

## **Die (Kunst-)Fallen des Andreas Slominski**

Kunst und Fallenstellerei haben viel gemeinsam. Ein wesentliches Ziel der Kunst von ihren Ursprüngen bis in die Gegenwart ist die Idee der getreuen Abbildung, oder philosophischer formuliert, die Repräsentation des in der Welt Vorgefundenen. Schon Plinius der Ältere berichtet von der Relativität und den Grenzen unserer Wahrnehmung. Redewendungen wie „die Dinge scheinen, die Menschen meinen“ und „der Schein trügt“ zeugen vom ambivalenten Charakter der Repräsentation.

Im Folgenden werde ich ausgewählte Werke Andreas Slominskis vorstellen. Es ist – so wie Ausstellungsreihe Double – eine Reise in die Vergangenheit. Sie führt uns nach Bremerhaven, Hamburg, Münster und Berlin. Wie der Titel des Vortrages andeutet, konzentriere ich mich dabei auf die (Kunst-)Fallen. Dieser Titel dient der Abgrenzung von den Tierfallen und auch von den Objekten, die nur vorgeben, Tierfallen zu sein. Zugleich deutet der Titel im Sinne der folgenden Anekdote auf die Nähe zwischen Kunst und Falle sowie den Menschen, der als Museumsbesucher und im Alltag das Opfer von Fallen ist.

Im Sinne der Aktualität erwähne ich nur kurz die Fallen des Internets, also in E-Mails und Internetseiten versteckte Viren, die uns mit traditionellen Ködern wie Sex oder Geld locken. Doch so wie der Köder einer Tierfalle genau für das gewünschte Opfer konzipiert wird, geht es auch uns Menschen. Denn – so Slominski in einem Interview aus dem Jahre 1988 – „Weil es viele Menschen gibt, gibt es viele Fallen.“<sup>1</sup>

Zurück in die Antike und zum einleitenden Gedanken. Über die Kunst der Täuschung berichtet Plinius das Folgende: Parrhasios war einer der berühmtesten Maler der Antike und ließ sich auf einen Malerwettbewerb mit seinem Kollegen Zeuxis ein. Ein öffentlicher Vergleich ihrer Bilder sollte endgültig darüber entscheiden, wer von den beiden der bessere Künstler sei. Zeuxis schuf ein wunderbares, heute würde man sagen fotorealistisches Stillleben mit Trauben und enthüllte es auf der Agora. Er hatte die Früchte so täuschend echt gemalt, dass herbeigeflogene Vögel vergeblich nach den Trauben pickten. Das Publikum war tief beeindruckt und Zeuxis sehr zufrieden. Nun wollte er das Bild seines Konkurrenten sehen. Doch Parrhasios präsentierte einen so perfekt

---

<sup>1</sup> Drateln 1988, S. 226

gemalten Vorhang, dass der auf das Urteil der Vögel stolze Zeuxis ungeduldig forderte, Parrhasios solle den Vorhang entfernen und sein Bild zeigen. Als er nach einigen Sekunden seinen Irrtum einsah, gestand er den Preis in aufrichtiger Beschämung Parrhasios zu. Denn er selbst hatte zwar die Vögel, Parrhasios aber ihn, den Künstler und Menschen täuschen können.

Diese Anekdote zeigt uns, dass Künstler sich von Natur aus mit der Idee der Täuschung, der Re-Präsentation der Dinge beschäftigen. So betrachtet scheint das Werk Slominskis, der sich selbst als Fallensteller und seine Werke als Fallen bezeichnet, eine zentrale Eigenschaft der Kunst zu thematisieren. Ist Slominski demzufolge ein zeitgenössischer Parrhasios? Welche Rolle kommt dann uns, den Betrachtern seiner Fallen zu? Und was verbindet seine auf den ersten Blick verschiedenen Werke so, dass Slominski alle als Fallen bezeichnen kann? Ist vielleicht Kunst an sich bereits eine Falle, weil sie stets vorgibt, etwas zu sein, was sie nicht ist; oder positiver formuliert, weil sie immer mehr ist, als sie aus rationaler Perspektive zu sein scheint? Zurück zu Slominski.

So wie ein Fallensteller das Opfer ködert und kirrt, manipuliert auch Slominski das Publikum. In diesem Sinne sagte er 1988: „Es liegt in der Natur der Sache, (...) dass eine Arbeit keine Falle im Sinne einer Tierfalle ist. Diese Falle könnte dann sogar eine Falle im Sinne des Gegenteils einer Tierfalle sein [...]. Dazwischen ist auch viel möglich. Es kann neben der normalen Tierfalle auch eine merkwürdige Tierfalle, und es kann neben dem stinknormalen Nistkasten einen merkwürdigen Nistkasten geben. Es ist auch wieder einleuchtend, dass der stinknormale Nistkasten eine größere Falle sein kann als der merkwürdige, auch dann, wenn er nicht stinkt. Zu guter Letzt entspricht es auch den Spielregeln, wenn eine Arbeit von der ich behaupte, dass sie eine Falle sei, keine Falle ist.“<sup>2</sup> Zitat Ende.

Vor dem Hintergrund der Manipulation des Rezipienten macht diese absurd anmutende Erklärung deutlich, dass Slominski mit dem Betrachter spielt. Die Redewendung ‚kirre machen‘ beschreibt diese Strategie treffend. Jemanden ‚kirre machen‘<sup>3</sup> bedeutet eine andere Person zu verwirren und ihren Widerstand gegenüber einer bestimmten, von ihr nicht gewollten Handlung zu mindern. Dass Slominskis Werke und Aktionen verwirren, steht fest. Doch worauf er hinaus will und welchen Widerstand er zugunsten welcher Handlung mindern will, das ist auf den ersten Eindruck nicht ersichtlich.

---

<sup>2</sup> Drateln 1988, S. 225.

<sup>3</sup> „Futter-Auslegen anlocken + an Stelle gewöhnen“, mhd. kirre (zahn, mild). Harrach 1953, S. 7.

Die Verwendung von Fachtermini wie Kirren zeugt von der intensiven Beschäftigung Slominskis mit der Fallenstellerei. Er kauft, baut, rekonstruiert und erfindet neue Fallen. So entstehen Werke wie die ‚Lonzafalle‘<sup>4</sup> oder die ‚Falle für Kampfhunde‘. Beide sind Objekte, bei denen der Rezipient sich nicht sicher sein kann, ob es sich wirklich um eine speziell für das jeweilige Tier geschaffene Falle handelt, oder ob es eine Finte, ein Streich des Künstlers ist.

Selbst wenn es sich bei einem Werk wie die hier gezeigte Falle für Kampfhunde scheinbar um eine Falle handelt, bleibt die Frage, ob es sich um eine ‚echte‘ Tier-Falle handelt, offen. Titel und Form deuten darauf hin. Aber warum sollte es neben gängigen Hundefallentypen eine spezielle für Kampfhunde geben? Auch die martialischen Zähne und der metallische Glanz der Falle legen nahe, dass das eigentliche Opfer dieser Kunstfalle der Mensch und nicht das umstrittene Tier ist. Form und Material scheinen neben der Funktion auch der Verblendung zu dienen. Daher stellt sich angesichts solcher Objekte die philosophisch anmutende Frage, was ist eine Falle, die nur vorgibt, eine Falle zu sein?

In einer Liste Slominskis findet man für solche Fallen die Kategorie ‚Attrappen von Tierfallen.‘ Dieses Dokument war Beilage des Katalogs<sup>5</sup> zur ersten Einzelausstellung Slominskis in der Hamburger Produzentengalerie. Es ist von großer Bedeutung, weil es die Falle bereits 1987, zu Beginn seiner Laufbahn, als übergreifendes Konzept zeigt.

2003 betonte Slominski bezogen auf die Liste, dass es seine erste Ausstellung war und ihn das Dokument eher störe. Doch angesichts der Aussagekraft der Liste liegt die Vermutung nahe, dass sie Slominski stört, weil sie die Konzepte und Strategien seiner Werke deutlich macht. Es scheint, als bereue er, seine ‚Geheimnisse‘ veröffentlicht zu haben. Denn die Falle wurde für Slominski, wie es Doris von Drateln bereits 1988 formulierte und die Liste zeigt, zu einer „Weltsicht.“<sup>6</sup> Da die Verschwiegenheit über Köder und Fangplätze wesentlich zum professionellen Verhalten des Trappers gehört, verwundert es kaum, dass Slominski als verschwiegen gilt und kaum Interviews gibt. Doch zurück zu den Kunstfallen und der Liste.

Anhand der dort genannten Gegenstände Nistkasten und Futterhaus lässt sich das dialektisch anmutende Fallenverständnis verdeutlichen: Beide stammen aus dem Kontext der Hege und

---

<sup>4</sup> 2003 Fondazione Prada Mailand dort ‚Leopardenfalle‘. Aber abgesehen vom Fangmechanismus ist sie keine echte Tierfalle, sondern eine kunstgeschichtliche Referenz an Dantes ‚Divina Commedia‘ und sein Lonza genanntes Tier.

<sup>5</sup> Ausst. Kat. Hamburg 1987.

<sup>6</sup> Drateln 1988, S. 224. Von Drateln ist die erste Autorin, die sich dem Werk intensiv widmete.

Pflege von Tieren, dem Gegensatz der Falle. Doch Nistkasten und Futterhaus können abhängig vom Kontext der Verwendung eine Falle sein. Denn im Sinne der Redewendung ‚das Gegenteil von gut ist gut gemeint‘ können Nistkasten und Futterhaus Tieren schaden, weil sie Fähigkeiten wie Futtersuche und Nestbau verlernen.

So betrachtet erscheint die gut gemeinte Hilfe als Verführung zu tödlicher Abhängigkeit. Nicht nur die Absicht einer Handlung, oder im Kontext der Falle die intendierte Funktion, entscheidet über den Ausgang des Prozesses. Denn dessen Beurteilung hängt nicht nur vom Handelnden ab. So wie der Nistkasten zur tödlichen Falle für Vögel werden kann, birgt auch das Tabu stets die Gefahr, den Reiz des Verbotenen, seine Anziehungskraft zu steigern. Eine Falle, die vielen wie der gut gemeinte Nistkasten aus der Erziehung vertraut sein dürfte. Zurück zu den Kunstfallen. Ein Paradebeispiel für eine Tierfalle und das subtile Verwirrspiel ist die ‚Schneckenfalle‘ aus dem Jahr 1986.

Die Falle besteht aus einem grünen Plastikgefäß und wird von einem Dach geschützt. Sie ist wie die Farbe zeigt für den Einsatz in Gärten konzipiert, Schnecken gelten als Schädlinge. Doch im Gegensatz zu anderen Tierfallen, handelt es sich dieser Farbe nicht um eine Verblendung für das Tier, sondern um Tarnung für den Menschen. Die Falle soll den Blick auf die grüne Idylle nicht stören. Reisigzweige dagegen, unter denen man eine Dachsfalle versteckt, dienen nicht nur der Tarnung und dem Schutz der Falle vor Diebstahl. Denn das Reisig ist zugleich Verblendung für den Dachs, ein visueller Köder, weil das Tier Reishaufen gerne durchsucht. Nach diesem Exkurs über den wichtigen Unterschied zwischen Tarnung und Verblendung zurück zur Schneckenfalle.

Der von Slominski verwendete Typ wird auch Bier-Falle genannt, da Bier als Köder dient. Vom Duft angelockt kriechen Schnecken in das Gefäß, wo sie volltrunken ertrinken. Die Falle ist aufgrund der leichten Handhabung sehr beliebt. Doch dass Slominski diesen Typ auswählt und ihm als Readymade ‚vier Bier zur Seite‘ stellt, anstatt die Falle inmitten von Bierdosen zu verstecken, hat weniger formale als konzeptuelle Gründe.

Es handelt sich um ein Sprachspiel, das über den Kneipenreim vier Bier hinaus auf den für das Fallenkonzept des Künstlers zentralen Aspekt deutet: Alles kann eine Falle sein. Die Bierfalle hat einen bestechend klaren und metaphorischen Charakter, der die Verbindung zum Menschen und die Falle als universelles Konzept deutlich macht: Denn das Bier, das als verführerisch-tödlicher Köder für die Schnecke dient, ist auch für den Menschen eine gefährliche Versuchung und in Kombination mit dem PKW eine tödliche Falle.

Die Bierfalle ist also eine bei Mensch und Tier zugleich wirksame Falle. Wohl in diesem Sinne bemerkte Slominski 1988, ich zitiere „es gibt eine sehr plumpe, banale Ebene in meiner Arbeit.“<sup>7</sup> Zitat Ende. Aber hinter der scheinbar banalen Ebene der ‚doppelten Bier-Falle‘ verbirgt sich noch mehr: Die inhaltliche Verbindung der Objekte zeigt sich auch in der formalen Erscheinung des sinnbildartigen Readymades: Slominski verstärkt die Parallele zwischen der Tierfalle und der großen Bierdose als Symbol des billigen Alkoholkonsums geschickt durch die Wahl der Biersorte: Das grüne Logo entspricht dem Grün der Falle. Darüber hinaus kann das Holsten-Bier als Hommage an die Heimat des Künstlers gelesen werden.

Ein letzter, im Sinne von Schadenfreude humorvoller Fallenaspekt dieser Falle ist wieder dem Verhältnis zwischen Tier und Mensch geschuldet: Der Fang vieler Schnecken in dieser Falle ist ein Pyrrhussieg für den Gärtner. Denn der Sog, den das Bier ausübt, ist paradoxerweise zu stark. Gartenratgeber warnen daher, ich zitiere: „Wer glaubt mit der Bierfalle die Schneckenplage im Griff zu haben, der irrt. Das Bier lockt weitere Schnecken an und auch Schnecken aus benachbarten Gärten können nun in den eigenen wandern.“<sup>8</sup>Zitat Ende. Die Schneckenfalle ist also auch eine Falle für den Gärtner. So betrachtet erinnern Bierfalle und Gärtner an Sisyphos. Und schließlich wird deutlich, dass diese Falle sich im Sinne der zuvor gezeigten Liste drei Kategorien zuordnen lässt. Fassen wir zusammen: Die Bierfalle ist Tierfalle, Menschenfalle und im Falle des Gärtners auch eine Falle für den Fallensteller selbst.

In diesem Sinne antwortete Slominski auf die Frage, was denn eine Falle sei, wenn es sich nicht um eine Tierfalle handele, ich zitiere: „Alles, was eine Falle sein kann, das kann man selbst mit der blühendsten Phantasie nicht erfassen. [...] Weil es viele Menschen gibt, gibt es viele Fallen.“<sup>9</sup> Zitat Ende. Mit dieser Aussage kommen wir nun zu seiner hier gezeigten, im Sinne des Titels der Ausstellungsreihe, doppelt rekonstruierten Falle.

Nach den einleitenden Gedanken über die nicht auf den ersten Blick als Fallen erkennbaren Werke und Slominskis Fallverständnis beginnen wir nun die Reise ausgehend von der hier gezeigten Arbeit. Das Werk ‚Fallen-Hochsprunganlage – Berg Sportgeräte‘ aus dem Jahre 1988 besteht aus einer handelsüblichen Hochsprunganlage. Sie wurde direkt hinter dem Schaufenster des Kabinetts für aktuelle Kunst in Bremerhaven aufgebaut. Doch an dieser Stelle muss betont werden, dass Slominski 1988 eine neue Hochsprunganlage verwendete. Passanten, denen der Ort unbekannt war, konnten daher den Eindruck gewinnen, es sei ein Sportgeschäft.

---

<sup>7</sup> Ausst. Kat. Düsseldorf 1988, S. 268.

<sup>8</sup> [www.hausgarten.net/gartenpflege/pflanzenschutz/bierfalle.html](http://www.hausgarten.net/gartenpflege/pflanzenschutz/bierfalle.html) (1.5.08)

<sup>9</sup> Drateln 1988, S. 226.

Wie bei der Bierfalle handelt es sich um ein komplexes Sprach- und Verwirrspiel. Zunächst lässt Slominski durch die Position der Anlage keinen Zweifel daran aufkommen, dass derjenige, der den Sprung wagen will, von außen durch das Fenster springen muss. Auf diese Weise evoziert er die slapstickartige Szene eines Sportlers, der wie ein Insekt oder Vogel die Glasscheibe nicht sieht und schmerzhaft dagegen prallt. Wer hoch hinaus will, kann tief fallen? Oder läuft da jemand gegen die berühmte, hier aber unsichtbare Wand? Handelt es sich also um eine Falle für Hochspringer? Oder hat Slominski die Latte nicht doch höher gehangen? Denn warum wählte er statt der naheliegenden Formulierung Hochspringerfalle den komplexen Titel?

Im Gespräch mit Doris von Drateln betonte Slominski, ich zitiere „Manche Fallen werden von vielen als Fallen empfunden, wie die Bananenschale oder der Wassereimer auf der Tür.“<sup>10</sup> Zitat Ende. Im Gegensatz zu diesen Fallen scheint die Hochsprunganlage eine sehr spezielle zu sein, ihre Opfer sind nicht nur Sportler, sondern Kunstrezipienten, die das Werk verstehen wollen.

Oder handelt es etwa sich um eine Hommage an alte Fallentypen, die heute als Sportgeräte verwendete Objekte wie Pfeil und Bogen verwenden? Ist es Zufall, dass sich auf der Liste von 1987 weitere sportliche und doppeldeutige Begriffe wie der Schwimmer finden? Sicher nicht. Doch da Sie selbst hier die Gelegenheit haben, das Werk zu untersuchen, möchte ich Ihnen nun andere Kunst-Fallen vorstellen.

1991 stellte Slominski erneut im Kabinett aus. Doch dieses Mal war der Raum vollkommen leer. Jean-Christophe Ammann beschreibt die Vernissage wie folgt. Ich zitiere: „Die Wände, neu gestrichen, zeigten sich in blendendem Weiß. Die Besucher munkelten, ihr Blick tastete die Wände ab. Eine unerhörte Geschichte verbreitete sich. Besucher runzelten die Stirn, zogen die Schultern ein, sie schienen zu frösteln.“<sup>11</sup> Zitat Ende. Der Grund für das Gruseln war ein Gerücht. Es hieß, Slominski habe in den Wänden des Kabinetts das Skelett einer Hand eingemauert. Doch abgesehen von dem Gerücht gab keine sichtbaren Spuren oder Belege für die Tat. War es eine echte Hand oder war sie Teil eines Plastikskeletts? Und warum eigentlich eine Hand?

Das Publikum war bereits dadurch, dass es der Einladung gefolgt war und den leeren Raum betreten hatte, in eine Falle getappt. Lockmittel war die Ausstellungseröffnung und der Name des Künstlers, mit dem das Publikum geködert wurde. Doch die erwartete Kunst entpuppte sich im Laufe der Zeit, abgesehen von unscheinbaren Spuren an der Wand und der als soziale Plastik

---

<sup>10</sup> Drateln 1988, S. 226.

<sup>11</sup> Ammann 1995, S. 61.

oder Happening lesbaren Vernissage, als ein Verwirrspiel. Slominski irritierte die visuell wahrnehmbare Kunst erwartenden Besucher. Er konfrontierte sie mit der ‚Unsichtbarkeit‘ des Werkes und enttäuschte auf diese Weise ihre voyeuristische Neugier. Aber warum?

Eine ähnliche, verspielt anmutende Falle im übertragenen Sinn ist die ‚Münzaktion‘ auf dem Hamburger Jungfernstieg. Es ist eine während des Studiums vollzogene, experimentartige Aktion. Sie zeigt wie die Liste deutlich, dass Slominski sich schon zu Beginn seiner Laufbahn wie ein Wissenschaftler für das Verhalten der Rezipienten angesichts der von ihm gestellten Fallen interessiert.

Auch die Münzaktion unterstützt die von Drateln postulierte These von der Falle als Weltsicht.<sup>12</sup> Slominskis Beobachtungen ähneln dem Fallensteller, der das Verhalten seiner Opfer studiert, eine unverzichtbare Voraussetzung für den erfolgreichen Fang. Doch im Gegensatz zu den Münzen war die Hand ein unsichtbarer Köder. Seine Funktion erfüllten die Einladung und die Berichte über die skandalöse Kunst. Die Besucher mussten sich daher fragen, ob das alles nicht nur ein Gerücht, ein spielerisches Kunstexperiment sei. Oder war es doch eine makabere, über die Dauer der Ausstellung hinausgehende, unsichtbare Installation? Ein metaphorischer ‚Beweis‘ für die Anwesenheit des Künstlers?

Leider ist nicht dokumentiert, wer das Gerücht aufgebracht hat. Weder der Kurator Jürgen Wesseler noch Slominski – der sich wie gewohnt in Schweigen hüllte – beantworteten Fragen über das unheimliche Werk. Und so wurde im Laufe der Gespräche an diesem Abend, die sich wohl um ähnliche Fragen, wie die eben genannten drehten, den Anwesenden allmählich bewusst, in eine Falle geraten zu sein.

Es gibt keine Informationen darüber, ob die Hand nach der Ausstellung wieder entfernt wurde. Da wir uns hier im Kontext einer Arbeit von Gregor Schneider treffen, liegt ein Gedanke nahe: Ist die eingemauerte Hand ein Vorläufer der ‚Schwarzes Quadrat in Wand‘ (1994) genannten Arbeit von Schneider, die sich hier, in den Wänden des MMK befindet. Schneiders Quadrat wurde 2002 eingemauert. Laut Vertrag mit dem Museum soll es 50 Jahre hier bleiben, um dann vom Künstler 2052 wieder freigelegt und abgeholt zu werden. Eine dadaistisch anmutende, unsichtbare Dauerleihgabe?

Aus weidmännischer Perspektive ist es ein Danaergeschenk. Denn das an Rituale erinnernde Einmauern ähnelt, wenn man der Dokumentation glaubt und von der Existenz der Arbeit ausgeht,

---

<sup>12</sup> Drateln 1988, S. 224.

der Idee, mit symbolischen, über die eigene Lebensdauer hinaus präserter Gaben, in die Ewigkeit einzugehen. Das Einmauern scheint über die Frage der Existenz der Werke hinaus ein listiger Trick zu sein, mit dem es Slominski und Schneider gelingt auf ‚ewig‘ im Museum bzw. Kabinett präsent sein. So betrachtet, handelt es sich auch um eine Falle für die Institution. Collier Schorr beschreibt die Reaktionen auf solche Werke treffend, ich zitiere „Jeder, der sich Slominskis Arbeiten ansieht, begreift sofort, dass mit ihm gespielt wird.“<sup>13</sup> Zitat Ende.

Im Laufe dieses Spiels stellen sich Fragen nach dem Sinn und Zweck der Aktion, nach der Funktion und Definition von Kunst. Es scheint plausibel, dass es diese Fragen sind, das Zweifeln und die Gefühle des Rezipienten, auf die Slominski mit der unsichtbaren Hand zielt. So wie im Falle von konzeptueller Kunst Texte und Zeichnungen das Konzept, die Idee des Kunstwerks vermitteln, übernahm das Gerücht die Funktion der Vermittlung der für die Rezeption notwendigen Information. So betrachtet war der Raum also nicht leer, sondern die zur Verfügung gestellten Informationen waren nur gering bzw. unsichtbar. Doch ausgehend von der Person, die das Gerücht zuerst streute, füllte sich das Kabinett mit dem vermeintlichen Wissen um und den Zweifeln an der Tat, die de facto nicht zu belegen war. Ein ‚stille Post-Spiel‘ im Kunstkontext?

Auch in diesem Sinne ähneln sich die Hand Slominskis und das Quadrat Schneiders. Hat sich der Rezipient einmal auf das Gedankenspiel eingelassen, ist er in die Falle getappt. Er läuft Gefahr, sich in den komplexen Fragen nach der Definition von Kunst und ihren Bedingungen, nach Urheberschaft und Täuschung zu verlieren. Diese Fragen evoziert auch das Werk, das der Ausstellungsreihe Double ihren Namen gibt. Haben Slominski und Schneider 2006 wirklich gemeinsam im Kabinett in Bremerhaven ausgestellt? Oder ist es eine Finte des Kurators Wesselmann Senior, der die Namen der als ‚Meister der Täuschung‘ bekannten Künstler verwendete, um den in Wahrheit leeren, unveränderten Raum als unsichtbare Konzeptkunst zu verblenden? Ist es also eine Lüge oder positiver formuliert nur ein listiges Versprechen?

So wie die Wände des Kabinetts sich bei genauer Untersuchung als Palimpsest<sup>14</sup> erweisen, erscheinen auch die beiden Ausstellungen im Jahre 2006 – die im echten Kabinett und die seiner Kopie hier im MMK – wie ein dreidimensionales Bilderrätsel. Auf den Fotografien aus Bremerhaven lässt sich auf der Eingangstür eine Schrift, der Name der Institution erkennen. Dieses Detail fehlt auf der Fotografie aus dem Frankfurter Museum. Auch der Faltenwurf der Vorhänge variiert, so dass man zumindest davon ausgehen kann, dass es sich um verschiedene

---

<sup>13</sup> Schorr 1999, S. 19.

<sup>14</sup> Spuren einer Wandarbeit Blinky Palermos.

Orte handelt. Doch um sich nicht in pseudo-kriminalistischen Analysen zu verlieren, sei zuletzt noch eine naheliegende Assoziation zur eingemauerten Hand erwähnt.

Die Abbildung des hell erleuchteten Kabinetts von 1991 evoziert im Kontext von Falle und Verführung ein weiteres Bild: Die Besucher strömten am Abend der Eröffnung wie Insekten, die vom künstlichen Licht angezogen werden, in den blendend weißen Raum. Verwirrt von der unsichtbaren Kunst, irrten sie wie Nachtfalter auf der Suche nach Spuren herum. Und außerhalb der Öffnungszeiten drückten Passanten, die von der unheimlichen Aktion erfahren hatten, ihr Gesicht wie Voyeure dicht ans Fenster, um Spuren zu entdecken. Auch in der nächsten Aktion Slominskis spielt das Schaufenster eine wichtige Rolle.

Mit seiner Eisstiellinstallation, die 1994 für die Ausstellung ‚Künstlerschaufenster für die Kunsthalle‘ im Hamburger ‚Alsterhaus‘ entstand, trieb Slominski Irritation und Enttäuschung auf die Spitze. Für seinen Beitrag wurde ihm wie allen Künstlern ein Schaufenster zur Verfügung gestellt. Doch nachdem er mit Hilfe von Bandmaß und Kompass die richtige Stelle gefunden hatte, positionierte er – wie es für viele seiner Aktionen kennzeichnend ist – im Laufe einer mehrstündigen Aktion einen unscheinbaren Eisstiel im Schaufenster.

Das Überbleibsel hatte Slominski auf dem Gehsteig, nur wenige Meter vor dem Kaufhaus gefundenen. Doch weil er das Objekt nicht einfach aufhob, um es dann ins Kaufhaus zu tragen, war ein enormer Aufwand nötig. Slominski wählte in der Tradition Till Eulenspiegels den denkbar kompliziertesten Weg: Erst nachdem Handwerker unter enormen Kraftaufwand die Scheibe aus dem Rahmen gelöst hatten, stieg Slominski vom Gehsteig aus in das Schaufenster und legte das Objekt ab. Dann wurde die Scheibe mit demselben Aufwand wieder eingesetzt. Abends strahlte ein Spotlight das objet trouvé an und ein auf die Scheibe geklebter Text informierte über die Aktion, ich zitiere: „Diese Schaufensterscheibe 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 Schaufensterscheibe wieder eingesetzt.“<sup>15</sup> Zitat Ende.

Nach diesem Aufbau-Ritual war der Skandal perfekt und rief empörte Reaktionen hervor. Slominski hatte Abfall im Schaufenster eines exklusiven Kaufhauses vor unbefugten Zugriffen geschützt und wie eine Reliquie präsentiert. Eine Falle für Müllfeger? Nicht nur, denn Marcel Duchamps lässt grüßen. Obwohl die Ausstellung zehn Tage dauern sollte, gab das Kaufhaus öffentlichen Druck nach und beseitigte das Objekt und alle Spuren, die von der Aktion zeugten.

---

<sup>15</sup> Zitiert nach Hedinger 1996, S. 115.

Im Nachhinein möchte man hinzufügen, dass diese Zensur wohl der eigentliche Skandal war. Doch Slominski betonte, das Kaufhaus habe sich in einer Krise befunden. Sogar die Lackschäden an den Schrauben des Fensterrahmens wurden übertüncht. Denn sie waren von Fotografien abgesehen die einzigen beweiskräftigen Spuren, die seine Aktion hinterlassen hatte. Und nach diesen Beweisen suchten Skeptiker den Rahmen gezielt ab, wie Slominski beobachtete. Wie bei der Münzaktion verfolgte er das forschende Zweifeln der Passanten aus sicherer Entfernung. Aber warum?

War es nur ein listiger Streich? Oder eine bewusst mit dem Negativ-Klischee moderner Kunst spielende Aktion? An diesem Werk zeigt sich Verwandtschaft von Falle und Skandal deutlich. Wohl in diesem Sinne warnte Slominski 1988, ich zitiere: „Auch wenn ich bestimmte Fallen pur zeige – insgesamt verstecke ich immer eine ganze Menge. Man sollte vorsichtig sein im Umgang mit meinen Arbeiten.“<sup>16</sup>Zitat Ende. Die Reaktion auf diese ‚Kunst genannte Steuerverschwendung‘ – so ähnlich wurde das Werk wohl kritisiert – war wie die Zensur von Duchamps Pissoir vorhersehbar. Ist der Müll im Kaufhaus eine Falle für den Volksmund, ein hinterhältiger Skandal für die Hamburger Öffentlichkeit?

Nicht nur. Denn zunächst einmal wurde die Arbeit von den meisten Passanten übersehen. Ein leeres Schaufenster zieht keine Blicke auf sich, nur wenige haben den Raum daher beachtet. Doch jene, die das Objekt entdeckt und den Text gelesen hatten, standen – unabhängig vom Kunstverständnis – vor einem Rätsel. Sollte man dem Text glauben? Denn warum sollte Slominski so umständlich vorgegangen sein? Ist es also eine Finte, hat er vielleicht etwas anderes versteckt? Solche Fragen werden sich jene, die weder von Slominkis Fallen noch von dem Skandal um die Aktion wussten, wohl gestellt haben.

Denn die Schaufenster-Installation verbirgt – wie der hier im MMK ausgestellte, vermeintliche Kalenderrücken Slominskis – auf den ersten Blick ihren durch den das Aufbauritual geschaffenen Bedeutungshorizont. Das verbrauchte Objekt verleitet zu Missverständnissen und mangelnder Aufmerksamkeit und kann in diesem Sinne als Falle verstanden werden. Ein weiterer Fallenaspekt – die gezielte Enttäuschung wie bei der unsichtbaren Hand – wird angesichts der Funktion des Schaufensters klar: Das Schaufenster, ich zitiere Bärbel Hedinger „gehört als Institution zu den zentralen, längst klassischen Befriedigungsplätzen der Sehnsucht.“<sup>17</sup>Zitat Ende.

---

<sup>16</sup> Ausst. Kat. Düsseldorf 1988, S. 268.

<sup>17</sup> Hedinger 1996, S. 118.

Dieses Sehnen und die Erwartungen der Passanten enttäuscht Slominski radikal: Statt exklusiver Waren oder Kunst präsentiert er Müll. Und er treibt das Spiel mit der Aktion noch auf die Spitze, wie Spotlight und Text deutlich machen. Slominski erinnert an einen Schelm, der auf Kosten der ‚braven Bürger‘ und Steuerzahler seine Späße treibt. Doch so wie Diogenes und Eulenspiegel die Rolle des ‚weisen Narren‘ verkörpern, scheinen auch die Aktionen Slominskis bei genauerer Betrachtung Weisheit entlarvende Torheiten zu sein: Gäb’ es keine Narren, so gäb’ es keine Weisen“<sup>18</sup>.

Die trügerische Banalität der Aktion entlarvt die eingeschränkte Wahrnehmung und die Erwartungshaltung der Rezipienten so, wie Eulenspiegel den Geiz und die Dummheit seiner Zeitgenossen enthüllte. Daher ähnelt die Reaktion des Kaufhauses auf den öffentlichen Druck jener der Zeitgenossen Eulenspiegels. Die Rolle des Narren erscheint aus der Fallenstellerperspektive wie eine Verblendung, die Opfer in Sicherheit wiegt und deren Manipulation ermöglicht. Die Schaufensterinstallation funktioniert also wie eine Falle. Sie provoziert voreiliges Unterschätzen, ein trügerisches, der Hybris verwandtes Überlegenheitsgefühl, und verleitet Rezipienten und Öffentlichkeit zu einem ihre Haltung entlarvenden Verhalten. Ein Hinterhalt, apropos.

Die Reaktion der Öffentlichkeit in Hamburg erinnert nicht zufällig an die Zensur von Duchamps Pissior 1917 in New York. Über die Tatsache hinaus, dass Duchamps Pissior und Slominskis Eisstiel kurz nach ihrer Präsentation wieder verschwanden, sind sie miteinander verwandt, weil ihre Rezeption wie ein Gradmesser für die Toleranz gegenüber zeitgenössischer Kunst erscheint. Beide rufen aufgrund ihrer scheinbaren Banalität Proteste der Bevölkerung hervor, welche sich dadurch indirekt (und im Sinne der erwähnten Strategie) selbst vorführt. Der Protest zeigt die Toleranz der Gesellschaft gegenüber Normen widersprechenden, kritischen Handlungen an.

1988 warnte Slominski, ich zitiere „Man sollte vorsichtig sein im Umgang mit meinen Arbeiten“<sup>19</sup>Zitat Ende. Die Schaufensterinstallation zeigt, dass er damit nicht nur die fängisch gestellten Tierfallen meint. Es scheint, als habe er bewusst auf diese Toleranzgrenze gezielt, die fernab von Kunst auch von der ‚Aufgeklärtheit‘ und dem Selbstverständnis der Gesellschaft zeugt. 1994 waren die wiedervereinigungsbedingten, wirtschaftlichen Boomjahre vorbei. Arbeitslosigkeit und Staatsverschuldung dominierten die öffentliche Debatte und die Reaktion des wirtschaftlich in Bedrängnis geratenen Kaufhauses kann als Metapher für den Zustand der Gesellschaft gelesen werden. So betrachtet gewinnt das im Schaufenster ausgestellte und dann entfernte objet trouvé

---

<sup>18</sup> Simrock 1846, Nr. 7337.

<sup>19</sup> Ausst. Kat. Düsseldorf 1988, S. 268.

den Charakter eines Sinnbildes für dahingeschmolzenen Luxus und Sorgen um sozialen Abstieg: Der Traum ist aus, die fetten Jahre sind vorüber.

Provokation und Enttäuschung sind auch in der Aktion ‚Umlegen eines Reifens‘ zentral. Sie war ein Beitrag Slominskis für die ‚Skulptur.Projekte‘ Münster 1997, den er wieder mit einer schelmischen Aktion schuf. Denn er stülpte den Fahrradreifen nicht einfach von oben über die Laterne, sondern vollzog wie in Hamburg mit Hilfe zahlreicher Helfer eine absurde Performance: Zuerst wurde die Laterne vom Stromnetz getrennt, ausgegraben und anschließend von einem Kran angehoben. Dann stülpte Slominski den Reifen von unten über den in der Luft schwebenden Mast. Abschließend wurde die Laterne wieder zu Boden gelassen, verankert und angeschlossen, und der umliegende Gehsteig geschlossen. Nachdem alle Spuren der Aktion beseitigt waren, war das Werk vollendet und der Kunst-Skandal perfekt: Ein unscheinbarer Fahrradreifen lag wie ein Ring auf dem Boden um eine Laterne. Doch statt eines Schildes wie in Hamburg fehlte hier jeder Hinweis auf die Aktion. Nur die Presse und der Katalog der ‚Skulptur.Projekte‘ zeugten von dem Schildbürgerstreich.

Wie in Hamburg polarisierte das Werk die Stadt Münster, weil Slominski für die scheinbar absurde Aktion deren städtische Arbeiter beschäftigte. Auch dieses Mal verschwand das Objekt kurz nach der Aktion. Im Gegensatz zu Hamburg handelte es sich aber nicht um eine öffentliche Zensur. Laut Presse und Dokumentationen hatte ein anonymes Kunstfreund oder -hasser den Reifen nachts gestohlen. Doch dank einem Aufruf zur Rückgabe, befindet sich das Werk nun im Museum in Münster. Ein Kunstraub im öffentlichen Raum statt im vermeintlich gut bewachten Museum?

Wie bei dem Gerücht von der Hand sind kaum Informationen über den Diebstahl vorhanden. Doch angesichts der von Slominski geklauten Fahrradpumpe und dem illegal entfernten Elf-Meter-Punkt, die er beide ausstellte, stellt sich zumindest Kennern seiner Arbeit die Frage, ob der Diebstahl in Münster in Wahrheit nicht Teil der Aktion ist. Ist es also eine Intrige, ähnlich Duchamps Inszenierung des Pissoirs in New York? Zurück nach Münster.

Der Fahrradreifen bietet neben Bedeutungen wie die Anlehnung an klassische Kinderspiele oder eine Hommage an die ‚Fahrradstadt‘ Münster einen weiteren Aspekt, der über den Skandal hinaus als Falle begriffen werden kann. Denn die nach Münster zu den SkulpturProjekten reisenden Gäste nutzen meist das Fahrrad, um einen Überblick über die Kunst zu gewinnen. Ich zitiere Nancy Spector: „Bewaffnet mit Lageplänen und geliehenen Fahrrädern versuchen Kuratoren,

Sammler und Kritiker auch gut versteckte Werke aufzuspüren.“<sup>20</sup>Zitat Ende. Ist das Werk also ein ironischer Kommentar zu Kunsttouristen auf Fahrrädern?

In diesem Sinne wird sich bei jenen, die das Werk Slominskis wohl recht lange suchten, das Gefühl eingestellt haben, sie seien vorgeführt worden. Denn einen auf dem Boden liegenden Fahrradreifen im Zentrum Münsters zur Zeit der ‚Skulptur.Projekte‘ zu finden, erinnert sicher nicht zufällig an die Nadel im Heuhaufen. An Laternen gekettete Fahrradreifen sind für Großstädte nicht untypisch. Sie zeugen vom Diebstahl des restlichen Fahrrads, liegen aber selten flach auf dem Boden. So betrachtet kann der Reifen wie der Eisstiel in Hamburg und die Hand in Bremerhaven als eine gezielte Enttäuschung verstanden werden, der Köder für ein Verwirrspiel, das Fragen nach dem Wesen und Sinn von Kunst evoziert.

Die eben erwähnte geklaute Fahrradpumpe war Teil einer Ausstellung in der Berliner Guggenheim Dependance. Slominski war dort 1999 zu Gast und präsentierte neben der Luftpumpe eine Vogelfangstation und einen Wassereimer. Draußen auf der Straße vor den Ausstellungsräumen vollzog Slominski eine weitere Aktion. Er installierte eine kaum sichtbare Falle auf dem Sandweg des ‚Unter den Linden‘ genannten Boulevards. Diese Straße hat eine wechselvolle Geschichte und wurde 1648 als Reitweg zum Grunewald für Kurfürst Friedrich Wilhelm angelegt. Doch inmitten der Allee mit ihren 370, von der Stadt detailliert registrierten Bäumen ließ Slominski einen Baumstumpf aus dem Grunewald ‚pflanzen‘. Ein Gärtner grub den Stumpf so tief ein, dass er nur knapp aus der Erde ragte. Dann wurde der Sand so präpariert, dass sich die Stolperfalle möglichst unscheinbar in den Weg integrierte und die Tarnung perfekt war. Alle Spuren wurden beseitigt.

Passanten, die zufällig visuell oder unachtsam tatsächlich über den Stumpf stolperten, bot sich ein Rätsel. Das Objekt bildete abhängig vom Opfer eine intellektuelle und reale Stolperfalle zugleich. Denn während der eine aufgrund seiner Unaufmerksamkeit stolperte, geriet der andere aufgrund seiner Aufmerksamkeit in die Falle. Wie sagte Slominski doch gleich, „Weil es viele Menschen gibt, gibt es viele Fallen.“<sup>21</sup> Der Baumstumpf rief an diesem Ort neben Fußschmerzen also auch Kopfzerbrechen im übertragenen Sinne hervor. Diese schmerzhaft Begegnung provozierte Fragen: Hatte jemand illegal den Baum gefällt oder wurde er wegen seines die Ordnung der Allee sabotierenden Standortes entfernt? Doch wie konnte er überhaupt unbemerkt so groß werden? Und wer trug die Verantwortung für die unprofessionelle Entfernung, die eine Gefahr für Flaneure bildete?

---

<sup>20</sup> Spector 1999, S. 76.

<sup>21</sup> Drateln 1988, S. 226.

Wieder zeigt sich die Nähe von Falle und Skandal<sup>22</sup>, wie sie anhand von Duchamp erläutert wurde: Das Kunstwerk fungiert als ein Aufsehen und im hier wahrsten Sinnes des Wortes ‚Anstoß‘ erregendes Ereignis. Eine soziale Plastik? Spaziergänger, die häufig ‚Unter den Linden‘ verkehren, haben wohl einen Moment lang ihre eigene Wahrnehmung, ihre alltägliche Aufmerksamkeit in Frage gestellt und sich gefragt, ob hier je ein Baum gestanden habe. Natürlich nicht, lautete die reflexartige Antwort. Doch wie kam er dann an diesen Ort? So wie das Gerücht von der Hand in Bremerhaven, zog auch diese Aktion Slominskis ihre gedanklichen Kreise.

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

Die für einen kurzen Moment gewonnene Aufmerksamkeit – wobei einige aufgrund der Absurdität sicher länger über das rätselhafte Objekt nachgedacht haben – und die daraus resultierenden Gedankengänge sind – so wie die Gedanken der Gäste des Kabinetts oder die der Passanten in Hamburg – das Ergebnis dieser Aktion Slominskis. Das Abtasten der Wand in Bremerhaven ähnelt dem Untersuchen des Tatortes in Berlin. Über die Funktion als Stolperfalle hinaus hat die Aktion auch einen experimentartigen Charakter. Eine Falle, die ein bestimmtes Verhalten der Opfer provoziert? Die Versuchspersonen sind wie bei den Aktionen in Hamburg irritierte Passanten. Ist die Aktion also eine Art Verhaltensstudie, die Slominski mehr über seine Opfer verrät, so dass er seine Fallen zielgruppengerechter, also effektiver gestalten kann?

Dass die Polizei das Werk abspernte, um körperliche Folgen der Begegnung mit zeitgenössischer Kunst zu vermeiden, erscheint geradezu genial. Denn die Behörde wurde so unbewusst zum Komplizen Slominskis, weil sie die getarnte Falle in einen auffälligen Tatort verwandelte, also verblendete. Diese Reaktion auf die unscheinbare, aber effektive Störung der Ordnung offenbart einen weiteren Fallenaspekt, wenn man das Absperrn als Erfolg einer hinterlistigen Strategie interpretiert. Slominski verleitete die Öffentlichkeit, sich – wie zuvor in Hamburg und Münster – selbst vorzuführen.

---

<sup>22</sup> griechische ‚skándalon‘ ‚ein aufgehängtes oder frei herabhängendes Holz, die Auslösevorrichtung einer Tierfalle‘, ein „losschnellendes Gerät“ (Pfeiffer 1989, S. 1298).

Dank der Absperrung erscheint das Werk zudem wie ein Sinnbild für die Geschichte der Allee, die den Wandel der deutschen Geschichte widerspiegelt. Die Allee war Kurfürst Friedrich Wilhelm so ans Herz gewachsen, dass er deren Bäume mit der Androhung drakonischer Strafen schützen ließ. Doch die Nazis fällten später alle Bäume, weil sie Paraden und Kriegsmanövern im Weg standen. Nach dem zweiten Weltkrieg wurde die in der sowjetischen Besatzungszone liegende Straße wiederaufgeforstet, aber nur bis zum Pariser Platz, der Grenze zum Westen.<sup>23</sup> Erst nach der Wiedervereinigung wurde die Allee wieder vollständig hergestellt.

Kannte Slominski diese Geschichte? Nancy Spector vermutet dies und betont, ich zitiere „falls ich mich 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.“<sup>24</sup> Zitat Ende. So betrachtet erscheint der Grunewald Baumstumpf wie der Fahrradreifen in Münster als ein Werk, das auch im Kontext des Ausstellungsortes erfasst werden muss. Zu viele Argumente sprechen gegen die zufällige Begegnung von Kontext und Kunst, so wie es sich bei dem von Slominski angeblich während eines Spaziergangs in Weimar gefundenen, 1943 geprägten Glückspfennig um eine listige Finte handelt. Denn die Geschichte, der zufolge ein Maulwurf das in der Nähe von Buchenwald so zynisch erscheinende Objekt ausgegraben habe, klingt zu märchenhaft. Und ebenso unwahrscheinlich ist auch, dass Slominski zufällig einen Baumstumpf aus dem Grunewald für die Aktion wählte.

Zuletzt sei eine weitere Interpretation der doppelten Stolperfälle erwähnt, weil sie neben der Geschichte des Orts auch Bezüge zur moralischen Dimension der Fälle aufzeigt: Das Motiv eines toten Baumstumpfs neben einem lebenden Baum – also so wie Slominskis Stumpf in der Mitte der Allee – galt in der neuzeitlichen Sinnbildkunst als Symbol für die ‚Belebung durch den Geist.‘ Vor diesem Hintergrund erscheint das Objekt wie ein ephemeres, dem historischen Emblem verwandtes Sinnbild für das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft. Denn die Aktion Slominskis belebte den öffentlichen Raum und die über den Baumstumpf leiblich oder intellektuell stolpernden Menschen. Ein unscheinbares Denkmal im wahrsten Sinne des Wortes? Die Subscriptio des Emblems mahnt die Leser: „Bilde also deinen Geist zu glänzenden Tugenden und beweise, dass du durch deine Kräfte lebendig bist.“<sup>25</sup> Dieser Imperativ könnte auch das Motto des vergrabenen Stumpfes in Berlin sein.

---

<sup>23</sup> Gumbels 1991, S. 57.

<sup>24</sup> Spector 1999, S. 81.

<sup>25</sup> EMBLEMATA PHYSICO ETHICA Nicolaus Taurellus (1595), Henkel/Schöne 1996, Sp. 176

Alle 1999 in Berlin ausgestellten Werke sind Fallen: Die samt Rahmenstück geklaute Luftpumpe war eine gefährliche Falle für den Fahrradbesitzer, weil das Rad destabilisiert wurde. Der Wassereimer im Museumsshop war zum einen Falle für unachtsame Konsumenten und zum anderen – da alle Spuren seiner aufwendigen Befüllung beseitigt wurden – auch für unaufmerksame Rezipienten, die Kunstwerk aufgrund seiner gewöhnlichen Erscheinung übersahen bzw. nicht als Falle erkannten.

Fazit: Die Kunstfallen irritieren. Sie verleiten zu vorschnellen Urteilen und provozieren aufgrund ihrer auf den ersten Blick alltäglichen Erscheinung. Doch hat man sich einmal auf die komplexen Gedanken- und Verwirrspiele eingelassen, erscheinen Slominskis Werke wie Anregungen. Es ist ein humorvolles, absurd anmutendes und doch ernsthaftes Spiel, dessen philosophische Wahrheit darin besteht, Kunst als Prozess, als Dialog zu verstehen. Sein Ziel scheint das eigenständige, tradierte Wege als solche erkennende und skeptisch hinterfragende Denken zu sein. Slominski stellt Manipulation, Lüge und Täuschung in den Dienst der ‚Aufklärung‘ des Rezipienten, doch ob dieser die ihm zugespielten Bälle annimmt, liegt allein in seiner Hand. Aus Fehlern lernt man. In diesem Sinne lautet der Imperativ der Auseinandersetzung mit den Fallen Slominkis wohl, du sollst dich nicht täuschen lassen.

Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit und hüten sie sich vor den Fallstricken des Lebens!

Doch halt, auch dieser Vortrag ist eine Falle. Er ist – wenn ich sie für die Falle in der Kunst begeistern konnte – eine Dauerwerbesendung für das hier gezeigte Buch.

## Literaturverzeichnis

- Ammann 1995: Ammann, Jean Christophe: Stellen Sie sich vor, in: Ausst. Kat. Krefeld 1995, S. 61 - 65
- Ausst. Kat. Düsseldorf 1988: Ausst. Kat., Deutsche Kunst der späten 80er Jahre, Düsseldorf, Städtische Kunstsammlung und andere, 1988.
- Ausst. Kat. Hamburg 1987: Ausst. Kat., Andreas Slominski, Produzentengalerie, Hamburg, 1987
- Drateln 1988: Drateln, Doris von: Jede Falle ist eine Tierfalle – aber nicht jede Falle ist eine Tierfalle, in: Kunstforum International, Band 96 (1988), S. 224 - 231
- Gumbels 1991: Andrew Gumbels: Reiseführer Berlin, London 1991
- Harrach 1953: Harrach, Ernst Graf von: Die Jagd im deutschen Sprachgut, Stuttgart, 1953
- 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 XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart, 1996
- Pfeiffer 1989: Pfeifer, Wolfgang (Hrsg.): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, Berlin, 1989
- Schorr 1999: Schorr, Collier: Der Slominski-Effekt, in: Ausst. Kat. Berlin 1999, S. 17 - 25
- Simrock 1846: Karl Simrock: Die Deutschen Sprichwörter. Gesammelt., Frankfurt, 1846
- Spector 1999: Spector, Nancy: Berliner Umwege, in: Parkett, Nr. 55 (1999), S. 76 - 81.

---

Der Vortrag ‚Die (Kunst-)Fallen von Andreas Slominski‘ fand im Rahmen der Ausstellungsreihe ‚Double‘ im Frankfurter Museum für Moderne Kunst (MMK) am 24.06.2010 statt.