur Entwicklung und Bedeutungsvielfalt des menschlichen Fallenstellens

„Wenn wir die 2 Millionen Jahre Menschheitsgeschichte den 24 Stunden eines Tages gleichsetzten, so verbleiben nur 5 Minuten und 27 Sekunden für eine andere Hauptwirtschaftsform als die Jagd“¹⁸ bemerkt der Archäologe Helmut J. Windl, um die zentrale Bedeutung des Jagdwesens für die menschliche Kultur zu verdeutlichen. Diese Bedeutung spiegelt sich auch in unserer Sprache wider. Die sich im Wesentlichen seit dem zwölften Jahrhundert entwickelnde Zunftsprache der Jäger – die sogenannte Weidmannssprache¹⁹ – ist mit etwa 3000 Wörtern bis heute die umfangreichste deutsche Sondersprache. „Fast alle »Waffen« der Urzeit, die man der Jagd zuschreibt, haben als Werkzeuge eine plausiblere Funktion, wenn wir sie mit dem Nahrungssammeln und Fallenstellen in Verbindung bringen – Tätigkeiten, die in wärmeren südlichen Klimazonen sogar während der Eiszeiten zum Überleben ausgereicht haben mögen. Was als Handaxt oder als Faustkeil bezeichnet wird, wäre auch zum Ausgraben von Knollen oder zum Töten eines in einer Falle gefangenen Tieres verwendbar,“²⁰ argumentiert der Sozialwissenschaftler Lewis Mumford. Das Fallenstellen als entwicklungsgeschichtliche Vorstufe der Jagd kann als Ergebnis des Nachahmens der Natur verstanden werden. Für diese These hat der Kölner Ethno- und Soziologe Julius E. Lips in

¹⁸ Seilmeier/Walz 1983, S. 312.

¹⁹ Abgeleitet von der mittelhochdeutschen Bezeichnung »weidemann« für Jäger bzw. »waidamann«, alt-hochdeutsch aus der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts. Köbler 1995, S. 461.

²⁰ Mumford 1977, S. 122.

seinem Buch über die Fallensysteme der Naturvölker²¹ viel Beweismaterial zusammengetragen. Als natürliche Vorbilder könnten den Menschen z. B. die Netze von Spinnen und die Trichterfallen der sogenannten Ameisenlöwen²² gedient haben. Neben der bewussten Nachahmung natürlicher Fallensysteme betont Lips jedoch die Bedeutung zufälliger Entdeckungen. Als »Physiklehrer« des prähistorischen Menschen bezeichnet Lips Erfahrungen wie „der lebendige Zweig, der, zufällig heruntergebogen, in seine natürliche Stellung zurückschnellte, – das Gewicht der Baumstämme, die nach einem Sturm den Abhang herunterrollten, – die Gefahren einer laubbedeckten Erdgrube, und er [der Mensch] wandte das, was er von ihnen gelernt hatte, in kluger Weise an.“²³

Dieses Prinzip des Lernens beschreiben die heute noch verwendeten Redewendungen wie »aus Fehlern lernt man« oder »durch Schaden wird man klug«. Doch im Gegensatz zu den frühen Waffen des Menschen haben die prähistorischen Fallen – abgesehen von Darstellungen²⁴ – keine Spuren hinterlassen, „außer dass sie Teil einer weitverbreiteten menschlichen Tradition wurden.“²⁵ Während Netz, Harpune und die in der Hand geführte Schlinge, besonders in Kombination mit der Treibjagd, die Effizienz der primitiven Jagdmethoden bereits enorm steigern und durch die Vergrößerung der Reichweite der Hände auch ungefährlicher machen konnten, blieb ein Hauptproblem des Jägers ungelöst: seine Anwesenheit bei der Jagd. „Eine wirkliche Arbeitserleichterung [...] konnte nur dann erreicht werden, wenn es gelang, die Aufgaben des Wartens auf die Beute, der Bedienung und Auslösung der festhaltenden oder tötenden Maschine und der Aufbewahrung des gefangenen Wilds durch mechanische Mittel zu ersetzen.“²⁶ Diese Erfindung erlaubte es dem Jäger, in der gewonnenen Freizeit weitere Werkzeuge und Techniken zur Verbesserung der Lebensverhältnisse der Gemeinschaft zu entwickeln und darüber hinaus auch an mehreren Stellen gleichzeitig Tiere zu fangen. Dieses „Zaubergerät ist die Tierfalle.“²⁷

²¹ Lips 1927.

²² Die Larven von *Euroleon nostras* bauen häufig Trichterfallen im losen Erdreich oder Sand und vergraben sich in deren Mitte. Ein Insekt - häufig Ameisen und daher der Name Ameisenlöwe - das zufällig über den Trichterrand läuft, rutscht abwärts und findet keinen Halt an den nachgebenden und hinabrutschenden Wänden. Falls es dennoch zu flüchten versucht, bewirft die Larve das Opfer zusätzlich mit Sand, um es orientierungslos zu machen und seinen Bemühungen ein Ende zu setzen. Nicht immer, aber häufig hat sie dabei Erfolg. Sobald die Beute in Reichweite ist, packt die Larve sie mit ihren Zangen und verspeist sie.

²³ Lips 1951, S. 95.

²⁴ Die Kombinationen von abstrakt-linearen Strukturen mit Tierbildern, wie sie z. B. in den prähistorischen Höhlen der Dordogne entdeckt wurden, können als Darstellungen von Schwerkraftfallen verstanden werden – so interpretiert sie zumindest Lips. Lips 1951, S. 106. Siehe Abbildung Nr. 7.

²⁵ Mumford 1977, S. 123.

²⁶ Lips 1951, S. 94.

²⁷ Lips 1951, S. 95.

In der Diskussion über die Entstehung der verschiedenen Jagdtechniken fragt Mumford, die Bedeutung der Falle betonend: „Gibt es irgendeinen Zweifel, dass der Mensch in den frühesten Stadien seiner »Jäger«-Laufbahn gezwungen war, zu tun, was die Pygmäen von Afrika noch heute tun, um Resultate zu erzielen, die sonst weit über seinem technischen Horizont gelegen wären – raffinierte Fallen und eine kühne Strategie zu ersinnen, wie die Pygmäen sie anwenden, um Elefanten zu fangen und zu töten, indem sie sich in Gruben verstecken, von wo aus sie, sobald der Elefant gefangen ist, dessen weichen Bauch von unten mit den ihnen verfügbaren Waffen attackieren. [...] Schlingen und Fallen konnten mit bloßen Händen aus Schilfrohr, Ranken und jungen Zweigen gemacht werden, lange bevor der Mensch eine Axt besaß.“²⁸

Die zunehmende Perfektion der Waffentechnik und die aus ihr folgende zentrale Stellung der Schusswaffen im modernen Jagdwesen führte dazu, dass heute in vielen Kulturen „viele frühere Jagdarten verschwunden sind und die »Schießjagd« vorherrscht [und] die »Fangjagd« nur noch eine Nebenrolle spielt.“²⁹ Die traditionelle Dreiteilung der Jagdarten in Jagen, Fangen und Schießen ist in Vergessenheit geraten. Um der Komplexität der verschiedenen Jagdtechniken gerecht zu werden, sollen sie im Folgenden kurz skizziert werden, wobei grundsätzlich immer zwischen Einzel- und Gesellschaftsjagd unterschieden werden muss.

Das Jagen z. B. im Sinne der heute noch bekannten Treibjagd³⁰ – eine Form der Gesellschaftsjagd – lässt sich auf die zum Teil mit Feuer unterstützte Urform der Treibjagd auf Felsabstürze zu zurückführen. Grundlegend für diese Methode ist die aktive Handlung des Jägers im Sinne eines Angriffs. Dabei ist es nur von sekundärer Bedeutung, ob es sich um einen wirklichen Angriff oder um einen vorgetäuschten handelt, der die Angst und den Fluchttrieb des Tiers nutzt, um es in einen Hinterhalt zu treiben. Kennzeichnend für diese Jagdart ist das Jagen und Treiben bzw. das Nachstellen des Menschen. Die Fangjagd dagegen bezeichnet das „Erbeuten von Wild mit Hilfe von Fanggeräten verschiedenster Art.“³¹ Mit Hilfe von Netzen, Fallen, Gruben, Schlingen etc. können Tiere, je nach Fallentyp, entweder lebend [Lebendfang] oder tot [Totfang] gefangen werden. Vor der Entwicklung wirksamer Fernwaffen spielte diese Jagdart die zentrale Rolle. Während Fallen, Gruben und Schlingen für größere Tiere bestimmt waren, dienten Netze

²⁸ Mumford 1977, S. 122.

²⁹ Seilmeier/Walz 1983, S. 305.

³⁰ Der Begriff Treibjagd bezeichnet „alle Jagdarten, bei denen Jäger, Schützen und Treiber beteiligt sind“, Gutt 1977, S. 98.

³¹ Seilmeier/Walz 1983, S. 186. Das gilt sowohl für die Einzel- als auch für die Gesellschaftsjagd.

vor allem dem Vogelfang und dem Erbeuten kleinerer Wildarten, wie Hasen.³² Die »Schießjagd« ist als die jüngste Jagdart anzusehen, denn für Bogen, Armbrust und neuzeitliche Feuerwaffen benötigte der Mensch viel feinere Werkzeuge als für die beiden anderen Jagdarten. Schusswaffen erlauben das Töten des Wilds aus großer Distanz. Der Jäger kann sich entweder vorsichtig an das Tier heranspirschen³³ oder, im Sinne des Auflauerns³⁴, versteckt auf das Erscheinen des Opfers warten, um es aus sicherer Entfernung zu erlegen.

4. Etymologische Ursprünge und moralische Dimensionen der Fallen

Eine „Falle [ist eine] Fangvorrichtung, besonders für Raubzeug³⁵, Pelztiere, Ratten, Mäuse. Eiserne Fallen heißen auch Eisen (Berliner Eisen, Tellereisen)“³⁶, so lautet eine gängige Definition aus einem großen deutschen Lexikon. Doch „die Falle ist eigentlich nur die Klappe, die niederfällt, wenn die Maus den Fangbrocken berührt“, betont Lutz Röhrich, „später ist das Wort dann auf das ganze Gerät übertragen worden.“³⁷ Der Begriff leitet sich vom Verb »fallen« ab, als dessen etymologischer Ursprung das althochdeutsche »fallan« bzw. das mittelhochdeutsche »vallen« aus dem achten Jahrhundert gilt. »Falla« war bereits im frühen Mittelalter der althochdeutsche Begriff für Geräte zum Fangen bzw. Töten von Mäusen. Schon die frühesten Belege verweisen auf eine „Anwendung [des Worts] auf anderes (Fangstrick usw.). Deshalb [bedeutet es] vielleicht eher »was (das Tier) zu Fall bringt«.“³⁸

Das Verb »fallen« im Sinne von „sich nach unten bewegen (durch die eigene Schwere), stürzen, sinken“³⁹ etc. impliziert zugleich das Bild des Verlusts der körperlichen Kräfte und erweitert den Bedeutungskontext des Begriffs somit um

³² In außereuropäischen Kulturen gibt es noch heute Beispiele dafür, wie Netze auch für den Großwildfang benutzt werden können: Die Dayak von Borneo fangen einen wilden Hirsch, indem sie ihn in Herden in einen Halbkreis aufgespannter Netze hineintreiben, und die ostafrikanischen Waschambaa erbeuten mit derselben Strategie Antilopen und Gazellen.

³³ Pirsch bezeichnet die „vorsichtige Fortbewegung des Jägers, um möglichst ohne zu stören in die Nähe des Wildes zu kommen“, Gutt 1977, S. 73.

³⁴ In der englischen Sprache wird der waidmännische Ursprung des Begriffes »Auflauern« besonders deutlich: »way-lay« (~ am Weg liegen) und »bush-whack« (zusammengesetzt aus Busch, Strauch, Gebüsch und verhauen, verprügeln, schlagen).

³⁵ Raubzeug sind „nicht jagdbare Tiere, die sich u.a. von anderen Tieren und Eiern ernähren“, Gutt 1977, S. 76. Hierzu zählen u. a. Rabenkrähe, Elster, Wanderratte, Waschbär, Marderhund sowie streunende Hunde und Hauskatzen.

³⁶ Der Brockhaus in einem Band, 9., vollständig überarbeitete und aktualisierte Auflage, Mannheim 2002, S. 307.

³⁷ Röhrich 1991, S. 413.

³⁸ Seebold 2002, S. 273.

³⁹ Pfeiffer 1989, S. 404.

Metaphern des Todes.⁴⁰ Für diese These sprechen nicht nur die heute noch gebräuchlichen Redewendungen wie »gefallene Soldaten« und ein weidmännischer Terminus wie das »Fallen« des Hochwilds,⁴¹ der das natürliche Sterben der Tiere bildhaft beschreibt,⁴² sondern auch die Entwicklungsgeschichte der Falle. Der Prototyp der »aktiven« neuzeitlichen Falle, die mittels eines Mechanismus das Tier fängt oder tötet bzw. so schwer verletzt, dass es nicht mehr fliehen kann, ist ein Loch, das »passiv« auf eine Unaufmerksamkeit des Opfers wartet, die sogenannte Fallgrube. Das Jagen mit Hilfe von Fallgruben und Schlingen, in denen sich Tiere verfangen und daraufhin verenden oder getötet werden, gehört noch vor der Angriffsjagd mit Speer, Wurfholz und -hammer zu den ersten Jagdstrategien überhaupt: „Als älteste Fangeinrichtungen sind Fallgruben anzusehen, die zur Erzielung größerer Jagdstrecken⁴³ oft als Fallgrubenfeld dicht nebeneinander angelegt wurden und bei Rudeltieren (z. B. Ren) beachtliche Jagderfolge ermöglichten. Großtiere wie das Mammut konnten nur mit Hilfe von Fallgruben erbeutet werden.“⁴⁴ Die Effizienz der »passiven« Fallgruben ließ sich mit dem gezielten Hintreiben des Wilds auf die Gruben steigern. Beispiele für Spuren, die diese Jagdstrategie in der deutschen Sprache hinterlassen hat, sind der militärische Begriff »Kesselschlacht« und die Redewendungen »durch die Lappen gehen« und »jemanden ins Verderben treiben«. Der Begriff Kesselschlacht lässt sich auf Kesseltreiben, eine Form der Feldtreibjagd, „bei der Schützen und Treiber wechselseitig in gleichmäßigen Abständen [...] bogenförmig um das abzutreibende Gelände auslaufen, bis der Kreis geschlossen ist,“⁴⁵ zurückführen. Die Redensart

⁴⁰ Einen weiteren Hinweis für die Nähe des Wortstammes zu den Begriffen »Tod« und »Gefahr« liefert der heute v.a. in juristischen Texten verwandte Begriff »Fall«. Dieser leitet sich vom althochdeutschen »fal« (765) ab, das „Fall, Sturz, Untergang und Verderben“ bezeichnete. Köbler 1995, S. 121.

⁴¹ Hochwild ist eine Sammelbezeichnung für „Wisent, Elch-, Rot-, Dam-, Sika-, Stein-, Muffel, Gams- und Schwarzwild, Bär, Luchs, Wolf und Auerwild.“ Gutt 1977, S. 52.

⁴² Gutt 1977, S. 38.

⁴³ Eine Strecke „ist die Gesamtheit des auf einer Jagd, in einem Revier oder größerem Gebiet oder in einem bestimmten Zeitraum erlegten Wildes.“ Seilmeier/Walz 1983, S. 573. Das Verb strecken ist gleichbedeutend mit erlegen, daher die Redewendung »zur Strecke bringen«. »Streckelegen« ist die nach strengen Regeln vollzogene Anordnung des erlegten Wildes nach einer Gesellschaftsjagd: „Das Wild wird auf die rechte Körperseite gelegt (»gestreckt«), verschiedenartiges Wild wird in eigenen Reihen angeordnet, wobei höher angesehenes Wild in die vorderste Reihe gelegt wird [...] ; bei größerer Strecke wird jedes 10. Stück in der Reihe um eine halbe Körperlänge vorgezogen, um das Zählen zu erleichtern.“ Seilmeier/Walz 1983, S. 572.

⁴⁴ Seilmeier/Walz 1983, S. 186. Diese die Mammutjagd betreffende These ist inzwischen jedoch umstritten. Schulz 2004, S. 151.

⁴⁵ Seilmeier/Walz 1983, S. 360. Auffallend sind jedoch die entgegengesetzten Perspektiven der beiden Begriffe. Denn Kesseltreiben beschreibt die »aktive« Handlung der Jäger, während der militärische Terminus den Verteidigungskampf der eingekesselten Truppen meint. Auch im 2. Weltkrieg wurden Schwerkraftfallen – Fallgruben – verwendet: Statt des Tieres war das moderne Opfer „der Tank, der auf manchen Kriegsschauplätzen in die gut getarnten Fallgruben stürzte.“ Lips 1951, S. 99.

„durch die Lappen gehen“ als Metapher für das Verschwinden einer Person oder Verpassen einer Möglichkeit, die man ergreifen wollte, stammt ebenfalls aus dem Kontext der Treibjagd. Mit Hilfe von Lappen⁴⁶ und Stoffbahnen, die an Schnüren aufgehängt visuelle Barrieren für das Wild bilden, wurden die Tiere eingesperrt bzw. zurückgescheucht und so dazu veranlasst, in eine bestimmte Richtung auszuweichen, so dass sie je nach Jagdart Schützen oder Gruben nicht ausweichen konnten. Konnte ein Tier diese Begrenzungen durchbrechen, so war es »durch die Lappen gegangen«.

Das Prinzip des Fallenstellens ist schon früh von der Tierfalle auf den Menschen, seine Beziehungen und Verhaltenstrategien übertragen worden. Wenn ein Mensch einem anderen eine Falle stellt, handelt es sich dabei jedoch nur selten um ein leibhaftiges Fangen des anderen. Innerhalb der menschlichen Gesellschaft gilt die Falle meist als ein Synonym für egoistische, zweckgerichtete Manipulationsstrategien eines Menschen gegenüber anderen. Obwohl auch der Mensch selbst in manchen Zivilisationen und Epochen im leiblichen Sinne das Opfer von Fallen sein konnte.⁴⁷ Dementsprechend meint die geläufige Redewendung »jemandem eine Falle stellen«, einem Menschen „auf hinterlistige Weise nachstellen, ihn ins Verderben zu locken suchen.“⁴⁸

Die Tätigkeit des Fallenstellens ist also über die rein technische Dimension eines Fanggeräts bzw. seiner Anwendung auf Tiere und Menschen hinaus auf moralisch ambivalentes zwischenmenschliches Verhalten übertragen worden. Einerseits umschreibt die niederländische Redewendung »dee let sick nich in de Fall krien«⁴⁹ – eine Bezeichnung für jemanden, der sich nicht überlisten lässt – eine positiv bewertete, aus dem Kontext des Fallenstellens abgeleitete Eigenschaft. Andererseits verdeutlicht die Verwendung des Begriffs »Falle« durch den neuzeitlichen Satiriker Thomas Murner dessen negative Konnotation: In dem Buch »Schelmenzunft«⁵⁰ wendet der „auf sozialkaritatives Verhalten drängende und mit Sympathie für die einfachen Leute“⁵¹ vortragende Reformator Murner den Ausdruck im Sinne einer moralisch verwerflichen Hinterlist auf die Kaufleute an, „bei denen das beste

⁴⁶ „Stofflappen, auch Federbüschel, die auf einer Schnur aufgereiht zur Lappjagd verwendet werden“, Seilmeier/Walz 1983, S. 391.

⁴⁷ Der Mensch konnte z. B. im Falle von Krieg und Kannibalismus das Opfer von Fallen sein.

⁴⁸ Röhrich 1991, S. 413.

⁴⁹ Röhrich 1991, S. 413.

⁵⁰ Das Buch erschien erstmals 1512. Murner, geboren am 24.12.1475 in Oberehnheim (Obernay, Elsass), gestorben ebenda 1537, war Franziskanerkonventuale, Schriftsteller, Jurist, katholischer Kontroverstheologe und Satiriker. Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Band VI (Herzberg 1993), Sp. 366-369. www.bautz.de/bbkl (20.1.2004)

⁵¹ Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Band VI (Herzberg 1993), Sp. 366-369. www.bautz.de/bbkl (20.1.2004)

Stück, das sie oben auflegen, der Speck an der Falle sei.“⁵² Der Käufer wird durch eine, die eigentliche Qualität der Ware verbergende oder beschönigende Präsentation getäuscht, so dass er den Kauf in der Annahme tätigt, es sei ein günstiges Angebot.⁵³ Eine Verkaufsstrategie, die allen Menschen – gleichgültig, durch welche Form von Wirtschaftssystem die jeweilige Gesellschaft geprägt ist – bekannt ist. Ein Mittel dieser Fallenstrategie ist die auf optischer Täuschung basierende »Verblendung«,⁵⁴ die – im Gegensatz zur passiven Tarnung und der ihr zugrunde liegenden Mimese⁵⁵ – eine aktive „verführerisch auf das angepeilte Opfer ausgerichtete Täuschung darstellt. Der verblendete Hinterhalt ist nämlich auf paradoxe Weise derart angelegt, dass er auch wirklich entdeckt werden muss, denn nur so kriegt der Fallensteller sein Opfer in die Klemme.“⁵⁶ Ein diese Strategie verdeutlichendes Beispiel findet man in einem Text über den Waschbärenfang mit einer Kastenfalle: „Um und über die Kastenfalle wird ein großer Reisighaufen geschichtet, so dass die Falle weitgehend verborgen ist. Reisighaufen werden gerne vom Waschbären als Tagesunterschlupf gewählt und nach kranken, sich darin versteckenden Wild durchsucht.“⁵⁷

Hier zeigt sich ein grundlegender Unterschied in der Verblendung von Tier- und »Menschenfalle«. Die Tierfalle wird meist im Sinne von Tarnung versteckt bzw. möglichst unscheinbar in die Umgebung integriert, um das Opfer nicht durch die sichtbare, unnatürliche Konstruktion der Falle zu irritieren. Der Begriff Verblendung meint aber, dass die Fallen an den für die Tiere üblichen Orten und mit den Vorlieben des Tieres entsprechenden Materialien verblendet werden. Bei der »Menschenfalle« dagegen wird der Köder so verführerisch in den Vordergrund gestellt, dass der Mensch, von dessen Reizen geblendet, für die eigentliche Falle

⁵² Röhrich 1991, S. 413.

⁵³ Die umgangssprachliche Redewendung »ein Schnäppchen gemacht« zu haben beschreibt diesen Effekt sehr bildhaft und zeigt die reflexartige Bewegung bzw. Reaktion, die für die mittels Verblendung arbeitenden Fallen wesentlich ist. Das Schnäppchen ist vom Verb schnappen abgeleitet, dessen Ursprung das „mittelhochdeutsche snaben = schnappen, schnauben, ursprünglich laut- und bewegungsnachahmend für klappende Kiefer ist“ und übertragend „in rascher Bewegung zu fassen suchen“ und „schnell ergreifen, mit raschem Zugriff festhalten“ bedeutet. Duden - Deutsches Universalwörterbuch A - Z, 5. Auflage, Mannheim 2003, S. 1179.

⁵⁴ Abgeleitet von »blenden, blind machen, blenden«, mittelhochdeutsch blenden, »blenden, verblenden, verdunkeln«, althochdeutsch »blenten« (9.Jh.). Köbler 1995, S. 61. In der Weidmannsprache hat »verblenden« - heute eher ein Architekturterminus für das Verdecken von minderwertigen Baumaterialien - jedoch verschiedene Bedeutungen: 1. Anpassen von Hochsitz und Fallen an die Umgebung im Sinne der Tarnung, 2. Hinterlassen eines das Wild störenden Gegenstandes an einem Bau oder Wechsel und in diesem Sinne auch 3. das Bedecken erlegten Wildes mit Papier o.ä. auffälligen Stoffen, damit es von Raubtieren nicht angefressen wird. Gutt 1977, S.101 und Seilmeier/Walz 1983, S. 609.

⁵⁵ „Nachahmung von belebten und unbelebten Gegenständen durch Tiere, die die Tiere davor schützt, als Beute erkannt und gefressen zu werden, und im Unterschied zur Mimikry nicht abschreckend wirkt“, Metzler großes Taschenlexikon, Mannheim 1992, Bd.14, S. 255.

⁵⁶ Wechsler 1998, S. 37.

⁵⁷ Wischmann 1984, S. 90

blind wird. Da er potentiell die intellektuelle Fähigkeit dazu hat, eine Falle zu erkennen, muss der Reiz des Köders so stark sein, dass die von ihm angesprochenen Triebstrukturen des Menschen dessen Rationalität dominieren. Exemplarisch hierfür sei an den leichtsinnigen Epimetheus der griechischen Mythologie erinnert, der die eindringliche Warnung seines Bruders Prometheus, keine Gaben von Zeus anzunehmen, angesichts der Schönheit der Pandora vergisst. „Täuschung oder Irreführung, der Betrug und die Tücke sind Disziplinen, die ein hohes Maß an Intelligenz, Geschicklichkeit, Brillanz, Gewitztheit und Schlaueit verlangen, will man in ihnen ein Meister oder eine Meisterin werden.“⁵⁸ In diesem Sinne erscheint die auf den Menschen ausgerichtete Falle als ein Sinnbild für die Ambivalenz der menschlichen Intelligenz. Denn der Fallensteller kann nur aufgrund positiv konnotierter Tugenden die im Rahmen von zwischenmenschlichen Beziehungen moralisch negativ konnotierte Praxis des Fallenstellens erfolgreich vollziehen.⁵⁹ Diese Ambivalenz spiegelt sich auch in zahlreichen Sinnbildern des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts und den sie erläuternden Subscriptios.⁶⁰ Sie zeigen aus einer moralischen Perspektive die negativen Analogien zwischen den Strategien und Techniken der Fallensteller und dem Verhalten der Menschen untereinander auf. Stellvertretend für diese mahenden Subscriptios soll hier aus dem im sechzehnten Jahrhundert in Frankreich beliebten »Le theatre des bons engins, auquel sont contenuz cent emblemes moraulx«, einem Emblembuch von Guillaume de La Perrière⁶¹ von 1539, zitiert werden: „Will der Vogelfänger viele Vögel fangen, verstellt er seine Stimme mit einem Instrument, bei dessen Klang die Vögel zu ihm hinfliegen. Dadurch fängt er sie leicht. Die Schmeichler am Hofe machen es genauso, wenn sie die Fürsten in ihre Netze locken wollen. Denn um ihnen gefällig und angenehm zu werden wechseln sie hundertmal am Tag ihre Haltung. Wenn aber der Fürst seufzend zur Einsicht kommt, ist es zu spät dafür.“⁶² Deshalb „hüte dich wohl für Betrug und hab eine Furcht und Scheu für den schnöden Schmeicheley“⁶³ mahnt die Subscriptio eines Emblems, das einen Vogelfänger zeigt, der Wachteln mit einer Flöte

⁵⁸ Wechsler 1998, S. 35.

⁵⁹ In diesem Sinne schreibt Lamer über List und Lüge in der Antike, „dass sich eine Wertschätzung der Ehrlichkeit erst allmählich entwickelt hat. Einer primitiveren Auffassung dagegen imponiert List und Lüge wegen der Geschicklichkeit, die dazu gehört.“ Lamer 1933, S. 445.

⁶⁰ Ein Subscriptio ist ein das Emblem erläuternder Text unterhalb des Bildes.

⁶¹ La Perrière war „der erste französische Emblematiker, ja der erste Emblemator, der auf Französisch, oder gar auf irgendeiner Volkssprache anstelle des Lateins seine Embleme verfasste.“ Grünberg-Dröge, Monika in: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Band IV (Herzberg 1992), Sp. 1134-1145. www.bautz.de/bbkl (20.1.2004)

⁶² Zitiert nach der ersten illustrierten Ausgabe von 1539 von Guillaume de La Perrière, Henkel/Schöne 1996, Sp. 1107. Siehe Abbildung Nr. 8.

⁶³ Cats, Jacob: *Emblemata Moralia et Aeconomica*, Rotterdam 1627. Zitiert nach Henkel/Schöne 1996, Sp. 1109.

anlockt. In der Subscriptio eines ähnlichen Emblems, das den Fallensteller mit Strippen in der Hand lauernd hinter einer Hecke zeigt, wird seine Strategie mit der List des Teufels verglichen.⁶⁴ Um die Wahrscheinlichkeit des Erfolgs zu erhöhen, wählt der Fallensteller seinen Köder nach der größten »Schwäche« des Opfers aus. Aus dieser Perspektive erhält das »in die Falle getappt sein« eines Menschen den Aspekt der Dummheit. Wobei es sich genau genommen um eine zweifache Dummheit des Opfers handelt: Es hat einerseits die gestellte Falle und andererseits die dem Köder zugrundeliegende, eigene Schwäche nicht erkannt. Für diese Dummheit steht das Motiv der zu ihren Artgenossen in die Falle strebenden Tiere. Ob es sich dabei um lebende Köder oder bereits selber in die Falle gegangene Tiere handelt, ist gleichgültig. In diesem moralisch belehrenden Sinne fungiert das Motiv der Falle – meist handelt sich um Mause- und Vogelfallen – in der Sinnbildkunst des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts. Der singende Lockvogel, der seine Artgenossen in den Käfig lockt steht als Sinnbild für falsche Freundschaft⁶⁵, der im Netz gefangene Vogel – wie die noch in der Falle am Speck naschende Maus – für Unvorsichtigkeit⁶⁶ bzw. Unbesonnenheit.⁶⁷ Fischfallen wie Angelhaken und Reusen⁶⁸ stehen in der Tradition der Sinnbilder wie der Lockvogel für Liebeslockung,⁶⁹ trügerische Geschenke⁷⁰ und die Gefangenschaft in der Liebe und die Sünde.⁷¹

Handelt es sich beim Köder für die »menschliche Falle« um in der christlichen Moraltradition negativ bewerteten Eigenschaften wie Gier, Geilheit⁷² oder Eitelkeit, offenbart die Falle zudem eine moralische verurteilende Dimension: Der in die Falle getappte Mensch erhält seine gerechte Strafe, ihm wird das »Fell über die Ohren gezogen«.⁷³ Doch der Mensch hat im Gegensatz zum Tier meist die

⁶⁴ Henkel/Schöne 1996, Sp. 1110.

⁶⁵ Henkel/Schöne 1996, Sp. 751.

⁶⁶ Henkel/Schöne 1996, Sp. 752.

⁶⁷ Henkel/Schöne 1996, Sp. 592.

⁶⁸ Die Reuse ist ein meist „tonnen- oder kegelförmiges Fischfanggerät; sie besteht aus Weiden-, Netz-, oder Drahtgeflecht mit trichterförmigem Eingang, durch den eingeschlüpfte Fische nicht wieder hinausgelangen.“ Meyers großes Taschenlexikon, Mannheim 1992, Bd.18, S. 211.

⁶⁹ In diesem Sinne ist das Motiv der Angel bzw. des -hakens oft mit Darstellungen des Liebesgottes Amor verbunden. Henkel/Schöne 1996, Sp. 1450.

⁷⁰ Henkel/Schöne 1996, Sp. 1449.

⁷¹ Henkel/Schöne 1996, Sp. 1451.

⁷² Aus dieser moralischen Perspektive lässt sich auch die Übernahme des Begriffes »Luder« [siehe Fußnote Nr. 79] als Schimpfwort für Frauen erklären. Das aus streng-sittlicher Perspektive verwerfliche Locken einer Frau mit ihren körperlichen Reizen wird mit den niederen Reizen eines toten Tierkadavers, der zum Locken von Raubtieren ausgelegt wird, verglichen und damit eindeutig negativ bewertet. „Offenbar bestand in den frühen patriarchalischen Gesellschaften die Neigung, das weibliche Geschlecht für das Böse in der Welt verantwortlich zu machen, ja, es selbst als böse anzusehen [...]“ Fink 2001, S. 240.

⁷³ Auch diese Redewendung hat ihren Ursprung offensichtlich in der Jagd bzw. dem mit ihr verbundenen Häuten der gefangenen Tiere.

Chance, die ihm gestellten Fallen lebend wieder zu verlassen. In diesem Sinne können auch die Redewendungen »aus Fehlern lernt man« und »aus Schaden wird man klug« verstanden werden. Doch »wer anderen eine Grube gräbt, fällt selbst hinein«⁷⁴ warnt der Volksmund und scheint mit dieser Redewendung den potentiellen Fallensteller Mensch – ganz im Sinne Murners – über die moralischen Konsequenzen seiner Tat zu belehren. Max Wechsler beschreibt diese Verbindung wie folgt: „Die Falle hat ihre Schuldigkeit getan und die Moral kommt zu ihrem Recht.“⁷⁵

5. Strategien des Fallenstellens

Je nach Fallentyp wird das Tier entweder mit Hilfe eines Köders⁷⁶ in die Falle gelockt – also das Prinzip des Anlockens aufgrund einer dem Jäger bekannten Eigenschaft⁷⁷ des Tiers – oder mittels Manipulation seiner Bewegungsmöglichkeiten bzw. der Positionierung des Fanggeräts in die Falle geführt. Der Köder ist ein aufgrund von spezifischen Kenntnissen über das Verhalten des zu fangenden Tiers entwickeltes Lockmittel, wobei den Sinnen der Tiere entsprechend zwischen optischen, akustischen und geruchlichen Lockmitteln unterschieden wird. Dieses Prinzip wird – wie bereits der Text Murners über die Strategie der Kaufleute zeigte – auch auf den Menschen angewendet. Redewendungen wie »mehr Schein als Sein« zeugen von der kommerziellen Variante des Lockens mit Hilfe eines Köders.

Das Verb »ködern« beschreibt umgangssprachlich die Methode „jemanden durch Versprechungen, Zuwendungen oder Ähnliches verlocken, etwas Bestimmtes zu tun, sich in bestimmter Weise zu verhalten.“⁷⁸ In der griechischen Mythologie finden sich zahlreiche Erzählungen, in denen Menschen wie Tiere mit Hilfe von Ködern ins Verderben gelockt werden. Beispielhaft dafür, soll an dieser Stelle nur an die verführerischen Gesänge der Sirenen⁷⁹ als »akustischer Köder« und Pan-

⁷⁴ Simrock, Karl: Die deutschen Sprichwörter, Nr. 4065, zitiert nach der Ausgabe von 1846. www.gutenberg2000.de/simrock/sprichwt/sprichwt.htm (6.1.2004).

⁷⁵ Wechsler 1998, S. 35.

⁷⁶ „Mittelhochdeutsch kö[r]der, querder, althochdeustch querdar, wahrscheinlich eigentlich Fraß, Speise: ausgelegtes oder beim Angeln am Angelhaken befestigtes Lockmittel für Tiere, das sie zum Fressen anlockt.“ Duden - Deutsches Universalwörterbuch A - Z, 5. Auflage, Mannheim 2003, S. 889.

⁷⁷ Diese Eigenschaften sind meist der Fress- oder Fortpflanzungstrieb der jeweiligen Spezies.

⁷⁸ Duden - Deutsches Universalwörterbuch A - Z, 5. Auflage, Mannheim 2003, S. 889.

⁷⁹ Seirenen oder Sirenen sind „Mädchen mit Vogelleib auf einer Insel im Meer.“ Sie „lockten Seefahrer durch süßen Gesang an, sogten ihnen aber dann das Blut aus.“ Lamer 1933, S. 700.

dora⁸⁰ als »optischer Köder« erinnert werden und auch der Sündenfall Adams und Evas kann als das erste »in die Falle getappt sein« der Menschheit verstanden werden.⁸¹ Die spezifischen Kenntnisse über die Verhaltensweisen des Tiers sind auch für Fallen, die ohne Köder funktionieren, von enormer Bedeutung. Denn so wie der Köder auf das Tier abgestimmt sein muss, hat auch die Wahl des Orts auf die Effizienz der Fallenjagd entscheidenden Einfluss. Der Jäger muss die Wege und Bewegungsvorlieben des Tiers genau kennen. Nur aufgrund dieses Wissens kann er dessen Bewegungen manipulieren und die Fallen so aufstellen, dass das Tier mit hoher Wahrscheinlichkeit in die Falle tappt. Fallen werden entweder an von Tieren bevorzugt aufgesuchten Orten aufgestellt. Hierbei ist es gleichgültig, ob es sich um natürliche oder durch gezielte Kirtung⁸² geschaffene Plätze handelt oder ob die Wechsel⁸³ des Wilds durch sogenannte Zwangswechsel⁸⁴ und -pässe so verändert werden, dass das Tier in die Falle laufen muss. Um besonders vorsichtige Tiere mit einer Falle vertraut zu machen und ihren Standort als ungefährlichen Futterplatz zu etablieren, können Fallen »nicht fängisch gestellt«⁸⁵ werden. Die jeweiligen Fangmechanismen werden so blockiert, dass die Tiere unbehelligt den jeweiligen Köder oder die Kirtung fressen bzw. die Falle selbst durchlaufen oder betreten können. Hat das Wild sich an die Falle gewöhnt, stellt der Jäger sie fängisch, so dass das Tier beim nächsten Besuch von der Falle getötet oder gefangen wird.

Je nach Fallen- und Menschentypus im übertragenen Sinne einer Anwendung des Fallenstellens auf die Gesellschaft muss der Fallensteller wie beim Tier, die Schwächen und Verhaltensweisen des zu fangenden Menschen genau kennen,

⁸⁰ Pandora ist die sogenannte »Allbeschenkte«, weil sie von allen Göttern mit verführerischen Gaben ausgerüstet worden war, [sie] wurde von ihnen mit einer Büchse, die Jammer und Leid enthielt als erste Frau auf die Erde geschickt.“ Lamer 1933, S. 549.

⁸¹ Dass die Köder für den Menschen – im Falle der antiken Mythologie meist Männer – oft durch weibliche Personen repräsentiert oder zumindest in eine deutliche Verbindung zum weiblichen Geschlecht gebracht werden, ist sicher kein Zufall. Dies spiegelt sich auch in der Übernahme des weidmännischen Terminus »Luder« [siehe Fußnote Nr. 79] in der Umgangssprache wider. Eine Untersuchung über die Rollenverteilung der Geschlechter im Kontext von Fallen in der kulturellen Überlieferung des Abendlandes und deren mögliche Ursachen kann in dieser Arbeit jedoch nicht geleistet werden. Auch Gerhard Fink sieht diese Tendenz, erwähnt diesbezüglich das Gemälde »Eva prima Pandora« [um 1594] von Jean Cousin dem Älteren und nennt weitere Arbeiten, in denen das Thema behandelt wird. Fink 2001, S. 239.

⁸² „Ausgelegte oder ausgestreute Futtermittel, die dazu dienen Wild an bestimmten Stellen anzulocken.“ Seilmeier/Walz 1983, S. 362. Dieselbe Funktion erfüllt das »Luder« oder der »Kirtbrocken«, ein totes Tier oder Teile davon, die zum Anlocken von Raubtieren und -zeug verwendet werden. Daher auch das Wort »Luderplatz« für den Ort zu dem das Luder hingebraht bzw. abgelegt wird.

⁸³ „Mehr oder weniger oft benutzte Pfade [...], auf denen sich das Wild innerhalb seines Reviers bewegt.“ Seilmeier/Walz 1983, S. 639.

⁸⁴ Zwangswechsel bzw. -pässe sind „1. Wechsel, die das Wild geländemäßig bedingt annehmen muss; 2. künstlich angelegter, in eine Falle führender Wechsel.“ Gutt 1977, S. 111.

⁸⁵ „Fängisch gestellt ist eine gespannte und entsicherte Fangvorrichtung.“ Gutt 1977, S. 38.

um ihn in die Falle locken zu können.⁸⁶ Methoden und Mittel, wie gezieltes Ködern oder Blenden werden aufgrund der Ergebnisse von Marktforschung – das wirtschaftliche Pendant zum weidmännischen Wissen um die Lebensgewohnheiten der Tiere – nicht nur in der kapitalistischen Wirtschaft angewendet. In einem Interview aus dem Jahre 1988 antwortet Slominski auf die Frage, wohin er in seiner künstlerischen Laufbahn strebe und wie er seine Rolle als Künstler verstehe: „Leider beschäftige ich mich zur Zeit nur mit der Rolle des Fallenstellers in der Gesellschaft.“⁸⁷

6. Die Rolle des Fallenstellers in der Gesellschaft

Nach dem Ende der Epoche des freien Tierfangs,⁸⁸ zu Beginn des achten Jahrhunderts in Europa, wurden die für freie Jagd zur Verfügung stehenden Flächen zunehmend durch sogenannte Bannforste verkleinert. Die Könige, und wenig später nach deren Vorbild zunehmend auch regionale Herrscher, erstrebten eine jagdrechtliche Sonderstellung. In den von ihnen beanspruchten Gebieten durften nur noch sie selbst und von ihnen dazu bestimmte Personen jagen. Lediglich in den sogenannten Allmenden,⁸⁹ zwischen den einzelnen Bannforsten, durfte jeder jagen. Doch auch dieses Recht verloren die Bauern um 1500. Seit diesem Verbot – demzufolge nur noch die seit dem zwölften Jahrhundert als Zunft überlieferten Berufsjäger und ihre herrschaftlichen Auftraggeber jagen durften – erhielt der durch die Bannforste entstandene kriminelle Tatbestand der Wilderei zunehmende Bedeutung. Die ersten Wilderer⁹⁰ wurden noch mit dem »Königsbann«, einer hohen Geldstrafe, belegt. Doch gegen Ende des Mittelalters – die Zahl der wilden Tiere war aufgrund intensiver Jagd sowie dem stetigen Wachstum

⁸⁶ Ein modernes Beispiel für die Anwendung der Strategien des Fallenstellens findet sich – basierend auf der Analogie, die der Anglistik-Professor und Medientheoretiker Herbert Marshall McLuhan zwischen den Informationssammlern und den Nahrungssuchenden in den frühen Jäger- und Sammlergesellschaften gesehen hat, in der Gestaltung von Internetseiten. Siehe hierzu den Artikel von Florian Rötzer „Was haben Fliegen mit Surfern gemeinsam?“ vom 10.12.2000. www.heise.de/tp/deutsch/special/auf/4230/1.html (20.12.2003).

⁸⁷ Drateln 1988, S. 231.

⁸⁸ Die deutsche Jagdgeschichte kennt folgende Epochen: Epoche des freien Tierfanges, (Vorzeit - ca. 800), Bannforst-Epoche (ca. 800 - ca.1500), Jagdregal-Epoche (ca. 1500 - 1848), Verknüpfung Jagdrecht /Grundbesitz (1848 bis heute). Seilmeier/Walz 1983, S. 312.

⁸⁹ Allmende, mittelhochdeutsch almende, al(ge)meinde, Gemeindegut, -flur, die nach gewissen Regeln bewirtschaftet und bejagt wurden. Seilmeier/Walz 1983, S. 30.

⁹⁰ Der Wilderer ist ein „Jäger ohne Jagdrecht“ (16. Jh.). Köbler 1995, S. 467. „Zahlreiche volkstümliche Bezeichnungen weisen auf die frühere Bedeutung und Verbreitung hin: Wilddieb, Wildfrevler, Wildschütz, Freischütz, Wildpretschütz [...]. Im Gegensatz zu der historisch bedingten teilweisen Verherrlichung und Romantisierung des Wilderers steht die von der Jägerei geprägte Bezeichnung für den Wilderer: »Lump.«“ Seilmeier/Walz 1983, S. 652.

der Bevölkerung und der von ihr genutzten Flächen bereits merklich reduziert – mussten Wilderer „oft grausame »Leibstrafen« fürchten“⁹¹ sowie Verbannung und später auch das Gefängnis. Der Fallensteller war seitdem nicht mehr nur aufgrund seines Jagderfolgs dazu verpflichtet, seiner Arbeit möglichst unbeobachtet nachzugehen, sondern auch sein leibliches Wohl und seine gesellschaftliche Position standen nun auf dem Spiel.⁹² Doch auch ohne den Aspekt der Illegalität ist das Verhalten eines einzelnen Fallenstellers – im Gegensatz zur Fallenstellerei als Gesellschaftsjagd – wie das des Jägers von Vorsicht und der Bemühung, Spuren zu vermeiden, geprägt. Zum einen darf der Fallensteller das Wild nicht durch seine Anwesenheit verschrecken, weder durch Spuren noch durch zu lautes Fortbewegen innerhalb des Reviers. Zum anderen ist er aufgrund der Konkurrenz innerhalb der menschlichen Gesellschaft zu Verschwiegenheit verpflichtet. Um die Falle ihrer Umgebung anzupassen – was einerseits die Tiere störende, visuelle Irritationen verhindert und andererseits die Wahrscheinlichkeit von Zerstörung und den Diebstahl der Beute durch andere Menschen begrenzt – wird sie mit Hilfe von ortsüblichen, natürlichen Materialien verblendet. Denn ein gefangenes Tier ist über sein Nahrungspotential hinaus in der Verwertung des Fells, der Haut oder der Federn bis heute eine sehr kostbare Ware. Das bezeugen die beiden heute nicht mehr gebräuchlichen Sprichwörter »Ein stinkend Fellchen, gibt klinkend Geldchen« und »Gib nie das Fell, wo du mit der Wolle zahlen kannst«.⁹³ Die Kenntnisse des Fallenstellers über seine Fangplätze, Strategien und Techniken sind dementsprechend wertvolle Informationen, die nicht preisgegeben werden dürfen.⁹⁴

Wie der Fallensteller muss auch ein Künstler, der seine Werke als Fallen versteht, über die Strategien und Funktionsweisen seiner Arbeiten schweigen, um nicht seinen Erfolg bzw. die Wirksamkeit seiner Fallen und Köder zu gefährden. In diesem Sinne warnt Slominski in einem Interview wie folgt: „Bevor wir beginnen,

⁹¹ Seilmeier/Walz 1983, S. 650.

⁹² „Im 18. Jahrhundert wuchs mit der Bevölkerung die Zahl der Menschen, die keine ausreichende Existenzgrundlage hatten und am Rande der Gesellschaft standen. Sehr unterschiedliche Schätzungen in der historischen Forschung reichen von 6% bis zu 30% der Bevölkerung, die sich in einer solchen Lage befanden. Darunter waren oft Arme und Bettler, denen eine ausreichende eigene Existenzgrundlage fehlte. Aber auch Vaganten und vormalige Soldaten, die nicht in ein bäuerliches oder bürgerliches Leben zurückfanden oder Straftäter, die sich mit Mundraub oder Diebstahl sowie Wilderei durchbrachten, sind zu diesen Randgruppen zu rechnen.“ Bettina Kempf: Die gesellschaftlichen Verhältnisse, in: Asylanten im Schutz der Kirche 1650-1806, Eichstätt, Katholische Universität, 2. Auflage 2000, S. 18.

⁹³ Simrock, Karl: Die deutschen Sprichwörter, Nr. 2381 und 2382, zitiert nach der Ausgabe von 1846. www.gutenberg2000.de/simrock/sprichwt/sprichwt.htm (6.1.2004).

⁹⁴ Ein historisches Beispiel für den harten Konkurrenzkampf zwischen Fallenstellern war die Zeit des sogenannten Pelzkriegs zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Amerika. Viele wurden aufgrund von Berichten über den Reichtum an Tieren angelockt und durchstreiften im Auftrag von Pelzkonzernen die Wildnis solange, bis deren Population nahezu erschöpft war.

möchte ich sagen, dass ich Bedenken gegen dieses Interview habe. Selbstverständlich muss immer erst die Arbeit alle Fragen beantworten. [...] Außerdem muss es schwierig für mich sein, über meine Arbeit zu reden. Ich werde eine Menge dummes Zeug sagen. Dieses Interview ist eine Falle – leider kann ich Fallen nicht widerstehen.“⁹⁵

7. Fallen – Die Systematik des Künstlers

Die folgende Auflistung von Fallen entspricht einer von Slominski im Juli 1987 verfassten Beilage zum Katalog seiner ersten Einzelausstellung:⁹⁶

Fallen

(1)

grün

hellblau

rosa

Fallen

(2)

- Tierfallen

- Nistkästen, Futterhäuser, usw.

- Fallen

- Kurrungen, Köder, Verblendungen

- Fallen mit Tierfallen

- Attrappen von Tierfallen

Sonstige Attrappen

- Junge Fallen I

Junge Fallen II

- Fallensteller

- Fallensteller mit Tierfallen

Fallensteller mit Nistkästen, Futterkästen, usw.

Fallensteller mit Fallen

- Familien

- P. und B.

⁹⁵ Drateln 1988, S. 225.

⁹⁶ Ausst. Kat. Hamburg 1987. Bei der Wiedergabe der Liste wurde versucht, der von Slominski ausgewählten Formatierung und Typographie nahe zu kommen. Der Künstler betonte, dass es seine erste, eine schnell vorbereitete Ausstellung war und auch die Liste störe ihn heute eher.

- Bilder für Wandtresore
- (Start)
 - o.T.
- (Ziel)
 - Zielscheiben
 - Zielpunkte für Fallschirmspringer
 - Kniebänke
- Hochmilchmarkierungen
- Schwimmer
- Zweite Erdoberflächen
- Metallplatten für Magnete; Magnete
- Unbenutzte Wischtücher, Feudel, Staubtücher, Spültücher
- Sonstiges Unbenutztes
- Mixed Pickles
- Fußballplakate
 - SV Meppen/St.Arnold
- Hobbyliteratur
- Sonstige Fallen
- Sonstige Fallen
- Sonstige Fallen
- Zubehör

Fallen

(3)

Jagd, Fangjagd, Fallenjagd

Fallen

(4)

nicht angekirrt/angekirrt

nicht beködert/beködert

nicht verblendet/verblendet

nicht fängisch gestellt/fängisch gestellt

Fallen

(5)

natürlicher Paß(Wildwechsel)

künstlicher Paß

Fallen

(6)

Lebendfang

Totfang

Fallen

(7)

lebende Fallensteller

tote Fallensteller

Die Vielfalt der Begriffe, die Slominski in seiner auf den ersten Blick dadaistisch erscheinenden Systematik unter dem Oberbegriff »Fallen« aufführt, belegt die zentrale Bedeutung, die das Konzept des Fallenstellens für sein Werk hat. Er beschreibt diese Systematik wie folgt: „Man muss zuerst einmal unterscheiden zwischen Falle und Tierfalle. Ich habe da ein System aufgestellt: Die Tierfallen sind ein Pol, der andere sind Nistkästen, Futterhäuser usw. also Hegeeinrichtungen. Die Tierfallen, aber auch die Nistkästen stehen unter dem Oberbegriff Falle.“⁹⁷ Aus heutiger Perspektive erscheint die unscheinbare Liste als eine Art »Masterplan«, denn nahezu alle heute bekannten Arbeiten des Künstlers finden sich darin wieder bzw. lassen sich in eine der sieben Kategorien einordnen. Die Verwendung der im Kapitel über die Tradition des Fallenstellens zum Teil erläuterten weidmännischen Fachtermini, zeigt zudem das enzyklopädische Interesse und den Respekt des Künstlers für die Tradition der Jagd auf. In dem einzigen ausführlichen Interview,⁹⁸ das Doris von Drateln mit dem Künstler 1988 führte, unterstützt Slominski diesen Eindruck: „Ich behaupte, dass alle Arbeiten, die ich mache, Fallen sind.“⁹⁹ Die Verschwiegenheit des Künstlers entspricht seiner Rolle als Fallensteller und der im Kapitel über die Rolle des Fallenstellers in der Gesellschaft beschriebenen, notwendigen Vorsicht der in diesem Metier tätigen Menschen. Diese Strategie rechtfertigt zudem die in der Einleitung bereits vorgenommene Einordnung Slominskis als Konzeptkünstler, dessen Konzept »Fallenstellen« nicht nur in seinen Arbeiten vorherrscht, sondern auch seine Rolle als Künstler bestimmt. Für diese These spricht, dass der Künstler nicht nur, wie es viele Künstler aufgrund des großen öffentlichen Interesses an ihrer Person tun, mehr oder weniger private Informationen über seinen Werdegang zurückhält. Auch für den Kunstmarkt übliche Informationen über den beruflichen Werdegang Slominskis sind rar. Erwähnt wird ein Besuch an der Akademie der bildenden Künste in Hamburg. In wessen Meisterklasse er war – eine für das Verständnis der Strategien und Techniken von Künstlern oft aufschlussreiche Information –

⁹⁷ Drateln 1988, S. 225.

⁹⁸ Drateln 1988, S. 224. Slominski betonte, dass er ein gespaltenes Verhältnis zu dem Interview habe, die Sprache erscheine sehr geholpert. Er sei – wie er in dem Interview ja selbst bemerkt – doch recht unerfahren in eine Falle geraten und nun verfolge ihn das Interview seit Jahren.

⁹⁹ Drateln 1988, S. 225.

ließ sich aus keiner der zur Verfügung stehenden Publikationen erfahren.¹⁰⁰ Die erste Tierfalle, die Slominski auffiel, war eine kleine Metallfalle für Wühlmäuse.¹⁰¹ „Ich habe sie bezeichnenderweise in einem Laden gesehen [...] und nicht in freier Wildbahn. [...] Ich habe an ihr herumgefummelt, weil ich wissen wollte, wie sie zu spannen ist. Ich muss gemerkt haben, dass dieses Teil eine große Eigenart als Plastik, Skulptur oder Objekt hat,¹⁰² – so Slominski – „ich fand die Tierfalle plastisch interessant.“¹⁰³

Doch es war nicht erst diese Wühlmausfalle, die ihn dazu bewegte, sich mit der Fallenstellerei zu beschäftigen, „Tierfallen konnten ungeheuer viel zusammenfassen, was ich früher schon gedacht und gemacht hatte [...].“¹⁰⁴ „Das war für mich die Formel. Plötzlich war, was ich schon gemacht hatte und das, was ich noch machen wollte, zusammengefasst.“¹⁰⁵ „Ich hatte angefangen mit Arbeiten, die Fallen im übertragenen Sinn waren. Ich habe die Tierfallen nachgeholt, für das Fundament. Ich bin nicht über Tierfallen an Fallen gekommen.“¹⁰⁶ Mario Kramer beschreibt die Bedeutung der Falle für den Künstler wie folgt: „Die Vorstellung der Falle ist für ihn zu einem Überbegriff geworden. Sie wurde zur Lösung auf der Suche nach seiner eigenen künstlerischen Ausdrucksform, zur künstlerischen Strategie“¹⁰⁷ – wie in der zitierten Liste von 1987 ja deutlich wird.

Eine dieser früheren Fallen im übertragenen Sinne war ein Projekt auf dem Hamburger Jungfernstieg. Slominski steckte – von der Hamburger Kulturbehörde unterstützt – 200 Mark in Fünzigpfennigstücken in die Ritzen der Bodenplatten des Gehwegs und beobachtete Passanten, denen die Münzen aufgefallen waren.¹⁰⁸ Diese Aktion ruft zugleich die Erinnerung an einen klassischen Kinderstreich hervor: Mit Hilfe von transparenten Schnüren, an denen Geldbörsen oder sonstige wertvolle Dinge festgebundenen sind, werden Passanten, die diese Köder wahrgenommen haben und nach ihnen greifen wollen, durch das Weg-

¹⁰⁰ Dass es sich bei der jeweiligen Literatur zu Slominski nicht um das Ergebnis schlechter Recherchen, sondern um das Ergebnis einer bewussten »Informationspolitik« des Künstlers handelt, bestätigt auch die Kölner Galerie Jablonka, die Slominski seit 1993 vertritt. Slominski brach das für ihn unbefriedigende Studium an der Akademie ab. Er war in der Klasse von Franz Erhard Walther und für kurze Zeit auch bei Stanley Brouwn, sagte der Künstler im Gespräch.

¹⁰¹ Siehe Abbildung Nr. 9. Hier sei noch einmal daran erinnert, dass Slominski im Gespräch betonte, es sei die erste Falle gewesen, die er je gesehen hatte.

¹⁰² Drateln 1988, S. 226.

¹⁰³ Ausst. Kat., Düsseldorf 1988, S. 268.

¹⁰⁴ Drateln 1988, S. 226.

¹⁰⁵ Ausst. Kat., Düsseldorf 1988, S. 268.

¹⁰⁶ Ausst. Kat., Düsseldorf 1988, S. 268.

¹⁰⁷ Kramer 1993, S. 18.

¹⁰⁸ Slominski betonte, dass er entgegen der Beschreibung im Interview von 1988 (Drateln 1988) keine Kamera dabei hatte. Er beobachtete aus sicherer Entfernung und sah u.a. wie ein Passant mit einem für Slominski nicht erkennbaren Gegenstand geschickt die Münzen aus den Ritzen herausfischte. Die Aktion fand – so der Künstler – 1984/85 statt.

ziehen im richtigen Moment, zu absurden Verfolgungsjagden verführt.¹⁰⁹ Im Interview mit Doris von Drateln antwortet Slominski auf die Frage, was denn eine Falle sei, wenn es sich nicht um eine Tierfalle handele, den »konzeptuellen Kern« betonend: „Alles, was eine Falle sein kann, das kann man selbst mit der blühendsten Phantasie nicht erfassen. Manche Fallen werden von vielen als Fallen empfunden, wie die Bananenschale oder der Wassereimer auf der Tür. [...] Weil es viele Menschen gibt, gibt es viele Fallen. Für alles, sogar für einen Nistkasten – eben – kann es jemanden geben, der diesen Nistkasten als eine Falle empfindet.“¹¹⁰

8. Beispiele für Fallen, die keine Tierfallen sind

„Es liegt in der Natur der Sache, es kann also sein, 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.“¹¹¹ In diesem dadaistisch klingenden Zitat Slominskis wird deutlich, dass sich viele seiner Arbeiten um das für die Fallenstellerei zentrale Moment der Täuschung drehen. Täuschung setzt die Fähigkeit der Wahrnehmung voraus. In diesem Sinne der für die Rezeption wesentlichen Wahrnehmung sollen im Folgenden einige Werke besprochen werden, die – obwohl sie nicht so heißen und auch nicht so aussehen – als Fallen zu verstehen sind.

8.1. »Ohne Titel«, Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven 1991

1991 war Andreas Slominski zum zweiten Mal als ausstellender Künstler im Kabinett für aktuelle Kunst der Stadt Bremerhaven zu Gast. Die Besucher fanden den von der Straße durch ein großes Schaufenster einsehbaren Raum während

¹⁰⁹ Über Slapsticks und aus diesem Genre entlehnte Situationen und Objekte im Werk von Andreas Slominski hat Daniel Kothenschulte einen Essay geschrieben. Kothenschulte 2003.

¹¹⁰ Drateln 1988, S. 226.

¹¹¹ Drateln 1988, S. 225.

der ganzen Ausstellungsdauer jedoch völlig leer vor.¹¹² Jean-Christophe Ammann beschreibt die Eröffnung wie folgt: „Die Wände, neu gestrichen, zeigten sich in blendendem Weiß. Die Besucher munkelten, ihr Blick tastete die Wände ab. Eine unerhörte Geschichte verbreitete sich. Die Besucher runzelten die Stirn, zogen die Schultern ein, sie schienen zu frösteln.“¹¹³ Der Grund für das Abtasten und Frösteln der Besucher war das Gerücht, der Künstler habe „irgendwo in einer Vertiefung [der Wand] die Hand eines Menschen eingemauert.“¹¹⁴ Die kunstinteressierten Besucher befanden sich also bereits, indem sie den Ausstellungsraum bzw. die -eröffnung betraten, in einer vom Künstler konstruierten, intellektuellen Falle. Das Lockmittel war die Ankündigung der Ausstellung selbst und die Kunst entpuppte sich als eine Falle.

Wie schon bei der Münzenaktion auf dem Hamburger Jungfernstieg scheint sich Slominski für das Verhalten der Menschen, angesichts der von ihm gestellten Fallen, zu interessieren. Doch im Gegensatz zum diesem Projekt war der von ihm in Bremerhaven ausgelegte Köder sichtbar bzw. den Blicken der Besucher entzogen.¹¹⁵ Die Besucher der Ausstellung mussten sich fragen: „Ist das alles nur ein Gerücht, ein Test oder doch eine makabere, über die Dauer der Ausstellung hinausgehende, unsichtbare Installation des Künstlers in der Wand des Raums?“ Weder der Kurator noch der Künstler – der sich wie immer in Schweigen hüllt – geben Auskunft darüber. Im Laufe der Gespräche an diesem Abend, die sich wahrscheinlich um ähnliche Fragen, wie die eben aufgeworfenen drehten, wurde den Besuchern wohl bewusst, in eine Falle geraten zu sein. „Jeder, der sich Slominskis Arbeiten ansieht, begreift sofort, dass mit ihm gespielt wird, ein Gefühl, das er mit anderen teilt“¹¹⁶ beschreibt Collier Schnorr die Wirkung der Arbeiten. Es stellt sich also die Frage nach dem Zweck Aktion. Vielleicht sind es ja genau diese Fragen und Gefühle, die Slominski mit dieser Arbeit hervorrufen wollte. Ganz im Sinne einer engen Definition von Konzeptkunst „steht die Idee [in diesem Falle die Idee der eingemauerten Hand] als rein geistige Konzeption im Mittelpunkt“ und das Kunstwerk wird „erst durch gedanklich assoziative Prozesse in der Vorstellung des Besuchers existent.“¹¹⁷ Aus dieser Perspektive war der Raum also doch nicht leer, er war erfüllt vom Wissen um einen und den Zweifeln an einem unglaublichen

¹¹² Siehe Abbildung Nr. 10.

¹¹³ Ammann 1995, S. 61.

¹¹⁴ Ammann 1995, S. 61.

¹¹⁵ Slominski betonte, dass feine Spuren der Aktion an der Oberfläche der Wand zu sehen waren, man könne Spuren nie vollständig verwischen. In diesem Sinne erwähnte eine Wandzeichnung Blinky Palermos. Palermo war 1969 in diesem Raum in Bremerhaven zu Gast und bis heute – so Slominski – kann man an der weißen Wand feine Spuren einer Wandarbeit von Palermo sehen.

¹¹⁶ Schorr 1999, S. 19.

¹¹⁷ Meyers großes Taschenlexikon, Mannheim 1992, Bd.12, S. 124.

Vorgang, der jedoch durch nichts zu belegen war. „Es war ein Raum, der durch den Eingriff eines Künstlers verändert und dadurch zum Objekt der Kunst wurde.“¹¹⁸ Die Abbildung des hell erleuchteten Ausstellungsraums ruft im Kontext von Falle und Verführung eine weitere Assoziation hervor: Wie Insekten die nachts magisch vom künstlichen Licht der Zivilisation angezogen werden, strömten am Abend der Eröffnung auch die Besucher in den blendend weißen Raum. Verwirrt durch die Unsichtbarkeit der künstlerischen Arbeit,¹¹⁹ irrten sie auf der Suche nach Spuren des Werks im Ausstellungsraum herum.

8.2. »Baumstumpf«, Deutsche Guggenheim, Berlin 1999

Die Räume des Deutschen Guggenheim in Berlin befinden sich an der »Unter den Linden« genannten Straße, einem der bedeutendsten Boulevards der Stadt, der bereits 1648 als Reitweg zum Grunewald für den Kurfürsten Friedrich Wilhelm angelegt wurde. Inmitten der fein säuberlich gepflegten Allee mit ihren 370, vom Umweltamt der Stadt registrierten, Bäumen ließ Slominski auf der Höhe der Ausstellungsräume einen Baumstumpf aus dem Grunewald von einem dafür engagierten Gärtner »pflanzen«.¹²⁰ Der eingegrabene Baumstumpf ragte nur noch wenige Zentimeter aus der Erde, die so präpariert wurde, dass der »Tatort« möglichst unscheinbar in den mit Sand bestreuten Weg übergang und die Täuschung perfekt war.¹²¹ Der Gärtner hatte also im Auftrag des »fallenstellenden« Künstlers – wie es für Fallensteller üblich ist – alle Spuren seiner Arbeit beseitigt. Für den ahnungslosen Passanten, der zufällig visuell oder tatsächlich über den Stumpf stolperte, bot sich ein Rätsel: Hatte jemand illegal einen städtischen Baum gefällt oder wurde der Baum aufgrund seines – die Ordnung der Allee »sabotierenden« – Standorts von Amts wegen entfernt?

Spaziergänger, die regelmäßig »Unter den Linden« flanieren, haben vielleicht einen Moment lang ihre eigene Wahrnehmung bzw. Aufmerksamkeit in Frage gestellt und sich selbst gefragt, ob an dieser Stelle je ein Baum gestanden habe. Natürlich nicht, werden sich viele reflexartig selbst geantwortet haben. Bereits

¹¹⁸ Smolik 1999, S. 147.

¹¹⁹ Ammann erinnert in diesem Zusammenhang an die – abgesehen von der Deckplatte aus Messing – unsichtbare Arbeit »Erdkilometer« (1977) von Walter de Maria in Kassel und seine Gedanken, wenn er über die Skulptur geht: „Ich schaue die Menschen um mich an und denke: Die alle wissen nicht, was sich unmittelbar neben ihnen abspielt.“ Ammann 1995, S. 63.

¹²⁰ Siehe Abbildung Nr. 11.

¹²¹ Das Präparieren der zunächst ausgegrabenen und dann mit dem Baumstumpf wieder eingegrabenen Erde war von Bedeutung, da die Erde sich aufgrund ihrer Feuchtigkeit und Konsistenz von der Oberfläche des Weges deutlich unterschied und damit eine verräterische Spur darstellte.

nach einem Tag war der »illegale« Baumstumpf gemeldet und polizeilich abgesperrt, aber „diese Sicherheitsvorkehrung lenkte die Aufmerksamkeit noch mehr auf das rätselhafte Objekt.“¹²² Die für einen kurzen Moment gewonnene Aufmerksamkeit der Spaziergänger – einige haben über dieses rätselhafte Ereignis aufgrund seiner Absurdität sicherlich längere Zeit nachgedacht – und die daraus resultierenden Gedankengänge sind, wie die Gespräche der Besucher des Kabinetts in Bremerhaven, das kalkulierte Ergebnis der von Slominski in Auftrag gegebenen Intervention im öffentlichen Raum. Aus dieser Perspektive erscheint der Baumstumpf im Sinne einer Falle, die ein bestimmtes Verhalten des Opfers – hier sind es wie auf dem Hamburger Jungfernstieg die irritierten Passanten – provoziert. Dass die Berliner Behörden sich genötigt sahen, das Kunstwerk abzusperren, um neben den von ihm hervorgerufenen Gedankengängen »körperliche« Folgen für Passanten auszuschließen, und dadurch, wie die Kuratorin der Berliner Ausstellung Nancy Spector berichtet, den „Schauplatz von Slominskis Streich [...] im Nu zum Tatort“¹²³ verwandelten, dürfte ebenfalls vom Künstler miteinkalkuliert worden sein. Die Reaktion von Seiten des Staates auf die Störung dieser aus US-amerikanischer Perspektive „Manifestation teutonischer Ordnungsliebe“¹²⁴ offenbart eine zweite Dimension der Falle. Durch die Absperrung entstand ein zugleich ernsthaftes wie ironisches Sinnbild für die Geschichte dieser, den Wandel der Deutschen Geschichte, widerspiegelnden Allee. Denn nachdem der von Bäumen gesäumte Reitweg für Kurfürst Friedrich Wilhelm angelegt wurde, war sie dem Fürsten so sehr ans Herz gewachsen, dass er jedem, der die Bäume beschädigte, drohte, die Hand abzuhacken. Karl Friedrich Schinkel, der das klassizistische Bild Berlins maßgeblich bestimmte, gestaltete den ehemaligen Reitweg zu einer wichtigen Verkehrsachse aus, die von Botschaften, Banken und bedeutenden kulturellen Gebäuden gesäumt wurde. Während der nationalsozialistischen Herrschaft verlor die Schinkels Konzept entsprechende, prachtvolle Allee jedoch alle Bäume. Sie störten Hitlers Pläne von einer breiten Straße für Militärparaden und Kriegsmanöver. Nach dem zweiten Weltkrieg wurde die, nun in der sowjetischen Besatzungszone liegende, Allee wiederaufgeforstet, jedoch nur bis zum Pariser Platz, der Grenze zum Westen.¹²⁵ Erst nach dem Fall der Mauer wurde die Allee dem Bild Schinkels entsprechend vollständig wiederhergestellt. Kannte Slominski die Geschichte der Allee? Nancy Spector vermutet dies und ergänzt „falls ich mich

¹²² Hoffmann 1999, S. 39.

¹²³ Spector 1999 (2), S. 80.

¹²⁴ Spector 1999 (2), S. 80.

¹²⁵ Die Informationen stammen aus einem Aufsatz über die Straße Unter den Linden in: Gumbel, Andrew: Berlin, London 1991, S. 57.

täusche, ist der Kontext wieder einmal der Kunst freudig beigesprungen und hat einem bereits tiefgründigen Werk zusätzlich Tiefe verliehen und uns neue Umwege zu seinem Verständnis erschlossen.“¹²⁶ Wie in Münster hatte er sich auch in Berlin mit dem Ort der Ausstellung auseinandergesetzt und eine „messerscharfe kritische Spitze“ geschaffen, „die man nur in Bezug auf die Umgebung verstehen kann.“¹²⁷ Dieser Bezug zeigt sich auch in der Aktion »Umlegen eines Reifens«¹²⁸, einer von Slominskis Beiträgen für »Skulptur.Projekte in Münster« im Jahre 1997. Der Fahrradreifen hat neben seiner Bedeutung als Anlehnung an ein altes Kinderspiel oder als Hommage an die »Fahrradstadt« Münster¹²⁹ eine weitere Dimension: Auch die seit 1977 alle zehn Jahre nach Münster zur großen Skulpturausstellung im öffentlichen Raum strömenden Kunstinteressierten nutzen häufig dieses Verkehrsmittel. „Bewaffnet mit Lageplänen und geliehenen Fahrrädern“, versuchen die Kuratoren, Sammler und Kritiker „auch gut versteckte Werke aufzuspüren“ und so erscheint der Fahrradreifen als „ein hintergründiger Kommentar zu Kunsttouristen auf Rädern.“¹³⁰ In diesem Sinne sei eine weitere Möglichkeit der Interpretation der Berliner Arbeit erwähnt, die neben der Geschichte des Orts auch Bezüge zur moralischen Dimension der Falle aufzeigt: Das Motiv eines toten Baumstumpfs neben einem durch Äste und Laub als lebend gekennzeichneten Baum gilt in der Sinnbildkunst des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts als Symbol für die »Belebung durch den Geist« und der Vanitas. Vor diesem Hintergrund wird der Baumstumpf zu einem ephemeren, diesem historischen Emblem verwandten, modernen Sinnbild für das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft. Dank der Intervention des Künstlers belebt die Kunst den öffentlichen Raum und die über den Baumstumpf stolpernden Menschen. Viele Argumente sprechen gegen die zufällige Begegnung von Kontext und Kunst in diesem Werk. Denn es erscheint unwahrscheinlich, dass Slominski zufällig einen Baumstumpf aus dem Grunewald für diese Arbeit ausgewählt hatte.¹³¹ Im Gespräch bestätigte Slominski, dass er sich über die Geschichte des Orts informiert habe. In der Subscriptio zu einem solchen Baum-Emblem von 1595 heißt

¹²⁶ Spector 1999 (2), S. 81.

¹²⁷ Spector 1999 (2), S. 76.

¹²⁸ Slominski stülpte den Reifen nicht etwa von oben über die Laterne – „mit einer Hebebühne hätte ich es mir natürlich leichter machen können.“ Rauterberg 1997, S. 90. Erst nachdem die Laterne vom Stromnetz abgetrennt und von einem Kran in die Höhe gehalten wurde, legte er den Reifen von unten über und ließ die Laterne dann mit dem umgelegten Reifen wieder in den Boden verankern. Ein die Öffentlichkeit Münsters polarisierender Schildbürgerstreich, da der Künstler zum Umlegen des Fahrradreifens zahlreiche Arbeiter benötigte. Der Reifen wurde kurz nach der Aktion entwendet, dank einem erfolgreichen Aufruf zur Rückgabe, befindet er sich nun im Museum.

¹²⁹ Slominski gilt darüber hinaus auch als überzeugter Fahrradfahrer. Er besitzt zwar – wie er dem Autor dieser Arbeit sagte – einen Führerschein, fährt aber nur ungern mit dem Automobil.

¹³⁰ Spector 1999 (2), S. 76.

¹³¹ Gegen diesen Zufall sprach auch, dass die Herkunft des Baums im Katalog erwähnt wurde.

es: „Bilde also deinen Geist zu glänzenden Tugenden und beweise, dass du durch deine Kräfte lebendig bist.“¹³² Eine weitere Assoziation, die das Pflanzen des Baumstumpfes auslöst, ist die Erinnerung an die von Joseph Beuys 1982 im Rahmen der documenta 7 begonnene Aktion »7000 Eichen - Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung«.¹³³ Slominski belebte wie Beuys symbolisch, wenn auch nur für einen kurzen Zeitraum und weniger nachhaltig, den öffentlichen Raum. Beim Vergleich der beiden Arbeiten erscheint wiederum die bereits in der Analyse der Ausstellung in Bremerhaven vollzogene Einordnung der Arbeit Slominskis in die Konzeptkunst gerechtfertigt. Denn die Berliner Aktion hat einen von Slominski bewusst einkalkulierten ephemeren Charakter. Die Belebung des öffentlichen Raums ist eine eher symbolische Handlung und vollzieht sich vor allem in den Gedanken der mit dem Werk konfrontierten Menschen und lebt in Berichten und Dokumentationen weiter - so wie es auch in dieser Arbeit geschieht.

8.3. »ohne Titel«, 1990

Im Frankfurter Museum für Moderne Kunst wurde anlässlich der Verleihung des Karl-Ströher-Preises 1991 an Andreas Slominski eine auf den ersten Blick unscheinbare Arbeit des Künstlers gezeigt. An einer Querwand des Museums hing ein großformatiger, verbrauchter Kalender. Als sei der neue Kalender noch nicht von den sich wohl noch in Feiertagsurlaub befindenden Mitarbeitern gegen den alten ersetzt, sahen die Besucher des Museums den Rest eines bis zum letzten Blatt abgerissenen Kalenders: eine nackte Pappfläche und die an ihrem oberen Ende befindlichen Reste perforierter Blätter.¹³⁴ Doch was wie ein beliebiges Fundstück aussah, war in Wirklichkeit ein akribisch nachgebautes Objekt, das nur den Anschein erweckte, ein bis zum letzten Blatt abgerissener Kalender zu sein. Warum aber rekonstruiert der Künstler etwas, das Jahr für Jahr nachdem das letzte Blatt entfernt wurde millionenfach im Altpapier landet? Und „warum“ – fragt Jean-Christophe Ammann stellvertretend für den Betrachter – „sollte ich mir eine

¹³² Zitiert nach der zweiten Ausgabe von EMBLEMATA PHYSICO ETHICA des Nicolaus Taurellus (Erstausgabe Nürnberg 1595), Henkel/Schöne 1996, Sp. 176. Siehe Abbildung Nr. 12.

¹³³ Beuys türmte vor dem Fridericianum in Kassel 7000 Basaltblöcke auf. Die Idee war, den Berg aus Steinen nach und nach dadurch abzutragen, dass jeder, der 500 DM spendete, einen Basaltblock entfernen und dafür an anderer Stelle ein Eichenbäumchen einpflanzen dürfe, dem der jeweilige Steinblock zugesellt wird. Das Projekt wurde erst nach dem Tod des Künstlers vollendet. Sein Sohn Wenzel Beuys pflanzte 1987 zur documenta 8 den letzten Baum. Das Projekt lebt weiter: Die Früchte der Eichen werden gesammelt, in Blumentöpfe gesteckt und an Baumpaten weitergegeben. (Projekt Eichenfeld - Erste nachwachsende Generation).

¹³⁴ Siehe Abbildung Nr. 13.

graue Papierunterlage anschauen? Pappe ist Pappe, grau ist grau. Ist das so?“¹³⁵ Die Irritation, die das von Slominski geschaffene »Kalender-Imitat« hervorruft, und die aus ihr resultierenden Gedanken und Fragen, enthüllen eine auf den ersten Blick nicht wahrnehmbare Tiefe und Vieldeutigkeit des Objektes. Denn „während wir Kalenderbilder benennen, lokalisieren, beurteilen oder, was die Farbe betrifft, bewerten können, [...] sind wir angesichts der Banalität der grauen Pappe sprachlos.“¹³⁶ Grau ist nicht grau und auch eine Pappe kann aufgrund von unterschiedlicher Materialdichte, -oberfläche und -färbung unendlich viele Variationen bieten. Aus dieser Perspektive erhält die Rekonstruktion eines im Alltäglichen keiner Aufmerksamkeit würdigen, »abgelaufenen« Kalenders eine sinnbildhafte Dimension.¹³⁷ Einerseits kann das Werk, als scheinbar verbrauchtes Objekt durch seine Verwandtschaft zu anderen Chronometern wie z. B. der Sanduhr – die als traditionelles Symbol der Vanitas gelten kann – als ein modernes Sinnbild für Vergänglichkeit verstanden werden. Andererseits erscheint der Kalender als ein Sinnbild für die Relativität der Werte einer Gesellschaft. Denn die von Ammann beschriebene Sprachlosigkeit offenbart die gesellschaftlich festgelegten Grenzen zwischen haupt- und nebensächlichen Dingen, deren Spuren im Denken und auch in der Sprache sichtbar werden. „Mit welchen Namen wollen wir Hunderte von verschiedenen Grautönen bezeichnen? Was für eine Wahrnehmung und ein Denken bewegt die Maoris oder Aborigines, die, gemäß ihrer Naturerfahrung, für die Farbe Blau bzw. Braun ebenso viele Bezeichnungen besitzen.“¹³⁸

Der von Slominski zum Kunstobjekt erhobene Abreißkalender steht stellvertretend für die in unserer Gesellschaft als nebensächlich erachteten Dinge.¹³⁹ Aufgrund der Diskrepanz zwischen der alltäglichen und der dem Gegenstand im Museumskontext entgegengebrachten Wahrnehmung konfrontiert Slominski den Betrachter mit den Grundlagen seiner Wahrnehmung und stellt die in ihr a priori existenten Wertungen in Frage. „Vielleicht will er damit sagen, dass das Hauptsächliche auch nebensächlich und das Nebensächliche hauptsächlich sein kann, dem Nebensächlichen vielleicht mehr Bedeutung zukommt“ vermutet Ammann und folgert, dass Slominski „unseren Blick auf diese ausgegrenzte Welt lenken will.“¹⁴⁰ Für diese These sprechen zahlreiche Arbeiten des Künstlers, in denen der

¹³⁵ Ammann 1993, S. 8.

¹³⁶ Ammann 1993, S. 8.

¹³⁷ Mario Kramer spricht angesichts der musealen Inszenierung von alltäglichen Gebrauchsgegenständen in Slominskis Werk von der »Poesie des Banalen«. Kramer 1993, S. 18.

¹³⁸ Ammann 1993, S. 9.

¹³⁹ Diese Bedeutungsdimension kann auch in den mehrfach von Slominski verwendeten und in seiner Liste von 1987 bereits erwähnten Staub- und Wischtüchern gesehen werden.

¹⁴⁰ Ammann 1993, S. 8.

Betrachter zunächst von vordergründiger Banalität geblendet mit den Bedingungen seiner Wahrnehmung und den sich in ihr wider-spiegelnden Normen der Gesellschaft konfrontiert wird. „Immer wieder schafft Andreas Slominski solch aktionistische Szenarien am Rande des Sichtbaren und Möglichen, die den gewohnten Lauf der Dinge unterwandern, Kopfschütteln verursachen, vor den Kopf stoßen, verzaubern und auf Verborgenes aufmerksam machen können. Sie sind leise, aber aufwendige Gesten des Widersinns, getreu dem Motto: „Bitte kompliziert, wenn’s auch einfach geht.“¹⁴¹

Diese Strategie wird besonders in der 1994 von Slominski geschaffenen »Eisstiel-Installation« deutlich, die im Rahmen der Hamburger Ausstellung »Künstlerschaufenster für die Kunsthalle« in einem Schaufenster des Traditionskaufhauses »Alsterhaus« ausgestellt wurde. Nachdem der Künstler mit Hilfe von Bandmaß und Kompass die richtige Stelle im Ausstellungsraum gefunden hatte, positionierte er – wie es für viele seiner Arbeiten kennzeichnend ist – im Laufe einer Aktion, „die mehrere Stunden verlief und zahlreiche Hilfs- und Fachkräfte in Atem hielt,“¹⁴² einen wenige Meter vor dem Schaufenster gefundenen, hölzernen Eisstiel im Schaufenster. Der enorme Personalaufwand für die unscheinbare Installation war nötig, weil Slominski den Eisstiel nicht einfach von der Straße aufhob, um ihn dann ins Kaufhaus zu tragen. In der Tradition eines Eulenspiegels wählte er den denkbar kompliziertesten Weg:¹⁴³ Sechs Handwerker des Kaufhauses lösten zunächst mit fachmännischer Vorsicht und unter enormen Kraftaufwand die große Schau-fensterscheibe aus ihrem Rahmen, um sie – nachdem der Künstler von der Straße aus in den Ausstellungsraum getreten war, die richtige Stelle ausgelotet und den Eisstiel dann an ihr abgelegt hatte – mit demselben Aufwand wieder in den Rahmen einzulassen.¹⁴⁴ Ein Spotlight strahlte auf den Eisstiel und ein auf die Scheibe geklebter Text¹⁴⁵ informierte über das Entstehen der Installation. Obwohl die Ausstellung zehn Tage dauern sollte, gab das Kaufhaus dem öffentlichen Druck in Form von kritischen Nachfragen über den Sinn und Verstand dieser Aktion nach und entfernte nacheinander alle Spuren, die auf die Existenz des

¹⁴¹ Bürgi 1998, S. 6.

¹⁴² Hedinger 1996, S. 115.

¹⁴³ Das dem allgemein vorherrschenden Effizienzstreben augenzwinkernd widersprechende Motto »je komplizierter desto besser« findet sich in vielen Arbeiten des Künstlers, wie der »Golfball-Aktion« im Museum Haus Esthers in Krefeld 1995, »heizen« im Portikus in Frankfurt 1996 sowie den Aktionen »Ausheben der Laterne für das Umlegen des Reifens« und »Anfeuchten einer Briefmarke durch eine Giraffe« in Münster.

¹⁴⁴ Hier zeigt sich wieder der von Daniel Kothenschulte beschriebene Slapstick-Aspekt.

¹⁴⁵ Der Text lautete: „Diese Schau-fensterscheibe 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 Schau-fensterscheibe wieder eingesetzt.“ Zitiert nach Hedinger 1996, S. 115.

Eisstiels hinwiesen.¹⁴⁶ Slominski berichtete, dass sogar die vom Ausbau der Scheibe an den Schrauben des Rahmens zeugenden Lackschäden übermalt wurden. Sie waren von Fotos abgesehen die einzigen beweiskräftigen Spuren, die die aufwendige Aktion hinterlassen hatte. Nach ihnen suchten skeptische Betrachter – wie der Künstler selbst beobachtete – auch den Rahmen des Schaufensters gezielt ab, um sich von der Wahrheit zu überzeugen.

Die Parallele zwischen den beiden hier erläuterten Arbeiten geht über ihre Zugehörigkeit zum Nebensächlichen, also zu den Dingen, denen wir keine Bedeutung einräumen und sie aufgrund dessen achtlos wegwerfen, hinaus. Beide können aufgrund ihrer vermeintlichen Banalität als Fallen verstanden werden, da das »Unscheinbare« der Objekte den Betrachter zu voreiligen Schlüssen verleitet. Wohl in diesem Sinne warnte Slominski bereits 1988: „Auch wenn ich bestimmte Fallen pur zeige – insgesamt verstecke ich immer eine ganze Menge. Man sollte vorsichtig sein im Umgang mit meinen Arbeiten.“¹⁴⁷ Die Eisstiel-Installation und der Abreißkalender verbergen beide auf den ersten Blick ihre durch die aufwändigen Entstehungsprozesse geschaffenen Bedeutungshorizonte. Sie verleiten zu Missverständnissen und mangelnder Aufmerksamkeit und vor diesem Hintergrund erscheinen sie als Fallen. Einen anderen Aspekt einer Falle bildet das Schaufenster – „es gehört als Institution zu den zentralen, längst klassischen Befriedigungsplätzen der Sehnsucht.“¹⁴⁸ Diese Sehnsucht, die Neugier und die Erwartungen der Passanten nutzt Slominski aus, um sie auf perfide Weise zu enttäuschen. Darüber hinaus erscheint Slominski als Urheber der beiden Arbeiten aus der Perspektive des Publikums als Narr oder Schelm, der sinnlose Dinge produziert bzw. auf Kosten der »braven Bürger«¹⁴⁹ seine Späße treibt. Doch so wie Diogenes, Mulla Nasrudin und Till Eulenspiegel, die in der Geschichte der Menschheit in allen Kulturen verbreitete Rolle des »weisen Narren« verkörpern, können die Arbeiten Slominskis als Weisheit entlarvende Torheiten verstanden werden. „Gäb' es keine Narren, so gäb' es keine Weisen“¹⁵⁰ überliefert der Volks-

¹⁴⁶ Zum besseren Verständnis der Reaktion des Kaufhauses erwähnte Slominski, dass das Unternehmen sich damals in einer für das Personal bedrohlichen Finanzlage befand.

¹⁴⁷ Ausst. Kat. Düsseldorf 1988, S. 268.

¹⁴⁸ Hedinger 1996, S. 118.

¹⁴⁹ Diesen Gedanken hatten sicherlich auch Handwerker des Alsterhauses. 1998 beauftragte Slominski für seinen Beitrag zur Manifesta 2 in Luxemburg Handwerker, eine Wand so zu durchbrechen, dass er eine Leiter quer durch die Türe in den für ihn vorgesehenen Raum tragen könne. Doch entgegen allen Erwartungen trug er die Leiter längs in den Ausstellungsraum und die Mauer wurde wieder geschlossen. Die Besucher sahen nur die quer auf dem Boden liegende Leiter und bei genauer Betrachtung feine Spuren an der Wand. Mit dieser Aktion ist Slominski seinem Ruf als finftenreicher Fallensteller gerecht geworden. Wer die Aktion nicht miterlebte und die Spuren entdeckte, konnte nicht wissen, dass es sich dabei um eine Finte handelte.

¹⁵⁰ Simrock, Karl: Die deutschen Sprichwörter, Nr. 7337, zitiert nach der Ausgabe von 1846. www.gutenberg.org/2000.de/simrock/sprichwt/sprichwt.htm (6.1.2004).

mund diese – besonders in den Narrenfiguren Shakespears deutlich werdende – dialektische Beziehung zwischen Weis- und Torheit. Die trügerische Banalität der Werke Slominskis entlarvt die Grenzen der Wahrnehmung und Erwartungen des Betrachters so, wie die Geschichten Till Eulenspiegels den Geiz, die Machtversessenheit und die Dummheit der von ihm vorgeführten Bürger entlarven. Die Reaktion des Hamburger Kaufhauses auf den öffentlichen Druck kann in diesem Sinne – wie die der Berliner Behörden auf den Baumstumpf – mit denen der Zeitgenossen Eulenspiegels verglichen werden. Die Rolle des Narren erscheint im Licht des Fallenstellens als eine äußerst wirksame Methode der Täuschung. Eine List, die das voreilige Unterschätzen und trügerische Überlegenheitsgefühl eines Menschen ausnutzt, um ihn zu einem seine Haltung entlarvenden Verhalten zu bewegen. „Humor braucht nicht selten eine Zielscheibe,“¹⁵¹ bemerkt Schnorr in Bezug auf das »Transportsystem für Hustensaft«,¹⁵² eine weitere, scheinbar unsinnige Arbeit des Künstlers. „Slominski bietet sich großzügigerweise gelegentlich selbst als Zielscheibe an.“¹⁵³ Die eigenartige Absurdität des Künstlers hat bereits einen Neologismus hervorgebracht: „This particular absurdity [...] has generated the term »Slominskiesque« to describe objects or events that carry along a same form of nonsense.“¹⁵⁴

9. Tierfallen im Kunstkontext

Nachdem in den vorherigen Kapiteln Geschichte und Bedeutungsdimensionen der Falle im allgemeinen und im Anschluss daran Aspekte von Fallen im übertragenen Sinne erläutert wurden, sollen nun die Tierfallen des Künstler untersucht werden. Slominski produziert nicht alle Fallen selbst. Ihren Entstehungsprozess beschreibt er wie folgt: „Prinzipiell könnte man alle Fallen selbst bauen. Wenn es notwendig ist, baue ich die Tierfallen selbst. Wenn ich Lust habe, fälle ich sogar die Bäume für die Holzfallen eigenhändig. Manchmal ist es nicht ökonomisch, wegen einer kleinen Feder oft tagelang unterwegs zu sein, dann kaufe ich die Tierfalle lieber im Handel.“¹⁵⁵ Aufgrund der verschiedenen Produktionsarten der Fallen, stellt sich bei

¹⁵¹ Schorr 1999, S. 24.

¹⁵² Es handelt sich um eine mit Hilfe von Technikern der TU in Berlin für Slominskis Berliner Ausstellung (Deutsche Guggenheim 1999) entwickelte, aufwendige Apparatur, mit deren Hilfe ein mit Flüssigkeiten befüllter Löffel ohne inhaltlichen Verlust auf Reisen gehen kann.

¹⁵³ Schorr 1999, S. 24.

¹⁵⁴ Hoffmann 2003, S. 134.

¹⁵⁵ Drateln 1988, S. 227.

jeder zunächst die Frage, ob es sich um Objektkunst¹⁵⁶ bzw. ein Ready-made¹⁵⁷ oder ein vom Künstler ganz oder zumindest zum größten Teil selbst hergestelltes Objekt handelt.¹⁵⁸ Während Slominski seit 1986 „in der Regel keine authentischen Fallen mehr als solche ausstellt, sondern diese sammelt und dann exakt für seine Ausstellungen nachbaut, oder nach alten Plänen und Abbildungen rekonstruiert, sind die allerersten seiner Kunst-Fallen von 1984/85 zwar tatsächlich objets trouvés,¹⁵⁹ aber auch diese findet er nicht etwa als gebrauchte Fallen im Keller oder im Wald, auratisch aufgeladen vom Drama des Realen, [...] sondern als brandneue Fallen aus dem Regal eines Metallwarengeschäftes.“¹⁶⁰ Das selbstständige Bauen von Fallen entspricht dem Konzept, das in den heute noch erhältlichen Büchern über Fallen und dem darin beschriebenen Bild des modernen Fallenstellers.¹⁶¹ Im Sinne einer differenzierten Analyse der verschiedenen Tierfallen Slominskis muss zunächst grundsätzlich zwischen vier Kategorien von Tierfallen im Werk des Künstlers unterschieden werden:

1. Handelsübliche Fallen wie Mause-, Ratten- oder Insektenfallen.
2. Rekonstruktionen von historischen oder heute noch für die Jagd verwendete Fallen, wie Wieselwippbrett-, Totschlag-, Kasten-, Klappfallen.

¹⁵⁶ Die Objektkunst gilt als „Kunstrichtung der Moderne. Bei der Objektkunst werden keine neuen Objekte hergestellt, sondern vorhandene Gegenstände unbearbeitet oder nur unwesentlich verändert unter Loslösung von ihrem eigentlichen Verwendungszweck zum Kunstwerk umfunktioniert.“ Das Kunstlexikon, hg. von P.W. Hartmann, Wien, 1996. www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_6427.html (10.1.2004).

¹⁵⁷ Das „Ready-made geht auf Marcel Duchamp zurück, der seit 1913/14 Objekte des täglichen Gebrauchs aus ihrer üblichen Umgebung holte und als Kunstwerke deklarierte. Sein mit der Fahrradgabel auf einem Küchenhocker montiertes, drehbares Vorderrad eines Fahrrades gilt als erstes Ready-made-Objekt und als erste bewegbare Plastik. In der Folge wurden noch viele alltägliche Dinge durch provokante Präsentation zu Kunstwerken hochstilisiert. Nicht die normale Gebrauchsfunktion, sondern die Form der Gegenstände war von Bedeutung. Der künstlerische Akt bestand lediglich in der Auswahl der präsentierten Dinge und der Art ihrer Aufstellung, etwa auf einem Podest.“ Das Kunstlexikon, hg. von P.W. Hartmann, Wien, 1996. www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_7438.html (10.1.2004).

¹⁵⁸ Wichtig ist hierbei nicht, ob Slominski wirklich alle Elemente einer Falle eigenhändig – viele Fallenkonstruktionen werden in seinem Auftrag bzw. nach seinen Plänen auch von handwerklichen Fachkräften ausgeführt – geschaffen hat, sondern, ob es sich in der Tradition Duchamps, um die Übernahme von bereits vorhanden Gegenständen handelt.

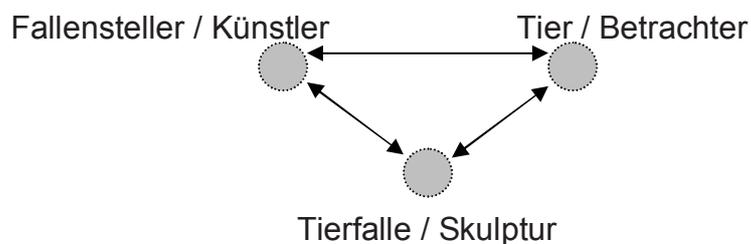
¹⁵⁹ Als objet trouvé gilt ein „gefundener Gegenstand, aus dem Französischen übernommener Terminus für Objektkunst.“ Das Kunstlexikon, hg. von P.W. Hartmann, Wien, 1996. www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_6429.html (13.1.2004).

¹⁶⁰ Frey 1999, S. 83.

¹⁶¹ Beispielhaft hierfür sind u. a. die folgenden Titel: Wichmann 1984 und Claussen 1983. Neben einleitenden Texten zum Verhalten der zu fangenden Tiere und Hinweisen zu den günstigsten Orten für die Aufstellung der Falle und deren Wartung, finden sich dort detaillierte Pläne und Anleitungen zum Bau von Fallen. Denn „nur, wer die Kunst beherrscht, eine Falle selbst zu bauen, sie im Revier am richtigen Platz einzubauen [...] wird Erfolg haben und zugleich viele jagdliche Freuden erleben.“ Claussen 1983, S. 6.

3. Kombinationen von Fallen mit anderen Objekten, wobei zwischen zwei Typen unterschieden werden muss:
 - a. Mause- oder Rattenfallen werden im Sinne von Verblendung und Tarnung in ein anderes Objekt integriert, wie z. B. in eine Miniaturkirche.
 - b. Vorhandene Fallentypen werden in andere Objekte eingebaut, wobei sich Form und Größe der Fallen dem Objekt anpassen, wie z. B. die Vogelfalle in einem Kinderwagen.¹⁶²
4. Neue Fallen, die in ihrer Funktionalität und Erscheinung an vorhandene Typen angelehnt sind, sich von ihnen jedoch aufgrund ihrer speziellen Form bzw. der Art des zu fangenden Tiers unterscheiden, wie z. B. die Kampfhund-¹⁶³ und Lonzafalle.¹⁶⁴

Bei der Analyse stellt sich zunächst die Frage, was passiert, wenn Slominski eine Tierfalle aus ihrem gewöhnlichen Kontext, der je nach Tier freie Natur, Kulturlandschaft und der Lebensraum des Menschen sein kann, herausnimmt und sie in Ausstellungsräume stellt. Zum Verständnis der Beziehung zwischen Fallensteller, Falle und Tier und dem Transfer in den Kunstkontext ist es hilfreich, sich dem Thema zunächst schematisch zu nähern. Das folgende Schaubild zeigt die für das Fallenstellen wesentlichen drei Komponenten, wobei Pfeile die wechselseitigen Einflüsse zwischen ihnen anzeigen:



Fallensteller und Tier üben aufeinander gegenseitig Einfluss aus. Der Fallensteller kann auf das Tier entweder direkt im Sinne eines aktiven Lockens – z. B. im Falle des Vogelfängers mit bestimmten Lockrufen – oder indirekt über die Falle mit Hilfe

¹⁶² Gemeint ist eine Vogelfalle von 2000, 122 x 59 x 118,5 cm, abgebildet in Ausst. Kat Köln 2001, S. 40-41. Im Gespräch bemerkte Slominski, dass es sich dabei um eine Art von »Umbau« handele.

¹⁶³ Der Künstler erklärte, dass es dabei um einen sogenannten »Immerfang« Fallentyp handelt. Ist ein Kampfhund in die Falle geraten, wird er von ihr ins Innere, einen Hohlraum hinter ihren Fängen transportiert. Danach sorgt eine ausgeklügelte Mechanik dafür, dass die Falle sich »selbst« wieder fängisch stellt. Die wie eine Uhr »aufgezogene« Falle kann mehrere Hunde fangen.

¹⁶⁴ Das 2003 in der Fondazione Prada in Mailand gezeigte Objekt wird dort fälschlicherweise im Englischen als »Leopardenfalle« übersetzt. Es handelt sich – wie Slominski dem Autor bestätigte – um eine Falle, die abgesehen vom Fangmechanismus auf keiner realen Falle beruht. Ein weiteres Exemplar dieser Art dürfte auch die »Falle für Murretiere« von 2003 sein.

von Köder, Kirmung und Zwangswechsel Einfluss ausüben. Auch das Tier übt in dem Sinne, dass sein natürliches Verhalten Einfluss auf Strategien und Gestaltung der Falle hat, direkt¹⁶⁵ und durch sein Verhalten gegenüber der ihm gestellten Falle indirekt Einfluss auf den Fallensteller aus. Slominski betont, dass auch zwischen Falle und Fallensteller ein gegenseitiger Einfluss bestehe.¹⁶⁶

Besonders bei den von Slominski im Sinne eines Ready-made verwendeten Fallen macht das »Beziehungsdreieck« darüber hinaus deutlich, dass es bei der sich im Rahmen einer Ausstellung vollziehenden »Metamorphose« der Falle zum Museumsobjekt um einen intellektuellen Prozess handelt. Nicht die Fallen, sondern Fallensteller und Tier verändern sich. Wie bei der bereits besprochenen Abreißkalenderarbeit oder dem Eisstiel ist auch bei den Fallen die Wahrnehmung der Objekte ein zentraler Aspekt der Arbeiten. Falle, Eisstiel und Kalender werden unverändert ausgestellt. Nur durch ihren Transfer in einen anderen Raum, werden sie anders wahrgenommen und erhalten so eine andere, ihrer alltäglichen Existenz gegenüber erweiterte Bedeutung und Aufmerksamkeit. Dieses Phänomen zeigt sich auch bei den Tierfallen, die von Slominski im Kunstkontext ausgestellt, von den Betrachtern als Skulpturen, Plastiken oder Objektkunst wahrgenommen werden.

9.1 Aspekte des Ready-made

„Das, was man braucht, ist nicht schön, weil es eine Funktion hat. Was keine Funktion mehr hat ist schön.“¹⁶⁷ In Bezug auf Duchamp schreibt Jean-Christophe Ammann über Slominski: „Fast achtzig Jahre später kommt ein Fallensteller und verweigert dem Ready-made die ästhetische Dimension, spricht von seiner Funktion und, weil es diese nur an ganz spezifischen Orten erfüllen kann, zeigt er sie

¹⁶⁵ Im Verhältnis zum direkten – bewusst vollzogenen – Einfluss des Fallenstellers auf das Tier scheint der Begriff »direkt« für das Verhalten des Tiers zunächst problematisch. In diesem Falle ist für das Verhältnis von beiden zueinander nicht das Bewusstsein der Beteiligten – schließlich handelt es sich bei Mensch und Tier ja auch um verschiedene Arten von Bewusstsein –, sondern nur der Weg bzw. die Richtung des Einflusses von Bedeutung.

¹⁶⁶ Niemand sei der Falle so nahe wie der Fallensteller selbst, beim Aufstellen und fängisch stellen sei er in der Rolle des Opfers. Er spüre, wie die der Falle verliehene Energie sich gegen ihn selbst wende, berichtete Slominski. Die Trapperfilmszene, in der ein Trapper beim Spannen der Falle von einem Bären überrascht wird und beim Versuch die Flinte zu holen selbst in die Falle gerät, sei in diesem Sinne durchaus realistisch. Häufig muss der Künstler in Museen aufgrund von Sonderausstellungen abgebaute Fallen wieder fängisch stellen. Er versuchte die Fallen den jeweiligen Mitarbeitern so zu erklären, dass diese sie selbst wieder aufbauen könnten, doch der Respekt vor den einmal beim Zuschlagen erlebten Fallen sei immer sehr groß.

¹⁶⁷ Ammann 1993, S. 6.

am liebsten in Fotos.“¹⁶⁸ Auf kunsthistorische Kategorien wie Ready-made und objet trouvé in seinem Werk angesprochen, antwortet Slominski wie folgt: „Das ist vollkommen gleich, ob ich ein Teil baue oder es ein anderer baut oder eine Fabrik – das gilt für die Tierfallen und auch für alle anderen Fallen. Sie müssen nur so sein, wie ich sie haben will. [...] Vor einer Tierfalle habe ich doppelten Respekt. Ausdrücken kann man diesen Respekt einem Gegenstand gegenüber eher, wenn man ihn zum Beispiel als so etwas wie ein Ready-made behandelt und nicht, indem man an ihm herumsägt oder herumhämert oder ihn verbiegt.“¹⁶⁹

Slominski wiederholt durch den Transfer, der im Eisenwarengeschäft gefundenen Wühlmausfalle ins Museum, die von Marcel Duchamp zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts begonnene, spielerische »Erweiterung des Kunst- und Künstlerbegriffs« und erschließt somit alle Felder der von Duchamp wesentlich beeinflussten Objektkunst für die Rezeption seiner Werke. Im Gegensatz zu seinen Arbeiten aus Reinigungstüchern¹⁷⁰ verzichtet Slominski bei den Fallen jedoch auf die – zumindest für kleine Exemplare naheliegende – museale Präsentationsform auf einem Sockel; sicherlich kein unbedeutendes Detail. Denn Duchamps Imitation des Sockels in Form eines Hockers für das »Fahrrad-Rad«¹⁷¹ oder der Sockel für das »Fountain«¹⁷² genannte Urinoir Duchamps gehören wesentlich zu der vor allem als Provokation gedachten Präsentation der Objekte gemäß dem bürgerlichen Motto „Kunst ist, was auf einem Sockel statt auf einem Warenhausbord steht.“¹⁷³ Das Fehlen dieses Sockels kann – abgesehen davon, dass er die Funktionalität der Falle einschränken würde – als ein Hinweis dafür gesehen werden, dass es sich bei den Fallen um mehr handelt als Provokation oder eine erneute Erweiterung des Kunst- und Künstlerbegriffs. In gewisser Weise kann dieser Verzicht auch als selbstbewusstes Zeichen des »nachmodernen« Ready-made verstanden werden: Die Fallen stehen für sich selbst und haben keinen sie zur Kunst erhebenden Sockel nötig, da der Kunstbegriff bereits erweitert wurde.¹⁷⁴

Aber auch, wenn es sich bei einer Falle Slominskis nicht um ein Ready-made, sondern um eine der in dieser Arbeit sogenannten 2. Kategorie – die Rekon-

¹⁶⁸ Ammann 1993, S. 6.

¹⁶⁹ Drateln 1988, S. 227-28.

¹⁷⁰ Die Putz- und Reinigungstücherobjekte – Slominski hat sie alle penibel gebügelt und die Farben und Strukturen der einzelnen Stoffe beachtend gestapelt – werden von Glasvitrinen geschützt in Augenhöhe auf den für Kleinplastiken typischen Sockeln ausgestellt. „Die Putzklappen müssen unter einer Glashaube gezeigt werden, damit sie nicht staubig und schmutzig werden können,“ erklärt Slominski. Drateln 1988, S. 228.

¹⁷¹ Siehe Abbildung Nr. 14.

¹⁷² Siehe Abbildung Nr. 15.

¹⁷³ Schneckenburger 2000, S. 457.

¹⁷⁴ In diesem Sinne betonte Slominski, dass das Ready-made nur *ein* Aspekt sei und die Parallele zu Duchamp überbewertet werde, da dessen Umgang mit ihnen ja längst zu einem allgemein akzeptierten Standard geworden sei. Wichtig für ihn sei vor allem, wie etwas entstehe.

struktion eines bestimmten Fallentyps – handelt, bleibt die Falle zunächst eine Falle. Dass der Künstler die von ihm geschaffene Falle als Skulptur in den Kunstkontext einbringt und diese dort als solche wahrgenommen wird, ändert nichts an der primären Funktion der Objekte, insbesondere da Slominski stets auf die Funktionalität der Fallen achtet – Sie sind Fallen und würden in ihrem spezifischen Umfeld auch als solche funktionieren. Dass die Fallen von Slominski nicht »auf den Sockel der Kunst gehoben« ausgestellt werden, verstärkt diesen ambivalenten Charakter der Skulpturen, die einerseits nur vorgeben, eine Falle zu sein und andererseits doch als solche fungieren können. Denn wer weiß schon, ob es sich – abgesehen von den mehr oder weniger leicht als Ready-made zu erkennenden Exemplaren¹⁷⁵ – bei einer Falle um eine tatsächliche, in der Tradition Duchamps zum Kunstobjekt erklärte Falle oder um eine von Slominski geschaffene Skulptur handelt, die nur den Anschein erweckt, eine reale Falle zu sein. Was passiert, wenn ein Künstler Objekte nachbildet, für deren Funktionalität die Nachahmung der Natur wesentlich ist? Patrick Frey spricht von einer „simulierten Mimikry, [...] eine doppelte Täuschung also, und dieses doppelte Täuschungsmanöver gehört wesentlich zum Fallenhaften der Konzeption.“¹⁷⁶ In diesem Sinne fragt sich auch Collier Schorr stellvertretend für die Betrachter der Skulpturen Slominskis: „Was ist dies nun, ist es wirklich eine Falle, funktioniert sie wirklich, ist das Kunst, hat er das wirklich selbst gemacht?“¹⁷⁷ Vor diesem Hintergrund eröffnet die schematische Betrachtung der Beziehung eine weitere Bedeutungsdimension der »Fallen-Fallen«: Der Künstler Slominski übernimmt als »Produzent« der ambivalenten Objekte die Rolle des Fallenstellers. Und die seine Objekte betrachtenden Menschen nehmen die Position der Tiere ein – zumindest wurde bisher nichts über in Museen oder Galerien in Slominskis Fallen geratene Mäuse oder andere Tiere berichtet. Sie werden »Opfer« der hier erörterten Fragen und aufgezeigten Irritationen, die sich angesichts der Fallen Slominskis ergeben – sie sind in eine intellektuelle Falle getappt. Der fallenstellende Künstler provoziert zugleich die Frage, ob es sich bei ihm nun um einen Künstler handelt, der Fallen macht oder um einen Fallensteller, der Kunst macht.¹⁷⁸ Der Betrachter ist dem

¹⁷⁵ Dies trifft eigentlich nur auf die offensichtlich industriell hergestellten, modernen Fallen wie die Insekten-, Schmetterlings- oder Wühlmausfallen zu.

¹⁷⁶ Frey 1999, S. 82.

¹⁷⁷ Schorr 1999, S. 19.

¹⁷⁸ In diesem Sinne zeigt sich wieder eine dem Ready-made verwandte Position im Werk Slominskis. Die von Duchamp wieder aufgeworfene Frage nach der Rolle des Künstlers hat bis in die zeitgenössische Kunst Spuren hinterlassen und regt immer wieder zu neuen Antworten an. Slominski scheint sich mit seiner Rolle als Fallensteller in die Tradition Sigmar Polkes zu stellen. Dessen ironische Reaktion auf Fragen zur Künstlerrolle und zu den Ursprüngen seiner Kreativität war u.a. das 1969 entstandene Bild »Höhere Wesen befehlen: rechte obere Ecke schwarz

Künstler bereits in die Falle gegangen, wenn er sich auf solche Deutungsversuche, einlässt. „Jeder der sich Slominskis Werke ansieht, begreift sofort, dass mit ihm gespielt wird, ein Gefühl, das er mit anderen teilt. Der Künstler spielt mit dem Raum, dem Kurator, dem Publikum.“¹⁷⁹ Darüber hinaus kann, ähnlich dem hier bereits beschriebenen, gegenseitigen Einfluss von Fallensteller und Tier, auch das Verhältnis von Künstler und Rezipient verstanden werden. Beide reagieren aufeinander, so dass das Kunstwerk und dessen Rezeption wie die Falle als ein Medium bzw. Resultat einer komplexen Kommunikation zwischen Produzent und Rezipient erscheint.¹⁸⁰ Die Rolle des Betrachters aus rezeptionstheoretischer Perspektive wird in Kapitel 13 näher untersucht.

9.2 Die ästhetische Dimension der Falle

Die in ihrem ursprünglichen Kontext – das Fangen von Tieren in Natur und Zivilisation – unter rein funktionalen Gesichtspunkten¹⁸¹ gestaltete Tierfalle erhält als Ausstellungsobjekt eine ästhetische Dimension. Im Sinne eines Köders scheint dieser ästhetische Aspekt der Fallen die Menschen in die von Slominski bespielten Räume zu locken. Doch „alles, was an diesen Dingen künstlerischen Charakter hat, geht uns ursprünglich und eigentlich gar nichts an. Alles Wesentliche an Fallen ist für ihr jeweiliges Beutetier gemacht, insgesamt und in jedem Detail, die anderen Kriterien ihrer Beschaffenheit sind sekundär.“¹⁸²

„Ich muss gemerkt haben, dass dieses Teil [die Wühlmausfalle] eine große Eigenart als Plastik, Skulptur oder Objekt hat,“¹⁸³ erinnert sich Slominski an seine erste Begegnung mit einer Falle.¹⁸⁴ Diese Wühlmausfalle wurde trotz oder viel-

malen!«, welches eine weiße Leinwand mit einer – wie der Name andeutet – rechts oben schwarz angemalten Ecke ist.

¹⁷⁹ Schorr 1999, S. 19. Von einem solchem Spiel – einem Rollenwechsel – im Rahmen der Ausstellung »Hotel Carlton Palace Zimmer 763« 1993 in Paris berichtet der Kurator Hans-Ulrich Obrist: „Andreas faxte mir als Beitrag Anweisungen für eine Arbeit, die es für die Dauer der Ausstellung jeden Tag neu zu realisieren galt.“ Obrist 1999, S. 53

¹⁸⁰ Diese These lässt sich nur aufgrund der Annahme begründen, dass ein Kunstwerk sich erst in der Wahrnehmung des Rezipienten vollkommen konstituiert, welche für die neuere, von der Literaturwissenschaft beeinflusste Rezeptionstheorie kennzeichnend ist.

¹⁸¹ Unter diesem Aspekt entspricht die Falle dem aus der Designgeschichte stammenden Motto »Form follows function«. Das gilt auch unabhängig davon, ob die Verblendung einer Falle auf Tier oder Mensch ausgerichtet ist, wenn die Gestaltung nur der Funktion des Lockens dient. Im Falle der in Kapitel 9.5 besprochenen Fallen kann jedoch nicht mehr von reiner »Form follows function« gesprochen werden.

¹⁸² Frey 1999, S. 86.

¹⁸³ Drateln 1988, S. 226.

¹⁸⁴ Siehe Abbildung Nr. 9. Slominski beschrieb den besonderen Reiz der Falle und berichtete, dass sie ihm zunächst wie ein Widersacher erschien. Sie ließ sich »nicht alles gefallen« und sträubte sich gegen seine Versuche, sie zu spannen.

leicht gerade wegen ihrer Bedeutung jedoch noch nie ausgestellt. Aufgrund ihrer Form erscheint sie wie ein abstraktes Sinnbild ihrer Funktion. Die Falle besteht aus zwei ineinander verschränkten, komplex gebogenen Metallstangen, die durch zwei dem Durchmesser der Stangen entsprechende Wickelfedern und eine Zugfeder gespannt und gleichzeitig zusammengehalten werden. In der Mitte befindet sich unterhalb der kopfartigen Verschränkung der Stangen – welche der Figurine das Aussehen einer Krake verleiht – ein nach unten hängender, stabförmiger Auslöser. Berührt die Maus diesen, schnellen die beiden in vier »Beine« auslaufenden Stangen zusammen. Der besondere Reiz der Falle – eine „Gestalt gewordene Mäusephobie“¹⁸⁵ – besteht in der Entsprechung zwischen ihrer Form und dem Verhalten ihres Opfers. „Die im reinen Funktionieren versteckte Schönheit von Slominskis Fallen-Skulpturen entfaltet sich erst so richtig beim Erkennen der Komplikation, mit der die reine Funktionalität erst wirklich formbildend, beziehungsweise signifikant wird.“¹⁸⁶ Die im gespannten Zustand auf vier »Beinen« ruhende Falle erscheint aufgrund ihrer zerbrechlich wirkenden Konstruktion „selbst wie ein dürres, vor Angst erschrecktes Tier, das fieberhaft versucht zu entscheiden, wohin es huschen soll.“¹⁸⁷ Diese rein visuell vermittelte Empfindlichkeit und die Angespanntheit des Objekts spiegeln über die Assoziation zum Opfer hinaus die notwendige Sensibilität einer für den Fang von Mäusen geeigneten Falle wider. Die beschriebene Zartheit findet in der kühlen Schlichtheit und Effizienz von Material und Mechanismus ihren Gegenpart. Diese – aus funktionalen Gesichtspunkten resultierende – filigrane Form der Falle steht in einem krassen Gegensatz zur der durch das rohe Material und die gespannten Federn vermittelten Aura der Gewalt. Ebenso müssen die Hände des Fallenstellers einerseits zart und vorsichtig sein, um die jeweiligen sensiblen Mechanismen fängisch zu stellen und andererseits kräftig genug, um Fallen spannen zu können. Die Wühlmausfalle offenbart also bei genauer Betrachtung alle für sie wesentlichen Eigenschaften und enthält in diesem Sinne eine rein aus Funktionalität resultierende Schönheit, die der ursprünglichen Bedeutung des Begriffs Harmonie¹⁸⁸ entspricht. Neben dieser – dem Objekt erst im Kunstkontext zugestandenen – ästhetischen Qualität behält die Falle ihre ursprüngliche Funktion. Patrick Frey beschreibt

¹⁸⁵ Frey 1999, S. 83.

¹⁸⁶ Frey 1999, S. 87.

¹⁸⁷ Schorr 1999, S. 19.

¹⁸⁸ Harmonie leitet sich von dem griechischen Begriff »harmonia« ab. Entgegen der heute geläufigen, verkürzten Bedeutung im Sinne von Einklang, bedeutete es ursprünglich die Zusammenfügung widerstrebender bzw. gegensätzlicher Elemente zu einem Ganzen. Der Begriff wurde erstmals von Homer für die Zusammenfügung widerstrebender Hölzer zu einem Floß schriftlich festgehalten. Odysseus vereinte die Hölzer, um von Ogygia, der Insel der schönen Nymphe Kalypsos, flüchten und zu seiner Familie zurückkehren zu können.

diesen Prozess wie folgt: „Beim Transfer in die Räume der Kunst interessiert ihn allein die radikal verschärfte Funktionalität, und einen Teil dieser gewissermaßen existentiellen Funktionalität der Fallen-Objekte bildet eben ihre ganz spezifische, auf Täuschung ausgerichtete Künstlichkeit.“¹⁸⁹ Dieser These entsprechend legt Slominski Wert darauf, dass seine Fallen alle funktionstüchtig und stets fängisch gestellt sind: „In vielen gekauften Tierfallen verändere ich die Ästhetik, aber nie Dinge, die die Funktion einschränken.“¹⁹⁰ Die Funktion des Objekts scheint für den Künstler gegenüber der Form also eine besondere Bedeutung zu haben, so dass sie im Zweifel über die Ausstellung der Falle entscheiden kann.¹⁹¹ In seiner Antwort auf die Frage, ob Form oder Funktion der Fallen ihm wichtiger sei, betont Slominski erneut den funktionalen Aspekt der Objekte: „Beides war mir wichtig. Die Falle hat als Objekt, als Skulptur oder auch als gemaltes Bild eine Eigenart, die andere Skulpturen so nicht haben. Sie ist für mich eine Spielform, aber gleichzeitig Ernst; sie ist eine Metapher oder ein Modell; letztlich etwas, was man direkt empfinden kann, was aber auch mit Abstand betrachtet, noch standhält. Sie sollte eine fängisch gestellte Falle sein, ein besonderer Teil, anders als jede Skulptur. Man weiß es einfach. Es gibt eine sehr plumpe, banale Ebene in meiner Arbeit.“¹⁹² Im Gegensatz zu den ersten Fallen, die Slominski unverändert vom Warenhaus in den Kunstraum transferiert und somit alleine dem Begriff des Ready-made gerecht werden¹⁹³, sind seine späteren Fallen jedoch allein für den Ausstellungszweck von ihm angefertigt worden. Aus dieser Perspektive spielt es keine Rolle, ob die Falle als Falle oder als Skulptur entsteht, einzig ihr letztendlicher Zweck entscheidet und hierin zeigt sich wieder die Parallele zum *objet trouvé*: „Slominskis Fallen werden erst dadurch zu Skulpturen, dass er sie als solche bezeichnet – die Falle wird selbst zum Material seiner Kunst.“¹⁹⁴ Aus dieser Perspektive erhellt sich auch die

¹⁸⁹ Frey 1999, S. 83.

¹⁹⁰ Drateln 1988, S. 227. Die Bedeutung der Funktionalität relativierend, sagte Slominski im Gespräch, dass der vorhandene Wille zur Funktionalität für ihn entscheidend sei. Natürlich habe auch die Form eine besondere Bedeutung für ihn. Im Sinne der notwendigen Sicherung der Objekte sei die Funktion jedoch von großer Bedeutung. Die Funktionalität der Falle sei das, was der fallenstellende Erfinder immer zu verbessern strebe. In diesem Sinne sei die Empfindlichkeit der Falle etwas, was man immer optimieren könne und zugleich auch ein Problem für deren Ausstellung. Sehr empfindliche Fallen fängisch zu stellen, erfordere Fingerspitzengefühl. Damit sie nicht schon nur bei der Annäherung von Betrachtern reagieren, müssen sie justiert werden.

¹⁹¹ Ein Beispiel: Weil Slominski darauf bestand, dass ein Fuchseisen – ein Abzugeisen, das im Deutschen aufgrund der Form Schwanenhals genannt wird – fängisch gestellt wurde, konnte es im Pariser Musée d'Art Moderne 1992 im Rahmen der Ausstellung »Qui, quoi, où?« aus versicherungstechnischen Gründen nicht ausgestellt werden. Schaub 1992, S. 13.

¹⁹² Ausst. Kat. Düsseldorf 1988, S. 268.

¹⁹³ Genau genommen sind nicht nur die ersten Fallen Ready-mades, denn Slominski gab im Interview ja zu, dass er, wenn sich das Besorgen einzelner Teile als zu aufwendig erweist, die entsprechende Falle im Fachhandel kauft. Siehe das Zitat zu Beginn von Kapitel 9.

¹⁹⁴ Schorr 1999, S. 18.

Tatsache, dass seine Objekte von Betrachtern als schön empfunden werden, denn „sie dienen ebenso sehr dem Fang wie dem Blickfang.“¹⁹⁵ Bedenkt man, dass die Fallen Slominskis nach überlieferten, teils historischen Plänen rekonstruiert sind, erhält die empfundene Schönheit der Objekte einen fragwürdigen Charakter, denn die „Tierfallen haben ja schon immer gut ausgesehen.“¹⁹⁶ Ist es nur die Präsentation der Objekte im Kunstraum, die dem zeitgenössischen Betrachter ihren ästhetischen Reiz als schön empfinden lässt? Oder ist es auch die Fremdheit der Objekte, ihre häufig ländliche, scheinbar naturverbundenerere Erscheinung, die im krassen Gegensatz zur hochtechnisierten, klinischen Atmosphäre des Ausstellungsraums steht?¹⁹⁷ In diesem Sinne erinnern die Objekte an den längst vergessenen Kampf der Zivilisation gegen die „animalische Bedrohung“¹⁹⁸ und deren für den Menschen in dieser Form kaum noch nicht sichtbares Gewaltpotential gegenüber der Natur.¹⁹⁹ Die Irritation, die bei urbanen Menschen von diesen unbekanntem Gegenständen hervorrufen wird und ihn im Kunstkontext zu ästhetischen Urteilen veranlasst, ist wiederum ein Beleg für die besondere Bedeutung der Wahrnehmung im Werk von Slominski. Wie bereits bei den Fallen im übertragenen Sinne aufgezeigt wurde, offenbaren und hinterfragen viele Werke die Bedingungen und Relativität der Wahrnehmung des Betrachters und somit zugleich in der Tradition Duchamps auch die Bedingungen der Kunst. Noch vor hundert Jahren hätte niemand Fallen unter dem Aspekt der Schönheit betrachtet.

9.3 Formale Aspekte

Über den Aspekt des Ready-made hinaus finden sich in den Tierfallen Slominskis zahlreiche Parallelen zu Werken und Richtungen plastischer Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, die im Folgenden aufgezeigt werden sollen. Im Sinne einer Skulptur bzw. eines plastischen Objekts bieten die verschiedenen Fallentypen

¹⁹⁵ Schorr 1999, S. 18.

¹⁹⁶ Schorr 1999, S. 18.

¹⁹⁷ Dieser Aspekt spielt auch bei den Aktionen »heizen« (1996 »Zuspiel« im Frankfurter Portikus und 1997 »Galerie der Gegenwart der Hamburger Kunsthalle zu Gast auf der Fleetinsel« in Hamburg) eine Rolle. Slominski zersägte Windmühlenflügel und verbrannte das Holz in einem kleinen, archaisch anmutenden Ofen Stück für Stück. Die nach intensiver Suche aufgetriebenen Flügel von Bockwindmühlen [Slominski beschäftigt sich neben Fallen auch intensiv mit Windmühlen] wurden unter großen Aufwand in die Ausstellungsräume transportiert. Kann aufgrund des »slominskiesquen« Aufwandes eine mögliche Parallele zur Eisstiel-Installation gesehen werden? Im Gespräch betonte Slominski jedoch, dass der Aufwand Bäume in Ausstellungsräume zu transportieren ebenso groß gewesen wäre, die Besonderheit des Brennstoffs habe im Vordergrund gestanden.

¹⁹⁸ Bürgi 1998, S. 8.

¹⁹⁹ Slominski betonte, dass dieser Kampf, auch wenn Tierfallen nicht mehr eine so große Rolle spielen, aus globaler Perspektive weiterhin stattfindet.

Slominskis nahezu alle „bekannten Formen plastischer Grundsituationen,“ so dass – wie Max Wechsler zu Beginn seines Essays über die Züricher Ausstellung des Künstlers schreibt – „kein Zweifel besteht, dass es sich bei dieser labyrinthisch angelegten Versammlung von Fallen in erster Linie um eine Ausstellung von Skulpturen und plastischen Objekten handelt.“²⁰⁰ Die im Laufe der Geschichte entwickelten und von Slominski rekonstruierten bzw. nur unter großem Aufwand zu beschaffenden Fallentypen²⁰¹ bieten ihm für sein Werk nahezu alle klassischen, elementaren Formen des Skulpturalen. „Weil es viele Menschen gibt, gibt es viele Fallen“²⁰² erklärt er lapidar. Im kugelförmigen Tontopf bleiben die Köpfe hungriger Hunde stecken und die mit Klappdeckeln versehene Korbsäule fängt unvorsichtige Waldhühner wie das Birkenhuhn. Die dreieckige Knüppelfalle – eine Form von Schwerkraftfalle, die „zu den ältesten Fallen, die jagdliche Handwerk kennt“²⁰³ zählt – fängt vom Wiesel bis zum Wolf alle Arten von Raubwild. Mit Stacheln, Schlaufen oder Schlingen versehene Stelen laden Vögel zum vermeintlichen Mahl bzw. zur tödlichen Rast. Runde und eckige Gehäuse, Käfige, Röhren und Rinnen locken ihre Opfer in teils labyrinthischen Innenräume und entpuppen sich dort als tödliche Sackgassen. Es gibt Körbe, Netze, Trichter, Fangburg und -bunker, Leimruten²⁰⁴ und mit Ködern verblendete Haken – der Phantasie und Erfindungsgabe des Menschen und somit auch dem »Formrepertoire« von Slominskis Fallen scheinen keine Grenzen gesetzt zu sein. „Darin liegt die Virtuosität und Brisanz des Slominskischen Konzeptes: erkannt zu haben, dass hier, auf einer Schnittstelle zwischen Technik und Natur beziehungsweise Mensch und Tier, eine Klasse von Gegenständen zu finden ist, die bereits vor jedem Zugriff eines Objektkünstlers nicht etwa nur eine kunsthandwerklich reizvolle [...], sondern eine spezifisch künstlerische Qualität aufweisen.“²⁰⁵

Im Sinne dieser Schnittstelle zwischen Mensch und Tier zeichnet Slominski viele Fallenstellerportraits.²⁰⁶ Auf weißem DIN A5 Papier mit sicherer Stift- und Pinselführung in Form klassischer Brustportraits gemalt, ist vielen der von Slominski portraitierten Fallensteller „ihre langjährige Auseinandersetzung mit der Fallenstel-

²⁰⁰ Wechsler 1998, S. 31.

²⁰¹ Slominski äußert sich zu diesen Problemen wie folgt: „Die Schießjagd hat alle anderen Jagdarten verdrängt. Darüber hinaus hat die Jagd mit der Tierfalle einen schlechten Ruf. Weltweit werden immer weniger Tierfallen hergestellt. Ich habe es immer wieder erlebt, dass es eine Falle, die ich haben wollte, nicht mehr gab, als ich sie endlich kaufen konnte. Das ist ein Drama.“ Drateln 1988, S. 227.

²⁰² Drateln 1988, S. 227.

²⁰³ Claussen 1983, S. 50.

²⁰⁴ Mit klebrigen Mistelleim bestrichene Äste dienen dem Lebendfang von Vögeln, von dieser Methode leitet sich die heute noch gebräuchliche Redewendung »auf den Leim gegangen« ab.

²⁰⁵ Frey 1999, S. 85.

²⁰⁶ Siehe Abbildung Nr. 16 und 17. Die Arbeiten auf braunem Papier sind eine Ausnahme, es handelt sich um von Slominski vergrößerte Versionen von weißen Vorlagen.

lerei ins Gesicht geschrieben.“²⁰⁷ Scheinbar misstrauisch schauen einige scharf zur Seite, als müssten sie fürchten, selber gefangen zu werden. Andere sind aufgrund der starken Verfremdung von Augen, Nase, Ohren und den Gesichtskonturen selbst zu Tieren geworden bzw. scheinen sich in solche zu verwandeln. Die vom Künstler verwendeten Fallen bieten aus rein formaler Perspektive – von hängender Plastik, zu Wandarbeiten, Stand- und Bodenskulpturen – eine Vielfalt, die nahezu alle Formen von plastischer Kunst im zwanzigsten Jahrhundert widerspiegelt. Auch das im Laufe der Moderne erweiterte Materialspektrum der Plastik zeigt sich in den ausgestellten Fallen. Neben den traditionellen Materialien Holz und Metall finden sich auch moderne, wie verschiedene Arten von Kunststoff.²⁰⁸ Doch über den Form- und Materialaspekt hinaus zeigen sich in den Ausstellungen auch Aspekte von Environment²⁰⁹ oder Installation genannten Kunstformen, „sei es in der Präsentation eines Einzelstücks selbst, oder sei es im Kontext der ganzen Ausstellungsinszenierung, in der die Werke nicht nur als Einzelwerke platziert sind, sondern immer wieder – der gegebenen Raumsituation folgend – zu komplexen Gruppierungen arrangiert sind, deren fallenstellerische Logik nicht immer leicht zu durchschauen ist.“²¹⁰

Besonders deutlich wird dieser Aspekt in der Berliner Ausstellung²¹¹ Slominskis. Die dort ausgestellte, aus mehreren Objekten bestehende Vogelfangstation verdeutlicht den für ein Environment kennzeichnenden Zusammenhang verschiedener Objekten untereinander.²¹² Der sich im Inneren der Hütte – ein in der Weidmannssprache sogenannter Unterstand – versteckende Vogelfänger organisiert von dort aus seine Jagd und bedient als »Strippenzieher« über Schnüre, die zu den Auslösern der einzelnen Vogelfallen führen, seine Werkzeuge. Zum Vogelfang dienen vor allem die vor der Hütte ausgebreiteten Schlagnetze, sowie zahlreiche an der Hütte selbst angebrachte Fangvorrichtungen. Die mit einzelnen Fallen, Sehschlitzen und Löchern für die Schnüre versehene und gegen die Witterung mit Teerpappe verkleidete Hütte erinnert in ihrer Erscheinung nicht von

²⁰⁷ Zbikowski 1999, S. 91

²⁰⁸ Insgesamt dominieren bei Slominskis Fallen die traditionellen Materialien Holz und Metall. Beispiele für aus Kunststoffen gestaltete Fallen sind u.a. die »Holzbohrerfalle« (Abbildung Nr. 18), die »Schneckenfalle« (Abbildung Nr. 19) oder die »Fuchsfalle« (Abbildung Nr. 20).

²⁰⁹ „Seit den späten 1950er Jahren Bezeichnung für die Einbeziehung und Ausgestaltung der unmittelbaren Umgebung eines Kunstobjekts zur Erhöhung des Gesamteindrucks. Man spricht in dem Zusammenhang von "begehrter Raumgestaltung", "räumlicher Erlebenseinheit" und "Ambientekunst". Als Erweiterung des Kunstwerks tritt ein szenisches Element hinzu. Vorformen des Environment gab es schon 1920 bei der ersten internationalen Dada-Messe in Berlin und 1938 bei der internationalen Surrealisten-Ausstellung in Paris.“ Das Kunstlexikon, hg. von P.W. Hartmann, Wien, 1996. www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_2561.html (8.1.2004).

²¹⁰ Wechsler 1998, S. 32.

²¹¹ Deutsche Guggenheim Berlin, 20.2.-9.5.1999.

²¹² Siehe Abbildung Nr. 21.

ungefähr an militärisches Gerät wie Panzer und Bunker.²¹³ Sie verdeutlicht die enge Verwandtschaft von Jagd- und Militärwesen und unterstützt in diesem Sinne die schon von den gespannten Fallen verbreitete Aura der Gewalt im Ausstellungsraum.

Unterstand und Schlagnetze sind wie die Objekte eines Environments aufeinander bezogen und in diesem Falle darüber hinaus durch die Schnüre miteinander verbunden. Doch auch die anderen im Raum verteilten Raubtierfallen gehören zum Gesamtkonzept der Vogelfangstation. Sie verhindern einerseits, dass andere »Jäger«, wie Marder oder Wiesel, »leichte Beute« mit den vom Fallensteller gefangenen Vögeln oder den Lockvögeln machen. Andererseits ermöglichen sie, die von den Opfern angezogenen Raubtiere zu fangen und so die Beute zu erweitern.²¹⁴ Ein weiterer Teil der Vogelfangstation sind die im oberen Bereich des Ausstellungsraums befindlichen, anstelle von lebendigen Lockvögeln als Lockmittel dienenden Vogelattrappen, die wie die Raubtierfallen zur Gesamtkomposition zählen. In diesem Sinne beschreibt die Kuratorin der Ausstellung Nancy Spector die Arbeit wie folgt: „Die Wirkung geht weit über die einer Skulptur hinaus, sie schafft ein Environment. Die Falle ist eine Welt für sich.“²¹⁵ Bemerkenswert an dem »Environment-Charakter« der Berliner Ausstellung ist jedoch, dass es sich dabei nicht um eine vom Künstler den Fallen hinzugefügte »Eigenschaft« handelt, sondern eine dem traditionellen Vogelfang entsprechende Technik. In der Weidmannssprache bezeichnet der Begriff Vogelherd „einen rechteckigen Platz im Wald, Gebüsch oder Garten mit einer Hütte für den Vogelsteller und davor aufgestellten Schlagnetzen (die mittels Schnur von der Hütte aus betätigt wurden) sowie mit angebundenen oder in Käfigen gehaltenen Lockvögeln und Lockfutter.“²¹⁶ Darstellungen von Vogelfängern in Emblemata des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts²¹⁷ belegen diese historische Form der Vogeljagd mit Hilfe von mehreren, zu einem komplexen Arrangement zusammengefügtten Fallen. Die von Slominski in Berlin ausgestellten Fallen können aufgrund ihres inneren Zusammenhangs aus kunsthistorischer Perspektive als Environment bezeichnet werden. Doch den spezifischen, jagdhistorischen Aspekt des Vogelherds als Vor-

²¹³ Beim Aufbau seiner Arbeiten in Berlin sprach Slominski mit der Kuratorin Nancy Spector über den Einfluss des Kontextes auf seine Arbeiten. Zum militärischen Aussehen des Unterstands bemerkte er, „man könne auch die Wachtürme der Berliner Mauer, die den Osten vom Westen trennte, damit assoziieren.“ Spector 1999 (2) S. 78. Eine Besucherin sah in diesem Sinne darüber hinaus in der Anordnung der vor der Hütte angebrachten Schlagnetze eine Parallele zur Formation der Quadriga des Brandenburger Tors.

²¹⁴ Slominski betonte, dass die Erweiterung der Vogelfangstation mit Raubtierfallen eine Ausnahme sei, die Kombination sei eher seine Überspitzung als dem traditionellen Vogelfang gemäß.

²¹⁵ Spector 1999 (1), S. 12.

²¹⁶ Seilmeier/Walz 1983, S. 621.

²¹⁷ Henkel/Schöne 1996, Sp. 1108 und 1110. Siehe Abbildung Nr. 22 und 23.

bild der vom Künstler geschaffenen Vogelfangstation auszublenzen, würde der Arbeit und auch dem Anspruch des Künstlers nicht gerecht werden. Vor diesem Hintergrund erscheint die Arbeit als ein »doppeltes« Environment, da das traditionelle Arrangement der für einen Vogelherd notwendigen Objekte ja schon vor dem Transfer in den Kunstkontext den Kriterien des Environments entspricht. Vielleicht kann die bereits zitierte Aussage Slominskis bezüglich seines Umgangs mit gekauften Fallen – ich „verändere [...] die Ästhetik, aber nie Dinge, die die Funktion einschränken“²¹⁸ – auch hier weiterhelfen. Das Arrangement der einzelnen Objekte eines Vogelherds dient in seinem ursprünglichen Kontext nur der Funktion, dem möglichst effektiven Fang. Erst die Übertragung der Falle in den Ausstellungsraum zwingt den Künstler, sie der gegebenen Situation anzupassen und ermöglicht ihm zugleich, das Arrangement unter ästhetischen Gesichtspunkten zu verändern. Eine weitere Möglichkeit, die Ästhetik des Vogelherdes zu verändern, besteht darüber hinaus in der Wahl der Materialien. Doch auch hier begrenzt die »Maxime« der Funktionalität die Wahl in gewisser Weise. Denn nicht alle Materialien sind für den Fallenbau geeignet.²¹⁹

9.4 Die Falle als »selbstständige« Plastik

Auf die Frage, was die von ihm beschriebene große Eigenart der Falle als Plastik, Skulptur oder Objekt sei, antwortet Slominski: „Wenn ich eine Tierfalle fängisch stelle, muss ich vorsichtig sein, weil sie sofort wieder zuschnappen oder zuklappen kann. [...] Wenn eine kleine gespannte Tierfalle da ist, die schnapp machen kann, dann ist das schon ein besonderer Kitzel. Ich habe eine andere Beziehung zu Tierfallen und zu Fallen als sonst zu Plastiken, Skulpturen und Objekten. Eine Tierfalle, wenn sie fängisch gestellt ist, wird sehr selbstständig – man sollte sie nicht außer acht lassen. Sie ist selbstständiger als andere Plastiken, Skulpturen oder Objekte. Eine kleine Rattenfalle empfindet man als Krokodil, wenn kein Krokodil da ist.“²²⁰

²¹⁸ Drateln 1988, S. 227. Slominski betonte, es gehe ihm nicht nur um die Funktionalität an sich, sondern auch deren Qualität. Diese könne sehr verschieden sein, manche Fallen seien »von Natur aus sehr effektiv«, andere erst nach und nach mit Hilfe von erfinderischer Manipulation.

²¹⁹ Ein Beispiel für die Bedeutung des Materials nennt G. Claussen in seiner Anleitung für den Bau einer großen Kastenfalle. „Fallen aus Kunststoff, bei denen bekanntlich kein witterungsbedingtes Arbeiten des Materials erfolgt, [...] haben sich nicht bewährt. Wahrscheinlich sind es der ungewöhnliche Geruch und die beim Betreten als Schall widerhallenden Geräusche in der Falle, die das empfindliche Raubwild abschrecken.“ Claussen 1983, S. 11.

²²⁰ Drateln 1988, S. 226.

In diesem Sinne enthalten die Tierfallen einen weiteren Aspekt moderner Plastik, der wie der Begriff »Environment« vor allem mit der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts verbunden wird: Kinetik.²²¹ Die fängisch gestellten Fallen speichern in ihren Federn und sonstigen Vorrichtungen, die dem Fangen oder Töten der Tiere mittels verschiedener Mechanismen dienen, kinetische Energie.²²² In diesem Sinne erlaubt die potentielle Bewegung der Objekte die Einordnung dieser Fallen in den Bereich der kinetischen Kunst, auch wenn sie nicht „wie ein Tinguelysches Pandämonium permanent in Bewegung gesetzt sind, sondern sich in einem labilen Ruhezustand befinden.“²²³ Diese unsichtbare kinetische Energie ist jedoch ein wesentlicher Aspekt für die Wirkung der Fallen im Ausstellungskontext, wobei dies natürlich nur für die durch kinetische Mechanismen funktionierenden Fallen gilt.²²⁴ Fallen, wie die mit Gift funktionierende Holzbohrerfalle, die Helgoländer Winkelreuse oder auch die Fuchsfalle – ein aus Weidenzweigen geflochtenes, trommelförmiges Objekt²²⁵ – zählen nicht dazu. Die in der fängisch gestellten Falle gespeicherte Energie ist für den Betrachter als Potential bzw. potentielle Gewalt spürbar. Sie macht den ambivalenten Reiz, den von Slominski sogenannten »Kitzel« der Objekte aus und eröffnet ein Bedeutungsfeld zwischen Verführung und Tod. Denn einerseits fühlt man sich angezogen und versucht, die Falle zu testen und mit den Blicken zu erforschen, andererseits spürt man die Gefahr und ist vorsichtig bei der Annäherung. In diesem Sinne spricht Bernhard Brügi von einem „leitmotivischen Wechselspiel von Annäherung und Abstand“²²⁶ in Slominskis Werk. Wie die bereits besprochene, unsichtbare Arbeit in Bremerhaven löst

²²¹ Um das Missverständnis zu vermeiden, kinetische Kunst sei erst im 20. Jahrhundert entstanden, sei Folgendes angemerkt: „Der physikalische Begriff der Kinetik fand erst in den 1920er Jahren Eingang in die Kunst. Doch Objekte, von denen einzelne Teile mittels integrierter Wassersysteme bewegt werden konnten, kannte man [...] schon in der Antike. In der Neuzeit waren kinetische Anlagen besonders im Barock beliebt.“ Das Kunstlexikon, hg. von P.W. Hartmann, Wien, 1996. www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_4813.html (9.1.2004). Im Sinne der von Lips beschriebenen prähistorischen Falle kann das Prinzip der kinetischen Kunst mit der Erfindung der ersten Maschinen in einen Zusammenhang gebracht werden. „Während der gewonnenen Freizeit hatte der Jäger Muße, Gebrauchsgegenstände zur Verbesserung seiner Lebensweise anzufertigen oder einfach zu Hause zu bleiben, zu singen, zu tanzen und sich zu vergnügen.“ Lips 1951, S. 95.

²²² Diese für das Opfer bedrohliche Energie wird besonders an der Kamphundfalle deutlich. Deren Mechanik wird vom Fallensteller einmal wie ein Uhrwerk aufgezogen und kann mit dieser so gespeicherten Energie mehrere Tiere nacheinander fangen.

²²³ Wechsler 1998, S. 32.

²²⁴ Slominski betonte das aus der Energie resultierende akustische Ereignis beim Auslösen der Fallen. Im Verhältnis zu den regelmäßigen akustischen Geräuschen kinetischer Objekte des 20. Jahrhunderts – er hat auch Tonaufnahmen von Fallen gemacht – handele es sich bei dem einer Falle um eine Explosion. Manche Eisen schlagen so hart aufeinander, dass sie Funken schlagen.

²²⁵ Durch eine Öffnung in der Außenwand gelangt das Tier ins Innere des Objektes. Ein zum Köder im Zentrum führender, kreisförmiger, von nach innen gerichteten Stacheln gesäumter Gang entpuppt sich als schmerzhaftes Einbahnstraße. Das Tier kann nicht mehr zurück. Die wie Haken wirkenden Stacheln an den Wänden des Ganges erlauben nur eine Bewegungsrichtung, nämlich die zum Köder hin.

²²⁶ Brügi 1998, S. 6.

die Ambivalenz der Fallen einen, von Collier Schnorr exemplarisch formulierten, inneren Monolog des Betrachters aus: „Was ist dies nun, ist es wirklich eine Falle, funktioniert sie wirklich, ist das Kunst, hat er das wirklich selbst gemacht? Wenn ich meinen Finger in die Öffnung halte, wird er durchtrennt wie ein Hühnerbein, will er, dass ich meinen Finger hier hineinstecke, kriege ich Schwierigkeiten, wenn ich meinen Finger hier hineinstecke, werde ich ihn mir brechen, werde ich dafür zahlen müssen, kann ich ihn verklagen, kann ich meinen Finger so schnell wieder herausziehen, dass ich mich nicht verletze, ist es möglich, die Falle auszutricksen, schließlich bin ich klüger als ein Tier, bin ich schnell genug, um zu sehen, ob die Falle funktioniert, ohne mir wehzutun, was für ein Geräusch sie wohl macht, wenn ein Tier hineingerät, [...] ist das wirklich eine Falle oder sieht sie nur so aus.“²²⁷

Auch, wenn die für den unvorsichtigen Betrachter von den meisten Fallen ausgehende Gefahr gering scheint, bleibt ein Moment der Unsicherheit. Einige Fallen Slominskis könnten jedoch auch für Menschen aufgrund ihrer Größe und Kraft eine Gefahr darstellen. Die Sichtbarkeit der Mechanismen – z. B. die Stärke der Spannfedern der in Berlin ausgestellten Schlagnetze, die aufgrund ihrer Ausmaße auch einen Menschen fangen könnten – vermittelt dem aufmerksamen Betrachter ein Gefühl für ihre Kraft und Schnelligkeit, so dass er sich, wenn er die Bedrohung wahrgenommen hat, dem Objekt mit angemessenem Respekt nähert.

Besonders deutlich wird dieses ambivalente Verhältnis des Betrachters zur Falle an der für eine Ausstellung im Frankfurter Museum für Moderne Kunst geschaffenen »Fanganlage für Wildschweine«.²²⁸ Dabei handelt es sich um einen mehrteiligen, aus Metall und Holz gefertigten Fangkomplex für den Lebendfang von Wildschweinen, bestehend aus einem von Holzplanken gerahmten Käfig, an dessen vier Ecken je eine der Größe der Schweine entsprechende, mobile Kastenfalle angegliedert ist. Den Eingang in die Falle bildet ein großes, in eine horizontale Stellung hochgezogenes Schwingtor. Die aufgrund ihres rechteckigen Grundrisses an eine Wehranlage erinnernde Konstruktion aus dunklem Holz, verzinkten Stahlträgern und Maschendraht vermittelt bereits aufgrund des Materials und ihrer Form eine Atmosphäre der Gewalt. Das bedrohlich schwebende, mit gekreuzten Holzplanken verstärkte Tor, die hochgezogenen Falltüren der Kastenfallen, die wie Wehrtürme die Ecken der Konstruktion betonen, und die massiven Holzplanken, die den unteren Wandbereich des Käfigs verstärken, steigern diesen Eindruck noch.

²²⁷ Schorr 1999, S. 19.

²²⁸ Siehe Abbildung Nr. 24.

Das Fangen der Tiere vollzieht sich in einem zweiteiligen Prozess: Vom Köder angelockt betreten die Tiere zunächst unbehelligt durch das Falltor den Käfig. Wie bei anderen Kastenfallen, schließt sich beim Berühren des Futtertrogs das mit ihm über ein Seil verbundene Tor und das Tier befindet sich in der ersten, großen Falle. Das durch das laute Zuschlagen des Tores verschreckte Tier sucht verzweifelt einen Ausweg²²⁹ und gelangt so zu den an den Ecken angegliederten, durch die hochgezogenen Falltüren zum Inneren der Fanganlage geöffneten Kastenfallen. Diese vermeintlichen offenen Fluchtwege enden jedoch in Maschendraht.²³⁰ Betreten die Tiere die Fallen, berühren sie horizontal gespannte Schnüre, welche die Falltür der jeweiligen Kastenfalle nach unten gleiten lassen. Auf der Suche nach einem Ausweg aus der großen Falle ist das Tier somit selbst in die für den Transport geeignete kleinere Falle gelaufen.²³¹ Slominski hat den ursprünglich wohl rechteckigen Grundriss der Fanganlage dem des dreieckigen Ausstellungsraumes im Frankfurter Museum angepasst,²³² was seiner bereits zitierten Einstellung zum Verhältnis von Form und Funktion entspricht, da die Funktionalität der Fanganlage nicht durch die modifizierte Form beeinflusst wird. Die parallel zu den Wänden des Museums verlaufenden Seitenwände verjüngen sich zur Rückseite der Falle hin, so dass die zentrale Position des in ihr angebrachten Köders – ein Metalltrog aus dessen trichterförmigen, unterem Ende bei Berührung Futter nachrutscht²³³ – durch die Flucht der Wände hervorgehoben wird. So wie die vom Duft des Futters »betörten« Wildschweine, werden die Blicke des Betrachters durch die dem Ausstellungsraum angepasste Form der Fanganlage auf den Köder konzentriert. Die einladend erhobene Falltür und die Neugier des Betrachters, den Innenraum der Fanganlage zu betreten, um deren Mechanismen und den seltsamen gelben Köder genauer betrachten zu können, stehen im Gegensatz zu der bereits beschriebenen Aura der Gefahr und Gewalt, die von

²²⁹ Slominski bemerkte im Gespräch, dass die Tiere oft auch in der großen Falle bleiben und von Jägern dann in die Kastenfallen getrieben werden müssen.

²³⁰ Die Struktur des Maschendrahts erinnert an das antike, *opus reticulatum* genannte Netzmauerwerk und kann neben ihrer Funktionalität als ein Hinweis auf die antike Mythologie verstanden werden. In der Kunstgeschichte gilt das Motiv als Symbol der für ihre Webkunst berühmten Arachne. Sie gewann einen Wettstreit im Weben von Bildteppichen mit Minerva, der Göttin der Künste, und wurde aus Zorn über die Hybris von Minerva in eine Spinne verwandelt. Ovidius Naso, *Publius: Metamorphosen*, hg. von Niklas Holzberg, Zürich 1996, S. 204.

²³¹ In diesem Zusammenhang auf die Verwendung von Mause- oder Rattenfallen als Auslöser für größere Fallen (die Kombination findet man auch in der gängigen Fallenliteratur) angesprochen, erklärte Slominski, dass er die Vorstellung der Kettenreaktion reizvoll finde und in diesem Sinne Arbeiten des Künstlerduos Fischli & Weiss, wie z. B. „Der Lauf der Dinge“ (1987) schätze.

²³² Da die Fanganlage außerhalb des Kunstkontextes in freier Natur aufgestellt wird, gibt es dort unter dem Gesichtspunkt der Funktionalität keinen Grund für einen solchen, an einem Ende sich verjüngenden Grundriss des Objektes.

²³³ Ähnliche Futterautomaten werden für auch Kühe verwendet. Durch Berührung können die Tiere selbst für Nachschub sorgen.

dem Objekt ausgeht.²³⁴ Das Durchschreiten des bedrohlich über dem Besucher schwebenden Tores vermittelt ihm ein Gefühl seiner körperlichen Verletzlichkeit, der Gefahr, die von dem Objekt ausgeht. Aufgrund ihrer Größe vermittelt diese Falle dem Betrachter ein deutlicher spürbares Gefühl für die Bedrohung, die alle Fallen – unabhängig von ihrer Größe – für ihn darstellen.²³⁵

Eine ähnliche Mutprobe bzw. Wahrnehmung der Leiblichkeit des Betrachters vermittelte die 1975 von Richard Serra in der Ace Gallery in Venice, Kalifornien, geschaffene Raumsituation »Delineator«. Zwei gleichgroße, rechteckige Stahlplatten bildeten einen offenen, begehbaren Raum.²³⁶ Eine lag der Form des Ausstellungsraumes entsprechend längs auf dem Boden, die andere hing quer unter der Decke. Da ihre Länge nahezu der Breite des Raumes entsprach, blieb nur eine sehr schmale Deckenfläche zwischen der oberen Platte und den Seitenwänden frei. Wollten Betrachter ihrem natürlichen Sicherheitsempfinden entsprechend dieser gefährlichen Konstellation entgehen, gab es für die Begehung des Raumes nur eine Möglichkeit: Um dem bedrohlichen Gewicht der tonnenschweren, ohne sichtbare Befestigung angebrachten Platte an der Decke zu entgehen, mussten sie dicht an die Wand gedrückt den Bereich der Platte passieren. Ähnlich der von Slominskis Fanganlage geschaffenen Atmosphäre, herrschte in der amerikanischen Galerie eine spürbare Spannung zwischen der einladenden Offenheit des Raumes und dem spürbaren Bedrohungspotential der Skulptur. Neugier und Vorsicht, Verführung und Tod – der von Schorr beschriebene Kampf im Geiste des Betrachters erhält durch die am eigenen Leib erfahrbare Präsenz der Skulptur eine im Vergleich zu den kleineren Fallen des Künstlers existentielle Dimension.

9.5 Für den Menschen verblendete Tierfallen

Der eben beschriebene, ambivalente Charakter der Falle wird in der dritten Kategorie²³⁷ von Tierfallen im Werk von Slominski mit Hilfe einer auf den Menschen ausgerichteten Verblendung noch zugespitzt. Kennzeichnend für diese Gruppe von Fallen ist die Integration von Ratten- oder Mausefallen in andere Objekte, wobei es sich dabei meist um spielzeugähnliche Miniaturen von Gegenständen

²³⁴ In diesem Sinne berichtete die Assistentzkuratorin des Museums für Moderne Kunst in Frankfurt, Marcella Sohmen, dem Autor dieser Arbeit, dass viele Besucher nur sehr zaghaft das Innere der Falle betreten haben.

²³⁵ Slominski betonte im Gespräch über diese Falle, dass das von ihr vermittelte Gefühl auch deutlich von den kleinen, für Menschen ungefährlicher erscheinenden Fallen ausgehe.

²³⁶ Die Maße der Stahlplatten sind je 3,05 x 7,93 m. Siehe Abbildung Nr. 25.

²³⁷ Kategorie 3a: Mause- oder Rattenfallen werden im Sinne von Verblendung oder Tarnung in ein anderes Objekt integriert, siehe Beginn Kapitel 9.

handelt.²³⁸ Slominski baut handelsübliche Fallen in die Hohlräume der von ihm geschaffenen Kleinplastiken ein, z. B. in die Ladeflächen von Miniaturfahrzeugen oder die Innenräume von Architekturmodellen.²³⁹ Der Gegensatz zwischen den nicht nur aufgrund ihrer Größe als Spielzeug erscheinenden Objekten²⁴⁰ und ihrer durch den Namen vermittelten Funktion könnte kaum größer sein: Kindliche Unschuld, Spiel und Naivität trifft auf Verführung und Tod. Die Tierfalle „ist für mich eine Spielform, aber gleichzeitig Ernst; sie ist eine Metapher oder ein Modell; letztlich etwas, was man direkt empfinden kann,“²⁴¹ so Slominski. In diesem Sinne entpuppen sich die zunächst scheinbar unschuldig zum Spielen einladenden Objekte bei näherer Betrachtung als fängisch gestellte und zumindest für Nager tödliche Fallen. Die Bedrohung, die von der Mausefalle für erwachsene Menschen ausgeht ist abgesehen von dem Schmerz, den sie beim Zuschlagen auslöst, sicher zu vernachlässigen.²⁴² Doch die potentielle Opfer dieser »Spielzeugfallen« sind neben Mäusen oder Ratten auch die Finger – eine nicht nur Eltern schockierende Vorstellung – von Kindern, die von der spielzeugähnlichen Verblendung der Fallen angezogen werden.²⁴³ Die normalerweise unverblendeten Fallen für Ratten und Mäuse, deren Fresstrieb und Naivität Tarnung oder Verblendung überflüssig machen, werden von Slominski mit einer auf den Menschen ausgerichteten Verblendung versehen. Denn weder Mäuse noch Ratten werden sich von der dekorativen Hülle angesprochen fühlen.²⁴⁴ Diese Fallen haben also eine doppelte Zielgruppe: Mit ihren duftenden Ködern locken sie Nager und mit ihrer Verblendung die Aufmerksamkeit von Menschen an, deren Wahrnehmung

²³⁸ Andere »Hüllen« für diese Art von Fallen sind z. B. ein Jutesack, eine Teedose aus Metall oder das Bein einer auf dem Boden liegenden Jeanshose.

²³⁹ Siehe Abbildung Nr. 26 - 30.

²⁴⁰ Besonders deutlich wird dieser Spielzeugcharakter an einer »Mausefalle« (2003), ein hölzernes Schaukelpferd, und der »Meerschweinchenfalle« (1997-98), ein kleines mit Teerpappe verkleidetes Holzhaus. Art und Stil der Objekte, das verwendete Material und besonders die Ausführung erinnern an die Zeit der aus Manufakturen stammenden bzw. selbstgebauten Spielzeuge. Die Typen der Fahrzeuge und vor allem eine »Rattenfalle« (1999), ein Raumschiff, das an die Mondlandegeräte der 60er Jahre erinnert, lassen vermuten, es handele sich um Spielzeug aus der Kindheit des Künstlers. Diese These lehnte Slominski ab. Weniger Nostalgie als Überspitzung habe ihn bei diesen Fallen interessiert. Außerdem werde das meiste Spielzeug noch immer selbst hergestellt und das werde wohl auch so bleiben, betonte er. An der Rattenfalle habe ihn die Idee des »Himmelfahrtskommando« interessiert und die des Schlagens der Falle als Startzündung. Auch der »Fußball mit Kinderschädel« (2003) kann als ein solches Sprachspiel verstanden werden. Slominski erinnerte im Gespräch an die Metapher von »rollenden Köpfen«.

²⁴¹ Ausst. Kat. Düsseldorf 1988, S. 268.

²⁴² Slominski betonte, dass der von Ratten- und Mausefallen verursachte Schmerz nicht zu unterschätzen sei.

²⁴³ Diese »Zielgruppe« hatte Slominski nicht einkalkuliert, das wäre ihm zu drastisch. Es gehe ihm eher um überspitzte Verblendung der Fallen, betonte er im Gespräch über diese Art von Fallen.

²⁴⁴ Mit seiner »Rattenfalle« von 1999 scheint Slominski auf diesen Aspekt ironisch hinzuweisen. Die Rattenfalle wurde von ihm in einem laut Aufdruck aus Äthiopien stammenden Jutesack versteckt. So als wäre diese für unverarbeitete Nahrungsmittel typische Verpackung ein zusätzlicher visueller Anreiz für ihre Opfer.

wesentlich vom Auge bestimmt wird. Vor diesem Hintergrund erscheinen die Fallen dieser Kategorie im Werk Slominskis als Sinnbilder der Falle an sich: Schein und Sein werden in pointierter Weise gegenüber gestellt bzw. in einem Objekt zusammengeführt und verdeutlichen in dieser Form das für das Fallenstellen wesentliche Elemente der Täuschung.

Slominski interessierte sich bei diesen Fallen besonders für das Kombinieren²⁴⁵ mit Gegenständen, die dem Betrachter aus dem Wohnraum vertraut sind. Diese Verblendung von Mause- und Rattenfallen hat in der Kulturgeschichte im Sinne von tarnender Dekoration eine Tradition. Denn, auch wenn die Fallen schon die Anwesenheit von Nagern im Haus verrieten, so konnte mit Hilfe von dekorativen Hüllen wenigstens ihr Äußeres verdeckt und so zugleich der Anblick getöteter Tiere vermieden werden.²⁴⁶ Eine aus heutiger Perspektive makaber erscheinende Variation dieser Art von Falle war zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts in Frankreich sehr populär: „Nach dem Terror der französischen Revolution gab es die Guillotine bald als Mausefalle.“²⁴⁷

9.6 Kunsthistorische Referenzen

Aufgrund des begrenzten Rahmens dieser Arbeit, können an dieser Stelle nur noch einige Beispiele von mehr oder weniger auffälligen Referenzen im Werk von Slominski zu anderen Kunstwerken und -strömungen aufgeführt werden. Einerseits rufen viele Fallen aufgrund ihres Materials und dessen Verarbeitung Assoziationen zur Arte povera²⁴⁸ hervor. Andererseits erinnern die aus industriellen Materialien gefertigten Objekte, wie die »Insektenfangsteine«²⁴⁹, an Werke von Carl Andre und andere Vertreter der Minimal Art.²⁵⁰ Die aus grünlichem Fieberglass

²⁴⁵ Im Gespräch sprach er von der Idee des (Ver-)Steckens der Fallen in anderen Gegenständen.

²⁴⁶ In diesem Sinne berichtete Slominski, er habe selbst schon hinter Schränken und an anderen für Gäste eher unzugänglichen Orten Fallen entdeckt.

²⁴⁷ Warnke 2003, S. 79.

²⁴⁸ „Eine Ende der 1960er Jahre und in den 1970er Jahren übliche Variante der Objektkunst. Bei der Arte povera geht es u. a. darum, Banales zum Kunstwerk zu machen, wobei die Armut des Materials sowie die Armut der Mittel und Wirkungen das Charakteristikum ist. Mit unbearbeiteten, einfachen Materialien (Filz, Pflanzen, Steinen und dergleichen) wurde unter Form-Armut versucht, Objekte, d. h. Urformen zu gestalten und die Ausdehnung der Sphäre des Sinnlichen zu erreichen.“ Das Kunstlexikon, hg. von P.W. Hartmann, Wien, 1996.

www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_662.html (25.1.04)

²⁴⁹ Siehe Abbildung Nr. 31.

²⁵⁰ „Eine Kunstrichtung der 1960er Jahre. Der Ausdruck Minimal Art bezieht sich entweder auf die Reduktion der optischen Inhalte oder den geringen künstlerischen Aufwand für die Herstellung eines Werkes. Formen und Farben der oft vollplastischen Arbeiten sind auf möglichste Einfachheit, "primary structures" (Grundstrukturen), reduziert. Manchmal wurden mehrere gleiche "reine", das heißt geometrische, Formen dargestellt. Gebräuchlich waren auch maschinell gefertigte Plastiken,

gefertigte »Fangrinne für Schnecken«²⁵¹ wirkt minimalistisch und zugleich auf Bruce „Nauman verweisend“²⁵² und die »Jungfuchsfalle«²⁵³ erinnert an die Op Art.²⁵⁴

Der für die »Golfballaktion«²⁵⁵ an einem Fenster auf der Rückseite des Museums Haus Esther in Essen mit gekippter Ladefläche geparkte Laster kann als ironischer Verweis auf den 1969 in der Nähe Roms durchgeführte »Asphalt run-down«²⁵⁶ von Robert Smithson verstanden werden.²⁵⁷ Statt Asphalt ließ Slominski den von der anderen Seite des Gebäudes über das Dach geschlagenen Golfball von der Kippfläche eines Lastwagens ins Innere des Museums springen. Wie bei Smithson handelt es sich bei Slominskis Golfballaktion um ein wesentlich vom Zufall beeinflusstes Werk. Niemand wusste, ob der engagierte Golfballspieler es schaffen würde, den Ball auf die Fläche des Lastwagens zu schlagen.²⁵⁸ Unsicher war auch, ob der Ball genügend Schwung haben würde, um über die Fensterschwelle ins Innere des Museums zu springen, wo er letztlich seinen Ruheort finden sollte. Es gelang etwa mit dem vierzigsten Schlag des Golfspielers. Dank dieser absurd-glücklich anmutenden Kette von Zufällen²⁵⁹ blieb der Ball, als hätte ihn Slominski dort positioniert, an einem exponierten Ort liegen, obwohl er ebenso gut unter eine Heizung oder an einer Wand angelehnt seinen Ruhepunkt hätte finden können.²⁶⁰ „Er präsentiert sich in einer Weise, die im Hinblick auf den Zufall unglaublich erscheint. Seine Lage ist einfach zu schön, um für wahr durch-

die als Repetition raumfüllend angeordnet wurden. Solche Reihungen konnten auch aus banalen Elementen, wie Fliesen (C. Andre), Neonröhren (D. Flavin), Eisenrahmen (D. Judd) und dergleichen bestehen.“ Das Kunstlexikon, hg. von P.W. Hartmann, Wien, 1996.

www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_5991.html (25.1.04)

²⁵¹ Siehe Abbildung Nr. 32.

²⁵² Frey 1999, S. 87.

²⁵³ Siehe Abbildung Nr. 33.

²⁵⁴ „Seit Ende der 1950er Jahre bekannte moderne Kunstrichtung, bei der Bildwerke nach konstruktivistischen Gesichtspunkten entstehen und durch die Gesetzmäßigkeiten von Farbkombinationen, Linienüberlagerungen bzw. schwarz-weißen Rastern oder Linienanordnungen von äußerster Präzision im menschlichen Auge illusionistische Effekte, d. h. optische Täuschungen erzeugen, etwa den Eindruck verschiedener Ebenen oder das Gefühl von sich bewegenden Bildteilen (Flimmereffekte, Moiréwirkungen).“ Das Kunstlexikon, hg. von P.W. Hartmann, Wien, 1996.

www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_6514.html (25.1.04)

²⁵⁵ Siehe Abbildung Nr. 34 und 35.

²⁵⁶ Siehe Abbildung Nr. 36 und 37. Auf diese Parallele angesprochen, betonte Slominski, die Funktion des in seiner Arbeit verwendeten Lastwagens sei eine andere als jene bei Smithson.

²⁵⁷ Smithson ließ einen mit flüssigen Asphalt beladenen Kipplaster an den Rand eines Abhangs fahren und ließ die Ladung den Hang hinunterlaufen.

²⁵⁸ Der Ball musste beim Schlagen mit einem sehr starken »Spin« versehen werden, so dass er auf der Höhe des Lastwagens seinen Weiterflug »stoppte«, um dann senkrecht zu fallen. Slominski verglich den Vorgang mit einer Billardkugel, der Golfball nutze die Kippfläche wie eine Bande.

²⁵⁹ Hier zeigt sich wieder das Interesse Slominskis an Kettenreaktionen. Siehe Fußnote Nr. 223.

²⁶⁰ Slominski betonte die Bedeutung des Zufalls. Es sei nicht immer leicht, den richtigen Ort für ein Objekt in einem Ausstellungsraum zu finden. In diesem Sinne könne der Golfball-Aktion auch als die Idee eines sich selbst einen Platz suchenden Kunstwerks verstanden werden.

gehen zu können. Man kann dem Zufall nicht ein solches Maß an Exaktheit zubilligen“²⁶¹ zweifelt Jean-Christophe Ammann.

Gezielte oder scheinbare Referenzen? Assoziationen, wie die hier aufgezählten können „je nach (kunst-)Psyche oder bildungskapitalistischen Wertesystem des Betrachters zu verstörender Irritation oder zu großer Erleichterung führen.“²⁶² Vielleicht ist es diese Unsicherheit und Uneindeutigkeit der Werke, die neben der Ambivalenz des Objekts Falle an sich – das dialektische Verhältnis von Verführung und Bedrohung – den Reiz der Werke ausmachen. Slominski liefert dem Betrachter kaum Hinweise, um diese Fragen aufzuklären. Der Betrachter muss für sich selbst entscheiden, ob es sich um Referenzen oder Finten handelt.²⁶³

10. Parallelen zum Werk Marcel Duchamps

Bei der Betrachtung des Werks Slominskis erinnert neben dem Aspekt des Ready-made in der Werkgruppe der Tierfallen und Reinigungstücher besonders das mehrfach vom Künstler verwendete Fahrrad und andere ihm zugehörige Objekte an Marcel Duchamp.²⁶⁴ Das von Slominski mit derselben Detailliebe wie beim Abreißkalender rekonstruierte, mit unzähligen Plastiktüten behangene Fahrrad eines Obdachlosen²⁶⁵ und die folgenden Variationen davon bezeichnet Jean-Christophe Ammann jedoch als ein Gegenteil des Ready-made: „Wenn Duchamp den Alltag in die Kunst integrierte, transferiert Slominski die Kunst in den Alltag.“²⁶⁶ Doch wie bei Duchamp, dessen Ready-made mit „seiner Vorstellung von Kunst konnotierte

²⁶¹ Amman 1995, S. 58

²⁶² Frey 1999, S. 87.

²⁶³ Eine eindeutige Referenz an die Kunstgeschichte ist die bereits erwähnte, erstmals in Mailand ausgestellte »Lonza Falle« von 2003. Im Gespräch über ihre Herkunft befragt, sagte Slominski, die Falle sei für ein sagenumwobenes, in Dantes »Divina Commedia« Lonza genanntes Tier bestimmt. In einem Gespräch hatte der Künstler von der wissenschaftlichen Diskussion über die umstrittene Identität bzw. Existenz des Tieres erfahren.

²⁶⁴ In der Berliner Ausstellung war neben der Vogelfangstation auch eine von Slominski »gestohlene Fahrradpumpe« zu sehen. Dem Motto „bitte möglichst kompliziert“ entsprechend, sägte Slominski die Pumpe samt dem Rahmenstück, an dem sie befestigt war, aus, anstatt sie einfach aus ihrer Halterung zu lösen. Je nach Aufmerksamkeit des Fahrradbesitzers könnte diese Aktion für ihn eine gefährliche Falle sein, denn der Rahmen hat durch den Eingriff seine Stabilität verloren und könnte unter Last brechen. Hatte Slominski eine davor warnende Nachricht am sabotierten Gefährt hinterlassen? Dies verneinte er im Gespräch.

²⁶⁵ Von 1991. Gerhard Storck berichtet von einem interessanten Detail des Fahrrads: „Hinten hängt ein Schild einer Lebensrettungsgesellschaft, aber wenn man es genau lesen will, schlägt man sich die Stirn an einer Hacke auf.“ In: Kunstforum International, Bd. 130 1995, S. 433. Es handelt sich also um eine zweifache Falle: Einerseits handelt es sich nicht um das Fahrrad eines Obdachlosen und andererseits birgt es für neugierige Betrachter Gefahren.

²⁶⁶ Amman 1995, S. 65. Beispielhaft für diese These Ammanns kann unter anderen die Baumstumpfkaktion in Berlin, das Anfeuchten einer Briefmarke und das Umlegen eines Fahrradreifens in Münster und auch die Krefelder Golfball-Aktion genannt werden.

Sprach-Gegenstände²⁶⁷ waren, sind auch die von Slominski ausgestellten Objekte nicht zufällig ausgesucht. Die Fallen, der Eisstiel und der leere Kalender gehören wie die staubfrei unter Vitrinen geschützten Feudelskulpturen einer Kategorie von Objekten an, die ihre eigentliche Funktion – bildhaft verkörpert von Eisstiel und Kalender – verloren haben. Im Falle der Wischtücher und Fallen kann sie nicht mehr ausgeübt werden, weil sie vom Künstler aus ihrem ursprünglichen Umfeld herausgelöst wurden. Aus dieser Perspektive betrachtet stehen die Objekte jedoch in einem Widerspruch zu der von Slominski bei den Fallen betonten Funktionalität. „Das, was man braucht, ist nicht schön, weil es eine Funktion hat. Was keine Funktion mehr hat, ist schön“²⁶⁸ schreibt Ammann bei der Analyse der verschiedenen Ansätze Duchamps und Slominskis. Nur bleibt die Frage, was dann Dinge sind, deren einzige Funktion es ist, schön zu sein. Slominski greift wie Duchamp „Vorgefertigtes auf, um es in vielfältiger Weise in neue Beziehungen zu setzen. Diese Dinge sind sämtlich in der Welt, sie haben eine Form, sie tragen eine Farbe, sie haben oder hatten eine Funktion und eine Geschichte. Alle dies haftet den Gegenständen an, und sie warten nur darauf erblickt, das heißt erkannt zu werden.“²⁶⁹ Ersetzt diese neue, vom Künstler den Objekten im Kunstkontext zugeordnete Funktion ihre primäre, oder geht es Slominski wie, Bärbel Hedinger schreibt, vor allem darum, die Objekte in neue Beziehungen zu setzen? Einer genaueren Analyse der Gemeinsamkeiten und Differenzen von Ready-mades im Werk der beiden Künstler auf den Grund zu gehen, würde jedoch den begrenzten Umfang dieser Arbeit sprengen. Unter dem Aspekt der Falle muss jedoch ein Ready-made im Werk von Duchamp hier noch genannt werden: 1917 montierte Duchamp auf dem Fußboden seines New Yorker Ateliers mit Schrauben eine Wandgarderobe und präsentierte das Objekt seinen Besuchern als »Trébuchet«²⁷⁰ – ein Holzbrett mit vier Haken, die aus jeweils drei Armen zum Aufhängen der Kleidungsstücke bestehen. Wie eine Stolperfalle für unachtsame Besucher wirken die gusseisernen, an dem Brett angebrachten Haken. Die florale Form der Eisen erinnert in der von Duchamp geschaffenen Perspektive an Blätter oder Tentakel fleischfressender Pflanzen, die gespannt auf die Beine ihrer Opfer zu warten scheinen.²⁷¹ Die Wirkung der Falle – dass es sich um eine Falle handelt, wird

²⁶⁷ Amman 1995, S. 65.

²⁶⁸ Ammann 1993, S. 6. Der Satz Ammanns ist eine Anlehnung an eine Sequenz aus Reinhard Lettaus Buch »Zur Frage der Himmelsrichtungen«, München 1988.

²⁶⁹ Hedinger 1996, S. 117.

²⁷⁰ Siehe Abbildung Nr. 38.

²⁷¹ Dieser Eindruck war bei dem verschollenen Original stärker. Dessen Haken zeigen eine bewegtere Form der drei Arme. Außerdem waren die Abstände zwischen den Armen nicht so eng und wirken nicht so homogen wie der Replik von 1964. Siehe Abbildung Nr. 39.

durch den Titel der Arbeit bestätigt²⁷² – wird durch die Befestigung am Boden verstärkt. Wer unaufmerksam mit seinen Füßen in die Fänge des Objekt gerät, wird durch seine eigene Bewegung zu Boden gerissen, eine schmerzliche Begegnung mit der Betrachterfalle Duchamps. Als Hommage an dieses Werk kann das »Tornetz ohne Tor«²⁷³ von Slominski verstanden werden, dass wie die Falle Duchamps auf dem Boden liegend, lauend auf die Füße der Museumsbesucher zu warten scheint. Das Netz ist nicht ausgebreitet oder am Boden fixiert. Es ist in einer länglichen, wurmartigen Form arrangiert und ruft neben Duchamps Werk Gedanken an Fisch- und Spinnennetze hervor. Nur sein Titel und die Farbe erinnern noch an seine ursprüngliche Funktion.

11. Eine Falle im Werk von Alberto Giacometti

Ein Werk im Oeuvre Giacomettis entspricht unter vielen Gesichtspunkten den im Rahmen dieser Arbeit herausgestellten Eigenarten der Fallen-Skulpturen Slominskis. Verführung und Tod, Gewalt und potentielle Energie im Sinne einer kinetischen Plastik zeigt sich auch an der Plastik »Femme egorgée«²⁷⁴ Giacomettis aus dem Jahre 1932. Die auf den ersten Blick abstrakt und surrealistisch zugleich anmutende Bronzeplastik entpuppt sich bei genauerer Betrachtung, wie ihr Titel andeutet, als Frau mit verletzter Kehle. Ihre angewinkelten Beine gespreizt, liegt die Figur auf dem von Schmerz nach oben gekrümmten Rücken. Deutlich sind die Brüste, der fast durchtrennte Hals und der Kopf als solche zu erkennen. Der rechte Unterschenkel und der linke Unterarm enden jedoch in großflächigen, blätterähnlichen Formen und verleihen der Figur so – neben den verzerrten Körpermaßen – ihren surrealistischen Charakter. An ihrem rechten, zur linken Seite über die Brust gebeugten Unterarm ist über ein kleines Gelenk ein keulenartiges, ebenfalls aus Bronze gefertigtes Objekt angefügt. Es scheint, als habe die Frau eine Keule, eine Schlagwaffe in ihrer rechten Hand. An der passiven, verletzten [oder toten] Figur wird nun ein aktiver Moment, einer der Verteidigung bzw. des Angriffs sichtbar. Demzufolge könnte es sich um eine Falle handeln. Die Frau könnte jedoch auch in eine solche geraten sein. Dann wäre sie das Opfer einer äußerst brutalen Vergewaltigung, wie die gespreizten Beine

²⁷² Das französische Verb »trébucher« meint im Deutschen (über etwas) stolpern oder straucheln. Helen Kaut sieht in Duchamps Werk »Étont donné« von 1946-66 eine Betrachterfalle, die ihm die Gewissenlosigkeit seines Blicks vor Augen führt, und bespricht ähnliche Tendenzen im Werk von anderen Surrealisten wie Giacometti und Magritte. Kaut 1995, S. 49.

²⁷³ Siehe Abbildung Nr. 40.

²⁷⁴ Siehe Abbildung Nr. 41.

andeuten. Dadurch kann nicht deutlich bestimmt werden, ob sie sich mit der Keule verteidigen wollte oder auf die Blicke und Annäherungen gewissenloser Betrachter wartet, um sie dann mit der Keule erschlagen zu können. Sieht man in der Keule eine aktive Bedrohung, erscheinen auch die floral verfremdeten Körperteile in einem anderen Licht: Die Fläche am linken Unterarm wirkt nun wie eine riesige Hand, deren drei Finger sich um die auf ihr liegende Keule zu schließen oder öffnen scheinen²⁷⁵ und der »tannenförmig« auslaufende Körper an Ende des rechten Unterschenkels kann als riesige, sich bedrohlich zusammenziehende Krallen wahrgenommen werden.

Das unscheinbare Objekt verleiht der Figur eine ambivalente Wirkung. Wie die Federn und Mechanismen der Fallen Slominskis gewinnt die Plastik so ein für den aufmerksamen Betrachter »spürbares« Gewaltpotential und versinnbildlicht die für die Falle charakteristische Ambivalenz von Verführung und Tod. Verunsichert nähert er sich der Plastik mit Respekt. Die Figur lockt und droht zugleich. Der Betrachter kann sich zwischen einer surrealistischen Verkörperung der Venusfalle oder einem Zeichen der Giacometti beherrschenden „Zwangsidee eines Sexualmords“²⁷⁶ entscheiden. Wie bei den Fallen Slominskis schwankt der Betrachter zwischen Identifikation mit dem Opfer und dem Aggressor. Leidet er mit dem Opfer oder fühlt er sich ertappt und sympathisiert ähnlich wie bei den Tierfallen mit dem Aggressor bzw. listigen Fallensteller?²⁷⁷ Neben der potentiellen Bedrohung, die von der Plastik Giacomettis ausgeht, ist es dieser ambivalente Charakter, aufgrund dessen eine Parallele zu den Tierfallen Slominskis gesehen werden kann.

12. Fallen in der Kunst der 60er und 70er Jahre

12.1 Fallen im Werk von Vito Acconci

Die im Januar 1978 im Studio Ala in Mailand aufgebaute Installation »From now on we marry the fascists (or the communist sex machine)«²⁷⁸ beschreibt Acconci wie folgt: „Der Raum dient als Halt für eine Maschine, eine Falle. Bei jedem Eingang ist eine Vorrichtung angebracht, die den Eingang umschließt und sich los-

²⁷⁵ Das leichte Schlagen einer Schlagwaffe in die geöffnete andere Hand ist ein typischer, bedrohlicher Gestus mit Keulen bewaffneter Menschen - eine symbolische Drohung.

²⁷⁶ Kaut 1995, S. 48. Die Rezeption der Plastik im Sinne von Opfer oder Täterin könnte in diesem Zusammenhang nicht unwesentlich vom Geschlecht des Rezipienten beeinflusst werden.

²⁷⁷ Dieser Gedanke offenbart eine weitere Möglichkeit, denn der Betrachter kann sich natürlich auch mit der listigen Fallenstellerin, dem scheinbaren Opfer, identifizieren.

²⁷⁸ Siehe Abbildung Nr. 42.

koppelt, sobald jemand eintritt.²⁷⁹ Der Eingang der aus zwei Räumen bestehenden Galerie, der Durchgang in den größeren Raum und dessen vergittertes Hauptfenster wurden jeweils von einer an der ihnen gegenüberliegenden Wand hängenden Metallkugel »bedroht«.²⁸⁰ Wie in einer Steinschleuder von Federn gespannt, warteten die Kugeln in einem labilen Schwebezustand gehalten auf die Betrachter. Natürlich waren die an Wandhaken in halber Raumhöhe aufgehängenen Kugeln, aus denen die Stimme Acconcis klang, gesichert, doch den die Galerie betretenden Betrachtern wurde zunächst ein Gefühl der Bedrohung vermittelt.²⁸¹ Die Installation schien gegen Betrachter innerhalb und außerhalb des Raumes²⁸² gerichtet zu sein. Eine ähnliche Situation fand sich auch in der Installation »VD must live, TV must die«²⁸³ in der New Yorker Galerie The kitchen im Februar 1978. Hier wurden die auf Fernseher gerichteten Kugeln von breiten Gummibändern gespannt und wie in Mailand zielte eine von ihnen auf ein Fenster nach draußen. »The people machine«,²⁸⁴ eine spätere Installation Acconcis vom März 1979 in der New Yorker Sonnabend Galerie, nahm das Motiv der Bedrohung des Betrachters durch eine Kugel wieder auf. Gegenüber dem Eingang zu den Ausstellungsräumen hing eine Kugel, die durch ein katapultartiges Metallblech gespannt auf den eintretenden Betrachter zu zielen schien. Auch hier waren Teile der Installation, die aus einem komplexen, mit dem Dach des Hauses verbundenen Seilsystem mit Metallblechen – sogenannten »swings« [Schaukeln] – bestand, dazu bestimmt, in den Außenraum zu treten: „if one swing is hooked, swing after swing will swing out of the window.“²⁸⁵

12.2 Fallen im Werk von Dennis Oppenheim

Die Fallen im Werk von Dennis Oppenheim zeichnen sich durch eine teils deutlich auf den Betrachter ausgerichtete, noch eindringlichere Atmosphäre der Bedrohung aus. Das 1969 in der Nähe von Mailand realisierte Werk »Infected Zone« besteht aus drei Zonen, die sich über ein Areal von ca. 1,4 Hektar erstreckten. In der mittleren, der »Safe Zone« befanden sich – von einer 30 cm hohen Brandmauer geschützt – Nahrungsmittel- und Trinkwasserdepots. Die Erde jenseits der Mauer

²⁷⁹ Ausst. Kat. Luzern 1978 (ohne Seitenzahlen).

²⁸⁰ Siehe Abbildung Nr. 43.

²⁸¹ Wesentlich hierfür ist die Tatsache, dass die die Kugeln sichernden Haken nicht sichtbar waren.

²⁸² Während die ersten beiden Kugeln auf den in die Galerie tretenden Betrachter ausgerichtet zu sein scheinen, zielt die dritte auf das zentrale Fenster nach draußen, also in die Öffentlichkeit.

²⁸³ Siehe Abbildung Nr. 44 und 45.

²⁸⁴ Siehe Abbildung Nr. 46 - 49.

²⁸⁵ Linker 1994, S. 102.

wurde mit Feuerwerfern verbrannt und die äußerste Zone mit Totschlagfallen²⁸⁶ und Rattengift bestückt. Betrachter, die das Zentrum im Inneren des Land Art-Projektes²⁸⁷ sehen wollten, mussten also einen gefährlichen, verbrannten Landstrich überwinden.²⁸⁸

In der Arbeit »Protection«²⁸⁹ von 1971 wurde diese Gefahr für den Betrachter noch gesteigert. Oppenheim hatte ein ca. 10 x 20 Meter großes, rechteckiges Stück Grünfläche vor dem Bostoner Museum of Fine Arts ausgemessen, auf dessen Grenze in gleichmäßigem Abstand 12 Pfähle in den Boden geschlagen wurden. An diesen Pfählen wurden für die Dauer von 48 Stunden 12 Wachhunde²⁹⁰ angekettet, die eine »lebende Mauer« bildeten. Die Länge der Ketten war so bemessen, dass zwischen den Reichweiten der Hunde jeweils eine schmaler Spalt von ca. 30 cm Breite blieb, um ins Innere der Fläche gelangen zu können. Eine Mutprobe, die wohl nur ein von Oppenheim instruierter Kameramann²⁹¹ auf sich nahm.

Direkt bedroht werden die Betrachter in der Installation »Indirect Hit For Six Viewers«²⁹² von 1973. In einem schmalen dunklen Gang befinden sich auf beiden Seiten in Augenhöhe drei rechteckige Löcher, durch die Betrachter in beleuchtete Räume blicken können. Doch wer einen Blick durch eine der Öffnungen wirft, ist wie bei Acconcis Installation im Studio Ala in Mailand in eine Falle getappt. Denn in den seitlichen Räumen hängen, nur wenige Zentimeter von den Augen des Voyeurs entfernt, gespannte Bögen, deren Pfeile in die Mitte der Öffnung zielen. Ein hinterlistig kalkulierter, bedrohlicher Angriff auf den neugierigen Blick des Betrachters und zugleich ein neuzeitlichen Emblemata verwandtes Environment, das zur Vorsicht mahnt. In diesem Sinne warnt die Subscriptio eines Emblems von

²⁸⁶ Siehe Abbildung Nr. 50. Eine weitere Falle, eine mit Tierhäuten verdeckte Fallgrube, findet sich in der Skizze »Diagramm for a pit fall« von 1969. Abgebildet in: Oppenheim 1974.

²⁸⁷ Der Begriff meint „die künstlerische Gestaltung der Landschaft und des Bodens, der sozusagen als Bildträger dient, und hat eine alte Tradition. Gartenkünstler legten schon im Altertum Terrassen an und veränderten die Landschaft durch Anlegen von Gärten, Teichen und Wasserfällen. [...] Einen Höhepunkt erreichte die Landschaftsgestaltung im Barock. Die moderne Bezeichnung Land Art (seit ca. 1960) bezeichnet für gewöhnlich Großraumprojekte, bei denen die artifizialen Veränderungen der Landschaft durch riesige Erdbewegungen, z. B. Aufschütten von Wällen, Hügeln und dergleichen bewerkstelligt wird.“ Das Kunstlexikon, hg. von P.W. Hartmann, Wien, 1996. www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_5333.html (27.1.04)

²⁸⁸ Hier zeigt sich eine deutliche Parallele zu Slominskis Ausstellungen von Fallen. Wie bei Oppenheim durchqueren die Betrachter einen Raum voller lauernder Gefahren.

²⁸⁹ Siehe Abbildung Nr. 51 und 52.

²⁹⁰ Auf der Skizze heißt es »trained attack dogs«. Es handelte sich um deutsche Schäferhunde.

²⁹¹ Eine genaue Anleitung für die »Kamerafahrt« findet sich auf der Skizze zum Projekt. Die auf den Fotos abgebildeten, dünnen Pfähle erwecken jedoch nicht den Eindruck, als könnten sie den Kräften der Hunde widerstehen.

²⁹² Siehe Abbildung Nr. 53. Diese Arbeit findet sich in dem »Proposals« genannten Buch Oppenheims von 1974. Ob sie realisiert wurde, ist dem Autor dieser Arbeit unbekannt.

1614, das eine schon halb in die Falle getappte Maus zeigt: „Kriech in kein Loch, bevor du es nicht untersucht hast!“²⁹³

Die Fallen oder als solche zu verstehende Arbeiten im Werk von Acconci und Oppenheim sind an dieser Stelle stellvertretend für zahlreiche in dieser Zeit entstandene Kunstwerke²⁹⁴ ausgewählt worden. Das Thema Gewalt und körperliche Bedrohung findet sich – teils repräsentiert durch Fallen oder fallenähnliche Konstruktion – in zahlreichen Kunstwerken der sechziger und siebziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts.²⁹⁵ Jean-Jacques Lebel verordnet in seinem Aufsatz »On the Necessity of Violation« von 1968 diese Tendenz in den Kontext der Erweiterung des Kunstbegriffes und deren Mittel: „its resolution to recognize and explore the forbidden territories which had hitherto halted modern art, had to force a complete reexamination of the cultural and historical situation of art.“²⁹⁶ Als Ergebnis dieser Bestrebungen benennt Lebel die Formen des zeitgenössischen Happenings, dessen Autoren „started to attack the problem at its very foundations.“²⁹⁷ In diesem Sinne kann der Rezipient und dessen Wahrnehmung als eine dieser physisch und psychisch attackierten Grundlagen verstanden werden. Die erwähnten Betrachterfallen können in diesem Sinne als Versuche, der „abolition of cultural “policing” by steril watchdogs with set ideas, who think they are capable to decide whether such an image (...) is “good” or “bad,”²⁹⁸ interpretiert werden. Die nicht nur symbolischen, gezielten Angriffe auf den Betrachter der Arbeiten dieser Zeit unterschieden sich deutlich von den Fallen Slominskis. Dessen Angriffe auf den Rezipienten entfalten sich erst bei eingehender Betrachtung, wirken passiver, scheinen eher subtil und versteckt wirksam zu werden. Auch, wenn in der Verspieltheit mancher Arbeiten Acconcis eine Parallele zu den schelmenhaften Aktionen Slominskis gesehen werden kann, entfalten sich Slominskis Fallen vor

²⁹³ Visscher, Anna Roemers: Zinne-Poppen, Erstausgabe Amsterdam 1614. Zitiert nach der dritten erweiterten Ausgabe. Henkel/Schöne 1996, Sp. 591. Siehe Abbildung Nr. 54.

²⁹⁴ Beispielhaft für andere Künstler sei an die zerstörte Installation »Passageway« in Yoko Onos Chambers Street Loft im Juni 1961 von Robert Morris erinnert. Ein spärlich beleuchteter, sich nach rechts windender Gang aus Holz, dessen Breite sich zum Ende so stark verschmälerte, dass jeder Betrachter stecken blieb. Je nach körperlicher Konstitution konnte in den Gang vorgedrungen werden, aber niemand konnte das Ende erreichen. Dies kann als Falle verstanden werden, doch im Gegensatz zu den Tierfallen Slominskis, konnten die Opfer den Weg wieder zurückgehen.

²⁹⁵ Beispielhaft sei hierfür Oppenheims Performance »Extended Armour« (1970) aufgeführt. Oppenheim lag mit dem Bauch auf dem Boden und blickte in einen Kanal, der aus drei Brettern bestand. Am anderen Ende des Kanals filmte seine Frau sein Gesicht in Nahaufnahme. Während der Aufnahme krabbelte eine Tarantel im Kanal auf Oppenheims Gesicht zu. Nach und nach riss er sich Haare aus, formte sie zu Knäueln, die er in Richtung der Spinne blies, um sie von sich fern zu halten. Oppenheim benutzte seinen Körper als Waffe, um sein Leben zu schützen.

²⁹⁶ Selz/Stiles 1996, S. 719.

²⁹⁷ Selz/Stiles 1996, S. 719

²⁹⁸ Selz/Stiles 1996, S. 719

allem durch ihre intellektuelle Dimension.²⁹⁹ Das Ziel der Fallen Slominskis ist weniger die leibliche als die psychische Konstitution des Rezipienten. Sie irritieren und täuschen, stellen die Bedingungen von Wahrnehmung und Sprache in Frage und wirken im Vergleich zu den Arbeiten Oppenheims weniger aggressiv. Feinsinnige, hinterlistige Sabotage statt realer Bedrohung? In diesem Kontext beschreibt Dörte Zbikowski die Arbeiten Slominskis als „gedankliche Abenteuer.“³⁰⁰

13. Die Rolle des Betrachters – rezeptionsästhetische Aspekte

„Die literaturwissenschaftliche Rezeptionsästhetik hat deutlich gemacht, dass die Rezeption einen Akt der Konkretisation des Kunstwerks durch den Rezipienten zum ästhetischen Objekt darstellt.“³⁰¹ Die in den sechziger Jahren in der Literaturwissenschaft begonnene Emanzipation des Rezipienten hat trotz zahlreicher Versuche noch nicht zu einem vergleichbaren Paradigmenwechsel in dem Bereich der Bildenden Kunst geführt. Eine Kunstgeschichte, „die die Trias von Künstler, Kunstwerk und Betrachter in ihr Recht einsetzen würde“³⁰² steht – so Meike Aissen-Crewett – noch immer aus.

Die von Oskar Bätschmann als „produktive Tätigkeit des Subjektes“³⁰³ aufgefasste Anschauung des Objekts basiert zunächst auf dessen sinnlicher Präsenz. Doch das Verständnis des Rezeptionsprozesses als dialogisch-ästhetische Kommunikation zwischen Rezipient und Objekt – wie es von Hans Robert Jauß begründet wurde – fordert zugleich eine Begegnung mit dem Kunstobjekt, die „weder eine passive Kontemplation über die Dinge, noch bloße Bezauberung der Sinne, bloßes sinnliches Vergnügen“³⁰⁴ ist. „Sie ist vor allem aktive *Bildung des Sinns*, und das sowohl in der schöpferischen als auch der rezeptiven und interpretatorischen Phase.“³⁰⁵ Aus dieser Perspektive sollen auch die in dieser Arbeit untersuchten Fallen Slominskis abschließend betrachtet werden. Dem Ansatz von Gerhard Graulich folgend wird über die retinale Wahrnehmung hinaus auch die leibliche Selbsterfahrung des Rezipienten erörtert.³⁰⁶ Einerseits ist dessen leibliche

²⁹⁹ Interessant ist auch die Parallele zwischen Slominskis Aktion auf dem Jungfernstieg und dem »Following Piece« (1961) von Acconci, der Passanten verfolgte, bis sie in Häusern verschwanden.

³⁰⁰ Zbikowski 2003, S. 3.

³⁰¹ Aissen-Crewett 1999, S. 3. Im Falle der Ready-made Tierfallen Slominskis, muss jedoch gesagt werden, dass der Rezipient diese Konkretisation wiederholt. Denn die Transformation der industriell hergestellten, unverändert in den Kunstkontext transferierten Tierfalle, setzt ja die »Entdeckung« der ästhetischen Qualitäten des Objekts durch den Künstler voraus.

³⁰² Aissen-Crewett 1999, S. 3.

³⁰³ Stöhr 1996, S. 7.

³⁰⁴ Chvatik zitiert nach Aissen-Crewett 1999, S. 39.

³⁰⁵ Chvatik zitiert nach Aissen-Crewett 1999, S. 39.

³⁰⁶ Graulich begreift Erfahrung in seiner Untersuchung der Plastik des 20. Jahrhunderts leiblich-situational, „denn die Einlösung von Kunst erfordert eo ipso eine bestimmte Positionalität, d. h. eine

Präsenz als Grundlage der ästhetischen Erfahrungen stets vorausgesetzt, andererseits betont Slominski selbst die leibliche Dimension der Fallen, wenn er deren skulpturale Eigenart als „etwas, was man direkt empfinden kann“³⁰⁷ beschreibt.

In seiner Zusammenfassung der Leistungen der ästhetischen Erfahrungen greift Jauß auf drei traditionelle Grundbegriffe zurück: Poiesis, Aisthesis und Katharsis. Die Poiesis ist als das „Hervorbringen von Kunst“³⁰⁸ zunächst vor allem auf deren Produzenten bezogen. Im Sinne des emanzipierten Betrachters aber, dessen Rezeption als kreativer Prozess verstanden wird, muss Poiesis – „verstanden als »poietisches Können«“³⁰⁹ – nicht nur im Falle von Konzeptkunst auch dem Rezipienten zugestanden werden. Der wesentliche Unterschied zwischen den beiden scheint weniger im kreativen Akt selbst, als in der Art der Handlung zu liegen: Aktion oder Reaktion. Denn unabhängig davon, ob es sich bei einem Kunstwerk um ein zur Kontemplation einladendes Objekt oder um handlungsorientiertes Happening handelt, bleibt die Poiesis des Betrachters stets ein Reagieren – sie setzt die Poiesis des Künstlers a priori voraus.

Die Fallen Slominskis werden im Folgenden jedoch vor allem unter dem Aspekt der Aisthesis und Katharsis betrachtet. Aisthesis ist nach Jauß „die ästhetische Grunderfahrung, dass ein Kunstwerk die durch die Gewohnheit abgestumpfte Wahrnehmung der Dinge erneuern kann.“³¹⁰ Katharsis ist dagegen die ästhetische Grunderfahrung, „dass der Betrachter in seiner Aufnahme von Kunst aus seiner Befangenheit in Interessen des praktischen Lebensvollzugs heraus und über das ästhetische Vergnügen für kommunikative oder handlungsorientierte Identifikation freigesetzt werden kann.“³¹¹

Wesentlich für die ästhetische Erfahrung der Tierfallen und auch der Fallen im übertragenen Sinn Slominskis ist die Irritation und die daraus folgende Verunsicherung des Rezipienten. Die Werke sind nicht auf den ersten Blick fassbar, sie sind nicht das, was sie zu sein vorgeben oder lassen sich nur schwer bzw. gar nicht eindeutig identifizieren. Diese »Frustration« des Betrachters, die sich bei den Tierfallen³¹² und vielen Aktionen Slominskis zeigt, entspricht einer nach Wolfgang

bestimmte Augenhöhe, Distanz, ein intensives strukturiertes Sehen, mitunter ein Um- und Vorbeischieben, eventuell taktiles und akustisches Wahrnehmen usw.“ Graulich 1989, S. 21.

³⁰⁷ Ausst. Kat., Düsseldorf 1988, S. 268.

³⁰⁸ Jauß 1996, S. 22.

³⁰⁹ Jauß 1996, S. 22.

³¹⁰ Jauß 1996, S. 22.

³¹¹ Jauß 1996, S. 22.

³¹² Über die Frage, ob es sich um ein Ready-made handelt oder nicht, hinaus sind die Tierfallen Slominskis für den Betrachters ja zunächst nur als Fallen bezeichnete Objekte. Denn nur die der Waidmannskunst oder dem Werk des Künstlers vertrauten Rezipienten können wissen, ob es sich tatsächlich um einen »klassischen« Fallentypus oder um eine nur so bezeichnete Skulptur handelt.

Iser zentralen Funktion eines Kunstobjektes, den von ihm sogenannten Negationspotentialen. Das Kunstobjekt „muss in der Lage sein, die Normen des Rezipienten, das heißt vor allem seine Erwartungshaltungen, infragezustellen und zu negieren, um den Rezipienten sich so deren Begrenztheiten bewusst werden zu lassen und ihn zu veranlassen sich 'neue' Codes auszudenken.“³¹³

Die Fallen erschließen sich, wie in dieser Arbeit beschrieben wurde, erst nach und nach und fordern den Betrachter somit indirekt zur Schärfung seiner Sinne auf. In diesem Sinne versteht Dörte Zbikowski Slominski als einen Künstler, „der die Grundlagen für ein bewussteres Sehen, Denken und Empfinden legt.“³¹⁴ Denn die Aufmerksamkeit des Künstlers gegenüber alltäglichen, unscheinbaren Dingen wird in der Rezeption seiner Arbeiten auch vom Betrachter verlangt. Ohne sie kann der Betrachter die Werke nur „missverstehen, übersehen und zur Tagesordnung übergehen.“³¹⁵ In diesem Sinne versteht auch Anja Tippner Slominskis die Beiträge zum Skulpturenprojekt in Münster 1997: „Vom Betrachter wird hier eine Wahrnehmungsweise gefordert, die der des Künstlers zumindest analog ist.“³¹⁶ Wenn der Betrachter infolge der ästhetischen Auseinandersetzung mit den Werken Slominskis die Welt anders oder einfach nur sensibler wahrnimmt, erfüllt sich neben der Aisthesis zugleich auch die »katharsische« Dimension der Rezeption. Das Spiel des Künstlers, die Negation des Vertrauten „öffnet auf dem geistigen Monitor des Betrachters Fenster, die ihm alltägliche Dinge als fluktuierende Erscheinungen zeigen.“³¹⁷ Die von den Werken ausgehende – nicht nur visuell vermittelte – Irritation von Wahrnehmung und Erfahrung, fordert den Rezipienten auf, seiner Umwelt mit geschärften Sinnen – wieder »staunend« – zu begegnen. Denn nur, wenn er den vom Künstler in den Werken verborgenen »Links« aufmerksam folgt und sich auf die von Iser sogenannten »codes« Slominskis einlässt, eröffnen sich ihm über die faktische Präsenz der Objekte hinausgehenden Bedeutungsdimension. „Oder sollte es ein Zufall sein, dass die elegant-melancholische Biegung des Halses der Giraffe, die die Briefmarke anleckt, an jene der Straßenlaterne erinnert, um die in der derselben Stadt ein Fahrradreifen geraten war?“³¹⁸ fragt sich ganz in diesem Sinne Julian Heynen. Doch „trotz ihrer konzeptuellen Grundlage“ verfügen die besonders die Fallen über „eine sinnlich-

Aber auch sie können diese Frage nicht bei allen Fallen beantworten. Die Frustration oder Enttäuschung des Betrachters wird besonders der Eisstil-Installation deutlich.

³¹³ Aissen-Crewett 1999, S. 134.

³¹⁴ Zbikowski 1999, S. 92.

³¹⁵ Friese 1994, S. 3.

³¹⁶ Tipper 1997, S. 400.

³¹⁷ Schenk-Sorge 1999, S. 332.

³¹⁸ Heynen 1999, S. 94.

haptische und emotionale Qualität,³¹⁹ eine Eindringlichkeit, die sie von anderen Skulpturen unterscheidet. Die von ihnen ausgehende »Aura der Gewalt«, die spürbare Bedrohung verunsichert den Betrachter so, dass der Moment der Rezeption, die Begegnung mit dem Werk sich tief in sein Gedächtnis einprägen kann.³²⁰ Das für den Tierfallen verursachte Gefühl für die körperliche Verletzlichkeit ist wesentlich für die Rezeption. Einerseits ist es universell im Sinne des direkten Zugangs, den jeder Rezipient unabhängig von seiner Zugehörigkeit zu einem bestimmten Kulturkreis empfinden kann. Andererseits vermitteln die Tierfallen – wiederum im Sinne der Aisthesis – den meist aus wohlhabenden Industriegesellschaften stammenden Betrachtern ein Gefühl, dass ihnen zunehmend verloren geht.

14. Fazit

Wie im Laufe der Arbeit deutlich wurde, ist das Ziel der hier untersuchten Werke Slominskis die Wahrnehmung und damit zugleich die Erfahrung des Rezipienten. In diesem Sinne scheint auch die Anfangs als These vorgenommene Einordnung und Bezeichnung des Künstlers als Konzeptkünstler gerechtfertigt.³²¹

Die für Falle und Kunst gemeinsam wesentlichen Ziele und Strategien, wie in der Analyse der Tierfallen deutlich wurde, lassen die Fallen im Werk Slominskis als Sinnbilder der »Kunst an sich« erscheinen. Die vielfältigen Parallelen zwischen der Kunst Fallenstellens und der Kunst gehen weit über die im Laufe dieser Arbeit erörterten Aspekte hinaus und sind geeignet, das Thema einer weiteren, nur diesem Aspekt gewidmeten, kunsthistorischen Untersuchung zu sein.³²²

Ein Grund für die Verfall der bis heute entstandenen von Fallen im Werk sei das wahnsinnige Potential, dass die Idee der Falle umfasse, sagte Slominski im Gespräch. Bereits 1988 betonte er in seiner Antwort auf die Frage, was nach seiner Definition eine Falle sei, diesen Gedanken: „Alles, was eine Falle sein kann,

³¹⁹ Schenk-Sorge 1999, S. 332.

³²⁰ Der polysensuellen Rezeption Graulichs entsprechend, muss auch die nur selten bedachte akustische Dimension der Falle erwähnt werden. Slominski betonte, dass das Erleben des akustischen Ereignis wesentlich für das Erfahren der in der Falle gespeicherten potentiellen Energie sei.

³²¹ Im Gespräch mit dem Autor bestätigte der Künstler diese Einordnung als zutreffend.

³²² Slominski betonte, dass er am Anfang nur eine Ahnung von engen Verbindung zwischen Falle und Kunst hatte. Im Laufe seiner Arbeit sei ihm dieser Aspekt aber immer bewusster geworden. Der Aspekt der Falle als Sinnbild für die Kunst sei ihm schnell klar geworden. In diesem Sinne repräsentiere die Falle die Grundprinzipien für alles, was sich ereigne, nicht nur in der Skulptur, sondern gattungsübergreifend.

das kann man selbst mit der blühendsten Phantasie nicht erfassen.³²³ Dieses Potential ist letztlich die Quelle für die immer wieder neu erfundenen, variierten und anders verblendeten Fallensculpturen und der Grund dafür, dass der Künstler nach zwanzig Jahren Fallenstellerei und -bau noch nicht sein intensives Interesse daran verloren hat.³²⁴

Die nicht nur visuell, sondern auch in der Sprache erscheinende Idee der »doppelten Täuschung«³²⁵ stehe jedoch weniger im Vordergrund, betont Slominski, so sei letztlich – losgelöst von den Fallen – das Leben. Das Wechselspiel zwischen verschiedenen Funktionen – Falle und Skulptur – kann als eine Antwort auf die Frage, nach der eigentlichen Identität der Dinge verstanden werden, wobei jedoch die postulierte Eindeutigkeit infrage gestellt bleibt. Die Fallen erscheinen als Resultate eines erfindungsreichen und ebenso humorvollen Spiels mit den Möglichkeiten der Materialisierung: „Form itself is the snare Slominski has set.“³²⁶

Ein Stuhl ist ein Stuhl und dient zum Sitzen. Doch abhängig von der Situation kann das als Stuhl bezeichnete Objekt auch als Hocker und Leiterersatz, als Ablage für Bücher oder auch als Stütze dienen. Es kann – wie die Fallen abhängig vom Kontext – verschiedene Funktionen erfüllen. Die Besonderheit der im Kunstkontext ausgestellten Fallensculpturen liegt jedoch in ihrer spezifischen, »simultanen« Existenz. Sie sind einerseits Fallen im übertragenen Sinn und andererseits zugleich zweifach reale Fallen – Betrachter anziehende Skulpturen und zugleich Geräte zum Fang oder Töten von Tieren.

»Sein« prägt das Bewusstsein, Wahrnehmung wird zu Erfahrung und somit zu Erwartungen. Letztlich spiegelt es sich in den Begriffen wider, den Ideen von den Dingen, der Sprache. Über die Bedeutung der Sprache in seinem Werk – »Tornetz ohne Tor«³²⁷ – befragt, betonte der Künstler, dass alles a priori in der Sprache konzipiert werde. Sie sei die Grundlage aller Überlegungen und somit

³²³ Drateln 1988, S. 226. Er betonte im Zusammenhang der zahlreichen von ihm gefertigten, wie Fallen natürlich funktionierenden, Windmühlen seinen Respekt vor dem Handwerk, dem menschlichen Erfindergeist und dem Trieb zum Werken. Manche liegen nach der Arbeit unter dem Auto, andere finden Befriedigung im Herstellen von Windmühlen oder der Pflege eines Gartens etc.

³²⁴ Die ersten Schritte der Fallenstellerlaufbahn beschrieb Slominski wie folgt. Nachdem er sich von der Wühlmausfalle fasziniert Literatur über das Fallenstellen (wie Wichmann 1984 und Claussen 1983) besorgt hatte, begann er in den Werkstätten der Hamburger Akademie erste Fallen nachzubauen. Der Spaß am Bauen und Funktionieren der Fallen habe ihm – wie das berühmte Überraschungsspiel, Spaß und Spannung in einem – erste wichtige Erfolgserlebnisse gebracht, die ihn zur Fortführung der Auseinandersetzung mit den Fallen bewegte.

³²⁵ Bedenkt man, dass es sich schon bei natürlichen Fallen – Tiere die ihre eigentliche Erscheinung verschleiern, um übersehen oder besser fangen zu können – ein erste Täuschungsebene existiert, kann man sogar von einer dreifachen Mimese sprechen. Denn die Skulpturen sind Nachahmungen von Fallen, die ihrerseits wieder Nachahmungen von diesen natürlichen Vorbildern sind.

³²⁶ Schwabsky 1999, S. 146.

³²⁷ Siehe Abbildung Nr. 40.

von Anfang an ein Mittel. „Das Wesentliche geschieht in jener ersten Sekunde,“ so Julian Heynen, „in jenem Bruchteil eines Moments, wenn der unbekannt un- schuldige Gegenstand zu Füßen die Worte Falle und Zuschnappen ins Bewusstsein schickt.“³²⁸

Dass die Falle aufgrund ihrer Gemeinsamkeiten zur Kunst als ein Sinnbild der Kunst gelten kann, war Slominski schon früh bewusst. Vor diesem Hintergrund schreibt Mario Kramer über ein Kinder-Fahrrad, dass der Künstler – wie das bereits erwähnte vermeintliche Fahrrad eines Obdachlosen³²⁹ – mit zahlreichen Plastiktüten bestückte: „Es ist ein Werk über die Existenz, auch die des Be- trachters. 1988 antwortete Andreas Slominski in einem Interview auf die Frage was, er in der Kunst suche: Das Leben.“³³⁰

Im Sinne der mahnenden Emblemata der Kunst des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts können die Tierfallen als Aufforderungen und Warnungen an den Betrachter verstanden werden, seine Wahrnehmung und die ihr zugrunde liegende Erfahrungen zu hinterfragen und vorsichtig bzw. aufmerksam zu sein.

Slominski erscheint vor diesem Hintergrund als ein zeitgenössischer Parrhasios, dessen gattungsübergreifende »Bilder«³³¹ von ihm jedoch nicht mit den Sinn er- läuternden Subscriptios versehen werden. Der Betrachter selbst wird zum Autor der Botschaft.

³²⁸ Heynen 1999, S. 95.

³²⁹ Von 1991, siehe Fußnote 265.

³³⁰ Kramer 1993, S. 17

³³¹ Gemeint sind die von Skulpturen oder Aktionen hervorgerufenen Bilder und Assoziationen, die in der Vorstellung des Betrachters entstehen.

15. Anhang

Literaturverzeichnis:

- Ausst. Kat. Berlin 1999: Ausst. Kat., Andreas Slominski, Berlin, Deutsche Guggenheim, 1999.
- Ausst. Kat. Bremen 1994: Ausst. Kat., Schwontkowski – Slominski, Bremen, Neues Museum Weserburg, 1994.
- Ausst. Kat. Düsseldorf 1988: Deutsche Kunst der späten 80er Jahre, Düsseldorf, Städtische Kunstsammlung u.a., 1988.
- Ausst. Kat. Frankfurt 1993: Ausst. Kat., Andreas Slominski – Schriften zur Sammlung des Museums für Moderne Kunst Frankfurt am Main, Frankfurt am Main, Museum für Moderne Kunst, 1993.
- Ausst. Kat. Hamburg 1987: Andreas Slominski, Hamburg, Produzentengalerie, 1987.
- Ausst. Kat. Köln 2003: Ausst. Kat., Andreas Slominski – Where are the Skies?, Köln, Galerie Jablonka, 2003.
- Ausst. Kat. Krefeld 1995: Ausst. Kat., Links – Von Andreas Slominski, Krefeld, Museum Haus Esters, 1995.
- Ausst. Kat. Luzern 1978: Ausst., Kat., Vito Acconci Cultural Space Pieces 1974-87, Luzern, Kunstmuseum, 1978.
- Ausst. Kat. Münster 1997: Ausst. Kat., Skulptur.Projekte in Münster 1997, Münster, 1997.
- Ausst. Kat. Zürich 1998: Andreas Slominski, Zürich, Kunsthalle, 1998.
- Aissen-Crewett 1999: Aissen-Crewett, Meike: Rezeption und ästhetische Erfahrung: Lehren aus der Literaturwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik für die Bildende Kunst, Potsdam, 1999.
- Ammann 1993: Ammann, Jean Christophe: Laudatio zur Verleihung des Karl-Ströher-Preises 1991, in: Ausst. Kat. Frankfurt 1993, S. 5-10.
- Ammann 1995: Ammann, Jean Christophe: Stellen Sie sich vor, in: Ausst. Kat. Krefeld 1995, S. 61-65.
- Bürgi 1998: Bürgi, Bernhard: Der Abstand, in: Ausst. Kat. Zürich 1998, S. 5-11.
- Claussen 1983: Claussen, Günter: Fallenbuch der Praxis, Mainz 1983.
- Drateln 1988: Drateln, Doris von: Jede Falle ist eine Tierfalle – aber nicht jede Falle ist eine Tierfalle, in: Kunstforum International, Bd. 96 1988, S. 224-231.
- Fink 2001: Fink, Gerhard: Who's who in der antiken Mythologie, München 2001.

- Frey 1999: Frey, Patrick: Mäusedome am Rande des Anthropozentrums, in: Parkett, Nr. 55 1999, S. 82-81.
- Friese 1994: Friese, Peter: Arnold, St. Arnold!, in: Ausst. Kat. Bremen 1994, S. 1-11.
- Graulich 1989: Graulich, Gerhard: Die leibliche Selbsterfahrung des Rezipienten – Ein Thema transmodernen Kunstvollens, (Diss.) Bochum 1989.
- Gutt 1977: Gutt, Dietrich: Die Waidmannssprache, Hannover 1977.
- Hedinger 1996: Hedinger, Bärbel: Schauflügel und Windfenster. Von den Korrespondenzen der Dinge. Über Andreas Slominski, in: Im Blickfeld: Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, 1996, S. 115-127.
- Henkel/Schöne 1996: Henkel, Arthur/Schöne, Albrecht: Emblemata – Handbuch zur Sinnbildkunst des VXI. und VXII. Jahrhunderts, Stuttgart 1996.
- Heynen 1999: Heynen, Julian: Wortlos, in: Parkett, Nr. 55 1999, S. 94-95.
- Funke/Hoffmann 1999: Funke, Bettina/Hoffmann, Jens: Slominski – Ein Gespräch mit Boris Groys, in: Parkett, Nr. 55 1999, S. 103-106.
- Hoffmann 2003: Hoffmann, Jens: Andreas Slominski – Adventures, in: Flash Art, May-June 2003, S. 134-136.
- Hohmeyer 1999: Hohmeyer, Jürgen: Tierfreund am Tellereisen, in: Der Spiegel, Nr. 10 1999, S. 260-262.
- Jauß 1996: Jauß, Hans Robert: Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung, in: Stöhr 1996, S. 15-41.
- Kaut 1995: Kaut, Helen: Der gewissenlose Betrachter surrealistischer Kunst, (Magisterarbeit) Köln 1995.
- König/Winkler 1978: König, Roderich/Winkler, Gerhard: C. Plinius Secundus d. Ä. – Naturkunde, München 1978.
- Köbler 1995: Köbler, Gerhard: Etymologisches Rechtswörterbuch, Tübingen 1995.
- Kothenschulte 2003: Kothenschulte, Daniel: Andreas Slominskis neue Arbeiten und das Erbe der Stummfilmgroteske, in: Ausst. Kat. Köln 2003, S. 5-14.
- Kramer 1993: Kramer, Mario: Andreas Slominski – Fallen, in: Ausst. Kat. Frankfurt 1993, S. 17-21.
- Lamer 1933: Lamer, Hans: Wörterbuch der Antike, Leipzig 1933.
- Linker 1994: Linker, Kate: Vito Acconci, New York 1994.
- Lips 1951: Lips, Julius E.: Vom Ursprung der Dinge – Eine Kulturgeschichte des Menschen, Leipzig 1951.
- Lips 1927: Lips, Julius E.: Die Fallensysteme der Naturvölker, (Diss.) Köln 1927.
- Mumford 1977: Mumford, Lewis: Mythos der Maschine, Frankfurt a. M. 1977.

- Obrist 1999: Obrist, Hans-Ulrich: Postkarten von der Peripherie, in: Ausst. Kat. Berlin 1999, S. 53-67.
- Oppenheim 1974: Oppenheim, Dennis: Proposals 1967-1974, Brüssel 1974.
- Pfeiffer 1989: Pfeiffer, Wolfgang (Hrsg.): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, Berlin 1989.
- Rauterberg 1997: Rauterberg, Hanno: Andreas Slominski – Der Fallensteller, in: Art, Nr. 11 1997, S. 88-95.
- Röhrich 1991: Röhrich, Lutz: Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten, Freiburg 1991.
- Schaub 1992: Schaub, Mirjam: Fallensteller und Gestellte, in: taz – Die Tageszeitung, 23.11.1992, S. 13.
- Schenk-Sorge 1999: Schenk-Sorge, Jutta: Andreas Slominski Deutsche Guggenheim Berlin, in: Kunstforum International, Bd. 145 1999, S. 332-333.
- Schneckenburger 2000: Schneckenburger, Manfred: Vom Ready-made zum surrealistischen Objekt, in: Walther, Ingo F. (Hrsg.): Kunst des 20. Jahrhunderts Köln 2000, S. 457-468.
- Schulz 2004: Schulz, Matthias: Die Spur des Jägers, in: Der Spiegel, Nr. 6 2004, S. 140-153.
- Schorr 1999: Schorr, Collier: Der Slominski-Effekt, in: Ausst. Kat. Berlin 1999, S. 17-25.
- Schwabsky 1999: Schwabsky, Barry: Andreas Slominski, in: Artforum, Nr. 12 1999, S. 146.
- Seebold 2002: Seebold, Elmar (Hrsg.): Kluge – Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin 2002.
- Seilmeier/Walz 1983: Seilmeier, Gerhard/Walz, Karl-Ludwig (Hrsg.): Jagdlexikon, München 1983.
- Selz/Stiles 1996: Selz, Peter/Stiles, Kristine: Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings, London 1996.
- Smolik 1999: Smolik, Noemi: Falle zu, da staunst du, in: Parkett, Nr. 44 1995, S. 146-149.
- Spector (1) 1999: Spector, Nancy: Von Fallen, Finten und anderen Rätseln, in: Ausst. Kat. Berlin 1999, S. 11-16.
- Spector (2) 1999: Spector, Nancy: Berliner Umwege, in: Parkett, Nr. 55 1999, S. 76-81.
- Stöhr 1996: Stöhr, Jürgen: Ästhetische Erfahrung heute, Köln 1996.
- Tippner 1997: Tippner, Anja: Von Rahmen, Funktionen und Giraffen, in: Ausst. Kat. Münster 1997, S. 397-400.

- Warnke 2003: Warnke, Martin: Mythos RAF?, in: Art, Nr. 12 2003, S. 73-80.
- Wechsler 1998: Wechsler, Max: Kunst aus dem Hinterhalt: Ein Fall für Verblendung, in: Ausst. Kat. Zürich 1998, S. 31-40.
- Wischmann 1984: Wischmann, Hilmar: Das Fallenstellen, Hamburg 1984.
- Zbikowski 1999: Zbikowski, Dörte: Andreas Slominski. Fallensteller, in: Schneede, Uwe M. (Hrsg.): Entdeckungen in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1999, S. 90-93.
- Zbikowski 2003: Zbikowski, Dörte: Poetische Ritualisierungen, extreme Übersteigerungen und gedankliche Abenteuer, in: Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 64, München, 2003.