

Gerd Mörsh

Die Falle in der Kunst des 20. Jahrhunderts

Täuschung, List, historische Fallen und Fanggeräte –
Motivgeschichtliche Wurzeln des Fallenstellens



Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln

Herausgegeben vom Leopold-Hoesch-Museum
und dem Museumsverein der Stadt Düren
2009

Auflage:
200 Exemplare
Druck:
www.dk-digitaldruck.de



Alle Rechte liegen beim Autor und im Falle der verwendeten
Abbildungen bei den in den Quellen ausgewiesenen Rechteinhabern.

Coverabbildung: Andreas Slominski: Elritzenfalle (2005)
Glas, Eisendraht verzinkt, Gummiring, 35,9 x 21 x 20,8 cm
© Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, Foto: Axel Schneider

ISBN 978-3-925955-02-0

Dank

An dieser Stelle möchte sich der Autor bei den vielen Personen und Institutionen bedanken, die zum Gelingen dieser Arbeit wesentlich beigetragen haben. Meiner Familie und Freunden danke ich für ihre moralische Unterstützung, kostbare Zeit sowie unzählige wichtige Hinweise. Besonderer Dank gilt in diesem Sinne Rebecca Harms, Dieter Mager, Lena Nievers und Iven Paschmanns. Für die außerordentlich intensive Betreuung und das Vertrauen von Prof. Dr. Antje von Graevenitz möchte ich mich nicht an letzter Stelle herzlich bedanken. Abschließend und stellvertretend für zahlreiche Kulturinstitutionen und Privatinitiativen, die für die im Laufe der Untersuchung notwendigen, umfangreichen Recherchen unverzichtbar waren, gilt mein Dank der im Museum Ludwig angesiedelten Kunst- und Museumsbibliothek der Stadt Köln.

Der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln und dem Museumsverein des Leopold-Hoesch-Museums Düren danke ich für Druckkostenzuschüsse. Dem Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main und dem Fotografen Axel Schneider für die Erlaubnis, das Foto der Elritzenfalle verwenden zu dürfen. Und schließlich gilt mein herzlicher Dank dem Fallsteller Andreas Slominski.

Für Margot

Inhaltsverzeichnis

1	Vorwort	S. 1
2	Einführung	S. 8
	2.1 Ur- und Frühgeschichte	S. 21
	2.2 Die Falle in Mythen und Sagen	S. 39
	2.3 Zur Entwicklung und Formenvielfalt des menschlichen Fallenstellens	S. 49
	2.4 Etymologische Ursprünge und moralische Dimensionen der Fallen	S. 74
	2.5 Der listige Vogelfang und der Einzug der Moral	S. 79
	2.6 Fallenmotive in der Bibel	S. 87
	2.7 Muscipula diaboli – Die Falle nach Augustinus als göttlicher Fallstrick	S. 97
	2.8 Die Falle als Symbol menschlicher Intrigen und Hinterlist	S. 103
	2.9 Die Falle als mahnendes Sinnbild der christlichen Moral	S. 110
	2.9.1 Die Fabel und die Re-Säkularisierung des Fallenmotivs	S. 120
	2.9.2 Die Falle und die gerechte Strafe	S. 123
3	Zusammenfassung der Einführung - Bedeutungen und Funktionen der Falle in der Kunst von den Anfängen bis ins 19. Jahrhundert	S. 140
4	Die Rolle des Fallenstellers in der Gesellschaft	S. 143
	4.1 Strategien des Fallenstellens	S. 151
5	Fallen in der Kunst des 20. Jahrhunderts	S. 155
	5.1 Marcel Duchamp	S. 156
	5.2 Alberto Giacometti / Man Ray	S. 188
6	Fallen in der Kunst der 60er und 70er Jahre	S. 208
	6.1 Robert Morris	S. 213
	6.2 Bruce Nauman	S. 215
	6.3 Flux-Labyrinth	S. 226
	6.4 Vito Acconci	S. 249
	6.5 Dennis Oppenheim	S. 277
7	Die Falle in der Kunst des ausgehenden 20. Jahrhunderts als kennzeichnende Strategie	S. 303
	7.1 Gregor Schneider	S. 303
	7.2 Santiago Sierra	S. 341
	7.3 Andreas Slominski	S. 372
	7.3.1 Fallen – Die Systematik des Künstlers	S. 374
	7.4 Fallen, die keine Tierfallen sind	S. 378
	7.4.1 Eine unsichtbare Arbeit – Falle und Experiment	S. 380
	7.4.2 Eine reale und konzeptuelle Stolperfalle zugleich	S. 386
	7.4.3 Grau ist grau ist grau	S. 393
	7.5 Tierfallen im Kunstkontext	S. 403

7.6	Aspekte des Readymades	S. 411
7.7	Die ästhetische Dimension der Falle	S. 416
7.7.1	Formale Aspekte	S. 419
7.7.2	Die Falle als selbstständige Plastik	S. 428
7.7.3	Für den Menschen verblendete Tierfallen	S. 435
7.7.3.1	Kunsthistorikerfallen	S. 447
8	Die Rolle des Betrachters – rezeptionsästhetische Aspekte	S. 450
9	Zusammenfassung der Bedeutungen und Funktionen der Falle in der Kunst des 20. Jahrhunderts	S. 456
10	Gegenüberstellung der Bedeutungen und Funktionen der Falle in der Kunst vor und nach 1900	S. 461
11	Fazit	S. 467
12	Anhang	S. 476
12.1	Abbildungsverzeichnis	S. 477
12.2.	Literaturverzeichnis	S. 531

1 Vorwort

„Eines Abends kaufte ich eine Mausefalle samt Speck, ging mit dem Instrument ostentativ an dem Portier, dem Hausknecht, dem Geschäftsführer, dem Zimmerkellner und den drei Stubenmädchen vorbei, stellte die Falle im Zimmer auf. Am nächsten Morgen war die Maus drin.“¹ Peter Altenberg

Das Fallenstellen ist aus naturwissenschaftlicher Perspektive eine grundlegende Strategie im Überlebenskampf der Lebewesen, deren Ursprünge tief in die Geschichte der Evolution² zurückreichen, viel weiter noch als die Spuren der Menschheit selbst, wie etwa ein jüngst entdeckter prähistorischer Pilz belegt.³ Eingeschlossen in 100 Millionen Jahre altem Bernstein wurde eine räuberische Pilzart entdeckt, deren Überlebensstrategie⁴ viele Millionen Jahre später von den ersten Hominiden kopiert wurde und sich in deren Entwicklung als eine wesentliche Voraussetzung für das Überleben der Spezies und dessen einzigartiger Emanzipation von der Natur herausstellen sollte.⁵ Die Rede ist vom Fallenstellen, das als alternative Jagdmethode zur aktiven, für den Mensch meist viel gefährlicheren, weil körperliche Kräfte und effektive Waffen voraussetzenden Jagd angesehen werden muss. Die Vorteile wurden von den Menschen früh erkannt und spiegeln sich in

¹ Altenberg 1912, S. 164.

² Im Laufe der Recherchen zu dieser Arbeit kam der Autor zu der Ansicht, dass die Falle und das Fallenstellen wohl so alt wie das Leben selbst oder zumindest von den ersten mehrzelligen Lebensformen überhaupt ‚erfunden‘ worden ist. In diesem Sinne argumentiert auch Peter von Matt, siehe dazu Kap. 2.0 (S. 10).

³ Forscher des Berliner Naturkundemuseums entdeckten den Pilz im Jahre 2007 und veröffentlichten ihre Erkenntnisse in der Fachzeitschrift Science, Band 319, S. 1743.

⁴ Der Pilz lebte zur Zeit der Dinosaurier (213 - 65 Millionen Jahre v. Chr.) und legte für seine Beute ringartige, passive Fallen im Erdreich aus, die – so die Forscher – entfernt mit einem Spinnennetz vergleichbar sind. Kroch ein Fadenwurm in diese ausgelegten Schlingen, klebte er an ihnen fest und wurde anschließend verdaut.

⁵ Über erste von Menschen entwickelte Fallen und die Bedeutung der Nachahmung der Natur wird in den Kapiteln 2.1 und 2.3 berichtet. An dieser Stelle muss jedoch bereits darauf hingewiesen werden, dass die Thesen über die Entstehung und Entwicklung der frühen Hominiden stets einen spekulativen Charakter behalten. Einerseits führen die global gesehen intensivierten wissenschaftlichen Untersuchungen und Ausgrabungen sowie die verbesserten Datierungstechniken zu einem stetig detaillierter werdenden anthropologischen Bild. Andererseits ist die Zahl der erhaltenen Artefakte nach wie vor so gering, dass eine eindeutige Interpretation kaum möglich scheint.

den noch heute gebräuchlichen Sprichwörtern ‚List geht über Gewalt‘⁶ oder ‚List tut mehr denn Stärke‘⁷ wider.

Kunst und Fallenstellerei haben viel gemeinsam. Ein wesentliches Ziel der Kunst von ihren Ursprüngen bis in die Gegenwart ist die Idee der getreuen Abbildung, der Repräsentation des in der Welt Vorgefundenen. Doch schon Plinius der Ältere berichtet in seiner ‚Naturalis historiae‘ von der Relativität und den Grenzen der menschlichen Wahrnehmung, deren ambivalenter Charakter und philosophischer Hintergrund vom Volksmund mit Redewendungen wie „die Dinge scheinen, die Menschen meinen“⁸ und „Schein trügt“⁹, überliefert wird.

Über die hohe Kunst der Täuschung von Mensch und Tier, wie sie sich in der Thematik der Falle als Schnittstelle zwischen beiden zeigt, berichtet Plinius das Folgende: 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 [Menschen] habe täuschen können.“¹⁰

Wie dieser Ausschnitt aus Plinius’ ‚Naturgeschichte‘ zeigt, beschäftigt sich der kunstschaftende Mensch von Natur aus, per definitionem mit der Idee der Täuschung oder – neutraler formuliert – der Re-Präsentation der Dinge. Vor diesem Hintergrund scheint das Werk eines Künstlers, der sich selbst als Fallensteller versteht und seine Werke als Fallen bezeichnet, daher eine zentrale Eigenschaft des Kunstvollens zu thematisieren. Aus dieser Perspektive wurden bereits im

⁶ Simrock 1846, Nr. 6528.

⁷ Simrock 1846, Nr. 6529.

⁸ Simrock 1846, Nr. 8914.

⁹ Simrock 1846, Nr. 8911.

¹⁰ König/Winkler 1978, Band 35, S. 55.

Jahre 2004 im Rahmen einer Magisterarbeit¹¹ die Fallen im Werk des zeitgenössischen deutschen Künstlers Andreas Slominski untersucht. Das erste Kunstwerk, das der Autor dieser Arbeit zu Beginn der Recherche entdeckte, war ein ‚Gerät zum Knicken von Autoantennen.‘¹² Von der scheinbaren Absurdität und dem Humor der in der Galerie 20.21 in Essen im Jahre 2001 ausgestellten Arbeiten¹³ Slominskis irritiert und fasziniert zugleich beschloss der Autor, die Werke und die ‚Spuren des Fallenstellers‘ genauer zu untersuchen. So stellte sich schon bald die Frage, ob es sich bei Slominski etwa um einen zeitgenössischen Parrhasios handelt. Folgt man diesem 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? Ist vielleicht die Kunst an sich schon eine Falle, weil sie stets vorgibt, etwas zu sein, was sie nicht ist; oder positiver formuliert, weil sie immer mehr ist, als sie aus rein rationaler Perspektive zu sein scheint?

Schon bald zeigte sich, dass die im Laufe der Untersuchung aufgeworfenen Fragen über die Werke Slominskis hinaus im Rahmen einer Magisterarbeit nicht ausreichend behandelt werden konnten. Außerdem war trotz der im Laufe der 1990er Jahre durch zahlreiche Einzelausstellungen erreichten Popularität und Präsenz der Werke Slominskis auf dem Kunstmarkt und in den Museen für zeitgenössische Kunst bis zu der Ende 2003 erschienenen Ausgabe des Kritischen Lexikons der Gegenwartskunst¹⁴ keine Monographie oder wissenschaftliche Arbeit über sein Werk erschienen, was die Recherchen nicht unwesentlich erschwerte. So konnten – um der zentralen Stellung der (Tier)-Fallen im Werk des Künstlers gerecht zu werden – im Rahmen der Magisterarbeit nur diese untersucht und im Sinne ihrer künstlerischen Bedeutungs- und Formenvielfalt analysiert werden. Eine differenzierte Untersuchung von ‚Nicht-Tierfallen‘, die als intellektuelles Kon-

¹¹ Gerd Mörsch, Die Fallen von Andreas Slominski, Universität zu Köln, unveröffentlichte Magisterarbeit, Köln, 2004.

¹² Siehe Abb. 1.

¹³ Außerdem waren u.a. eine ‚Falle für Hyänen‘ und ‚Weihnachtsdekoration für den Frühling, den Sommer und den Herbst‘ zu sehen. Siehe Abb. 2 und 3.

¹⁴ Zbikowski 2003

zept¹⁵ jedoch durchaus als Fallen im übertragenen Sinne – als List oder Hinterlist – verstanden werden können, konnte aufgrund des formal und zeitlich eng begrenzten Rahmens der Untersuchung nicht geleistet werden. Darüber hinaus brachten die Recherchen eine Fülle von Kunstwerken und historischen Fallenmotiven zu Tage, die – wie es scheint – vor dem Hintergrund einer motivgeschichtlichen Entwicklung bisher weder kunsthistorisch noch kulturwissenschaftlich umfassend untersucht worden sind.¹⁶

So ergaben sich für die Fortführung und Intensivierung der Untersuchung vor dem Hintergrund der hier angedeuteten Fragen zwei Aufgaben: Einerseits die Falle als ein nicht nur in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts konstant präsentenes Motiv zu belegen. Und andererseits dessen Funktion und Bedeutungsvielfalt anhand einer motivgeschichtlichen Untersuchung zu analysieren. Bereits in der Magisterarbeit deutete sich anhand von Vergleichen neuzeitlicher Fallenmotive mit solchen aus dem zwanzigsten Jahrhundert ein wesentlicher Wandel in der Deutung, Bedeutung und Verwendung des Motivs an. Um diesen Wandel jedoch zu belegen und die Wurzeln der Bedeutung und Funktion der Falle als häufig verwendetes Symbol in der (europäischen) Kunst¹⁷ aufzuzeigen, bedarf es einer kulturhistorischen Einführung in die Thematik, die mittels aussagekräftigem Bild- und Textmaterial die wesentlichen Bedeutungshorizonte des Motivs aufzeigt. Diese Einführung ist die unbedingte Voraussetzung für den Nachvollzug des postulierten Wandels im Sinne eines tieferen, hermeneutischen Verständnisses der Falle und ihrer Rolle in der bildenden Kunst.

¹⁵ Andreas Slominski bekräftigte im Jahre 2004 im Gespräch mit dem Autor die von diesem vorgenommene Einordnung seines Werkes in den Bereich der Konzeptuellen Kunst.

¹⁶ Einzig die Literaturwissenschaft bietet neben der Ethnologie einige Werke, die sich der Untersuchung der Falle als List oder Intrige widmen.

¹⁷ Eine ‚globale‘ Untersuchung des Motivs Falle bietet sich aufgrund seiner im Folgenden deutlicher werdenden Omnipräsenz und seiner *longue durée* an. Diese kann im Rahmen dieser Arbeit aufgrund der Konzentration auf Kunstwerke des zwanzigsten Jahrhunderts jedoch nur angedeutet werden. Die Fokussierung auf einen möglichst eng gefassten, zeitlich begrenzten Kulturkreis – den europäischen und den von ihm wesentlich beeinflussten US-amerikanischen – ist dem Umfang und der angestrebten Aussagekraft der Untersuchung geschuldet. Hermann Kerns auf das Labyrinth-Motiv konzentrierte Buch ‚Labyrinthe‘ (Kern 1982) kann in diesem Sinne als vorbildlich genannt werden.

Im Folgenden werden einleitende, kulturwissenschaftliche Kapitel zunächst die These der ‚Omnipräsenz‘ des Motivs von den Anfängen der menschlichen Kultur bis in die jüngste Vergangenheit im Sinne einer *longue durée* skizzieren und zugleich das breite Spektrum der verschiedenen Bedeutungsdimensionen der Falle veranschaulichen. Als kunsthistorische Quellen dienen neben den Werken der bildenden Kunst vor allem schriftliche Dokumente, ausgehend von Aesops Fabeln und ersten Bibelfragmenten. Die Bedeutung der schriftlichen Quellen liegt vor allem in der Tatsache begründet, dass die Falle neben den bildlichen Motiven besonders im übertragenden Sinne als List, Hinterlist und Intrige unzählige Spuren in den kulturellen Erzählungen hinterlassen hat.

Natürlich kann angesichts des großen Zeitraums – selbst wenn die ur- und frühgeschichtlichen Werke außer acht gelassen werden, reichen die hier zur Illustration des langen Zeitraums verwendeten Werke über die letzten 2000 Jahre hinaus – eine differenzierte Analyse der verschiedenen Aspekte der Tierfallen im Kontext der Kunst nur anhand von einigen wenigen, beispielhaft ausgewählten Werke geleistet werden. Das Ziel ist eine in der Kunstgeschichte bisher nicht vorhandene, grundlegende Zusammenfassung der Bedeutung und Verwendung des Motivs, die in diesem Sinne als Einleitung sowie als Basis der Analyse der Falle in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts dient.

Darüber hinaus werden, der besonderen Rolle des Rezipienten – der Betrachter als ‚potentielles Opfer‘ der (Tier-)Falle – geschuldet, vor dem Fazit noch wesentliche rezeptionstheoretische Aspekte angesprochen. Wie bereits angedeutet wurde, liegt in der Kunstgeschichte bisher keine umfassende, motivgeschichtliche Untersuchung über die Falle vor. In der Literaturwissenschaft dagegen kann etwa Peter von Matts im Jahre 2006 erschienenen Buch ‚Die Intrige‘¹⁸, die als intellektuelles Konzept (List) sowie Strategie (Hinterlist) der Fallenstellerei und der Falle sehr verwandt ist, als solche angesehen werden. Einzig die ausführliche Untersuchung des der Falle verwandten Labyrinth-Motivs von Hermann Kern („Labyrinth“¹⁹) kann als kunsthistorische wie motivgeschichtliche Arbeit genannt werden. Die zahlreichen, auf Motive der Jagd konzentrierten Forschungen wie etwa das

¹⁸ Matt 2006.

¹⁹ Kern 1980.

von Wolfgang Martini im Jahre 2000 herausgegebene Buch ‚Die Jagd der Eliten – Von der Antike bis in die frühe Neuzeit‘²⁰ oder Jochen Fornasiers Untersuchung über ‚Jagddarstellungen des 6.-4. Jahrhunderts v. Chr.‘²¹ enthalten keine oder nur wenige Fallen, die als solche jedoch kaum Beachtung finden, da sie sich nicht in den im Folgenden erläuterten, repräsentativen Kontext der Jagd einfügen. Als vorbildlich im Sinne einer hier beabsichtigten motivischen Analyse können die Werke des (Jagd-)Historikers Kurt Lindner genannt werden, besonders das 1973 erschienene Buch ‚Beiträge zu Vogelfang und Falknerei im Altertum.‘²² Zum einen belegt Lindner die aufgrund der wenigen Bildquellen unterschätzte Bedeutung der Fangjagd. Zum anderen liefert er mit seiner Untersuchung des Motivs der Leimstange²³ einen Beweis für die *longue durée* dieser Art des Vogelfangs im übertragenen Sinne.

Stellvertretend für die wenigen, auf einzelne Werke konzentrierten Untersuchungen von Fallen oder Fangjagdmotiven in der bildenden Kunst kann jene Meyer Schapiros²⁴ über die auf dem ‚Mérode Altar‘ Robert Campins aus dem frühen fünfzehnten Jahrhundert abgebildeten Mausefallen genannt werden. In diesem Sinne kann auch die dem Motiv des vor allem mit Fallen betriebenen Vogelfangs im übertragenen Sinne gewidmete Untersuchung Eddy de Jonghs (‚Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks 17de eeuwse genrevoorstellingen - Double Entendre in Some 17th-Century Genre Subjects‘²⁵) aus dem Jahre 1969 erwähnt werden. Zuletzt sei im Sinne des Forschungsstands auf Werke wie Lothar und Sigrid Diettrichs ‚Lexikon der Tiersymbole‘²⁶ verwiesen, die vereinzelt im Kontext des jeweiligen Tieres auch die entsprechende Falle und deren symbolische Bedeutung erläutern. Abschließend kann Jeroen Stumpels Aufsatz ‚The Foul Fowler Found out: On a Key Motif in Durer's Four Witches‘²⁷ aus dem Jahre 2003

²⁰ Martini 2000.

²¹ Fornasier 2001.

²² Lindner 1973.

²³ Siehe dazu kap. 2.5.

²⁴ ‚Muscipula Diaboli: The Symbolism of the Mérode Altarpiece‘, Schapiro 1945, siehe auch Schapiro 1959 sowie hier Kap. 2.7.

²⁵ Jongh 1969.

²⁶ Dietrich 2004.

²⁷ Stumpel 2003.

stellvertretend für die Notwendigkeit und das Potential einer motivgeschichtlichen Untersuchung des Motivs Falle erwähnt werden. Stumpel erkannte in der Hand eines am linken unteren Bildrand sich im Halbdunkel verbergenden Dämons eine Klobe. Dieses im Vogelfang verwendete Fanggerät verleiht der Interpretation des Stiches von Dürer aufgrund seiner symbolischen Bedeutung eine eindeutige, dem Kontext des teuflischen Seelenfangs zugehörige Note. Stumpels Untersuchung zeigt daher exemplarisch auf, wie fruchtbar eine detaillierte Kenntnis der historischen Fallen und Fanggeräte sowie deren symbolischer Bedeutungshorizont für die Analyse von Kunstwerken aufgrund der historischen Bedeutung von Fallenstellerei und Fangjagd sein kann. In diesem Sinne bemerkt Stumpel, dass er selbst über die Tatsache erstaunt war, dass trotz der Popularität und der großen Anzahl von dem Werk Dürers gewidmeten Publikationen diese Klobe nicht beachtet oder als solche erkannt wurde.

Vor diesem Hintergrund sind die drei zentralen, die Untersuchung leitenden Hypothesen und Ziele:

1. Die Falle und ihr verwandte Fanggeräte sind ein konstantes, weil bedeutsames Motiv in der Kulturgeschichte. Beide sollen zunächst im Sinne der hier postulierten *longue durée* als ein solches Motiv anhand von Quellen belegt werden.
2. Die Falle und ihr verwandte Fanggeräte können in der Kunst als Symbole und Sinnbilder für die Ambivalenz der menschlichen Intelligenz und Psyche gelesen werden und finden sich daher häufig in moralisch bedeutsamen Kontexten, was anhand von Quellen belegt werden soll.
3. Die Verwendung der Falle und ihr verwandter Fanggeräte und -strategien in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts deutet auf einen Wandel im Vergleich zu den vorherigen Jahrhunderten im Sinne eines veränderten Verständnisses von Moral und der Rolle des Rezipienten.

2 Einleitung

„Wenn sich das Leben richtet nach dem Falle wieder auf,
hab ich die Falle schon gesichtet und haue dem Leben eins drauf.“²⁸

Dieter Roth

Auch eine auf zeitgenössische Kunstwerke konzentrierte Analyse kann – besonders im Falle eines so alten wie omnipräsenten Kulturgutes wie der Falle – ohne den nicht nur in den Bildwissenschaften notwendigen, motivgeschichtlichen Hintergrund nicht gelingen. Als Grundlage der vergleichenden Interpretation ist er die unbedingte Voraussetzung einer nicht nur werkimmanenten kunsthistorischen Untersuchung. Im Laufe der Recherchen zeigte sich jedoch, dass das Motiv der Falle ein in der Kunst- und Kulturgeschichte bisher nur selten behandeltes Thema ist.²⁹

Diesem nicht nur kunsthistorischen Hiatus³⁰ gegenüber steht die von Ethnologen wie Julius Lips in seinem Buch ‚Vom Ursprung der Dinge‘ konstatierte „außerordentliche Bedeutung, die die von den Naturvölkern erfundenen Tierfallen für die Entwicklung unserer modernen Technik gehabt haben [...]. Die Erfindung der ersten Tierfalle ist in der Kulturgeschichte des Menschen von größerer Wichtigkeit als selbst die Erfindung der Rades.“³¹ Die prähistorische Falle gilt im Sinne einer Maschine als der „erste von Menschenhand gebaute Roboter“³² und wird somit zu Recht als ein wesentlicher Wegbereiter (und -begleiter) der menschlichen Zivilisation angesehen. Auch und besonders in der zeitgenössischen Informations-

²⁸ Drews 1995, S. 75.

²⁹ Auch Kurt Lindner beklagt in seinem Buch über die Jagd im Mittelalter „das geringe Interesse, das der Geschichte der Jagdfallen im älteren jagdhistorischen Schrifttum entgegengebracht worden ist“ und erklärt es „einerseits aus dem Mangel an wirklich kritischen, methodologisch brauchbaren Untersuchungen über dieses sehr umfangreiche und vielseitige Spezialgebiet, andererseits aus der Neigung, bei der geschichtlichen Behandlung der Jagd in erster Linie das herauszustellen, was durch Farbenfreudigkeit am ehesten geeignet erschien, dem Laien ein Bild von der Jagd der Vergangenheit zu entwerfen.“ Lindner 1940, S. 290.

³⁰ In der Literaturwissenschaft versucht Peter von Matt mit seinem Buch ‚Die Intrige‘ (Matt 2006), die historisch begründete Ignoranz seiner Wissenschaft gegenüber dem Sujet zu ergründen und zugleich die aus dieser resultierende Lücke zu schließen.

³¹ Lips 1951, S. 105.

³² Lips 1951, S. 92.

gesellschaft ist sie ein omnipräsentes Phänomen, bedenkt man, dass sogenannte Computerviren und ‚Spam-E-Mails‘ letztlich dem Medium entsprechende Fallen für die Besucher des virtuellen Raumes Internet sind.³³

Das zeitgenössische Beispiel aus dem Internet zeigt, dass das ‚Prinzip Falle‘ über die Tierjagd hinaus auf den Menschen übertragen wurde. Schon früh ist es in allen Kulturen und Epochen – fernab vom Kontext der Jagd – auch im übertragenen Sinne präsent.³⁴ Die Falle steht unter diesem Aspekt metaphorisch gesprochen für die Schattenseite der kreativen Intelligenz, jene genuin menschliche, die uns von den Tieren unterscheidet.³⁵ Dem Philosophen Friedrich Nietzsche zufolge sind es List und Intrige, für welche der menschliche Intellekt seine „Hauptkräfte in der Verstellung“³⁶ entfaltet. Angesichts dieser Erkenntnis konstatiert er in seinem Essay ‚Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne‘, dass es ihm „unbegreiflich ist, als wie unter den Menschen ein ehrlicher reiner Trieb zur Wahrheit aufkommen konnte.“³⁷

Der Literaturwissenschaftler Peter von Matt geht in seiner Untersuchung über das Phänomen der Intrige noch einen Schritt weiter. Er erklärt die Intrige zum universalen Prinzip und befreit den Menschen somit indirekt aus der zuvor angedeuteten moralischen Zwickmühle. Denn nicht erst der Mensch, bereits „die Schöpfung lügt. Der Kosmos [...] ist ein unabsehbarer Zusammenhang von Lüge, Täuschung und

³³ Bezieht man die modernen Werbe- und Verkaufsmethoden wie Telefonmarketing und vermeintlich konsumentenfreundliche Finanzierungsmodelle mit ein, offenbart sich die schon in der Neuzeit und im Mittelalter beklagte Allgegenwärtigkeit von Fallen in der Gesellschaft. Die Köder dieser virtuellen Fallen weisen deutliche Parallelen zu den im Laufe dieser Untersuchung beispielhaft erwähnten historischen Versuchungen auf. Es sind meist finanzielle oder sexuelle Verlockungen und Angebote, die den Menschen in die Falle tappen lassen. Siehe dazu Kap 2.8.

³⁴ In diesem Zusammenhang sei auf die sogenannte Trickster-Figur verwiesen, siehe dazu Kap. 2.5.

³⁵ Der Werkzeuggebrauch galt lange als ein wesentlich unterscheidendes Kriterium zwischen Mensch und Tier angesehen, inzwischen widerlegen zahlreiche Beobachtungen diese These.

³⁶ Nietzsche 1873, 1. Der Text findet sich auch in ‚Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden‘, München, 2005.

³⁷ Nietzsche 1873, 1. Peter von Matt geht in seinem Buch über die Intrige als klassisches dramatisches Element dezidiert auf Nietzsche und dessen bis in die Gegenwart wirksame Kritik der Intrige als Symbol und Auslöser für den Zerfall des Tragischen ein. Siehe Matt 2006.

todbringender Hinterlist. [...] Denn was lebt, ist von Natur aus nicht hilfreich, Kuppeldienste werden nur geleistet im Gefolge einer Verlockung, einer Bestechung, einer Falle, einer List.³⁸ Und diese grundlegende, evolutionäre Überlebensstrategie – die Täuschung³⁹ – wurde schon früh von Menschen auch gegenüber ihren Artgenossen angewendet, so dass bis heute eine „große Spannweite von assoziativen Neben- und Hintergedanken zum Fallen-Komplex und dessen ambiger Begrifflichkeit zwischen Verführung und Tod, List und Verblendung“⁴⁰ besteht.

Die Falle wird von vielen Wissenschaftlern als die ursprünglichste Form der Jagd angesehen, welche ihrem Mythos zufolge der Motor der menschlichen Zivilisation ist.⁴¹ In diesem Sinne betont Sigrid Schwenk, dass „die Anfänge der Kultur – Sprache, Malerei, Religion, Musik – im Umfeld der Jagd entstanden sind.“⁴² Dass die entgegen der hier nur angedeuteten kulturhistorischen Bedeutung bisher kaum

³⁸ Matt 2002, S. 7. In diesem Sinne werden hier nur einige wenige Beispiele für ‚Lug und Trug‘ in der Natur genannt: Ein Schimpanse, der beobachtet, wie ein Pfleger einen Apfel vergräbt, spielt gegenüber seinen Artgenossen den Unwissenden, bis er den Apfel allein erbeuten kann. Hähne locken Hennen mit einem Futterruf, obwohl weit und breit kein Körnchen zu finden ist. Schwebfliegen tarnen sich als giftige Wespen, um sich vor Feinden zu schützen. Bei einer Spezies von Leuchtkäfern leben die Weibchen räuberisch, sie imitieren das Blinken anderer Käferarten und locken so deren Freier an, um sie zu verspeisen.

³⁹ Peter von Matt verwendet in seiner Untersuchung die naturwissenschaftlichen Begriffe Simulation und Dissimulation, auf die in der späteren Analyse detaillierter eingegangen wird.

⁴⁰ Wechsler 1998, S. 37.

⁴¹ Doch „stattdessen richtet sich das Augenmerk der Forschung zusehends auf die bereits schon sehr frühe Instrumentalisierung der Jagd auf der magisch-religiösen Ebene. Da Magie und Animismus dort, wo Menschen aufeinander trafen und sich zu vergesellschaften begannen, eine rückblickend nicht wegzudenkende Grundlage jener Prozesse bildeten, nahm auch hier die In-Dienst-Stellung der Jagd für jenseits ihrer eigentlichen Funktion zu liegenden kommenden Ziele ihren Ausgangspunkt. Die wilden Tiere und die Jagd auf sie wurden von bloßer Subsistenz zu einem Fixpunkt von Magie und Religion. Erst wesentlich später wurde sie dann im Zuge des Prozesses der Zivilisierung auch für herrschaftspolitische Zwecke unentbehrlich. Dabei half ihr die jahrtausende alte Rekurrerung auf mythische und magische Fixpunkte, die – oft entgegen ihrem Sinn – als reale Jagdhandlungen der Herrscher missverstanden oder falsch interpretiert wurden.“ Maylein 2006, S. 63. Die Dissertation des Soziologen Kurt Maylein (Die Jagd - Funktion und Raum, Konstanz, 2006) entmystifiziert die Jagd auf vorbildliche, auf einem breiten wissenschaftlichen Fundament ruhende Weise und macht zugleich bis heute wirksame Vorurteile gegenüber der Jagd und deren Folgen deutlich.

⁴² Schwenk 2002, S. 15f.

Thema einer über das einzelne Objekt hinausreichenden kultur- oder kunsthistorischen Untersuchung war, scheint auch der – von romantischen Bestrebungen, politischen Demonstrationen und Instrumentalisierungen abgesehen – bereits im Neolithikum einsetzenden Marginalisierung der Jagd als grundlegende Wirtschaftsform des Menschen geschuldet zu sein.

Die Jagd wurde aufgrund der im Verhältnis zu ihr effektiveren Nahrungsmittelproduktion mittels Ackerbau und Viehzucht zu einer abgesehen von der Schutzjagd⁴³ nicht mehr überlebensnotwendigen Tätigkeit.⁴⁴ Sie entwickelte sich daher bereits sehr früh – zu Beginn der menschlichen Zivilisation – zu einer symbolischen, rituellen Handlung, deren Spuren unter anderen die seit rund einem Jahrhundert intensiv erforschten, prähistorischen Höhlenmalereien sind. Dieser Funktionswandel führte zu der auf den ersten Eindruck paradox erscheinenden Situation, dass just in dem Moment, in dem die frühen Jäger- und Sammlergruppen nicht mehr ‚existentiell‘ auf die Jagd angewiesen waren, die Anzahl der Tierfiguren und Höhlenmalereien zunahm.⁴⁵

⁴³ Schon unter den Karolingern wurden Klagen der Bevölkerung über hohe Wildschäden laut. Riesenthal 1916, S. 274.

⁴⁴ Unter dem Aspekt dieses Rationalisierungsdrucks gewinnt die Fallenjagd in gewisser Weise einen Vorteil, da sie im Verhältnis zur aktiven Jagd auf wilde Tiere einerseits relativ wenig Zeit des Jägers beansprucht und andererseits auch ein geringeres Verletzungsrisiko birgt.

⁴⁵ „Zunächst einmal war die Jagd [...] grundsätzlich mit großen Gefahren für Leib und Leben verbunden; ihr Erfolg neben Geschick hauptsächlich Fortunas Willen unterworfen und regelmäßig mit einem hohen Energieverbrauch behaftet. Energie, die allein durch Nahrungsaufnahme gewonnen werden konnte, war von existenzieller Bedeutung, insbesondere unter den Bedingungen der Eiszeiten. Ihr Einsatz musste im Verhältnis zum Ertrag stehen. [...] Der häufige Misserfolg der Jagd in Verbindung mit ihrer relativen Entbehrlichkeit für die tägliche Ernährung machte sie zu einem überwiegend unwirtschaftlichen Tun. [...] Untermauert werden kann dieser bisher in der Literatur regelmäßig anders lautende Zusammenhang durch eine einfache Feststellung. Gerade in den Zeiten, in denen die Menschen erste feste Siedlungen gründeten, die Anzahl der Clanmitglieder stieg, Kooperation und Arbeitsteilung erstmals perfektioniert werden konnten, hat das Kunst- und Kulturschaffen der Menschen, messbar in der Quantität der Felszeichnungen, der Herstellung von Figurinen und rituellen Gegenständen, einen deutlichen Sprung erfahren. Rituelle Bedürfnisse, die in einem engen Zusammenhang mit den Absichten der Felszeichnungen und der Figurinen stehen, so die Vermutung, stiegen mit der letzten Eiszeit und den mit ihr verbundenen harten Lebensbedingungen offenbar deutlich an. Auffallend in diesem Kontext ist, dass zeitlich vor dem Zusammenrücken der Menschen und vor den Prozessen der Arbeitsteilung in Gesellschaften, in denen alle

Der Soziologe Klaus Maylein fokussiert den zivilisatorischen Prozess der Entwicklung von Funktion und Raum der Jagd (in Deutschland) wie folgt: „Die Funktion der Jagd und die Ausprägung der jeweiligen Gesellschaftsform [...] hängen eng zusammen. Es muss die Jagd ihres Mythos entkleidet werden, um ihre Funktionen analysieren zu können. Erst dadurch wird man in die Lage versetzt, die im Verlauf des Zivilisationsprozesses unter jeweils differierenden politischen und gesellschaftlichen Systemen unterschiedlichen Inhalte und unterschiedlichen Funktionen der Jagd zu analysieren. Die Jagd beschreitet historisch den Weg von der Subsistenz der frühen Jäger- und Sammlersozietäten [...] zur relativen Unbedeutsamkeit im republikanischen Rom, weiter zum Mittel der Repräsentation und Demonstration herrschaftlicher Tüchtigkeit oder Virtus im Rom der Cäsaren. Von dort entwickelte sich die Jagd zum faktischen und brutalen Machtmittel im ausgehenden Mittelalter und der frühen Neuzeit und zur distinktiven Beschäftigung einer müßigen Klasse in der aufkommenden bürgerlichen Welt.⁴⁶ [...] Daran anschließend wurde die Jagd zum erhabenen Waidwerk mit hegerischen Pflichten nach Kriterien der Zuchtauswahl im Dritten Reich, während sie in der Übergangszeit zwischen 1945 und etwa den 1970er Jahren zu einem romantischen Intermezzo verkam.“⁴⁷

Die aktive Jagd – im Gegensatz zur passiven Jagd mit der Falle – hatte also schon lange vor der Antike begonnen, eine zunehmend symbolische Funktion zu erfüllen. In diesem Sinne deuten bereits die Motive der pharaonischen Jagd im al-

Mitglieder eines (kleineren) Clans sammeln oder jagen mussten, eine solche Häufigkeit von Artefakten nicht anzutreffen ist.“ Maylein 2006, S. 117. Letzteres erscheint nur folgerichtig, da für nomadisierende Gruppen Herstellung und Besitz von Objekten, die keinen praktischen Gebrauchswert haben, kaum von Vorteil sind.

⁴⁶ Die beiden Funktionen – die rational-wirtschaftliche im Sinne der Schutzjagd und die symbolischeremonielle im Sinne der Machtdemonstrations- und Lustjagd – der Jagd in der späten Neuzeit spiegeln sich in einer Passage in Flemmings Jagdbuch von 1724, die der notwendigen Vermeidung von Wildschäden gewidmet ist: „Es müssen die Landes-Fürsten das Wild nicht in so großer Menge heegen, damit den armen Unterthanen nicht an ihrem Feldbau Nachtheil widerfahre, und sie hierdurch untüchtig werden [...]. Diesemnach thun sie wohl, wenn sie an den Orten, wo es sich sonderlich in großer Menge aufhält, entweder fleißige Jagen halten, oder es sonst wegschießen.“ Flemming 1724, Bd. I, S. 7.

⁴⁷ Maylein 2006, S. 50.

ten ägyptischen Reich aufgrund der Unstimmigkeiten der Quellen und ihrer Interpretationen auf eine eher symbolische als reale Jagdhandlung hin.⁴⁸

Auch die zahlreichen Darstellungen von antiken griechischen Helden und mittelalterlichen oder neuzeitlichen Regenten, die – abgesehen von wenigen Fällen, bei denen eine individuelle Vorliebe für die Jagd das ausschlaggebende Motiv gewesen sein mag⁴⁹ – durch ihre reale oder oft auch nur symbolische Jagd⁵⁰ ihren

⁴⁸ „Hartwig Altenmüller sieht in der ständigen Wiederholung der Themen im Bildaufbau jagdlicher Reliefs über Jahrhunderte hinweg die Möglichkeit gegeben, dass den Jagdbildern mehr rituelle als reale Bedeutung zuzumessen sei. Da sich die jagdlichen Themen königlicher Grabkammern selbst im Detail mit denjenigen, die in den Beisetzungsräumen der Beamtenschicht gefunden wurden, deckten, bleibt eine magische Bedeutung der 'Jagdbilder' für die soziale Ordnung der alten Ägypter nicht von der Hand zu weisen. Die Jagd der Pharaonen gehörte nach Konvention und Sitte zu denjenigen Unternehmungen, die in einem wesentlich rituellen Sinne zur Sicherung der Ordnung in der Welt beitrugen [...]. Die magische Bedeutung des Bildes und der Glaube an die rituelle Kraft der Darstellung veranlasste die Ägypter, an der einmal verfestigten Bildform festzuhalten.“ Maylein 2006, S. 123 (Altenmüller 1967, S. 24f.) „Da die bildlich überlieferte Tötung eines Löwen oder eines anderen großen Raubtieres offensichtlich Ruhm und Ansehen bereits bei den Pharaonen und den assyrischen Königen (siehe Abb. 4) mehrte, musste dies bei den aristokratischen Jägern nach dem Willen der Jagdhistoriker auch so gewesen sein.“ Maylein 2006, S. 55. Einige wenige profane Fallenjagddarstellungen aus dem Neuen Ägyptischen Reich (1580 - 1100 v. Chr.) erwähnt Luise Klebs (Klebs 1934). Es handelt sich jedoch um Szenen des Vogelfangs mit Netzen, abgesehen von einem nicht sicher als Klappfalle identifizierten Gegenstand auf dem Mast eines Fischerschiffes (siehe Abb. 5).

⁴⁹ Der fränkische König Heinrich I. (876 - 936) kann hierfür als Beispiel dienen, da er die Jagd und besonders den Vogelfang liebte. Die Beinamen der Vogler und der Finkler gehen auf die Legende zurück, er sei beim Vogelfang an einem Vogelherd gewesen, als ihm die Reichsinsignien übergeben wurden. Auch die bereits in der spätantike bekannte List des Vogelfängers dürfte ein Grund für die Legende sein.

⁵⁰ „Vielmehr als die reale Jagdausübung war [...] es das Symbol (die symbolische Jagdhandlung), welches den Herrscher des Altertums erhöhte bzw. die Ordnung innerhalb der mythischen Weltvorstellung wiederherstellte. Auffallend ist, dass selbst jene Jagdhandlung, ob real oder symbolisch, nicht in allen Kulturkreisen und in derselben Epoche in jener Intensität zu finden ist. Als bestes Beispiel können hier die Römer gelten. Warum ausgerechnet die 'Herren der Welt' der realen Jagd kaum eine Bedeutung zugemessen haben – mit Ausnahme der Löwenjagdsymbolik der römischen Jagdsarkophagen [die wiederum interessante Parallelen zu den sumerischen Löwenkampfsiegeln bilden, Anmerkung des Autors] – wird im Rahmen der vorliegenden Arbeit leider nicht erschöpfend genug analysiert werden können.“ Maylein 2006, S. 56. Die Bedeutung der Jagd auf den Hirsch und deren Symbolik lässt sich neben seiner schieren körperlichen Größe wohl auf die Rolle des

Mut und ihre gesellschaftliche Stellung verdeutlichten und zugleich demonstrieren, stehen in dieser Tradition.⁵¹ Nur die römische Republik bildet aufgrund der verhältnismäßig geringen Anzahl heroischer Jagdmotive eine gewisse Ausnahme.⁵² Der Typus der ‚repräsentativ-mythologischen‘ Jagddarstellungen ist in allen Kunstgattungen zahlreich vertreten und wissenschaftlich untersucht worden.⁵³

Da Helden und Regenten ihre Macht metaphorisch in idealer wie traditioneller Weise im offenen Zweikampf gegenüber dem wilden Tier demonstrieren können, verwundert es kaum, dass die passive Jagd mit der Falle im Kontext der repräsentativen Jagd bis ins hohe Mittelalter kaum visuelle Spuren in der Kunst hinterlassen hat.⁵⁴ Erst die Blüte der Jagdliteratur⁵⁵ im fünfzehnten Jahrhundert bringt

Tiers in der Mythologie zurückführen: Die altnordische Göttersage berichtet von Hirschen, die sich an der Weltesche weiden und der König der Goten fuhr einen mit Hirschen bespannten Wagen. Auch die rein formalen Parallelen zwischen dem Hirschgeweih und der Krone als Symbol der Macht dürften von Bedeutung sein. Das Christentum berichtet in der Legende des Eustachius (der spätere heilige Hubertus, der Schutzpatron der Jäger) von einem heiligen Hirsch.

⁵¹ Folgt man dem Gedanken Hartwig Altenmüllers, demzufolge die Jagd der Pharaonen im Sinne einer rituellen Handlung zur Sicherung der Ordnung in der Welt beitrug, ergibt sich auch eine interessante Parallele zu griechischen Jagdszenen. In der griechischen Mythologie findet sich häufig die folgende Handlungsstruktur: Ein König ruft Heroen um Hilfe, sie sollen Ungetier töten, dass Felder verwüstet, Viehherden dezimiert und das Volk bedroht – also die Ordnung des Reiches bedroht. Beispielhaft hierfür ist der kalydonische Eber oder der gefräßige Löwe im Reich des Königs Thespias, den Herakles während seiner ersten Raubtierjagd bezwingt. Diese Handlungsstruktur zeigt sich auch in den Sagen und Märchen des europäischen Mittelalters und findet in der Figur des heiligen Drachentöters Georg ein christliches Pendant zu den antiken Heroen.

⁵² „Umso mehr verwundert den Betrachter die Renaissance der Jagd im mittelalterlichen Europa, wogegen sie in den Jahrhunderten vor Karl dem Großen – insbesondere bei den Römern – keinerlei wesentliche Rolle spielte.“ Maylein 2006, S. 53.

⁵³ Beispielhaft hierfür können die Untersuchungen von Jochen Fornasier (Jagddarstellungen des 6. - 4. Jhs. v. Chr.) sowie Wolfram Martini (Die Jagd der Eliten – Von der Antike bis in die frühe Neuzeit) genannt werden (siehe Fornasier 2001 bzw. Martini 2000).

⁵⁴ Auch im antiken Ägypten gab es diese Trennung. Szenen des Vogelfang und der Fallenjagd sind Szenen des Volkes, so Luise Klebs, der Herrscher benutzt – zumindest in der bildlichen Überlieferung – nie ein Lasso, es ist ein ‚Untertanenwerkzeug‘. Klebs 1934, S. 76 Das diese Zuordnungen jedoch einem historischen Wandel unterliegen, zeigen ägyptische Reliefs und Malereien mit Szenen der Jagd mit dem Wurfwort oder die Nilpferdjagd, welche je nach Epoche nicht oder nur exklusiv von der Herrschaftsklasse betrieben wurde. Klebs 1934, S. 79.

zahlreiche Berichte und Illustrationen über den Fallenfang mit sich.⁵⁶ Inzwischen hatte sich die Jagd „zum Inbegriff des sich nur einem Herrscher geziemenden Vergnügens“⁵⁷ in der vermeintlichen Tradition der Pharaonen, antiken Könige und Kaiser und somit auch des mittelalterlichen Adels entwickelt.⁵⁸ Doch der Schwerpunkt dieser in der Jagdliteratur illustrierten und somit dokumentierten Jagdformen liegt auch hier auf den traditionellen oder zeitgenössisch variierten Jagdtechniken⁵⁹ und -formen wie etwa der Hetz- und Treibjagd, wobei zahlreiche Helfer den

⁵⁵ Das Jagdbuch (Gaston 2001 bzw. Ms. fr. 616 Bibliothèque Nationale; Paris) des Gaston Phébus, Graf von Foix und Vicomte de Béarn, gilt als eine der bedeutendsten Handschriften des Mittelalters, da die Tätigkeiten und Jagdszenen sowie die Landschaftsdarstellungen bis ins Detail naturgetreu ausgeführt wurden. Es wurde um 1387 - 1390 geschrieben und zwischen 1405 und 1410 illuminiert. Das Buch des erfahrenen Jägers war bereits kurz nach seinem Erscheinen sehr beliebt und seine Popularität reichte über die Grenzen Frankreichs hinaus.

⁵⁶ Siehe Abb. 6 und 7.

⁵⁷ Maylein 2006, S. 55.

⁵⁸ „Das Jagen selbst wurde zur Waffenschlächtere. Man veranstaltete auch bei besonderen Gelegenheiten Kampfjagden, bei denen Löwen, Tiger, Panther usw. eine blutige Rolle spielten, und solche furchtbaren Metzereien wurden als Feste betrachtet, würdig eine fürstliche Hochzeit zu verschönern.“ Riesenthal 1916, S. 278.

⁵⁹ Im Laufe der Entwicklung der sogenannten Höfischen Jagd bis zum achtzehnten Jahrhundert entwickelten sich neben dem massenhaften Schau- und Späßschießen des Wildes (siehe Abb. 8) zunehmend auch immer mehr ausschließlich an heiterem Zeitvertrieb orientierte Formen wie das Fuchsprellen (siehe Abb. 9 und 10). Zuvor in Fallen gefangene Füchse wurden auf von Stoffbahnen eingezäunte Spielflächen so freigelassen, das sie zwischen den sich paarweise gegenüber stehenden Vertretern der höfischen Gesellschaft hindurch laufen mussten. Durch das schnelle Straffen von Stoffbahnen oder speziellen Netz- oder Seilkonstruktionen, die auf dem Boden liegend den Fluchtweg der Tiere bedecken, werden die Füchse in die Luft geschleudert. Flemming gibt in seinen ausführlichen Beschreibungen zur Vorbereitung und Durchführung eines standesgemäßen Fuchsprellens detaillierte, von Erfahrung zeugende Tipps an den Leser und potentiellen Veranstalter (denn wer hätte sich sonst ein so kostbares und umfangreiches Buch leisten können). So rät er, zur Belustigung der Gesellschaft auch mal Frischlinge auf der Spielfläche frei zu lassen. „Diese machen sodenn bey den Damen unter ihrer langen Kleidung einen unbeschreiblichen Rumor“ schreibt Krünitz in seiner Encyclopädie (Krünitz 1773, S. 403). Um das Leben der Füchse etwas zu schonen und den Spielspaß zu verlängern, sollte man den Boden der Spielfläche mit Stroh oder ähnlich federnden Pflanzenmaterial auslegen, so dass sich die Tiere nicht so schnell das Genick brechen. Wie populär diese Art von Jagdvergnügen war, zeigt der folgende Eintrag: „Das Fuchsprellen [...] nennet man, wenn die Füchse mit einem starken Tuche, welches die Prelle genannt wird, oder mit langen, von zwey oder mehrern Personen gehaltenen Netzen, (welche daher Prellnetze heißen) darüber sie weg passiren müssen, in die Höhe geschnell (geschupft), und einige El-

meist berittenen Herrschaften das Wild entgegentreiben.⁶⁰ Die Fallenstellerei und die Falle selbst taucht in solchen Jagdszenen nur am Rande auf, abgesehen von der Vogeljagd, die sich traditionell zahlreicher Fallen und fallenähnlicher Fangeinrichtungen⁶¹ bedient. Um diese Lücke in der visuellen Dokumentation überbrücken zu können, werden in den folgenden Kapiteln im Sinne der Hermeneutik immer wieder schriftliche und mündlich überlieferte Quellen hinzugezogen.

len hoch in die Luft geschleudert werden, dergleichen Art von Jagdglückbarkeit insonderheit an großer Herren Höfen, bey verschiedenen Solennitäten, üblich ist.“ Krünitz 1773, S. 403. Die Popularität und Präsenz dieser kulturgeschichtlich recht jungen Erscheinungsform von Jagddekadenz spiegelt sich noch in unserer Sprache wider. Schon Krünitz berichtet in seinen Text neben der figurlichen Bedeutung des Verbes prellen von der metaphorischen: „mit List anführen, hintergehen, doch nur im gemeinen Leben, wo die Bedeutung ohne Zweifel von den Universitäten herkommt, wo die neuen Ankömmlinge Fuchse heißen, von welchen die Figur allem Ansehen nach auch entlehnt ist, weil beyde Arten des Prellens einen unvermutheten Nachtheil gewähren, [...] unter einem scheinbaren Vorwande um das Geld bringen, [...] und in noch weiterem Verstande, seine Erwartung, seine Hoffnung vereiteln.“ Krünitz 1773, S. 403. Die Tradition des akademischen ‚Fuchse prellen‘ gerät wie die ursprüngliche Bedeutung als neuzeitliches Jagdvergnügen zunehmend in Vergessenheit. Die mit dem Wort verbundene Arg- oder Hinterlist bleibt jedoch erhalten: Statt des Tieres wird nun ‚die Zeche oder der Wirt geprellt,‘ d. h. Konsumationskosten werden nicht beglichen.

⁶⁰ „Allerdings musste bereits im ausgehenden Mittelalter nicht mehr unbedingt der Herrscher selbst eifriger Jäger sein. Der Herrscher musste vielmehr darauf bedacht sein, die Jagd in seiner Hand zu haben, sie zu kontrollieren, zu organisieren, zu verwalten, um so über entsprechende Einrichtungen die Untertanen einerseits von der aktiven Jagdhandlung ausschließen und andererseits über Frondienste einbinden (Exklusion–Inklusion) zu können. Die Organisation und Verwaltung der Jagd als Mittel der Raumkonstruktion und Durchsetzung der Ordnungsvorstellungen war im Grunde für die Herrschaft wichtiger als die eigene Jagdausübung, da hier über Inklusion und Exklusion der Bevölkerung unmittelbare Herrschaft und Kontrolle ausgeübt werden konnte.“ Maylein 2006, S. 68.

⁶¹ Auch die Klassifikation der Fallen ist ein nicht nur in der Jagdwissenschaft nur selten behandeltes Thema. Als Quellen standen dem Autor dieser Arbeit vor allem die Werke namhafter Ethnologen wie den bereits erwähnten Julius Lips (Lips 1927 und Lips 1951) und die etwas erweiterte Systematik Walter Hirschbergs (Hirschberg 1966) zur Verfügung. Auskünften ethnologischer Institute und deren Literaturverzeichnissen zufolge gelten beide bis heute noch als Standardwerke. Schon Kurt Lindner, dessen Ziel eine umfassende Darstellung der ‚Deutschen‘ Jagdkultur zu schreiben aufgrund des Zweiten Weltkriegs mit dem zweiten Band über die Jagd im frühen Mittelalter leider endete, beklagt das Nicht-vorhanden-sein einer gültigen Klassifikation. Er orientiert sich, abgesehen von Netzen, jedoch überwiegend an Lips und ergänzt oder korrigiert, wenn es ihm nötig erscheint. Siehe Lindner 1940, S. 292f. In diesem Sinne fügte auch der Autor dieser Arbeit Kloben in die Kategorie der Fanggeräte ein. Siehe dazu Kap. 2.3.

Zwei Illustrationen aus Johann Flemmings Jagdbuch ‚Der vollkommene Teutsche Jäger‘ aus dem frühen achtzehnten Jahrhundert veranschaulichen dies deutlich. Dargestellt sind zwei Szenen aus Treibjagden auf Wölfe und Füchse, die großflächig das finale Schießen und Erschlagen der in die Enge getriebenen Tiere dokumentieren. Erst auf den zweiten Blick offenbaren sich dem aufmerksamen Betrachter am Rande auch Fallen, in welche dem Jagdtreiben nur scheinbar entkommene Tiere geraten sind.⁶² Tafel XXIV zeigt das Ende einer Treibjagd auf Wölfe, die durch einen von Lappen begrenzten Korridor auf ein Netz zugetrieben worden sind. Im oberen linken Feld der Tafel liegen bereits drei zur Strecke gebrachte Tiere, während die restlichen in die Enge getrieben wurden und in Kürze erschossen oder erschlagen werden. Unten rechts, unscheinbar im schattigen Bereich außerhalb der Lappen findet sich ein Tier, dessen Kopf und linker Vorderlauf in einer halbkreisförmigen Torsionsschlagfalle steckt. Die Falle ist mit einem Seil zusätzlich fixiert, so dass das Tier nicht mehr fliehen kann.⁶³

Die beiden hier nur angedeuteten kulturellen Entwicklungen – einerseits der bereits im Neolithikum einsetzende Bedeutungsverlust der zuvor existenznotwendigen Wirtschaftsform Jagd, welcher in einer dominierenden, kulturellen Funktion der Jagd als symbolisch-rituelle Handlung mündete, und andererseits die im europäischen Mittelalter einsetzende Renaissance der Jagd als faktische und symbolische Machtdemonstration⁶⁴ zugleich – erklären die im Verhältnis zur realen Be-

⁶² Siehe Abb. 11 - 14.

⁶³ Die Szene erscheint ebenso wie der am oberen Rand in eine Fallgrube mit schwenkbarer Plattform stürzende Wolf auf Tafel XXV unrealistisch. Es ist unwahrscheinlich, dass die äußerst scheuen und vorsichtigen Raubtiere auf die Reize einer beköderten Gruben- oder Torsionsschlagfalle reagieren würden, die so nahe am Geschehen der Treibjagd angesiedelt ist. Die Absicht dieser Szenen liegt wohl eher darin begründet, dass auf die Notwendigkeit von Fallen neben der Treibjagd hingewiesen werden soll, da in der Regel niemals alle Tiere erfolgreich in die tödliche Sackgasse getrieben werden können. Einige ‚gehen immer durch die Lappen‘ und müssen daher mit beköderten Fallen gefangen werden.

⁶⁴ Maylein betont die realpolitische Machtfunktion der Jagd: „Das Motiv für die Jagd [...] war in den überwiegenden Fällen nicht die genetische Prädisposition, nicht das Vergnügen, nicht die Zerstreung und auch nicht die Kraft und Magie des Symbols, wie es (teilweise) noch in der Antike der Fall war, sondern die Raum(be)handlung, die Beherrschung des politischen und ökonomischen Einflussbereiches, seiner Bewohner und seines Raumes. Die Symbolträchtigkeit der Jagd, ihr "Erinnerungswert", kam dem Herrscher dabei nur allzu oft zugute.“ Maylein 2006, S. 58.

deutung relativ geringe Präsenz der Falle in den Künsten der europäischen Kultur bis in die Neuzeit.⁶⁵

Die im sechzehnten Jahrhundert einsetzende Häufung von Fallendarstellungen lässt sich auf die von Maylein beschriebene, neuzeitliche Entwicklung der Jagd „zur distinktiven Beschäftigung einer müßigen Klasse“⁶⁶ zurückführen. Besonders im deutschsprachigen Mitteleuropa, eine in viele Fürstentümer zersplitterte Kulturlandschaft, spiegelt sie die gestiegene Nachfrage nach standesgemäßer, illustrierter Jagdliteratur wider. Die Jagd war inzwischen zu einem „wesentlichen Bestandteil der politischen Praxis“⁶⁷ zeitgenössischer Herrschaft geworden.⁶⁸ Aufgrund

⁶⁵ Es darf nicht unterschätzt werden, dass die effektive und mit einfachen Mitteln betriebene Fallenjagd der breiten Bevölkerung eine Gelegenheit bot, das Nahrungsangebot zu erweitern. Bis in die frühe Neuzeit lebten etwa 20% als Vaganten, die kaum Ackerbau betreiben konnten und daher sporadisch Tiere jagen mussten. Auch reisende Hofgesellschaften sorgten für einen hohen Fleischbedarf. Der meist mit Fallen oder fallenähnlichen Hilfsmitteln wie Netze betriebene Vogelfang hat eine Sonderrolle und eignet sich besonders gut, um die bis ins zwanzigste Jahrhundert auch in Europa weit verbreitete Jagd mit der Falle zu belegen. Bis zu den ersten Naturschutzverordnungen [laut Mehlaul 1929] wurden Vögel in Deutschland für den Verkauf als Singvögel oder Feinkost gefangen. Mehlaul betont, dass „der Vogelfang [...] fast bis in unsere Tage ausgeübt wurde“ und weist auf eine Studie von 1936 (Mehlaul 1976, S. 16). Harry Frank berichtet vom Goldregenvogelfang in Holland, den noch im Jahre 1942-43 271 Vogelfänger betrieben und bis zu 80.000 Tiere fingen (Frank 1971, S. 83). Auch Klebs betont, „der Wachtelfang geht noch heute [1930er Jahre] so vor sich wie im alten Ägypten“ (Klebs 1934, S. 83). Ein ähnliches Phänomen findet sich heute in Nordafrika. Über den Jahrtausende zurückreichenden Vogelfang in Tunesien wird an anderer Stelle (Kap. 2.2.1) berichtet.

⁶⁶ Maylein 2006, S. 50.

⁶⁷ „So fand gerade zwischen dem frühen Mittelalter und der Neuzeit ein Paradigmenwechsel innerhalb der Jagdfunktionalisierung statt, innerhalb dieser Arbeit dargestellt am Beispiel Karls des Großen einerseits und den Territorialherrschaften andererseits, der den Umbruch von der in altiranischen und germanischen Wurzeln beheimateten Legitimation eines Herrschers mit Hilfe der Jagd zur politischen Praxis des Fürsten, losgelöst von jedweder Fürstenspiegeltradition, beschreibt. Umso erstaunlicher ist die historische Ignoranz dieses Umbruches, weil es gerade Machiavelli war, der die Jagd als wesentlichen Bestandteil der politischen Praxis eines Herrschers (vertikaler Raum und vertikale Ebene der Jagd = aristokratische Struktur) zu Beginn des 16. Jahrhunderts bezeichnete.“ Maylein 2006, S. 55.

⁶⁸ Maylein betont beide Dimensionen der herrschaftlichen Jagd – den symbolischen Kampf gegen das Böse bzw. für die Ordnung der Welt sowie die Demonstration und Ausübung politischer Macht – und kritisiert die gängigen jagdhistorischen Interpretationen. „Die Tatsache, dass es sich bei den

dieser zweiten Blüte der Jagdliteratur wurde auch das Fallenstellen wie zuvor bereits in den mittelalterlichen Manuskripten jedoch nur unter dem Aspekt einer notwendigen, aber keinesfalls standesgemäßen Tätigkeit berücksichtigt und entsprechend dokumentiert.

Neben diesem ‚realpolitischen‘ Bedeutungszuwachs der Jagd als Machtmittel ist darüber hinaus vor allem die Sinnbildkunst, die dank des Buchdrucks eine im Vergleich zur elitären Klasse der ‚Jagdliteraturkonsumenten‘ viel größere gesellschaftliche Gruppe erreichte und sich vom sechzehnten bis achtzehnten Jahrhundert als besonders populäre Kunstform in ganz Europa etablierte, für das nun häufigere Erscheinen von Fallen und fallenähnlichen Geräten in der Kunst der Neuzeit verantwortlich. Doch im Gegensatz zu den Fallendarstellungen in der Jagdliteratur handelt es sich bei den Fallen der Emblemata um reine Sinnbilder. Wie bereits angesichts der Entwicklung der Jagdmotive in der prähistorischen Höhlenmalerei ergibt sich daraus eine auf den ersten Eindruck paradoxe Situation: Das vermehrte Erscheinen von Fallen in der Kunst der Neuzeit spiegelt nicht eine gestiegene Bedeutung der realen Fallenjagd in der Gesellschaft, sondern die der sinnbildlichen Funktion des Motivs wider. Die Falle steht in biblischer Tradition für das Böse, die Versuchung und deren Allgegenwärtigkeit und eignet sich daher besonders gut für die Verwendung im moralischen Kontext der Emblemata und tritt in diesem Zusammenhang vermehrt auf.

Wie anhand dieser einführenden Bemerkungen deutlich wurde, müssen die Fallenmotive als Bestandteil der Jagd zunächst stets vor dem Hintergrund ihres spezifischen, jagdhistorischen Kontext betrachtet werden, um ihrer Bedeutung gerecht werden zu können.⁶⁹ Darüber hinaus muss bei der Interpretationen der Darstellun-

altorientalischen und antiken Hochkulturen um eben solche, nämlich hoch entwickelte und bereits deutlich differenzierte Kulturen handelte, wurde im Vergleich zur mittelalterlichen Jagd in der feudalen Gesellschaftsordnung missachtet. [...] Die Kultur des Abendlandes hat sich im Vergleich zu den genannten orientalischen Beispielen nahezu anderthalb Jahrtausende im Kreis gedreht.“ Maylein 2006, S. 55.

⁶⁹ Man darf aufgrund der erwähnten repräsentativen, gesellschaftspolitischen Dimension der Jagdbilder jedoch nicht vorschnell den Schluss ziehen, die Fallenjagd hätte keinen oder nur einen geringen Anteil an der tatsächlichen Jagd in der jeweiligen Epoche.

gen stets zwischen den beiden kulturellen Funktionen – Fanggerät und Symbol – der Falle unterschieden werden.

Um der Bedeutung der Fallenstellerei als eine der ursprünglichsten Technik- und Strategieformen innerhalb der Kulturgeschichte gerecht zu werden, muss im Folgenden neben den grundlegenden Strategien und Techniken der Jagd anhand kurzer etymologischer Exkurse auch auf die sprachlichen Spuren dieser Tradition hingewiesen werden. Die Allgegenwärtigkeit und Ambivalenz des Prinzips ‚Falle‘ zeigt sich besonders deutlich in zahlreichen Redewendungen der deutschen Sprache, welche (im Sinne ihrer Funktion als kulturelles Gedächtnis) die verschiedensten Entwicklungen und Bedeutungsdimensionen des Fallenstellens bildhaft dokumentieren.

Der in Kapitel 2.3 folgende Überblick und die Beschreibung der grundlegenden Formen und Typen von Fallen und Fanggeräten dient zunächst dem Verständnis jener und bildet in diesem Sinne die wesentliche Grundlage für das Erkennen der Objekte. Darüber hinaus unterstützt das Kapitel einerseits die eingangs bereits erwähnte These der ‚Omnipräsenz des Sujets‘ in verschiedenen Kulturen und zeigt zugleich die Ähnlichkeit der von ihnen entwickelten Typen. Andererseits zielt das Kapitel durch die Verwendung von historischem Bildmaterial darauf ab, die aus der Konzentration auf außereuropäische Kulturen resultierende Lücke in der Dokumentation der europäischen Fallenstellerei und Fangjagd zu schließen. Diese Ergänzung und der so ermöglichte Vergleich von den in der Regel aus ethnologischer Fachliteratur stammenden Abbildungen mit Fallenabbildungen in Kunstwerken ist auch für die abschließende Analyse des Motivs in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts hilfreich.

2.1 Ur- und Frühgeschichte – Fallen in den Bildnissen der prähistorischen Archäologie

„Es gibt keinen Stamm auf Erden, der nicht zum mindesten die Kenntnis einiger Fallentypen besäße. Selbst die ethnologisch ältesten Kulturen verstehen die Kunst des Fallenbaus. Wie die Funde aus der Eiszeit zeigen, haben auch jene Menschen schon die Konstruktion von Tierfallen beherrscht, und einige der von ihnen benutzten Modelle lassen sich noch heute erkennen und identifizieren.“⁷⁰

Julius Lips

Als Höhlenmalerei oder Felskunst werden heute bildliche oder grafische Darstellungen an den Wänden von Höhlen oder Felsüberhängen aus prähistorischer Zeit bezeichnet. Diese bildhaften Spuren des Lebens unserer Vorfahren aus der Ur- und Frühgeschichte sind vermehrt am Ende des achtzehnten und in großer Anzahl im neunzehnten Jahrhundert entdeckt worden.⁷¹ Doch die damals noch recht junge wissenschaftliche Disziplin der prähistorischen Archäologie brauchte einige Jahre, um diese spektakulären Funde als authentisch beweisen zu können. Zu groß waren zunächst die Zweifel an der Echtheit der Zeugnisse und heute gebräuchliche Mittel wie die sogenannte C¹⁴-Methode zur Altersbestimmung der Werke waren noch unbekannt.⁷²

Die Höhlenkunst ist das älteste erhaltene Zeugnis des Menschen für die Verwendung von Pigmenten und Bindemitteln. Die Wandbilder der Chauvet-Höhle an der Ardèche mit ihren über 400 Tierdarstellungen, die nach neuesten Erkenntnissen zwischen 30.000 und 33.000 Jahre alt sind, gelten als die ältesten bekannten Malereien der Welt.⁷³ Die Kenntnisse und Fähigkeiten der Hominiden aus jener Zeit

⁷⁰ Lips 1951, S. 106.

⁷¹ Die prähistorische Archäologie befasst sich mit dem Zeitraum, der mit der Fertigung erster Stein geräten vor etwa 2,5 Millionen Jahren beginnt und mit der Frühgeschichte und den ersten Schriftquellen endet.

⁷² Die Radiokohlenstoffdatierung (¹⁴C-Datierung oder Radiokarbonmethode) ist eine Methode zur Altersbestimmung kohlenstoffhaltiger organischer Materialien mit einem Alter bis etwa 50.000 Jahre. Sie basiert auf dem radioaktiven Zerfall des Kohlenstoff-Isotops ¹⁴C und wird insbesondere in der Archäologie, Archäobotanik und Quartärforschung angewandt.

⁷³ Die Höhle wurde 1994 von Jean-Marie Chauvet entdeckt.

sind verblüffend. Sie konnten perspektivisch zeichnen, entwickelten verschiedene Maltechniken und waren so in der Lage, das Verhalten von Tieren naturgetreu wiederzugeben.⁷⁴

Die für diese Arbeit interessante Frage, ob in Höhlenmalereien bereits erste Darstellungen von Fallen zu finden sind beziehungsweise ob es sich bei den sogenannten tektiformen Zeichen etwa um Darstellungen von Fallen handelt, ist nach dem heutigen Stand der Wissenschaft nicht eindeutig zu beantworten. Neben den grundlegenden Theorien werden an dieser Stelle angesichts der notwendigen Überschaubarkeit des Forschungsgegenstandes vor allem die Positionen derjenigen Wissenschaftler ausführlich gewürdigt, deren Thesen und Interpretationen für die Existenz von Fallendarstellungen sprechen und somit die bereits angedeutete These von der ‚Omnipräsenz‘ der Falle in der menschlichen Kultur unterstützen.

Neuere fachwissenschaftliche Literatur⁷⁵ stellt die vier im Laufe der über 100jährigen Forschungsarbeit über die Höhlenmalereien entwickelten Theorien – l’art pour l’art, Totemismus, Jagd- und Fruchtbarkeitstheorie und sexuelle Symbolik – aufgrund ihrer jeweiligen Schwächen gleichberechtigt nebeneinander. Keine dieser Theorien erlaubt eine globale Interpretation der Wandkunst und wird allen Aspekten der Eiszeitkunst zugleich gerecht.

Die im neunzehnten Jahrhundert zunächst vorherrschende l’art pour l’art-Theorie geht davon aus, dass der prähistorische Mensch sich nur aus reinem Zeitvertreib sowie der Befriedigung natürlicher, künstlerischer Instinkte den Gravierungen und der Malerei widmete. Michel Lorblanchet – einer der renommiertesten (zeitgenössischen) französischen Höhlenforscher, dessen Buch ‚Höhlenmalerei‘ einen Überblick über den Forschungsstand am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts liefert – zufolge ist diese Theorie für die Archäologie nur noch von historischem Interesse. Ihm zufolge ist sie vor allem darin begründet, dass die Forscher zunächst „kaum mehr als die Werke der Kleinkunst, nicht aber die in den Tiefen der Höhlen verbor-

⁷⁴ In der Regel sind die Tiere jedoch im Profil dargestellt. Siehe dazu: Jean Clottes: Kunst im Morgenlicht der Menschheit, in: Reinhard Breuer u.a.: Moderne Archäologie, Spektrum der Wissenschaft Spezial, Heft 2 (2003), S. 6 - 9.

⁷⁵ Stellvertretend hierfür etwa: Lorblanchet, Michel: Höhlenmalerei – Ein Handbuch, 1997.

genen Darstellungen kannte[n], deren Bewertung dann hätte anders ausfallen können.“⁷⁶ Schwerwiegender ist jedoch die Tatsache, dass sich hinter der l'art pour l'art-Theorie – wie auch Lorblanchet einwendet – eine fragwürdige, doppelte Skepsis verbirgt: Einerseits gegenüber den intellektuellen Fähigkeiten der Höhlenmaler und andererseits gegenüber der Kunst an sich.⁷⁷

Herbert Kühn erklärt und kritisiert zugleich das Beharren auf dieser Theorie wie folgt: „Der Mensch der Frühzeit ist ohne Religion, er muss ohne Religion sein, weil das Denken um die ewigen Dinge ein Zustand fortgeschrittenen Denkens ist. So war es zuerst mit der Kunst, so ist es nun mit dem Gedanken der Religion. Die Idee des Fortschrittes ist es, die Denkform des 19. Jahrhunderts, die der Aufnahme dieser neuen Tatsachen völlig hilflos gegenüber steht.“⁷⁸

Seit der Jahrhundertwende stellte die Theorie der Jagd- und Fruchtbarkeitsmagie, derzufolge magische Riten und Zeichen Jagdglück und Fruchtbarkeit der Arten begünstigen sollten, bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts die wichtigste Theorie dar. Diese von Lorblanchet „als Reaktion auf die ursprüngliche Auffassung der Zweckfreiheit der paläolithischen Kunst“⁷⁹ verstandene ‚Magietheorie‘ versteht die prähistorische Kunst streng genommen nur funktional (sie dient letztlich einzig der Ernährung). Angesichts dieser Eindimensionalität spricht André Breton von einem „plumpen Positivismus, der vor allem in Frankreich anzutreffen ist“ und alle abschreckt, „für die Poesie [...] und Philosophie keine überlebte Methode“ be-

⁷⁶ Lorblanchet 1997, S. 84.

⁷⁷ Die Theorie findet noch heute Anhänger: Halverson, J.: Art for Art's Sake in the Paleolithic, in: Current Anthropology 28/1 (1987), S. 63 - 89; Clottes J. & Lewis-Williams J.: The Shamans of Prehistory: Trance and magic in the painted caves, New York, 1998; Valladas H., Clottes J., Geneste J., Garcia M., Arnold M., Cachier H., Tisnérat-Laborde N.: Palaeolithic paintings - Evolution of prehistoric cave art, in: Nature Nr. 413 und 479; sowie Winkelmann, M.: Shamanism and Cognitive Evolution, in: Cambridge Archaeological Journal 12/2002, S. 71 - 101. Begreift man Kunst im Sinne der heutigen Verwendung des Schlagworts ‚l'art pour l'art‘ als ein Zeichen von Luxus, wird die Skepsis gegenüber der Intelligenz jedoch entkräftet. Aus dieser Perspektive deutet das ‚Luxusanzeichen‘ Kunst auf eine effiziente, die Ansprüche der Hominiden mehr als befriedigende Wirtschafts- und Lebensweise.

⁷⁸ Kühn 1965, S. 194.

⁷⁹ Lorblanchet 1997, S. 85.

deute, „mit der man den Geist der menschlichen Taten und Träume verstehen kann“.⁸⁰

Schwerwiegende Argumente gegen diese Theorie sind unter anderen vor allem die Unterschiedlichkeit von tatsächlichem Jagdwild und der dargestellten Tierwelt, sowie die geringe Anzahl verwundeter und geschlechtsspezifisch eindeutig gekennzeichnete Tiere, so dass die Theorie nach fünfzigjähriger Dominanz nicht mehr als „die wichtigste Antriebskraft für die paläolithischen Kunstwerke“⁸¹ angesehen wird.

Völkerkundliche Vergleiche waren die Grundlage für die Totemismus-Theorie, derzufolge die von den frühen Menschen erdachte Verwandtschaft mit einem Tier oder einer Pflanze der Grund für die Darstellungen in der Höhlenmalerei sei. Vor diesem Hintergrund wurden „mutterrechtliche Bündnisse und Versöhnungszereemonien“⁸² in den Wandkompositionen erkannt, doch letztlich fehlen auch hier eindeutige Beweise. Die Homogenität und Beständigkeit der Tiermotive und das Fehlen von Pflanzen- und Gegenstandstotems, sowie die Vielfalt und topografische Verbreitung der Zeichen sprechen jedoch gegen die Theorie. Zudem stimmen die Charakteristika nicht mit dem „uns heute bekannten Totemismus der ‚primitiven‘ Gesellschaften überein“ und es gibt bis heute laut Lorblanchet „keinen einzigen Beweis, der die Hypothese verifizieren oder falsifizieren“⁸³ könnte.

Die Theorie der sexuellen Symbolik wurde insbesondere von André Leroi-Gourhan ausgestaltet. Sie basiert auf der Aufteilung der Motive der Höhlenmalereien in ein männliches und weibliches Prinzip. Doch auch hier handelt es sich um einen Dualismus, der Lorblanchet zufolge „heute niemand mehr zu überzeugen vermag.“⁸⁴ Gegen die Theorie spricht vor allem die Tatsache, dass der Dualismus nicht

⁸⁰ Breton 1991, S. 125. Das Zitat wird auch von Lorblanchet als Beispiel für die Kritik an der Jagd- und Fruchtbarkeitsmagie-Theorie verwendet (Lorblanchet 1997, S. 85). Die Formulierung, dass der Positivismus vor allem in Frankreich vorherrsche, liegt auch darin begründet, dass aufgrund der vielen Fundstellen von Höhlenmalerei in Frankreich französische Wissenschaftler lange Zeit die Diskussion dominierten.

⁸¹ Lorblanchet 1997, S. 86.

⁸² Lorblanchet 1997, S. 86.

⁸³ Lorblanchet 1997, S. 87.

⁸⁴ Lorblanchet 1997, S. 87.

schlüssig bewiesen werden kann; es gibt letztlich keine stringenten Beweise für die von Leroi-Gourhan vorgenommene geschlechtliche Zuordnung der Tierarten. Die Klassifizierung der Tiere und Zeichen erscheint trotz der fortschrittlichen statistischen Methoden, die Leroi-Gourhan bei der Analyse und Auswertung der von ihm untersuchten Höhlenmalereien anwendete, willkürlich oder wie Kühn polemisch formuliert, „jedes runde Zeichen, offensichtlich Fallgruben darstellend, [wird] als weiblich bezeichnet, jeder senkrechte Strich als männlich.“⁸⁵

Alle Theorien haben jedoch – wie Lorblanchet betont – ihren Anteil an dem erheblichen Erkenntnisgewinn des letzten Jahrhunderts. So hat sich „das Bild vom paläolithischen Menschen beträchtlich verbessert.“⁸⁶ Kontinuierlich auftretende neue Entdeckungen und die konsequente Überarbeitung der alten Forschungsergebnisse führten zu der Erkenntnis, dass eine globale Interpretation der Höhlenmalerei nicht möglich ist.⁸⁷ Der Soziologe Maylein neigt in seiner Untersuchung der Jagd – die Interpretation der prähistorischen Höhlenmalereien betreffend – zu den rituellmagischen Theorien und betont die Kulturleistung der Höhlenmalereien an sich: „Dankeskulte wie sie Kurt Lindner“⁸⁸ innerhalb seiner Arbeit über die Jagd der Vorzeit schilderte oder die visualisierten Versuche der Kommunikation durch Ab-

⁸⁵ Kühn 1971, S.167f.

⁸⁶ Lorblanchet 1997, S. 89.

⁸⁷ Als beispielhaft für die Erfolge solcher Überarbeitungen bereits bekannter Theorien und Fundstätten können die Funde aus der Vogelherdhöhle im Lonetal in Südwestdeutschland betrachtet werden: Aus Mammutelfenbein geschnitzte Kleinfiguren, die ein Alter von etwa 35.000 Jahren aufweisen und damit zu den ältesten, heute bekannten Beispielen figürlicher Kunst der Eiszeit gehören (siehe Abb. 15). Die systematische Nachgrabung an der Fundstelle, die 1931 entdeckt wurde, begann 2005. Mit der Entdeckung von fünf Figuren (neben weiteren bedeutenden Artefakten) im Jahre 2006 wurden bereits alle Erwartungen übertroffen. Ein weiteres Beispiel sind Höhlenmalereien in Indonesien: Luc-Henri Fage entdeckte 1988 auf Borneo eine Höhle, deren Wände mit Holzkohlezeichnungen bedeckt sind. Aufgrund dieser Zeichnungen konnte Fage im Jahre 2003 den Beweis erbringen, dass bereits vor 10.000 Jahren Menschen auf Borneo lebten. Neben dem Alter überraschte die Forscher ein bekanntes Motiv: Umrisszeichnungen von Händen, die sich auch in der prähistorischen Kunst anderer Kontinente finden. Quelle: Borneo - Die vergessenen Schätze der Höhlen, eine filmische Dokumentation von Luc-Henri Fage, 2004, ARTE.

⁸⁸ Kurt Lindner folgt in seinem Werk über die Jagd der Vorzeit (1940) bei der Interpretation der abstrakten Symbole der eiszeitlichen Höhlenmalerei weitgehend J. Lips und H. Breuil, die zahlreiche Malereien als Netze, Wildgehege und Fallen interpretierten und verwendet deren Zeichnungen als Belege. Lindner 1937, S. 40f.

bildung gespeerter [...] Tiere bildeten sich als Komponenten der Kultur auf künstlerischer als auch geistiger Ebene heraus. Durch jene Geistesleistung, die in den Höhlenmalereien zum Ausdruck kommt, begannen nach meinem Dafürhalten die Jagd oder jagdähnliche Handlungen eine für die Nachwelt bereits nachweislich kulturelle Struktur zu entwickeln, die zunächst noch neben der Naturkomponente mitbestand. Das Resultat der kulturellen Wendung ist im Totemismus, dem Beginn religiöser Riten, der Magie, etc. zu finden.⁸⁹

Im Folgenden werden ausgewählte Thesen und Interpretationsansätze vorgestellt, die im Sinne der Jagd- und Fruchtbarkeitsmagie für die Existenz der Darstellung von Fallen in der paläolithischen Kunst sprechen.

Peter Kuhlemanns Position wird bereits im Titel seines Buches klar: ‚Ethnologische und zoologische Irrtümer in der Archäologie.‘⁹⁰ Auch das Erscheinungsjahr dürfte eine Rolle spielen, nach der von Lorblanchet skizzierten zeitlichen Abfolge⁹¹ der zuvor erwähnten Theorien liegt es nahe, dass Kuhlemann auf die zu Beginn der 1970er Jahre sich durchsetzende Theorie der sexuellen Symbolik reagiert, indem er Argumente für die in Misskredit geratene Jagd- und Fruchtbarkeitsmagie-Theorie liefert.⁹² Seinen wissenschaftlichen Ansatz⁹³ beschreibt er wie folgt: „Historische wie praktische Jagdkunde und speziell Jagdzooologie können als Hilfswissenschaften der Archäologie in der Interpretation manche Fehldeutung, manchen

⁸⁹ Maylein 2006, S. 151. Der wissenschaftlichen Objektivität und der Kenntnis um den spekulativen Charakter der Interpretation dieser Kunstwerke verpflichtet erinnert Maylein zuletzt noch an die l`art pour l`art-Theorie: „Trotz allem bleibt jedoch auch die Möglichkeit bestehen, dass allein die Koexistenz des Menschen mit den Tieren ebenfalls zur Herausbildung der Höhlenmalereien geführt hätte, ohne dass ein Tötungsvorgang zwingend notwendig gewesen wäre, womit wieder einem fehlenden Bezug zur Jagd Rechnung getragen werden würde.“ Maylein 2006, S. 151.

⁹⁰ Kuhlemann 1979.

⁹¹ Die ersten 25 Jahre dominierte die l`art pour l`art-Theorie, es folgten 50 Jahre Vorherrschaft der Jagd- und Fruchtbarkeitstheorie und gegen Ende des 20. Jh. dominierte für weitere 25 Jahre die der sexuellen Symbolik.

⁹² Kuhlemann scheint mit H. Kühn, einem vehementen Vertreter der Jagd- und Fruchtbarkeitsmagie-Theorie, und dessen Thesen zur Interpretation der Höhlenkunst eng verbunden, wie er bereits in seinem Vorwort andeutet. Kühns bereits erwähnter Seitenhieb auf Leroi-Gourhan („jedes runde Zeichen, offensichtlich Fallgruben darstellend“) stammt aus dem Jahr 1971. Kühn 1971, S. 167f.

⁹³ Er bezeichnet sich selbst als Zoologe, Jäger und Maler. Kuhlemann 1979, S. 76.

Irrtum aufklären und eine untrüglichere Beschreibung der Darstellung ermöglichen.⁹⁴ Kuhlemann liefert in seiner kleinen Abhandlung eine Reihe von Beispielen, die für die Darstellung von Jagdszenen und -riten, Fallen oder Fangtechniken sprechen.⁹⁵

So erweitert er den Bedeutungshorizont von Zauberer- oder Schamanenfiguren wie etwa jene aus der Trois-Frères-Höhle⁹⁶ in Südfrankreich durch die Idee des verkleideten Jägers⁹⁷, wobei er diesen Einwand jedoch dezidiert nicht auf die Figur der Trois-Frères-Höhle bezieht, da es sich um eine der seltenen en face-Darstellungen handelt. Hier wird einerseits Kuhlemanns zuvor zitierter Ansatz deutlich, wenn er betont, „Beobachter und Jäger kommen von der Seite und scheuen das en face!“⁹⁸ und andererseits zugleich ein mögliches Motiv für die vorherrschende Profildarstellung in der Höhlenmalerei angeführt. Auch die oft im Sinne der Fruchtbarkeitstheorie gedeutete Darstellung der Begegnung zweier Tiere wird von Kuhlemann am Beispiel zweier Rentiere um eine Deutungsmöglichkeit erweitert. Er äußert – ausgehend von der Darstellung wirklich getätigter Beobachtungen anstatt von symbolischen Wunschvorstellungen – den Verdacht, dass es sich um „ein ‚angeleintes‘ weibliches Rentier [handelt], das einen Hirsch anlocken soll.“⁹⁹ Das weibliche Rentier wäre aus der Perspektive der Jagd- und Fangtechnik somit etwa dem Lockvogel eine Vogelfängers vergleichbar, ein Köder und somit

⁹⁴ Kuhlemann 1979, S. 71.

⁹⁵ Ein Argument gegen die ‚Haltbarkeit‘ der Thesen Kuhlemanns ist die Tatsache, dass die von ihm im ersten Teil angekündigte Fortsetzung des Themas scheinbar nicht erschienen ist. Auch Recherchen von Bibliothekangestellten der Deutschen Zentralbibliothek für Medizin (Köln) konnten den zweiten Teil in keiner Bibliothek finden.

⁹⁶ Eine Höhle im Departement Ariège, die 1916 entdeckt wurde. Siehe Abb. 16.

⁹⁷ Siehe Abb. 17 und 18. Oskar von Riesenthal berichtet, dass Jäger sich bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein für die Pirschjagd als Hirsch oder Rind verkleideten (Riesenthal 1916, S. 279). Zum Vergleich bietet sich eine ca. 3500 Jahre alte, altägyptische Zeichnungen von musizierenden Tieren (Ostrakon in Kairo), die laut der Ägyptologin Emma Brunner-Traut das Thema der ‚verkehrten Welt‘ zeigt. Das mittlere Tier gleicht formal deutlich den als Schamanen gedeuteten Wesen aus der prähistorischen Höhlenmalerei und bietet eine weitere Interpretationsmöglichkeit des Motivs. Siehe dazu Brunner-Traut 1984, S. 9 bzw. Abb. 26.

⁹⁸ Kuhlemann 1979, S. 63.

⁹⁹ Kuhlemann 1979, S. 64.

ein Teil einer Falle. Von einer ähnlichen, lappländischen Fangstrategie, die Kuhlemanns These stützt, berichtet Kurt Lindner.¹⁰⁰

Gegen die These der „Archäologen der alten Schule“, die meist ausschließlich von Jagdzauber *vor* der Jagd ausgehen, sprechen „ethnologische, ja ethologische Befunde bei jetzt lebenden ‚Primitiven‘“ schreibt Kuhlemann und betont, dass „Jagdzauber auch *nach* der Jagd stattgefunden haben muss.“¹⁰¹ Neben der These von

¹⁰⁰ Lindner erwähnt die beiden Fangmethoden im Kontext der problematischen Begriffsbildung der Falle als Teil seiner Jagdmethodensystematik. Er kritisiert den von Lips aus seiner Sicht zu eng definierten Fallenbegriff: „Nach Surelius nähern sich während der Brunftzeit die Jäger hinter einem zahmen Rentierbullen dem wilden Rudel. Der wilde Stier stürzt sich eifersüchtig auf den Gegner [...]. Diesen Augenblick nutzte der Jäger, um sein Lasso aus nächster Nähe um das Geweih des Wildlings zu werfen [...]. Die Gegner lassen sich durch das ausgeworfene Lasso keineswegs beirren und verkämpfen sich ineinander, so dass der Jäger das herbeigelockte Tier aus nächster Nähe schießen kann. Ohne Zweifel haben wir es im vorliegenden Fall nicht mit einer im Lipsschen Sinne als Falle zu bezeichnenden Einrichtung zu tun [...]. Anders aber ist die zweite Jagdmethode zu beurteilen [...]. Das Lasso oder ein langer schmaler Riemen wird dem gezähmten Stier um das Geweih gewickelt. Wenn dann ein Wilder ihn sieht und mit dem Geweih auf ihn eindringt, verwickelt er sich in den Schlingen des Riemens, bis der Jäger herbeieilt und den Zweikampf entscheidet. Dass es sich um eine regelrechte Falle am Geweih des zahmen Tieres handelt kann nicht bestritten werden.“ Lindner 1940, S. 300. Auch Riesenthal berichtet von gezähmten Hirschen als Lockvogel (bei der Balz) und Tarnschild bei der Pirschjagd. Riesenthal 1916, S. 274. Bei Lindner findet sich diese Methode – von Lindner jedoch nicht kommentiert – auch am Beispiel des Vogelfangs im späten siebzehnten Jahrhundert (siehe Abb. 19). Am rechten Bildrand sieht man einen festgebundenen Lockvogel, dessen Körper von zahlreichen Schlingen umwoben ist, damit der angreifende Raubvogel sich in Ihnen verfängt und somit selbst an sein vermeintliches Opfer fesselt. In Meyers Konversationslexikon wird unter dem Begriff Vogelfang vom sogenannten Finkenstich berichtet, eine Fangmethode ähnlich der von Lindner erwähnten Schlinge am Rentiergeweih. An einem männlichen, flugunfähigen Finken wird eine Leimrute angebracht, so dass seine Konkurrenten bei dem Versuch, den vermeintlichen Eindringling zu vertreiben, an ihm kleben bleiben und so dem Vogelfänger in die Hände fallen. Meyer 1885, S. 247.

¹⁰¹ Kuhlemann 1979, S. 61f. Der Archäologe Armas Salonen (1915-1981) kann als ein Vertreter dieser ‚alten Schule‘ angesehen werden: „Die Kunst diente als magisches Mittel, wobei das Bild einen Teil des Wesens darstellte und die auf das Bild ausgeübte Macht sich auf das Tier übertrug. Man hat im Analogiezauber Jagdwaffen auf das Bild geworfen und geglaubt, die Waffen würden im wirklichen Jagdgeschehen das Tier wiederum treffen.“ Salonen 1976, S. 7. Seine sprachwissenschaftliche Analyse der typischen Wörter der Jagdterminologie offenbart eine Fülle von Jagdmethoden, die mit Hilfe von Fallen betrieben wurden, und weist so auf die Bedeutung der Fallen innerhalb der Jagd Mesopotamiens hin.

Tierdarstellungen als ‚Zielscheibe‘ (im Sinne von Übung) hebt er auch die Parallele zu den noch heute üblichen Bruchzeichen¹⁰² der Jagdkultur hervor. Demzufolge könnten die Tierdarstellungen auch „als Abbitte an den ‚Gott der Tiere‘, als Entschuldigung¹⁰³ oder auch als Ehrung [interpretiert werden]. Möglicherweise war das Ziel eine symbolische Reinkarnation, wie sie von ‚Primitiven‘ auch der Jetztzeit noch erstrebt wird, anderenfalls könnte die zukünftige Jagd erfolglos bleiben.“¹⁰⁴ Nach der Jagd kann es sich natürlich auch um Darstellungen im Sinne einer Dokumentation des Alltags bzw. wichtiger Handlungen wie der Jagd handeln. In diesem Sinne könnten sie als Spiegel für die Präsenz der Jagd im Leben der frühen Hominiden gelesen werden.

¹⁰² Bruchzeichen sind im Brauchtum und im praktischen Jagdbetrieb noch heute von Bedeutung. Brüche sind die Zeichensprache der Jäger. Willkomm zufolge gibt es den Begriff jedoch erst seit mittelhochdeutscher Zeit als „prüh und bruhh“. Willkomm 1986, S. 30. Mit Bruchzeichen kommunizieren Jäger untereinander und schmücken sich, ihre Hunde und das erbeutete Wild. Im Brauchtum verkörpert der Bruch eine ethische und ästhetische Funktion.

¹⁰³ James Frazer erwähnt für die Entschuldigung der Jäger bei den Tieren den Grundsatz der Kamtschatkaner „niemals ein Land- oder Seetier zu töten, ohne sich vorher bei ihm zu entschuldigen. Sie opferten ihm auch Zedernnüsse usw., damit es denke, es sei nicht das Opfer, sondern ein Gast.“ Frazer 1922, S. 757. Noch listiger – so Frazer – scheinen die Ostiaken die toten Tiere und deren Geister besänftigen zu wollen. Dem erlegten Bären widmen sie ein Klagelied, in dem sie die Schuld an dessen Tod den Russen zuschreiben, um die potentielle Rache von ihrem Stamm fernzuhalten. Auch die Finnen versuchten laut Frazer früher, einen getöteten Bären davon zu überzeugen, dass er vom Baum gefallen sei. Diese und weitere Schuldverschiebungsstrategien finden sich im Kapitel ‚Die Versöhnung wilder Tiere durch Jäger‘, Frazer 1922, S. 753f. Auch Günther Lorenz erwähnt Entschuldigungsriten gegenüber dem Tier, die wie die von Frazer erwähnten oft mittels Täuschung das Tier bzw. dessen Seele und Verwandtschaft von Rache abhalten soll. Bei den Ewe in Süd-Togo wird der erfolgreiche Jäger des Leoparden für tot erklärt und betrauert (Lorenz 2000, S. 245). Die mexikanischen Huichtol-Indios versuchen den Hirsch zu überzeugen, sich töten zu lassen, wobei immer ein Sippenfremder die Tat vollzieht, um so die Schuld stets auf Fremde schieben zu können (Lorenz 2000, S. 245). Interessant erscheint vor allem die Tatsache, dass sich solche Rituale auch in Viehwirtschaft betreibenden Kulturen erhalten haben: Die Angehörigen des Dschagga-Stammes täuschten noch in den 1920er Jahren schlachtreife Kühe, in dem sie vorgaben, sie zum Dank an ihre ehemaligen Besitzer für den wohlverdienten Alterssitz zurückzugeben. Wie bei den Huichtol-Indios muss ein Fremdversippter die Tötung vollziehen. Lorenz 2000, S. 252.

¹⁰⁴ Kuhleemann 1979, S. 72.

Als grundlegendes Argument für die Jagd- und Fruchtbarkeitsmagie-Theorie dient Kuhlemann die verblüffende Genauigkeit¹⁰⁵ der Darstellungen: „Schon aus Gründen des Überlebens müssen Jagdvölker nicht nur das Verhalten, sondern selbstverständlich auch Anatomie, Morphologie und Ökologie [...] ihrer Jagdbeute kennen, und zwar umso besser, je einfacher ihre Jagdgeräte sind.“¹⁰⁶ Dieses Wissen ist – wenn man davon ausgeht, dass die Künstler jener Zeit in der Lage waren, eindeutige Geschlechtsmerkmale zu bestimmen und wiederzugeben – zugleich ein Argument gegen die Theorie der sexuellen Symbolik. Zahlreiche Darstellungen werden laut Kuhlemann falsch gedeutet. Zudem sei die publizierten Nachzeichnungen der Tiere von Henry Breuil¹⁰⁷ häufig nicht identisch mit den Originalgravierungen in der Höhle, betont Kuhlemann. Er bezeichnet die im Laufe der Forschungsgeschichte tausendfach reproduzierten Zeichnungen einzelner Motive und Szenen, die oft zu Lasten der Interpretation aus dem kompositorischen Gesamtzusammenhang herausgelöst wurden, als eine wesentliche Fehlerquelle für die von ihm beklagten (nicht nur zoologischen) Irrtümer in der prähistorischen Archäologie.

Schlingen, Netze, Iasso- und bolaähnliche Fanggeräte¹⁰⁸, Bumerang und ausgelegte Fallen sowie Fanggruben für Großwild¹⁰⁹ waren neben Faustkeil und Wurfspeer die dem eiszeitlichen Jäger zur Verfügung stehenden Mittel für die Jagd. Doch Kuhlemann wendet zu Recht ein, dass das Ausheben „von Fallgruben für starkes Großwild [wie das Mammut] im eisharten Boden stets problematisch sein

¹⁰⁵ Auch Salonen argumentiert bzgl. des Realismus der Darstellungen von Tieren in vorderasiatischer Höhlenmalereien wie Kuhlemann: „Man muss aber berücksichtigen, dass der [Jagd-]Zauber nur dann wirken konnte, wenn das Bild das Jagdtier möglichst naturgetreu wiedergab. Darum sind die frühen Tierbilder so gute und genaue Darstellungen des Jagdtieres.“ Salonen 1976, S. 7f.

¹⁰⁶ Kuhlemann 1979, S. 68.

¹⁰⁷ Abbé Henry Breuil (1877-1961) ist eine der Gründerfiguren der frühen Forschungsgeschichte, und „hat insgesamt 700 Tage unter der Erde verbracht.“ Lorblanchet 1997, S. 75.

¹⁰⁸ Siehe dazu Kap. 2.3.

¹⁰⁹ Auch Bernd Ergert vermutet, dass schon der Neandertaler für die Jagd auf Großwild Fallgruben verwendete (Blüchel 2004, S. 81). Der Archäologe René Kysely dagegen hat in einer ca. 5000 Jahre alten, prähistorischen Siedlung über 900 Knochen und Knochenfragmente von Fröschen gefunden. Er vermutet, dass die prähistorischen ‚Froschschenkelliebhaber‘ – es finden sich nur die mit viel Fleisch ausgestatteten Hinterbeinknochen – die Tiere mit Erdfallen und Angeln fingen. Der Spiegel 31/2007, S. 106.

musste.“¹¹⁰ Viel leichter war es, für Treib- und Hetzjagden natürliche Abhänge zu nutzen oder die Tiere in Gewässer zu treiben, wo sie ein leichtes, weil sich nur langsam bewegendes Ziel boten.¹¹¹ Rudolf Drößler erwähnt als Beispiel für einen solchen natürlichen Abhang, der für die Jagd genutzt wurde, den Fundort Solutré in Frankreich. Südlich einer Kalksteinklippe wurden Überreste von bis zu 100.000 Wildpferden entdeckt, eine „bis zu zehn Meter dicke Knochenschicht“¹¹² wie sie nur aufgrund von Treibjagden zu erklären ist. Bei diesen Jagden wurden – so vermutet Kuhlemann – auch Attrappen verwendet, wie sie noch heute in archaischen Jagdkulturen verwendet werden.¹¹³ Diese Scheuchen genannten Attrappen¹¹⁴ mit menschlicher Gestalt sind eine weitere mögliche, von Kuhlemann erwähnte Bedeutungsdimension der menschlichen, meist als Schamanen gedeuteten Figuren der Höhlenmalerei.¹¹⁵ Sie können wie die mittelalterlichen (Stoff-)Lappen als visuelle Barrieren für eine Treibjagd nützlich gewesen sein, um das Wild in bestimmte Richtungen zu lenken und seine Flucht zu verhindern.

¹¹⁰ Kuhlemann 1979, S. 72. Peter Kolb dagegen weist in seiner „Vollständigen Beschreibung des afrikanischen Vorgebirges der Guten Hofnung“ (Nürnberg 1719, S. 539) jedoch ausdrücklich darauf hin, dass die „Hottentotten“ tiefe Fallgruben für den Elefantenfang ohne Hilfe von Schaufel oder Hacke anlegen. Siehe Abb. 20 und Lindner 1937, S.127f.

¹¹¹ Siehe Abb. 21. Die bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein verbreitete Wasserjagd zeigt auch ein Stich aus dem achtzehnten Jahrhundert (siehe Abb. 22). Im Sinne der Weidgerechtigkeit (ein Kanon von Normen und Regeln, die für jeden verantwortlichen Jäger gelten und die Hege des Wildes und den Verzicht auf bestimmte Jagdmethoden beinhaltet) gilt diese Methode der Treibjagd als unzeitgemäß und unehrenhaft, da dem ins Wasser getriebenen Wild kaum eine Chance bleibt, den Schützen zu entkommen. Auch Salonen berichtet von der Treibjagd auf große Herden, die in tiefen Gräben verendeten. Salonen 1976, S. 9.

¹¹² Drößler 1980, S. 29. Der Ort liegt im Departement Saône-et-Loire. Drößler ist Wissenschaftsjournalist und Sachbuchautor in den Gebieten Astronomie, Archäologie und Kulturgeschichte.

¹¹³ Kuhlemann 1979, S. 51. Siehe Abb. 23.

¹¹⁴ Diese Strategie ist als Vogelscheuche bis heute bekannt und weit verbreitet.

¹¹⁵ Frazer berichtet von Ritualen, bei denen die Felle erlegter Tiere übergezogen werden, um die Seelen der getöteten Tiere zu beschwichtigen oder deren Rache auf andere abzulenken. Frazer 1922, S. 757f.

Während Julius Lips Mammut- und Büffeldarstellungen in Verbindung mit tektiformen Zeichen aus der Höhle Font-de-Gaume¹¹⁶ als Schwerkraftfallen deutet, „deren Konstruktion sich in nichts von jener der noch heute lebenden Naturvölker unterscheidet“¹¹⁷, vermutet Kuhlemann aufgrund der bereits erwähnten Problematik des meist gefrorenen Erdreiches „Spezialfallen“.¹¹⁸ In diese wurde – so interpretiert Kuhlemann bezogen auf eine Mammutdarstellung aus der Font-de-Gaume-Höhle¹¹⁹ – das Tier getrieben, um es „in seiner Bewegungsfreiheit zu behindern“¹²⁰ und somit leichter töten zu können.

Bezüglich der Interpretation der tektiformen Zeichen schreibt auch Hans Biedermann im Sinne Kühns und Kuhlemanns, dass „Prähistoriker diese Gebilde seit Jahrzehnten als Stammes- und Sippenembleme, persönliche Markierungen, Geisterfallen¹²¹, magische Figuren, vor allem aber als Hütten, Harpunen, Pfeile, Tretfallen oder ähnlich reale Dinge“¹²² interpretieren. Auch wenn Biedermann nicht eindeutig Position bezieht und wie Lorblanchet die Vor- und Nachteile der jeweiligen Theorien vorstellt, bemerkt er, dass ein arachnomorphes Zeichen über einem Wildpferd aus der Höhle la Pileta in Spanien einem Fangnetz gleiche.¹²³ Die berühmten gitterartigen Strukturen aus der Grotte in Lascaux werden von Biedermann als Hinweise auf Fallgruben bzw. „tektiforme Zeichen des weiblichen Symbolkreises“ nach Leroi-Gourhan bezeichnet und abgebildet.¹²⁴ Allerdings ist hier wieder die von Kuhlemann erwähnte Herauslösung aus der Komposition zu beklagen.

¹¹⁶ Die Höhle von Font-de-Gaume (Dordogne) wurde 1901 entdeckt und war aufgrund der dort entdeckten Parallelen zu anderen Höhlenmalereien (etwa Altamira in Spanien) ein wichtiger Beweis für ihr hohes Alter, das zunächst in Frage gestellt wurde.

¹¹⁷ Lips 1951, S. 109 und Abb. 24.

¹¹⁸ Auch Lindner interpretiert die tektiformen Zeichen als Schwerkraftfallen. Lindner 1937, S. 43.

¹¹⁹ Siehe Abb. 25.

¹²⁰ Kuhlemann 1979, S.72

¹²¹ Handelt es sich bei den tektiformen Zeichen wirklich um Geisterfallen, ergäbe sich eine interessante Parallele zu den labyrinthartigen, apotropäischen Zeichen wie sie von H. Kern erwähnt werden (siehe dazu Kap. 2.2) und bis heute in Indien zu finden sind. In Südindien dient das auf die Türschwelle gezeichnete Labyrinth der Abwehr und Verwirrung von bösen Geistern. Ein bekanntes apotropäisches Zeichen ist das sogenannte magische (meist blaue) Auge des Mittelmeerraumes.

¹²² Biedermann 1984, S. 126.

¹²³ Biedermann 1984, S. 128f. Siehe Abb. 26.

¹²⁴ Biedermann 1984, S. 130f. Siehe Abb. 27.

gen, die eine aus dem kompositorischen Kontext begründete, die Interpretationen unterstützende Argumentation verhindert. Scheinbar angeregt von oder zumindest im Sinne Kuhlemanns betont Biedermann, „dass viele jungpaläolithische Tierdarstellungen [...] keine eindeutigen primären oder sekundären Geschlechtsmerkmale erkennen lassen, obwohl eine sexuelle Charakterisierung für den Eiszeitkünstler keine Schwierigkeit dargestellt haben kann.“¹²⁵

Abschließend wird die Aussagekraft der sexuellen Theorie stellvertretend für alle anderen relativiert, „die Höhlenmaler waren [...] keine strengen Dogmatiker“ vermutet Biedermann. „Es wäre wohl ohnehin verfehlt, sich die Ideologie der eiszeitlichen Jägerstämme rigide vereinheitlicht vorzustellen. ‚Systemzwang‘ ist eine politisch-kulturelle Erscheinung historischer Zeit, die den paläolithischen Kulturen bei all ihren bestehenden Dominanzregelungen kaum zugeschrieben werden kann.“¹²⁶

Herbert Kühn liefert in seinem Buch ‚Eiszeitkunst‘¹²⁷ ähnlich wie Lorblanchet einen Überblick über die Forschungsgeschichte. Er listet wesentliche Funde von 1830 bis 1960 auf und konzentriert sich bei der Theoriedarstellung auf den Wandel von der zunächst vorherrschenden l’art pour l’art Theorie zu Totemismus und Jagd- und Fruchtbarkeitstheorie. Seine Position ist eindeutig, für Kühn „ist der Gedanke der Menschen der Eiszeit, durch den Kult der Magie den Erfolg der Jagd und auch die Vermehrung der Tiere zu schaffen.“¹²⁸ Als Beweise für diese Interpretation nennt er „Skulpturen mit Einschusslöchern, Statuetten von Tieren, denen in alter Zeit magisch die Köpfe abgeschnitten worden sind [...], Bilder von Zauberern, von Priestern in Tierverkleidung, [...] Masken, [...] Tanzspuren um die Skulpturen [...] und Musikinstrumente.“¹²⁹ In der Höhle La Pasiega in Spanien finden sich Kühn zufolge zahlreiche Darstellungen von „Fanggruben und Fanggehegen“¹³⁰, die auch

¹²⁵ Biedermann 1984, S. 133.

¹²⁶ Biedermann 1984, S. 135.

¹²⁷ Kühn 1965. Kühn (1895-1980) war Prähistoriker, Religionswissenschaftler, Kunsthistoriker und Philosoph. Die Erforschung der Höhlenmalereien und die Archäologie der Völkerwanderungszeit waren seine wissenschaftlichen Schwerpunkte. Er galt als Experte der Kultur der letzten Eiszeit und ihrer Kunst.

¹²⁸ Kühn 1965, S. 196.

¹²⁹ Kühn 1965, S. 197.

¹³⁰ Kühn 1965, S. 218. Siehe Abb. 28 - 30.

Lindner als solche erwähnt. Jäger, die ein Bison in eine Wildfalle treiben, erkennt Kühn auf einem Knochenstück aus der Dordogne¹³¹ und erwähnt außerdem zwei weitere künstlerisch bearbeitete Knochen, die ihm als Belege für die rituelle Jagdmagie dienen. Als weiteren Beweis für die Darstellung von Jagdszenen oder -ritualen nennt er die 1937 entdeckte Felsgravierung eines Steinbocks aus der ‚kleines Schulerloch‘ genannten Tropfsteinhöhle in Süddeutschland.¹³² Sie zeige das Tier „in einer Falle“¹³³, so interpretiert Kühn, während andere Quellen auch von einem Fangnetz und einer weiblichen Figur berichten, die neben der Jagdmagie auch als ein Indiz für einen Fruchtbarkeitskult gewertet werden.¹³⁴

Skandinavische Spuren eiszeitlicher Jagdmagie sind für Kühn von besonderer Bedeutung.¹³⁵ „Die Gewohnheit, Bilder für die Jagd zu zeichnen, [hat] sich bis heute bei den Völkern, die um den Pol herum wohnen, besonders bei den Lappen, erhalten.“¹³⁶ Bereits die Positionierung vieler skandinavischer Felsbilder¹³⁷ deutet Kühn zufolge auf Jagdmagie hin. „Offenbar sollten diese Hunderte von Bildern,“ vermutet Kühn im Falle von Treibjagden auf Felshänge, „die Tiere magisch bannen und ihnen Weg und Richtung geben. [...] Sie sind so dargestellt wie sie am Abhang erschienen“¹³⁸ und aus Angst vor den Treibern in den Tod stürzten. Auch Zeichnungen von Fallgruben und Fanggehegen sind laut Kühn in Sletjord, Strand, Vingen und Ekeberg häufig zu finden. Einige Darstellungen zeigen Tiere, die im

¹³¹ Kühn 1965, S. 231. Sieh Abb. 31.

¹³² Siehe Abb. 32.

¹³³ Kühn 1971, S. 24.

¹³⁴ Frau und Netz können zugleich als Beleg für die Beteiligung der Frauen an der Jagd gelesen werden, netzartige Abdrücke finden sich auch in tonartigen Höhlenböden und Lagerstätten.

¹³⁵ Lindner betont, man könne in „Norwegen, dessen kulturelle Entwicklung glücklicherweise geeignet ist, uns aus viel späterer, oftmals schon historischer Zeit Zusammenhänge zu erklären, die wertvolle Rückschlüsse auf die mitteleuropäischen Steinzeiten zulassen, bis ins 19. Jahrhundert hinein eine Fallgrubenjagd beobachten, die sich in keiner Beziehung von jener unterschieden haben kann, die wir für die protolithischen und miolithischen Jäger annehmen.“ Lindner 1937, S. 126.

¹³⁶ Kühn 1971, S. 52. Die Lappen betreiben bis heute traditionell Rentierjagd und Fischfang und gelten als Ureinwohner Lapplands.

¹³⁷ Im Gegensatz zu den meisten hier besprochenen Darstellungen sind in Skandinavien kaum Höhlenmalereien, sondern vor allem Felsbilder an freien, sogenannten Absturzfelsen bekannt. Witterungsbedingte Einflüssen werden in der Literatur jedoch nicht erörtert.

¹³⁸ Kühn 1971, S. 51f.

Begriff sind, in eine Falle zu treten. Beispielhaft hierfür ist die von Kühn „Elch in der Tierfalle“ genannte Darstellung aus Norwegen.¹³⁹

Wie zuvor bei Lips sind es vor allem ethnologische Befunde und Parallelen, die Kühn in der Jagd- und Fruchtbarkeitsmagie-Theorie bestätigen. Er berichtet von einem Enuit-Stamm in Alaska, der Frederica de Laguna¹⁴⁰ Auskunft über die Bedeutung und Herkunft von Bildern ihrer Vorfahren geben konnte: „Sie erfuhr, dass nur bestimmte Leute, nämlich die Zauberer, die Bilder malten, und zwar um das Jagdglück zu beschwören. [...] Alle Bilder dienten geheimen Jagdriten.“¹⁴¹ Kühn betont, dass die Bilder der Enuit „den Bildern der letzten Stufe der skandinavischen Gruppe äußerst ähnlich sind.“¹⁴² Auch der Bericht Hallströms, der 1910 beobachtete, „wie Lappen [...] an einer prähistorischen Felsmalerei in Seitjaur auf der Insel Kola ihre Opfer brachten“¹⁴³ gilt ihm als Indiz für die Jagdmagie-Theorie.

Auch der bedeutende Kulturwissenschaftler James Frazer¹⁴⁴ zeigt in seinem 1922 erschienenen Buch ‚The golden bough‘ (Der goldene Zweig) zahlreiche Parallelen zwischen Jagd und Magie auf, von denen an dieser Stelle im Sinne der Unterstützung der Jagd- und Fruchtbarkeitsmagie-Theorie nur einige erwähnt werden sollen.¹⁴⁵ Ähnlich der klassischen Theorie der Jagdmagie vor der Jagd, die eine erfolgreiche Jagd fördern sollte, stach – so berichtet Frazer – noch im zwanzigsten Jahrhundert der deutsche Jäger „einen Sargnagel in die frische Spur des Wildes in dem Glauben, dies werde das Tier am Entkommen hindern.“¹⁴⁶ Ein Indiz für den symbolischen Fang von Mammuts in Fallen, wie ihn Kühn und andere Autoren in den tektiformen Zeichen zu erkennen glauben? Dieses von Frazer ‚Prinzip der Ähnlichkeit‘ genannte Phänomen der Jagdmagie findet sich unter anderen auch

¹³⁹ Siehe Abb. 33.

¹⁴⁰ Frederica de Laguna (1906 - 2004) war Ethno- und Archäologin und gilt als Pionierin bei der Erforschung der Nordamerikanischen Ureinwohner. Siehe www.fredericadelaguna.com (1.10.07)

¹⁴¹ Kühn 1971, S. 52f.

¹⁴² Kühn 1971, S. 52.

¹⁴³ Kühn 1971, S. 53.

¹⁴⁴ James Frazer (1854 - 1941) war Anthropologe, Religionswissenschaftler und klassischer Philologe. Er forschte auch im Bereich der Ethnologie und gilt als Begründer der Religionsethnologie.

¹⁴⁵ Die Exkurse zeigen die Bedeutung symbolischer Handlungen und unterstützen in diesem Sinne die Bedeutung der Falle als Motiv magischer Handlungen und Darstellungen.

¹⁴⁶ Frazer 1922, S. 64.

bei den SchwarzfußIndianern.¹⁴⁷ Und zeigt sich in vielen abergläubischen Ritualen, wie etwa dem Hufeisen über der Tür.

Die These Kuhlemanns, der zufolge Jagdmagie auch *nach* der Jagd stattfand, wird von Frazer durch Beobachtungen von Versöhnungsritualen brasilianischer Indianer unterstützt. So wird der gefürchtete Jaguar, wenn er sich in einer Schlinge verfangen hatte und getötet wurde, von den Frauen des Dorfes mit den folgenden Worten beschworen: „Ich bitte dich, nicht an unseren Kleinen Rache zu nehmen, weil du durch deine eigene Unwissenheit gefangen und getötet worden bist. Unsere Männer haben nur die Falle gestellt, um Tiere zu fangen, die gut essbar sind. Sie haben nie daran gedacht, dich darin zu fangen. Laß darum deine Seele deinen Gefährten nicht den Rat geben, deinen Tod an unseren Kleinen zu rächen!“¹⁴⁸ Auch Helga Schnelle erwähnt zahlreiche Riten, die der Versöhnung von Jägern und Waldgeistern und dem Jagderfolg dienen, und betont die Rolle des Schamanen.¹⁴⁹ In diesem Sinne vermutet der Philosoph Urs Dierauer, „nicht die Übermacht der Tiere, sondern seine Abhängigkeit von den Tieren, die ihm die Existenz sichern, fühlt der Jäger in allererster Linie.“¹⁵⁰

Auch für Kuhlemanns Vermutung der ‚Zielscheibenfunktion‘ der Höhlenmalerei und die von Kühn bereits zitierten „Statuetten von Tieren, denen in alter Zeit ma-

¹⁴⁷ Frazer 1922, S. 30f.

¹⁴⁸ Frazer 1922, S. 761.

¹⁴⁹ Schnelle 1971, S. 38. Weitere listige Lügen, die Jäger vor dem Zorn der Götter schützen sollen, finden sich bei Schnelle auf S. 77.

¹⁵⁰ Dierauer 1977, S. 3. Der Philosoph konstatiert eine enge Verbindung zu den vorantiken Kulturen: „Genau wie in der Vor- und Frühgeschichte sah man in im frühen Griechentum eine weitgehende Parallele zwischen menschlichen und tierischen Bereich. Für alle menschlichen Charaktertypen fand man Entsprechungen im Tierreich [was die Bedeutung der Fabeln erklärt]. Ebenso glaubte man, dass Triebe, Emotionen und Stimmungen des Menschen in vergleichbaren Situationen auch den Tieren zukämen.“ Dierauer 1977, S. 11. Einen Bruch mit dieser Tradition bildet ihm zufolge Hesiod, der die menschliche Idee der Gerechtigkeit und das Gesetz statt der Gewalt der Tiere als wesentliche Kulturleistung des Menschen begreift. Dierauer 1977, S. 14. „Weil die Menschen Ackerbau treiben und Getreide essen können, sind sie von der Notwendigkeit befreit, einander wie Tiere gegenseitig aufzufressen“ so Hesiod nach Dierauer, der diese These als wesentlichen Teil der Hesiodischen Kulturgenese begreift. Dierauer 1977, S. 17 und ausführlicher S. 31f.

gisch die Köpfe abgeschnitten worden sind“¹⁵¹ finden sich in den Berichten Frazers zahlreiche Parallelen. Er berichtet von einem Aztekenfest, bei dem der Priester das zuvor in der Gestalt eines Menschen gestaltete, essbare Abbild des Gottes Huitzilopochtli mit einem Wurfspieß tötet, bevor es von der Gemeinschaft verspeist werden kann.¹⁵² Diese ‚Stellvertreterfunktion‘ eines Abbildes wird auch zur Heilung – der Dämon soll die Strohuppe im Bett für die kranke Person halten¹⁵³ – oder der Abwehr böser Geister verwandt. In diesem Sinne berichtet auch Schnelle vom „Festbinden der Opfer“¹⁵⁴ in Jagdritualen, welches die Gefangennahme des Tieres durch Fallen symbolisiert bzw. magisch herbeiführen soll.

Der gemeinsame Nenner der von Frazer zusammengetragenen Kulturen ist, „dass Tiere mit Gefühlen und Intelligenz begabt sind wie die Menschen, und dass sie gleich dem Menschen Seelen besitzen, die den Tod der Leiber überleben, entweder um als entkörperte Geister umherzuwandern oder um in tierischer Form wiedergeboren zu werden.“¹⁵⁵ Eine vor diesem Hintergrund einleuchtende, in der Literatur jedoch nur von Kuhleumann geäußerte These ist die der Entschuldigung, der Versöhnung mit dem Tier. Diese ist im Sinne des Respekts nach Frazer in allen ‚archaischen‘ Jagdkulturen vorzufinden: „In dem er [der Jäger] dem Tode [des Tieres] so den Schrecken nimmt, hofft er, „seine Opfer mit ihrem Geschick zu versöhnen und ihre Gefährten zu bewegen herbeizukommen, um ebenfalls getötet zu werden.“¹⁵⁶

Die von Frazer und anderen Kulturwissenschaftlern dokumentierten, vielfältigen Rituale vor und nach der Jagd und die auffälligen Parallelen zu noch heute verwendeten Fallentypen, Fangstrategien und Jagdriten sind von grundlegender Bedeutung. Sie deuten auf eine mögliche Interpretation der Höhlenmalereien anhand von Jagd- und Fruchtbarkeitskulten und lassen es als wahrscheinlich erscheinen, dass schon die ersten ‚Bilder‘ der Menschheit Fallen zeigen.

¹⁵¹ Kühn 1965, S. 197.

¹⁵² Frazer 1922, S. 718.

¹⁵³ Frazer 1922, S. 716.

¹⁵⁴ Schnelle 1971, S. 77.

¹⁵⁵ Frazer 1922, S. 753.

¹⁵⁶ Frazer 1922, S. 756f.

Dieser rituelle Charakter lässt sich auch bei den Fällen in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts konstatieren und deutet auf eine verblüffend ähnliche Symbolik und Funktion.¹⁵⁷ Vor diesem Hintergrund erscheint es, als habe die Kunst eine über die Jahrtausende der menschlichen Entwicklung fortwährende Brückenfunktion, die der Verbindung von realen und symbolischen Handlungen dient.

¹⁵⁷ Siehe dazu Kap. 6.1 - 6.5.

2.2 Die Falle in Mythen und Sagen

„Deur ag iōn, polyain Odyseu, mega kydos Achaiōn (Komm, besungner Odysseus, du großer Ruhm der Achaier)“¹⁵⁹, lockten die Sirenen den Helden laut Homer.

Für die europäische Kultur- und Kunstgeschichte ist die griechische Mythologie eine der ‚Urquellen‘ und somit von zentraler Bedeutung. Sie liefert bis heute unzählige Motive und Figuren für das zeitgenössische Kunstschaffen und ist nicht zuletzt auch in unserer Sprache omnipräsent. Beispielhaft sei hier nur an den panischen Schrecken, die Argusaugen oder die schier unendliche Odyssee erinnert. In der griechischen Mythologie ist das Fallenstellen – meist in Form von hinterlistigen Verhalten – ein Kennzeichen heraldischer oder göttlicher Figuren und eindeutig positiv bewertet. Homer zufolge gilt Hermes als Meister der List und Lüge.¹⁶⁰ Wie die Götter verstellen sich auch die nur ‚halbgöttlichen‘ oder menschlichen Helden listenreich und konstruieren ausgeklügelte Fallen wie das berühmte Trojanische Pferd, um ihre Ziele zu erreichen. Als die zentrale Eigenschaft des berühmten Helden Odysseus – „der brillante Lügner, Täuscher und Fallensteller“¹⁶¹ – gilt seine Intelligenz. Im Gegensatz zu vielen anderen Helden, die sich meist durch körperliche Kraft Erfolg verschafften, ist es sein listenreiches Verhalten, mit dem Odysseus sein Schicksal und die damit verbundenen zahlreichen, scheinbar unlösbaren Aufgaben meistert. Nur selten wird die List in der griechischen Mythologie wie in späteren Jahrhunderten als unlauteres, moralisch zweifelhaftes Verhalten in Frage gestellt.¹⁶² Auch Achill greift Odysseus eher aufgrund des aus seiner Perspektive unheroischen Verhaltens mit den folgenden Worten an: „Denn der Mann ist mir so verhasst wie die Pforten des Hades, der ein

¹⁵⁹ So locken die Sirenen Odysseus (Homer, *Odyssee*, XII 39 - 54; 154 - 200), die Hans Lamer als „Mädchen mit Vogelleib auf einer Insel im Meer“ kennzeichnet. Sie „lockten Seefahrer durch süßen Gesang an, sogen ihnen aber dann das Blut aus.“ Lamer 1933, S. 700. Deutsche Übersetzung von Johann Heinrich, Voß 1798 (o. S.).

¹⁶⁰ Matt 2006, S. 97 (Homer, *Ilias*, 19. Gesang, Vers 395 - 398).

¹⁶¹ Matt 2006, S. 95.

¹⁶² Der Wandel in der Bewertung der List innerhalb des griechischen Tugendsystems zeigt sich auch am Stammbaum des Odysseus. Anfangs ist es - wie Homer berichtet - die göttliche Gabe des Hermes, die der Held von seinem Großvater Autoklys erbt. Später in Sophokles' *Philoktet* wird Odysseus jedoch als der ‚Allverderber‘, ein Sohn des arglistigen Sisyphos bezeichnet. Matt 2006, S. 97.

anderes birgt im Sinn und ein anderes ausspricht.“¹⁶³ Stellvertretend für die Omnipräsenz der Fallenstellerei sollen an dieser Stelle einige Mythen erwähnt werden, in denen mehr oder weniger deutlich konkrete Fallen das Zentrum der jeweiligen Handlung sind.¹⁶⁴

So sei an die Geschichte des Satyrs Marsyas erinnert, als Sohn des Hyagnis ein halbgöttliches Wesen, dessen Neigung zur Hybris ihm zum Verhängnis werden sollte.¹⁶⁵ Marsyas, der als Begleiter der rasenden und Trommeln schlagenden Kybele durch Phrygien zog, fand eine Flöte, ein von der Göttin Athene erfundenes, aufgrund ihrer Eitelkeit dann aber verschmähtes Instrument.¹⁶⁶ Er lernte die Flöte zu spielen und war schließlich so von seinem Können überzeugt, dass er prahlte und Apollon, den göttlichen Führer der neun Musen, zu einem musikalischen

¹⁶³ Matt 2006, S. 95 (Homer, Ilias, 9. Gesang, Vers 312f.) Ein weiteres Beispiel für die seltenen, offenen vorgetragenen Vorbehalte gegen listiges Vorgehen findet sich interessanterweise in Homers Schilderung der Eroberung Trojas: Nur die beiden Kämpfer Neoptolemos und Philoktet lehnen die Strategie des Odysseus – das Trojanische Pferd – als unehrenhaft und unsoldatisch ab. Wobei es sich bei dieser Ablehnung – wie Matt plausibel anhand eines Zitates von Achill analysiert – wohl eher um Motive wie männlichen Stolz und Ehre handelt, als sittliche Bedenken gegen diese Art des Kampfes. Matt 2006, S. 26. Hier spiegelt die Ilias zugleich das Spannungsfeld zwischen zwei machtpolitischen Strategien; Achill repräsentiert körperliche wie militärische Macht, Odysseus dagegen die des Geistes und der Diplomatie, wobei sich beide nicht gegenseitig ausschließen müssen, wie die Eroberung Trojas zeigt.

¹⁶⁴ Konzentriert man sich dabei auf die strategische Dimension der Falle, die sogenannte List, wie sie von Matt ausführlich untersucht wurde, könnte man eine schier endlose Liste erstellen. Man denke nur an die unzähligen Metamorphosen des Zeus, die er unternimmt, um seine leidenschaftlichen Unternehmungen vor der eifersüchtigen Hera zu verbergen.

¹⁶⁵ Das Motiv der Hybris hat eine enge Verbindung zur Fallenstellerei. Aus zivilisationsgeschichtlicher Perspektive greift der Intrigant frevelhaft – weil dies vor ihm nur den Göttern oblag – in das Schicksal ein. Von dort ist auch der Weg zum Teufel, den verführerischen Fallensteller des Christentums nicht weit. Vor diesem Hintergrund erscheint es als ein Anzeichen von Hybris, wenn die christliche Urmutter Eva vom Baum der Erkenntnis isst, nachdem die Schlange ihr sagte: „ihr werdet wie Gott und erkennt Gut und Böse.“ Genesis 3,5.

¹⁶⁶ Athene – nach Hesiod eine Tochter der allwissenden Metis und Göttin der Erfindungsgabe und Weisheit – erfand nach der Enthauptung der Gorgo Medusa die Doppelflöte (Aulos) und eine Melodie, welche die Totenklage der Euryale, der Schwester Medusas nachahmte. Als sie aber beim Spiel ihr Gesicht in einem Wasser gespiegelt sah und bemerkte, dass das Spielen des Instruments ihr Gesicht entstellte, warf sie die Flöte fort.

Wettkampf aufforderte.¹⁶⁷ Apollon ließ sich unter den folgenden Bedingungen auf den ungleichen Kampf ein: Der Sieger könne mit dem Verlierer machen, was er wolle, und seine Musen sollten Schiedsrichter sein – eine Falle. Denn nach anfänglich einfachen Stücken, die Marsyas mit Bravour nachspielen konnte, stellte Apollon den Satyr vor eine unlösbare Aufgabe. Er spielte seine Kithara¹⁶⁸ und begann, dazu zu singen.¹⁶⁹ Da Marsyas dies mit der Flöte nicht nachmachen konnte, verlor er den Wettstreit. Zur Strafe hing Apollon ihn an einen Baum und ließ ihm von Pan, dem göttlichen Fötenspieler, bei lebendigem Leib die Haut abziehen.¹⁷⁰

Ähnlich erging es dem Titanensohn Atlas, der zur Strafe für seine Teilnahme am Kampf der Titanen gegen die Götter dazu verdammt wurde, für alle Zeiten den Himmel auf seinen Schultern zu tragen. Er fiel auf eine List des Herakles herein. Dieser sollte für Eurytheus die Äpfel der Hesperiden holen, doch der goldene Apfelbaum stand in einem Garten an einem Hang des Berges Atlas im Westen der Welt.¹⁷¹ Herakles schilderte Atlas sein Schicksal und bat ihn, an seiner Stelle die Äpfel zu holen, im Gegenzug würde er ihm die Last des Himmels abnehmen. Der gutgläubige Atlas war froh, seine Last los zu werden und willigte ein. Er holte drei

¹⁶⁷ Die Kunst (bzw. die Künste) galt im altgriechischen Verständnis als die höchste Ausdrucksform des Wettstreits (Agon), da nur sie die Fertigkeit (techné) mit der Weisheit (sophia) verband. Vor diesem Hintergrund wird besonders deutlich, auf welch' ein absurdes Unternehmen sich der (nur) halbgöttliche Marsyas einließ. Wie ihm erging es schließlich auch schon dem flötespielenden Gott Pan, der sich auf einen Agon mit Apollon einließ.

¹⁶⁸ Ein Saiteninstrument aus der Antike, eines der vornehmsten Instrumente, das vorzugsweise zu feierlichen Anlässen gespielt wurde. Trotz einer gewissen Ähnlichkeit sind Lyra und Kithara verschiedene Instrumente, die Lyra war in der Regel kleiner und besaß keinen Fuß.

¹⁶⁹ Auf die Tradition und Vielfalt des Motivs unmöglicher Bedingungen – oder positiv formuliert heraldischer Aufgaben – im Märchen geht Peter von Matt ein. Matt 2006, S. 60f.

¹⁷⁰ Dass ausgerechnet Pan diese Strafe übernimmt, ist sicher kein Zufall. In Ovids Metamorphosen wird vom musikalischen Wettstreit zwischen Pan und Apollon berichtet. Richter war der Berggott Tmolos. Dieser erklärte Apollon zum Sieger, denn die Leier stehe – so Tmolos – über der Flöte. Ob der Fallstellerei verwandte Motive wie Schadenfreude und Dummheit (siehe dazu Kap. 2.8 und 2.9) ein Grund für diese Wahl waren, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden.

¹⁷¹ Hera hatte den Baum den Töchtern des Atlas, den Hesperiden, anvertraut. Um diese jedoch von den Äpfeln fernzuhalten, ließ sie den Drachen Ladon den Baum bewachen. Hera wollte die Jugend für sich behalten, denn sie ist die Erde.

goldene Äpfel und wollte sie in seinem Eifer selbst dem Eurytheus¹⁷² bringen. Herakles jedoch bat den Titanen, den Himmel nur für einen Moment noch einmal zu tragen, damit er es sich für diese Aufgabe bequemer machen könne. Atlas ließ sich täuschen, nahm den Himmel wieder auf seine Schultern und Herakles zog mit den Äpfeln davon. Goldene Äpfel spielen auch für die schöne Atalante eine schicksalhafte Rolle. Die angeblich schnellste Läuferin Griechenlands konnte nur mit einer List im Wettkampf bezwungen werden. Ihr Vater Lasos wollte sie gegen ihren Willen verheiraten, doch die Tochter entgegnete, dass sie nur denjenigen heiraten würde, der sie im Wettlauf besiegen könne. Wie Ovid in seinen *Metamorphosen* berichtet, riet ein Orakel der Schönen, als sie nach ihrem zukünftigen Gatten fragte, „fleich immer den Gatten. Dennoch entfleuchst du ihm nicht; und du lebst, dein selber entbehrend.“¹⁷³ Daraufhin liefen viele Männer buchstäblich um ihr Leben. Wer den Wettlauf gegen die schöne Jungfrau verlor, wurde von Atalante mit dem Tode bestraft. Melanion aber wendete im Wettkampf auf den Rat der Göttin Aphrodite hin eine List an. Wie üblich gewährte Atalante ihrem Kontrahenten einen großzügigen Vorsprung. Doch immer, wenn sie ihn überholen wollte, warf Melanion einen der goldenen Äpfel, die Aphrodite ihm gegeben hatte, weit von sich. Die davon irritierte, aufgrund ihres Jagdinstinktes berühmte Atalante lief den goldenen ‚Ködern‘ hinterher und fing sie.¹⁷⁴ Durch diese Manöver vergrößerte sich der Vorsprung Melanions immer wieder und schließlich verlor Atalante den Wettkampf und ihre Freiheit.¹⁷⁵

¹⁷² Der König Eurytheus war König von Mykene und ein Enkel des Helden Perseus. Eurystheus ist vor allem für die zwölf Aufgaben bekannt, die er Herakles auferlegte. In der Kunst wird er oft sich in einem großen Topf oder Gefäß versteckend dargestellt, denn Eurystheus fürchtete sich – so die Überlieferung – sehr vor Herakles.

¹⁷³ Ovid, *Metamorphosen* (Kap. 49, Venus und Adonis). Zitiert nach der Übersetzung von Johann Voß (1798), www.gutenberg.spiegel.de (27.5.07).

¹⁷⁴ Atalante war die einzige Frau, die sich trotz aller Widerstände der Männer an der Jagd auf den kalydonischen Eber beteiligte. Sie hatte großen Anteil am Erfolg der Jagd. Vor diesem Hintergrund erscheint die von Aphrodite ersonnene Strategie geradezu als eine persönliche Strafe für Atalantes Hochmut, was wiederum als ein Indiz für die bereits erwähnte Verbindung von Falle und Hybris dienen werden kann. In diesem Sinne zeigt ein Emblem aus dem sechzehnten Jahrhundert einen in einer Schlinge gefangenen Raubvogel, siehe Abb. 34.

¹⁷⁵ Von dieser Geschichte existieren in der griechischen Sagenwelt zwei Versionen: In der arkadischen Überlieferung ist es Melanion, in der böotischen Version Hippomenes. Fink 2001, S. 60f.

Während die bisher erwähnten ‚Fallen‘ bei Apollon, Herakles und Melanion im strengen Sinne als List zu bezeichnen sind, bieten besonders die Mythen um den hinkenden Schmied Hephaistos viele Episoden mit realen, listig gestellten Fallen. Von seinem Vater Zeus erhielt Hephaistos zum Trost für eine zu hart ausgefallene Strafe die Göttin Aphrodite zur Gattin. Doch diese war ihm nicht treu; sie hatte eine Affäre mit dem Kriegsgott Ares. In der Odyssee wird berichtet, dass Hephaistos dank der Hilfe Helios die beiden Ehebrecher in flagranti überführen konnte. Er schmiedete sehr dünne, bronzene Ketten und fertigte daraus ein Netz, das nicht zerrissen werden konnte. Dieses befestigte Hephaistos heimlich am Ehebett und gab vor, sich nach Lemnos zu begeben. Doch als Aphrodite und ihr Geliebter Ares sich im so präparierten Bett ihrer Leidenschaft hingeben wollten, wurden sie von Helios beobachtet, der dies dem Schmied meldete. Daraufhin zog Hephaistos wie ein Vogelfänger das Netz zusammen und nahm die beiden Ehebrecher zur Freude der anderen, schnell herbeigerufenen Götter gefangen.¹⁷⁶

Einer anderen Geschichte zufolge schickte der von seinen Eltern oft schlecht behandelte Hephaistos seiner Mutter Hera einen von ihm geschmiedeten, goldenen Thron, um sich an ihr zu rächen. Dieser war wie Pandora ein Danaergeschenk. Als Hera sich auf den Thron setzte, wurde sie wie von Geisterhand an den Sitz gefesselt; sie war gefangen in einem Gespinst aus Goldfäden. Nur Hephaistos selbst, der erst nach inständigen Bitten der anderen Götter und der List des ihn betrunken machenden Dionysos auf den Olymp zurückkehrte, konnte Hera von den goldenen Fesseln befreien.¹⁷⁷ Das Motiv des offensichtlich nur aufgrund von

¹⁷⁶ Die Szene ist der Ursprung des sprichwörtlichen 'Homerischen Gelächters'. Sie zeigt die bereits erwähnte Verbindung von Falle und Schadenfreude im Sinne belehrender Moral, wie sie in Werken des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts besonders deutlich ausgeprägt ist (siehe Kap. 2.8 und 2.9).

¹⁷⁷ In der römischen Version der Geschichten um Hephaistos alias Vulkan gibt es feine Unterschiede. Auch Vulkanus wird früh von Juno verstoßen und rächt sich für diese Tat mit einem goldenen Thron, der unsichtbare Fesseln birgt. Das Netz für die Ehebrecher wird ebenfalls als unsichtbar beschrieben. Doch Vulkanus muss nicht wie sein griechischer Vorgänger lange von den anderen Göttern gebeten werden, seine Mutter zu befreien, denn es ist von Anfang an sein Plan, mit Hilfe dieser Falle wieder in den Olymp zu gelangen. Während der Unterschied zwischen dem sehr dünnen hephaistischen Netz und dem unsichtbaren des Vulkanus noch eine sprachliche Feinheit oder ein Übersetzungsfehler sein kann, ist jener zwischen der erzwungenen Rückkehr in den Olymp des Vulkanus und der widerwilligen des Hephaistos gravierender. Über die Gründe dieser Differenzen

Trunkenheit zur Heimkehr bewegten Schmieds findet sich auf vielen Vasenbildern der Antike.¹⁷⁸ Der Fallensteller ging dem noch listigeren Gott des Rausches in die Falle.

Vor diesem Hintergrund verwundert es kaum, dass es wiederum Hephaistos war, der im Auftrag des Zeus aus Lehm die schöne, bereits erwähnte Pandora – die Allbegabte – schuf. Sie war das verführerische, weil von Aphrodite mit Liebreiz versehene Geschenk an die Menschheit und wurde von Zeus auf die Erde gesandt, um die Menschen für den Feuerdiebstahl mit zuvor unbekanntem Krankheiten und Elend zu strafen.¹⁷⁹ Trotz der Warnungen seines Bruders Prometheus nahm der offensichtlich erfolgreich geblendete Epimetheus Pandora zur Frau, die schon bald darauf – aufgrund ihrer vermeintlichen Neugier¹⁸⁰ – der Menschheit un-

kann dem Umfang der Arbeit geschuldet an dieser Stelle nicht weiter spekuliert werden. Ursächlich sind jedoch die verschiedenen Gründe der Verbannung: Hephaistos wird vom zornigen Vater bzw. einer anderen Version nach wird Vulkanus nach der Geburt von seiner Mutter aufgrund seiner Hässlichkeit auf die Erde geschleudert. Das alleinige Schicksal des Vulkanus ist es jedoch, von seiner Mutter verleugnet zu werden. Siehe dazu Fink 2001.

¹⁷⁸ Ein besonders schönes Beispiel dafür ist die sogenannte François-Vase des antiken Vasenmalers Kleitias (auch Klitias genannt) aus dem sechsten Jahrhundert vor Christus; Museo Archeologico Nazionale Florenz, Inv.-Nr. 4209.

¹⁷⁹ Auch wenn die Quellen nicht eindeutig sind, liegt es nahe, dass die sprichwörtlich gewordene Büchse der Pandora von Hephaistos gefertigt wurde, so wie die Ketten des Prometheus, der Wagen des Helios und viele andere Dinge im Olymp. Hesiod spricht – der Übersetzung von Johann Voß aus Jahre 1806 – jedoch von einem Fass, ein Pithos, in dem üblicherweise Korn aufbewahrt wurde. Auch Kenneth Davis betont, dass es keine Büchse war. Davis 2006, S. 275.

¹⁸⁰ Das Klischee weiblicher Neugier, die hier für das ganze Unheil der Welt verantwortlich gemacht wird, ist im Original (Hesiod in der Übersetzung von Johann H. Voß, 1806) nicht so eindeutig formuliert vorhanden. Es scheint im Laufe der Überlieferung zu diesem Motiv zugespitzt worden zu sein. Alle Götter verliehen auf Geheiß des Zeus Pandora ihre besonderen Gaben. Bedenkt man, dass „dreiste Gesinnung [...] und bethörende Schalkheit“ oder moderner formuliert Arg- oder Hinterlist die Gaben des Hermes an Pandora waren, scheint die Tat Pandoras weniger in Neugier als in Berechnung begründet zu liegen. In diesem Sinne erscheint auch die Schilderung Hesiods: „Aber das Weib [Pandora] hob jezo den mächtigen Deckel des Fasses, Rüttelte dann; daß den Menschen hervorging Jammer und Trübsal. Dort die Hoffnung allein, in dem unzerbrechlichen Hause, blieb inwendig dem Fasse zurück, tief unter der Mündung, Und nicht flog sie heraus: denn zuvor schloß jene den Deckel“. Hesiod, Erga (Werke und Tage) 65 - 100. Zitiert nach www.gutenberg.spiegel.de (13.2.05). Hier muss daran erinnert werden, dass bereits – wie Davis betont – der US-amerikanische Altphilologe Barry Powell in Hinblick auf die Figur Pandora schreibt:

endliches Leid bescheren sollte. Die List des Zeus war also erfolgreich, und Epimetheus stellvertretend für die bis dahin ‚nur männliche‘ Menschheit in die Falle getappt. Bedenkt man, dass Pandora in der griechischen Mythologie Hesiod zufolge als die „menschliche“ Urmutter¹⁸¹ fungiert, erscheint das Motiv der Falle hier also eng mit dem Beginn, der Gründung der menschlichen Gesellschaft verbunden.

Das Motiv der negativ bewerteten, folgenschweren weiblichen Neugier findet sich auch in der biblischen Genesis wieder und zeigt interessante Parallelen zwischen den Mythen des Christentums und jenen der Griechen auf. Wie in der antiken Mythologie war es die biblische Urmutter Eva, die von der intriganten Schlange verführt wurde, vom verbotenen Baum der Erkenntnis aß und – den bis dahin unschuldigen und in seiner Naivität dem Epimetheus durchaus ähnlichen – Adam zur Tat verleitete.¹⁸² Die biblischen Folgen sind – wie zuvor bei Hesiod – für Adam und Eva und somit für die gesamte, ihnen nachfolgende Menschheit schrecklich; sie werden aufgrund der List der Schlange aus dem paradiesischen Urzustand verbannt.¹⁸³ In beiden Schöpfungsmythen ist es letztlich eine Falle oder genauer gesagt die Hinterlist des göttlichen Zeus bzw. der biblischen Schlange,¹⁸⁴ die der Menschheit Krankheit und Tod bringt. Vor diesem Hintergrund erscheint die Falle

„Wir dürfen nicht vergessen, dass antike Literatur und Mythen von Männern und für Männer geschrieben wurden.“ Davis 2006, S. 276, siehe auch Fink 2001, S. 240.

¹⁸¹ So formuliert Hesiod laut Davis. Davis 2006, S. 275. In der Voßschen Übersetzung von 1806 taucht der Begriff Mutter in diesem Zusammenhang jedoch nicht auf.

¹⁸² Weitere Parallelen finden sich in der Auslegung des dritten Kapitels der Genesis der sogenannten Baruch-Apokalypse. Dort schlüpft der gefallene Engel Satanael in die Schlange „mit der Absicht, Eva zu verführen“ (Colpe 1993, S. 75). Das Elend der Menschheit ist hier wie im Falle Pandoras das Ergebnis einer gezielten Intrige; einer Falle. Das Motiv der zum Verbotenen verführenden Schlange zeigt ein Emblem aus dem frühen sechzehnten Jahrhundert. Vor dem Reiz und Fluch des Verbotenen warnt sinnbildlich eine sich um einen Baum windende Schlange mit menschlichem Kopf. Siehe Abb. 35.

¹⁸³ Auch hier muss an die bereits zitierte Bemerkung (Männer schreiben für Männer) Barry Powells erinnert werden. Eine weitere Parallele zu den ‚paradiesischen Zuständen‘ vor Pandora und Eva bieten afrikanische Mythen. Auch dort existiert bis zu einem bestimmten Zeitpunkt keine Idee von Krankheit und Tod. Das Volk der Nuer im Sudan berichtet von einem Seil zwischen Himmel und Erde, das zur Erneuerung des Lebens diene. Doch seit eine Hyäne das Seil kappte, müssen auch die Nuer sterben. Wilkinson/Philip 1999, S. 115.

¹⁸⁴ Zur Figur der biblischen Schlange und deren Verführung siehe Kap 2.4f.

als Fluch der Menschheit, die das Eindringen des Bösen, des negativen Prinzips in die Welt ermöglicht.

Auch die südamerikanische Kultur bietet eine Variante der schicksalhaften Verbindung von Falle und dem Anfang einer Zivilisation. In der aztekischen Mythologie gibt es – wie in der afrikanischen, indogermanischen und chinesischen – bedeutungsvolle, häufig mit Schöpfungsmythen verbundene Schlangwesen.¹⁸⁵ Einem aztekischen Mythos zufolge wurde die Erde von den Zwillingsgöttern Tezcatlipoca¹⁸⁶ und Quetzalcoatl bzw. Ometéotl erschaffen – wie bei den Griechen und der Bibel gibt es verschiedene Versionen der Geschichte. Einer Überlieferung zufolge verlor Tezcatlipoca – was ihn auf den bildlichen Darstellungen der aztekischen Kultur leicht erkennbar macht – bei diesem Schöpfungsprozess seinen Fuß, weil er ihn als Köder für das schlangenartige Erdungeheuer Cipactli benutzte.¹⁸⁷ Als das Tier anbiss, verletzte und verschluckte es sich am göttlichen Köder und konnte nicht mehr fliehen. Aus dem Körper des so gefangenen Cipactli erschufen die beiden Götter die Welt.¹⁸⁸

¹⁸⁵ Die Omnipräsenz und Bedeutung ‚schlangenartiger‘ Wesen ist auffällig: In China war es die Göttin Nü Wa, ein Schlangenkörper mit menschlichen Kopf, der sich selbst ‚kopierte‘ und so die ersten Menschen schuf. In Skandinavien kämpfte Gott Thor mit der an der Angel gefangenen [sic] Weltschlange. Der indische Gott Vishnu ruhte – laut hinduistischer Überlieferung – auf der Schlange Ananta, als der Schöpfergott Brahma ‚geboren‘ wurde. In Europa entwickelte sich das Motiv in zum Zeichen göttlicher Abstammung. Ein Emblem aus dem sechzehnten Jahrhundert zeigt eine aus ihrem Maul Menschen gebärende Schlange; das Motiv wurde zum Kennzeichen des Wappens der Mailänder Familie Visconti. Siehe dazu Henkel/Schöne 1996, Sp. 628.

¹⁸⁶ Tezcatlipoca wird auch von Matt als typische Trickster-Gottheit erwähnt. Seine Rolle ähnelt der des listigen Hermes und dem nicht minder listigen germanischen Gott Loki. Matt zufolge lässt sich die Faszination an der Intrige auch durch die göttlichen Vorbilder erklären, „so wie der Intrigant als Usurpator des Schicksals ein Element des Aufstandes gegen das mythische Denken verkörpert.“ Matt 2006, S. 272.

¹⁸⁷ Siehe Abb. 36 und Heinrich Doering: Altperuanische Gefäßmalereien II, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 6. Band, 1931, S. 1-62+I-XVI+63.

¹⁸⁸ In der mesopotamischen Kultur Marduk tötet den Schlangendrachen Tiamat und aus den Hälften ihres Körpers entstehen Himmel und Erde. (Wilkinson/Philip 1999, S. 22) In Afrika gilt die Python Schlange als Ur- oder Weltschlange (Wilkinson/Philip 1999, S. 114); die Welt und jegliches Leben sind – so die orale Überlieferung – wie bei den Azteken aus ihrem Körper geschaffen worden. Auch in der Mythologie der Aborigines findet sich eine Regenbogenschlange als Geist der Schöpfung. Wilkinson/Philip 1999, S. 121.

Stellvertretend für die vielen Mythen und Sagen über die listenreichen Götter und Geister Afrikas kann die vor allem in Westafrika bekannte Spinne Anansi erwähnt werden. Denn diese musste, um die Geschichten des Himmelsgottes Nyame zu erhalten, ähnlich den Heroen des antiken Griechenlands schier unlösbare Aufgaben bewältigen. Natürlich konnte die Spinne Anansi dies aufgrund ihrer Körpergröße nur mit List und der Hilfe von Fallen.¹⁸⁹ So fing sie etwa den Leoparden, dessen Geist Anansi neben der Python und den Hornissen fangen sollte, zunächst in einer Fallgrube. Ähnlich der Leimrute des Vogelfängers fing die Spinne schließlich den Geist des Leoparden mit Hilfe einer klebrigen Puppe, nach der die gefangene Raubkatze schlug.

Auch das Labyrinth ist uns durch die griechische Mythologie als Falle bekannt – das vom listigen Daidalos als Gefängnis auf Kreta ersonnene Labyrinth für den nach Opfern gierenden Minotaurus.¹⁹⁰ Das Motiv findet sich ebenso in der isländischen Mythologie im Zusammenhang mit dem Wieland-Mythos, „dem nordischen Gegenstück zum Erfinder Daidalos.“¹⁹¹ In einer isländischen Handschrift aus dem fünfzehnten Jahrhundert findet sich ein siebengängiges Labyrinth in dessen Mitte ein Fabeltier gefangen ist.¹⁹² Im die Miniatur erläuternden Text wird diese labyrinthförmige Falle als Völunderhus¹⁹³ bezeichnet und die Geschichte des syrisch-

¹⁸⁹ Anansi wurde als Mann geboren und als Strafe für eine seiner listenreichen Tat – er konnte sogar die Götter überlisten – in tausend Stücke zerfetzt. Seitdem findet man ihn in Form der Spinne in allen Häusern. Wilkinson/Philip 1999, S. 117.

¹⁹⁰ Die Rolle des Daidalos weist viele Parallelen zu den späteren, intriganten Hofberater-Figuren auf, deren schöne Worte abwertend mit den Täuschungskünsten der Vogelsteller verglichen werden. (Ein Emblem aus dem siebzehnten Jahrhundert zeigt auf diese Parallele und mahnt den Leser: „So groß ist die Versuchung des Bauwerks, nämlich des Labyrinths,“ das als Symbol für das gefährliche, weil trügerische Hofleben steht. Kern 1982, S. 322, siehe Abb. 37. Zunächst erfüllt Daidalos Pasiphaea, der Frau des König Minos, den Wunsch nach der Liebe mit dem kretischen Stier, indem er eine Kuhattrappe erfindet. (Eine wohl unbewusst an den antiken Stoff erinnernde Kuhattrappe für den Rebhuhnfang findet sich bei Lindner (siehe Abb. 38.) Später entwirft Daidalos im Auftrag von Minos das Labyrinth für den Minotaurus (das Kind des tabuisierten Liebesaktes zwischen Stier und Königin), um ihn gefangen zu halten und die Schande zu verbergen. Über den Minotaurus hinaus Kern verweist im Kontext des Labyrinths als Falle auch auf die Athenischen Geiseln, die dort geopfert wurden. Kern 1982, S. 421.

¹⁹¹ So beschreibt ihn Hermann Kern. Kern 1982, S. 406.

¹⁹² Siehe Abb. 39.

¹⁹³ Kern übersetzt den Namen „völundar hus“ (Haus von Wieland). Kern 1982, S. 406.

en Königssohns Egeas erzählt. Dieser konnte mit Hilfe eines steinernen Labyrinths, wie es die Miniatur zeigt, ein zuvor unbezwingbares Tier töten, da er es mit Hilfe von Ködern in die Falle lockte, wo es schließlich verhungerte. Daher verwundert es kaum, dass auf diese Art in Europa – wie ein mittelalterliches Jagdbuch und auch spätere Illustrationen belegen – der als größte Bedrohung des Menschen betitelte Wolf gefangen und getötet wurde.¹⁹⁴

Das Labyrinth begegnet uns auch im altindischen Mahabharata-Epos als Falle. Der Magier Drona lockt den jugendlichen Helden Abhimanyu, den Sohn seines Erzfeindes Arjunas, in ein Labyrinth, um ihn zu töten. Dem schier unbezwingbaren Abhimanyu gelingt es, alle feindlichen Schlachtformationen zu durchdringen. Doch im Zentrum der Anlage angelangt, findet er keinen Ausweg mehr und stirbt im Hagel feindlicher Pfeile.¹⁹⁵ Als eines der ältesten apotropäischen Zeichen¹⁹⁶ dient das Labyrinth in Südindien etwa auf die Türschwelle gezeichnet der Abwehr und Verwirrung von bösen Geistern. Geister können – wie Kern berichtet – im Glauben der Inder nur geradeaus fliegen und kommen so nicht durch das Labyrinth.

In den wenigen hier ausgewählten und verkürzt wiedergegebenen Mythen und Sagen begegnete uns die Falle in der Regel als positiv bewertete List, eine zunächst göttliche oder zumindest heroische Gabe, mit deren Hilfe die Protagonisten Aufgaben lösen, Konkurrenten und Feinde töten oder wie im Falle der Azteken die Welt erschufen. Andererseits spiegelt die Falle zugleich auch die Position des Opfers, des ausgelieferten, in die Falle getappten wider und versinnbildlicht die Schattenseite der Intelligenz. Diese moralische Ambivalenz der Falle wird auch in den folgenden Kapiteln deutlich und findet sich noch in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts wieder.

¹⁹⁴ Labyrinthartige Fallen – in dem Sinne, das die einmal darin gefangenen Tiere keinen Ausweg finden – sind relaislose Kammerfallen (siehe Kap. 2.3) und werden vor allem beim Fischfang verwendet. Der sogenannte ‚Wolfsgarten‘ war bis weit in die Neuzeit hinein auch in Europa bekannt und kann als labyrinthartige Falle für den Wolf oder andere Raubtiere verstanden werden. Siehe Abb. 7.

¹⁹⁵ Siehe Abb. 40.

¹⁹⁶ Kern 1982, S. 107. Apotropäum, lat. (griech. Apotropaion), ‚magisches Abwehrmittel‘, ‚Abwehrrauber‘. In der Antike war das Haupt der Medusa (Gorgoneion) das gebräuchlichste Apotropäum.

2.3 Zur Entwicklung und Formvielfalt 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“¹⁹⁷ bemerkt der Archäologe Helmut Windl, um die zentrale Bedeutung des Jagdwesens für die menschliche Kultur zu verdeutlichen.¹⁹⁸ Diese Bedeutung spiegelt sich auch in unserer Sprache wider. Die sich im Wesentlichen seit dem zwölften Jahrhundert entwickelnde Zunftsprache der Jäger – die sogenannte Weidmannssprache¹⁹⁹ – ist mit etwa 3000 Wörtern bis heute die umfangreichste deutsche Sondersprache.

Darstellungen unserer Vorfahren zeigen sie – in kulturhistorischen Museen und populärwissenschaftlicher Literatur – meist mit Keule oder Speer bewaffnet. Doch „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,“²⁰⁰ argumentiert der Sozialwissenschaftler Lewis Mumford. Auch der Philosoph Ortega y Gasset geht in seinen Meditationen über die Jagd davon aus, dass die erste Jagd mit Fallen stattfand.²⁰¹

„Diejenigen, die noch immer an der Ansicht festhalten, der Frühmensch sei auf die Jagd spezialisiert gewesen, haben nicht genügend bedacht, daß er ein Allesfresser war, oder erklärt, wie er eine Vorliebe für Fleisch entwickeln konnte, eher er gelernt hatte, entweder Waffen aus Knochen, Stein und Holz zu formen oder gro-

¹⁹⁷ Seilmeier/Walz 1983, S. 312.

¹⁹⁸ An dieser Stelle muss relativierend und, um der zeitgenössischen Jagdwissenschaft gerecht zu werden, wieder an den einleitend bereits erwähnten Mythos der „Jagd als Motor unserer Zivilisation“ erinnert werden. Maylein 2006, S. 52.

¹⁹⁹ Abgeleitet vom mittelhochdeutschen ‚weidmann‘ (Jäger) sowie dem alt-hochdeutschen ‚waidmann‘ aus der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts. Köbler 1995, S. 461.

²⁰⁰ Mumford 1977, S. 122.

²⁰¹ Gasset 1957, S. 69.

ße Tiere ohne solche Hilfsmittel zu töten.“²⁰² Demzufolge muss das Fallenstellen als entwicklungsgeschichtliche Vorstufe der Jagd mit dafür entwickelten Waffen verstanden werden.²⁰³ Denn „Schlingen und Fallen konnten mit bloßen Händen aus Schilfrohr, Ranken und jungen Zweigen gemacht werden, lange bevor der Mensch eine Axt besaß“²⁰⁴ und begann, aus den Knochen und Hörnern der Tiere wirksame Distanzwaffen zu entwickeln, die ihm neue Jagdmöglichkeiten und -ziele eröffneten.²⁰⁵

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 oder Keule zu den ersten Jagdmethoden überhaupt: „Als älteste Fangeinrichtungen sind Fallgruben anzusehen, die zur Erzielung größerer Jagdstrecken²⁰⁶ oft als Fallgrubenfeld dicht nebeneinander angelegt wurden und bei Rudeltieren (Elch oder Ren) beachtliche Jagderfolge ermöglichten. Großtiere wie das Mammut konnten [zunächst] nur mit Hilfe von Fallgruben erbeutet werden.“²⁰⁷

²⁰² Mumford 1977, S. 122.

²⁰³ Kurt Lindner nennt vier Fallenarten, die dem „miolithischen Jäger“ zur Verfügung standen, „die Fallgrube, die Schwerkrafftalle, die Schlinge und die Tretfalle.“ Lindner 1937, S. 48.

²⁰⁴ Mumford 1977, S. 122. Als ethnologischen Beweis für diese Vermutung erwähnt Mumford auch die Reiseberichte von Kolumbus. Als jener „die Westindischen Inseln entdeckte, verwendeten die Eingeborenen immer noch ‚Fallen und Schlingen aus Reben und andere Netzvorrichtungen‘, um Wild zu fangen.“ Mumford 1977, S. 123. Siehe Abb. 41.

²⁰⁵ Kurt Lindner geht von einer „Vervollkommnung“ der Jagdmethoden aus, die zu einer „Fallentechnik in hoher Blüte“ im Magdalénien (ein Abschnitt des Jungpaläolithikums, etwa 22.000 bis 12.700 Jahre v. Chr.) führte. Lindner 1937, S. 65.

²⁰⁶ Eine Strecke „ist die Gesamtheit des auf einer Jagd 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. Die Redewendungen jemandem ‚auf den Pelz rücken‘ und das ‚Fell über die Ohren ziehen‘ sind wie zur Strecke bringen Metaphern für das Töten.

²⁰⁷ Seilmeier/Walz 1983, S. 186. Diese die Mammutjagd betreffende These ist inzwischen umstritten. Schulz 2004, S. 151. Die große Bedeutung der Fallgrube für die Steinzeitjagd ist jedoch unstritten.

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass die erste ‚Waffe‘ des Frühmenschen sein Verstand war. Er erlaubte ihm, mittels Beobachtung und Nachahmung der Natur Techniken für die Nahrungsbeschaffung zu entwickeln.²⁰⁸ Die ursprünglichste Methode der Jagd beruhte zunächst auf der genauen Beobachtung des Tieres und dem folgenden Ausheben und Tarnen von Fallgruben, die auf Wildwechseln angelegt wurden.²⁰⁹

In diesem Sinne argumentiert auch der Archäologe Wolfgang Soergel: „Wir sehen so im großen Ganzen eine Entwicklung der menschlichen Jagd vom Fallgrubengang über die Treibjagden in Felsengebieten schließlich zur richtigen mit Stoß- und Wurfaffen betriebenen Jagd, stets natürlich unter möglicher Ausnutzung der gegebenen Verhältnisse.“²¹⁰ Er belegt seine These vor allem mit Funden von Elefanten-, Nashorn-, Bison- und Rehknochen.²¹¹ Das „Massenverhältnis alter und junger Tiere beweist, [dass] nur Fallgrubengang betrieben worden sein [kann], ob-

²⁰⁸ Auch die griechische Mythologie liefert dafür einen Beweis. In der Schlacht um Troja gibt Kalchas, der Seher, den erfolglosen Griechen den Rat, klug zu sein wie der Sperber. Er hatte beobachtet, wie ein Sperber zunächst vergebens versuchte eine Taube zu fangen, weil diese sich immer rechtzeitig in ihre Höhle zurückzog. Doch indem der Sperber vorgab, den Kampf aufzugeben zu haben und sich versteckte, gelang ihm schließlich die Jagd. Und so folgten auch die Griechen dem Plan, den Odysseus, angeregt von Kalchas, ersonnen hatte. Sie erbauten ein riesiges Pferd aus Fichtenholz und ließen die tapfersten Helden sich darin verbergen. Die Trojaner glaubten wie die Taube, dass die Griechen den Kampf aufgegeben hätten.

²⁰⁹ Auch Kurt Lindner betont die Bedeutung der Fallenjagd, denn „die Fundumstände [von Tierknochen] lassen keinen Zweifel zu, dass vor allem die großen wegen ihres Reichtums an Wildpret besonders begehrten Wildarten wie Elefant, Mammut und Nashorn, aber auch Wisent und Auerochse, Riesenhirsch und Bär in Gruben gefangen wurden.“ Lindner 1937, S. 20. Gasset dagegen bezeichnet die Nachahmung des Tieres, die Verkleidung als Tier zum Heranpirschen oder Locken, als „primitivste“ Jagdmethode. Gasset 1957, S. 84. Auch die Bibel liefert zahlreiche Hinweise auf die Bedeutung von Fallentechniken (Fallgrube, Schlinge, Netz), die ohne technische Hilfsmittel hergestellt werden konnten. Vor diesem Hintergrund lässt sich auch der folgende, häufig (verkürzt) verwendete Spruch Salomos interpretieren: „Wer eine Grube gräbt, fällt selbst hinein, wer einen Stein hochwälzt, auf den rollt er zurück.“ (Spr 26, 27) Das Hochwälzen des Steins kann als ein Hinweis auf eine einfache Schwerkraftfalle verstanden werden, bei der das Opfer nach dem Auslösen der Falle von dem Stein erschlagen oder eingeklemmt wird. (Siehe dazu in diesem Kapitel Schwerkraftfallen/Gewichtfallen.)

²¹⁰ Soergel 1912, S. 73.

²¹¹ Soergel erwähnt auch Fallgruben für Bären (S. 50), Pferde (S. 31) und Wölfe (S. 64).

wohl uns keine wirkliche Grube erhalten geblieben ist.“²¹² Auch Kurt Lindner betont, dass „der Fang in Fallgruben in der ganzen Vorzeit bis ins Neolithikum, ja wahrscheinlich noch bis in jene frühmittelalterlichen Jahrhunderte [...] jagdtechnisch und wirtschaftlich eine viel größere Rolle gespielt hat, als wir gemeinhin anzunehmen geneigt sind.“²¹³ Er bezeichnet die Hominiden des Pleistozäns daher „Fallenjagdmenschen.“²¹⁴

Für diese These hat der Ethno- und Soziologe Julius Lips in seinem Buch über die Fallensysteme der Naturvölker²¹⁵ viel Beweismaterial zusammengetragen. Als natürliche Vorbilder könnten den Menschen etwa die Netze von Spinnen und die Trichterfallen der sogenannten Ameisenlöwen²¹⁶ gedient haben. Bereits die ohne Hilfsmittel mögliche und je nach Herde äußerst effiziente Treibjagd haben unsere Vorfahren wahrscheinlich durch Beobachtung von tierischen Jägern wie dem Wolf gelernt. Neben der bewussten Nachahmung natürlicher Fallensysteme und Fangstrategien betont Lips auch die Bedeutung zufälliger Entdeckungen.²¹⁷ Als ‚Physik-

²¹² Soergel 1912, S. 71f. An dieser Stelle bezeichnet Soergel einen Graben in der Nähe von Dewlish (Dorset, England) als älteste bekannte Fallgrube, die „weit ins alte Diluvium [heute Pleistozän, früher auch Eiszeitalter genannt, es bezeichnet in der Geologie die erdgeschichtliche Phase von 1,8 Millionen Jahren bis 11.500 v. Chr.] zurück“ weist. Auch zeitgenössische Archäologen folgen dieser Theorie: „Archäologische Nachweise von Fallgruben fehlen zwar, aber die Nutzung von Fallgruben oder von natürlichen Engpässen war für die Neandertaler mit dem geringsten Risiko verbunden.“ Wenzel 2002, S. 52.

²¹³ Lindner 1937, S. 126. Otto Dietz bezieht sich in seinem Aufsatz über das Jagdwesen im alten Israel auf Hesiod und betont, dass große Raubtiere wie der Löwe „meist mit Fallgruben (Hes. 19,4) und starken Netzen (Hes. 19,8)“ gefangen wurden. Dietz 1971, S. 65. Laut Dietz waren Netz, Schlinge und Fallgrube (etwa für die Treibjagd auf Gazellen) die üblichen Jagdtechniken, so wie Klapp- und Stellnetze für den Vogelfang. Dietz 1971, S. 64.

²¹⁴ Lindner 1937, S. 23.

²¹⁵ Lips 1927.

²¹⁶ Die Larven von *Euroleon nostras* bauen Trichterfallen im losen Erdreich oder Sand und vergraben sich in deren Mitte. Ein Insekt - häufig Ameisen - das über den Trichterrand läuft, rutscht abwärts und findet keinen Halt an den nachgebenden und hinabrutschenden Wänden. Wenn es zu fliehen versucht, bewirft die Larve das Opfer zusätzlich mit Sand, um es orientierungslos zu machen und seinen Bemühungen ein Ende zu setzen. .

²¹⁷ So könnte der wiederholte Fund von zu Tode gestürzten Tieren die Idee der Treibjagd auf Abhänge hervorgerufen haben. In diesem Sinne geht auch Gasset von der Natur als Vorbild aus. Das

lehrer' des prähistorischen Menschen bezeichnet er Erfahrungen wie „der lebendige Zweig, der, zufällig heruntergebogen, in seine natürliche Stellung zurück-schnellte, das Gewicht der Baumstämme, die nach einem Sturm den Abhang herunterrollten, die Gefahren einer laubbedeckten Erdgrube, und er wandte das, was er von ihnen gelernt hatte, in kluger Weise an.“²¹⁸

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 Darstellungen, die als solche interpretiert werden,²¹⁹ keine Spuren hinterlassen, „außer dass sie Teil einer weitverbreiteten menschlichen Tradition wurden.“²²⁰ Die spektakulären Funde der Gegenwart²²¹ zeigen, dass nur die widerstandsfähigsten Materialien wie Stein und Elfenbein erhalten geblieben sind. Für Fallen werden Steine jedoch nur im Sinne des Beschwerens bzw. Fixieren eines Auslösers verwendet, demzufolge ist der Fund einer die Jahrtausende überdauernden Falle nahezu unmöglich – es sei denn, sie wurde durch ‚glückliche Umstände‘ konserviert.

Während Netz, Harpune, Pfeil, Wurfspeer und die in der Hand geführte Schlinge – besonders in Kombination mit der Treibjagd – die Effizienz der primitiven Jagd-

Prinzip der Nachahmung sei die Quelle der ursprünglichsten, „primitiven“ Jagdarten. Gasset 1957, S. 84f.

²¹⁸ Lips 1951, S. 95f. In diesem Sinne argumentiert auch Lindner bezogen auf Schlingen, „dass der Mensch erstmalig die Beobachtung gemacht [habe], dass Tiere sich gelegentlich in natürlichen Schlingen fingen, so dass ihm die Natur den Werkstoff und die Technik wies.“ Lindner 1937, S. 23.

²¹⁹ Die Kombinationen von abstrakt-linearen Strukturen (sie werden der Fachliteratur entsprechend im Folgenden tektiforme – weil hausähnlich – Zeichen genannt) mit Tierbildern, wie sie z. B. in den prähistorischen Höhlen der Dordogne entdeckt wurden, können als Darstellungen von Schwerkraftfallen verstanden werden – so interpretieren sie Lips (Lips 1951, S. 106) und zahlreiche andere Autoren. Siehe Abb. 24 und Kapitel 2.1.

²²⁰ Mumford 1977, S. 123. In diesem Sinne argumentiert auch Kurt Linder, „nicht fassbar durch die Reste vorzeitlicher materieller Kultur ist die größte und wichtigste Waffe des diluvialen Jägers, seine genaue Kenntnis von den Eigenschaften seiner Beutetiere, die sie nutzbar zu machen ihm seine geistige Überlegenheit ermöglichte.“ Lindner 1937, S. 110.

²²¹ Etwa die bereits erwähnte Mammutigur aus der Vogelherdhöhle im Lonetal in Südwestdeutschland. Siehe Abb. 15 und Kapitel 2.1.

methoden 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. Es konnte Tage dauern, bis die Beute nahe genug war, um erlegt zu werden. „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.“²²² Die Kontrolle der Fallen auf Fänge nahm im Verhältnis zur aktiven Jagd relativ wenig Zeit in Anspruch. 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“, so formuliert Lips, „ist die Tierfalle.“²²³

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.“²²⁴ Das Beispiel zeigt, dass mittels sozialer Koordination und List das Fehlen von wirksamen Waffen auch bei der Großwildjagd ausgeglichen werden kann.

²²² Lips 1951, S. 94. In diesem Sinne betont auch Nora Scott in ihrer Analyse eines altägyptischen Torsionsschlagnetz für den Vogelfang: „As mentioned above, the advantage of these small traps was that they could be operated by one person. Sometimes the trapper left them set while he attended to other business.“ Scott 1940, S. 164.

²²³ Lips 1951, S. 95.

²²⁴ Mumford 1977, S. 122.

Die zunehmende Perfektion der Waffentechnik und die aus ihr folgende zentrale Stellung der Schusswaffen im modernen Jagdwesen²²⁵ führte dazu, dass heute in vielen Kulturen „viele frühere Jagdarten verschwunden sind und die ‚Schießjagd‘ vorherrscht [und] die ‚Fangjagd‘ nur noch eine Nebenrolle spielt.“²²⁶ Die traditionelle Dreiteilung der Jagdarten – Jagen, Fangen und Schießen – ist in Vergessenheit geraten. Um der Komplexität der verschiedenen Jagdtechniken gerecht zu werden, sollen sie im Folgenden skizziert werden, wobei grundsätzlich immer zwischen Einzel- und Gesellschaftsjagd unterschieden werden muss.

Das Jagen etwa im Sinne der heute noch bekannten Treibjagd²²⁷ ist eine Form der Gesellschaftsjagd und lässt sich auf die Urform der Treibjagd etwa auf Felsabstürze hin zurückführen. Herden oder einzelne Tiere werden von lärmenden, ‚in die Büsche schlagenden‘ Menschen in eine bestimmte Richtung getrieben. Grundlegend für diese Jagdart ist die aktive Handlung des Jägers und Treibers im Sinne eines Angriffs. Dabei ist es nur von sekundärer Bedeutung, ob es sich um einen wirklichen oder um einen vorgetäuschten Angriff 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.“²²⁸ Das gilt sowohl für die Einzel- als auch für die Ge-

²²⁵ Riesenthal zufolge wurden „Feuerwaffen“ erst nach Ende des 30jährigen Krieges zum Standard, während zuvor die Armbrust die übliche Fernwaffe im Jagdwesen war. „Die Büchse erschien zunächst in der Hand des Jagdherrn, um dann nach und nach sich ein weiteres Feld zu erobern.“ Riesenthal 1916, S. 277. Bis ins späte neunzehnte Jahrhundert war diese Waffe jedoch recht ungenau, teuer und zudem nicht ungefährlich für den Jäger selbst.

²²⁶ Seilmeier/Walz 1983, S. 305. Kurt Lindner betont jedoch, dass „der Fang in Fallgruben in der ganzen Vorzeit bis ins Neolithikum, ja wahrscheinlich noch bis in jene frühmittelalterlichen Jahrhunderte [...] jagdtechnisch und wirtschaftliche eine viel größere Rolle gespielt hat, als wir gemeinhin anzunehmen geneigt sind.“ Lindner 1937, S. 126. Ähnliches berichtet Luise Klebs über Ägypten bezogen auf den Vogelfang mit der Falle im Neuen Reich, der auf den Reliefs und Malereien im Gegensatz zu jenen aus dem Mittleren Reich nicht mehr zu finden ist, „doch wissen wir aus der Literatur, dass er noch eifrig betrieben wurde.“ Klebs 1934, S. 83. Siehe dazu auch Fußnote 209.

²²⁷ Der Begriff Treibjagd bezeichnet „alle Jagdarten, bei denen Jäger, Schützen und Treiber beteiligt sind.“ Gutt 1977, S. 98.

²²⁸ Seilmeier/Walz 1983, S. 186.

sellschaftsjagd. Mit Hilfe von Netzen, Fallen, Gruben, lasso- und bolaähnlichen Fangeräten sowie Schlingen können Tiere, je nach Fallentyp, entweder lebend (Lebendfang) oder tot (Totfang) gefangen werden. Vor der Entwicklung wirksamer Fernwaffen spielte diese Jagdart die zentrale Rolle.²²⁹ Während Fallen, Gruben und Schlingen für größere Tiere bestimmt waren, dienten Netze vor allem dem Vogelfang und dem Erbeuten kleinerer Wildarten wie Hasen.²³⁰ Je nach Hilfsmittel kann es sich um eine Einzel- oder Gesellschaftsjagd handeln.

Die ‚Schießjagd‘ ist als die jüngste Jagdart anzusehen, denn für Bogen, Armbrust und neuzeitliche Feuerwaffen benötigte der Mensch viel feinere Werkzeuge und mehr Erfahrung als für die beiden anderen Jagdarten. Schusswaffen erlauben das Töten des Wilds aus großer Distanz. Der Jäger kann sich entweder vorsichtig an das Tier heranpirschen²³¹ oder im Sinne des Auflauerns²³² versteckt auf das Erscheinen des Opfers warten, um es aus sicherer Entfernung zu erlegen.

Da im Laufe dieser Untersuchung immer wieder Bezug auf bestimmte Fallentypen genommen wird, werden im Folgenden grundlegende Arten und Typen beschrieben.²³³ Denn wie wichtig die Kenntnis der mannigfaltigen, historischen und daher

²²⁹ Lindner betont jedoch, dass die Jagd mit dem Netz bis ins Mittelalter häufig angewendet wurde, wie zahlreiche Darstellungen belegen. Lindner 1937, S. 34.

²³⁰ 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. Auch in Flemmings „Der vollkommene teutsche Jäger“ von der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts finden sich zahlreiche Beispiele, die belegen, dass Netze auch in Europa lange für den Großwildfang genutzt wurden (siehe Abb. 11). Die Größe und Vielfalt der produzierten Netze im mittelalterlichen Jagdbuch des Gaston Phoebus deutet ebenfalls auf ‚Großwildfang‘ mit Netzen (siehe Abb. 42). Den Miniaturen zufolge wurden Netze für Wölfe (siehe Abb. 43) und andere Großwildarten verwendet (siehe Abb. 44).

²³¹ Pirsch bezeichnet die „vorsichtige Fortbewegung des Jägers, um möglichst ohne zu stören in die Nähe des Wildes zu kommen“, Gutt 1977, S. 73. Siehe Abb. 17.

²³² 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).

²³³ Da es sich um eine kunstgeschichtliche Arbeit handelt und zudem kaum noch Kenntnisse über die traditionellen Jagdarten und -techniken vorhanden sind, werden zahlreiche Abbildungen von

oft vergessenen Fallentypen ist, lässt sich nicht nur anhand der in diesem Sinne Kuhlemann untersuchten Höhlenmalereien belegen, sondern wird auch in den folgenden kunsthistorischen Analysen deutlich werden.²³⁴

Fallen und Fanggeräte sind die Hilfsmittel der Fangjagd. Fanggeräte erfordern eine aktive Beteiligung des Menschen, während es das Kennzeichen von Fallen ist, dass die Fangvorrichtungen durch zu fangende Tier selbst ausgelöst oder betrieben wird. Man spricht daher auch von ‚passiver Jagd.‘ Die Gruppe der Fanggeräte unterscheidet je nach Konstruktion fixierte, halbfixierte und bewegliche Geräte.

2.3.1 Fanggeräte

Fixierte Fanggeräte sind an einem bestimmten Platz fest installierte Hindernisse (Mauern, Zäune oder Netze) für das Tier, die seine Bewegungsfreiheit einschränken und so dem Menschen das Fangen oder Töten der Beute erleichtern.²³⁵ Fischnetze- und -zäune sowie Stellnetze für Vögel sind die verbreitetsten Formen dieser Art, wobei auch der Fang von Landtieren wie Hirsch oder Hase überliefert ist.²³⁶

Fallentypen an den entsprechenden Stellen im Anhang eingebunden. Die Falle ist ein in der Kulturgeschichte leider nur selten behandeltes Thema, was sich im Laufe der Recherchen für diese Untersuchung wieder bestätigt hat. Für eine differenzierte historische Analyse bieten sich vor allem die Studien der Ethnologen an, wie jene von Lips aus dem Jahre 1927 (*Die Fallensysteme der Naturvölker*) und Walter Hirschberg aus dem Jahre 1966 (*Technologie und Ergologie in der Völkerkunde*). Natürlich haben auch die beiden hier verwendeten Fallensystematiken ihre Schwächen, ganz abgesehen davon, dass sie aus einer ethnologischen, meist auf außereuropäische Kulturen konzentrierten Perspektive geschrieben wurden. Die Gültigkeit der Systematik für und die Verwendung diverser Fallentypen im europäischen Kulturraum wird durch die Abbildungen belegt.

²³⁴ Als junges Beispiel aus der Kunstgeschichte für die Bedeutung dieser Kenntnis kann der bereits einleitend erwähnte Aufsatz von Jereon Stumpel genannt werden (*‘The Foul Fowler Found out: On a Key Motif in Durer’s Four Witches’*, siehe Stumpel 2003). Der Autor erkannte in einer dunklen, unscheinbaren Ecke des Bildes von Dürer in der Hand eines Dämons eine Klobe und konnte für die Interpretation des Werks somit ein bedeutsames, weil eindeutiges Merkmal liefern. Die Bedeutung der Klobe und des mit ihr betriebenen Vogelfangs wird im Folgenden ausführlicher behandelt.

²³⁵ Siehe Abb. 45.

²³⁶ Flemmings *„Der vollkommene teutsche Jäger“* liefert zahlreiche Belege für die Vielseitigkeit und Verbreitung der Jagd mit Netzen in Europa. So heisst es etwa im Dictionarium des ersten Bandes

Bei den halbfixierten Fanggeräten ist der Jäger eng mit dem Gerät verbunden. Der Fang geschieht mittels des vom Jäger bewegten Fanggerätes, wenn das Tier sich – von selbst oder von Lockmitteln angezogen – in den Fangbereich bewegt.²³⁷ In Europa ist diese Art besonders durch die bis heute betriebene Vogeljagd bekannt, die meist mit Hilfe von mittels Schnüren auslösbaren Schlagnetzen betrieben wird.²³⁸ Auch die von versteckt in ihren Hütten sitzenden Vogelfängern verwendeten Kloben²³⁹ gehören in diese Kategorie; das Prinzip beruht auf einem gespaltenen Holzstab, dessen beide Seiten sich mit einer Schnur ‚scherenartig‘ schnell zusammenziehen lassen und so die auf ihnen ruhenden Vögel fesseln.²⁴⁰

Im Neuen Reich der ägyptischen Hochkultur²⁴¹ wurden so große Schlagnetze für den Vogelfang verwendet, dass mehrere Personen für das Schließen nötig waren und das Seil wie ein Schiff im Hafen an einem Poller fixiert wurde.²⁴² Der Prototyp dieses halbfixierten Fangerätes ist die Zugschlinge²⁴³; sie wird heute noch von traditionell lebenden Völkern und in den industrialisierten Gesellschaften etwa von Hundefängern verwendet. Kleinere (Torsions-)Schlagnetze dagegen, die nur einen Vogel fangen konnten, wurden von professionellen, allein arbeitenden Fallenstellern verwendet.²⁴⁴ Nora Scott berichtet, dass dieser Fallentyp, der im Gegensatz

bei Flemming: „Prellnetze werden die Garne oder Netze genannt, welche bei Schwein-Jagden gebraucht werden.“ Flemming 1724, Band I, Dictionarium S. 109. Siehe Abb. 46.

²³⁷ Siehe Abb. 47.

²³⁸ Die filmische Dokumentation ‚Tunesien Brückenkopf für Zugvögel‘ (Frankreich 2001, Regie Pierre Meynadier) zeigt die seit Jahrhunderten unter anderem mit Schlagnetzen betriebene Vogeljagd. Im Nordosten Tunesiens befindet sich eine wichtige Etappe für Zugvögel auf der Reise zwischen Afrika und Europa. Schon seit Tausenden von Jahren beobachten die Menschen dort die Gewohnheiten der Vögel und fangen sie bis heute mit traditionellen Hilfsmitteln. Hier kann die Bedeutung ethnologischer Studien konstatiert werden, die auch für die Interpretation von Höhlenmalerei unverzichtbar sind und die Fortdauer oral überlieferter Techniken und Traditionen belegen. Flemming bietet zahlreiche Darstellungen von sogenannten Vogelherden, siehe Abb. 48.

²³⁹ Seit dem elften Jahrhundert Bezeichnung für „ein gespaltenes Holzstück für den Vogelfang“. Pfeifer 1989, S. 672. Im Rheinland auch ‚Stickeln‘ genannt und bis ins neunzehnte Jahrhundert bekannt, siehe dazu auch Kap. 2.9.

²⁴⁰ Siehe Abb. 49 und 50, Stumpel 2003 und Kap. 2.5 - 2.9.

²⁴¹ Luise Klebs datiert die Epoche auf 1580 - 1100 v. Chr.

²⁴² Siehe Abb. 51.

²⁴³ Siehe Abb. 52 - 54.

²⁴⁴ Siehe Abb. 55.

zu den erwähnten großen Schlagnetzen ‚selbständig‘ das Opfer fängt, bereits im altägyptischen Reich bekannt war und als Hieroglyphe für Wörter im Zusammenhang mit List Eingang in die Zeichensprache fand.²⁴⁵

Angeln nehmen eine Stellung zwischen Fallen und halbfixierten Fanggeräten ein, ihr wesentliches Merkmal ist, dass das Tier an einer Leine anbeißt. Je nach Ende der Leine unterscheidet man zwischen Fischleine, Haken- und Knebelangel.²⁴⁶ Die Fischleine kommt auch ohne Köder aus und beruht auf der schnellen Zugbewegung des Jägers, sobald ein Fisch angebissen hat, dementsprechend ist der aktive Anteil des Menschen am Fangvorgang in diesem Falle sehr hoch. Die Hakenangel wird für Vögel und Fische verwendet; an ihrem Ende befindet sich ein in Größe und Form von der Beute abhängiger Haken, an dem sich das Tier durch Anbeißen selbst aufspießt. Die Knebelangel funktioniert wie eine relaislose Falle und wird dementsprechend als solche im Folgenden erläutert.

Bewegliche Fanggeräte stehen aufgrund des hohen Anteils des Jägers am Fangvorgang den Waffen am nächsten. Hier wird zwischen zwei Gruppen unterschieden: Auf der einen Seite Stülpkörbe, Wurf- oder Schlagnetze und auf der anderen Wurfchlingen und Boleadoras.²⁴⁷

- Stülpkörbe, Wurf- oder Schlagnetze beruhen auf dem Prinzip, dass ein oder auch mehrere Tiere gleichzeitig durch die Bewegung des Korbs oder Netzes gefangen werden. Der Stülpkorb ist an beiden Enden offen und wird vom im Wasser stehenden Jäger über den Fisch gestoßen, so dass er durch die obere Öffnung entnommen werden kann. Das Wurfnetz ist meist ein rundes Netz mit in regelmä-

²⁴⁵ "The first evidence of the existence of small traps worked by a spring appears in the latter part of the Old Kingdom, and a few scenes have survived from that period which show these traps in use. Since, however, a picture of such a trap was already the hieroglyphic determinative of certain words connected with fowling, the device must have been invented even earlier." Scott 1940, S. 164.

²⁴⁶ Siehe Abb. 56.

²⁴⁷ Siehe Abb. 57.

ßigen Abständen am Rand angebrachten Beschwersteinen, es breitet sich im Flug über dem Opfer aus.²⁴⁸

- Das Schlagnetz besteht in der Regel aus einer netzförmigen Tasche, die an einem seinerseits an einer Stange befestigten Reifen angebracht ist und in Europa bis heute als Schmetterlingsnetz bekannt ist. Es wird meist zur Vogel- oder Insektenjagd benutzt und ähnelt in seiner Form und Anwendung den Schöpfnetzen des traditionellen und industriellen Fischfangs.

- Wurfschlingen sind aufgrund der Popularität der meist in Nordamerika angesiedelten Abenteuerromane des neunzehnten Jahrhunderts und der ‚Wildwestfilme‘ aus der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts als Lasso bekannt. Eine Wurfschlinge ist ein langes Seil, dessen Ende als laufende Schlinge ausgebildet ist. Durch Rotation über dem Kopf beschleunigt wird es im rechten Moment losgelassen und – wenn die Schlinge das Tier umfasst – mit dem in der Hand des Jägers verbliebenen Ende zusammengezogen.

- Boleadoras sind rotierende Wurfleinen oder Kombinationen von solchen, an deren Enden Beschwersteine fixiert sind.²⁴⁹ Das zu fangende Tier wird mit ihnen ähnlich einem Lasso gefesselt, wobei der Jäger hier jedoch kein Ende der Leine in der Hand behält. Durch Rotation über dem Kopf beschleunigt werden sie im rechten Moment losgelassen, wobei sich die „beim Flug gestrafften Schnüre wie Hebel verhalten, auf die die Trägheitsbewegungen der Beschwersteine wirken,“²⁵⁰ so dass sie sich im Idealfall um die Läufe des Tieres winden.

2.3.2 Fallen

Als Fallen bezeichnet man jene Gruppe von Fanggeräten, die vom Tier selbst ausgelöst (oder betrieben) werden und in denen es entweder getötet oder dauerhaft

²⁴⁸ Die Darstellung eines prähistorischen Wurfnetzes über einem Wildpferd vermutet der Archäologe Biedermann (siehe Abb. 26). Auch bei der Wachteljagdszene aus dem zweiten Jahrtausend v. Chr. könnte es sich um ein Wurfnetz handeln (siehe Abb. 58).

²⁴⁹ Siehe Abb. 59.

²⁵⁰ Hirschberg 1966, S. 228.

festgehalten wird. Die Beteiligung des Jägers besteht lediglich in der Errichtung des Mechanismus und dem Entfernen des Tieres aus der Falle. Jede Falle benötigt zur Betätigung der Fangeinrichtung eine Betriebskraft, die entweder vom Tier selbst durch seine Bewegung – kinetische Energie – geliefert wird oder in der Falle selbst in Form von potentieller Energie – Schwerkraft oder Elastizität – gespeichert wird. Für die Freisetzung der gespeicherten Energie braucht die Falle ein Relais²⁵¹ oder weniger technisch formuliert einen Schalter, der die Energie im erforderlichen Moment freisetzt. Daher unterscheidet man grundsätzlich zwischen relaislosen Fallen und Relaisfallen.²⁵²

Je nach Falle wird zunächst zwischen Lebend- oder Todfang-Typ unterschieden, wobei sich aus der Art der Fangvorrichtung und -methode weitere Kategorien ergeben:

- Schlingen ziehen sich um das Tier oder eines seiner Körperteile zusammen
- Kammern sind Hohlräume, aus denen das Tier nicht mehr fliehen kann;
- Laufende Gesperre sind Vorrichtungen, die dem Tier oder einem seiner Gliedmaßen nur eine Bewegung in eine Richtung ermöglichen, aber ohne Entkommen;
- Klebvorrichtungen, Schlaggewichte oder Druckklemmen fixieren oder erschlagen das Tier.

Relaislose Fallen

a) Bewegungsschlingen und -netze sind ein sehr einfache Fallentypen, die ohne Hilfe von Werkzeugen herzustellen werden können. Eine Schlinge ist an einer Halterung so angebracht, dass sie offen hängt oder liegt. Verfährt sich ein Tier mit

²⁵¹ Dieser Begriff ist heute meist nur noch im technischen Sinne bekannt und bezeichnet einen elektromagnetischen Schalter. Im neunzehnten Jahrhundert bedeutete der Begriff eine Station für den Postpferdewechsel im Sinne der Übermittlung von Nachrichten, die Ursprünge liegen jedoch im Altfranzösischen bzw. in der französischen Weidmannssprache des siebzehnten Jahrhunderts. ‚Relai‘ bedeutete damals das Frei- oder Loslassen der Jagdhunde. Pfeiffer 1989, S. 1112.

²⁵² Der Ethnologe Hirschberg erwähnt darüber hinaus noch drei weitere Typen, deren Namen die Fangvorrichtungen und ihre -methode bereits erklären: Spieße, Klängen und Schussvorrichtungen. Im Sinne der Übersichtlichkeit werden im Folgenden jedoch nur grundlegende Fallentypen erläutert und wenn möglich neben technischen Zeichnungen mit Hilfe von historischen Bildmaterial veranschaulicht. Fallenartige Schussvorrichtungen finden sich in der Kunst des 20. Jahrhunderts, siehe Kap. 6.4 und 6.5.

seinem Hals oder einem seiner Läufe in der Schlinge, bewirkt seine Eigenbewegung, dass sich die Schlinge zusammenzieht und in der Regel kein Entkommen mehr möglich ist.²⁵³

b) Laufende Gesperre werden in Tretfallen und Trichtergesperre unterteilt.²⁵⁴ Die meist runden Tretfallen bestehen aus einem Ring, an dem spitze hölzerne Stäbe so befestigt sind, dass sie in der Mitte des Kreises zusammenlaufen. Tritt ein Tier in den erhöht oder über einer Vertiefung liegenden Ring, geben die Stäbe nach und bilden um den Lauf ein laufendes Gesperre, das sich bei dem Versuch, den Lauf aus dem Ring zurück zu bewegen, in das Fleisch des Laufes bohrt. Der Ring ist in der Nähe fest verankert, damit das Wild nicht entkommen kann. Trichtergesperre sind konische Geflechte oder Gehäuse, deren Innenseiten mit Widerhaken versehen sind, so dass wie bei den Tretfallen nur die Bewegung zum Trichterende hin möglich ist.²⁵⁵ In der Südsee werden solche Fallen aus dornigen Ästen gefertigt und hauptsächlich zum Fischfang benutzt.

c) Relaislose Kammerfallen nutzen wie die beiden zuvor genannten Typen die Eigenbewegung des Tieres – oder im Falle von Fischen auch die Wasserströmung – als motorisches Prinzip. Aus Weidenzweigen geflochtene Gehäuse mit spiral- oder

²⁵³ Siehe Abb. 41 und 60.

²⁵⁴ Siehe Abb. 61. Die hier gezeigte Tretfalle aus dem Togo gleicht der von Lips als solche interpretierten Zeichnung (Lips 1951, S. 110) auf einem altägyptischen Sarkophag (ca. 3500 Jahre v. Chr.) aus Hierakonpolis (siehe Abb. 62). Otto Dietz berichtet in seinem Aufsatz über das Jagdwesen im alten Israel von Tretfallen für Gazellen (Dietz in: Schwenk 1971, S. 68) und Gasset von solchen für Wölfe in der Antike (Gasset 1957, S. 109). Ein neuzeitliches Beispiel für Tretfallen in Europa, deren Funktionsweise sich jedoch nicht aus der Darstellung erschließen lässt, erwähnt Lindner, siehe Abb. 63. Sie weist deutliche formale Übereinstimmungen mit einer im Zweiten Weltkrieg verloren gegangenen Tretfalle (zuvor im Staatlichen Museum für Früh- und Vorgeschichte Berlin) aus einem See nahe Berlin auf und wird von Lindner als prähistorisch bezeichnet, wofür es im Archiv des Museums (laut Anfrage) jedoch keinen Beweis gibt. Siehe Abb. 64. Aufgrund des Verlustes ist keine Altersbestimmung mit der C¹⁴-Methode mehr möglich. Ein auf das frühe achte Jahrhundert datiertes Relief aus dem Irischen Nationalmuseum zeigt jedoch einen Hirsch, der mit einem Vorderlauf in eine Tretfalle geraten ist. Es handelt sich um eine ‚kastenartige‘ Falle, die der verschollenen aus Berlin und jener von 1493 sehr ähnelt (siehe Abb. 65). Das Konstruktionsprinzip dieser Tretfallen weist formale Übereinstimmungen mit der bereits erwähnten, von Kühn als Falle interpretierten prähistorischen Felsgravierung aus dem Schulerloch auf (siehe Abb. 32).

²⁵⁵ Siehe Abb. 33.

kreisförmigen Gängen, deren Innenseiten wie die der Trichtersperre mit Widerhaken versehen sind, wurden in Europa etwa zum Fang von Fuchs, Marder und anderen Kleinraubtieren verwendet.²⁵⁶ Vom Köder im Inneren des Gehäuses ange-lockt läuft das Tier in den Gang, ohne wieder umkehren zu können.

Hirschberg trennt die Gruppe der relaislosen Kammerfallen in Zaunfallen und Reusen. Als Zaunfalle bezeichnet er die ‚Wolfsgarten‘ genannte Kammerfalle aus Jakutien. Sie besteht aus zwei konzentrischen Kreisen, die aus Pfahlwänden gebildet sind. Im Inneren des kleineren, geschlossenen Kreises befindet sich der Köder, während der äußere Kreis durch eine nur nach innen zu öffnende Türe zugänglich ist.²⁵⁷ Der zwischen den beiden Kreisen gebildete Gang ist so eng, dass der angelockte Wolf nicht umkehren kann, er stößt die Tür selbst immer wieder zu. Da diese Falle mehrere Tiere aufnehmen kann, wie eine Miniatur²⁵⁸ aus dem frühen fünfzehnten Jahrhundert belegt, spricht man auch von einem Massenfang.²⁵⁹

Reusen oder Fischzäune²⁶⁰ beruhen, soweit sie zu Fallen gerechnet werden, in ihrer Fängigkeit auf zwei Prinzipien: Einerseits sind die Eingänge so angelegt, dass der Fisch sich dank der Strömung hineinzwängen, sie aber von innen nicht mehr aufdrücken kann. Andererseits sind die Wände so angelegt, dass der Fisch immer wieder am Eingang vorbeigeleitet wird. Verwinkelte Reusen wurden in Europa auch für den Vogelfang verwendet.²⁶¹

d) Leimruten sind mit klebrigen Substanzen versehene Fangvorrichtungen, die durch die Eigenbewegung des Tieres funktionieren: Hat sich das Tier durch Berührung des Seils oder der Rute erst einmal ‚festgeklebt‘, verschlechtert jede wei-

²⁵⁶ Siehe Abb. 67.

²⁵⁷ Solche Türen sind ein wichtiger Bestandteil des Flux-Labyrinth, siehe Kap. 6.3.

²⁵⁸ Siehe Abb. 7.

²⁵⁹ In der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts findet sich ein Massenfang im Werk Andreas Słomski (siehe Kap. 7) und Dennis Oppenheim (siehe Kap. 6.5).

²⁶⁰ Siehe Abb. 68.

²⁶¹ Siehe Abb. 69.

tere Bewegung seine Lage. Diese Methode wird meist beim Vogelfang angewendet.²⁶²

e) Schluckfallen sind Haken oder Knebel, die mit einem Köder versehen vom Tier verschluckt werden und sich in seinem Inneren fest verankern, wie der Widerhaken der Angelleine, so dass sie auch oft zu den Fanggeräten gezählt werden. Die Knebelangel²⁶³ wird für Land- und Wassertiere sowie Vögel verwendet und besteht aus einer Schnur und ein oder zwei Stäbchen, die mit einem Köder verblendet parallel zur Schnur ausgelegt werden. Beim Verschlucken stellt sich der Knebel im Rachen des Tieres quer – da die Schnur in der Mitte des Knebels angebracht ist – und verankert sich. Die in der Nähe fixierte Schnur verhindert die Flucht. In Gastons Jagdbuch des Mittelalters²⁶⁴ findet sich eine besonders hinterlistige Schluckfalle für Wölfe, deren Herstellung detailliert beschrieben wird.²⁶⁵

Relaisfallen

Der gemeinsame Nenner der Relaisfallen ist ein Energiespeicher, der über das Relais ausgelöst wird. Das Relais selbst besteht aus drei Teilen, die in der Regel voneinander getrennt sind: Auslöser, Klinke und Klemmer.²⁶⁶ Die Klinke verhindert

²⁶² Der in Kapitel 2.5 - 2.9 aufgrund seiner Symbolhaftigkeit ausführlicher besprochene Vogelfang mit der Leimstange gehört zur Gruppe der beweglichen Fanggeräte. Eine auf Leim basierende Falle wurde schon in römischer Zeit für den Vogelfang verwendet. Als Leimtüte bezeichnet findet man sie noch im achtzehnten Jahrhundert (siehe Abb. 70). Der antike Vorläufer der neuzeitlichen Leimtüte, die am Kopf des Vogels haftet, war ein ausgehöhlter Kürbis voller Leim. Ein im Inneren fixierter Käfer diente als Köder. Lindner 1973, S. 94.

²⁶³ Siehe Abb. 71.

²⁶⁴ Das Jagdbuch des Mittelalters Ms. fr. 616, siehe Gaston 2001.

²⁶⁵ Siehe Abb. 72. Ähnlich der Knebelangel werden an beiden Enden angespitzte Nadeln mit elastischem Rosshaar so verbunden, dass sie ein Kreuz bilden. Dann verdreht man sie so, dass sie unter Spannung parallel stehen und steckt sie tief in den Köder, der so groß ist, dass er ungekaut vom Wolf verschlungen werden kann. Wenn das Fleisch verdaut ist, öffnen sich die Nadeln wieder und durchbohren den Darm des Tieres. Diese grausame Methode spiegelt den tiefsitzenden Hass der viehhaltenden Bevölkerung auf die Tierart wider. Der Wolf durfte im Gegensatz zu den meisten anderen Wildarten stets von allen gejagt werden. Laut Gasset legten schon Römer und Griechen Giftköder für Wölfe aus. Gasset 1957, S. 109 Zur besonderen Rolle von Wolf und Fuchs, denen beiden hohe Intelligenz nachgesagt wird, siehe auch Kap. 2.9.2.

²⁶⁶ Siehe Abb. 73.

die Freigabe der Energie bis zu dem Moment, in dem das Tier die Falle auslöst. Der Klemmer bildet die direkte oder indirekte fragile Verbindung zwischen Relais und Energiequelle. Der Auslöser ist der Teil des Relais, der vom Tier berührt wird und dadurch die Verbindung zwischen Klinke und Klemmer löst, so dass die gespeicherte Energie freigesetzt wird. Je nach Art der gespeicherten Energie – Schwerkraft oder Elastizität – werden zwei Typen von Relaisfallen mit diversen Untergruppen unterschieden:

A) Potentielle Energie – Schwerkraftfallen. Dieser Typ von Falle ist relativ einfach zu konstruieren, robust und dementsprechend auf allen Kontinenten zu finden. Grundsätzlich wird zwischen Gruben- und Gewichtfallen unterschieden.

1) Grubenfallen sind derart einfach in ihrer Konstruktion, dass ihre Zugehörigkeit zu den Relaisfallen angezweifelt wurde. Doch wenn man – wie Walter Hirschberg in Bezug auf Hugo Horwitz darlegt²⁶⁷ – einerseits die Energiedifferenz zwischen Grube und normaler Bodenhöhe (im Sinne der Schwerkraft als potentielle Energie) als Energiespeicher und andererseits die Decke der Grube als Auslöser begreift, bleiben keine Zweifel. Ob die Grube vom Jäger geschaffen wurde oder bereits vorhandene Gruben²⁶⁸ benutzt werden, ist im Sinne einer Kategorisierung der Falle letztlich irrelevant.

1a) Fallgrube und -korb zielen letztlich nur auf das Fangen des Tieres in einer Kammer ab. Hirschberg erwähnt einen in Bäumen fixierten Fallkorb für den Vogelfang in Jakutien, während das Wort ‚trébuchet‘ auch auf die Verwendung ähnlicher Fallen für Vögel in Frankreich deutet.²⁶⁹ Griechen und Römer fingen Wölfe in unverblendeten schlauchförmigen Fallgruben.²⁷⁰ Alle Verbesserungen des einfachen

²⁶⁷ Hirschberg 1966, S. 236 und Horwitz, Hugo: Über einige neue Gesichtspunkte bei der Untersuchung von Fallen und Selbstschüssen, in: *Ethologica* 4/1939, S. 102 - 107, Leipzig, 1930.

²⁶⁸ Lips oder Mumford vermuten dies im Falle des prähistorischen Menschen, siehe Kap. 2.1.

²⁶⁹ Siehe Abb. 74 und zu trébuchet Kap. 5.1.1.

²⁷⁰ Gasset 1957, S. 109. In der Mitte der burggrabenähnlichen Fallgruben befand sich meist eine als Köder fungierende Ziege, die nicht angeleint werden musste, da sie ihre Insel nicht verlassen konnte. Die von ihr angelockten Raubtiere stürzten in den Graben, wo sie verhungerten oder erschlagen wurden, da die Grubenwände so steil und tief angelegt worden waren, dass kein Entkommen möglich war.

„Grubenprinzips“ dienen nur der Verhinderung des Entkommens der Tiere aus der Kammer. Die Giraffenfalle aus Südostbantu²⁷¹ zeigt in diesem Sinne eine Falle mit einer mittig auf dem Grubenboden errichteten Wand, die verhindert, dass das gefangene Tier mit seinen Läufen den Boden berühren kann. Den Illustrationen in Flemmings²⁷² Jagdbuch zufolge wurden solche Grubenfallen in Europa auch für den Bären- und Wolfsfang errichtet.²⁷³ Sie zeigen auch die beiden verschiedenen Typen des Grubenverschlusses: Einerseits die klassische Scheindecke,²⁷⁴ die bei Belastung durch das Körpergewicht des Tieres zusammenbricht, und andererseits die schwenkbare Plattform,²⁷⁵ die sich – im stabilen Gleichgewicht aufgehängt – wieder schließt, wenn das Tier in die Grube gefallen ist.²⁷⁶

1b) Beim Grubenspeer²⁷⁷ besteht der wesentliche Unterschied zur Grubenfalle darin, dass das Tier in der Falle beim Sturz aufgespießt, also tödlich verletzt wird. Von einer Variante aus Nordamerika, bei der die Energie vom Tier selbst aufgebracht wird, berichtet Hirschberg wie folgt: Indianer versperren „Wildwechsel mit

²⁷¹ Das Volk der Bantu lebt vor allem in der Republik Südafrika und als Staatsvolk in Botswana, kleine Gruppen finden sich auch in Namibia und Simbabwe.

²⁷² Johann Friedrich Freiherr von Flemming (1670 - 1733) war unter August dem Starken im Jahre 1702 Oberstleutnant und kursächsischer Oberforst- und Wildmeister sowie Jagdschriftsteller.

²⁷³ Dies belegt auch der Eintrag unter dem Stichwort ‚Fallgruben‘ in Brockhaus' Konversationslexikon, Leipzig, 1894 - 1896, S. 547.

²⁷⁴ Siehe Abb. 75.

²⁷⁵ Siehe Abb. 12 und 76.

²⁷⁶ Hirschberg berichtet von jakutischen Hühnerfallkörben (siehe Abb. 74), die exemplarisch für die schwenkbare Plattform stehen und betont, dass auf diese Weise mehrere Tiere gefangen werden können und es sich somit um einen Massenfang handelt. Die Grubenfallen-Abbildung in Flemmings Jagdbuch (siehe Abb. 75) zeigt jedoch eine mit Laub verblendete Scheindecke und ein bereits in der Grube gefangenes Tier. Ob es sich hierbei um einen Hinweis darauf handelt, dass mit Scheindecken-Fallgruben auch mehrere Tiere gefangen wurden, indem man nach dem Einsturz einfach eine neue Scheindecke über die Grube legte, ist jedoch fraglich. Irritierend an dieser Illustration ist auch der enorme Größenunterschied zwischen dem Jäger auf der rechten unteren Seite des Bildes und den Raubtieren, bei denen es sich wohl um Wölfe handeln soll. Die künstlerische Qualität der Illustrationen und die Genauigkeit der Anleitungen sprechen gegen einen perspektivischen Fehler. Es scheint sich daher um eine bewusste Vergrößerung zu handeln, um die Gefährlichkeit der Tiere zu betonen.

²⁷⁷ Siehe Abb. 77 und zum Vergleich Günther Ueckers 'Palisadenfallgrube' (1983), Abb. 278.

einem vier Fuß hohen Hindernis und errichten dahinter einen spitzen Pfahl.²⁷⁸ Das Tier springt über das Hindernis und endet durch die von ihm selbst aufgebraachte Energiedifferenz aufgespießt. Der Afrikaforscher Hans Schomburgk berichtet von Fallgruben mit spitzen Pfählen für die Nilpferd- und Elefantenjagd.²⁷⁹

2) Bei den Gewichtfallen sorgen erhöht gelagerte Gewichte, die bei Auslösung ihre potentielle Energie dann als kinetische freisetzen, für den Fangerfolg. In jedem Fall ist ein Relais vorhanden, je nach Konstruktion werden sie als Gewichtsschlinge, Schwerkraftkammerfalle, Schlagfalle oder Fallspieß bezeichnet.²⁸⁰

2a) Als Gewichtsschlingen bezeichnet man alle Fallen, bei denen eine Schlinge durch einen Schwerkrafthebel um das Tier oder eines seiner Gliedmaßen zusammengezogen wird. Die Wildschlinge²⁸¹ der Kwakiutl-Indianer beruht auf einem zweiarmigen Schwerkrafthebel als Energiespeicher, dessen längeres und damit schwereres Ende auf einer gabelförmigen Klinke ruht. Am kurzen Ende hängt die Schlinge und ein Köder, der als Auslöser fungiert. Zerrt das Tier am Köder, löst sich der längere Arm aus der Klinke, fällt herunter und zieht zugleich die Schlinge um den Kopf des Tieres. Ähnlich funktioniert auch die Tigerfalle aus Sumatra, deren einarmiger Schwerkrafthebel aus einem Baumstamm besteht, um genügend ‚Kraft‘ zur Fesselung des Tieres zu haben.²⁸² In Europa wurden diese Fallen, wie zahlreiche Abbildungen belegen, vor allem für den Wolfsfang genutzt.²⁸³

²⁷⁸ Hirschberg 1966, S. 241. Winnebago-Indianer jagen auf diese Weise Hirsche.

²⁷⁹ „Tiefe Gruben werden auf dem Wechsel der Tiere angelegt und sorgfältig abgedeckt. Die Elefanten- und Flusspferdgruben haben häufig noch spitze Pfähle auf dem Boden, auf welche sich das unglückliche Tier aufspießt.“ Schomburgk 1936, S. 256. Auch Helga Schnelle berichtet von der Elefantenjagd mit Gruben und Netzen, Schnelle 1971, S. 42f. Eine Elefantenfallgrube findet sich in einem Buch über das ‚goldreiche Königsreich Guinea‘ (‚Warhaftige Beschreibung deß Goltreichen Königsreichs Guinea‘, Frankfurt a.M., 1603, Lindner nennt keinen Autor). Die Illustration zeigt neben den oben rechts angesiedelten Elefanten-Jagdmethoden auch eine Kammerfalle für Leoparden und oberhalb des Schwanzes der Raubkatze eine unscheinbare Druckklemmfalle, in die ein fuchs- oder schakalartiges Tier mit seinem linken Hinterlauf geraten ist. Siehe Abb. 78.

²⁸⁰ Siehe Abb. 79.

²⁸¹ Siehe Abb. 80.

²⁸² Siehe Abb. 81.

²⁸³ Siehe Abb. 82 und 83.

2b) Das Kennzeichen der Schwerkraftkammerfallen ist, dass die Falltür oder der Kasten als Speicher der potentiellen Energie dient, ob die Kammer über das Tier fällt oder es selbst – angelockt durch Köder – in diese läuft, ist nicht von Bedeutung. Die Zwergmoschustierfalle²⁸⁴ der Sakai aus Sumatra basiert auf einer an einem Ende angehobenen Kammer. Löst das Tier durch eine Bewegung des Köders die Klinke, fällt die Kammer und schließt es ein. Die Hasenfalle²⁸⁵ der Nanticoke-Indianer dagegen lockt das Tier in einen ausgehöhlten Baumstumpf; berührt es im inneren den Köder, löst sich der Klemmer und lässt die Falltüre sich durch ihr Eigengewicht schließen.

2c) Schlagfallen funktionieren in gleicher Weise wie Schwerkraftkammerfallen mit dem Unterschied, dass die Tiere erschlagen oder eingeklemmt werden. Die einfachste Variante ist jene der Hehe aus Ostafrika.²⁸⁶ Ein als Stützklinke und Auslöser zugleich fungierender, sich nach unten verjüngender Stab stützt einen Stein.²⁸⁷ Zieht das Tier an dem am unteren Stabende angebrachten Köder, fällt der Stein auf das Tier. Hirschberg betont, dass bei diesem Typus die Relaisstypenvielfalt besonders ausgeprägt ist, von einfachen wie der Hehe-Falle bis zu hoch komplexen. Da es sich um ideale Fallen zum Fang oder Töten von Kleinraubtieren (die häufig als Plage gelten) handelt, sind bis in die 1980er Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts auch in Europa solche Schlagfallen weit verbreitet gewesen.²⁸⁸ Die von Lindner erwähnte Bärenkeule bezeugt jedoch, dass Schlagfallen auch für große Wildarten verwendet wurden.²⁸⁹

²⁸⁴ Siehe Abb. 84.

²⁸⁵ Siehe Abb. 85. Hier ist der Auslöser zugleich Klemmer.

²⁸⁶ Siehe Abb. 86 und 87.

²⁸⁷ Eine Variante für den Vogelfang findet sich auf Pieter Bruegels (d. Ä.) ‚Winterlandschaft mit Eisläufern und Vogelfalle‘ von 1565 (siehe Abb. 118). Am rechten Bildrand inmitten der Vögel sieht man ein großes, auf einem Stellholz erhöht gelagertes Holzbrett. Eine dünne Schnur verläuft vom Stellholz nach rechts zum Bildrand, wo es in einem Loch in der Außenwand eines Hauses endet, in dem der Vogelsteller auf den rechten Moment wartet (siehe Kap. 2.9). Es handelt es sich bei der von Bruegel gemalten Falle jedoch um ein Fangerät, da die Anwesenheit des Jägers nötig ist.

²⁸⁸ Siehe Abb. 88 und 89.

²⁸⁹ Siehe Abb. 90.

2d) Fallspeere funktionieren wie Schlagfallen, mit dem Unterschied, dass an der Stelle von Gewichten erhöht angebrachte Speere bei Auslösung auf das Tier stürzen.²⁹⁰ Schomburgk berichtet auch von Fallspeeren für die Elefantenjagd.²⁹¹ Die bereits erwähnte Darstellung der Jagdarten im Königreich Guinea aus dem Reisebericht eines neuzeitlichen Afrikaforschers zeigt in der rechten oberen Ecke einen auf die Seite gestürzten Elefanten, aus dessen Rücken ein Baumstumpf zu ragen scheint.²⁹² Daher liegt die Vermutung nahe, dass der Elefant das Opfer eines von Schomburgk beschriebenen Fallspeeres wurde.

B) Auch bei der Energiespeicherung durch elastische Verformung handelt es sich um potentielle Energie, da die zur Verformung aufgewandte Form im Material 'gespeichert' ist. Je nach Typ unterscheidet man zwischen Biegungs- und Torsionsfalle.

1) Biegungsfallen beruhen auf der elastischen Verformung (Biegung) eines Stabes, wobei je nach Konstruktion zwischen Elastizitätskammer-, Druckklemm-, Druckstichfalle und Selbstschuss unterschieden wird. Abhängig von der Art des Energiespeichers wird zudem zwischen Schwippgalgen und Bogen differenziert. Der Schwippgalgen ist einseitig fixiert, die Kraftwirkung setzt nur am freien Ende an, während der Bogen die beiden Seiten des gekrümmten Stabes für die Kraft nutzt.

1a) Obwohl grundsätzlich auch andere elastische Energiespeicher denkbar sind, beschränken sich alle bekannten Typen von Schwippgalgenschlinge und -netz²⁹³ Hirschberg zufolge auf die Nutzung des Schwippgalgens. Nach Auslösung durch

²⁹⁰ Siehe Abb. 91.

²⁹¹ „Die einfachste und wohl am meisten angewandte Art, Elefanten zu jagen, war aber einen selbsttätigen Fallspeer aufzuhängen. Über einem Elefantenwechsel wurde an einem starken querstehenden Ast eines hohen Baumes ein Fallspeer angebracht, der mit einem schweren Holzblock versehen war. Auf dem Wechsel wurde ein Selbstauslöser angebracht, das heißt auf zwei niedrigen Gabelstützen ein Querbalken, der, wenn ihn der Elefant im Vorbeigehen berührte, absprang und so den Speer, der mit jenem mit einem Tau verbunden war, auslöste.“ Schomburgk 1936, S. 256.

²⁹² Siehe Abb. 78.

²⁹³ Siehe Abb. 92. Das Prinzip wurde abgewandelt im siebzehnten und neunzehnten Jahrhundert in Europa für Mausefallen verwendet, siehe Abb. 155 und 291.

das Relais zieht der zurückschnellende Stab eine an dessen Ende befestigte Schlinge um das Tier oder eines seiner Gliedmaßen zusammen. Häufig ist eine Vergrößerung des Auslösers durch Anbringung eines Rahmens oder einer Plattform, wie sie von den Kondo in Ostafrika zum Fang von Hyänen entwickelt wurde. Die Schlinge wird in diesem Fall über der gitterartigen Plattform ausgelegt, die sich über einer Grube befindet. Tritt die Hyäne auf das Gitter, bricht es ein und löst damit den Klemmer. Kennzeichen dieser vergrößerten Auslöser ist, dass das Relais nicht durch eine Berührung, sondern durch das Eigengewicht des Tieres ‚betätigt‘ wird. Der Dachsgalgen²⁹⁴ aus dem siebzehnten und die Fasanschlinge²⁹⁵ aus dem neunzehnten Jahrhundert dokumentieren die Verwendung dieser Fallen in Europa.

1b) Ähnlich den Schwerkraftkammerfallen kann auch die Elastizitätskammerfalle²⁹⁶ entweder den Zugang zur Kammer verschließen, oder die Kammer selbst ‚schließt‘ das Tier ein. Die Fischfalle der südamerikanischen Ipurina-Indianer besteht aus einer konischen Kammer, in deren Innenraum ein Auslöser die Kammer bei Berührung aus dem Wasser hinaus schnellen lässt. Da die Kammer so an dem Schwippgalgen angebracht ist, dass sie mit der offenen Seite nach oben über dem Wasser ruht, kann der gefangene Fisch wie in einer Fallgrube nicht mehr entkommen. Die kongolesische Variante dieser Art von Fischfalle beruht dagegen auf dem Schließen einer Klapptüre, die mit dem Schwippgalgen verbunden ist. Die indonesische Mausefalle²⁹⁷ ist ein Sonderfall, da die Kammer in einem Zylinder verschiebbar ist. Die Maus muss eine als Klinke dienende Schnur im Inneren durchbeißen, um an den Köder zu gelangen. Sobald die Schnur reißt, schiebt der Bogen die Kammer in den äußeren Zylinder, so dass die Öffnung zur Kammer verschlossen wird.

1c) Während bei den bereits beschriebenen schwerkraftbasierten Druckklemmfallen das Gewicht für ausreichend Energie zum Festhalten oder Erschlagen des Tieres sorgt, muss bei der Druckklemmfalle auch nach Auslösung noch so viel

²⁹⁴ Siehe Abb. 93.

²⁹⁵ Siehe Abb. 94.

²⁹⁶ Siehe Abb. 95.

²⁹⁷ Siehe Abb. 96.

Energie vorhanden sein, dass das Tier festgehalten werden kann. Bei der auf einem Bogen basierenden Vogelfalle der Jakuten bleibt der Bogen daher auch nach dem Fang gespannt.²⁹⁸

1d) Druckstichfallen werden Schwippgalgen oder Bogensehnen genannt, an denen ein spitzer Gegenstand befestigt ist, der das Tier tötet oder festhält. Die Variante der Malaien Nordborneos nutzt einen hängend an seinem oberen Ende fixierten Schwippgalgenstab, an dessen unterem Ende ein Bambusmesser angebracht ist.²⁹⁹ Im Stichbereich ist ein Schnurauslöser angebracht, der bei Berührung die Klinge vom Klemmer löst und so die Energie freisetzt. Diese Falle wird laut Hirschberg zum Fang von größerem Wild verwendet. Auch bei dem von Lindner erwähnten Elchspeer³⁰⁰ aus Skandinavien scheint es sich um eine neuzeitliche Variante einer Druckstichfalle zu handeln, sie ähnelt der dank einer Miniatur auch im mittelalterlichen Europa nachweisbaren Speerfalle für Bären.³⁰¹

1e) Selbstschussfallen sind meist armbrustähnliche Konstruktionen³⁰² mit ‚ausgelagertem‘ Relais und Auslöser, der in der Regel durch eine Schnur vom Tier berührt wird, wie etwa bei der traditionellen ostafrikanischen Variante.³⁰³ Auch neuzeitliche Schusswaffen können – wie ein Beispiel aus Südafrika³⁰⁴ zeigt – verwendet werden.

2) Torsion nennt man die elastische Beanspruchung eines stab- oder drahtförmigen Körpers, wenn man ihn um seine Längsachse dreht – ähnlich dem Auswringen eines Putzlapens. Bei den traditionell verwendeten Elementen für Torsionsfallen handelt es sich immer um ein Bündel von Schnüren, zwischen das für

²⁹⁸ Siehe Abb. 97.

²⁹⁹ Siehe Abb. 98.

³⁰⁰ Siehe Abb. 99.

³⁰¹ Siehe Abb. 100.

³⁰² Lindner erwähnt Armbrustfallen für Wölfe, siehe Abb. 101 und 102.

³⁰³ Siehe Abb. 103. Im Werk Dennis Oppenheims findet sich eine Reihe solcher Fallen, siehe Kap. 6.5.

³⁰⁴ Siehe Abb. 104. Moderne Varianten von Selbstschussfallen für Wühlmäuse töten nicht durch einen mechanischen Schlag des Geschosses, sondern durch den hohen Gasunterdruck einer Spezialpatrone, welcher dem Tier „blitzartig die Lunge zerreißt und sie somit sofort und tierschutzgerecht tötet“, so wirbt der Hersteller. www.kieferle.com (12.6.07)

die Kraftübertragung ein Hebelarm eingeschoben ist. Grundsätzlich wird zwischen Torsionsschlinge, Torsionsschlag- und Torsionsstichfalle unterschieden.

2a) Torsionsschlingen sind aus Ägypten für den Vogelfang bekannt.³⁰⁵ In der Mitte der ausgelegten Schlinge hält eine Klinke den in tordierten Schnüren steckenden Hebelklemmer, an dessen Ende die Schlinge fixiert ist. Löst das Tier Klinke und Klemme voneinander, schnellt der Hebel nach oben und zieht so die Schlinge zu.

2b) Torsionsschlagfallen sind meist aus zwei halbkreisförmigen Bogen gebildet, von denen einer gegen den anderen mittels Torsion geschlagen wird. Bei Kleintieren oder Vögeln wird zudem ein Netz zwischen die Bogen gespannt, so dass das Tier auch wenn es nicht zwischen die Bogen gerät, gefangen wird.³⁰⁶ Vor diesem Hintergrund können die noch heute bekannten und häufig verwendeten, eisernen Totschlagfallen³⁰⁷ aufgrund der äußeren Konstruktionsähnlichkeiten auf den ersten Blick für Torsionsfallen gehalten werden. Der wesentliche, bei genauer Betrachtung offensichtliche Unterschied liegt im Energiespeicher. Die meisten noch heute gebräuchlichen Totschlagfallen nutzen Eisenfedern oder sogenannte Bügel als Energiespeicher, es sind also Biegungsfallen.

2c) Torsionsstichfallen nutzen wie die beiden vorherigen Typen einen Hebelarm, an dessen Ende eine Klinge oder ein Speiß sitzt. Die Inuit nutzen sie für den Wolf- und Fuchsfang.³⁰⁸

Die meisten der heute in Europa verwendeten Fallen basieren auf den hier erwähnten Fallentypen, abgesehen von den inzwischen dominierenden, ‚modernen‘ Materialien wie Metall und Kunststoff. Das für diesen Überblick zur Illustration verwendete historische Bildmaterial dokumentiert die Nutzung von Fallentypen in Europa, die aufgrund der in der Regel ethnologischen Quellen zunächst exotisch anmuten. Es kann zum einen als ein Indiz für die These von der Omnipräsenz der Falle sowie als Zeichen für den kulturellen Austausch gelesen werden. Anderer-

³⁰⁵ Siehe Abb. 105.

³⁰⁶ Siehe Abb. 105. Hirschbergs chinesische Torsionsschlagfalle ist eng verwandt mit der ägyptischen aus dem zweiten Jahrtausend v. Chr. (siehe Abb. 55).

³⁰⁷ Siehe Abb. 106.

³⁰⁸ Siehe Abb. 107.

seits deutet die Ähnlichkeit der grundlegenden Typen auf die in den vorherigen Kapiteln bereits erwähnte These, der zufolge die Nachahmung von natürlichen Vorbildern als wesentliche Quelle für die Entwicklung von Fallen anzusehen ist.

Die im zwanzigsten Jahrhundert geprägte Design-Maxime ‚Form follows function‘ lässt sich an Fallen besonders gut nachvollziehen und faszinierte auch den Künstler Andreas Slominski, dessen im Kunstkontext verwendete Tierfallen in einem gesonderten Kapitel unter dem Aspekt ihrer ästhetischen Qualität untersucht werden.³⁰⁹

³⁰⁹ Siehe Kap. 7.7 und die erste Falle, die Slominski seinen Aussagen zufolge als Kunstwerk begriff und verwendete (siehe Abb. 108).

2.4 Etymologische Ursprünge und die moralische Dimensionen der Falle

„In irgend einem abgelegenen Winkel des in zahllosen Sonnensystemen flimmernd ausgegossenen Weltalls gab es einmal ein Gestirn, auf dem kluge Tiere das Erkennen erfanden. Es war die hochmütigste und verlogenste Minute der ‚Weltgeschichte‘: aber doch nur eine Minute. Nach wenigen Atemzügen der Natur erstarrte das Gestirn, und die klugen Tiere mußten sterben.“³¹⁰ Friedrich Nietzsche

Der Ursprung und Wandel der Bedeutungshorizonte eines Begriffes sagt viel über die Bedeutung seines Kontextes innerhalb von Kulturen aus, besonders wenn es sich um ein so altes ‚Thema‘ wie die Falle handelt und Sprache als Teil des kulturellen Gedächtnisses begriffen wird.³¹¹ Angesichts der so weit in der Entwicklung zurückreichenden Bedeutung der Jagd für die menschliche Zivilisation liegt es nahe, sich dem Thema auch auf diesem Wege zu nähern. Erst vor dem Hintergrund des Wandels und der Bedeutungsvielfalt des Fallenstellens im übertragenen Sinne, kann ein Vergleich und eine Interpretation des Motivs in der bildenden Kunst fruchtbar sein.

Eine „Falle [ist eine] Fangvorrichtung, besonders für Raubzeug³¹², Pelztiere, Ratten, Mäuse. Eiserne Fallen heißen auch Eisen (Berliner Eisen, Tellereisen)“³¹³, so lautet eine gängige, zeitgenössische Definition. Doch „die Falle ist eigentlich nur die Klappe, die niederfällt, wenn die Maus den Fangbrocken berührt“, betont Lutz Röhrich, erst „später ist das Wort dann auf das ganze Gerät übertragen wor-

³¹⁰ Mit diesen Worten beginnt Friedrich Nietzsche seinen Essay ‚Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne‘, Nietzsche 1873 (ohne Seitenzahlen).

³¹¹ In diesem Sinne erkennt Lutz Röhrich in der Bezeichnung ‚Leimstängler‘, ein aus der Vogelstellerei abgeleitetes Synonym für die Figur des verliebten Narren, der „in der Komödie des 16. und 17. Jahrhunderts sogar zur typischen Figur des verliebten Gecken wurde, [...] einen Beweis dafür, dass die Sprache in formelhaften Wendungen vieles überliefert, aber auch Unverstandenes, Sinnlosgewordenes weiterleben lässt.“ Röhrich 1971, S. 323. Das zeigt sich besonders deutlich an der sogenannten Leimstange, siehe dazu Kap. 2.5.

³¹² Raubzeug sind „nicht jagdbare Tiere, die sich u.a. von anderen Tieren und Eiern ernähren“, wie Rabenkrähe, Elster, Wanderratte, Waschbär, Marderhund sowie streunende Hunde und Hauskatzen. Gutt 1977, S. 76.

³¹³ Der Brockhaus in einem Band, 9., vollständig überarbeitete und aktualisierte Auflage, Mannheim 2002, S. 307.

den.“³¹⁴ Der Begriff Falle 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 oder 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‘,“³¹⁵ wie besonders die Metapher vom ‚gefallenen Engel‘ deutlich macht. Das Verb ‚fallen‘ im Sinne von „sich nach unten bewegen (durch die eigene Schwere), stürzen, sinken“³¹⁶ impliziert zugleich den Verlust der körperlichen Kräfte und erweitert den Bedeutungshorizont des Begriffs somit um Metaphern des Todes.³¹⁷ Vor diesem Hintergrund erscheint die ‚Verallgemeinerung‘ und die von Röhrich beschriebene Übertragung des Begriffs ‚Falle‘ auf das ganze Gerät im Sinne einer Subsumierung ähnlicher Fangapparate und -techniken plausibel. Denn ihr wesentlicher gemeinsamer Kern ist das ‚zu Fall bringen‘, also das Herstellen eines Zustandes, in dem das Tier seine autonomen Kräfte verliert; der Tod des Tieres.

Für diese These der Falle als Metapher des Todes sprechen einerseits noch heute allgemein gebräuchliche Redewendungen wie ‚gefallene Soldaten‘ und andererseits der weidmännische Terminus das ‚Fallen‘ des Hochwilds,³¹⁸ der das natür-

³¹⁴ Röhrich 1991, S. 413. Dieses Phänomen spiegelt sich auch in der Verwendung des Begriffs bei Türschlössern: Eine ‚Schlossfalle‘ ist der Teil des Schlosses, der die Türe mit dem Rahmen verbindet und sie somit blockiert, nachdem sie ‚ins Schloss gefallen ist‘. Das ‚Fallriegelschloss‘ ist das älteste bekannte der Menschheitsgeschichte. Erste Hinweise auf Fallriegelschlösser sind Abbildungen auf akkadischen Siegeln des dritten Jahrtausends v. Chr. (sie zeigen Gott Shamash mit einem Schlüssel in der Hand). Der älteste Fund stammt aus dem Palast von Khorsabad und wird auf ca. 750 v. Chr. datiert.

³¹⁵ Seebold 2002, S. 273.

³¹⁶ Pfeiffer 1989, S. 404.

³¹⁷ Einen weiteren Hinweis für die Nähe des Wortstammes zu den Begriffen Tod und Gefahr liefert der heute häufig in juristischen und judikativen Bereich verwandte Begriff ‚Fall‘. Er leitet sich vom althochdeutschen ‚fal‘ (765) ab, das „Fall, Sturz, Untergang und Verderben“ bezeichnete. Köbler 1995, S. 121. Folgt man dem griechischen Verb ‚spálein‘ wird diese These unterstützt, denn laut Pfeiffer wäre die Wurzel ‚spól-‘ oder ‚pól‘, was „sich nach dem Gesetz der Schwerkraft abwärts bewegen“ bedeutet. Pfeiffer 1989, S. 321.

³¹⁸ Hochwild ist eine Sammelbezeichnung für „Wisent, Elch-, Rot-, Dam-, Sika-, Stein-, Muffel, Gams- und Schwarzwild, Bär, Luchs, Wolf und Auerwild.“ Gutt 1977, S. 52.

liche Sterben der Tiere bildhaft beschreibt,³¹⁹ ebenso wie die zuvor bereits skizzierte Entwicklungsgeschichte der Falle selbst. Auch das Verb ‚fällen‘ deutet in diese Richtung, es leitet sich vom althochdeutschen ‚fellen‘ und mittelhochdeutschen ‚vellen‘ ab, was „fallen lassen, zu Fall bringen und töten“³²⁰ bedeutet.

Aufgrund der auffälligen Parallelen im Bedeutungshorizont scheint auch das griechische Verb ‚sphálein‘ verwandt zu sein. Denn es bedeutet „zu Fall bringen, zugrunde richten“ und – für diese Untersuchung von besonderer Bedeutung – auch „täuschen.“³²¹ Ganz in diesem Sinne bedeutet wiederum auch das lateinische ‚fallacia‘ „Täuschung, Trug, Betrug, Verstellung und Intrige“³²² und das Verb ‚fallere‘ dementsprechend täuschen, betrügen und hintergehen. Daher schlägt Matt in Bezug auf Nietzsches Anthropologie – „das Denken selbst [...] verdankt sich der Notwendigkeit zur Verstellung. Nur durch Lüge habe der Mensch überlebt“³²³, so der Philosoph – vor, „statt Homo sapiens könnte man ihn [den Menschen] auch Homo fallax nennen, wissentlich täuschendes Wesen.“³²⁴

Als Kern des Bedeutungshorizontes der Falle haben die bisher aufgezeigten etymologischen Wurzeln vor allem zwei Pole aufgezeigt, die Konzepte von Tod, Betrug und Täuschung, die sich – wie im Folgenden deutlich wird – auch in den Fallen der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts finden. Vor diesem Hintergrund erhellt sich nun auch die Redewendung auf etwas bzw. auf jemanden ‚herein-

³¹⁹ Gutt 1977, S. 38.

³²⁰ Pfeiffer 1989, S. 320. Im Kontext der germanischen Mystik erscheint es daher auch plausibel, dass die (lebendigen) Bäume gefällt werden.

³²¹ Pfeiffer 1989, S. 320.

³²² Hau 1986, S. 381. Die lateinische Parallele wird jedoch nicht in den hier verwendeten etymologischen Wörterbüchern erwähnt. Strunk dagegen bezieht sich beim „hocharchaischen Nomen lat. lax“ auf den Sprachwissenschaftler Verdryes. Lax meint gemeinsprachlich „Täuschung und Betrug [...], seine verbale Ableitung lac-io ‚ich locke‘ [...] und deren geläufige Komposita al-lic-io, ‚ich locke an‘, il-lic-io ‚ich locke hinein“, so dass lax „vermutlich ursprünglich eine jägerliche Ausdruck für ‚Falle‘ [war] und die Ableitungen davon jägersprachliche Verben für ‚locken‘, ‚an- und hineinlocken‘ (nämlich zur bzw. in die Falle), bevor sie ohne solchen konkreten Sachbezug gemeinsprachlich übertragen (lax, Täuschung, Betrug usw.) verwendet wurden.“ Strunk 2002 S. 63 (siehe dazu auch Abb. 37, dort wird das Labyrinth mit ‚fallacia‘ beschrieben und Kap. 2.2).

³²³ Matt 2006, S. 219.

³²⁴ Matt 2006, S. 220.

gefallen zu sein,' die Röhrich zufolge auf die „sehr alte und primitive Jagdmethode mit Fanggruben“³²⁵ zurückführen lässt.

Der Prototyp der ‚aktiven‘ Falle, die mittels eines Mechanismus das Tier tötet oder fängt, so dass es nicht mehr fliehen kann, ist wie im Kapitel über die Entwicklung der Fallen bereits aufgezeigt wurde, ein Loch, das ‚passiv‘ auf die Unaufmerksamkeit des Opfers³²⁶ wartet – die sogenannte Fallgrube. Die Effizienz der ‚passiven‘ Fallgruben lässt sich mit dem gezielten Hintreiben des Wilds auf die Gruben steigern und ermöglicht zudem, auf die je nach Größe aufwändige Tarnung zu verzichten. Beispiele für Spuren, welche die bis in die unsere Tage praktizierte Treibjagd in der deutschen Sprache hinterlassen hat, sind der militärische Begriff ‚Kesselschlacht‘, sowie die beiden 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,“³²⁷ zurückführen. Und auch die gebräuchliche Redewendung ‚etwas aufzutreiben‘ stammt aus diesem Kontext.³²⁸

Aufgrund ihrer Bedeutung als größte Sondersprache verwundert es kaum, dass die Weidmannssprache und die Jagd – so wie es im Kapitel über Falle und List in

³²⁵ Röhrich 1971, S. 321.

³²⁶ Für das Prinzip der Fallgrube ist es zunächst unwesentlich, ob es sich um eine getarnte, etwa mit Laub bedeckte Grube oder um eine handelt, die offen, ohne Tarnung auskommt, da das Tier aufgrund des Treibens in sie stürzt.

³²⁷ 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 Zweiten Weltkrieg wurden Schwerkraftfallen – Fallgruben – verwendet: Statt des Tieres war das moderne Opfer „der Tank, der [...] in die gut getarnten Fallgruben stürzte.“ Lips 1951, S. 99. Fallen dieser Art existieren bis heute, zumeist unentdeckt fort. Einen Eindruck von der nach wie vor großen Bedeutung fallenähnlicher Strategien im Militärwesen kann man anhand der sogenannten Sperrungen gewinnen, die bis Ende der 1980er Jahre eine große Rolle für die Verteidigungsstrategien auf dem Gebiet der Bundesrepublik spielten. Eine gute Einführung ins Thema bietet der Artikel von Michael Grube www.lostplaces.de/cms/verschiedenes/vorbereitete-sperren-wallmeister.html (12.4.06).

³²⁸ Bevor das Wild in die Falle (Fallgrube, Netz, Wasser oder auf die Schützen zu) getrieben werden konnte, musste es aufgetrieben, das heißt, aus seinen Verstecken aufgescheucht werden.

der griechischen Mythologie bereits angedeutet wurde – noch in der zeitgenössischen, deutschen Sprache eine solche Präsenz hat. Von der Fülle an Begriffen und Redewendungen können im Folgenden nur einige wenige Beispiele erwähnt werden. Denn ohne die Konzentration auf das Wesentliche, müsste auch diese Unternehmung wie eine erfolglose Jagd ‚abgeblasen‘³²⁹ werden.

Die Redensart ‚durch die Lappen gehen‘ als Metapher für das Verschwinden einer Person oder das Verpassen einer Möglichkeit, die man ergreifen wollte, stammt ebenso aus dem Kontext der Treibjagd. Mit Hilfe von Lappen³³⁰ und Stoffbahnen, die an Schnüren aufgehängt visuelle Barrieren für das Wild bilden, wurden die Tiere eingesperrt oder zurückgescheucht und dazu veranlasst, in eine bestimmte Richtung auszuweichen, so dass sie je nach Jagdart Schützen, Fallgruben oder Gattern nicht ausweichen konnten.³³¹ War ein Tier dennoch aus Panik durch diese meist rein visuellen Begrenzungen geflohen, so war es ‚durch die Lappen gegangen‘. Auch die umgangssprachliche Redewendung ‚abklappern‘³³², eine bildhafte Beschreibung für sehr langes Suchen oder mühseliges Abarbeiten stammt aus dem Kontext der Treibjagd. Wenn Jagdhelfer mit Hilfe von lärmenden Holzklappern das Wild aus seinen Verstecken hin zur Falle oder den Jägern treiben und dabei meist große Gebiete durchqueren müssen, nennt man diese Tätigkeit abklappern. Die Redensart ‚von einer Sache Wind kriegen‘ ist dem für die erfolgreiche Jagd unabdingbaren Vermeiden von visuellen Spuren oder einer Witterung,³³³

³²⁹ Das ‚Verblasen‘ bezeichnet Willkomm zufolge den abschließenden Hornklang nachdem das „zur Strecke gebrachte Wild brauchgemäß reihenweise geordnet“ wurde. Willkomm 1986, S. 30.

³³⁰ „Stofflappen, auch Federbüschel, die auf einer Schnur aufgereiht zur Lappjagd verwendet werden“, Seilmeier/Walz 1983, S. 391. Dinzlbacher zufolge wurde das Jagdgebiet schon bei den Römern durch eine „mit weißen und roten Federn behängten Kordel eingegrenzt.“ Dinzlbacher 2000, S. 89.

³³¹ Zahlreiche Illustrationen in Flemmings Jagdbuch zeigen die verschiedenen Typen von Lappen, da sie vor allem Gesellschaftsjagdscenen zeigen (siehe Abb. 109).

³³² Klappern bedeutet „durch schnelles Aufeinanderschlagen von zwei festen Gegenständen Lärm hervorrufen“, aus dem Mittelhochdeutschen klappern, sinnverwandt mit schwatzen und klatschen, Pfeiffer 1989, S. 661.

³³³ Mit Witterung wird die spezifische Wahrnehmungsfähigkeit, der Geruchssinn der Tiere seit dem sechzehnten Jahrhundert in der Weidmannssprache bezeichnet. Pfeifer 1989, S. 1575. Witterung aufnehmen meint auch, den spezifischen Geruch eines Wesens erkennen und es etwa mit Hilfe von Hunden verfolgen zu können.

die das Tier irritieren und besonders vorsichtig machen können, geschuldet. Der Jäger muss wie der Kommissar eine ‚Fährte verfolgen‘, um dem Opfer auf ‚die Schliche kommen‘ zu können. So wie man den Jagdhunden ‚auf die Sprünge hilft‘, damit sie die Hasen, deren Hinterläufe in der Weidmannssprache als Sprünge bezeichnet werden, auftreiben und in die gestellten Fallen hetzen.³³⁴ Daher lobt der Jäger den erfahrenen Jagdhund, weil dieser weiß, ‚wie der Hase läuft.‘ Wenn jemand in eine Sache ‚verstrickt ist‘, geht es ihm wie dem Hasen, der von den Hunden in die Falle getrieben wurde: Er hat sich in den Seilen des Netzes ‚verwickelt‘ und kann sich ohne Hilfe nicht mehr befreien.

2.5 Der listige Vogelfang und der Einzug der Moral

Das gegenwärtig vor allem im Kontext von (politischen) Machtkämpfen beheimatete Bild vom listigen Strippenzieher³³⁵ lässt sich ebenfalls auf die Jagd, auf den mit zahlreichen Fallentypen betriebenen, traditionellen Vogelfang zurückführen und lenkt den Blick auf die Bedeutung der Falle im Spannungsfeld der Moral.³³⁶ Versteckt in getarnten Hütten hält der Vogelfänger die Fäden – oder auch nur eine Schlinge wie ein Kupferstich aus dem frühen fünfzehnten Jahrhundert zeigt³³⁷ – in der Hand, um im rechten Moment daran zu ziehen und so sein Opfer zu fangen. Daher gilt es auch noch heute als Zeugnis von großer Macht, wenn die Fäden in der Hand eines Einzelnen zusammenlaufen. Vom Vogelfang mit klebriger Sub-

³³⁴ Man half den Jagdhunden auf die Sprünge, das heißt man verwies sie auf die Hinterläufe der Hasen und deren Spuren, um die Jagd zu beginnen. Strunk 2002, S. 62.

³³⁵ Strippe bedeutet Schlinge, Riemen, Strick oder auch Bindfaden. Pfeifer 1989, S. 1381. Der Strippenzieher ist der meist in einem Versteck befindliche Vogelfänger, die durch Strippen verlängerten Auslöser der Schlagnetze enden in seinen Händen (siehe Abb. 110).

³³⁶ Die Bedeutung und Funktion der Strippen wird an der ‚Vogelfangstation‘ genannten Arbeit von Andreas Slominski (siehe Abb. 111) besonders deutlich, dessen Werk aufgrund der großen Anzahl an Fallen in einem ausführlichen Kapitel besprochen wird. Siehe Kap. 7.3f. Eine historische Vorlage für die zeitgenössische Kunstinstitution, die sich zum Vergleich anbietet, findet sich in Flemmings Jagdbuch (siehe Abb. 112) aus dem achtzehnten Jahrhundert.

³³⁷ Siehe Abb. 54. Die Art des Vogelfangs scheint hier vor allem auf der Zutraulichkeit bzw. Neugier der Vögel zu basieren. Ähnlich dem Treiben von Vögeln in reusenartige Hamen (siehe Abb. 113) musste der Jäger nur vermeiden, dass die Tiere ihn als Mensch erkennen, um sie in die Schlinge oder Fanganlage treiben zu können.

stanz als ‚Klebefalle‘ leiten sich auch die Redewendungen ‚Pech haben‘ und ‚auf den Leim führen‘ und der auch der berühmte ‚Pechvogel‘ ab.³³⁸

Die literarischen Spuren der Metapher des hinterlistigen Vogelstellers reichen weit zurück, auch Aesop³³⁹ nutzte die Figur für seine moralischen Fabeln.³⁴⁰ Diese waren von der griechischen Antike bis in die Neuzeit hinein sehr populär, wie die Aufnahme Aesops in die Schedelsche Weltchronik³⁴¹ von 1493 belegt.³⁴² Die enorme Bedeutung dieser Fabeln ist jedoch bis weit ins neunzehnte Jahrhundert nachweisbar und liefert für diese Untersuchung eine Fülle von meist emblemhaften Darstellungen, die die enge Verbindung zwischen dem Motiv Falle und einer

³³⁸ Strunk 2002, S. 62; Röhrich 1971, S. 316. Auch Mäuse wurden mit Pech gefangen, wie ein Text von Sebastian Franck von 1541 belegt: „Die maus hat das bech, der vogel dem leim versucht. Die maus weiß nit was bech, noch der vogel was leim ist, bis sies versuchen, etwa drob gefangen werden und schwerlich davon kommen.“ Röhrich 1971, S. 317. Klebefallen wurden noch im zwanzigsten Jahrhundert verwendet (siehe Abb. 114 und zum Vergleich Abb. 70) und in der Kunst für das Berliner Flux-Labyrinth konzipiert (siehe Kap. 6.3).

³³⁹ Aesop lebte um ca. 600 v. Chr. Die ihm zugeschriebenen Fabeln gehen jedoch auf mündliche Überlieferungen zurück, sie sind also noch älter. Emma Brunner-Traut führt zahlreiche Fabeln auf altägyptische Mythen zurück. (Brunner-Traut 1984, S. 57f.) Viele der Fabeln behandeln List, Trug und deren Folgen und gewannen im Laufe der Überlieferung einen sinnbildlichen Charakter, wie auch im Abbildungsverzeichnis dieser Arbeit erkennbar wird. Stellvertretend soll an dieser Stelle eine für das Thema der Untersuchung besonders geeignete Fabel erzählt werden. Die Fabel von Vogelsteller und Schlange erinnert an das Sprichwort ‚wer anderen eine Grube gräbt‘ und lautet wie folgt: Der Vogelsteller nimmt Leim und Rohre (um mit der sogenannten Leimstange zu jagen, siehe Abb. 115) und geht hinaus auf Fang. Als er auf einem Baume eine Drossel sitzen sieht, steckt er die Rohre zusammen und schaut in der Absicht, den Vogel zu fangen, nur in die Höhe. Dadurch tritt er unbedacht auf eine zu seinen Füßen liegende Schlange. Sie beißt ihn und der Vogelsteller spricht im Sterben begriffen: „O ich Elender, während ich einen andern fangen wollte, bin ich selber von einem andern in den Tod gejagt worden.“ Zitiert nach www.gutenberg.spiegel.de (1.3.06)

³⁴⁰ Eine recht ungewöhnliche Vogelfangszene mit Klobe, die nach Lindner (Lindner 1940, Tafel 76a) auf Aesop bezogen ist, stammt aus dem frühen sechzehnten Jahrhundert (siehe Abb. 50). Die Vermutung liegt nahe, dass Aesop selbst als Mahner in die Szene integriert wurde.

³⁴¹ Die Schedelsche Weltchronik von 1493 (Nürnberger Chronik) ist ein bedeutendes Zeugnis deutscher Buchdruckkunst aus der Zeit des Spätmittelalters.

³⁴² Siehe Abb. 116.

moralischen Botschaft bildhaft belegen.³⁴³ Stellvertretend für die vielen Vogelfänger-Motive in der Bibel kann an dieser Stelle ein Zitat des Propheten Jeremias stehen, der das Volk vor den Gottlosen warnt, „die den Leuten nachstellen und Fallen zurichten, um sie zu fangen, wie's die Vogelfänger tun.“ „Ihre Häuser sind voller Tücke, wie ein Vogelbauer voller Lockvögel ist.“³⁴⁴

Die auffällige Präsenz des Vogelfängers als Symbol der listigen Verführung in moralischen und religiösen Kontexten zeigt sich bereits in der Spätantike.³⁴⁵ In seinen Metamorphosen mahnt Ovid moralisierend: „täuscht auch nicht mit leimiger Rute den Vogel“³⁴⁶ und warnt vor den ‚listigen Künsten‘. Das negative Urteil Platons über die Fallenjagd dagegen, „welche mit Netzen und Schlingen, nicht durch den Sieg einer des Mühsals frohen Seele“³⁴⁷ die Tiere fängt, und über den Vogelfang als „eine Freien nicht besonders würdige Lust“³⁴⁸ spiegelt das bis in die Neuzeit vorhandene, für die herrschaftliche Jagd und deren Interpretation nicht zu vernachlässigende Verständnis der ‚aktiven‘ Jagd als Vorbereitung und Übung für den Krieg.

³⁴³ Die Fülle der mittelalterlichen, neuzeitlichen und modernen emblemhaften Versionen der Aesop zugeschriebenen Fabeln kann nur am Rande belegt werden. Nur wenige für diese Untersuchung besonders geeignete Bilder werden beispielhaft an den entsprechenden Stellen erwähnt. Vor dem Hintergrund von Moral und Erziehung bietet besonders Datenbank der Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung des Deutschen Instituts für Internationale Pädagogische Forschung (Berlin) eine reiche Fundgrube.

³⁴⁴ Jer 5, 26.

³⁴⁵ Etymologische Wurzeln deuten daraufhin, dass der mit Leim betriebene Vogelfang von den Griechen übernommen wurde. Für diese spielte der Leim eine so große Rolle, dass er für den Vogelfang an sich stand: ‚Vogelfang war ‚Leimerei‘, ein Vogelfänger ein ‚mit Leim Arbeitender.‘“ Lindner 1973, S. 22.

³⁴⁶ Publius Ovidius Naso, Metamorphosen, XV, 474 (nec volucrem viscata fallite virga). In der Übersetzung von Voß zeigt sich, dass es sich um eine generelle Ablehnung der Fallenjagd und Anwendung von List handelt: „Sprenkeln und Garne zum Fang und Schlingen und listige Künste nehmt weg; täuscht auch nicht mit leimiger Rute den Vogel.“ Voß 1798, Band II, S. 152. An anderer Stelle spricht Ovid jedoch davon, dass es ein geruhames Vergnügen sei, mit Netz oder Leimstange („aut lino aut calamis“) kleinem Wild nachzustellen. Publius Ovidius Naso, Remediorum amoris 208.

³⁴⁷ Platon leg.824A (laut Verzeichnis im Neuen Pauly, Band 1).

³⁴⁸ Platon leg.823D (laut Verzeichnis im Neuen Pauly, Band 1).

Zahlreiche Mosaik, Gemmen, Sarkophage und Tongefäße belegen die Beliebtheit und Symbolträchtigkeit des Vogelfangs. Die motivische Konzentration auf den Vogelfang mit der Leimstange³⁴⁹, die sich als beliebte Methode zum Sinnbild des römischen Vogelfangs vom ersten bis fünften Jahrhundert entwickelte, ist jedoch weniger der Effizienz als ihrer hohen sozialen Stellung geschuldet.³⁵⁰ In diesem Sinne erklärt Kurt Lindner in seiner Untersuchung über Vogelfang und Falknerei im Altertum³⁵¹ auch die Häufigkeit des Leimstangen-Motivs: „Die Sozialordnung bestimmte die Grenzen der Überlieferung eines Tatbestandes, nicht dessen materielle oder gar kulturgeschichtliche Bedeutung.“³⁵²

So wie die Wurfholzjagd im alten Ägypten war der Vogelfang mit der Leimrute ein Zeichen besonderer Muße³⁵³, ein luxuriöser Sport³⁵⁴, dem aufgrund seiner Ineffizi-

³⁴⁹ Der Vogelfang mit der Leimstange basierte auf mobilen, durch das Aufeinanderstecken einzelner Elemente verlängerbaren Bambusstangen, an deren dem Vogel zugewandten Ende eine Leimspindel lose befestigt war. Der Vogelfänger pirschte sich leise an die Vögel heran und steckte die meist in einem Köcher auf dem Rücken getragenen Bambusstangen vorsichtig der Entfernung zum Opfer entsprechend zusammen, um es mit der dünnen Spitze und der Leimspindel zu berühren. Die klebrige Leimspindel an den Federn verhinderte die Flucht und zog die Vögel zu Boden, wo sie dann eingesammelt werden konnten. Für diese Art des Vogelfangs war sehr viel Geschick und Erfahrung notwendig. Nur der teilweise verwendete ‚Schreckvogel‘ – das ‚Gegenteil‘ eines Lockvogels – konnte dem Vogelfänger die Arbeit erleichtern. Durch die Gegenwart eines Greifvogels fielen die Vögel in eine Art Starre, um nicht die Aufmerksamkeit ihres natürlichen Feindes zu erregen. In diesem Zustand konnten sie verhältnismäßig leicht von den Leimrutenfängern aus dem Baum ‚gepflückt‘ werden (siehe Abb. 115).

³⁵⁰ Das Phänomen wurde bereits einleitend am Motiv der für die Repräsentation besonders geeigneten Hirschjagd angesprochen. Archäologische Funde und schriftliche Quellen belegen die hohe Bedeutung, die der Vogelfang als Beitrag zur Ernährung im Altertum leistete. „Ganz andere Methoden des Vogelfangs lieferten die große Ausbeute, an der man sich delectierte. Und andere Menschen waren es auch, die sie berufsmäßig betrieben. Aber diese Schichten darzustellen, entsprach nicht den Intentionen der Schriftsteller und Künstler, deren Zeugnisse heute die Überlieferung bestimmen. [...] Hätte allein das urbane Motiv den Künstler gereizt, so würden ebenso viele Eroten den Vogelherd bedienen wie sie mit der Leimstange handwerken.“ Lindner 1973, S. 16.

³⁵¹ Siehe Lindner 1973.

³⁵² Lindner 1973, S. 15.

³⁵³ „Among the fashionable sports of ancient Egypt, none was more popular than fowling. From the Old Kingdom onwards the rich man beloved to have his tomb decorated with ‘photographs’ of himself hunting in the marshes.“ Scott 1940, S. 163.

enz vor allem die gehobenen Schichten nachgehen konnten, wie ein Mosaik aus dem vierten Jahrhundert zeigt.³⁵⁵ In dieser Zeit entwickelte sich das Motiv zum Symbol des Vogelfangs. Neben einer Fischreuse³⁵⁶ für den Fischfang und einem Hasen für die Jagd auf Landtiere finden wir die Leimstange und die dazugehörigen Hilfsmittel auf dem Oktoberbild³⁵⁷ des Kalendariums von 354, das zum „Sinnbild der herbstlichen Kalendermonate“³⁵⁸ und der Jagd auf Land-, Wasser- und Lufttiere wurde.

Dass es sich beim Leimstangenmotiv jedoch um eine symbolische Darstellung handelt, welche einerseits die hohe Kunst dieser Art Vogelfangs und zugleich all-

³⁵⁴ Die Exklusivität ist paradoxerweise vor allem der geringen Effizienz der Methode geschuldet, die den sportlichen Ehrgeiz förderte. Tatsächlich hatte der Vogelfang im Altertum für die Ernährung breiter Bevölkerungsschichten eine große Bedeutung. Die dafür notwendige Masse an Vögeln konnte jedoch nicht mit solchen Techniken gefangen werden, sondern nur mit großflächigen Vogelherdanlagen und Netzen, die von professionellen Vogelfängern verwendet wurden.

³⁵⁵ Siehe Abb. 117. Das Mosaik stammt aus dem ‚Haus der Pferde‘ in Kathargo, das 1960 entdeckt wurde. Das Haus erhielt seinen Namen aufgrund der ursprünglich 86 symmetrisch angeordneten Bilder von Rennpferden, von denen zwei den Vogelfang mit der Leimstange zeigen. Diese ungewöhnliche Verbindung – keine Quelle berichtet von der Verwendung eines Pferdes für diese Art des Vogelfangs – wird Lindner zufolge verständlicher, „wenn man sieht, dass jedem dieser oft namentlich vorgestellten Rennpferde eine Figur oder eine Gruppe von Symbolen beigegeben wurde, die vorzugsweise der Götterwelt, der Legende, der Mythologie oder den menschlichen Tätigkeiten entstammen.“ Lindner 1973, S. 40. Im Gegensatz zu dem zweiten Mosaik fehlt auf dem hier im Anhang abgebildeten der Vogelfänger selbst. Das Pferd ist aufgrund seiner Statur, des Zaumzeugs, des grünen Palmzweigs und des durch Buchstaben auf seinem Leib angedeuteten Namen als erfolgreiches Rennpferd gekennzeichnet. Aufgehängt an einem Baum hinter dem Tier finden sich die typischen Hilfsmittel der Leimstangenvogeljagd: Das Bündel der zusammensetzbaren Rohrstäbe und der ‚sedile‘ genannte, käfigartige Kasten für den Greifvogel. Die Tatsache, dass die Person fehlt unterstützt die These von der Symbolhaftigkeit des Leimstangenvogelfangs.

³⁵⁶ Die Reuse (siehe Kap. 2.3) ist ein „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, Band 18, S. 211.

³⁵⁷ Das Kalendarium von 354 gehört zu den wichtigsten Dokumenten der antiken Buchillustration. Es wurde in karolingischer Zeit kopiert und konnte so zur Vorlage für ein große Anzahl von Abschriften (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. 3416, fol. 11r und Bibliotheca Vaticana, Rom, Barberino latino 2154, fol. 21r) im siebzehnten Jahrhundert werden. Neben dem Original gilt jedoch auch die karolingische Kopie seit 1637 als verschollen.

³⁵⁸ Lindner 1973, S. 58.

gemeiner formuliert die (Hinter-)List des Menschen verdeutlicht, zeigen bereits Tonlampen aus dem ersten Jahrhundert.³⁵⁹ Während römische Gemmen in der Regel eine Erosfigur beim Vogelfang mit der Leimstange zeigen,³⁶⁰ ein Motiv, dass sich wohl auf eine von Bion³⁶¹ überlieferte Geschichte zurückführen lässt, findet man auf Tonlampen aus dem ersten Jahrhundert das gleiche Motiv mit einem verkleideten Fuchs.³⁶²

Der auf seinen Hinterläufen wie ein Mensch stehende Fuchs führt mit seiner rechten ‚Hand‘ eine Leimstange in Richtung des auf einem Baum sitzenden Vogels zu, während er mit seiner linken die restlichen Stangen hält. Sein Kopf ist nach oben auf den Vogel gerichtet, seine Körperhaltung und die Tatsache, dass die Stange nur noch wenige Zentimeter vom Vogel entfernt ist, verleihen der Figur einen Ausdruck von äußerster Konzentration und Spannung. Der Aspekt der Hinterlist wird auch durch die Positionierung des Vogels noch verstärkt: Er wendet dem Fänger den Schwanz zu, so dass der Fuchs ihm sprichwörtlich ‚in den Rücken‘ fällt. Die symbolische Bedeutung des Motivs wird in diesem Falle durch den für seine List bekannten Fuchs gesteigert, was durch die angedeutete Verkleidung des Tieres versinnbildlicht wird.³⁶³

³⁵⁹ Der Vogel gehörte bei den Hebräern zu den beliebtesten Tieren. Diese positive Bedeutung spiegelt sich in den biblischen Gleichnissen, wo er als Symbol für „Hilflosigkeit und Unsicherheit“ verwendet wird. Dietz 1971, S. 69. In diesem Sinne findet sich der Vogel als Symbol des gefährdeten Menschen (oder seiner Seele) auch in der bereits erwähnten Winterlandschaft Bruegels des Älteren (siehe Abb. 118 und Kap. 2.9).

³⁶⁰ Siehe Abb. 119.

³⁶¹ Bion (von Smyrna) ist ein späthellenistischer Dichter, der um das Jahr 100 v. Chr. lebte. Die von ihm überlieferte Geschichte schildert den vergeblichen Versuch eines Knabens, mit der Leimstange einen kleinen, in einem Baum sitzenden Eros zu fangen. Verzweifelt zeigt er dem alten Bauern, der ihm die Technik des Vogelfangs beibrachte, den unfassbaren Eros. Der Alte lacht und rät dem Knaben davon ab, diese Art von Vogel fangen zu wollen. Er solle lieber das Leben genießen und froh sein, ihn nicht gefangen zu haben. Denn sobald der Knabe ein Mann geworden sei, komme der Eros von allein zu ihm zurück und setze sich auf sein Haupt. Lindner 1973, S. 22

³⁶² Siehe Abb. 120.

³⁶³ Die Gegenüberstellung von Fuchs (Teufel) und Vogel (Seele) im Kontext der Fallen- bzw. Fangjagd legt auch die Vermutung nahe, dass es sich bei diesem Motiv um eine symbolische Darstellung des teuflischen Seelenfangs im Sinne des Christentums handelt. Doch die Datierung der Tonlampen auf das erste Jahrhundert widerspricht einer christlichen Interpretation und unterstützt zugleich die oben angeführte.

In diesem Sinne vermutet auch Lindner, dass „vom Leimrutenfang gesprochen [wurde], wenn das Überlisten eines schwachen und gutgläubigen Gegners unter Anwendung nicht besonders fairer Mittel ausgedrückt werden sollte.“³⁶⁴ Für diese These spricht neben der biblischen Tradition³⁶⁵ auch eine Leidener Buchillustration³⁶⁶ zu Aesops Fabel vom Habicht und der Nachtigall aus dem elften Jahrhundert. Sie unterstützt die These besonders, da es sich, wie Lindner betont, um eine Zeit handelt, in der „jede Erinnerung an eine seit Jahrhunderten in ganz Europa erloschene [...] Vogelfangmethode verlorengegangen“³⁶⁷ war.

Die Fabel vom Raubvogel, der bei seiner Jagd auf die Nachtigall selbst zur Beute des listigen Vogelfängers wird, warnt den Fallensteller im Sinne des Predigers Salomos³⁶⁸ davor, nicht selbst das Opfer einer Falle zu werden. Der Fuchs der Tonlampen des ersten Jahrhunderts brandmarkt wie die Leidener Illustration zu Aesops Fabel das hinterlistige Verhalten des Vogelfängers. Die außerordentliche Symbolkraft und Beliebtheit des Motivs zeigt sich daran, dass beide Kunstwerke – obwohl nahezu eintausend Jahre zwischen ihnen liegen – für ihre moralische Botschaft das Motiv des Vogelfangs mit der Leimstange verwenden.

Die Hinterlist des Fuchses wird auch im Physiologus³⁶⁹ beschrieben, dessen Einfluss über lateinische, mittelalterliche Texte³⁷⁰ bis hin zu Goethes 1794 erschiene-

³⁶⁴ Lindner 1973, S. 68.

³⁶⁵ Vogelgleichnisse (in der Regel Metaphern für Hilflosigkeit und Unsicherheit) finden sich etwa in Ps. 102,8; 124,7; Spr. 7,23; 27,8; Jes. 16,2; I Tim 3,7; II Tim 2,26. Siehe auch Dietz 1971, S. 69.

³⁶⁶ Siehe Abb. 121 und 122.

³⁶⁷ Lindner 1973, S. 76. Arabische Dichtung deutet darauf hin, dass Vogelfang mit der Leimstange in diesem Kulturkreis bis ins dreizehnte Jahrhundert ausgeübt wurde. Lindner 1973, S. 102.

³⁶⁸ Von Salomo stammt das Sprichwort ‚Wer anderen eine Grube gräbt, fällt selbst [...]‘ Spr. 26, 27.

³⁶⁹ Eine griechische Handschrift mit mythologisch-zoologischen Abhandlungen über Tiere. Die Urfassung entstand vermutlich im zweiten Jahrhundert in Alexandria. Im vierten Jahrhundert erschien eine lateinische Übersetzung unter dem Titel ‚Bestiarium‘, die Aussehen und Eigenschaften von Fabel- und tatsächlich existierenden Tieren in einen Zusammenhang mit der christlichen Heilslehre stellt. Über den Fuchs heisst es darin, dass wenn er keine Beute finden kann, „wirft er sich auf den Rücken und hält den Atem an und röchelt. Dann glauben die Vögel, dass er tot ist, und setzen sich von oben her auf ihn, um ihn zu fressen. So springt er auf und packt sie und verzehrt sie. Deutung: So ist auch der Teufel ganz hinterlistig und sein Handeln auch. Wer Anteil haben will an seinem Fleisch, muss sterben. Das aber ist sein Fleisch: Hurerei, Geiz, Lust, Mord.“ Treu 1981, S. 33f.

nen „Reineke Fuchs“ reicht.³⁷¹ An diesem Tier lässt sich die bereits am Leimstangenmotiv aufgezeigte, Jahrtausende überdauernde Symbolkraft eines moralisch bedeutsamen Motivs feststellen. Noch heute warnt der Volksmund respektvoll vor dem ‚schlauem Fuchs‘, auch wenn dessen „Nähe zum Teufel, in die die christlichen Jahrhunderte den Fuchs gerückt haben,³⁷² in Vergessenheit geraten zu sein scheint. Peter von Matt erkennt in Goethes Reineke Fuchs ein Zeichen für die fortwährende Anwesenheit einer in der modernen Kulturgeschichte ‚Trickster‘³⁷³ genannten Figur und spricht im Sinne Schillers von einer ‚tief eingelagerte[n] Faszination von der intellektuellen Brillanz‘³⁷⁴ der Täuschung. Sie „geht über rationale Begründungen hinaus. Das zeigt sich an der Tendenz, die urbildlich intrigante Existenz zu mythisieren.“³⁷⁵

Hier wird ein ‚konstantes Motiv‘, eine anthropologische Konstante im mythischen Denken des Menschen deutlich. Die historische Verbindung von Teufel und Fuchs

³⁷⁰ Ein emblemhaftes Beispiel für den hinterlistigen Fuchs aus dem späten fünfzehnten Jahrhundert (Lyon, *Champion des Dames*, um 1490) zeigt das Tier neben einem rechteckigen, nicht eindeutig identifizierbaren Gegenstand (siehe Abb. 123). Die ‚*Subscriptio*‘ lautet in wörtlicher Übersetzung wie folgt: Ich bin subtil (verschlagen), voller Bosheit, für alle Tiere täuschen (wohl: um alle Tiere zu täuschen) und endet mit der Aussage: Nicht jeder kann alles wissen. Ein Vergleich mit einem Kupferstich aus dem neunzehnten Jahrhundert (siehe Abb. 124) und dessen Bildunterschrift (Nicht mehr zähmend sein Verlangen, Springt er zu und ist gefangen, Steckt, der Schlaupf, in der Falle, Füchlein, glaubt's: man fängt euch alle) legt die Vermutung nahe, dass auch der Fuchs des fünfzehnten Jahrhunderts sich einer Falle (der rechteckige Gegenstand) nähert. In diesem Sinne wäre dann auch die letzte Zeile (Nicht jeder kann alles wissen) als moralisierende Warnung an den Leser zu verstehen: Auch der alle täuschende Fuchs kann nicht alles wissen und endet einmal (selbst) in der Falle. Die Falle erinnert an jene rechteckigen, die Lindner als Tretfallen interpretiert (siehe Abb. 63 und Abb. 64 sowie Kap. 2.3).

³⁷¹ Matt betont die auffälligen Parallelen zwischen dem lateinischen Text und Goethes Version der Anekdote vom Fuchs und den Raben. Nahezu wortwörtlich gleichen sich die beiden Beschreibungen des den Tod vortäuschenden Fuchses (verdrehte Augen und die aus dem Maul hängende Zunge), der auf diese Weise den unvorsichtigen Raben erbeuten kann. Matt 2006, S. 267f.

³⁷² Matt 2006, S. 268.

³⁷³ Matt 2006, S. 272. Die deutsche Übersetzung des für die Figur und deren Perzeption in der Kulturgeschichte grundlegenden Buches trägt jedoch den irreführenden Titel ‚Der göttliche Schelm‘ (Radin 1954). Im Gegensatz zur ‚stringenten‘ Persönlichkeit des Schelms ist der Trickster jedoch eine Figur jenseits der Ordnungen, sie ist Schöpfer und Zerstörer zugleich und kennt keine Werte.

³⁷⁴ Matt 2006, S. 272.

³⁷⁵ Matt 2006, S. 272.

deutet auf den mythischen Diskurs: Der Trickster ist nach den Winnebago-Indianern Schöpfer und Zerstörer zugleich, so wie die Falle als Sinnbild für die grundlegende Ambivalenz der menschlichen Intelligenz verstanden werden kann: Auf der einen Seite die göttlich-heroische List und auf der anderen die Fähigkeit zur Verstellung als teuflische Schattenseite. In diesem Sinne setzt der Psychoanalytiker Carl Jung die Trickster-Figur in Beziehung zum Archetypus Schatten.³⁷⁶

2.6 Fallenmotive in der Bibel

Eine weitere wichtige Brücke zum Verständnis der Falle in der christlichen Religion und abendländischen Kultur vor dem Hintergrund der Moral bildet der Begriff Skandal. Der in diesem Kontext heute nicht mehr verwendete Begriff lässt sich seinem griechischen Ursprung zufolge auf die Falle zurückführen. Während der Begriff Skandal heute als Synonym für ein Aufsehen oder Anstoß erregendes Ereignis gilt, bezeichnet das ursprüngliche, griechische Wort ‚skándalon‘ „ein aufgehängtes oder frei herabhängendes Holz, die Auslösevorrichtung einer Tierfalle“, ein „losschnellendes Gerät“³⁷⁷ oder auch „ein Fußseisen, das [...] angelegt wird.“³⁷⁸

Dem Theologen Gottfried Büchner zufolge wurde der Begriff von Martin Luther „in der heiligen Schrift durch Falle, [...] Strick [...] und Netz [...] übersetzt. Es bedeutet also, wodurch man kann gefällt, gefangen werden.“³⁷⁹ Schon die Sprache des Theologen deutet auf den einleitend bereits angedeuteten Kontext des Todes: Das

³⁷⁶ Radin 154, S. 194f. Eine ähnlich ‚chaotische‘ Gottheit, die die These der ‚Universalität‘ der Trickster-Figur belegt, ist die ursprünglich aus Afrika stammende Gottheit Elegba, die durch die Kolonialisierung in die karibische Kultur aufgenommen wurde. Edwards 1985, S. 8f. Kern erwähnt zwei weitere listige Gottheiten, die das Labyrinth als Falle verwenden: „Eine vergleichbare – für Angreifer tödliche – Irreführung wird behauptet für Tcuhu, den Herrn und Erbauer des Labyrinths bei den Pima-Indianern im Südwesten der USA, und auch bei den Batak auf Sumatra ist der Herr der Labyrinths, Si Jonaha, eine Art Eulenspiegel-Figur.“ Kern 1982, S. 108.

³⁷⁷ Pfeiffer 1989, S. 1298.

³⁷⁸ Büchner 1890, S. 29. Für das ‚fesselnde‘ Fußseisen als Bedeutung des scandalon spricht ein Vers Salomos: „Den Gottlosen werden seine Missetaten fangen, und er wird mit den Stricken seiner Sünde gebunden.“ Spr 5, 22.

³⁷⁹ Büchner 1890, S. 29.

„wodurch man kann gefällt werden“³⁸⁰ bildet neben der etymologischen Wurzel im Sinne der Tod-Sünden zugleich eine semantische Brücke zur Moral. Folgt man Büchners These, lässt sich die biblische Vielfalt der Netz- und Fallstrickmetaphern also auf das lateinische *scandalum* bzw. griechische *skándalon* zurückführen.³⁸¹

Aufgrund der enormen Bedeutung der griechischen und der römischen Kultur für die Entwicklung der abendländischen Kultur bis in die Gegenwart – die sich geradezu exemplarisch auch am hier untersuchten Begriff belegen lässt – ist eine Analyse der antiken Wurzeln des Fallen-Begriffes hilfreich. In der Septuaginta³⁸² steht ‚skándalon‘ bereits für die ‚Versuchung, die der Teufel dem Menschen in den Weg legt.‘³⁸³ Im Laufe der Zeit wird das lateinische ‚scandalum‘ zum Begriff für den ‚Fallstrick‘ und ‚die Verführung zum Bösen‘³⁸⁴ und ist ein Kennzeichen teuflischer Machenschaften. Der Evangelist Lukas warnt vor dem Gericht über Jerusalem³⁸⁵ mit den folgenden Worten: „Nehmt euch in acht, [...] dass jener Tag euch nicht überrascht, (so) wie (man in) eine Falle (gerät)“³⁸⁶; andere Quellen verwenden den Begriff den Fallstrick statt Falle³⁸⁷, was Büchner zufolge auf die Übersetzung Luthers zurückzuführen ist. Diese Stelle erscheint besonders interessant, wenn man bedenkt, dass schon Adam und Eva Opfer eines ‚skándalon‘ waren,

³⁸⁰ Das Verb fällen gilt (wie bereits erwähnt, siehe Kap. 2.4) als Synonym für töten.

³⁸¹ Auch Redewendungen wie ‚sich bzw. den Kopf aus der Schlinge ziehen‘, ‚das Netz zerreißen‘ und ‚Haare bzw. Federn lassen müssen‘ deuten auf den Tod bzw. das knappe Entkommen vor dem sicheren Ende. In diesem Sinne rät der Volksmund ‚es ist besser einige Haare zu lassen, als den Balg zu verlieren.‘ Röhrich 1971, S. 320.

³⁸² Die Septuaginta ist die altgriechische Übersetzung des hebräischen Tanach bzw. Alten Testaments und wurde im dritten Jahrhundert v. Chr. wahrscheinlich von König Ptolemaios II. Philadelphus (285 - 247 v. Chr.) in Auftrag gegeben. Es ist die älteste durchgehende Bibelübersetzung und das Werk hellenistischer Juden aus Alexandria. Ihr Name leitet sich vom lateinischen Begriff für die Zahl siebenzig ab, weil der Legende nach siebenzig Gelehrte siebenzig Tage lang an der Übersetzung ins Altgriechische arbeiteten. Obwohl sie alle unabhängig voneinander arbeiteten – so die Legende – entstanden siebenzig wörtlich gleichlautende Texte.

³⁸³ Pfeiffer 1989, S. 1298.

³⁸⁴ Pfeiffer 1989, S. 1298.

³⁸⁵ Gemeint ist Jüngste Gericht.

³⁸⁶ Luk 21, 34-35.

³⁸⁷ Röhrich 1991, S. 413.

genauer gesagt der Ursünde, weil Verführung zum Bösen, die treffenderweise in der Regel als Sündenfall bezeichnet wird.³⁸⁸

Auch in Georg Hönns ‚Betruglexicon‘ von 1724 ist der biblische Sündenfall der Anfang allen Übels: „Der Fürst der Welt und Urheber des Betrugs leget sein erstes Meisterstück an unser aller Mutter der Eva ab als welche er so grausam betrogen, dass ihr und uns Nachkommen darüber billigst die Augen übergehen mögen.“³⁸⁹ In diesem Sinne mahnt auch Jesus dem Evangelisten Johannes zufolge die skeptischen Juden, die ihn töten wollen: „Ihr habt den Teufel zum Vater, und ihr wollt tun, wonach es euren Vater verlangt [...] und er steht nicht in der Wahrheit, denn es ist keine in ihm. [...] Er ist ein Lügner und ist der Vater der Lüge.“³⁹⁰ Leicht modifiziert findet sich diese Metapher Simrock zufolge als Sprichwort noch in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts wieder: „Der Lügner trägt des Teufels Livree.“³⁹¹ Der Apostel Paulus rät in seinem zweiten Brief an seinen Mitarbeiter Timotheus³⁹² zu Güte und Geduld mit den Ungläubigen, damit sie „aus dem Netz des Teufels befreit werden, der sie eingefangen und sie gefügig gemacht hat.“³⁹³ Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass Menschen sich bereits aufgrund der Tatsache, dass sie nicht an den Gott der Bibel glauben, in den Fallen des Teufels befinden. Ein Holzschnitt in einer Bilderbibel aus der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, die,

³⁸⁸ Diese These findet sich in der Auslegung von Genesis 3 der slawischen Baruch-Apokalypse wieder. Dort schlüpft der gefallene Engel Satanael in die Schlange „mit der Absicht, Eva zu verführen.“ Colpe 1993, S. 75. Diese ‚Einheit‘ von Schlange und Teufel findet sich in Gestalt eines Zwitlers aus Schlange und Mensch in dem Gemälde ‚Der Sündenfall‘ von Cornelis Cornelisz van Haarlem (1592, Rijksmuseum, Amsterdam). Während Adam und Eva von Tieren wie Fuchs, Hund, Kröte und Bär umgeben sind, die alle den Teufel oder die Todsünden symbolisieren, reicht eine puttoartige Gestalt aus dem Baum heraus Eva den Apfel. Der Unterkörper des Wesens, der sich um den Ast windet, endet in einem schlangenartigen Schwanz. Das Elend der Welt der Menschheit ist hier wie im Falle Pandoras das Ergebnis einer gezielten Intrige; eine Falle. Auch in der Scheedelschen Weltchronik von 1493 ist von „der Eingebung des Teufels in Gestalt der Schlangen“ die Rede. Scheedelsche Weltchronik 1493, fol. VIIr.

³⁸⁹ Hönn 1981, S. 2.

³⁹⁰ Joh 8, 44.

³⁹¹ Simrock 1846, Nr. 6660.

³⁹² Die Briefe sind als Richtlinien für die Ausübung des kirchlichen Amtes und die persönliche Lebensführung gedacht.

³⁹³ I Tim 2, 26.

wie ihr Untertitel³⁹⁴ andeutet, auf kindgerechte Art wesentliche Bibelinhalte vermitteln will, versinnbildlicht diese symbolische Bedeutung des Netzes.³⁹⁵ Dem Psalm ‚Meine Augen sehen stets nach dem Herrn, denn er wird meinen Fuß aus dem Netz ziehen‘³⁹⁶ und dem logopädischen Bilderbuch-Konzept gemäß sind nur die Nomen bildhaft auf dem Holzschnitt dargestellt, so dass ein Kind unter Anleitung deren Bedeutung und Aussprache lernen kann. Neben den Wörtern wurde zugleich die biblische Moral vermittelt, dass nur derjenige, der – metaphorisch gesprochen – stets den Blick auf Gott gerichtet hat, den Fallstricken des Teufels entkommen kann.

Im Buch Hiob schildert Bildad³⁹⁷ das Schicksal des Frevlers wie das eines vom Jäger verfolgten Tieres: „Ins Garn bringen ihn seine Füße, und über Fanggruben führt sein Weg. Das Netz wird seine Ferse festhalten, und die Schlinge wird ihn fangen. Sein Strick ist versteckt in der Erde und seine Falle auf seinem Weg.“³⁹⁸ In diesem Sinne schildert ein Psalm Davids, ein Loblied auf die göttliche Rettung aus der Bedrängnis das Schicksal der Heiden wie folgt: „Die Heiden sind versunken in der Grube, die sie gegraben, ihr Fuß ist gefangen im Netz, das sie gestellt hatten.“³⁹⁹

Es sind stets die Frevler⁴⁰⁰, die Gottlosen⁴⁰¹ oder der Teufel selbst, die Schlingen legen und Fallen stellen.⁴⁰² Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum der

³⁹⁴ „Dem Gemüth zur Ergötzung, der lieben Jugend zu Erlernung eines jeden Dinges, mit seinem rechten Nahmen zu nennen; Wie nicht weniger die Sprüche Heil. Schrift ohne Mühe ins Gedächtniß zu bringen.“ Bilder-Bibel, Kopenhagen 1751, siehe [Pictura Paedagogica Online](#).

³⁹⁵ Siehe Abb. 125.

³⁹⁶ Die Botschaft des Bildes bezieht sich auf einen vom Autor als biblischen ‚Kernspruch‘ bezeichneten Psalm (25, 15). Vor dem Hintergrund der bereits erwähnten, ursprünglichen Bedeutung des scandalon als Fußeisen- oder -fessel (Büchner 1890, S. 29) kann das Netz als eine Metapher dafür gelesen werden.

³⁹⁷ Bildad war einer der drei Freunde Hiobs, Sohn Abrahams und dessen zweiter Ehefrau Keturah.

³⁹⁸ Hiob 18, 8.

³⁹⁹ Ps 9, 16.

⁴⁰⁰ Spr 16, 29.

⁴⁰¹ Ps 119, 110.

⁴⁰² An dieser Stelle konnten dem Umfang der Arbeit geschuldet nur einige, besonders aussagekräftige Bibelstellen erwähnt werden. Eine Suche im Register der Bibel nach Begriffen wie Schlinge,

Teufel in den Geschichten des Mittelalters auch in der Gestalt des ‚wilden Jägers‘ auftritt.⁴⁰³ In dieser Gestalt findet er sich noch in der Novelle ‚Die schwarze Spinne‘⁴⁰⁴ von Jeremias Gotthelf aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Der Teufel als Vogelfänger in seiner bildlichen Form, „in the guise of the modest bird catcher appears fully developed in German popular art of the late fifteenth and early sixteenth centuries.“⁴⁰⁵

Stellvertretend für diesen teuflischen Vogelfang als äußerst beliebte Allegorie⁴⁰⁶ für den mit listigen ausgelegten Fallstricken betriebenen Seelenfang kann auf einen Holzschnitt aus einem Bestseller des späten fünfzehnten Jahrhundert verwiesen werden: Eine Illustration aus dem Narrenschiff.⁴⁰⁷ Der Holzschnitt⁴⁰⁸ zeigt einen sich hinter Gebüsch versteckenden Vogelfänger. Er trägt eine Narrenkappe und hat lange Eselsohren, die ihm neben seinem grimassenhaft verzerrten Ge-

Falle oder Fallstrick offenbart die hier nur angedeutete Omnipräsenz der Fallenstellerei als Kennzeichen des Teufels und der ihm nahestehenden Frevler und Ungläubigen.

⁴⁰³ Die Spuren des teuflischen Jägers führen zum Physiologus. Darin heißt es: „Der Teufel ist der Jäger. Seine ihm gehörenden Werke sind Unzucht, Ehebruch und Mord. Derartiges schneide aus dir aus und gib es dem Teufel, und es wird dich der Jäger-Teufel loslassen, wie auch du sagst: ‚Unser Seele ist entronnen wie ein Vogel dem Strick der Jäger.‘“ Treu 1981, S. 46f.

⁴⁰⁴ Gotthelf hieß mit richtigem Namen Albert Bitzius und wurde am 4.10.1797 in Murten geboren. Die Erzählung erschien zum ersten Mal in den „Bildern und Sagen aus der Schweiz“ im Jahr 1842. Als Inspiration diente Gotthelf eine 600 Jahre alte Sage aus der Zeit der Pest.

⁴⁰⁵ Bauer 1984, S. 146.

⁴⁰⁶ Die folgenden Verse aus Johann Mannichs ‚Sacra Emblamta‘ von 1625 belegen die Intention und Bedeutung des Motivs: „Ein Vogler in der Hütten gut / Mit Garn den vögeln stellen thut / der Teuffel wird hierdurch andeut / Der listig und voll geschwindigkeit / kann lieblich pfeiffn und fistulirn und Damit den Christen zu ein Fürbild ist [...]“ Zitiert nach Bauer 1984, S. 149, siehe Abb. 126.

⁴⁰⁷ Das Buch machte den Juristen und Stadtschreiber Sebastian Brant (1457-1521) berühmt, der Erfolg seiner Moralsatire (1494) war auch der hohen Qualität der Holzschnitte geschuldet. Ihr Hauptteil wird heute nahezu einstimmig Albrecht Dürer zugeordnet. Der in 112 Kapitel gegliederte Text benutzt die Narrengestalt als Exempel für negative Didaxe. Kern ist die Kritik menschlichen Fehlverhaltens, neben den sieben Hauptsünden und deren Untereinteilungen wird allgemein menschliches Verhalten thematisiert, insofern es gegen etablierte Normen verstößt. Das Buch diente auch zur Abgrenzung der entstehenden gesellschaftlichen Klasse der Bürger gegenüber Adel und Bauern, daher wurden auch neue Normen und Werte thematisiert.

⁴⁰⁸ Siehe Abb. 127.

sicht teuflische Züge verleihen.⁴⁰⁹ In seiner rechten Hand hält er die Strippe für das in der Mitte des Bildes ausgelegte Schlagnetz, das von einem Baum, Gräsern und Gebüsch gerahmt wird, und wartet auf den rechten Moment. Die zahlreichen um die Falle befindlichen Vögel scheinen angekirt worden zu sein, da sich kein Lockvogel in der Szene findet.⁴¹⁰ Der schöne, von filigranen Ranken gerahmte Holzschnitt macht diesen Zusammenhang besonders deutlich: Neben der Allegorie vom teuflischen Vogelsteller kann das Werk aufgrund der Bildunterschrift „von offlichen anschlag“⁴¹¹ zugleich auch als ein Hinweis auf die bereits erwähnte Verbindung zwischen dem Motiv der Falle und dem Begriff Skandal verstanden werden.

Neben den hier erläuterten etymologischen Entwicklungen ist der Prozess der Zusammenführung verschiedener, biblischer Stellvertreter und Symbole des Bösen ein Kennzeichen der Fallen stellenden Teufelsfigur. Der Satan des Alten Testaments, der Teufel des Neuen Testaments und der Teufel des Judentums wurde mit den Lehren der Kirchenväter im dreizehnten Jahrhundert zur ‚Endgestalt‘ Teufel vereint. Die uns bis heute vertraute Teufelsfigur des spätmittelalterlichen Christentums ist das Ergebnis dieses Prozesses, so der Religionshistoriker und Theologe Carsten Colpe: Sie ist „ein Konglomerat aus Volksglauben und kirchlichen Kanones.“⁴¹² Ein Ansatz für die mittelalterliche Fusion der verschiedenen Figuren

⁴⁰⁹ Dass es sich nicht um einen als Narren verkleideten Menschen, sondern den Teufel oder ein teuflisches Wesen handelt, wird besonders durch die Ohren deutlich. Im Gegensatz zu den ‚Ohren‘ der kleinen Narrenfiguren, die in den das Bild rahmenden Ranken klettern, haben die des Vogeljägers keine Schellen. Auch seine grobe Nase deutet im Vergleich mit denen der Ziernarren auf eine ‚bestialische‘ Natur.

⁴¹⁰ Auf einen Kirrplatz (kirren = ködern) deuten neben den auf dem Boden pickenden vor allem die zahlreichen in den Bäumen sitzenden Vögel.

⁴¹¹ Der Reim, dem das Motiv gewidmet ist, lautet: „Eyn narr ist wer will fahen sparen/ Vnd für ir ougen spreit das garn/ Gar lycht eyn vogel flyehen kan/ Das garn/ das er sicht vor im stan.“

⁴¹² Colpe 1993, S. 68. Der Krötenzauber ist ein gutes Beispiel für die Übernahme von Elementen des Volksglaubens in die kirchliche Sphäre. Zwar gibt es auch in der Bibel Stellen, welche die Kröte als Symbol des Bösen verwenden (2. Buch Mose, 7, 28 und Joh Offenbarung 16, 13), doch dürften die schriftlich und darauf folgend auch bildlich dokumentierten, volkstümlichen Berichte über Verwandlungen des Teufels einflussreicher gewesen sein. (LCI 1972, Band II, S. 676) Die Westfassaden der Münster von Basel, Freiburg und Straßburg dokumentieren das im dreizehnten Jahrhundert besonders populäre ‚Fürst der Welt‘ Motiv (Joh 12, 31). Wie lange und tief sich die ver-

des Bösen findet sich bereits in der Offenbarung des Johannes: „Und es wurde hinausgeworfen der große Drache, die alte Schlange, die da heißt: Teufel und Satan, der die ganze Welt verführt.“⁴¹³ Der gemeinsame Nenner der vielen verschiedenen Gestalten des Teufels⁴¹⁴ ist das Verstellen, die auf das jeweilige Opfer spezifisch ausgerichtete Täuschung – so wie die Verblendung oder der Auslöser einer Falle auf ihr Opfer abgestimmt ist. Besonders deutlich wird diese an Zeus' Metamorphosen erinnernde Kunst der Täuschung an den beiden im dreizehnten Jahrhundert häufig dargestellten Figuren ‚Fürst der Welt‘ und ‚Frau Welt‘. Er ist der vornehme, stets wohlwollend lächelnde junge Herr für die weibliche und sie die verführerisch schöne wie junge Dame für die männliche Zielgruppe.⁴¹⁵ Die beiden Figuren veranschaulichen die auf Verführung ausgerichteten Verwandlungskünste des Bösen.⁴¹⁶ So finden sich auch im Lehrgedicht ‚Der welsche Gast‘ von Thoma-

schiedenen, mittelalterlichen Metaphern und Bilder für den Teufel ins kulturelle Gedächtnis eingegraben haben, zeigt der 1837 erschienene Text ‚Die Elementargeister‘ von Heinrich Heine. Besonders die Mythen und Sagen um die für den Menschen oder zumindest für dessen Vieh gefährlichen Raubtiere wie Fuchs und Wolf lassen sich bis weit ins neunzehnte Jahrhundert anhand von Ritualen oder Redensarten nachweisen. Willkomm berichtet von einem noch in den 1980er Jahren praktizierten Marder-Ritual: „Der aufgespannte Balg [Balg ist die Bezeichnung für das Fell des Niederwildes] des Marders wird noch heute von der Dorfjugend im Elsaß unter Absingen eines Bettelreimes durch die Gassen getragen – höchstwahrscheinlich als Schutz gegen den bösen Blick des Räubers“. Willkomm 1986, S. 110. Das Tier wurde unter anderem wegen seines Blicks gefürchtet, nach alter Vorstellung lag es nachts auf dem Rücken im Stall und startete die Hühner so lange an, bis sie verzaubert von der Stange fielen.

⁴¹³ Offenbarung 12, 9.

⁴¹⁴ Er erscheint als Pferd, Hund, Katze, Affe, Kröte, Rabe und je nach Geschlecht des zu verführendem Menschen als schöne Frau oder Soldat. Colpe 1993, S. 68. Weitere Metamorphosen des Teufels findet man in Heines Text ‚Die Elementargeister‘ (1837), siehe www.gutenberg.spiegel.de (1.5.07).

⁴¹⁵ Die Motiv ‚Frau Welt‘ wird auf das Moralstück ‚Der Welt Lohn‘ des Baseler Dichters Konrad von 1260 zurückgeführt. Beispielhaft für die plastische Gestalt von Fürst und Frau Welt sei an dieser Stelle auf die Bauplastiken der Münster von Basel und Freiburg sowie des Doms zu Worms verwiesen. Als Zeichen ihrer ‚wahren Identität‘ sind die Rücken der von vorne sehr reich und schön gestalteten Figuren von Verwesung gekennzeichnet: Kröten, Schlangen und Würmer fressen sich in den Körper.

⁴¹⁶ In dieser Tradition erscheint der Teufel auch in Gottfried Kellers Märchen ‚Die Jungfrau und der Teufel‘. Während die (heilige) Jungfrau sich selbst verstellt, um den Teufel zu überlisten, nimmt der Teufel im Laufe der Erzählung zahlreiche, je nach Opfer oder Zweck dienliche Formen an.

sin von Zerclaere⁴¹⁷ vom Beginn des dreizehnten Jahrhunderts schöne, aber hinterlistige Hofdamen, die ihre männlichen Opfer mit Netzen fangen.⁴¹⁸ In diesem Sinne warnt der Apostel Paulus vor den teuflischen Verwandlungskünsten: „Denn er selbst, der Satan, verstellt sich als Engel des Lichts. Darum ist es nichts Großes, wenn sich auch seine Diener verstellen.“⁴¹⁹

Vor diesem Hintergrund erscheint es – abgesehen von dem großen zeitlichen Abstand – kaum verwunderlich, dass die von Henrie Saussure 1869 entdeckte, mit der europäischen Gottesanbeterin (*Mantis religiosa*) verwandte Insektenart, deren Fangarme eine Orchideenblüte simulieren⁴²⁰, dem Forscher diabolisch anmutete. Mit Hilfe dieser aus menschlicher Perspektive schönen und zugleich arglistigen Täuschung⁴²¹ lockt das Insekt⁴²² seine Opfer – süßen Orchideennektar suchende

⁴¹⁷ Thomasin von Zerclaere (Zirklaere oder Zirkalaria) lebte um 1186 - 1238. Er war ein gebildeter Ministeriale und seit etwa 1206 Domherr am Hofe des deutschsprachigen Patriarchen von Aquileja. Eva Willms zufolge hat sich Thomasin durch – wie er selbst schreibt – Not zum Schreiben des Buches entschlossen, „er sah, dass es nicht gut stand mit der Christenheit, dass die Gier nach Macht und Geld das Verhalten der Menschen im Großen wie im Kleinen bestimmte und die christlichen Tugenden dabei auf der Strecke blieben. Und so verfasste er sein großes Lehrgedicht als Anleitung zu gesittetem Denken und Tun.“ Thomasin 2004, S. 6.

⁴¹⁸ Zwei Miniaturen zeigen ein dem Frau-Welt-Motiv verwandtes Thema: Die schöne Frau und der Törichte. Die Schöne wird oft nur durch ihr offenes Haar als moralisch fragwürdige Person gekennzeichnet, doch ihre Handlungen offenbaren ihren Charakter; sie fängt den Törichten mit den üblichen Hilfsmitteln des Teufels (siehe Abb. 128 und 129). Der Ursprung dieses Motivs ist wohl in den Sprüchen Salomos zu finden. In der folgenden, als Rat an seine Söhne gedachten, Geschichte warnt er vor den weiblichen Verlockungen. Dabei verwendet er viele Fallenmetaphern, um das Böse deutlich zu kennzeichnen: „Denn am Fenster meines Hauses guckte ich durchs Gitter und sah [...] einen törichten Jüngling. [...] Und siehe, da begegnete ihm eine Frau im Hurengewand, listig, wild und unbändig, dass ihre Füße nicht in ihrem Hause bleiben können. Jetzt ist sie draußen, jetzt auf der Gasse und lauert an allen Ecken. Und sie erwischt ihn und küsst ihn, wird dreist und spricht: Ich habe mein Lager mit Myrrhe besprengt, mit Aloe und Zimt. Komm, lass uns kosen bis an den Morgen und lass uns die Liebe genießen. Denn der Mann ist nicht daheim, er ist auf eine weite Reise gegangen.' [...] Er folgt ihr alsbald nach, wie ein Stier zur Schlachtbank geführt wird, und wie ein Hirsch, der ins Netz rennt, bis ihm der Pfeil die Leber spaltet; wie ein Vogel zur Schlinge eilt und weiß nicht, dass es das Leben gilt.“ Spr 7, 6f.

⁴¹⁹ 2. Korintherbrief 11, 14.

⁴²⁰ Siehe Abb. 130.

⁴²¹ Von Matt spricht von Simulation und Dissimulation als den beiden Varianten der Täuschung: So simuliert die Teufelsmantis die schwebende Blüte und dissimuliert zugleich das zum tödlichen Biss

Insekten – in die tödliche Falle. Der von Saussure verliehene, lateinische Name für diese Spezies lautet ‚*Idolomantis diabolica*‘ (Teufelsmantis) und spiegelt die enge, kulturgeschichtliche Verbindung zwischen der Falle und der Moral sowie deren Präsenz im späten neunzehnten Jahrhundert wider.⁴²³

Während Schlange, Drachen und Satan vor allem im Alten Testament angesiedelt sind, dominiert die einzelne Figur des verführenden Teufels das Neue Testament. „In den Evangelien erscheint er [Teufel] vor allem als ein Versucher, der Jesus von seinem göttlichen Auftrag abzubringen trachtet.“⁴²⁴ Der Evangelist Lukas beschreibt die Situation wie folgt: „Und der Teufel führte ihn [Jesus] hoch hinauf und zeigte ihm alle Reiche der Welt in einem Augenblick und sprach zu ihm: Alle diese Macht will ich dir geben und ihre Herrlichkeit; denn sie ist mir übergeben, und ich gebe sie, wem ich will. Wenn du mich nun anbetest, so soll sie ganz dein sein.“⁴²⁵

Analog zur griechischen Mythologie wird die Hybris⁴²⁶ – im Kontext der christlichen Religion der Glaube an sich selbst⁴²⁷ – auch in der Bibel hart bestraft, wie schon

bereite Insekt. Matt 2006 S. 68. Entgegen der für den moralischen Kontext besonders geeigneten Interpretation geht man in der Biologie heute davon aus, dass es sich bei der ‚Blumenimitation‘ in Wirklichkeit „um eine ‚Schreckstellung‘ zur Abwehr von Angreifern handelt [...], die viele ihrer Feinde und auch lästige Artgenossen in die Flucht schlägt.“ Harald Letsch, in: Brockhaus - Faszination Natur, Tiere - Wirbellose, Band II, S. 224, Mannheim, 2006.

⁴²² Im Gegensatz zu ihrer europäischen, heute vom Aussterben bedrohten Schwester, die sich aufgrund ihrer Körperfärbung ‚nur‘ getarnt in ihren Lebensraum integriert, also etwa einen grünen Pflanzenteil simuliert und auf den rechten Moment wartet, während ihre teuflische Schwester dissimuliert, um in den Worten von Matt zu bleiben.

⁴²³ Die Dominanz bzw. Präsenz der christlichen Moralvorstellungen wird besonders in den pädagogischen Bilderbibeln deutlich, die von der Aufklärung bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein neben den ihnen verwandten Emblemata der Neuzeit als moralische Leitlinien der Erziehung dienten.

⁴²⁴ Colpe 1993, S. 73.

⁴²⁵ Lukas 4, 5.

⁴²⁶ Siehe Kap. 2.2.

⁴²⁷ In Bezug auf ein Zitat aus Dantes Göttlicher Komödie („Tu non pensavi qu’io loico fossi“, etwa du dachtest nicht daran, dass ich ein Logiker bin!, 27. Gesang, Vers 58) formuliert Heinrich Heine: „Der Teufel ist ein Logiker. Er ist nicht bloß der Repräsentant der weltlichen Herrlichkeit, der Sinnenfreude, des Fleisches, er ist auch Repräsentant der menschlichen Vernunft, eben weil diese alle Rechte der Materie vindiziert; und er bildet somit den Gegensatz zu Christus, der nicht bloß den Geist, die ascetische Entsinnlichung, das himmlische Heil, sondern auch den Glauben repräsentiert.“

die Vertreibung aus dem Garten Eden zeigt. Letztlich offenbart auch die biblische Verführung der Eva eine Dimension der Hybris, denn neben den geöffneten Augen verspricht die Schlange, das Folgende: „ihr werdet sein wie Gott und wissen, was gut und böse ist.“⁴²⁸ In diesem Sinne berichtet auch Brant in seiner Moralsatire ‚Das Narrenschiff‘ (1494) von der teuflischen Hybris und mahnt die Leser: „Das ist das Käuzlein und der Klobe, / Wodurch der Teufel sucht nach Lobe, / Und hat geführte manchen hin, / Der klug sich hielt in seinem Sinn.“⁴²⁹

Wie bereits an den zuvor angeführten Beispielen dargelegt wurde, fungiert die Falle – und mit ihr alle Arten von Fanganlagen, -geräten und -strategien – in der christlichen Tradition in der Regel als Symbol für das Böse bzw. für dessen seit dem Hochmittelalter dominierenden Stellvertreter, den Teufel und darüber hinaus für die Ambivalenz menschlicher Intelligenz (Vernunft), aufgrund seiner Fähigkeit zur List. In diesem Sinne zeigt die von Hans Beham für Johann von Schwarzenbergs Buch ‚Die Beschwörung der alten Teufelichen Schlangen mit dem Göttlichen wortes‘ (1525) geschaffene Illustration den Teufel als verkleideten Vogelfänger.⁴³⁰ Vor diesem Hintergrund wird auch deutlich, warum der antike Held Odysseus in Dantes ‚Göttlicher Komödie‘ in der Hölle schmort. Sein listenreiches Leben kann aus der Perspektive eines gläubigen Christen im späten dreizehnten Jahrhundert nur in der Hölle enden.⁴³¹ Zahlreiche Miniaturen in mittelalterlichen Hand-

Der Teufel glaubt nicht, er stützt sich nicht blindlings auf fremde Autoritäten, er will vielmehr dem eignen Denken vertrauen, er macht Gebrauch von der Vernunft! Dieses ist nun freylich etwas Entsetzliches, und mit Recht hat die römisch katholisch apostolische Kirche das Selbstdenken als Teufeley verdammt und den Teufel, den Repräsentanten der Vernunft, für den Vater der Lüge erklärt.“ Das Zitat stammt aus dem bereits erwähnten Text Heines ‚Die Elementargeister‘ (1837), siehe www.gutenberg.spiegel.de (1.5.07).

⁴²⁸ Genesis 3, 7.

⁴²⁹ Brant 1494, S. 341.

⁴³⁰ Siehe Abb. 49. Neben der Täuschung scheint der Aspekt der sexuellen Verführung in Behams Bild im Vordergrund zu stehen, wie die Position des Lockvogels nahe legt: Der Vogel sitzt auf einer länglichen, aus dem Tarngewand hinausreichenden Sitzvorrichtung unterhalb der Klobe, die aufgrund ihrer Form und Positionierung an das erigierte Glied des satyrähnlichen Teufels erinnert.

⁴³¹ Gemeinsam mit Diomedes büßt Odysseus für die drei folgenden Taten: Die Entführung des Achill zum Krieg gegen Troja, die Entführung des Palladiums aus Troja und das Einschleusen des hölzernen Pferdes (26. Gesang, Vers 58). Die moralische Verurteilung deutete sich schon in der griechischen Antike an (siehe Kap. 2.2), in der Regel wurde die List dort aber kaum negativ belegt.

schriften veranschaulichen in diesem Sinne die Machenschaften des Teufels, der Fallen stellt – meist in Form von Schlingen, Fallgruben und Netzen – und so die Menschen vom rechten Weg abzubringen versucht. Beispielhaft hierfür sei wieder auf eine Illustration aus dem ‚Welschen Gast‘ von Thomasin von Zerclaere verwiesen.⁴³²

2.7 Muscipula diaboli - Die Falle nach Augustinus als göttlicher Fallstrick

Eine prominente Ausnahme von der bisher aufgezeigten Fallensymbolik bildet der Mérode-Altar⁴³³ des flämischen Malers Robert Campin aus dem ersten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts. Es handelt sich dabei um eine der wenigen mittelalterlichen Tafelmalereien, die das Motiv der Falle im Kontext einer biblischen Szene nicht nur im übertragenden Sinne integriert, sondern zeitgenössische Fallentypen an exponierter Stelle zeigt. Während der linke Flügel und der Mittelteil des Triptychons das Thema der Verkündigung an Maria und die Stifter des Altars in traditioneller Weise präsentieren, findet sich auf dem rechten Flügel die für dieses Sujet ungewöhnliche Figur Josephs.⁴³⁴ Der Zimmermann sitzt in einer schlichten, hölzernen Kammer und ist durch seine Tätigkeit sowie die bei ihm befindlichen

⁴³² Siehe Abb. 131. Zwei Männer wollen eine als Trägheit (tracheit) bezeichnete Figur zum Aufstehen bewegen. Der junge Mann ist in liegender Haltung mit gekreuzten Beinen als Zeichen des Schlafes gezeichnet und bemerkt, es sei noch nicht Tag (‚ja ist ez noch niht tach‘). Der Mann auf der rechten Seite des Jünglings stößt ihn mit einem Stock und spricht ‚steh auf Trägheit‘ (‚stant uof tracheit‘). Die zweite Gestalt zieht mit beiden Händen an der rechten Hand des Jungen und mahnt ‚wohl auf, wohl auf‘ (‚wol uof wol uof‘). Doch unter dem Jüngling sitzt ein Dämon und hält ihn mit einer um den Hals gelegten Schlinge in der liegenden Position, er beschwört den Jüngling: ‚Lieg still‘ (‚lige stille lige stille‘).

⁴³³ Es handelt sich um ein Triptychon, Öl auf Lwd., The Cloisters, Metropolitan Museum of Art, New York. Die Datierung variiert zwischen 1425 - 1435 (siehe Abb. 132).

⁴³⁴ In direkter Verbindung mit der Verkündigung Mariens ist die Figur Joseph selten, da er sie noch nicht – wie der Evangelist Matthäus beschreibt – heim geholt hatte. Denn zum Zeitpunkt der Verkündigung waren Maria und Joseph nur verlobt. Als er von der Schwangerschaft erfuhr, wollte Joseph sie heimlich verlassen, doch eine Erscheinung im Traum klärte ihn über die göttliche Vorsehung auf. Mt 1, 18 (siehe Abb. 133).

Werkzeuge als solcher gekennzeichnet.⁴³⁵ Die drei Fenster hinter Joseph – denen er symbolisch für die ‚Versuchungen der Welt‘ den Rücken zuwendet – verleihen dem Raum Tiefe und lenken den Blick des Betrachters auf eine städtische Szene. Im Zentrum der Komposition des rechten Flügels, auf der Fensterbank des mittleren Fensters steht eine fängisch gestellte, hölzerne Mausefalle⁴³⁶, eine weitere befindet sich vor Joseph in der Mitte seines Arbeitstisches. Campin versinnbildlicht die Bedeutung der Falle neben der doppelten Präsenz vor allem durch das Licht- und Schattenspiel des Raumes, das die auf der Fensterbank aufgestellte Falle besonders hervorhebt.

Während die verschiedenen Werkzeuge Josephs – Nägel, Hammer, Zange – als Symbole der Passion auf die künftigen Leiden Christi⁴³⁷ verweisen, steht die Falle hier erstaunlicherweise nicht – wie man auf den ersten Eindruck vermutet – für den Teufel und dessen weltliche Versuchungen. Meyer Schapiro hat in Bezug auf die Schriften des Kirchenvaters Augustinus in seiner Untersuchung⁴³⁸ des Motivs ausführlich dargelegt, dass die Falle hier als Symbol für Christus den Erlöser fungiert, der die Menschen wie die Mausefalle von den teuflischen Plagen befreit. Augustinus entwickelte in seinen theologischen Schriften die Theorie, dass Jesus als Mensch gewordener Gott mit seinem Tod im Sinne des göttlichen Planes eine Falle für den Teufel darstelle: „The cross of the Lord was the devils mousetrap; the

⁴³⁵ Das einfache braune Gewand und die vom steinernen Fußboden abgesehen komplett hölzerne Kammer mit den schlichten Möbelstücken verbreiten eine Aura der Askese. Brauntöne symbolisieren Enthaltsamkeit und unterstützen die strenge Konzentration, die sich auch im Gesicht Josephs zeigt. Sein violettes Kopftuch korrespondiert mit den Kissen und der Decke auf der Bank Marias auf der mittleren Tafel und symbolisiert Reue und Buße, während die Farbe im Falle der Jungfrau für Einkehr und Besinnung stehen dürfte. Die hell leuchtenden, unter dem Arbeitsgewand herausschauenden roten Ärmel symbolisieren das Martyrium Christi und den heiligen Geist.

⁴³⁶ Die Falle auf der Fensterbank befindet sich in einer Höhe mit den Köpfen der Stifter auf dem linken Flügel und der Marias Reinheit repräsentierenden, weißen Lilie, sowie der ausgelöschten Kerze, die für die nahende Menschwerdung Gottes steht.

⁴³⁷ Auch die Positionierung der gekreuzten Werkzeuge auf der Arbeitsfläche deuten in diese Richtung. Zum Vergleich bietet sich eine Darstellung der Arma Christi auf einem Tafelbild im Wallraf-Richartz-Museums (Köln) aus dem letzten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts an (siehe Abb. 134).

⁴³⁸ ‚Muscipula Diaboli: The Symbolism of the Mérode Altarpiece‘, siehe Schapiro 1945.

bait by which he was caught was the Lord's death."⁴³⁹ Die Interpretation Schapiros erscheint plausibel, da die Verkündigung der Geburt im Zentrum des Mérode-Altars steht. Auch die Etymologie bietet eine Schapiros These unterstützende Erklärung für das ungewöhnliche Motiv: Unter Bezug auf die Motive der lateinischen Kirchensprache bemerkt Fritz Mauthner den ursprünglichen Begriff ‚Fallstrick‘ (scandalum) betreffend: „Aus dem Vulgärlatein kam dafür muscipulum auf, die Mausefalle.“⁴⁴⁰ So konnte die Mausefalle zu einem von Augustinus Schriften angeregten Symbol für Christus werden – ein dialektisch anmutender, göttlicher Fallstrick für den Teufel. Vor diesem Hintergrund liegt die Vermutung nahe, dass es sich bei einer Miniatur⁴⁴¹ aus dem zehnten Jahrhundert, die den Teufel in einem Labyrinth zeigt, in diesem Sinne um eine Darstellung der göttlichen Falle handelt.

Schapiros Analyse offenbart anhand der Untersuchung der ungewöhnlichen Präsenz der Joseph-Figur eine weitere Dimension der Falle, „the image of the mousetrap depends, of course, on the presence of Joseph.“⁴⁴² Unter Bezug auf den für eine bedeutendere theologische Stellung Josephs argumentierenden Geistlichen John Gerson, der sich auf dem Konstanzer Konzil (1416) für den ‚Joseph-Kult‘ einsetzte, lässt sich Schapiros Argumentation zufolge auch das Motiv des ungewöhnliche jungen Schreiners erklären: „This newer version Gerson believes to be more

⁴³⁹ Laut Schapiro verwendet Augustinus das Motiv dreimal in den ‚Sermones‘ genannten Schriften. „Augustine, considering the redemption of man by Christ's sacrifice, employs the metaphor of the mousetrap to explain the necessity of the incarnation. The human flesh of Christ is a bait for the devil who, in seizing it, brings about his own ruin. The devil exulted when Christ died, but by this very death of Christ the devil was vanquished, as if he had swallowed the bait in the mousetrap. He rejoiced in Christ's death, like a bailiff of death. What he rejoiced in was then his own undoing.“ Schapiro 1945, S. 182. „Die Mausefalle wird von Augustinus in seinen Sermones über die Erlösung des Menschen als Metapher benutzt, um die Menschwerdung Christi zu erklären. Christi Fleisch ist nach Augustinus der Köder für den Teufel, der ihm den Untergang bringt.“ Dittrich 2004, S. 298.

⁴⁴⁰ Mauthner 1923, S. 218

⁴⁴¹ Siehe Abb. 135. Kern beschreibt die Miniatur wie folgt: „Pergamenthandschrift mit Kalendarium, Osterzyklen, Annalen etc. [...] aus dem Kloster Saint-Germain-de-Près, Paris [...] im 9.-11. Jh. geschrieben und im 10. Jh. mit dem abgebildeten Deckblatt versehen. [...] Im Zentrum [...] ein teufelsartiger Minotaurus, als ‚Fürst dieser Welt‘ [...] auf einem Thron sitzend, die Füße auf einem Schemel. Links oben eine weitere Figur, die mit der rechten Hand auf die Zeichnung, mit der linken auf den erklärenden Text deutet: Auszug aus dem anonymen, im frühen 9. Jh. in Corbie entstandenen ‚Liber Glossarum‘ [...].“ Kern 1982, S. 152.

⁴⁴² Schapiro 1945, S. 183.

in keeping with the divine plan. For if Joseph were too old, the devil would suspect the supernatural cause of the birth of Christ and therefore not to be deceived by the bait of the man-God.“⁴⁴³ Vor diesem Hintergrund, der die Interpretation der Mausefallen als Hinweis auf die *muscipula diaboli*-Symbolik unterstützt, erscheint Joseph als Mitwisser und Akteur des göttlichen Komplotts, „Joseph was for the religious fantasy of the later Middle Ages the guardian of the mystery of the incarnation and one of the main figures in the divine plot.“⁴⁴⁴

Aus dieser Perspektive wird eine auf den ersten Blick irritierende Vogelfangszene aus dem Stundenbuch der Katharina von Kleve verständlich, die nur wenige Jahre nach dem Mérode-Altar entstanden ist.⁴⁴⁵ In dem Buch sind neben einem ungewöhnlichen Mausefallenmosaikboden⁴⁴⁶, auf dem die heilige Gertrude⁴⁴⁷ steht, drei Blätter dem Vogelfang gewidmet. Während die ersten beiden im Sinne der dekorativen Illustration den zeitgemäßen Vogelfang⁴⁴⁸ zeigen, lässt sich die letzte vor dem Hintergrund der erwähnten Metapher des Augustinus als eine allegorische Darstellung entschlüsseln und belegt zugleich, dass das Motiv zu Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts beliebt war. Die am unteren Rand des Blattes angesiedelte Szene ist auf die zentrale Miniatur bezogen, die die Begegnung von Elisabeth und Maria, die Mütter der beiden Knaben, zeigt. Sie zeigt das Christuskind im Zentrum eines für den Vogelfang üblichen Schlagnetzes sitzend, während ihm gegenüber Johannes der Täufer die Schnüre zur Auslösung der Falle in den Händen

⁴⁴³ Schapiro 1945, S. 185.

⁴⁴⁴ Schapiro 1945, S. 185.

⁴⁴⁵ Unbekannter Meister, um 1440, MS M. 945, New York, The Piermont Morgan Library.

⁴⁴⁶ Bei dem im Mosaikboden nur abstrahiert dargestellten Fallentyp handelt es sich um denjenigen, der uns bereits auf der Werkbank des Mérode-Joseph begegnete, wie Francesco Colalucci belegt. Colalucci 1990, S. 74. Siehe Abb. 133a. Dieser Fallentyp (es handelt sich um eine Totschlag- bzw. Druckklemmfalle, siehe Kap. 2.3) findet sich auch an sehr prominenter Stelle auf dem Stich ‚Die Schlacht von Ravenna‘ (1530, National Gallery of Art, Washington) des italienischen Meisters Na. Dat. wieder. Siehe Abb. 136 und zur Interpretation dieser Falle Kap. 11 bzw. S. 473.

⁴⁴⁷ Gertrude war eine Tochter von Pippin dem Älteren und Itta von Nivelles (daher auch die Heilige Gertrude von Nivelles genannt). Ihr Gebet vertrieb der Legende nach Mäuse- und Rattenplagen und rettete so die Ernte. Auch Mäuse, die sie beim andächtigen Spinnen störten, vertrieb sie erfolgreich. Siehe Abb. 137.

⁴⁴⁸ „On one folio, it appears as a stylized part of the border decoration, on another as a realistic bas-de-page miniature showing a bird catcher setting out a string trap.“ Bauer 1984, S. 148.

hält.⁴⁴⁹ Das Christuskind hält einen goldenen Gegenstand⁴⁵⁰ in seiner linken, auf dem Knie ruhenden Hand und hat die rechte zum Segensgruß gehoben. Johannes hält mit beiden Händen einen Stock, an dem die Strippen des Schlagnetzes befestigt sind, während an seinem rechten Fuß der Strick zum Animieren des Lockvogels, der sich vor dem Schlagnetz befindet, angebunden ist. Zwischen dem Vogel und Johannes befinden sich zwei käfigartige Objekte, die vermutlich dem Aufbewahren von Beute und Lockvogel dienen.

Der unbekannte Meister dieser Miniatur wählte vor dem Hintergrund der höfischen Zielgruppe seines Kunstwerkes bewusst einen weniger profanen Fallentyp für die bildliche Umsetzung der Augustinus-Metapher. Wie zuvor bereits in einem anderen Zusammenhang erwähnt wurde, entwickelte sich die Jagd im späten Mittelalter zum einem höfischen Vergnügen.⁴⁵¹ Der deutsche Kaiser Friedrich II. etwa schreibt zu Beginn des dreizehnten Jahrhunderts in seinen ‚Littera admontoria‘, den ermahnenden Briefen, an seinen Sohn Konrad: „Vogelfang und Jagd, die Freude der Fürsten, magst Du mit geübten Männern zur rechten Zeit und am rechten Ort üben.“⁴⁵²

Geschickt verbindet der Meister des Stundenbuches das in der christlichen Ikonographie beliebte Motiv des Johannesknaben mit dem Jesuskind mit der Lehre des Augustinus. Da Johannes der Täufer in den Evangelien als Vorläufer und Wegbereiter Christi, als Vorbote des Glaubens erscheint und Jesus als ‚das Lamm Gottes‘⁴⁵³ erkennt, ist er theologisch gesehen besonders geeignet für die Rolle des ‚Strippenziehers‘ im Sinne der Augustinus-Metapher. Das traditionell durch einen Stieglitz symbolisierte Wissen von der kommenden Passion Christi dürfte ein wei-

⁴⁴⁹ Siehe Abb. 138 und 139.

⁴⁵⁰ Bauer vermutet, es handele sich dabei um ein Symbol der Eucharistie. Bauer 1984, S. 148.

⁴⁵¹ Siehe Kap. 2.

⁴⁵² Aertsen 2000, S. 507. Der Kunsthistoriker Bernhard Schütz verweist in seinem Streifzug durch die Jagdkunst auf die Verbindung von Minne und Jagd: „In der Tat entsprach die Jagd nach spätmittelalterlicher Auffassung insofern dem Minnedienst, als der Liebende die Geliebte auf ähnliche Weise erobert wie der Jäger die Beute, nämlich mit Treue, Ausdauer und Beständigkeit.“ Schütz 2002, S. 38.

⁴⁵³ Joh 1, 29.

terer Grund für die Wahl eines Vogelschlagnetzes als Motiv gewesen sein.⁴⁵⁴ Der Segensgestus des Christuskindes und besonders der Lockvogel⁴⁵⁵ lässt jedoch eine weitere Interpretationsmöglichkeit plausibel erscheinen: Das Ziel der Falle sind die Seelen der Menschen, die vom Knaben angelockt und durch dessen Botschaft gerettet werden sollen.⁴⁵⁶ In diesem Sinne kann die Szene als eine der wenigen Darstellungen eines positiven, weil göttlichen Seelenfangs gelesen werden.

Darüber hinaus galt der Vogelfang als eine im Verhältnis zu anderen Fallentechniken besonders anspruchsvolle Fangjagd, da er viel Geduld und List erforderte.⁴⁵⁷ Auch vor diesem Hintergrund erscheint es plausibel, dass der Meister des Stundenbuches den Vogelfang als Motiv wählte, um die göttliche Falle nach Augustinus zu versinnbildlichen. Schapiro interpretiert darüber hinaus in einem zweiten Aufsatz⁴⁵⁸ auch eine auf den ersten Blick rein dekorativ anmutende, mit verschiedenen Fallen betriebene Fischfangszene⁴⁵⁹ im Stundenbuch Katharinas von Kleve in diesem Sinne: „What makes the bait box especially relevant to the picture by Robert Campin is the scene in the miniature above. The Incarnation is represented there [...]“⁴⁶⁰ Wie bereits am Mérode-Altar basiert seine These auf der Gegenüberstellung von Verkündigung und Inkarnation Christi. Doch im Gegensatz zu seinem ersten Artikel untermauert Schapiro nun über Augustinus hinaus seine

⁴⁵⁴ Der Stieglitz wurde wegen seiner Vorliebe für Disteln zum christlichen Symbol für die Passion und den Opfertod Christi. Als Begleitvogel auf vielen Madonnenbildern symbolisiert er das Vorwissen über die bevorstehende Kreuzigung. Raffaels ‚Stieglitzmadonna‘ (1506) eignet sich für einen Vergleich, da die beiden zuvor erwähnten christlichen Motive – Johannesknabe/Jesuskind und Stieglitz – von Raffael vereint wurden (siehe Abb. 140).

⁴⁵⁵ Da es sich eindeutig um einen Lockvogel handelt, wie die zum Fuß des Johannes verlaufende Schnur deutlich macht, und Vögel in der Bildsprache der Bibel in der Regel als Synonym für die menschlichen Seelen fungieren, unterstützt das Tier die von Bauer angedeutete Interpretation der Szene im Sinne des göttlichen Seelenfangs.

⁴⁵⁶ In diesem Sinne argumentiert auch Bauer „their [Jesus und Johannes] quarry is men’s souls or perhaps the Devil.“ Bauer 1984, S. 148.

⁴⁵⁷ In der fachwissenschaftlichen Literatur wurde die einer kulturhistorischen Untersuchung sicherlich würdige Frage, ob es eine Verbindung zwischen dem bereits erwähnten, nicht minder elitären Leimstangenfang der Spätantike und dem aristokratischen Vogelfang des Mittelalters besteht, nicht thematisiert.

⁴⁵⁸ ‚A Note on the Mérode Altarpiece‘, siehe Schapiro 1959.

⁴⁵⁹ Siehe Abb. 141. Laut Schapiro befindet sich die Miniatur auf Seite 171.

⁴⁶⁰ Schapiro 1959, S. 327. Siehe Abb. 142.

Argumentation durch eine weitere, Hiob zugeschriebene Bibelstelle: „Canst thou draw out Leviathan with a hook? – Christ’s body was described as a bait on a divine fishhook which lures the demon to destroy himself.“⁴⁶¹

Folgt man Schapiros Interpretation, wird die Falle – das Schlagnetz und die reusenartigen Fischfallen – zweimal im Stundenbuch als Symbol des göttlichen Seelenfangs und als Hinterhalt für den Teufel verwendet, was als Beleg für eine gewisse, zumindest regionale Beliebtheit⁴⁶² der *muscipula diaboli*-Metapher gelesen werden kann. Bernard Berenson folgte Schapiros Argumentation und interpretierte Lorenzo Lottos Gemälde ‚Adorazione del bambino‘⁴⁶³ (1523) als Verbindung von Christus und Falle im Sinne des hier aufgezeigten Kontextes.⁴⁶⁴ Doch der hölzerne Gegenstand wurde von Francesco Colalucci inzwischen überzeugend als eine ‚Pseudofalle‘ entlarvt.⁴⁶⁵ Helmut Nickel verweist auf weitere Mausefallendarstellungen aus dem fünfzehnten Jahrhundert, die Schapiros Interpretation stützen und denen des Mérode-Altars ähneln.⁴⁶⁶

2.8 Die Falle als Symbol menschlicher Intrigen und Hinterlist

Die zuvor kurz skizzierte Genese des Begriffes Skandal zeigt auf, wie das Prinzip des Fallenstellens schon früh von der Tierfalle auf den Menschen selbst übertragen wurde. Wenn ein Mensch einem anderen eine Falle stellt, handelt es sich dabei jedoch nur selten um ein leibhaftiges Fangen oder gar Töten des anderen.⁴⁶⁷

⁴⁶¹ Schapiro 1959, S. 327 und Schapiro 1945, S. 185.

⁴⁶² Schapiro bezieht sich in seiner Analyse der Joseph-Figur auf die Geistlichen Peter D’Ailly und John Gerson, die sich für den ‚Joseph-Kult‘ einsetzten und beide in Flandern tätig waren. Schapiro 1945, S. 184f.

⁴⁶³ National Gallery of Art, Washington D.C.

⁴⁶⁴ Berenson 1956, S. 55f.

⁴⁶⁵ Colalucci 1990. Es handelt sich um einen Balken, dessen auf dem Gemälde sichtbares Ende für eine rechteckige Verbindung mit einem anderen in der damals üblichen Weise präpariert wurde.

⁴⁶⁶ Nickel 1966.

⁴⁶⁷ Natürlich kann der Mensch abhängig von Kultur und Epoche auch im leiblichen Sinne das Opfer von Fallen sein, etwa in den älteren ägyptischen Pyramiden, wo Fallen und labyrinthartige Gänge Grabräuber abhalten sollten. Auch das aus dem Mittelalter stammende Märchen ‚Der Maurerlehrling‘ (Teil der Märchensammlung ‚Kinder- und Volksmärchen‘ von Heinrich Pröhle, Leipzig, 1853)

Die noch heute geläufige Redewendung ‚jemandem eine Falle stellen‘ bedeutet, einem Menschen „auf hinterlistige Weise nachstellen, ihn ins Verderben zu locken suchen.“⁴⁶⁸ Dementsprechend ist die Falle heute außerhalb des Jagdkontextes zumeist ein Synonym für die Intrige; eine egoistische Manipulationsstrategie eines Menschen oder wie Pfeiffer es formuliert, eine „hinterhältige, heimliche Machenschaft, Ränke.“⁴⁶⁹

Der Begriff Intrige leitet sich vom französischen Verb ‚intriguer‘ ab und bedeutet ‚Ränke schmieden‘ und verwirren. Ränke sind „hinterlistige Anschläge, Listen und Machenschaften“, die sich vom Wort Rank ableiten, eine „plötzliche, unvermutete Wendung, [...] List und heimtückische Handlung.“⁴⁷⁰ Der etymologische Ursprung ist die Ranke, ein fadenförmiger, sich um Gegenstände windender Pflanzenteil,⁴⁷¹ der die Assoziation einer ‚unvermuteten Wendung‘⁴⁷² evoziert. Auch Tätigkeiten wie Fesseln und Festhalten⁴⁷³ – also typische Fallenfunktionen – werden mit der Ranke verbunden. Bis weit ins achtzehnte Jahrhundert hinein wurde der Begriff

berichtet von Fallen für Menschen. Ein Maurer baut mit seinem Lehrling die Schatzkammer des Königs und lässt dabei einen Stein lose, damit er nachts heimlich Schätze rauben kann. Der König erfährt davon und lässt Fallen und Schlingen legen. Als der Maurer sich in einer Schlinge verfängt, befiehlt er dem Lehrling, ihm den Kopf abzuschneiden, um unerkannt zu bleiben.

⁴⁶⁸ Röhrich 1991, S. 413.

⁴⁶⁹ Pfeiffer 1989, S. 589.

⁴⁷⁰ Pfeiffer 1989, S. 1080f.

⁴⁷¹ Bekannte Beispiele dafür sind Weinreben-, Efeu-, Erbsen-, Bohnen- und Clematisranken.

⁴⁷² In Sinne der unvermuteten Wende bezeichnet man in der Weidmannssprache die erfolgreiche Verfolgungsstrategie eines Jagdhundes, der einen Hasen schlägt, mit dem Wort Rank. Wenn der Hund den Hasen trotz seiner permanenten Wendemanöver gefangen hat, so hat er ihm ‚den Rank angelaufen.‘ Strunk 2002, S. 62.

⁴⁷³ Die Assoziation des Fesselns bringt wiederum eine interessante Parallele zum scandalon-Begriff, welcher laut Büchner auch Fußseisen bedeutete. Büchner 1890, S. 29 Für diese Argumentation spricht die Tatsache, dass antike Quellen neben Netzen als Fallentypen für Landtiere vor allem die sogenannte Fußangel erwähnen. Xenophon berichtet laut Lorenz auch von einem „hölzernen und eisernen Nägeln und einem nicht ganz siebzig Zentimeter langen Stock, den sich die betroffenen Hirsche auf der Flucht ständig gegen Gesicht und Körper schlugen.“ Lorenz 2000, S. 311. Xenophons Fußangeln erwähnt Dinzeltbacher (Dinzeltbacher 2000, S. 33 und Gasset 1957, S. 109). Es scheint sich um eine Art Tretfalle zu handeln, wie sie bereits in den Kapiteln 2.3 und 2.4 erwähnt wurde. Die dem Autor bekannte, älteste ‚bildliche Überlieferung‘ dieses Typus stammt von einem altägyptischen Sarkophag (ca. 3500 Jahre v. Chr., siehe Abb. 62) aus Hierakonpolis, so dass eine Übernahme der Fallentechnik durch griechische oder römische Händler nahe liegt.

‚Maschine‘ als ein Synonym für die Intrige verwendet.⁴⁷⁴ Der ‚Machinator‘ oder ‚Machinatrix‘ ist dementsprechend ein Synonym für den hinterlistigen Ränkeschmied.⁴⁷⁵ In diesem Zusammenhang werden Fallenmetaphern für ausweglose Situationen verwendet wie ‚in der Klemme sitzen‘, ‚in die der Falle sitzen‘, ‚in die Maschen geraten‘ oder ‚auf den Leim gegangen‘.⁴⁷⁶

Die Tätigkeit des Fallenstellens ist also über die rein technische Dimension des Fanggeräts und dessen Anwendung auf Tiere und Menschen hinaus auf moralisch ambivalentes, zwischenmenschliches Verhalten übertragen worden. Zwei Redewendungen verdeutlichen diese Ambivalenz: Jemanden ‚kirre machen‘ bedeutet abgeleitet vom weidmännischen Verb ‚ankirren‘⁴⁷⁷ eine andere Person zu verwirren oder ihren Widerstand gegenüber einer bestimmten, von ihr nicht gewollten Handlung zu mindern. Lässt sich eine so betroffene Person jedoch nicht von ihrer Meinung abbringen und hält gegenüber den Versuchungen stand, so lobt man den Widerstand und die Ausdauer mit den Worten ‚er lässt sich nicht kirre machen.‘ Ebenso umschreibt die altniederländische Redewendung ‚dee let sick nich in de Fall krien‘⁴⁷⁸ – eine Bezeichnung für jemanden, der sich nicht überlisten lässt – eine positiv bewertete, aus dem Kontext des Fallenstellens abgeleitete Eigenschaft, welche an die Lobreden über die listreichen Taten des Odysseus erinnert.⁴⁷⁹ Andererseits verdeutlicht die Verwendung des Begriffs ‚Falle‘ durch den neuzeitlichen Satiriker Thomas Murner dessen negative Konnotation im Sinne der hier erwähnten christlichen Überlieferung. In seinem Buch ‚Schelmenzunft‘⁴⁸⁰ wen-

⁴⁷⁴ Matt 2006, S. 475. Daniel Arasse dagegen betont die vielen positiven Konnotationen des Begriffes: „Am Ende des 18. Jahrhunderts genießt das Konzept der Maschine ein derartiges Ansehen, daß es zum Denkmuster mit vielerlei Bedeutungen wird.“ Arasse 1988, S. 101.

⁴⁷⁵ Matt 2006, S. 88.

⁴⁷⁶ Röhrich 1971, S. 321.

⁴⁷⁷ „Durch Futter-Auslegen Wild anlocken und an eine bestimmte Stelle gewöhnen“, abgeleitet vom mhd. kirre (zahn oder mild). Harrach 1953, S. 7.

⁴⁷⁸ Röhrich 1991, S. 413. Hochdeutsch etwa: Der lässt sich nicht in die Falle kriegen.

⁴⁷⁹ Bei der Redewendung vom ‚durchtrieben sein‘ handelt es sich ebenfalls um eine aus dem Fallen- und Jagdkontext (der Treibjagd) abgeleitete Bezeichnung für eine Person, die sich nicht überlisten oder einfangen lässt ist: Sie bedeutet „schlau und erfahren sein und deshalb immer wieder davonkommen.“ Röhrich 1971, S. 318.

⁴⁸⁰ Das Buch erschien 1512. Murner (1475 - 1537) war Franziskanerkonventuale, Schriftsteller, Jurist, Kontroverstheologe und Satiriker. Bautz, Band VI (Herzberg 1993), Sp. 366 - 369.

det der „auf sozialkaritatives Verhalten drängende und mit Sympathie für die einfachen Leute“⁴⁸¹ vortragende Reformler Murner den Ausdruck im Sinne der moralisch verwerflichen Hinterlist auf Kaufleute an, „bei denen das beste Stück, das sie oben auflegen, der Speck an der Falle sei.“⁴⁸² 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.⁴⁸³ Hierbei handelt es sich um eine Handelsstrategie, die wohl allen Menschen – gleichgültig, durch welches Wirtschaftssystem die jeweilige Gesellschaft geprägt ist – bekannt ist.⁴⁸⁴ In diesem Sinne definiert die freie online Enzyklopädie Wikipedia den Begriff Verführung, sie „bedeutet im allgemeinen Sprachgebrauch, eine Person so zu ‚manipulieren‘, dass sie etwas tut, was sie eigentlich nicht wollte (z. B. etwas kaufen).“⁴⁸⁵ In Bezug auf den griechischen Gott der List (Hermes) bemerkt der Anthropologe Volker Sommer in diesem Kontext, dass es „vermutlich kein Zufall ist, dass in den Zuständigkeitsbereich des geflügelten Götterboten auch Handel und kaufmännischer Vertragsabschluß gehörten.“⁴⁸⁶

Ein Mittel dieser Fallenstrategie ist die auf optischer Täuschung basierende ‚Verblendung‘,⁴⁸⁷ die – im Gegensatz zur passiven Tarnung und der ihr zugrunde lie-

⁴⁸¹ Bautz, Band VI (Herzberg 1993), Sp. 366 - 369.

⁴⁸² Bautz, Band VI (Herzberg 1993), Sp. 366 - 369.

⁴⁸³ Die umgangssprachliche Redewendung ‚ein Schnäppchen gemacht‘ zu haben beschreibt den 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 2003, S. 1179.

⁴⁸⁴ Ein zeitgenössisches Beispiel sind die sogenannten ‚Lockvogel-Werbemaßnahmen‘ [sic] im Flugverkehr, die Verbraucherschutzbehörden und Gerichte beklagen. Wie bei Murnau sind die in Werbeaktionen genannten Preise nur der Speck, der Köder der Falle. Die wahren Kosten der Flugreise verbergen sich im ‚Kleingedruckten‘. Siehe dazu auch Die Zeit, 46/2004, S. 35f.

⁴⁸⁵ www.wikipedia.de (1.3.07)

⁴⁸⁶ Sommer 1992, S. 14. Diese Funktion als listiger Vermittler zwischen Gottheit und Mensch kennzeichnet auch die afrikanische und karibische Gottheit Eleggua. Edwards 1985, S. 8f.

⁴⁸⁷ Abgeleitet von ‚blenden, blind machen, blenden‘, mittelhochdeutsch ‚blenden, verblenden, verdunkeln‘, althochdeutsch ‚blenten‘ (9. Jahrhundert). Köbler 1995, S. 61. In der Weidmannssprache hat ‚verblenden‘ (auch ein Architekturterminus für das Verdecken minderwertiger Baumaterialien oder Konstruktionselemente) jedoch verschiedene Bedeutungen: 1. Anpassen von Hochsitz und

genden Mimese⁴⁸⁸ – eine aktive „verführerisch auf das angepeilte Opfer ausgerichtete Täuschung darstellt.“⁴⁸⁹ 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“⁴⁹⁰, betont der Kunsthistoriker Max Wechsler. Ein diese Strategie verdeutlichendes Beispiel findet sich 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 krankem, sich darin versteckendem Wild durchsucht.“⁴⁹¹ Die auf den ersten Blick ‚nur tarnenden‘ Reisigbündel haben in Wirklichkeit also eine Köderfunktion.

Hier zeigt sich ein grundlegender Unterschied in der Verblendung von Tier- und ‚Menschenfalle.‘ Die Tierfalle wird in der Regel im Sinne von Tarnung versteckt oder 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 verdeckt werden. Bei der ‚Menschenfalle‘ dagegen wird der Köder so verführerisch in den Vordergrund gestellt, dass der Mensch, von dessen Reiz betäubt, für die eigentliche Falle 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 seine Sinne und Rationalität dominieren; er wird von ihm geblendet und tappt daher in die ‚offensichtliche‘ Falle.

Fallen an die Umgebung im Sinne der Tarnung, 2. Hinterlassen eines das Wild störenden Gegenstands an einem Bau oder Wechsel und in diesem Sinne auch 3. das Bedecken erlegten Wildes mit auffälligen Stoffen, damit es von Raubtieren nicht angefressen wird. Gutt 1977, S. 101 und Seilmeier/Walz 1983, S. 609.

⁴⁸⁸ „Die Nachahmung von belebten und unbelebten Gegenständen durch Tiere, welche die Tiere davor schützt, als Beute erkannt und gefressen zu werden, und im Unterschied zur Mimikry nicht abschreckend wirkt.“ Meyers großes Taschenlexikon, Mannheim 1992, Band. 14, S. 255.

⁴⁸⁹ Dieser aktive Schritt, die auf das Opfer ausgerichtete Verblendung ist es, die Saussure dazu bewegte, der asiatischen Gottesanbeterin den teuflischen Namen zu verleihen (siehe Kap. 2.6).

⁴⁹⁰ Wechsler 1998, S. 37.

⁴⁹¹ Wischmann 1984, S. 90

Stellvertretend dafür sei hier wieder an den leichtsinnigen Epimetheus der griechischen Mythologie erinnert, der die eindringliche Warnung seines Bruders Prometheus, keine Gaben von Zeus anzunehmen, nur kurze Zeit später angesichts der blendenden Schönheit der Pandora vergisst. Sie wurde von den Göttern auf Geheiß des Zeus mit allen Gaben so verführerisch ausgestattet und gestaltet, dass sie aus der weidmännischer Perspektive als Verblendung der göttlichen Falle, die von ihr geöffnete ‚Büchse‘, erscheint. Das Motiv der zum Bösen verführenden Frau ist von Pandora über die biblische Eva, von der mittelalterlichen ‚Frau Welt‘ bis zur ‚femme fatale-‘ und ‚Lolitafigur‘ des zwanzigsten Jahrhunderts in unserer Kultur präsent.⁴⁹² Stellvertretend für den Gefangenschafts- und Fallenaspekt der Liebe kann hier wieder auf einen Holzschnitt aus dem Narrenschiff⁴⁹³ verwiesen werden. Die Opfer der mit engelhaften Flügeln geschmückten Venus im Narrenschiff sind ein Esel, ein Affe, ein Geistlicher und zwei Narren, die mit Stricken an ihren Händen oder Hälsen an die Frau gefesselt sind. Hinter ihrem Rücken jedoch versteckt sich und lauert bereits der Tod. Diese Darstellung der Täuschung im Sinne einer sexualisierten Verblendung findet sich häufig in der Bauplastik gotischer Architektur,⁴⁹⁴ die etwa der bereits erwähnten Figur ‚Frau Welt‘ gewidmet ist.

Ein dem Thema verwandter und für diese Arbeit besonders geeigneter Holzstich von Meister Casper aus dem fünfzehnten Jahrhundert⁴⁹⁵ zeigt die ‚Qualen der Liebe‘ symbolisiert durch eine verführerische, nur von einem um Hals und Geschlecht

⁴⁹² Ein wesentlicher Grund hierfür ist sicherlich – wie im Kapitel über die Falle in der Mythologie bereits angedeutet wurde – die Herrschaft des Patriarchats. Siehe Davis 2006, S. 276 und Fink 2001, S. 240. Powells Argument – Männer schreiben für Männer – gilt jedoch nicht nur für die antike Geschichte. Der Themenkomplex der weiblichen Versuchung als Falle kann im Rahmen dieser Arbeit aufgrund seines Umfangs jedoch nicht ausführlich behandelt werden. Aufgrund der hier nur angedeuteten *longue durée* bedarf er einer eigenen, auf ihn konzentrierten, motivgeschichtlichen wie kulturwissenschaftlichen Untersuchung. Thomas Zaunschirm betont dass Fortleben dieser Vorurteile noch zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts: „Die Misogynie, weniger als Haß auf die einzelne Frau, sondern als Haß auf das weibliche Element in der Kultur, gehörte, ebenso wie ihre Kehrseite, die Idolatrie und Dämonisierung des Weiblichen, zu dem Denkhabitue der europäischen Intelligenz um die Jahrhundertwende.“ Zaunschirm 1982, S. 108.

⁴⁹³ Siehe Abb. 143.

⁴⁹⁴ Etwa am Freiburger und Baseler Münster.

⁴⁹⁵ Siehe Abb. 144.

gewundenen Schal bekleidete Frau. Sie ist von zahlreichen Herzen umgeben, die in Fallen stecken, von Messern, Sägen und Speeren durchbohrt werden und dem Leser die Qualen der Liebe auf diese Weise sehr eindringlich veranschaulichen. Zu ihren Füßen kniet – wohl auf dem Herz eines anderen Verehrers – ein Mann, der die Schöne mit den folgenden Worten bittet, ihn von seinen Qualen zu befreien: „Oh Fräulein hübsch und fein; erlös mich aus der Pein; und schließ mich in die Arm dein.“ Drei verschiedene Fallen⁴⁹⁶, eine Reuse sowie eine Klobe symbolisieren und warnen zugleich vor den Gefahren und der Gefangenschaft der Liebe.

Die Funktion der Falle als Symbol für diese Versuchung – der (weiblichen) Sexualität – belegt wieder ein Holzschnitt aus der Bilderbibel von 1751, der aufgrund der drastischen Wortwahl und Darstellung heutige Leser angesichts der anvisierten, jugendlichen Zielgruppe überrascht.⁴⁹⁷ In der für das Genre üblichen Manier werden nacheinander Wörter und Bilder wiedergeben, so dass die Kombination beider den Wortlaut des jeweiligen Bibelverses ergibt, um – so der pädagogische Untertitel des Buches – „der lieben Jugend zu Erlernung eines jeden Dinges, mit seinem rechten Nahmen zu nennen; Wie nicht weniger die Sprüche der Heiligen Schrift ohne Mühe ins Gedächtniß zu bringen.“⁴⁹⁸

Der Überschrift zufolge handelt es sich um ein Bibelzitat aus dem Buch Jesus Sirach:⁴⁹⁹ „Fleuch der Huren freche Tücke, So entgehst du ihre Stricke.“ In der Bibelversion von 1980 lautet der Vers in (nur scheinbar) leicht veränderter Form: „Nah

⁴⁹⁶ Es scheint sich dabei um eine Kammer-, eine Schwerkraft- und eine Torsions- oder Biegungsfalle zu handeln.

⁴⁹⁷ Siehe Abb. 145. Die dem Leser zugewandten, gespreizten Beine und der Spiegel, der bereits im Mittelalter ein Attribut der zuvor erwähnten ‚Frau Welt‘-Figur war, kennzeichnen die Frau als eine Prostituierte.

⁴⁹⁸ Bilder-Bibel, Kopenhagen 1751, Quelle: Pictura Paedagogica Online.

⁴⁹⁹ Ähnlich dem ‚Welschen Gast‘ von Thomasin handelt sich bei dem Buch Jesus Sirach um eine Art Ratgeber, der Ende des zweiten Jahrhunderts v. Chr. von dem in Jerusalem lebenden Juden Jesus ben Eleazar ben Sira auf Hebräisch verfasst und später ins Griechische übersetzt wurde. Obwohl das Buch nicht in den jüdischen Kanon aufgenommen wurde, wird es im Talmud zitiert, was die Bedeutung des Buches bezeugt. Es ist Teil der Septuaginta und wird von Katholiken und orthodoxen Christen als Teil der Bibel angesehen. In den Kirchen der Reformation wird es zu den Apokryphen gerechnet.

Dich nicht einer fremden Frau, damit du nicht in ihre Netze fällst.⁵⁰⁰ Statt eines Netzes symbolisiert hier ein zwischen zwei Hölzer über dem Boden geschlungenes Seil wie bereits auf dem zuvor erwähnten Holzschnitt⁵⁰¹ die Falle und verweist somit deutlich auf ihren Ursprung: Der vom lateinischen ‚scandalum‘ abgeleitete Fallstrick.

2.9 Die Falle als mahndendes Sinnbild der christlichen Moral

Doch „Täuschung oder Irreführung, der Betrug und die Tücke sind Disziplinen, die ein hohes Maß an Intelligenz, Geschicklichkeit, Brillanz, Gewitztheit und Schlaueheit verlangen, will man in ihnen ein Meister oder eine Meisterin werden.“⁵⁰² Mit der Redewendung ‚der Fuchs ist im Eisen‘ bezeugt der Volksmund daher großen Respekt, wenn es jemandem gelingt, das listige Tier in eine Falle zu locken. Dieses ambivalente Lob zeigt sich auch darin, jemanden als ‚pffiffig‘ zu bezeichnen. Es handelt sich um die verkürzte Form der Redensart ‚sich auf den Pffiff verstehen‘ und bezieht sich auf die Lockrufe der Vogelfänger.⁵⁰³ Nicht erst seit Max Weber ist die Verführung als eine Form der Machtausübung und Herrschaft erkannt worden.⁵⁰⁴ In diesem Sinne erscheint die auf den Menschen ausgerichtete

⁵⁰⁰ Sir 9, 3. Interessant ist, dass auch der Eintrag in der Datenbank Pictura Paedagogica Online das Wort Frau statt Hure verwendet. Dass die Autoren und später die antiken Übersetzer jedoch zwischen ‚fremder Frau‘ und ‚Dirne‘ oder ‚Hure‘ differenzierten, offenbart ein weiterer Spruch des Königs Salomo (Spr 6, 26): „Denn eine Hure bringt einen nur ums Brot, aber eines andern Ehefrau um das kostbare Leben“ (Bibel 1984) bzw. „Einer Dirne zahlt man bis zu einem Laib Brot, die Frau eines andern jagt dir das kostbare Leben ab.“ (Bibel 1980). Der Konzentration auf das Thema dieser Arbeit geschuldet, kann auf die Feinheiten bzw. Unterschiede an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden. Der Exkurs offenbart einmal mehr die Bedeutung des Originals, so schwer dieser Begriff auch mit der ‚Textcollage‘ Bibel zu vereinbaren ist.

⁵⁰¹ Siehe Abb. 125 und Kap. 2.6.

⁵⁰² Wechsler 1998, S. 35.

⁵⁰³ „Sie bedeutet: wissen, wie man am vorteilhaftesten zu verfahren hat, wie man vorgehen muss, wenn man einen anderen auf eine feinere, schwerer zu durchschauende Weise täuschen oder betrügen will. Jäger und Vogelsteller sind nämlich in der Lage, die einzelnen Vögel nach ihrem Pffiff zu unterscheiden und diese nachzuzahlen, um sie anzulocken.“ Röhrich 1971, S. 317

⁵⁰⁴ „Der Begriff Macht ist soziologisch amorph. Alle denkbaren Qualitäten eines Menschen und alle Konstellationen können jemand in die Lage versetzen, seinen Willen in einer gegebenen Situation durchzusetzen.“ Weber 1947, S. 28.

Falle als ein Sinnbild für die Ambivalenz und Potenz der menschlichen Intelligenz. Der Fallensteller steckt moralisch gesehen in einer Zwickmühle: Er kann nur aufgrund positiv konnotierter Tugenden die im Rahmen von menschlichen Beziehungen negativ konnotierte Praxis des Fallenstellens erfolgreich vollziehen.⁵⁰⁵ Friedrich Schiller erläutert dieses moralische Dilemma der verstellungstechnischen Perfektion als Objekt menschlicher Faszination recht nüchtern, wenn er betont: „Zweckmäßigkeit gewährt uns unter allen Umständen Vergnügen, sie beziehe sich entweder gar nicht auf das Sittliche oder sie widerstreitet demselben.“⁵⁰⁶

Diese Ambivalenz zeigt sich auch in zahlreichen Sinnbildern des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts und den sie erläuternden Subscriptios.⁵⁰⁷ Sie veranschaulichen aus einer christlich geprägten, moralischen Perspektive die negativen Analogien zwischen den Strategien und Techniken der Fallensteller und dem Verhalten der Menschen untereinander. Stellvertretend für die Subscriptios der moralisierenden Emblemata kann an dieser Stelle eine aus dem im sechzehnten Jahrhundert in Frankreich sehr beliebten französischen Buch ‚Le theatre des bons engins, auquel sont contenez cent emblemes moraux‘⁵⁰⁸ angeführt 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

⁵⁰⁵ In diesem Sinne schreibt Hans 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. Dieser Wandel in der Wertschätzung zeigt sich besonders deutlich wie bereits erwähnt an der Rezeption des ‚Tricksters‘ Odysseus (siehe Kap. 2.2). Dieser Konflikt findet sich in Goethes ‚Iphigenie auf Taurus‘ (1778/79) wieder, wie Jung aufzeigt: „Aber sein [Orest] Tatdrang und die ‚überlegte Kühnheit‘, die die Vollendung seines Rettungsplans rechtfertigen, lassen Orest nur spöttisch sagen: ‚Ich hör‘ Ulyssen reden‘, (V. 762) weil ja nach seiner Meinung ein Held eher ‚tapfer‘ und ‚grad‘ sein sollte. Diesem Spott gegenüber verteidigt Pylades die Eigenschaften seines Helden [...] wie ‚Kühnheit‘, ‚List‘ und ‚Klugheit‘ vergeblich.“ Jung 2006, S. 50.

⁵⁰⁶ Schiller in Alt/Meier 2004, Band V, S. 370. Im Gespräch mit dem Autor im Januar 2004 erwähnte der Künstler Andreas Slominski ebenfalls die Faszination für die Zweckmäßigkeit, die ihn ausgehend von der ersten Falle, der er begegnete, ergriffen hatte. Siehe Kap. 7.3.

⁵⁰⁷ Ein Subscriptio ist ein das Emblem erläuternder Text unterhalb des Bildes.

⁵⁰⁸ Das Buch stammt von Guillaume de La Perrière, „der erste französische Emblematiker, ja der erste Emblemautor, 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.

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.⁵⁰⁹

Deshalb „hüte dich wohl für Betrug und hab eine Furcht und Scheu für den schnöden Schmeicheley“ mahnt die *Subscriptio* eines Emblems, das einen Vogelfänger zeigt, der Wachteln mit einer Flöte anlockt. Denn „der muß süß pfeifen und singen, wer jemand in Unglück will bringen.“⁵¹⁰ 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.⁵¹¹ Noch heute warnt der Volksmund in diesem Sinne davor, sich nicht ‚umgarnen zu lassen‘.⁵¹² Der Fallensteller wählt, um die Wahrscheinlichkeit des Erfolgs zu erhöhen, den Köder nach der größten ‚Schwäche‘ des Opfers aus. Aus dieser Perspektive erhält das ‚in die Falle getappt sein‘ eines Menschen den Aspekt der Dummheit und des Vorwurfs derselben, da es sich genau genommen, um eine zweifache Unwissenheit des Opfers handelt: Einerseits hat es die gestellte Falle und andererseits die dem Köder zugrunde liegende, eigene Schwäche nicht erkannt. Für diese Dumm-

⁵⁰⁹ Zitiert nach der ersten illustrierten Ausgabe (1539), Henkel/Schöne 1996, Sp. 1107 (siehe Abb. 146). In diesem Sinne warnt auch ein biblischer Vers: „Verkehr nicht mit einer Saitenspielerin, damit du nicht durch ihre Töne gefangen wirst.“ Sir 9, 4. Das Motiv ist durch die Sirenen aus der griechischen Mythologie bekannt. Der historische, weidmännische Hintergrund ist die Tatsache, dass neben den Vögeln auch zahlreiche andere Tierarten durch Töne angelockt wurden. Flemming berichtet in seinem Kapitel „Von der Versammlung wilder Thiere durch die Musik“, dass „Thiere sich durch Thone, die ihnen angenehm sind, locken lassen [...]“, wie „aus der Erfahrung bestätigt [...]“ und verweist zudem auf antike Quellen wie Aelianus oder Varro. Flemming 1724, Band II, S. 90. Und auch Kurt Lindner erwähnt Signal- und Lockpfeifen als jagdliche Hilfsmittel, die „vielleicht erstmalig im mittleren Aurignacien [heute die sogenannte jüngere Altsteinzeit, 35.000 - 20.000 v. Chr.] auftreten [...]“ Lindner 1937, S. 53 (siehe Abb. 147).

⁵¹⁰ Cats, Jacob: *Emblemata Moralia et Aeconomica*, Rotterdam 1627. Zitiert nach Henkel/Schöne 1996, Sp. 1109 (siehe Abb. 148). Die kleine Amor-Figur im Feld kann als Hinweis auf die Gefahren der Liebe gelesen werden (siehe dazu auch Abb. 149).

⁵¹¹ Siehe Abb. 123.

⁵¹² Garn bezeichnet in der Weidmannsprache „zum Wildfang bestimmte Netze.“ Harrach 1953, S. 51.

heit steht das Motiv der zu ihren Artgenossen in die Falle strebenden Tiere.⁵¹³ Ob es sich dabei um lebende Köder oder bereits selber in die Falle gegangene Tiere handelt, ist für die moralisch belehrende und zugleich vorwurfsvolle Botschaft irrelevant.⁵¹⁴

Die auf den ersten Blick harmlose ‚Winterlandschaft mit Eisläufern und Vogelfalle‘⁵¹⁵ von Pieter Bruegel d. Ä. aus dem Jahr 1565 eignet sich besonders gut, die moralische Dimension des Motivs Falle, seine allegorische Funktion als Warnung vor den ‚Fallstricken des Lebens‘ auch außerhalb der eindeutig moralisierenden Emblemata zu verdeutlichen. Im ausgehenden sechzehnten Jahrhundert hatte sich die Falle und das Fallenstellen zur einer beliebten, häufig verwendeten Allegorie entwickelt: ‚Bird traps and fowling, in fact, were common images in an allegorical interpretation of human life widespread among Bruegel’s contemporaries.‘⁵¹⁶ In diesem Sinne sei auch auf den Bedeutungszusammenhang zur geschlechtlichen Liebe, umgangssprachlich ‚vögeln‘ genannt, verwiesen.

Das Bild zeigt eine kleinstädtische, auf den zweiten Blick jedoch nur vermeintliche Winteridylle an einem Fluss. Auf der rechten Seite im Vordergrund sehen wir eine von Bäumen, Büschen und Häusern gerahmte, aus einem aufgestützten Holzbrett gebildete Schwerkraftfalle, die abhängig von Gewicht und der Größe des Vogels

⁵¹³ Für dieses Sinnbild werden in der Regel Fische oder Vögel gezeigt, die zu ihren Artgenossen in Reusen oder Hamen streben, obwohl sie – so die an den Leser bzw. Betrachter gerichtete Botschaft – die Falle doch sehen und damit auch erkennen könnten. Dass die Wahl hierfür auf jene Tiere fiel, verdankt sich wohl der Tatsache, dass ihnen im Gegensatz zum Wolf, der im Falle von Gruben auch häufig Opfer von ‚offensichtlichen Fallen‘ wurde, keine besondere Intelligenz zugesprochen wurde (siehe Abb. 150).

⁵¹⁴ Entscheidend für den Sinn bzw. die Auslegung eines Emblems ist immer die Subscriptio. So kann ein Lockvogel einerseits für die List (des Vogelfängers) stehen und, wenn der Köder ein anderes Opfer aktiv festhält, andererseits für die doppelte List (siehe Abb. 151).

⁵¹⁵ Siehe Abb. 118.

⁵¹⁶ Bauer 1984, S. 145. Bauer zufolge finden sich weitere Fallen bzw. Vogelfangszenen im Werk Bruegels d. Ä. Einerseits ein ähnlich der hier untersuchten Winterlandschaft deutlich exponierter Vogelfänger in dem Stich ‚Insidiosus Auceps‘ (Teil einer zwölfteiligen Landschaftsserie) und andererseits als ein eher unscheinbares Detail in dem Gemälde ‚Triumph des Todes‘ (Prado, Madrid) von 1597, „where two skeletal figures in the center middle-ground of the picture trap their hapless prey in a snare.“ Bauer 1984, S. 148.

auch als Totschlagfalle verstanden werden kann. Sie befindet sich auf der erhöhten, dem Blickwinkel des Betrachters nahe gelegenen Uferseite und wird durch den schneebedeckten Boden besonders hervorgehoben. Zahlreiche Vögel haben sich um das Brett versammelt, angelockt und -gekirrt von Futter, das als Köder unter der Falle verstreut wurde. Eine dünnes, über den Boden gespanntes und kaum sichtbares Seil verläuft vom Stellholz der Falle aus in ein schwarzes Loch, das sich in der Wand einer am rechten, mittleren Bildrand nur angeschnittenen Scheune befindet.

Auf der linken, perspektivisch tiefer und weiter entfernt gelegenen Seite fällt der Blick auf einen sich nach links in die Tiefe der Winterlandschaft windenden, zugefrorenen Fluss, der von zahlreichen Menschen bevölkert ist. Sie spielen, spazieren, laufen auf Schlittschuhen und verleihen der Szene eine friedliche, sonntägliche Ruhe, die nur von der unheimlichen Präsenz der Falle und der um sie kreisenden, dunklen Vögel gestört wird. Diese bedrohliche Dimension wird durch die insgesamt eher dunklen Lichtverhältnisse subtil unterstützt. Die Brauntöne der Häuser spiegeln sich in der hellbraunen Eisdecke des Flusses. Die Landschaft scheint insgesamt von einem bräunlichen Nebel bedeckt zu sein, wie der fließende Übergang zwischen ihr und dem Himmel am Horizont andeutet.

Dass Bruegel die Vogelfalle hier als Allegorie für die ‚teuflischen‘ Versuchungen des Lebens verwendet wird bereits durch die Gegenüberstellung des Motivs mit dem vereisten Fluss deutlich. Letzterer symbolisiert traditionell verborgene Gefahren und die Unsicherheit des Lebens; eine Versinnbildlichung des sprichwörtlichen Weges auf ‚dünnem Eis.⁵¹⁷ Die Vögel im Vordergrund repräsentieren über ihre Rolle als potentielle Opfer der dargestellten Falle hinaus die vom teuflischen Fallensteller gefährdeten Seelen der Menschen: „Unsre Seele ist entronnen wie ein

⁵¹⁷ „The skaters could than represent the dangerous progress of the Soul as it passes through the world.“ Bauer 1984, S. 149. Beispielhaft für das Eis als Allegorie der Unsicherheit des Lebens sei auf ein Emblem von Theodorus Beza (1630) verwiesen. Es zeigt einen Mann, der in das Eis einbricht und wird mit der folgenden Supcriptio erläutert: „Wer es wagt, den zu Eis erstarrten Fluss zu betreten, geht nicht selten unter [...]. Werdet klug durch das Beispiel jenes Mannes, wenn euch die Vorteile des Lebens, die allesamt schlüpfrig-glatt sind, auf vielerlei Art täuschen.“ Henkel/Schöne 1996, Sp. 111. Siehe Abb. 152.

Vogel dem Stricke des Voglers.“⁵¹⁸ Diese biblische Analogie wird von Bruegel durch die beiden großen, auf einem Ast in der Mitte des Bildes sitzenden Vögel auch visuell betont: Sie entsprechen bereits aufgrund ihrer Größe und Positionierung im Vordergrund annähernd den sich auf dem Eis bewegenden Menschen und bilden eine ‚visuelle Brücke‘ zwischen den Menschen, den Vögeln und der Falle. Für diese sinnbildliche Annäherung nimmt Bruegel bewusst einen unnatürlichen, perspektivischen Bruch in der Komposition des Bildes in Kauf.⁵¹⁹ Vergleicht man die Größe der beiden zentralen Vögel mit ihren rechts im Gebüsch befindlichen Artgenossen, erhalten sie eine geradezu surrealistische Präsenz. Auch die dünnen, weit über den Fluss hinausreichenden Äste, auf denen sie sitzen, erscheinen aus weiterer Entfernung wie Risse in der Eisdecke. Die beiden Vögel werden aufgrund der Nähe zu der zentralen Gruppe mit dem Kind auf dem Eis erst auf den zweiten Blick als solche erkennbar.

Der Teufel sitzt versteckt hinter dem schwarzen Loch und wartet auf die rechte Gelegenheit, um mit einem Zug an der Strippe möglichst viele der angekirrten Vögel zu fangen.⁵²⁰ Der Betrachter kann dies jedoch nur vermuten, denn außer dem Auslöser und dem Seil gibt Bruegel keine weiteren Hinweise auf den Fallensteller. Die Tatsache, dass die ‚Strippe‘ vom Stellholz aus in leichter Spannung über dem Boden hängt, kann als eindeutiger Hinweis auf seine Anwesenheit⁵²¹ gelesen werden und bildet zugleich eine Metapher für die in der trügerischen Idylle vorhandene Spannung der Szenerie. Diese bewusste Ausklammerung des Strippenziehers unterstützt einerseits den Charakter seiner Allgegenwärtigkeit, „by eliminating any need to depict his monstrous form, [Bruegel] makes his presence in the world

⁵¹⁸ Ps 124,7.

⁵¹⁹ Im rechten oberen Bildrand hat Bruegel einen weiteren, ungewöhnlich großer Vogel positioniert, um die Schärfe des unnatürlichen ‚Fokus‘ auf den beiden mittleren zu mildern.

⁵²⁰ Die Perspektive des Teufels lässt sich anhand einer Fotografie, die den Blick aus einem Vogelherd von Andreas Slominski zeigt, nachvollziehen. Der Vergleich erscheint besonders geeignet, da Slominski Fallen verwendet, die der Bruegels verwandt sind. Statt einem Brett stützt das Stellholz hier kastenfallenähnliche Pappkartons (siehe Abb. 355).

⁵²¹ Wäre der Vogelfänger nicht anwesend, würde er das Seil nicht in Spannung versetzt lassen, um die Gefahr einer ungewollten Auslösung der Falle und damit eine potentielle Warnung der Vögel zu vermeiden.

more real.“⁵²² Andererseits betont sie zugleich die Botschaft der beiden zentralen Sinnbilder: Hüte Dich vor dünnem Eis und den Versuchungen des Teufels, denn der Schein beider trägt. Diese sich erst auf den zweiten Blick enthüllende, von Bruegel subtil und doch sehr eindeutig formulierte moralische Botschaft der Winterlandschaft verleiht ihr den Charakter eines Mahnbildes im Sinne der seit dem fünfzehnten Jahrhundert sich häufenden Mahnpredigten an das von ‚Sittenverfall‘ bedrohte Volk: „a warning that man’s condition is a precarious one, that evil temptations surround him, and that only the prudent and conscientious can hope to achieve eternal live.“⁵²³ Dass Bruegel nicht den Teufel zeigt, kann auch als ein Indiz auf die sich etablierende bürgerlich-humanistische Moral gelesen werden, der Rezipient kann sich aussuchen, ob er einen unmoralischen Menschen oder dessen biblischen ‚Vorläufer‘, den Teufel hinter dem Loch vermutet.

In diesem moralisch belehrenden bzw. warnenden 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 Freundschaft.⁵²⁴ Der im Netz gefangene Vogel so wie die noch in der Falle am Speck naschende Maus für materiell motivierte Unvorsichtigkeit⁵²⁵ und Unbesonnenheit.⁵²⁶ Fischfallen wie Angelhaken und Reusen stehen in der Tradition der Sinnbilder wie der Lockvogel für Liebeslockung,⁵²⁷ trügerische Geschenke⁵²⁸ und die Gefangenschaft in der Liebe und die Sünde.⁵²⁹

Die symbolische Verbindung von Vogelfang und Liebeslockung spiegelt sich in zahlreichen noch heute gebräuchlichen Redewendungen wider, etwa in der Homburger Mundart-Redewendung für eine Frau, die viele Verehrer hat: „Et hät er je-

⁵²² Bauer 1984, S. 148.

⁵²³ Bauer 1984, S. 150.

⁵²⁴ Siehe Abb. 153.

⁵²⁵ Siehe Abb. 154.

⁵²⁶ Siehe Abb. 155.

⁵²⁷ Siehe Abb. 156 und 157. In diesem Sinne wird das Motiv der Falle häufig mit einer Darstellung des Liebesgottes Amor (in der Regel ein Putto) verbunden (siehe auch Abb. 158, 159 und 148).

⁵²⁸ Siehe Abb. 160.

⁵²⁹ Henkel/Schöne 1996, Sp. 1451.

nooch op den Stickeln.“⁵³⁰ In diesem Sinne rät ein Schweizer Sprichwort gar von der Heirat ab: ‚S git mängerlei Falle, wer ledig blibt, schlüft in die schlimmst nit.“⁵³¹ Um 1500 warnt Geiler von Kaiserberg seine Leser: „Die böse Liebe und die bösen Gelüst sind die Leimruten. Welcher Vogel darin klumpt, der muß verderben.“⁵³² Der Vogelkäfig als Symbol für Liebeslockung und Sünde findet sich auch in der niederländischen Genremalerei des siebzehnten Jahrhunderts.⁵³³ Stellvertretend für das beliebte Motiv mit Vogelbauer⁵³⁴ und Vogel als Verweis auf moralisch verwerfliche, erotische Abenteuer sei an dieser Stelle auf zwei Meisterwerke aus der Sammlung des Kölner Wallraf-Richartz-Museums verwiesen: Das ‚Paar mit Papegei‘ genannte Werk von Pieter de Hooch⁵³⁵ (1660) und die weniger eindeutige

⁵³⁰ Mehrlau 1976, S. 18. Homburg ist ein Ortsteil von Nümbrecht (Oberbergischer Kreis, Nordrhein-Westfalen). Die Redewendung meint in Hochdeutsch etwa: ‚Sie hat von ihnen genug auf den Stickeln.‘ Stickeln sind mit Leimruten und Lockvogel versehene Baumtrappen für den Vogelfang. Auch die Redewendung ‚jemanden um den Finger wickeln‘ stammt aus dem Kontext des mit Kloben betriebenen Vogelfangs und bedeutet, jemanden gefügig zu machen.

⁵³¹ Wagner 1867, Stichwort Falle, 13. (Thunersee), Schweiz, 216, 134. [921].

⁵³² Röhrich 1971, S. 316.

⁵³³ Neben der hier erwähnten Bedeutung gilt der Vogel im Käfig vom fünfzehnten bis siebzehnten Jahrhundert als Symbol der im Körper gefangenen Seele oder der Tugend und Liebe. Dittrich 2004, S. 547. Im negativen Sinn kann das Vogelkäfig-Motiv als Symbol der bedrohten Tugend und der Todsünde Luxuria (Unkeuschheit) stehen. „Der über dem Eingang eines Bordells mit einem Vogel frei und schräg hängende Käfig – entgegen dem Einfluss der Schwerkraft und seiner Funktionalität – ist ebenfalls Anfang des sechzehnten, ausnahmsweise Anfang des siebzehnten Jahrhunderts Symbol der Wollust mit dem Hinweis auf den Ort der käuflichen Liebe.“ Dittrich 2004, S. 548.

⁵³⁴ Der Vogelbauer ist eine alte Bezeichnung für den Vogelkäfig.

⁵³⁵ Siehe Abb. 161 (Ausschnitt), Öl auf Leinwand, 73 x 62 cm, Inv. Nr. 3218. Durch einen im Dunkel liegenden Vorraum, an dessen Türrahmen ein Besen und ein Putzeimer als Symbole der häuslichen Arbeit mahnd positioniert sind, fällt der Blick auf eine kostbar gekleidete Dame, die dem Betrachter ihre linke, nackte Schulter zuwendend vor einem Tisch mit dem Vogelkäfig darauf sitzt. Während der zu ihrer rechten, hinter ihr stehende Herr mit seiner rechten Hand die Tür des Käfigs geöffnet hält und seine linke sich vorsichtig auf der Stuhllehne, in der Nähe ihres Rückens ruht, wagt sich der Vogel aus dem Käfig. Er bewegt sich auf das ihm von der Dame entgegengehaltene Weinglas zu und wird „von der jungen Frau mit in Wein getauchtem Bisquit gefüttert.“ Dittrich 2004, S. 551. Die unkeusche Intimität der Szene wird durch die Hand des Mannes betont, die sich sehr nahe an der freien Schulterpartie der Dame befindet. Während sie scheinbar voller Scham den Blick nach unten auf das Glas richtet, erscheint ein listiges Lächeln auf dem Gesicht des Mannes, dem es scheinbar gelingt, nicht nur Vögel zu fangen. Den von Dittrich genannten Kategorien zufol-

„Marktszene“⁵³⁶ von Pieter Adrian vom Ende des sechzehnten Jahrhunderts. Beide offenbaren bei genauerer Betrachtung den Charakter eines moralischen eindeutigen Warnbildes, in dessen Zentrum ein Vogelkäfig steht.

Das Bild „Mädchen mit Mausefalle“⁵³⁷ von Abraham de Snaphaen aus dem späten siebzehnten Jahrhundert vereint ungewöhnlich viele moralisch negativ konnotierte Symbole, um den Betrachter vor der Unkeuschheit des portraitierten Mädchens und der Verwerflichkeit der körperlichen Lust an sich zu warnen. Das zentral in einem natursteingerahmten Fenster dargestellte Mädchen blickt den Betrachter lächelnd an. Sie deutet mit ihrer linken Hand auf die in ihrer rechten befindliche Mausefalle. Rechts von ihr hängt leicht schief, in Kopfhöhe ein Vogelkäfig, ihm gegenüber am linken Fensterrand ein putzlappenähnliches Stück Stoff.⁵³⁸

Als wären die beiden eindeutig der Todsünde Luxuria (Wollust oder sexuelle Begierde) zugeordneten Symbole Mausefalle und Vogelkäfig noch nicht genug, fügt de Snaphaen weitere Requisiten der Unkeuschheit hinzu: Ein umgekippter, leerer (Wein-)Krug links unterhalb des ‚Putzlappens‘ deutet auf Lust, Begierde und Rausch⁵³⁹ und am unteren Rand der Fensterlaibung offeriert ein weißer Zettel mit den Worten ‚Kamer te hure‘ den Passanten ein Zimmer zur Mietung. Dieses Angebot ist in diesem Kontext gleichbedeutend mit dem Angebot eines Liebesdienstes⁵⁴⁰ und wird durch die beiden über dem Zettel im Fensterrahmen liegenden Zwiebeln unterstrichen, sie symbolisieren die verlorene Jungfräulichkeit des

ge steht das Vogelkäfig-Motiv hier als Symbol der Luxuria. „Der Papagei, der den Käfig verlassen hat und an Süßigkeiten nascht, symbolisiert wie der leere Käfig Mitte bis Ende des 17. Jahrhunderts die Wollust der verführbaren Frau.“ Dittrich 2004, S. 548.

⁵³⁶ Öl auf Eichenholz, 127 x 85 cm, Inv.Nr. 1022, nicht datiert.

⁵³⁷ Siehe Abb. 162.

⁵³⁸ Dittrich bezeichnet das Objekt als totes Säugetier, so dass die Assoziation zur Redewendung vom ‚Fell über die Ohren ziehen‘ nahe liegt. Dittrich 2004, S. 301. Sollte es sich doch um einen Putzlappen handeln, kann er wie der Putzeimer auf dem bereits erwähnten Gemälde ‚Paar mit Papagei‘ als Symbol der ‚vernachlässigten‘ Hausarbeit gelesen werden.

⁵³⁹ Der leere Krug „mit der Öffnung nach vorne [dem Betrachter entgegen]“ wird von Dittrich als „sexuelle Anspielung“ verstanden. Dittrich 2004, S. 301. Ob sich das Symbol des Kruges auf jenen der Pandora zurückführen lässt, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden.

⁵⁴⁰ Dittrich 2004, S. 551.

Mädchens.⁵⁴¹ Dem zeitgenössischen Betrachter wurde schnell deutlich, welche Art der Versuchung de Snaphaen hier darstellen wollte: Ein teuflisches Angebot, das ihn am Ende – wie der Hinweis auf die Mausefalle deutlich macht – in die Position der Maus in der Falle bringen wird.⁵⁴²

Von de Snaphaens Zeitgenossen, besonders dem Genremaler Gerrit Dou, sind mehrere Gemälde mit dem Mausefallen-Motiv erhalten (,Mädchen mit Mausefalle'⁵⁴³, ,Der Knabe mit der Mausefalle'⁵⁴⁴ und ,Die Mausefalle'⁵⁴⁵), die von der ,Beliebtheit' des Motivs zeugen. Auffallend sind die mit de Snaphaens übereinstimmenden anderen Symbole wie der (umgekippte) Weinkrug und der Vogelkäfig.⁵⁴⁶ Die Fülle der Gemälde⁵⁴⁷ und Emblemata⁵⁴⁸, die das Motiv der Falle im siebzehnten Jahrhundert verwenden, um den Rezipienten von bestimmten Verhaltensweisen abzuhalten, offenbart zwei Aspekte: Zum einen die von der Antike über das Mittelalter und die Neuzeit überlieferte Bedeutungstradition der Falle als Symbol für den Teufel, dessen Versuchungen und ihm nahestehende, verwerf-

⁵⁴¹ Henkel/Schöne 1996, Sp. 333.

⁵⁴² Als eine weitere, letztlich gleichbedeutende Interpretation der Geste bietet auch die Redewendung ,in die Falle gehen', die sich aufgrund der platzsparenden Klappbetten bildete und als Synonym für ,ins Bett gehen' verwendet wird.

⁵⁴³ Gerard Dou, ,Meisje met muizeval', laut de Jongh (Jongh 1969) ist der Verbleib des Kunstwerks unbekannt. Das Gemälde wurde von de Jongh 1995 erneut besprochen und abgebildet in: Eddy de Jongh, Kwesties van betekenis. Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw. Leiden, 1995, S. 21 - 58, 245 - 254.

⁵⁴⁴ ,Der Knabe mit der Mausefalle' (um 1650), Öl auf Holz, 30 x 23,5 cm (Privatbesitz).

⁵⁴⁵ ,Die Mausefalle', Gerrit Dou (um 1670/75), Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 1721. Sowie ein weiteres, ebenfalls ,Die Mausefalle' genanntes (um 1645/50).

⁵⁴⁶ Häufig wird statt des Vogelkäfigs auch ein toter, an seinen Beine aufgehängener oder gehaltener Vogel verwendet. De Jongh liefert eine ausführliche Analyse der Bedeutung dieser Vogelmotive in der niederländischen Barockmalerei (siehe Jongh 1969).

⁵⁴⁷ An dieser Stelle können stellvertretend nur einige wenige erwähnt werden: Quiringh Gerritsz van Brekelenkam, ,De muizeval', 1660, Amsterdam, Rijksmuseum; Willem van Mieris, ,De dode muis', 1693, Antwerpen, Museum; Ridder-Smidt van Gelder; Domenicus van Tol, ,Kinderen met een muizenval', 1660/76, Rijksmuseum, Amsterdam; Adriaen van der Werff, ,A Boy with a Mouse-trap', 1678/79, London, National Gallery; Adriaen van der Werff, ,A Boy with a Mousetrap', 1676, London, Richard Green Galleries. Dittrich 2004, S. 301.

⁵⁴⁸ Siehe dazu Henkel/Schöne 1996, Sp. 590 - 95.

liche Handlungen wie die Hinterlist.⁵⁴⁹ Zum anderen zeugt die Präsenz des Motivs von der Bedeutung der neuzeitlich-bürgerlichen⁵⁵⁰ Moral sowie dem Bedürfnis, den wesentlich vom Christentum beeinflussten Verhaltenskodex zu verbreiten und aufrecht zu halten. Vor diesem Hintergrund ist es verständlich, dass das Motiv der Falle als traditionelles Sinnbild für unchristliches Verhalten in der bildenden Kunst so häufig verwendet wird.

2.9.1 Die Fabel und die Re-Säkularisierung des Fallenmotivs

Die Falle oder List kann vor diesem Hintergrund, wie Peter von Matt schreibt, als ein „Moralindikator“⁵⁵¹ in der Kunst angesehen werden. In dieser Tradition wird das Motiv moralisch belehrend besonders im Zuge der Epoche der Aufklärung eingesetzt, wie sich an einer Vielzahl von Werken wie der bereits erwähnten Bilderbibel und den zahlreichen, meist ‚Aesopica‘ genannten Fabelsammlungen aufzeigen lässt. Auch das beliebte, anhand der niederländischen Genremaler erläuterte Thema der Falle als Sinnbild für die Gefangenschaft in der Liebe und die Gefahren der Unkeuschheit lebt fort. In der Regel wählt man dafür jedoch subtilere, weniger eindeutige Formen als es zuvor de Snaphaen und seine Zeitgenossen taten. Beispielhaft für diese Entwicklung kann auf das ‚Totes Rebhuhn, Birne und Schlinge auf einem Steintisch‘⁵⁵² genannte Stillleben von Jean-Baptiste Siméon de Chardin aus dem Jahre 1748 verwiesen werden.

⁵⁴⁹ Dittrich nennt vier Kategorien von Bedeutungsdimension der Maus bzw. Mausefalle in der Kunst des siebzehnten Jahrhunderts: Sie kann Symbol des Teufels und Häresie, der Sündhaftigkeit bzw. des Sünders, der Zerstörung bzw. des Todes und zuletzt auch wie oben erwähnt ein Symbol der Luxuria sein. Dittrich 2004, S. 298f.

⁵⁵⁰ Deren Ausbildung zeigte sich bereits im ‚Narrenschiff‘ von Brandt (siehe Fußnote 407).

⁵⁵¹ Matt 2006, S. 465. „Der literarische Intrigenbau mit dem Schauspiel seiner Auflösung ist verkörperte Moralphilosophie.“ Versteht man den Vogelkäfig als Falle trifft Matts These auch auf erwähnte Bild Pieter de Hoochs zu, erst die Anwesenheit des Vogelkäfigs macht die Szene und ihre moralisierende Botschaft eindeutig.

⁵⁵² Siehe Abb. 163.

Das Werk wurde bereits von Denis Diderot⁵⁵³ aufgrund seiner durch die starken Hell-Dunkel-Kontraste, dem expressiven Pinselstrich und Farbauftrag geschaffenen Plastizität besonders gelobt und kann vordergründig als Küchenstück oder Jagdstillleben gelesen werden. Vor dem Hintergrund der hier erörterten Vogelfang-Symbolik verleiht die unter dem Kopf des Vogels liegende, über den Tisch hinaus dem Betrachter entgegen reichende Schlinge der Szene jedoch einen subtil mahnenden, moralischen Charakter. Für diese Interpretation spricht bereits die ungewöhnliche Anwesenheit und besonders die Inszenierung der Schlinge: In der Regel nimmt der Fallensteller die Schlinge nicht samt dem Opfer mit in sein Heim, sondern belässt sie wieder fängisch gestellt an dem ursprünglichen Ort, da dieser sich durch den Fang als geeignet erwiesen hat. Besonders die kleine, unterhalb der Tischkante befindliche, galgenförmige Schlinge unterstützt die These. Durch ihre zentrale Positionierung und Ausrichtung dem Betrachter entgegen, erscheint sie wie für ihn gemacht, während die unter dem Kopf des Vogels gebildete Schlaufe an dessen Schicksal erinnert. Daher scheint es sich um eine symbolische, moralisch belehrende ‚Gegenüberstellung‘ von Mensch und Vogel zu handeln, wie sie bereits anhand von Bruegels vermeintlich idyllischer ‚Winterlandschaft‘ aufgezeigt wurde. Folgt man dieser Argumentation, kann das ungewöhnlich intensive Rot der Birne, das mit dem Brustgefieder des Rebhuhns korrespondiert, als ein Hinweis auf die Liebe verstanden werden und das vermeintliche Küchenstück entpuppt sich als eine subtile, aber traditionelle Allegorie für die Gefahren der Liebe. Auch die von die von Diderot gelobte, theatralische Ausleuchtung der Szene fügt sich in diese Interpretation. In diesem Sinne kann Chardins Stillleben weniger luxuriaspezifisch wie die ‚Winterlandschaft‘ Bruegels als ein Mahnbild für die Fallstricke des Lebens gelesen werden. Die postulierte Re-Säkularisierung des Fallenmotivs lässt sich anhand dieses Vergleichs in dem Sinne konstatieren, dass Chardin im Gegensatz zu Bruegel keinen Hinweis auf den Teufel als Indiz einer christlich geprägten Moral liefert.

⁵⁵³ Der Schriftsteller und Philosoph lobte das Werk Chardins auf dem Pariser Salon (1763) mit den folgenden, an die Rezeption des späteren Impressionismus erinnernden Worten: „Treten Sie näher: alles verschwimmt, verflacht und verschwindet. Entfernen Sie sich: alles erschafft und erzeugt sich wieder neu.“ www.staedelmuseum.de/index.php?id=109 (1.5.08)

Die für die notwendige pädagogische ‚Massenerziehung‘ in den sich entwickelnden Industriegesellschaften gut geeignete (Tier-)Fabel ergänzt im Sinne des Säkularisierungsprozesses die zuvor christlich dominierte, moralische Erziehung und tritt zunehmend an ihre Stelle. Dieser Prozess zeigt sich, wie anhand des Stilllebens von Chardin erläutert wurde, in der Bildsprache in der Weise, dass die ehemals eindeutig teuflischen Charaktereigenschaften der Fallensteller in den Hintergrund treten. Exemplarisch dafür kann der ‚Aucupium‘⁵⁵⁴ genannte Kupferstich aus Johann Georg Lederers Buch ‚Der Kleine Lateiner‘⁵⁵⁵ von 1796 dienen, der den traditionellen Vogelfang ohne moralisch wertende Konnotationen zeigt und erklärt. Das Motiv erinnert an Emblemata, die den Vogelfang als Allegorie der teuflischen Hinterlist verwenden, wie ein Vergleich mit einem bereits erwähnten, aus dem ‚Sacra Emblemata‘ genannten Buch Johann Mannichs von 1625 deutlich vor Augen führt.⁵⁵⁶ Der Stich aus dem ‚kleinen Lateiner‘ wäre nur ein Jahrhundert früher von vielen wohl als ein klassisches Sinnbild des teuflischen Seelenfangs interpretiert worden.⁵⁵⁷

Dank Enzyklopädien⁵⁵⁸ und Fachliteratur⁵⁵⁹ steigt auf der anderen Seite auch die Anzahl ‚profaner‘ Darstellungen der Fallenstellerei, die zugleich als ein Indikator für die zunehmend industriell betriebene Jagd gelesen werden können. Diese Rationalisierung der Jagd spiegelt sich in der im neunzehnten Jahrhundert beliebten Figur des Pelztierjägers, dessen englische Bezeichnung Trapper, bereits die Bedeutung der Falle für sein Metier anzeigt.⁵⁶⁰ Mit industriell gefertigten Fallen stillten

⁵⁵⁴ Siehe Abb. 164.

⁵⁵⁵ Der gesamte Titel des Werks offenbart die bereits beschriebene pädagogische Intention: ‚Der Kleine Lateiner oder gemeinnützige Kenntnisse aus der Natur und Kunst in der Gestalt eines neuen lateinischen Lesebuchs für Kinder zur Bildung des Verstandes und Herzens durch das Gedächtnis‘, Leipzig 1796. Zitiert nach Pictura Paedagogica Online.

⁵⁵⁶ Siehe Abb. 126.

⁵⁵⁷ Natürlich darf die Bedeutung der Subscriptio für die Interpretation eines Emblemes nicht außer acht gelassen werden, angesichts der hier aufgezeigten, jahrtausende alten Tradition der Allegorie vom teuflischen Vogelfang scheint das Beispiel jedoch besonders geeignet.

⁵⁵⁸ Siehe Abb. 165.

⁵⁵⁹ Siehe Abb. 70. Auch der bereits erwähnte, reichlich bebilderte ‚Vollkommene Teutsche Jäger‘ von Flemming aus dem Jahre 1724/49 kann an dieser Stelle erwähnt werden.

⁵⁶⁰ Siehe Abb. 166.

sie den Hunger der aufstrebenden Eliten nach dem ehemals äußerst exklusiven Rohstoff.⁵⁶¹

Ein kolorierter Kupferstich aus Friedrich Wilhelm Hempels ‚Neues ABC- Lese- und Bilderbuch für deutsche Knaben und Mädchen‘⁵⁶² von 1816, das, wie Hempel betont, auch als eine „Anweisung vorzüglich für Aeltern, welche ihren Kindern auf eine leichte und faßliche Art den ersten Unterricht selbst ertheilen wollen“⁵⁶³ konzipiert wurde, spiegelt diesen Wandel besonders deutlich. Der Stich zeigt einen von seinem Jagdhund begleiteten Jäger. Er hat sein Gewehr abgelegt und kniet auf dem Boden, um mit all seiner Kraft ein Tellereisen zu ‚entspannen‘, in dem sich ein Iltis verfangen hat. Ähnlich den hier vorgestellten neuzeitlichen Emblemata wird die Szene durch eine reimartige Subscriptio erläutert: „Den Iltis fing des Jägers List hier ein, sey listig, doch vergiß niemals gerecht zu seyn.“⁵⁶⁴ Die besondere Bedeutung für den konstatierten Wandel der moralischen Bewertung von Falle und List zeigt sich durch den Imperativ im Reim, die Aufforderung an den jugendlichen Leser, listig zu sein. Von der pejorativen, christlich geprägten Beurteilung der List ist keine Rede mehr, nur die mahnende Botschaft am Ende erinnert noch an die Schattenseite der List und stellt ihr die Idee der Gerechtigkeit als Korrektiv zu Seite. Nicht die List an sich, sondern das Ziel, das man mit ihr anstrebt, steht hier im Zentrum des moralischen Urteils.

2.9.2 Die Falle und die gerechte Strafe

Dieses mit der Falle verbundene moralische Mahnen zeigt sich besonders deutlich an den beiden folgenden Werken aus dem neunzehnten Jahrhundert, die an dieser Stelle abschließend für die einleitende, motivgeschichtliche Untersuchung der Falle vorgestellt werden. Es handelt sich um einen von Reimen Johannes Trojans⁵⁶⁵ begleiteten Kupferstich⁵⁶⁶ von Guido Hammer aus der sechsteiligen Serie

⁵⁶¹ Siehe Abb. 167.

⁵⁶² Siehe Abb. 168.

⁵⁶³ Zitiert nach Pictura Paedagogica Online.

⁵⁶⁴ Zitiert nach Pictura Paedagogica Online.

⁵⁶⁵ Ein Schwerpunkt in Trojans Werk bilden Kinder- und Scherzgedichte sowie Erzählungen für Jungendliche, die neben Julius Lohmeyers ‚Deutsche Jugend‘ auch in Franz Hoffmanns ‚Neuer deut-

‚Ein Unglückstag aus dem Fuchsleben‘, die Teil der in dieser Zeit sehr beliebten Kinder- und Jugendliteratur in Form eines Bilderbuchs (‚Deutsche Jugend‘, 1876) ist. Das zweite Werk ist eine volkstümlich verzierte, formal sehr ungewöhnliche Mausefalle aus Hohenlohe in der Nähe von Schwäbischhall, die auf das Jahr 1800 datiert wird.

Der sechste, die Geschichte des Unglückstages des Tieres abschließende Kupferstich Hammers, zeigt einen mit seinem rechten Vorderlauf in ein Tellereisen⁵⁶⁷ geratenen Fuchs. Er hat sich von einem toten Huhn als Köder in die Nähe der Falle locken lassen und erwartet von dieser gefangen den Tod durch den Fallensetzer.⁵⁶⁸ Während die ersten fünf Stiche (ergänzt von Trojans Reimen) das typische Verhalten schildern, folgt am Ende der enzyklopädisch anmutenden Bildergeschichte⁵⁶⁹ über das Leben des Tieres die nach Wilhelm Busch⁵⁷⁰ berühmte Moral der Geschichte in Form eines die Erzählung abschließenden Reimes: „Nicht mehr zähmend sein Verlangen; Springt er zu und ist gefangen; Steckt, der Schlaupkopf, in der Falle; Füchlein, glaubt's: man fängt euch alle.“⁵⁷¹ Das Ende des Reimes erinnert an das folgende, von Karl Simrock dokumentierte Sprichwort „Alle listigen Füchse kommen endlich beym Kirssner in der Beitze zusam,“⁵⁷² das dem Tier seine finale, aufgrund des sittenwidrigen Verhaltens ‚gerechte‘ Strafe androht. Die visuell wie sprachlich verfasste und dadurch betonte Botschaft an die Rezipienten

scher Jugendfreund‘ erschienen. Hoffmanns ‚Jugendfreund‘ diente, so der Untertitel, der ‚Unterhaltung und Veredelung der Jugend‘ und war äußerst erfolgreich. Band 50 der Serie erschien 1895.

⁵⁶⁶ Siehe Abb. 169.

⁵⁶⁷ Es handelt sich um eine noch heute gebräuchliche Totschlagfalle, die Eisenfedern oder sogenannte Bügel als Energiespeicher nutzt (Biegungsfallen, siehe Kap. 2.3 Torsionsschlagfallen).

⁵⁶⁸ Die Fallenart lässt dem Tier – wenn es nicht bereits durch den ‚Schlag‘ gestorben ist, da es sich meist mit dem Kopf bzw. Maul dem Köder genähert hat – in der Regel keine Möglichkeit, zu entkommen. Vom Fuchs wird jedoch berichtet, dass er, wenn er wie hier dargestellt ‚nur‘ mit einem Lauf in die Falle geraten ist, den Lauf durchbeißt, um fliehen zu können. Fälle wie diese führten zum Verbot dieses Fallentyps in Deutschland.

⁵⁶⁹ Auch der Titel des Buches ‚Deutsche Jugend - Jugend- und Familien-Bibliothek‘ von Julius Lohmeyer, aus dem die Stiche stammen, zeigt den intendierten Bildungscharakter des Werkes an.

⁵⁷⁰ So lautet der zum geflügelten Wort gewordene Schluss von Buschs Geschichte ‚Das Bad am Samstagabend‘ (1869). Bolz/Krader 2003, S. 555.

⁵⁷¹ Laut Bildunterschrift stammen die Reime von J. Trojan. Zitiert nach Pictura Paedagogica Online.

⁵⁷² Simrock 1846, Nr. 2888 und Wander 1867, Stichwort Fuchs Nr. 2. Kürschner bezeichnet seit dem dreizehnten Jahrhundert „Pelze verarbeitende Handwerker“. Pfeifer 1989, S. 750.

der Fuchsgeschichte ist, dass es keine Ausnahmen gibt. Trotz Intelligenz und List werden letztlich alle gefangen und bestraft. Vor dem Hintergrund der bereits erwähnten, den Fallensteller lobenden Redewendung vom ‚Fuchs im Eisen‘ und der vielen Sprichwörter, die von der Intelligenz des Tieres⁵⁷³ zeugen und sich in Trojans Reim in der Bezeichnung ‚Schlaukopf‘ spiegeln, erscheint der Stich Hammers wie ein mahnendes Sinnbild für triebhaftes Handeln.⁵⁷⁴

Die berühmte Vorsicht und List des Fuchses wird dem Leser zweifach vermittelt. Auf der einen Seite verbal durch den Reim zu dem vorherigen, fünften Stich⁵⁷⁵ der Serie: „Vorsicht! Schlau umstreif‘ ich; Forschend es und dann erst speis‘ ich; Nein, hier scheint mir nichts verdächtig!; Nun wohlan! Huhn, du bist prächtig!“⁵⁷⁶ Auf der anderen Seite ist sie motivisch von Hammer über den fünften hinaus auch subtil in der Komposition des finalen Stiches integriert: Die Vorsicht des Tieres zeigt sich auch darin, dass ‚nur‘ der Vorderlauf und nicht der Kopf in der Falle steckt. Das deutet darauf hin, dass der Fuchs wohl im Sinne der Vorsicht den Köder zuerst nur mit seiner Pfote berührte, statt ihn ‚gierig‘ mit dem Maul zu greifen. Darüber hinaus kann der rechte Lauf als Metapher für die in der Regel rechte Hand des Menschen angesehen werden, mit der er in der Regel nach den Dingen greift. Diese formale Parallele zwischen Hand und Pfote scheint der auf Kinder und Jugendliche ausgerichteten, moralischen Botschaft geschuldet zu sein. Sie unterstützt den intendierten, pädagogischen Identifizierungsmoment von Kind und Tier. So war es etwa bis weit ins zwanzigste Jahrhundert hinein üblich, die ausgestreckten Hände von Kindern mit Schlägen für deren ‚ungezogenes Verhalten‘ zu bestrafen.⁵⁷⁷

⁵⁷³ „Ale Fichse gihn schwer ei’s Eisen (1); Alte Fuchse gehen nicht in die Falle (4); Der Fuchs geht nicht zum zweiten mal ins Garn (47); Des Fuchses List nicht leicht zu errathen ist (106)“, zitiert nach Wander 1867, Stichwort Fuchs.

⁵⁷⁴ Diese These wird durch den im Reim mitgelieferten Grund deutlich: Es ist sein Verlangen und nicht der Hunger, das der in der Regel vorsichtige Fuchs nicht mehr zähmen kann und somit sein Schicksal besiegelt.

⁵⁷⁵ Siehe Abb. 169.

⁵⁷⁶ Siehe Abb. 169.

⁵⁷⁷ Diese Art von Disziplinierung scheint dem im europäischen Mittelalter nicht nur symbolischen Abhacken der Hand eines Diebes verwandt zu sein. Der gemeinsame Nenner dieser Disziplierungsmaßnahme ist die Bestrafung der Hand als das ‚schuldige‘, weil in der Regel an der Tat wesentlich beteiligte Körperglied.

Anhand der Bezeichnung des Fuchses als ‚Schlaukopf‘ wird außerdem ein unterschwelliger Aspekt von Schadenfreude erkennbar, wie sie bereits in der Subscriptio eines Holzschnitts⁵⁷⁸ aus dem sechzehnten Jahrhundert deutlich wird. Das Emblem zeigt einen fliegenden Raben, der einen erbeuteten Skorpion in seinen Fängen trägt.⁵⁷⁹ Doch der zunächst erfolgreiche Räuber wird von seiner Beute noch im Flug vergiftet („Recht sich an seinem Rauber bald / Nimpt jm das Leben mit gewalt / es ist fürwah des Lachens wehrt“) und so stürzen beide zu Tode. Aufgrund der eindeutigen Subscriptio wird das Werk von Henkel und Schöne als ein Sinnbild für die der Schadenfreude eng verwandte Idee der ‚gerechten Strafe‘ gelesen. Im Gegensatz zu der ausdrücklichen Schadenfreude des Emblems ist jene über das Schicksal des Fuchses indirekt und subtil im Wort ‚Schlaukopf‘ als Hinweis auf eine dem Tier aufgrund seiner Intelligenz zugeschriebenen Arroganz vorhanden. Diese wird ähnlich der bereits einleitend in diesem Sinne erwähnten Hybris⁵⁸⁰ hart bestraft. Darüber hinaus erinnert Trojans an Leser wie Füchse gerichtete, moralisierende Drohung am Ende des Reimes – ‚man fängt euch alle‘ – an die Subscriptio eines Emblems aus dem frühen siebzehnten Jahrhundert.⁵⁸¹ Der Kupferstich zeigt eine als Lockvogel am Boden fixierte Krähe, die eine andere, von ihr angelockte Krähe mit ihren Klauen festhält und die sogenannte ‚doppelte List‘ versinnbildlicht, wie die Subscriptio des Emblems verdeutlicht: „Elln Kräh angehafft ist / Dahinter steckt eine arge List. Wann sie schreyt / andre kommen schawn / So ergreift sie die mit den Klawn. Schalck über Schalck / List über List / Gefunden wird zu jeder frist.“⁵⁸² Von dieser doppelten List, die für den Fang eines intelligenten Tieres wie der Krähe notwendig ist, zeugen zahlreiche Redewendungen, wie etwa die folgende: „Der Fuchs weiss viel, aber der ihn fängt noch mehr.“⁵⁸³ Das neuzeitliche ‚gefunden wird zu jeder Frist‘ macht den Rezipienten ebenso wie die spä-

⁵⁷⁸ „Der Rab ein Scorpion voll Giffit Fieng und führt jn hoch in die lüft Bald seiner fressigkeit so jach Empfieng verdienten Ion und rach Dann der Scorpion allgemacht das Giffit ins raben Glieder bracht Recht sich an seinem Rauber bald Nimpt jm das Leben mit gewalt es ist fürwah des Lachens wehrt Das der anderen Brey anrört Denselben muß essen auß Und kompt sein untrew jm zu hauß.“ Zitiert nach Henkel/Schöne 1996, Sp. 878.

⁵⁷⁹ Siehe Abb. 170.

⁵⁸⁰ Siehe Kap. 2.2 und 2.6.

⁵⁸¹ Siehe Abb. 151.

⁵⁸² Henkel/Schöne 1996, Sp. 886. Aufgrund von Verhalten und Intelligenz wurde Krähe und Rabe im Mittelalter eine Nähe zum Teufel nachgesagt. Siehe Colpe 1993, S. 68.

⁵⁸³ Wander 1867, Stichwort Fuchs, Nr. 91 oder etwa „Bei Füchsen muss man listig sein“ (Nr. 21).

tere, eindeutige Drohung ‚man fängt euch alle‘ auf die Konsequenzen der moralisch tendenziell negativ bewerteten List und der dem Listigen unterstellten Arroganz aufmerksam.

Neben der Verurteilung der hier genannten Eigenschaften offenbart der abschließende Reim eine weitere, die Motivation des Fuchses, also den Köder der Falle betreffende Ebene. Nachdem der Leser den ‚Tagesablauf‘ des Tieres kennen lernte, wird er nicht nur darüber aufgeklärt, dass auch der ‚schlaueste‘ Fuchs irgendwann in der Falle endet, sondern auch darüber, dass dies aufgrund seines ungezähmten Verlangens geschehen wird.⁵⁸⁴ Vor dem Hintergrund, dass der seiner Intelligenz wegen gelobte Fuchs durch sein Verlangen gefangen wurde, lässt sich die moralische Botschaft der Geschichte wie folgt zusammenfassen: Auch den Klügsten treibt die Gier in die Falle, also übe dich in Askese und sittlichem Verhalten, und hüte dein Verlangen. Die Falle wird hier unabhängig von dem zuvor erläuterten, christlichen Kontext als Symbol für eine auf Disziplinierung ausgerichtete Botschaft verwendet.

In diesem Sinne mahnt auch die von einem unbekanntem Künstler⁵⁸⁵ geschaffene Mausefalle vom Beginn des neunzehnten Jahrhunderts den Rezipienten eindringlich mit den Worten ‚Du sollst nicht stehlen‘ vor der Todsünde Avaritia (Habgier).⁵⁸⁶ Das Objekt ist im Rahmen dieser Untersuchung von besonderer Bedeutung, da hier zum ersten Mal an Stelle eines (Sinn-)Bildes von Tier und Falle und den Kontext erläuternden Worten ein modellhaftes, plastisches Objekt für die Vermittlung

⁵⁸⁴ Ähnlich ergeht es einem an einer Klippe stehenden Bär, dessen rechte Vordertatze in ein ähnliches Eisen geraten ist. Die Bildunterschrift liefert erläuternde Geschichte dazu: „Bär und Klotz; Wie ist das nur zugegangen; Hat sich ein Klotz an mein Bein gehangen; Warte, dich werd' ich schon wieder los; Trage dich dort auf den Hügel bloß; Werf' dich herunter mit aller Macht; Plumpst du in's Wasser, daß es kracht; Doch dem Bären ist's übel bekommen; Der Klotz hat ihn mit herunter genommen; Ihm war von dem schweren Fall so dumm; Ging wie ein Rad ihm im Kopf herum; Dachte so sicher ihn loszukriegen; Mußte nun selbst halb todt dort liegen.“ Hey 1837, S. 9 (siehe Abb. 171).

⁵⁸⁵ Die Schreinerfamilie Rößler und ihr Umkreis kommen den Quellen des Häll-Fränkischen Museums zufolge als Urheber in Frage. Siehe Mehl 1985 und Ausst. Kat. Schwäbisch Hall 1987.

⁵⁸⁶ Siehe Abb. 172.

einer moralischen Botschaft verwendet wird.⁵⁸⁷ Es handelt sich um eine für die Nutzung in Innenräumen konzipierte, durch die ungewöhnliche Konstruktion eindeutig an eine Guillotine erinnernde Falle aus Holz.⁵⁸⁸ Dieser aufwendig modifizierte Typ einer Schwerkraft- beziehungsweise Gewichtfalle wurde offensichtlich von der 1792 in Frankreich eingeführten Hinrichtungsmethode beeinflusst. Letztere sollte dem Antrag eines Arztes⁵⁸⁹ gemäß das Ideal der Gleichbehandlung für die zum Tode verurteilten Bürger im Sinne eines ‚humanitären Fortschritts‘ gegenüber den grausamen Hinrichtungsmethoden der vorrevolutionären Epoche ermöglichen.⁵⁹⁰ Über die Form hinaus wird der Bezug zur Französischen Revolution zu-

⁵⁸⁷ Aus heutiger, kunsthistorischer Perspektive kann diese, etwa in der Ecke einer Küche aufgestellte Falle als Installation begriffen werden.

⁵⁸⁸ Die Konstruktion macht das Objekt für Witterungseinflüsse sehr anfällig, die ihre Funktionalität mindern, so es dass über die dekorative Gestaltung hinaus eindeutig für die Verwendung in Innenräumen bestimmt ist. Von solchen Guillotinen-Fallen berichtet auch Martin Warnke (Warnke 2003, S. 79). Es handelt es sich um eine Gewichtfalle, (siehe Kapitel 2.3), die im hier abgebildeten Zustand nicht fängisch gestellt ist. Dieser Mausefallentyp war in ländlichen Regionen noch im zwanzigsten Jahrhundert gebräuchlich, wie ein Vergleich mit Abb. 173) zeigt. Die Maus betritt die Falle durch ein Loch auf der Vorderseite, das auf der Abbildung der Falle aus Hohenlohe nicht zu sehen ist. Im Inneren ist der Köder mit der aus der Rückseite nach außen verlängerten Klinke verbunden. Berührt das Tier den Köder, verursacht die Bewegung der Klinke die Loslösung des Klemmers und das von ihm zuvor in Höhe gehaltene Gewicht fällt nach unten auf das Tier.

⁵⁸⁹ Joseph-Ignace Guillotin beantragte am 10. Oktober 1789 die Einführung eines mechanischen Enthauptungsgerätes, um die aufgrund ihrer Ungenauigkeit grausamen Hinrichtungsarten wie das Köpfen mit Beil oder Schwert abzuschaffen. Die nach den Plänen des Chirurgen Antoine Louis vom deutschen Klavierbauer Johann Schmidt konzipierte Guillotine „wurde am 25. April 1792 zum ersten mal bei einer Exekution eingesetzt [...]. Der geschäftstüchtige Schmidt ließ sich ein auf seinen Namen lautendes Patent ausstellen und sicherte sich damit für fünf Jahre das ausschließliche Herstellungsrecht im Land. Eine Köpfmaschine für jedes der 83. französischen Départements à 824 Livres das Stück! Schmidt wurde eine schwerreicher Mann [...] und endete 1831 als Trinker [...]“ Grandjanc/Voigt 1985, S. 68.

⁵⁹⁰ Der Kunsthistoriker Daniel Arasse widmet dem Zivilisationsobjekt eine ausführliche Untersuchung (Daniel Arasse: Die Guillotine, Hamburg 1988) und beschreibt seine Bedeutung wie folgt: „Der Einsatz der Guillotine als Instrument des Schreckens lässt sich durch nichts entschuldigen, bedarf auch keiner falschen Entschuldigung, denn die Quellen belegen einen systematischen Einsatz der Guillotine, und zwar als eine Regierungsmaschine. Deutlich geht aus ihnen hervor, dass das große makabre Theater, welches mit und auf dem Schafott inszeniert wurde, zuvorderst auf die Herausbildung eines ‚kollektiven Bewusstseins‘ (Saint-Juste) abzielte, um das Volk nach Jahrhunderten der Tyrannei und Erniedrigung im revolutionären Sinn zu erneuern, zu einigen und als Macht zu etablieren.“ Arasse 1988, S. 13.

sätzlich durch die farbliche Gestaltung in blau, weiß und rot hervorgehoben.⁵⁹¹ Die in die Falle getappte Maus wurde jedoch nicht, wie es auf den ersten Blick aufgrund der Form erscheint, im Sinne der Guillotine schnell und effektiv durch eine Klinge geköpft, sondern, wie für den zugrundeliegenden Fallentyp üblich, von dem erhöht gelagerten Gewicht erschlagen oder eingeklemmt.

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass man sich entgegen der für die Konstruktion einer Tierfalle in der Regel wesentlichen Zweckmäßigkeit bei der Gestaltung des Objektes für eine aufwändige Form entschied, die nicht nur dem Fangen oder Töten des Tieres geschuldet ist. Zum einen ist eine Klinge für die primäre Funktion des Objekts als Mausefalle – das Töten des Tieres – nicht nötig und wäre darüber hinaus ein im Sinne der Produktion aufwändiges und kostspieliges Detail. Zum anderen ist die Klinge ebenso für die zweite, im Kontext dieser Untersuchung bedeutsame Funktion des Objektes als ‚plastisches Sinnbild‘ für den Menschen nicht nötig, da es bereits aufgrund seiner Form eindeutig als Guillotine zu erkennen ist. Neben der Form unterstützt auch die farbliche Gestaltung des Objektes die These, dass es sich bei der Mausefallenguillotine um ein über die Funktion als Tierfalle hinaus für den Menschen konzipiertes Werk handelt. Das nur von Menschen ‚lesbare‘ Design der Falle verleiht ihr im Sinne einer drohenden Mahnung eine Funktion, die zuvor von schriftlichen und bildlichen Kunstwerken wie Fabeln oder den neuzeitlichen Emblemata übernommen wurde. In diesem Sinne kann die in ihrer Funktion einer Subscriptio ähnliche, auf der Falle aufgemalte Botschaft wie folgt fortgeführt werden: ‚Du sollst nicht stehlen, sonst verlierst du schnell den Kopf.‘ Ein Vergleich mit einem zur Vorsicht mahnenden ‚Fallenemblem‘⁵⁹² aus dem siebzehnten Jahrhundert macht deutlich, dass es sich hier um eine Falle handelt, die über ihre eigentliche Funktion hinaus eine weitere, pä-

⁵⁹¹ Die Abbildung lässt das dunkle Blau nicht als solches erkennen. Harald Siebenmorgen (Ausst. Kat. Schwäbisch Hall 1987, S. 117) und Auskünfte des Museums gegenüber dem Autor bestätigen jedoch die Anlehnung an die französische Flagge.

⁵⁹² Siehe Abb. 154. Das im Kontext der christlichen Moral (siehe Kap. 2.9f.) hier bereits erwähnte Emblem eignet sich besonders, da es sich um einen sogenannten Massenfang handelt, der wie die Guillotine für zahlreiche Opfer im Sinne rationaler Tötung konzipiert wurde. Die den Leser zu überlegten Verhalten anhaltende Subscriptio lautet: „Leght over eer ghy gaet, yet avontuerlijckx aen, hoe dat ghy alst mislucket, daet werder comt van daen (Ehe du etwas Abenteuerliches unternimmst, erwäge, wie du sicher wieder davonkommst, wenn es mißlingt).“ Henkel/Schöne 1996, Sp. 591.

dagogische Aufgabe erhalten hat: Das Objekt dient als Tierfalle und Mittel der moralischen Erziehung im Sinne der Disziplinierung des Menschen zugleich, wie über seine Form hinaus durch die Beschriftung betont wird.

Dieser ‚Sonderstatus‘ der Mausefallenguillotine spiegelt sich über die formale Gestaltung hinaus auch in der für Fallen unüblichen farblichen Gestaltung und Verzierung mit Pflanzenornamenten auf der – aus der Perspektive des Fallenstellers betrachtet – Rückseite des Objektes. Diese wird, wie anhand der aufgemalten Worte deutlich wird, zur ‚Schauseite‘ umfunktioniert⁵⁹³ und verleiht der Falle daher den Charakter einer für den Menschen verblendeten Tierfalle. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass es sich um einen kulturhistorisch äußerst interessanten ‚Vorläufer‘ der von Andreas Slominski am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts für den Kunstkontext geschaffenen Tierfallen handelt.⁵⁹⁴ Doch die Verblendung der Mausefallenguillotine unterscheidet sich von der anderer Fallen, die für Menschen konzipiert wurden, dadurch, dass sie nicht im traditionellen Sinne das Opfer blendet und auf diese Weise die Falle ‚unsichtbar‘ macht. Im Gegensatz zur traditionellen Verblendung ist das Ziel hier, dass die Falle als solche und zugleich als das am Ende des achtzehnten Jahrhunderts in ganz Europa bekannte Hinrichtungsinstrument erkannt wird.⁵⁹⁵ Die je nach politischer Ausrichtung pro- oder contrarevolutionär illustrierten Flugblätter und Schriften über die epochal bedeutsamen Ereignisse der französischen Revolution sorgten für die Bekanntheit und den hohen symbolischen Stellenwert der Guillotine.⁵⁹⁶ Die Form, die farbliche wie ornamentale Verzierung und nicht zuletzt die Schrift der Mausefallenguillotine sollen die Blicke der Menschen auf sich ziehen, die vor diesem Hintergrund zunächst nur als ‚Opfer‘ ihrer visuellen Neugier bezeichnet werden können. In diesem Sinne dient die Verblendung hier der Vermittlung der moralischen Botschaft.

⁵⁹³ Dass eine in die Falle geratene, tote Maus daher nur anhand des heruntergefallenen Gewichts zu erkennen ist, da sich ihr Körper auf der im Sinne der Dekoration bezeichneten Rückseite befindet, kann als positiver Nebeneffekt der Multifunktionalität der Falle betrachtet werden.

⁵⁹⁴ Siehe Abb. 174 und Kap. 7.7.3.

⁵⁹⁵ Arasse erklärt in seiner Untersuchung, wie „die Guillotine zum ‚Banner‘ des Revolutionärs, wie sie durch ihre Technik und Erscheinung zum Inbegriff der jakobinischen Revolution werden konnte [...]“, die „Bewunderer auch ‚Heilige Guillotine‘ nannten.“ Arasse 1988, S. 14.

⁵⁹⁶ Siehe Abb. 175 und 176.

Abstrakt betrachtet erfüllt das Objekt vier Funktionen zugleich: Zuerst dient es als Tierfalle. Aufgrund seiner Form, der Beschriftung (Schauseite) und der Positionierung (Innenraum) erfüllt es jedoch zugleich eine zweite, einem Hinweisschild ähnliche Funktion; die Vermittlung einer expliziten (moralischen) Botschaft. Die farbliche, ornamentale Gestaltung kann darüber hinaus als dritte, über das Fangen und Mahnen hinaus reichende, dekorative Funktion begriffen werden.⁵⁹⁷ Zuletzt kann die Falle aufgrund ihrer farblichen Gestaltung in den Farben der französischen Republik sowie ihrer Form als ein Werkzeug für die Vermittlung einer zweiten, politischen Botschaft verstanden werden. Vor dem Hintergrund der politischen Konflikte und kriegerischen Auseinandersetzungen im Umfeld des von Harald Siebenmorgen genannten, wahrscheinlichen süddeutschen Produktionsortes am Ende des achtzehnten Jahrhunderts⁵⁹⁸ liegt die Vermutung nahe, dass die Mahnung vor den tödlichen Konsequenzen des Diebstahls gegen Frankreich und dessen Truppen gerichtet ist. (In den späten 1790er Jahren hatten französische Truppen linksrheinische Gebiete besetzt, die nach zahlreichen Schlachten durch den Friedensvertrag von Lunéville vom 9. Februar 1801 endgültig Frankreich zugesprochen wurden.) In diesem Sinne handelt es sich um eine Tierfalle, die einerseits in der Art eines Emblems ein explizites, erzieherisches Moment aufweist und dessen moralische Botschaft andererseits zugleich für Propaganda im Kontext der zeitgenössischen politischen Konflikte verwendet wird.⁵⁹⁹

Über diese politische Intention des Schöpfers der Mausefalle hinaus, erfüllt sie vor dem Hintergrund des moralischen, auf Disziplinierung zielenden Aspekts im Pri-

⁵⁹⁷ So wie das Design eines Duftspenders neben seiner der Handhabung geschuldeten Funktionalität auch dekorative Aspekte im Sinne der unscheinbaren oder angenehmen Integration in das räumliche Umfeld aufweist.

⁵⁹⁸ Siehe Ausst. Kat. Schwäbisch Hall 1987, S. 117. In der zweiten Schlacht des sogenannten Koalitionskriegs besiegten französische Truppen in der Schlacht von Hohenlinden (östlich von München) am 3. Dezember 1800 die Koalitionstruppen (preußische, bayrische, österreichische Soldaten). Zunächst hatte der Krieg in Süddeutschland erfolgreich für die Koalitionstruppen begonnen, im Frühjahr 1799 gelang es, die Franzosen zu besiegen.

⁵⁹⁹ Gegen die These, das Objekt sei für den Export in den Farben der Trikolore gestaltet worden, spricht vor allem die Wahl der deutschen Sprache für die Drohung. Nur ein Fund einer ähnlichen Falle mit einer auf Französisch verfassten Botschaft könnte sie belegen und zugleich der deutschsprachigen Variante den Aspekt einer listigen Sympathisierung mit den Idealen der französischen Revolution verleihen.

vatraum auf makabere Weise dieselbe Funktion wie ihr Vorbild, die Guillotine, auf öffentlichen Plätzen: Die Androhung von tödlicher Gewalt im Sinne der Disziplinierung und Aufrechterhaltung der Moral, die „den individuellen Körper mit der Macht des politischen Körpers konfrontiert.“⁶⁰⁰ Daniel Arasse zitiert den Politiker und Schriftsteller François Chateaubriand, der die Bedeutung der Guillotine mit einer Intervention des Schicksals vergleicht, um ihren ambivalenten, symbolischen Charakter zu beschreiben: „Die Erfindung dieser Mordmaschine im gleichen Augenblick, da das Verbrechen ihrer bedurfte, ist ein denkwürdiger Beweis des verborgenen Wirkens göttlicher Vorsehung, wenn diese das Antlitz der Weltreiche verändern will.“⁶⁰¹

Litaneien und religiöse Gesänge⁶⁰² über die ‚heilige Maschine‘ belegen den Kult, der sich um die Guillotine und die mit ihr vollzogenen, öffentlichen Hinrichtungen bildete. Der Jakobiner Camille Desmoulins⁶⁰³ kommentierte diese Entwicklung ironisch kurze Zeit vor seinem eigenen Tod durch die Guillotine: „Ich glaube es war gut, den Schrecken auf die Tagesordnung zu setzen und das Rezept des Heiligen Geistes anzuwenden, das ‚die Furcht vor dem Herrn der Anfang aller Tugend ist‘; daß Rezept des guten alten Sansculotten Jesus, der sagte: ‚Halb aus freien Stücken, halb gezwungen, Hauptsache sie werden bekehrt, compelle eos intrare.‘“⁶⁰⁴ Die im Sinne eines positiven, humanitären Fortschrittsglaubens eingeführte Guillotine entwickelte sich zunächst zum positiven Stellvertreter, zum Symbol für die Herrschaft von Volk, Gerechtigkeit und Vernunft. Doch schon kurze Zeit danach war sie darüber hinaus zu einem negativen Symbol für die Schreckensherrschaft

⁶⁰⁰ Arasse 1988, S. 49.

⁶⁰¹ Arasse 1988, S. 48.

⁶⁰² „Heilige Guillotine, Beschützerin der Patrioten, bitte für uns; Heilige Guillotine, Schrecken der Aristokraten, beschütze uns. Geliebte Maschine, erbarme Dich unser. Verehrte Maschine, erbarme Dich unser. Heilige Guillotine, befreie uns von allem Übel.“ Arasse 1988, S. 98.

⁶⁰³ Die Metapher von der Revolution, die ihre Kinder frisst, trifft Desmoulins Schicksal: Er war einer der Anstifter des Sturms auf die Bastille, ein radikaler Jakobiner, kritisierte deren Schreckensherrschaft und wurde daraufhin gemeinsam mit Danton 1794 guillotiniert.

⁶⁰⁴ Arasse 1988, S. 97.

der Revolutionsregierung geworden.⁶⁰⁵ Darin lag die Wahrheit und das kritische Potential des Gleichnisses von Desmoulins.

Diese ambivalente Beurteilung zeigte sich bereits in den vorherigen, der Fallensstellerei und der Entwicklung des sinnbildlichen Motivs der Falle im Laufe der den vorherigen Jahrhunderten gewidmeten Kapiteln. Aus dieser Perspektive verblüfft es kaum, dass die von Madame de Staël als „Maschine des Schreckens“⁶⁰⁶ bezeichnete Guillotine von anderen wie bereits erwähnt als ‚heilige Maschine‘ angebetet wurde. Desmoulins zynische Formulierung vom ‚Rezept des Heiligen Geistes‘ und dem ‚Sansculotten Jesus‘ entlarvt die aus heutiger Perspektive paradox anmutende Verwendung der Guillotine im Sinne ‚vorrevolutionärer‘ Disziplinierungsstrategien und Willkür gegenüber dem Volk. Die zuvor besprochene ‚göttliche Falle‘ nach Augustinus im Gegensatz zur Tradition der Falle als Symbol des Teufels sowie die bereits in der Antike wie in neuzeitlichen Emblemata thematisierte ‚Zwiespältigkeit‘ menschlicher Intelligenz (List und Hinterlist) können als Erklärungsmuster für die moralisch ambivalente Beurteilung der Guillotine dienen.

Für die inhaltliche Verbindung von Mausefalle und Guillotine spricht über die wesentliche, sie verbindende Funktion des Tötens von Schädlingen⁶⁰⁷ hinaus auch der nahe liegende formale Aspekt, dass in beiden Fällen das Opfer seinen Kopf in ein Loch steckt.⁶⁰⁸ In diesem Sinne steht die Falle fernab vom politischen Kontext von Revolution und Krieg in der Tradition der erwähnten Emblemata der Neuzeit, die das Motiv der (Mause-)Falle und eines Tieres, das in der Regel seinen Kopf in ein Loch steckt, verwenden, um moralisch zu belehren. Die Symbolkraft des Köpfens ist lange vor der Einführung der Guillotine als dem Humanismus geschuldete,

⁶⁰⁵ „Die Guillotine verkörpert die Revolutionsregierung somit Metapher und Metonym, weshalb ihr auch stellvertretend bei öffentlichen Veranstaltungen Ehrerweisungen beigeigt werden können, wie z.B. bei der Propagandakongregation Schneiders in Straßburg, wo der ‚Kapuziner von Köln‘ seine Worte an die Guillotine als Symbol der Revolutionsregierung richtete.“ Arasse 1988, S. 101.

⁶⁰⁶ Arasse 1988, S. 100.

⁶⁰⁷ Die Verwendung des Terminus ‚Schädlinge‘ für politische oder militärische Gegner deutet stets auf äußerst brutale Kämpfe, da wie durch die Bezeichnung bereits deutlich wird, dem Feind der Status eines Menschen abgesprochen wird. Siehe dazu auch Kap 6.5.1 (Dennis Oppenheim).

⁶⁰⁸ Die in der Regel hölzerne Vorrichtung der Guillotine, die um den Hals des Hinzurichtenden gelegt wird, ähnelt im geschlossenen Zustand sehr dem Loch einer Falle (siehe Abb. 175).

maschinelle Hinrichtungsmethode vorhanden; die Opfer öffentlicher Hinrichtungen verloren meist durch Schwert oder Beil ihren Kopf.

In diesem Sinne erfüllt die Mausefallengillotine wie zuvor die Falle in den religiös geprägten Schriften und Bildern eine, wie Arasse bezogen auf die Guillotine formuliert, „didaktische Aufgabe im Dienste der Politik.“⁶⁰⁹ Ihre Botschaft dient zum einen der Aufrechterhaltung der Moral im Sinne der christlichen Tradition, wie anhand der Übernahme der Formulierung aus dem Dekalog deutlich wird. Zum anderen ist die Botschaft durch die eindeutig politisch motivierte Form- und Farbgestaltung an die französischen Invasoren und deren Sympathisanten gerichtet: Der Diebstahl der Gebiete im politischen wie geistlichen Sinne (die Gefahr der revolutionären Aufklärung für die Macht von Adel und Klerus) wird mit dem Tode bestraft. Dass den Revolutionären ihr tödliches Schicksal in Form der durch sie selbst zu fragwürdigen Ruhm gelangten Hinrichtungsmaschine angedroht wird, offenbart auf der einen Seite einen Aspekt von Schadenfreude. Auf der anderen Seite erinnert diese symbolische Verwendung der Guillotine im Kontext der Moral an das bereits erwähnte ‚List schlägt List‘-Motiv. Dem Feind wird der Tod durch seine eigenen Waffen angedroht: Er erhält seine gerechte Strafe.

Beide Fallen – das Fuchseisen des Stiches und die Mausefallengillotine – warnen unabhängig von ihren Präsentations- und Rezeptionsbedingungen⁶¹⁰ den Betrachter moralisierend vor Habsucht, die im religiösen Kontext Avaritia und im gesellschaftlichen Diebstahl⁶¹¹ genannt wird, und erinnern ihn im Sinne der Disziplinierung an die unausweichlichen Konsequenzen solcher Handlungen. Der Kunsthistoriker Max Wechsler beschreibt diese Verbindung – bezogen auf die als Kunstwerke präsentierten, in Folgenden detailliert analysierten Tierfallen von Andreas Slominski – in diesem Sinne wie folgt: „Die Falle hat ihre Schuldigkeit getan und die Moral kommt zu ihrem Recht.“⁶¹²

⁶⁰⁹ Arasse 1988, S. 100.

⁶¹⁰ Gemeint ist auch der bedeutsame Unterschied der Medien, der grundsätzliche Gegensatz zwischen dem einen Text illustrierenden Bild einer Falle und dem realen Gegenstand Falle.

⁶¹¹ Im gesellschaftspolitischen Kontext auch das Streben nach weltlichen, materiellen Gütern.

⁶¹² Wechsler 1998, S. 35, zu Slominskis Fallen siehe Kap. 7.3f.

Handelt es sich beim Köder für die ‚menschliche Falle‘ um (in der wesentlich vom Christentum geprägten Moraltradition) allgemein negativ bewertete Eigenschaften wie Gier⁶¹³, Geilheit⁶¹⁴ oder Eitelkeit, offenbart die Falle eine moralisch verurteilende Dimension. Der in die Falle getappte Mensch erhält ‚seine gerechte Strafe‘, ihm wird wie dem Wolf das ‚Fell über die Ohren gezogen‘.⁶¹⁵ Zahlreiche Sprichwörter und Redewendungen mit dem Wolf deuten auf die besondere Rolle des Tieres⁶¹⁶, die sich auch in dessen symbolischer Bedeutung in der Moral zeigt. Die Redensart vom ‚Höllenvolf‘⁶¹⁷ offenbart die im Volksglauben⁶¹⁸ verbreitete Vorstellung von

⁶¹³ Die von der Falle erschlagene Maus veranschaulicht die ‚gerechte Strafe‘ für ihre Unersättlichkeit sehr anschaulich (siehe Abb. 177). Das hier gezeigte Emblem erscheint zudem interessant, da es sich – wie Henkel und Schöne einwenden – um einen Fehler des Zeichners bei der bildlichen Übersetzung des Epigramms handelt, denn der Text spricht von einer Auster (oder Muschel) als Falle. In späteren Ausgaben wurde der Fehler korrigiert.

⁶¹⁴ Aus dieser moralischen Perspektive lässt sich auch die Übernahme des Begriffes ‚Luder‘ (siehe Fußnote 491) als Schimpfwort für Frauen erklären. Das aus traditionell-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, siehe dazu auch Davis 2006, S. 276.

⁶¹⁵ Auch diese Redewendung hat ihren Ursprung in der Jagd und dem mit ihr verbundenen Häuten der gefangenen Tiere. In diesem Sinne erkennt Dittrich ein Tierfell auf de Snaaphaens ‚Mädchen mit Mausefalle‘ (siehe Abb. 162). Dittrich 2004, S. 301.

⁶¹⁶ Der aufgrund seiner vermeintlichen Raubgier und Unersättlichkeit besonders gefürchtete Wolf wurde mit vielen Namen versehen, die von der Angst der unbewehrten Menschen zeugen. Noch heute ist sein märchenhaftes Pseudonym Isegrimm bekannt und grimmige Menschen werden gemieden. Die sprichwörtliche, lasterhafte Gier des Wolfes findet man seit mittelhochdeutscher Zeit; sie stammt aus lateinischen Quellen und der Bibel. Nicht zu vergessen ist die wohlbegründete Angst vor den in Europa aufgrund von Kriegen und Epidemien bis ins späte siebzehnte Jahrhundert immer wiederkehrenden WolfspLAGen. ‚Ihn hat der Wolf gesehen‘ beschreibt Plinius einen Menschen, der die Sprache verloren hat und in der Reformationszeit war der Wolf ‚Symbol der Falschheit.‘ Willkomm 1986, S. 89. Der berühmte ‚Wolf im Schafspelz‘ stammt aus einem Gleichnis des Propheten Jesaja: ‚Wolf und Lamm werden beisammen weiden; und der Löwe wird Stroh fressen wie das Rind; und die Schlange: Staub wird ihre Speise sein.‘ Jes 65, 25. Der Wolf, der Gänsen predigt, war auch ein beliebtes Motiv der Neuzeit (siehe Abb. 178) das sich neben Jesaja auch auf das Evangelium des Matthäus zurückführen lässt ‚Hütet euch vor falschen Propheten! Sie kommen in Schafpelzen zu euch, in Wirklichkeit aber sind sie reiende Wölfe.‘ (Mat 7, 15) Neben der Fabeldichtung stammt das Motiv aus dem verbreiteten Tierepos ‚Le roman de renard‘ (1175).

⁶¹⁷ Willkomm 1986, S. 89.

Nähe des Tieres zum Teufel.⁶¹⁹ Ähnlich negativ belastet aufgrund seiner Rolle als Räuber ist der hier bereits im Kontext der Antike thematisierte Fuchs, der wie der Wolf zum Synonym und Symbol⁶²⁰ für Schlaueit und List wurde.⁶²¹ Der ‚rote Schelm‘ ist ein Betrüger, Untreue und Bosheit sind dessen in zahlreichen Sprich-

⁶¹⁸ Brauchtum, Sage und Märchen zeugen von der menschlichen Urangeit dem Wolf gegenüber. Sein Fleisch war aufgrund der Angst vor der Übertragung der schlechten Eigenschaften tabu, das Fell und die inneren Organe dagegen galten noch Goethe als Heilmittel: „Wenn ihr Gesundheit verlangt, entschließt Euch ohne Versümmniß eines Wolfes Leber zu speisen, doch sollte derselbe sieben Jahre zum wenigsten haben.“ Willkomm 1986, S. 89.

⁶¹⁹ Auch hier liefert der Physiologus (siehe dazu Kap. 2.5, Fußnote 369) die Grundlage des Bildes vom listigen und böisartigen Wolf: „Wenn er einen Menschen trifft stellt er sich lahm, obwohl er keinen Schaden am Fuß hat. Sein Herz aber ist voll List und Raub. Der heilige Basilius sagt: So sind die listigen und tückischen Menschen. Treffen sie auf gute Leute, stellen sie sich, als ob sie ganz unschuldig lebten und nichts Schlechtes an sich hätten, aber ihr Herz strotzt voll Bitterkeit und List.“ Treu 1981, S. 109.

⁶²⁰ Das Fell des Fuchses in der rechten Hand des Helden Herakles symbolisiert die List (siehe Abb. 179) so wie sein Löwenfell die Stärke.

⁶²¹ Die Fuchs und Wolf zugeschriebenen, zumeist negativen Eigenschaften führten dazu, dass sie in Fabeln „vertauscht wurden.“ Willkomm 1986, S. 95. Diese Nähe spiegelt sich auch in den besonders grausamen Jagdmethoden gegenüber den beiden Tieren. Zur Abwehr der beiden Tiere wurde Schutzzauber betrieben, so durften etwa ihre Namen nicht genannt werden. Willkomm 1986, S. 98. Das bereits erwähnte Fuchsprellen (siehe Kap. 2 und Abb. 9) kann als Spiegel dieses spezifisch grausamen Verhältnisses dienen, versteht man es als eine symbolische, hinterlistige Rache des Menschen an dem wegen seiner List und vermeintlichen Bosheit gefürchteten Tier. Die hohe Kunst den Listigen durch List zu schlagen umschreibt dementsprechend die Metapher „der Fuchs ist im Eisen.“ Willkomm 1986, S. 97. Für diese These spricht die Tatsache, dass neben dem Fuchs auch der nicht minder gehasste Wolf geprellt wurde. Röhrich erwähnt für den Wolf das Prellen am Ziehbrunnen. Man „ließ sie ebenfalls durch dessen Bewegung in die Luft schnellen, eine Weile oben hängen und dann wieder auf die Erde aufprallen, um sie für den angerichteten Schaden zu bestrafen, indem man ihnen einen besonders langsamen und qualvollen Tod bereitete.“ Röhrich 1971, S. 322. Zur Illustration verweist er auf einen nicht datierten Kupferstich von Adrian Collaert (siehe Abb. 180). Ob es sich bei dem Motiv wirklich um eine Darstellung des Wolfprellens handelt, erscheint dem Autor dieser Arbeit fragwürdig. Eine Miniatur aus Gastons Jagdbuch des Mittelalters (Gaston 2001) zeigt eine dem von Röhrich als Ziehbrunnen interpretierten Objekt, verblüffend ähnliche Schwerkraftfalle (siehe Abb. 82), die in keinem Zusammenhang mit einem Brunnen steht. Lindner verweist auf einen Gobelin mit Fangmethoden für Wölfe (Palazzo Vecchio, Florenz, siehe Abb. 83), hier handelt es sich ebenfalls um eine Schwerkraftfalle, deren um den Bauch des Wolfes gezogene Schlinge das Tier in der Luft hält.

wörtern⁶²² überlieferten Eigenschaften.⁶²³ Schon die antiken Israeliten fürchteten ihn wegen seiner „Hinterlist und Tücke.“⁶²⁴ In der Bibel dient er daher als Gleichnis für falsche Propheten.⁶²⁵ Doch auch hier überliefert der Volksmund wieder die beiden Seiten der Medaille, wenn er etwa lobend eine Person als ‚schlau wie ein Fuchs‘ charakterisiert.⁶²⁶ Ein Beispiel aus dem zwanzigsten Jahrhundert dafür ist der von nationalsozialistischer Propaganda als ‚Wüstenfuchs‘ stilisierte deutsche General Rommel.

Der Mensch hat im Gegensatz zum Tier meist die Chance, die ihm gestellten Fallen lebend wieder zu verlassen. Durch seinen Intellekt hat er potentiell die Möglichkeit, die Falle zu erkennen oder, wenn er aus einer solchen entkommen konnte, nicht ein zweites Mal in sie zu tappen. In diesem Sinne können auch die Redewendungen ‚aus Fehlern lernt man‘ und ‚aus Schaden wird man klug‘⁶²⁷ verstanden werden. In diesem Sinne verwendet Honoré Daumier in seiner politischen und daher der Mausefallengillotine thematisch verwandten Lithographie mit dem Titel „Avis aux amateurs“⁶²⁸ von 1871 eine Mausefalle, um den Rezipienten vor den schicksalhaften Folgen einer bevorstehenden Wahl zu warnen.

Das Werk zeigt eine Mausefalle⁶²⁹, ein Massenfang in dessen ersten beiden Löchern noch die Köpfe der bereits getöteten, menschlichen Opfer stecken. Nur das

⁶²² Von der enormen Bedeutung der Figur zeugen annähernd 500 Sprichwörter, die Wanders Lexikon belegt (Wander 1867), sie zeigt sich noch der zeitgenössischen Werbung (siehe Abb. 377).

⁶²³ Das bereits erwähnte Tierepos ‚Le roman de renart‘ (1175) schildert den Fuchs neben dem Wolf als Personifikation der ‚falsch gesinnten‘ Leute (siehe dazu Kap. 2.5 sowie Abb. 123 und 377).

⁶²⁴ Dietz 1971, S. 67.

⁶²⁵ Luk 13, 32.

⁶²⁶ In diesem Sinne versinnbildlicht ein neuzeitliches Emblem die blinde Gier des Wolfes und die List des Fuchses. Während sich im Vordergrund zwei Wölfe um ein erlegtes Lamm streiten, erbeutet der Fuchs heimlich im Hintergrund das Tier. Henkel/Schöne 1996, Sp. 451.

⁶²⁷ „Malo accepto stultus sapit“ lautet das bis auf die Schriften von Erasmus von Rotterdam (Adagia 1,1) zurückzuführende, geflügelte Wort, dessen Ursprünge jedoch laut Büchner „wahrscheinlich in die nachantike Zeit fallen.“ Bolz/Krader 2003, S. 179.

⁶²⁸ Siehe Abb. 291. Bei dem Titel handelt es sich um eine Redewendung, auf Deutsch etwa ‚falls es jemanden interessiert‘.

⁶²⁹ Es handelt sich um eine Biegungsfalle, deren Prinzip sich an der, von den Dené für Murmeltierfang verwendeten, Schwißgalgenschlinge erkennen lässt, siehe Abb. 92 und 93.

letzte Loch der Falle ist noch frei und symbolisiert die für den Rezipienten gefährliche Situation. Durch die Verwendung des Mausefallenmassenfang-Motivs gelingt es Daumier, zwei Botschaften zu vereinen: Zum einen mahnt die Falle den Betrachter im traditionellen, hier bereits aufgezeigten Sinn zu Vorsicht. Zum anderen appelliert sie darüber hinaus trotz der beiden Opfer, die das wiederholte, also fahrlässige in ‚die Falle getappt sein‘ symbolisieren und somit zugleich einen Aspekt von Dummheit ins Spiel bringen, zugleich an die Lernfähigkeit des Menschen.⁶³⁰ Dank des letzten noch ‚freien‘ Lochs gelingt es Daumier, das Motiv des wiederholten in ‚die Falle getappt seins‘ und den mit ihm eng verbundenen Aspekt des Vorwurfs von Dummheit (siehe dazu etwa das bereits erwähnte, neuzeitliche Fischreusen-Emblem⁶³¹) zu mildern. Aus dieser Perspektive betrachtet wandelt Daumier den tendenziell verurteilenden Vorwurfscharakter des Massenfangmotivs dialektisch in den eines pädagogischen Hinweises um: Der Opferstatus und der daraus abgeleitete Appell an die Vernunft der künftig Wählenden steht in diesem Falle eindeutig im Vordergrund; sie sollen aus den Fehlern ihrer Vorgänger lernen.

Dieser pädagogische, weniger auf die Falle als teuflisches Attribut anspielende Ansatz zeigt sich auch in einem Holzschnitt⁶³² aus der bereits erwähnten Bilderbibel von 1751, der einem Vers des Predigers Salomo gewidmet ist. „Wer anderen eine Grube gräbt, fällt selbst hinein“⁶³³ warnt der Volksmund verkürzt in Anlehnung an das Gleichnis über Weisheit und Torheit im Leben. Es endet wie der Holzschnitt zeigt, mit einem weiteren, im Sinne der moralischen Botschaft ähnlichen Gleichnis: „wer eine Mauer einreißt, den kann eine Schlange beißen.“⁶³⁴

Die Fallgrube und der im Falle des Wortlauts der Bibelversion des neunzehnten Jahrhunderts zerrissene Zaun symbolisieren Hinterlist und Aggression. Der traditionelle Urheber dieser unchristlichen Handlungen, der Teufel, ist in der Bild- und

⁶³⁰ Die chronologische Reihe der Jahreszahlen über den Löchern als ein weiteres Symbol für die dumme wie tragische Wiederholung konnte von den Daten vertrauten, historischen Rezipienten zugleich als eindeutiger Hinweis auf die politische Intention gelesen werden (siehe dazu Kap. 6.5.1).

⁶³¹ Siehe Kap. 2.9 und Abb. 150.

⁶³² Bilder-Bibel, Kopenhagen 1751, Quelle: Pictura Paedagogica Online (siehe Abb. 181 und Kap. 2.8).

⁶³³ Simrock 1846, Nr. 4065.

⁶³⁴ Kohe 10, 8.

Schriftcollage jedoch nur im übertragenen Sinne vorhanden: Die gerechte Strafe für den Sünder wird durch die Schlange symbolisiert. Dass jene als traditionelles Symbol für den Teufel fungiert, steht wie der Aspekt der Dummheit im Falle Dau-miers Massenfang hier aber nicht im Vordergrund. Die Kernaussage des Holzschnitts bildet das pädagogische Mahnen im Sinne der Hoffnung auf die Lernfähigkeit des Menschen, die nicht nur der jungen Zielgruppe des Kunstwerks geschuldet ist, sondern sich zugleich auch an die Eltern wendet.

3 Zusammenfassung der kulturgeschichtlichen Einleitung: Bedeutung und Funktion der Falle in der Kunst von den Anfängen bis ins neunzehnte Jahrhundert

Während die heutigen Kenntnisse der Ur- und Frühgeschichte, wie ausführlich dargelegt wurde, keine eindeutige Interpretation der fallenähnlichen Symbole erlauben, spricht die aufgezeigte Bedeutung der Fallenjagd für die Ernährungssicherung hoch entwickelter Kulturen, wie etwa im antiken Ägypten, zumindest für dokumentarische Darstellungen von Fallen und der Fangjagdszenen.⁶³⁵ Die Tatsache, dass sich profan anmutende Vogelfangszene auf Gräbern⁶³⁶ finden, deutet zugleich aber darauf hin, dass dem mit der Falle betriebenen Vogelfang eine besondere, über die säkulare Funktion hinausgehende, symbolische Bedeutung zukommt.

In Europa gewinnt die Falle spätestens in den schriftlichen Quellen der griechischen Antike den Charakter eines Symbols für die ambivalente menschliche Intelligenz, die List, wie sich etwa deutlich an der Rezeption der Taten des Odysseus zeigt. Je nach Kontext kann die Falle nun als bewunderte oder verurteilte Strategie sowie als Objekt, etwa Mausefalle oder Labyrinth, als ein Symbol für die in der Redewendung überlieferte Weisheit „List geht über Gewalt“⁶³⁷ oder „List tut mehr denn Stärke“⁶³⁸ gelesen werden. Andererseits wird besonders in den biblischen Quellen deutlich, dass die Falle im Sinne der Hinterlist ein eindeutig negativ konnotiertes Verhalten ist, das den sozialen Frieden zerstört und daher moralisch verurteilt wird. Trotz dieser scheinbar eindeutigen Verurteilung der List im Sinne des egoistischen Ausnutzens der Schwächen eines anderen Menschen, hat sich in der Spätantike, wie sich am Motiv des Vogelfangs mit der Leimstange zeigte, auch der positive Aspekt, die bereits bei den Griechen vorhandene Hochachtung für den listigen Fallensteller erhalten.

⁶³⁵ Siehe Abb. 51.

⁶³⁶ Siehe Abb. 51a. In diesem Sinne betont Klebs: „Wir sehen Sumpfvögel häufig neben dem Vogelfang mit dem Schlagnetz im Sumpf stehen. Außerdem sind verschiedene Arten Reiher als Seelenvögel in den Totenbüchern abgebildet.“ Klebs 1934, S. 83

⁶³⁷ Simrock 1846, Nr. 6528.

⁶³⁸ Simrock 1846, Nr. 6529.

Diese Ambivalenz und Koexistenz der Falle als Symbol unmoralischer, im christlichen Kontext in der Regel als teuflisch oder dämonisch verurteilter, Handlungen auf der einen Seite und als Zeichen von bewunderter Intelligenz und Geschicklichkeit auf der anderen Seite spiegelt sich in der ausführlich beschriebenen Metapher des Kirchenvaters Augustinus von der Falle als göttlichem Fallstrick für den Teufel.

Profane, dokumentarische Darstellungen von Fallen finden sich im Mittelalter vor allem im Kontext des beim Adel beliebten Vogelfangs, der ähnlich dem Leimstangenmotiv der Spätantike den Ruf einer hohen, weil List und Geschicklichkeit erfordernden, Kunst genießt.⁶³⁹ Die von der breiten Bevölkerung betriebene Fallenjagd dagegen wurde kaum bildlich dokumentiert, nur wenige (wiederum aus adeliger Feder stammende) Jagdbücher, wie das einleitend erwähnte von Gaston Phébus, dokumentieren die Vielfalt der Fallenstellerei. Die Mehrzahl der Fallendarstellungen des Mittelalters sind dagegen eindeutig symbolischer Natur, wie sich etwa an den Illustrationen aus dem ‚Welschen Gast‘ zeigte. Die Falle und ihr verwandte Fanggeräte wie die Klobe sind eindeutige Kennzeichen teuflischer Machenschaften und ein Indiz für eine Bedrohung, eine Gefahr und gefährliche Versuchung des Menschen. In diesem Sinne wird sie als Symbol verwerflichen Verhaltens und der Gefahren des Lebens für die moralische Erziehung verwendet, so wie es bereits anhand der zahlreichen Gleichnisse aus der Bibel aufgezeigt werden konnte.

Die vor allem dem Buchdruck geschuldete Häufung von Fallenabbildungen zu Beginn der Neuzeit ist daher, abgesehen von den wenigen dokumentarischen, aus Jagdbüchern stammenden, in der Regel eindeutig im moralischen Kontext angesiedelt. Die Falle, ihr verwandte Fanggeräte und der Fallenstellerei entlehnte Tätigkeiten werden zum ‚Attribut‘ böser Menschen und dienen in diesem Sinne der Belehrung und Erziehung der Bevölkerung. Abgesehen von wenigen Ausnahmen ist die Falle nun eindeutig ein Symbol der Hinterlist und der gefährlichen Versuchung. So wird die Mausefalle in der Kunst des siebzehnten Jahrhunderts etwa als

⁶³⁹ Beispielhaft hierfür kann auf das von Kaiser Friedrich II. verfasste Buch ‚De arte venandi cum avibus‘ (Über die Kunst mit Vögeln zu jagen) verwiesen werden. Es war seit seiner Entstehung in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts bis weit in die Neuzeit das maßgebliche Lehrwerk für Falknerei und den damit verbundenen Vogelfang.

Symbol des Teufels, der Häresie, der Sündhaftigkeit, der Luxuria, der Zerstörung und des Todes verwendet.

In dieser Tradition wird die Falle von der Neuzeit bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein verwendet; sie warnt den Rezipienten vor Betrug, Untreue, Bosheit, Falschheit, sexueller und materieller Gier. Doch statt des Teufels als Strippenzieher ist es zunehmend der Mensch selbst, oder im Sinne der fortschreitenden Säkularisierung formuliert, ist es die Natur des Menschen, vor der die Falle als Symbol der gefährlichen Versuchung zum Bösen und der menschlichen Hinterlist warnt.

So wie die Falle in diesem Sinne weniger eindeutig als teuflisches Attribut verwendet wird und zu genereller Vorsicht und Besonnenheit mahnt, deutet sich auch ein Wandel in der Beurteilung der zuvor tendenziell verteufelten (Hinter-)List an. „Sey listig, doch vergiß niemals gerecht zu seyn“⁶⁴⁰, lautet die Botschaft an die Heranwachsenden des neunzehnten Jahrhunderts. Die abschreckende, pädagogische Dimension der Falle als Symbol für den Tod bleibt jedoch erhalten, statt höllischer Qualen droht dem unmoralischen Rezipienten nun die ‚gerechte Strafe‘.

⁶⁴⁰ Siehe Abb. 168.

4 Die Rolle des Fallenstellers in der Gesellschaft

Nach dem Ende der Epoche des freien Tierfangs⁶⁴¹ zu Beginn des achten Jahrhunderts in Europa, wurden die für die freie Jagd zur Verfügung stehenden Flächen durch sogenannte Bannforste stetig verkleinert. Könige und wenig später nach deren Vorbild strebende, regionale Herrscher verlangten eine jagdrechtliche Sonderstellung und beanspruchten damit zugleich die gesamte, über die Jagd hinausgehende Nutzung der Waldflächen.⁶⁴² In diesen Gebieten durften nur noch sie selbst und von ihnen dazu bestimmte Personen jagen. Lediglich in den sogenannten Allmenden⁶⁴³ zwischen den einzelnen, großflächigen Bannforsten durfte das Volk Tieren nachstellen. Doch auch dieses Recht verloren die Bauern um 1500, wobei es auf dem Gebiet des aus vielen Fürstentümern gebildeten Deutschen Reiches lange keine auf dem gesamten Reichsgebiet allgemein gültigen Regelungen gab.⁶⁴⁴ Die Bauern durften seitdem nur noch den Wolf und anderes Raubzeug⁶⁴⁵ jagen, auch der Vogelfang war zu einem herrschaftlichen Privileg geworden.⁶⁴⁶

⁶⁴¹ 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.

⁶⁴² Zum einen diente die Jagd wie – einleitend bereits erwähnt wurde – der symbolischen und faktischen Machtausübung über Volk und Land zugleich, zum anderen diente sie der exklusiven wirtschaftlichen Ausnutzung der Ressourcen.

⁶⁴³ Allmende, mittelhochdeutsch almende, al(ge)meinde, Gemeindegut, -flur, die nach gewissen Regeln bewirtschaftet und bejagt wurden. Seilmeier/Walz 1983, S. 30.

⁶⁴⁴ Mehlaul zufolge beanspruchten noch im sechzehnten Jahrhundert die Bauern in Wiehl (Oberbergisches Land) das Recht, „in den Bächen zu fischen, mit einem Hunde und einem kurzen Röhrchen (Flinte) zu jagen und Rebhühner zu fangen.“ Mehlaul 1976, S. 5. Mehlaul betont, dass sich das ausschließliche, herrschaftliche Jagdrecht erst im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert durchsetzte. Sigrid Schwenks Aufsatz ‚Schweinhaz uff den Nürnbergischen walden. Ein Text des frühen 17. Jahrhunderts‘ und der darin beschriebene Rechtsstreit um das Jagdrecht ist geeignet, die herrschafts- und realpolitische Brisanz der Jagd zu verdeutlichen. Schwenk 1971, S. 351f.

⁶⁴⁵ Raubzeug sind „nicht jagdbare Tiere, die sich u.a. von anderen Tieren und Eiern ernähren“, wie Rabenkrähe, Elster, Wanderratte, Waschbär, Marderhund sowie streunende Hunde und Hauskatzen (Gutt 1977, S. 76). Andere Kleinraubtiere waren wegen ihres Felles begehrt, dessen Verkauf eine bedeutende Einnahmequelle bildete. Daher durften sie nur von den ‚angestellten‘ Jägern gefangen werden. Die Sonderrolle des Wolfes ist hauptsächlich auf sein Gefahrenpotential für die

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 eine zunehmende Bedeutung.⁶⁴⁷ So wurde auch das zuvor weitverbreitete Fallenstellen zu einer gefährlichen, weil verbotenen Tätigkeit. Wilderer⁶⁴⁸ wurden mit dem sogenannten ‚Königsbann‘, hohen körperlichen oder finanziellen Strafen sowie dem Tode bestraft. Doch das exklusive Jagdrecht und die Hege von Wild für die repräsentative Jagd führten zu einem Konflikt mit den Interessen der Landwirtschaft betreibenden Bevölkerung, deren Felder unter Wildschäden litten. Bereits unter den Karolingern wurden Klagen über die hohen Schäden⁶⁴⁹ laut, die aufgrund der verbreiteten „Hartherzigkeit und Geringschätzung des menschlichen und tierischen Lebens“⁶⁵⁰ von Seiten der herrschenden Klasse zusätzlichen ‚sozialen Sprengstoff‘ erhielten.⁶⁵¹ Die exklusiven Lustjagden veranschaulichen dies besonders deutlich: „Tausende von Bauern mussten wochenlang in der Fron Treiberdienste tun, um das Wild aus großer Entfernung zusammenzutreiben [...]“⁶⁵²

Gegen Ende des Mittelalters, als die Zahl der wilden Tiere aufgrund intensiver Jagd, dem stetigen Wachstum der Bevölkerung und der von ihr genutzten Flächen

Viehhaltung und die vermeintliche Gefahr für den Menschen zurückzuführen. Siehe dazu Kap. 2.3.1 (Schluckfallen) und Kap 2.9.2.

⁶⁴⁶ In der Regel wurden die herrschaftlichen Vogelherde an Untertanen verpachtet und dem Hofjäger unterlag die Kontrolle und Buchführung über Fang und Handel mit den Tieren. Mehlaul 1976, S. 16.

⁶⁴⁷ Walter Norden zitiert in seinem Aufsatz über die Wilderei aus dem Gilgamesch-Epos und betont, dass „die Sumerer in Keilschrift, 5000 Jahre vor unserer Zeit, die erste Wilderergeschichte von der man weiß“ überlieferten. Blüchel 2004, S. 144.

⁶⁴⁸ 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 zur historisch bedingten teilweisen Verherrlichung und Romantisierung des Wilderers steht die von der Jägerei geprägte Bezeichnung für den Wilderer: ‚Lump.‘“ Seilmeier/Walz 1983, S. 652.

⁶⁴⁹ Riesenthal 1916, S. 274.

⁶⁵⁰ Riesenthal 1916, S. 275.

⁶⁵¹ Besonders die in Deutschland beliebte Parforcejagd wurde, „weil bei ihrem Betrieb rücksichtslos über Feld und Flur, Gärten und Höfe mit großem Gefolge gejagt wurde, zu einer Last der ohnehin schwer bedrückten Bauern.“ Riesenthal 1916, S. 278.

⁶⁵² Riesenthal 1916, S. 278 (siehe dazu Abb. 8).

bereits merklich reduziert war, mussten Wilderer je nach Schwere der Tat in der Regel „grausame ‚Leibstrafen‘ fürchten,⁶⁵³ sowie Verbannung, Gefängnis oder den Tod. In Flemmings Jagdbuch von 1724, das als ein Handbuch und Ratgeber für den (herrschaftlichen oder angestellten) Jäger konzipiert wurde, heißt es über die Strafe von sogenannten Fisch-Dieben: „Die aus Teichen, Weyhern, Hältern, und anderen geschlossenen Wässern Fische nehmen, sind so wohl, als die anderen Diebe, nach Beschaffenheit des Verbrechens mit dem Strange zu strafen.“⁶⁵⁴ An anderer Stelle verweist Flemming jedoch auf ein Gesetz aus Sachsen: „So Gott den Menschen geschuf, so gab er ihm Gewalt über Fisch und Vögel, und über all wilde Thiere, darum haben wir des Urkund von Gott, dass Niemand seinen Leib, noch seine Gesundheit an diesen dreyen verwürken möge.“⁶⁵⁵

Sachlich referiert Flemming das Für und Wider der Todesstrafe und schlägt eine dreifach gestufte Strafe vor: Beim ersten Vergehen droht dem Wilderer der sogenannte ‚Staupenschlag‘⁶⁵⁶, beim zweiten die Verbannung und „beim dritten Mahl aber gleichwohl soll das Leben ihme abgesprochen werden.“⁶⁵⁷ Das soziale Kon-

⁶⁵³ Seilmeier/Walz 1983, S. 650.

⁶⁵⁴ Flemming 1724, Band II., S. 490.

⁶⁵⁵ Flemming 1724, Band I., S. 89.

⁶⁵⁶ Als Staupenschlag oder auch Staupenstreichen (aus dem westslawischen *staup* für Pfahl oder Pfosten) bezeichnete man im Mittelalter eine Körperstrafe. Der Verurteilte wurde am Pranger festgebunden und geschlagen. Verwendet wurde dafür ein meist aus Birkenreisig gefertigtes Reisigbündel (die Staupe oder der Staupbesen), in das je nach Region Metallsplitter oder Steine eingearbeitet waren. In europäischen Armeen war das sogenannte Stäupen bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein verbreitet. Dies belegen auch Einträge in Brockhaus' Konversationslexikon von 1894 (Band 15, S. 249) und in Krünitz' Enzyklopädie von 1773 (Band 171, S. 74f.).

⁶⁵⁷ Flemming 1724, Band I, S. 313. Flemming erscheint mit dieser Haltung im Verhältnis zu seinen Zeitgenossen noch moderat. Er berichtet grausamen Todesstrafen, wie „das man sie den wilden Thieren vorwerfe, oder auf Hirsche schmiede,“ so dass Verurteilte von dem freigelassenen Tier zu Tode geschleift wurden. Flemming 1724, Band I, S. 313. Auch das Verstümmeln Verurteilter durch Brandmarken, Hand-, Ohr- oder Fußabtrennen war üblich. In diesem Kontext offenbart sich Flemming wieder als Anhänger der harten Strafe. Bezogen auf Wilderer, „die sich Fasanen und anderem Wildprath vergreifen“ bemerkt er, dass man, weil es sich um „muthwillig bezeugten Ungehorsam und die frevelhafte Übertretung der Landesfürstlichen Befehle“ handelt, verstümmeln dürfe. Diese aus heutiger Perspektive unfassbare Entschlossenheit zur drakonischen Strafe spiegelt sich in dem Vergleich Flemmings, dass wenn ein Fürst das Pflücken einer Blume in seinem Lustgarten verbiete, derjenige, der die Blume trotz der Kenntnis um das Verbot pflücke, zurecht mit

fliktpotential lag jedoch in der oft willkürlichen Definition des Tatbestandes. Georg Friedrich Markgraf von Brandenburg etwa war ein derart passionierter Jäger, dass er, wie Sigrid Schwenk berichtet, mit allen Mitteln versuchte, das Wild für seine Lustjagd zu schützen. 1588 „verbot er ausdrücklich seinen Untertanen [...] die Einzäunung ihrer Felder als Schutz gegen Wildschaden, auch durften die Bauern kein Wild des Nachts von ihren Äckern verscheuchen, wollten sie nicht Gefahr laufen, der Wilderei angeklagt zu werden.“⁶⁵⁸ Ein Bauer, der im Sinne der Schutzjagd Fallen stellte, um den Schaden an seinem Vieh oder seinen Feldern durch Wildtiere zu begrenzen, ging das Risiko ein, als Wilderer bestraft zu werden.

Der ‚politische Sprengstoff‘ dieser exklusiven, herrschaftlichen Nutzung und Willkür spiegelt sich auch in den Bauernkriegen des frühen sechzehnten Jahrhunderts wider. In die Schlacht von 1525⁶⁵⁹ gingen die Bauern unter anderem mit der Forderung, wieder frei fischen und jagen zu dürfen. Doch der sozialpolitische Hintergrund ist komplexer: Einerseits verhinderte das Jagdregal die Bewaffnung des Volkes und sicherte somit in gewisser Weise die existierenden Herrschaftsstrukturen.⁶⁶⁰ In diesem Sinne argumentiert auch der Philosoph José Ortega y Gasset: „Von überall, das heißt von allen revolutionären Zonen der Geschichte, bricht der wilde Hass der unteren Klassen gegen die oberen hervor, weil diese die Jagd beschränkt hatten.“⁶⁶¹ Andererseits betont der Soziologe Klaus Maylein im Gegensatz zur These Gassets die Bedeutung der Schutzjagd, „nicht die Forderung nach der Jagdfreiheit für die Gesamtheit der Untertanen [war] das Wesentliche, sondern die Ermahnung des Adels, für den Schutz der Feldfrüchte zu sorgen, das heißt das überzählige Wild abzuschießen und nicht noch weiteres zu hegen.“⁶⁶²

dem Tode betrafft werden dürfe. Flemming 1724, Band I, Anhang, S. 7. Diese Einstellung war keine Ausnahme, grausame Leibstrafen waren bis ins späte achtzehnte Jahrhundert allgemein üblich.

⁶⁵⁸ Schwenk 1971, S. 353.

⁶⁵⁹ Die Schlacht bei Frankenhausen war eine der bedeutendsten Schlachten, sie war Höhepunkt und zugleich auch Ende der im späten fünfzehnten Jahrhundert begonnenen Bauernaufstände.

⁶⁶⁰ Das Ritual am Ende der Lehrjahre eines Jagdlehrlings zeugt von der Bedeutung des exklusiven Waffenrechts der Jäger: „Der Freispruch des Ausgelernten erfolgte im Beisein mehrerer Kameraden des Lehrherrn unter großer Feierlichkeit und endete mit der Wehrhaftmachung durch Überreichung des Hirschfängers.“ Riesenthal 1916, S. 276.

⁶⁶¹ Ortega y Gasset 1957, S. 17.

⁶⁶² Maylein 2006, S. 572

Dass diese Erkenntnis sich zumindest im achtzehnten Jahrhundert auch in der herrschenden Klasse verbreitet hatte, belegt wiederum eine Stelle in Flemmings Jagdbuch: „Es müssen die Landes-Fürsten das Wild nicht in so grosser Menge heegen, damit den armen Unterthanen nicht an ihrem Feldbau Nachtheil widerfahret, und sie untüchtig werden, dem Herrn dasjenige, was sie ihrer Unterthanen Pflicht nach an Steuern und Gaben anzutragen schuldig sind, zu entrichten.“⁶⁶³ Die aus heutiger Perspektive zynisch anmutende Formulierung, von den untüchtigen Untertanen spiegelt sich auch in dem 1775 verfassten Gedicht „Der Bauer“ von Gottfried August Bürger. Es bezeugt den Konflikt und dessen noch im späten achtzehnten Jahrhundert existente Brisanz besonders deutlich:

„Wer bist du, Fürst, daß ohne Scheu
Zerrollen mich dein Wagenrad,
Zerschlagen darf dein Roß?

Wer bist du, Fürst, daß in mein Fleisch
Dein Freund, dein Jagdhund, ungebleut
Darf Klau' und Rachen hau'n?

Wer bist du, daß, durch Saat und Forst
Das Hurra deiner Jagd mich treibt,
Entatmet, wie das Wild? -

Die Saat, so deine Jagd zertritt,
Was Roß, und Hund, und du verschlingst,
Das Brot, du Fürst, ist mein.

Du Fürst hast nicht bei Egg' und Pflug,
Hast nicht den Erntetag durchschwitzt.
Mein, mein ist Fleiß und Brot! -

Ha! du wärst Obrigkeit von Gott?
Gott spendet Segen aus; du raubst!
Du nicht von Gott, Tyrann!“⁶⁶⁴

⁶⁶³ Flemming 1724, Band I, Anhang, S. 7.

⁶⁶⁴ Bürger 1817, Band. I, S.107

Professionelle wie gelegentliche Fallensteller waren seitdem nicht mehr nur aufgrund ihres Jagderfolgs dazu verpflichtet, ihre Fallen möglichst unbeobachtet aufzustellen und zu kontrollieren. Ihr leibliches Wohl, ihre gesellschaftliche Position und damit auch das Schicksal ihrer Familien standen auf dem Spiel.⁶⁶⁵ Doch während das unrechtmäßige Schießen von Wild zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts in Deutschland mit bis zu drei Monaten Gefängnis oder 300 Mark geahndet wurde, erhielt der Fallensteller die doppelte Strafe: „Die Strafe kann gemäß § 293 auf Geldstrafe bis zu sechshundert Mark oder Gefängnis bis zu sechs Monaten erhöht werden, wenn dem Wilde nicht mit dem Schießgewehr oder Hunden, sondern mit Schlingen, Netzen, Fallen oder anderen Vorrichtungen nachgestellt“⁶⁶⁶ wird. An dieser Stelle kann nicht geklärt werden, ob diese harte Verurteilung der Fallensteller dem hohen finanziellen Schaden (Fleisch und Pelz), den ihre Tätigkeit dem Besitzer der Wälder zufügt, geschuldet ist; oder ob nicht auch der symbolische, zuvor ausführlich erläuterte, ‚teuflische Charakter‘ seiner Arbeit Anteil an der erhöhten Strafe hat.

Von der enormen symbolischen Bedeutung der Bestrafung des Wildererers im politischen Kontext (etwa im Sinne der Demonstration des Machtmonopols) zeugt die Hinrichtung des sogenannten ‚Bayrischen Hiesel‘⁶⁶⁷ im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert. „Am 14. Januar 1771 wurde seine Bande schließlich

⁶⁶⁵ „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.

⁶⁶⁶ Riesenthal 1916, S. 300.

⁶⁶⁷ Matthias Klostermeyer (‚Hiesel‘ genannt) gilt im deutschsprachigen Raum als einer der bekanntesten Wilderer. Walter Norden beschreibt ihn wie folgt: „Ein Kranz von Geschichten rankt sich um diese zwielichtige Person, in denen er zu einer Art Robin Hood oder Rinaldo Rinaldini der Alpen wurde. Tatsächlich entbehrt die Räuberei Klostermeyers nicht einer sozialen Komponente; die Unterdrückung, unter der das Landvolk zu leiden hatte, ließ den Wilderer, der in latentem Krieg mit der verhassten Obrigkeit lebte, Rückhalt und Unterstützung bei den Bauern finden.“ Blüchel 2004, S. 144. Die Verehrung wird an einem Jahre nach der Hinrichtung entstandenen Bauernbild (1776) deutlich, der Wilderer wird darauf als ‚Fürst der Wälder‘ bezeichnet (siehe Blüchel 2004, S. 145).

durch Verrat aufgespürt und niedergemacht, der Bayrische Hiesel aber mit einer Stranguliermaschine langsam erdrosselt, enthauptet und gevierteilt.“⁶⁶⁸

Das romantische Klischee des Wilderer, wie es etwa in der Figur des Bayrischen Hiesel überliefert wird, täuscht jedoch (ähnlich den einleitend bereits erwähnten, im symbolisch-politischen Repräsentationskontext angesiedelten Kunstwerken, die Szenen der herrschaftlichen Jagd darstellen) über die Tatsache hinweg, dass der Wilderer in der Regel nicht mit dem Gewehr dem Wild nachstellte. Besonders vor dem Hintergrund des bereits erwähnten, vom Markgrafen von Brandenburg erlassenen Verbots, wird deutlich, dass auch jene, die nur im Sinne der Schutzjagd Fallen aufstellten, als Wilderer angesehen werden konnten. Angesichts der einleitend bereits skizzierten Bedeutung, die die Fallenjagd für die Ernährung breiter Bevölkerungsschichten hatte, scheint es daher plausibel, dass es sich bei der Masse der Wilderer im Gegensatz zur den historischen Portraits nicht um mit dem Gewehr bewaffnete, sondern um kriminalisierte ‚Gelegenheitsfallensteller‘ handelt.⁶⁶⁹ Dafür spricht auch die Tatsache, dass die mit dem Gewehr betriebene Wilderei im Sinne der notwendigen Geheimhaltung und aufgrund des unvermeidbaren, lauten Schusses als ungeeignet oder zumindest gefährlicher als die Fallenjagd erscheint. Aus dieser Perspektive spricht vieles für die lautlose und aufgrund von Tarnung und Verblendung unauffälligere Falle. Dies könnte ein Grund für die erwähnte, verdoppelte Strafe für den fallenstellenden Wilderer sein. Die hohe Strafe wäre in diesem Sinne eine Reaktion auf die im Verhältnis zur Schießjagd schwerer nachweisbare Fallenstellerei.

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 lärmendes Fortbewegen innerhalb des Reviers. Zum anderen ist er aufgrund der angesichts der schrumpfenden Wild- und freien Waldbe-

⁶⁶⁸ Blüchel 2004, S. 144.

⁶⁶⁹ In diesem Sinne berichtet auch Claussen von der Bedeutung der Fallenjagd: „Früher gab es außer den Fallenstellern [...] in fast jeder Gemeinde einen oder mehrere Spezialisten unter den Dorfbewohnern, die im Winter ihre Marder fingen.“ Claussen 1983, S. 7.

stände wachsenden Konkurrenz mit anderen Fallenstellern und dem angesprochenen Aspekt der Illegalität zu besonderer Verschwiegenheit verpflichtet. Um die Falle ihrer Umgebung anzupassen – was einerseits Tiere störende, visuelle Irritationen verhindert und andererseits die Wahrscheinlichkeit von Zerstörung oder Verlust der Falle sowie den Diebstahl der Beute begrenzt – wird sie mit Hilfe von ortsüblichen, natürlichen Materialien getarnt oder verblendet.

Das gefangene Tier ist über sein Nahrungspotential hinaus durch die Verwertung des Fells, der Haut oder den Federn bis heute eine sehr kostbare Ware.⁶⁷⁰ Davon zeugen 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.‘⁶⁷¹ Die Kenntnisse des Fallenstellers über seine Fangplätze, Strategien und Techniken sind daher wertvolle Informationen, die er unter keinen Umständen preisgeben darf.⁶⁷² Dass diese ‚Geheimhaltung‘ noch im zwanzigsten Jahrhundert zur Routine des professionellen Fallenstellers gehört, zeigt sich etwa in Hilmar Wichmanns Ratgeber ‚Das Fallenstellen‘⁶⁷³ aus dem Jahre 1984. Der Autor betont neben der Vermeidung von Gefahren, die ausgelegte Fallen für Haustiere und Spaziergänger bilden können, auch die Notwendigkeit der Sicherung gegen Diebstahl. Diese ‚Heimlichtuerei‘ in Verbindung mit den dem Verhalten der Tiere geschuldeten, ungewöhnlichen Arbeitszeiten kann über die moralische Verurteilung der Fallenstellerei hinaus als ein weiterer Grund für die in den vorherigen Kapiteln angedeutete Nähe zum Teufel verstanden werden.

Wie der Fallensteller muss auch ein Künstler, der seine Werke als Fallen versteht, über die Strategien und Funktionsweisen seiner Arbeiten schweigen, um nicht sei-

⁶⁷⁰ Noch zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts ist die wirtschaftliche Bedeutung der Jagd- und Pelzindustrie nicht zu unterschätzen, Riesenthal schätzt den Ertrag in Deutschland und Österreich auf 150 Millionen Mark und betont, dass die Jagd „für die Volkswirtschaft eine nicht geringe Einnahmequelle“ sei. Riesenthal 1916, S. 280.

⁶⁷¹ Simrock, Karl: Die deutschen Sprichwörter, Nr. 2381 und 2382, zitiert nach der Ausgabe von 1846. www.gutenberg2000.de/simrock/sprichwt/sprichwt.htm (6.1.04).

⁶⁷² Ein historisches Beispiel für den harten Konkurrenzkampf zwischen Fallenstellern war die Zeit des sogenannten ‚Pelzkriegs‘ zu Beginn des neunzehnten 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.

⁶⁷³ Wichmann 1984.

nen Erfolg und die Wirksamkeit seiner Fallen und Köder zu gefährden. In diesem Sinne warnt auch der Künstler Andreas Slominski in einem Interview wie folgt: „Bevor wir beginnen, 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.“⁶⁷⁴

4.1 Strategien des Fallenstellers

Je nach Fallentyp wird das Tier entweder mit Hilfe eines Köders⁶⁷⁵ in die Falle gelockt – also das Prinzip des Anlockens aufgrund einer dem Jäger bekannten Eigenschaft⁶⁷⁶ des Tiers – oder durch die Manipulation seiner Bewegungsmöglichkeiten⁶⁷⁷ sowie 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 Kaufleute⁶⁷⁸ zeigte – auch auf den Menschen angewendet. Redewendungen wie ‚mehr Schein als Sein‘ zeugen etwa von der ‚kommerziellen‘ Variante des Lockens mit Hilfe eines Köders, der den Konsumenten über den wahren Wert des Objektes

⁶⁷⁴ Drateln 1988, S. 225. Diese Aussage Slominskis kann der Autor dieser Arbeit bestätigen, dem es im Jahre 2003 gelang, den Künstler mit Postkarten zu ködern und auf diese Weise für ein Interview zu gewinnen. Das Klischee des verschwiegenen Fallenstellers und Künstlers bedient Slominski auch in dem einem Fernsehinterview im Rahmen der Reihe ‚Meisterwerke zeitgenössischer Kunst.‘ Siehe www.3sat.de/kulturzeit/specials/112973/index.html (5.6.08).

⁶⁷⁵ „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.

⁶⁷⁶ Diese Eigenschaften sind meist der Fress- oder Fortpflanzungstrieb der jeweiligen Spezies.

⁶⁷⁷ Dies kann im Sinne einer Treibjagd das aktive Treiben in die Falle bedeuten oder (im Sinne eines sogenannten Zwangswechsels) die Manipulation der gewohnten Bewegungsabläufe des Opfers. Weidmännische Definitionen finden sich in den folgenden Fußnoten.

⁶⁷⁸ Siehe Kap. 2.8.

täuscht. Das aus der Weidmannsprache abgeleitete Verb ‚ködern‘ beschreibt umgangssprachlich daher die Methode, „jemanden durch Versprechungen, Zuwendungen oder Ähnliches verlocken, etwas Bestimmtes zu tun, sich in bestimmter Weise zu verhalten.“⁶⁷⁹

In der griechischen Mythologie finden sich zahlreiche Erzählungen, in denen Menschen wie Tiere mit Hilfe von Ködern ins Verderben gelockt werden. Beispielhaft dafür sei an dieser Stelle nur an die verführerischen Gesänge der Sirenen⁶⁸⁰ als ‚akustischer Köder‘, die für Pasiphae konstruierte ‚Kuhatrappe‘ des Daidalos und die bereits erwähnte Pandora⁶⁸¹ als ‚optischer Köder‘ erinnert. Auch der biblische Sündenfall Adams und Evas kann wie bereits erwähnt als das aus christlicher Perspektive erste ‚in die Falle getappt sein‘ der Menschheit verstanden werden.⁶⁸² Die spezifischen Kenntnisse über die Verhaltensweisen des Tieres sind auch für Fallen, die ohne Köder funktionieren, von enormer Bedeutung. So wie der Köder auf das Tier abgestimmt sein muss, hat auch die Wahl des Ortes auf die Effizienz der Fallenjagd entscheidenden Einfluss.

Ein Jäger muss die Wege und Bewegungsvorlieben des Tiers genau kennen. Nur aufgrund dieses Wissens kann er dessen Bewegungen manipulieren und die Fallen so positionieren, dass das Tier mit hoher Wahrscheinlichkeit in die Falle tappt. Fallen werden daher entweder an von Tieren bevorzugt aufgesuchten oder vom Jäger präparierten Orten aufgestellt. Hierbei ist es gleichgültig, ob es sich um na-

⁶⁷⁹ Duden - Deutsches Universalwörterbuch A - Z, 5. Auflage, Mannheim 2003, S. 889.

⁶⁸⁰ Seirenen oder Sirenen sind die bereits zitierten „Mädchen mit Vogelleib auf einer Insel im Meer“ die Seefahrer in den Tod locken. Lamer 1933, S. 700.

⁶⁸¹ 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. Siehe Davis 2006, S. 275f.

⁶⁸² 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 kein Zufall. Dies spiegelt sich auch in der Übernahme des weidmännischen Terminus ‚Luder‘ (siehe die folgende Fußnote) 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 und erwähnt diesbezüglich das Gemälde ‚Eva prima Pandora‘ (um 1594) von Jean Cousin d. Ä. und nennt weitere Werke, in denen das Thema behandelt wird. Fink 2001, S. 239. Siehe dazu auch Davis 2006, S. 275f. und Kap. 2.2.

türliche oder durch gezielte Kirtung⁶⁸³ geschaffene Plätze handelt, oder ob die sogenannten Wechsel⁶⁸⁴ des Wilds durch Zwangswechsel⁶⁸⁵ und -pässe so verändert werden, dass das Tier in die Falle laufen muss.

Um vorsichtige Tiere mit einer Falle vertraut zu machen und ihren Standort als ungefährlichen Futterplatz zu etablieren, können Fallen ‚nicht fängisch gestellt‘⁶⁸⁶ werden. Die jeweiligen Fangmechanismen werden so blockiert, dass die Tiere unbehelligt den jeweiligen Köder oder die Kirtung fressen und 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 daher wie beim Tier, die Schwächen und Verhaltensweisen des zu fangenden Menschen genau kennen, um ihn in die Falle locken zu können.⁶⁸⁷

Methoden und Mittel, wie gezieltes Ködern oder Blenden werden aufgrund der Ergebnisse von Marktforschung – das wirtschaftliche Pendant zum weidmännischen Wissen über die Lebensgewohnheiten der Tiere – nicht nur in der kapitalistischen Marktwirtschaft angewendet. In einem Interview aus dem Jahre 1988 antwortet Slominski auf die Frage, wohin er in seiner künstlerischen Laufbahn strebe und

⁶⁸³ „Ausgelegte oder ausgestreute Futtermittel, die dazu dienen Wild an bestimmten Stellen anzulocken.“ Seilmeier/Walz 1983, S. 362. Dieselbe Funktion erfüllt das ‚Luder‘ und der ‚Kirtbrocken‘, ein totes Tier oder Teile davon, die zum Anlocken von Raubtieren verwendet werden. Daher auch das Wort ‚Luderplatz‘ für den Ort an dem das Luder gebracht und abgelegt wird. Das Ankirren eines Tieres ähnelt der von dem russischen Verhaltensforscher Iwan Pawlow (1849 - 1936) geprägten Methode der ‚Konditionierung‘ von Tieren. Siehe dazu etwa Der Spiegel 44/2008, S. 152f.

⁶⁸⁴ „Mehr oder weniger oft benutzte Pfade [...], auf denen sich das Wild innerhalb seines Reviers bewegt.“ Seilmeier/Walz 1983, S. 639.

⁶⁸⁵ Zwangswechsel oder -pässe sind „1. Wechsel, die das Wild geländemäßig bedingt annehmen muss; 2. künstlich angelegter, in eine Falle führender Wechsel.“ Gutt 1977, S. 111.

⁶⁸⁶ „Fängisch gestellt ist eine gespannte und entscherte Fangvorrichtung.“ Gutt 1977, S. 38.

⁶⁸⁷ 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), wie einleitend bereits erwähnt wurde, etwa 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 (20.12.03).

wie er seine Rolle als Künstler verstehe: „Leider beschäftige ich mich zur Zeit nur mit der Rolle des Fallenstellers in der Gesellschaft.“⁶⁸⁸

⁶⁸⁸ Drateln 1988, S. 231.

5 Fallen in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts

In den folgenden Kapiteln werden Fallen, fallenähnliche Fanggeräte und Strategien in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts vorgestellt, die einerseits die postulierte Bedeutung der Falle und ihr verwandte Konzepte für die Kunst dieses Jahrhunderts aufzeigen und andererseits zugleich deren Bedeutung im Oeuvre bedeutender Künstler deutlich macht.

Angesichts der ausführlichen, für das Verständnis aber notwendigen kulturhistorischen Einleitung konzentriert sich die Untersuchung auf Künstler, deren Werk allgemein anerkannt und für folgende Generationen bedeutsam war bzw. bis heute ist. Zugleich versucht die Auswahl außerdem einen Bogen vom Beginn bis zum Ausgang des Jahrhunderts zu spannen. Neben einer möglichst gattungsübergreifenden Auswahl von Werken liegt deren Schwerpunkt vor allem auf europäischen und US-amerikanischen Künstlern, was nicht zuletzt der bis ins späte zwanzigste Jahrhundert hinein gültigen kulturellen Dominanz der sogenannten ‚westlichen Welt‘ geschuldet ist.

Die ausführlichere Analyse von zeitgenössischen und etablierten Positionen wie Gregor Schneider und Santiago Sierra dient dem Aufzeigen der Bedeutung des Fallenkonzeptes für deren Oeuvre, wie es sich bereits im Werk Marcel Duchamps andeutet. Dass abschließend den Werken von Andreas Slominski besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird, ist nicht zuletzt durch die Tatsache begründet, dass der Künstler sich wie kein anderer zuvor intensiv mit der Fallenstellerei auseinandersetzt. Unter dem Aspekt der Falle wurde – abgesehen von Ausstellungskatalogen zu Andreas Slominski – noch keine der hier ausgewählten Positionen bisher detailliert untersucht.

5.1 Fallen im Werk Marcel Duchamps

„Das Rad kreisen zu lassen war sehr beruhigend und tröstlich, es eröffnete Wege zu anderen Dingen als den materiellen des alltäglichen Lebens. [...] Ich schaute ihm gerne zu, so wie ich es genieße, in die Flammen zu schauen, die in einem Kamin tanzen.“⁶⁸⁹ Marcel Duchamp

Das Oeuvre Marcel Duchamps offenbart bei genauerer Betrachtung zahlreiche Werke, die als Fallen oder im Sinne einer Strategie als listige konzeptuelle Stolpersteine für den Rezipienten und im Falle des berühmten Readymade ‚Fountain‘ für ‚Kunstmarkt und -theorie‘ verstanden werden können. Im Folgenden werden einige Arbeiten in diesem Sinne vorgestellt, wobei die Auswahl bewusst einen Bogen vom Früh- zum Spätwerk spannt, um die Bedeutung der Falle im gesamten Werk des Künstlers aufzeigen zu können.

5.1.1 Konzeptuelle und reale Stolperfallen für den Atelierbesucher

Eine auf den ersten Blick eindeutig zu erkennende und vom Künstler selbst als solche betitelte Falle nagelte Duchamp im Jahre 1917 auf den Holzfußboden seines New Yorker Ateliers, er nannte das Werk ‚Trébuchet‘. Es handelt sich um ein Readymade des Künstlers, ein industriell gefertigtes Massenprodukt. Duchamps Falle ist eine gewöhnliche Wandgarderobe, bestehend aus einem Holzbrett mit vier gusseisernen Kleiderhaken, deren jeweils drei geschwungene Arme dem Aufhängen von Kleidungsstücken dienen.⁶⁹⁰ An den Entstehungsprozess des Werks, das auch als Teil einer temporären Installation in Duchamps New Yorker Wohnatelier gelesen werden kann⁶⁹¹, erinnert sich der Künstler wie folgt: Es war ein

⁶⁸⁹ Marcel Duchamp im Gespräch mit Arturo Schwarz, zitiert nach Lüthy 2004, S. 461.

⁶⁹⁰ Siehe Abb. 182 (es ist eine Replik von 1964).

⁶⁹¹ Helen Molesworth betont die Bedeutung von Objekten wie ‚Trébuchet‘ vor dem Hintergrund ihrer nicht ‚musealen‘ Präsentation und Installation im Atelier des Künstlers. Erst die dokumentarischen Fotografien erlauben es, sich ein Bild von den Objekten und Intentionen Duchamps in ihrem ursprünglichen Kontext zu machen. Molesworth 1998, S. 51

„real coat hanger that I wanted someone [sic⁶⁹²] to put on the wall and hang my things on, but I never did come to that – so it was on the floor and I would kick it every minute, everytime I went out – I got crazy about it and I said the hell with it, if it wants to stay there and bore me, I'll nail it down ... and then the association with the Readymade came and it was that. It was not bought to be a Readymade – it was a natural thing ... it was nailed where it was and then the idea came.“⁶⁹³

Das an sich harmlose Objekt erfuh durch diese dadaistisch anmutende Aktion eine zweifache Verwandlung: Einerseits wurde es durch den künstlerischen Eingriff zum Kunstobjekt transformiert, als Readymade seiner eigentlichen Bestimmung entfremdet und von Duchamp so für einen weiteren Kontext erschlossen.⁶⁹⁴ Andererseits gewinnt es nicht erst aufgrund der humoristischen Erläuterung des Künstlers durch die Fixierung am Boden⁶⁹⁵ den Charakter einer Stolperfalle, wie sie aus Slapstick-Filmen⁶⁹⁶ bekannt ist. Helen Molesworth fasst den Aspekt der Korrelation zwischen dem Atelier und dem Readymade in ihrem Essay über Ten-

⁶⁹² Hier kann bereits eine fallenähnliche Strategie im Sinne der Intrige erkannt werden. Molesworth widmet sich dem Thema ausführlich im Sinne einer Arbeitsvermeidungsstrategie. Jemand sollte das Objekt für Duchamp aufhängen, daraus folgt, dass das Werk nur aufgrund der ‚Faulheit‘ des Künstlers und der Weigerung seiner Gäste, dies für ihn zu tun entstanden ist. Octavio Paz dagegen erklärt Duchamps Verhältnis zum Arbeitsbegriff wie folgt: „The surprising thing is precisely the persistence of Duchamp's underground work, his patience and coherence. Like Saint-Pol-Roux, who used to hang the inscription ‚The poet is working‘ from his door, while he slept, Duchamp used to say that he was doing anything except breathing - and when he was breathing he was working. His obsessions and his myths were working him: inaction is the condition of inner activity.“ Paz 1973, S. 148.

⁶⁹³ Harmoncourt/McShine 1973, S. 283f.

⁶⁹⁴ Trébuchet „wurde als ‚hasard en conserve‘ - als konservierter Zufall - zum Kunstwerk allein durch den assoziativen Prozess, der seine Identität allein aus seiner Platzierung herleitet. Der aus früheren Werken bekannte, onomatopoetische Prozess der Entstehung des Readymades erhielt in diesem Fall einen konkreten raumtheoretischen Rahmen.“ Bahtsetzis 2006, S. 212.

⁶⁹⁵ ‚Trébuchet‘ ist „das erste Objekt einer Werkgruppe, die ihre Identität als Kunstwerk nicht allein durch das allen Readymades zugrundeliegende Verfahren [...] erhält, sondern auch durch ihre räumliche Deplatzierung. Das onomatopoetische Verfahren, Objekte im Raum zu ‚verrücken‘, avanciert zum Produktionsparadigma eines „pikturalen Nominalismus.“ Bahtsetzis 2006, S. 213.

⁶⁹⁶ Der Aspekt des Slapstick-Humors wird auch von Molesworth erwähnt (Molesworth 1998, S. 56) und bietet eine interessante Parallele zu Werken Slominskis, wie sie unter anderem von Daniel Kothenschulte analysiert werden (siehe Kothenschulte 2003).

denzen der ‚Arbeitsverhinderung‘ im Werk Duchamps wie folgt zusammen: „When Duchamp altered the purposes of both rooms [Atelierräume] and objects [...] laughter becomes their new function.“⁶⁹⁷

Bereits der Titel ‚Trébuchet‘⁶⁹⁸ lässt keinen Zweifel daran, dass es sich einerseits Falle für unachtsame Besucher handelt – eine verspielte, künstlerische Variante des biblischen ‚scandalon‘⁶⁹⁹ – und zugleich um eine Anlehnung an eine französische Vogelfalle.⁷⁰⁰ Als Stolperfalle entlarvt sich das Objekt bereits aufgrund seiner Positionierung auf dem Boden, es bringt den Menschen wie das Tier zu Fall.⁷⁰¹ Darüber hinaus offenbart es zugleich den Aspekt der Täuschung durch die nicht offensichtliche⁷⁰² und nicht zu erwartende Fixierung: So wie der voreilige Schachspieler den Bauern schlägt, weil er die Falle nicht erkannt hat, mag so

⁶⁹⁷ Molesworth 1998, S. 57.

⁶⁹⁸ Das französische Verb ‚trébucher‘ meint im Deutschen (über etwas) stolpern oder straucheln. Molesworth erwähnt eine weitere für das Thema Täuschung relevante Bedeutung: „It is also a chess move in which a pawn is used to take an important piece.“ Molesworth 1998, S. 56. Darüber hinaus wird der Begriff auch als Bezeichnung für einen dreibeinigen Hocker verwendet und bildet daher eine interessante Parallele zu einem Werk Alberto Giacomettis, das an einen Hocker erinnert und wie Duchamps Werk eine intellektuelle Stolperfalle für den Rezipienten ist. Siehe Kap. 5.2.

⁶⁹⁹ Siehe Kap. 2.6.

⁷⁰⁰ Es handelt sich um eine (vermutlich in Vergessenheit geratene) Schwerkraftfalle für Vögel, wie sich anhand des Eintrages in einem Fachlexikon aufzeigen lässt. Das Substantiv bezeichnet eine Vogelfalle, „trébuchet(m) 1. piège (Vogel)falle, 2.balance Feinwaage.“ (Pons Großwörterbuch für Experten und Universität Frz/Dt Dt/Frz (1. Aufl. 1996), Stuttgart, 1998, S. 777.) Das Wort Balance deutet darauf hin, dass es sich um eine Art Fallkorb handelt, die dem in Jakutien für den Waldhuhnfang verwendeten wahrscheinlich ähnelt (siehe Abb. 74). Wo der Korb sich befand (in Bäumen, Heuhaufen, auf dem Boden oder im Gebüsch) ist letztlich irrelevant, wesentlich ist der ausbalancierte (sic) Deckel des Korbs, der sich, nachdem das Tier hineingefallen ist, wieder schließt. Für diese Interpretation spricht, dass in anderen Lexika auch ein ‚bascule‘ (Wippe) als Bestandteil der ‚trébuchet‘ erwähnt wird.

⁷⁰¹ Dieses komplexe Spiel mit, realer und konzeptueller Falle, sowie der im übertragene Sinne ist ein Kennzeichen der Fallen im Werk von Slominski und zeigt bereits hier eine interessante Parallele auf, die weit über die in der Literatur häufig erwähnte des Readmade-Aspektes hinausreicht. Siehe dazu Kap. 7.3f.

⁷⁰² Im Gegensatz zu der sichtbaren Fixierung (mit Eisenwinkeln unter dem Holzbrett, die in den Boden geschraubt sind) der Replik des Werkes im Pariser Centre Pompidou war die im Atelier nicht so offensichtlich, wie auch durch das Zitat Duchamps deutlich wird, er nagelte das Brett fest.

mancher Besucher des Ateliers auch aufgrund der Fixierung in slapstickartige Handlungen verstrickt worden sein.⁷⁰³ Thomas Zaunschirm dagegen interpretiert das Werk aufgrund der Verbindung zu dem Kamm von 1916 (franz. *peigne* und zugleich der Imperativ von *Malen* im Französischen) Duchamps, auf dessen Schmalseite der Künstler die Worte „3 oder 4 Höhentropfen haben nichts zu tun mit der Wildheit“⁷⁰⁴ schrieb. Es scheint kein Zufall zu sein, dass ‚Trébuchet‘ aus vier 3er-Haken besteht.⁷⁰⁵

Andererseits kann die Arbeit jedoch auch – neutraler interpretiert – als ein Hindernis für den Künstler selbst⁷⁰⁶ verstanden werden: „In Duchamp’s home/studio the readymades were arranged in a way that foiled work, creating unnecessary steps.“⁷⁰⁷ Darüber hinaus weist die Plastik bereits rein formale Parallelen zu klas-

⁷⁰³ Dieses Moment der Täuschung ist in der Tat ein ‚Klassiker‘ der Stummfilms, wie etwa der vermeintliche Fußball, der, weil er aus Stein oder Metall ist, dem Spielverderber zur (Schaden-)Freude der Kinder Fußschmerzen bereitet.

⁷⁰⁴ Zaunschirm 1982, S. 151.

⁷⁰⁵ Die Verbindung zwischen den beiden Werken erklärt er wie folgt: „In den Titeln *trap* (engl. Tierfalle, Wasserverschluss) und *trébuchet* (franz. Falle, *trébucher*; stolpern, einen Fehltritt tun), spielen die Flüssigkeit der Tropfen, die Wildheit der Tiere und die Unbeweglichkeit bzw. das Versagen der Junggesellen ergänzend herein. Das Stück lag nicht nur unten (*parterre*), sondern war ebenso ‚dieser Kleiderhaken‘: *celui* (m.) - *partère* (w.), ein Homonym für Junggesellen (*celibataire*). [...] Die Verbindung zur Neuvermählten durch die im Slang gebräuchliche Redewendung ‚hook up‘ (wörtl. Haken oben) für ‚heiraten‘ mag Duchamp zusätzlich erheitert haben.“ Zaunschirm 1982, S. 151f. Hier muss jedoch betont werden, dass es sich bei ‚trap‘ nicht um einen gewöhnlichen Wasserverschluss handelt, sondern eine spezielle Vorrichtung, zur Abscheidung von Gasen oder Flüssigkeiten, wie sie etwa in Laboren häufig verwendet wird. Siehe dazu: *The shorter Oxford dictionary*, Oxford 1964 (Reprint, erste Ausgabe 1933), S. 2234.

⁷⁰⁶ Vor diesem Hintergrund erscheint dieser Aspekt der ‚Autosabotage‘ als dadaistische Antwort Duchamps auf den zu seiner Zeit vorherrschenden Taylorismus. Sein Einfluss reichte in Form der sogenannten ‚motion-study-diagramms‘, die zur Analyse und Optimierung alltäglicher Bewegungsabläufe dienten, zunehmend bis in die Privatsphäre der Menschen. So wurden etwa die Schritte in der Küche untersucht, um die Ausstattung einem effizienten Bewegungsmuster entsprechend konzipieren zu können. In diesem Sinne werden die Readymades von Molesworth ausführlich analysiert. Molesworth 1998, S. 52f. Als Beispiel für die Ergebnisse solcher Standardisierungen kann die sogenannte ‚Frankfurter Küche‘ genannt werden.

⁷⁰⁷ Molesworth 1998, S. 56. Der Aspekt scheinbar widersinniger, weil ineffizienter oder gar nutzloser Aktion ist auch im Werk von Andreas Slominski von zentraler Bedeutung. Beispielhaft

sischen Fallentypen wie Fußschlingen oder Angelhaken auf, die nicht erst vor dem Hintergrund der Entstehungsgeschichte und dem darin ironisch angedeuteten Eigenleben des Objektes⁷⁰⁸ sichtbar werden. Die florale Form der Eisenhaken erinnert durch ihre neue, von Duchamp geschaffene Position an Ränke oder Tentakel fleischfressender Pflanzen, die gespannt auf ihre Opfer warten.⁷⁰⁹ In diesem Sinne kann das Readymade auch als ein Vorläufer der surrealistischen ‚objet désagréable‘ bzw. ‚objet dangereux‘ verstanden werden.⁷¹⁰ In diesen Kontext fügt sich auch die Bedeutung des Hakens im übertragenen Sinne („a hooker“ meint eine Prostituierte, so wie ‚to hook up‘ umgangssprachlich den schnellen Beginn einer sexuellen Beziehung bezeichnet⁷¹¹) über die von Zaunschirm genannte Parallele zum Kamm in die Interpretation, sind es etwa die Schlingen und Fallen der in der Einleitung aufgezeigten, weiblichen Verführerin?⁷¹²

Wer während eines Besuchs im Atelier unaufmerksam mit seinen Füßen in die Fänge des Objektes geriet, wurde durch seine eigene Bewegung zu Boden gerissen. Eine wahrscheinlich schmerzhaft Begegnung mit einer passiven Betrachterfalle Duchamps, die der Künstler bewusst dem Rezipienten stellte, wie auch Molesworth vermutet: „Setting it there (like a banana peel), Duchamp and his guests in his studio might have watched in humorous anticipation, waiting for someone to fall.“⁷¹³ Der Aspekt des Slapstick impliziert, wie der Begriff⁷¹⁴ bereits

hierfür kann die Installation und Aktion ‚Dachziegel eines Hauses spülen‘ (2002, Mixed Media, Dimensionen variabel, Galerie 20.21, Essen) genannt werden.

⁷⁰⁸ Die Idee des Eigenlebens von Objekten bzw. Projekten ist ein Kennzeichen vieler künstlerischer Positionen im zwanzigsten Jahrhundert, das nicht nur als ironischer Kommentar zum Mythos des Künstlergenies (etwa Sigmar Polkes ‚Höhere Wesen befahlen mir: rechte obere Ecke schwarz malen‘, 1969) gelesen werden kann. Das Bild des Kunstwerks als ein scheinbar ‚selbstbestimmtes‘ Gegenüber zeigt sich auch im Werk Gregor Schneiders (besonders deutlich im Interview mit Ulrich Look 1996) an (siehe Kap. 7.1). Auch Andreas Slominski spricht von der Falle als einem Gegenüber, das eine andere Präsenz als jede andere Plastik oder Skulptur hat (siehe Kap. 7.3f.).

⁷⁰⁹ Dieser Eindruck war bei dem verschollenen Original jedoch noch stärker. Dessen Haken zeigen eine ‚bewegtere‘ Form der Arme. Auch die Abstände zwischen den Armen waren nicht so eng und wirkten nicht so homogen (Gebrauchsspuren) wie jene der Replik von 1964.

⁷¹⁰ Siehe Kap. 5.2.

⁷¹¹ Oxford 1991, S. 599.

⁷¹² Siehe Abb. 143 und 145.

⁷¹³ Molesworth 1998, S. 56.

nahe legt, die Dimension der Schadenfreude und verleiht dem unscheinbaren Objekt und Duchamp als dessen Urheber den Charakter schelmenhafter Hinterlist. Diesen Aspekt konstatiert Ulf Linde auch an dem im Folgenden ausführlicher beschriebenen Readymade ‚Fountain‘ von 1917: „If a man pees in the Fountain, his urine will drip on him.“⁷¹⁵ Oder zugespitzt formuliert: Wer das Kunstwerk anpinkelt, bepinkelt sich auf diesem Wege selbst – ein für Duchamp typischer Hinterhalt, wie sich in der folgenden Analyse noch deutlich zeigen wird.

Molesworth betont, dass „during the initial ‚invention‘ of the readymades his studio was the mayor site of reception“⁷¹⁶ und betont zugleich die Bedeutung der Fotografien für das Verständnis der in Duchamps Atelier temporär installierten Readymades: „There we see the readymades installed, not on pedestals or in vitrines, but positioned (strategically, in a manner that evokes furniture and objets d’art).“⁷¹⁷ Die Tatsache, dass Duchamp selbst die Fotografien in seiner Retrospektive ‚boite-en-valise‘ (1941) verwendete, unterstützt Molesworths These und belegt zugleich deren zweifache Bedeutung. Einerseits die für den Künstler selbst und andererseits jene für die Rezeption der Werke, wie sich besonders gut anhand der Stolperfalle ‚Trébuchet‘ aufzeigen lässt.

Dank der Aufnahmen⁷¹⁸ lassen sich das Atelier und die darin verstreuten Objekte wie ein Hindernisparcours lesen und aus kunsttheoretischer Perspektive wie eine Installation, die vor dem Hintergrund der Fallenstellerei zahlreiche ‚Zwangswechsel‘⁷¹⁹ offenbart. Diese ‚lenken‘ die Schritte des unaufmerksamen Opfers in die Falle. Sie manipulieren die ‚Bewegungsmuster‘ der Besucher und – im Sinne der Anti-Taylorismus-Interpretation⁷²⁰ Molesworths – auch die des Künstlers selbst.

⁷¹⁴ Der Begriff Slapstick (Schlagstock) kennzeichnet ein in der Stummfilmära beliebtes Film-Genre, das vor allem auf der unfreiwilligen Komik bzw. der Schadenfreude des Betrachters über die unter den Schlagstöcken von Polizisten und anderen Missgeschicken leidenden Protagonisten basiert.

⁷¹⁵ Molesworth 1998, S. 56.

⁷¹⁶ Molesworth 1998, S. 51.

⁷¹⁷ Molesworth 1998, S. 51.

⁷¹⁸ Siehe Abb. 183.

⁷¹⁹ Als solche können die auf dem Boden rechts von der Falle liegenden, sitzkissenähnlichen Gegenstände verstanden werden, die den Besucher ‚zwingen‘, bestimmte Wege zu nehmen.

⁷²⁰ Siehe S. 159, Fußnote 706.

Auf diese Weise unterstützen die Aufnahmen die Interpretation des Readymades als Stolperfalle über den dank des Titels bereits gegebenen Hinweis des Künstlers hinaus und lassen zugleich die gängige, dem ursprünglichen Kontext fremde museale Präsentation der Replik von 1964 als zweifelhaft erscheinen.⁷²¹ Vor dem Hintergrund der surrealistischen Plastik und dem von ihr entwickelten Typus der ‚objet désagréable bzw. dangereux‘ kann Duchamps Trébuchet aufgrund der hier aufgezeigten potentiellen Gefahren auch als ein Vorläufer dieser Objekte verstanden werden. Ob es sich dabei um ein Readymade⁷²², eine Plastik oder eine Skulptur handelt, ist angesichts der intendierten, potentiellen Gefahr für den Rezipienten in diesem Zusammenhang nur von sekundärer Bedeutung.

Ähnlich verspielt und als labyrinthartiges Hindernis erscheint auch die 1918 im Atelier geschaffene Installation ‚Sculpture für Traveling.‘⁷²³ Sie wird von Molesworth als Paradebeispiel der ‚Autosabotage‘ Duchamps im Sinne des postulierten Anti-Taylorismus angeführt: „The studio – the place where the work of making art is supposed to happen – is transformed into a maze or labyrinth obstructing or delaying the artist’s ability to make art.“⁷²⁴ Die Fotografie zeigt einen von mehreren auf dem Boden stehenden, an der Wand oder an der Decke fixierten Objekten⁷²⁵ gefüllten Ausschnitt des Ateliers, der von spinnwebenartig arrangierten Seilen durchkreuzt wird. Für die Dauer der Installation konnte Duchamp diesen Teil des Ateliers nicht mehr nutzen, da das Netz der die Elemente verbindenden Schnüre die raumgreifende Arbeit wie eine Absperrung umgab und somit ein Betreten der Fläche verhinderte. Diese das traditionelle Verhältnis zwischen Objekt und Betrachter sowie Atelier und ‚Ausstellungsraum‘ sabotierende Installation deutet bereits auf eine Subversivität, die Clemens Greenberg 1944 als kennzeichnend für

⁷²¹ Da Duchamp die Arbeit als Stolperfalle konzipierte, scheint eine für den gewünschten Slapstick-Effekt notwendige Integration des Objektes in ein vermeintlich chaotisches Feld von anderen Objekten notwendig zu sein, da es isoliert nicht den vom Künstler gewünschten Effekt hervorrufen kann. Denn wer stolpert schon über eine vereinzelt, nicht verblendet im Raum liegende Falle?

⁷²² Die Parallele zu ‚Trébuchet‘ wird anhand des ‚Cadeaux‘ genannten, verfremdeten Bügeleisens von Man Ray besonders deutlich (siehe Abb. 184).

⁷²³ Siehe Abb. 185.

⁷²⁴ Molesworth 1998, S. 55.

⁷²⁵ Auf der linken Seite ist das ‚Fahrrad-Rad‘ von 1913 zu erkennen, es gilt als das erste Readymade, diese wurden jedoch erst seit 1915 als solche bezeichnet (siehe Schwarz 1969).

den Surrealismus konstatierte: „anti-institutional, anti-formal, anti-aesthetic nihilism [...] inherited from Dada with all the artificial nonsense.“⁷²⁶ Aus weidmännischer Perspektive entspricht die Arbeit formal einem Fangnetz, sie erfüllt zugleich aber auch die Funktion einer nicht nur visuellen Barriere (Lappen) im Kontext der traditionellen Treibjagd.⁷²⁷ Vor dem Hintergrund der Anti-Taylorismus-These Molesworths kann die Installation darüber hinaus als eine Metapher für eine ‚drohende Verstrickung‘ im realen wie übertragenen Sinne gelesen werden: Der Rezipient muss in Kauf nehmen, sich in den Schnüren zu verfangen und zu stolpern, wenn er sich ‚dem‘ Kunstwerk nähern will. Im Sinne Molesworths ist jedoch auch Duchamp selbst – wie schon anhand von ‚trébuchet‘ deutlich wurde – ein potentielles Opfer seines Kunstwerkes: Einerseits, wenn er dessen fallstrickartige Seile übersieht und andererseits durch den von der Arbeit beanspruchten Raum. Dieser steht dem Künstler ebenso wie die in der Installation integrierten Objekte nicht mehr zur Verfügung und behindert in diesem Sinne seine Produktivität. Aus dieser Perspektive lässt sich die Installation auch als eine Metapher für die Unberechenbarkeit⁷²⁸ und genuine Unvereinbarkeit von Kunst mit einem eindimensionalen, auf Rationalität ausgerichteten ‚Weltbild‘ im Sinne der 1964 formulierten Kritik Herbert Marcuses lesen.⁷²⁹

5.1.2 Irritation des Rezipienten und Sabotage des Ausstellungswesens

Die durch spinnwebenartige Strukturen geschaffene Behinderung des Rezipienten und seines Bestrebens, sich dem Kunstobjekt für eine eingehende Betrachtung zu nähern, ist auch ein zentraler Aspekt der Arbeit ‚Miles of String‘⁷³⁰ aus dem Jahre 1940. Sie war Duchamps Beitrag⁷³¹ zu der u.a. von André Breton organisierten Gruppenausstellung ‚First Papers of Surrealism‘ in New York und bestand, wie der

⁷²⁶ Greenberg 1986, I, S. 225.

⁷²⁷ Siehe Kap. 2.3.

⁷²⁸ Siehe dazu die bereits erwähnten ‚objet desgréable‘ oder ‚objet dangereux‘ von Man Ray und Alberto Giacometti (siehe Kap. 5.2).

⁷²⁹ „Die wahrhaft avantgardistischen Werke der Literatur kommunizieren den Bruch mit der Kommunikation.“ Marcuse 1967, S. 88. Dies gilt auch für die bildenden Künste.

⁷³⁰ Siehe Abb. 186. Arturo Schwarz nennt die Arbeit ‚16 miles of string‘, Schwarz 1969, S. 339.

⁷³¹ Darüber hinaus gestaltete Duchamp auch den Katalog der Ausstellung.

Titel andeutet, aus einem vermeintlich kilometerlangen Seil. Dieses spannte der Künstler, ähnlich der bereits erwähnten Arbeit in seinem Atelier, wie ein Spinnennetz durch den ganzen Ausstellungsraum und behinderte somit die Bewegungsfreiheit der Ausstellungsbesucher und zugleich den Blick auf die ausgestellten Bilder der anderen Künstler.⁷³² Die Besucher mussten sich zunächst durch die Seile hindurch einen Weg in den Raum bahnen und sich dann auf ähnliche Weise den ausgestellten Werken nähern. Ein Ritual, das dem Rezipienten die Gefahr der Verstrickung im ‚Kunstbetrieb‘ auch leiblich vermittelt.

An den teils dicht gewobenen Strukturen zwischen den Stellwänden wird die Behinderung des Zugangs des Rezipienten zum Kunstwerk besonders deutlich und auch von J. T. Demos als solche interpretiert: „Duchamp's string produced a recalcitrant barrier between viewers, objects, and space [...] hindering visuell access to the displayed paintings and manifesting a layer of ineluctable mediation between viewer and artwork.“⁷³³ Diese durch die Installation hervorgerufene Enttäuschung des Rezipienten wurde von Duchamp durch eine performative Intervention noch verstärkt: Zu Beginn der Ausstellungseröffnung fanden die Gäste in den Räumen ein Dutzend sportlich gekleideter Kinder vor. Sie waren mit Ballspielen, Fangen und Seilspringen beschäftigt und ließen sich nicht von den Hinzugekommenen stören. Als die Erwachsenen die Kinder freundlich, aber bestimmt zum Spielen an einem anderen Ort auffordern wollten, antworteten diese unisono: „Mr. Duchamp told us we could play here.“⁷³⁴

Helen Molesworth beschreibt die schelmenhafte Aktion des Künstlers treffend als „stymieing the ‚work‘ of looking at art.“⁷³⁵ Zunächst irritiert Duchamp die Gäste bereits durch die unerwartete Anwesenheit der Kinder. Danach offenbart sich ihnen durch den Versuch, die Kinder des Raumes zu verweisen, um sich auf die Betrachtung der Kunst konzentrieren zu können, die zweite Ebene der Irritation: Das

⁷³² Einige der Maler waren, wie Duchamp später berichtete, nicht darüber erfreut, er „had to fight [...] some painters [who] were actually disgusted with the idea of having their paintings in back of lines like that, [because they] thought that nobody would see their paintings.“ Demos 2001, S. 107.

⁷³³ Demos 2001, S. 106.

⁷³⁴ Molesworth 1998, S. 55.

⁷³⁵ Molesworth 1998, S. 55.

Spiel der Kinder ist eine wohlkalkulierte ironische Verunsicherungsstrategie, die das Kunst- und Selbstverständnis des Rezipienten in Frage stellt. Denn einerseits provoziert die trotzige Antwort der Kinder bereits aufgrund der Verweigerung des üblichen Gehorsams gegenüber Erwachsenen. Andererseits wird dem Rezipienten durch die Formulierung der Kinder zugleich deutlich, dass er vorgeführt bzw. getäuscht wurde. Sein Versuch, sich ‚der Kunst‘ ohne die Kinder widmen zu können, offenbart, dass er die Kunst Duchamps nicht als solche erkannt hat. Die Situation gleicht der moralischen Zwickmühle, in die Santiago Sierra das Galeriepublikum durch die Anwesenheit eines unaufgefordert Schuhe putzenden Straßenkindes brachte.⁷³⁶

Es handelt sich sicher um keinen Zufall, dass auch die Kinder mit einem Seil ‚beschäftigt‘ waren. Im Sinne einer Aktivierung der Rezipienten kann das Seilspringen der Kinder als Anleitung zur aktiven, spielerischen Auseinandersetzung mit der Installation und den Bildern gelesen werden. Nahe liegt auch die Vermutung, das Seil sei eine Anlehnung an den Faden der Ariadne, der dem Helden die Flucht aus dem Labyrinth des Minotaurus ermöglichte, ein Motiv, das eine zentrale Bedeutung in den Schriften der surrealistischen Bewegung spielte. Vor diesem Hintergrund gewinnt Duchamp einerseits den Charakter eines antiken Helden und andererseits der Ausstellungsraum (und zugleich das traditionelle Ausstellungswesen im Sinne einer institutionellen Kritik) den eines Labyrinthes – eine Falle. Darüber hinaus lässt sich die Installation, wenn man das Seil als Spinnweben interpretiert, als eine Metapher für das verstaubte Image des Museums an sich und dessen Konzept für die Präsentation und Vermittlung von Kunst verstehen.⁷³⁷

In diesem Sinne liest auch Benjamin Buchloh das Werk als „a direct challenge to the institutionalization of Surrealism and the 'quasi-religious veneration of of its ac-

⁷³⁶ Siehe Kap. 7.2.2.

⁷³⁷ Die raumgreifende Installation des Künstlerduos Trash/Treasure für die 9. Papierbiennale (Paper Art) im Leopold-Hoesch-Museum Düren (2005) kann in diesem Sinne als Hommage an Duchamp gelesen werden. Die Künstlerinnen verwandelten den Ausstellungsraum in eine verstaubte, von Spinnweben durchzogene Installation, die den Blick auf die ausgestellten, in die Installation integrierten Werke von Hannah Höch und Niki de Saint Phalle erschwerte.

culturation,' as well as a critical assault on the continued but deeply problematic role of painting within the Surrealist practise."⁷³⁸

Angesichts der zu erwartenden Proteste einiger Maler, deren Werke der dadaistisch wie egomanischen Intervention⁷³⁹ Duchamps ‚ausgeliefert‘ waren, kann die Installation über die von Buchloh konstatierte institutionelle Kritik hinaus als eine Falle für die beteiligten Künstler⁷⁴⁰ und die von ihnen vertretene Bewegung gelesen werden: „Duchamp’s installation in fact forced artists to experience their displaced status firsthand in the disorganized and disorganizing space of his installation and in the disorientation of their objects in that space. This, in effect, introduced a political framework to a display of art that intent on escaping it.“⁷⁴¹ Demos liest das Werk Duchamps daher als eine „de-deification of Surrealism“, welche die Tendenz der Etablierung der Bewegung – „the return to a habitable world“⁷⁴² – subversiv in Frage stellt. Wie bereits 1917 mit ‚Fountain‘ gelingt es Duchamp mit dieser Installation, einen konzeptuellen Stolperstein zu legen, der Kunstproduzenten und Rezipienten zugleich anregt, ihr Verständnis von und Verhältnis zur Kunst zu hinterfragen.

5.1.3 Die Falle als Falle

Die Falle als mahnendes Symbol der Verführung und Gefangenschaft in der Liebe findet sich in dem Objekt ‚Why not sneeze, Rose Sélavy?‘⁷⁴³ (1921) wieder. Es

⁷³⁸ Demos 2001, S. 106.

⁷³⁹ Die Installation wurde auch als ein brutaler Angriff auf die Werke seiner Kollegen, als Geste gegenüber der surrealistischen Malerei verstanden, da Duchamp wie bereits 1917 im Kontext seiner Arbeit ‚Fountain‘ die Diskussion bewusst anheizte: „I would rather be shot, kill myself, or kill somebody else, than paint again.“ So der Künstler in dem Interview ‚Artist at Ease‘, in: The New Yorker, 24.10.1942, S. 13. Denn „Duchamp, der surrealistischen Gruppe freundschaftlich verbunden, war selbst kein Surrealist, weder als Dichter noch als Maler.“ Zaunschirm 1982, S. 104.

⁷⁴⁰ Zaunschirm berichtet „wie Duchamp sich über die sprichwörtlich ‚dummen Maler‘, die nur wegen des Terpenteruchs malen, lustig macht.“ Zaunschirm 1982, S. 59.

⁷⁴¹ Demos 2001, S. 107.

⁷⁴² Demos 2001, S. 107.

⁷⁴³ Siehe Abb. 187 und 188.

besteht aus einem metallenen Vogelkäfig, den Duchamp mit 152 Zuckerwürfeln, die aus Marmor gefertigt waren, füllte. Eine schmerzhaft Beiss- oder Schluckfalle im Sinne der Schraube auf dem Apfel Man Rays? Wohl kaum, denn Duchamp selbst betonte, dass es ihm um den Überraschungseffekt beim Ergreifen des Objektes ging, „wenn man ihn hebt, ist man von dem Gewicht überrascht.“⁷⁴⁴ Ein indirekter Hinweis auf die Notwendigkeit der leiblichen Rezeption? Zaunschirm interpretiert dies als Metapher für die Bedeutung der Auseinandersetzung mit dem Werk: „Erst wenn man es hebt, hat es Gewicht!“⁷⁴⁵ Dazu steckte Duchamp ein Thermometer in den das Gehäuse fast vollständig ausfüllenden ‚süßen Köder‘, legte den Schulp eines Tintenfisches⁷⁴⁶ oben auf und fertig war das assemblageartige Readymade. Das letzte Fragment des Titels – Rose Sélavy – ist der Name des auch in anderen Werken⁷⁴⁷ Duchamps auftretenden, weiblichen alter egos ‚Rose Sélavy‘, das in seiner Funktion als fiktive Künstlerin im Rahmen dieser Untersuchung eine interessante Parallele zum späteren, ‚Hannelore Reuen‘ genannten alter ego im Werk von Gregor Schneider bildet.⁷⁴⁸

Ausgangspunkt für die Figur Duchamps ist eine Fotografie. Ein Portrait im Stil der Autogrammkarten der glamourösen 1920er Jahre, das Man Ray nach Duchamps Anweisungen fertigte.⁷⁴⁹ Der Künstler hatte sich mit einem tief ins Gesicht gezogenen Hut, einem Pelz, Lippenstift, Lidschatten und Ringen in eine verführerische Frau verwandelt und anschließend wie ein Star die Fotografie mit der Widmung ‚lovingly Rrose Sélavy‘ versehen. Doch Duchamps alter ego passt nicht in die Tradition der Verteufelung der Frau aufgrund ihrer Verführungskraft, wie sie unter-

⁷⁴⁴ Zaunschirm 1982, S. 158.

⁷⁴⁵ Zaunschirm 1982, S. 158. „Die Bedeutung erhält dieses Werk erst, wenn man es hebt, wodurch es zur Symbolik der Braut gehört.“ Zaunschirm 1982, S. 159.

⁷⁴⁶ Das skelettartige Schulp (auch Gladius genannt) dient als Schnabelwetzstein für Käfigvögel. Während es der Fotografie des ‚Originals‘ von 1921 zufolge im Käfig auf den Zuckerstücken liegt, ragen auf der Fotografie der Replik von 1964 Schulp und Thermometer oben aus dem Käfig heraus. Die Gründe für Unterschiede können an dieser Stelle nicht geklärt werden. Über die Bedeutung des Schulps im Kontext der Duchampschen Sprachspiele schreibt Zaunschirm: „Das Skelett steckt darin als Sepia (franz. ‚seiche‘, Tintenfisch auch sèche, verwandt mit ‚sècher‘, das ‚vertrocknen‘, im übertragenen Sinn auch ‚sich verzehren‘ bedeutet).“ Zaunschirm 1982, S. 159.

⁷⁴⁷ Etwa ‚The Box in a Valise‘ (1943), Mixed Media, 41 x 38 x 8 cm, Privatsammlung.

⁷⁴⁸ Siehe Kap. 7.1.

⁷⁴⁹ Siehe Abb. 189.

schwellig auch von surrealistischen Intellektuellen fortgeführt wurde. „Der Haß auf die Frau ist bei ihm die ironische Distanz gegen die Männer, die monogame Sehnsucht nach dem androgynen Urzustand sucht er nicht im Umgang mit Frauen, sondern verwirklicht sie am eigenen Leib durch seine Verkörperung als Rose Sélavy (= éros c'est la vie, Eros ist das Leben) oder durch die Vermännlichung der Mona Lisa mittels Bart. Duchamp bestraft weder die Frau noch den Mann, sondern beklagt die Geschlechtertrennung.“⁷⁵⁰ Auch wenn er sich, wie Zaunschirm einwendet, „in seinen oft zotigen Wortspielen manche Herabsetzung der Frau geleistet hat.“⁷⁵¹

Dieser Name ist, wie so oft im Werk Duchamps Sprachspiel⁷⁵², ein aus der Psychoanalyse abgeleitetes Zitat – eros c'est la vie – das lautsprachlich umgewandelt den verführerisch klingenden Namen Rose Sélavy ergibt. Die Betonung und der Hinweis auf den Ursprung – Eros, der wesentliche Urtrieb allen Lebens – wird durch das doppelte R des Vornamens deutlich⁷⁵³ und kann zugleich als ironischer Kommentar zur verbreiteten Tendenz zur Kreation exotisch klingender Namen im Showbusiness verstanden werden. Darüber hinaus ist ‚Sélavy‘ andererseits ein Bonmot für die je nach Tonlage trotzige, gleichgültige oder auch resignative Antwort auf die Hürden (oder auch Fallen) des Lebens – ‚so ist das Leben‘ (c'est la vie), sprach er und richtete sich nach Fall wieder auf.⁷⁵⁴

Die ungewöhnlich eindeutige Dimension des Objektes als Symbol der verführerischen (Liebes-)Falle wird neben den aus dem Kontext des alter egos abgeleiteten Bedeutungen formal zunächst vor allem durch den Käfig und den falschen Zuc-

⁷⁵⁰ Zaunschirm 1982, 104f. Diese Lesart der Frauenrolle als ironische Distanz gegenüber männlicher Dominanz kann auch für die Figur und die Interpretation der Anzeichen von sexueller Gewalt im Rahmen der Figur Hannelore Reuen fruchtbar sein.

⁷⁵¹ Zaunschirm 1982, 105.

⁷⁵² Die Bedeutung der Werktitel beschreibt Duchamp wie folgt: „Es besteht eine Spannung zwischen dem Titel und den Bildern. Die Titel sind nicht die Bilder oder vice versa, aber sie wirken aufeinander ein.“ Zaunschirm 1982, S. 151.

⁷⁵³ Das doppelte R verstärkt den Hinweis, der Name Rose erinnert durch diese lautsprachliche Betonung deutlicher an den Klang des Wortes ‚eros‘, da der Name Rose im Englischen in der Regel und im Gegensatz zum antiken Begriff sehr ‚weich‘ ausgesprochen wird.

⁷⁵⁴ Dieses Motto könnte auch der Titel des Gedichtes von Dieter Roth sein 8Siehe Kap. 29.

ker⁷⁵⁵ repräsentiert – ein Bild für Schönheit und deren Gefahren? Die Botschaft des Verführung und Gefangenschaft in der Liebe symbolisierenden Vogelkäfigs wird durch den Zucker noch verstärkt, wenn man ihn als luxuriösen Köder liest. Dieser kann wie der Bisquit auf Pieter de Hoochs Gemälde ‚Paar mit Papagei‘⁷⁵⁶ als Symbol für die Wollust und Unkeuschheit (Luxuria) oder auch Gier und Völlerei (Gula) gelesen werden. In diesem Sinne scheint die hohe Anzahl der Zuckerwürfel die enorme Anziehungskraft der Verführung und somit Macht des Eros zu symbolisieren, während die Tatsache, dass es steinerne Würfel sind, bereits den Schmerz der Täuschung impliziert. Auch der Schulp des Tintenfischs fügt sich über die von Zaunschirm auf Wortspielen basierende Lesart⁷⁵⁷ hinaus in diese Interpretation: Der Tintenfisch wurde im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert in der Sinnbildkunst als Symbol für betrügerische Schmeichelei, Betrug und Täuschung verwendet.⁷⁵⁸ Vor diesem Hintergrund kann der Schulp zugleich als Warnung vor dem Verzehr des vermeintlichen Zuckers und dem ‚sich verzehren‘ in der Liebe gelesen werden. Das Fieberthermometer schließlich kann, da es in der Regel nur im Krankheitsfalle verwendet wird, als ein modernes Sinnbild für die drohende Gefahr und die ‚Hitze der Leidenschaft‘ verstanden werden.⁷⁵⁹

Das Leben ist eine Falle, eine endlose erotische Suche, wir sehen Köder und Käfig und wissen wie Epimetheus von der Gefahr (Thermometer) und der Täuschung

⁷⁵⁵ In diesem Kontext kann die populäre Strophe ‚You’re as sweet as Candy‘ stellvertretend für die auch in der deutschen Sprache vorhandene sinnbildliche Nähe zwischen Zucker und der verführerischen Erscheinung einer ‚zuckersüßen‘ Frau dienen.

⁷⁵⁶ Siehe Abb. 161.

⁷⁵⁷ Siehe hier Fußnote 746 und Zaunschirm 1982, S. 159.

⁷⁵⁸ Henkel/Schöne 1996, Sp. 703. Dem Autor sind keine historischen Darstellungen von Vogelkäfigen bekannt, die darauf hindeuten, dass der Schulp als Schnabelwetzstein bereits vor dem neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert als Massenprodukt für Käfigvögel verwendet wurde und somit eine eigene Symbolik hätte entwickeln können.

⁷⁵⁹ Die Thermometer auf beiden Abbildungen (Original und Replik) lassen darauf schließen, dass es sich jeweils um ein Fieberthermometer handelt. In diesem Sinne interpretiert Zaunschirm den Gegenstand bezogen auf ein von Duchamp in der ‚Grünen Schachtel‘ konzipiertes ‚Lachsbild‘: „Der Puls ist nicht zu messen, doch befindet sich ein Thermometer in den Marmorstücken, um wenigstens die Erhitzung registrieren zu können.“ Zaunschirm 1982, S. 159. Harmoncourt und McShine beschreiben dessen Funktion ebenso „the thermometer is to register the temperature of the marble.“ Harmoncourt/McShine 1973, S. 295.

(Schulp) und der daraus resultierenden Vergeblichkeit des Strebens, scheint Duchamp dem Rezipienten mit dieser emblemhaften Plastik vordergründig sagen zu wollen. Doch würde man dieser traditionellen Botschaft folgen und das Werk als eine Mahnung verstehen, wäre man dem Künstler in die Falle getappt. Denn durch den irritierenden wie subversiven Titel gelingt es Duchamp, der traditionell bedeutungsschwangeren Botschaft ihre moraline Theatralik und damit ihre Ernsthaftigkeit zu rauben. Listig kehrt er sie in eine ironische, nur rhetorisch gestellte Frage um. Vordergründig auf das im Käfig befindliche Thermometer bezogen fragt Duchamp sein alter ego ‚Why not sneeze?‘, so wie ein Kind, das entgegen dem Rat seiner Mutter, im warmen Haus zu bleiben, weiter draußen im Schnee spielen will.⁷⁶⁰

Durch den Adressaten der Frage gibt der Künstler dem Rezipienten aber zugleich die Antwort auf die eigentliche, hintergründige Frage: Eros – nach Freud ein Synonym für die Gesamtheit der Lebenstrieb.⁷⁶¹ In diesem Sinne übersetzt auch Zaunschirm den Titel und erkennt eine spielerische Alliteration: „Wahrhaftig Verwicklungen, niedliche Rose Selavy‘ (why (k)nots, nice Rose Selavy), aber ‚warum nicht, ‚s ist das wohlschmeckende Eros-Leben‘ (why no, ‚ts nice Rose Selavy).“⁷⁶² Da jener der Psychoanalyse zufolge das Urprinzip des Lebens ist, erscheint es widersinnig und müßig, sich vor den Fallstricken und der drohenden Gefangenschaft in der Liebe zu hüten. Das scheint Duchamp augenzwinkernd dem Rezipienten mit der vermeintlichen Frage zu sagen: Never mind, eros c'est la vie!⁷⁶³ Für diese Interpretation spricht auch die Tatsache, dass die Redewendung ‚not to be sneezed at‘ im Englischen lobend im Sinne von ‚nicht zu verachten‘ verwendet wird und Duchamp ein ausgeprägtes Interesse für Sprachspiele hatte. Auf diese schelmenhafte Weise gelingt es Duchamp, die vordergründig mahnende Botschaft des Vogelkäfigs dialektisch in ihr Gegenteil umzukehren: So wie er die Garderobe in eine Tretfalle umfunktionierte, gewinnt die vordergründig traditionelle Mahnung zur Keuschheit den Charakter einer Aufforderung, sich den Reizen der Liebe hinzuge-

⁷⁶⁰ „Der heitere Titel stellt ergänzend die Frage, ob das durch den Thermometer zu messende Fieber oder die Untertemperatur (des Marmors nämlich) nicht eine Verkühlung anzeigt und ein Niesen dem Tatbestand Nachdruck verleihen würde.“ Zaunschirm 1982, S. 160.

⁷⁶¹ Freud verwendet den Begriff „in seiner letzten Triebtheorie, um die Gesamtheit der Lebenstrieb im Gegensatz zu den Todestrieben zu beschreiben.“ Laplanche/Pontalis 1973, Band I, S. 142.

⁷⁶² Zaunschirm 1982, S. 160.

⁷⁶³ Oxford 1991, S. 1207.

ben: carpe diem. Für diese Interpretation spricht auch die Bedeutung des ‚Niesens‘ (sneeze) als eine unfreiwillige, reizbasierte Reaktion des menschlichen Körpers: Der Rezipient kann sich gegen erotische Reize ebenso wenig schützen, wie er das Niesen kontrollieren kann. Die Falle ist daher aus rezeptionstheoretischer Perspektive vielfach im Werk präsent: Zunächst auf formaler Ebene bereits durch den Vogelkäfig, der mit einem Köder versehen als Falle fungieren kann, und darüber hinaus als moralisch mahnendes Symbol. Die dritte, moderne Dimension der Falle ist die konzeptuelle, der zufolge die traditionelle Botschaft von Duchamp dialektisch mit Hilfe des Titels in ihr ‚Gegenteil‘ verwandelt wird: Die vordergründige Botschaft ist eine Finte – eine Täuschung so wie die der Zuckerwürfel.⁷⁶⁴

Darüber hinaus kann die Falle im übertragenen Sinne auch als ein Hinweis auf die Grenzen der Wahrnehmung, symbolisiert durch die Würfelform und ihre Verwandtschaft zum Parallelepipet⁷⁶⁵, gelesen werden. Bezogen auf Kubismus-Forschungen, die den Einfluss von „Sinnesphysiologie und Formenpsychologie“ belegen, betont Zaunschirm daher, „Duchamps Argumente gegen ‚retinale Kunst‘ sind unter diesem Gesichtspunkt weniger isoliert, wie es heute erscheinen mag.“⁷⁶⁶ Aufgrund der Bedeutung, die die Dichterin Gertrude Stein für die Vermittlung der Machschen Wahrnehmungsexperimente⁷⁶⁷ in der Kunstavantgarde hatte, und der Tatsache, dass Duchamp in einem Gespräch seine eigene Situation mit der Steins verglich, entdeckt Zaunschirm eine interessante Parallele: „Warum sollte sein Pseudonym nicht von ihrem Rosengedicht angeregt worden sein? [...] Oder wußte Duchamp, daß die maskuline, zunächst mit ihrem Bruder, dann mit ihrer Freundin in Paris lebende Gertrude Stein auf Deutsch ‚Stein‘ im Namen trägt? Wurde für Rose auf diesem Umweg Stein die Metapher eines Ausgleiches der Geschlechter - oder warum kam ihm sonst seine Situation wie ihre vor?“⁷⁶⁸ Aussagen Duchamps deuten

⁷⁶⁴ Folgt man dieser Argumentation erscheint der Schulp als ein Hinweis auf diese Täuschung.

⁷⁶⁵ Als Parallelepipet bezeichnet man dreidimensionale Körper in der Form eines in der Mitte im rechten Winkel gefalteten Blatt Papiers. Als zweidimensionale Zeichnung erhält die Form den Charakter eine Kipp-Bildes: Je nach Perspektive scheint der Winkel dem Betrachter entgegen oder von ihm weg zu streben, etwa wie ein aufgeklapptes Buch.

⁷⁶⁶ Zaunschirm 1982, S. 161.

⁷⁶⁷ Ernst Mach war Physiker und Philosoph, entdeckte die nach ihm benannten Machschen Wellen und gilt als ein Mitbegründer des Empirio-kritizismus.

⁷⁶⁸ Zaunschirm 1982, S. 162.

in diese Richtung.⁷⁶⁹ Vor diesem Hintergrund gewinnt das Objekt eine weitere, dem falschen Zucker verwandte Funktion: Die von den Würfeln symbolisierten Erkenntnisse der Sinnesphysiologie und Formenpsychologie machen den Rezipienten im Sinne des Machschen Empiriekritizismus auf die Schwächen der retinal basierten Analyse aufmerksam. Sie warnen ihn ähnlich dem traditionellen Vogelkäfigmotiv vor den Gefahren des optischen Illusionismus, denn Kunst ist stets mehr als sie zu sein scheint.

Zuletzt sei noch darauf hingewiesen, dass es sich bei ‚Why not sneeze, Rose Sélavy?‘, ausgehend von der Tatsache, dass es sich um eine Auftragsarbeit für die Schwester der Kunstsammlerin Katherine Dreier handelte, auch um ein listiges Danaergeschenk handeln kann. Folgt man der von Zaunschirm aufgezeigten Assoziation ‚des ‚Vertrockneten‘ (verwandt mit der ‚seiche‘ = Sepia) im Käfig mit den Schwestern Dreier (homonym mit dem Komparativ von ‚dry‘, drier = ‚trockener‘, aber auch ‚geistloser‘)⁷⁷⁰ überrascht es kaum, dass sich keine der beiden Schwestern für das Werk begeistern konnte. Ob Duchamp den Titel vorausahnend im Sinne der zu erwartenden, ‚verschnupften‘ Reaktion der Auftraggeber wählte, so als wolle er ihnen den schelmenhaften Rat geben, sich doch einmal ‚gehen zu lassen‘ ist ungewiss. Zaunschirm argumentiert in diese Richtung und schließt seine Analyse von ‚Why not sneeze, Rose Sélavy?‘ aufgrund der deutlichen Parallelen zwischen dem Werk und einem Text⁷⁷¹ Getrude Steins aus dem Jahre in Duchamps Sinne mit einem Wortspiel ab: „Es drängt sich der Eindruck auf, Duchamp habe ‚killed two birds‘ nicht nur ‚with one stone‘ (wörtlich: ‚2 Vögel mit einem Stein getötet‘, so viel wie: ‚2 Fliegen mit einer Klappe erschlagen‘), sondern mit 152.“⁷⁷²

⁷⁶⁹ Bezogen auf die Entstehung des Pseudonyms bemerkte Duchamp, „er habe nämlich zunächst einen jüdischen Namen (Stein entstammt einer Wiener-jüdischen Familie) wählen wollen“ und, so zitiert Zaunschirm den Künstler, „Rose Sélavy hat eine Seite ‚femmes savantes‘, die nicht unangenehm ist.“ Wobei dieser Ausdruck so Zaunschirm „wörtlich ‚gelehrte Frauen‘, laut Larousse jedoch Frauen bezeichnet, ‚die ihre Wissenschaft auf lächerliche Art und Weise zur Schau stellen.“ Zaunschirm 1982, S. 162.

⁷⁷⁰ Zaunschirm 1982, S. 164.

⁷⁷¹ Der Titel des laut Zaunschirm zwischen 1915 und 1917 entstandenen Textes ist ‚Lifting Belly‘.

⁷⁷² Zaunschirm 1982, S. 165.

5.1.4 Intrige, Skandal und Verführung des Rezipienten

Als Fallensteller gegenüber Kunstmarkt und -szene hatte sich Duchamp bereits 1917 durch den von ihm selbst perfekt konstruierten, mit Hilfe der Medien öffentlichkeitswirksamen Skandal um das Werk ‚Fountain‘⁷⁷³ etabliert. Sein Vorgehen offenbart in diesem Falle besonders deutlich die Parallele zum hinterlistigen Ränkeschmied, dem es durch sein verstecktes Agieren und Manipulieren gelingt, seine Interessen ‚durchzusetzen‘: Da sein Name in der New Yorker Avantgarde-Kunstszene, die die International Exhibition of Modern Art im Grand Central Palace organisierte⁷⁷⁴, bereits berüchtigt war, reichte Duchamp das Werk ‚Fountain‘ – ein abgesehen von der Signatur unverändertes, gebrauchtes auf einem Holzsockel liegendes Pissoir – unter dem Pseudonym R. Mutt ein. Dann heizte Duchamp geschickt die Diskussion über die Qualität und Bedeutung des Werkes in dem angeblich juryfreien – die Ausstellung warb mit dem Slogan ‚any artist who pays 6 dollars may exhibit‘⁷⁷⁵ – Kuratorium an, da er ihm selbst als ‚Hängekommissar‘⁷⁷⁶ angehörte. Das Konzept entwickelte sich Arturo Schwarz zufolge aus einem Gespräch des Künstlers mit „Walter Arensberg und Joseph Stella, and they went out immediately to buy the item.“⁷⁷⁷

Als man sich entschied, das durch seinen Namen auch auf das weibliche Geschlecht anspielende Werk ‚Fountain‘⁷⁷⁸ nicht auszustellen, war der Skandal perfekt; Duchamps Falle hatte zugeschnappt. Die einer klassischen Intrige ähnelnde, perfekte Inszenierung beschreibt Schwarz wie folgt: „Duchamp tells how Walter Arensberg, hearing of the incident [die Zensur], went to the Independent Show and asked to see ‚the Fountain by R. Mutt‘. Attendants called officials. The officials said that they had never heard of it. ‚I know better than that‘, said Arensberg. His

⁷⁷³ Siehe Abb. 190.

⁷⁷⁴ Es war die bis dahin größte Ausstellung zeitgenössischer Kunst in den USA.

⁷⁷⁵ So formuliert es Alfred Stieglitz in seinem dem Werk zu Ruhm und Aufsehen verhelfenden Artikel in seiner Zeitschrift *Blind Man* (siehe Abb. 190).

⁷⁷⁶ Schwerfel 2000, S. 68.

⁷⁷⁷ Schwarz 1969, S. 466. Schwarz betont, dass Duchamp ein ‚Urinal‘ bereits im Jahre 1914 erwähnte, und die Idee demzufolge schon älter sei. Schwarz 1969, S. 467.

⁷⁷⁸ *Fountain* kann neben Brunnen auch Ursprung bedeuten und bildet so eine Parallele zu Gustave Courbets skandalträchtigen Akt ‚L’Origine du monde‘ von 1866 (siehe dazu Bahtsetzis 2006).

next remark stunned the officials. ‚I want to buy it‘, he said calmly. Still it could not be found. Thereupon Duchamp and Man Ray, poking around, discovered the offending object behind the partition. They called to Arensberg, who took out his checkbook and announced that he would buy it sight unseen. ‚Fill in the amount yourselves‘ he said, and then required the urinal to be brought out and carried in plain view through the crowded galleries.“⁷⁷⁹

Bereits kurze Zeit später wurde das Werk dank eines ‚The Richard Mutt Case‘ genannten Artikels von Alfred Stieglitz über die verheimlichte Zensur und dessen Opfer ‚Buddha of the Bathroom‘⁷⁸⁰ alias Duchamp erst stad- und dann weltbekannt. Dank dieser geschickten Manipulation war es ihm gelungen, einen Skandal zu provozieren, durch den sich die Kunstszene selbst vorführte: Sie hatte sich aus Angst vor den Reaktionen des Publikums dem Werk entsprechend ‚in die Hose gemacht‘⁷⁸¹ und wurde dafür dank des geschickt lancierten Artikels sowie der enormen Resonanz zur Schau gestellt.⁷⁸² Der Skandal gewinnt darüber hinaus eine ironische und zugleich slapstickartige Dimension, bedenkt man, dass es ein zunächst nicht ausgestellttes Kunstwerk eines vermeintlichen Trottel – so die gängige Übersetzung von Mutt⁷⁸³ – war, das die internationale Kunstszene irritierte, zur Zensur verführte und auf diesem Wege das Kunstverständnis der Moderne revolutionierte.

In diesem Sinne betont auch Schwarz, „the Pseudonym adopted by Duchamp was meant to enforce the value of choice“ und zitiert den Künstler: „Mutt comes from Mott Works, the name of the large sanitary equipment manufacturer. But Mott was too close so I altered it to Mutt, after the daily strip cartoon ‚Mutt and Jeff‘ which

⁷⁷⁹ Schwarz 1969, S. 466.

⁷⁸⁰ Der dem Humor Duchamps vertraute Titel stammt aus Stieglitz‘ Artikel, siehe Abb. 190.

⁷⁸¹ Die Metapher scheint in diesem Falle treffend, denn wie Molesworth vor dem Hintergrund der dadaistischen Sabotagestrategien Duchamps betont, kann das Werk in der von Duchamp konzipierten Präsentation auch als eine slapstickartige Falle gelesen werden, wie das schon erwähnte Zitat Ulf Lindes zeigt: „if a man pees in the Fountain his urine will drip on him.“ Molesworth 1998, S. 56.

⁷⁸² ‚Trap‘ von Santiago Sierra weist interessante Parallelen zu Duchamp auf (siehe Kap. 7.2).

⁷⁸³ Als Mutt bezeichnet man „foolish, incompetent or awkward“ Menschen oder einen Hund. Oxford 1991, S. 819.

appeared at that time, and everyone was familiar with. Thus, from the start, there was an interplay of Mutt: a fat little funny man, and Jeff: a tall, thin man... I wanted any old name. And I added Richard (french slang for moneybags). That's not a bad name for a pissotièr. Get it? The opposite of poverty. But not that much, just R. Mutt.⁷⁸⁴ Auch die Auswahl des Objektes zeigt deutlich, dass das Ziel der Aktion ein Skandal, eine Provokation ist, die auf die Entlarvung der Mechanismen tradierter Kunstrezeption zielt: „Duchamp emphasized that the reason for this choice ,sprang out of the idea of making an experiment concerned with the taste: choose the object which has least chance to be liked. A urinal - very few people think there is anything wonderful about a urinal. The danger to be avoided lies in aesthetic delection.“⁷⁸⁵ Auf diesem Wege dient die Falle der Erweiterung des Kunstbegriffes.

Während das Opfer dieser konzeptuellen Falle, die die bereits erwähnte etymologische Nähe zum Skandal⁷⁸⁶ besonders deutlich werden lässt, die ‚Kunstszene‘ im Sinne der für den kunsttheoretischen Diskurs maßgeblich ‚verantwortlichen‘ Elite war, ist die letzte hier vorgestellte Falle dezidiert auf den einzelnen, bewusst isolierten Rezipienten ausgerichtet. Das geheimnisvolle und nicht minder skandalträchtige Spätwerk ‚Étant donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage‘⁷⁸⁷ (Gegeben ist: Als erstes der Wasserfall, als zweites das Leuchtgas) wurde Duchamps Wunsch gemäß erst ein Jahr nach seinem Tod 1969 im Philadelphia Museum of Art der Öffentlichkeit präsentiert.

Es handelt sich um eine von außen nicht als solche erkennbare Rauminstallation, deren theaterkulissenähnliche Inszenierung von Octavia Paz als eine „combination of materials, techniques, and different artistic forms“ beschrieben wird. „As for the former, some of have been brought to the work with no modification - the twigs on which the nude is lying, the old door brought from Spain, the gas lamp, the bricks -

⁷⁸⁴ Schwarz 1969, S. 466.

⁷⁸⁵ Schwarz 1969, S. 466.

⁷⁸⁶ Siehe Kap 2.4.

⁷⁸⁷ Siehe Abb. 191. Der Titel ist Harnoncourt und McShine zufolge mit zwei älteren Werken verbunden: „The title derives from an early note in the Green Box and points to the intimate connection between the imagenary and themes of the assemblage and those of the Large Glass.“ Harnoncourt/McShine 1973, S. 315.

and others have been modified by the artist. Equally varied are the techniques and forms of artistic expressions.“⁷⁸⁸ Aufgrund der beiden hintereinander gelagerten Kammern und der Gucklöcher ähnelt das Werk einer Sehapparatur oder einer Kamera.⁷⁸⁹ Es gilt als Duchamps Hauptwerk, nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass er von 1946-66 kontinuierlich daran im Verborgenen arbeitete.⁷⁹⁰ Nur seine Frau wusste davon, während er in Interviews die regelmäßig gestellte Frage, ob er die Kunst wirklich zugunsten des Schachspiels aufgegeben habe, in der Regel bejahte.⁷⁹¹ Die Installation wurde von Duchamp gezielt für einen bestimmten Ausstellungsraum im Philadelphia Museum of Art geschaffen, der sich in direkter Nähe zu seinem dort bereits ausgestellten Werk ‚Das große Glas‘ befindet. Die beiden grundlegenden, konzeptuell außergewöhnlich präzisen Ausrichtungen des Werkes – die räumliche Nähe zum bis dahin als Hauptwerk geltenden ‚Großen Glas‘ und der zeitlich präzise terminierte Präsentationsmodus – machen deutlich, dass es sich nicht um eine ‚gewöhnliche‘ Inszenierung eines Kunstwerks handelt. In diesem Sinne betonen auch Anne de Harnoncourt und Kynaston McShine, „perhaps more thoroughly than in any other work, Duchamp has controlled the conditions under which the spectator experiences *Étant donnés*.“⁷⁹²

⁷⁸⁸ Paz 1973, S. 148.

⁷⁸⁹ Der Fotoapparat hat eine große Bedeutung für die Surrealisten, er wurde „von Breton als die Ikone der ‚écriture automatique‘ bezeichnet. Die schwarze Kiste [...] ist also nicht nur ein Symbol für die Büchse der Pandora, sondern auch eine Metapher für die dunkle Kammer. [...] Auf dem mit ‚L' écriture automatique‘ betitelten Umschlag [der Zeitschrift *La Révolution Surréaliste* Nr. 6 vom 11. Oktober 1927] wird eine an dem Schreibpult sitzende Frau dargestellt, die in ihrer weiblichen Verführungskraft die Funktion des Schreibautomaten übernimmt. Die Frau [...] ist sowohl mit dem Prozess der Bilderfindung als auch mit den Mitteln dessen Fixierung, also einer Schreibmaschine oder einem Fotoapparat etwa, gleichzusetzen.“ Bahtsetzis 2005 (o. S.).

⁷⁹⁰ „Für den Transfer vom kleinen Raum eines Geschäftshauses, wo Duchamp das Werk fertiggestellt hatte, nach Philadelphia verfaßte er ein ebenso umfangreiches wie akribisches technisches Manual, dem er den Titel ‚Approximation démontable‘, ‚Zerlegbare Annäherung‘, gab.“ Lüthy 2004, S. 462. Alles war wie bei der Präsentation von ‚Fountain‘ bis ins letzte Detail geplant.

⁷⁹¹ In diesem Sinne kann auch die Aussage Andreas Slominskis, dass er nur 49 Prozent seiner Zeit in Kunst investiere, als weitere Parallele zu Duchamp gelesen werden (siehe Kap. 7.3). Das Statement gab der Künstler im Rahmen eines Fernsehberichts (3sat, 7.3.08) über sein Werk. Siehe www.3sat.de/kulturzeit/specials/112211/index.html (5.4.08)

⁷⁹² Harnoncourt/McShine 1973, S. 316.

Bereits die ‚Uraufführung‘ genau ein Jahr nach seinem Tod, eine in der Regel ausreichende Zeitspanne für Kunstmarkt und -theorie, um sich in der üblichen Weise dem Oeuvre des verstorbenen Künstler intensiver zu widmen, kann als eine wohl kalkulierte List gelesen werden. Einerseits handelt es sich um die Fortsetzung und zugleich Entlarvung der über Jahrzehnte fortwährenden Intrige, die auf der Lüge basierte, er habe die Kunst aufgegeben. Andererseits zeugt das Vorgehen von einem über den Tod hinaus reichenden, auf die Rezeption seines Werkes ausgerichteten ‚Manipulationswillen‘ und Spieltrieb Duchamps.⁷⁹³

Bedenkt man die Konsequenzen der posthumen Präsentation für bis dahin bereits veröffentlichte Literatur⁷⁹⁴ über das Gesamtwerk, erscheint sie wie eine schelmhafte Strategie. Ein Geniestreich, der metaphorisch vorführt, dass Duchamp auch nach seinem Tod unberechenbar sein wollte.⁷⁹⁵ Es handelt sich um ein bewusst als solches konzipiertes Rätsel, wie auch Harnoncourt und McShine betonen, da es abgesehen von der rein technischen, ‚Approximation démontable‘ genannten Bauanleitung, keine Information vom Künstler über das Werk gibt: „The viewer must seek any explication of its meaning in the clues offered by the remainder of Duchamp's oeuvre.“⁷⁹⁶

Betritt der Besucher den auf den ersten Eindruck leeren Ausstellungsraum in Philadelphia, findet er sich gegenüber eine alte, verschlossene Holztür vor. Sie wird von einem rustikalen Backsteinbogen umfasst und ist in die vorverlagerte Rückwand des Raumes eingemauert.⁷⁹⁷ Octavio Paz beschreibt seinen Eindruck des Raumes wie folgt: „There is an old wooden door, worm eaten, patched, and closed by a rough crossbar made of wood and nailed on with heavy spikes. In the top left-

⁷⁹³ Auf die Rolle des Rezipienten als ‚Mitspieler‘ (Kunst als spielerische Kommunikation) wird im Kapitel über Andreas Slominski erneut eingegangen, (siehe Kap. 7.4).

⁷⁹⁴ Ein prominentes Opfer dieser Falle ist Arturo Schwarz mit seinem Buch ‚Marcel Duchamp. Notes and projects for The Large Glass‘, dass 1969 erschien.

⁷⁹⁵ In diesem Sinne kann das Werk als ein bewusst rätselhaft konzipierter und listig verblendeter Epitaph gelesen werden, was von der Patina des Tores und der Steine unterstrichen wird.

⁷⁹⁶ Harnoncourt/McShine 1973, S. 315.

⁷⁹⁷ Dieser unscheinbare Übergang zwischen der vorhandenen Architektur der Ausstellungsräume und dem Kunstwerk ist ein wesentliches Kennzeichen der Installationen Gregor Schneiders (siehe Kap. 7.1).

hand corner there is a little window that has also been closed [sic]. The door sets its material doorness in the visitor's way with a sort of a aplomb: dead end.“⁷⁹⁸

Erst bei genauerer Betrachtung entdeckt der Rezipient in der Mitte der Tür, oberhalb ihres durch die Nägel erkennbaren Querbalkens, zwei Gucklöcher.⁷⁹⁹ Möchte er seine Neugier und sein Bedürfnis, das dahinter verborgene Kunstwerk zu sehen, stillen, muss er wie ein Spion das Gesicht eng an das Holz drücken. Hier offenbart sich bereits die erste leibliche Dimension der Installation als Falle: Auf diese Weise wird der Rezipient durch die ihm von Duchamp abverlangte Geste in die Rolle eines Voyeurs versetzt, noch bevor er das ‚eigentliche‘ Kunstwerk gesehen hat. „Duchamp's doors and ideas open while remaining closed, and vice versa“⁸⁰⁰, kennzeichnet Paz die dialektische Strategie des Künstlers. Es scheint, als habe der Künstler hier eine als Metapher lesbare und zugleich leiblich erfahrbare Form für diese Strategie gefunden: Eine alte, verschlossene Holztür, deren Fenster wie die Tür ihre Funktion schon lange nicht mehr erfüllen.

Nur durch die beiden Löcher kann der Rezipient den von Duchamp intendierten, zweiten Blick ins Innere durch ein weiteres amorphes, scheinbar in eine Ziegelsteinmauer gehauenes Loch werfen, das ihm die Sicht auf einen weiblichen, nackten Körper erlaubt. Die Frau liegt rücklings mit gespreizten Beinen auf einem Lager aus Ästen, Zweigen und Blättern, ihr Kopf, der rechte Arm und die Füße befinden sich außerhalb des einsehbaren Bereiches.⁸⁰¹ In ihrer linken, über das ‚Nest‘ gehobenen Hand hält sie eine leuchtende Gaslampe. Im Hintergrund ist links ein von Bäumen gerahmtes Gewässer und auf der rechten Seite ein Wasserfall zu sehen. Die Landschaft wirkt durch die Distanz zwischen ihr und dem Vordergrund entfernt und zugleich tiefer gelegen, so als befände sich die Frau auf einer Klippe oder – wie das ‚Nest‘ nahe legt – in einer Baumkrone. Darüber hinaus verleihen die Farben der Bäume und des partiell erleuchteten Himmels der Szene die friedliche Stimmung früher Morgenstunden. In diesem Sinne beschreibt auch Paz die Atmosphäre als „a wide open space, luminous and seemingly bewitched. [...] Still-

⁷⁹⁸ Paz 1973, S. 145.

⁷⁹⁹ Siehe Abb. 192.

⁸⁰⁰ Paz 1973, S. 145.

⁸⁰¹ Siehe Abb. 193.

ness: a portion of time held motionless. [...] The silence is absolute.⁸⁰² Alle Details der hinter der Mauer befindlichen Szenerie erscheinen sehr realistisch, was sich neben dem äußerst real erscheinenden Körper besonders deutlich am Wasserfall zeigt, der einfallendes Sonnenlicht zu reflektieren scheint.⁸⁰³ Der perspektivisch perfekt inszenierte Übergang von Vorder- zu Hintergrund verleiht dem Bild eine große Tiefe.

Was ist geschehen oder was wird dem zum ‚Spannen‘ animierten Rezipienten hier vorgemacht? Der erhobene Arm mit der Lampe deutet darauf hin, dass die Frau lebt. Die Frage, ob es sich bei ihr um das Opfer eines sexuellen Verbrechens, eine verlassene Geliebte oder eine Sirene handelt, die mit ihrem Körper und dem Licht ihre männlichen Opfer wie Insekten lockt, lässt sich nicht klären, da kein eindeutiges Indiz auszumachen ist.⁸⁰⁴ Gegen eine romantische Interpretation der Szene spricht zunächst das unkomfortable Lager und vor allem der Bildausschnitt. Er anonymisiert die Frau, reduziert sie auf ihren Körper und verstärkt in diesem Kontext den Eindruck, dass sie nicht nur das Opfer des voyeuristischen Blickes ist. Besonders die skandalöse, durch die gespreizten Beine und die Lenkung des Blickes geschaffene Fokussierung auf die Vagina verstört den Betrachter. Die Körperhaltung dagegen ist ambivalent. Sie kann als verträumt oder lasziv, aber auch als erschlagen im Sinne von Müdigkeit oder Gewalt⁸⁰⁵ interpretiert werden.⁸⁰⁶ Paz dagegen bezieht sich in seiner Interpretation der Rolle der Figur wieder auf das Große Glas, „the machine of the Large Glass is the representation of the enigma; the nude of *Étant donnés* is the enigma in person, its reincarnation.“⁸⁰⁷

⁸⁰² Paz 1973, S. 145.

⁸⁰³ Bahtsetzis spricht daher von einer „absolut hyperrealistischen Szene.“ Bahtsetzis 2005 (o. S.).

⁸⁰⁴ Für die Interpretation der Dame als Sirene spricht vor allem die Lampe, wie Sotirios Bahtsetzis' Beschreibung deutlich macht: „Die Figur hält dem Betrachter in ihrer linken Hand eine leuchtende Auer-Gaslampe entgegen.“ Bahtsetzis 2006, S. 245.

⁸⁰⁵ In diesem Sinne wäre die Lampe ein Warnsignal, ein optischer Hilferuf wie eine Leuchtrakete?

⁸⁰⁶ Diese Uneindeutigkeit kennzeichnet auch Installationen mit hyperrealistischen Puppen im Werk von Gregor Schneider. Auch hier kann der Betrachter auf den ersten Blick nicht wissen, ob es sich etwa um ein Gewaltopfer oder einen Schlafenden handelt (siehe Kap. 7.1).

⁸⁰⁷ Paz 1973, S. 149

Duchamps gelingt es aufgrund der von außen nicht einsehbaren, sehr aufwendigen Konstruktion und bildhaften Komposition⁸⁰⁸ der Installation, ein irritierend reales, dreidimensionales Seherlebnis⁸⁰⁹ zu schaffen, das dem Betrachter keine Wahl lässt. Schockiert und fasziniert zugleich starrt er durch die beiden Löcher, die seinen Blick, ohne dass er dagegen angehen kann, auf das weibliche Geschlecht lenken: „The viewer draws back from the door feeling a mixture of joy and guilt of one who has unearthed a secret.“⁸¹⁰ Die Obszönität des Blickes wird neben dem Motiv durch die hinterlistige Inszenierung, das Verhüllen hinter einer verschlossenen Tür und das daraus zwangsläufig folgende ‚Spionieren‘ geschaffen. Es handelt sich um eine konzeptuelle, auf das Gewissen, das Selbst- und letztlich auch Kunstverständnis des Rezipienten ausgerichtete Falle.⁸¹¹ Aus weidmännischer Perspektive ist die Holztür eine Verblendung: Eine visuelle ‚Tarnung‘, die so angelegt ist, dass sie das Opfer anzieht und auf diesem Wege in die Falle lockt.⁸¹² Das Ziel scheint die Irritation, die skandalöse Szene hinter der Tür besticht durch die Perfektion der Täuschung, wie auch Paz betont: „In Étant donnés communication is even more difficult, in spite of the fact that the landscape of wooded hills is an almost tactile reality - or perhaps for this very reason: we are dealing with the deceptive reality of trompe-l'oeil.“⁸¹³

Zunächst enttäuscht Duchamp den Betrachter durch den abgesehen von der Holztür leeren Raum und reizt zugleich durch die Verblendung seine visuelle Neugier.

⁸⁰⁸ Die Komplexität der für den Betrachter nicht einsehbaren Konstruktionselemente des ‚Bildraumes‘ hinter dem Gucklöchern wird besonders in den Fotos und Collagen der ‚Approximation démontable‘ deutlich (siehe Abb. 194).

⁸⁰⁹ Dieser Begriff ist bewusst gewählt, um an den notwendigen und besonders an dieser Arbeit Duchamps deutlichen leiblichen Aspekt der Rezeption zu erinnern. Neben dem aufgrund seiner Dreidimensionalität geschaffenen ‚Bild‘ gehört auch der Prozess der Annäherung im ‚Vorraum‘, das Entdecken der Gucklöcher und die surrealistisch anmutende Präsenz der alten Holztür in der modernen Museumsarchitektur zur Rezeption.

⁸¹⁰ Paz 1973, S. 145f.

⁸¹¹ Auch Helen Kaut bezeichnet das Werk als eine Betrachterfalle, die ihm die Gewissenlosigkeit seines Blicks vor Augen führt. Kaut 1995, S. 49. Antje von Graevenitz hat den Angriff auf das Auge am Werk von Giacometti ausführlich analysiert (siehe Graevenitz 1986).

⁸¹² Dieser Aspekt wird an den als Spielzeug verblendeten Tierfallen von Andreas Slominski besonders deutlich (siehe Kap. 7.7.3).

⁸¹³ Paz 1973, S. 149.

Die Inszenierung appelliert in diesem Sinne an die tief im Unterbewusstsein verwurzelte ‚Lust des Sehens‘: So wie zwei Punkte und ein unter ihnen befindlicher, horizontaler Strich in der Regel als Gesicht interpretiert werden, reizt das Verbergen und gleichzeitige Anbieten der Gucklöcher zum heimlichen Spionieren. Das Verbergen gewinnt vor diesem Hintergrund den Charakter eines Versprechens, das sich als visuelles Danaergeschenk entpuppt.

Den auf diese Weise bereits unbewusst stimulierten Rezipienten konfrontiert Duchamp mit einem Seherlebnis, das wie Gustave Courbets Gemälde ‚L'Origine du monde‘⁸¹⁴ bewusst mit den „Distanzierungsmechanismen“⁸¹⁵ traditioneller Kunst bricht: „Étant donnés vollzieht die Lenkung des Wahrnehmungsaktes durch die Fixierung auf einen bestimmten Sehwinkel sowie die Eingeschränktheit des Blickfeldes wobei dem Betrachter der Standort seines rezeptiven Aktes genau vorge-schrieben wird. Die Erschließung des Werkes ist buchstäblich ‚nur‘ durch die radikale Einhaltung des perspektivisch korrekten Standpunktes möglich“⁸¹⁶, resümiert Sotirios Bahtsetzis. In diesem Sinne bestätigt auch Anne d'Harnoncourt, Duchamp sei extrem interessiert gewesen „in the limitations of points of view, so that he really controlled completely what a viewer could see.“⁸¹⁷ Neben Courbet muss auch an das den Ovidschen Metamorphosen entlehnte Motiv Artemis und Aktaion⁸¹⁸ erinnert werden. Es war seit der Renaissance sehr beliebt⁸¹⁹ war. Im Falle

⁸¹⁴ Sotirios Bahtsetzis interpretiert Duchamps Werk vor dem Hintergrund der Theorie des Sehens von Jacques Lacan als eine erweiterte kritische Fortsetzung der von André Breton formulierten surrealistischen Bildästhetik und betont die Parallelen zwischen beiden. Folgt man seiner Argumentation, kann die alte (laut Harnoncourt jedoch spanische Holztür) als eine Anspielung auf das Landhaus des Philosophen gelesen werden, wo sich Courbets ‚Ursprung‘ viele Jahre befand.

⁸¹⁵ Bahtsetzis 2005 (o. S.).

⁸¹⁶ Bahtsetzis 2005 (o. S.).

⁸¹⁷ Harnoncourt beaufsichtigte die Installation des Werks im Philadelphia Museum of Art. Harnoncourt 1969, S. 35.

⁸¹⁸ Aktaion wurde, seiner Liebe zur Jagd entsprechend, von Artemis zur Strafe in einen Hirsch verwandelt und von seinen Jagdhunden gerissen. Er hatte die Göttin unbeabsichtigt im Bad über-rascht. (Ovid, Metamorphosen III, 138 - 252, laut Fink 2001).

⁸¹⁹ Fink nennt „Tizian (Madrid, Prado, um 1540)“ und „Rembrandt (Schloß Anholt, Sammlung der Fürsten zu Salm-Salm, um 1634).“ Fink 2001, S. 32. Das Museum Kunst Palast (Düsseldorf) widmet dem Thema jüngst eine Ausstellung (Diana+Actaeon - Der verbotene Blick auf die Nacktheit, 25.10.08 - 15.2.09).

von ‚Étant donnés‘ wird der Rezipient sogar in die Lage des Aktaion versetzt und gerade durch die Erfüllung der voyeuristischen Erwartungshaltung mit seiner eigenen ‚spannerhaften‘ Neugier auf Sexualität und Skandal konfrontiert.

Aus rezeptionstheoretischer Perspektive handelt es sich um eine Umkehrung des Verhältnisses von Werk und Betrachter: Im Gegensatz zu anderen Kunstwerken, die der Rezipient in der Regel durch Bewegung im Raum aus verschiedenen Winkeln betrachten und so zugleich deren ‚Wirkung‘ beeinflussen kann, muss er sich hier ganz dem Werk ausliefern. „We are enclosed in the ‚Large Glass‘ and included in the ‚Étant donnés‘“⁸²⁰ betont Paz. In diesem Sinne macht er auf eine wichtige Parallele zwischen den beiden Werken aufmerksam: „In both cases, the mere act of looking at a painting or assemblage is turned into the act of viewing-through. In one case through the obstacle of the door [...] In the other, through the glass on which the composition is painted and which, by reason of its transparency, becomes an obstacle to our vision. [...] The wooden door and the glass door: two facets of the same idea. This opposition is resolved in an identity: in both cases we look at ourselves looking. [...] The question ‚What do we see?‘ confronts us with ourselves.“⁸²¹

Dieser dem Rezipienten von Duchamp zugewiesene Standpunkt ist ein sehr intimer. Er vermittelt den Eindruck, nur wenige Zentimeter entfernt von den Füßen der Frau zu stehen und unterstützt den bereits durch das notwendige ‚Anschmiegen‘ an die Gucklöcher geschaffenen, körperlichen Charakter des aufdringlichen Voyeurismus. Auf diese Weise gerät der Betrachter in einen Zwiespalt: Während er sich zunächst von seiner Neugier getrieben und der verhüllenden Tür angezogen fühlt, stößt ihn die obszöne Szene und die vermeintliche Nähe zu dem Körper ab. Aufgrund des manipulierten Blickfeldes bleibt dem Rezipienten jedoch keine Wahl: Möchte er das Werk sehen, muss er den von Duchamp intendierten Blick vollziehen und in verdächtiger Pose auf die Vagina schauen.⁸²² Dieses Spiel mit dem sexuellen Tabu, der Zwiespalt, in den Duchamp den Rezipienten versetzt,

⁸²⁰ Paz 1973, S. 147.

⁸²¹ Paz 1973, S. 146.

⁸²² Diese Manipulation der Bewegungsfreiheit gleicht aus der Perspektive der Fallstellerei einem Zwangspass oder -wechsel, das Werk ist so angelegt, dass sein Opfer in die Falle laufen muss.

zeigt sich auch sehr deutlich an der Arbeit ‚Prière de toucher‘⁸²³: Eine täuschend echte Nachbildung einer weiblichen Brust, die auf den Buchdeckel der Luxusausgabe des Kataloges der Internationalen Surrealisten-Ausstellung in Paris im Jahre 1947 appliziert wurde. Der subversive Titel der Plastik fordert den Rezipienten auf, die Brust zu berühren.⁸²⁴ So wie die verschlossene Tür von ‚Étant donnés‘ zum Spionieren verführt.

Ein weiteres Mittel der Intensivierung der Rezeption ist die scheinbare Identität von Wahrnehmungsraum und repräsentiertem Raum, die durch die Gucklöcher und das dahinter befindliche Mauerloch geschaffen wird: Der Betrachter kann im Gegensatz zu den üblichen Präsentationsformen seinen eigenen Körper und das räumliche Umfeld nicht mehr sehen und nähert sich auch auf diesem Wege ungewöhnlich intensiv der geheimnisvollen Szene. Aufgrund dieser Inszenierung gewinnt er den Eindruck, selbst ‚im Bild‘ zu sein.⁸²⁵ Die Exklusion der Außenwelt verleiht der Szene zugleich einen sehr subjektiven und surrealistischen Charakter, so als wäre sie im Kopf des Betrachters und entspringe seiner eigenen Imagination. Diese von Duchamp intendierte, leibliche Rezeption betont auch Bahtsetzis: „Der Status des Betrachters als Voyeur [wird] nicht konzeptuell behauptet oder narrativ erklärt, sondern für den Betrachter körperlich erfahrbar gemacht.“⁸²⁶ Indem das durch die komplexe Installation, die als solche für den Rezipienten nicht erkennbar ist, geschaffene Bild „direkt an die leibliche Präsenz des Performers/Betrachters“⁸²⁷ gebunden ist, entsteht es erst im Augenblick der Rezeption⁸²⁸ und unterscheidet sich auch aus diesem Grund grundlegend von anderen Werken.

⁸²³ Siehe Abb. 195.

⁸²⁴ Auch hier zeigt sich wieder der Sprachwitz Duchamps, denn die Formulierung ‚prière de ne pas toucher‘ ist die gängige Formulierung für das ‚Berührungsverbot‘, das häufig im Rahmen musealer Präsentation von Kunst verwendet wird.

⁸²⁵ Diese Intensität betont auch Paz: „The painting is an enigma and, like all enigmas, is something not to be contemplated but deciphered. The visual aspect is only the starting point. Furthermore, there is another element that radically modifies the innocuous act of seeing a painting and turns it into a kind of initiation rite.“ Paz 1973, S. 144.

⁸²⁶ Bahtsetzis 2005 (o. S.).

⁸²⁷ Bahtsetzis 2005 (o. S.).

⁸²⁸ In diesem Sinne spricht Bahtsetzis von einer „Plastik, die als ‚Gemälde‘ maskiert ist, [...] ein Gemälde, das keine materielle Präsenz hat.“ Bahtsetzis 2005 (o. S.).

Die Intensität des Seherlebnisses und die daraus resultierende ‚Tiefenwirkung‘ dieser psychologischen Falle beruht auf dem dialektischen Verhältnis von „minimaler Narration und maximaler Sichtbarkeit.“⁸²⁹ Während erstere die geheimnisvolle Atmosphäre durch ihre Offenheit fördert bzw. die Fantasie des Voyeurs anregt, basiert letztere auf der drastischen Fokussierung des Geschlechts und dem durch versteckte Manipulationen⁸³⁰ geschaffenen Realismus der Szene. Darüber hinaus irritiert bereits die surrealistische Raumkonstruktion den Rezipienten und verstärkt zugleich den geheimnisvollen Moment des Seherlebnisses: Anstatt in einen geschlossenen Raum – eine alte Scheune, wie die zweiflügelige, verwitterte Tür nahe legt – zu blicken, erhält der Betrachter durch einen schmalen, völlig dunklen Zwischenraum⁸³¹ hindurch einen Ausblick auf eine scheinbar in der freien Natur angesiedelte Szene.

Bahstsetzis interpretiert ‚Étant donnés‘ ausgehend von einer Untersuchung Linda Hentschels⁸³² als eine „Überblendung von weiblichem Körper und Bildraum,“ mit der Duchamp den Rezipienten auf die „für das Verständnis westlicher Bildtradition grundlegende Feminisierung des visuellen Raumes [...], die Sexualisierung des Sehens“ als „eine aktive Erziehung zur Schaulust“⁸³³ aufmerksam macht. Jean Claire dagegen konzentriert sich auf den subversiven Aspekt des Voyeurs: „Dies ‚Starren auf ein Loch‘, [...] das die abendländische Kunst seit der Renaissance auszeichnet, hat Duchamp in seinem letzten Werk [...] auf fast grausame Weise

⁸²⁹ Bahstsetzis 2005 (o. S.).

⁸³⁰ Der Körper der Puppe ist mit Schweinehaut überzogen und wirkt daher sehr realistisch. Die Lampe in der Hand und auch die Landschaft im Hintergrund (besonders deutlich am Wasserfall) wird durch aufwendige Konstruktionen so beleuchtet, dass man den Eindruck gewinnt, Zeuge einer wahrhaftigen Szene zu sein. Die Dreidimensionalität und Tiefenwirkung des Raumes hinter dem Mauerdurchbruch wird durch die beiden Gucklöcher (Stereoskopie) gesteigert.

⁸³¹ Dieser Zwischenraum bildet eine Parallele zur Inszenierung von Räumen im Werk von Gregor Schneider (siehe Kap. 7.1). Darüber hinaus ähnelt die Installation aufgrund dieser ‚Dunkelkammer‘ einem Fotoapparat, der von Breton als eine Ikone der écriture automatique bezeichnet wurde und neben der femme fatale als Symbol für den Prozess der Bildfindung eine bedeutende Rolle im Surrealismus spielt.

⁸³² „Pornotopische Techniken des Betrachtens: Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne“ lautet der Titel der Untersuchung. Siehe Hentschel 2001.

⁸³³ Bahstsetzis 2005 (o. S.).

parodiert.⁸³⁴ In diesem Sinne beschreibt auch Paz das Werk, die Verbindung zum ‚Großen Glas‘ und betont die ironische Geste Duchamps: „Modern irony [...] is the action of the bite of subjectivity into the work; in the Large Glass and *Étant donnés*, it is not the I that takes over the object, but the contrary: we see ourself seeing. [...] Irony and subjectivity have become the axis of modern art. Duchamp makes this axis spin on itself, and he overturns the relationship between subject and object: his ‚laughter picture‘ laughs at us.“⁸³⁵

Vor dem Hintergrund deutlicher Parallelen zu den gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts beliebten, pornografischen Stereoskop-Motiven⁸³⁶ und der Rolle der Frau als ‚femme fatale‘ und Symbol der Täuschung⁸³⁷, die ihr in der surrealistischen Bewegung zugeschrieben wurde, kann das Werk als eine subversive wie ironische Betrachterfalle gelesen werden. Sie irritiert den Rezipienten, wirft ihn auf sich selbst zurück und stellt ihn zugleich vor ein rezeptionstheoretisches Dilemma, denn der Blick auf ‚*Étant donnés*‘ impliziert die Umkehrung der gewohnten Wahrnehmungsmechanismen: Während Kunst traditionell repräsentiert im Sinne einer Sichtbarmachung des prinzipiell Abwesenden, konstituiert sich im Falle Duchamps Spätwerk erst im Moment der individuellen Rezeption das Präsentierte: „Die Darstellung ist ‚nur‘ während des Wahrnehmungsaktes für den subjektiven Betrachter und nur für ihn existent. Repräsentierte Zeit und Zeit der Repräsentation sind deckungsgleich.“⁸³⁸

Auf diese Weise gelingt es Duchamp, auf die Fragilität traditioneller Wirklichkeits- und Repräsentationskonzepte zu verweisen und diese zugleich als Konstruktionen zu entlarven. Dem Voyeur wird im Moment des Betrachtens nicht nur sein Begehren und dessen Unerfüllbarkeit – „ein Begehren des Begehrens“⁸³⁹ – bewusst, sondern auch die in der Dialektik des Begehrens eingebettete, grundlegende Reflexivität des Blicks vor Augen geführt: „Der Betrachter ist beim Betrachten im

⁸³⁴ Claire 1975, S. 157

⁸³⁵ Paz 1973, S. 148.

⁸³⁶ Mittels eines Stereoskops kann durch die Überlagerung von zwei annähernd identischen Bildern dem Betrachter ein dreidimensionaler Eindruck des Motivs vermittelt werden.

⁸³⁷ Siehe Abb. 196.

⁸³⁸ Bahtsetzis 2005 (o. S.).

⁸³⁹ Žižek 1991, S. 55.

wahrsten Sinne des Wortes im ‚Tableau‘ und wird gewissermaßen von dem zu betrachtenden Objekt erblickt.⁸⁴⁰ Vor dem Hintergrund des hier angedeuteten philosophischen Blick-Bild-Diskurses erscheint eine Gebrauchspur auf der verwitterten Holztür wie eine Metapher für dieses ‚angeblickt werden‘ des Rezipienten: Um die beiden Gucklöcher hat sich im Laufe der Zeit ein etwas hellerer, rundlicher Fleck auf dem Holz gebildet, der aufgrund seiner Form und der beiden Gucklöcher als ein Gesicht gelesen werden kann.⁸⁴¹

Im Sinne der Dialektik des Begehrens wird auch der zunächst geheimnisvolle Titel des Werks ‚Étant donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage‘ (Gegeben ist: als erstes der Wasserfall, als zweites das Leuchtgas) von Bahtsetzis unter Bezug auf Freud wie folgt interpretiert: „Die Frau hält in apotropäischer Geste den Blick des Betrachters selbst empor (gaz = gaze = Blick), petrifiziert den immobilen Betrachter im wahrsten Sinne des Wortes, demonstrierend, dass jedes Sehen ein Phallus ist (phaos = Licht > phalos = leuchtendes Objekt > phallus).“⁸⁴²

Vor diesem vielschichtigen Hintergrund und der Tatsache, dass es sich bei ‚Étant donnés‘ um ein bewusst als ‚Abschluss‘ seines Oeuvres lanciertes Werk handelt, fügt sich die Installation in die Reihe der zuvor besprochenen Arbeiten Marcel Duchamps ein. Täuschung, Provokation und Irritation sind deren Merkmale. In diesem Sinne werden sie von Manfred Schneckenburger wie folgt charakterisiert: „Sie stellen Fragen, kulturkritische, subversive Fragen nach den Bedingungen von Kunst.“⁸⁴³ Der Künstler konfrontiert den Rezipienten einerseits mit realen (‚Trébuchet‘) wie psychologisch-konzeptuellen Fallen (‚Étant donnés‘), die der Irritation und einer daraus resultierenden Sensibilisierung dienen. Andererseits offenbaren seine Interventionen (‚Fountain‘ und ‚Miles of String‘) im Ausstellungswesen speziell auf die ‚kulturelle Elite‘ (Kunstproduzenten, Vermittler und Theoretiker) ausgerichtete, fallenähnliche Strategien (Intrige und Skandal), deren Ziel vor allem das Hinterfragen überlieferter Kunstdefinitionen und -konzeptionen ist. ‚Étant donnés‘

⁸⁴⁰ Bahtsetzis 2005 (o. S.).

⁸⁴¹ Siehe Abb. 192. Der Fleck resultiert vermutlich aus der regelmäßigen Berührung und den wohl notwendigen Reinigungen der Oberfläche.

⁸⁴² Bahtsetzis 2005 (o. S.).

⁸⁴³ Schneckenburger 2000, S. 457.

vereint auf eindruckliche Weise diese beiden Ansätze und erinnert nicht von ungefähr an die grundlegende Gemeinsamkeit von Falle und Kunst: Das Vortäuschen oder Simulieren, um das Opfer bzw. den Rezipienten in die gewünschte leibliche wie psychologische Konstitution zu versetzen. Octavio Paz beschreibt diese Strategie Duchamps dem Rezipienten gegenüber treffend als „the slap in the face and silence.“⁸⁴⁴

⁸⁴⁴ Paz 1973, S. 148.

5.2 Fallen im Werk von Man Ray und Alberto Giacometti

Stellvertretend für zahlreiche Künstler, die im Rahmen der surrealistischen Bewegung fallenartige Kunstwerke geschaffen haben, werden im folgenden Plastiken von Alberto Giacometti und Man Ray vorgestellt. Vor dem Hintergrund der bereits erwähnten Gruppe surrealistischer Plastiken, die unter den Namen ‚objet dangereux‘ oder ‚objet désagréable‘⁸⁴⁵ zusammengefasst werden, können sie als konzeptuelle und zugleich reale Bedrohungen für den Betrachter gelesen werden.

Den für den Effekt und das Verhältnis zum Rezipienten bedeutsamen Ansatz dieser Objekte beschreibt Christian Klemm bezogen auf das Werk Giacomettis wie folgt: „Damit sich eine solche Begegnung und der von der Surrealisten gesuchte Schock ereignen, muss die ästhetische Distanz abgebaut werden und das Werk vom Sockel herunter. Giacometti nannte diese ‚Skulpturen‘ zunächst entsprechend ‚Objekte ohne Basis‘, womit er zugleich auch sprachlich eine Doppelbödigkeit eröffnet und dem Betrachter den Boden entzieht.“⁸⁴⁶ Helen Kaut dagegen, die – wie im vorherigen Kapitel aufgezeigt wurde – Marcel Duchamps Werk ‚Étant donné‘ als eine Falle für den Rezipienten interpretiert, die diesem die Gewissenlosigkeit seines Blicks vor Augen führt, konzentriert sich in ihrer Untersuchung auf den ‚gewissenlosen Betrachter surrealistischer Kunst‘.⁸⁴⁷ In diesem Sinne bespricht sie ähnliche Tendenzen unter anderen im Werk von Giacometti und René Magritte.

5.2.1 Man Ray

Auch das von Man Ray als ‚Cadeau‘⁸⁴⁸ betitelte Objekt aus dem Jahre 1921 wurde von ihm als unangenehmes Objekt⁸⁴⁹ bezeichnet und steht einerseits deutlich in der ‚Tradition‘ der Readymades seines Kollegen und Freundes Marcel Duchamp.

⁸⁴⁵ Siehe Kap. 5.1. Auf Deutsch etwa ‚gefährliches bzw. unangenehmes Objekt.‘

⁸⁴⁶ Klemm 1990, S. 72.

⁸⁴⁷ Siehe Kaut 1995 und besonders zu Giacometti Graevenitz 1986.

⁸⁴⁸ Siehe Abb. 184 und 184a.

⁸⁴⁹ René Passeron bemerkt dazu: „Man Ray nennt seine Gegenstände meistens ‚unangenehme Gegenstände‘, manchmal aber auch Geliebte.“ Passeron 1976, S. 232.

Andererseits zeugt es von seiner dadaistischen Phase⁸⁵⁰ und belegt zugleich, dass der Übergang zu surrealistischen Sujets im Werk Man Rays schon früh angelegt ist.⁸⁵¹ Es handelt sich um ein handelsübliches, metallenes Bügeleisen, an dessen Unterseite der Künstler vierzehn Nägel in einer vertikalen Reihung so fixierte, dass sie den ursprünglichen Gebrauch des Objektes unmöglich machen.⁸⁵²

Auf den ersten Blick erscheint das Bügeleisen als ein im Sinne Duchamps konzeptuell in ein Kunstwerk verwandelter, industriell gefertigter Alltagsgegenstand. Doch im Gegensatz zu einem ‚klassischen‘ Readymade wie etwa Duchamps Flaschentrockner, der neben seiner ‚neuen‘ ihm zugeschriebenen Funktion als Kunstobjekt weiterhin als Flaschentrockner verwendet werden kann, handelt es sich bei Man Ray um eine doppelte, ‚irreversible Umfunktionierung‘ des Bügeleisens.⁸⁵³ Einerseits wird es konzeptuell durch die Namensgebung und Präsentation als Kunstobjekt aus dem Kontext der Alltagsgegenstände gelöst. Gleichzeitig verhindern die Nägel seine potentielle Reintegration in den Alltag und kehren zugleich die ursprüngliche Gebrauchsfunktion in ihr Gegenteil um: Das ‚Nagelbügeleisen‘ zerstört textile Stoffe statt diese zu pflegen.⁸⁵⁴ Aus dieser Perspektive unterscheidet es sich grundlegend von Readymades und späteren surrealistischen Objekten, die ‚nur‘ ihre ursprüngliche Funktion negieren, wie etwa Meret Oppenheims ‚Frühstück im Pelz‘.⁸⁵⁵ In diesem Sinne erscheint es, als habe Man Ray mit seinem verfremdeten Bügeleisen „das objet dangereux bzw. objet désagréable des Surreal-

⁸⁵⁰ René Paseron beschreibt den Status der Plastiken jener Phase wie folgt: „Rays Gegenstände stehen zwischen Duchamps ready-mades und Giacomettis ‚Gegenständen mit Symbolgehalt‘, die ja im engeren Sinn surrealistisch sind, und sie haben unnachahmlichen poetischen Humor.“ Paseron 1976, S. 232. Seit 1915 beteiligte sich Ray an zahlreichen dadaistischen Aktionen, Manifestationen und Ausstellungen in New York und arbeitete u. a. an der Zeitschrift ‚New York Dada‘ mit. 1924 schloss er sich den Surrealisten an.

⁸⁵¹ Auf diese Besonderheit weisen auch die Kuratoren der Tate hin: „Although made at the height of Paris Dada Cadeau, like Man Ray’s other objects, anticipated the exposure of hidden desires found in subsequent Surrealist objects.“ www.tate.org.uk/collection (12.10.07)

⁸⁵² Das Original gilt Wetzel zufolge als verschollen. Wetzel 1999, Band III, S. 215.

⁸⁵³ Die Irreversibilität beruht auf der Zerstörung der für das Bügeln notwendigen glatten Oberfläche.

⁸⁵⁴ Myriam Wierschowski ordnet Man Rays Objekt in die Gruppe der „manipulierten Gegenstände, die sogenannten ‚berichtigten‘ Readymades, bei denen sich die ursprüngliche Funktion in ihr Gegenteil verkehren kann.“ Ausst. Kat. Düren 1993, S. 10.

⁸⁵⁵ Siehe Abb. 197.

ismus vorweg⁸⁵⁶ genommen. Denn während André Breton bereits 1924 über die Schaffung surrealistischer Plastik nachdachte, dauerte es bis 1930 ehe Künstler wie Salvador Dalí und Alberto Giacometti solche produzierten.

Der Aspekt der Falle zeigt sich neben der nur potentiellen, unachtsamen Verwendung des Bügeleisens, die eine geschickte, hinterlistige Positionierung des Objektes im Sinne eines Kaschierens seiner Unterseite voraussetzt, vor allem durch die Namensgebung. Die im Sinne der Duchampschen Stolperfalle slapstickartig anmutende Idee, dass ein unwissender Rezipient mit dem Bügeleisen seine Wäsche ruiniert, ist sehr unwahrscheinlich, da es sich um einen Typ handelt, der ohne elektrische Heizvorrichtung auskommt. Das Bügeleisen musste vor seiner Nutzung auf einen Herd gestellt werden, um seine Unterseite für den Bügelvorgang aufzuwärmen. Spätestens bei dieser Vorbereitung wären die Nägel dem Nutzer aufgefallen. Es scheint sich daher eher um ein Gedankenspiel zu handeln, wie es bereits an anderen Werken unter dem ‚Was-wäre-wenn-Aspekt‘ aufgezeigt wurde. Man Ray appelliert in diesem Sinne an die ‚dunkle Seite‘ der Phantasie des Rezipienten, so wie es auch anhand der im Folgenden vorgestellten ambivalenten Objekte Giacomettis deutlich wird.⁸⁵⁷

Wie bereits bei Duchamps ‚Trébuchet‘ ist es der Titel der Arbeit Man Rays, der die intendierte Funktion des Objektes als Falle deutlich macht: Das ‚Cadeau‘ (Geschenk) des Künstlers an den Rezipienten ist ein trügerisches, ein wahrhaftes Darnaergeschenk, dass wie sein antikes Vorbild – das Trojanische Pferd – Zerstörung mit sich bringt. Neben der von den Nägeln hervorgerufenen haptischen Qualität, die ein potentielles Gefährdungspotential⁸⁵⁸ für den unaufmerksamen Betrachter bereit hält, kann das Objekt als Metapher für die Intention des Künstlers gelesen werden: Man Rays Geschenk soll nicht die glatte Oberfläche der tradierten Kunst-

⁸⁵⁶ Wetzel 1999, Band III, S. 215.

⁸⁵⁷ Vor diesem Hintergrund fügt sich ein auf den ersten Blick unscheinbares Werk Juan Muñoz (‚First banister‘, 1987, Handlauf und Messer, 200 x 8 x 7 cm) in die Gruppe der ‚objets dangereux‘: Es handelt sich um einen ungewöhnlichen, hölzernen Handlauf, auf dessen Rückseite für den Betrachter unsichtbar ein offenes Klappmesser fixiert ist (siehe Abb. 198 und Nievers 2007, S. 49).

⁸⁵⁸ In Sinne einer Bedrohung wird das Objekt (eine Replik von 1972) auch im Bestandskatalog der Tate Collection beschrieben: „Man Ray transformed a household flat-iron into a new and potentially threatening object.“ www.tate.org.uk/collection (12.10.07)

rezeption pflegen, sondern irritiert bewusst, in dem es in diese ‚hineinsticht‘, sie zerreißt und letztlich zerstört. Vor dem Hintergrund des Surrealismus und der im Kapitel 5.1 angedeuteten Rolle der Frau kann das Bügeleisen auch als Symbol der ‚weiblichen‘ Hausarbeit gelesen werden und liefert in diesem Sinne eine weitere Metapher für die ‚kreative Zerstrungskraft‘ der femme fatale. Diese ‚Faszination‘ der Zerstörung kann zugleich als eine Parallele zur futuristischen Bewegung gesehen werden, den Willen der Rezipienten zu erschüttern, ihn zu verletzen.

Das in seiner Funktion von Man Ray ins Gegenteil verkehrte Objekt scheint vor diesem Hintergrund in der Tradition des Dadaismus zu stehen. Darüber hinaus kann es im Sinne der Anti-Taylorismus-These Molesworths⁸⁵⁹ als Metapher für die künstlerische Sabotage im Stil der im vorherigen Kapitel erwähnten Arbeiten Duchamps gelesen werden. Der Titel evoziert andererseits den Aspekt der Verführung, der Anleitung zu gewaltttigem, irrationalem Verhalten. Diese psychologische Lesart des Objektes als Verführung betonen auch die Kuratoren der Tate: „The nails and burning metal suggest a violent eroticism at odds with the work’s title, the French word for ‚gift‘.“⁸⁶⁰

Ein Vergleich mit einer unbetitelten Fotografie⁸⁶¹ Man Rays aus dem Jahre 1929, die einen Apfel zeigt, dessen Stiel durch eine Schraube ersetzt wurde, unterstützt diese Interpretation in dem Sinne, dass Ray auch hier Schmerz und Verführung miteinander verbindet. Der Apfel als das traditionelle Symbol der biblischen Verführung gewinnt durch die erst auf den zweiten Blick erkennbare Schraube den Aspekt einer Bedrohung oder Warnung. Barbara Zabel interpretiert die Fotografie im Kontext ihrer Untersuchung über die Bedeutung der Maschine in Rays Werk: „When Man Ray substituted a screw for the stem of an apple, he also conflated the theological with the mechanical. This edenic fruit inevitably evokes resonances of good and evil, and these resonances are further complicated by the apple’s mechanical component: Does the Fall stem from the invention of the machine, or

⁸⁵⁹ Siehe dazu Kapitel 5.1.

⁸⁶⁰ www.tate.org.uk/collection (12.10.07)

⁸⁶¹ Siehe Abb. 199.

does man's invention reenact the Fall?"⁸⁶² Es ist unwahrscheinlich, dass die Schraube von Ray im Sinne einer christlichen Warnung vor den Gefahren der Verführung und dem Sündenfall verwendet wurde, auch wenn das Bild von der Schraube als Mahnung vor dem drohenden Schmerz beim Genuss der Frucht zunächst stimmig erscheint. Man Rays Fotografie erschließt sich plausibler, wenn Schraube und Apfel wie von Zabel als Vereinigung von Gegensätzen gelesen werden und somit eindeutig im Kontext des Surrealismus verortet zu sein scheinen.⁸⁶³ Vor diesem Hintergrund wird die Parallele zu ‚Cadeau‘ sichtbar: Die Frucht symbolisiert Genuss und die Schraube Schmerz, so wie die Nägel und das Bügeleisen Stechen und Streicheln versinnbildlichen. Hier zeigt sich das surrealistische Sujet der ‚unheimlichen Verbindung‘ von Sexualität und Gewalt. Während das schmerzhaft Hineinbeißen in den Apfel als erste Stufe des Fallencharakters – die Schraube als Täuschung und Hinterlist – erscheint, bildet die subversive Konfrontation mit den tabuisierten Trieben die zweite, psychologische Dimension der Fotografie als Falle. In diesem Sinne sind die beiden verfremdeten Objekte – Bügeleisen und Apfel – konzeptuelle Stolpersteine für den Rezipienten, die seine Phantasie in die verdrängten Tiefen seines Unterbewussten locken sollen.

5.2.2. Alberto Giacometti

In den frühen 1930er Jahren schuf Alberto Giacometti, wie Rosalind Krauss in ihrer Untersuchung⁸⁶⁴ darlegt, unter dem Einfluss der von Georges Bataille herausgegebenen Zeitschrift ‚Documents‘ einen neuen Typus von Objekten. Viele von ihnen sind eindeutig dem Kontext des inneren Zusammenhangs von Sexualität und Gewalt gewidmet und lassen sich in diesem Sinne in die Gruppe der ‚objets dangereux bzw. désagréables‘ einordnen. Manfred Schneckeburger beschreibt diesen Aspekt auf surrealistische Objekte allgemein bezogen wie folgt:

⁸⁶² Zabel 1989, S. 67. Die Verbindung von Maschine und Sexualität findet sich schon früher, etwa in Francis Picabias Gemälde ‚Parade amoureuse‘ (1917, Neumann Collection, Chicago) und kann letztlich wohl auf griechische Mythen von ‚Roboterfrauen‘ wie Pandora und Pygmalion zurückgeführt werden (siehe Kap. 2.2).

⁸⁶³ Dafür spricht auch die Tatsache, dass sich Ray 1925 der surrealistischen Bewegung anschloss (siehe dazu Fußnote 850).

⁸⁶⁴ Krauss 1985, S. 42f.

„Sigmund Freud gibt die Wegweisung. Da es meist um geheime, verdrängte Begierden geht, ist ein Zug ins Sexuelle, Sexualpathologische nicht verwunderlich. Gerade die verborgenen, zensierten Tiefen, Tabuzonen, in denen die Lust sich mit Gewalt, Schmerz, Ekel verbindet, tauchen hervor. Giacomettis penetrierender Riesendorn, die Hand im Räderwerk einer Foltermechanik setzen das in Extreme um.“⁸⁶⁵

Christian Klemm erklärt den Kontext der im Folgenden vorgestellten Werke wie folgt: „Dieses phänomenologische Bemühen, das Sehen der Wirklichkeit zu erfassen, beinhaltet auch die Frage nach dem Aussen und Innen, dem gegenständlich Vorhandenem und dem Bewusstsein. [...] Ein solches Schaumodell weist auf die Zeit von 1925 bis 1935 zurück, als Giacometti keine fruchtbare Möglichkeit der direkten Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit sah und Anschluss an die aktuelle Avantgarde suchte. In den ersten Jahren antizipierte er die von der aussereuropäischen Stammeskunst und vom Kubismus ausgehenden Impulse, wobei ihm die stark abstrahierende Formensprache die metaphorische Gestaltung von Gefühlen und Triebstrukturen ermöglichte.“⁸⁶⁶

Für die 1932 erschienene dritte Nummer von André Bretons Zeitschrift ‚Le Surréalisme au Service de la Révolution‘ schrieb Giacometti einen Text⁸⁶⁷ und lieferte u.a. Zeichnungen der beiden Werke ‚Objet désagréable à jeter‘ und ‚Objet désagréable‘, die beide in diesem Jahr entstanden. Das phallusartige, von Schneckenburger anschaulich als ‚penetrierender Riesendorn‘ beschriebene ‚Objet désagréable‘⁸⁶⁸ kündigt dem Rezipienten bereits durch den Titel⁸⁶⁹ seine wesentliche Eigenschaft und zugleich eine Intention Giacomettis an: Es ist ein unangenehmes

⁸⁶⁵ Schneckenburger 2000, S. 463

⁸⁶⁶ Klemm 1990, S. 12.

⁸⁶⁷ ‚Objets mobiles et muets‘, in: Le Surréalisme au Service de la Révolution, Nr. 3, Paris, 1932, S. 19f. Klemm beschreibt das Verhältnis Giacomettis zu den Surrealisten wie folgt: „Besonders eng gestaltete sich seine Beziehung zu den Schriftstellern in der surrealistischen Phase. Mit seinen damals geschaffenen Objekten und Schaumodellen kam er ihrem Bedürfnis nach Projektionsräumen für traumhaft verknüpfte Vorstellungen und psychische Obsessionen exakt entgegen.“ Klemm 1990, S. 14.

⁸⁶⁸ Siehe Abb. 200.

⁸⁶⁹ Auf Deutsch etwa ‚unangenehmes Objekt.‘

Objekt, das wie Man Rays Bügeleisen nicht für den traditionellen Kunstgenuss bestimmt und geeignet ist. Die Plastik ist ein visueller und intellektueller Stolperstein zugleich. Die biomorphe, horn- oder dornartige Form der Gipsplastik erinnert einerseits an Kultobjekte außereuropäischer oder prähistorischer Stammeskulturen und vermittelt in diesem Sinne eine Aura der Ursprünglichkeit oder auch die eines Fetischs.⁸⁷⁰ Auch Reinhold Hohl erwähnt diesen Aspekt und verweist auf formal sehr verwandte „Eingeborenenplastiken.“⁸⁷¹ Im diesen Kontext lässt sich das Werk aufgrund formaler Parallelen ebenso als Phallus interpretieren.⁸⁷² Andererseits scheint Schneckenburgers Assoziation eines Dornes besonders geeignet, um die Ambivalenz der Plastik zu beschreiben: Der Dorn einer Pflanze verletzt passiv im Sinne einer Schutzfunktion, während die dem Phallus verwandte Lesart des Objekts als Horn entgesetzte Assoziationen wie Potenz und den aktiven Kampf evokiert. Bereits auf rein formaler Ebene zeigt sich deutlich die von Bataille⁸⁷³ und Freud beschriebene Nähe von Sexualität und Gewalt, die Giacomettis Plastik der frühen 1930er Jahre kennzeichnet.

Dieser innere Zusammenhang von Eros und Thanatos zeigt sich auch in der Beschreibung des ‚Objet désagréable‘ von Mary McInnes: „Its biomorphic form suggests several possibilities: penis, embryo, larva, cocoon. A horn shape is squeezed out from a bulbous root. There is a sense of transformation, of a form inside the

⁸⁷⁰ Auf den Aspekt des Fetischs bezogen nennt McInnes Giacometti einen ‚féticheur‘ und verweist auf eine formale wie inhaltliche Parallele des ‚Objet désagréable‘ zu einem Totem und dem ihm zugehörigen Mythos der äthiopischen Kultur: „The creation myth of the Ethiopian people, which involves a man who coupled with an aloe plant and later found children in its folds.“ McInnes 2000, S. 181.

⁸⁷¹ „In den frühen dreißiger Jahren teilte er sein schöpferisches Interesse für die Eingeborenenplastik mit den Surrealisten, wobei er mehr die plastische Gestaltungsmöglichkeit, jene aber den Objekt- und Fetischcharakter gesehen haben. [...] Es wäre falsch, in diesen Gestalt-Verwandtschaften nur formale Bezüge zu sehen. Giacometti wußte den Gehalt der Negerskulpturen, den etwa sein ethnologisch bewandeter Freund Michel Leiris ihm deuten konnte, für den Gehalt seiner eigenen Werke fruchtbar zu machen.“ Hohl 1987, S. 79 (siehe Abb. 201).

⁸⁷² In diesem Sinne bieten sich zum Vergleich mit Werken anderer Vertreter des Surrealismus etwa die beiden ‚Anthropomorphes Brot‘ genannten Ölgemälde Salvador Dalis an, die ebenfalls 1932 entstanden sind. Siehe Descharnes 2004, Band I, S. 178 und 179.

⁸⁷³ Bataille zufolge kennt die Natur „drei Arten der Verschwendung, des Luxus: das Verzehren lebender Organismen, den Tod und die geschlechtliche Fortpflanzung.“ Traugott König in: Lutz 1995 S. 82.

structure that is either emerging or entrapped.”⁸⁷⁴ Giacometti selbst beschreibt in einem Brief an Pierre Matisse mit Skizzen zu den beiden hier vorgestellten Objekten seine Motivation wie folgt: „Mais tous ceci m' éloignait peu à peu de la réalité extérieure, j'avais la tendance à ne me passioner pour la construction des objets eux mêmes. [...] Ce n'était plus la forme extérieure des êtres qui m'intéressait, mais ce que je sentais affectivement dans ma vie. Il ne s' agissait plus de présenter une figure extérieurement ressemblante, mais de vivre et de ne réaliser que ce qui m'avait affecté, ou que je désirais. [...] Désir aussi de trouver une solution entre les choses pleines et calmes et aiguës et violentes.”⁸⁷⁵

Der Aspekt der Drohung, von Gewalt und Verletzung wird besonders an den Dornen oder Widerhaken sichtbar, die sich am verjüngenden Ende der Plastik befinden. Erst durch sie lässt sich das ‚Wesen‘ des Objektes eindeutiger der Sphäre der Gewalt zuordnen. Diese Bedeutungsebene ist auf der Zeichnung⁸⁷⁶ der Plastik noch stärker ausgeprägt: Giacometti zeigt eine von oben auf das Objekt hin ausgestreckte Hand, deren mittlere Finger das dünnere, mit Dornen versehene Ende leicht berühren. Ob es sich dabei um eine vorsichtige Annäherung oder den Moment des ‚Loslassens‘ handelt, ist nicht eindeutig auszumachen.⁸⁷⁷ Auffallend sind jedoch die im Verhältnis zu der Pariser Gipsplastik spitzer ausgeprägten Dornen.⁸⁷⁸ Diese auf der Zeichnung markant symbolisch illustrierte Verletzungsgefahr für den Rezipienten betont einerseits den Aspekt der Bedrohung. Andererseits verweist die ambivalente Geste der Hand auf den latent vorhandenen, warnenden

⁸⁷⁴ McInnes 2000, S. 181. Die dem Objekt aufgrund seiner Ambivalenz zugeschriebene Harmonie spiegelt sich auch – bewusst oder unbewusst – in der Formulierung McInnes, wenn sie von Horn und Zwiebel spricht. Liest man das Horn als Symbol der Männlichkeit und die Zwiebel als Metapher der weiblichen Fruchtbarkeit, die sich – angedeutet durch die Krümmung des Objektes – je nach Lesart aufeinander zu oder voneinander weg bewegen, bietet die Plastik eine interessante Parallele zu Constantin Brancusis ‚Princesse X‘ (1916). Sie wurde als Phallus-Darstellung fehlinterpretiert und sorgte daher für einen Skandal.

⁸⁷⁵ Ein Faksimile des Briefes von 1947 findet sich in Hohl 1987, S. 249

⁸⁷⁶ Siehe Abb. 202.

⁸⁷⁷ McInnes liest die Geste eindeutig als „hand poised to pick up the work.“ McInnes 2000, S. 182.

⁸⁷⁸ Handelt es sich jedoch bei dem im Pariser Centre Pompidou befindlichen Gipsmodell um den Rohling für den späteren Guss des Objektes, lassen sich dessen stumpfere Dornen neben möglicher unsachgemäßer Aufbewahrung als ein Zeichen der Abnutzung bereits im Laufe des Produktionsprozesses interpretieren.

wie anziehenden ‚noli me tangere‘-Charakter des Objektes, da es aufgrund seiner handlichen Form den Gedanken des ‚Ergreifens‘ evoziert.⁸⁷⁹ Das Motiv der Gefährdung der menschlichen Hand findet sich auch in der Plastik ‚La main prise aux doigts‘ (1932), die vom Kunsthaus Zürich als ‚listige Maschine‘ interpretiert wird: „Noch entschiedener erscheint die Aufforderung zum Ergreifen und Manipulieren bei der kleinen, hinterhältigen Maschinerie Main prise. Sadistische Affekte werden geweckt, die durch die Bedrohung der Hand sogleich bestraft oder ins Masochistische gewendet werden. Das im Maschinengestänge gefangene Glied gleicht Prothesen oder Schaufensterpuppen, bevorzugten Fetischen der Surrealisten mit ihrem Kult von Berührungszwängen und -phobien.“⁸⁸⁰

Das ‚objet désagréable‘ konfrontiert den Rezipienten mit den beiden bereits in seiner ambivalenten Form angelegten Polen Verletzlichkeit und Aggression, Anziehung und Abstoßung. Hohl erkennt in Giacomettis *Pointe a l'œil* (Stachel ins Auge) aus dem Jahre 1932 eine dem hornartigen Objekt verwandte „phallische Keule,“ die in „extremer Direktheit das seelische Erlebnis einer unmöglich gewordenen und doch noch immer potenten Liebesbeziehung ausdrückt“, und spricht von „männliche[r] Aggressivität.“⁸⁸¹ Während der Titel als Warnung verstanden werden kann, ist die von Giacometti intendierte Präsentation der Plastik ohne Basis, die, wie McInnes konstatiert, als ein Hinweis auf die ‚surrealistische Sabotage‘ der traditionellen Skulptur⁸⁸² gelesen werden kann, zugleich eine indirekte Einladung an

⁸⁷⁹ Gegen eine Interpretation als Keule, wie sie u.a. von Autoren wie Michael Brenson (Brenson, Michael: *The Early Works of Alberto Giacometti 1925-1935*, Diss. John Hopkins University, Baltimore, 1974) erwähnt wird, sprechen die Dornen, da sie bei einem derartigen Gebrauch dem Nutzer selbst Schaden zufügen würden.

⁸⁸⁰ www.kunsthhaus.ch/sammlung/giacometti/cont_de/schaffen5.html (8.6.08). Hohl bezeichnet die Arbeit als ‚Gefährdete Hand‘: „Auch die vom drehbaren Räderwerk bedrohten menschlichen Finger der Gefährdeten Hand (La main prise aux doigts [...]) drücken mit sehr naturnaher Gestaltung mehr als bloß das Thema des Schmerzes aus; durch seine ursprünglichen Titel ‚Courrounou U-Animal‘ [...] definierte das Werk den Menschen (es ist ja deutlich eine Menschenhand dargestellt) als die zornige (courroux = Zorn), dem ‚Getriebe‘ ausgelieferte Kreatur.“ Hohl 1987, S. 82. In diese Richtung argumentieren auch Albers und Pfeiffer, Albers/Pfeiffer 2004, S. 325.

⁸⁸¹ Siehe dazu Hohl 1987, S. 82 und Graevenitz 1986.

⁸⁸² McInnes beschreibt die Tendenz bezogen auf R. Krauss als „efforts systematically to undermine sculptural conventions regarding form, narrative, and presentation.“ McInnes 2000, S. 181.

den Rezipienten. Er soll die Plastik in die Hand nehmen: „A sculpture without a base, it is not only meant to be seen, but also to be manipulated.“⁸⁸³

Hier zeigt sich die leibliche Rezeption und Dimension der Plastik als Betrachterfalle: Einerseits hat Giacometti das Objekt so geschaffen und präsentiert, dass es den Betrachter zur Berührung oder zum Ergreifen verführt.⁸⁸⁴ Andererseits scheinen die Dornen, wie die Zeichnung nahe legt, geschaffen zu sein, um diese körperliche Annäherung zu verhindern bzw. sie im übertragenen wie realen Sinne mit der Erfahrung von Schmerz zu verbinden. Diese Ambivalenz der Arbeit beschreibt auch McInnes: „This object alternates in its meaning, at one moment enticing the viewer to cradle it, the next moment presenting an image of terror.“⁸⁸⁵ Vor diesem Hintergrund lässt sich die Plastik wie eine Metapher für die von Bataille und Freud konstatierte, unzertrennliche Verbindung von Lust und Gewalt interpretieren. Als konzeptuelle Falle gelesen, scheint das ‚objet désagréable‘ vor allem auf die Irritation des Rezipienten ausgerichtet zu sein.

Es lockt ihn an, um ihn zugleich wieder zurückzustoßen und somit zu verunsichern. Anhand dieser Verunsicherung lässt sich zugleich die psychologische Dimension des Objektes als Falle aufzeigen, da alle hier erwähnten Assoziationen im Kontext der tabuisierten Sexualität und Gewalt angesiedelt sind. Während der Rezipient zunächst durch die formalen Parallelen auf das Thema Sexualität (Phallus) hingewiesen wird, löst sich diese vermeintliche Eindeutigkeit bei genauerer Betrachtung der Plastik schnell auf. Der unspezifische Titel unterstützt den inneren Zwiespalt, in den die verschiedenen Lesarten des Objektes den Betrachter treiben: „These objects resist formal interpretation. Instead, they rely on the visceral reaction and participation of the spectator to create erotic and, at times, terrifying encounters.“⁸⁸⁶

⁸⁸³ McInnes 2000, S. 182.

⁸⁸⁴ In diesem Sinne kann auch die Überschrift *Textes* (‚Objets mobiles et muets‘) Giacomettis interpretiert werden, die ‚stummen und mobilen Objekte‘ laden den Betrachter ein, die gewohnten Grenzen der retinalen Kunstrezeption zu überschreiten und um eine leibliche bzw. haptische Dimension zu erweitern. Ihr Schweigen evokiert die Benennung durch den Rezipienten, diese kann zugleich als Spiegelbild seiner Seele gelesen werden.

⁸⁸⁵ McInnes 2000, S. 181.

⁸⁸⁶ McInnes 2000, S. 181.

Einerseits verleitet die dem Artikel Giacomettis zufolge ‚stumme und mobile‘ Plastik den Rezipienten, sie körperlich zu erfassen, zu ergreifen. Andererseits verhindert sie durch ihre Ambivalenz zugleich das intellektuelle Begreifen, so dass die Auseinandersetzung mit dem Objekt den Charakter eines multisensuellen Verwirrspiels gewinnt. Auf diese Weise gelingt es Giacometti, den Rezipienten auf sich selbst zurückzuwerfen, und die von McInnes vermutete „form inside the structure that is either emerging or entrapped“⁸⁸⁷ erscheint als ein Spiegelbild seines eigenen Seelenlebens. Der Rezeptionsprozess konfrontiert den Betrachter mit seinen verborgenen, aufgrund der Tabuisierung der Sexualität teils unterdrückten, Trieben und Neigungen und fordert ihn indirekt auf, Stellung zu beziehen: „Giacometti’s engagement of the viewer in his violent scenarios redefined his work in a truly subversive context.“⁸⁸⁸

Diese Subversion ist Grundlage für die konzeptuelle Dimension des ‚objet désagréable‘ als Falle im Sinne eines psychologischen Hinterhalts: Die Interpretation ‚entlarvt‘ den Rezipienten dadurch, dass sie sein Innerstes spiegelt. Vor diesem Hintergrund erhellt sich der von Giacometti im Titel angedeutete Aspekt des Unangenehmen, der sich auf den ersten Blick zunächst nur an den wehrhaften Dornen konstatieren lässt. Die zweite, nachhaltigere Ebene des Unangenehmen bildet die im Laufe der Rezeption intuitiv auf der Grundlage der psychischen, individuellen Konstitution beantwortete Frage, ob der Betrachter sich mit der Rolle des Opfers oder Täters identifiziert. Diese Frage lässt sich bezogen auf die naheliegende Phallus-Assoziation noch konkreter stellen: Interpretiert der Rezipient es als ein Folterinstrument oder um eines, das der Steigerung sexueller Lust dienen soll? In diesem Sinne erscheint die von McInnes in ihrer formalen Beschreibung der Plastik verwendete Metapher einer Larve auch für die inhaltliche Erschließung des Werkes geeignet: Der Rezipient entscheidet über ihre Entwicklung. So wie das Readymade im Sinne des Duchampschen Sprachspiel von der ‚bereiten Jungfrau‘ (ready maid) auf ihr Schicksal wartet.⁸⁸⁹

⁸⁸⁷ McInnes 2000, S. 181.

⁸⁸⁸ McInnes 2000, S. 181.

⁸⁸⁹ Siehe dazu Zaunschirm 1982.

Auch die zweite Plastik Giacomettis aus dem Jahre 1931 – das ‚objet désagréable à jeter‘⁸⁹⁰ – ist im Kontext der ‚Objets mobiles et muets‘ angesiedelt und daher eindeutig für eine aktive, leibliche Rezeption konzipiert: „This [...] object is designed to be picked up and played with.“⁸⁹¹ Diesen Aspekt betont auch McInnes: „Giacometti allows – even encourages – the spectator to touch the piece, [...] to feel its weight, to sense its balance, to test its use.“⁸⁹² Die biomorphe Form der Stacheln, die in entgegengesetzter Richtung aus einer annähernd quadratischen Fläche herauszuwachsen scheinen, erinnert an eine melkschemelartige Sitzgelegenheit.⁸⁹³ Nur der kleinere ‚Dorn‘ auf der vermeintlichen Sitzfläche und der Zusatz im Titel ‚à jeter‘ (zum Werfen⁸⁹⁴) scheinen gegen diese Interpretation zu sprechen. Der dritte, jedoch nur auf wenigen Abbildungen zu sehende Stachel dagegen unterstützt wiederum diese Idee.⁸⁹⁵ Dieser wird auch in einer Skizze Giacomettis in dem bereits erwähnten Brief an Pierre Matisse aus dem Jahre 1947 sichtbar.⁸⁹⁶

Wie im Falle des zuvor besprochenen ‚objet désagréable‘ ist die Plastik von Giacometti für eine Präsentation ohne Sockel geschaffen⁸⁹⁷ und steht im Kontext der ‚objets mobiles et muets.‘ Vor diesem Hintergrund kann das im Titel angedeutete Werfen als Aufforderung im Sinne einer potentiellen Mobilität des Objektes gelesen werden. Das intendierte Werfen unterstützt über die beiden spitzen ‚Dornen‘ hinaus den gefährlichen, gewalttätigen Charakter der Plastik, der auch von McIn-

⁸⁹⁰ Siehe Abb. 203.

⁸⁹¹ www.nationalgalleries.org/collection/online (12.3.2008)

⁸⁹² McInnes 2000, S. 182.

⁸⁹³ Der Bestandskatalog der National Gallery in London verweist auf Afrika: “It is similar in shape to a type of stool made in Western Africa.” www.nationalgalleries.org/collection/online (12.3.2008) Der Hockertypus ist jedoch auch in Europa bis heute, v. a. in der Landwirtschaft als Melkschemel, der in der Regel mit Gurten um die Hüften gebunden wird, bekannt (siehe Abb. 204).

⁸⁹⁴ Hohl übersetzt den Titel als ‚Unangenehmer Gegenstand, zum Wegwerfen‘. Hohl 1987, S. 79. Für das Wegwerfen im Sinne von Loswerden spricht die kurze Zusammenfassung Giacomettis: „Objets sans base et sans valeur, à jeter.“ Hohl 1987, S. 249 (siehe Abb. 205).

⁸⁹⁵ Die Assoziation des dreibeinigen Hockers bildet eine interessante Parallele zu Duchamps ‚Trébuchet‘. Eine intellektuelle, im Sinne Klemms doppelbödiges Stolperfall in Anlehnung das Werk Duchamps? Siehe Kap 5.1. und Abb. 206.

⁸⁹⁶ Siehe Abb. 205. (Ausschnitt) bzw. Hohl 1987, S. 249.

⁸⁹⁷ Das Centre Pompidou in Paris präsentiert seine bronzene Version, den Abbildungen zufolge, jedoch nicht in diesem Sinne (siehe Abb. 207).

nes in den Vordergrund gestellt wird: „In ‚objet désagréable à jeter‘ sculpture becomes weaponry. Lying directly on the ground, this object consists of a curved rectangular shield with a tusklike form piercing through the front. [...] Violence, not decoration is the active force in this disturbing image.“⁸⁹⁸ Aufgrund der ambivalenten, formalen Beschaffenheit der Plastik lassen sich – wie bereits am vorherigen ‚objet désagréable‘ – auch hier beide Pole von Gewalt erkennen: Waffe/Angriff und Schutzschild/Verteidigung. Das von McInnes verwendete Bild des ‚Durchbohrens der Fläche‘ beschreibt das bereits in der Form angelegte Gewaltpotential der Plastik. In diesem Sinne kann sie als ‚Momentaufnahme‘ einer Bewegung, die sich auch an den beiden auf der ‚Sitzfläche‘ befindlichen, runden Vertiefungen errahnen lässt, gelesen werden. Eine im Objekt gefangene Kraft, wie McInnes sie anhand des ‚Horns‘ schon mit „either emerging or entrapped“⁸⁹⁹ beschrieb?

Während bereits das Motiv des ‚Durchbohrens‘ als sexuelle Anspielung gedeutet werden kann, bietet sich darüber hinaus eine Lesart des Objektes an, die als ein Hinweis auf den von Krauss beschriebenen Einfluss – „Bataille’s dark aesthetic of bassesse“⁹⁰⁰ – erscheint. So wie das hornartige ‚Objet désagréable‘ als sexuell stimulierender bzw. folternder Phallus interpretiert werden kann, lässt sich das ‚Objet désagréable à jeter‘ als stimulierende bzw. verletzende Sitzgelegenheit verstehen. Folgt man dieser Interpretation des ‚kleinen Dorns‘ als Stimulans, können auch die beiden Vertiefungen auf der ‚Sitzfläche‘ als dem ‚Sitzkomfort geschuldete‘ Formen gelesen werden.⁹⁰¹ Doch auch hier hängt es wieder allein vom Betrachter ab, ob er das so interpretierte Objekt der Sphäre der Lust oder der Gewalt zuordnet und die Plastik somit im Sinne der zuvor erläuterten Tendenz als ein Spiegel seiner verborgenen Neigungen dienen kann.⁹⁰² Der Dorn findet sich auch in der Skizze ‚Projet pour un passage‘ aus dem Jahre 1931, die Klemm in den bereits beschrie-

⁸⁹⁸ McInnes 2000, S. 182.

⁸⁹⁹ McInnes 2000, S. 181.

⁹⁰⁰ McInnes 2000, S. 182.

⁹⁰¹ Im Kontext der sexuellen Interpretation können die beiden Formen darüber hinaus einerseits als Hinweis auf die weibliche Brust gelesen werden. Als Schild verstanden deuten die beiden ‚Beulen‘ andererseits auf Gewalt.

⁹⁰² In diesem Sinne heisst es im Bestandskatalog der National Gallery: „It [...] is also sinister and possibly offensive. Although it looks as if it has been built for a purpose (possibly sexual), the artist has left this for the viewer to decide.“ www.nationalgalleries.org/collection/online (12.3.2008)

benen ethnologischen Kontext einordnet: „Zunächst wirken die gewölbten Rundungen wie Lehmbauten [...]. Sodann verweist der Titel auf die rites de passage und insbesondere auf die Initiationsriten in der Pubertät.“⁹⁰³

Der im Verhältnis zu dem anderen ‚Objet désagréable‘ spezifischere Titel der Plastik kann über eine Aufforderung zur Gewalt hinaus auch als falsche Fährte gelesen werden: Ein von Giacometti listig konstruierter, konzeptueller Stolperstein, um von der eindeutigeren, sexuellen Lesbarkeit abzulenken. Das Unangenehme des Kunstwerks dagegen lässt sich mit beiden Interpretationen – Waffe oder penetrierender Schemel – verbinden. Im Kontext der leiblichen Rezeption gewinnt die Plastik bereits formal den Charakter einer hindernisartigen Falle. Sie erscheint wie eine Stolperfalle⁹⁰⁴, was durch die von Giacometti gewünschte Präsentation ohne Sockel unterstützt wird. Der psychologische Aspekt der Rezeption lässt den Fallencharakter jedoch deutlicher in den Vordergrund treten. Aufgrund seiner ambivalenten Form und des trotz des Zusatzes uneindeutigen Titels, hängt es allein von der psychischen Konstitution und Prägung des Rezipienten ab, ob er das Objekt als Wurfwaffe oder Schutzschild⁹⁰⁵ bzw. als Folterinstrument oder einen sexuelle Lust stimulierenden Hocker begreift: „The message of these objects is dependent on the sense of danger or eroticism that they elicit.“⁹⁰⁶ Diese Ambivalenz bildet eine interessante Parallele zu Dennis Oppenheims Werk ‚Protection‘.⁹⁰⁷

Die beiden hier vorgestellten ‚Objets désagréables‘ sind, wie die intendierte Präsentation und der Text Giacomettis andeuten, für eine aktive Rezeption konzipiert. Der Betrachter soll die Objekte erfühlen und bewegen, doch diese Auseinander-

⁹⁰³ Klemm 1990, S. 70.

⁹⁰⁴ In diesem Sinne weist das Objekt formale Parallelen zu mobilen Panzersperren auf.

⁹⁰⁵ McInnes betont beide Aspekte: „Its pointed surface is ready for use as a shield oder a club.“ McInnes 2000, S. 182. Gegen die Assoziation eines Schutzschildes spricht jedoch, das auf der Innenseite dem Nutzer ein Dorn entgegenstrebt, der ein großes Verletzungspotential darstellt und somit der Schutzfunktion widerspricht. Nur als Metapher für die Verletzungen, die Menschen sich im Sinne eines Schutzes vor anderen selbst zufügen können (etwa Isolation und Einsamkeit), erscheint die Schildassoziation plausibel.

⁹⁰⁶ McInnes 2000, S. 182.

⁹⁰⁷ Siehe Kap. 6.5.

setzung birgt sicht- und fühlbare sowie verborgene Gefahren.⁹⁰⁸ Diese Irritationsstrategie lässt sich bereits an den konzeptuellen Hinweisen Giacomettis (die Titel ‚Objets désagréables‘ bzw. ‚Objets mobiles et muets‘) erkennen: Einerseits wird der Betrachter zur aktiven leiblichen Rezeption aufgefordert, während das im Titel angedeutete ‚Unangenehme‘ andererseits den Gedanken einer Warnung vor den Objekten evoziert. Neben diesem Aspekt der Warnung kann das ‚Unangenehme‘ zugleich als erste Stufe der psychologischen Falle, als ein Hinweis auf die von den Plastiken ausgehende, gefährliche Verführung verstanden werden.

Auf diese Weise gelingt es Giacometti, einen intellektuellen Zwiespalt zu schaffen: Indem er den Rezipienten warnt, steigert er zugleich auch dessen Aufmerksamkeit, weckt seine Neugier und verweist in diesem Sinne zugleich auf die Dialektik vom Reiz des Verbotenen. Darüber hinaus weisen beide Plastiken, wie sich an den Dornen zeigt, aus formaler Perspektive eine potentielle Verletzungsgefahr auf, die jedoch nicht direkt auf den Rezipienten ausgerichtet zu sein scheint. Durch den Titel seines Artikels – ‚Objets mobiles et muets‘ – gibt Giacometti den Hinweis, dass die mobilen Plastiken ‚stumm‘ die Verwendung durch den Betrachter erwarten und daher auch die Ausrichtung des von ihnen ausgehenden Gewaltpotentials in dessen Händen liegt.

Diese vermeintliche Ohnmacht der Plastiken bildet die zweite konzeptuelle Ebene des Fallencharakters. Während die ambivalenten formalen Anspielungen auf Sexualität und Gewalt im Sinne einer Irritationsstrategie die Grundlage der von Giacometti intendierten Rezeption bilden, entlarvt sich der darauf folgende Prozess der Deutung, die ‚Definition‘ der stummen Objekte durch den Betrachter als das eigentliche Ziel der Plastiken: Das Schweigen der Objekte erscheint wie eine intellektuelle Falle, die das ‚freie‘ Benennen und zugleich die potentielle Verwendung durch den Rezipienten provoziert. Die am Ende des Rezeptionsprozesses gefundene, individuelle Bestimmung der Plastik entlarvt auf diese Weise das Verhältnis

⁹⁰⁸ Für diese betont multisensuelle Rezeption ist das Material von besonderer Bedeutung, wie auch die Kuratoren der Ausstellung im Kunsthaus Zürich (2006) betonen: „In anderen Fällen bringen die verschiedenen Materialisierungen unterschiedliche Qualitäten hervor: So erscheint das ‚Objet désagréable à jeter‘ in Gips wie ein Traumgebilde, während es in der schwarzen Bronze die Energie eines Bumerangs aus Ebenholz ausstrahlt.“ Die hölzerne Variante dagegen evoziert die erwähnte Assoziation des Melkschemels. www.kunsthaus.ch/pdf/pm/pm_giacomettigipse_d.pdf (12.2.07)

des Betrachters zu unterdrückten, tabuisierten Neigungen und gewinnt in diesem Sinne den Charakter eines Spiegelbildes seiner Persönlichkeit. Vor diesem Hintergrund lässt sich das Gefährliche und Unangenehme der beiden Objekte über ihre formale Existenz und potentielle Verwendung hinaus auch als eine Falle für das psychische Selbstverständnis des Rezipienten verstehen.

In diese Sinne fügt sich auch die ‚Femme égorée‘⁹⁰⁹ genannte Plastik Giacomettis aus dem Jahre 1932 in die Gruppe der ‚Objets dangereux‘ bzw. désagréables‘ ein. Verführung und Tod, Gewalt und potentielle Energie im Sinne der kinetischen Plastik der 1960er Jahre sind die Kennzeichen des im Vergleich zu den vorherigen Werken formal eindeutiger lesbaren Objektes. Darüber hinaus kündigt bereits der beschreibende Titel⁹¹⁰ der Plastik im Gegensatz zu den beiden vorherigen Werken von Aggression und Gewalt. 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. Deutlich sind die beiden Brüste, der ungewöhnlich lange, fast durchtrennte Hals und der Kopf zu erkennen. Die angewinkelten Beine gespreizt, liegt die Figur auf dem scheinbar vor Schmerz nach oben gekrümmten Rücken. Der weit geöffnete Mund lässt sich als Schrei oder leidender Ausdruck lesen. Ihr rechter Unterschenkel und der linke Unterarm dagegen enden in großflächigen, blattähnlichen Formen und unterstützen über die verzerrten Körperproportionen hinaus den surrealistischen Charakter der Plastik. Diese beiden sich nach innen wölbenden, floral anmutenden Flächen verleihen der Figur den Charakter einer Mutation.⁹¹¹ Sie scheinen sich zu schließen und evozieren in diesem Sinne wie der gekrümmte Rücken einen Eindruck von Bewegung und extremer Anspannung. In diesem Sinne erinnert die Skulptur

⁹⁰⁹ Siehe Abb. 208 und 209.

⁹¹⁰ Das Verb égorger beschreibt das Durchschneiden der Kehle bzw. des Halses (la gorge) und kann im übertragenen Sinne auch schröpfen bedeuten. Der eindeutig angeschnittene Hals der Plastik lässt jedoch keine Zweifel an der Bedeutung des Titels aufkommen.

⁹¹¹ Klemm betont, dass Giacometti, weil ihn die Künstlichkeit der Formen und die Parallelen zu Picasso und Lipchitz störten, „vorzüglich ihren rätselhaften Charakter herausarbeiten wolle. Was er offenbar anstrebte, war eine weibliche Gestalt, der die selbstverständliche Evidenz eines natürlichen Insektes oder Krustentieres eignet und die zugleich die widersprüchlichen erotischen und aggressiven Affekte des zentralen Themas der Surrealisten ausdrückt.“ Klemm 1990, S. 78.

an die von McInnes als „emerging or entrapped“⁹¹² beschriebenen Bewegungen innerhalb des ‚Objet désagréable‘.

Folgt man dem durch den Titel gegebenen Hinweis, scheint es sich um eine Momentaufnahme des Todeskampfes einer am Hals verletzten Frau zu handeln. Besonders die ungewöhnliche Beugung des Rückens, die Unterleib und Bauch nach oben streckt, deutet darauf hin, dass die Frau noch lebt. Doch ein auf den ersten Eindruck kaum wahrnehmbares Detail am Ende des rechten, zur linken Seite über die Brust gebeugten Unterarms irritiert und scheint von besonderer Bedeutung zu sein. Es handelt sich um ein kleines, ösenartiges Gelenk, das den Unterarm mit einem keulenartigen, ebenfalls aus Bronze gefertigten Objekt verbindet. Der ‚Fremdkörper‘, der als solcher nur aufgrund der unscheinbaren Verbindung erkennbar wird, hat das Potential, den vor allem auf dem Titel basierenden ersten Eindruck des Rezipienten zu revidieren. Die bewusst gewählte technische, weil unorganische Verbindung der beiden Körper verleiht der Plastik trotz ihrer Unscheinbarkeit einen zuvor nicht absehbaren, ambivalenten Charakter. An diesem Punkt setzten die Interpretationen von Graevenitz und Kaut im Sinne des Angriffs auf den Betrachters ein.⁹¹³

Es scheint, als habe die Figur eine keulenartige Schlagwaffe in ihrer rechten Hand, die aus rein formaler Perspektive mit ihrem Unterkörper korrespondiert. Klemm berichtet, dass Giacometti „die Skulptur immer sockellos auf dem Boden und die rechte ‚Hand‘ in der linken liegend“ positionierte, was den bereits ange-deuteten Zusammenhang mit den beiden vorherigen Objekten ‚sans base‘ bestätigt.⁹¹⁴ Durch dieses Element wird an der passiven, verletzten Figur ein zwiespältiger, aktiver Moment sichtbar, der als Verteidigung oder – wenn man die Verletzung als Täuschung im Sinne der Fuchs-Raben-Fabel des Physiologus⁹¹⁵ liest – Hinterhalt gelesen werden kann. Letzterem zufolge, würde es sich um eine Falle für den Rezipienten handeln, wobei auch die Frau selbst, wie die Verletzung nahe legt, in eine solche geraten sein kann. Eindeutiger dagegen ist die Haltung der gespreizten Beine, eine sexuelle Anspielung. Diese kann je nach Lesart als

⁹¹² McInnes 2000, S. 181.

⁹¹³ Graevenitz 1986 und Kaut 1995.

⁹¹⁴ Klemm 1990, S. 156 (siehe Abb. 210 und 211). Abbildung 210 zeigt deutlich den von der Öse geschaffenen Bewegungsspielraum, da die Hand oder Keule nicht wie üblich positioniert wurde.

⁹¹⁵ Siehe Kapitel 2.5.

Indiz für eine äußerst brutale Vergewaltigung, was durch Titel und Verletzung unterstützt wird, oder als das ‚sexuelle Locken‘ in den Hinterhalt interpretiert werden.

Das fremde Objekt und dessen Funktion können nicht eindeutig bestimmt werden. Daher bleibt die Frage offen, ob die Frau sich mit der ‚Keule‘ passiv verteidigen wollte oder im Sinne der Verführung auf die Annäherungsversuche ‚gewissenloser‘ Betrachter wartet, um sie mit der Keule zu erschlagen. Folgt man der Interpretation des Objektes als Darstellung eines erotischen Hinterhalts, für die der nach oben gestreckte Unterkörper und die Haltung der Beine im Sinne des Präsentierens und Anlockens sprechen, erscheinen auch die surrealistischen, ‚floral verfremdeten‘ Körperteile in einem anderen Licht: Die Fläche am linken Unterarm erinnert an eine riesige Hand, deren drei Finger sich um die auf ihr liegende Keule zu schließen oder öffnen scheinen⁹¹⁶ und der ‚tannenförmige‘ Körper am Ende des rechten Unterschenkels erscheint wie eine riesige, sich bedrohlich zusammenziehende Krallen. In diesem Sinne beschreibt auch Klemm ihre Wirkung: „Die Bewegungsimpulse der Glieder, ihre fließenden Übergänge und die Unauflösbarkeit ihrer räumlichen und organischen Beziehungen verleihen der Gestalt etwas unfassbar Lebendiges.“⁹¹⁷ Vor dem Hintergrund dieser Interpretation verleihen die surrealistischen Formen der Plastik den Charakter eines chimärenhaften Insekts, das seine männlichen Artgenossen anlockt, um sie – wie es etwa bei bestimmten Spinnenarten üblich ist – zu verspeisen. In diesem Sinne fügt sich die Figur in die Reihe fabelhaft-bedrohlicher Zwitterwesen, die wie die femme fatale ein typisches Sujet des Surrealismus sind.⁹¹⁸

Das unscheinbare Objekt verleiht der Figur ein für den aufmerksamen Betrachter ‚spürbares‘ Gewaltpotential und versinnbildlicht die für die Falle charakteristische Ambivalenz von Verführung und Tod. Irritiert nähert er sich der Plastik mit Res-

⁹¹⁶ Das leichte Schlagen einer Schlagwaffe in die geöffnete andere Hand ist eine typische, einschüchternde Geste mit Keulen bewaffneter Menschen - eine symbolische Drohung.

⁹¹⁷ Klemm 1990, S. 78.

⁹¹⁸ Etwa im Werk von Max Ernst, wo sich „Menschliches mit Tierischem, Tierisches mit Pflanzlichem, Organisches mit Anorganischem“ besonders häufig vermischt. Ruhrberg 2000, S. 140. Klemm verweist auf André Massons ausführliche Beschäftigung mit Lustmorden und der Gottesanbeterin. Giacomettis Bruder soll zudem Fotos von Insekten angefertigt haben. Klemm 1990 S. 157.

pekt, die Figur lockt und droht zugleich. Wie bereits an den beiden ‚Objets désagréables‘ aufgezeigt wurde, kann der Rezipient sich zwischen zwei Lesarten entscheiden: Die surrealistische Verkörperung einer ‚Venusfalle‘ oder die eines Gewaltopfers. Für letztere spricht neben dem Titel und der tiefen Verletzung des Halses auch die Kaut zufolge Giacometti beherrschende „Zwangsidee eines Sexualmords“⁹¹⁹, die neben Batailles Schriften⁹²⁰ als Grundlage der unterschwellig, für die Plastiken der frühen 1930er Jahre kennzeichnenden Präsenz von Lust und Gewalt verstanden werden kann.⁹²¹ In diesem Sinne beschreibt auch Klemm die Arbeit: „In Werken wie ‚Femme égorgée‘, diesem insektenhaften, bedrohlich und gepeinigt auf dem Boden ausgebreiteten Gegenbild zu den hieratisch aufragenden grossen Frauen, befreite er sich von triebhaften Obsessionen, die er in der reinen Schau der späten Werke hinter sich ließ.“⁹²²

Die psychologische Dimension der ‚femme égorgée‘ als Falle bildet, wie bei den zuvor besprochenen ‚Objets désagréables‘, der Prozess der individuellen Rezeption. Dieser lässt sich in seinem Ausgang auf die Frage zuspitzen, ob sich der Betrachter mit dem Gewaltopfer oder dem ‚Aggressor‘, dem potentiellen Opfer der Venusfalle, identifiziert. Zunächst irritiert Giacometti den Rezipienten durch die Konfrontation mit den Tabus Gewalt und Sexualität, um ihn dann im Laufe des Interpretationsprozesses auf die Probe zu stellen: Leidet er mit dem Opfer oder fühlt er sich ‚ertappt‘ und sympathisiert – ähnlich wie bei den im moralisch belehrenden Sinne verwendeten Tierfallen (der Aspekt der Schadenfreude und ‚gerechten Strafe‘) – mit dem potentiellen Opfer bzw. der listigen Fallenstellerin?

Neben der potentiellen Bedrohung, die von dem keulenartigen Objekt in oder an der rechten ‚Hand‘ der Plastik Giacomettis ausgeht, ist es die hier aufgezeigte, potentielle Ambivalenz, die dem Objekt den Charakter einer konzeptuellen, psycho-

⁹¹⁹ Kaut 1995, S. 48. Die Rezeption der Plastik im Sinne von Opfer oder Täterin hängt in diesem Zusammenhang nicht unwesentlich vom Geschlecht des Rezipienten ab. Grundlage dieser These sind vor allem Giacomettis Texte, die „Lustmordphantasien in ‚Hier, sables mouvants‘ (1933) und dem Spinnentraum in ‚Le rêve, le Sphinx et la mort de T.‘ (1946).“ Klemm 1990, S. 157.

⁹²⁰ Krauss 1985, S. 42f.

⁹²¹ Der Schnitt am Hals wird Klemm zufolge mit „Leiris‘ Jugendtrauma einer Operation mit Kehleinschnitt verbunden.“ Klemm 1990, S. 157. Leiris und Giacometti waren eng befreundet.

⁹²² Klemm 1990, S. 13.

logischen Falle verleiht. Auch wenn die Figur durch die Verletzung eindeutig als Opfer erscheint, evoziert sie die Frage nach dem Grund für die Tat und verweist auch aus dieser Perspektive auf die düsteren, unterdrückten Triebe. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Plastik in den Kontext der beiden ‚Typen‘ surrealistischer Plastik einfügen: ‚Femme egorgée‘ ist einerseits eine unangenehme Plastik (Objet désagréable) aufgrund der im Titel angedeuteten und an der Figur deutlich erkennbaren Spuren von Gewalt. Andererseits kündigt bereits das angefügte, potentiell als Schlagwaffe gegen den Rezipienten gerichtete Objekt von einer Gefahr, die von der Plastik als ‚Objet dangereux‘ ausgeht, aber vor allem auf der ‚psychologischen Zwickmühle‘ der Interpretation basiert.

Die alle hier vorgestellten Plastiken Giacomettis kennzeichnende Verbindung von Sexualität und Gewalt bildet auch eine deutliche Parallele zu Marcel Duchamps Spätwerk ‚Étant donné‘⁹²³ und zu Werken Gregor Schneiders.⁹²⁴ Die psychologische Dimension der Kunstwerke als Falle liegt in ihrer Subversivität begründet, die zunächst als irritierende Konfrontation mit gesellschaftlich tabuisierten Themen den Rezipienten sensibilisiert und ihn somit aus den routinierten, gewöhnlichen Kunstrezeptionsprozessen löst. Die zweite Dimension der Werke als Fallen im Sinne eines psychologischen Hinterhalts bildet deren Ambivalenz, die Freiheit des Betrachters sich durch seine Interpretation indirekt mit dem Täter oder dem Opfer der jeweiligen Situation zu identifizieren. In diesem Sinne bezeichnet Hohl die Plastik ‚Femme egorgée‘ als das Ergebnis der Suche Giacomettis nach einer „glaubhaftere[n] Existenzmetapher.“⁹²⁵

⁹²³ Siehe Kapitel 5.1.

⁹²⁴ Das Thema der ‚unheimlichen Verbindung‘ von Sexualität und Gewalt zeigt sich im Werk Gregor Schneiders besonders deutlich an den Arbeiten, in denen die Figur ‚Hannelore Reuen‘ eine Rolle spielt (siehe Kapitel 7.1).

⁹²⁵ Hohl, 1987, S. 82.

6 Fallen in der Kunst der 60er und 70er Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts

„Die Kunst ist gefährlich geworden, und nur äußerste Verantwortung, gesteuert von unaufhörlicher Reflexion aufs mögliche Ergebnis, vermag sie daran zu hindern, dass sie auf die Seite derer gerät, die das Geschäft der Vernichtung betreiben. Denn die Kunst, sie hat heute gefährlich zu sein im Maß, in dem die Realität ihr verbietet, von Harmonie und Frieden zu künden.“⁹²⁶ Jürgen Becker

Einleitend und stellvertretend für zahlreiche andere Performances und Aktionen, die im Sinne Beckers die bewusst inszenierte Gefährlichkeit der Kunst in den beiden Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts veranschaulichen, kann die 1968 in Rosario (Argentinien) realisierte Aktion⁹²⁷ von Graciela Carnevale genannt werden. „Ich habe eine Gruppe von Leuten genommen. Damit beginnt die Arbeit, und die Leute sind ihre Akteure“⁹²⁸ beschreibt die Künstlerin die Aktion, die am zweiten Oktober (es war der erste Jahrestag von Che Guevaras Gefangennahme) in einer Galerie stattfand. Im Ausstellungskatalog der documenta XII in Kassel, wo die Aktion im Jahre 2007 dokumentarisch aufbereitet wieder gezeigt wurde, wird diese mit Worten beschrieben, die bereits ihren Fallencharakter sichtbar machen. Darin heisst es, die Künstlerin „lockte ihr lebendes Material in einen ebenerdigen Galerieraum, schlüpfte selbst immer wieder hinaus und verschloss die Tür mit einem Vorhängeschloss. Wie würden die Gefangenen wieder freikommen?“⁹²⁹ Durch die Verben ‚locken‘ und ‚hinausschlüpfen‘ wird deutlich, dass der Ausstellungsraum im Kontext der Aktion als eine Falle fungiert, aus der zunächst nur die listige Fallenstellerin entkommt.

Die Vernissage oder als Performance angekündigte Aktion⁹³⁰ Carnevales ist ein Köder, mit dem es der Künstlerin gelingt, ihre Opfer, das kunstinteressierte Publikum, in eine Falle zu locken. Doch die an ein Experiment erinnernde Aktion verlief

⁹²⁶ Becker/Vostell 1965, S. 17.

⁹²⁷ ohne Titel (siehe Abb. 212a).

⁹²⁸ Ausst. Kat. Kassel 2007, S. 78.

⁹²⁹ Ausst. Kat. Kassel 2007, S. 78.

⁹³⁰ Über die Art des Anlasses (Performance, Happening oder Ausstellung) für die Aktion an dem Abend fand sich weder in der Präsentation während der documenta XII noch im Katalog ein detaillierter Hinweis.

nicht im Sinne der scheinbar erhofften, symbolischen Emanzipation⁹³¹ der in der Galerie gefangenen Rezipienten: „Eine Stunde lang stieg die Spannung, doch die BetrachterInnen gestikulierten durch das Fenster. Der entscheidende Schlag kam von außen. Der Text⁹³² wurde verteilt, als sie in ihre vermeintliche Freiheit zurückkehrten. Mittlerweile war die Polizei eingetroffen. [...] Carnevale behauptete, dass das Datum keine Rolle spiele, doch die Polizei ordnete die Schließung an und beendete damit den Cycle of Experimental Art, an dem sie selbst teilgenommen hatte.“⁹³³ Neben dem Publikum und den an der Aktion beteiligten Personen war also auch die Polizei zu einem Teil des Kunst-Experimentes geworden.⁹³⁴ Die für den Kunstkontext ungewöhnlich klar formulierten Intentionen der Künstlerin konnten die Befreiten einem ihnen ausgehändigten Text entnehmen. Dieser verdeutlicht zum einen den pädagogischen Ansatz der Aktion und erklärt zum anderen, warum die Polizei angesichts des potentiell revolutionären Inhaltes einschreiten musste: „Durch eine aggressive Handlung weckt die Arbeit im Betrachter ein erhöhtes Bewusstsein für die Macht, durch die im Alltag Gewalt ausgeübt wird“⁹³⁵ klärte Carnevale die Rezipienten auf. „Ich wollte, dass alle Beteiligten das Gefühl des Eingeschlossenseins, des Unbehagens, der Angst und schließlich des Ersticken und der Unterdrückung spürten und diesen Akt der unvorhersehbaren Gewalt durchlebten.“⁹³⁶ Die politische Brisanz der Aktion ist nicht zu übersehen, daher verwundert es aus heutiger Perspektive, dass die Künstlerin (der Dokumentation im Rahmen der documenta zuzufolge) abgesehen von der Schließung keine weiteren Repressalien erlitt.⁹³⁷

„Das Vorhängeschloss war mehr als eine Fiktion“⁹³⁸ heisst es im documenta-Katalog. Auf der einen Seite war es zunächst das wesentliche Element der Aktion in

⁹³¹ Der Aspekt der symbolischen Emanzipation im Sinne einer selbstbestimmten Befreiung des Rezipienten wird im Folgenden auch an anderen Werken deutlich (siehe Kap. 6.3 und 6.4).

⁹³² Es handelt sich wahrscheinlich um jenen Text aus dem im Folgenden und im Ausstellungskatalog der documenta XII zitiert wird.

⁹³³ Ausst. Kat. Kassel 2007, S. 78.

⁹³⁴ Die Polizei spielt auch im Rahmen einer Außeninstallation von Andreas Slominski in Berlin (1999) eine Rolle. Siehe dazu Kap. 7.4.2.

⁹³⁵ Ausst. Kat. Kassel 2007, S. 78.

⁹³⁶ Ausst. Kat. Kassel 2007, S. 78. Diese Intention und die leibliche Vermittlung von Gewalt spielt auch eine zentrale Rolle im ‚Weisse Folter‘ genannten Werk Gregor Schneiders (siehe Kap. 7.2).

⁹³⁷ Seit 1962 regierten wechselnde Militärregierungen Argentinien.

⁹³⁸ Ausst. Kat. Kassel 2007, S. 78.

dem Sinne, dass erst Schloss und Kette⁹³⁹ die Funktion des Ausstellungsraumes als Gefängnis ermöglichten. Auf der anderen kann es zugleich (wie die ganze Aktion) als ein Symbol für das Gefängnis, für Freiheitsentzug als gesellschaftlich sanktionierte Maßnahme gegen Individuen im Sinne der Bestrafung für unangepasstes Verhalten gelesen werden. Vor dem Hintergrund der oft willkürlichen Inhaftierungen im Rahmen der wechselnden Herrschaftsregime wird das kritische Potential der Aktion sichtbar und somit auch die aus der Perspektive der Regierenden für deren Machterhalt notwendige Schließung des ‚Cycle of Experimental Art‘ genannten Festivals plausibel. Wollte Carnevale diese Reaktion provozieren?

Bezogen auf die Gefahr der Aktion für den einzelnen Rezipienten betonte Carnevale damals: „Die Risiken des Einschließungsstückes sind das, was sie in künstlerischer Hinsicht definiert [...].“⁹⁴⁰ „Was bedeutet diese Definition?“ wird der Leser im Kasseler Ausstellungskatalog nur rhetorisch gefragt, da ihm abschließend die folgende Interpretation geliefert wird: „Nur die BetrachterInnen selbst können entscheiden, ob sie weiterhin nichts als lebendes Material sind.“⁹⁴¹ Über die potentielle Verletzungsgefahr des für den Ausbruch zerbrochenen Schaufensters der Galerie und den psychischen Stress, den die Situation des scheinbar willkürlichen Eingeschlossenseins auf den Rezipienten ausübte, hinaus, bestand jedoch keine wirkliche Gefahr für die Besucher, da es sich um eine symbolische Aktion handelte. Dieses Umstands waren sich die Gefangenen wohl bewusst (dafür spricht neben dem Titel der Ausstellungsreihe auch die Anwesenheit der Künstlerin und anderer an der Aktion beteiligter Personen vor der Galerie) und daher gestikulierten sie anstatt sich (wie von der Künstlerin erhofft?) selbst zu befreien. Erst die Anwesenheit der Polizei und die Schließung der Aktion brachte den Ernst ins Spiel.

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass die Risiken der Aktion (abgesehen von Repressalien, die den daran beteiligten Personen aufgrund des offensichtlichen, regimekritischen Charakters drohten) für den Rezipienten nur in dem Sinne existieren

⁹³⁹ Bei genauer Betrachtung lässt sich auf der den ‚Ausbruch‘ dokumentierenden s/w Fotografie neben dem Schloss eine Eisenkette erkennen. Ein solches Vorhängeschloss findet sich auch in der im Folgenden ausführlicher besprochenen Installation von Robert Morris (siehe Kap. 6.1).

⁹⁴⁰ Ausst. Kat. Kassel 2007, S. 78.

⁹⁴¹ Ausst. Kat. Kassel 2007, S. 78.

tieren, dass er den Symbolgehalt des Kunstwerks erkennt und sich von ihm ange-
regt, emanzipiert und gegen die willkürliche Unterdrückung in seiner Gesellschaft
engagiert. Carnevales Konzept erscheint aus dieser Perspektive weniger auf die
konkrete wie symbolische Selbstbefreiung der ihr in die Falle getappten Kunstin-
teressierten gerichtet zu sein, sondern zielt auf eine Sensibilisierung der Gefange-
nen, deren Wirkung sich über die Erfahrung des Eingeschlossenseins über jenen
Abend hinaus im Laufe der Zeit entfalten kann. Für diese These spricht auch der
Text, der einerseits wieder dem politischen Aspekt der Kunstaktion im Sinne eines
Flugblatts entspricht, das gegen Unterdrückung aufruft und andererseits den päda-
gogischen Aspekt im Sinne der Rekapitulation des Erlebten betont.

In diesem Sinne trifft die bereits zitierte Interpretation – „nur die BetrachterInnen
selbst können entscheiden, ob sie weiterhin nichts als lebendes Material sind“⁹⁴² –
jedoch auch auf jene Rezipienten zu, die von der Aktion nur durch das ‚Flugblatt‘,
Berichten von Beteiligten oder Dokumentationen erfuhren. Dies betrifft auch den
Autor und die Leser dieser Zeilen, was zugleich den konzeptuellen Charakter des
Werks betont und die Aussagekraft der Aktion vor Augen führt. Die Intensität der
leiblichen Erfahrung des Eingeschlossenseins steht jedoch im Vordergrund, ihr un-
mittelbarer und dadurch im Verhältnis zur intellektuellen Rezeption des Werks ein-
dringlicherer Charakter ist das Ziel der Künstlerin, wie sich in Carnevales bereits
zitierten Aussage über ihre Intentionen zeigt. Die Falle als Gefängnis für den Re-
zipienten und die Betonung der leiblichen Rezeption wird sich im Laufe der fol-
genden Kapitel als ein häufig wiederkehrendes Mittel der vorgestellten künstler-
ischen Positionen zeigen. Das Thema Gewalt und körperliche Bedrohung findet
sich – teils wie im Falle Carnevales repräsentiert durch Fallen oder fallenähnliche
Konstruktion – in zahlreichen Kunstwerken der sechziger und siebziger Jahre des
zwanzigsten Jahrhunderts.⁹⁴³ Stellvertretend dafür werden im Folgenden ausführ-

⁹⁴² Ausst. Kat. Kassel 2007, S. 78.

⁹⁴³ Da in den im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Kunstwerken die Bedrohung, wie angesichts
des Sujets Falle nahe liegt, in der Regel gegen den Rezipienten gerichtet ist, muss an dieser Stelle
betont werden, dass Gewalt oder Aggression auch gegen den Künstler selbst gerichtet sein können.
Als beispielhaft hierfür kann Dennis Oppenheims Performance ‚Extended Armour‘ (1970) genannt
werden. Der Künstler 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

licher die Fallen oder als solche lesbare Arbeiten im Werk von Vito Acconci, Bruce Nauman und Dennis Oppenheim vorgestellt. Darüber hinaus werden aufgrund formaler wie inhaltlicher Parallelen zu ihren Werken zahlreiche weitere künstlerische Positionen an den entsprechenden Stellen kurz vorgestellt, um die Präsenz des Sujets in den beiden Jahrzehnten zu verdeutlichen.

Jean-Jacques Lebel verordnet in seinem Aufsatz ‚On the Necessity of Violation‘ aus dem Jahre 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.“⁹⁴⁴ Als Ergebnis dieser Bestrebungen benennt Lebel die Formen des zeitgenössischen Happenings, dessen Autoren ihm zufolge im Sinn eines wirklich neuen, demokratischen wie modernen Kunstverständnisses der Sache auf den Grund gehen wollten: „they started to attack the problem at its very foundations.“⁹⁴⁵

In diesem Sinne kann der Rezipient und dessen Wahrnehmung als eine dieser physisch und psychisch attackierten Grundlagen verstanden werden, wie sich im Laufe der folgenden Untersuchung zeigen wird. Die Fallen für den Rezipienten erscheinen aus dieser Perspektive als Strategien, die 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‘“⁹⁴⁶ dienen sollen. Die Falle und die von ihr ausgehende Sensibilisierung und Irritation des Rezipienten können als künstlerische Mittel der in dieser Epoche tätigen Künstlergeneration gelesen werden, deren an Experimente erinnernde Installationen, Performances, Happenings und Environments das von Lebel beschriebene Streben nach einer Reform des etablierten Kunstverständnisses im Sinne der Schaffung neuer Ausdrucksformen symbolisieren.

nach riss er sich Haare aus, formte sie zu Knäueln, die er in Richtung der Spinne blies, um sie von sich fern zu halten. Er benutzte seinen Körper als Waffe, um sein Leben zu schützen.

⁹⁴⁴ Selz/Stiles 1996, S. 719.

⁹⁴⁵ Selz/Stiles 1996, S. 719.

⁹⁴⁶ Selz/Stiles 1996, S. 719.

6.1 Eine Falle im Werk von Robert Morris

Robert Morris präsentierte im Rahmen einer Gruppenausstellung in Yoko Onos New Yorker Loft in der Chambers Street im Juni 1961 seine ‚Passageway‘⁹⁴⁷ genannte, begehbare Installation. Das raumgreifende Werk besteht aus einem mit Holzplatten konstruierten, monochromen Korridor, der sich erst im Laufe einer Begehung als listig konstruierte Sackgasse im doppelten Sinne entlarvt.⁹⁴⁸ Zum einen kann der Rezipient den über fünfzehn Meter langen Korridor im ganzen und daher auch das Ende aufgrund des nach rechts gebogenen Grundrisses nicht einsehen und den Gang zunächst nicht als Sackgasse erkennen. Zum anderen verengt sich der Gang kontinuierlich, so dass sich der Rezipient, abhängig von seiner Körperbreite, nur bis zu einem bestimmten, individuellen Punkt in diesen hinein bewegen kann. Das Ende, das vermeintliche Ziel des ‚Passageway‘ ist für den Betrachter daher weder erreichbar- noch sichtbar.⁹⁴⁹ In diesem Sinne beschreibt auch Anne Dagbert die Arbeit als ein Werk, „which by contrast enclosed viewers within an exitless space.“⁹⁵⁰ Morris Installation ‚lockt‘ den Rezipienten an, weckt seine Neugier, um ihn dann zu enttäuschen.

Das Ziel der Arbeit scheint einerseits die symbolische Gefangennahme und andererseits zugleich eine doppelte (Ent-)Täuschung des Rezipienten zu sein. Auf der einen Seite befindet sich in der Tiefe des Ganges kein vom Betrachter zu entdeckendes, ausgestelltes Objekt, zu dem der Korridor hinführt. Auf der anderen Seite kann der Rezipient das Ende nicht erreichen und somit auch keine Gewissheit über dessen Beschaffenheit gewinnen. Vor diesem Hintergrund erklärt sich

⁹⁴⁷ Siehe Abb. 212. Die Wände des 2,33 m hohen und 15,24 m langen Ganges sind aus glatten, furnierten Sperrholzplatten, Boden und Decke aus unbehandelten Holzbohlen gebildet. Abgesehen von ‚nackten‘ Glühbirnen an der Decke ist der Gang vollkommen leer.

⁹⁴⁸ Aus heutiger Perspektive erscheint es, als habe Morris mit dieser subtilen Falle die zahlreichen experimentellen Angriffe und Hinterhalte in der Kunst der darauf folgenden Jahrzehnte vorweggenommen. In diesem Sinne bezeichnet Richard Nonas Morris als „our greatest art-world hunter and gatherer“ und „the great participant-observer of our art.“ Nonas 1994, S. 47.

⁹⁴⁹ Der Gang weist formale Parallelen zu relaislosen Kammerfallen auf: Ein in Panik geratenes Tier, das in den Gang läuft, würde sich selbst zwischen den Wänden festklemmen und, im Gegensatz zum Menschen, nicht mehr in der Lage sein, den Rückweg anzutreten. In der Regel sind die Wände solcher Kammerfallen mit Widerhaken versehen (siehe Kap. 2.2.2 und zum Vergleich Abb. 67).

⁹⁵⁰ Dagbert 2000.

der bogenartige Grundriss des Ganges: Er unterstützt bzw. verlängert die geweckte Neugier, da der Rezipient trotz seines Fortschreitens nie das Ende sehen kann. Diese ‚Erwartungshaltung‘ hat Morris jedoch bewusst mit dem Titel geweckt: Der Begriff ‚Passageway‘ beschreibt einen schmalen, tunnelartigen Gang, eine Röhre, die durch etwas hindurch führt und demzufolge einen Ausgang haben muss.⁹⁵¹ Der Rezipient muss bei dem Versuch, die geweckte Neugier zu stillen, seine körperlichen Grenzen erfahren und gerät durch die Manipulationen des Künstlers in eine – im wahrsten Sinne des Wortes – beklemmende Situation. Für die Idee der Gefangennahme spricht darüber hinaus ein unscheinbares Detail am rechten Rand der Fotografie, das auf einen weiteren, realen Fallenaspekt deutet: Während der linke Rand des Eingangs die beiden Scharniere einer Tür zeigt, finden sich auf der rechten Seite, ungefähr in der Mitte bzw. Höhe der Türklinke, Vorhängeschlösser. Ein indirekter Hinweis des Künstlers auf den Gefängnischarakter der Installation?

Mit einfachen Mitteln gelingt es Morris auf diesem Wege, den Rezipienten in eine rezeptionstheoretische Zwickmühle zu versetzen und ihm zugleich eine physische wie psychische Erfahrung seiner Begrenztheit zu vermitteln. Die Erkenntnis dieser irreführenden Manipulation und das Bewusstsein, in eine Falle getappt zu sein, sind wesentliche Bestandteile der von Morris intendierten leiblichen Rezeption⁹⁵² der Installation. Die hohen sich langsam verengenden Wände der mentalen wie körperlichen Sackgasse gewinnen vor diesem Hintergrund den Charakter einer minimalistischen Metapher für die sich zuspitzende Krise des orientierungslosen Rezipienten in einer von ihm selbst geschaffenen Isolation. Ein mahndendes Symbol für den der Vereinzelung geschuldeten geistigen Stillstand, das Sich-im-Kreis-drehen⁹⁵³ des Individuums oder eine Belehrung im Sinne des neuzeitlichen Mausefallenemblems⁹⁵⁴, das vor Unbesonnenheit warnt? Auf sich selbst zurückgeworfen bleibt der Rezipient mit seinen im Laufe der Begehung der Installation gewonnenen Gedanken und Gefühlen allein.

⁹⁵¹ „Narrow way through something“, Oxford 1991, S. 903.

⁹⁵² Die leibliche Dimension wird bereits im Titel der Installation angedeutet; als passageway bezeichnet man auch ‚Röhren‘ im menschlichen Körper: „tube-like structure in the human body, through which air, secretions etc. pass“, Oxford 1991, S. 903.

⁹⁵³ In diesem Sinne kann der bogenartige Grundriss als Segment eines Kreises gelesen werden.

⁹⁵⁴ Siehe Abb. 154.

Die Installation offenbart auf zweifache Weise ihren Fallencharakter. Zunächst im Sinne der Enttäuschung bzw. Irreführung durch den Titel, der dem Rezipienten einen Durchgang verspricht, die Neugier auf den Ausgang weckt und ihn somit in die Falle lockt. Als potentielle leibliche Falle enthüllt sich das Werk erst durch die Begehung. Das durch den schmaler werdenden Gang nur allmählich erfahrbare ‚Steckenbleiben‘ vermittelt dem Rezipienten ein Gefühl von Beklemmung. Doch erst, wenn er nicht mehr weiter gehen kann, ohne ein Ende oder ein Ziel gesehen zu haben, wird ihm der Fallencharakter des Raumes bewusst: Er wurde vorgeführt, sein Streben nach Erkenntnis hatte kein sicht- und erreichbares Ziel. Titel und Konstruktion irritieren und verunsichern den Betrachter, dem erst, wenn er den Weg zurück angetreten hat, die Intention der Installation Morris' bewusst werden kann: Das Werk wirft den Betrachter physisch wie psychisch auf sich selbst zurück; welche Gefühle und intellektuelle Schlüsse er aus dieser Erfahrung gewinnt, liegt ganz in seiner Hand. Dieses Konzept zeigt sich auch in Santiago Sierras ‚One person‘ genannter Installation, die wie eine sprichwörtliche Verlängerung von Morris' ‚Passageway‘ erscheint.⁹⁵⁵

6.2 Fallenartige Zwickmühlen im Werk von Bruce Nauman

„I believe that my work is mostly about fear or rather worse. Whatever the needs of the viewer may be, he always has his fears. People react to it, because they all have the same problems and in the end it will result in a kind of trust that you will not let them fall into a deep hole.“⁹⁵⁶ Bruce Nauman

Irreführung und Verunsicherung des Rezipienten kennzeichnen auch die 1969/70 begonnene Werkgruppe ‚Corridors‘ von Bruce Nauman. Die erste Arbeit aus dieser Serie, die 1970 realisierte Installation ‚Corridor Installation‘⁹⁵⁷, ist ein komplexes Raumgefüge. Es besteht aus sechs parallel zueinander verlaufenden, nach

⁹⁵⁵ Siehe Kap. 7.2.3.

⁹⁵⁶ Bruce Nauman im Gespräch mit Antje von Graevenitz, in: Graevenitz 1990, S. 71.

⁹⁵⁷ Siehe Abb. 213. Erst diese Entwurfskizze von 1969 (Bleistift auf Papier, 58,4 x 62,5 cm, Schaffhausen, Hallen für neue Kunst) macht das Raumgefüge als solches erkennbar. Die heute in Varese befindliche Installation (335,3 x 914,4 x 1219,2 cm, Panza Collection) entspricht jedoch „nicht in allen Punkten“ der Skizze. Lüthy 2006, S. 66.

oben hin offenen und verschieden breiten Gängen, die von einer gemeinsamen Rückwand verschlossen werden. Vor den fünf gleichlangen Korridoren auf der linken Seite hat Nauman einen flurartigen Raum geschaffen, der dem Rezipienten einen türgroßen, offenen Zugang in die Installation bietet und bereits von außen einen Blick in die beiden gegenüberliegenden Gänge erlaubt. Der sechste Korridor befindet sich rechts von dem so geschaffenen Eingang und ist für den Rezipienten als solcher nicht zu erkennen, da er kürzer ist und seine Vorderseite im Gegensatz zu den anderen mit einer Holzwand verschlossen wurde. Von außen her betrachtet fügt er sich daher scheinbar wie ein weiterer, schmaler Raum an den längeren, von den gleichlangen Korridoren gebildeten an.

Der Rezipient kann die fünf Korridore im Inneren aufgrund ihrer unterschiedlichen Breite nur teilweise betreten, wie Nauman bereits auf einer Skizze der Installation aus dem Jahre 1969 betont: „5 walls, 6 corridors, 3 passable, 3 impassable [...]“⁹⁵⁸ Der zweite Gang⁹⁵⁹ gegenüber dem Zugang ist dunkel und so schmal, dass er nicht betreten werden kann. Am Ende des nächsten etwa 50 cm breiten und von drei Deckenlampen erleuchteten Ganges wecken zwei übereinander gestellte Monitore das Interesse des Rezipienten und locken ihn in den Korridor.⁹⁶⁰ Kaum hat er einige Schritte auf die Monitore zu getan, erscheint auf dem oberen Monitor das Bild des sich darauf zu bewegenden Rezipienten. Er kann sich dessen jedoch nicht vergewissern, denn je näher der Rezipient ihnen kommt, desto kleiner wird sein Abbild.⁹⁶¹ Steht er vor den Monitoren ist sein Bild ganz verschwunden, die Videos zeigen nur noch die Aufnahmen des leeren Korridors – seine Anwesenheit in der Installation wird symbolisch in Frage gestellt.

⁹⁵⁸ Siehe Abb. 213 unten rechts und Abb. 213a.

⁹⁵⁹ Die Zählung beginnt beim ersten, verkürzten und verschlossenen Gang auf der rechten Seite.

⁹⁶⁰ Auf dem unteren Monitor läuft ein vorproduziertes Video, das den leeren Gang zeigt. Auf dem oberen ist eine ‚Closed-Circuit-Aufnahme‘ zu sehen, die von einer am Eingang des Ganges in etwa drei Meter Höhe installierten, für den Rezipienten zunächst nicht sichtbaren Kamera aufgezeichnet wird. Betritt er den Korridor, gelangt er in den Kontrollbereich der Kamera und erscheint auf dem Monitor.

⁹⁶¹ Das paradoxe Entfernen bei gleichzeitiger Annäherung enthüllt neben der philosophischen Dimension im Sinne einer Metapher für den Prozess und die Bedingungen der menschlichen Erkenntnis auch eine spielerische Ebene. Es erinnert an eine Kinderspielvariante des Strippenzieher-Motives: Wertgegenstände, die für Passanten unsichtbar an transparenten Schnüren befestigt sind und bei dem Versuch sie zu greifen, stets ein weiter Stück entfernt werden (siehe Kap. 7.4.1).

Der folgende, nach hinten immer dunkler werdende, vierte Korridor ist wieder zu eng, um betreten werden zu können. Am Ende des fünften, schmalen aber noch begehbaren Ganges befindet sich ein weiterer Monitor. Hier läuft das Video einer hin und her schwenkenden Kamera, die einen dem Korridor ähnlichen Raum zu observieren scheint. „Als Ursprung dieses Überwachungsbildes kommt – wie man schließlich vermuten muss – nur der verschlossene erste Korridor in Frage“⁹⁶² interpretiert Michael Lüthy. Oder handelt es sich um eine symbolische Suche nach dem zuvor bei der Annäherung an die Monitore ‚verschwindenen‘ Rezipienten?

Betritt der Rezipient den sechsten, im Verhältnis zu den vorherigen sehr breiten Gang, entdeckt er an dessen Ende neben dem Ausgang einen weiteren Monitor. Dieser zeigt eine Figur, die, kaum dass der Rezipient den Gang betreten und sie wahrgenommen hat, vom Bildschirm verschwindet. Wieder handelt es sich um eine Aufnahme des Rezipienten, die durch eine im fünften Gang versteckt installierte Kamera erzeugt wurde und symbolisch sein Verlassen der Installation vorwegnimmt. In diesem Sinne analysiert auch Lüthy den letzten Raum: „Man hat also zunächst sein Bild aus dem Monitor verschwinden sehen, bevor man als realer Körper den realen Raum der Installation verlässt.“⁹⁶³ Dieser Eindruck wird durch das scheinbare Sich Entfernen auf dem oberen Monitor beim Betreten des dritten Ganges noch verstärkt.

Naumans Installation konfrontiert den Betrachter mit experimentartigen Situationen, die an Intelligenz- bzw. Selbstwahrnehmungstests für Primaten erinnern.⁹⁶⁴ Besonders der dritte Gang mit den beiden Monitoren fordert ihn physisch (die Enge des Raumes) wie psychisch. Letzteres gelingt dem Künstler durch die dem normalen Wahrnehmungsprozess entgegengesetzte Konstruktion der von den Monitoren repräsentierten Wirklichkeit: Während es dem Rezipienten etwa durch Gestikulieren zunächst gelingt, sich selbst als die Person auf dem oberen Monitor zu identifizieren, ist jeder Versuch, sich selbst wie in einem Spiegel über den Monitor zu betrachten zum Scheitern verurteilt – so, als wolle er seinen Schatten fangen. Durch die listige Positionierung der Kamera erzeugt die „Kamera-Monitor-Schleife

⁹⁶² Lüthy 2006, S. 68.

⁹⁶³ Lüthy 2006, S. 68.

⁹⁶⁴ Lüthy vergleicht die Anlage mit einem „Laufrad für den Hamster.“ Lüthy 2006, S. 68.

einen ‚Spiegel‘, der die Selbstbegegnung im selben Zug ermöglicht und verweigert⁹⁶⁵ analysiert Lüthy. Dieser Effekt wird durch den unteren Monitor noch verstärkt, er zeigt in Endlosschleife das Video des leeren Raumes und stellt somit bildhaft die Anwesenheit des Rezipienten in Frage. Andrew Solomon betont die beängstigende Atmosphäre der Installation: „You walk down a very narrow and oppressive hallway [...] and you know that you are being observed by surveillance cameras, but it's hard to figure out where people are seeing you or where the people are whom you're seeing. The experience induces severe panic.“⁹⁶⁶ Jean-Pierre Criqui erkennt in dem Zwiespalt des beobachtenden und zugleich beobachteten Rezipienten eine Parallele zu dem bereits erwähnten Werk Duchamps: „The way that narcissism and voyeurism are simultaneously nurtured and frustrated here is reminiscent of Duchamp's *Etant donne* except that the spectator (or his counterpart) is also part of what is being looked at.“⁹⁶⁷

Während die hier angedeuteten Gedanken vor allem der Frage nach der Konstruktion der Wirklichkeit geschuldet zu sein scheinen, betont Lüthy auch die Notwendigkeit der leiblichen Rezeption der Installation, „weil sie mit raumzeitlich segmentierter Erfahrung sowie mit dem Auseinanderlaufen verschiedener Wahrnehmungs- und Verstehensvollzüge operiert.“⁹⁶⁸ Die Intensität der durch die Raumkomposition geschaffenen, körperlichen Isolation ist eine wesentliche Grundlage für die von Nauman angestrebte Irritation des Rezipienten, um ihn für die existentielle Dimension der Installation zu sensibilisieren: In den dunklen und engen Gängen kann er die ‚innere Dunkelheit‘, Begrenztheit und Fragilität der eigenen Wirklichkeitskonstruktion leiblich erfahren. Die Höhe der Wände, die auch ein Merkmal anderer Corridor-Installationen des Künstlers ist⁹⁶⁹, verstärkt perspektivisch die gefühlte Enge der Räume und die Ohnmacht des Rezipienten. An dieser Stelle zeigt sich der wesentliche Fallencharakter der Installation: Nauman lockt wie zuvor bereits Morris' ‚Passageway‘ den Rezipienten in einen schmalen Gang, um ihn

⁹⁶⁵ Lüthy 2006, S. 67.

⁹⁶⁶ Solomon 1995 (o. S.).

⁹⁶⁷ Criqui 1997 (o. S.) und siehe dazu auch Marcel Duchamp (Kap. 5.1).

⁹⁶⁸ Lüthy 2006, S. 67.

⁹⁶⁹ Siehe Abb. 214.

dort körperlich und psychisch zu verunsichern. Er steckt in einer Buridans Esel⁹⁷⁰ verwandten, paradoxen Situation und kann er sich nicht dem eigenen Bild nähern, ohne zugleich das Verschwinden desselben in Kauf nehmen zu müssen.

Das 1968 geschaffene, ‚Get out of my mind, get out of this room‘⁹⁷¹ genannte Werk Naumans verunsichert den Rezipienten nicht weniger und konfrontiert ihn mit einer den zuvor erwähnten Videos der ‚Corridor-Installation‘ ähnlichen, paradoxen Situation. Die Installation besteht aus einem drei Quadratmeter großen, von einer Neonröhre beleuchteten, fensterlosen Raum. Sobald der Rezipient den, abgesehen von den beiden gegenüber dem Eingang in die Wand eingelassenen Lautsprechern leeren Raum betreten hat, wird er mit den Worten, die der Arbeit ihren Titel gaben, aufgefordert, den Raum zu verlassen.⁹⁷² In Endlosschleife flüstert, schreit und spricht die Stimme des Künstlers in unterschiedlichen Tonlagen. Die Variationen von Stimmlage und Lautstärke in dem käfigartigen Raum verleihen ihm eine beängstigende Atmosphäre: „If you stand in the middle of the room, the voice seems to come from inside your head.“⁹⁷³ Dieser Kontrast zwischen der einladenden, ‚visuellen Offenheit‘ des Raumes und der akustischen Bedrohung des Rezipienten bildet eine interessante Parallele zu der ‚From now on we marry the fascists‘ (1978) genannten Installation Vito Acconcis.⁹⁷⁴ Sie ist

⁹⁷⁰ Johannes Buridan (ca. 1300 - 1358) war scholastischer Philosoph, ihm wird das folgendes Gleichnis zugeschrieben: Ein Esel steht genau in der Mitte zwischen zwei völlig gleichartigen Heuhaufen. Er verhungert, da es bei gleichen Motiven keinen vernünftigen Grund gibt, sich für einen der beiden Haufen zu entscheiden. Da sich das Bild nicht in seinen Schriften findet, wird die Ansicht vertreten, das Gleichnis sei fälschlicherweise Buridan zugeordnet worden (Aristoteles und Dante beschrieben ähnliche Situationen). Es versinnbildlicht einen zentralen Aspekt der Buridanschen Philosophie: Er reduziert Freiheit auf die Wahl zwischen mehreren Möglichkeiten (libertas oppositionis) so wie die Installation Naumans dem Rezipienten die verschiedenen Dimension der Realität und die Hilflosigkeit der Versuche, eine allgemeingültige zu definieren, verdeutlicht.

⁹⁷¹ ‚Geh mir aus dem Sinn, verlasse diesen Raum‘, Holzwände, 2 Lautsprecher, 402 x 304 x 304 cm, Besitz des Künstlers.

⁹⁷² Dank eines ‚Bewegungsmelders‘ startet die Audioaufnahme erst, wenn man den Raum betreten hat und endet, sobald man ihn wieder verlässt. Die für die Intensität relevante Frage, ob Nauman ähnlich den Räumen Gregor Schneiders auch das ‚Zuschlagen‘ der Tür in die Inszenierung des Raumerlebnisses miteinbezogen hat, konnte der Autor nicht klären (siehe Kap. 7.1 ‚Süßer Duft‘).

⁹⁷³ Solomon 1995. Die Installation weist deutliche formale wie inhaltliche Parallelen zu den gefängnisartigen Räumen Gregor Schneiders auf (siehe Kap. 7.1 ‚Weisse Folter‘ und ‚Gästezimmer‘).

⁹⁷⁴ Siehe Kap. 6.4 und Abb. 215.

kennzeichnend für das ‚schizophren‘ anmutende, von Beatrice von Bismarck als „eine Form des sich im Vollzug der Verweigerung Zeigens“⁹⁷⁵ beschriebene, Verhältnis zwischen Nauman und dem Rezipienten. In dieser „nackten weißen Raumschachtel“⁹⁷⁶ wird das psychologische und rezeptionstheoretisch relevante Versteck- und Verwirrspiel Naumans mit dem Betrachter besonders deutlich: Er lockt ihn in einen Raum, der bereits durch seine blendend weiße Leere die Erwartungen an ein visuell erfahrbares Kunstobjekt enttäuscht.⁹⁷⁷ Die daraufhin einsetzende, durch den Überraschungseffekt⁹⁷⁸ verstärkte akustische Aggression⁹⁷⁹ irritiert den Rezipienten und fordert sein Selbstbewusstsein heraus. Wie lange erträgt er die symbolische Demütigung, die von Bismarck treffend als „autoritär ausschließende Geste“⁹⁸⁰ beschrieben wird?

Vor diesem Hintergrund erscheint die Installation als eine wohl kalkulierte Falle, mit der es Nauman gelingt, den Rezipienten und dessen Reaktionen zum Kern des sich erst im Vollzug realisierenden Kunstwerkes zu machen. Angesichts der für Naumans Oeuvre bedeutenden Gattung Performance und besonders der von ihm geschaffenen Performance-Filme betont Lüthy die rezeptionstheoretische Bedeutung der Arbeit. Dank der hier aufgezeigten, fallenartigen Strategie gelingt es Nauman, „nicht nur seine Kunst auf den Betrachter hin zu öffnen, sondern zugleich sich selbst aus dem Spiel zu nehmen.“⁹⁸¹ Der Künstler nimmt die Rolle des

⁹⁷⁵ „Mit dem Profil zum Betrachter wendet er sich diesem zu und, die Hand vor dem Gesicht, zugleich auch ab, eine Form des sich im Vollzug der Verweigerung Zeigens, die er schon 1970 in der Anzeigenkarte zu einer Ausstellung bei Konrad Fischer in Düsseldorf zugespitzt hatte.“ Bismarck 2003 (o. S.).

⁹⁷⁶ Lüthy 2006, S. 70.

⁹⁷⁷ Der ‚white cube‘-Charakter des Raumes bildet eine deutliche formale Parallele zu dem ‚Blue room‘ genannten von Yoko Ono (siehe Kap. 6.3).

⁹⁷⁸ Solange er nicht den Raum betreten hat, ist kein Geräusch zu vernehmen.

⁹⁷⁹ Die Formulierung ‚get out of my mind‘ ist eine drastische, unterschwellig aggressive Variante des Wunsches, allein bzw. ‚in Ruhe‘ gelassen zu werden.

⁹⁸⁰ Bismarck 2003 (o. S.).

⁹⁸¹ Lüthy 2006, S. 70f. In diesem Sinne beschreibt auch Ian Jackson seinen Besuch der Nauman-Retrospektive in der Tate Liverpool im Jahre 2006: „The movement and reactions of the audience are subject to examination in installations such as Corridor Installation 1971 [...] and Double Steel Cage Piece 1974. To enter these uncomfortable environments is to become a performer, yet, pre-determined by the artist, our movement is always controlled.“

versteckten Strippenziehers ein, dessen listig arrangierte Installationen den Rezipienten psychisch und physisch manipulieren, um ihn auf diese Weise in ein rezeptionstheoretisches und zugleich erlebbares Dilemma zu versetzen. Diese verbale Ablehnung bildet eine interessante Parallele zu Vito Acconcis Performance ‚Claim‘⁹⁸² aus dem Jahre 1971.

Darüber hinaus kann die Arbeit als ein ironischer Kommentar Naumans zur kunsttheoretischen Diskussion der 1960er Jahre über die Rolle des Rezipienten gelesen werden: Die ‚Schizophrenie‘ der akustischen Botschaft spiegelt die verschiedenen Extrempositionen der Debatte – auf der einen Seite der passive (rein konsumierende) Betrachter und auf der anderen der agierende (durch seine Partizipation das Kunstwerk erst realisierende) Akteur. In den beiden hier stellvertretend für zahlreiche andere Werke erwähnten Installationen erkennt Lüthy in diesem Sinne eine Naumans Oeuvre kennzeichnende Strategie: Einen „double bind-Effekt“, der im Wesentlichen darin besteht, dass der „Betrachter zugleich adressiert und ausgestoßen wird.“⁹⁸³ In diesem Sinne beschreibt auch Criqui den Kern vieler Werke des Künstlers: „In almost every one of Nauman's pieces, we find a technical or formal desynchronization that makes the act of viewing akin to taking a shower that keeps switching from hot to cold (remember the clown doused with buckets of water each time he opened the door).“⁹⁸⁴

Als eine treffende, bereits rein formal als solche wirksame Metapher für diese ‚Zwickmühlenstrategie‘ kann die 1974 geschaffene Installation ‚Double Cage Piece‘⁹⁸⁵ gelesen werden. Die Arbeit besteht aus zwei ineinander gestellten Stahlkä-

www.artinliverpool.com/blog/blogarch/2006/08/bruce_nauman_at_tate_finishes.php (1.7.07)

⁹⁸² Siehe Kap. 6.4 und Abb. 216.

⁹⁸³ Lüthy 2006, S. 71. In diesem Sinne verwendete bereits Jean-Pierre Criqui die Zwickmühlenmetapher: „Psychologists have long had a term (‘double bind’) for children who experience such mixed signals from their parents, but criticism and aesthetics lag far behind when it comes to giving a name to similar treatment of the spectator.“ Criqui 1997 (o. S.).

⁹⁸⁴ Criqui 1997 (o. S.).

⁹⁸⁵ Siehe Abb. 217. Aufgrund von Material und Form weisen die Käfige - wenn man sie als minimalistische Plastiken liest – deutliche formale Parallelen zu einer Installation von Morris auf (siehe Abb. 218). Durch ihre trichterartige Form erinnern die Gitterkörper Morris' an für Fisch- und Vogelfang verwendete Reusen (siehe Kap. 2.3) wie etwa der Vergleich mit einem Werk Slominskis zeigt (siehe Abb. 69).

figen.⁹⁸⁶ Der äußere, durch eine unscheinbar in die Gitterstruktur eingelassene schmale Tür, begehbare und annähernd quadratische Käfig umfasst eine Fläche von ca. zwanzig Quadratmetern. Die Außenseiten des inneren, in seiner Form und Konstruktion dem äußeren entsprechenden, Käfigs sind jeweils so viel kürzer, dass durch die Anordnung der beiden Käfige ein schmaler Gang zwischen ihnen gebildet wird. Hat der Rezipient die Tür entdeckt, kann er den inneren Käfig wie ein gefangenes Tier in einem engen Gatter umrunden. In diesem Sinne beschreibt auch Roberta Smith die Arbeit: „'Double Steel Cage' allows one to squeeze into a narrow strip of space and feel momentarily trapped - at once within and yet shut out from the kind of enormous spatial volume that has traditionally been sculpture's purview.“⁹⁸⁷ Im Gegensatz zu einem klassischen Tierkäfig, dessen Funktion darin besteht, das bereits gefangene Tier nicht entkommen zu lassen, handelt es sich bei Nauman um eine Plastik, die bereits aufgrund ihrer Konstruktion deutlich an eine Falle erinnert.⁹⁸⁸ Nur ein kleines Detail, die Konstruktion der Tür⁹⁸⁹, unterscheidet es von einer Kammerfalle, was sich auch anhand der Reaktion der Rezipienten aufzeigen lässt: So wie der im Wolfsgarten gefangene Wolf sein vermeintliches Opfer, das ihn in die Falle lockte, rastlos umrundet, ohne es je erreichen zu können, sucht auch der Besucher der Käfige vergeblich einen Weg ins Innere. Der leere Raum erscheint aus dieser Perspektive wie ein Köder.

Die bereits angedeutete Parallele zu Lüthys ‚double bind-Effekt‘ zeigt sich hier in dem Sinne, dass die Käfige Naumans dem Besucher ein physisch wie psychisch irritierendes ‚Dazwischen‘⁹⁹⁰ bieten: Der schmale Gang ist eine körperlich beklem-

⁹⁸⁶ Eine ähnliche, nach Angaben und Zeichnungen Naumans gefertigte Variante aus dem Jahre 1999 wird von der ausführenden Firma wie folgt beschrieben: „Stahlkäfig aus Winkelstahl mit eingeschweißten Streckmetallgitter. 2 Käfige ineinander auf Betonfundament montiert.“ Da es sich um eine Außeninstallation (Iterswiller, Frankreich) handelt, wurde das Metall im Gegensatz zur gleichnamigen Arbeit aus dem Jahre 1974 verzinkt (siehe Abb. 219 - 221).

⁹⁸⁷ Smith 1990 (o. S.).

⁹⁸⁸ Der Vergleich der Double Cage Installationen Naumans mit Fuchsfallen Andreas Slominkis (siehe Abb. 67 und 358) offenbart nicht nur formale Parallelen. Beide Künstler bedienen sich dem Konstruktionsprinzip der Hirschberg zufolge jakutischen Kammerfalle (siehe Kap. 2.3 und Abb. 7).

⁹⁸⁹ Der einzige Unterschied zwischen Naumans Käfigen und einer Kammerfalle besteht darin, dass die Türen der letzteren von innen nicht wieder geöffnet werden können (siehe Kap. 2.3).

⁹⁹⁰ Dieser Zwischenraum bildet eine interessante Parallele zu jenen, die in zahlreichen Environments Gregor Schneiders von Bedeutung sind (siehe Kap. 7.1).

mende und intellektuell paradoxe Raumerfahrung zugleich, die grundlegende Fragen aufwirft: Wo befindet sich der Rezipient, außerhalb oder innerhalb der Installation, oder beides zugleich? Ist der Gang der ‚Kern‘ der Arbeit oder die an Performance erinnernden Bewegungen der darin gefangenen Besucher und warum lässt sich der Rezipient durch die ‚Leere‘ anlocken?

Im Gegensatz zu den früheren Videoarbeiten⁹⁹¹ des Künstlers scheint hier das Verhältnis des Körpers des Rezipienten zum Raum im Zentrum der Installation zu stehen. Wieder erscheint Nauman als listiger Strippenzieher, der den Rezipienten im Falle der ‚Double Cages Pieces‘ in eine reale wie konzeptuelle Falle zugleich lockt und durch die räumliche Situation sein Verhalten manipuliert. Die offene Tür lockt den Rezipienten in die Installation, deren schmaler ‚Umlauf‘ nur seitwärts begangen werden kann. Nauman gelingt es auf diese Weise, ihn in eine unangenehme, fallenartige Situation zu versetzen: Der Rezipient ist körperlich gehemmt: Er kommt nur langsam voran und sein Blick ist stets auf das Innere der Installation gerichtet, da er sich in der Enge des Ganges nicht umdrehen kann. Die Enttäuschung darüber, dass der Rezipient während der langen, anstrengenden Umrundung keinen Weg ins Innere finden kann, verstärkt sein Gefühl, in eine Falle getappt und vorgeführt worden zu sein.

Diese Frustration ähnelt der Erfahrung, die Morris‘ ‚Passageway‘ bereit hält: Der Rezipient dreht sich im Laufe der Begehung der beiden Installationen letztlich nur um sich selbst. Auch wenn sie formal sehr verschieden sind, Ausgang und Eingang der Werke sind jeweils identisch. Der Rezeptionsprozess beginnt und endet symbolisch am gleichen Ort; der Weg ist das Ziel, doch Nauman hat im Gegensatz zu Morris keine falschen Fährten gelegt. Es ist allein die Neugier des Rezipienten, die ihn in die erkennbar unangenehme Situation brachte; er hat sich selbst freiwillig vorgeführt. In diesem Sinne bemerkt Antje von Graevenitz bereits 1990 (ähnlich der zuvor erwähnten Interpretation der ‚Corridor Installation‘ von Criqui), dass

⁹⁹¹ „In seinen frühen Videos, in welchen er vor laufender Kamera selbst auferlegte Regelspiele vollführte, überprüft er das Verhältnis des eigenen Körpers zum Raum, jedoch ohne dabei den Eindruck von Anonymität und Austauschbarkeit aufzulösen.“ Bismarck 2003 (o. S.).

„self-observation and voyeurism are both undergone when experiencing Nauman's Double Cage'.“⁹⁹²

„Nauman is the guy who makes you feel incredibly upset and existentially nervous“⁹⁹³ schreibt Solomon und auch Antje von Graevenitz betont die existentialistischen Wurzeln⁹⁹⁴ des Künstlers. Sie zeigt zugleich deutliche Parallelen zwischen dessen Installationen (‚Corridor-Installation‘ und ‚Double Cage‘) und Initiationsritualen (sogenannte ‚rites de passages‘) auf, wie sie der Ethnologe Arnold van Gennep⁹⁹⁵ beschreibt. Seine grundlegende, dreigeteilt begriffene Struktur des Initiationsrituals fasst Graevenitz wie folgt zusammen: „A separation of the initiate from his normal surroundings, a transition in which the metamorphosis of the man or woman involved takes place through forms of repression and, finally a reintegration in the normal community in which the initiate returns as a renewed person.“⁹⁹⁶

Während die Herauslösung des Rezipienten aus seinem Alltag unabhängig davon, ob er sich alleine oder als Teil einer Gruppe dem Kunstwerk nähert, durch den Kontext der Ausstellung gegeben ist, können die Repressionen, denen er im Laufe des Rezeptionsprozesses ausgeliefert wird, von physischer wie psychologischer Natur sein. Solomon beschreibt deren Intensität sehr anschaulich: „I felt like I was being split open by the relentless, repetitive drive of a jackhammer.“⁹⁹⁷

Anhand von ‚Get out of my mind, get out of this room‘ lässt sich der von Graevenitz konstatierte ‚rituelle Aspekt‘ der Installationen Naumans besonders deutlich aufzeigen: Hat der Rezipient den Raum betreten, wird er einem akustischen Angriff ausgesetzt, den er abhängig von seiner Kondition und Gemütsverfassung über sich ergehen lässt. Wenn er die Installation und das Museum wieder verlassen hat, begegnet er seiner Umwelt in dem Sinne als eine ‚renewed person‘, dass er dank der Installation gegenüber verbaler Aggression resistenter geworden sein kann. Nauman selbst betonte den aggressiven Charakter der Arbeit in einem Interview: „Nauman said that he considered Get Out of My Mind, Get Out of This

⁹⁹² Graevenitz 1990, S. 70.

⁹⁹³ Solomon 1995 (o. S.).

⁹⁹⁴ „This dilemma seems to have an Existentialist origin [...]. The aim of better life can never be achieved.“ Graevenitz 1990, S. 69.

⁹⁹⁵ Gennep, Arnold van: Les Rites de Passage, Paris 1909.

⁹⁹⁶ Graevenitz 1990, S. 69.

⁹⁹⁷ Solomon 1995 (o. S.).

Room 'a very powerful piece,' adding, 'It's like a print I did that says, 'Pay attention, motherfuckers' (1973). You know, it's so angry it scares people.'⁹⁹⁸ Diesen Aspekt von Einschüchterung und Angst hebt Graevenitz auch anhand von ‚Double Cage Piece‘ vor: „Allowing yourself to be a voluntary captive in a museum and submitting yourself to the self-trial is something quite different to submitting yourself to something similar at a fun fair. Fun is included there, you wait for it, but in a museum, with its seriousness and silence, feelings of fear can be perceived.“⁹⁹⁹ Die intendierte Hilflosigkeit¹⁰⁰⁰ des in dem schmalen Umgang gefangenen Rezipienten und die daraus resultierenden Ängste beschreibt Nauman wie folgt: „As soon as someone else is in sight, you withdraw within yourself for protection. You experience the other as a threat with which you don't want to be confronted.“¹⁰⁰¹ Das in seiner Wirkung den erwähnten Ritualen sehr ähnliche Ziel seiner Arbeiten vergleicht Nauman mit einer Therapie: „It has to do with things one does which one otherwise would avoid, in order to prevent oneself coming into awkward situations, followed by contradiction in order to find out why one would contradict, just like in a therapy.“¹⁰⁰² In diesem Sinne beschreibt auch Solomon seinen Rezeptionsprozess: „Looking at a Nauman retrospective is like walking through someone else's psychoanalysis.“¹⁰⁰³ Nauman nannte den Sozialwissenschaftler Frederick Perls und dessen Buch ‚Gestalt Therapy‘¹⁰⁰⁴, als er von Graevenitz bezüglich der rituellen Aspekte seiner Installationen befragt wurde. Die Autorin betont die Parallelen zu den ‚rites de passage‘ und Perls Ansatz: „Perls' goals are the same as those of the rite of passage, because he also wants to individualise man, he wants to stimulate man to be ‚autonomous, responsible and acquainted with himself through and through‘ to arrive at an agreement with his face, his body

⁹⁹⁸ Criqui 1997 (o. S.).

⁹⁹⁹ Graevenitz 1990, S. 70.

¹⁰⁰⁰ In diesen Kontext lässt sich auch die Notiz „learned helplessness from rats“ in Verbindung mit einer „4x4 maze with centre direction“ genannten Zeichnung eines Labyrinths Naumans aus dem Jahre 1988 einordnen und zugleich die Bedeutung der Strategie belegen. Graevenitz 1990, S. 71.

¹⁰⁰¹ Graevenitz 1990, S. 71.

¹⁰⁰² Graevenitz 1990, S. 71.

¹⁰⁰³ „It's full of patterns and recurring wishes, anxieties and obsessions; it's sometimes rather comical and often quite hostile; it keeps turning out to be about something other than what's apparently being said.“ Solomon 1995 (o. S.).

¹⁰⁰⁴ Frederick Perls, Ralph Hefferline, Paul Goodman: Gestalt Therapy, Excitement and Growth in the Human Personality, New York 1951.

and the world outside. This goal can only be achieved when you learn your own limits and inhibitions in a self-trial."¹⁰⁰⁵ Obwohl Solomon den rituellen Aspekt in seiner Rezension nicht erwähnt, deutet er in seinem Fazit unbewusst auf die Lesbarkeit der Werke in diesem Sinne: „Nauman's work is unpleasant and mortifying and upsetting, but when you give in to it and let him be the one in charge, then you'll be able to do things in the world that you couldn't do before. You'll be more useful, worth more, maybe better off, once he's broken you."¹⁰⁰⁶

Den Aspekt der Falle in seinem Werk beschreibt Nauman selbst wie folgt, sie seien „like getting hit in the face with a baseball bat. Or better, like getting hit in the back of the neck. You never see it coming; it just knocks you down.“¹⁰⁰⁷ Diese künstlerische Strategie, die den Rezipienten durch fallen- oder experimentartige Situationen auf sich selbst zurück wirft, wurde bereits anhand von Morris' ‚Passageway‘ deutlich und kennzeichnet auch viele der folgenden, im Rahmen der Fluxus-Bewegung entstandenen Werke. Criqui fasst die Auseinandersetzung mit Naumans Installationen abschließend ähnlich der Interpretation Solomons zusammen: „There is no room in his work for half-measures: here more than elsewhere art is a trying experience and one has to accept being put to the test. But, as in fables, whoever endures will reap much more than he sowed.“¹⁰⁰⁸

6.3. Fallen im Kontext der Fluxusbewegung

Das 1976 in Berlin ausgestellte ‚Flux-Labyrinth‘¹⁰⁰⁹ ist ein von George Maciunas langfristig geplantes und koordiniertes Gemeinschaftsprojekt und eignet sich aufgrund der Vielzahl der daran beteiligten internationalen Künstler gut, um die fallenartige Strategien der Irritation und den in der Regel spielerischen Angriff auf den Rezipienten zu veranschaulichen. Bereits die Architektur des Environments¹⁰¹⁰, der labyrinthartige Grundriss, lässt den Charakter einer Falle erkennen. Bei ge-

¹⁰⁰⁵ Graevenitz 1990, S. 71.

¹⁰⁰⁶ Solomon 1995 (o. S.).

¹⁰⁰⁷ Solomon 1995 (o. S.). Ähnlich argumentieren auch Ausbilder in militärischen Trainingslagern.

¹⁰⁰⁸ Criqui 1997 (o. S.). Die Bedeutung der Falle in Fabeln wurde bereits analysiert (siehe Kap. 2f.)

¹⁰⁰⁹ Berlin, Akademie der Künste, 5.9. - 17.10.1976.

¹⁰¹⁰ Siehe Abb. 222 und 223.

nauer Betrachtung offenbaren die verschiedenen Abschnitte, Räume und Übergänge innerhalb des Environments darüber hinaus eine Fülle von einzelnen Fallen.

Einleitend muss die Fluxus-Bewegung, ihre Konstitution und Ausrichtung an dieser Stelle kurz skizziert werden, da sich vor diesem Hintergrund die Bedeutung der Falle als eine wesentliche Strategie erschließt. Fluxus ist ein von Maciunas geprägter Begriff¹⁰¹¹ für experimentelle Aktionen zu Beginn der 1960er Jahre¹⁰¹², die mittels dadaistisch anmutender Zusammenspiele von Musik, Theater, Literatur und bildender Kunst die Grenzen zwischen diesen Künsten aufhoben und den Rezipienten aufforderten, die tradierte Trennung von Kunst und alltäglichem Leben in Frage zu stellen und diese im Laufe der Auseinandersetzung überwinden zu können.¹⁰¹³

In der 1963 von Maciunas veröffentlichten ‚Fluxus Preview Review‘ heisst es in diesem Sinne: „PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART, promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be grasped by all people, not only by critics, dilletants and professionals.“¹⁰¹⁴ Happening, Performance und erste Multimedia-Kunstwerke ‚fusionierten‘ gemeinsam mit Werken traditioneller Kunstgattungen wie Malerei und Skulptur zu multisensualen Erlebnis-

¹⁰¹¹ Der Begriff stammt aus dem Lateinischen und bedeutet ‚das Fließen‘ und in der Medizin auch ‚fließende Darmentleerung.‘ Daher wird im Allgemeinen auch ein Zusammenhang mit dem folgenden Zitat von Hans Arp (aus dem Kontext der dadaistischen ‚écriture automatique‘) vermutet: „Die automatische Dichtung entspringt unmittelbar den Gedärmen oder anderen Organen des Dichters, welche dienliche Reserven aufgespeichert haben.“ Arp 1955, S. 84.

¹⁰¹² Europäische sogenannte ‚Fluxusfestivals‘ fanden 1962 in Wiesbaden, Kopenhagen und Paris und 1963 in Düsseldorf, Amsterdam, Den Haag, London und Nizza statt. Yoko Ono war neben Maciunas eine populäre Vertreterin der New Yorker Fluxuszene. Insgesamt kann Fluxus als eine der ersten, wirklich internationalen Nachkriegskunstbewegungen, wie etwa die Neuen Tendenzen, verstanden werden, auch wenn europäische und US-amerikanische Vertreter die Wahrnehmung bis heute dominieren. Bereits Maciunas beklagte diese verengte, eurozentristische Perspektive der Kulturwissenschaften. In seinem in der Zeitschrift ‚Fluxus Preview Review‘ 1963 veröffentlichten Manifest fordert er: „Purge the world of ‚EUROPEANISM‘.“ Siehe Abb. 224.

¹⁰¹³ Maciunas war auch der Gründer der Zeitschrift ‚Fluxus‘, er bezeichnete Fluxus-Veranstaltungen als „Erzeugung unspezialisierter Formen von Kreativität“. Hartmann 1997 (Stichwort Fluxus).

¹⁰¹⁴ Siehe Abb. 224 (‚Fluxus Preview Review‘ 1963).

räumen und Veranstaltungen. Als Wurzeln des Fluxus werden in der Regel avantgardistische Tendenzen des frühen zwanzigsten Jahrhunderts wie Dadaismus und Futurismus genannt, so dass die Fluxusbewegung ähnlich dem Nouveau Réalisme häufig auch als Neo-Dadaismus begriffen und bezeichnet wird. Ein wesentliches Mittel der Aktionen im Sinne dieser Intention war die Irritation und Provokation des Rezipienten. Joseph Beuys, neben Wolf Vostell einer der Hauptvertreter der deutschen ‚Fluxus-Fraktion‘, bezeichnete Schockelemente in diesem Sinne „als ‚Energieschub‘ zur Aktivierung des Unterbewusstseins und zur Erzielung eines Denkanstoßes [...]. Unbewusst Gespeichertes sollte dadurch zum Vorschein kommen und aus Gleichgültigkeit Interesse werden.“¹⁰¹⁵ Jürgen Becker beschreibt die Funktion der Provokation der Vostellschen Aktionen wie folgt: „Jedes Happening ist eine Summe von Ja-Nein-Entscheidungen. In jedem Fall wird sein Happening zum Test, indem es die Teilnehmer provoziert; und wenn es dabei in ihnen Reaktion löst, die eine verdrängte SA-Mentalität verraten, so demonstriert das Happening hier an seinen eigenen Teilnehmern die Abwesenheit von Vernunft [...]“.¹⁰¹⁶

Im Folgenden werden einige ausgewählte Abschnitte und Raumsituationen des Berliner ‚Flux-Labyrinth‘ besprochen, um deren fallenartige Konstruktion und Wirkung auf den Rezipienten zu verdeutlichen. Schon der Eingang in das Labyrinth¹⁰¹⁷ verwirrte und warnte die Besucher zugleich: Über der mit zwei Klinken versehenen Tür befand sich eine Aufzählung jener Personen, die das Labyrinth nicht betreten sollten.¹⁰¹⁸ Dabei handelte es sich um eine durchaus ernst gemeinte Warnung, denn das Environment war als eine gefährliche ‚Einbahnstraße‘ konzipiert, wie aus einem Brief Maciunas‘ an den Galeristen René Block – er war an der Realisierung und Koordination des Projektes beteiligt – hervorgeht: „All doors

¹⁰¹⁵ Hartmann 1997 (Stichwort Fluxus).

¹⁰¹⁶ Becker/Vostell 1965, S. 15.

¹⁰¹⁷ Siehe Abb. 225.

¹⁰¹⁸ Die dort formulierten Ausschlusskriterien waren sehr verschieden, dabei handelte es sich um ernst gemeinte und wohlbegründete Warnungen an kranke und körperlich eingeschränkte Personen (etwa Gehbehinderte, da ihnen ein Passieren des Labyrinths nicht möglich gewesen wäre) wie ironische Provokationen (dummen oder politisch konservativen Besuchern wurde der Zugang verwehrt).

should be openable from entry side only. Anyone entering MUST go trough the whole labyrinth.”¹⁰¹⁹

Bereits hier wird der grundlegende Fallencharakter des Environments über seinen labyrinthischen Grundriss hinaus deutlich: Wer einmal das Labyrinth betreten hatte, musste alle Stationen durchwandern, für ihn gab es kein Zurück mehr.¹⁰²⁰ Hatte der Rezipient sich dazu entschlossen, die Warnung zu ignorieren, die richtige Türklinke gefunden und so die erste Tür öffnen können, erwarteten ihn zahlreiche Hindernisse und Hürden, die ihn nicht nur körperlich herausforderten. Bezogen auf die von Yoshi Wada für das Environment entwickelte Tricktür¹⁰²¹ – „the door has a small door in it. To open it one has to open the small door and find the knob [...] which opens the large door”¹⁰²² – beschreibt Maciunas in einem Brief an Block sein Konzept wie folgt: „The reverse of them [die Türen] should have have no knobs so as not to allow the return. [...] This way only smart people will be able to enter [...] idiots will be prevented from entering.”¹⁰²³

Dass es sich bei dem Labyrinth um ein für den Rezipienten bewusst gefährlich und unangenehm konzipiertes, multisensuales Kunstwerk im Sinne der surrealistischen ‚Objets desagrégables‘ handelte, wird anhand der Korrespondenz zwischen Maciunas‘ und den beteiligten Künstlern besonders deutlich: „The next door could have a hot knob (one with electric heating element) or [...] a push plate that is being heated. The smell could be either burning tar, or sulfar or hashish [...] There

¹⁰¹⁹ Hendricks 1988, S. 78.

¹⁰²⁰ Solche nur in eine Richtung zu öffnende Türen sind auch ein wichtiges Element der Fallen im Werk von Gregor Schneider (siehe Kap. 7.1). Sie sind unter anderen ein Kennzeichen seiner labyrinthartigen, ‚Süßler Duft‘ genannten Installation in Paris.

¹⁰²¹ Die Teilnehmer entwickelten eine Fülle von Tricktüren (‚door in door‘, ‚door with knobs at hinges‘ oder ‚door with many knobs‘), deren Konstruktion einerseits an spielerische Intelligenztests erinnert. Andererseits enthalten viele ein bewusst kalkuliertes Gefahrenpotential und sind somit eindeutige Fallen für den Rezipienten wie etwa Falltüren. Besonders deutlich wird dieses Aggressionspotential an einer von Maciunas konzipierten Tür: „Door, boxing glove, maybe one for the head and one for the groin.“ Hendricks 1988, S. 81. Ein solcher Angriff auf das Gesicht des Rezipienten findet sich auch im Werk von Dennis Oppenheim (siehe Kap 6.5).

¹⁰²² Hendricks 1988, S. 78.

¹⁰²³ Hendricks 1988, S. 78.

should be something like either water, or upward facing nails¹⁰²⁴ or some other dangerous materials¹⁰²⁵ [...] to prevent the walker from just walking on the ground [...]. The last floor should be an adhesive floor that could be either covered with liquid adhesive [...] or with double adhesive faced tape.”¹⁰²⁶ Maciunas' Notiz liest sich wie die Beschreibung einer ‚Folterkammer‘, bei deren Erkundung der Rezipient in zahlreiche, mitunter schmerzhaftige Fallen tapfen soll. Während der heiße Türknauf oder -schalter im Sinne einer warnenden ‚noli me tangere‘ Botschaft gelesen werden kann, dienen die Dämpfe und Gerüche der Verwirrung und Verunsicherung oder – im Falle des Haschisch – der Betäubung des Betrachters. Wie ein Tier im Labor wird er mit zahlreichen multisensuellen Reizen und Hindernissen, leiblichen wie intellektuellen Herausforderungen konfrontiert. Der Fallencharakter des Environments wird neben den ‚Einwegtüren‘ besonders durch den letzten Flur veranschaulicht. Das Fluxuslabyrinth vermittelt dem Rezipienten das Gefühl und den Status eines Gefangenen. Noch im letzten Raum soll er, wie ein Insekt in einer modernen Klebefalle,¹⁰²⁷ am Fußboden festkleben und fürchten, das Labyrinth nicht mehr verlassen zu können.

Dieser Gedanke der ‚Gefangennahme‘, das Spiel mit der Angst des Rezipienten, ist auch Teil der unscheinbaren, ‚Exit‘¹⁰²⁸ genannten Arbeit von George Brecht aus dem Jahre 1964. Die Bedeutung und Funktion des Werkes hängt wesentlich von dem durch seine Positionierung geschaffenen Ausstellungskontext ab. ‚Exit‘ war Hendricks zufolge 1970 ein Teil des ‚Blue Room‘ genannten Environments¹⁰²⁹ von Yoko Ono und wurde über andere Ausstellungsprojekte Brechts hinaus auch als einzelnes Objekt, eine sogenannte ‚Flux-Edition‘, beworben. Es handelt sich um ein handelsübliches (Not-) Ausgangsschild, ein Readymade, das laut Hendricks von Brecht auf Wände oder auf Türen geklebt wurde, die den Rezipienten jedoch

¹⁰²⁴ Diese gegen den Rezipienten gerichteten Nägel bilden eine interessante Parallele zu Man Rays ‚Cadeau‘, siehe Kap. 5.2.

¹⁰²⁵ Die Gefahr zeigt sich anhand von Ben Vautiers tretminenartigem, nicht realisiertem Vorschlag - „walking on exploding pistons“ – für das Labyrinth besonders deutlich. Hendricks 1988, S. 78.

¹⁰²⁶ Hendricks 1988, S. 79.

¹⁰²⁷ Diese Art von modernen Kammerfallen, die in der Regel für Insekten verwendet werden, finden sich auch Werk von Andreas Slominski (siehe Abb. 226 und zum Vergleich Abb. 68 sowie 114).

¹⁰²⁸ Hendricks 1988, S. 194, siehe Abb. 227.

¹⁰²⁹ Es wurde in New York im Mai 1970 ausgestellt.

nicht zum Ausgang führten und in diesem Sinne als Fallen bzw. Tricktüren gelesen werden können. Diese auf den ersten Eindruck spielerische Täuschung gewinnt aus der Perspektive der Sicherheitsvorsorge bzw. angesichts der Schutzfunktion eines Notausganges einen subversiven wie potentiell gefährlichen Charakter. Ein schelmenhafter Scherz, der ‚übel ausgehen‘ kann und vor diesem Hintergrund eine potentielle Bedrohung des Rezipienten darstellt. Barbara Engelbach betont in diesem Sinne, bezogen auf eine dem Readymade Brechts verwandte Installation Gregor Schneiders, die einen ‚falschen‘ Notausgang beinhaltet, „the question of which room is authentic [...] is a question that might, in an emergency, be dangerously out to the test.“¹⁰³⁰

Darüber hinaus gewinnt das von Brecht in New York auf einer blanken Wand des nur so bezeichneten ‚blauen Raumes‘ – Decke, Boden und Wände waren weiß gestrichen¹⁰³¹ – fixierte Schild angesichts der im Environment befindlichen Botschaften einen philosophischen Charakter. Über alle Flächen des abgesehen von ‚Exit‘ völlig leeren Raumes waren vierzehn handgeschriebene Anweisungen verteilt. Darunter auch eine, die den Rezipienten aufforderte, so lange in dem Raum zu verweilen, bis er blau sei. Im Kontext dieses Environments erscheint das ‚Exit‘-Schild auf der Wand jedoch nicht wie eine Täuschung, sondern wie ein listiger Hinweis an den Betrachter, der geeignet ist, ihn aus der intellektuellen Zwickmühle des Environments zu befreien. Die von Brecht durch seinen ‚Eingriff‘ als Ausgang bezeichnete, weiße Wand wird zur konzeptuellen Metapher für die Lösung der Situation: Brecht macht den Rezipienten auf diesem Wege darauf aufmerksam, dass die ‚Definition‘ der Farbe der Wand, des gesamten Raumes und letztlich der Wirklichkeit allein in seiner Hand liegt.

Aus dieser Perspektive erscheint ‚Exit‘ nur noch vordergründig als ein vortäuschendes Objekt, da es auf eine der Kunst immanente, philosophische ‚Wahrheit‘ hinweist, die von der Rezeption abhängig ist und dem Betrachter (nicht nur) im Falle von ‚Blue room‘ einen Ausweg anbietet. Bereits der von Lennon und Ono

¹⁰³⁰ Engelbach 2005, S. 90. Siehe Abb. 228 und 229.

¹⁰³¹ Vor diesem Hintergrund offenbart die Installation eine interessante Parallele zu dem für die Museumsarchitektur des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts bedeutenden Ausstellungskonzeptes vom sogenannten ‚white cube‘, das sich bereits bei Naumans ‚Get out of this room‘ zeigte.

gewählte Titel des Environments kann im Sinne des Evozierens falscher Erwartungen als Falle, als Basis eines intendierten Überraschungsmomentes gelesen werden, wie er bereits an Morris ‚Passageway‘ aufgezeigt wurde. Er ist im Sinne der Diskrepanz zwischen Titel und Beschaffenheit der Installation die Grundlage der Irritation des im leeren Raum auf sich selbst zurückgeworfenen Rezipienten. Letzterer soll, wie die Botschaften und das ‚absolute‘ Weiß deutlich machen, zum Verweilen und zur Kontemplation angeregt werden. Im Kontext dieser Interpretation fügt sich auch die Wahl der nur konzeptuell vorhandenen Farbe Blau aufgrund ihres historischen Bedeutungshorizontes ein. Sie gilt in Asien wie Europa als Symbol der himmlischen, transzendenten Sphäre, der Tiefe und Kontemplation.¹⁰³² Über seine konzeptuelle Funktion – die der Täuschung folgende Irritation – hinaus beinhaltet der Titel des Environments aus dieser Perspektive bereits einen humorvollen Hinweis auf die intendierte, ‚kontemplative Rezeption‘ des Kunstwerkes.

Neben den im Flux-Labyrinth in Berlin integrierten Fallen werden im Folgenden anhand des von Jon Hendricks zusammengestellten ‚Fluxus Codex‘ auch solche Kunstwerke genannt, die nicht realisiert wurden. Nicht für das Labyrinth konzipierte, im Zusammenhang der Fluxusbewegung entstandene, fallenähnliche Werke wie etwa ‚Blue room‘ oder ‚Exit‘ werden erwähnt, um einerseits die ‚kollektive Autorenschaft‘ und andererseits die Vorläufer vieler im Labyrinth verwendeter Konzepte zu verdeutlichen. So wurde die bereits erwähnte ‚Hot knob door‘ schon 1968 im ‚Fluxnewsletter‘¹⁰³³ neben dem ‚Cold toilet seat‘, dem ‚Hot toilet seat‘ und den ‚Nail shoes‘ von Robert Watts aufgeführt. Die Urheberschaft vieler Werke ist jedoch unklar. In diesem Sinne kann auch das von der Künstlerin Ay-O konzipierte und 1965 in New York realisierte ‚Rainbow tactile staircase environment‘¹⁰³⁴ neben dem ebenfalls in New York gezeigten Labyrinth der Gruppe G.R.A.V.¹⁰³⁵ als eine

¹⁰³² In der christlichen Symbolik ist die Farbe Blau ein Zeichen der himmlische Wahrheit. Sie steht etwa für Glauben, Ewigkeit, Wahrheit, Kontemplation, Weisheit und große Tiefe. In Goethes Farbenlehre ist Blau die Farbe von Unendlichkeit und Transzendenz und Novalis‘ ‚Blaue Blume‘ wurde zum Symbol der Romantik. Sie steht für Sehnsucht und Liebe und für das metaphysische Streben nach dem Unendlichen.

¹⁰³³ Fluxnewsletter vom 2.12.1968, Hendricks 1988, S. 81.

¹⁰³⁴ Siehe Abb. 230.

¹⁰³⁵ Die Gruppe G.R.A.V. (Groupes des Recherches d'art visuelle) wurde 1960 gegründet und prä-sentierte ihr Labyrinth unter dem Titel ‚Labyrinth 3‘ 1965 im MoMA in New York.

Art ‚Vorläufer‘ des Flux-Labyrinths in Berlin verstanden werden. Hermann Kern belegt die Vielfalt des Labyrinth-Sujets ausführlich.¹⁰³⁶ Die Besucher dieses treppenhausartigen Environments mussten durch sechs mit verschiedenen Lichtquellen und Materialien ausgestattete, teils tunnelartige Treppenaufgänge aufsteigen, um am Ende auf das Dach eines sechsstöckigen Hauses zu gelangen. Ay-O verwandelte den Aufstieg dank Schaumstoffstufen¹⁰³⁷, Strickleitern, Luftballons und anderen Manipulationen in einen Hindernisparcours, der – wie der Titel andeutet – für eine taktile, leibliche Rezeption konzipiert wurde. Die Parallele zu einem Bergaufstieg wird aufgrund der verschiedenen ‚Kletterpartien‘ besonders deutlich und legt die Vermutung nahe, dass der mühsame Weg eine notwendige Vorbereitung für den intendierten finalen ‚Überblick‘ des Rezipienten vom Dach sein soll. Demzufolge wäre ein Ziel des Environments – ähnlich dem ‚Blue room‘ – eine kontemplative Weitsicht des Betrachters, wie sie etwa Caspar David Friedrichs ‚Wanderer über dem Nebelmeer‘¹⁰³⁸ versinnbildlicht.

Die Bedeutung der Taktilität zeigt sich auch in den ‚Finger box‘¹⁰³⁹ genannten Objekten, die Ay-O als Fluxus-Edition und als Beitrag für das ‚Fluxus-Cabinet‘¹⁰⁴⁰ konzipierte. Auch diese Objekte können als fallenartige Plastiken verstanden werden: Der Rezipient muss, wenn er seine Neugier stillen will, seinen Finger in die Löcher der von innen mit schwarzem Stoff verkleideten Boxen stecken, um durch vorsichtiges Tasten zu erfahren, was sich darin befindet. Ein Tastspiel das formal an in Kindergärten verwendete ‚Fühlboxen‘¹⁰⁴¹ erinnert und in diesem Sinne den

¹⁰³⁶ Siehe Kern 1982.

¹⁰³⁷ Maciunas übernahm die Idee der Schaumstoffstufen, die beim Betreten ‚schrumpfen‘ und somit als Stolper- bzw. Tretfallen angesehen werden können, für das Fluxuslabyrinth (siehe Abb. 231).

¹⁰³⁸ Hamburger Kunsthalle (um 1818). Die Parallele zu C. D. Friedrich wird angesichts des folgenden Zitats des Künstlers, eine Art Richtschnur seiner Rolle als Künstler, deutlich: „Bewahre einen reinen, kindlichen Sinn in Dir und folge unbedingt der Stimme Deines Innern, denn sie ist das Göttliche in uns und führt uns nicht irre.“ Hinz 1968, S. 85. Dieser ‚kindliche Sinn‘ spielt im Sinne der intendierten spielerischen Rezeption in den Werken Ay-Os eine bedeutende Rolle.

¹⁰³⁹ Siehe Abb. 232.

¹⁰⁴⁰ Siehe Abb. 233.

¹⁰⁴¹ Siehe Abb. 234. Tast- oder Fühlboxen sind seit dem späten neunzehnten Jahrhundert bekannt. Die Grundlagen der wissenschaftlichen Erforschung taktiler bzw. haptischer Wahrnehmung wurden bereits von E. H. Weber in seinem Buch ‚Tastsinn und Gemeingefühl‘ von 1846 entwickelt. Wann

‚pädagogischen Charakter‘ der Arbeiten deutlich macht. Doch im Gegensatz zu den pädagogischen Varianten bergen die ‚Fluxus-Boxen‘ neben harmlosen Gegenständen und Stoffen auch Farbe oder Nägel, also potentielle Fallen für unvorsichtige Finger, so wie das im Fluxnewsletter (1973) erwähnte ‚Trapdoor obstacle‘ von Ay-O.¹⁰⁴²

Taktil zu erkundende Plastiken schuf auch Robert Watts. Seine kammerfallentartige ‚Finger Box (fingerhole)‘¹⁰⁴³, die aufgrund der auf der Abbildung zu erkennenden Strippe¹⁰⁴⁴ den Verdacht einer Falle für unvorsichtige Finger nährt, wurde im Fluxnewsletter (2. Dezember 1968) beworben und ähnelt denen Ay-Os sehr. Hendricks erwähnt neben der ‚Flux wife‘ (eine Gummipuppe, die im Fluxnewsletter vom 3. Mai 1975 aufgeführt, jedoch nie realisiert wurde) auch die von Watts und Ay-O gemeinsam konzipierte Arbeit ‚Chick (babe) in a box‘ und betont die Verbindung zwischen den beiden Werken. In seinem Kommentar verweist er darüber hinaus auch auf Yves Klein und dessen ‚Tactile sculpture box‘ with holes so that one could reach inside to feel a crouching, naked woman.¹⁰⁴⁵ Nicht nur im Sinne der tabuisierten Sexualität weisen diese Werke deutliche Parallelen etwa zu Marcel Duchamps ‚Prière de toucher‘¹⁰⁴⁶ auf, da sie den Betrachter in einen Zwiespalt versetzen: Im Gegensatz zu dem für Kunstobjekte üblichen Gebot, sie nicht zu berühren, locken und fordern die Fluxus-Objekte den Rezipienten einerseits auf, den unbekannteren Raum hinter den schwarzen Löchern taktil zu erkunden. Andererseits widerspricht dieses Verhalten den gesellschaftlichen, nicht nur musealen Konventionen und kann somit im Kontext der ‚Befreiung‘ des Rezipienten im Rahmen der ‚sexuellen Revolution‘ gelesen werden. Zum Vergleich bietet sich die filmisch dokumentierte Aktion ‚Tapp- und Tastkino‘¹⁰⁴⁷ von Valie Export aus dem Jahre 1968 an. In der Münchner Innenstadt bot die Künstlerin ihre unter einem

die ersten für experimentelle oder pädagogische Zwecke konzipierten Fühlboxen verwendet wurden, kann an dieser Stelle nicht weiter erörtert werden.

¹⁰⁴² Fluxnewsletter 4/1973, Hendricks 1988, S. 81.

¹⁰⁴³ Siehe Abb. 235.

¹⁰⁴⁴ Die Strippe kann als ein Hinweis auf ein Relais, also einen Auslöse- bzw. Fangmechanismus gelesen werden (siehe Abb. 172 und zum Relais Kap. 2.3f.).

¹⁰⁴⁵ Hendricks 1988, S. 479.

¹⁰⁴⁶ Siehe Kap. 5.1 und Abb. 195.

¹⁰⁴⁷ Siehe Abb. 236.

Karton verborgene, nackte Brust den Passanten an. Sie konnten durch zwei Löcher hindurch, die von schwarzem Stoff im Inneren des Kartons verdeckt waren, die Brüste Exports erfühlen. Dieser skandalträchtige „öffentliche“ Zugriff – zeitlich begrenzt auf eine halbe Minute pro Person – wurde [...] marktschreierisch von Peter Weibel angepriesen¹⁰⁴⁸, so wie es etwa die Türsteher im Hamburger Vergnügungsviertel St. Pauli tun. Die Parallele zu Duchamp und Intention der Künstlerin wird durch ihren erläuternden Kommentar sichtbar: „Die taktile Rezeption steht gegen den Betrug des Voyeurismus.“¹⁰⁴⁹ Vor diesem Hintergrund offenbart die Aktion Exports über Duchamp hinaus eine interessante Parallele zu Vito Acconcis Installation ‚VD lives, TV must die‘.¹⁰⁵⁰

Für das Berliner Fluxuslabyrinth konzipierte Ay-O das ‚Obstacle web‘¹⁰⁵¹, ein an Duchamps Installation ‚Miles of string‘¹⁰⁵² erinnernder Hindernisparcour, der aus elastischen Schnüren bestand. Im ersten Abschnitt wurden diese ‚like a forest of vertical rubber bands‘¹⁰⁵³, im zweiten wie ein Spinnnetz diagonal zwischen die Wände des Ganges gespannt. Der Durchgang zwischen den beiden Abschnitten wurde von zwei vertikal an der Wand fixierten Schaumstoffelementen blockiert, durch die der Rezipient sich wie in Naumans ‚Double Cage Piece‘ seitlich zwängen musste. Hatte er den Weg durch die beiden Geflechte gefunden, erwartete ihn jedoch noch eine weitere, auf taktile Reize ausgerichtete Barriere: Die ‚Brush

¹⁰⁴⁸ Export erklärt die Aktion wie folgt: „Die Vorführung findet wie stets im Dunkeln statt. Nur ist der Kinosaal etwas kleiner geworden. Es haben nur zwei Hände in ihm Platz. Um den Film zu sehen, d. h., in diesem Fall zu spüren und zu fühlen, muss der Zuschauer (Benutzer) seine beiden Hände durch den Eingang in den Kinosaal führen. Damit hebt sich der Vorhang, der bisher nur für die Augen sich hob, nun endlich auch für beide Hände. Die taktile Rezeption steht gegen den Betrug des Voyeurismus. Denn solange der Bürger mit der reproduzierten Kopie sexueller Freiheit sich begnügt, erspart sich der Staat die sexuelle Revolution. ‚Tapp- und Tastkino‘ ist ein Beispiel für die Aktivierung des Publikums durch neue Interpretation.“ www.medienkunstnetz.de/werke/tapp-und-tastkino (13.6.08) Die Formulierung vom „Betrug des Voyeurismus“ bietet eine interessante Parallele zu Duchamps ‚Étant donnés‘ (siehe Kap. 5.1).

¹⁰⁴⁹ www.medienkunstnetz.de/werke/tapp-und-tastkino (13.6.08)

¹⁰⁵⁰ Siehe Kap. 6.4.

¹⁰⁵¹ Siehe Abb. 237 und 238.

¹⁰⁵² Siehe Kap. 5.1.

¹⁰⁵³ Hendricks 1988, S. 77.

door¹⁰⁵⁴, eine schmale, nur seitlich passierbare Öffnung, die zeigt, dass das Verbotsschild am Eingang des Labyrinths keine ironische Warnung an gebrechliche oder korpulente Ausstellungsbesucher war. Der Rezipient musste sich wie ein Auto in der Waschanlage durch die von allen Seiten den Durchgang versperrenden Bürsten zwängen und wurde sich auf diesem Wege einerseits, wie im ‚Passageway‘ Morris‘, seiner körperlichen Konstitution und Grenzen bewusst. Andererseits wurde sein ganzer Körper stimuliert und im Sinne der ‚pädagogischen Intention‘ zugleich sensibilisiert.

Nam June Paik dagegen stellte, dem Konzept Maciunas entsprechend, den Rezipienten mit seinem ‚Piano activating door‘¹⁰⁵⁵ genannten Beitrag für das Labyrinth vor eine intellektuelle Herausforderung. Hatte er den Raum betreten, fand er dort nur ein Klavier und ein weitere Tür ohne Türknauf vor. Diese öffnete sich erst, wenn der Rezipient die für ihn jedoch nicht sichtbare Verbindung zwischen Tür und Instrument hergestellt und schließlich die richtige Taste bzw. den richtigen Ton gefunden hatte. Neben dem Aspekt des fallenartigen Intelligenztests erscheint diese Arbeit Paiks wie eine Metapher für die geistige ‚Türen‘ öffnende bzw. Grenzen überwindende, poetische Kraft der Musik. Diese bereits an der Eingangstür in das Labyrinth durch die beiden Türklinken angedeutete, spielerische Manipulation, um Aufgaben für den Rezipienten zu konstruieren, wird auch an Larry Millers Beitrag sichtbar. Der ‚Door with many knobs‘¹⁰⁵⁶ genannte Eingang in seinem Abschnitt bestand aus einer Tür, deren beide Seiten mit einer Reihe von jeweils sechs identischen Türkknäufen bestückt waren, die vom Fußboden bis zum oberen Ende reichte.

Wie in Paiks ‚Klavierraum‘ musste der Rezipient alle Möglichkeiten testen, um im Laufe dieses Vorgangs schließlich festzustellen, dass keiner der Türkknäufe dazu bestimmt war, die Tür in gewohnter Weise zu öffnen. Miller hatte listig eine zweite Ebene der Täuschung eingeführt. Für den Rezipienten unsichtbar, war die Tür durch ihre ‚Hängung‘ so manipuliert worden, dass sie sich wie eine Klappe durch

¹⁰⁵⁴ Für das Fluxus-Fest in Seattle im Jahre 1977 konzipierte Ay-O u. a. den ‚Brush toilet seat‘. Hendricks 1988, S. 174.

¹⁰⁵⁵ Siehe Abb. 239.

¹⁰⁵⁶ Siehe Abb. 240 und 241.

die in der Mitte angebrachten Scharniere horizontal in den nächsten Raum drehen ließ. Nachdem der ‚Probant‘ den richtigen Knauf gefunden hatte, musste er zunächst feststellen, auf welche Weise die Tür bewegt werden konnte. Auf diese Weise gelang es Miller, den Rezipienten wie ein Tier auf allen Vieren in den nächsten Raum kriechen zu lassen. Kaum hatte der die Schwelle überwunden, fiel die Tür wieder hinter ihm ins Schloss. Eine spielerisch anmutende, letztlich aber erzwungene Demutsgeste des Rezipienten gegenüber dem Kunstwerk oder eine gelungene Metapher für die subversive Kraft des Fluxus?

Erst als die Tür wieder in Schloss gefallen war, konnte der Rezipient realisieren, dass er in eine Falle getappt war. Er befand sich in dem von Miller als ‚Dark maze‘ bezeichneten Raum, der, wie die Fotografien der Tür errahnen lassen und auch Hendricks bestätigt, „entirely dark“¹⁰⁵⁷ war. Maciunas beschreibt ihn detaillierter auf seinen Plänen: Es war ein „labyrinth within a labyrinth, vertical and horizontal passages, all in total darkness except on passing one portion a strobe flash is switched on.“¹⁰⁵⁸ Vor diesem Hintergrund erscheint die den Rezipienten zum Kriechen auf allen Vieren herausfordernde Tür wie eine Vorsichtsmaßnahme, die ihn auf die vollkommene Dunkelheit und die darin verborgenen Gefahren in dem Sinne vorbereitet, dass er etwa nicht zu schnell gegen eines der unsichtbaren Hindernisse laufen und sich verletzen kann, da dem Rezipienten erst, wenn er ganz in die Dunkelheit gekrochen war und die Tür hinter ihm zufiel, die fallenartige Situation bewusst werden konnte. Er begann, vorsichtig wie ein Blinder an den Wänden entlang tastend, einen Ausweg zu suchen.

Das von Maciunas erwähnte ‚Blitzlicht‘ in einem der Gänge kann als weiterer, hinterlistiger Irritations- bzw. Schockmoment gelesen werden, wenn die Reaktion der Augen darauf bedacht wird. Das vermeintlich Orientierung spendende Licht reizt die an die Dunkelheit angepassten Augen so sehr, dass der Rezipient nach dem Blitzlichtgewitter wieder vollkommen ‚blind‘ ist. Der Blitz diente also der Blendung des in der Dunkelheit Gefangenen, nach dem Aufblitzen war er noch stärker als zuvor auf die taktile Erkundung für die Suche nach einem Ausweg angewiesen. Wie schwierig es war, diesen Abschnitt des Fluxlabyrinths zu passieren verdeut-

¹⁰⁵⁷ Hendricks 1988, S. 401.

¹⁰⁵⁸ Hendricks 1988, S. 401.

licht der Kommentar Hendricks, der betont, es habe eine „escape hatch for people who got stuck“¹⁰⁵⁹ gegeben. Absolut dunkle Räume, die den orientierungslosen Besucher zum ‚Ertasten‘ des Ausgangs zwingen, finden sich auch in den Environments Gregor Schneiders.¹⁰⁶⁰

Tricktüren wie die zuvor erwähnten sind ein kennzeichnendes Element der gesamten Installation und wurden von Maciunas auch in seiner Auseinandersetzung mit den New Yorker Behörden verwendet. Diese war Hendricks zufolge „a dispute surrounding his development of cooperativ housing for artists in Soho.“¹⁰⁶¹ „George Maciunas built ‚Trick ceiling hatch, a trap door, as a part of his Flux combat with the New York State Attorney.“¹⁰⁶² Im Fluxnewsletter vom 3. Mai 1975 werden ‚Camouflaged doors‘¹⁰⁶³ erwähnt, „with funny messages behind each door.“¹⁰⁶⁴ Während in New York Polizisten auf die Tricktüren des Künstlers reinfallen und mit lustigen Sprüchen vorgeführt werden sollten, konfrontierte Maciunas in Berlin den Rezipienten mit seiner ‚Door with knob at hinges.‘¹⁰⁶⁵ Die Tür konnte zwar wie gewöhnlich mit dem Türknauf entriegelt, aber durch dessen Fixierung auf der Seite der Scharniere nicht wie gewohnt durch Ziehen oder Drücken an ihm geöffnet werden. Der Rezipient musste, ähnlich der Tür Millers, erst den ‚Drehpunkt‘ der Tür finden und konnte sie dann, während er mit der linken Hand den Knauf drehte, mit seiner rechten durch Druck auf der gegenüberliegenden Seite öffnen.

Weitere fallenartige Tricktürtypen, die Hendricks Maciunas zuschreibt sind u.a. die „Adhesive knob door, boxing glove door, ceiling hinged door, central vertical axed door, dummy door (filled or backed with white powder, liquids, smelly extracts and funny messages)“ sowie eine „Giant cutting blade door.“¹⁰⁶⁶ Laut Hendricks wurde die von Maciunas erdachte ‚270° door‘ für das Berliner Labyrinth von Geoffrey

¹⁰⁵⁹ Hendricks 1988, S. 401 (siehe auch dazu Santiago Sierras Arbeit ‚One person‘, Kap. 7.2.3).

¹⁰⁶⁰ Siehe Kap. 7.1.

¹⁰⁶¹ Hendricks 1988, S. 323.

¹⁰⁶² Hendricks 1988, S. 180.

¹⁰⁶³ Solche Tricktüren, die nur vorgeben einen Zugang in andere Räume zu bieten, finden sich auch in den Environments Gregor Schneiders (siehe Kap. 7.1f.).

¹⁰⁶⁴ Hendricks 1988, S. 323.

¹⁰⁶⁵ Hendricks 1988, S. 77.

¹⁰⁶⁶ Hendricks 1988, S. 335f.

Hendricks realisiert. „This revolving or 270 degree door must be opened 270 degrees to permit anyone to enter.“¹⁰⁶⁷ Der Fallencharakter der Tür wird anhand der Notizen auf Maciunas ‚Plan of the complete Fluxlabyrinth‘ für Berlin deutlich: „This door releases a catch causing a beach ball to swing on a pendulum and hit the face of the visitor.“¹⁰⁶⁸ Dieser ungewöhnlich direkte, an den Surrealismus¹⁰⁶⁹ erinnernde Angriff auf das Gesicht ist auch das wesentliche Element einer Installation von Dennis Oppenheim¹⁰⁷⁰ und findet sich ebenso in Werken Vito Acconcis.¹⁰⁷¹ Darüber hinaus gestaltete Maciunas zwei stolperfallenähnliche Abschnitte des Labyrinths, die die leibliche Konstitution des Rezipienten bzw. seine Balance und Geschicklichkeit herausforderten: ‚see saw‘¹⁰⁷² und ‚slippery floor glass balls.‘

Im ‚see saw‘ genannten Raum Maciunas‘ wurde der Betrachter mit einem auf dem ersten Eindruck unscheinbaren, zum Ende des Raumes hin ansteigenden Fußboden konfrontiert. Hatte der Rezipient die Mitte der Steigung erreicht, kippte der Boden unter seinen Füßen plötzlich zum Ende hin. Erst jetzt entpuppte sich der ansteigende Fußboden als Wippe, die ihn, abhängig von der Geschwindigkeit und Standhaftigkeit seiner Schritte, zu Fall bringen konnte. Maciunas hatte der an sich harmlosen Wippe aufgrund des Täuschungsmomentes – sie konnte nicht als solche erkannt werden – den Charakter einer Falle verliehen. Mit einer ähnlichen, auf den Gleichgewichtssinn und die körperliche Sensibilität ausgerichteten, Situation wurde der Rezipient im ‚slippery floor glass balls‘¹⁰⁷³ genannten Raum konfrontiert. Dort hatte Maciunas hunderte von Glaskugeln auf dem Boden verteilt, der durch die zusätzlichen, sich am Boden zur Mitte hin wölbenden Seitenwände des Raumes zu einem schmalen Weg verengt wurde. Nur mit Hilfe der an beiden Seiten

¹⁰⁶⁷ Hendricks 1988, S. 77.

¹⁰⁶⁸ Hendricks 1988, S. 396f.

¹⁰⁶⁹ „Themen der Grausamkeit, des zugefügten und erlittenen Schmerzes gehören zu den Schockmitteln des Surrealismus seit Bunuels Film *Ein andalusischer Hund* (1929).“ Hohl 1987, S. 82. Siehe dazu auch die auf Giacometti konzentrierte Analyse von A. von Graevenitz (Graevenitz 1986).

¹⁰⁷⁰ Siehe Kap. 6.5.

¹⁰⁷¹ Siehe dazu Graevenitz 1983.

¹⁰⁷² Hendricks 1988, S. 77.

¹⁰⁷³ Siehe Abb. 242.

angebrachten Handläufe¹⁰⁷⁴ war es möglich, vorsichtig über die Perlen zu wandern und durch diesen Balanceakt den Abschnitt des Labyrinths zu passieren. Neben den bereits erwähnten ‚foam steps‘¹⁰⁷⁵, die Maciunas wohl in Anlehnung an jene Ay-Os für Berlin konzipierte, berichtet Hendricks auch von ‚Obstacle steps‘, die einem Brief Maciunas zufolge „filled with crumpled newspaper oder styro-foam“¹⁰⁷⁶ sein sollten. Der Effekt dieser Trickstufen ähnelt dem der ‚see saw‘, dadurch, dass der Rezipient seinem visuellen Eindruck entsprechend eine gewöhnliche Stufe erwartet, belastet er die Trittplächen wie gewohnt und stürzt aufgrund ihres plötzlichen ‚Nachgebens‘ nach vorne.

Yoshi Wadas bereits erwähnte ‚small door in door‘¹⁰⁷⁷ wurde von Maciunas für das Flux-Labyrinth modifiziert und sorgte für einen Skandal. Das Intelligenztestartige Konzept Wadas – „the door has a small door in it. To open it one has to open the small door and find the knob [...] which opens the large door“¹⁰⁷⁸ – wurde von Maciunas um einen Schock- bzw. Ekeffekt ergänzt, den er in seinem Plan des kompletten Labyrinths für Berlin wie folgt beschreibt: „Find the door knob for the large door, which is contained in a box filled with elephant shit.“¹⁰⁷⁹ Er betont zwar, dass „the door is designed to test the intelligence of the participants“¹⁰⁸⁰, lässt zugleich aber keinen Zweifel daran, dass die Dimension einer unangenehmen ‚Duftfalle‘ für seine ‚Version‘ der ‚small door in door‘ von grundlegender Bedeutung ist: Als Unbekannte kurz nach der Eröffnung aufgrund von Beschwerden über den unangenehmen Geruch den Elefantenkot entfernt hatten, blockierte Maciunas den Eingang des Flux-Labyrinths so lange, bis der Kot wieder an seinem Platz war.

Diese dadaistisch anmutende Sabotage Maciunas, der im Sinne der Koordination und Planung als einer der führenden ‚Köpfe‘ des Berliner Labyrinths angesehen

¹⁰⁷⁴ Die Stützfunktion eines Handlaufs wird von Juan Munoz ins Gegenteil, in eine gefährliche Falle verwandelt: Der Künstler versteckte hinter dem instinktiv vom Rezipienten als Hilfestellung wahrgenommenen Objekt ein offenes Klappmesser (siehe Abb. 198 und Nievers 2007).

¹⁰⁷⁵ Siehe Abb. 231.

¹⁰⁷⁶ Hendricks 1988, S. 372.

¹⁰⁷⁷ Hendricks 1988, S. 382.

¹⁰⁷⁸ Hendricks 1988, S. 78.

¹⁰⁷⁹ Plan of the complete Flux-Labyrinth (9/1976), Hendricks 1988, S. 382 (siehe Abb. 243).

¹⁰⁸⁰ Hendricks 1988, S. 382.

werden kann, ist über den ‚Skandaleffekt‘ hinaus von hoher symbolischer Bedeutung. Zum einen betonte Maciunas durch seinen Protest die Einheit und Gleichwertigkeit der von verschiedenen Künstlern konzipierten und realisierten Abschnitte des Environments. Zum anderen machte er deutlich, dass bereits eine vermeintlich kleine Veränderung – die Entfernung des Kot – eines Teiles das Konzept des Ganzen in Frage stellt. Wer das Labyrinth begehen wollte, musste unter anderem auch das Risiko eingehen, mit seiner Hand Elefantenkot zu berühren, um seinen Weg fortsetzen zu können. Zum anderen entlarvt die schelmenhafte Intervention Maciunas' jedoch auch eine philosophische Bedeutung dieser Geste; metaphorisch gesprochen muss sich der Rezipient (auch) die Hände schmutzig machen, wenn er den Weg durch das Fluxlabyrinth wählt. Denn die Fallen, Hindernisse und Hürden – oder neutraler im Sinne des Ritualkonzepts formuliert – Repressionen sind ein wesentlicher Bestandteil des Environments.

Fallen, Schock- und Überraschungseffekte spielen eine große Rolle in Maciunas' Fluxuswerken über das Labyrinth hinaus. In einer Ausgabe des ‚Fluxnewspaper‘ (Nr. 9/1970) wird unter dem Titel ‚New Flux Year‘ eine Trickbox erwähnt, die „pop-out snakes and humerous confettis with the words ‘new flux year’ printed on them“¹⁰⁸¹ beinhaltet, und ein weiteres ‚Flux Snow Game‘ angepriesen. Beide Arbeiten werden von Hendricks Maciunas zugeschrieben. In der Zeitschrift wird auch der gewünschte, hinterlistige Nebeneffekt der beiden spielartigen Fluxusobjekte – „you would have a mess on the floor“¹⁰⁸² – erwähnt, der ihnen einen Aspekt von Sabotage und Schadenfreude verleiht und somit über den Überraschungs- und Spielaspekt hinaus den der Hinterlist betont. Letzterer wird an dem von Ben Vautier konzipierten ‚Flux Light‘ aus dem Jahre 1962 – eine gewöhnlich erscheinende Lampe – in einem Brief Maciunas an Vautier (7. August 1966) besonders deutlich: „Like a 8 Volt light with a 115 Volt cord, so it would burn out as soon as you switched it on.“¹⁰⁸³ Auch hier zeigt sich ein slapstick- oder sabotageartiger Aspekt von Schadenfreude: Das ‚Flux Light‘ verspricht Licht, lässt den Rezipienten nach einem kurzen Aufblitzen jedoch wieder in ‚Dunkelheit‘ zurück. Darüber hinaus birgt es zumindest potentiell die Gefahr eines Stromschlags. Es kann auch einen Kurz-

¹⁰⁸¹ Hendricks 1988, S. 371.

¹⁰⁸² Hendricks 1988, S. 371.

¹⁰⁸³ Hendricks 1988, S. 506.

schluss verursachen, der wiederum das Potential hat, durch den darauf folgenden Ausfall der elektrischen Beleuchtung die Räume zu verdunkeln. Vor diesem Hintergrund gewinnt das ‚Flux Light‘ den Charakter einer Täuschung und zugleich den eines gefährlichen, falschen Versprechens, das an Man Rays bereits erwähntes ‚Cadeau‘ erinnert.

In einem Brief an Paul Sharits berichtet Maciunas von „designing labels for the following: [...] human mouse trap / label design incorporating following pictorial mtl. – photo of actual human trap (cage) put up somewhere as amusement piece in a park.“¹⁰⁸⁴ Das Konzept der ‚Human flux trap‘ stammt von einer Gruppe Studenten, einer Kooperative, die sich unter dem Namen ‚Jack Coke’s Farmer’s Co-op‘ an der Fluxus-Bewegung und deren Aktionen beteiligte. Im Fluxnewsletter vom 31. Januar 1968 heißt es unter der Rubrik ‚Flux-Projects‘ „all ready for production human mouse trap“¹⁰⁸⁵ und im Newsletter vom 2. Dezember 1968 wird eine ‚Human trap‘ erwähnt. Maciunas gestaltete für diese Falle, die Hendricks zufolge 1970 als Flux-Edition erschien, zwei verschiedene Labels. Das erste, nicht verwendete, zeigt eine traditionelle Kammerfalle mit zwei Eingängen, die als ‚FLUX MAN TRAP‘ bezeichnet wird.¹⁰⁸⁶ Das zweite Label¹⁰⁸⁷, das für die Flux-Edition verwendet wurde, zeigt einen hölzernen Käfig, in dem sich zwei Personen befinden, die ein Gespräch mit zwei anderen, außerhalb des Käfigs stehenden führen. Diese Szene erinnert deutlich an die von Maciunas im Brief an Sharit erwähnte Bestimmung: Das Objekt scheint sich in einem Park zu befinden und die vier Personen in einen spielerischen, sie erheiternden Zustand zu versetzen. Wie sie in diese käfigartige Falle geraten sind und was der Auslösemechanismus oder Köder gewesen sein könnte, lässt sich nicht rekonstruieren.

Eine Falle für den Gaumen des Rezipienten sind die von Maciunas für die ‚Flux Foods & Drinks‘-Serie konzipierten ‚Hot pepper dumplings‘¹⁰⁸⁸, die ein Teil des ‚Flux Fest Kit 2‘ (Dezember 1969) mit verschiedenen Variationen von gefülltem

¹⁰⁸⁴ Hendricks 1988, S. 227.

¹⁰⁸⁵ Hendricks 1988, S. 227.

¹⁰⁸⁶ Siehe Abb. 244.

¹⁰⁸⁷ Siehe Abb. 245.

¹⁰⁸⁸ Hendricks 1988, S. 359.

Gebäck waren.¹⁰⁸⁹ Für Besucher, die hungrig in ein vermeintlich mit süßer Marmelade gefülltes Gebäck aus dem ‚Flux Fest Kit‘ bisßen oder es gar gierig ‚verschlang‘, konnten die ‚Hot pepper dumplings‘ zu einem durchaus unangenehmen, je nach Dosierung auch schmerzhaften Erlebnis werden. Im Fluxnewsletter vom 18. August 1968 kündigte Maciunas seine ‚Dead bug eggs‘¹⁰⁹⁰ als Teil der ‚Flux Foods & Drinks‘-Serie an. In zuvor sorgfältig geleerte Eier legte der Künstler jeweils einen toten Käfer¹⁰⁹¹ und klebte die Schalen dann wieder – ohne eine Spur der Manipulation zu hinterlassen – zusammen. Über den von solchen ‚Trickeiern‘ ausgehenden, ekelerregenden Schockeffekt für die Käufer dieses ‚Flux Food‘ hinaus beinhaltet die Arbeit auch den bereits erwähnten Aspekt von Schadenfreude der Zeugen der Überraschung, der sich bereits an der ‚New Flux Year‘-Trickbox sowie den ‚Hot pepper dumplings‘ zeigte.

Auch die im Fluxnewspaper (Nr. 4/1973) erwähnten ‚Treated paper towels (Toilet Nr.4)‘¹⁰⁹² von Maciunas lassen sich als hinterlistige, konzeptuelle Fallen lesen. Der sich seiner Rolle als Kunstrezipient unbewusste Toilettenbesucher, konnte erst während des Versuchs, seine frisch gewaschenen Hände mit dem Papier zu trocknen, feststellen, dass er in eine Falle getappt war. Maciunas hatte das Papier – „with chemicals making hands dirty“¹⁰⁹³ – so manipuliert, dass das Trocknen der Hände ein zweites Reinigen notwendig machte und den Rezipienten so in die Rolle eines Sisyphos versetzte. Diese slapstickartige, dadaistisch anmutende Umkehrung der ‚Funktion‘ der Papiertücher, die wie bei Vautiers ‚Flux Light‘ auf einer ‚unsichtbaren‘ künstlerischen Manipulation basiert, bildet eine deutliche Parallele zu Man Rays ‚Cadeau‘.¹⁰⁹⁴ In diesem Sinne erklärt sie zugleich auch die bereits

¹⁰⁸⁹ Das Füllen von Gebäck mit unerwartenden, scharfen Gewürzen ist auch im Rheinland bekannt, etwa ‚Karnevalsberliner‘ mit Senffüllung.

¹⁰⁹⁰ Hendricks 1988, S. 329.

¹⁰⁹¹ Vermutlich handelte es sich um Kakerlaken, für die in der Regel der Begriff ‚bug‘ verwendet wird, der andererseits jedoch „any small insect“ beschreibt. Oxford 1991, S. 147. Sollte Maciunas, was seiner geschätzten wie gefürchteten Neigung zur Provokation entsprechen würde, Kakerlaken in die Eier gefüllt haben, bietet seine Aktion eine interessante Parallele zu Santiago Sierras Arbeiten mit Kakerlakenpheromonen (siehe Kap. 7.2).

¹⁰⁹² Hendricks 1988, S. 388.

¹⁰⁹³ Hendricks 1988, S. 388.

¹⁰⁹⁴ Siehe Kap. 5.2.

erwähnte Tendenz, dass Fluxus als Neo-Dadaismus verstanden und bezeichnet wurde.

Die bereits an der ‚Elefantenkot-Tür‘ aufgezeigte Strategie, den Rezipienten in eine selbstgewählte, unangenehme Situation zu versetzen, treibt Maciunas mit seinem ‚Flux-Ticket‘¹⁰⁹⁵ (1970) auf die Spitze. Im Gegensatz zur Tür handelt es sich hier jedoch um eine konzeptuelle, für eine individuelle Rezeption bestimmte Arbeit. Es war ein „40 day trip by local buses from Texas to Rio de Janeiro“¹⁰⁹⁶, der zu dem Preis angeboten wurde, der sich aus der Summe der einzelnen Tickets ergab. Hendricks beschreibt den Kern der Arbeit wie folgt: „the idea being an intolerant long and uncomfortable trip from one place to another. A ready-made.“¹⁰⁹⁷ Auf den ersten Blick lässt sich Maciunas’ ‚Ticket‘ nur als Falle verstehen, wenn man davon ausgeht, dass der Rezipient sich der Umstände dieser Unternehmung nicht bewusst gewesen oder über diese getäuscht worden wäre.¹⁰⁹⁸ Hendricks erwähnt jedoch keine Details, die auf eine Täuschung in diesem Sinne hindeuten. Zumal bereits die Tatsache, dass es sich um ein ‚One-way-ticket‘ handelte, eine Rückkehr demzufolge nicht Teil des Konzeptes war, als eine subtile Warnung gelten kann. Die spezielle ‚Offenheit‘ des Tickets im Sinne der Unberechenbarkeit einer solchen Reise, die sich zwangsläufig aus der Nutzung unzähliger lokaler Busverbindungen ergibt, kann dagegen als eine Art Hinterhalt gelesen werden. In diesem Sinne ließ Wolf Vostell 1963 seine Gäste, die er nachts mit dem Bus in Erwartung eines Happenings in einen Wald nahe Wuppertal gefahren hatte, allein.¹⁰⁹⁹

¹⁰⁹⁵ Hendricks 1988, S. 353 (Fluxnewspaper Nr. 9/1970).

¹⁰⁹⁶ Hendricks 1988, S. 353.

¹⁰⁹⁷ Hendricks 1988, S. 353.

¹⁰⁹⁸ Da es sich, wie Hendricks betont, um ein Readymade handelt, also gewöhnliche Busfahrkarten, die als solche bereits aufgrund der Dauer der Reise deren Unkomfortabilität anzeigen, kann nicht von einer Falle im Sinne einer Täuschung gesprochen werden.

¹⁰⁹⁹ Urs Jenny beschreibt die Aktion rückblickend anlässlich einer Rezension in der Süddeutschen Zeitung der Vostellschen Aktion ‚In Ulm, um Ulm und um Ulm herum‘ aus dem Jahre 1964: „Nur wer wusste, dass Vostell vor einem Jahr in Wuppertal eine Fuhre Happening-Enthusiasten nachts in einem Wald abgesetzt und ihrem Schicksal überlassen hatte, behielt um seinen Vormitternachtschlaf bangend den wartenden Bus im Auge. (Ein paar Vorsichtige blieben drinnen sitzen).“ Becker /Vostell 1965, S. 410.

Natürlich gab es bereits 1970 bequemere und schnellere, vielleicht sogar eine direkte Verbindung zwischen den beiden Städten. Daher scheinen neben den von Hendricks erwähnten Strapazen der 40 Tage dauernden Busfahrt vor allem die ‚unvorhersehbaren Ereignisse‘ das Ziel der Reise zu sein. Was passierte, wenn aufgrund eines Staus oder Unfalls ein Anschluss verpasst wurde? Folgt man dieser Interpretation, erscheint die Reise angesichts der Unmöglichkeit der planmäßigen Durchführung¹¹⁰⁰ als Falle oder Test¹¹⁰¹ für den Rezipienten und das exotische Ziel Rio de Janeiro kann in diesem Sinne als Köder verstanden werden. Diese durch die Art der Reise bewusst einkalkulierten Unvorhersehbarkeiten und die aus ihnen resultierenden Herausforderungen zeigen über die ‚One-way-ticket‘-Konzeption hinaus Parallelen zur Situation des Rezipienten im Berliner ‚Flux-Labyrinth‘ auf. Neben diesen Aspekten ist es vor allem die für den Prozess der Kunstrezeption ungewöhnlich lange zeitliche Dimension, die dem ‚Flux Ticket‘ den Charakter einer ‚Abenteuerreise‘ verleiht. Sie betont den konzeptuellen Charakter der Arbeit und stellt zugleich die traditionellen Grenzen und Definitionen von Kunst und Leben in Frage. In diesem Sinne scheint die Reise die von Maciunas in der ‚Fluxus Preview Review‘ erwähnten Ziele zu verfolgen: „promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be grasped by all people [...]“¹¹⁰² Im Gegensatz zu der dem ‚Flux Ticket‘ verwandten, jedoch eindeutiger als Falle konzipierten Arbeit ‚Public transport‘¹¹⁰³ von Santiago Sierra zielt Maciunas‘ ‚Flux Ticket‘ jedoch auf den einzelnen Rezipienten als ‚Opfer‘ seiner künstlerischen Entführungsstrategie.¹¹⁰⁴ Vor diesem Hintergrund erscheint die Busreise eher wie ein ungewöhnlich langes, den Alltag zur Kunst erklärendes Ritual. Der Weg ist das Ziel, das den isolierten Rezipienten im Laufe der Reise den in Maciunas‘ Manifest genannten Gedanken näher bringen soll.

¹¹⁰⁰ Da keine detaillierten Daten zu den Tickets vorliegen, lässt sich die Frage nicht eindeutig klären, ob die Verbindungen von Maciunas bewusst so gewählt wurden, dass ein Verpassen eines Anschlusses ‚vorhersehbar‘ bzw. bewusst miteinkalkuliert war.

¹¹⁰¹ Der Aspekt eines ‚Intelligenztests‘ wurde bereits an Türen des Flux-Labyrinths deutlich und kann auch in diesem Falle an der Frage festgemacht werden, ob sich der Rezipient der Unmöglichkeit des Unternehmens bewusst ist und wie er die Situation meistern wird.

¹¹⁰² Siehe Abb. 224.

¹¹⁰³ Siehe Kap. 7.2.

¹¹⁰⁴ Während in der Kunstgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts Begriffe wie ‚dislocation‘ und translocation in der Regel auf das Kunstobjekt bezogen sind, zeigen die Aktionen von Maciunas und Sierra, dass auch der Rezipient das Objekt dieser Strategie sein kann.

In diesem Sinne kommentiert Hendricks auch die zweite von Maciunas konzipierte, ‚Special 8 hours walking tour of N.Y.C.‘ genannte Reise, die den Lesern des Fluxnewspaper¹¹⁰⁵ angeboten wurde: „The idea of tours to out-of-the-way places is a recurring one in Fluxus, and that is the idea behind the tickets.“¹¹⁰⁶ Diese Idee der Versetzung des Rezipienten an ihm unbekannte, unwirtliche Orte und die darauf folgenden Unvorhersehbarkeiten unterstützt die Parallele zwischen Maciunas’ und Sierras ‚Transport-Aktionen‘. Darüber hinaus können die beiden Fluxus-Reisen, besonders da sie in derselben Ausgabe des Newspapers angeboten wurden, neben dem Aspekt der Irritation und Herausforderung des Rezipienten als ironischer Kommentar zur kommerziellen Reisekultur verstanden werden.

In diesem Sinne erinnern die Flux-Reisen an ein Textfragment des Happenings ‚Im Um, um Ulm und um Ulm herum‘ von 1964. Wolf Vostell ließ den Insassen eines Busses im Rahmen der Aktion die folgende Botschaft verkünden: „Fahren Sie zum Flugplatz, nehmen Sie ein Flugzeug, ohne zu fragen, wohin es fliegt. Irgendwo angekommen, nehmen Sie wieder ein Flugzeug, ohne zu fragen, wohin es fliegt. Wiederholen Sie den Vorgang so lange, bis Sie wieder am Ausgangspunkt angekommen sind.“¹¹⁰⁷

6.3.1 Zusammenfassung der Fluxus-Fallen

Das ‚Flux-Labyrinth‘ und die einzelnen, darin befindlichen Räume sind durch eine Fülle von fallenartigen Situationen gekennzeichnet, die den Rezipienten physisch wie psychisch fordern. Die in der Regel spielerischen Herausforderungen, die überwunden werden müssen, um das Labyrinth wieder verlassen zu können, verleihen dem Besucher den Charakter einer Testperson: Er muss wie eine Ratte im Labor seine Geschicklichkeit und Intelligenz beweisen, eigene Ängste überwinden und sich auf unbekannte wie ungeahnte Situationen einlassen. Seine ‚Belohnung‘ ist einerseits die wiedergewonnene Freiheit und andererseits die im Laufe des Weges gewonnenen Erfahrungen. Wie sich an Maciunas’ ‚Flux-Ticket‘ zeigte, ist

¹¹⁰⁵ Hendricks 1988, S. 353 (Fluxnewspaper Nr. 9/1970).

¹¹⁰⁶ Hendricks 1988, S. 385.

¹¹⁰⁷ Becker/Vostell 1965, S. 370f.

der Weg das Ziel, der neben den spielerischen anmutenden Stationen auch von realen, zumindest teilweise schmerzhaften Angriffen gekennzeichnet ist.

Durch die Stimulierung aller körperlichen Sinne, von Paiks Klavier über Ay-Os Bürsten und Spinnweben bis zu Millers Dunkelkammer und den einleitend erwähnten Düften, verwirrt und aktiviert das Environment den Rezipienten zugleich. Ihm bleibt keine Wahl, der Rezeptionsprozess, der Weg aus dem Labyrinth ist untrennbar mit seiner Aktivität verbunden. Die fallenartigen Schockelemente stimulieren ihn ebenso wie die Erfolgserlebnisse nach dem Überwinden der einzelnen Hindernisse. Vor diesem Hintergrund erfüllt das Environment die einleitend bereits erwähnte Funktion der Irritation – ein durch das Ansteigen des Adrenalinpiegels hervorgerufener „Energieschub‘ zur Aktivierung des Unterbewusstseins und zur Erzielung eines Denkanstoßes [...]. Unbewusst Gespeichertes sollte dadurch zum Vorschein kommen und aus Gleichgültigkeit Interesse werden“¹¹⁰⁸ – im Sinne der von Beuys genannten Schockelemente.

Dieser an der Parallele zwischen Ay-Os ‚Finger box‘ und den in Erziehungs- und Pflegeeinrichtungen häufig verwendeten Fühl- oder Tastboxen bereits aufgezeigte Aspekt des Labyrinths als ‚erlebnispädagogischer‘ Raum kann als Hinweis auf eine weitere Lesart des Environments gesehen werden. So wie es Graevenitz bereits anhand von Naumans Installationen¹¹⁰⁹ deutlich machte, kann auch die Situation des Rezipienten im Flux-Labyrinth mit der eines Teilnehmers eines Initiationsrituals verglichen werden. Die zahlreichen hier aufgezeigten Fallen haben in diesem Kontext die Funktion der in Genneps Ritualstruktur genannten Repressionen. Sie dienen der Sensibilisierung und Immunisierung des Rezipienten. Der von Maciunas als letzter Abschnitt vor dem Ausgang konzipierte, bereits erwähnte ‚adhesive floor‘¹¹¹⁰ gewinnt vor diesem Hintergrund neben dem Fallencharakter eine metaphorische Qualität: Das drohende Festkleben vor der letzten Tür evoziert eine symbolische Selbstbefreiung des Rezipienten, der sich im Laufe des Labyrinths auch von den ‚Fesseln‘ des Alltags befreien sollte und im Sinne der Graeve-

¹¹⁰⁸ Hartmann 1997 (Stichwort Fluxus).

¹¹⁰⁹ Siehe Kap. 6.2.

¹¹¹⁰ Hendricks 1988, S. 79.

nitschen Interpretation das Environment dann als eine ‚renewed person‘ verlassen konnte.

In diesem Sinne beschreibt auch Becker die Ziele des Happenings, dem „Publikum ist indessen die Rolle des Konsumenten zugefallen. Wie es sich darin verhält, blöde oder aufgeweckt, ist wiederum nicht vom Schicksal verfügt; dass es seine Passivität jedoch aufgibt und das Kunstwerk wieder als etwas begreift, das zu seiner Realisierung den Betrachter nötig hat, und dass ihn zugleich fähig macht, durch seine aktive Anwesenheit zur Erkenntnis, zu Bewusstsein, zu seinem tiefsten Ich zu kommen, ist eine Absicht des Happening. Indem es die von verschiedenen Künsten dieses Jahrhunderts betriebene Auflösung der ästhetischen Bereiche endgültig vollzieht, liquidiert es auch die Distanz zum außerhalb dieser Bereiche stehenden Publikum. Indem es die Realität zu seiner Stätte macht, macht es zugleich den Menschen in dieser Realität zu seinem konstituierenden Element.“¹¹¹¹

Diesen ‚sozialen Impetus‘ schreibt Becker auch der Fluxus-Bewegung zu, warnt jedoch zugleich vor exklusiven, totalitären Tendenzen: „So möchte auch der Fluxus-Ideologe George Maciunas mit seinen Veranstaltungen, die er seit 1962 organisiert und die den Namen Fluxus bekanntgemacht haben, die Kunst liquidieren und statt dessen, so liest man's in dessen Briefen, ihre Materialien und die künstlerischen Fähigkeiten auf *sozial konstruktive Ziele* richten. Das könnte vernünftig gedacht sein, indessen wird in seinen Briefen ein totalitärer Ton hörbar, der den Verdacht weckt, dass Maciunas mit seiner Bewegung nichts als einen elitären Orden im Sinn hat [...].“¹¹¹²

¹¹¹¹ Becker/Vostell 1965, S. 14.

¹¹¹² Becker/Vostell 1965, S. 16.

6.4 Fallen im Werk von Vito Acconci

„Acconci's progress can be described one last way: he moves forward - off the page and into the world - only by arranging a series of increasingly complex traps behind himself, rendering each present, each position, untenable and forcing some further movement.“¹¹¹³ Stephen Melville.

Im Folgenden werden verschiedene Installationen Vito Acconcis aus den 1970er Jahren vorgestellt, die aufgrund ihrer formalen Gestaltung als Fallen bzw. potentielle Bedrohungen für die Ausstellungsbesucher gelesen werden können. In diesem Sinne beschreibt auch Roberta Smith sein Werk: „He has always made art that is an affront to conventional behavior (esthetic or otherwise), that is not too viable in the commercial sense and that is often all the more off-putting for the way it implicates the viewer in its machinations.“¹¹¹⁴ Kate Linker fasst die Tendenzen und Wurzeln der hier vorgestellten Installationen wie folgt zusammen: „By the late 1970s Acconci's art had increasingly approached the form of a reduced ensemble of elements or signs whose interrelation directed propositions toward the viewer. [...] In 1978 the operative category of the machine entered Acconci's vocabulary, equally reflecting contemporary practice¹¹¹⁵ [...] and the collaborative writings of Gilles Deleuze and Felix Guattari, who defined the multiple signifying systems in society as machines, stressing the idea of productive operation. [...] Significantly, it often assumed the form of a projectile, extending the theme of the artwork as a bomb or gift.“¹¹¹⁶ Da die Konstruktionen der jeweiligen, maschinenartigen Installationen sehr komplex sind, unterstützen schematische Grundrisse¹¹¹⁷ neben Fotografien das Nachvollziehen der Raumsituationen. Die folgenden Beschreibungen konzentrieren sich daher auf die für den Fallencharakter wesentlichen Aspekte der Arbeiten.

¹¹¹³ Melville 1981, S. 80.

¹¹¹⁴ Smith 1988 (o. S.).

¹¹¹⁵ Linker erwähnt Alice Aycock und Dennis Oppenheim, letzterer wird in Kap. 6.5 besprochen. Die Parallelen zwischen Acconci, Aycock und Oppenheim zeigen sich besonders deutlich im Ausstellungskatalog ‚Machineworks‘ (Ausst. Kat Philadelphia 1981).

¹¹¹⁶ Linker 1994, S. 96.

¹¹¹⁷ Die schematischen Darstellungen der Installationen enthalten nur deren wesentliche Bestandteile und sind als Aufsicht konzipiert.

6.4.1 Politische, akustische und leibliche Verwirrspiele

Die im Januar 1978 im Studio Ala in Mailand ausgestellte, ‚From now on we marry the fascists (or the communist sex machine)‘¹¹¹⁸ genannte Installation wurde von Acconci selbst als eine Falle beschrieben: „The space, then, is used as the prop for a machine, a trap. At each entrance a device is set up, enclosing the entrance and ready to unleash itself at a person entering.“¹¹¹⁹ Die Ausstellungsfläche¹¹²⁰ der Galerie bestand aus zwei rechtwinklig zueinander gelegenen, annähernd quadratischen Räumen, die der Künstler als „spare, settled itself like a fortress“¹¹²¹ beschreibt. Der Eingang befand sich in der Mitte des kleinen Raumes, flankiert von zwei Fenstern. Hatte der Rezipient diesen betreten, konnte er von dort nach rechts in den großen Ausstellungsraum gelangen, dessen Außenmauer von drei großen Fenster durchbrochen war. Alle Fenster waren vergittert.

Die Installation Acconcis bestand aus drei etwa fußballgroßen, dunklen Eisenkugeln, die in Kopfhöhe scheinbar an den Wänden ‚klebten‘ und durch jeweils zwei gespannte Eisenfedern mit den gegenüberliegenden Wänden verbunden waren. Unsichtbar für den Betrachter waren in den Kugeln Lautsprecher integriert, die ihn mit einer verwirrenden Vierkanal-Soundcollage beschallten. Der Künstler schreibt dazu: „My voice speaks Italian: the voice provides a base sound on all three speakers at once – a kind of a language game, a set of opposites. Through that base sound, my voice weaves another set of opposites, in and out of each loudspeaker: on the final speaker then, the flow of opposites is cut short, a middle term is introduced – there’s an alarm signal – my Italian voice introduces American politics – I sum things up in English, the kind of English an Italian would use to imitate, exaggerate, an American.“¹¹²²

¹¹¹⁸ Siehe Abb. 215 und 246. Bereits der Titel kann als ein Hinweis auf Fallen, Intrigen und Machtstrategien in der Politik gelesen werden: Macht als Falle? Wenn Kommunisten Faschisten heiraten, scheinen alle Prinzipien über Bord geworfen worden zu sein, sie stecken in der Machtfalle und haben sich in der Politik verstrickt. Die Metapher der Heirat, scheint in diesem Falle der Redewendung vom ‚ins Bett hüpfen‘ verwandt zu sein und deutet auf Prinzipienlosigkeit.

¹¹¹⁹ Ausst. Kat. Luzern 1978 (o. S.).

¹¹²⁰ Siehe Abb. 247.

¹¹²¹ Ausst. Kat. Luzern 1978 (o. S.).

¹¹²² Ausst. Kat. Luzern 1978 (o. S.).

Der Fallencharakter der Installation wird über die irritierende Soundcollage, die der eintretende Rezipient auslöst, hinaus durch die Art der ‚Hängung‘ und die Positionierung der Kugeln innerhalb des Ausstellungsraumes deutlich. Bereits aufgrund der Verbindung mit den gespannten Federn erinnern die Kugeln an Steinschleudern: Eine archaische, universelle Waffe, die unabhängig von der kulturellen Prägung des Rezipienten als solche erkannt wird.¹¹²³ Dank des beschriebenen Auslösemechanismus – „a device [...] ready to unleash *itself*“¹¹²⁴ – wird klar, dass es sich um eine sogenannte Selbstschussfalle¹¹²⁵ handelt. Die drei Kugeln waren, wie der Künstler formuliert, „at each entrance“ ausgerichtet, das heisst auf die ‚Eingänge‘ bzw. „at a person entering“¹¹²⁶. Daraus folgt, dass Acconci das mittlere Fenster des großen Raumes neben dem eigentlichen, in die Galerie führenden und dem Übergang zwischen den beiden Räumen als dritten Eingang versteht und somit den Ausstellungsbesucher wie den von außen in die Galerie Blickenden mit seinen Kugeln bedrohte.¹¹²⁷

Der Schock, den die erste, auf den Kopf zielende, durch die gespannten Federn sichtbar mit potentieller Energie ‚geladene‘ Kugel auf den eintretenden Rezipienten ausübte, war groß. Und wurde von der, durch die plötzlich einsetzende Stimme und das Alarmsignal hervorgerufene, akustischen Irritation intensiviert. Der Rezipient wurde von Acconcis Werk akustisch und leiblich stimuliert, also in eine Stresssituation versetzt. Dank der nicht sichtbaren Haken in der Wand, die die Kugeln in ihren Positionen hielten, verharrten die Kugeln in einem bedrohlichen, schwebenden Zustand. Intuitiv wich der Betrachter, nachdem er den ersten Raum betreten hatte, nach rechts aus, um in den anderen Raum zu gelangen und sah sich auch hier, durch die gegenüber dem Durchgang positionierte Kugel bedroht. Parallel dazu schallten die Wortfolgen „Caldo / Freddo [...] Democratico / Socia-

¹¹²³ Dieser auf einer archaischen Waffe beruhende Fallentyp bildet eine Parallele zu den Arbeiten Oppenheims und Günther Ueckers (siehe Kap. 6.5).

¹¹²⁴ Ausst. Kat. Luzern 1978 (o. S.).

¹¹²⁵ Siehe Kap. 2.3.

¹¹²⁶ Ausst. Kat. Luzern 1978 (o. S.).

¹¹²⁷ Siehe Abb. 247. Dass Acconci das Fenster als Eingang versteht, wird durch dessen Form unterstützt, die Fensternischen des Ausstellungsraumes setzten sich bis zum Fußboden fort.

lista [...] M'ama / Non m'ama [...] Caldo / Freddo"¹¹²⁸ räumlich versetzt durch die beiden Räume.¹¹²⁹

Im Gegensatz zur Eingangssituation verliefen die Eisenfedern der zweiten Kugel nach unten hin, so dass der Rezipient, wenn er aus dem ‚Schussfeld‘ hinaus tiefer in den großen Raum gehen wollte, über eine der Federn steigen musste. Ob es sich dabei um eine bewusst konzipierte Stolperfalle oder einen weiteren Auslöser für die steinschleuderartige Konstruktion handelte, kann aufgrund der Dokumentation nicht eindeutig geklärt werden. Einzig in der Mitte des großen Raumes, zwischen den beiden gegenüber der Fensterfront an der Wand fixierten Kugeln, befand er sich scheinbar in Sicherheit und war nur noch den akustischen Reizen ausgeliefert. Die beiden horizontal von der letzten Kugel gegenüber des mittleren Fensters auf die äußeren Fenstersprossen zulaufenden Federn können als eine Barriere gelesen werden. Da sich außer den Kugeln und Federn keine weiteren Objekte in dem Raum befanden, gab es für den Betrachter jedoch auch keinen sichtbaren Anlass, sich weiter zum Ende des Raumes hin zu bewegen.¹¹³⁰

Acconci irritiert den Rezipienten und vermittelt ihm das Gefühl einer körperlichen Bedrohung, die durch die Positionierung der Kugeln eindeutig auf ihn ausgerichtet ist. Die Soundcollage unterstützt über den ersten Schockmoment hinaus diese Verunsicherung und verleiht der Installation besonders durch die beiden Begriffs-paare „Caldo / Freddo“ (heiss / kalt) zugleich einen spielerischen Charakter.¹¹³¹

¹¹²⁸ Ausst. Kat. Luzern 1978 (o. S.).

¹¹²⁹ Das im Katalog (Ausst. Kat. Luzern 1978) genannte technische Detail „four-channel audiotape“ deutet auf eine ‚räumliche‘ Aufnahme der Stimme (Quadrophonie).

¹¹³⁰ Die verschiedenen Positionen der Federn scheinen einerseits der Begehbarkeit der Installation und im Falle der nach außen zielenden Kugel andererseits deren Bedeutung geschuldet zu sein. Während die nach oben verlaufenden Federn der ersten Kugel wie die nach unten verlaufenden der zweiten das Betreten der Räume ermöglichen, betonen die horizontal ausgerichteten Federn der letzten das Ziel außerhalb der Galerie.

¹¹³¹ Das Spielerische wird auch durch die Gegensätze ‚M'ama / Non m'ama‘ deutlich, die an den kindlichen Liebestest mit einer Blume (‚er/sie liebt mich, er/sie liebt mich nicht‘) erinnern. Roberta Smith betont den Spielcharakter der Installation ‚Hole in the Ground‘ (1987) Acconcis und die darin angelegten, grundlegenden Pole Kampf und Flucht, die das Werk dem Rezipienten anbietet: „In a sense, this piece facilitates two classic childhood games, hide-and-seek and king of the mountain,

Die Gegensätze können über die bereits im Titel angedeutete politische Dimension der Installation hinaus als Anspielung auf ein (nicht nur politisches) Orientierungsspiel verstanden werden. Wie beim ‚Topf schlagen‘ scheint Acconci dem sich unsicher und vorsichtig durch den Raum bewegenden Rezipienten Hinweise zu geben. Doch diese sind, da es sich um eine Aufnahme handelt, im Gegensatz zum Spiel nicht auf die Bewegungen abgestimmt und verwirren daher zusätzlich. In diesem Sinne kann auch die Verwendung der Vierkanaltechnik verstanden werden, die für eine räumliche Verteilung der Stimmen sorgte, die auch Acconci in seiner Beschreibung betont.¹¹³²

Das Ziel der Installation scheint die leibliche Bedrohung und Irritation des Rezipienten gewesen zu sein. Kaum hatte er den Raum betreten, befand er sich bereits in einem Zwiespalt: Während die Kugeln ihm unmissverständlich nahe legten, den Raum sofort wieder zu verlassen, lockte und forderte das ‚Caldo / Freddo‘ der Soundcollage ihn zum Erkunden und Verweilen in der Installation auf.¹¹³³ Intuitiv wählte der Rezipient, der sich für einen Aufenthalt in der Galerie entschied, die Fläche zwischen den beiden im großen Raum installierten Kugeln, wo er sich außerhalb ihres Schussfeldes befand. Diese ‚sichere Mitte‘ kann als Metapher für die politische Botschaft, den ‚selbstbestimmten Mittelweg‘ zwischen den beiden politischen Extremen – die im ambivalenten Titel genannten Faschisten und Kommunisten¹¹³⁴ – interpretiert werden. Ganz im Sinne dieser Interpretation betont Acconci selbst den politischen Aspekt seiner Arbeiten: „I think of my work as more political than apparently a lot of other people think. I think the only way art should exist is as politics, as a critique of power and an impetus to change. I’m anxious: either I’m missing something or they’re missing something, and if it’s

which are themselves formalizations, in play, of the basic human instincts to be passive or aggressive, to fight or to flee.” Smith 1988 (o. S.).

¹¹³² Ausst. Kat. Luzern 1978 (o. S.).

¹¹³³ Acconci selbst hat jedoch, wie Melville berichtet, Zweifel an der Wirksamkeit der von ihm verwendeten Soundcollagen, die zugleich seine Intention sichtbar werden lassen: „though he is sometimes afraid that his use of audio may work merely to numb the viewer, he hopes that it will instead make the viewer rebel, make him fight back: he crowds his audience, as if to force it out of its silence, force it to ratify his speech.” Melville 1981, S. 84.

¹¹³⁴ In diesem Sinne kann der Titel als Hinweis auf die Verführung der Macht gelesen werden (die Tendenz sich, um bestimmte Ziele zu erreichen, zu ‚prostituieren‘) und Politik erscheint als Falle.

them then I'm missing an opportunity to change their minds."¹¹³⁵ In diesem Sinne liest auch Linker die Audiocollage der Installation: „The speakers emitted the sound [...] driving the viewer ‚up against the wall‘, to the point at which reaction becomes plausible.“¹¹³⁶

Die 1975 von Richard Serra in der Ace Gallery¹¹³⁷ geschaffene Installation ‚Delineator‘ stellte den Rezipienten vor eine ähnliche ‚Mutprobe‘, die auf der Wahrnehmung einer von der Installation ausgehenden leiblichen Bedrohung basierte. Zwei gleichgroße, rechteckige Stahlplatten bildeten einen offenen, begehbaren Raum. Eine lag der Form des Ausstellungsraumes entsprechend längs auf dem Boden, die andere hing quer unter der Decke.¹¹³⁸ Da ihre Länge nahezu der Breite des Raumes entsprach, blieb nur eine sehr schmale Deckenfläche zwischen der oberen Platte und den Seitenwänden frei. Wollte der Rezipient seinem intuitiven Sicherheitsempfinden entsprechend dieser gefährlichen Konstellation entgehen, blieb ihm für die Begehung des Raumes nur eine Möglichkeit: Um sich dem bedrohlichen Gewicht der (wie Acconcis Kugeln) ohne sichtbare Befestigung angebrachten Deckenplatte entziehen zu können, musste er dicht an die Wand gedrückt den Bereich passieren. Ähnlich der von Acconci geschaffenen Raumsituation im Mailänder Studio Ala, herrschte in der Ace Gallery eine spürbare Spannung zwischen der einladenden Offenheit des Raumes und dem latenten, auch weitere Plastiken Serras¹¹³⁹ kennzeichnenden Bedrohungspotential der Installation, die bereits anhand von Naumans Werk ‚Get out of my mind, get out of this room‘ aufgezeigt wurde.¹¹⁴⁰

Die auf das mittlere Fenster des Ausstellungsraumes in Mailand ausgerichtete Kugel der Installation Acconcis ist von besonderer Bedeutung, da sie einerseits im

¹¹³⁵ Prince 1991 (o. S.).

¹¹³⁶ Linker 1994, S. 96.

¹¹³⁷ Venice, Kalifornien.

¹¹³⁸ Siehe Abb. 248.

¹¹³⁹ Die ‚Kartenhaus (One Ton Prop)‘ genannte Plastik Serras aus dem Jahre 1968/69 kann als weiteres Beispiel im Sinne der potentiellen Bedrohung genannt werden. Vier quadratische Bleiplatten sind in einem fragilen Gleichgewicht so aneinander angelehnt, dass sie einen Raum bilden. (siehe Abb. 249).

¹¹⁴⁰ Siehe Kap. 6.2.

Gegensatz zu den anderen beiden nicht auf die Besucher, sondern auf den Aussenraum (die Öffentlichkeit) zielte und somit symbolisch die Grenze des Ausstellungsraumes überschreitet.¹¹⁴¹ Andererseits betont sie den von Acconci beschriebenen ‚Festungscharakter‘¹¹⁴² des Raumes und deutet zugleich auf eine ‚Gleichwertigkeit‘ der visuellen wie leiblichen Rezeption der Installation: Bereits wer von außen in den Ausstellungsraum blickte, wurde für seine Neugier symbolisch bedroht. Vor diesem Hintergrund weist die Installation zum einen im Sinne einer Warnung Parallelen zu den bereits erwähnten neuzeitlichen Fallen-Emblemata auf, die den Rezipienten vor unvorsichtiger Neugier warnen.¹¹⁴³ Zum anderen erinnert das Motiv des Angriffs auf das ‚Auge‘ an den des Surrealismus¹¹⁴⁴ und erinnert formal an auch Dennis Oppenheims ‚Indirect hit for six viewers‘¹¹⁴⁵ auf, dessen Werk für Acconci, wie dieser selbst betont, von großer Bedeutung ist.¹¹⁴⁶

6.4.2 VD lives, TV must die – Verführung und Sabotage

Im Februar 1978 – nur einen Monat nach Ausstellungseröffnung in Mailand – konfrontierte Acconci das Publikum der New Yorker Galerie The Kitchen mit seiner ‚VD lives, TV must die‘¹¹⁴⁷ genannten Installation. Sie weist deutliche Parallelen zur Mailänder Arbeit auf, wie auch Linker betont: „The image-structure of ‚From now on we marry the fascists‘ is echoed in the piece installed [...] in Man-

¹¹⁴¹ Die Tendenz des Ausbruchs aus dem Ausstellungsraum beschreibt Acconci selbst rückblickend als ein Kennzeichen seiner Generation: „I think we all shared the same general concerns, to break out of, and break, the gallery system [...] to be as articulate as possible about work so that art wasn't mystified, to see art as just one system in an interrelated field of systems.“ Prince 1991 (o. S.).

¹¹⁴² Die dritte Kugel zielte wie eine hinter den Schießschächten einer Festung verborgene Kanone auf den Außenraum.

¹¹⁴³ Siehe Kap. 2.9 und Abb. 154.

¹¹⁴⁴ Stellvertretend für viele andere Werke kann an dieser Stelle an die Szene aus Luis Buñuels Film ‚Un chien andalou‘ genannt werden, in der ein Auge mit einer Rasierklinge ‚aufgeschnitten‘ wird. Siehe Abb. 250. Siehe dazu auch Graevenitz 1986.

¹¹⁴⁵ Siehe Kap. 6.5 und Abb. 288.

¹¹⁴⁶ Acconci beschreibt die Bedeutung von Oppenheim für sein Werk wie folgt: „He's the art context person I've been personally closest to, from the beginning.“ Prince 1991 (o. S.).

¹¹⁴⁷ Siehe Abb. 252 und 253.

hatten.“¹¹⁴⁸ In diesem Sinne beschreibt Judith Kirshner die Arbeit wie folgt: „The piece is designed to tie up a space (the piece is designed to put the space, and the viewers within it, in bondage).“¹¹⁴⁹ Die Installation bestand aus zwei Bildschirmen, die aufgrund einer aus jeweils fünf Stahlseilen gebildeten Konstruktion in etwa 50 cm Höhe schwebten, und zwei Metallkugeln. Diese wurden von breiten Gummibändern, die jeweils um drei der fünf Säulen in der Mitte des Ausstellungsraumes gespannt waren, und einem Stahlseil in einer schwebenden Position gegenüber den Bildschirmen gehalten.¹¹⁵⁰ Die Kugeln wurden von den gespannten Gummibändern wie zuvor in Mailand von den Federn mit potentieller Energie versehen. Acconci konstruierte eine steinschleuderartige Waffe, die Kirshner wie folgt beschreibt: „The columns are used as props, supports, for two oversize slingshots: bands of black rubber, each holding in position a metall ball ready to be released as a projectile, a weapon.“¹¹⁵¹ Die Idee von Kunst als eine Art Projektile oder Startrampe findet sich auch im Werk und den Aussagen Oppenheims.¹¹⁵²

Im Gegensatz zu der Mailänder Installation waren die Kugeln hier eindeutig auf die Bildschirme ausgerichtet. Der Betrachter scheint auf den ersten Blick also nicht das primäre Ziel der Falle zu sein. Angesichts des von den gespannten Gummibändern ausgehenden, potentiellen, durch das fragile Schweben der Objekte jedoch spürbaren Bedrohungspotentials, näherte sich der Rezipient dem Werk intuitiv vorsichtig. Die in etwa 70 cm Höhe horizontal um die Säulen gespannten Gummibänder und die Stahlseile der Bildschirme, die nach vorn diagonal auf Boden und Decke, auf der Rückseite dagegen horizontal zur Wand verliefen, bildeten eine raumgreifende Barriere.¹¹⁵³ Ohne unter den gespannten Verbindungen hindurch zu klettern, konnte der Rezipient die Installation nicht begehen. Hatte er sich dazu entschlossen, sich in das ‚Geflecht‘ hinein zu begeben, um es zu erkunden, war er in eine selbstschussanlagenartige Falle getappt. Darin ‚gefangen‘ musste er befürchten, durch eine unvorsichtige Berührung das labile Gleichgewicht zu stören und somit zum ‚Opfer‘ der gespeicherten Kräfte zu werden. Vor diesem

¹¹⁴⁸ Linker 1994, S. 96.

¹¹⁴⁹ Kirshner 1980, S. 30.

¹¹⁵⁰ Siehe Abb. 254.

¹¹⁵¹ Kirshner 1980, S. 30.

¹¹⁵² Siehe Kap. 6.5.3.

¹¹⁵³ Siehe Abb. 255.

Hintergrund erhellt sich die bereits erwähnte Metapher Kirshners von der ‚Fesselung‘ (bondage) von Raum und Rezipient.

Im Sinne der leiblich zu überwindenden Barriere erinnert Acconcis Geflecht aus Stahlseilen und Gummibändern formal zunächst deutlich an das ‚Obstacle web‘¹¹⁵⁴ im Berliner Flux-Labyrinth. Doch im Gegensatz zu Ay-Os dehnbarem Netz, das spielerisch ohne Berührungsängste durchwandert wurde, konnte sich der Rezipient in Acconcis Installation – wenn seine Neugier die Angst überwunden hatte – aus Respekt vor den enormen Kräften nur sehr vorsichtig bewegen. Das Begehen der Installation glich einem Weg durch ein Minenfeld, da jede unachtsame Berührung der Seile und Bänder die Energie freisetzen konnte. Eine Situation, die im Sinne der konkreten Bedrohung deutlich an Oppenheims Installationen ‚Protection‘ erinnert.¹¹⁵⁵ Diese leibliche wie psychologische Herausforderung, die dem Rezeptionsprozess den Charakter eines Experiments¹¹⁵⁶ verleiht und in diesem Sinne wieder als Parallele zum Flux-Labyrinth gelesen werden kann, erkennt Smith als ein wesentliches Merkmal im Werk Acconcis: „He is an artist more interested in process than the final product. Consequently, this show is not so much a series of sculptures as a laboratory full of apparatuses that test one's tolerance for varying degrees of confinement and action, for intimacy with oneself or the artist.“¹¹⁵⁷

Neben der im Titel der Installation bereits angedeuteten Zerstörung des Fernsehens lässt die Positionierung von Kugel und Bildschirm darüber hinaus eine weitere Interpretation zu, die als eine direkt auf den Rezipienten ausgerichtete Falle gelesen werden kann: Als Köder begriffen lockten die Bildschirme unvorsichtige Besucher, die sich wie gewohnt frontal gegenüber den Geräten positionierten, um die Videos zu verfolgen, in das ‚Schussfeld‘ der Schleudern. Demzufolge zielten die Kugeln auf den Rücken des potentiellen Fernsehkonsumenten. Diese Interpretation wird auch durch den Titel unterstützt. Vor diesem Hintergrund wird sichtbar, dass auch ‚VD lives, TV must die‘ als Falle für den Rezipienten konzipiert wur-

¹¹⁵⁴ Siehe Kap. 6.3 sowie Abb. 237 und 238.

¹¹⁵⁵ Siehe Kap. 6.5. und Abb. 256.

¹¹⁵⁶ „Walking through this show, however, one is struck most of all by the persistently experimental nature of Mr. Acconci's work.“ Smith 1988 (o. S.).

¹¹⁵⁷ Smith 1988 (o. S.).

de. Doch im Gegensatz zur Mailänder Installation wurde er nicht bereits dadurch, dass er den Ausstellungsraum betreten hatte zum Ziel der Kugeln. Wie im Falle der auf das Fenster (und somit auch auf den Außenraum) ausgerichteten Kugel in Mailand wird deutlich, dass es vom Verhalten des Rezipienten abhängt, ob er zur Zielscheibe wird oder nicht.

Die symbolische Bedrohung des öffentlichen Raumes (Fenster) ist ein erst auf den zweiten Blick ersichtlicher Aspekt von ‚VD lives, TV must die‘ und bildet über die bisher aufgezeigten hinaus eine wichtige inhaltliche Parallele zwischen den beiden Installationen. Die vom Eingang in den Ausstellungsraum aus gesehen rechte Kugel wurde von einem zweiten Gummiband, das sie vertikal umfasste und dessen Enden am Fußboden- und Deckenbereich des mittleren Fensters fixiert waren, neben dem Fernseher auch auf ein Fenster ausgerichtet.¹¹⁵⁸ Dieses Detail betont auch Kirshner: „The plot thickens: a second rubber band folds around the ball and directs it potentially elsewhere, toward the window and out into the street.“¹¹⁵⁹ Zum einen kann diese ‚doppelte‘ Ausrichtung als Hinweis auf das bereits in Mailand aufgezeigte metaphorische Überschreiten der Grenze zwischen Galerie und Öffentlichkeit gelesen werden. Zum anderen erscheint diese Geste, wenn das Fenster als Symbol der rein visuellen Rezeption begriffen wird, als ein Angriff auf den ‚Voyeurismus‘ des Betrachters konzipiert worden zu sein. Dieses Motiv einer Falle für den ‚Voyeur‘ wird zusätzlich durch die bereits erwähnte Konstellation unterstützt, welche die Bildschirme als Köder erscheinen lässt: Die Kugel bedroht die auf den Bildschirm konzentrierten Voyeure, die sich wie die neugierigen Passanten der Galerie in Mailand, die durch das Fenster auf die sie bedrohende Kugel starrten, selbstverschuldet in eine gefährliche Situation begeben hatten.

Folgt man dieser Interpretation, erscheint Acconcis ‚VD lives, TV must die‘ wie eine symbolische Verurteilung des ‚passiven‘ Mediums Fernsehen, die vor dessen voyeuristischen Tendenzen warnt und in diesem Sinne Parallelen zu bereits erwähnten Werken wie Duchamps ‚Étant donnés‘ oder Giacomettis ‚Femme égarée‘ aufzeigt.¹¹⁶⁰ Robert Morgan fasst in seiner Rezension der dritten Biennale

¹¹⁵⁸ Siehe Abb. 257 und 253.

¹¹⁵⁹ Kirshner 1980, S. 30.

¹¹⁶⁰ Siehe Kap. 5.1 und 5.2.

von Lyon, in deren Rahmen Acconcis Installation 1996 wieder gezeigt wurde, wie folgt zusammen: „VD lives / TV must die brings the sexual metaphor into play as a way of demystifying the effects of television on the body.“¹¹⁶¹ In diesem Sinne konstatiert auch Smith, dass „the sensational elements of Mr. Acconci's early 70's performance work – which frequently dealt with sexuality – helped set the stage for Neo-Expressionism.“¹¹⁶² Diese neue Expressivität stellt die aktive, leibliche Rezeption in den Vordergrund und thematisiert zugleich die Kommerzialisierung des Körpers. Acconci selbst bestätigt auf Nachfrage die Bedeutung des Feminismus: „My early work came out of a context of feminism, and depended on that context. Performance in the early seventies was inherently feminist art. I, as a male doing performance, was probably colonizing it.“¹¹⁶³

VD ist die Abkürzung für „Venereal disease“¹¹⁶⁴, ein Oberbegriff für durch sexuelle Kontakte übertragbare Geschlechtskrankheiten wie etwa Syphilis. Während Kirshner ‚neutral‘ über die beiden Bildschirme in ihrer Beschreibung der Installation berichtet: „One monitor is, for the most part, all image (sound comes in now and then to move the image); the other monitor is, for the most part, all sound (image comes in now and then to freeze the sound)“¹¹⁶⁵, spricht Stephen Melville von einem „Still: Pile of pricks and cunts.“¹¹⁶⁶ Linker beschreibt die Videos detaillierter: „The two monitors showed different views of sex, one peek-a-boo glimpses undercut by devices garnered from advertising [...], the other long, drawn-out images of conglomerations of body parts, directed by a sound track aiming in on proceedings [...]. An occasional voice interrupted this phallic play to point to ‚historical‘ events transpiring outside [...], only to be returned to the dominant lure of sex.“¹¹⁶⁷ Während der Titel ironisch das Fortleben der Geschlechtskrankheiten konstatiert, scheint die Zerstörung des Fernsehens als Symbol des modernen Massenmediums auf die von ihm ausgehende Sexualisierung der Gesellschaft ausgerichtet zu sein. In diesem Sinne kann das subversive wie skandalträchtige Bild vom ‚Pile

¹¹⁶¹ Morgan 1996, S. 56.

¹¹⁶² Smith 1988 (o. S.).

¹¹⁶³ Prince 1991 (o. S.).

¹¹⁶⁴ Oxford 1991, S. 1413.

¹¹⁶⁵ Kirshner 1980, S. 30.

¹¹⁶⁶ Melville 1981, S. 85.

¹¹⁶⁷ Linker 1994, S. 96.

of pricks and cunts' als Sinnbild der konsumierbaren Sexualität gelesen werden; der Ausverkauf des (in der Regel weiblichen) Körpers. Liest man das Werk im Kontext der ‚sexuellen Revolution‘ erinnert an die Verurteilung des Fernsehens in Valie Export's ‚Tapp- und Tastkino.‘¹¹⁶⁸

Die komplexe Sound- und Bildcollage ist durch die ‚Drehbücher‘¹¹⁶⁹ Acconci's für die Bildschirme dokumentiert. Das ‚Ende‘ der Videobotschaft an den Rezipienten beschreibt der Künstler wie folgt: „The other monitor presents a constant target: sex is a scene here [...] now and then the picture blurs out, voice changes the scene, takes the scene away from sex – but the mind is set on the target, sex returns – as one last gesture, my voice tries to keep sex away, my voice turns attention to what might be going on outside, somewhere in the real world.“¹¹⁷⁰ In diesem Sinne interpretiert auch Linker die Installation und bezeichnet die ‚Schleudern‘ als Fallen: „Acconci's ‚traps‘ transcribed two vectors or ‚pulls‘ – inside, toward TV and sex, and outside, toward the street and revolution – that framed a proposition to the viewer to interrupt the sway of power by untying strings, smashing windows or screen.“¹¹⁷¹ Der Rezipient befindet sich in einer psychologischen Zwickmühle, soll er der verbalen und subtil in der Komposition der Installation verborgenen Anstiftung folgen, das Kunstwerk zerstören und somit symbolisch die Kugel ins Rollen bringen?

6.4.3 The people machine

Im März 1979 konfrontierte Acconci das Publikum der New Yorker Sonnabend Galerie mit seiner ‚The people machine‘¹¹⁷² genannten Installation. Sie reichte von innen und außen sichtbar durch die Fenster aus dem von einer Trennwand zweigeteilten Ausstellungsraum hinaus.¹¹⁷³ Das Werk bestand aus einer Metallkugel, vier Aluminiumblechen, die von Acconci als ‚swing‘ (Schaukel) bezeichnet werden,

¹¹⁶⁸ Siehe Kap. 6.3 und Abb. 236.

¹¹⁶⁹ Siehe Abb. 258 und 259.

¹¹⁷⁰ Ausst. Kat. Luzern 1978 (o. S.).

¹¹⁷¹ Linker 1994, S. 100.

¹¹⁷² Siehe Abb. 260 - 264.

¹¹⁷³ Siehe Abb. 254a.

einer Flagge, einem wie ein Bogen um die Trennwand des Ausstellungsraums gespannten Aluminiumstreifen und einer blauen Plastikschaukel. Letztere war wie üblich mit zwei Seilen an der Decke, rechts vom Eingang im Schussfeld der Kugel fixiert. Alle anderen Objekte dagegen waren durch ein komplexes, unter Spannung stehendes Geflecht aus Stahlseilen miteinander verbunden, das durch die Fenster hindurch auf das Dach des Hauses führte und, abgesehen von der Flagge, alle Elemente des ‚Netzes‘ in einem schwebenden Zustand hielt.¹¹⁷⁴ Das zuvor bereits aufgezeigte Motiv der Bedrohung des Betrachters wurde durch eine im Raum ‚unter Spannung‘ schwebende Kugel von Acconci leicht modifiziert wieder aufgenommen, statt einer ‚Steinschleuder‘ bildeten die Kugel und der gebogene Metallstreifen eine katapultartige Waffe.

Die gespannten Stahlseile und besonders der bogenartig verformte Metallstreifen erzeugten, ähnlich der Situation in der Galerie The Kitchen, ein fragiles Gleichgewicht zwischen den in etwa ein Meter Höhe schwebenden Objekten. Sie verliehen der Installation, abgesehen von der nur ‚halb gehissten‘ Flagge und der Schaukel, ein spürbares Bedrohungspotential, ähnlich den beiden vorherigen Installationen. Dementsprechend näherte sich der Rezipient nur vorsichtig dem raumgreifenden Kunstwerk, das ihm wie ‚VD lives, TV must die‘ durch die Stahlseile nur wenig Bewegungsfreiraum ließ.¹¹⁷⁵ Während die Kugel offensichtlich auf die Schaukel ausgerichtet war, bedrohten die Aluminiumbleche aufgrund ihrer Hängung die Fenster und somit symbolisch wie in den vorherigen Installationen auch den Außenraum. Kirshner beschreibt die komplexe ‚Seilführung‘ innerhalb der Installation ausführlich¹¹⁷⁶ und betont durch die Erwähnung eines ‚Auslösemechanismus‘ den fallenar-

¹¹⁷⁴ Über die Beschaffenheit des Daches bzw. der darauf endenden Seile ist nichts bekannt. Der Beschreibung Kirshners (siehe dazu das folgende, ausführliche Zitat) und den Worten Acconcis zufolge, müssen die Seile über eine Winde mit Gewichten verbunden gewesen sein, von denen die vier ‚losgelösten Schaukeln‘ aus dem Ausstellungsraum hinausgezogen worden wären.

¹¹⁷⁵ Der Grundriss legt die Vermutung nahe, dass Acconci die Seile und die Flagge bewusst so positionierte, dass sie den Zugang in den zweiten Teil des Ausstellungsraumes erschwerte. Dem Rezipienten blieb - ohne gefährlich nahe an den Objekten und Seilen entlang zu gehen - nur der Weg zu den Fenstern, von wo ihn die Stimme lockte (siehe Abb. 254a).

¹¹⁷⁶ „Starting on the roof, lines of cable are dropped down the front of the building: at the end of the cables are four aluminium slabs, like swing-seats, each inserted through a window into the gallery. Another cable system, then, pulls the swings back from the windows, ready to be released outward; the cable connects swing to swing and, in turn, down the length of the gallery, to a sixteen-

tigen Charakter der katapultartigen ‚Maschine‘ Acconcis: „The piece is potentially activated at the windows.“¹¹⁷⁷

Auf diese ‚Schwachstelle‘ des Seilsystems machte den Rezipienten indirekt eine mechanische Stimme, die aus vier jeweils hinter einem der Aluminiumbleche vor den Fenstern versteckten Lautsprechern klang, aufmerksam. Diese lockte ihn vom Eingang zu den Fenstern mit den folgenden Worten: „You’re wonderful.“¹¹⁷⁸ Die Botschaft wiederholte sich ohne Veränderung und ‚sprang‘, da es sich wie in Mailand um eine 4-Kanal-Aufnahme handelte, von Schaukel zu Schaukel. Während die Stimme den Rezipienten zunächst, wie Kirshner anhand der Beschreibung „voice builds viewer up, works viewer up“¹¹⁷⁹ deutlich macht, aufbaute, gewann sie durch die sich im Laufe der Zeit entwickelnde Monotonie einen banalen, belästigenden und zugleich ihre Oberflächlichkeit entlarvenden Charakter. Dieser Effekt zeigte sich bereits in der Installation ‚From now on we marry the fascists.‘ Die Künstlichkeit der Stimme unterstützte diesen Effekt und deutete zugleich auch auf die manipulative Funktion der Worte hin. In diesem Sinne interpretiert auch Linker die Botschaft: „The statement is a prime instance of Acconci’s use of the words as slogans, ‚written on the wall‘, and it is equally allusive of the characteristic ‚feel-goodism‘ of American politics and of the persuasive rhetoric of advertising.“¹¹⁸⁰

Aufgrund der Positionierung der Kugel gegenüber der Schaukel im Eingangsbereich des Ausstellungsraumes scheint es sich, wie in den beiden bereits vorgestellten Installationen Acconcis, auf den ersten Eindruck um einen symbolischen, direkten Angriff auf den Körper des Rezipienten zu handeln. Da diese jedoch nicht

foot aluminum bar propped on the doorway between the two gallery rooms. One end of the aluminum bar is pulled back, like a catapult, into the first room, the catapult aims an aluminium ball at a blue swing that hangs from the ceiling, unconnected to the rest of the system; the other end of the catapult is pulled in the opposite direction by a pulley-system that, before returning to connect with the aluminium ball, drapes an oversize red-and-black flag diagonally across the second room. The piece is potentially activated at the windows: there are four audio speakers, one at the back of each swing, a mechanical voice builds viewer up, works viewer up – if one swing is unhooked [...]“ Kirshner 1980, S. 32.

¹¹⁷⁷ Kirshner 1980, S. 32.

¹¹⁷⁸ Linker 1994, S. 103.

¹¹⁷⁹ Kirshner 1980, S. 32.

¹¹⁸⁰ Linker 1994, S. 103.

mit der ‚Maschine‘ verbunden war und die Stimme ihn zu den als Auslöser fungierenden Schaukeln lockte, konnte er selbst nicht das Ziel sein, sondern wurde im Gegenteil zu einem potentiellen Akteur. Vor diesem Hintergrund wird bereits deutlich, dass es sich vor allem um eine psychologische Falle für den Rezipienten handelte. Er konnte den von Acconci beschriebenen ‚Auslösemechanismus‘ und Prozess der ‚Maschine‘ – „If one swing is unhooked, swing after swing will swing out of the window, the catapult will be released, the ball will be shot, the flag will wave before it falls into a heap on the floor“¹¹⁸¹ – nur erahnen, indem er die Konstruktion des Geflechts genau untersuchte. Daher spricht Kirshner nur von „potentially activated“,¹¹⁸² denn im Gegensatz zu den vorherigen ‚Steinschleudern‘ im Mailänder Studio Ala und in der Galerie The Kitchen war der Auslöser der katapultartigen Waffe als solcher nicht direkt zu erkennen.

Vom Eingang und der Fensterseite aus betrachtet zielte die Kugel, wie auch Linker und Kirshner in ihren Beschreibungen formulieren, auf die blaue Kinderschaukel, die als ein modernes Symbol für (kindliche) Unschuld gelesen werden kann. Acconci dagegen erwähnt in seiner Beschreibung des an die experimentartigen Kettenreaktionen der beiden Künstler Peter Fischli und David Weiss¹¹⁸³ erinnernden Ablaufs nur, dass der ‚Ball‘ geschossen werde, ohne die Schaukel zu nennen. Aus dieser Perspektive erscheint ‚The people machine‘ weniger als konkrete leibliche Bedrohung im Sinne einer von Acconci auf den Rezipienten ausgerichteten Waffe (dafür spricht auch die Wortwahl; ‚ball‘ statt ‚bullet‘), sondern als eine Metapher für ein gesellschaftliches System: Die schlichte, durch die permanente Wiederholung zugleich als Lüge oder Manipulation entlarvte Botschaft aus den Lautsprechern ist ein Teil dieser ‚Maschine.‘ Sie bedroht stellvertretend, als Me-

¹¹⁸¹ Linker 1994, S. 103 (siehe Abb. 264).

¹¹⁸² Kirshner 1980, S. 32.

¹¹⁸³ Stellvertretend dafür kann das Video ‚The way things go‘ (Der Lauf der Dinge, Erstaufführung 1987 im Rahmen der documenta) genannt werden. Auch die nur fotografisch dokumentierten ‚Out-laws‘ genannten Werke aus der Serie ‚Quiet afternoon‘ (1984) beider Künstler können als Fallen gelesen werden. Es sind einerseits äußerst fragile temporäre Plastiken, die wie ein Kartenhaus durch leichte Berührungen zerstört werden können. Andererseits kann das Objekt mit der Weinflasche (‚Quiet afternoon‘ II) ähnlich wie Oppenheims ‚Le piège‘ (siehe Kap. 6.5) als Falle mit Zeitschalter gelesen werden: Wenn der Wein verdunstet, verliert die Flasche an Gewicht und wird, wie bei Acconcis Schleudern, von der Säge katapultiert (siehe Abb. 265 und 266).

tapher für das System der von Linker genannten ‚feel-goodisms‘ (die von Politik wie Industrie als subtil manipulative Botschaften gestreut, der Stabilisierung des gesellschaftlichen Systems dienen), die von der Schaukel symbolisierte Unschuld des Rezipienten.¹¹⁸⁴

Die Parallelen zur der Situation in ‚VD lives, TV must die‘ sind offensichtlich: Auch in ‚The people machine‘ hing es vom Verhalten des Betrachters ab, ob er zur ‚Zielscheibe‘ wurde. Die Schaukel kann daher über ihren symbolischen Charakter hinaus wie die Bildschirme in ‚VD lives, TV must die‘ auch als ein Köder begriffen werden: Wer schaukelte, statt die Installation und deren Zusammenhänge zu erkunden, begab sich wie die ‚TV-Konsumenten‘ in der Galerie The Kitchen freiwillig bzw. selbstverschuldet in das Schussfeld. Darüber hinaus deuten die vor den Fenstern positionierten Bleche, wie zuvor die Kugeln, auf die potentielle Überschreitung der Grenze zwischen Ausstellungsraum und Öffentlichkeit. Acconcis Art der Beschreibung des Ablaufs der ‚Maschine‘ macht es besonders deutlich: Es liegt in der Hand des Rezipienten – „If one swing is unhooked [...]“ – darüber zu entscheiden, ob die Grenze überschritten wird. Für diese Interpretation spricht auch der Titel des Werks: Eine Maschine muss gestartet werden, wie Acconci indirekt durch die von ihm verwendeten Passivformen (‚is unhooked‘ und ‚be loosened‘) betont: „The machine, as a physical structure that tightens, ties the gallery-space together, can just as easily be loosened, untied [...]“¹¹⁸⁵ In diesem Sinne fasst Linker die Rolle des Rezipienten wie folgt zusammen: „The viewer supplies the ‚What if‘ necessary to set the apparatus in motion, permitting the detonation and destruction of the oppressive structure of the institution that temporarily houses it.“¹¹⁸⁶

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass Acconci den Betrachter aktivieren, ihn aus seiner Passivität befreien, ihn zur aktiven Handlung anregen möchte. In diesem Sinne kann Linkers Beschreibung von der ‚oppressive structure of the institution‘ als Metapher für die etablierten Vermittlungsstrategien und Definitionen von

¹¹⁸⁴ Im Sinne dieser Argumentation und Lesart steht die Installation der von Herbert Marcuse bereits 1967 in seinem Buch ‚Der eindimensionale Mensch‘ formulierten Kritik der modernen Industriegesellschaften sehr nahe (siehe Marcuse 1976).

¹¹⁸⁵ Linker 1994, S. 96.

¹¹⁸⁶ Linker 1994, S. 100.

Kunst und die Installation als Hinweis auf die Notwendigkeit der Reform jener gelesen werden. Dafür spricht auch die monotone Stimme, die eine ähnliche Funktion zu haben scheint, wie sie Linker bezogen auf die Mailänder Installation beschreibt: „The speakers emitted the sound [...] driving the viewer ‚up against the wall‘, to the point at which reaction becomes plausible.“¹¹⁸⁷ In diesem Sinne gewinnt die Installation den Charakter einer gefährlichen Versuchung, die den Rezipienten in einen psychologischen Zwiespalt versetzt: Einerseits von der komplexen Seilkonstruktion und dem von ihr ausgehenden Bedrohungspotential irritiert und fasziniert zugleich und andererseits von der hypnotisierenden Stimme gereizt, lief der dominoartige Ablauf vor seinem ‚geistigen Auge‘ ab. Sollte er sich von der akustischen Manipulation befreien, die ‚Maschine‘ starten, um die Spannung zu lösen und somit auch den Zustand der symbolischen Bedrohung der Unschuld beenden?

In diese Richtung deuten die Texte Acconcis („I think the only way art should exist is as politics, as a critique of power and an impetus to change [...] I’m missing an opportunity to change their [the viewers] minds“¹¹⁸⁸) und auch Linker interpretiert das Ende des von Acconci beschriebenen Ablaufs der Maschine in diesem Sinne: „The message proclaimed by the flag is obvious: victory for the viewer.“¹¹⁸⁹ Aus dieser Perspektive scheint es, als wäre die Installation von Acconci dazu bestimmt, durch den Rezipienten („permitting the detonation and destruction of the oppressive structure“¹¹⁹⁰) zerstört zu werden. Doch unabhängig davon, ob er sich allein im Ausstellungsraum befand oder die Kugel auf eine auf der Schaukel sitzende oder sich in deren Nähe befindliche Person zielte, bildete die vom Künstler beschriebene Kettenreaktion eine leibliche Gefahr für Passanten (durch die aus den Fenstern schwingenden Bleche) und nicht zuletzt für den Betrachter selbst. Darüber hinaus wäre er für die Zerstörung des Kunstwerks und die wahrscheinlich entstehenden Schäden im Ausstellungsraum (die Fenster) verantwortlich. Eine Mutprobe für den Rezipienten, die seine von Acconci angestrebte Emanzipation symbolisiert?

¹¹⁸⁷ Linker 1994, S. 96.

¹¹⁸⁸ Prince 1991 (o. S.). Siehe dazu auch hier S. 253f.

¹¹⁸⁹ Linker 1994, S. 103.

¹¹⁹⁰ Linker 1994, S. 100.

Alle drei hier vorgestellten Installationen irritieren den Betrachter bereits aufgrund ihrer Komplexität und der von ihnen ausgehenden, spürbaren und visuell mehr oder weniger direkt erfassbaren Bedrohung. Die Botschaften der Lautsprecher und Videos unterstützen diese Verunsicherung, die von der einerseits einladend offenen und andererseits durch die gefährliche Spannung feindlichen Atmosphäre der Räume ausgeht. Während die selbstschussfallenartige Installation ‚From now on we marry the fascists (or the communist sex machine)‘ sich aufgrund ihrer archaischen Konstruktion auf den ersten Blick als Falle bzw. Angriff auf den Rezipienten erschließt und durch einen Vergleich mit ähnlichen Tierfallentypen¹¹⁹¹ die ungewöhnliche Direktheit und Intensität der Konfrontation erahnen lässt, sind die Fallen und Bedrohungsszenarien in den beiden folgenden Werken subtiler.

Die Positionierung der Kugeln in Mailand¹¹⁹² lässt keinen Zweifel daran, dass der Betrachter bedroht wird, nur das spielerische „Caldo / Freddo“ bzw. „M’ama / Non m’ama“ bricht den Ernst und die Spannung der Situation. Diese zwiespältige Stimmung beschreibt auch Smith als Kennzeichen der retrospektiv konzipierten Ausstellung ‚Vito Acconci: Domestic Trappings‘¹¹⁹³: „An air of provocation, of confrontation, permeates much of the work in the 20-year survey of Mr. Acconci's career [...] At certain points, it can have a playground effect, [...] it can also seem like an unusually sophisticated house of personal horrors in which various neuroses are revealed and various social taboos are deliberately challenged.“¹¹⁹⁴

Im Sinne der von Smith genannten, spielerischen Momente kann auch die alle Installationen verbindende, bisher nur als Symbol für das Überschreiten der Grenze zwischen Ausstellungsraum und Öffentlichkeit angeführte Bedrohung der Fenster verstanden werden. Angesichts der von Acconci konstruierten, archaischen wie universell lesbaren Steinschleudern, die wie Pfeil und Bogen zum klassischen Repertoire der Spielzeugwaffen zählen, erinnert die Positionierung der Kugeln über den kunsttheoretischen Aspekt hinaus an einen Kinderstreich und verweist zugleich auf den Reiz des Verbotenen: Das Einschießen von Fensterscheiben; ein

¹¹⁹¹ Siehe dazu Abb. 97, 103 und 104.

¹¹⁹² Besonders deutlich wird dies an den ersten beiden Kugeln, die auf den Eingang und den Durchgang zielen (siehe Abb. 247).

¹¹⁹³ Neuberger Museum of Art, Purchase, N.Y. 1988

¹¹⁹⁴ Smith 1988 (o. S.).

kindlich anmutender Tabubruch? Darauf deutet eine Aussage Dennis Oppenheims über die, wie er es formuliert, Versuchungen des Bildhauers: „The need to jar something that is away from us, to be able to shatter a window from 50 feet just with the desire to do so is I think a constant temptation [...] a thinking that wanted to activate something below us.“¹¹⁹⁵ Diese Idee der Aktivierung von ‚Dingen unter uns‘ verweist auf das surrealistische Ziel der Aktivierung durch die Konfrontation mit unterdrückten Trieben gelesen werden und bildet in diesem Sinne eine interessante Parallele zu den bereits erwähnten Werken Giacomettis.¹¹⁹⁶

In diese Lesart fügen sich ebenso die Kinderschaukel und – auch wenn es keine Kugeln sind, die auf die Scheiben zielen – das Moment der Bedrohung der Fenster in ‚The people machine.‘ Diese irritierende Nähe von kindlicher Unschuld und Bedrohung wurde in einem Treppenhaus des Amsterdamer Stedelijk Museums im Jahre 1978 besonders deutlich. Die ‚Monument for the dead children‘¹¹⁹⁷ genannte Installation Acconcis stellte den Rezipienten vor eine den zuvor erwähnten ähnliche, kindlich anmutende, aber nur vermeintlich ungefährliche Mutprobe: Von der Mitte der hohen Treppe aus verlief ein sprungbrettartiger Steg dem Ausgang entgegen und endete frei schwebend in einer Höhe von ca. fünf Metern. Das Brett war durch ein starkes Seil, das über ein Gewinde an der Decke nach unten verlief, mit einem darunter auf dem Fußboden befindlichen, massiven Bleigewicht verbunden und wurde dank dessen Gewichts in seiner horizontalen Position gehalten. Wollte der Rezipient den Balanceakt über das einladend in der Mitte der Treppe positionierte Brett wagen, musste er das Risiko in Kauf nehmen, dass es sich unter seinem Gewicht bewegen und er hinunterstürzen würde. Die Installation kann – je nach Lesart – einerseits als ein den Rezipienten durch das Bestehen der ‚Prüfung‘ aufbauendes ‚Kindheitsritual‘ und andererseits zugleich als eine ebenso verführerische wie gefährliche Falle gelesen werden.¹¹⁹⁸ Vor diesem Hintergrund

¹¹⁹⁵ Ausst. Kat. Montreal 1978, S. 18.

¹¹⁹⁶ Siehe Kap. 5.2.

¹¹⁹⁷ Siehe Abb. 267 - 269. Siehe dazu auch die der Amsterdamer Installation sehr verwandte Installation ‚Where are we now (Who are we anyway?)‘, siehe dazu auch Fußnote 1236.

¹¹⁹⁸ Graevenitz analysierte in ihrem Vortrag ‚Rites of Passage in Modern Art‘ (1986, Georgetown University, Washington) unter anderem Werke von Nauman, Oppenheim und Acconci (‚Tonight we escape from New York, 1978) und weist im Kontext der Versuchung auf die von Smith beschriebene Ambivalenz der spielerischen Aspekte hin. Graevenitz 1988, S. 586f.

wird wieder der Zusammenhang von Acconcis Installationen und dem Berliner Flux-Labyrinth¹¹⁹⁹ im Sinne einer ambivalenten – spielerisch stimulierenden und zugleich ernsthaft bedrohlichen – Herausforderung für den Besucher sichtbar.¹²⁰⁰ In diesem Sinne interpretiert auch Sotirios Bahtsetzis das Werk.¹²⁰¹

6.4.4 Claim – Eine gefährliche Versuchung

Der Aspekt einer gefährlichen Versuchung, die den Rezipienten in eine psychologische Zwickmühle versetzt, zeigt sich an der dreistündigen, ‚Claim‘¹²⁰² genannten Performance Acconcis aus dem Jahr 1971 besonders deutlich. Die Besucher fanden in einem Ausstellungsraum neben einer Türe, die in den Keller des Gebäudes führte, nur einen Bildschirm vor. Der Künstler verwendete diesen jedoch primär als Lautsprecher – „the monitor functions as an announcement.“¹²⁰³ Mit verbundenen Augen verharrte Acconci, der mit zwei Bleirohren und einer Brechstange bewaffnet war, auf einem Stuhl im Keller am Fuß der Treppe sitzend, während der Bildschirm die dunklen Stufen hinab in den Keller zeigte. Acconci beschreibt die Situation wie folgt: „Once the viewer sees and hears my activity on the monitor, the

¹¹⁹⁹ Siehe Kap. 6.3.

¹²⁰⁰ In diesem Sinne fasst auch Smith den Rezeptionsprozess der Acconci-Ausstellung zusammen: „Reactions to this exhibition will fluctuate.“ Smith 1988 (o. S.).

¹²⁰¹ „Mit Fragestellungen über Kontroll- und Autoritätsmechanismen, die sowohl in der Persona des Künstlers als auch in den ihn unterstützenden Institutionen verankert sind, geht Vito Acconci äußerst offensiv um, wobei er dabei dem Publikum die Funktion eines Katalysators zuweist. [...] ‚The People Machine‘ [...] ist als extreme Herausforderung der Ausstellungsbesucher angelegt. [...] Offensichtlich übertrug Acconci hier die für sein frühes Werk bezeichnende Strategie der Gefährdung seines Körpers oder seiner Rolle als öffentliche Person auf die Publikumsreaktion, die als entscheidende Konstituente des Werks mitkalkuliert wurde. Der Kunstkontext funktioniert wie ein autoritäres System gegenseitiger Abhängigkeiten. Nach der programmatischen Absicht seiner Arbeit, in der sich ein uneingestandener Idealismus mit Machtstrukturen, Einflussbereichen und Autoritätsfiguren anlegte, spielte Acconci auf humorvolle Weise mit Themen der Rollenverteilung von Macht und Unterwerfung und Sichtbarmachung von Grenzen.“ Bahtsetzis 2006, S. 28. Diese Übertragung der Gefährdung und die Sichtbarmachung von Grenzen ist auch kennzeichnend für viele Werke von Dennis Oppenheim (siehe Kap. 6.5).

¹²⁰² Siehe Abb. 216.

¹²⁰³ Kirshner 1980, S. 16.

viewer decides whether or not to open the door and go downstairs.“¹²⁰⁴ Die gefährliche Versuchung, der bereits an anderen Werken aufgezeigte ‚noli me tangere‘-Aspekt dieser Falle, wird jedoch erst durch die hypnotisch-bedrohlichen Worte („I'm talking continuously, talking aloud, talking to myself“¹²⁰⁵) des Künstlers deutlich, die den Rezipienten in den Keller locken: „I'm alone here in the basement ... I want to stay alone here in the basement ... I don't want anybody to be here in the basement with me ... I'll stop anybody from coming down here.“¹²⁰⁶

Soll der Rezipient seiner Neugier nachgeben und die Türe öffnen, um herauszufinden, ob der Künstler sich wirklich dort unten befindet bzw. ob es nur ein Trick (ein zuvor aufgezeichnetes Video) ist?¹²⁰⁷ Schenkt man den Worten Acconcis Glauben, handelt es sich um eine durchaus reale Bedrohung des Rezipienten: „The piece is designed to hypnotize myself: Whenever I hear something, or someone, on the stairs, I swing up my weapons in front of me, bang my weapon on the stairs in front of me. The talk should drive me to a situation where killing is possible [...]“¹²⁰⁸ Diesen Worten zufolge handelt es sich um eine schizopren anmutende Todesfalle: Acconci ködert durch die Tabuisierung des Kellerraumes und strebt zugleich einen Zustand an, der ihn zum potentiellen Mörder macht. Die Rolle des Rezipienten gewinnt vor diesem Hintergrund den Charakter eines unwissenden Probanden im Rahmen eines gefährlichen Experiments, was eine interessante Parallele zu der späteren, todesfallenähnlichen Arbeit ‚Total isolierter Raum‘¹²⁰⁹ von Gregor Schneider bildet.

Die Intensität der leiblichen Bedrohung und der Reiz des Tabus bzw. Verborgenen der Performance Acconcis erinnert deutlich an Oppenheims temporäre Installation ‚Protection‘ aus demselben Jahr.¹²¹⁰ Auch dort wurde die Neugier des scheinbar

¹²⁰⁴ Kirshner 1980, S. 16.

¹²⁰⁵ Kirshner 1980, S. 16.

¹²⁰⁶ Kirshner 1980, S. 16.

¹²⁰⁷ Auch in der 1972 realisierten Performance ‚Seedbed‘ agierte Acconci im Verborgenen.

¹²⁰⁸ Kirshner 1980, S. 16.

¹²⁰⁹ Siehe dazu Kap. 7.1.2 und Abb. 270.

¹²¹⁰ Siehe Kap. 6.5.2 und Abb. 271. Es ist wahrscheinlich, dass Oppenheims Werk vor ‚Claim‘ realisiert wurde, da die Skizze Oppenheims auf Januar und ‚Claim‘ laut Kirshner auf September datiert

ausgeschlossenen Rezipienten durch die vermeintliche Unsichtbarkeit des Kunstwerks und den Gestus der Tabuisierung stimuliert. Darüber hinaus deutet auch der Titel auf diese Parallele hin: ‚Claim‘ bedeutet zum einen im Sinne des Monologs Acconcis eine Forderung oder einen Anspruch auf etwas. Zum anderen wird das Wort jedoch auch für abgegrenzte Flächen verwendet und unterstützt daher die Parallele zum Werk Oppenheims.¹²¹¹ Ein Vergleich mit der skandalträchtigeren, ‚Seedbed‘¹²¹² genannten Performance Acconcis aus dem Jahr 1972 macht deutlich, dass der Rezipient in beiden Fällen das Opfer experimentartiger Aktionen des Künstlers ist. Melville macht in diesem Sinne auf den kunst- bzw. rezeptions-theoretischen Hintergrund des Werks aufmerksam: „For Acconci, this Oedipal passage is probably most explicit and most accessible in Seedbed. This work climaxes the series of the "live, I-you" pieces which constitute Acconci's acknowledged period of narcissistic and psychological self-involvement. In ‚Seedbed‘ he withdrew from the face-to-face and attempted to recognize his relation to the viewer as fundamentally fantastic (that is, he attempted to force the viewer to recognize him as fantasizing about the viewer, to make that undeniable: the central fantasy here appears to be that of the viewer's fantasy about him) and to recognize the ways in which metaphor is centrally constructive of human relatedness and selfhood.“¹²¹³

In ‚Claim‘ dagegen überwiegt der Interpretation Melvilles zufolge der philosophische Aspekt der Exklusion des Rezipienten: „The experience of coming upon Acconci unexpectedly – at the bottom of the stairs in ‚Claim‘, for example – can be strongly, if momentarily, disquieting in just this way. The viewer cannot but feel

ist. Begreift man ‚Protection‘ als Performance und die Hunde als die Akteure (bzw. als Stellvertreter des Künstler wie die Fallen) ergeben sich weitere Parallelen zwischen den beiden Werken.

¹²¹¹ Claim bedeutet „Demand or request something“ aber auch „things claimed, especially a piece of land.“ Oxford 1991, S. 204.

¹²¹² In der Sonnabend Gallery verharrte Acconci neun Tage lang jeweils acht Stunden unter einem für die Performance im Ausstellungsraum geschaffenen, zweiten Holzboden, die Gäste hörten seine Stimme über Lautsprecher. Während er onanierte, sprach er mit ihnen, bekundete seine sexuellen Fantasien und reagierte auf ihre Bewegungen im Raum (siehe Abb. 272). Zwanzig Jahre später beschreibt Acconci in einem Interview die Performance wie folgt: „Seedbed started by taking architecture, something assumed as neutral and apart from person, and filling it with person: I'd be part of the floor, the wall would breathe.“ Prince 1991 (o. S.).

¹²¹³ Melville 1981, S. 85.

himself caught up in a complex game [sic] of person-and-surrogate-person where the final ontological burden lies on his shoulders. The logic deployed here is one that, in effect, always counts down from the other toward the self: the other's presence to me proves my presence; the reaction of the other limits and so displays my action; what I cannot control shows what I can control, that I do control.¹²¹⁴ Vor diesem Hintergrund gewinnt die Funktion des Publikums bzw. dessen Reaktionen den Charakter eines Existenzbeweises für den Künstler.

Aus der Perspektive der Fallenstellerei lässt sich die Rolle des Rezipienten in den beiden Performances Acconcis über den bereits beschriebenen Probandenstatus hinaus eindeutig als die eines Opfers psychologischer wie realer Fallen beschreiben. Der Künstler lockt ihn an und versetzt ihn durch seine manipulativen Worte in psychologische Zwickmühlen. In beiden Fällen ‚missbraucht‘ Acconci die Erwartungshaltung bzw. Neugier des Rezipienten. Auf diese Weise wird er zum potentiellen Opfer der Aggressionen auf der Treppe und der Lust bzw. der sexuellen Fantasie des Künstlers. Die je nach Gemüt unheimliche oder bedrohliche Atmosphäre der Performances kann als ein Spiel mit menschlichen (Ur-)Ängsten gelesen werden, dass an die späteren suspense-artigen Environments im Werk von Gregor Schneider erinnert und wie diese den Rezipienten irritiert, um ihn zu sensibilisieren.

Während der Rezipient im Falle der zuvor erwähnten Installationen wie ‚From now on we marry the fascists‘ und dem Amsterdamer ‚Monument‘ eindeutig als das potentielle Opfer der von Acconci gestellten Fallen erscheint, bietet ihm der Künstler in ‚VD lives, TV must die‘ und ‚The people machine‘ die Rolle des Akteurs an: Er kann – wie besonders an der auf den Bildschirm und die Fenster zugleich ausgerichteten Kugel deutlich wird – darüber entscheiden, ob und worauf die Kugel treffen wird. Versteht man die akustischen Botschaften und Bilder von ‚VD lives, TV must die‘ als Belästigungen, die den Rezipienten stimulieren sollen, scheint es, als wolle Acconci ihn zu der zerstörerischen Aktion antreiben. In diesen Kontext fügt sich eine Metapher des Künstlers ein, die er in einem Text über das Verhältnis

¹²¹⁴ Melville 1981, S. 84. Die Aktion ‚Service Area‘ (1970, Museum of Modern Art, New York) weist im Sinne des angedeuteten Identitätsspiels deutliche Parallelen ‚Claim‘ auf; siehe dazu auch Melville 1981, S. 81.

von Kunst und Politik verwendet: „A piece can be a vehicle that travels from place to place [...]: on the one hand this is the situation of ‚studio art‘ (the artist makes a work, in the privacy of his/her studio, and displays it later in the public, ignoring the context) – on the other hand, this is the situation from ‚guerrilla warfare‘ (the guerrilla fighter makes a bomb underground, in his/her basement, and plants it later in public, destroying the context).“¹²¹⁵

Vor dem Hintergrund der bereits erwähnten Ambitionen Acconcis („He is an artist more interested in process than the final product“¹²¹⁶ sowie „I think of my work as more political than apparently a lot of other people think.“¹²¹⁷) können die maschinenartigen Installationen im Sinne der Lipsschen These von der Falle als dem ersten Roboter der Menschheit¹²¹⁸ im Kunstkontext als Stellvertreter Acconcis gelesen werden. Während der Rezipient als das Opfer der Fallen bzw. der von den Installationen hervorgerufenen, psychologischen Zwickmühlen erscheint, kommt Acconci – im Sinne der einleitend erwähnten Mattschen Intrigentheorie¹²¹⁹ – die Rolle des ‚Machinator‘ oder ‚Machinatrix‘ zu: Der Künstler agiert wie ein listiger Ränkeschmied, dessen ‚Maschinen‘ den Rezipienten wie wohl kalkulierte Intrigen in die von ihm gewünschte Situation versetzen und ihn so zu bestimmten Handlungen stimulieren. Doch im Gegensatz zum moralisch fragwürdigen Intriganten, der seine Opfer für egoistische Ziele manipuliert, zielt Acconci auf die Emanzipation des Rezipienten¹²²⁰ im Sinne der von Linker einleitend bereits erwähnten „collaborative writings of Gilles Deleuze and Felix Guattari, who defined the multiple signifying systems in society as machines, stressing the idea of productive operation.“¹²²¹ Wie stark der Einfluss dieser beiden Denker war, offenbart ihre Einordnung in die Philosophiegeschichte von Hanjo Berressem: „Deleuze und Guattari fungieren als Scharnier zwischen den Strukturalisten und einer Gruppe von Poststrukturalisten

¹²¹⁵ Linker 1994, S. 100, die Überschrift des Textes lautet ‚Some grounds for art as political model‘ und erinnert an Joseph Beuys ‚vehicle art.‘

¹²¹⁶ Smith 1988 (o. S.).

¹²¹⁷ Prince 1991 (o. S.).

¹²¹⁸ Siehe Kap. 2.

¹²¹⁹ Siehe Kap. 2.8.

¹²²⁰ Symbolisch besonders deutlich wird dies an der bereits erwähnten, finalen Bewegung der Flagge in ‚The people machine‘: „Victory for the viewer.“ Linker 1994, S. 103.

¹²²¹ Linker 1994, S. 96.

– wie dem Soziologen Jean Baudrillard, dem Philosophen und Kunstkritiker Jean-François Lyotard und dem Philosophen Jacques Derrida – , welche die streng hierarchischen Systematisierungen der Strukturalisten zu einem Spiel von divergierenden und simultan nebeneinander bestehenden Strukturen aufbrechen und als deren erste Vertreter Deleuze und Guattari gelten können.“¹²²²

Dieses Spiel kennzeichnet, wie bereits dargelegt wurde, die drei hier vorgestellten Installationen. ‚The people machine‘ eignet sich jedoch besonders gut, wie anhand von Linkers Beschreibung¹²²³ sichtbar wird, um die formale Verwandtschaft zum ‚poststrukturalistischen Spiel‘ aufzuzeigen. Sie beschreibt die Installation treffend als zwei ‚Systeme‘, die durch die ‚Schaukeln‘ vor den Fenstern miteinander verbunden sind. Eine ähnliche ‚Brückenfunktion‘ kann auch der auf zwei Ziele ausgerichteten Kugel der Installation ‚VD lives, TV must die‘ zugeschrieben werden. Vor diesem Hintergrund wird das ‚strukturalistische Systemdenken‘ nun auch in Acconcis Beschreibung der Situation von Künstlern in den frühen 1970er Jahren deutlicher: „I think we all shared the same general concerns, to break out of, and break, the gallery system [...] to be as articulate as possible about work so that art wasn’t mystified, to see art as just one system in an interrelated field of systems [...]“¹²²⁴

Einerseits scheint Acconci den Rezipienten durch die Maschinen-Installationen auf die Verbindungen der jeweiligen Systeme aufmerksam machen zu wollen, wie sich in seiner Beschreibung der Videos von ‚VD lives, TV must die‘ zeigt: „As one last gesture, my voice tries to keep sex away, my voice turns attention to what might be going on outside, somewhere in the real world.“¹²²⁵ Andererseits scheint die Emanzipierung über den kunsttheoretischen Kontext des ‚passiven Betrachters‘ hinaus im Sinne einer tatsächlichen Aktivierung, einer Anleitung zu konkreten Handlungen das Ziel des Künstlers zu sein. In diesem Sinne formulierte Acconci 1990: „The message of punk and rap together is: actions speak louder only because of words, so speak up and talk fast and keep your hands free and your eyes

¹²²² Lutz 1995, S. 333.

¹²²³ Siehe Fußnote 1176.

¹²²⁴ Prince 1991 (o. S.).

¹²²⁵ Ausst. Kat. Luzern (o. S.).

wide open and your ear to the ground and be quick on your feet and rock a body but don't forget to rock a culture, too. [...] Beware of the Walkman."¹²²⁶ Durch die Warnung vor dem Walkman, der in diesem Kontext als Symbol für Isolationstendenzen des Individuums gelesen werden kann, betont der Künstler, dass der soziale Aspekt der von ihm intendierten Handlungen, die Interaktion des von seiner Installation angeregten Rezipienten mit seiner Umwelt das Ziel ist.

Die Falle dient Acconci aus dieser Perspektive der Sensibilisierung des Rezipienten und verfügt, wie bereits an zuvor besprochenen Werken andere Künstler deutlich wurde, in diesem Sinne über einen pädagogischen Charakter. Neben der spürbaren leiblichen Bedrohung, die von den maschinenartigen Installationen für den Betrachter ausgeht, steht im Falle Acconcis jedoch die Verführung, die Anleitung zur Tat im Vordergrund. Vor diesem Hintergrund weisen die ‚Maschinen‘ des Künstlers eine interessante Parallele zu Giacomettis zwiespältigen ‚Objets désagrésables‘¹²²⁷ auf, die auf die Verwendung durch den Rezipienten warten. Dennis Oppenheims Verständnis der Funktion von Kunstwerken aus dem Jahre 1977 fügt sich in die hier aufgezeigten, waffenähnlichen Konstruktionen ein und kann zugleich als ein Hinweis auf seinen bereits erwähnten Einfluss auf Acconci verstanden werden: „I mean art is a high reaching phenomena so the works have to be armatures for projected and kind of projectiles. They are launching pads.“¹²²⁸

Die Zwiespältigkeit und Komplexität der Fallen im Werk Acconcis lässt sich anhand der ‚Decoy for birds and people‘¹²²⁹ genannten Installation aus dem Jahr 1979 besonders deutlich aufzeigen, wie der Titel bereits andeutet. Aus den vier Fenstern eines Ausstellungsraumes in einem oberen Stockwerk des P.S.1 in New York ragten etwa fünfzehn Meter lange Aluminiumleitern auf die Straße. Da sich diese nur zu etwa einem Drittel innerhalb des Raumes befanden, wurden die abwechselnd aufsteigend bzw. abfallend nach außen positionierten Leitern von einem inner- und außerhalb des Raumes an ihren Enden fixierten Stahlseilgeflecht gesichert. Mark Frauenfelder beschreibt das Werk als „a mechanical sculpture

¹²²⁶ Acconci 1990, S. 918.

¹²²⁷ Siehe Kap. 5.1.

¹²²⁸ Ausst. Kat. Montreal 1978, S. 20.

¹²²⁹ Siehe Abb. 273.

made of ladders that seesawed through the windows“¹²³⁰ und verweist damit auf die bereits erwähnten spielerischen Momente der zuvor analysierten Installationen. Während an den beiden vom Eingang in den Raum aus gesehen ersten Leitern Vogelkäfige außerhalb an den Stützseilen fixiert waren, befanden sich die Käfige der letzten beiden innerhalb des Raumes. Aus Lautsprechern klang eine Soundcollage aus verschiedenen, künstlichen Signalen und Vogelgesang in den Raum, die Marcia Vetrocq als „a piccololike bird call, a door buzzer and a bell ringing“ beschreibt. „The sweet entreaty of birdsong and the more importunate human summonses vaulted back and forth between the left and right earpieces, the tempo accelerating and the pattern repeating with a zany obsessiveness [...]“¹²³¹

Im Sinne des Titels können die ersten beiden Käfige ihrer Position außerhalb des Raumes entsprechend so wie die Vogelstimmen als Fallen für Vögel angesehen werden, während die beiden im Ausstellungsraum befindlichen dagegen wie das Summen und Klingeln für die Rezipienten bestimmt zu sein scheinen. Über die von Frauenfelder erwähnte Schaukelassoziation hinaus erinnern die aus den Fenstern ragenden Leitern von außen betrachtet durch ihre Anordnung (unterstützt durch den Titel und die Käfige) deutlich an die Kloben eines Vogelfängers.¹²³² Anhand von Vergleichen mit historischen Darstellungen dieser fallenähnlichen Fanggeräte¹²³³, die in sich im Laufe der Jahrhunderte zu einem klassischen Symbol für die List des Vogelfängers¹²³⁴ und einem Attribut des Teufels¹²³⁵ entwickelt haben, scheint es, als habe Acconci neben den Käfigen und dem Titel dem Rezipienten einen weiteren Hinweis auf die Gemeinsamkeit von Falle und Kunst – den Aspekt der Täuschung – geben wollen.

¹²³⁰ Frauenfelder 2006 (o. S.).

¹²³¹ Vetrocq 2006 (o. S.). Vetrocq erwähnt Kopfhörer (earpieces), da sie Acconcis Soundcollage (isoliert von der Installation) als Teil einer Gruppenausstellung (white noise) erlebte, die sich auf die Audiokomponenten von Installation konzentrierte (an international and intergenerational exhibition of sound art, so der Untertitel des Ausstellungsprojektes).

¹²³² Siehe Abb. 274.

¹²³³ Fanggeräte müssen, wie der Name andeutet, bedient werden, während die fängisch gestellte Falle ohne die Anwesenheit des Menschen fängt (siehe dazu Kap. 2.2.1).

¹²³⁴ Siehe dazu Siehe Kap. 2.9 und Abb. 50.

¹²³⁵ Siehe dazu Siehe Kap. 2.9 und Abb. 49.

Das Motiv der aus dem Fenster ragenden Leiter findet sich auch in Acconcis Installation ‚Where are we now (Who are we anyway?)‘¹²³⁶ und kann in diesem Sinne eindeutig als verführerische Falle ähnlich dem Steg im Treppenhaus des Amsterdamer Museums gelesen werden. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob Acconci sich der traditionellen Bedeutung des Vogelkäfig als Symbol für Liebeslockung, Sünde und bedrohte Tugend sowie der gefährdeten Seele (der Unschuld) des Menschen bewusst war. Aus der Perspektive dieser eindeutig im moralischen Kontext angesiedelten Tradition scheint es, als habe der Künstler eine vielschichtige, konzeptuelle wie als Versuchung real existierende Falle geschaffen, die den Rezipienten – wie es anhand der Emblemata der Neuzeit¹²³⁷ aufgezeigt wurde – vor den Gefahren der Lebens im Sinne der menschlichen Hinterlist warnen soll.

Dieser pädagogische Ansatz zeigt sich auch in Acconcis Kunstverständnis, als er von Richard Prince nach dem Ziel, den Adressaten seiner Kunst befragt wird („Who do you do your art for?“): „For myself, to prove I can think. For other people, living people, to join in a mix of theories that might sooner or later lead to practices; for future people, to function as a track that might be renovated and taken from.“¹²³⁸

¹²³⁶ 1978, Sonnabend Gallery, New York. Die Arbeit bestand aus einem langen Tisch, der wie ein Sprungbrett aus dem Fenster der Galerie ragte und darum gruppierten Stühlen. Aus einem über dem Tisch hängenden Lautsprecher klang das Ticken einer Uhr und verschiedene Stimmen, die scheinbar die Besucher fragten: „Nun, da wir alle nun hier versammelt sind, was meinst Du Bob?“ und „Nun, da wir so weit gegangen sind wie nur möglich, was denkst Du Barbara?“ (Hohmann 2008, S. 83). Bob und Barbara können einerseits als typische Vornamen verstanden werden, die Acconci verwendet, um im Sinne der deutschen Phrase von ‚Max Mustermann‘ die Allgemeingültigkeit der Frage zu verdeutlichen. Andererseits kann Barbara auch als ein Hinweis auf die einflussreiche Galeristin Barbara Gladstone gelesen werden. Dieses makabere Spiel mit der Gefahr, das Motiv einer Mutprobe für den Rezipienten, ist auch ein Kennzeichen der bereits erwähnten Arbeit ‚Monument for the dead children.‘ Siehe dazu auch Graevenitz 1988.

¹²³⁷ Siehe Kap. 2.8 und 2.9.

¹²³⁸ Prince 1991 (o. S.).

6.5 Fallen im Werk von Dennis Oppenheim

„It fascinates me how the body changes under different stimuli and pressures.“¹²³⁹
Dennis Oppenheim

Die Fallen im Werk von Dennis Oppenheim zeichnen sich durch eine eindeutig auf den Betrachter ausgerichtete, sehr eindringliche Atmosphäre leiblicher Bedrohung aus. Im Folgenden werden Werke vorgestellt, die bereits aufgrund ihrer formalen Gestaltung eindeutig als Fallen für den Rezipienten zu erkennen sind. In seinem ‚Proposals 1967-1974‘¹²⁴⁰ genannten Buch finden sich, wie der Titel andeutet, Vorschläge bzw. Skizzen teilweise nicht realisierter Installationen, wie etwa eine für diese Untersuchung besonders geeignete, mit Tierhäuten verdeckte Fallgrube.¹²⁴¹ In einem Interview aus dem Jahre 1977 beschreibt Oppenheim indirekt den Status der Zeichnungen im Kontext seiner konzeptuellen Arbeiten: „These forms were interesting enough for me to build but the fact is that the act of manual craft had been given such a tremendous beating by the fixation on the idea that it was no longer necessary to build things because the interesting things could all be found in existence.“¹²⁴²

Die Zeichnung der Fallgrube vom Herbst 1969 wird von Oppenheim als ‚Diagram for a pit fall‘¹²⁴³ bezeichnet und schließt somit jede missverständliche, die Funktion betreffende Interpretation des Objektes aus. Die Skizze zeigt eine rechteckige, über drei Meter tiefe Grube, eine Aushöhlung, die als solche auch im Kontext der Land oder Minimal Art gelesen werden kann.¹²⁴⁴ Es handelt sich zum einen um

¹²³⁹ Ausst. Kat. Amsterdam 1974, S. 24. Das Zitat weist auf die naheliegende, enge Verbindung zwischen ‚Body Art‘ und Falle hin, die an dieser Stelle jedoch nicht weiter erörtert werden kann.

¹²⁴⁰ Oppenheim 1974 (o. S.).

¹²⁴¹ Germano Celant listet (ausgehend von den Zeichnungstiteln der Skizzenbücher des Künstlers) neben den hier vorgestellten Arbeiten noch drei weitere auf: ‚Animal traps used to determine frequency of intersecting travel‘, ‚Interference - pitfall traps - traps (skins)‘ und ‚Trap for a 800-lb. release (earth project)‘, Celant 2001, S. 92 - 93.

¹²⁴² Ausst. Kat. Montreal 1978, S. 16.

¹²⁴³ Siehe Abb. 275.

¹²⁴⁴ Alain Parent beschreibt die Tendenz im Werk Oppenheims unter den Schlagworten ‚Excavations, transfers‘: „The action of the sculptor bears no longer on shaping, cutting into a material, but on digging into the earth mass, this notion of depth, of hollowing, is often repeated later on, under

einen klassischen, sehr ursprünglichen Tierfallentypus¹²⁴⁵, der jedoch, wie die erläuternden Notizen auf der Zeichnung und das zum Bau zu verwendende Material nahe legen, von Oppenheim als Falle für im Wald¹²⁴⁶ spazierende Menschen konzipiert wurde. Für die These spricht einerseits die Tatsache, dass die ‚Grubendecke‘ nicht wie üblich aus Zweigen und Laub, sondern aus Tierhäuten bestehen sollte („cow and calf skins sewed together“¹²⁴⁷) und somit potentielle tierische ‚Opfer‘ durch ihren Geruch irritieren würde.¹²⁴⁸ Andererseits deutet zugleich die von Oppenheim genannte Belastbarkeit der Abdeckung (die als ‚Auslöser‘ der Schwerkraftfalle¹²⁴⁹ begriffen, die Bestimmung des Minimalgewichts des zu fangenden Opfers erlaubt) von 100 Pounds¹²⁵⁰ (ca. 45 Kilogramm) auf den Menschen.¹²⁵¹

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass es sich um eine für den Menschen verblendete Falle¹²⁵² handelt: Die in der ursprünglichen Form verwendete, mit natür-

various guises, associated with other propositions [...] the aim is no longer to produce a ‚plastician‘ work [...] but rather to examine a particular type of process, the negative side of the work.“ Ausst. Kat. Montreal 1978, S. 9.

¹²⁴⁵ Siehe Kap. 2.2.

¹²⁴⁶ Dafür spricht eine Notiz auf der Skizze neben den Tierhäuten: „Ideal location: within wooded area.“ Oppenheim 1974 (o. S.). Ein auf den ersten Eindruck naheliegender Vergleich mit der für Parkanlagen konzipierten ‚Human-Flux-Trap‘ (siehe Kap. 6.3) kann aufgrund der geringen Informationen über diese nicht geleistet werden. Die Gegenüberstellung der beiden, von Tierfallen ausgehend für den Menschen konzipierten Fallen zeigt jedoch zwei entgegengesetzte Pole bzw. Tendenzen der Konfrontation: Die eindeutig spielerische der Flux-Falle (amusement) und die ernsthafte, mit potentiell schmerzhaften Konsequenzen verbundene Oppenheims.

¹²⁴⁷ Oppenheim 1974 (o. S.).

¹²⁴⁸ Gegen die Idee der Verwendung der Grubenfalle im Kontext einer Treibjagd spricht die Belastbarkeit der Decke, die auf eine bestimmte Funktion über die optische Täuschung bzw. Kaschierung der Grube hinaus deutet. Auch die Perspektive der (Kosten-)Effizienz spricht gegen die Verwendung von Häuten, deren Funktion im Falle von Tieren als den gewünschten Opfern der Fallgrube günstigere und effektivere Materialien erfüllen könnten.

¹²⁴⁹ Siehe Kap. 2.2.2.

¹²⁵⁰ „Pit trap requires 100 pounds pressure to release.“ Oppenheim 1974 (o. S.).

¹²⁵¹ Die Notiz „Stony Brooke Long Island“ kann als Entstehungsort der Skizze oder auch als potentieller Standort gelesen werden. Auf letzteres deutet der Zusatz des anderen auf dem Blatt skizzierten Projektes („Proposal for Whitewater, Wisconsin“), demzufolge wird die These vom Menschen als Opfer der Falle unterstützt, da auf Long Island (ein Stadtteil New Yorks) zwar Grünflächen, aber wohl kaum Wildtiere mit einem Gewicht von über 45 kg vorhanden sind.

¹²⁵² Siehe Kap. 2.8 und 4 sowie das darauf konzentrierte im Werk von Slominski (siehe Kap. 7.7.3).

lichem Material den Anschein von gewöhnlichem Grund erweckende Decke einer Grubenfalle täuscht das Tier, indem sie die Falle tarnt bzw. versucht, diese für es ‚unsichtbar‘ zu machen. Die aus Tierhäuten gebildete Decke Oppenheims dagegen lockt eindeutig (da er keine weiteren, die Häute kaschierenden Materialien wie etwa Sand oder Laub erwähnt) wie die mit Reisigbündeln verblendete Waschbärenfalle¹²⁵³ eine bestimmte Spezies an: Sie lockt den neugierigen Rezipienten in die Falle, paradoxerweise gerade dadurch, dass sie ihn auf diese aufmerksam macht.

Abgesehen von den potentiell auch ‚unabsichtlich‘ in die Falle stürzenden Opfern, die diese übersehen haben, offenbart die Grube aufgrund ihrer Verblendung eine eher psychologische Fangstrategie, die abhängig von der Vorsicht und Neugier des auf die Tierhäute aufmerksam gewordenen ‚Spaziergängers‘ ist. Diese enthüllt zugleich eine moralische Dimension und betont den Aspekt der Schadenfreude und zugleich den der Belehrung, wie er in den Fallendarstellungen der Kunst des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts¹²⁵⁴ häufig vorkommt. Zum einen kann die verblendete Grube, wie bereits zuvor an anderen Werken wie dem Flux-Labyrinth¹²⁵⁵ oder den Installationen Acconcis¹²⁵⁶ aufgezeigt wurde, als eine Art Mutprobe gelesen werden: Wer sich traut, den Weg über die Tierhäute zu wählen, würde sich einer Art rituellen Herausforderung im Sinne eines Initiationsrituals stellen. Zum anderen, und darauf deutet die Betonung der Belastbarkeit der Decke, kann diese Lesart und intendierte Rezeption des Kunstwerks als Hinweis auf den zweiten, hinterlistigen Aspekt der Falle gelesen werden, die eine gewisse Parallele zum Motiv des ‚Weges auf dünnem Eis‘¹²⁵⁷ aufzeigt: Zunächst deutet die relative Belastbarkeit der Fläche darauf hin, dass sie überschritten werden könnte. Da erwachsene Rezipienten in der Regel jedoch kaum weniger als 45 kg Körpergewicht haben, ist dieser erste Eindruck trügerisch. Vor diesem Hintergrund scheint die Falle Oppenheims neben der potentiellen – da keine Speere¹²⁵⁸ auf dem Boden erwähnt werden, nur relativ gefährlichen – Verletzungsgefahr und Ge-

¹²⁵³ Siehe Kap. 2.8.

¹²⁵⁴ Siehe Kap. 2.9.

¹²⁵⁵ Siehe Kap. 6.3.

¹²⁵⁶ Siehe Kap. 6.4.

¹²⁵⁷ Siehe Kap. 2.9.

¹²⁵⁸ Siehe Abb. 77.

fangennahme¹²⁵⁹, eine moralisch behelrende Funktion im Sinne des bereits erwähnten Emblems von Theodorus Beza aus dem siebzehnten Jahrhundert zu haben: „Wer es wagt, den zu Eis erstarrten Fluss zu betreten, geht nicht selten unter [...]. Werdet klug durch das Beispiel jenes Mannes, wenn euch die Vorteile des Lebens, die allesamt schlüpfrig-glatt sind, auf vielerlei Art täuschen.“¹²⁶⁰

Alain Parent erinnert unter der Überschrift ‚Body, matter, transfers‘ an die leibliche Dimension der Arbeit, wenn sie im Kontext der von ihm so genannten ‚Excavations‘ (Aushöhlungen) Oppenheims betrachtet wird: „The notion of in-depth, of ‚digging‘ performed into the earth again applies also to the body.“ Er betont, dass „the body is also perceived as a receptor for natural energy.“¹²⁶¹ Vor diesem Hintergrund erscheint die Fallgrube als ein ‚Indikator‘ für die omnipresente, durch Routine jedoch allzu leicht vergessene Schwerkraft; eine wesentliche Konstante der menschlichen Existenz. Dieser Aspekt bildet eine interessante Parallele zur einleitend bereits erwähnten, etymologischen Bedeutungsdimension: Die Falle als das, was zu Fall bringt und im Sinne des Verlustes körperlicher Kräfte auf den Kontext des Todes verweist.¹²⁶² Die fotografisch dokumentierte Aktion „Parallel stress“¹²⁶³ Oppenheims aus dem Jahre 1970 – er hing sich, solange seine Kräfte ausreichten, wie eine Brücke zwischen zwei Mauern – kann im Kontext der These Parents vom Körper als Rezeptor als ein sehr aussagekräftiges Indiz für die intensive Auseinandersetzung, das Experimentieren mit diesen Kräften gelesen werden.¹²⁶⁴

¹²⁵⁹ Die Grube sollte der Skizze entsprechend 10 feet (ca. 3,40 Meter) tief sein, was ein Entkommen, selbst im Falle der Unverletztheit eines Menschen, sehr schwierig gestaltet.

¹²⁶⁰ Henkel/Schöne 1996, Sp. 111.

¹²⁶¹ Ausst. Kat. Montreal 1978, S. 11.

¹²⁶² Siehe Kap. 2.4.

¹²⁶³ Siehe Abb. 267. „Action de dix minutes réalisée sur un jetee de béton effondrée entre le pont de Brooklyn et celui de Manhattan. La Photo a été prise au point de tension maxile du corps. Deux photos de cette même action été prises: une de chaque profil.“ Ausst. Kat. Paris 1972 (o. S.). Diese Arbeit bildet eine interessante Parallele zur ‚Zerreiprobe‘ genannten, letzten groen Performance von Günther Brus in München im selben Jahr.

¹²⁶⁴ François Pluchart beschreibt die Bedeutung des Körpers in diesem Sinne: „Ennemi de l’objet, Oppenheim depuis quelque deux ans a oriente son travail dans le sens de l’action et celle-ci dans le sens d’une utilisation plus immédiate du corps devenu matériel d’art.“ Ausst. Kat. Paris 1972 (o. S.).

Die auf den ersten Blick archaisch anmutende Fallgrube offenbart bei genauerer Betrachtung eine Fülle von Aspekten wie etwa Schadenfreude und Verführung, die kennzeichnend für die auf Menschen ausgerichteten Fallen sind. Dass Oppenheim für die Verblendung seiner Grubenfalle jedoch Tierhäute wählt, verleiht dem Werk eine besondere, nicht nur der Funktionalität der Verblendung geschuldete Note, die als Hinweis auf das komplexe Verhältnis von Tier und Mensch gelesen werden kann.¹²⁶⁵ Vor diesem Hintergrund erscheinen die Tierhäute wie eine Metapher für die philosophischen Aspekte der Falle, die einerseits auf ihren Ursprung (den Tierfang) verweisen und andererseits auf deren Omnipräsenz (die Hinterlist als Falle im übertragenen Sinn) innerhalb der menschlichen Gesellschaft. In diese Lesart fügt sich auch die Farbigkeit und Struktur der zusammengenähten Tierhäute auf der Skizze¹²⁶⁶ ein, die nicht zufällig an das vom Menschen der Natur nachempfundene Camouflage-Muster militärischer Tarnkleidung erinnert.¹²⁶⁷

Aus dieser Perspektive erscheint es, als wolle Oppenheim den Rezipienten durch die Konfrontation mit seiner archaisch anmutenden Installation auf die damit verbundenen, zeitgenössischen sublimierten Formen von Gewalt aufmerksam machen. Besonders die vielschichtige Verblendung der Grube deutet daraufhin, dass Oppenheim ein Symbol für den Ernährungs- und Verteidigungskampf des Menschen gegen das Tier (die Falle) wählte, um auf das damit eng verbundene, seit Jahrtausenden im Menschen vorhandene Aggressionspotential, das sich in zivilen wie militärischen Konflikten zeigt, hinzuweisen. Für diese These spricht auch die auf demselben Blatt skizzierte Verteidigungsanlage.¹²⁶⁸ Die Falle fungiert in diesem Sinne als eine den Rezipienten sensibilisierende Warnung und zugleich als Metapher für die Schattenseiten der kreativen Intelligenz des Menschen. In diesem Lichte betrachtet erscheint das Kunstwerk wie eine bildhafte Umsetzung einer bereits erwähnten Redewendung, eine Abwandlung eines Spruchs des biblischen Königs Salomo: ‚Wer anderen eine Grube gräbt, fällt selbst hinein.‘¹²⁶⁹ Auch Alain

¹²⁶⁵ Die Neugier des Rezipienten oder im Sinne der Verblendung den Reiz, das Objekt zu erforschen, hätte auch jedes andere sich vom Boden visuell unterscheidende Material hervorgerufen.

¹²⁶⁶ Siehe Abb. 277.

¹²⁶⁷ Dafür spricht auch, dass Oppenheim keine detaillierteren farblichen oder formalen Vorgaben für die Tierhäute und deren Zusammenstellung erwähnt.

¹²⁶⁸ Das Werk ist als ‚Proposal for Wisconsin‘, ‚Guarded land area‘ (1969) betitelt (siehe Abb. 275).

¹²⁶⁹ Siehe Kap. 2.5f.

Parent interpretiert das Frühwerk des Künstlers in dieser Richtung: „In a deeper sense Dennis Oppenheim's work seems to relate not only to the individual unconscious and its structures but also beyond, to culture, history, myth.“¹²⁷⁰

In diesen Kontext fügen sich auch zwei eindeutig an traditionellen Fallen orientierte Werke Günther Ueckers. Ähnlich Oppenheim konzipierte er eine Fallgrube, die als archaische Waffe und zugleich als Symbol für die Verletzungen, die der Mensch neben und nach dem Tier sich selbst bzw. seinen Artgenossen zufügt, gelesen werden kann. Ueckers 1983 in Goslar geschaffene ‚Palisadenfallgrube‘¹²⁷¹ war Teil der Installation ‚Die Verletzung des Menschen durch den Menschen.‘¹²⁷² Dabei handelt es sich um ein zentrales Thema, das sich im Spätwerk des Künstlers sehr deutlich abzeichnet. Die angespitzten Palisaden haben die Funktion des einleitend bereits vorgestellten Grubenspeeres, der das hinabstürzende Opfer der Falle aufspießen soll.¹²⁷³ Im Gegensatz zu Oppenheims Falle wird mittels dieser Speere die über die Gefangennahme hinausgehende, tödliche Funktion der Fallgrube für den Rezipienten sicht- und spürbar. Dass Uecker seine todbringende Falle in einem höhlenartigen ‚Schutzraum‘ installiert, dessen Boden mit Scherben (Symbol der Zerstörung und zugleich eine weitere reale Verletzungsgefahr) bedeckt ist, unterstützt einerseits den archaischen Aspekt der Installation im Sinne der von Parent konstatierten kulturellen und historischen Dimension der Werke Oppenheims. Andererseits ist der Gegensatz zwischen der todbringenden Falle und dem Schutzraum, trotz der sie verbindenden, natürlichen Materialien, eine Metapher für die komplexe, paradox anmutende Verbindung zwischen menschlicher Gewalt und Aggression sowie den Versuchen, sich vor ihr zu schützen. Wie präsent das Thema Gewalt und in diesem Kontext auch der Aspekt der Falle im Werk Ueckers ist, zeigt sich besonders deutlich an der Installation „Hindernis-

¹²⁷⁰ Ausst. Kat. Montreal 1978, S. 15.

¹²⁷¹ Siehe Abb. 278.

¹²⁷² Die Abbildung zeigt den von Uecker gestalteten und so genannten ‚Schutzraum‘, in dessen Boden der Künstler die Palisaden der Fallgrube verankert hatte, im Mönchehaus-Museum für Moderne Kunst. Heinz-Norbert Jocks betont die Verbindung und langjährigen Wurzeln der Installation, sie „greift zusammen mit der Installation ‚Kalkmühle und Menschenschichten‘ zentrale Erlebnisse beim Besuch des Vernichtungslagers Auschwitz im Jahre 1971 auf.“ Jocks 1997, S. 168. Die Installation realisierte Uecker anlässlich der Verleihung des Kaiserrings an ihn.

¹²⁷³ Siehe Abb. 77 und Kap. 2.3 (relaislose Fallen).

weg“¹²⁷⁴ (1992), die ähnlich der Palisadenfallgrube deutliche formale Parallelen zu traditionellen Tretfallen für Tiere aufweist.¹²⁷⁵ Die aus zahlreichen, kammartigen Holzelementen gebildete Installation birgt die Gefahr, dass sich die wie die Palisaden angespitzten ‚Zähne der Kämmen‘ ähnlich der Tretfalle aus Togo¹²⁷⁶ in die Füße des Rezipienten bohren, wenn er den Weg durch die Installation wagt.¹²⁷⁷ Durch die drei unter den Kämmen auf dem Boden ruhenden hölzernen Rechtecke wird die Assoziation der Tretfalle besonders deutlich: Sie bilden nicht nur formal den Rahmen der Reihe von Tretfallen, sondern sorgen durch die von ihnen hervorgerufene, erhöhte Position der ‚Zähne‘ für die Differenz zwischen der Höhe von Grund und Falle, die für die Funktion der Tretfalle grundlegend ist.¹²⁷⁸ Im Kontext dieser Untersuchung erscheint es daher besonders interessant, dass Uecker das kammartige Element der Installation in verschiedenen Medien (Plastik und Zeichnung) als Symbol von Schmerz und Gewalt verwendet.¹²⁷⁹ Den beiden hier nur kurz vorgestellten Fallen Ueckers gemein ist das bereits auf den ersten Blick für den Rezipienten erkenntliche Bedrohungspotential, das den Installationen eine Aura potentieller Verletzung verleiht. Eine durch nagelartige Spieße deutlich an Ueckers Material- und Formvokabular erinnernde ‚Raubvogelfalle‘¹²⁸⁰ von Andreas Slominski zeigt, wie sehr die (Tier-)falle geeignet ist, die von Menschen ausgehende Gewalt zu symbolisieren.

¹²⁷⁴ Siehe Abb. 279.

¹²⁷⁵ Siehe Abb. 62 und 280. Über diese Parallele zu eindeutig als Tretfallen identifizierten Abbildungen hinaus erinnern die einzelnen Elemente des Ueckerschen Hindernisweg an die abstrakten Zeichen der Ur- und Frühgeschichte, die von Vertretern der Jagd- und Fruchtbarkeitsmagie-Theorie (siehe Kap. 2.1) in der Regel als Schwerkraftfallen interpretiert werden (siehe Abb. 27).

¹²⁷⁶ Siehe Abb. 61.

¹²⁷⁷ Aus dieser Perspektive gewinnt die Installation einen rituellen Charakter. Handelt es sich um eine Mutprobe, einen wie der Name andeutet gefährlichen Hindernisparcours? Darüber hinaus kann das neutrale Wort Hindernis aus der Perspektive der Fallenstellerei und den wahrscheinlichen Verletzungen auch als Euphemismus im Sinne einer Täuschung über den wahren Charakter der Installation gelesen werden.

¹²⁷⁸ Die Rahmen können als Symbol für die notwendige Vertiefung unterhalb der Falle gelesen werden. Die traditionelle Tretfalle wird stets über ein Loch gelegt (siehe Abb. 61).

¹²⁷⁹ Siehe Abb. 281.

¹²⁸⁰ Siehe Abb. 343.

Eine ähnlich archaisch anmutende, fotografisch jedoch nicht dokumentierte Apparatur Oppenheims, die wie die Fallgrube eindeutig als Falle bezeichnet und ebenfalls auf das Jahr 1969 datiert wird, findet sich in einem Ausstellungskatalog von 1972.¹²⁸¹ Die ‚Le piège‘ genannte Installation wird wie folgt beschrieben: „Sur le bord d'une plage Oppenheim dispose deux caisses en équilibre sur deux tuteurs. Chacun de ces tuteurs est relié par une ficelle à une des extrémités d'une peau de vache disposée à plat vers la mer. La marée montante active ce dispositif.“¹²⁸² Die formalen Parallelen zur Grubenfalle sind offensichtlich: In beiden Fällen fungiert die Tierhaut¹²⁸³ als Köder oder Auslöser einer Schwerkraftfalle, da die Kisten durch ihre Positionierung auf den Pfählen mit potentieller Energie versehen wurden. Die Beschreibung deutet durch die Beziehung zum Auslöser zunächst auf die Flut als das primäre ‚Opfer‘: Sie wird ähnlich einer am Speck nagenden Maus die Apparatur starten und das von Oppenheim geschaffene, fragile Gleichgewicht zerstören. Es ist nur eine Frage der Zeit, bis die Flut durch das von ihr ausgelöste regelmäßige Ziehen der auf dem Wasser hin und her treibenden Haut an den Pfählen die Kästen zu Fall bringen wird.

Auf den ersten Eindruck scheint die an ein Experiment erinnernde Falle damit ihre Funktion erfüllt zu haben. Doch wer oder was ist das Opfer, das erschlagen oder von den Kisten gefangen werden soll? Handelt es sich vielleicht um eine angelartige Schluckfalle?¹²⁸⁴ In diesem Sinne können die auf dem Meer treibenden Kisten als Schwimmer gelesen werden und die Haut als der Köder für große Raubtiere wie etwa Haie, die verenden, weil sie den hoffnungslosen Kampf gegen den sie immer zur Wasseroberfläche ziehenden Schwimmer verlieren. Dagegen spricht jedoch, selbst wenn man die labile Positionierung der Kisten als Voraussetzung für deren Hinaustreiben auf das offene Meer versteht, vor allem die Ineffizienz des Köders im Sinne einer Schluckfalle.¹²⁸⁵ Vergleicht man die Falle mit

¹²⁸¹ Ausst. Kat. Paris 1972 (o. S.).

¹²⁸² Ausst. Kat. Paris 1972 (o. S.), Nr. 20.

¹²⁸³ Kühe und deren Häute werden in zahlreichen Arbeiten Oppenheims Ende der 1960er Jahre verwendet. Er ließ sie sein Labyrinth (‚Maze‘ 1970) ‚erkunden‘ und brandmarkte 1969 eine Landschaft (‚Branded mountain‘ 1969), so wie es Farmer mit ihren Tieren tun.

¹²⁸⁴ Siehe Kap 2.3 (relaislose Fallen).

¹²⁸⁵ Es ist nicht ersichtlich, wie die Haut im Sinne einer Schluckfalle das Ausspucken durch ein Tier aufgrund mangelnder Widerhaken verhindern sollte bzw. gibt es keine Hinweise auf solche.

dem Motiv des teuflischen Strippenziehers, wie er auf der einleitend bereits erwähnten Winterlandschaft Bruegels¹²⁸⁶ mit einer ähnlichen Schwerkraftfalle zu sehen ist, wird deutlich, dass die Flut nur der ‚Komplize‘ des Künstlers ist: Oppenheim nutzt die Flut als einen natürlichen Zeitschalter. Die Opfer der von ihr ausgelösten Falle sind ähnlich den Vögeln Bruegels jene, die sich in dem Moment, in dem das regelmäßige Ziehen der Flut das Gleichgewicht kippt, unterhalb der Kisten oder in der Nähe der beiden Pfähle befinden. Über sie lässt sich aufgrund mangelnder, detaillierter Informationen über die Anlage, wie etwa die Größe und Beschaffenheit der Kisten und die Höhe der Pfähle, nur spekulieren.¹²⁸⁷

Die nur skizzierte Fallgrube und die ‚Strandfalle‘ haben über die Tierhaut und die Nutzung der Schwerkraft hinaus jedoch weitere, konzeptionelle Gemeinsamkeiten, die auf grundlegende Themen und Interessen des Künstlers deuten. Abstrakt betrachtet fügen sich die beiden vor diesem Hintergrund in die von Parent konstatierten Tendenzen im Werk Oppenheims ein: „Several notices accumulate: action at distance, expression transfer [...] through which the artist tries to abolish boundaries, physical, mental und temporal as well as those of matter.“¹²⁸⁸ Einerseits erlauben beide Fallen Oppenheim, aus Distanz zu agieren und erfüllen aus dieser Perspektive die klassische Stellvertreterfunktion einer Falle, die dem urzeitlichen wie zeitgenössischen Fallensteller das simultane Fangen an verschiedenen Orten ermöglicht.¹²⁸⁹ Andererseits vollziehen sie zugleich den Bruch mit den von Parent angeführten Grenzen: Als grundlegender Einschnitt kann bereits der intendierte Angriff auf und Hinterhalt für den Rezipienten gelesen werden, während die physischen wie psychologischen Implikationen, die von den Werken ausgehen, die gewohnten Rezeptionsmuster von Kunst aufbrechen. Die Überwindung zeitlicher Barrieren sowie das gleichzeitige, ferngesteuerte Agieren Oppenheims wird an der ‚Strandfalle‘ jedoch besonders deutlich. Auch die bereits erwähnte Erforschung

¹²⁸⁶ Siehe Kap. 2.9 und Abb. 118.

¹²⁸⁷ Es können am Strand flanierende Menschen sein, denen die Kisten ‚slapstickartig‘ auf den Kopf oder die Füße fallen sollen, oder auch im ‚klassischen Sinne‘ Kleintiere des Strandes, wie etwa Krebse. Die Beweglichkeit der im Wasser treibenden Kisten spricht jedoch gegen einen ernsthaft intendierten Fang.

¹²⁸⁸ Ausst. Kat. Montreal 1978, S. 11.

¹²⁸⁹ Gemeint ist die einleitend bereits erwähnte These Julius Lips, der die Falle als den ersten Roboter der Menschheit begreift (siehe Kap. 2.0).

und das Aufzeigen natürlicher Kräfte wie der Schwerkraft, lässt sich an diesem Werk aufgrund ihres experimentellen Charakters sehr gut erkennen: Letztlich sind auch die Gezeiten auf die komplexe Wechselwirkung der Schwerkraft von Erde und Mond zurückzuführen und dafür verantwortlich, dass die labile Konstruktion des Künstlers aus dem Gleichgewicht gerät. Es scheint, als diene die Falle auch hier wieder im Sinne Parents als Indikator für diese Energien, so wie es bereits an der Fallgrube aufgezeigt wurde.

6.5.1 Die Falle als Symbol für Gewalt und Zerstörung

Die anhand der Fallgrube aufgezeigte, da es sich um eine Zeichnung handelt jedoch nur potentielle, Sensibilisierung des Rezipienten durch die Konfrontation mit Energie scheint auch das Ziel des im Mai 1969 für die Stadt Mailand konzipierten Werks ‚Zone infestée‘¹²⁹⁰ zu sein. Es handelt sich um konzeptionelle Arbeit, wie im Pariser Ausstellungskatalog betont wird, „une intervention symbolique sur cette partie de la ville bien qu'il ait été impossible d'y réaliser réellement le projet.“¹²⁹¹ Das in seiner Dimension und aufgrund der Gestaltung des Bodens an Land Art-Projekte¹²⁹² erinnernde Werk besteht aus drei Zonen, die sich, wie Germano Celant beschreibt, aus der Struktur der südlichen Vororte Mailands ergaben: „The street system of downtown Milan establishes the formal determinants of this piece.

¹²⁹⁰ In jüngerer Publikation (Celant 2001) wird der englische Titel ‚Infected zone‘ (statt infested) verwendet, der im Pariser Ausstellungskatalog von 1972 jedoch das ähnliche, auf dem Stadtplan von Paris konzipierte Werk aus demselben Jahr bezeichnet.

¹²⁹¹ Ausst. Kat. Paris 1972 (o. S.).

¹²⁹² Die Anfänge der Land Art reichen weit zurück, „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 artifiziellen Veränderungen der Landschaft durch riesige Erdbewegungen, z. B. Aufschütten von Wällen, Hügeln und dergleichen bewerkstelligt wird.“ Hartmann 1997 (o. S.). Da es sich jedoch um eine zumindest teilweise urbane Fläche handelte, kann der Begriff Land Art irreführend sein. Angesichts des konzeptuellen Charakters der Arbeit erscheint der Begriff Environment zutreffender (siehe dazu auch Kap. 7.1).

Three arbitrary zones were drawn on a street map of downtown Milan.¹²⁹³ Das gesamte Areal der von Oppenheim auf dem Stadtplan eingezeichneten Zonen erstreckt sich über eine Fläche von etwa 1,4 Hektar. Seinen Kern bildet die sogenannte ‚Safe Zone‘, eine Fläche mit Lebensmitteldepots („food and water deposits“¹²⁹⁴), die von einer etwa 30 cm tiefen Feuerschneise umgeben ist. Der Boden außerhalb dieser Schneise wurde mit Flammenwerfern bearbeitet und Oppenheim bestückte die dritte, äußere Zone mit eisernen Totschlagfallen¹²⁹⁵ und Rattengift, das in flache Rinnen¹²⁹⁶ gestreut wurde. Celant führt in seiner Beschreibung der Arbeit neben den bereits erwähnten Mitteln noch „grass killer“¹²⁹⁷ (Unkrautvernichtungsmittel) an. Wo es verwendet wurde, ist wie die genauen Maße und Proportionen der Zonen nicht detailliert dokumentiert. Seine Funktion fügt sich jedoch klar in die der anderen, von Oppenheim benutzten Mittel ein: Ihre wesentliche Bestimmung ist die Vernichtung sowie das Töten von Organismen.

Wie der Pariser Ausstellungskatalog erwähnt auch Celant einen künstlichen Hügel, auf dem sich die zentrale Zone befindet, und betont, dass der genaue Standort nicht bekannt gegeben wurde.¹²⁹⁸ Daher liegt die Vermutung nahe, dass Oppenheim die Arbeit in einem kleinen Maßstab realisierte, um die Präsentation des Konzepts mit dokumentarischen Fotografien unterstützen zu können. Dafür spricht auch die Beschreibung der im Mai desselben Jahres für Paris konzipierten Arbeit ‚Zone infectée‘¹²⁹⁹: „La pièce est constituée d'une photo de la zone infectée et d'un plan de Paris portant le tracé des zones délimitées de manière symétrique à la Seine.“¹³⁰⁰ Die Abbildung des von Oppenheim benutzten Mailänder Stadtplanes mit den von ihm dort eingezeichneten Zonen erfüllt den gleichen Zweck: Die Abbildung und der Stadtplan dienen der modellhaften Visualisierung der Zo-

¹²⁹³ Celant 2001, S. 124.

¹²⁹⁴ Celant 2001, S. 124.

¹²⁹⁵ Siehe Abb. 282. Celant bezeichnet sie als „kill traps“, Celant 2001, S. 124. Es handelt sich um Torsionsschlagfallen (siehe Kap. 2.2.2), die aufgrund ihrer (anhand der Fotografie abschätzbaren) Größe außerhalb des Kunstkontextes für Kleinraubtiere verwendet werden (siehe Abb. 106).

¹²⁹⁶ Celant betont, dass sich das Gift „inside shallow slit-trenches“ befand. Celant 2001, S. 124. Die Form (die Rinnen) kann wiederum als ein Symbol für Grenzen verstanden werden.

¹²⁹⁷ Celant 2001, S. 124.

¹²⁹⁸ Celant 2001, S. 124.

¹²⁹⁹ Siehe Abb. 283. Auch in Paris wurde Rattengift verwendet.

¹³⁰⁰ Ausst. Kat. Paris 1972 (o. S.).

nen, während die detaillierten Fotografien dem Rezipienten die Details der von Oppenheim konzipierten Grenzen zeigen und den konzeptuellen Charakter der Arbeit zugunsten der visuellen Rezeption mildern. Die Fotografien verliehen den Arbeiten einen authentischen Charakter und fördern die innere Visualisierung des Projektes durch den Rezipienten. Dass Oppenheim die Fallen als Motiv wählte, unterstützt deren Bedeutung und zeigt zugleich, dass die von ihnen ausgehende und symbolisierte Gewalt den Kern der Arbeit bildet.¹³⁰¹

Das Mailänder Projekt ähnelt, besonders aufgrund der Nutzung des von der Feuerschneise geschützten Hügels als Zentrum, einer militärischen Anlage: ein Lebensmittelreservoir, das, um besser verteidigt werden zu können, wie die mittelalterliche Burg eine geographische Begebenheit nutzt. Der zweite verbrannte Ring hinter der Feuerschneise erinnert dagegen durch die Verwendung der Flammenwerfer und des wahrscheinlich dort ebenfalls verwendeten Unkrautmittels¹³⁰² deutlich an Kriegsmittel und -strategien des zwanzigsten Jahrhunderts, wobei letzteres als Hinweis auf das im Vietnam-Krieg eingesetzte Pflanzengift ‚Agent Orange‘ gelesen werden kann.¹³⁰³ Die Positionierung der Fallen und des Rattengifts im äußeren Ring unterstützen die militärische Lesart: Während diese Elemente wie ein ‚Minengürtel‘ den äußeren Verteidigungswall um das Zentrum bilden, dient die mittlere, verbrannte Zone der effektiven Bekämpfung von Feinden vom zu schüt-

¹³⁰¹ Die Funktion der Fotografie erklärt Pluchart wie folgt „C'est au cours de ses recherches de sites, qui visaient non à fabriquer des formes mais à les situer, qu'en décembre 1967 / janvier 1968 Oppenheim a commencé d'apporter des changements physiques aux terrains qu'il examinait afin de faire le plus possible sorti de la galerie, l'œuvre d'art, identifiable seulement à travers un constat photographique. Le fait nouveau dans cette attitude était que la perception seule suffit, qu'elle est complète en tant qu'oeuvre d'art.“ Ausst. Kat. Paris 1972 (o. S.).

¹³⁰² Es ist wahrscheinlich, dass Oppenheim, um das schnelle Ergrünen der verbrannten Fläche zu verhindern, dort das Unkrautvernichtungsmittel einsetzte. Angesichts der Tatsache, dass die Arbeit jedoch nicht begangen werden konnte, weil sie als konzeptionelle Arbeit (die durch den Stadtplan und Fotos repräsentiert wurde) konzipiert wurde, gewinnt die Parallele zu ‚Agent Orange‘ an Bedeutung.

¹³⁰³ Das Gift wurde von Flugzeugen und Helikoptern über dem Dschungel versprüht und sollte durch die einsetzende Entlaubung aller Bäume, den Feind sichtbar machen. Da das Herbizid aufgrund von Verunreinigungen TCDD (ein Dioxin) enthielt, erkrankten viele Bewohner der betroffenen Gebiete und US-Soldaten. Bei einer Kontamination, die auch heute noch aufgrund von Rückständen im Boden auftritt, wird das Erbgut der betreffenden Person geschädigt, was zu erheblichen Behinderungen ihrer Kinder führen kann.

zenden Zentrum aus: Wer den äußeren Ring überwunden hat, findet keine Deckung oder Schutz, um sich dem Kern zu nähern und kann daher leicht erkannt und bekämpft werden.¹³⁰⁴ Für diese Interpretation spricht auch die zeitliche Nähe zu der bereits erwähnten Verteidigungsanlage ‚Guarded Land Area‘ aus dem Skizzenbuch. Sie stammt wie die beiden bereits erwähnten Fallen und die Konzepte für Mailand und Paris aus dem Jahre 1969. In diesem Jahr wurde in der US-amerikanischen und der Weltöffentlichkeit das Massaker von May Lai¹³⁰⁵ bekannt und verhalf der Anti-Kriegsbewegung zu einem Höhepunkt.

Die Verben ‚infect‘ (Paris) und ‚infest‘ (Mailand) ähneln einander nicht nur phonetisch, beide deuten auf eine für den Menschen zumindest potentiell gefährliche Situation: Während infest in der Regel passiv im Sinne einer (biblischen) Heimsuchung („a warehouse infested by rats“¹³⁰⁶) verwendet wird, deutet infect die Verursachung einer Krankheit durch oder neutraler formuliert die Kontaminierung mit etwas an.¹³⁰⁷ Vor dem Hintergrund der biblischen Plagen wird deutlich, dass es sich um einen bewusst gewählten, feinen Unterschied handelt: Besonders die verbrannte Erde um das Lebensmitteldepot als Symbol für das Überleben fügt sich in das Bild einer von Krieg und Verwüstung heimgesuchten Landschaft. Das bereits angedeutete historische Umfeld – der Vietnam-Krieg – unterstützt diese Lesart, wie sich auch am Begriff ‚Zone‘ aufzeigen lässt: Er wird im Sinne der strategischen Aufteilung von Flächen zwischen Kriegsparteien verwendet. Von gegnerischen Truppen infiltrierte Gebiete müssen im Jargon der Militärs wie Felder („a garden is

¹³⁰⁴ Der äußere ‚Minengürtel‘ ist eine Falle im doppelten Sinne: Die ausgelegten Fallen (Minen) erfüllen zwei Funktionen zugleich, durch die von Eindringlingen ungewollt ausgelösten Explosionen (bzw. Schreie der in die Fallen Getappten) wird der Ort der ‚Invasion‘ nachvollziehbar. In diesem Sinne werden solche ‚Fallengürtel‘ häufig zusätzlich mit Leuchtmunition bestückt, so dass im Falle von Dunkelheit der Ort des Geschehens schnell identifiziert werden kann.

¹³⁰⁵ Am 16. März 1968 hatten amerikanische Soldaten den Auftrag, das Dorf My Lai (Provinz Quảng Ngãi in Vietnam) einzunehmen und nach Guerilleros zu durchsuchen, da die Bewohner als potentielle Unterstützer des Vietcong galten. Die Soldaten vergewaltigten Frauen und erschossen fast alle Bewohner (182 Frauen, 172 Kinder, 89 Männer unter 60 Jahren und 60 Greise). Nach offizieller Darstellung waren jedoch nur rund zwanzig Zivilisten im Rahmen von regulären Kampfhandlungen gegen den Vietcong unbeabsichtigt ums Leben gekommen. Erst am 5.12.1969 erschien ein ausführlicher Artikel im amerikanischen Life-Magazin über das Verbrechen.

¹³⁰⁶ Oxford 1991, S. 639.

¹³⁰⁷ „Cause sb/sth to have a disease; contaminate sb/sth.“ Oxford 1991, S. 639.

infested with seeds¹³⁰⁸) oder Häuser gereinigt, von ‚Bazillen‘ oder ‚Ungeziefer‘ befreit werden. Vor diesem Hintergrund erscheinen die von Oppenheim verwendeten Materialien (Pflanzen- und Tiergift sowie Fallen) als Metapher für die Tendenz der Enthumanisierung des Gegners im modernen Kriegswesen.¹³⁰⁹ Eine durch die Fallen symbolisch vermintete, vergiftete wie verbrannte Landschaft als mahnendes Symbol für das Ergebnis einer militärischen ‚Reinigungsaktion‘?¹³¹⁰ Peter Frank und Lisa Kahane deuten in diese Richtung, indem sie Oppenheims Werk im Katalog von 1978 abschließend wie folgt beschreiben: „Sociopolitical considerations were translated into geographical event-states.“¹³¹¹ Der Künstler bestätigt in einem Interview mit Parent diese Einflüsse: „So as this work matured in this very short period of time, speaking of the late 60's, it was induced by a considerable external agitation, namely the political climate of the late 60's. So coupled with this personal and emotional intellectual kind of prodding, there was an exterior social stimulus that was mixing with this.“¹³¹²

Die für diese Untersuchung relevanten Totschlagfallen in der äußeren Zone scheinen Oppenheim wie die Fallgrube als Symbol für Gewalt und die zerstörerische Energie des Ortes zu dienen, die ihn heimsuchte (die Flammenwerfer) und in Form des Gifts und der fängisch gestellten Fallen weiterhin präsent ist. Wie bereits anhand der beiden zuvor erwähnten Schwerkraftfallen aufgezeigt wurde, können auch die in Mailand aufgestellten Fallen im Sinne ihrer klassischen Stellvertreterfunktion gelesen werden: Sie speichern die ihnen vom Künstler durch das Spannen verliehene Energie. Diese wartet wie die Fallgrubendecke und die Kisten der

¹³⁰⁸ Oxford 1991, S. 639. Aggressive Handlungen wie ‚Befallen‘ oder ‚Eindringen‘ werden auch mit dem Verb ‚infest‘ beschrieben.

¹³⁰⁹ Diese Tendenz ist im Sinne psychologischer Kriegsführung im Sinne der Motivation der eigenen Truppen eine traditionelle Methode. Die Möglichkeit des Einsatzes von modernen Massenvernichtungswaffen im zwanzigsten Jahrhundert (etwa das Giftgas in den Stellungskriegen des Ersten Weltkriegs) kann jedoch als eine historisch bedeutsame Zäsur begriffen werden.

¹³¹⁰ Zum Vergleich bietet sich das 1967 in New York realisierte Environment ‚Trap‘ von Kate Millett an (siehe Abb. 310). Die Abbildung zeigt den ‚The city of Saigon‘ genannten Teil des Werks. Käfige als Symbol von Gewalt und psychischer wie leiblicher Zerstörung spielen eine große Rolle im Werk der Künstlerin (siehe dazu Sahuc 1985, S. 27 und interessante Parallelen im Werk von Gregor Schneider in Kap. 7.1.3).

¹³¹¹ Ausst. Kat. Montreal 1978, S. 20.

¹³¹² Ausst. Kat. Montreal 1978, S. 17.

‚Strandfalle‘ darauf, durch eine unvorsichtige Berührung freigesetzt zu werden. In diesem Sinne interpretiert auch Parent das Werk im Kontext von Energie(-austausch) unter der Überschrift ‚Energy transfers‘: „The idea of reduction, of withdrawal of a specific quality, e.g. the solidity of a material [...] has its opposite in the addition of an element catalytic of energy through impregnation (1969: infected zone).“¹³¹³ Auf diese Weise gelingt es Oppenheims, einem für Rezipienten abgesehen von dem Stadtplan und den Fotografien immateriellen, also weitgehend konzeptuellen Werk ein hohes Maß an Intensität zu verleihen. Diese Strategie des Künstlers beschreibt Parent treffend anhand der Idee einer Risikoübertragung (‚Risks, transfers‘): „This notion of action at a distance, of energy transfer is also present in the use of danger as a means of stretching to the limit the ‚solidification‘ of immaterial data.“¹³¹⁴

6.5.2 Die ambivalente Exklusion des Rezipienten

In der Arbeit ‚Protection‘¹³¹⁵ aus dem Jahre 1971 dagegen, eine temporäre Intervention¹³¹⁶ auf einer Wiese neben dem Bostoner Museum of Fine Arts, wurde die Bedrohung und gleichzeitige Versuchung des Rezipienten im Gegensatz zu den konzeptuellen Werken unmittelbar leiblich erfahrbar. Der Künstler hatte ein ca. 10 x 20 Meter großes, rechteckiges Stück Grünfläche neben dem Museum abgesteckt, auf dessen Grenze in gleichmäßigem Abstand voneinander zwölf Eisenstangen in den Boden geschlagen wurden. An diesen Stangen wurden für die Dauer von zwei Tagen zwölf Wachhunde¹³¹⁷ angekettet, die eine ‚lebende‘, scheinbar lückenlose Mauer um die leere Fläche bildeten. Oppenheim selbst beschreibt die Arbeit im Ausstellungskatalog der Retrospektive von 1978 wie folgt: „Land is separated not by demarcations but by focus. Here, energy in the form of

¹³¹³ Ausst. Kat. Montreal 1978, S. 10.

¹³¹⁴ Ausst. Kat. Montreal 1978, S. 11.

¹³¹⁵ Siehe Abb. 256. Die Zeichnung wird vom Künstler in seinem Skizzenbuch als ‚Diagram for Protection for Boston museum‘ bezeichnet und auf den Januar 1971 datiert. Oppenheim 1974 (o. S.).

¹³¹⁶ Oppenheim bemerkt dazu auf der Skizze: „This area will be guarded for at least 48 hours.“

¹³¹⁷ Auf der Skizze erwähnt Oppenheim „trained attack dogs.“ Der Ausstellungskatalog der Retrospektive in Montreal erwähnt Deutsche Schäferhunde („trained German Shepherds“). Ausst. Kat. Montreal 1978, S. 59 (siehe Abb. 284).

concentration injects this landmass with vestiges of museum preciousness ... inaccessibility.“¹³¹⁸ Vor diesem Hintergrund erscheint die Installation zunächst wie eine Metapher für den bereits an anderen Werken aufgezeigten ‚noli me tangere‘-Aspekt der Falle und von Kunstobjekten an sich, wobei sich der Künstler in seiner Beschreibung explizit auf das Museum, also letzteres bezieht. In diesem Sinne fügt sich auch die Wahl der Fläche neben der massiven, fensterlosen Aussenmauer des Museums ein.¹³¹⁹ Darüber hinaus evoziert das Werk aufgrund seines konzeptuellen Charakters grundsätzliche, politische Fragen: Wer bestimmt über das Setzen von Grenzen und aufgrund welcher Legitimation?

Oppenheim gelingt auf diesem Wege, eine vielschichtig lesbare Metapher für das Verhältnis von Rezipient und Kunst zu schaffen: Einerseits erscheint seine Installation wie ein listiges und aufgrund der körperlichen Bedrohung zugleich drastisches Vorführen der traditionellen, tendenziell exklusiven Präsentationsformen innerhalb des Museums.¹³²⁰ Andererseits wirft das Werk über den Kontext der institutionellen Kritik hinaus Fragen nach der Definition von Kunst und deren Verhältnis zum Rezipienten auf. Was soll, wie der Titel nahe legt, geschützt werden und vor wem? Oppenheims Betonung der „Inaccessibility“¹³²¹ findet sich in Form der abgerichteten Hunde wieder, welche die Idee des Betretens der von ihnen bewachten Fläche negieren. Daher scheint es sich auf den ersten Blick um ein Schützen von Etwas zu handeln. Doch wie die Zeichnung und die darauf befindlichen, das Projekt erläuternden Notizen des Künstlers zeigen, war die Länge der Ketten so bemessen, dass zwischen den von ihnen begrenzten Reichweiten der Hunde jeweils ein schmaler Spalt von weniger als 40 cm blieb.¹³²² Theoretisch konnte der Rezipient durch diese schmalen Lücken, die jeweils zwischen den Tieren bestanden, unbeschadet ins Innere der Fläche gelangen. Eine Mutprobe, die wohl nur ein von Oppenheim instruierter Kameramann auf sich nahm, wie eine

¹³¹⁸ Ausst. Kat. Montreal 1978, S. 59.

¹³¹⁹ Siehe Abb. 285.

¹³²⁰ In diesem Sinne mahnt auch Pluchart in seiner Einführung zu Oppenheims Werk: „Privé de ces caractéristiques contestataires et productrices d'évolution, l'art ne serait qu'un produit consommation pour la classe privilégiée, un artisan romantique n'ayant pas même pour lui le mérite d'être utile.“ Ausst. Kat. Paris 1972 (o. S.).

¹³²¹ Ausst. Kat. Montreal 1978, S. 59.

¹³²² Auf der Skizze beziffert Oppenheim die Lücke auf 15 Inches (ca. 37 cm).

slalomartige Kamerafahrt um die Hunde auf dem Plan vermuten lässt.¹³²³ Die genaue Berechnung des schmalen Grades, auf dem der Rezipient unbeschadet die abgesteckte Fläche erkunden sollte, bildet über die Kalkulation des Risikos hinaus im Sinne des verwehrten Zutritts eine interessante Parallele zu Santiago Sierras Werk ‚300 tons.‘¹³²⁴

Der Fallencharakter dieser Installation ist abhängig von der Neugier des Rezipienten, der zunächst seine durch die aggressiven Hunde wohlbegründeten Ängste überwinden muss, was in diesem Sinne als eine Parallele zur Rezeption von ‚Diagram for a pit fall‘ verstanden werden kann. Nur durch genaue Beobachtung und vorsichtiges Testen, das dem Erfühlen der Belastbarkeit der Tierhautdecke der Fallgrube entspricht, konnten die Lücken zwischen den Reichweiten der Hunde erkannt werden, da sich auf den Fotografien und in den Ausstellungskatalogen keine Hinweise dafür finden, dass Oppenheim die Lücken markiert hat. Doch selbst, wenn diese Hinweise vorhanden gewesen wären, bliebe wie bei Sierras ‚300 tons‘ ein nicht nur vom Verhalten des Rezipienten abhängiges Restrisiko; eine gefährliche Versuchung, die eine interessante Parallele zu der bereits erwähnten Performance ‚Claim‘ (1971) von Vito Acconci bildet.¹³²⁵ Aus dieser Perspektive gewinnt das Werk den Charakter einer angesichts der Hunde leiblich wie psychologisch prekären Zwickmühle, wie sie bereits unter dem ‚Was-wäre-wenn-Aspekt‘ an anderen Kunstwerken aufgezeigt wurde. In diesem Sinne interpretiert auch Parent das Werk: „A space is delimited by armed guards or protected by police dogs, in order to introduce in that space the notion of value involving a potential risk of death or injury for the transgressor of the interdiction.“¹³²⁶ Parents Formulierung

¹³²³ Die Zeichnung enthält einen detailliert beschriebenen, als „Movement pattern for 16 mm film documentation“ bezeichneten Bewegungsablauf (siehe Abb. 286).

¹³²⁴ Siehe Kap. 7.2.3.

¹³²⁵ Siehe Kap. 6.4 und Abb. 216. Das Bellen der Hunde kann wie Acconcis Monolog als zwiespältige Warnung gelesen werden. Sie veranlasst den Rezipienten dazu, nach dem Grund seiner Exklusion zu suchen und somit zugleich die Warnung zu ignorieren. Auch der Titel der Arbeit Acconcis unterstützt die Parallele zu ‚Protection‘: Ein Claim ist ein abgestecktes Terrain. Darüber hinaus kann der von Oppenheim skizzierte Weg der Kamera als Performance gelesen werden und bildet in diesem Sinne eine weitere Parallele zwischen beiden Werken.

¹³²⁶ Ausst. Kat. Montreal 1978, S. 11. Die Erwähnung der bewaffneten Wachmänner bezieht sich auf die ‚Protection‘ recht verwandte Arbeit ‚Guarded land mass‘ aus dem Jahre 1970, die von Peter

vom „notion of value“ kann auf zweierlei Art gelesen werden. Zum einen lässt sich das Werk als eine philosophisch anmutende Metapher für die Kraft und den Reiz des Verbotenen lesen, in dem Sinne, dass sein Wert erst durch dessen Tabuisierung entsteht. Im kunsttheoretischen Kontext kann es jedoch über den bereits erwähnten Aspekt der institutionellen Kritik hinaus zugleich wie ein Sinnbild für die Bedeutung und Macht von Definitionen erscheinen, weil diese wie Grenzen ausschließen müssen.

Scheinbar dem Titel entsprechend hat Oppenheim auf seiner Skizze eine Art Schutzkappe¹³²⁷ für das obere Ende der Stange gezeichnet, die das Herausrutschen der Kette verhindern soll. Die im Verhältnis zur Höhe relativ geringe Tiefe ihrer Verankerung im Boden birgt jedoch die Gefahr, dass sich die Pfähle durch den Zug der Kette seitlich bewegen.¹³²⁸ Die Folge dieses im Laufe der Beanspruchung der Konstruktion unvermeidlich entstehenden Spielraums ist, dass die Lücken für den Rezipienten geringer als von Oppenheim berechnet ausfallen. Ein weiterer, miteinkalkulierter Fallenaspekt über die Tatsache hinaus, dass es kein sichtbares, zu schützendes ‚Etwas‘ gibt, das – wie der Titel vorzugeben scheint – geschützt werden soll? Die Fotografien deuten aufgrund der leicht schief aus dem Boden ragenden Stangen in diese Richtung.¹³²⁹ Vor diesem Hintergrund kann der Weg ins Innere der Installation wie jener der Kamera als eine Herausforderung gelesen werden, wie sie die Metapher vom gefährlichen Gang über einen schmalen Grat treffend beschreibt: Der Rezipient muss sich angesichts der im Verhältnis zu den vorherigen Werken sehr unmittelbaren Bedrohung von beiden Seiten besonders konzentrieren und die auf ihn einwirkenden, nicht nur akustischen Angriffe der Hunde ignorieren, um den Weg meistern zu können.

Im Inneren befindet sich der Rezipient in einer in ihrer Intensität kaum zu steigenden prekären Situation, die im Sinne der akustischen Aggression an Bruce

Frank und Lisa Kahane wie folgt beschrieben wird: „Three armed guards stood sentry for a week over an otherwise entirely unremarkable, barren land mass.“ Ausst. Kat. Montreal 1978, S. 24.

¹³²⁷ Siehe Abb. 287.

¹³²⁸ Zum einen sind die Kappen auf den Fotografien nicht zu erkennen und zum anderen ist die Unsicherheit bzw. Fragilität, die von den dünnen Stangen vermittelt wurde, dominanter.

¹³²⁹ Siehe Abb. 284 und dort das Foto unten rechts.

Naumans ‚Get out of my mind, get out of this room‘¹³³⁰ erinnert: Alle Wachhunde strebten, wenn sie nicht von anderen, am Rande der Fläche befindlichen Personen abgelenkt wurden, ins Zentrum und bedrohten den Eindringling von allen Seiten. In diesem Sinne beschreibt Parent den gemeinsamen Kern der Installationen Oppenheims: ‚Even if there are no clues to the meaning of the allegory, the impact on the spectator remains a powerful expressionistic and symbolic discharge; the installation as an ‚effect.‘¹³³¹ Spätestens in diesem Moment wird deutlich, dass der Rezipient freiwillig in eine gefährliche Falle getappt ist. Diese selbst verschuldete Isolation kann von der außenstehenden Perspektive je nach Lesart als Falle, lebender Schutzwall im Sinne des Titels oder als Metapher für den leiblichen wie psychologischen Angriff auf den Rezipienten gelesen werden. Darauf, dass Oppenheim an einer solchen Rezeption des Werks interessiert war, deutet die einleitend bereits erwähnte Aussage des Künstlers: ‚It fascinates me how the body changes under different stimuli and pressures.‘¹³³²

Parent beschreibt das Ergebnis der Strategie Oppenheims unter dem Titel ‚The body: Interrelations, undifferentiations‘ treffend als ‚space and energy are used as ‚hard‘ materials.‘¹³³³ Vor diesem Hintergrund erscheint die Intervention wie ein unsichtbarer, für die Dauer von 48 Stunden existierender, rechteckiger Körper, der den Zutritt auf die Fläche versperrt. Auch die bereits erwähnte These Parents¹³³⁴ vom Körper als Rezeptor oder Indikator für Energien (in diesem Falle die der Hunde) scheint geeignet, um sich dem Werk zu nähern, das wie Frank und Kahane betonen, deutlich von einer ein Jahr zuvor realisierten Arbeit beeinflusst wurde: ‚Oppenheim spent a fruitful period in mid-1970 in Wisconsin, when he realized a body of work which in effect summarized the main themes of his art up to that time. ‚Maze‘ was done in this time, so was the work ‚Guarded land mass‘ (1970), in which three armed guards stood sentry for a week over an otherwise entirely unremarkable, barren land mass. The social implications were clear. [...] ‚Guarded

¹³³⁰ Siehe Kap. 6.2. Die Tendenz der Exklusion des Betrachters wird von Frank und Kahane neben ‚Guarded land area‘ anhand der Aktion ‚Energy displacement‘ (neben Oppenheim nahmen daran fünf weitere Künstler teil) aus dem Jahre 1970 thematisiert. Ausst. Kat. Montreal 1978, S. 24.

¹³³¹ Ausst. Kat. Montreal 1978, S. 12.

¹³³² Ausst. Kat. Montreal 1978, S. 24.

¹³³³ Ausst. Kat. Montreal 1978, S. 10.

¹³³⁴ Ausst. Kat. Montreal 1978, S. 11, siehe hier S. 280.

land mass' prefigured ‚Protection‘.“¹³³⁵ Im Gegensatz dazu bleibt die temporäre Intervention vor dem Museum jedoch zwiespältig, so wie ihr im Verhältnis zu ‚Guarded land mass‘ offenerer und neutralerer Titel ‚Protection‘: Es hängt vom Verhalten des Rezipienten ab, ob er die lebendige Mauer als Schutz für oder gegen etwas begreift, als Exklusion oder gefährliche Versuchung seiner selbst.

6.5.3 Eine Falle für Voyeure

Diese ungewöhnlich aggressive Bedrohung des Betrachters findet sich in der Skizze der Installation ‚Indirect hit for six viewers‘¹³³⁶ von 1973 wieder. Einerseits lässt sie sich aufgrund ihrer Konzeption wie die zuvor erwähnte Fallgrube bereits auf den ersten Blick als Falle erkennen. Andererseits ist noch eindeutiger als in ‚Protection‘ einzig die Neugier des Rezipienten, sein voyeuristisches Interesse dafür verantwortlich, dass er in die Falle gerät und sich deren Bedrohungspotential aussetzt. Die Skizze zeigt einen durch zwei gleichgroße Räume gebildeten, schmalen und dunklen Gang.¹³³⁷ In den beiden Seitenwänden befinden sich in gleichmäßigem Abstand voneinander jeweils drei rechteckige, kleine Öffnungen in Augenhöhe, durch die helles Licht in den Gang fällt.¹³³⁸ Sobald der Rezipient einen Blick durch eine der Öffnungen wirft, ist er aufgrund seiner voyeuristischen Neugier – ähnlich dem mittleren Fenster der Installation Vito Acconcis im Mailänder Studio Ala¹³³⁹ – in eine Falle getappt: In den hell erleuchteten Räumen befindet sich hinter jeder Öffnung ein gespannter, aufgrund einer Seilkonstruktion in Kopfhöhe schwebender Bogen, dessen gespannter Pfeil genau auf die Mitte und somit die Gesichter der Voyeure zielt. Es handelt sich um eine Reihe von selbstschussfallenartigen Bedrohungen, wie sie in den bereits erwähnten, jedoch später datier-

¹³³⁵ Ausst. Kat. Montreal 1978, S. 24.

¹³³⁶ Siehe Abb. 288. Diese Arbeit findet sich wie die anderen beiden in dem ‚Proposals‘ genannten Skizzenbuch (Oppenheims 1974). Dem Autor dieser Arbeit ist wie im Falle von ‚Diagram for a pit fall‘ nicht bekannt, ob sie realisiert wurde, da sich in den Ausstellungskatalogen keine Hinweise darauf finden.

¹³³⁷ „Room is dark“ formuliert Oppenheim auf der Skizze den Gang betreffend.

¹³³⁸ Die Größe der Öffnungen lässt sich dem Maßstab der Skizze (basierend auf der Angabe der Augenhöhe) entsprechend etwa auf die eines DIN A4-großen Papierbogens schätzen.

¹³³⁹ Siehe Kap. 6.4.

ten Installationen Acconcis aufgezeigt wurden.¹³⁴⁰ Durch die Verwendung der archaischen Waffe (Pfeil und Bogen statt Gewehre) erinnert Oppenheims Installation deutlich an eine traditionelle, für Wildwechsel konzipierte Selbstschussfalle aus Afrika.¹³⁴¹

Der Schockmoment angesichts der bedrohlich nur wenige Zentimeter vor den Augen in einem fragilen Gleichgewicht schwebenden archaischen Waffe wurde von Oppenheim – wie der Titel andeutet – als ‚Indirect hit‘ konzipiert: Ein indirekter Schlag, der aufgrund der symbolischen, durch den Überraschungseffekt und die ungewöhnlich direkte und dadurch intensive Bedrohung einen Schockmoment hervorruft, wie er bereits im Eingangsbereich der Mailänder Installation Acconcis aufgezeigt wurde. Dank der listigen wie gefährlichen Konstruktion gewinnt der symbolische und daher indirekte Angriff die Wirkung eines realen Schlages. Grundlage dieser Intensität ist, dass die Spannung der Bögen und damit auch die potentielle Energie der Pfeile im Gegensatz zu Kugeln moderner Schusswaffen für den Rezipienten sichtbar und spürbar zugleich ist.

Die Parallele zwischen ‚Indirect hit for six viewers‘ und den katapult- oder steinschleuderartigen Waffen Acconcis ist besonders aufgrund der ‚Hängung‘ der Objekte offensichtlich und belegt dessen Aussage über den bedeutenden Einfluss Oppenheims auf sein Werk.¹³⁴² Durch die exakte Beschreibung Oppenheims („at eye level“) erinnert das Zielen der Pfeile sehr deutlich an Alberto Giacomettis Bedrohung des Auges in der Arbeit ‚Pointe à l'œil‘ (Stachel ins Auge) aus dem Jahre 1932¹³⁴³ und das surrealistische Sujet des Angriffes auf das Auge. Auch eine für das Flux-Labyrinth konzipierte Falle George Maciunas‘ („maybe one [boxing glove]

¹³⁴⁰ Siehe Kap. 2.3 und 6.4.

¹³⁴¹ Siehe Abb. 103. Die Falle wird auf Wildwechseln installiert, wenn das Tier seinem gewohnten Weg folgend die Auslöseschnur berührt, löst es den Pfeil aus. Die Parallele ist offensichtlich und unterstützt den fallenartigen Charakter dadurch, dass Oppenheims Gang auch ohne, dass der Rezipient in die Öffnungen schaut, bereits als Falle gelesen werden kann: Denn nur durch das Passieren des Ganges setzt sich der Rezipient schon der Bedrohung durch die Pfeile aus. Eine (rituelle) Mutprobe ähnlich dem bereits beschriebenen Weg in ‚Protection‘?

¹³⁴² Diese Parallelen waren wohl der Anlass für die Ausstellung ‚Machinerworks - Vito Acconci, Alice Aycock, Dennis Oppenheim‘ (siehe Ausst. Kat. Philadelphia 1981).

¹³⁴³ Siehe dazu Hohl 1987, S. 82.

for the head and one for the groin“¹³⁴⁴) lässt in diesem Sinne deutlich an Oppenheims Werk denken, doch hat sie aufgrund der Handschuhe einen eher spielerischen als ernsthaft bedrohlichen Charakter. Der Kern dieser Angriffe ist der intendierte Schock, den bereits Bruce Nauman als das Ziel seiner frühen Werke („like getting hit in the face with a baseball bat. Or better, like getting hit in the back of the neck“¹³⁴⁵) beschreibt.

Oppenheims Falle unterscheidet sich jedoch von den vorherigen in dem Sinne, dass es sich – wie der Titel („for six viewers“) nahe legt – um einen potentiellen und dem Titel zufolge als solchen konzipierten Massenfang handelt: Nicht ein einzelner Betrachter, sondern mehrere Voyeure sollen von den Pfeilen zugleich getroffen werden. Vor diesem Hintergrund kann die Installation als eine frühe Kritik am ‚massenhaften‘ Kunstpublikum in Form einer symbolischen ‚Massenexekution‘ gelesen werden. Für diese Interpretation spricht der Aspekt, dass Oppenheim innerhalb der beiden seitlichen Räume keine Trennwände oder eine Art Sichtschutz zwischen den Waffen vorgesehen hat. Dem Voyeur erschließt sich daher, wenn er sich vom ersten Schrecken erholt hat, bereits auf dem ersten Blick die Konstruktion und Positionierung der drei Bögen hinter der Wand. Offen bleibt für ihn nur die Frage, ob die Situation des Raumes auf der gegenüberliegenden Seite jener entspricht, die er zuerst entdeckt hat. Darüber hinaus deutet die Enge des Ganges darauf hin, dass der ‚Geschockte‘ durch die gegenüberliegenden Öffnungen bereits die anderen Bögen erkennen kann. Daher wird er nur im Sinne einer Vergewisserung dieses ersten Eindrucks die andere Seite untersuchen und ist auf deren Bedrohung bereits vorbereitet.

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass das einmalige Schockerlebnis die Intention Oppenheims zu sein scheint. Selbst wenn die anderen Bögen nicht bereits durch den ersten Blick ins Innere ersichtlich wären und der Rezipient aufgrund seiner Neugier in die anderen Öffnungen blicken würde, könnte eine Wiederholung der Bedrohung nicht dieselbe Intensität erreichen. Der Schock weicht einem ‚müligem‘ Gefühl der permanenten Bedrohung, solange er sich innerhalb der Installation aufhält. Es ist daher wahrscheinlich, dass der Künstler bewusst diese ‚Offen-

¹³⁴⁴ Hendricks 1988, S. 81 (siehe Kap. 6.3).

¹³⁴⁵ Solomon 1995 (o. S.), siehe dazu auch Kap. 6.2.

sichtigkeit' der Konstruktion wählte, um eine Banalisierung oder Verflachung des gewünschten Erlebnisses durch dessen Wiederholung zu verhindern. Das helle Licht innerhalb der Räume gewinnt angesichts des ‚betont‘¹³⁴⁶ dunklen Ganges den Charakter eines Köders, der die Opfer in die gewünschte Position bringt und sie auf die Falle aufmerksam macht. Dieser von Oppenheim bewusst konzipierte, starke Kontrast kann zudem als ein Hinweis auf eine gewünschte Blendung des Rezipienten gelesen werden, ähnlich dem Blitz in Larry Millers ‚Dark maze‘ im bereits erwähnten Berliner Flux-Labyrinth.¹³⁴⁷

Es handelt sich um einen wohl kalkulierten wie bedrohlichen Angriff auf den neugierigen Blick des Betrachters, der wie ein Insekt in der Nacht vom Licht angelockt wird. Durch den bereits erwähnten ‚Massenfangcharakter‘ erinnert die Arbeit an ein neuzeitliches Emblem, das eine Mausefalle (wie bei Oppenheim ein Massenfang) verwendet, um den Rezipienten zur Vorsicht anzuhalten: „Kriech in kein Loch, bevor du es nicht untersucht hast!“¹³⁴⁸ lautet die Subscriptio. Vor diesem Hintergrund erscheint es zunächst, als wolle Oppenheim den Rezipienten auf die Gefahren des Voyeurismus¹³⁴⁹ aufmerksam machen – ein heilsamer, weil warnender Schock? Darüber hinaus kann die Konzentration seines Angriffes auf das Auge jedoch ähnlich der in der Subscriptio geforderten Untersuchung zugleich als ein Hinweis auf die Notwendigkeit einer multisensuellen Rezeption im Sinne eines erweiterten Kunstbegriffes gelesen werden. Dementsprechend würde derjenige,

¹³⁴⁶ Die Skizze deutet auf einen sehr starken Helligkeitskontrast zwischen dem Gang und den Räumen, so dass das Licht die beiden gegenüberliegenden Räume wie ein Weg miteinander verbindet (siehe Abb. 289).

¹³⁴⁷ Siehe Kap. 6.3. Da es sich nur um eine Skizze handelt, kann nur spekuliert werden, ob der Kontrast bzw. die Blendung des Rezipienten einem allmählichen Realisieren der Bedrohung dienen soll, in dem Sinne, dass er diese erst, nachdem seine Augen sich an das helle Licht gewöhnt haben, erkennen kann.

¹³⁴⁸ Visscher, Roemer: Zinne-Poppen, Erstausgabe Amsterdam 1614. Zitiert nach der dritten erweiterten Ausgabe. Henkel/Schöne 1996, Sp. 591 (siehe Abb. 154).

¹³⁴⁹ In Verbindung mit der Anzahl der ‚Guckkästen‘ kann der von Oppenheim symbolisch verurteilte Voyeurismus über den kunsttheoretischen Kontext hinaus als ein sexueller gelesen werden, wenn man die im Englischen wie im Deutschen vorhandene phonetische Verwandtschaft von Sex und der Zahl beachtet. Folgt man dieser Interpretation erinnert die dunkle Atmosphäre des Ganges und der Gucklöcher an Räume für ‚Live-Pornografie‘. So gelesen enthüllt das Werk eine interessante Parallele zu Acconcis bereits erwähnter Installation ‚VD lives, TV must die‘ (siehe Kap. 6.4.2).

der ein nur visuell wahrnehmbares Kunstobjekt hinter der Wand erwartet, für seine ‚Fixierung‘ auf die visuelle Rezeption symbolisch bestraft. Durch den Vergleich mit der bereits erwähnten Selbstschussfalle aus Afrika¹³⁵⁰, die durch das Passieren des Opfers ausgelöst wird, gewinnt die Installation zudem einen rituellen Aspekt: Sie kann als Passage ähnlich dem von Oppenheim skizzierten Weg der Kamera in ‚Protection‘ gelesen werden. In diesem Sinne hätte der Weg des Rezipienten über den bereits erwähnten, heilsamen Schock hinaus die Funktion, ihn ähnlich einer Mutprobe auf kommende, reale Bedrohungen vorzubereiten.¹³⁵¹ Gegen diese Lesart spricht jedoch der recht eindeutige Titel (for six viewers).

Der im neuzeitlichen Emblem verwendete Massenfang kann als solcher als ein Hinweis auf die Allgegenwärtigkeit von Gefahren im Sinne der geforderten Vorsicht gelesen werden. Die Darstellung von mehreren Opfern einer Falle beinhaltet fernab vom Kontext des moralisch verwerflichen Lockvogels¹³⁵² über die Warnung hinaus jedoch traditionell zugleich den Aspekt der Dummheit.¹³⁵³ Dies zeigt sich besonders deutlich an einer, dem neuzeitlichen Emblem und dessen Massenfang sehr ähnlichen Lithographie von Honoré Daumier mit dem Titel „Avis aux amateurs“¹³⁵⁴ (1871), die eindeutig in einem politischen Kontext verortet ist.¹³⁵⁵ Bereits der ironische Titel offenbart einen ‚pädagogischen‘ Aspekt der Arbeit, der dem des Emblems nahe steht: Es ist eine durch das Motiv sehr eindringliche Warnung vor den möglichen Konsequenzen eines Plebiszits und mahnt in diesem Sinne zur

¹³⁵⁰ Siehe Abb. 103.

¹³⁵¹ In diesem Falle wäre die Wiederholung der Bedrohung (die Reihung der ‚Schießschächte‘) im Gegensatz zu der vorherigen Interpretation der Verlängerung der Spannung geschuldet.

¹³⁵² Siehe Kap. 2.9.

¹³⁵³ Siehe Kap. 2.9.

¹³⁵⁴ Siehe Abb. 290. Bei dem Titel handelt es sich um eine Redewendung, auf Deutsch etwa ‚falls es jemanden interessiert‘, vergleiche dazu auch Abb. 92.

¹³⁵⁵ Ein bedeutender Teil von Daumiers Lithographien kann als soziale und politische Protest-Karikatur gelesen werden. „Die Abstimmung als Falle für die Wähler, wie bereits in der Vergangenheit, so auch in der Gegenwart. Volksabstimmungen hatten in Frankreich nicht immer die richtige Entscheidung gebracht. Das Blatt zeigt zuerst eine Frau - Frankreich - die im Jahre 1851 entschied. Daneben im Jahre 1870 einen Soldaten, der wiederum falsch entschied, diesmal für die Armee. Die dritte Öffnung für ein neues Opfer im Jahre 18.. ist noch frei. Wie wird das Volk wohl diesmal entscheiden? Monarchie oder endlich eine permanente Republik?“ So erläutern Dieter und Lilian Noack das Werk. www.daumier-register.org/werkview.php?key=3890 (1.5.07)

Vorsicht. Durch den zynischen Titel („falls es jemanden interessiert“) jedoch soll der Rezipient darüber hinaus auf fahrlässiges Verhalten aufmerksam gemacht und zugleich davor gewarnt werden: Denn wie die Lithographie durch die Jahreszahlen zeigt, sind die ersten beiden Opfer nacheinander in die Fänge des unverblendeten Massenfangs geraten. Demzufolge hatte das zweite Opfer (die französischen Wähler) angesichts des vor ihm in die Falle gegangenen (das aus der Perspektive Daumiers fatale Ergebnis der vorherigen Wahl) eindeutig die Chance, die Gefahr zu erkennen und dieser somit zu entkommen.

Vor diesem Hintergrund gewinnt das von Oppenheim scheinbar intendierte, gleichzeitige ‚Schlagen‘ mehrerer Betrachter den Charakter einer Verurteilung oder abwertenden Beurteilung des Rezipienten und unterstützt in diesem Sinne die bereits erwähnte Interpretation einer symbolischen Kritik an Besuchermassen. Ähnlich der Lithografie Daumiers evoziert die Vorstellung, dass sich ein Rezipient, obwohl er die erschrockenen Reaktionen oder gar die Warnungen anderer wahrgenommen hat, dazu entscheidet, sich der Bedrohung auszusetzen, einen Aspekt von Dummheit. Aus dieser Perspektive gewinnt die Reihung sowie die im Titel genannte Zahl der intendierten Opfer den Charakter des Vorgeführt werdens: Wird der Betrachter ähnlich Epimetheus wider seines ‚besseren‘ Wissens, getrieben von der Neugier ‚sehenden Auges‘ in die Falle tappen? Oder soll er sich im Sinne eines gezielt hervorgerufenen, inneren Zwiespalts, der der psychologisch prekären Situation des Rezipienten in Bruce Naumans ‚Get out of my mind, get out of this room‘¹³⁵⁶ sehr nahe kommt, der Bedrohung bewusst aussetzen?

Die Fallen im Werk Oppenheims dienen der Irritation und Sensibilisierung des Rezipienten und können, wie aufgezeigt wurde, zugleich als Stellvertreter des Künstlers gelesen werden. Während ‚Protection‘ und ‚Indirect hit for six viewers‘ als ‚Mutprobe‘ interpretiert rituelle Aspekte aufzeigen, ist allen hier erwähnten Werken das Aufzeigen und Spürbarmachen von Energie gemeinsam, wie im Falle der nur schriftlich dokumentierten Installation ‚Le piège‘ besonders deutlich wird. Im Sinne der gesellschaftskritische Tendenzen sichtbar machenden Lesart der Arbeiten, wie sie hier anhand von ‚Diagram For a Pit Fall‘, ‚Infested zone‘, ‚Protection‘ und ‚Indirect hit for six viewers‘ skizziert wurde, interpretiert auch Pluchart Oppenheims

¹³⁵⁶ Siehe Kap. 6.2.

Frühwerk: „Avec Douglas Huebler, Michael Heizer et, plus tard, Acconci, il a ouvert une percée sociologique réactualisée en fonction des exigences contemporaines et fait resurgir la nécessité critique du travail d'art [...]“¹³⁵⁷

Vor dem Hintergrund der bereits erwähnten These Parents vom (ganzen) Körper als Rezeptor der Werke Oppenheims wird die Bedeutung der Falle als Mittel einer intensiven, leiblichen Bedrohung für den Rezipienten sichtbar. Dies zeigt sich einerseits besonders deutlich an ‚Protection‘, gilt andererseits jedoch auch für konzeptuellen Arbeiten wie ‚Diagram For a Pit Fall‘ und ‚Indirect hit for six viewers.‘ In diesem Sinne betont auch Pluchart, „que ce soit avec Acconci, qui [...] a porté au plus haute l'agression physique issue d'un besoin psychologique [...] en piègant la réalité obsessionnelle, le corps est aujourd'hui l'élément le plus fécond du langage artistique, celui qui seul peut contester et remettre en question. C'est dans cette approche d'une autre réalité possible qu'Oppenheim a aujourd'hui engagé totalement sa responsabilité d'artiste.“¹³⁵⁸

Ähnlich beschreibt der Künstler das Ziel dieser Intensität sowie sein Kunstverständnis: „I mean art is a high reaching phenomena so the works have to be armatures for projected and kind of projectiles. They are launching pads. They go away beyond themselves.“¹³⁵⁹

¹³⁵⁷ Ausst. Kat Paris 1972 (o. S.).

¹³⁵⁸ Ausst. Kat Paris 1972 (o. S.).

¹³⁵⁹ Ausst. Kat. Montreal 1978, S. 20.

7 Die Falle in der Kunst des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts als kennzeichnende Strategie

In den folgenden Kapiteln werden drei zeitgenössische künstlerische Positionen ausführlicher untersucht, in deren Werk sich konkrete wie konzeptuelle Fallen so zahlreich finden, dass das Fallenstellen als konstante, das jeweilige Oeuvre kennzeichnende Strategie der Künstler verstanden werden kann. Der diese Untersuchung abschließende Schwerpunkt liegt auf dem Werk Andreas Slominskis, da die Vielfalt an realen wie konzeptuellen Fallen einerseits die zuvor in der Untersuchung vorgestellten zusammenfassen und andererseits zugleich die Falle als ein umfassendes, künstlerisches Konzept besonders deutlich werden lassen.

7.1 Fallen im Werk von Gregor Schneider

„Die Leichen liegen immer im Keller. Vielleicht bin ich derjenige, der [...] nicht mehr herauskommt.“¹³⁶⁰ Gregor Schneider

Das Werk von Gregor Schneider offenbart bei genauerer Betrachtung viele Fallen, die in der Regel auf den jeweiligen Rezipienten, die Besucher¹³⁶¹ seiner Ausstellungen ausgerichtet sind und als solche zunächst jedoch nicht zu erkennen sind. Anhand von Kurzanalysen verschiedener Ausstellungen und Arbeiten des Künstlers werden im Folgenden stellvertretend einige als Fallen entlarvt. Da es sich hierbei um eine Auswahl von frühen wie aktuellen Arbeiten des Künstlers handelt, wird zugleich die zentrale Bedeutung des Aspekts der Falle in seinem Oeuvre

¹³⁶⁰ Gregor Schneider im Gespräch mit Ulrich Loock, Loock 1996, S. 57.

¹³⁶¹ Im Kontext der Arbeiten von Gregor Schneider scheint der Begriff ‚Besucher‘ im Gegensatz zum ‚klassischen‘ Betrachter geeigneter, da es dem Künstler zufolge um die Schaffung von Raum geht, der nicht nur auf die übliche Weise – durch den Blick des Betrachters – wahrgenommen werden kann. Die von Graulich (siehe Graulich 1989) dezidiert ausgearbeitete Notwendigkeit einer leiblichen Rezeption moderner Kunstwerke zeigt sich am Werk des Künstlers besonders deutlich. Sie wird durch Schneiders eigene Aussagen unterstützt: „Durch die Ummantelung mit verschiedenen Materialien lässt sich die Raumwirkung verändern, ohne dass man es zuordnen kann. Auch die kleinsten Erhebungen und Vertiefungen der Putzschicht können bei einem Besucher Empfindungen erzeugen.“ Loock 1996, S. 24.

aufgezeigt. Grundsätzlich lassen sich zwei Arten von Fallen erkennen: physische im Sinne von Falltüren oder Labyrinth und konzeptuell-psychische, deren subtile Konstruktion mittels sichtbarer und heimlicher Manipulationen auf die Irritation und Verunsicherung des Rezipienten zielt. Beide Arten sind aufgrund ihrer Vielschichtigkeit und Komplexität eng mit der Persönlichkeit des Künstlers und deren in der Öffentlichkeit präsenten ‚Konstruktion‘ verbunden, so dass auch diese im Folgenden einleitend erläutert werden muss. Die psychische Dimension der Fallen ist eng mit dem ‚Mythos‘ um die Persönlichkeit des Künstlers verbunden. Den Aussagen Schneiders – in der Regel Interviews – kommt daher eine besondere Bedeutung zu. Der 1969 in Rheydt geborene deutsche Künstler begann bereits 1985 seine künstlerische Laufbahn.¹³⁶² Im Jahre 2001 wurde ihm auf der 49. internationalen Biennale in Venedig¹³⁶³ der Goldene Löwe für sein bis dahin zentrales Werk ‚Totes Haus u r‘, das er im Deutschen Pavillon präsentierte, verliehen.¹³⁶⁴ Seit 1985 arbeitete Schneider annähernd zehn Jahre in dem unscheinbaren, dreistöckigen Haus seiner Familie¹³⁶⁵ in der Unterheydener Straße in Rheydt. Es war aufgrund der Nähe zu der hinter dem Haus angesiedelten Bleifabrik¹³⁶⁶ seit Jahren unbewohnt. Der Künstler baute im Laufe der Jahre – wie die Schichten einer Zwiebel oder die sich stets verkleinernden Figuren einer Matrjoschka – zahllose neue Räume in die bereits vorhandenen hinein. So gestaltete er das Haus zu in einem sich stetig wandelnden, in seiner Künstlichkeit aber kaum wahrnehmbaren Labyrinth.

„Die Arbeit hat sich im Laufe der Zeit verselbständigt“¹³⁶⁷ so Schneider. „Es liegt da eine Eigendynamik drin. Wegen der Masse der Einbauten kann ich nicht mehr

¹³⁶² In der Galerie Kontrast in Mönchengladbach fand 1985 die erste Ausstellung („Pubertäre Verstimmung“) statt.

¹³⁶³ „Totes Haus ur“ (2001).

¹³⁶⁴ „Fragt man Gregor Schneider, wo heute der Goldene Löwe ist, erfährt man viel über die komplexe Denkweise des [...] Künstlers [...]. Er hat dem geflügelten Löwen ein Haus gebaut, statt ihn stolz ins Regal zu stellen. Eine Box, innen mit Styropor verkleidet und außen aus Plastik, die jetzt in einem Karton in der Diele steht.“ Staab 2003 (o. S.).

¹³⁶⁵ Siehe Abb. 291.

¹³⁶⁶ Auf dem Fabrikgelände der Firma Anton Schneider & Söhne werden seit fünf Generationen Bleibleche gegossen, Schneider konnte das seit seiner Kindheit verfolgen. Er wollte die elterliche Fabrik jedoch nicht weiterführen.

¹³⁶⁷ Loock 1996, S. 20.

zwischen hinzugefügten und weggenommenen Arbeiten unterscheiden.¹³⁶⁸ Für Ausstellungen unter dem Titel ‚Totes Haus u r‘ baut der Künstler die Räume wieder ab, um sie dann – wie in Venedig – in den Ausstellungsräumen der jeweiligen Institution wieder zu rekonstruieren.¹³⁶⁹ Der Übergang zwischen der vorhandenen Architektur der Ausstellungsorte und den darin befindlichen Räumen Schneiders ist jedoch stets unscheinbar. Penibel vermeidet der Künstler alle Spuren, die den ‚Einbau‘ als solchen entlarven würden.¹³⁷⁰ Daher betraten die Besucher des Deutschen Pavillons in Venedig das Environment¹³⁷¹ durch eine gewöhnliche Haustür,

¹³⁶⁸ Look 1996, S. 20. Hier deutet sich eine interessante Parallele zu Kurt Schwitters an, dessen ‚wuchernder‘ Merzbau, wie Rudolf Jahns berichtet, das Gefühl vermittelte, in der Falle zu sitzen und wie viele Räume Schneiders von absoluter Stille gekennzeichnet war. (Rudolf Jahns zitiert nach Elderfield 1987, S. 153, siehe dazu auch Bahtsetzis 2005, S. 528.

¹³⁶⁹ So erklärt sich auch der Unterschied zwischen scheinbar identischen Arbeiten bzw. deren fotografische Dokumentation: Fotografien von Räumen, die sich im Haus in Rheydt befinden werden systematisch mit der Formel „u (r) + Zahl + Raumname“ bezeichnet (u 24 Flur oder u r 7 Atelier). Sobald sich der scheinbar identische Raum wiederaufgebaut in einer Ausstellung befindet, bezeichnet der Künstler die Arbeit jedoch nur noch als „Totes Haus u r.“ Schneider baut die ausgestellten Räume jedoch nie in das Haus zurück. Michael Staab interpretiert dieses Vorgehen wie folgt: „Wie der Titel zeigt, hatte er [Schneider] selbst erwartet, das Haus werde durch Venedig ausgeschlachtet und abgetötet. Fragt man ihn heute, berichtet er von genau dem Gegenteil. Das Haus ist weiter gewachsen.“ Staab 2003. Schneider plant, das Haus durch einen 80 Meter langen Tunnel mit dem Museum Abteiberg in Mönchengladbach verbinden.

¹³⁷⁰ Das Spuren verwischen als für die Fallenstellerei ebenso wie für die Schaffung gelungener Täuschungen grundlegende Tätigkeit zeigt sich in vielen Arbeiten Andreas Slominskis (siehe Kap. 7.3) und auch im Werk von Juan Muñoz (in dessen Werk ‚Double bind‘ etwa die Grenzen zwischen Museumsarchitektur und Installation verschwimmen, siehe Nievers 2007). Mit dem Moment des Verbergens oder Verheimlichens spielt Schneider, etwa wenn er betont, dass die Ummantelung von Räumen mit Blei auch das ‚Röntgen‘ der Räume unmöglich macht. Look 1996, S. 20.

¹³⁷¹ Der Künstler lehnt die traditionellen kunsthistorischen Begriffe Installation und Environment zur Charakterisierung seiner Werke ab. Dem Autor dieser Arbeit erscheint ein ‚erweiterter‘, durch die Entwicklungen der Kunst der letzten Jahrzehnte weiter gefasster Environment-Begriff jedoch am ehesten geeignet, um sich den Arbeiten Schneiders beschreibend annähern zu können, wie in der folgenden Untersuchung deutlich werden wird. Warum Schneider den Begriff Environment ablehnt, lässt die folgende Definition erahnen: „Seit den späten 1950er Jahren Bezeichnung für die Einbeziehung und Ausgestaltung der unmittelbaren Umgebung *eines Kunstobjektes* zur Erhöhung des Gesamteindrucks. Man spricht in dem Zusammenhang von *begehrbarer Raumgestaltung, räumlicher Erlebenseinheit*“. Hartmann 1997. Während vor allem der Begriff „räumlicher Erlebenseinheit“ zeigt, dass die Arbeiten Schneiders treffend als Environment bezeichnet werden können, deutet die in der Einleitung der Definition („Einbeziehung und Ausgestaltung der unmittelbaren Umgebung

die jener sehr ähnelte, die sie auch in Rheydt benutzen müssten, um ins Innere zu gelangen.¹³⁷² Hatten sie die Eingangstür hinter sich gelassen, befanden sie sich in einer labyrinthartigen Parallelwelt; im Flur des Elternhauses des Künstlers, ohne zunächst eine Spur der Architektur des Pavillons und des ihn umgebenden Raumes wahrnehmen zu können.

7.1.1 Gewöhnliche Räume oder verblendete Fallen

Das Werkverzeichnis im Katalog zur Ausstellung in Krefeld 1994¹³⁷³ (Museum Haus Lange) lässt die Arbeitsweise des Künstlers deutlich werden. Schneider baut „Wand vor Wand, Wand hinter Wand, Gang im Raum, Raum im Raum, [...] Roter Stein hinter Raum, Blei um Raum, Blei im Boden, Licht um Raum, Licht um Wand, [...] Figur in Wand, Wand vor Wand [...], Decke unter Decke, [...] Wandteil vor

eines Kunstobjektes“) ‚versteckte‘ Idee vom Kunstwerk als ein einzelnes, deutlich von der räumlichen Umgebung zu trennendes Objekt auf den Kern der Problematik. Sie entlarvt eine konzeptuelle Konzentration auf *ein* im Raum befindliches Kunstwerk, die zugleich auch der wesentliche Grund dafür ist, dass gängige Definitionen des Begriffs Installation Schneiders Werk nicht gerecht werden können. Trotz dieser Einschränkungen erscheint es dem Autor dieser Arbeit angebracht, den Begriff Environment zu verwenden, da er dem Wesen und den Intentionen der Räume Schneiders sehr nahe kommt. Es ist die aus zeitgenössischer Perspektive begrenzte, in beiden Definitionen dominant präsente Idee des Kunstwerks als singuläres Objekt, die sich in den noch heute gängigen, aber vor mehr als 50 Jahren geprägten Definitionen widerspiegelt. Sie sind der Grund der Ablehnung Schneiders, da sie aus seiner Perspektive zu grundlegenden ‚Missverständnissen‘ bei der Rezeption führen. Streicht man die beiden Worte *eines Kunstobjektes* aus der oben zitierten Definition scheint sie geeignet, den Kern - und somit das sich darin spiegelnde erweiterte Verständnis des Kunstwerks an sich - vieler zeitgenössischer Kunstwerke treffend zu beschreiben. (Die erste Ausgabe des hier verwendeten Kunstlexikons von Hartmann erschien Jahr 1963.)

¹³⁷² Siehe Abb. 292 und 293. Dass Schneider nicht wie üblich die Haustür aus Rheydt benutzte, um so eine perfekte Illusion zu schaffen, ist wohl der Tatsache geschuldet, das er einmal ausgebautes nicht wieder in Rheydt einsetzt. Aufgrund des Designs der beiden von drei vertikalen Glasscheiben gegliederten Türen ähneln sich beide auf den ersten Eindruck sehr. Der wesentliche Unterschied zwischen beiden ist die Position des Türknaufs bzw. der Scharniere: In Rheydt befindet er sich vom Besucher aus gesehen auf der linken, in Venedig auf der rechten Seite. Diese Tatsache scheint von Bedeutung zu sein, da der Künstler in der Regel großen Wert auf scheinbar identische Raumsituationen legt, kann an dieser Stelle im Sinne notwendigen Konzentration auf das Thema der Falle in Schneiders Werk jedoch nicht weiter verfolgt werden.

¹³⁷³ Ausst. Kat. Krefeld 1994 („Gregor Schneider – Arbeiten 1985 - 1994“, 1994)

Wand.¹³⁷⁴ Versteckt installierte Ventilatoren sorgen für die Illusion von natürlichem Luftzug in den Räumen.¹³⁷⁵ Mit Hilfe von künstlichen Licht, das je nach Wunsch, die blinden nicht mehr nach draußen führenden Fenster erleuchtet und so alle Tages- und Nachtzeiten simuliert, schafft Schneider eine perfekte Illusion, die die Grenzen zwischen Kunst und Leben aufhebt.¹³⁷⁶ „Ich brauche hier [im Haus in Rheydt] gewöhnliches Licht und Luft, ja sogar die Tageszeiten, mache sie mir, muss sie mir machen und nehme sie dann als schon vorhanden wahr. Manchmal verselbstständigen sich diese Tageszeiten. Ich sehe, dass hier ein schöner Tag ist, und wenn ich hinausgehe, ist es Nacht.“¹³⁷⁷

So entstehen Kunstwerke, die nicht als solche zu erkennen sind.¹³⁷⁸ „Es sind ständig neue Räume aus unterschiedlichen Materialien hinzugekommen, die sich teilweise – nicht bewusst wahrnehmbar – heben, senken oder auch komplett drehen können. Die Arbeit besteht eigentlich darin, dass ich ständig von neuem mit der Arbeit beginne.“¹³⁷⁹ Nur in einigen seiner „Amateurvideo“ genannten, mit Handkamera gedrehten Video-Arbeiten¹³⁸⁰, in denen der Künstler scheinbar die Rolle

¹³⁷⁴ Loock 1996, S. 21.

¹³⁷⁵ Neben der Illusion sind die Ventilatoren der Notwendigkeit der Luftzufuhr geschuldet, da keines der geöffneten Fenster im Inneren des Hauses „mehr der Außenwelt Einlass gewährt.“ Jahn 2003 (o. S.).

¹³⁷⁶ Loock macht auf die Tatsache aufmerksam, dass Schneiders Arbeit sich von der vieler anderer Künstler auch dadurch unterscheidet, dass er etwas konstruiert, worin er „dann auch Tag und Nacht selber“ verbringe. (Loock 1996, S. 20.) Nachdem sein Vater ihm 1985 zunächst nur erlaubte, das Haus als Atelier zu nutzen, lebte der Künstler mehrere Jahre (bis 2001) entgegen aller gesundheitlichen Bedenken in dem Haus. Schneider betont die Eigenständigkeit der Arbeit und erklärt die Notwendigkeit seines langjährigen Aufenthaltes in dem Haus wie folgt: „Die Arbeit zu machen, nimmt viel Zeit in Anspruch. Ich möchte nicht, dass sie sich allein dadurch definiert, dass ich mich hier aufhalte.“ Loock 1996, S. 21.

¹³⁷⁷ Loock 1996, S. 20. In dieser Aussage wird ein rezeptionstheoretisch bedeutsames Moment deutlich, denn Schneider betont, dass er sich selbst stets wie die Besucher den Räumen ausliefern. Er wird selber ein Opfer der von ihm geschaffenen Täuschungen, so wie Andreas Slominski betont, die Falle richte sich auch gegen den Fallensteller (siehe Kap. 7.7.2).

¹³⁷⁸ Auch Schneiders Arbeiten erinnern vor diesem Hintergrund an den einleitend bereits erwähnten, antiken Malereiwettstreit, wie der Vorhang des Parrhasios täuschen und enttäuschen Schneiders Räume den Rezipienten zugleich (siehe dazu Kap. 1).

¹³⁷⁹ Loock 1996, S. 21.

¹³⁸⁰ Die Videos sind auf der Homepage Schneiders zu sehen. www.gregorschneider.de (1.1.08)

eines Besuchers seiner Räume einnimmt¹³⁸¹ und sich ohne Kommentar oder musikalische Untermalung durch die Ausstellungsräume bewegt, wird ein Blick in die ‚Zwischenräume‘ zugelassen. Andere Videos zeigen „jemand auf Erkundung hinter den Kulissen. Eine Türe wird geöffnet, und dann zwängt sich er sich in enge, dunkle Gänge.“¹³⁸²

Die nur unzureichend ausgeleuchteten Videos offenbaren durch die scheinbar dokumentarische Authentizität der Aufnahmen die unheimlichen, verstörenden ‚Zwischenräume‘ hinter den Wänden. Das Atmen und Stolpern der die Dunkelheit wie ein Höhlenforscher erkundenden Person verleiht den Videoarbeiten eine düstere Spannung.¹³⁸³ In den Räumen selbst muss der Besucher die versteckten Hinweise oder Spuren der Konstruktion – Treppen oder Stufen¹³⁸⁴ zwischen Türen, die erhöhte Fußböden deuten oder eine Tür, die beim Öffnen den Blick auf eine nackte Wand freigibt – selbst entdecken, sofern sie überhaupt sichtbar sind. Der Künst-

¹³⁸¹ Die Videos zur den Ausstellungen in Bern (‘Gregor Schneider’, Kunsthalle, 1996) und Frankfurt (‘Totes Haus u r 1985 - 1997’, Portikus, 1997) veranschaulichen dies besonders gut. Sie beginnen auf der Straße vor den Institutionen, der ‚Blick‘ fällt wie der eines unvorbereiteten Besuchers auf die Ausstellungsplakate und wandert durch die Räume, so als wäre er auf der Suche nach den ‚eigentlichen‘, den ausgestellten Kunstwerken. Andererseits wird in dem Video ‚Exhibition Tour‘ zur Ausstellung in Krefeld (‘Hannelore Reuen - Alte Hausschlampe’, Museum Haus Esters, 2000/2001) und dessen ‚Unberührtheit‘ angesichts der vorgefundenen Situation deutlich, dass Schneider jedoch nicht wirklich in die Rolle eines unvorbereiteten Betrachters seiner Environments schlüpft bzw. diesen Eindruck durch seine Videos vermitteln will.

¹³⁸² Heynen 1996, S. 61.

¹³⁸³ Veit Loers vergleicht Schneider mit einem Tier, dass sich „ächzend mit der Videokamera durch das Labyrinth windet.“ Loers 1997, S. 73. Das verwackelte Handkamerabild hat sich im Laufe der 1990er Jahre zu einem Stilmittel der Film- und Videokultur entwickelt und wurde etwa in dem Film „The Blair Witch Project“ (1999, Regie Daniel Myrick und Eduardo Sánchez) konzentriert eingesetzt, um den Zuschauer intensiv in das Geschehen einzubinden. Das Spiel mit der Realität war zudem eine wesentliche Strategie in der erfolgreichen Werbung für die Produktion. Vor dem Kinostart erregte der Film hohe Aufmerksamkeit, da aufgrund absichtlich verbreiteter, irreführender Informationen des Filmstudios diskutiert wurde, ob es sich um eine tatsächliche Dokumentation oder einen Spielfilm handelte. Der Einsatz der ‚natürlich‘ verwackelten Handkamera und die ausschließliche Nutzung von ‚natürlichen‘ Lichtquellen war eine der Forderungen der Dogma-Gruppe. ‚Dogma 95‘ nannte sich das von den dänischen Regisseuren Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring und Søren Kragh-Jacobsen 1995 in Paris vorgestellte Manifest für die Produktion von Filmen. Es richtete sich insbesondere gegen die zunehmende Wirklichkeitsentfremdung des Kinos.

¹³⁸⁴ Siehe Abbildung 294 und 295.

ler arbeitet, wenn es die Projekte zulassen, stets allein, „wenn ein Raum fertig ist, beseitigt er die Arbeitsspuren – so als wäre nichts geschehen.“¹³⁸⁵

Daher enttäuscht die scheinbare Banalität der meist leeren Räume die Besucher auf den ersten Eindruck. Die wenigen, meist alltäglichen Gegenstände, eine Matratze, ein Waschbecken oder ein Cafétisch mit Stühlen, Geschirr und Kerze sind – wie Julian Heynen formuliert – „Fallen. Sie lenken für eine Zeitlang die Aufmerksamkeit auf sich, als ob sie der ‚Inhalt‘ der Arbeit wären. In Wirklichkeit tragen sie jedoch nur zu den Umständen der Wahrnehmung bei. Der Kern der Arbeit bleibt unsichtbar.“¹³⁸⁶ Erst das Werkverzeichnis offenbart die Fülle von Werken, die sich hinter den stets sehr schlicht ausgestatteten Räumen verbirgt.¹³⁸⁷ Dies können Arbeiten wie ‚Roter Stein hinter Raum‘¹³⁸⁸ oder auch die sich unmerklich langsam auf und ab bewegende Decke in der Galerie Löhl in Mönchengladbach¹³⁸⁹ sein.

¹³⁸⁵ Heynen 1996, S. 62.

¹³⁸⁶ Heynen 1996, S. 61.

¹³⁸⁷ Inzwischen stellt der Künstler diese ‚unsichtbaren‘ Arbeiten einzeln aus: „So werden neben ortsbezogenen, zum Teil performativ bespielten Raumveränderungen nun auch Bauteile und andere Objekte ausgestellt, die Schneider als eigenständige Skulpturen versteht. Viele seien vor Jahren schon in Ausstellungen dabei gewesen, dann aber unsichtbar, eingemauert oder hinter den Räumen versteckt. Die damals noch in spontaner und expressiver Arbeitsweise entstandenen Arbeiten baut er nun nach und löst sie von den ursprünglichen Räumen. Es sei ein Versuch, sie dadurch auch rational zu verstehen und ihre Wirkung zueinander und im Raum neu zu überprüfen.“ Staab 2003 (o. S.).

¹³⁸⁸ Siehe Werkverzeichnis in: Ausst. Kat. Krefeld 1994.

¹³⁸⁹ Ähnlich, wenn auch weniger subtil, gingen die beiden Künstler Baldur Burwitz und Christoph Zwiener (sie stellen gemeinsam unter dem Namen ‚poison idea‘ aus) vor, als sie 2003 zur Vernissage in den Braunschweiger Kunstverein einluden: Ein unsicht- und hörbar hinter einer Wand verborgener Gabelstapler bewegte die Wand langsam auf die ihr gegenüberliegende zu, so dass der Ausstellungsraum sich stetig verkleinerte. Die Gäste mussten immer enger aneinander rücken und letztlich den Raum verlassen, wenn sie nicht zwischen den Wänden eingeklemmt werden wollten (siehe Abb. 296 und 297). 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.“ Als Ergebnis dieser Bestrebungen benennt Lebel die Formen des zeitgenössischen Happenings, dessen Autoren „started to attack the problem at its very foundations.“ Selz/Stiles 1996, S. 719. In diesem Sinne kann der Rezipient und dessen Wahrnehmung als eine dieser physisch und psychisch attackierten Grundlagen verstanden werden, wie die Aktion von poison idea deutlich macht.

Letztere blieb laut Schneider unbemerkt „ein Jahr lang stehen.“¹³⁹⁰ In dem unscheinbar manipulierten Raum – eine kinetische Plastik¹³⁹¹ – fanden „dann noch andere Ausstellungen statt. Wer das mitbekommen hat, weiss ich nicht. Das war brutale Arbeit, regelrecht Ökonomie totgemacht, und wenn ich heute jemandem davon erzähle, wirkt das alles unglaublich.“¹³⁹²

Der rote Stein ist wie das von Andreas Slominski 1991 im Kabinett für aktuelle Kunst in Bremerhaven eingemauerte Skelett einer menschlichen Hand¹³⁹³ aus rezeptionstheoretischer Perspektive ein Experiment mit den Grundlagen, den Bedingungen unserer Wahrnehmung und den Konventionen der Kunst an sich. Auf den eingemauerten Stein als ‚unsichtbare Arbeit‘, die aufmerksame Besucher in Krefeld nur aufgrund des Werkverzeichnisses oder wie im Falle Slominskis in Bremerhaven durch Berichte erahnen können, befragt, antwortet Schneider: „Sie [die unsichtbare Arbeit] ist da, und was passiert, weiss ich nicht. Es gibt andere Arbeiten, die auch nicht als solche erkennbar sind, aber eine Wirkung hinterlassen, eine Stimmung oder ein Verhalten verändern.“¹³⁹⁴ Das hier bekundete Ziel der Veränderung des Rezipienten bildet eine deutliche Parallele zu den Intentionen der bereits vorgestellten Werke aus den 1960er und 1970er Jahren, etwa jene von Bruce Nauman oder das Flux-Labyrinth.

¹³⁹⁰ Loock 1996, S. 33.

¹³⁹¹ Sie kann auch als Metapher für das Atmen, das Leben des Raumes gelesen werden.

¹³⁹² Loock 1996, S. 33f.

¹³⁹³ Siehe Abb. 298 und Kap. 7.3.

¹³⁹⁴ Loock 1996, S. 23. Diese Aussage kann auch als ein Hinweis auf eine vom Künstler intendierte leibliche Rezeption im Sinne Gerhard Graulichs (Graulich 1989) gelesen werden. Schneider agiert hier in der Manier eines Fallentellers heimlich, ohne dass sich die Besucher seiner künstlerischen Intervention und Intention – die Manipulation des Rezipienten – bewusst werden können. 2007 betont der Künstler selbst die Notwendigkeit der leiblichen Rezeption seiner Werke: „Beim schwarzen Kubus sprechen wir hingegen über eine Skulptur, die noch nicht gebaut ist. Erst wenn sie gebaut ist, können wir sie anschauen und physisch erleben. Ich kann einer Interpretation also nicht vorgehen.“ Baier 2007 (o. S.).

7.1.2 Heimliche Manipulation und Gefangennahme des Rezipienten

Der Rezipient der von Schneider gestalteten Environments scheint aus dieser Perspektive zunehmend in die Rolle eines Probanden¹³⁹⁵ zu geraten: „Es kann also passieren, das ein Besucher sagt, ich habe heute einen schlechten Tag, obwohl das Gefühl durch den Raum entsteht, was er nicht wissen kann. Das beobachte ich, aber ich gehe nie zielgerichtet daran“¹³⁹⁶, gesteht Schneider.¹³⁹⁷ In diesem Sinne lässt sich auch der Erfahrungsbericht Julian Heynens über den „Sog der Wahrnehmungsveränderungen“¹³⁹⁸ in den Räumen wie eine klinische Studie lesen: „Irgendwo im Körper oder im Kopf deuten sich leichte Verschiebungen an. [...] Und dann in einigen Kammern das Gefühl, als ob man von etwas abgeschnitten sei oder die Orientierung verloren habe. Auch der Klang der Schritte und der Stimmen ist anders. Ist es hier etwas kälter oder etwas wärmer oder feuchter oder trockener als erwartet?“¹³⁹⁹

Vor solch heimlichen wie hinterlistigen Aktivitäten sind selbst die Kuratoren und Ausstellungsinstitutionen nicht sicher, wie Schneider berichtet: „Die Zusammenarbeit mit dem Haus Lange in Krefeld war sehr gut. Ich habe den Schlüssel bekommen, bin rein, habe da gearbeitet, keine Auflagen gehabt, habe ihnen dann eine Mies-van-der-Rohe-Wand geklaut, eine Haus-Lange-Wand nachgebaut und

¹³⁹⁵ In diesem Sinne erklärt auch Michael Staab Schneiders Werk als „komplexe, aber systematische Versuchsanordnung.“ Staab 2003 (o. S.). Der Künstler selbst unterstützt diese Interpretation, indem er gesteht: „Es ist so, dass ich immer abwarte, was passiert, ich kann nie vorher wissen, wer zu welchem Zeitpunkt welche Tür öffnet.“ Looock 1996, S. 49. Auch H. Reuen, sein alter ego, berichtet von Experimenten: „He [Schneider] just observed me, analyzed how I behaved. I was a regular experiment for him.“ Haase 2003, S. 184.

¹³⁹⁶ Looock 1996, S. 24.

¹³⁹⁷ Schneiders Experimente mit Materialien wie Blei und verschiedenen Dämmstoffen, mit denen er die Räume ummantelt, dienen - wie er sagt - der Untersuchung von „Dingen, die nicht erkennbar aber vorhanden sind, die unser Fühlen, Denken und Handeln, also unser alltägliches Leben beeinflussen.“ Looock 1996, S. 24. Ein weiteres Motiv für die isolierten Räume ist seine Faszination am menschlichen Schrei als absolute Ausdrucksform und den Möglichkeiten, ihn zu repräsentieren: „he [Schneider] produced a series of boxes insulated from sound and light with the idea that screams of those who enter them could not be heard from outside but would resonate within.“ Schimmel 2003, S. 103

¹³⁹⁸ Staab 2003 (o. S.).

¹³⁹⁹ Heynen 1996, S. 65.

eine Arbeit gemacht, von der selbst der Ausstellungsmacher nicht wusste, ob ich sie gemacht hatte oder was das für eine Arbeit sein könnte.“¹⁴⁰⁰ Der unbemerkte Diebstahl der Mies-van-der-Rohe-Wand und die mobile Galeriedecke weisen Parallelen zu den subversiven, scheinbar gegen Kunstinstitutionen gerichteten Aktionen Santiago Sierras auf.¹⁴⁰¹ Symbolisch besetzt Schneider durch seine unbemerkten Eingriffe die Räume über den Zeitraum der jeweiligen Ausstellungsdauer hinaus.¹⁴⁰² Dank listiger Strategie und Manipulation bleibt sein Werk in den Ausstellungsräumen präsent und sprengt so nicht nur die temporären Aspekte der Präsentation.¹⁴⁰³

Einerseits können solche ‚versteckten‘ Arbeiten und heimlichen Aktionen wie der ‚Diebstahl‘ der Mies-van-der-Rohe-Wand als subtile, fallenähnliche Kunstwerke interpretiert werden. Andererseits sind die labyrinthartigen, aus mehreren miteinander verbundenen Räumen bestehenden, ‚Totes Haus u r‘ genannten Environments konkrete Fallen für den Besucher. Denn im Gegensatz zum Fluxus-

¹⁴⁰⁰ Loock 1996, S. 25. Andreas Slominskis 1999 in Berlin gezeigte Arbeit „gestohlene Luftpumpe“ (1998, siehe Ausst. Kat. Berlin 1999, S. 34f.) bildet eine Parallele zu Schneiders an Diebstahl erinnerndes Vorgehen: „Die Pumpe steckte lose in ihrer Halterung [...]. Es wäre leicht gewesen, die Pumpe zu nehmen und wegzurennen. Doch das hätte Slominski wohl kaum herausgefordert. Die Pumpe musste auf eine spezielle Art ergattert werden: mit Rahmenrohr. Für diese Aufgabe war Slominski gut gerüstet. Mit der Metallsäge hatte er Luftpumpe und Rohr schnell vom Fahrrad getrennt. Ein wachsamer Hund bellte, doch der Dieb flüchtete unbeachtet in die Dunkelheit der Nacht.“ Ausst. Kat. Berlin 1999, S. 35. Neben dem Diebstahl verbindet beide Künstler auch das ‚öffentliche‘, in Katalogen dokumentierte Geständnis der Tat.

¹⁴⁰¹ Siehe Kap. 7.2.2.

¹⁴⁰² Eine ähnliche Strategie lässt sich an der 2002 im Frankfurter MMK installierten Arbeit ‚Schwarzes Quadrat in Wand‘ (57 x 57 cm, 1994) feststellen, die qua Vertrag mit dem Museumsdirektor (U. Kittelmann) 50 Jahre in der Wand bleiben muss und dann vom Künstler abgeholt wird – eine dadaistisch anmutende, unsichtbare Dauerleihgabe. Amina Haase ordnet diese Arbeit jedoch in den Vanitas-Kontext – „vita brevis, ars longa, kurz ist das Leben, lang lebt die Kunst“ – ein. Haase 2002. Für den Rezipienten bleibt die Arbeit bis zum Jahre 2052 ein Rätsel, dessen einzige Spuren das in Frankfurt befindliche Museumsschild und Rezensionen wie diese Arbeit sind. Wie die eingemauerte Hand Slominskis in Bremerhaven (siehe Kap. 7.4.1) veranschaulicht das schwarze Quadrat in der Wand den narrativen Aspekt zeitgenössischer Kunst.

¹⁴⁰³ Der Aspekt der Illegalität bzw. des Tabubruchs lässt sich vor diesem Hintergrund auch gegenüber den folgenden künstlerischen Positionen feststellen, bedenkt man, dass auch sie und ihre Rezeption durch die Eingriffe Schneiders unbewusst manipuliert werden. Aus dieser Perspektive scheint diese Arbeit Duchamps ‚Miles of String‘ verwandt zu sein (siehe Kap. 5.1.2).

Labyrinth wird er nicht vor dem Eintritt gewarnt.¹⁴⁰⁴ Wie ein Grabräuber in einer Pyramide kann der Besucher in Schneiders Räumen leicht die Orientierung verlieren und ist somit in Gefahr, für immer von der Außenwelt isoliert zu sein.¹⁴⁰⁵ Der sich drehende Raum mit dem Cafétisch¹⁴⁰⁶ zeigt dies besonders deutlich: Die Tür, durch die der Besucher den Raum betreten hat, entpuppt sich beim Versuch, ihn durch diese wieder zu verlassen plötzlich als Sackgasse. Aus dieser Perspektive kann der mit Kaffee und Kuchen gedeckte Tisch als subtiler Köder in einem als gutbürgerliches Esszimmer getarnten Gefängnis verstanden werden.¹⁴⁰⁷

„Eine Vorstellung die Schneider extrem fesselt, ist die, es könnte jemand, wieder er selbst letztlich, zur falschen Zeit die Tür öffnen und endgültig abstürzen,“¹⁴⁰⁸ resümiert Look und auch Staab berichtet von gefährlichen „Fallgruben“¹⁴⁰⁹ im Haus in Rheydt. Viele Äußerungen des Künstlers über mögliche Situationen, mit denen die Besucher seiner Environments konfrontiert werden können, unterstützen diese Interpretation: „Er kann zum falschen Moment die falsche Tür öffnen und in Abgründe fallen“¹⁴¹⁰ oder „ich habe jetzt das Gästezimmer. Da können andere für mich vergammeln.“¹⁴¹¹ Im Gespräch mit Paul Schimmel beschreibt Schneider seine eigenen Erfahrungen in den Zwischenräumen hinter den Wänden der Räume in diesem Sinne: „I suddenly found out that between the rooms things happened I

¹⁴⁰⁴ Siehe Kap. 6.3.

¹⁴⁰⁵ Schneiders Ausstellung im MOCA („Dead House u r“, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2003/2004) eignet sich besonders gut, um das Labyrinth als Falle im Werk des Künstlers zu veranschaulichen: „Schneider has arranged the MOCA installation so that the entrance also functions as the exit, which may make it difficult for viewers to leave if they cannot find their way back.“ Schimmel 2003, S. 106.

¹⁴⁰⁶ Siehe Abb. 299.

¹⁴⁰⁷ Der Gefängnischarakter wurde in der Düsseldorfer Ausstellung („Weiße Folter“, K20K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2007) besonders deutlich. Labyrinthartige Gänge einer in ihren Dimensionen für den Besucher nicht erfassbaren Größe führten zu Räumen, deren Bestimmung durch Titel wie ‚High Security and Isolation Cell No. 2‘ und die Ausstattung eindeutig auf den Kontext von Gefangenschaft und Folter verwies.

¹⁴⁰⁸ Look 1997, S. 130.

¹⁴⁰⁹ Statt 2003.

¹⁴¹⁰ Look 1996, S. 22.

¹⁴¹¹ Look 1996, S. 21. Dieser auch ‚total isoliertes Gästezimmer‘ genannte Raum erinnert durch die spartanische Einrichtung (rollbare Elektroheizung, Klappstuhl und Matratze mit Decke auf dem Boden) an eine Gefängniszelle.

could not control anymore... When you opened (the wrong door) at the wrong time, you fell into a hole and you got deeper and deeper into the in-between rooms. You got the feeling that there was no possible way out."¹⁴¹²

Besonders deutlich wird die Idee der Falle für den Besucher an dem ‚Total isolierter toter Raum‘¹⁴¹³ genannten Werk. „Die Arbeit war nicht als Raumerlebnis gedacht,“ erläutert Schneider, „hätte man den Raum betreten, wäre die Tür zugefallen. Der Raum war von aussen und innen nicht mehr zu öffnen.“¹⁴¹⁴ Der total isolierte tote Raum befand sich im Flur eines nicht näher bezeichneten Hauses in Giesenkirchen. Versteckt hinter einer furnierten, dem kleinbürgerlichen 1960er Jahre Design des Interieurs entsprechenden Tür, die von außen unsichtbar mit Stahlträgern für die Konstruktion verstärkt wurde. Erst wenn man die unscheinbare, sich durch Schneiders Manipulationen nur auf den zweiten Blick von den anderen Türen des Flures unterscheidende, Tür öffnete, kam der über einen halben Meter dicke Querschnitt der sich hinter der Tür verbergenden Isolierungsschichten zutage.¹⁴¹⁵ Ein Blick in das Innere offenbarte ein kleine, dunkle, von dicken Isolierungsschichten umgebene, rechteckige Öffnung.

Der Raum war durch die Isolierung zu einer dunklen Kammer geschrumpft – ein unbestimmbar tiefes, schwarzes Loch. Hielt man seinen Kopf in die Dunkelheit, spürte man starken Druck auf den Ohren und das für unser Hören notwendige Hintergrundrauschen verschwand.¹⁴¹⁶ „Ob das ein Loch oder ein Fenster war,“

¹⁴¹² Schimmel 2003, S. 106.

¹⁴¹³ ‚Total isolierter toter Raum, u r 8‘ (Giesenkirchen, unbekanntes Privathaus, 1989-91, siehe Abb. 270 und 300). Auch Gerhard Mack beschreibt die Arbeit in diesem Sinne treffend wie folgt: „Doch hinter der Normalität verbirgt sich eine Todesfalle.“ Mack 2001, S. 12.

¹⁴¹⁴ Looock 1996, S. 42.

¹⁴¹⁵ Siehe Abb. 270. Mack erinnert der Raum daher an einen Safe. Mack 2001, S. 12.

¹⁴¹⁶ Isolation kombiniert mit Stille ist eine alte Foltermethode. Ihre Wirksamkeit wurde mit Hilfe von modernen Dämm- und Schallschutzmaterialien maximiert. Der Autor Stefan Zweig beschreibt sie in dem Werk ‚Schachnovelle‘ (1942) als eine Foltermethode der Gestapo. Das Motiv ist in der Ausstellung ‚Weisse Folter‘ sehr präsent und spiegelt die Aktualität (war against terror) und die Häufigkeit ‚staatlicher‘ Folter auch von Seiten demokratischer Staaten. Jan Thorn-Prikkers sehr anschauliche Rezension bezeichnet die Ausstellung als „Museums-Gefängnis“, mit dem der Künstler „die Herstellbarkeit von Verzweiflung“ aufzeige. Thorn-Prikker 2007 (o. S.). Die Ausstellung und der Text sind besonders gut geeignet, um die Bedeutung der bereits erwähnten leiblichen Rezeption zu veranschaulichen.

berichtet Schneider, „weiss ich nicht. Ich bin nicht hineingegangen.“¹⁴¹⁷ „Man steht davor und will es wissen und bleibt dann doch lieber draußen.“¹⁴¹⁸ Die bereits im Kapitel über Vito Acconci angedeutete Parallele zwischen diesem Raum Schneiders zu der ‚Claim‘¹⁴¹⁹ genannten Performance Acconcis liegt auf der Hand, beide Künstler locken den Rezipienten in eine potentielle Todesfalle. Doch während Acconci selbst lockt und bedroht, kann im Falle Schneiders von der Falle als Stellvertreter des Künstlers gesprochen werden. Sie lockt und tötet selbstständig, der Künstler musste sie nur fängisch stellen.

7.1.3 Suspence – Die Konstruktion der psychologischen Dimension der Falle

Der Künstler spielt mit den Ängsten¹⁴²⁰ der Besucher seiner Ausstellungen, wenn er im Gespräch mit Ulrich Loock über den zuvor erwähnten total isolierten Raum bemerkt: „Zu der Zeit¹⁴²¹ hätte ich mir eine Ausstellung so vorgestellt, zwei Kisten¹⁴²² in einem Raum, man kommt herein, in einer sitzt jemand, und das wird abgeschirmt.“¹⁴²³ Daraufhin befragt, ob die luftdichten Isolationsschichten des total isolierten toten Raumes oder die Kiste nicht den Tod der darin gefangenen Personen verursachen würde, antwortet Schneider lakonisch: „Ja. [...] Das ist natür-

¹⁴¹⁷ Loock 1996, S. 42.

¹⁴¹⁸ So Schneider im Gespräch mit Mack (Mack 2001, S. 12). Die Aussage erinnert auch an die von Schneider beschriebene Versuchung der Kreissäge (siehe hier S. 319).

¹⁴¹⁹ Siehe Abb. 216 und Kapitel 6.4.4.

¹⁴²⁰ In diesem Sinne interpretiert Uta Baier die Hamburger Ausstellung und analysiert die Werke wie folgt: „Schneider spielt mit Urängsten, mit dem Was-wäre-wenn-Gedanken.“ Baier 2003 (o. S.).

¹⁴²¹ Schneider bezieht sich auf die Entstehungszeit des total isolierten toten Raumes (1989 - 1991).

¹⁴²² Mit Kisten meint er Räume wie den total isolierten toten Raum, sie sind ca. 1 x 1 Meter groß. In einem Interview im Jahr 2007 stellt Schneider diese in Bezug zu dem 13 Kubikmeter großen, aufgrund seiner Parallelen zur Kaaba gefürchteten und daher erst mit 2 Jahren Verspätung letztlich in Hamburg realisierten Würfel: „Es gibt eine Reihe von schwarzen Räumen, die im Haus „ur“ in Rheydt gebaut wurden. Das sind total isolierte Räume, deren Inneres nicht mehr wahrnehmbar ist und sich meiner Beschreibung entzieht. Wenn Sie so wollen, gibt es eine Parallele zwischen Haus „u r“ und dieser Urform Würfel.“ Baier 2007 (o. S.).

¹⁴²³ Loock 1996, S. 43. Schneider Interesse galt der Frage, ob man nicht spüren würde, dass in einer der für den unwissenden Besucher identischen Kisten jemand sitzen würde. Das Konzept wurde von Santiago Sierra umgesetzt (siehe Kap. 7.2.2).

lich sehr theatralisch. So etwas passiert auch im alltäglichen Leben. Ein Kind fällt in eine Tiefkühltruhe, und die Frau steht daneben und wäscht das Geschirr.“¹⁴²⁴

Vor dem Hintergrund dieser Aussage gewinnt der total isolierte Raum nun den Charakter einer tödlichen Falle. Warum hat Schneider die Tür so konstruiert, dass sie für immer geschlossen bleibt, wenn er zugleich betont, sie sei nicht als Raum-erlebnis konzipiert? In dem Interview mit seinem alter ego Hannelore Reuen betont der Künstler, dass er einen zwiespältigen Charakter habe: „He’s actually a friendly, courteous person, when you first meet him. [...] In reality he is an egocentric, self-involved, pathetic fool who loves these little games.“¹⁴²⁵ Joao Fernandes berichtet von einem solchen, an ein Verwirrspiel erinnerndes Ritual, als er wie alle Besucher der Ausstellung Schneiders im MOCA (Los Angeles) vor der Besichtigung aufgefordert wurde, ein Formular zu unterschreiben: „I only had the chance to venture inside after signing one of these slips [...] by which I assumed full responsibility for anything that might happen to me during the visit.“¹⁴²⁶ Nicht nur ängstliche Besucher werden sich bei diesem zunächst dadaistisch anmutendem Vorgehen gefragt haben, welche Gefahren in der Ausstellung auf sie lauern würden. Für die Institution es war jedoch kein Spiel: Das Museum sah sich aufgrund der potentiellen Verletzungsgefahren, die von Schneiders Environment ausgingen, zu diesem Schritt gezwungen. In diesem Sinne wurden die Besucher der Ausstellung Schneiders in Düsseldorf 2007¹⁴²⁷ vorsichtig vom Museumspersonal auf die möglichen Gefahren für Klaustrophobiker und sensible Gemüter hingewie-

¹⁴²⁴ Loock 1996, S. 43.

¹⁴²⁵ Haase 2003, S. 194f.

¹⁴²⁶ Fernandes 2005, S. 9. Fernandes bezeichnet das Formular als eines, „which American rules impose on us to lower our defence against the system.“ Es könnte sich dabei ebenso gut um ein von Schneider erfundenes Element seiner ‚psychologischen Irritationsstrategie‘ gehandelt haben, ein Versuch, den Besucher zu verunsichern. In diesem Fall ist der Autor dieser Arbeit dem Künstler jedoch auf den Leim gegangen. Eine Nachfrage (April 2008) beim MOCA bestätigte, dass es sich um ein ‚offizielles‘ Formular der Institution handelte: „We can confirm that the slips [...] were issued by the museum and not the artist.“ Relevant ist letztlich jedoch das Resultat, das offizielle Formular verunsicherte den Rezipienten, es bestätigte den gefährlichen Charakter des Environments.

¹⁴²⁷ ‚Weisse Folter‘, K20K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2007.

sen.¹⁴²⁸ Diese Warnung der Rezipienten erinnert deutlich an das Schild am Eingang des Flux-Labyrinths in Berlin.¹⁴²⁹

Auch die Antwort des Künstlers auf die von Besuchern des Hauses in Rheydt häufig gestellte Frage nach dem ‚allerletzten Fenster‘ und was sich dahinter verberge, offenbart seine unheimlich erscheinende Faszination für extreme Situationen und den bereits erwähnten zwiespältigen Spieltrieb: „Diese Frage stellt jeder. Man zieht das Fenster hoch und starrt auf eine massive weiße Wand. Da bekommen die meisten Angst und wollen raus. Ich würde gerne mal jemanden nicht rauslassen, das habe ich mich aber noch [!] nicht getraut.“¹⁴³⁰ Ich gehöre zu den Menschen, die ein Doppelleben führen und nachts in den Park gehen und in den Mülltonnen wühlen und heimlich etwas mit nach Hause nehmen.“¹⁴³¹ Von diesem Doppelleben berichtet auch Hannelore Reuen, Schneiders alter ego und fiktive Untermieterin im Haus in Rheydt. Der Künstler erfand sie nach eigener Aussage, weil ihn Fragen nach dem leer stehenden Untergeschoss belästigten.¹⁴³² Ver-

¹⁴²⁸ „Vor dem Eintritt fragt mich besorgt freundlich jemand vom Aufsichtspersonal, ob ich wisse, was dieser Künstler mache und was mich erware. Es könnte eng werden, und die Räume könnten Menschen mit einer Tendenz zur Klaustrophobie Angst machen. Die freundliche Information kommt fast dem Ratschlag nahe, notfalls auf den Ausstellungsbesuch zu verzichten.“ Thorn-Prikker 2007 (o. S.). Je nach Rezipient kann dies als eine ernst gemeinte Warnung und ein Köder verstanden werden. Durch diese Information beginnt die Konfrontation mit dem Kunstwerk, es wirkt auf den Rezipienten, noch bevor er die Ausstellung betreten hat.

¹⁴²⁹ Siehe Kap. 6.3.

¹⁴³⁰ In dem labyrinthartigen Environment in Düsseldorf (‚Weisse Folter‘) gelang es dem Künstler, dem Rezipienten dieses Gefühl sehr eindringlich zu vermitteln: „Wenn sich die Tür hinter dem Besucher schließt, wird es so dunkel [...]. Selbst eine Notbeleuchtung fehlt. Diesen Raum kann man nicht betreten ohne ein Gefühl sofortiger Beklemmung. Man tastet sich wie ein Insekt an der Wand entlang, in der Hoffnung einen Ausgang zu finden. Gleichzeitig kämpft man gegen Paniken um eine erneute Orientierung. [...] Die letzte schwere Metalltüre, die sich nur mit gehörigem Druck öffnen lässt, spuckt den Besucher vor dem Museum in den offenen Raum außerhalb des Gebäudes aus. Am Tag meines Besuches stand ich im Regen, war aber trotzdem erleichtert, dass es überhaupt einen Ausweg gab.“ Thorn-Prikker 2007 (o. S.).

¹⁴³¹ Loock 1996, S. 57.

¹⁴³² „Die Rolladen im unteren Stockwerk waren immer heruntergelassen. Leute haben mich dann angesprochen und gefragt, warum die Wohnung nicht vermietet ist. Seitdem ist Hannelore Reuen eingezogen, eine ältere Dame. Sie wohnt hier ohne Telefon, bekommt selten Besuch und geht im-

ängstigt erzählt Reuen, dass der Künstler einen nur für sie konzipierten Raum geschaffen habe: „I was confused when he said he'd built a room just for me, and that I was the only person who would ever [!] enter it.“¹⁴³³ Angesichts des bereits erwähnten, total isolierten Raumes erscheint diese Anekdote durch die Formulierung ‚who would ever enter it‘ wie ein düstere Drohung.

Dank solcher von ihm selbst lancierten Geschichten gelingt es Schneider, als der „unheimlichste Künstler der Gegenwart“¹⁴³⁴ wahrgenommen zu werden. Seine Faszination für Räume und extreme Situationen wurde jedoch nicht nur im Kunstkontext als eine unheimliche, scheinbar krankhafte Neigung interpretiert. Den eigenen Aussagen zufolge¹⁴³⁵ wurde Schneider aufgrund der 1985 im Rheydter Haus begonnenen Arbeit an den Räumen vom Militärdienst ausgeschlossen: „Ich bin als wahrnehmungsgestört und als krank eingestuft worden, aber ich habe nur erzählt, dass ich Räume baue, die ich nicht als Raum im Raum, Raum um Raum wahrnehme, dass plötzlich eine Wand da ist, die dann wieder weg ist [...]“¹⁴³⁶ Sein Interesse an dem nicht weit entfernt vom Haus in Rheydt gelegenen Tatort eines Mordes an einer Kunststudentin¹⁴³⁷ und an der Amputationsmaschine von John

mer nachts um das Haus. Sie fühlt sich sexuell belästigt, hört esoterische Musik.“ Loock 1996, S. 57.

¹⁴³³ Haase 2003, S. 194.

¹⁴³⁴ Schreiber 2008, S. 164. Das Zitat stammt aus einem Artikel der Süddeutschen Zeitung.

¹⁴³⁵ Natürlich muss gegenüber den Aussagen des Künstlers stets eine gewisse Skepsis gewahrt bleiben. Die enge Verflechtung von Werk und Person und seine misstrauisch machende Offenheit legen die Vermutung nahe, dass es dabei sich um die Schaffung eines ‚Mythos‘ handelt. Viele Details und besonders die penibel konstruierte Persönlichkeit H. Reuen deuten in diese Richtung. So wie Joseph Beuys in der von ihm geschaffenen Legende tagelang in Fett und Fell gehüllt von Tarentaren angeblich gesund gepflegt wurde, passt im Falle Schneiders etwa dessen Ausmusterung durch die Armee zu perfekt in sein Werk. Auch der von Reuen im Interview erwähnte Sargträger-Job, den er ausübte, um seine Arbeiten zu finanzieren, passt in das Schema des morbiden, ‚kranken‘ Künstlergenies und dient in diesem Sinne der Verunsicherung. Vielleicht ist er eine der Quellen für seinen im März 2008 geäußerten, von heftigen Reaktionen begleiteten Wunsch, einen Raum für eine verstorbene Person oder „jemanden, der soeben gestorben ist“ zu bauen. Schreiber 2008, S. 164.

¹⁴³⁶ Loock 1996, S. 37.

¹⁴³⁷ Schneider besuchte den Ort im Wald mehrmals und ‚dokumentierte‘ ihn mit seiner Kamera (auf der Homepage des Künstlers findet man ihn unter dem Titel ‚Tote Kunststudentin, Bresges Park, Rheydt 1989‘). Seine Motivation erklärt er als den Versuch, „weg von Bild, Skulptur und Raum zu

Fare – mit ihr trennte er sich Körperteile ab und köpfte sich schließlich – unterstützen das unbestimmte, mulmige Gefühl, das den Besucher seiner Räume langsam befällt. Beiläufig integriert Schneider kleine Hinweise auf das Unheimliche seiner Arbeit. Es sind unscheinbare, geschickt lancierte Stolpersteine, die sich erst auf den zweiten Blick als solche entlarven und die ‚düstere Phantasie‘ des Rezipienten anregen: „Ich gehe oft die Straße entlang, oft sind auch dort die Rolladen gezogen. Ich möchte nicht wissen, was sich in diesen Häusern abspielt. [...] Ich vermute, dass es noch andere gibt, die daran arbeiten, und die Besten werde ich wohl nie kennenlernen.“¹⁴³⁸ Woran diese vermeintlich Besten arbeiten, wird von Schneider jedoch bewusst nicht erläutert – das überlässt er der Fantasie des Rezipienten.¹⁴³⁹

Gerhard Mack bezeichnet sein Werk in diesem Sinne als „Horrortrip“¹⁴⁴⁰ und fühlt sich an Norman Bates aus Psycho¹⁴⁴¹ erinnert, als der Künstler von der Schönheit des Suizids von John Fare schwärmt: „Ich habe die Schönheit verstanden von so etwas und konnte mir keine Steigerung mehr vorstellen.“¹⁴⁴² „Das ist wie mit der Kreissäge: Sie schauen drauf, und es zuckt in ihren Fingern, die Hand reinzuhalten. Kennen Sie das Gefühl nicht?“¹⁴⁴³ An dieser Frage zeigt sich das psychologi-

arbeiten, [er habe] selbst Orte aufgesucht, an denen bestimmte Erlebnisse stattgefunden hatten, verblüffenderweise diese Orte auch gefunden. Hier nebenan im Wald ist eine Kunststudentin umgebracht worden. Die Stelle habe ich sofort gefunden.“ Loock 1996, S. 41.

¹⁴³⁸ Loock 1996, S. 57.

¹⁴³⁹ Vor dem Hintergrund des über zwei Jahrzehnte dauernden Sexualverbrechens in einem unauffälligen österreichischen Familienhaus, das im April 2008 an die Öffentlichkeit kam und anderen Fällen, deren Opfer jahrelang unbemerkt in den Kellern ihrer Entführer gewinnt Schneiders Formulierung – ich möchte nicht wissen, was sich dort abspielt – eine beklemmende Dimension.

¹⁴⁴⁰ Mack 2001, S. 12. In diesem Sinne spricht auch J. Thorn-Prikker bezogen auf die Düsseldorfer Ausstellung ‚Weisse Folter‘ von einem künstlichen „Schrecken, der zeigt, dass die Hölle machbar ist.“ Thorn-Prikker 2007 (o. S.).

¹⁴⁴¹ Psycho ist ein US-amerikanischer Spielfilm von Alfred Hitchcock aus dem Jahre 1960 und gilt als eines seiner zentralen Werke. Die Szene, in der die weibliche Hauptfigur unter der Dusche erstochen wird, zählt zu den bekanntesten und meistzitierten der Filmgeschichte. Auch die von Anthony Perkins verkörperte Figur des psychopathischen Serienmörders Norman Bates, der allein im Haus seiner Eltern wohnt und weibliche Kunden des von ihm geführten Motels ermordet, hat sich zu einem klassischen Typus im Thrillergenre entwickelt.

¹⁴⁴² Loock 1996, S. 41.

¹⁴⁴³ Mack 2001, S. 12.

sche Spiel mit den Ängsten des Rezipienten besonders deutlich, die Kreissäge dient als Metapher für Schneiders unheimliche Faszination. Während die Maschine aufgrund der hohen Verletzungsgefahr¹⁴⁴⁴ in der Regel respektvoll gemieden wird bzw. nur noch von Fachpersonal bedient werden darf, fühlt sich der Künstler aufgrund dieser angezogen. Dieses Interesse ähnelt dem sprichwörtlichen Spiel mit dem Feuer und verweist auf den Reiz des Verbotenen, der kennzeichnend für die Rezeption von gefährlichen Objekten wie Fallen ist. Es ist der urmenschliche Trieb der Neugier, die Frage nach dem ‚Was wäre wenn‘, die sich an zahlreichen der im Rahmen dieser Untersuchung vorgestellten fallenartigen Kunstwerke konstatieren lässt. Darüber hinaus bildet die Faszination Schneiders für die Maschine eine Parallele zu den Berichten des Fallenstellers Andreas Slominski, der stets Wert darauf legt, dass seine Fallen fängisch gestellt sind.¹⁴⁴⁵ Die spürbare Bedrohung der Fallen stimuliert und sensibilisiert den Rezipienten zugleich, wie sich etwa an Sierras ‚300 tons‘¹⁴⁴⁶ oder den bereits erwähnten Installationen Acconcis zeigt.

Ausstellungstitel wie ‚Puff‘¹⁴⁴⁷, ‚Keller‘¹⁴⁴⁸, ‚Löcher‘¹⁴⁴⁹ und ‚Tote Jungfrauen‘¹⁴⁵⁰, eine aufblasbare Sex-Gummipuppe und ein Vogelkäfig¹⁴⁵¹ im Keller sowie die beiden Räume ‚Das Kleinste Wichsen‘¹⁴⁵² und ‚Das Große Wichsen‘¹⁴⁵³ unterstützen die von Mack beschriebene düstere Unheimlichkeit, die von Michael Staab treffend als „Alp-Räume“¹⁴⁵⁴ bezeichnet werden. Andererseits erinnern bereits die Titel der hier genannten Ausstellungen und die verwendeten Objekte deutlich an

¹⁴⁴⁴ Trotz zahlreicher Sicherheitsvorkehrungen sind abgetrennte oder zumindest gekürzte Finger ein Kennzeichen von Handwerkern wie etwa Schreibern, die die Maschine bedienen müssen.

¹⁴⁴⁵ Siehe Kap. 7.3.

¹⁴⁴⁶ Siehe Kap. 7.2.

¹⁴⁴⁷ Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, 1998 (siehe Abb. 301).

¹⁴⁴⁸ Wiener Secession, Wien, 2000.

¹⁴⁴⁹ Galerie Luis Campaña, Köln, 2000.

¹⁴⁵⁰ Galeria Foksal, Warschau, 1997/1998.

¹⁴⁵¹ Der Vogelkäfig kann hier - wie sich anhand der in Kapitel 2.9 erwähnten niederländischen Werke des siebzehnten Jahrhundert zeigte - als Symbol der Luxuria, der bedrohten Tugend und als Hinweis auf käufliche Liebe verstanden werden. Dass Schneider selbst den Titel ‚Puff‘ (Bordell) in diesem Kontext wählte, scheint den Vogelkäfig als zufälliges Requisit auszuschließen.

¹⁴⁵² Look 2001, S. 141.

¹⁴⁵³ Look 2001, S. 141.

¹⁴⁵⁴ Staab 2003 (o. S.).

das Werk Marcel Duchamps.¹⁴⁵⁵ Schimmel und feuchte Ecken, Verwesungsgerüche, geheime Türen, Falltüren und dunkle Löcher fügen sich langsam aber stetig zu einem Bild, das in einem scheinbaren Gegensatz zur ‚heilen Welt‘ der oberen Etagen steht.¹⁴⁵⁶ Vor diesem Hintergrund erscheint das total isolierte Gästezimmer als eine makabere, hinterlistig euphemistisch betitelte Gefängniszelle.¹⁴⁵⁷ Schneider selbst hat einen Hinweis auf diese Interpretation des Gästezimmers gegeben, als er im Interview sagte, dass in diesem Raum andere ‚für ihn vergammelt‘ können.¹⁴⁵⁸

Eine latente, unterschwellige Anwesenheit von Gewalt, Sexualität und Tod¹⁴⁵⁹ findet sich auch in der Ausstellung ‚Hannelore Reuen - Alte Hausschlampe‘¹⁴⁶⁰ in Form einer scheinbar toten, bäuchlings in einer Ecke des Ausstellungsraumes liegenden, älteren Dame wieder, deren leicht heruntergezogene Strumpfhose eine

¹⁴⁵⁵ Jungfrauen, pubertäre Verstimnungen, die Sexpuppe, der Vogelkäfig und die Löcher (zum Spionieren oder Spannen?) legen die Vermutung nahe, dass es eine Verbindung zu Duchamp (etwa ‚Étant donné‘) gibt, die an dieser Stelle jedoch nicht weiter erörtert werden kann.

¹⁴⁵⁶ Die Interpretation der Räume als „Spiegelbild der Seele und Psyche“ von Wolf Jahn (Jahn 2003, o. S.) unterstützt die beklemmenden Dimensionen der Persönlichkeit des Künstlers: Handelt es sich bei dem beschriebenen Kontrast zwischen den scheinbar ‚normalen‘ Zimmern in Rheydt und den dunklen Kellerräumen etwa um eine Art schizophreses Psychogramm?

¹⁴⁵⁷ Für diese These spricht auch die Dicke der Türe, die an eine Safetür oder die des total isolierten, toten Raums in Giesenkirchen erinnert.

¹⁴⁵⁸ Gammeln bedeutet ‚alt, faulig, schimmelig‘ werden und im umgangssprachlichen, etwas positiven, zunächst wertfreien Sinne auch ‚die Zeit untätig verbringen.‘ In der Regel wird es jedoch pejorativ für untätige Menschen verwendet. Pfeiffer 1989, S. 394.

¹⁴⁵⁹ Der Tod findet sich als Thema neben den Fotos vom bereits erwähnten Tatort im Wald in einer anderen, frühen Aktion des Künstlers wieder. Mit ihr versuchte er nach eigener Aussage, den Ausdruck zu steigern. Im Interview mit Look berichtet Schneider davon, Löcher gegraben zu haben, um sich selbst zu begraben. (Look 1996, S. 40.) Auch diese Arbeit kann aus kunsthistorischer Perspektive als Hinweis auf eine intensive Auseinandersetzung und Referenz an Kunsttendenzen der 1960er Jahre verstanden werden. 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 (siehe Kap. 6.3 - 6.5).

¹⁴⁶⁰ ‚Hannelore Reuen - Alte Hausschlampe‘ (Galeria Foksal, Warschau, 2000) und ‚Hannelore Reuen - Alte Hausschlampe‘ (Gartenlaube, Museum Haus Esters, Krefeld, 2000/2001). Während die Einladungskarte in Warschau noch Schneiders Namen erwähnt, findet sich auf der Karte aus Krefeld kein Hinweis auf den Künstler. Das Verwirrspiel wird durch den Zusatz ‚Die Künstlerin ist anwesend‘ besonders deutlich.

Vergewaltigung andeutet. Ein weiteres ‚Mordmotiv‘ findet sich auch in der Ausstellung ‚N. Schmidt‘¹⁴⁶¹, nur dass hier ein scheinbar toter Mann – N. Schmidt ist wie Reuen ein fiktiver Nachbar des Künstler in Rheydt – so auf dem Rücken im Raum liegt, dass die Passanten von draußen nur den Unterkörper sehen können. Der Künstler überlässt der psychischen Konstitution und der Phantasie der Passanten zu entscheiden, ob da jemand tot oder einfach nur träumend oder schlafend auf dem Boden liegt. Beide Körper wirken so echt, dass der Rezipient wie bei den hyperrealistischen Figuren Duane Hansons zunächst ihre Künstlichkeit in Frage stellt.

Eindeutig an die düstere Vorstellungskraft appelliert Schneider dagegen, wenn er durch sein alter ego Reuen von einer unheimlichen Maschine im Keller in Rheydt berichtet, den Frau Reuen seitdem nicht mehr betreten möchte: „It has also started to smell like something died in there... I saw this machine in the basement. A machine..., that looks like a carousel. Five to six woman fit in it, with their feet up or in other positions. He harnesses himself on the side, and by giving it a push he starts and stops the mechanism. So with each push he can penetrate the next woman – fertilizing many women at once, that is. Can you imagine?“¹⁴⁶² Die Untermieterin ahnt Schreckliches: „Sometimes I think hat Mr. Schneider lets me live in this house just to torment me.“¹⁴⁶³ Diese an unheimliche Mord- und Sexualverbrechen erinnernden Elemente sind in den beiden Ausstellungen ‚Hannelore Reuen - Alte Hausschlampe‘ (Krefeld) und ‚Die Familie Schneider - at home‘ besonders deutlich ausgeprägt. Darüber hinaus offenbaren sie durch formale Übereinstimmungen mit anderen, weniger eindeutigen Environments und Aussagen¹⁴⁶⁴

¹⁴⁶¹ ‚N. Schmidt‘, Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven. 2001 (siehe Abb. 302).

¹⁴⁶² Haase 2003, S. 190f.

¹⁴⁶³ Haase 2003, S. 181.

¹⁴⁶⁴ Die Ausstellungen unter dem Titel ‚Hannelore Reuen – Alte Hausschlampe‘ führen dies besonders deutlich vor Augen und lassen fein gesponnene Referenzen im Werk sichtbar werden. Schon 1996 im Interview mit Loock (siehe Fußnote 1432) sagte Schneider über Reuen befragt, dass diese sich sexuell belästigt fühle. Besonders makaber erscheint dem kundigen Besucher im Nachhinein ein übliches und daher unscheinbares Detail auf der Einladungskarte für die Ausstellung in Krefeld: Die Künstlerin ist anwesend. Hat man die Gartenlaube erkundet, lässt sich das Detail zweifach interpretieren: Oberflächlich betrachtet ist es zunächst nur die konsequente Fortsetzung des Konzepts der fiktiven Persönlichkeit H. Reuen, die Schneider nun auch als Künstlerin in die Öffentlichkeit treten lässt – ein scheinbar lustiges Verwirrspiel für unwissende Besucher. Auf der

des Künstlers die bereits angedeutete, unterschwellige Präsenz von Gewalt in scheinbar harmlosen Environments wie dem Gästezimmer. Kann es Zufall sein, dass Schneider von Reuen berichtete, sie fühle sich sexuell belästigt?

Das in der idyllisch gelegenen Gartenlaube des Museums Haus Esters im Rahmen der Ausstellung ‚Hannelore Reuen - Alte Hausschlampe‘¹⁴⁶⁵ geschaffene Environment ‚Hardcore‘¹⁴⁶⁶ erinnert in dem von Schneider gedrehten Video an einen Tatort, der aufgrund seiner düsteren Harmonie¹⁴⁶⁷ die Atmosphäre eines Horrorfilms verbreitet. Bei Sonnenschein und Vogelgesang nähert sich die Kamera dem scheinbar verlassenen Gartenhaus. Nur ein am Dachbalken der Veranda aufgehängener Blumentopf mit weißen Blumen zeugt von menschlicher Anwesenheit und regelmäßiger Pflege der Anlage. Nachdem die verschlossene, mit dem Wort

zweiten (hinterlistigen) Ebene scheint die Formulierung der makaberen Tatsache geschuldet, dass Reuen bzw. ihr Körper auf dem Boden der Laube wirklich anwesend war. „Ich habe nicht gelogen. Ich habe erzählt, dass ich Räume baue,“ betonte der Künstler als er von seiner Befreiung vom Wehrdienst berichtet. (Loock 1996, S. 37.) Dank solch doppelbödiger Bemerkungen und den Aussagen seines alter egos gelingt es ihm, eine Sphäre der Unsicherheit – ein Verwirrspiel mit Wahrheit und Lüge – zu konstruieren, wie in dem folgenden Bericht aus der Perspektive Reuens deutlich wird: „He kept forcing me to lie for hours in a corner. The first time I did it was in 2000, in Warsaw [...]. Then in an old, falling-apart garden in Krefeld. He brought the clothing, gave me clear directions and forced me to lie on the floor and not to move. [...] I wasn't even allowed to use the toilet. [...] Later I was kicked. Twice. After the first time, the guy must have been able to feel that I wasn't a doll. [...] Now I think that Schneider wanted to test me – that it was part of his plan for the piece.“ Haase 2003, S. 200f. Die ironische Dimension und Konsequenz der konstruierten Person Reuen zeigt sich auf der für sie geschaffenen Homepage. www.hannelore-reuen.de (14.3.08)

¹⁴⁶⁵ Gartenlaube, Museum Haus Esters, Krefeld, 2000/2001.

¹⁴⁶⁶ Siehe Abb. 303 - 307.

¹⁴⁶⁷ Das griechische Wort Harmonie meint entgegen der heute geläufigen, verkürzten Bedeutung ursprünglich die Einheit von Gegensätzlichem und eignet sich in diesem ursprünglichen Sinne besonders für die Atmosphäre des Videos. Das Wort wird zum ersten Mal verwendet als die Nymphe Kalypso für Odysseus, nachdem sie ihn jahrelang aufgrund ihrer Liebe auf der Insel festgehalten hatte, *widerstrebende* Hölzer zu einem harmonischen Ganzen – das von den Göttern befohlene Floß – zusammenfügt. (Homer, Illias, fünfter Gesang) Auch der Konflikt zwischen ihrer Liebe (der Wunsch, Odysseus für immer zu behalten) und dem Auftrag der Götter, sein Fluchtgefährt zu bauen, spiegelt sich metaphorisch in dem Begriff. In Schneiders Video harmonisieren in diesem Sinne die heile Außenwelt und die beklemmende Tatort in der Gartenlaube miteinander.

„PRIVAT“¹⁴⁶⁸ beschriftete Tür ins Innere aufgeschlossen wurde, fällt der Blick zunächst in einen kleinen weißen Flur. Von dort bewegt sich die Kamera nach links durch eine weiße Türe¹⁴⁶⁹ in einen weiteren, leeren Raum. Seine Fenster sind verblendet, nur eine nackte Glühbirne an der Decke spendet spärlich Licht. Auf der rechten Seite befindet sich eine weitere, nur angelehnte, dunkelgrüne Holztüre, ohne Schloss und Klinke.¹⁴⁷⁰

Sie wird geöffnet und gibt den Blick in einen fensterlosen Raum frei. In seiner linken Ecke befindet sich mit dem Kopf an der Wand – wie schon im Ausstellungsraum des Museums in Warschau – auf dem Bauch liegend der Körper einer älteren Frau.¹⁴⁷¹ Ihre Beine sind leicht gespreizt, die Füße unnatürlich zueinander nach innen gedreht. Zwischen den Oberschenkeln, in der Nähe des Gesäßes findet sich eine, dunkle Masse oder Flecken auf den Boden. Rechts davon, parallel zum Körper in der Mitte des Raumes an der Decke fixiert, hängt eine bis auf den Boden reichende Gardine; ein durchsichtiger Raumteiler.¹⁴⁷² Der verschmutzte,

¹⁴⁶⁸ Auch dieses unscheinbare Wort ist ein wohlkalkulierter Teil der düsteren Komposition Schneiders, der sich dem Besucher erst im Nachhinein erhellt. Hat man das Environment erkundet und wieder verlassen, erscheint das auf den ersten Eindruck harmlose Wort plötzlich als ein versteckter Hinweis auf das im Schutz der Privatsphäre vollzogene Verbrechen. Vor diesem Hintergrund erhält das Wort im Nachhinein den Charakter einer Warnung an die Besucher.

¹⁴⁶⁹ Die Türklinke scheint nur von der Flurseite her in das Türschloss gesteckt worden zu sein, wie die fehlende Blende andeutet.

¹⁴⁷⁰ Das Fehlen der Klinke unterstützt den fallenartigen Gefängnischarakter des Raumes. Farbunterschiede im Bereich der Türklinke und der Verblendung des Schlosses deuten darauf hin, dass beide vorhanden waren, aber wieder entfernt wurden - Indizien für den Gefängnischarakter des Raumes.

¹⁴⁷¹ Kleidung und Schuhe entsprechen genau dem Körper, der zuvor in Warschau gezeigt wurde. Doch der Gehstock fehlt – ein Hinweis darauf, dass sie nicht alleine an diesen Ort gegangen ist oder Symbol der Hilflosigkeit? Der Hinterkopf ist in Krefeld zudem von einem Stück grauen Papier oder Pappe verdeckt, eine Zeichen verzweifelter Anonymisierung des Opfers durch den Täter?

¹⁴⁷² Eine solche ‚Gardine‘ war bereits Teil der Ausstellung ‚schlafen‘ (Kabinett für Aktuelle Kunst, Bremerhaven, 1999/2000) und hinderte den Blick auf die Arbeit ‚u r 28, Müllsack in Wichsecke‘. Während die ‚Gardine‘ in Bremerhaven als gewöhnlicher Sichtschutz gegenüber den neugierigen Blicken von außen verstanden werden kann, gewinnt er in Krefeld eine andere Bedeutungsdimension. Da es hier kein Fenster gibt, kann er als Hinweis auf Zeugen des Verbrechens, auf mehrere Täter verstanden werden. Personen, die durch den Vorhang vom Opfer nicht erkennbar und somit vor einer möglichen Identifizierung geschützt, das Geschehen aus Lust verfolgten. Als Symbol

aufgrund der fehlenden Fenster¹⁴⁷³ und des mit einem Eisengitter verblendeten Lüftungsschachtes, kellerartige Raum ist abgesehen von der Leiche, der Gardine und der für Schneiders Räume typischen, rollbaren Elektroheizung¹⁴⁷⁴ vollkommen leer.

Im Gegensatz zur Ausstellung in Warschau sind die Hinweise auf Vergewaltigung und Folter hier sehr eindeutig: Die von außen scheinbar regelmäßig gepflegte Gartenlaube¹⁴⁷⁵ entpuppt sich im Inneren als düstere Kammer mit manipulierten Türen, die neben den verblendeten Fenstern und dem spärlichen Licht den zunächst subtilen, fallenartigen Gefängnischarakter des Environments bestimmen. Die unnatürliche Körperhaltung deutet auf den Tod der Frau¹⁴⁷⁶ und besonders die durch ihre Position an Exkrememente und Blut erinnernden, dunklen Flecken auf dem Fußboden lassen keinen Zweifel daran, was in diesem verließartigen Raum geschah.¹⁴⁷⁷ Zu dieser Interpretation wird der Rezipient unabhängig davon, ob er sich der bereits durch Titel ‚Hardcore‘¹⁴⁷⁸ angekündigten Gewalt bewusst ist, alleine aufgrund seiner Beobachtungen gelangen.

Der Kameramann – Gregor Schneider – scheint jedoch ‚unbeeindruckt‘ von dem vorgefundenen ‚Horrorszenario‘. Sein Blick widmet sich Details wie dem Rohr, das

dieses grausamen Voyeurismus begriffen, bildet der Vorhang eine Parallele zu dem der bereits erwähnten Werken Duchamps und Giacomettis (siehe Kap. 5.1. und 5.2).

¹⁴⁷³ Sie wurden wie die anderen Fenster vom Künstler verblendet und somit unsichtbar.

¹⁴⁷⁴ Mit diesem Heizungstyp sind auch die ‚Gästezimmer‘ genannten Arbeiten ausgestattet, auch der vergitterte, kellerraumtypische Lüftungsschacht findet sich darin wieder.

¹⁴⁷⁵ Auf die regelmäßige Pflege deuten die Fassade und ihr frisch wirkender Anstrich.

¹⁴⁷⁶ Es gibt keinen Hinweis darauf, dass die Person noch lebt, was durch die unnatürlich nach innen gedrehten Füße deutlich wird. Auch die unbeteiligte Kameraführung unterstützt diese Vermutung durch ihre relative Gleichgültigkeit; erst nachdem der Blick durch den Vorhang auf das Opfer gefallen ist, nähert sich die Kamera dem Leichnam.

¹⁴⁷⁷ In diesem Sinne vergleicht Uta Baier Schneider mit „Hieronymus Bosch und seinen Bildern, dieser anspielungsreichen Welt aus den schrecklichen Träumen der Menschheit, [...] in der Missgestalten, fantastische Wesen in grusligen Szenen brutale Dinge tun. Nur dass Schneider diese Dinge nicht zeigt, sondern nur die Räume, in denen sie geschehen sein könnten.“ Baier 2003 (o. S.).

¹⁴⁷⁸ Hardcore („harter Kern“) ist ein aus dem Englischen übernommener Stilbegriff, der im Allgemeinen besonders extreme bzw. aggressive, von der ‚Normalität‘ abweichende Varianten im Musik- und Filmgenre wie etwa Hardcore-Punk oder auch Hardcore-Porno beschreibt.

in der rechten Ecke gegenüber der Leiche aus der Wand hervorsteht oder der eisernen Platte auf dem Fußboden. Die Bodenplatte wird untersucht und angehoben, das darunter befindliche schwarze Loch lässt einen verborgenen, tieferen Raum vermuten.¹⁴⁷⁹ Dann wird das Loch wieder verschlossen, die Kamera wandert zurück auf die Veranda und die Eingangstüre wird sorgfältig abgeschlossen. Der im Inneren der Gartenlaube nicht wahrnehmbare Vogelgesang stellt sich wieder ein. Die Kamera nähert sich den einleitend bereits gestreiften, weißen Blumen und das Video endet mit einer finalen Nahaufnahme der Pflanzen. Es sind weiße Lilien, die in der christlichen Tradition Unschuld und Reinheit symbolisieren.¹⁴⁸⁰

Die Pflanze gewinnt durch diese Inszenierung vor dem Hintergrund der Interpretation des Environments als ‚Psychofalle‘ für das Gemüt des Rezipienten eine weitere Bedeutungsfunktion. Sie kann als subtiler Hinweis Schneiders auf den Ursprung der düsteren Bilder und Gefühle, die das Environment hervorruft, verstanden werden. Die weiße Lilie gewinnt über ihre Bedeutung als Symbol der Unschuld hinaus den Charakter eines Vorwurfs an den Besucher: Er hat seine Unschuld bereits verloren, denn die düsteren Bilder entstehen aus seiner eigenen Vorstellungskraft. Der Künstler hat nur die Indizien dafür arrangiert und erinnert den Rezipienten an ihren Ursprung. Eine interessante Parallele dazu findet sich in der Plastik ‚Fleur en danger‘ (1932)¹⁴⁸¹ von Giacometti, die wie der Titel andeutet das Motiv der Bedrohung einer weißen Blume zeigt.

¹⁴⁷⁹ Hierbei handelt es sich um einen hinterlistigen Hinweis bzw. Stolperstein im Sinne einer Falle für die Psyche und Vorstellungskraft des Rezipienten. Die Handlung evoziert die Frage nach dem, was sich dort unten befinden mag, eine weitere Folterkammer? Das sich etwa hinter vergitterten Lüftungsschächten in den Räumen Schneiders weitere Räume befinden können, wurde dem aufmerksamen Rezipienten bereits in der Ausstellung ‚schlafen‘ (Kabinett für Aktuelle Kunst, Bremerhaven, 1999/2000) aufgezeigt.

¹⁴⁸⁰ Als Symbol der Reinheit Mariens wurde die weiße Lilie bereits im Zusammenhang mit der Analyse der Falle auf dem Mérode-Altars erwähnt (siehe Kap. 2.7).

¹⁴⁸¹ Siehe Abb. 308.

Auch die in zwei nahezu identischen Reihenhäusern in London realisierte Ausstellung ‚Die Familie Schneider - at home‘¹⁴⁸² konfrontierte die Besucher mit einer unheimlichen Atmosphäre und Hinweisen auf Sex- und Gewaltverbrechen. Der Rezipient durfte auf Wunsch des Künstlers jedoch nur jeweils 10 Minuten in den Häusern verweilen, um einen Eindruck von der folgenden Situation gewinnen zu können.¹⁴⁸³ In der Küche im Erdgeschoss war eine Frau wie in Trance mit dem Abwasch beschäftigt. Im Obergeschoss masturbierte im Bad ein Mann hinter einem durchsichtigen Duschvorhang und in einer Ecke des gegenüberliegenden Schlafzimmers der Eltern (?) lehnte ein sitzendes Kind, das vom Kopf bis zu den Knien in einem blauen Müllsack steckte, regungslos an der Wand.¹⁴⁸⁴ Im ganzen Haus herrschte abgesehen von den Abwasch- und Duschgeräuschen absolute Stille.

Darüber hinaus schien das Haus und seine Einrichtung völlig ungewöhnlich, ein wenig grau und ärmlich, so wie es auch der von Schneider im Video geöffnete, fast leere Kühlschrank andeutet. Nur der im Video ausführlich untersuchte, dunkle Keller und der – nur von dort kommend sichtbare – große Schaden am Putz auf der Unterseite des Treppenaufgangs stören den oberflächlichen Eindruck des bescheidenen, aber gepflegten Interieurs. Die Leichen liegen immer im Keller, glaubt der Volksmund, der Künstler dagegen positionierte das misshandelte Kind im Obergeschoss.

Bei genauerer Untersuchung offenbart das Environment zahlreiche Referenzen an vorherige Ausstellungsprojekte: So handelt es sich bei dem über den Kopf des Kindes gezogenen Müllsack um ein aus anderen Räumen Schneiders vertrautes,

¹⁴⁸² Whitechapel E1, London, 2004/2005. In beiden Häusern waren drei Personen. Es waren vom Künstler ausgesuchte und engagierte Zwillinge, so dass der Rezipient über die von ihm präparierten Räume hinaus den Eindruck hatte, es handele sich immer um dasselbe Haus - nur die Hausnummern an der Eingangstür unterschieden sich (siehe Abb. 309).

¹⁴⁸³ Die Zeitspanne wird vom Künstler in einem Telefoninterview anlässlich der Debatte über den ‚Raum für einen Sterbenden‘ genannt, als er auf die Art der Präsentation des Sterbens hin befragt wird. www.3sat.de/mediathek/frameless.php?url=/kulturzeit/themen/121189/index.html (3.5.08)

¹⁴⁸⁴ Ulrich Loock interpretiert die Figur des Kindes als eine biographische Metapher des Künstlers: „Schneider is clearly the child with the rubbish bag over his head, which puts him in his own space and isolates him from his family environment.“ Loock 2005, S. 70. Für Loocks These spricht, dass Schneider 2002 unbemerkt vom Vernissagepublikum in einem Müllsack verharrte. Siehe Fußnote 1486.

für Baustellen wie Horrorfilme¹⁴⁸⁵ typisches Requisit.¹⁴⁸⁶ Im Keller findet sich eine rechteckige, absolut schwarze Öffnung, vor der die Kamera ungewöhnlich lange verharrt. Diese Inszenierung legt die Vermutung nahe, es handle sich um einen weiteren, total isolierten toten Raum – eine Todesfalle?¹⁴⁸⁷ Besonders die Inszenierung des Kindes, während die Mutter in der Küche ihren alltäglichen Arbeiten nachgeht, erinnert an Schneiders Faszination für den total isolierten toten Raum und seine irritierend lakonische Antwort auf die Frage nach dem potentiellen Erstickungstod: „Ein Kind fällt in eine Tiefkühltruhe, und die Frau steht daneben und wäscht das Geschirr.“¹⁴⁸⁸

Wieder ist es die – um Hannah Arendts oft missverstandene Worte zu benutzen – Banalität des Bösen¹⁴⁸⁹, eine scheinbar unbekümmerte Gleichzeitigkeit von normalem Leben (die abwaschende Frau) und beklemmenden Horrorszenarien (das in der Mülltüte verborgene, wahrscheinlich tote Kind), die das Environment kenn-

¹⁴⁸⁵ Verräterische Spuren des Tatortes und häufig die Opfer werden in zahlreichen Horror- und Kriminalfilmen vom Täter in Müllsäcken verstaut, um sie anschließend verschwinden zu lassen.

¹⁴⁸⁶ Im Jahre 2002 verharrte Schneider während der Ausstellungseröffnung („Fotografie und Skulptur“, Museum für Gegenwartskunst, 2002/2003) für die gesamte Dauer der Veranstaltung unbenutzt vom Publikum in einem solchen blauen Müllsack. Das Konzept des Environments erinnerte an die bereits erwähnte, frühe Ausstellungsidee (Look 1996, S. 43), die er im Zusammenhang mit dem total isolierten toten Raum in Giesenkirchen erwähnte. Statt der scheinbar identischen Kisten präsentierte er in Mönchengladbach zwei Müllsäcke. Die Frage, ob sich die Anwesenheit eines Menschen spüren lässt, spielt auch in Arbeiten Santiagos Sierras eine Rolle (siehe Kap. 7.2.2).

¹⁴⁸⁷ Die Tatsache, dass die Kamera lange vor der Öffnung verharrt, unterstützt diese Vermutung und erinnert an Schneiders Verharren und Respekt vor dem 'Total isolierter toter Raum' genannten Werk in Giesenkirchen (siehe hier S. 314).

¹⁴⁸⁸ Look 1996, S. 43. Die Tatsache, dass zwischen dem Interview und der Ausstellung in London fast ein Jahrzehnt liegt, deutet auf eine akribische Planung und Konzentration. In diesem Sinne unterstützt diese Parallele die These der bewusst lancierten Hinweise in Interviews, wie bereits anhand der Person H. Reuen aufgezeigt wurde.

¹⁴⁸⁹ Hannah Arendt ‚Eichmann in Jerusalem – Ein Bericht von der Banalität des Bösen‘ (1964). Ein ohne Quellenverweis auf dem Buchrücken der Ausgabe von 1998 (achte Auflage) verwendetes Zitat der Philosophin hilft, das populäre Missverständnis zu klären, und macht die Bedeutung des Begriffes Banalität in dem Werk deutlich: „Das Beunruhigende an der Person Eichmanns war doch gerade, dass er war wie viele und dass diese vielen weder pervers noch sadistisch, sondern schrecklich normal waren und sind. Vom Standpunkt unserer Rechtsinstitutionen und an unserem moralischen Urteilsmaßstäben gemessen, war diese Normalität viel erschreckender als all die Greuel zusammengenommen.“

zeichnet und die isolierten Besucher verstört.¹⁴⁹⁰ „It is only the twofold presence of the visited house and its family that gives a sense of the total horror of the fall into the abyss“¹⁴⁹¹, beschreibt Ulrich Loock seine Eindrücke nach dem Besuch.

Diese an private Gefängnisse, in denen Frauen und Kinder misshandelt werden, erinnernden Environments ergreifen den Rezipienten durch ihre von Bildern und Geschichten aus den Medienmedien als realistisch bestätigte Normalität und Authentizität. Vor diesem Hintergrund erscheint die ‚doppelte Inszenierung‘ in London als Metapher für die in diesem Falle erschreckende Nähe zwischen künstlerischer Fiktion und gesellschaftlicher Realität.¹⁴⁹² In diesem Sinne erkennt auch Gordon Burn, Autor zahlreicher Bücher über Serienmörder, frappierende Parallelen zwischen dem Werk Gregor Schneiders und den von ihm untersuchten Fällen: „And yet, after re-reading what I have written about the murderer West’s¹⁴⁹³ devotion to his house and his fetishistic absorption in his materials, I was struck by the disturbing adjacency of transgression in its violent and artistic forms – of the nuzzling

¹⁴⁹⁰ Die Ausstellung durften maximal zwei Personen gleichzeitig sehen und der Ort war der Öffentlichkeit zuvor nicht bekannt gegeben worden. Nur wer sich über die auf der Einladungskarte gedruckte Telefonnummer für einen Besuch anmeldete, konnte die Ausstellung besichtigen. Dieses ‚geheime‘ Vorgehen ist einerseits dem Bekanntheitsgrad und dem Interesse der Öffentlichkeit sowie der Möglichkeit, einer konzentrierten Besichtigung geschuldet. Andererseits erinnert das telefonische Verabreden zugleich an illegale ‚Privatclubs‘ (Prostitution) und unterstützt vor diesem Hintergrund die unheimliche Atmosphäre der Arbeit. Eine Parallele dazu bildet der durchsichtige, Tätern und Voyeuren Anonymität gewährende Vorhang im Keller der Gartenlaube in Krefeld.

¹⁴⁹¹ Loock 2005, S. 70.

¹⁴⁹² In trauriger Regelmäßigkeit in den Massenmedien ausführlich analysierte Fälle von Misshandlungen in meist selbst gebauten, versteckten Gefängnissen durch zuvor ‚unauffällige Bürger‘ verleihen den ‚Horror-Environments‘ des Künstlers einen beklemmend dokumentarischen Charakter. Die vor allem als Schriftstellerin und Aktivistin in der Feministischen Bewegung bekannt gewordene Künstlerin Kate Millett gestaltete bereit in den späten 1960er Käfiginstallationen, deren Bezug zu einem realen Verbrechen – der Mordfall Sylvia Likens – von Millett im Gegensatz zu Schneider offen bekundet wurde (siehe Abb. 310). Janine-Claude Sahuc beschreibt die Bedeutung des Käfigs für Millett wie folgt: „La souffrance, la prison, la guerre vont désormais devenir de thèmes majeurs traités principalement pour le biris symbolique des cages [...]“ Sahuc 1985, S. 27.

¹⁴⁹³ Fred West ist ein britischer Serienmörder, der gemeinsam mit seiner Frau dreizehn Frauen in sein Haus lockte, sie darin tötete und vergrub. West hatte eine Vorliebe für das Handwerk. Sein von außen unscheinbares Haus glich einer nie endenden Baustelle, da er wie Schneider scheinbar ständig renovierte (siehe dazu auch Kap. 6.5.1).

closeness of artistic creativity and violence. Impressed, also by how, implicitly, and even explicitly.”¹⁴⁹⁴

Neben den Arbeiten des Künstlers sind es vor allem die bereits erwähnten, seine Faszination für extreme Situationen und Positionen enthüllenden Aussagen sowie die seines alter egos H. Reuen, die die von Burn entdeckte Nähe zur Psyche eines Serienmörders unterstützen.¹⁴⁹⁵ Der Künstler kreiert auf diese Weise neben den realen Fallen, die in der Regel als solche nicht direkt zu erkennen sind (etwa der total isolierte tote Raum in Giesenkirchen¹⁴⁹⁶ oder der falsche Fluchtweg im Ausstellungsraum des Museums in Siegen¹⁴⁹⁷), weitere intellektuelle Fallen.

Ihre Wirkung auf die Besucher ist jedoch eher psychologisch als physisch.¹⁴⁹⁸ Wer den Spuren, Anekdoten und Fährten folgt, die Schneider hinterlassen hat, den kann leicht eine undefinierbare Angst beim Besichtigen seiner Ausstellungen befallen. Das Gefühl, in eine Falle geraten zu sein. Dieses Unbehagen, die nicht näher zu bestimmende Vermutung eines Hinterhalts, wird auch von Hannelore

¹⁴⁹⁴ Burn 2005, S. 99f.

¹⁴⁹⁵ Vor diesem Hintergrund gewinnt das Lob des Kurators des Deutschen Pavillion in Venedig Udo Kittelmann einen makaberen Beigeschmack. Kittelmann betont, Schneider „sei einer der ganz wenigen wirklich authentischen Künstler“, jeder seine Räume spiegele sein Innerstes, „seine Seele.“ Mack 2001, S. 14. Auch Jahn versteht das „häusliche Interieur als Spiegelbild der Seele und Psyche.“ Jahn 2003 (o. S.).

¹⁴⁹⁶ Nur durch die Aussagen des Künstlers ist bekannt, dass die Tür, wenn man in den dunklen Raum gestiegen wäre, für immer zugefallen wäre.

¹⁴⁹⁷ 2002 präsentierte Schneider unter dem Titel ‚Verdoppelter Raum‘ (Museum für Gegenwartskunst) zwei nahezu identische, leere Ausstellungsräume, die durch ihre direkte Nähe zueinander wie gespiegelt wirkten. In den Räumen befand sich jeweils nur ein blauer Müllsack und ein Wandvorhang, über dem eine Fluchtweglampe auf den hinter dem Vorhang verborgenen Notausgang verwies. „The question of which room is authentic and which is just a mirror image, is a question that might, in an emergency, be dangerously out to the test.“ Engelbach 2005, S. 90, siehe dazu Abb. 228 und 229. Dieses gefährliche Spiel mit Notausgängen – streng genommen eine potentielle Todesfalle – findet sich auch bei George Brecht (siehe Kap. 6.3 und Abb. 227).

¹⁴⁹⁸ Auf den Fallencharakter verweisen auch verschiedene Texte über die Werke Schneiders, in denen unabhängig vom Autor häufig Begriffe wie Falle, Fallgruben, Fährte, Täuschung oder Spur verwendet werden. So bezeichnet Adam Szymczyk das Haus in Rheydt als „ein Labyrinth, oder eher das Labyrinth durchwuchert das Haus von innen. Das Haus – die Welt – erweist sich als eine Falle ohne Ausweg.“ Szymczyk 1997, S. 108 (siehe dazu das Gedicht von Dieter Roth Kap. 2).

Reuen – also Schneider selbst – bestätigt: „Sometimes I think he built the hole thing just to lure them into his house.“¹⁴⁹⁹

Viele Environments erinnern mit ihren Falltüren und Sackgassen in gewisser Weise an die spielerischen, den Besucher zur Entdeckung herausfordernden Labyrinth der Fluxus-Bewegung¹⁵⁰⁰ der 1960er und 1970er Jahre. Besonders deutlich wird dies an der Arbeit ‚Hinterhalt‘¹⁵⁰¹, ein von Schneider in den menschlichen Maßstab übersetztes Brettspiel mit Falltüren. Eine spielerische Note enthalten a priori auch die ausgestellten Fotografien der scheinbar identischen Räume oder auch Arbeiten wie der ‚Verdoppelte Raum‘ in Siegen, wenn man sie als Bilderrätsel versteht. Sie regen die Betrachter der Fotografien und Besucher der Räume dazu an, nach feinen Differenzen zu suchen – sie schulen sein Auge. Jahn erkennt darin „die Lust und Investition in ein immer größer werdendes Verwirr- und Versteckspiel des Künstlers.“¹⁵⁰²

Der wesentliche Kern der unheimlichen, psychologischen Fallen dagegen basiert auf den in der Regel feinen, von Schneider wie Fährten ausgelegten Referenzen und unheimlichen Zweideutigkeiten seiner Aussagen und Biographie. Einerseits beseitigt er wie ein Fallensteller stets alle Spuren seiner Eingriffe, arbeitet, wenn es die Ausstellungsprojekte zulassen, allein und geheimnisvoll. Er betont, dass die Bleischichten ein Röntgen der Räume und somit auch eine vollständige Dokumen-

¹⁴⁹⁹ Haase 2003, S. 194. Auch das Mietverhältnis Schneider-Reuen offenbart eine deutliche Parallele zur Fallenstellerei. Reuen berichtet, dass Schneider vor ihrem Einzug alles renoviert habe, die Wohnung erschien ihr daher als ein günstiges Angebot. Das liebevolle Umsorgen des Vermieters, wenn sie einmal krank im Bett lag, erschien ihr zunächst sehr vertrauenswürdig. Doch dann erkannte sie die wahre Motivation hinter dem schönen Schein: „He could be very nice. [...] But he only did that because he wanted to observe me.“ Haase 2003, S. 194. Die frisch renovierte Wohnung und sein Verhalten waren Köder, mit denen Schneider die alte Dame ankirrte.

¹⁵⁰⁰ Siehe Kap. 6.3.

¹⁵⁰¹ Schneider erwähnt diese frühe Arbeit im Interview mit U. Look. „Mit Hilfe von Seilen konnte man Schablonen über Löcher im Boden verschieben. Ich selbst wusste nicht, wann jemand fallen würde.“ Look 1996, S. 41. Es handelt sich um einen Nachbau des in den 1970er Jahren beliebten, gleichnamigen Brettspiels, das der Künstler im Maßstab 1:1 für Menschen baute. Dem Autor dieser Arbeit gegenüber bezeichnete Schneider das Werk als „erhöhten Fußboden mit Fallgruben“ und bestätigte den Bezug zum MB-Spiel, die Arbeit sei 1986 in Rheydt realisiert worden (siehe Abb. 311 und 312).

¹⁵⁰² Jahn 2003 (o. S.).

tation des Hauses in Rheydt unmöglich machen und hält Informationen über das Haus bis 1994 zurück.¹⁵⁰³ Andererseits verblüfft Schneiders scheinbar naive Auskunftsfreudigkeit, wie etwa dass er die Mies-van-der-Rohe-Wand geklaut habe oder schon lange den Wunsch hege, jemanden nicht mehr heraus zu lassen.

Es sind vor allem die letzteren, oft durch Hannelore Reuen als vermeintlich außenstehende Beobachterin unterstützten Aussagen Schneiders, die zum Gelingen der unheimlichen, den Besucher sensibilisierenden wie einschüchternden Atmosphäre beitragen. In diesem Sinne betont auch Uta Baier, „Schneiders Kunst besteht nicht in der Baukunst, dem Nachbauen von Räumen und Raumsituationen samt Gebrauchsspuren, sondern im Erschaffen eines Moments der Verunsicherung.“¹⁵⁰⁴ Aus filmwissenschaftlicher Perspektive scheint der Begriff Suspense¹⁵⁰⁵ – auf Deutsch etwa Gespanntheit, eine filmische und literarische Strategie, ein Gefühl der Spannung hervorzurufen – besonders geeignet, um die Wirkung der von Schneider geschaffenen Arbeiten auf den Besucher zu beschreiben. Der Künstler hat Fahrten gelegt, er ist ein Inszenator in der Tradition des Machinatrix¹⁵⁰⁶ der

¹⁵⁰³ In der Berliner Galerie Andreas Weiss zeigte Schneider 1994 unter dem Titel ‚11.3.1994‘ den ersten Raum mit Bezug zum Haus in Rheydt. Dass er zuvor eine äußerst zurückhaltende Informationspolitik betrieb, kann im Sinne der Fallenstellerei als die für deren Erfolg notwendige Geheimhaltung verstanden werden. Loock 1996, S. 34. Die Wirkung dieser Informationspolitik beschreibt Michael Staab: „Fern der Welt entstünden dort drinnen seit 1986 in berserkerhafter Arbeitswut abgründige Räume, undurchdringliche Verschachtelungen, gebaute Aussichtslosigkeiten und gefährliche Fallgruben, hörte man. Sehen durfte das aber kaum jemand.“ Staab 2003 (o. S.).

¹⁵⁰⁴ Baier 2003 (o. S.). Beispielhaft hierfür erwähnt Baier die in Hamburg ausgestellte Garage, in dessen ‚Original‘ der Legende zufolge Schneiders Nachbar im Auto sitzend Bier trinkt. Viele betrachten den Raum, doch „die wenigsten Besucher trauen sich, die Garagentür von innen zu schließen und allein in diesem Raum zu sein.“ Baier 2003 (o. S.). Das von Baier beschriebene Verhalten erinnert an die Reaktionen auf eine große, im Frankfurter Museum für Moderne Kunst ausgestellte Wildschweinfalle Slominskis. Ihre große, fängisch gestellte Falltür ruht wie ein hochgezogenes Burggrabentor bedrohlich über den Besuchern und nur wenige wagen es, ins Innere der Fanganlage zu treten (siehe Kap. 7.7.2 und Abb. 313).

¹⁵⁰⁵ Suspense leitet sich aus dem Lateinischen *suspendere* ab und bedeutet etwa ‚in Unsicherheit schweben.‘ Von Francois Truffot befragt erklärte Alfred Hitchcock, der als Meister des filmischen Suspense gilt, dass im Gegensatz zu Surprise (Überraschung) der Begriff Suspense die Erwartung eines Ereignisses ohne sein Eintreffen meine. Truffot 1978, S. 79.

¹⁵⁰⁶ Als Machinatrix bezeichnete die Weimarer Klassik den Intrigenspinner (siehe Kap. 2.8).

Literaturgeschichte, „einer, der die Besucher seiner Ausstellungen in der Hand hat“¹⁵⁰⁷ und sie zugleich offen und heimlich manipuliert.¹⁵⁰⁸

So wie das Schauern und Raunen sich während der Vernissage der Ausstellung Slominskis 1991 in Bremerhaven mit dem Gerücht verbreitete¹⁵⁰⁹, der Künstler habe eine menschliche Hand eingemauert, wirken die Aktionen und gezielt lancierten Anekdoten über das Werk Schneiders. Die Reaktion der Besucher auf die Tatsache, dass der Künstler sich – während der Vernissage im Siegener Museum¹⁵¹⁰ – auch schon einmal selbst in einem Müllsack verborgen habe, verdeutlicht die Wirkung dieser Strategie, wie Baier berichtet: „Sobald das Gerücht die Besucher erreicht, stellen sie sich vor den Raum und warten, ob sich der Sack bewegt.“¹⁵¹¹ Erwartung und Zweifel sind die beiden wesentlichen Elemente des Suspense. Vor diesem Hintergrund entlarvt sich auch die Konstruktion der Figur Reuen und deren detaillierte Berichte über Schneider als besonders geeignetes Mittel, um Zweifel und Verunsicherung im Rezipienten zu wecken. So wie die Frage, ob es sich bei der Figur am Boden um eine Puppe oder einen Menschen handelt, auf den ersten Blick als makaberes Spiel nach Art der bereits erwähnten Bilderrätsel verstanden werden kann, vermögen viele der hier besprochenen Arbeiten bedrohliche Urängste im Besucher zu wecken.

Die Ausstellung ‚Süßler Duft‘ im Pariser La maison rouge¹⁵¹² vereinte viele der hier erwähnten Aspekte von Fallen im Werk Gregor Schneiders und erscheint daher besonders geeignet, um abschließend den Kern und die Intentionen seiner Arbeiten zusammenzufassen. Wie bereits im MOCA in Los Angeles und im Düsseldorfer K20K21 hat Schneider ein nicht überschaubares und als solches dem Besucher nicht ersichtliches Labyrinth geschaffen, das seinem Wunsch entsprechend nur einzeln besichtigt werden kann.¹⁵¹³ Es bildet eine interessante Parallele zum

¹⁵⁰⁷ Baier 2003 (o. S.).

¹⁵⁰⁸ Die bereits erwähnten Zutrittsauflagen (London 2005, Paris 2008) sind die offensichtlichen Manipulationen des Rezipienten, die nicht sichtbaren ‚Eingriffe‘ in den Räumen die unsichtbaren.

¹⁵⁰⁹ Ammann 1995, S. 61.

¹⁵¹⁰ ‚Fotografie und Skulptur‘, Museum für Gegenwartskunst Siegen, 2002/2003.

¹⁵¹¹ Baier 2003 (o. S.).

¹⁵¹² 2008.

¹⁵¹³ Bereits die Vorgabe, dass man nur allein das Environment betreten durfte, ist ein eindeutiger Hinweis auf die intendierte Intensität der Rezeption - die Isolation des Rezipienten. Sie kann darü-

Flux-Labyrinth, da der Rezipient auch hier, von Gerüchen, Geräuschen und teilweiser Dunkelheit irritiert, allein den Ausgang aus dem Environment finden musste. Das Konzept der Ausstellung bestand darin, dem im Titel bereits angedeuteten Duft in den Räumen zu folgen.¹⁵¹⁴ Doch noch bevor der Rezipient das Environment betreten hatte, konnte er dank der speziell präparierten Einladungskarte und den Hinweisen des Museumspersonals einen speziellen, an verbrannten Gummi erinnernden Duft¹⁵¹⁵ wahrnehmen.

Bereits die von Schneider geschaffene Eingangssituation der Ausstellung irritierte und kann als ein erster, an das Flux-Labyrinth erinnernder Test für den Besucher verstanden werden. Statt der gewohnten Zugänge zu der Ausstellungsfläche fand er eine weiße Wandfläche mit zwei darin eingelassenen, unscheinbaren Türen ohne Klinke vor. Nur die schwarzen Letter des auf die Wand geklebten Ausstellungstitels deuteten darauf hin, dass er sich in der Nähe des Eingangs befand. Der Rezipient musste zunächst die dritte, in der Ecke neben dem Notausgang befindliche, in die Wand eingelassene, schmale Tür entdecken. Diese konnte im Gegensatz zu den anderen beiden dank eines metallenen Türknaufs¹⁵¹⁶ geöffnet werden¹⁵¹⁷ und führte in einen schmalen, gewöhnlich erscheinenden Technikraum mit

ber hinaus zugleich als Warnung an sensible Gemüter verstanden werden. Dank dem „Exhibition Tour (Amateurvideo)“ genannten, von Schneider gefilmten Video kann man den Labyrinthcharakter, den Irrweg und die Suche nach Orientierung und der Quelle des Dufts innerhalb der Ausstellungsarchitektur und den von Schneider geschaffenen Räumen gut nachvollziehen. Das Video kann, wie die zuvor erwähnten, unter www.gregorschneider.de (1.4.08) angesehen werden.

¹⁵¹⁴ Die verschiedenen Düfte, mit denen Schneider die Rezipienten konfrontierte, konnte der Autor – abgesehen von dem der Einladungskarte – nicht selbst erleben. Dank auskunftsfreudiger Mitarbeiter - Stephanie Molinard - der Institution la maison rouge konnten die Duftfolge und die jeweiligen spezifischen Charaktere jedoch nachvollzogen werden.

¹⁵¹⁵ Der Text auf der Karte war von einer grauen Masse verdeckt, die man abrubbeln musste, um ihn lesen zu können. Den so freigewordenen Duft beschreibt S. Molinard wie folgt: „En grattant, se dégageait une odeur de caoutchouc brûlé.“ Die Kontrastierung und Überlagerung von Düften erinnert an das von Fallenstellern angestrebte Vermeiden der Witterungsaufnahme von Tieren.

¹⁵¹⁶ Mit dem Werk Schneiders vertraute Rezipienten kann der Türknauf wie eine Hommage an die Räume des Hauses ur erscheinen, da sein Design wie sie an die 1960er Jahre erinnert.

¹⁵¹⁷ Siehe Abb. 314. Auch die Gestaltung der Eingangssituation, die Notwendigkeit, den Zugang zu entdecken kann als Parallele zum FluxLabyrinth gelesen werden (siehe Kap. 6.3). Der von den Fluxuskünstlern erwähnte Aspekt von Tricktüren als Intelligenztests („only smart people will be able

niedriger Decke. Der Raum erschien wie eine Sackgasse. Doch in der Kammer war bereits ein übelriechender, aufdringlicher Duft zu vernehmen, der den Rezipienten, wie Stephanie Molinard beschreibt, intuitiv zum Ausgang hin trieb.¹⁵¹⁸ Die hinter einem Sicherungskasten befindliche, gegenüberliegende Tür führte in einen dunklen, nur von oben beleuchteten, hinterhofähnlichen Korridor.

Nachdem der Rezipient diesen betreten hatte, fiel die Tür hinter ihm laut zu und signalisierte ihm, dass er auf diesem Wege nicht mehr zurückkehren kann, denn die Tür bietet ihm von der Hinterhofseite her betrachtet keine Klinke.¹⁵¹⁹ Dieser ‚Einweg-Charakter‘ kann als eine weitere, inhaltlich bedeutsame Parallele zum Flux-Labyrinth gelesen werden: Hat der Rezipient den Eingang gefunden und die Schwelle in das Labyrinth überschritten, gibt es kein Zurück mehr. Der Raum erinnert formal durch seine bedrückende Atmosphäre und relative Dunkelheit an Morris‘ ‚Passageway‘ oder Naumans ‚Corridor Installation.‘

Der Gang erweckte den Eindruck, als befände sich der Rezipient nun hinter den Kulissen, in einem Zwischenraum, der von den Rückwänden des Environments und den unverputzten, mit Versorgungsrohren und Kabelsträngen versehenen Außenwänden der Museumsarchitektur gebildet wurde.¹⁵²⁰ Trotz seiner relativen Breite erinnert der Raum an die einleitend bereits erwähnten ‚Zwischenräume‘ aus dem Haus in Rheydt. Hatte der Rezipient auf der Suche nach einem Ausweg das Ende des Ganges erreicht, entpuppte er sich als Sackgasse. Wiederum ähnlich der Situation im Berliner Flux-Labyrinth musste er auf dem Rückweg die nur bei genauer Betrachtung sichtbaren, in den metallenen ‚Kulissenrückwänden‘ einge-

to enter“, George Maciunas in Hendricks 1988, S. 78.), lässt sich hier jedoch eher auf Rezipienten beziehen, die den Räumen Schneiders zuvor noch nicht begegnet sind.

¹⁵¹⁸ Molinard zufolge „une odeur assez indéfinissable, mais assez désagréable, et qui pousse vers la sortie.“

¹⁵¹⁹ Die Tatsache, dass die Kamera verharrt, bis der Klang der zufallenden Tür erklingt, deutet darauf hin, dass Schneider dem ‚Zuschlagen‘ der Tür große Bedeutung beimisst. Dieser akustische Effekt verdeutlicht dem Rezipienten, dass er in eine Falle geraten ist. Der Effekt ist im bereits erwähnten Horror- und Thrillerfilmgenre ein klassisches Mittel der Suspect-Strategie. Er symbolisiert und verdeutlicht dem Zuschauer, dass die Opfer nicht mehr zurück können und regt so seine düstere Fantasie an. Die Nachfrage ergab, dass Schneider gezielt die vorherrschende ‚Stille‘ geschaffen hat (siehe Fußnote Nr. 1528).

¹⁵²⁰ Siehe Abb. 315.

lassenen Türen entdecken, um den Weg fortsetzen zu können; die zweite intelligentestartige Herausforderung, die der Rezipient von dem auch im Gang vorherrschenden, unangenehmen Duft angetrieben zu bewältigen hatte.

Ohne einen Hinweis auf den Ausgang oder eine vorgegebene Bewegungsrichtung irrten die Besucher durch ein Labyrinth verschiedenartiger Räume: Mal empfing sie völlige Dunkelheit, so dass wie in Millers ‚Dark Maze‘ nur durch Entlangtasten an den Wänden der Ausgang gefunden werden konnte, mal blendete das gleißende Licht eines großen, an den eigentlichen Zweck der Architektur erinnernden Ausstellungsraums. Statt dem erwähnten Notausstieg im Millers Labyrinth sorgte in Paris eine geschickt versteckte Videoüberwachung der Räume für den nicht unwahrscheinlichen Fall, dass ein Rezipient in Panik geraten oder keinen Ausweg finden würde.¹⁵²¹

Der auf den ersten Blick scheinbar völlig leere, vermeintliche Ausstellungsraum war von einem unangenehm konzentrierten Reinigungsmittelgeruch¹⁵²² erfüllt, dessen Intensivität durch den Kontrast zu dem vorherigen unterstützt wurde. Außer der noch frischen Erinnerung an den ersten konnte der Rezipient aufgrund der Dominanz des sterilen Dufts nur noch seinen eigenen wahrnehmen. Viele der in die Wände des Raumes eingelassenen Türen waren weitere Fallen im Sinne der erwähnten ‚Camouflage doors‘ Maciunas. Sie entlarvten sich beim Öffnen als Sackgassen, deren blanke Mauern den Gefängnischarakter des gesamten Environments unterstützten. Außer dem Surren der Lampen und seinen Schritten konnte der Rezipient kein Geräusch vernehmen. Nur ein unscheinbarer, von der Kameraführung in Schneiders Video jedoch kaum beachteter, runder Lüftungsschacht deutete daraufhin, dass dieser weiße Raum die Quelle des Dufts – der Kern des Environments? – sein könnte.¹⁵²³ Die Düfte können – im Sinne des von Maciunas beschriebenen Konzepts für das Flux-Labyrinth – als Teil einer Irri-

¹⁵²¹ Die Videoüberwachung lässt sich anhand der das Environment dokumentierenden Fotografien auf der bereits erwähnten Homepage Schneiders nachweisen.

¹⁵²² „Une deuxième [...] est une odeur de ‘propre’, c’est-à-dire une odeur de parfum de synthèse telle qu’on en trouve dans les produits ménagers,“ so Molinard.

¹⁵²³ Siehe Abb. 316. Der ungewöhnliche, vieleckige Grundriss des Raumes kann als Indiz für die labyrinthartige Architektur des Environments gelesen werden, die eine Orientierung nahezu unmöglich machte.

tationsstrategie gelesen werden. Der leere, weiße Ausstellungsraum dagegen scheint wie das bereits erwähnte ‚Blue room‘-Environment von Yoko Ono darauf ausgerichtet zu sein, den Rezipienten auf sich selbst zurück zu werfen.

Auf den ‚Ausstellungsraum‘ folgten stille, fensterlose Räume, deren glänzende Kühle an industrielle Desinfektionsschleusen erinnerten; Wände, Decken und Böden waren mit Metall verblendet. Im Gegensatz zu dem vorherigen hellen Raum verbreiteten die niedrigen, containerartigen Räume eine gespenstische, lebensfeindliche Atmosphäre. Diese wurde besonders durch ein bereits im Düsseldorfer Labyrinth¹⁵²⁴ vorhandenes, an eine primitive Dusche erinnerndes Detail¹⁵²⁵ unterstützt, das den Rezipienten an die todbringenden Duschen nationalsozialistischer Konzentrationslager erinnerte.¹⁵²⁶ Dieser Verdacht wurde durch den folgenden, an ein dunkles Kühlager erinnernden Raum erhärtet.¹⁵²⁷ Hatte er diesen, von einem unangenehm lauten ventilatorenartigen Geräusch¹⁵²⁸ erfüllten ‚Kühlraum‘ durchschritten, gelangte der Besucher zu einer weiteren Tür, die ihn in absolute Dunkelheit führte. In der dunklen Kammer herrschte – nachdem die Tür hinter dem Rezipienten wie die vorherigen schnell und laut zugefallen war – absolute Stille. Erst wenn er den Ausgang aus diesem Raum durch vorsichtiges Entlangtasten gefunden hatte, befand sich der Rezipient wieder außerhalb des Environments. Wie zu Beginn des Labyrinths handelte es sich um einen hinterhofartigen Zwischenraum, an dessen Ende er eine Tür vorfand, die ihn zurück zum Ausgangspunkt seiner Reise führte.

Das Environment weist bereits aufgrund seiner labyrinthartigen Raumkomposition einen Fallencharakter auf. Die Sackgassen und Türen, die sich aufgrund der ein-

¹⁵²⁴ ‚Weisse Folter‘, K20K21, Düsseldorf, 2007.

¹⁵²⁵ Siehe Abb. 317.

¹⁵²⁶ Auch die Folge der Düfte unterstützt die These, begreift man den aufdringlich sterilen Geruch des weißen Raumes als Metapher für die folgende beklemmende Atmosphäre der Metallräume.

¹⁵²⁷ Die Türen des Raumes und sein Titel ‚low temperature‘ sind eindeutig. Die Folge der Räume unterstützt den Verdacht, in dem Sinne, dass Kühlräume neben Lebensmitteln auch der Aufbewahrung von Leichen dienen.

¹⁵²⁸ Aufgrund des lauten Geräusches auf die Akustik des Environments hin befragt, beschreibt Molinard diese wie folgt: „Il n’y a pas de bruit volontairement généré par Gregor Schneider dans l’installation. Il y a le bruit de vos pas, peut-être de certaines ampoules, ou du moteur de la chambre froide, mais rien d’ajouté.“

seitigen Türklinken nur in einer Richtung öffnen lassen oder einen Blick auf zugemauerte, vermeintliche Durchgänge erlauben sind weitere physische Fallen, wie die völlig dunklen Räume, in denen der Rezipient an den Wänden tastend den Ausgang finden muss. Auch der Titel und die Aufforderung, dem Duft zu folgen kann als Köder interpretiert werden, der einerseits die Opfer lockt und andererseits ihre Bewegungen im Environment manipuliert. Darüber hinaus deutet bereits der Titel auf eine psychologische Dimension des Environments in dem Sinne, dass die Formulierung ‚süßer Duft‘ häufig als euphemistische Metapher für die Gerüche des Verwesungsprozesses und den Tod verwendet wird.¹⁵²⁹

Rezipienten denen das Oeuvre des Künstlers vertraut ist, dürften bereits durch den Titel der Ausstellung und die Auflage, sie nur einzeln zu besichtigen, vorgezwungen sein. Weitere Elemente der psychischen Dimension der Falle sind die düstere Hinterhofatmosphäre der Gänge und die Stille¹⁵³⁰. Diese wird nur von den rasch und laut ins Schloss fallenden Türen, den eigenen Schritten sowie dem für den Rezipienten nicht identifizierbaren, lauten Maschinengeräusch im ‚Kühlraum‘ unterbrochen.¹⁵³¹ Die Tatsache, dass das Geräusch trotz seiner Lautstärke nur in diesem Raum zu hören ist und verschwindet, sobald die Tür hinter dem Rezipienten zugefallen ist, unterstützt seinen unheimlichen Charakter und die Irritation des Rezipienten.¹⁵³²

¹⁵²⁹ Der Geruchssinn spielt in den Environments des Künstlers eine Rolle, bereits in Venedig konfrontierte Schneider die Besucher mit unangenehmen Düften (Verwesung, Urin). Auch diese Tatsache spiegelt die bereits erwähnte Notwendigkeit der leiblichen, multisensuellen Rezeption.

¹⁵³⁰ Die Stille lässt auf umfangreiche Isolierungsschichten der Räume, wie sie bereits im Kontext der zuvor besprochenen Arbeiten erwähnt wurden, schließen. Auch die Tonspur des Videos lässt auf einen darauf beruhenden, extrem geringen Hintergrundgeräuschpegel schließen.

¹⁵³¹ Die Art des Geräusches erinnert an eine im Gegensatz zu dem einzig sichtbaren, recht kleinen Lüftungsschacht in dem weißen ‚Ausstellungsraum‘ sehr leistungsstarke Lüftungsanlage. Der Zusammenhang zwischen einer Lüftungsanlage und dem Titel bzw. der vermeintlichen Aufgabe des Rezipienten, einem Duft zu folgen erscheint beachtenswert. Nicht zuletzt betonen diese beiden Mittel – der Duft und das Geräusch – erneut die Dimension der multisensuellen, leiblichen Rezeption des Environments.

¹⁵³² Zugleich deutet die extreme akustische Differenz wieder auf eine starke (Schall-)Dämmung der Räume.

Das Environment erhält durch die gezielte Kontrastierung von Sinneseindrücken den Charakter eines Parcours: dem süßen, übelriechenden Duft folgt die Penetranz des Reinigungsmittels, das aus der Perspektive der Fallenstellerei auch als ein Spurenverwischen verstanden werden kann. Der düstere ‚Hinterhof‘ und die teils absolute Dunkelheit der Räume wird vom blendenden Weiß des hell erleuchteten Ausstellungsraumes unterbrochen, so wie die insgesamt vorherrschende Stille des Environments vom Lärm der Maschine im Kühlraum.

Besonders die letzte Kontrastierung, die absolute Stille und Dunkelheit im letzten Raum, lässt die gewünscht Wirkung des Parcours – die Sensibilisierung des Rezipienten – deutlich werden. Durch diese ungewöhnlich intensive, weil multisensuelle Irritation und die Isolation¹⁵³³ des Rezipienten steigert Schneider dessen Orientierungslosigkeit. Er wird durch die Konfrontation mit dem scheinbar völlig leeren Ausstellungsraum nicht nur symbolisch völlig auf sich selbst zurückgeworfen.¹⁵³⁴ Auf diese Weise gelingt es dem Künstler, den Rezipienten zu sensibilisieren und zugleich intensiver den vom Environment hervorgerufenen Impressionen auszuliefern.

Die Kühle des metallenen Raumes und die erwähnte, naheliegende Assoziation zum Zweck der angedeuteten Waschorruchtung lassen den sensibilisierten Rezipienten frösteln. Abhängig von seiner Sensibilität und Autosuggestionkraft wird er dies nicht nur symbolisch in dem darauf folgenden ‚Kühlraum‘ erfahren können und müssen, will er den Ausgang finden. Es gibt kein Zurück, die Tür, durch die er den Waschraum betrat, hat keine Klinke. Das laute und aufgrund der relativen Dunkelheit unheimliche Maschinengeräusch des ‚Kühlraums‘ verleiht der Situation eine gewisse Theatralik: Eine akustische Aggression, die durch die folgende Stille im der absoluten, finalen Dunkelheit noch verstärkt wird.

¹⁵³³ Die Ausstellung darf der Weisung Schneiders nur einzeln besichtigt werden, Gruppenführungen fanden nur zu bestimmten Zeiten statt, so dass es zu keinen Überschneidungen kommen konnte.

¹⁵³⁴ Dieser Vorgang lässt sich auch bezogen auf den Geruchssinn des Rezipienten feststellen: Außer der noch frischen Erinnerung an den vorherigen Duft kann er aufgrund der Dominanz des sterilen Reinigungsdurfts nur noch seinen ‚Eigenduft‘ wahrnehmen.

In diesem letzten Raum wird der Rezipient allein seinen inneren Bildern und den von seinem Irrweg durch das Environment hervorgerufenen Gefühlen ausgeliefert. Diese psychische Dimension der Fallen findet sich, wenn auch weniger deutlich ausgeprägt als in dem hier ausführlich besprochenen Environment aus Paris, bereits in den harmlos erscheinenden Einzelräumen Schneiders. Bezogen auf diese Art von unsichtbaren Fallen, die auf die Besucher im Haus in Rheydt lauern, und die Bedeutung der inneren Bilder für deren Rezeption schreibt Veit Loers: „Wer nichts sieht darin, der sieht eben nichts, der bleibt in einer Abbruchwohnung stecken. Dem anderen eröffnet sich Dantes Purgatorio.“¹⁵³⁵

¹⁵³⁵ Loers 1997, S. 74.

7.2 Fallen im Werk von Santiago Sierra

Der 1966 in Madrid geborene Künstler Santiago Sierra erregt mit gesellschaftskritischen Ausstellungsprojekten und irritierenden Interventionen im öffentlichen Raum immer wieder Aufsehen. Viele Arbeiten Sierras können als reale oder konzeptuelle Fallen interpretiert werden, als gezielte Angriffe auf den Rezipienten, die Orte der Kunstvermittlung oder deren Repräsentanten. Die Vielseitigkeit der vom Künstler geschaffenen Installationen und Aktionen sowie der unterschiedlich deutlich ausgeprägte Fallencharakter der Arbeiten legen eine chronologische Gliederung nahe. Sie dient zudem dem Sichtbarwerden der beiden sich wie ein roter Faden durch das Werk ziehenden wesentlichen Strategien des Künstlers: Täuschung und Manipulation. Mit ihrer Hilfe kreiert Sierra ungewöhnliche, für die Rezipienten psychisch und wie physisch bedenkliche Situationen. Er agiert dabei wie ein experimentierender Forscher, sein Interesse gilt den Reaktionen, der Resonanz auf seine Aktionen.

Begriffe wie Installation und Environment, Performance¹⁵³⁶ und Happening¹⁵³⁷ eignen sich in der Regel gut, um die Werke Sierras zu beschreiben. Diese in den 1960er und 1970er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts wurzelnden Kunstformen zielen auf eine Entgrenzung des Kunstwerkes und die Erweiterung des Kunstbegriffes. In diesem Sinne ist auch das traditionelle Rollenschema von Subjekt (Kunsthochbetrachter) und Objekt (Werk) in vielen Arbeiten Sierras aufgehoben. Neben der großen Anzahl von dokumentarischen Fotografien sowie Video- und Audioarbeiten liegt es daher nahe, Sierra umfassend als einen Konzeptkünstler¹⁵³⁸ zu bezeichnen. Sierra spielt mit den Grenzen zwischen Realität und

¹⁵³⁶ Aspekte der Performance finden sich u.a. in der Arbeit ‚24 Blocks of Concrete constantly moved during a day's work by paid workers (ACE Gallery Los Angeles, Juli 1999) und ‚Object measuring 600 x 57 x 52 cm constructed to be held horizontally to a wall' (Galerie Peter Kilchmann, Zürich, April 2001).

¹⁵³⁷ Aspekte eines Happenings finden sich in Arbeiten wie ‚Polyurethane sprayed on the backs of 10 workers' (Lisson Gallery, London, Juli 2004), ‚465 paid people' (Museo Rufino Tamayo, Mexico City, Oktober 1999), ‚430 people paid 30 soles per hour' (Galeria Pancho Fierro, Lima, August 2001) und ‚133 persons paid to have their hair dyed blond' (Arsenale, Venedig, Juni 2001).

¹⁵³⁸ Diese These formulierte der Autor dieser Arbeit bereits 2004 bezogen auf Andreas Slominski (siehe Kap. 1, Fußnote Nr. 15 und Kap. 7.3f).

Kunst, sie werden – wie schon im Kapitel zum Werk von Gregor Schneider angedeutet – verschleiert oder aufgehoben. Auf diesem Wege können Sierras ‚Opfer‘ in reale und konzeptionelle, als solche nicht zu erkennende Fallen zugleich geraten. Diese werden im Folgenden anhand von einigen ausgewählten Beispielen vorgestellt.

7.2.1 Interventionen im öffentlichen Raum

Bei den beiden folgenden frühen Aktionen Sierras handelt es sich wie bei dem von Andreas Slominski auf der Berliner Allee Unter den Linden vergrabenen Baumstumpf¹⁵³⁹ um heimliche, weil als solche zunächst nicht zu erkennende, Interventionen im öffentlichen Raum. Sie verdeutlichen den bereits erwähnten experimentellen Charakter und veranschaulichen zugleich die bereits erwähnte Tendenz der Entgrenzung des Kunstwerks in Sierras Werk.

Die Arbeit ‚Footbridge obstructed with wrapping tape‘¹⁵⁴⁰ von 1996 erinnert durch ihr spielerisches Moment an Aktionen der Fluxus-Bewegung. Sierra blockierte den Zugang zu einer über die vielbefahrene Tlalpan-Straße führenden Fußgängerbrücke mit monochromen Klebeband. Wie Spinnfäden versperrten die Klebebandstreifen die Treppe und verbanden sie zugleich mit dem rechts von ihr gelegenen Pfeilern und geländerartigen Absperrung, die Straße und Bürgersteig trennte.¹⁵⁴¹ Die Arbeit wurde, wie Sierra betont, am helllichten Tag realisiert. Der Künstler schien selbst von dem ungestörten Vollzug seiner Aktion überrascht und deutet somit auf die von ihm erwartete Reaktionen: „In broad daylight, and without feeling uncomfortable or in any way affected by what I was doing, I obstructed the entrance to the bridge with wrapping tape, preventing the pedestrians from crossing the busy road Tlalpan. They simply moved down the street looking for another crossroad.“¹⁵⁴² Formal erinnert die Installation deutlich an Ay-Os ‚Obstacle web‘¹⁵⁴³ im

¹⁵³⁹ Siehe Kap. 7.4.1.

¹⁵⁴⁰ Calzada de Tlalpan con Rio Churubusco, Mexiko D.F., Mai 1996.

¹⁵⁴¹ Siehe Abb. 318 und 319.

¹⁵⁴² www.santiago-sierra.com/963_1024.php (2.2.08)

¹⁵⁴³ Siehe Kap. 6.3 und Abb. 237 und 238.

Berliner Flux-Labyrinth.¹⁵⁴⁴ Doch die Fußgänger in Mexiko konnten nicht wissen, dass es sich um ein dadaistisch anmutendes Kunstexperiment handelte. In dem Glauben, es sei eine für Renovierungsmaßnahmen notwendige Absperrung der Brücke, nahmen sie einen Umweg in Kauf und suchten die nächste Kreuzung. Durch diese Reaktion waren sie Sierra bereits in die Falle gegangen. Die Installation erscheint vor diesem Hintergrund als eine Art Zwangswechsel¹⁵⁴⁵, den der Künstler positionierte, um die Bewegungsmuster der Fußgänger zu manipulieren. Es wird deutlich, dass die Reaktionen der durch die Intervention im öffentlichen Raum unbewusst zu Kunstrezipienten gewordenen Passanten¹⁵⁴⁶ das Interesse und Ziel des Künstlers waren.

Dieser Aspekt findet sich auch in der Aktion ‚Obstruction of a freeway with a truck's trailer‘¹⁵⁴⁷ von 1998 wieder. Für sie bat Sierra, ohne seine Absichten zu erläutern, ein Transportunternehmen in Mexiko City darum, ihm für seine Aktion einen LKW mit Fahrer zur Verfügung zu stellen. Als der Fahrer am vereinbarten Tag von Sierra in seinen Plan eingeweiht wurde, äußerte er keine Einwände dagegen, mit dem Anhänger des Sattelschleppers¹⁵⁴⁸ eine der großen Verkehrsachsen der Stadt für fünf Minuten zu blockieren. Dank seiner Hilfe konnte sich die an Wolf Vostell¹⁵⁴⁹ erinnernde Aktion vollziehen.¹⁵⁵⁰ Auf einem Seitenstreifen wartete der

¹⁵⁴⁴ In der Beschreibung Sierras schwingt ein gewisse Enttäuschung mit, so dass die Vermutung nahe liegt, dass er erwartet habe, die Passanten hätten versucht, sich wie in Berlin durch das künstliche Spinnennetz hindurch zu manövrieren.

¹⁵⁴⁵ Als Zwangswechsel bezeichnet der Fallensteller eine Barriere, die das Tier von seinem gewohnten Weg abbringen und in die Richtung der Falle führen soll.

¹⁵⁴⁶ Die Beobachtung der Reaktion von Passanten auf die Intervention des Künstlers findet sich auch bei Andreas Slominski (siehe Kap. 7.4.1). Die an Experimente erinnernde Rolle des Rezipienten (und dessen Observation durch den Künstler) zeigte sich in vielen der hier vorgestellten Kunstwerke und deutet in diesem Sinne auf eine Tendenz im Verhältnis zwischen Künstler und Rezipient in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts.

¹⁵⁴⁷ Mexico City, November 1998. Siehe www.santiago-sierra.com/987_1024.php (3.2.08)

¹⁵⁴⁸ Wenn die Zugmaschine eines Lastkraftwagens selbst keine Lasten trägt, bezeichnet man den Fahrzeugtyp als Sattelschlepper.

¹⁵⁴⁹ Vostells Werk bietet viele Parallelen zu Sierra. Es ist nach eigener Aussage „immer Auseinandersetzung mit den Themen, die unsere Wirklichkeit dominieren - Auto, Fernsehen, politische Umwälzungen, Chaos und Destruktion.“ www.vostell.de/index.php?id=14 (3.2.08) Seine Aktionsplastik ‚Ruhender Verkehr‘ von 1969 (Betonierung eines Opel Kapitän L, heute auf dem Hohenzollernring

LKW auf ein Startsignal Sierras, der von einer Fußgängerbrücke aus die Szene beobachtete und fotografisch dokumentierte. Zunächst bog der LKW nach links auf die vierspurige Straße ein und stellte sich diagonal zu den Fahrbahnpuren. Dann legte der Fahrer den Rückwärtsgang ein und manövrierte den Anhänger so, dass er schließlich senkrecht zur Fahrbahn alle vier Spuren der Straße blockierte.¹⁵⁵¹ In dieser Position verharrte er fünf Minuten und fuhr dann ohne weitere ungewöhnliche Fahrmanöver wieder weiter. Die Aktion war erfolgreich beendet und der von ihr verursachte Stau löste sich allmählich auf.

Das Ziel der Arbeit bestand laut Sierra darin, „positioning a white prisma perpendicular to the road, generating a traffic jam.“¹⁵⁵² Diese knappe Beschreibung muss erläutert werden, da es sich um eine ‚holprige‘ Übersetzung aus dem Spanischen handelt.¹⁵⁵³ Der weiße LKW bildete dadurch, dass die Zugmaschine in einem rechten Winkel zum Anhänger stand, ein abstraktes, rechtwinkliges Dreieck, wenn man die Verbindungslinie zwischen der Front der Zugmaschine und dem Ende des Anhängers als Hypotenuse begreift. Versteht man den Titel der Arbeit neben dieser konzeptuellen Dimension als eine Art Verblendung der eigentlichen, im Titel angedeuteten Intention des Künstlers – generating a traffic jam –, entlarvt sie sich als Falle. Das weiße Prisma erscheint nun als eine Finte, der Titel erscheint als falsche Fährte, denn das eigentliche Ziel Sierras war das bewusst verursachte Verkehrschaos. Wie schon bei der versperrten Fußgängerbrücke interessierten ihn die Reaktionen auf seine nicht als solche zu erkennende künstlerische

in Köln) oder Arbeiten wie ‚Jaguar‘ (eine Assemblage mit zerquetschten Autos der Marke Jaguar aus den 1960er Jahren) zeigen inhaltliche und formale Parallelen zu Sierra.

¹⁵⁵⁰ Eine solche Mittäterschaft findet sich auch in der Arbeit ‚A room of 9 square metres‘ wieder, für die Sierra Museumswärter in die sich erneut an der Grenzen der Legalität bewegendem Aktion involvierte (siehe Kap. 7.2.3).

¹⁵⁵¹ Ort und Fahrzeugtyp waren aufeinander abgestimmt. Die Länge des Anhängers entsprach genau der Breite der Straße. Nur ein Sattelschlepper konnte ein solches Manöver vollziehen.

¹⁵⁵² www.santiago-sierra.com/987_1024.php (3.2.08)

¹⁵⁵³ „Esta pieza consistio en la instalacion de un prisma blanco en perpendicular a la via y su resultado fue una congestion de trafico.“ www.santiago-sierra.com/987_1024.php (3.2.08) Telefonisch bestätigte der Galerist Jörg Schellmann dem Autor, dass es sich um leicht missverständliche Übersetzungen von Sierra selbst handelt.

Intervention.¹⁵⁵⁴ Die Opfer des an den Grenzen der Legalität navigierenden Künstlers waren in diesem Falle die von ihm manipulierten Autofahrer. Sie waren sich ihrer ‚Probandenrolle‘ nicht bewusst und wurden im Sinne einer Intrige wie zuvor die Fußgänger in ihrer Gleichgültigkeit gegenüber dem scheinbar sinnlosen Stillstand vorgeführt.

Der verursachte Stau bildet eine interessante Parallele zu den zaunartigen Blockaden, die Christo in den 1970er Jahren realisierte und bietet vor dem Hintergrund der bereits erwähnten rituellen Interpretation¹⁵⁵⁵ von Antje von Graevenitz eine Möglichkeit, auch Sierras Hindernisse zu analysieren. „In 1971, he [Christo] blocked the flow of traffic on the Highway Rifle in Colorado for a few hours. ‚Le mur [...] coupera toute la communication‘, Christo declared later“¹⁵⁵⁶ beschreibt Graevenitz die Arbeit ‚Valley Curtain‘. Der störende Eingriff in das alltägliche Leben wird am ‚Running Fence‘, der 1976 in Californien zwei Wochen lang installiert war, jedoch noch deutlicher: „A high plastic fence cutting through 11 roads and even couple of towns.“¹⁵⁵⁷ Von Graevenitz auf rituelle Aspekte seiner Interventionen befragt, bestätigte Christo, dass „he certainly saw his art as a staged initiation rite. He hoped that the viewer would be stimulated to act. His walls, fences and passages fence in something, keep something hidden, but at the same time reveal art that is directed towards a possible other existence for the viewer.“¹⁵⁵⁸ Aus dieser Perspektive scheinen die Blockaden Sierras wie jene Christos als zu erlei-

¹⁵⁵⁴ Andere Interventionen des Künstlers im öffentlichen Raum vollziehen sich, ohne dass sie als solche und Sierra als deren Urheber erkannt werden können. Diese Art von ‚Versteckspiel‘ mit der Wahrnehmung wird in der Arbeit ‚100 hidden individuals‘ (Calle Doctor Fourquet, Madrid, November 2003) besonders deutlich. Sierra ‚versteckte‘ einhundert arbeitslose Menschen auf einer Straße im Zentrum Madrids. Ein ungewöhnliches, aufgrund der Dunkelheit wenig aussagekräftiges Foto dokumentiert die Aktion. In Arbeiten wie diesen zeigt sich einerseits erneut das spielerische Experimentieren und andererseits zugleich das für die Fallenstellerei und deren Erfolg notwendige heimliche Vorgehen. Sie wecken Zweifel und leben erst nach Vollzug der eigentlich Aktion dank der Dokumentation in Rezensionen und den Köpfen der Rezipienten fort. Sind die Personen wirklich dort gewesen, oder handelt es sich nur eine Finte? Dieses Phänomen zeigt sich auch bei der Aktion in Havanna, deren Rezeption sich erst im Nachhinein vollziehen kann (siehe Kap. 7.2.2).

¹⁵⁵⁵ Siehe Kap. 6.2.

¹⁵⁵⁶ Graevenitz 1990, S. 70.

¹⁵⁵⁷ Graevenitz 1990, S. 70.

¹⁵⁵⁸ Graevenitz 1990, S. 70.

dende Repressionen im Sinne der zweiten Stufe der Gennepschen Ritualstruktur auf eine Aktivierung des Rezipienten zu zielen. Er soll aus seiner alltäglichen Routine gelöst werden, um skeptisch und offen für Alternativen sein Leben zu gestalten.

So wie das mexikanische Transportunternehmen Sierra dadurch auf den Leim gegangen war, dass es ohne Frage nach der Verwendung des LKWs diesen zur Verfügung stellte¹⁵⁵⁹, erging es auch den Behörden im irischen Limerick im Jahre 2000. Für die Arbeit ‚Obstruction of a road with different objects‘¹⁵⁶⁰ erhielt Sierra die Erlaubnis der örtlichen Behörden, an einem Freitag Nachmittag eine Straße vor einer Polizeistation zu blockieren. Doch als der Künstler mit seinen Helfern die Arbeit an dem Environment begann, wurde die Aktion durch die ansässige Polizei aufgrund von angeblich der Sicherheit des Straßenverkehrs geschuldeten Einwänden abrupt unterbrochen. Erst nach eingehenden Beratungen wurde Sierra ein neuer, vermeintlich weniger öffentlichkeitswirksamer Termin zugestanden, am folgenden Sonntag um sechs Uhr morgens. Der Künstler verteilte auf dem ihm dafür zugestandenem Straßenabschnitt brennende Reifen, zerstörte Autos und Felsbrocken so, dass das Arrangement der Objekte deutlich an Straßenkampfbarrikaden erinnerte. Von den brennenden Reifen in schwarze Wolken gehüllt erweckte das Environment den Eindruck, die Straße sei der Ort bürgerkriegsähnlicher Auseinandersetzungen gewesen. Sierra schuf eine an diesem Ort äußerst brisante Aktion, denn die Stadt ist eng mit der Geschichte des irischen Bürgerkriegs verbunden.¹⁵⁶¹

Zu spät hatten die Behörden die sich hinter dem neutral formulierten Titel der Arbeit verbergende, gefährliche Absicht Sierras erkannt. Durch ihre späte, hilflos erscheinende Intervention und den Versuch, mit Hilfe des neuen Termins die Öffent-

¹⁵⁵⁹ Sierras listiges Schweigen war jedoch unabdingbar, da die Firma aus strafrechtlicher Perspektive eine gesetzeswidrige Straßenblockade nicht hätte unterstützen dürfen.

¹⁵⁶⁰ Glentworth Street, Limerick, März 2000 (siehe Abb. 320).

¹⁵⁶¹ Ein 1691 geschlossener Friedensvertrag zwischen den beiden konfessionell getrennten Kriegsparteien wurde in Limerick unterzeichnet und daher nach der Stadt benannt. Die Bestimmungen des Vertrages wurden aber von den Engländern nie umgesetzt. Daher stammt der Beiname Limericks ‚Stadt des gebrochenen Vertrages‘ und die folgende besondere Bedeutung für die IRA und deren bewaffneten Kampf.

lichkeitswirksamkeit der Aktion zu begrenzen, entlarvten sie sich selbst bzw. ihre Naivität gegenüber dem Vorhaben des Künstlers. An dieser Arbeit wird der Aspekt der Täuschung und Provokation besonders deutlich. Sie zeigt das experimentierfreudige, makabere Spiel des Künstlers mit der Realität und den Grenzen der Kunst. Die Reaktion der Behörden spiegelt wie bei Slominskis Baumstumpf in Berlin¹⁵⁶² die Hilflosigkeit gegenüber Kunstprojekten, die Grenzen zwischen Kunst und Realität bewusst in Frage stellen. Zugleich gelingt es Sierra auf diese Weise, die trotz aller Bekenntnisse nur relative Freiheit der Kunst deutlich zu machen. In diesem Sinne erscheint die Aktion als eine Falle mit deren Hilfe Sierra versucht, die spezifische Toleranzgrenze¹⁵⁶³ für Kunst und die dahinter verborgene Doppelmoral der Gesellschaft vorzuführen. Auch diese Aktion kann über den Schock- und Täuschungseffekt hinaus, als eine auf die Sensibilisierung des Rezipienten ausgerichtete Falle gelesen werden, deren Intention ähnlich den beiden zuvor genannten Blockaden eine Aktivierung im Sinne der Herauslösung aus dem gewohnten Alltag zu sein scheint. Sierra konfrontiert die Bewohner der Stadt mit den unterdrückten, weil schrecklichen Erinnerungen an den irischen Bürgerkrieg. Diese Konfrontation kann wiederum als letztlich ‚heilsame Repression‘ im Sinne der zuvor genannten Interpretation gelesen werden, die darauf abzielt, den Rezipienten auf die trügerische Ruhe des Alltags aufmerksam zu machen.

7.2.2 Irritationen und versteckte Angriffe auf das Galeriepublikum

Die folgenden drei Aktionen aus dem Jahre 2000 sind im Gegensatz zu den bisher erwähnten alle eindeutig im Kunstkontext situiert und als solche zu erkennen. Das Ziel bzw. Opfer der Aktionen sind nun die von den jeweiligen Veranstaltungen Sierras angelockten Gäste. Für die Besucher einer Vernissage Sierras in der ACE Gallery in Mexico City¹⁵⁶⁴ schien es zunächst eine gewöhnliche Eröffnung einer Fotografieausstellung zu sein, doch als plötzlich ein Kind unaufgefordert begann, ihre Schuhe zu reinigen, fühlten sich nicht nur die Betroffenen peinlich berührt

¹⁵⁶² Die Berliner Polizei sperrte den vermeintlichen ‚Tatort‘ ab (siehe Kap. 7.4.2).

¹⁵⁶³ In diesem Sinne lässt die Aktion deutliche Parallelen zu der kontrovers und emotional diskutierten Aktion ‚114 Stommeln citizens‘ (Stommeln, März 2006) erkennen.

¹⁵⁶⁴ Sierra bezeichnet die Arbeit als ‚A person paid to clean visitor’s shoes without their consent during an opening‘ (ACE Gallery Mexico, Mexico City, März 2000).

oder zumindest irritiert. Sierra hatte den Straßenjungen zuvor engagiert und gebeten, während der Veranstaltung die Schuhe der Gäste zu putzen. Doch außer den beiden und den Mitarbeitern der Galerie wurde niemand über diese Abmachung informiert. Das in der Regel wohlhabende Publikum wurde auf diese Weise unangenehm lange und zugleich intim mit der vor den Türen der Galerie grassierenden Armut konfrontiert, da niemand das Straßenkind wie gewöhnlich unauffällig aus der Gesellschaft entfernte.¹⁵⁶⁵ Das unangenehme Gefühl, vorgeführt zu werden und in diesem Sinne Opfer einer hinterhältigen Manipulation geworden zu sein, beschlich die Besucher. Sierra betont in diesem Sinne in der Beschreibung der Aktion die Strategie der Schuhputzer: „They search for a reward or compensation in the potential client's compassion rather than the effectiveness and need to polish shoes.“¹⁵⁶⁶ Er hatte sie in eine Falle gelockt und in einen unangenehmen Zwiespalt versetzt, der aufgrund der anwesenden Öffentlichkeit im Sinne des gewünschten, nach außen sichtbaren politisch korrekten Verhaltens jedoch ‚verschwiegen‘ werden musste.

Versteht man die Vernissage als zielgruppengerecht ausgelegten Köder, sind die Besucher dem Künstler bereits dadurch, dass sie der Einladung gefolgt sind, in die Falle gegangen. Das Verschweigen bzw. Täuschen über den wahren Anlass der Veranstaltung war die Grundlage für den von Sierra erhofften Überraschungseffekt und ihr Gelingen. Nur so konnten die Gäste freiwillig in eine für sie ungewohnte wie unangenehme Situation gebracht werden: Eine psychologische Zwickmühle¹⁵⁶⁷, aus der sie nur durch Verlassen der Veranstaltung entkommen konnten.

¹⁵⁶⁵ Diese Art der Dienstleistung ist in vielen Ländern üblich. Das mehr oder minder ungewollte, ‚mobile Schuheputzen‘ basiert jedoch im Gegensatz zu den klassischen Schuhputzständen vor allem auf dem schlechten Gewissen gezielt ausgesuchter Passanten. Auch aus diesem Grund wird es in der Regel von Kindern, die so zum Unterhalt ihrer Familien beitragen müssen, betrieben und deutet auf extreme Armut. Da diese jedoch die Kauflust negativ beeinflussen können, sorgen private Sicherheitskräfte dafür, dass die Kinder keinen Zutritt zu den entsprechenden Gebäudekomplexen haben.

¹⁵⁶⁶ www.santiago-sierra.com/20004_1024.php (1.3.08)

¹⁵⁶⁷ Einerseits hätte das frühzeitige Verlassen der Veranstaltung als peinlicher Rückzug interpretiert werden können. Andererseits bedeutete das Verharren, dass man mit großer Wahrscheinlichkeit selbst zum ‚Opfer‘ des Jungen werden würde, der es gewohnt ist, die üblichen Ablehnungsversuche zu übergehen. Wie sollte man sich verhalten und wie konnte man vermeiden, durch die Unterwürfigkeit des Jungen nicht vorgeführt zu werden?

Dieses hätte jedoch als ein öffentliches Eingeständnis der irrationalen Angst bzw. als ein Zeichen der inhumanen, weil respektlosen Haltung gegenüber dem Kind gewertet werden können. Sierra dokumentierte die Arbeit des Jungen und somit zugleich auch die Reaktionen der in die Falle getappten Besucher fotografisch. Diese Dokumentation und der auf Irritation beruhende Überraschungseffekt lassen einerseits einen spielerischen, versuchsartigen Charakter erkennbar werden. Andererseits kann sie als eine Parallele zur visuellen, den Rezipienten irritierenden Überwachung in den bereits erwähnten Installationen Naumans gelesen werden.¹⁵⁶⁸

Sierra schlüpft in die Rolle des intriganten Beobachters: Wie in den bereits erwähnten Arbeiten sind die psychischen wie physischen Reaktionen und die sich in den Gesichtern spiegelnden Gefühle das eigentliche Interesse des Künstlers. Das Wissen darum, in eine Falle gegangen zu sein, aus der er ohne sein ‚Gesicht zu verlieren‘ nicht entkommen kann, hemmt den Rezipienten. Hier wird – auch wenn die Reaktion der ‚Opfer‘ Sierras in der Regel eher psychischer als physischer Natur sind – wieder die Bedeutung der leiblichen Rezeption deutlich. Die ungewollte Berührung durch den Straßenjungen ist ein sehr unmittelbarer Zugang, der die gewöhnlichen Reaktionsschemata umkehrt: Die Kunst berührt den Rezipienten im wahrsten Sinne des Wortes. Über ihre dokumentarische Funktion hinaus gewinnt Sierras Kamera den Charakter eines symbolischen Stellvertreters für die Augen der anderen Anwesenden, die offensichtlich oder versteckt auf demjenigen ruhen, dessen Schuhe unfreiwillig geputzt werden. Statt der Kunst oder dem Künstler stand der ungewollt exponierte, einzelne Rezipient und seine Reaktionen auf diese ‚umgekehrte Situation‘ im Vordergrund der Veranstaltung.

Das bereits im Werk von Gregor Schneider ausführlich aufgezeigte, fallenartige Konzept des Einsperrens und Hervorrufens extremer Situationen zeigt sich auch in zahlreichen Arbeiten Sierras.¹⁵⁶⁹ Vor diesem Hintergrund scheint es, als habe er

¹⁵⁶⁸ Siehe Kap. 6.2. Neben der Kamera sind es vor allem die Augen der anderen anwesenden Gäste, die dem ‚Schuhputzattackenopfer‘ das Gefühl der Überwachung vermitteln.

¹⁵⁶⁹ Die hohe Anzahl und die extremen Formen von Arbeiten, die das temporäre Einschließen oder Verstecken von Menschen thematisieren sind auffällig. Die Titel der Projekte erklären in der Regel deren Konzept: ‚People paid to remain inside cardboard boxes‘ (G&T Building, Guatemala City, August 1999), ‚12 workers paid to remain inside cardboard boxes‘ (ACE Gallery New York, März

eine frühe Ausstellungsidee Gregor Schneiders¹⁵⁷⁰ für die folgende, zunächst verheimlichte Aktion zur Eröffnung der Biennale in Havanna im Jahre 2000 aufgegriffen. Für die Aktion ‚3 people paid to lay still inside 3 boxes during a party‘¹⁵⁷¹ lud Sierra zu einer großen Party am Eröffnungstag der Biennale ein, ohne jedoch den Anlass der Party zu erwähnen.¹⁵⁷² Zuvor hatte er drei Frauen engagiert, die sich bereit erklärt hatten, für 30\$ während der gesamten Dauer der Veranstaltung liegend in länglichen Holzkisten zu verharren, ohne sich bemerkbar zu machen.¹⁵⁷³ Da die unscheinbaren Kisten durch ihr Format¹⁵⁷⁴ und eine oben aufliegende Polsterung den Anschein von spartanischen Sitzgelegenheiten machten, wurden sie im Laufe der Party von den zahlreichen Gästen als solche benutzt. Diese Momente wurden scheinbar beiläufig fotografisch festgehalten, denn es ist auf solchen Anlässen nicht unüblich, dass man das Publikum fotografiert.¹⁵⁷⁵ Als alle Gäste die Party verlassen hatten, wurden die Frauen aus ihren ‚Gefängnissen‘ befreit und die Aktion Sierras war beendet.

2000), ‚Person paid to remain inside the trunk of a car‘ (Limerick City Gallery, März 2000), ‚20 workers in a ship's hold‘ (Maremagnum Mall and pleasure-boat moorings in the port of Barcelona, Juli 2001). Besonders deutlich wird die durch diese Aktionen auch versinnbildlichte ‚Macht des Geldes‘ bei der Ausstellung Sierras ‚A person paid for 360 continuous working hours‘ (September 2000) im New Yorker P.S.1. Der Künstler ließ einen Mann einmauern und beschreibt die Aktion wie folgt: „This person was given food through a hole in the wall at ground level. He remained there for 360 continuous hours, i.e. two weeks, for which he earned 10\$ per hour.“

www.santiago-sierra.com/20008_1024.php (5.3.08).

¹⁵⁷⁰ Gemeint ist das im Zusammenhang mit dem ‚total isolierten toten Raum‘ erwähnte Ausstellungskonzept mit zwei von außen identischen, verschlossenen Kisten, wobei in einer von beiden ein Mensch versteckt werden sollte (siehe Kap. 7.1.3).

¹⁵⁷¹ Vedado, Havanna, November 2000.

¹⁵⁷² Um kein Misstrauen zu wecken, war auch der Titel der Aktion den Gästen nicht bekannt bzw. wurde er erst später vergeben.

¹⁵⁷³ Im Gegensatz zu Schneiders Konzept waren die Kisten Sierras mit Löchern für die Belüftung des Inneren versehen worden. Eine weitere Parallele zum Werk Gregor Schneider drängt sich auf: Das vermeintliche Engagement Hannelore Reuens in der gleichnamigen Ausstellung (siehe Kap. 7.1.3).

¹⁵⁷⁴ Die Maße der Kisten betrug (anhand der Fotografien geschätzt) ca. 60 x 180 x 60 cm (siehe Abb. 321 und 322).

¹⁵⁷⁵ Siehe Abb. 323.

Keiner der Gäste hatte den unterschweligen Skandal bemerkt oder war sich auch nur der Tatsache bewusst, in eine experimentartige Falle Sierras geraten zu sein. Im Gegensatz zur ‚Schuhputzaktion‘ konnte sich der Rezipient dem Hinterhalt nicht bewusst entziehen, da er als solcher nicht erkennbar war. Sierra wendete die Strategie der waidmännischen Verblendung an: Die fallenartigen Kisten wurden mit Hilfe der Polsterung verblendet. Da sie den Partygästen (die potentiellen Opfern der psychologischen Falle) nun als Sitzgelegenheit erschienen, konnten die Fallen aufgrund der Verblendung ‚selbsttätig‘ ihre Opfer anlocken.¹⁵⁷⁶ Es handelte sich um einen unsichtbaren, erst im Nachhinein als solchen zu erkennenden Hinterhalt. An jenem Abend war es nur für die wenigen, durch die Vorbereitungen in das Projekt eingebundenen Personen mehr als eine gewöhnliche Kunstszeneveranstaltung. Doch wie schon während der zuvor erwähnten Vernissage in der ACE Gallery dokumentierte Sierra mit seiner Kamera das Verhalten der von ihm vorgeführten, in diesem Falle jedoch unbewusst manipulierten Gäste.¹⁵⁷⁷

Die Tatsache, dass die Aktion erst im Nachhinein mittels der Fotografien veröffentlicht wurde und dadurch erst als solche von den Gästen und der Öffentlichkeit erkannt werden konnte, ist nicht nur für ihre Rezeption von grundlegender Bedeutung. Durch sie lassen sich zugleich auch Rückschlüsse auf die Intentionen Sierras ziehen. So wird deutlich, dass er den Schwerpunkt auf die Nachwirkung, das Fortleben der Arbeit in den Köpfen der Rezipienten legte.¹⁵⁷⁸ Die vermeintlichen Partyschnappschüsse des Künstlers enthüllten durch die Veröffentlichung ihren wahren Charakter, sie wurden zu ‚Beweisfotos.‘ Nur aufgrund der Verbreitung des

¹⁵⁷⁶ Die Strategie zeigt sich an den als Spielzeug verblendeten Fallen Slominskis besonders deutlich. Siehe Kap. 7.7.3.

¹⁵⁷⁷ Vor dem Hintergrund der bereits untersuchten Kunstwerke gewinnt die Arbeit den Charakter eines makaberen Experiments, das im Verhältnis zur Ausstellungsidee Schneiders jedoch weniger morbide erscheint.

¹⁵⁷⁸ Der Aspekt kann als ein weiterer Grund für die Bestimmung Sierras als Konzeptkünstler verstanden werden; viele seiner Kunstwerke ‚leben‘ nach dem eigentlichen Ereignis fort und entfalten sich so unabhängig vom Ort und Zeit der ersten Realisierung. Konkret auf die Arbeit in Havanna bezogen kann dies eine erhöhte Wachsamkeit der Besucher seiner Arbeiten bewirken. Wer von der Arbeit erfahren hat, wird ähnlich gewöhnliche Objekte in Installationen Sierras zukünftig genauer untersuchen, bevor er ein Urteil über deren Bedeutung und Funktion fällt.

je nach Gemüt unheimlich oder skandalös erscheinenden Anlasses der Party¹⁵⁷⁹ mittels Medien und Mundpropaganda konnten sich die Gäste der Falle und der ungeheuren Situation bewusst werden, in welche Sierra sie gebracht hatte.

Erst in diesem Moment entfaltete die Aktion ihre ganze Wirkung und offenbarte die psychologische Dimension der Falle: Sie führte zu Zweifeln, weckte Misstrauen gegenüber anderen gewöhnlichen, auf den ersten Eindruck harmlosen Objekten.¹⁵⁸⁰ Darüber hinaus kann sie im Nachhinein als zynische Metapher für die Kunstmesse in Havanna gelesen werden.¹⁵⁸¹ So entstand eine Debatte, die Fragen nach dem Sinn und Zweck der Aktion, nach den Grenzen bzw. der Freiheit der Kunst und den Intentionen des Künstlers aufwarf.¹⁵⁸² Die beiden Begriffe Zweifel und Misstrauen deuten auf die bereits bei Gregor Schneider erwähnte Suspense-Strategie.¹⁵⁸³ Aus dieser Perspektive erscheint die Schärfung der Sinne und das Evozieren einer grundsätzlichen Skepsis gegenüber den üblichen Mechanismen und Gepflogenheiten des Kunstmarktes als ein Ziel Sierras. Die in den Kisten eingeschlossenen Frauen sind also nur auf den ersten Blick die Opfer der fallenartigen Strategie des Künstlers, auch wenn die Gage als Köder für das vermeintlich freiwillig gewählte Gefängnis gedeutet werden kann. Den Schwerpunkt bildet die konzeptuelle Dimension des fallenartigen Hinterhalts, der, wie

¹⁵⁷⁹ Hier zeigt sich wieder die im etymologischen Kapitel bereits erwähnte, ursprüngliche Bedeutung des Begriffs Skandal (siehe Kap. 2.6).

¹⁵⁸⁰ Ein weiteres Beispiel für diese Strategie ist der ungewöhnliche Wagen, der von Sierra am Eröffnungsabend vor dem Haupteingang der EVA-Biennale geparkt wurde. Der Titel erklärt bereits den Inhalt der Arbeit: ‚Person paid to remain inside the trunk of a car‘ (Limerick City Gallery, Limerick, März 2000). Siehe Abb. 324 - 326. Auch hier fühlt man sich an Gregor Schneiders frühes nicht realisiertes Ausstellungskonzept erinnert, das von der Idee ausging, die Anwesenheit eines Menschen zu erspüren (siehe Kap. 7.1.3).

¹⁵⁸¹ Sierras dezidiert politische Intentionen können nur selten von seinem Arbeiten getrennt werden. In diesem Sinne können die während einer Party in Sitzgelegenheiten eingeschlossenen Frauen etwa als Metapher für die fragwürdige, temporäre Parallelexistenz der glamourösen ‚Kunstwelt‘ in der undemokratischen, von Armut und Unfreiheit gekennzeichneten Hauptstadt Cubas verstanden werden. Dass Sierra nur Frauen als ‚Opfer‘ auswählte, kann zudem als ein Hinweis auf die in Cuba verbreitete Armutsprostitution sein.

¹⁵⁸² In diesem Sinne wirkt die Arbeit bis heute fort, ohne dass sie abgesehen von den Beweisfotos materielle und damit für die klassische Kunstrepräsentation verwendbare Spuren hinterlassen hat. Auch dies kann als Hinweis auf den konzeptuellen Schwerpunkt der Arbeit Sierras dienen.

¹⁵⁸³ Siehe Kap. 7.1.3.

aufgezeigt wurde, eindeutig auf die Psyche der Partygäste und im Sinne der Verunsicherung auch auf die zukünftiger Rezipienten ausgerichtet ist. Sie sind die primären Opfer, die Sierra bereits in die Falle gegangen sind oder es im Laufe anderer Ausstellungen noch werden.

Während die beiden zuvor erwähnten Aktionen die vom Künstler manipulierten Opfer subtil psychologisch irritierten, ging Sierras mit der Aktion ‚Public transported between 2 locations of Guatemala City‘¹⁵⁸⁴ aus dem Jahre 2000 noch einen Schritt weiter.¹⁵⁸⁵ Die Basis dieser Falle bildete ein landestypischer Schulbus, dessen Fenster vor der Aktion mit weißer Plastikfolie zugeklebt wurden, nur die vorderen, für den Fahrer notwendigen blieben frei. Im Inneren wurde darüber hinaus wie in einem Gefängnistransporter die Fahrerkabine vom restlichen Innenraum mit Sichtbarrieren abgetrennt, so dass von den Sitzplätzen aus kein Blick nach außen mehr möglich war.¹⁵⁸⁶ Am Tag der Aktion wurden die Gäste einer Galerie, ohne dass man sie zuvor über den Ablauf und das Ziel der Reise unterrichtet hatte, aufgefordert in den vorgefahrenen Bus zu steigen.¹⁵⁸⁷ Nachdem alle diesen betreten und einen Platz gefunden hatten, fuhr der Fahrer ohne weitere Kommentare los. Die Insassen mussten orientierungslos und unwissend darüber, was der Sinn und das Ziel der vermeintlichen Kunstexkursion sein könnte, in dem Gefährt verharren. Nach „45 uncomfortable minutes with high temperatures“¹⁵⁸⁸ hielt der Bus wieder an und der Fahrer forderte seine Passagiere auf, auszusteigen. Damit war die Aktion – ohne dass die Gäste davon wussten – bereits beendet. Wie in der bereits

¹⁵⁸⁴ Belia de Vico Arte Contemporáneo / Tierra Nueva. Guatemala City, Januar 2000.

¹⁵⁸⁵ Bereits Wolf Vostell ließ das Publikum für sein Happening ‚Neun-Nein-dé-collagen‘ (14.9.1963) an verschiedene Orte in Wuppertal fahren. Über die Idee des Transports hinaus bildet der konfrontative, autoritär erscheinende Umgang Vostells mit dem Publikum eine weitere Parallele zu Sierra, den Christiane Fricke betont: „Vostells Aktionsanweisungen empfand man hingegen als einengend und autoritär. [...] Vostell hat zeit seines Lebens mit dem Schock gearbeitet, und zwar überwiegend in einer demonstrativen, auf Konfrontation, nicht auf wirklicher Partizipation abzielenden Form.“ Fricke 2000, S. 583f.

¹⁵⁸⁶ Siehe Abb. 327 und 328.

¹⁵⁸⁷ Weder in Katalogen noch auf der Homepage sind detailliertere Informationen über den Ort und die Details der Vorankündigung der Veranstaltung zu finden. Es muss daher vermutet werden, dass Sierra bzw. die Galerie wie zuvor für die Party und die Vernissage in der ACE Gallery zu einer ‚gewöhnlichen‘ Kunstveranstaltung eingeladen hatte, ohne den wahren Grund zu nennen.

¹⁵⁸⁸ www.santiago-sierra.com/20001_1024.php (3.2.08)

erwähnten Aktion Wolf Vostells¹⁵⁸⁹ fuhr der Busfahrer, ohne weitere Kommentare oder Informationen zum Fortgang der Aktion gegeben zu haben, davon und ließ die verstörten Gäste an einem unbekanntem, peripherieartigen Ort allein zurück. Dort gab es kein Cafe oder Kiosk, keine Telefonzelle und auch keine Bushaltestelle oder einen Taxistandort, sie befanden sich in einem äußerst unwirtlichen Gegend, denn der Bus hatte das Galeriepublikum an den Stadtrand von Guatemala City transportiert.

Erst allmählich, nachdem sie zunächst erwartungsvoll auf weitere Ereignisse gehofft hatten, realisierten die von Sierra freiwillig Entführten, dass der Künstler sie in eine Falle gelockt hatte, und versuchten hektisch, ein Taxi für den Rückweg zu finden. Die Reise weist deutliche Parallelen zu den erwähnten Tickets im Kontext der Fluxus-Bewegung – „The idea of tours to out-of-the-way places“¹⁵⁹⁰ – und Vostells Wuppertaler Aktion auf. Wie bereits in den vorherigen Arbeiten hatte Sierra seine Gäste getäuscht und zugleich vorgeführt, indem er ihre Erwartungen an ein bevorstehendes Kunstereignis ausnutzte.¹⁵⁹¹ Er hatte sie dafür nicht einmal belügen müssen, das Schweigen und die verblendeten Fenster des Busses waren die einzigen, zu spät erkannten Hinweise auf sein wahres Ziel: Sierra entlarvte die gefährliche Naivität des erlebnishungrigen Publikums. Doch neben der psychologischen Dimension der Falle, die wie ein böser Streich erscheinen konnte, hatte Sierra die Personen in eine durchaus reale, bedrohliche Situation gebracht: Sie waren der von Gewalt und Armut geprägten Peripherie der Städte Süd- und Mittelamerikas ausgesetzt.¹⁵⁹²

¹⁵⁸⁹ Siehe Kap. 6.3.

¹⁵⁹⁰ Hendricks 1988, S. 385.

¹⁵⁹¹ Dass es sich um einen Schulbus handelte, unterstützt den Aspekt der hinterlistigen Schadenfreude: Die Gäste wurden wie (Schul-)Kinder behandelt.

¹⁵⁹² Maras genannte Jugendgruppen terrorisieren seit Ende der 1990er Jahre Guatemalas Städte. Sie sind jedoch kein originär guatemaltesisches Phänomen. Auch El Salvador, Honduras und Nicaragua leiden seit den 1990er Jahren unter den mafiaähnlichen Strukturen, die ihren Ursprung in den US-amerikanischen Elendsvierteln haben. Seit 2003 dürfen Jugendliche in Honduras und El Salvador allein aufgrund ihrer Mara-Mitgliedschaft verhaftet und mit bis zu fünf Jahren Gefängnis bestraft werden. Im Krieg gegen die Mareros wendet die Polizei brutalste Methoden wie Killerkommandos an. Auch Privatleute greifen zu legalen und illegalen Schutzmaßnahmen. Da die Aktion tagsüber stattfand, war die Gefahr für die ‚Opfer‘ der Aktion im Gegensatz zur Dunkelheit noch kalkulierbar.

Das Ziel der Aktion scheint die Sensibilisierung des enttäuschten Rezipienten zu sein: Einerseits wird er durch das Bewusstsein in eine Falle getappt zu sein auf seine – wie ihm gezeigt wurde – gefährlich naive Erwartungshaltung hingewiesen und zugleich auf sich selbst zurückgeworfen. Andererseits kann die Aktion im Sinne der bereits erwähnten rituellen Lesart als eine Repression interpretiert werden, deren Höhepunkt neben der unangenehmen Reise die Isolation und gleichzeitige Exponierung an einem unangenehmen Ort bildet. Hat er diese psychologisch wie physisch heikle Situation, die sich mit dem nächtlichen Wald Vostells¹⁵⁹³ vergleichen lässt, überstanden und sich aus ihr befreit, kann er im Sinne der von Genneps beschriebenen Ritualstruktur¹⁵⁹⁴ als eine ‚renewed person‘ angesehen werden. Aus dieser Perspektive gewinnt die auf den ersten Eindruck hinterhältige Aktion Sierras einen positiven, pädagogischen Charakter, wie er zuvor bereits an anderen Werken im Rahmen dieser Untersuchung aufgezeigt wurde.

7.2.3. Fallen für Museumsbesucher

Auch die beiden folgenden musealen Installationen – ‚300 tons‘ und ‚A room of 9 square metres‘ – aus dem Jahre 2004 versetzten die Besucher in psychisch brisante Situationen. Im Sinne des in menschlichen Urängsten wurzelnden ‚Was-wäre-wenn-Gedankens‘ beinhalten sie eine – zumindest potentielle – physische Gefahr für den Rezipienten.¹⁵⁹⁵ Einerseits unterscheidet sich die im CAC Bretigny in Frankreich geschaffene Installation ‚A room of 9 square metres‘¹⁵⁹⁶ aufgrund ihres eindeutigen, fallenartigen Charakters von den zuvor besprochenen. Andererseits lässt sie sich als Hommage an die Minimal Art lesen, wie der Kurator der

¹⁵⁹³ Vostell ließ die Gäste nachts in einem fremden Wald allein zurück (siehe Kap. 6.3).

¹⁵⁹⁴ Siehe Kap. 6.2.

¹⁵⁹⁵ Dieser Aspekt wurde von Uta Baier bereits am Werk von Gregor Schneider aufgezeigt (siehe Kap. 7.1.3). Analysiert man die beiden Installationen Sierras vor dem Hintergrund der Thriller- oder Suspense-Filmgeschichte, ähneln sie den Mitteln und Strategien des auf menschlichen Urängsten basierenden Filmgenres. In diesem Sinne können die Arbeiten als zynisch makabere Kommentare zu dem auch in der Kunstszene herrschenden Zeitgeist verstanden werden: Sie bedienen den Wunsch des Publikums nach aufregendem Nervenkitzel und Sensation (das englische Substantiv ‚thrill‘ bedeutet Schauer, Nervenkitzel, Sensation oder Erregung).

¹⁵⁹⁶ CAC Bretigny, Bretigny-sur-Orge, März 2004.

Ausstellung Pierre Bal-Blanc betont: „9 square meter room n'est pas sans rappeler l'œuvre ‚Die‘ de Tony Smith qui inaugura le minimal art aux Etats Unis.“¹⁵⁹⁷

Es handelt sich um einen 9 qm² großen, fensterlosen quadratischen Raum, ein von außen wie innen schwarz lackierter Würfel¹⁵⁹⁸, der für die Dauer der Ausstellung von einem eigens dafür abgestellten Museumswärter bewacht wurde.¹⁵⁹⁹ Wollte man das Innere¹⁶⁰⁰ des abgesehen von einer Sitzgelegenheit leeren Raumes besichtigen, musste man zuvor alle mitgeführten Gegenstände wie Kamera, Handy etc. bei dem Wärter abgeben und ein Formular ausfüllen. Durch seine abschließende Unterschrift auf dem Formular erklärte der Besucher, dass er alle Regeln des Ausstellungskonzeptes akzeptierte.¹⁶⁰¹ Kaum hatten die Besucher

¹⁵⁹⁷ www.cacbreigny.com/inhalt/sierra.html (1.7.06) Tony Smiths erste Stahlskulptur mit dem Titel ‚Die‘ (1962, 182.9 x 182.9 x 182.9 cm) bezog sich erkennbar durch seine Maße auf die Körperproportionsstudien Leonardo Da Vincis. Der Titel der Arbeit enthält zwei Bedeutungsdimensionen: ‚Die‘ bedeutet im Englischen als Substantiv Würfel und als Imperativ stirb, also die Aufforderung zu sterben. Folgt man der zweiten Bedeutung gewinnen die englischen Maße des Kubus (6 x 6 x 6 feet) neben der Referenz an Leonardo eine teuflische Dimension: Sechshundertsechundsechzig (666) ist eine biblische Zahl (Offenbarung des Johannes), die im Rahmen des Okkultismus und der Zahlenmystik besondere Bedeutung hat. Sie wird als Zahl des Tieres oder auch des Antichristen bezeichnet.

¹⁵⁹⁸ Viele Arbeiten Sierras erinnern wie der monochrome Würfel durch rein formale Aspekte an die Minimal Art, etwa ‚Rectangle of 1000 x 400 cm cut on the floor‘ (Sánchez Pacheco Street, Madrid, Mai 1993), ‚8 combinations for a double door‘ Zapopan Project, Jalisco, Mexico, Juni 2000), ‚Jerusalem stones in a metre cube box‘ (Jerusalem, Juni 2004), ‚300 tons‘ (Kunsthau Bregenz, Bregenz, April 2004). Andere Arbeiten wie ‚Position exchange for two distinct, 30 metre volumes of earth‘ (Demilitarized Zone between North and South Korea, Juni 2005), ‚3000 holes of 180 x 50 x 50 cm each‘ (Dehesa de Montenmedio, Vejer de la Frontera, Cadiz, Juli 2002) und ‚Person in a ditch measuring 300 x 500 x 300 cm‘ (Space between Kiasma Museum and the Parliament Building, Helsinki, September 2001) verweisen auf Land Art. Der Einfluss der 1960er Jahre ist offensichtlich und wird auch vom Künstler selbst in Interviews betont.

¹⁵⁹⁹ Siehe Abb. 329.

¹⁶⁰⁰ Weder im Katalog noch auf der Homepage Sierras sind Einzelheiten über die Beschaffenheit des Raumes zu erfahren. Fotos des CAC vom Innenraum zeigen jedoch eine spartanische, pritschenähnliche Sitzgelegenheit und deuten auf eine Lichtquelle hin. Dafür sprechen das von der Decke des Ausstellungsraumes auf den Würfel zulaufende Elektrokabel sowie die auf den Innenaufnahmen erkennbaren Lichtverhältnisse.

¹⁶⁰¹ Diese von Rezipient und Wärter vollzogene Handlung erinnert nicht von ungefähr an das Reglement für die Aufnahme oder einen Besuch in einem Gefängnis. Es kann neben seiner vermeint-

durch die unscheinbar in eine Wand eingelassene Tür den Raum betreten, wurde sie hinter ihnen von außen durch den Wärter wieder abgeschlossen – der Rezipient war freiwillig in die Falle des Künstlers getappt. Denn es gab wie in dem bereits erwähnten Berliner Flux-Labyrinth¹⁶⁰² oder zahlreichen Installationen Gregor Schneiders¹⁶⁰³ keine Türklinke, die ihm den Rückweg ermöglicht hätte, weder von innen noch außen. Der Rezipient war eingeschlossen worden und der schwarze Würfel offenbarte sich ihm nun als eine Gefängniszelle. Sierra betont in seiner Beschreibung der Installation: „The duration of their stay, however, was randomly dictated by the guard and without the knowledge of the museum intern. [...] The duration of the volunteers' confinement varied from half an hour to four hours.“¹⁶⁰⁴ Hatte sich der Wärter entschlossen, die Türe wieder zu öffnen und den Aufenthalt der Besucher damit zu beenden, erhielten sie ihre zuvor abgegebenen Gegenstände wieder zurück. Sie durften das Museum wieder verlassen.

Der Rezipient hatte sich – wie seine Unterschrift auf dem Formular bestätigte – freiwillig die Regeln akzeptierend in ein Gefängnis begeben und war so ein ‚selbstverschuldetes‘ Opfer geworden.¹⁶⁰⁵ Er wurde das Opfer der eigenen Naivität und der List des Künstlers, wie bereits an der Bus-Aktion in Guatemala City aufgezeigt wurde. Aus dieser Perspektive haftet dem Formular der Aspekt einer doppelbödigen Warnung an, auch wenn es sich dabei lediglich um eine Absicherung des Museums und nicht um einen Teil des Konzepts Sierras handelte. Dass sich an der Tür bereits von außen keine Klinke befand, kann neben der gewünschten Schlichtheit der Plastik auch als ein subtiler Hinweis auf ihren ‚wahren‘ Charakter gelesen werden. Der reale Aspekt dieser Falle wurde erst allmählich erfahrbar. Das Gefängnis und die Doppelbödigkeit der scheinbar harmlosen Aktion vor dem

lichen Notwendigkeit (die Institution wollte sich ähnlich zur bereits erwähnten Ausstellung Gregor Schneiders im MOCA gegenüber möglichen gerichtlichen Klagen schützen) als subtiler Hinweis Sierras auf die den Besucher erwartende Gefängnissituation verstanden werden.

¹⁶⁰² Siehe Kap. 6.3

¹⁶⁰³ Siehe Kap. 7.1.

¹⁶⁰⁴ www.santiago-sierra.com/200403_1024.php (22.2.08). Diese Isolation in einem Raum, ohne die Möglichkeit, sich selbst zu befreien, ähnelt sehr dem bereits erwähnten ‚total isolierten toten Raum‘ von Schneider (siehe Kap. 7.1).

¹⁶⁰⁵ Den Begriff freiwilliger Opfer (‚willing victims‘) verwendet die Lisson Gallery bereits in ihrem Presstext zu Sierras Ausstellung im Jahre 2002. (www.lissongallery.com 24.2.08)

Eintritt in den Würfel konnte vom Rezipienten erst in dem Moment erkannt werden, als er durch Klopfen oder Rufen versuchte, den Wärter zum Öffnen der Türe zu bewegen. Durch geschickte Manipulation und Täuschung – die gegenüber dem Museum wie dessen Besuchern verheimlichte Abmachung mit dem Warter¹⁶⁰⁶ – hatte Sierra den Rezipienten in eine psychisch extreme Situation gebracht. Er war der Willkür eines Fremden ausgeliefert, wie der Künstler durch die Formulierung „dictated by the guard“ betont.

Vor diesem Hintergrund gewinnt die Unterschrift des Rezipienten den Charakter eines zwiespältigen Beweismittels, wie zuvor bereits an den Fotos der sitzenden Partygäste in Havanna aufgezeigt wurde. Er selbst hatte schriftlich bestätigt, mit den Regeln einverstanden zu sein und sich dadurch für ‚unmündig‘ erklärt. Das Wissen um diese fahrlässige Handlung dürfte die Ängste der Eingeschlossenen unterstützt haben. Auch hier scheint das Verhalten der durch Sierras Manipulation zu ‚unbewussten Probanden‘ gewordenen Besucher das Ziel der Aktion zu sein: Die künstliche Gefängniszelle wurde abhängig von Gemüt und Verfassung des Rezipienten und nicht zuletzt der Willkür des Wärters für einen Moment zu einer realen: Die minimalistische Installation entlarvt sich als verblendete Falle. Aus der Perspektive der Graevenitzschen, rituellen Lesart scheint das Werk auf die Sensibilisierung des Rezipienten ausgerichtet zu sein. Dieser wird zunächst isoliert und in der dunklen Kammer psychischen Repressionen in Form seiner Angst bzw. Erkenntnis, der Willkür eines Fremden ausgeliefert zu sein, ausgesetzt. Auf diesem Wege gelingt es Sierra, den Besucher einerseits auf seine mitunter gefährliche Naivität hinzuweisen und andererseits für die Situation von Gefangenen zu sensibilisieren. Das einleitende Prozedere und das Formular unterstützten den psychologischen Zwiespalt, in dem sich die Gefangenen befinden: sie hatten sich freiwillig in diese Situation begeben und konnten, da sie alle mitgeführten Gegenstände wie Mobiltelefone abgeben mussten, nicht mehr in Kontakt zu anderen aufnehmen, um sich aus dieser befreien zu lassen. Das Nicht-Reagieren des Wärters auf die Rufe der ‚Inhaftierten‘ evoziert einen heilsamen Schock, so dass die Installation deutliche Parallelen zu den bereits erwähnten Emblemata aufweist, deren Fallenmotive den Leser zur Vorsicht mahnen.¹⁶⁰⁷ Die Hommage an die ‚Die‘ ge-

¹⁶⁰⁶ Sierra betont die Heimlichkeit wie folgt: „without the knowledge of the museum intern.“

¹⁶⁰⁷ Siehe dazu Kap. 2.9 und Abb. 149 und 154.

nannte Skulptur Tony Smiths erhellt vor diesem Hintergrund dagegen eine bedrohliche Dimension.

Die im Kunsthaus in Bregenz im Jahre 2004 geschaffene Installation ‚300 tons‘ kann einerseits als Falle für den Besucher und andererseits als sabotageartiger Angriff auf die Institution¹⁶⁰⁸ verstanden werden. An dieser Arbeit wird erneut die spielerische Suche Sierras nach den Grenzen der Zumutbarkeit und die auf die Minimal Art verweisende Formsprache des Künstlers deutlich. Doch im Gegensatz zu den bisher erwähnten Ausstellungen fehlt der Aspekt der Täuschung. Das Konzept der Ausstellung bestand darin, die Architektur des Museums bis an ihre statische Grenze zu belasten. Dafür ließ Sierra im obersten Stockwerk vierzehn aus 14.600 Betonsteinen gebildete, trocken gemauerte Kuben mit einer Fläche von jeweils 3 x 3 Meter und einer Höhe von 3,3 Meter errichten.¹⁶⁰⁹ Die Kuben waren durch 1,5 Meter breite, geometrisch angeordnete Gänge voneinander getrennt, so dass die Besucher durch die minimalistische Installation wandern konnten.¹⁶¹⁰

¹⁶⁰⁸ Dass die Opfer listiger Irritationsstrategien bzw. darauf basierender Fallen neben den Besuchern auch Institutionen (siehe dazu auch Gregor Schneider Kap. 7.1.2) sein können, zeigte sich bereits in einer früheren Arbeit Sierras. Anlässlich der Neueröffnung der Lisson Gallery 2002 in London verblendete Sierra die Schaufensterfassade von außen mit Wellblech. Außer einer Überwachungskamera, den Lettern über dem Wellblech und dem Schild rechts vom unscheinbaren Eingang deutete nichts mehr auf die versteckte Galerie. Da Wellblech als günstiges, widerstandsfähiges Material besonders geeignet ist, um nicht bespielte Schaufensterfassaden vor Vandalismus zu schützen, erweckte die Installation den Eindruck, der dahinter befindliche Raum sei verwaist. Die in ihrer Wirkung dadaistisch anmutende Installation verhinderte, dass Passanten oder potentielle Kunden die Galerie wahrnehmen konnten. In diesem Sinne konterkarierte der Eingriff das primäre Ziel der Institution. Von einer sehr ähnlichen Aktion Schneiders berichtet der Künstler über sein alter ego Reuen: „He [Schneider] used my name for exhibitions that he didn't want to do. In Cologne, he walled in a gallerist he didn't like, so that you couldn't find the gallery any more. The entrance had disappeared, as did everything that indicated the gallery was there.“ Haase 2003, S. 202. Weitere an Sabotage erinnernde Aktionen Sierras sind ‚68 people paid to block a museum entrance (Museum of Contemporary Art, Pusan, Korea, 2000) und ‚Removal of a museum's glass windows‘ (Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle, Belgien, 2004).

¹⁶⁰⁹ Die Maße der Installation können als Hommage an die Minimal Art verstanden werden und entsprechen sicher nicht zufällig denen des zuvor besprochenen Würfels im CAC.

¹⁶¹⁰ Siehe Abb. 330 und 331.

Die Steine belasteten das Gebäude mit einem Gewicht von 292 Tonnen. Um Schäden an den Decken und Böden zu vermeiden, mussten in den unteren Stockwerken baustellentypische Stützpfiler aufgestellt werden, die für eine gleichmäßige Lastverteilung sorgten.¹⁶¹¹ Neben dem obersten Stockwerk wurde auch der im Erdgeschoss befindliche Zugang zu den Ausstellungsflächen von Sierra umgestaltet. Mit Hilfe von Absperrungen verlieh der Künstler dem Foyer die Atmosphäre eines Grenzübergangs. Wie ein Trichter positioniert, leiteten die Absperrungen die Besucher auf einen einzigen, schmalen Durchgang zu: ein Drehkreuz. Eine darüber befindliche, mit dem Kreuz verbundene Digitalanzeige sorgte dafür, dass die Zahl der sich im Museum befindenden Personen überprüfbar und vor dem Eingang sichtbar wurde.¹⁶¹² Zu viele Besucher hätten durch ihr Körpergewicht den Einsturz des Museums verursachen können.

Grundlage der doppelbödigen Installation war die statische Berechnung des für den Museumsbau verantwortlichen Technikers.¹⁶¹³ Seinem Gutachten zufolge beträgt das Maximalgewicht, mit dem man das oberste Stockwerk ohne Gefährdung des Gebäudes belasten kann, 300 Tonnen. Da Sierras Installation bereits 292 Tonnen wog, blieben maximal acht für das Körpergewicht der Menschen. Die Anzahl der sich gleichzeitig im Museum befindlichen Besucher musste aufgrund dieser Berechnungen auf 100 limitiert werden.¹⁶¹⁴ Diese Berechnung des Risikos

¹⁶¹¹ Siehe Abb. 332. Die unteren Stockwerke waren bis auf die eingestellten Baustützen leer. An ihren Wänden lehnten jeweils fünfzehn Glastafeln, die von den abgehängten Glasdecken entfernt werden mussten, um die tragenden Stahlbetondecken abstützen zu können.

¹⁶¹² Siehe Abb. 333. Die Gestaltung des Einlasses bietet über den notwendigen Sicherheitsaspekt hinaus Parallelen zu anderen Arbeiten wie den Zugang zum Spanischen Pavillon in Venedig 2003 (siehe Fußnote 1637). Es handelt sich zunächst um eine potentielle, abstrakte Enttäuschung und Prüfung der Geduld des Besuchers, da er abhängig vom Publikumsandrang warten muss, bis er an der Reihe ist.

¹⁶¹³ Auch hier kann wieder von einer Art Mittäterschaft des Technikers gesprochen werden, da es allein seiner Verantwortung oblag, die maximale Zahl der Besucher zu bestimmen. Höchst wahrscheinlich hat er eine Art ‚Sicherheitspuffer‘ in seine Kalkulationen miteinberechnet, um das Risiko zu minimieren. Ebenso gehen Ökonomen vor, die alljährlich mit der Zuwanderungsquote die Grenze der Belastbarkeit der Wirtschaft und somit die Zahl der legalen Fremdarbeiter bestimmen.

¹⁶¹⁴ Die Zahl von maximal 100 Besuchern ergibt sich unter der Annahme eines Durchschnittsgewichts von 80 kg pro Person.

bildet über den Kontext des Museums hinaus interessante Parallele zu der bereits erwähnten Arbeit ‚Protection‘ von Oppenheim.¹⁶¹⁵

Das Kunsterlebnis wurde in der von Sierra konzipierten Museumssituation zu einer intellektuellen wie leiblichen Grenzerfahrung für den Rezipienten.¹⁶¹⁶ Wollte er die Ausstellung besichtigen, musste er in Kauf nehmen, das Opfer einer Katastrophe zu werden.¹⁶¹⁷ Bereits in diesem Sinne versetzte der Künstler den Rezipienten in einen psychologischen Zwiespalt. Handelte es sich nur um einen Trick, eine Täuschung, um ihn zu irritieren bzw. möglichst viel öffentliche Aufmerksamkeit auf das Ausstellungsprojekt zu lenken und wenn nicht, sollte er in Kauf nehmen, von dem einstürzenden Museum erschlagen zu werden? Das Risiko stieg mit der Anzahl der Besucher, doch was geschieht, wenn jemand heimlich einen anderen Eingang benutzt oder das Gewicht der Mitarbeiter vergessen wurde? Sierra spielte, wie bereits bei Gregor Schneider¹⁶¹⁸ aufgezeigt wurde, mit den Urängsten des Rezipienten und der Grad der Spannung und die Gefahr, die von dem Kunstwerk ausging, war für jeden durch die in diesem Sinne als Warnschild fungierende Digitalanzeige ersichtlich. Rezipient und Institution sind zugleich, wie einleitend bereits erwähnt wurde, das Ziel der irritierenden, fallenähnlichen Strategie des Künstlers. Einerseits gelingt es Sierra, den durch die Digitalanzeige vorgewarnten Besucher in eine potentielle, monströse Totschlagfalle zu locken. Er nutzt ihre Neugier und Erwartungshaltung aus, um sie in die obere Etage zu leiten, wo sich das vermeintliche Ziel, ein sichtbares Kunstwerk in Form der minimalistischen Steinplastiken befindet. Andererseits bringt er das Museum durch die notwendige Begrenzung dazu, gegen eines seiner grundlegenden Interessen – hohe Besucherzahlen – zu

¹⁶¹⁵ Siehe Kap. 6.5.

¹⁶¹⁶ Die Idee, dass das Gebäude aufgrund der Installation einstürzen könnte, wurde durch die in den unteren Stockwerken angebrachten Stützpfiler versinnbildlicht. Die physische Präsenz und Last wurde dem Rezipienten neben den abstrakten Zahlen somit eindrucksvoll vor Augen geführt und konnte zu einer spürbaren Belastung werden. Die leeren unteren Etagen dürften nicht nur klaustrophobisch veranlagten Personen ein unangenehmes Gefühl bereitet haben. In diesem Sinne erinnert die Atmosphäre an den bereits erwähnten ‚Thrill-Effekt‘ (siehe Fußnote 1595).

¹⁶¹⁷ Was wäre geschehen, wenn 100 Besucher im Museum gewesen wären und ein Erdbeben den Bau erschüttert hätte, oder wenn sich der Techniker verrechnet hätte? Die hier angedeutete psychologische Dimension der Werkrezeption weist deutliche Parallelen zu Arbeiten Gregor Schneiders auf und erinnert zugleich an den zwiespältigen ‚noli me tangere-Aspekt‘ der Falle an sich.

¹⁶¹⁸ Siehe Kap. 7.1.3.

verstoßen. Der ‚Kern‘ bzw. das Ziel des Kunstwerks ist jedoch die geschaffene Anspannung, die unheimliche, vom Rezipienten spürbare Bedrohung in dem leeren Museum.

Vor dem Hintergrund der politischen Kritik, die latent in vielen Arbeiten Sierras vorhanden ist, erscheint eine weitere Lesart der Installation plausibel. Sie offenbart eine auf den ersten Blick nicht ersichtliche Dimension der Täuschung: Versteht man den limitierten Zugang zur Installation als makaberes Gleichnis für den Umgang mit Migration in Österreich, erscheint die minimalistische Formsprache der Installation im oberen Geschoss als listige Verblendung. Es handelt sich um ein Täuschungsmanöver, dass von der eigentlichen Intention des Künstlers – die Schaffung eines monumentalen Gleichnisses für eine von Xenophobie geprägte Migrationspolitik – ablenkt. Aus dieser Perspektive erhalten die Stützpfiler die Funktion eines Sinnbildes für die fragile Konstruktion der Angst vor Überfremdung und der Idee einer von Zuwanderung ausgehenden Gefährdung für die Stabilität des Staates. Und die ungleiche Lastverteilung zwischen den Stockwerken des Museums kann als Metapher für jene in der Welt gelesen werden. Das Drehkreuz als eine sehr ‚rationale‘ Zugangsbarriere erinnert an den auf nüchternen Kalkulationen basierenden Umgang mit Migration. Je nach Wirtschafts- und politischer Stimmungslage dürfen mehr oder weniger Zuwanderer und Gastarbeiter einreisen. Die Höhe bestimmt die jährlich aktualisierte sogenannte Zuwanderungsquote.¹⁶¹⁹ Diese ist jedoch wie die vom Statiker für das Museum berechnete Summe lediglich eine abstrakte Annäherung, eine Schätzung – so wie die Angst des Rezipienten vor dem Einsturz sich an den abstrakten Zahlen des Drehkreuzes orientiert.

Der fallenartige Charakter der Installationen Sierras und sein Ziel, den Rezipienten zu irritieren und psychologisch zu verunsichern, wird anhand der ‚one person‘¹⁶²⁰ genannten Installation aus dem Jahre 2005 noch deutlicher. Hier war im Gegensatz zu den beiden vorherigen Arbeiten und wie der Titel bereits andeutet ein Einzelner das Opfer. Vor dem Betreten der eindeutig an Robert Morris‘ ‚Passage-

¹⁶¹⁹ Menschenrechtsorganisationen kritisieren diese Quoten als politisch problematisch, da sie den latent xenophoben Eindruck vermitteln, Einwanderung sei eine unbedingt in Grenzen zu haltende Bedrohung für die Gesellschaft.

¹⁶²⁰ Galleria Civica di Arte Contemporanea, Trento (siehe Abb. 334 und 335).

way¹⁶²¹ erinnernden Installation musste wie schon in ‚A room of 9 square metres‘ schriftlich bestätigt werden, dass dem Besucher die möglichen Folgen der Rezeption bewusst waren. Sierra beschreibt die Arbeit und deren beklemmende Atmosphäre wie folgt: „Inside of the [...] gallery, a 300 meters long, 70 cm wide and 190 cm high corridor was constructed. There wasn't an exit door at the end of the corridor so once you reached the end of the path, you ended to travel the inverse way to come out where you entered. The visits inside the corrdior occurred individually, without exception. Considering that the average visit took 15 minutes, only a small number of people could visit the corridor each day, obligating the visitor to ask and wait his turn. Due to the narrowness and the length of the construction, as it was impossible to interrupt the visit half-way though, the path evoked different emotions that ranged from claustrophobia to loneliness. [...] In addition four people were charged with watching over the visitor in order to intervene in a case of emergency, and a declaration needed to be signed at the entrance, advising the visitor of the possibility of experiencing psychological and physical disturbances.“¹⁶²²

Wie Morris lockte Sierra den Rezipienten in einen Gang, der bereits aufgrund seiner Proportionen und besonders der niedrigen Decke eine beklemmende Atmosphäre verbreitet. Doch der verwinkelte Grundriss der ungewöhnlich langen Sackgasse – es muss sich daher um einen labyrinthartigen Grundriss gehandelt haben¹⁶²³ – zögerte die intendierte Enttäuschung im Gegensatz zu Morris bis zu deren Ende hinaus. Dadurch gelang es Sierra, die Erwartungshaltung, Anspannung oder auch Angst vor dem, was den Rezipienten erwartete bzw. ihm geschehen könnte, so lange wie möglich aufrecht zu halten. Am Ende der Sackgasse angelangt, konnte er bereits ahnen, dass ihn außer dem Rückweg keine weiteren Aktionen oder Kunstwerke erwarten würden. Doch erst nachdem der Rezipient die letzte ‚Biegung‘ auf dem Rückweg hinter sich gelassen hatte und wieder den Ein-

¹⁶²¹ Siehe Abb. 212 und Kap. 6.1.

¹⁶²² Ähnlich der Installation Gregor Schneiders in Paris mussten darüber hinaus Sicherheitsvorkehrungen getroffen werden, wie Sierra betont: „For security reasons imposed by the local administration the work was observed by 20 video cameras that covered 85% of the corridor and 20 emergency exit doors hidden throughout the visit.“ www.santiago-sierra.com/200507_1024.php (22.2.08) Die versteckten Notausgänge erinnern darüber hinaus an jenen in Larry Millers ‚Dark Maze‘ im Berliner Flux-Labyrinth (siehe Kap. 6.3).

¹⁶²³ Anders ließe sich die enorme Länge der Installation in einem Galerieraum nicht realisieren.

gang sah, konnte er sicher sein, dass der Weg und die im Laufe dieses gewonnenen Eindrücke das Ziel der Installation waren.¹⁶²⁴ Die von der Monotonie des Ganges begünstigte Orientierungslosigkeit und die nach jeder Biegung geweckte wie enttäuschte Hoffnung auf einen Ausgang irritierten den isolierten, in der Enge der Installation wie ein Tier gefangenen Besucher. Das Ziel Sierras scheint wie bei Morris einerseits die symbolische Gefangennahme und andererseits zugleich die Enttäuschung des Rezipienten zu sein: Auf der einen Seite befindet sich am Ende des Ganges kein Ausgang oder ein weiteres Kunstwerk, auf der anderen Seite kann der durch die komplexe Wegführung verwirrte auch keine Gewissheit über dessen Beschaffenheit gewinnen. Am Eingang wieder angekommen wurde ihm bewusst, dass der Weg das Ziel war.

Vor diesem Hintergrund weist die Installation deutliche Parallelen zu Christos Installationen auf, die von Graevenitz im Kontext ritueller Aspekte beschrieben werden: „More enigmatic are Christo’s „storefronts, from 1963, which make us curious about what will be revealed in the future, yet nothing is ever revealed. The hidden is the only shown, the only consumable.“¹⁶²⁵ Die von Sierra genannte „possibility of experiencing psychological and physical disturbances“ wie Klaustrophobie und Einsamkeit entsprechen den in Genneps Ritualstruktur¹⁶²⁶ genannten Repressionen, die den Rezipienten in der Installation erwarten. Hatte er die von der Enge des Ganges verursachten Ängste und die Enttäuschung überwunden, verließ er durch den Rezeptionsprozess ‚gestärkt‘ die Ausstellung. Die Falle Sierras diene aus dieser Perspektive, wie bereits an den vorherigen deutlich wurde, der Sensibilisierung des isolierten, auf sich selbst zurückgeworfenen Rezipienten und entlarvt zugleich im Sinne der rituellen Lesart ihren pädagogischen Charakter.

7.2.4. Gezielte Angriffe auf die Kulturelite

Die beiden folgenden Aktionen Sierras aus dem Jahre 2007 – ‚300 sheets and wall impregnated with blattodea pheromone‘ und ‚The trap‘– unterscheiden sich in

¹⁶²⁴ Bei ‚Trap‘ wurde der Gang so manipuliert, dass der Rückweg nicht mehr zum Eingang führte.

¹⁶²⁵ Graevenitz 1990, S. 70.

¹⁶²⁶ Siehe Kap. 6.2.

zweifacher Hinsicht von den bisher untersuchten. Einerseits sind beide bereits durch ihren Titel sowie ihre Form eindeutig als Falle zu erkennen.¹⁶²⁷ Andererseits ist beiden gemeinsam, dass der Künstler seine Angriffe gezielt auf Angehörige der kulturellen bzw. politischen Elite ausrichtete.

Für die Aktion ‚The trap‘¹⁶²⁸ lud der Künstler dreizehn verschiedene Vertreter der politischen und kulturellen Elite¹⁶²⁹ Chiles in das Kulturzentrum Matucana ein, ohne ihnen den wahren Grund für ihre Anwesenheit mitzuteilen.¹⁶³⁰ Dort wurden sie mit einem gewissen zeitlichen Abstand nacheinander aufgefordert, einzeln einen langen aus Sperrholzplatten errichteten Gang zu betreten und ihm zu folgen.¹⁶³¹ Ohne dass es die Gäste von innen hätten ahnen können, führte sie der Gang in den Theatersaal des Kulturzentrums. Er endete mitten auf der Bühne in einer fensterartigen Sackgasse, deren Öffnung von einem schwarzen Stoff verhüllt war. Erst als die dort angelangte Person den Vorhang zur Seite zog, um zu sehen, was sich dahinter verberge, konnte sie sich wieder orientieren. In diesem Moment realisierten die in der Regel zunächst erschrockenen Gäste, in was für eine Situation der Künstler sie gebracht hatte: Der Theaterraum war vollbesetzt mit „186 severe-looking Peruvian workers,“¹⁶³² die schweigend die in der Mitte der Bühne ungewollt exponierte Gestalt anstarrten.¹⁶³³ Sierra hatte seine wie er betont ‚exklusiv-

¹⁶²⁷ Im Falle von ‚Trap‘ gilt dies erst im Nachhinein bzw. nicht für die Gäste.

¹⁶²⁸ Centro Cultural Matucana 100, Santiago de Chile, Dezember 2007.

¹⁶²⁹ Die eingeladenen Personen waren unter anderem der Rektor einer Universität, einer Kunstakademie, der Parlamentspräsident, Direktoren und Kuratoren von Museen, Kunstkritiker und Poeten. Eine Namensliste findet sich auf www.santiago-sierra.com/200712_1024.php (1.3.08).

¹⁶³⁰ Auf Details der Einladung hin befragt, antwortete Joaquín García, Mitarbeiter der Sierra betreuenden Galería Helga de Alvear aus Madrid, dem Autor dieser Arbeit wie folgt: „The invitation to the guest came from the cultural centre and the artist.“ Den Opfern wurde zuvor kein Hinweis gegeben: „The guest did not know what the work was going to be. Not even the name. That is a regular action in Santiago's work.“

¹⁶³¹ Die hier ersichtliche Isolation des im Falle dieser Arbeit zu Recht als Opfer zu bezeichnenden Rezipienten kann als eine Strategie im Sinne der Intensivierung der Rezeption verstanden werden. Diese bildet eine Parallele zu ‚One person‘ und zwei Environments Gregor Schneiders, die auf seinen Wunsch hin nur einzeln oder max. mit zwei Personen betreten werden konnten, um die Intensität der Rezeption zu steigern (siehe Kap. 7.1.3).

¹⁶³² www.santiago-sierra.com/200712_1024.php (1.3.08)

¹⁶³³ Siehe Abb. 336.

siven¹⁶³⁴ Gäste mit der Einladung in eine Falle gelockt, um sie selbst und zugleich ihre Naivität ihm gegenüber vorführen zu können.

Die Fotografien Sierras, die die Reaktion der Gäste im Moment des ‚fallenden Vorhangs‘ dokumentieren, zeigen die Irritation, das Unbehagen und die Unsicherheit der Vorgeführten, ihr Gefühl in eine Falle getappt zu sein.¹⁶³⁵ Der mehr oder minder schnell angetretene Rückzug durch den dunklen Korridor entpuppte sich jedoch als eine weitere Falle. Sierra enttäuschte die Erwartungen der Rezipienten ein zweites Mal. Während das Opfer sich auf der Bühne befand, wurde der Gang heimlich manipuliert: Er führte nicht mehr zum Ausgangspunkt zurück, sondern nach draußen auf die Straße. Dort wartete ein Aufseher¹⁶³⁶, der den ‚auf die Straße geworfenen‘ Gästen ihre Garderobe und die Autoschlüssel zurückgab und ihnen für ihre Anwesenheit dankte.¹⁶³⁷ Das exklusive Kunsterlebnis wurde damit abrupt beendet.

¹⁶³⁴ „This work was made so only the following personalities could contemplate it [...]“ www.santiago-sierra.com/200712_1024.php (1.3.08)

¹⁶³⁵ Siehe Abb. 337 und 338. Alle dreizehn Personen und ihre Reaktionen sind auf der Homepage des Künstlers zu sehen. Auch hier zeigt sich wieder der bereits erwähnte ‚Beweisfoto-Charakter‘ der dokumentarisch anmutenden Fotografien des Künstlers. Die Veröffentlichung der Fotos im Internet enthält eine weitere Dimension des Vorführens der dem Künstler in die Falle getappten Personen. Einerseits deutet sie auf den im Zusammenhang mit der Aktion in Havanna (siehe Kap. 7.2.2) bereits aufgezeigten Aspekt des Fortlebens der Arbeit und betont andererseits die öffentliche Vorführung. Da die Fotografien durch das Internet eine im Vergleich zur klassischen Ausstellung und der Reproduktion in Katalogen eine größere Öffentlichkeitswirksamkeit entfalten können. Auch der Aspekt der Narration wird an dieser Arbeit deutlich, wie auch Jörg Heiser anhand der Arbeiten von Giani Motti erläutert: „Of course, this circulation of anecdotes and tales functions only as long as the artist simultaneously withholds the circulation of ‚proper‘ documentation (a key element also in Tino Sehgal’s actions during exhibitions).“ Heiser 2005, S. 82. Eine ‚Trap‘ sehr verwandte Arbeit findet sich im Werk von Tue Greenfort. Er schloss die Kuratoren im Rahmen seiner ersten Einzelausstellung im Jahre 2000 ein und filmte sie bei dem Versuch, sich aus dem Ausstellungsraum zu befreien. Über den Aspekt der Täuschung hinaus ist die Aktion aufgrund der evozierten Schadenfreude (das Video war ein großer Erfolg) der Arbeit Sierras sehr nahe. Siehe dazu Hohmann 2007.

¹⁶³⁶ Sierra verwendet den englischen Begriff ‚invigilator‘, der Museumswärter oder etwas neutraler formuliert auch Aufsichtspersonal im Sinne eines Aufsehers einer Klausur bedeuten kann.

¹⁶³⁷ Weder im Ausstellungskatalog noch auf der Homepage ist genaueres über die ‚Garderobe‘ zu erfahren, die Erwähnung der Schlüssel legt jedoch nahe, dass die Besucher wie bei einem Gefängnisbesuch alle Gegenstände abgeben mussten. Die These wird durch Parallelen zu ‚A room of 9

Auf die intrigante Vorführung der Gäste folgte eine weitere, symbolisch eindeutiger Isolation.¹⁶³⁸ Aus dieser Perspektive enthüllt die Arbeit Sierras neben der spielerisch hinterlistigen Dimension¹⁶³⁹ auch einen rituellen Charakter. Die zweite Isolation nach dem Verlassen der Installation verleiht dem Angriff auf die Gäste eine besondere Tiefe. Sie konnten sich nach dem je nach Gemüt tief sitzenden Schock über die ungewollte Exponierung nicht wie üblich nach der Rezeption eines Kunstwerks über ihre Erfahrung austauschen und diese somit verarbeiten. Ähnlich den zuvor erwähnten psychologischen Zwickmühlen¹⁶⁴⁰ zeigt ‚The trap‘ besonders deutlich, dass das Ziel der Aktionen des Künstlers die Psyche seiner in die Falle getappten Rezipienten ist. Das abrupte Vorführen der isolierten Personen dient einer ebenso unmittelbaren wie tiefen Irritation. Sierra selbst betont in seiner Beschreibung, dass nur die geladenen Gäste das Werk betrachten konnten: „only the following personalities could contemplate it [...]“¹⁶⁴¹ Dieses Hervorheben der Exklusivität lässt einen makaberen, sarkastischen Aspekt von Schadenfreude deutlich werden, der zugleich als ironischer Kommentar zu der nicht nur im Kunstmarkt existenten Tendenz einer nach Exklusivität strebenden Elite gelesen werden kann. Vor dem Hintergrund der bereits erwähnten ‚pädagogischen Lesart‘, die Repressionen im Laufe der Rezeption als für das Leben vorbereitende rituelle Herausforderungen begreift, welche den Rezipienten letztlich stärken sollen, wird der Aspekt der Sensibilisierung besonders deutlich. Die zweite Isolation der elitären Gäste dient der Intensivierung der gewonnenen Eindrücke. Es scheint, als wollte der Künstler sie an ihre, der gesellschaftlichen Stellung geschuldete Exponiertheit und die daraus resultierende Abneigung und Aggression von Seiten der breiten, in der Regel armen Bevölkerung erinnern.

square metres‘ und zur Inszenierung des Eingangs in den von Sierra 2003 bespielten Spanischen Pavillon auf der Biennale von Venedig unterstützt. Nur Besucher mit gültigem spanischen Ausweisen durften den Pavillon betreten, sie wurden von uniformierten Wachmännern kontrolliert.

¹⁶³⁸ Die erste Isolation ist die in der Installation.

¹⁶³⁹ Das irritierende Spiel mit den Rezipienten ist ein wesentliches Element in Sierras Arbeiten und wird an vielen Ausstellungen deutlich. Der anarchistisch anmutende, gezielte Angriff auf die Vertreter der ‚Kulturelite‘ offenbart darüber hinaus Parallelen zu der erwähnten Arbeit von Tue Greenfort und denen Gregor Schneiders wie das Einmauern der Kölner Galerie (siehe Fußnote 1608) oder den Diebstahl einer Mies-van-der-Rohe-Wand (siehe Kap. 7.1.2).

¹⁶⁴⁰ ‚A room of 9 square metres‘ oder ‚Public transported between 2 locations of Guatemala City.‘

¹⁶⁴¹ www.santiago-sierra.com/200712_1024.php (1.3.08) Siehe dazu auch Fußnote 1631.

Die Arbeit ‚300 sheets and wall impregnated with blattodea pheromone‘¹⁶⁴² besteht, wie der Titel bereits andeutet, aus zwei voneinander getrennten Teilen, wobei an dieser Stelle nur die für den Versand konzipierten ‚sheets‘ (Papierbögen) analysiert werden.¹⁶⁴³ Für ein Rundschreiben an ihre Kunden ließ Sierra der Lisson Gallery in London 300 in Cellophan eingeschweißte Papierbögen mit einem dazugehörigen Warnzettel¹⁶⁴⁴ in gleicher Anzahl zukommen. Diese Warnung war kein Spiel, denn das Papier wurde mit einer den Pheromonen¹⁶⁴⁵ der weiblichen Kakerlake verwandten Substanz bestrichen und dadurch zu einem ‚Magneten‘ für männliche Exemplare der Spezies. Wer die luftdichte Schutzhülle und den Klebestreifen auf dem Papier entfernte, setzte die Duftstoffe frei und lockte auf diesem Wege die männlichen Kakerlaken aus ihren Verstecken, die dann vom Duft angeregt ihren Samen verbreiteten.¹⁶⁴⁶

Die 300 Bögen wurden gemeinsam mit den Weihnachtsgrüßen der Galerie auf Wunsch des Künstlers an ihre erlesene Stammkundschaft gesandt.¹⁶⁴⁷ Ein kleines Weihnachtsgeschenk, das sich paradoxerweise besonders aufgrund des ausführlich wie doppelbödig formulierten Warnzettels als ein typisches Danaergeschenk entpuppt. Während Sierra auf seinem in Stil, Schriftgröße und Umfang an medizinische Beipackzettel erinnernden Warnzettel einerseits die Rezipienten warnt: „Keep this work away from children. Use this work responsibly. Cockroaches transmit diseases,“¹⁶⁴⁸ spricht er andererseits mit dem abschließenden Satz: „If the

¹⁶⁴² Edition Schellmann (München) und Lisson Gallery (London), Dezember 2007. In Bezug auf die Wandarbeit schreibt Sierra: „the wall is one from the Wall Work series, developed by Edition Schellmann.“ www.santiago-sierra.com/200710_1024.php (6.3.08)

¹⁶⁴³ Genau genommen handelt es sich um drei Varianten eines Konzepts: Wie Jörg Schellmann dem Autor berichtete, gab es – wenn man die Papierbögen als Edition begreift – noch eine weitere Edition; eine Mappenarbeit, die im Folgenden besprochen wird.

¹⁶⁴⁴ Siehe Abb. 339.

¹⁶⁴⁵ Pheromone sind chemische Substanzen (Duftstoffe), die von Individuen einer Art ausgeschieden werden und das Verhalten eines anderen Individuums derselben Art beeinflussen.

¹⁶⁴⁶ Männliche Exemplare verbringen bis zu 75% ihres Lebens in Verstecken und warten dort, bis sie der verführerische Duft ihrer Artgenossinnen lockt.

¹⁶⁴⁷ Da sich die Pheromone der europäischen und amerikanischen Kakerlake (*Blatta orientalis*) unterscheiden ließ Sierra konsequenterweise auch eine europäische und amerikanische Version der Papierbögen herstellen.

¹⁶⁴⁸ Siehe Abb. 339.

liner is removed in a place where there are no cockroaches, nothing will happen“¹⁶⁴⁹ den Spieltrieb und die Neugier der Rezipienten an. So wie Pandora aus Neugier den Krug öffnet und damit den Menschen das Elend bringt, spricht auch die listige Formulierung Sierras die spielerische Neugier des Rezipienten an. Die Arbeit gewinnt aus der Perspektive von Rezipienten, die davon ausgehen, dass keine Kakerlaken in ihren Räumen leben, den Charakter eines Tests. Da die meisten jedoch wenig über die Kakerlake und ihre außerordentliche Überlebenskraft wissen, handelt es sich um ein riskantes Spiel, bedenkt man die von ihr verbreiteten Krankheiten. Aus rezeptionstheoretischer Perspektive handelt es sich um ein Spiel mit dem Wissen¹⁶⁵⁰ und Urängsten¹⁶⁵¹ der Rezipienten, dem ‚Was-wäre-wenn-Gedanken‘, wie er uns bereits anhand der Arbeit ‚300 tons‘ und im Kontext des Werks Schneiders begegnet ist.¹⁶⁵²

Eine weitere aus diesem Werkkontext stammende Falle des Künstlers ist eine von der Galerie Edition Schellmann vertriebene Edition. Diese von Sierra speziell für den Kunstmarkt konzipierten Mappen können vom Käufer nicht geöffnet werden, ohne dass der Lockstoff freigesetzt wird, und gewinnen so den Charakter eines ironischen Kommentars gegenüber dem Kunstmarkt.¹⁶⁵³ Wie bereits in den zuvor besprochenen Arbeiten deutlich wurde¹⁶⁵⁴, gelingt es dem Künstler, den Rezipien-

¹⁶⁴⁹ Siehe Abb. 339.

¹⁶⁵⁰ Kakerlaken können bis zu zwei Jahre alt werden und die Wirkung der Pheromone reicht mittels des Luftaustausches über den jeweiligen Ausstellungsraum hinaus. Die Moleküle können sich mittels Übertragung (etwa durch das Haften an Schuhen etc.) in andere Räume oder Gebäude verbreiten.

¹⁶⁵¹ Die Kakerlake kann einerseits als Stellvertreter für gefürchtete Tieren wie etwa Spinnen oder Schlangen verstanden werden, andererseits kann sie aufgrund der Verbreitung von Krankheiten als Synonym für Bedrohung gelesen werden. Darüber hinaus wird die Spezies aufgrund ihrer außerordentlichen Widerstandsfähigkeit - sie überlebten auch zahlreiche Atombombentests auf dem Bikini-Atoll - von Kammerjägern gefürchtet.

¹⁶⁵² Siehe Kap. 7.1.3.

¹⁶⁵³ Das Prinzip der Mappen entspricht laut Aussage des Galeristen J. Schellmann den Papierbögen für die Galeriekunden: Wer die Mappen öffnet, muss das Risiko in Kauf nehmen, die Pheromone freizusetzen. Dementsprechend wurde der Edition auch der bereits beschriebene Warnzettel hinzugefügt.

¹⁶⁵⁴ Besonders deutlich wird die Parallele im Sinne einer moralischen Zwickmühle für den Rezipienten auch in der erwähnten Aktion ‚A person paid to clean visitor’s shoes without their consent during an opening‘ (siehe Kap. 7.2).

ten in eine Zwickmühle zu versetzen: Möchte er das Werk präsentieren, muss er ein Risiko eingehen. So wie die Museumsbesucher bei der Arbeit ‚A room of 9 square metres‘ und ‚One person‘ nicht vorhersehen konnten, was in dem Raum passieren würde und ‚gezwungen‘ wurden, durch ihre Unterschrift das Risiko zu übernehmen, muss auch der Käufer der ‚Duft-Mappe‘ ungewollte, nachaktive Gäste in seiner Wohnung in Kauf nehmen.

Auf dieser Perspektive gewinnt die Mappe den bereits an anderen Werken deutlich gewordenen Aspekt des ‚noli me tangere‘, die zwiespältige Versuchung der Falle. In diesem Sinne mahnt der ‚Beipackzettel‘¹⁶⁵⁵ auf ungewöhnliche Weise einerseits „Use this work responsibly.“ Andererseits gewinnt diese Mahnung angesichts der ausführlichen Erläuterung der potentiellen Gefahren zugleich den Charakter einer Aufforderung. Ein im Vergleich zu der ‚alarm pheromone‘¹⁶⁵⁶ genannten Arbeit Carsten Höllers subtiler Appell an die ‚dunkle Fantasie‘ des Rezipienten wie er bereits anhand der surrealistischen Plastiken Giacomettis¹⁶⁵⁷ aufgezeigt wurde? In diesem Sinne erinnert die Edition zugleich an Duchamps ‚Prière de toucher‘¹⁶⁵⁸ und Gregor Schneiders Faszination für das Verbotene wie etwa das Berühren der Kreissäge und das Einsperren der Gäste. Ein weiteres, in der Fülle der Informationen leicht zu überlesendes Detail des ‚Beipackzettels‘ deutet jedoch darauf hin, dass es nur eine Frage der Zeit ist, bis die Duftstoffe freigesetzt werden: „Climate conditions will also effect the conditions of the subject.“ Vor diesem Hintergrund wird der Fallencharakter des Werks besonders deutlich, denn es muss davon ausgegangen werden, dass der verwendete Klebstoff bzw. die Abdeckung der Pheromonenschicht im Laufe der Zeit brüchig wird - ein sich ähnlich einer Zeitbombe erst allmählich als solches entlarvendes Danäergeschenk. Der ‚Beipackzettels‘ erscheint nun als Teil der Falle; er soll den Rezipienten in Sicherheit wiegen. Letztere ist jedoch wie jene, die den Besucher des Museums in Bregenz durch die Digitalanzeige vermittelt wurde nur eine abstrakte Idee, so wie die Gefahr.

¹⁶⁵⁵ Siehe Abb. 339.

¹⁶⁵⁶ Siehe Kap. 7.3. und Abb. 340.

¹⁶⁵⁷ Siehe Kap. 5.2.

¹⁶⁵⁸ Siehe Kap. 5.1.

Die Fülle der hier erwähnten Aktionen und Arbeiten des Künstlers machen deutlich, dass er den Rezipienten verunsichern und irritieren will. Einen Teil dieser Irritationsstrategie bilden die mehr oder weniger deutlichen Warnungen vor den Gefahren seiner Kunstwerke, die in Form von Formularen oder dem zuletzt erwähnten ‚Beipackzettel‘ auf die möglichen Konsequenzen der Rezeption hinweisen. Sierras Strategien und Plastiken erinnern, wie anhand der erwähnten Parallelen aufgezeigt wurde, an Tendenzen und Werke der 1960er und 1970er Jahre, die auf die Sensibilisierung des Rezipienten durch die Konfrontation mit psychisch wie physisch heiklen Situationen zielen. Eine wesentliche Grundlage der für die Sensibilisierung notwendigen, intensiven Irritation ist die Täuschung und zugleich die Enttäuschung des Betrachters. Auf diesem Wege werden zugleich Fragen nach dem Wesen, der Definition von Kunst und deren Grenzen hervorgerufen. Vor dem Hintergrund der bereits erwähnten rituellen Aspekte und der von Graevenitz¹⁶⁵⁹ aufgezeigten Parallelen zu Initiationsritualen offenbaren die auf den ersten Eindruck hinterhältigen Aktionen und mitunter gefährlichen Situation, in die Sierra den Rezipienten versetzt, einen pädagogischen Charakter. Wie im Berliner-Flux-labyrinth dient die Irritation der Stimulierung, wer die Herausforderungen erfolgreich überwunden hat, verlässt den Ausstellungsraum sensibilisiert und gestärkt zugleich und wird – im Idealfall – seiner Umwelt mit neuen Augen begegnen.

¹⁶⁵⁹ Siehe Kap. 6.2.

7.3 Die (Kunst-)Fallen des Andreas Slominski

„Ich begriff, daß Slominski mit seinem Thema ‚Fallen‘ eine Weltsicht, ein Lebensbild aus einer extremen Perspektive entwirft, und zwar mit der Empfindlichkeit dessen, der mit jeder Äußerung sein Höchstes: sein Innerstes, aus Spiel setzt, weil er eins nicht kennt, den Kompromiß.“¹⁶⁶⁰ Doris von Drateln

Die Werke des sich selbst als Fallensteller bezeichnenden Künstlers Andreas Slominski sind über dieses Bekenntnis hinaus für diese Arbeit von zentraler Bedeutung, da sich in seinem Werk eine Fülle von konzeptuellen wie realen (Tier-)Fallen findet. Zudem deutet bereits die Verwendung von weidmännischen Fachtermini für die Titel mancher Plastiken auf eine intensive Auseinandersetzung Slominskis mit der Fallenstellerei. Der Künstler kauft, baut, rekonstruiert und erfindet neue Fallen. So entstehen Werke wie etwa eine ‚Lonza Falle‘¹⁶⁶¹ oder eine ‚Falle für Kampfhunde‘¹⁶⁶² (beide von 2002), bei denen sich der Rezipient nicht sicher sein kann, ob es sich um eine reale, für den in der Regel im Titel genannten Zweck konzipierte Falle oder um eine Täuschung oder Finte, einen listigen Streich des Künstlers handelt.¹⁶⁶³ Angesichts solcher Objekte stellt sich unter anderen die philosophisch anmutende Frage, was ist eine Falle, die nur vorgibt eine Falle zu sein? In der folgenden Systematik des Künstlers aus dem Jahre 1987 findet sich die für solche Objekte zunächst scheinbar zutreffende Bezeichnung ‚Attrappen von Tierfallen.‘

¹⁶⁶⁰ Drateln 1988, S. 224.

¹⁶⁶¹ Siehe Abb. 341. Das 2003 in der Fondazione Prada in Mailand gezeigte Objekt wurde dort fälschlicherweise mit ‚Leopardenfalle‘ bezeichnet. Es handelt sich jedoch, 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 Murmeltiere‘ aus dem Jahre 2003 sein.) Aufgrund ihres Namens handelt es sich bei der ‚Lonza Falle‘ darüber hinaus um eine Referenz an die Kunstgeschichte. Im Gespräch über ihre Herkunft befragt, sagte der Künstler, die Falle sei für das sagenumwobene, in Dantes ‚Divina Commedia‘ Lonza genannte Tier bestimmt. Angeregt von der Diskussion über dessen in Fachkreisen umstrittene Identität und Existenz habe er die Falle ersonnen.

¹⁶⁶² Siehe Abb. 342.

¹⁶⁶³ Die Eigentümlichkeit und Unbekanntheit traditioneller Fallentypen aufgrund der zu Beginn der Untersuchung geschilderten Entwicklung der Bedeutung von der Fallenjagd unterstützt diesen Effekt.

Die Basis der folgenden Kapitel ist die bereits einleitend genannte Untersuchung der Fallen im Werk des Künstlers im Rahmen einer Magisterarbeit. Da gegen Ende des Jahres 2003 seit fast sechzehn Jahren kein Interview mehr mit Slominski veröffentlicht wurde und zudem bis zu Beginn der Untersuchung keine Monografie über das Werk des Künstlers erschienen war, gestaltete sich die Recherche über das Werk des von Presse und Kritik als geheimnisvollen ‚Fallensteller‘ stilisierten Künstlers schwierig. Kurz vor Abschluss der Magisterarbeit erschien Ende 2003 als erste wissenschaftliche Publikation dann eine Slominski gewidmete Ausgabe des Kritischen Lexikons der Gegenwartskunst.¹⁶⁶⁴ Die im Verhältnis zur Popularität seiner Werke auf dem Kunstmarkt zunächst paradox erscheinende, geringe Informationsdichte ist kein Zufall, sondern das Ergebnis von bewusster persönlicher wie strategischer Zurückhaltung. In diesem Sinne betonte der Künstler subtil ironisch und zugleich wieder das Klischee des verschwiegenen Künstlers und Fallenstellers bedienend gegenüber Doris von Drateln: „Bevor wir beginnen, 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.“¹⁶⁶⁵

Aufgrund dieser eingeschränkten Quellenlage haben die beiden ein Jahr nach seiner ersten Ausstellung publizierten Interviews im Sinne der Authentizität eine zentrale Stellung in der Untersuchung eingenommen.¹⁶⁶⁶ An entsprechenden Stellen sind die für Thesen oder Analysen relevanten Aussagen des Künstlers daher

¹⁶⁶⁴ Zbikowski 2003

¹⁶⁶⁵ Drateln 1988, S. 225. Diese Aussage Slominskis kann der Autor dieser Arbeit bestätigen, dem es 2003 gelang, den Künstler mit Postkarten (von dieser Art der Kommunikation berichtet auch Bernhard Bürgi, Bürgi 1998, S. 5) zu ködern und auf diese Weise für ein Interview zu gewinnen. Das Klischee des verschwiegenen Fallenstellers und Künstlers bedient Slominski auch in einem Fernsehinterview im Rahmen der Reihe ‚Meisterwerke zeitgenössischer Kunst.‘ Der Beitrag ist als Video unter www.3sat.de/kulturzeit/specials/112973/index.html (5.6.08) zu finden.

¹⁶⁶⁶ 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.

als Zitate eingefügt. Darüber hinaus waren nach langem Bemühen kurz vor der Abgabe der Magisterarbeit intensive Gespräche mit dem Künstler zustande gekommen, die jedoch seinem Wunsch entsprechend nicht aufgezeichnet wurden. Die so gewonnenen, von Slominski stammenden Informationen und Hinweise¹⁶⁶⁷ können daher nicht in den folgenden Kapiteln zitiert werden, sondern finden sich in Form von indirekter Rede, als Anmerkungen in den Fußnoten des Textes wieder. Die zentrale Bedeutung der Fallenstellerei für das Werk des Künstlers und die Komplexität der Fallen im Kunstkontext wird anhand der folgenden Systematik deutlich, die in diesem Sinne als Grundlage für die folgende Untersuchung dienen soll.

7.3.1. Fallen – Die Systematik des Künstlers

Die folgende Auflistung von Fallen entspricht einer von Slominski im Juli 1987 verfassten Beilage zum Katalog¹⁶⁶⁸ seiner ersten Einzelausstellung in der Hamburger Produzentengalerie:

Fallen

(1)

grün

hellblau

rosa

Fallen

(2)

- Tierfallen

- Nistkästen, Futterhäuser, usw.

- Fallen

¹⁶⁶⁷ Slominski stand vor dem ausführlichen Gespräch mit dem Autor im Januar 2004 eine fast fertige Version der Magisterarbeit des Autors zur Verfügung.

¹⁶⁶⁸ 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, schnell vorbereitete Ausstellung war und ihn die Liste daher heute eher störe. Angesichts der Aussagekraft der Liste liegt die Vermutung nahe, dass sie dem Künstler unangenehm ist, da sich dank ihr viele Konzepte und Strategien seiner Werke erkennen lassen, so dass er wie ein Fallensteller bereit, seine ‚Geheimnisse‘ veröffentlicht zu haben.

- 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.
 - 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 verblindet/verblindet
nicht fängisch gestellt/fängisch gestellt

Fallen

(5)
natürlicher Paß (Wildwechsel)
künstlicher Paß

Fallen

(6)
Lebendfang
Totfang

Bereits die Verwendung weidmännischer Fachtermini wie Kirrungen, Verblindungen, Lebend- und Totfang zeigt, dass der Künstler sich einerseits intensiv mit der Fallenstellerei auseinandergesetzt hat. Andererseits verdeutlichen Begriffe wie Nistkästen, Futterhäuser, Familien und unbenutzte Putztücher¹⁶⁶⁹ zugleich, dass er das Konzept der Falle über die klassische Definition hinaus bereits zu Beginn seiner Laufbahn auf weitere Kontexte außerhalb des Tierfangs anwendet.

Die Falle wurde für ihn, wie es die einleitend bereits zitierte Kunsthistorikerin von Drateln formuliert, zu einer „Weltsicht.“¹⁶⁷⁰ An einem Gegenstand wie dem Nistkasten oder dem Futterhaus lässt sich das dialektisch anmutende Fallenverständnis des Künstlers deutlich aufzeigen: Beide sind ursprünglich im Kontext von Hege und Pflege von Tieren angesiedelt, dem scheinbar eindeutigen Gegensatz zum Tierfang, den die Tierfallen repräsentieren. Doch beide können abhängig vom Kontext ihrer Verwendung und der jeweiligen Tierart zu einer Falle werden. Im Sinne der Redewendung ‚das Gegenteil von gut ist gut gemeint‘ können Nistkästen wie Futterhäuser einer Spezies schaden, etwa weil sie im Laufe der Zeit ‚na-

¹⁶⁶⁹ Die Putz- und Reinigungstücherobjekte (ohne Titel, 1987) werden von Glasvitrinen geschützt in Augenhöhe auf für Kleinplastiken typischen Sockeln ausgestellt. Slominski hat die Stoffe penibel gefaltet und den Farben und Strukturen entsprechend gestapelt, so dass sich die absichtsvolle Anordnung auf den ersten Blick zeigt.

¹⁶⁷⁰ Drateln 1988, S. 224. Von Drateln ist die erste Autorin, die sich dem Werk intensiv widmete.

türliche' Fähigkeiten wie Futtersuche und Nestbau verlernt.¹⁶⁷¹ Die gut gemeinte Hilfestellung erweist sich aus dieser Perspektive als Verführung zu tödlicher Abhängigkeit.¹⁶⁷² Nicht die Absicht einer Handlung, oder im Kontext der Falle als Maschine die intendierte Funktion entscheidet über den Ausgang des Prozesses, da dessen Beurteilung oder Charakter nicht nur vom Handelnden oder Produzenten abhängig ist. In diesem Sinne beweist auch die in den vorherigen Kapiteln bereits häufiger verwendete Metapher vom Reiz des Verbotenen (der hier sogenannte ‚noli me tangere-Aspekt‘ der Falle) ihre Gültigkeit in diesem Kontext. So wie der Nistkasten zur tödlichen Falle werden kann, birgt die Tabuisierung stets die Gefahr, den Reiz des Verbotenen, seine Anziehungskraft zu erhöhen.

Im Sinne der von Drateln postulierten These der Falle als „Weltsicht“¹⁶⁷³ lässt sich auch der Bericht Slominskis über seine erste bewusste Auseinandersetzung mit einer Tierfalle,¹⁶⁷⁴ die er im Schaufenster eines Metallgeschäfts in der Nähe des Wohnorts seiner Eltern entdeckte, verstehen. Der Künstler beschreibt diese Begegnung wie folgt: „Die erste Tierfalle, die mir aufgefallen ist, war 1984 eine kleine Metallfalle für Wühlmäuse.“¹⁶⁷⁵ Nachdem er die Falle näher untersucht hatte, kam ihm ein Gedanke, der seine künstlerische Laufbahn entscheidend prägen sollte:

¹⁶⁷¹ Die ‚Schwingsche Spatzenfalle‘ macht dies sehr anschaulich (siehe Abb. 364). Ein Vogelkäfig wird oben mit einem trichterförmigen, reusenartigen Eingang versehen und die Vögel werden zunächst mit Futter, das oben auf dem Käfig liegt, angekirt. Haben sie sich an die Falle gewöhnt, wird der Köder nur noch in Käfiginneren ausgelegt und die Vögel schlüpfen in die tödliche Sackgasse, sowie wie der Fuchs in der aus Weidenzweigen gefertigten Fuchsfalle (siehe Abb. 67).

¹⁶⁷² Auf ein ähnliches Phänomen weisen neuere Studien über den Amerikanischen Schwarzbär hin. Die Biologen Jon Beckman und Carl Lackey sprechen von ‚Ballungsräumen als ultimative Bärenfalle‘, weil diese vom Stadtmüll, in dem sie reichlich Nahrung finden, angezogen werden. „In manchen Gegenden Nordamerikas leben mehr Bären in Städten als in der freien Wildbahn. [...] Andererseits zahlen die Bären für das rasante urbane Leben einen hohen Preis: Viele von ihnen werden schon in jungen Jahren bei Zusammenstößen mit Autos getötet. [...] Trotz erhöhter Fruchtbarkeit [aufgrund der scheinbar idealen Bedingungen] können die Weibchen den Aderlass nicht ausgleichen.“ Der Spiegel, 41/2008, S. 158.

¹⁶⁷³ Drateln 1988, S. 224.

¹⁶⁷⁴ Wie viele andere könnte Slominski in seiner Kindheit Mausefallen oder ähnlichen Fallen 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 der Wühlmausfalle fasziniert gewesen.

¹⁶⁷⁵ Drateln 1988, S. 226.

„Plötzlich war, was ich schon gemacht hatte, und das, was ich noch machen wollte, zusammengefasst.“¹⁶⁷⁶ In diesem Sinne antwortet Slominski auf die Frage, was denn eine Falle sei, wenn es sich nicht um eine Tierfalle handele, den konzeptuellen Kern seines Fallenbegriffes betonend: „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.“¹⁶⁷⁷

7.4 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.“¹⁶⁷⁸ Dieser auf den ersten Eindruck dadaistisch anmutende Ausschnitt aus dem Interview mit Drateln im Jahre 1988 zeigt, wie Slominski den Rezipienten auch über seine ausgestellten Werke hinaus verwirrt. Doch bei genauerer Betrachtung wird sichtbar, dass der Künstler in dieser kurzen, aber inhaltlich sehr dichten Aussage viel über sein Verständnis von Falle und Kunst und sein Verhältnis zum Rezipienten preisgibt. Die Antwort Slominskis erklärt das von der zuvor aufgeführten Liste repräsentierte Konzept, dem zufolge der Nistkasten und die ‚Lonzafalle‘¹⁶⁷⁹, obwohl es sich bei beiden nicht um Tierfallen im traditionellen Sinne handelt, Fallen sind. Während sich der Nistkasten wie zuvor erläutert als eine letztlich tödliche (Tier-)Falle erweisen kann, handelt es sich bei der ‚Lonzafalle‘ um eine konzeptuelle Falle für den Rezipienten. Das Werk wurde von Slominski so geplant und gestaltet, dass es einerseits bereits aufgrund

¹⁶⁷⁶ Ausst. Kat., Düsseldorf 1988, S. 268.

¹⁶⁷⁷ Drateln 1988, S. 226.

¹⁶⁷⁸ Drateln 1988, S. 225.

¹⁶⁷⁹ Siehe Abb. 341.

der, dem ersten Eindruck zufolge verführerisch leicht lesbaren Form in die Irre führt. Darüber hinaus täuscht andererseits auch die dem Objekt vom Künstler zugewiesene sprachliche Information (der Werktitel¹⁶⁸⁰) das Publikum. Beide Informationsquellen, die visuelle wie die sprachliche, zielen auf die Täuschung des Rezipienten ab. Es handelt sich daher um eine doppelte Lüge, die, wie der zunächst absurd erscheinenden Satz vom Nistkasten als Falle, eine philosophische Wahrheit für den Rezipienten enthält. Die aufgrund der ‚Zähne‘ an eine Falle erinnernde Form des Objektes erhält aus dieser Perspektive die Funktion einer Verblendung: Die ‚Lonza Falle‘ wird aufgrund ihrer scheinbar eindeutigen formalen Merkmale sowie der ‚aggressiven‘ Signalfarbe im Kontext einer Ausstellung des Künstlers als Tierfalle interpretiert und täuscht den Rezipienten somit über ihre wahre Identität, denn es ist eine Plastik. Ein Kunstwerk, das bewusst in die Irre führt, um auf diese Weise auf die Gefahr des vorschnellen Urteilens und die Begrenztheit der visuellen Rezeption hinzuweisen: Wir sehen nur das, was wir sehen wollen. In diesem Sinne erfüllt die Verblendung des Kunstwerks dieselbe Funktion wie jene der Falle; sie lockt und täuscht das Opfer über dessen Funktion; die Irritation dient der Bildung und Anregung der Fantasie des Rezipienten.

Das von Slominski als ‚Spielregeln‘¹⁶⁸¹ bezeichnete Konzept macht deutlich, dass viele seiner Werke (unabhängig vom Mensch-Tier-Kontext) für die Fallenstellerei zentrale Aspekte wie Täuschung oder Verblendung sowie die im Kontext der Falle als List oder Intrige bedeutende und von Nietzsche¹⁶⁸² verteilte, menschliche Verstellung thematisieren. Daher erscheint die einleitend genannte Metapher von Slominski als ‚zeitgenössischem Parrhasios‘¹⁶⁸³ zutreffend. Zum anderen kann Slominskis Wortwahl zugleich als ein indirekter Hinweis auf die Bedeutung des ‚Spielerischen‘ in seinem Werk verstanden werden, die über den

¹⁶⁸⁰ Nur wenigen Rezipienten dürfte der Begriff Lonza vertraut sein, so dass der Name wie das vermutliche Fabeltier Dantes die Fantasie der Menschen anregt. Die Vermutung, dass dies der Intention Slominskis entspricht, liegt nahe. Hätte er bewusst eine durch den Titel als solche erkennbare ‚Fabeltierfalle‘ zeigen wollen, läge ein bekannteres Motiv wie etwa das Einhorn näher.

¹⁶⁸¹ Drateln 1988, S. 225.

¹⁶⁸² Siehe Kap. 2.4.

¹⁶⁸³ Siehe Kap. 1.

Aspekt des Humors hinausreicht.¹⁶⁸⁴ Dieses Konzept vom Spiel mit dem Rezipienten, wie es etwa am zuvor ausführlich besprochenen Flux-Labyrinth¹⁶⁸⁵ deutlich wurde, begreift der Kunsthistoriker Wieland Schmied als Kennzeichen eines erweiterten Kunstbegriffes, der sich im Rahmen dieser Untersuchung in den Werken der 1960er und 1970er Jahre deutlich zeigte: „Immer mehr wurde die Schaffung eines Erlebnisraumes, die Aktivierung unserer Wahrnehmung, die Einbeziehung des Betrachters, seine Wandlung zum ‚Mitspieler‘, die Stiftung von Kommunikation zum entscheidenden Kriterium jeder Definition von Kunst. Installationen, Environments, Happenings, Performances samt Videos haben ein solches ‚offenes‘ Kunstverständnis gefördert.“¹⁶⁸⁶

In diesem Sinne werden im Folgenden stellvertretend Arbeiten von Slominski besprochen, die – obwohl sie nicht als solche betitelt sind oder vorgeben, solche zu sein – als konzeptuelle Fallen im Sinne intellektueller Stolpersteine zu verstehen sind.

7.4.1 Eine unsichtbare Arbeit – Falle und Experiment

Im Jahre 1991 war 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 jedoch während der ganzen Ausstellungsdauer völlig leer vor.¹⁶⁸⁷ Jean-Christophe Ammann beschreibt den Eröffnungsabend 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.“¹⁶⁸⁸ Der Grund für das Abtasten und Frösteln der Besucher war das Gerücht, der Künstler habe „irgendwo in einer

¹⁶⁸⁴ Auch hier zeigt sich die bereits in den Kapitel 2.2 und 2.5 erwähnte Parallele von Falle und Spiel, wie sie etwa anhand der sogenannten Trickster-Figuren der Mythologie deutlich wird.

¹⁶⁸⁵ Siehe Kap. 6.3.

¹⁶⁸⁶ Wieland Schmied: Sinngebung mit Innereien, in: Kunstzeitung, Nr. 145/September 2008, S. 21.

¹⁶⁸⁷ ‚Ohne Titel‘, 1991, siehe Abb. 298.

¹⁶⁸⁸ Ammann 1995, S. 61.

Vertiefung [in den Wänden des Ausstellungsraumes] die Hand eines Menschen eingemauert.“¹⁶⁸⁹

Das Publikum war bereits dadurch, dass es der Einladung zur Ausstellungseröffnung gefolgt war und den leeren Raum betreten hatte, in eine vom Künstler konstruierte, intellektuelle Falle getappt. Der Köder oder das Lockmittel war die Einladung zur Ausstellungseröffnung. Damit ist schon der Name des Künstlers der Köder mit dem das Publikum gelockt wird. Doch die erwartete Kunst entpuppte sich im Laufe der Zeit, abgesehen von den unscheinbaren Spuren¹⁶⁹⁰ an der Wand und der als soziale Plastik oder Happening lesbaren Vernissage, als ein konzeptuelles Verwirrspiel. Es handelt sich also um eine Falle, wie sie hier bereits im Kapitel über die Kunst der 1960er Jahre etwa am Beispiel von Graciela Carnevale und Robert Morris vorgestellt wurde.¹⁶⁹¹ Slominski irritierte den visuell wahrnehmbare Kunstwerke erwartenden Rezipienten, er konfrontierte ihn mit der bewusst geschaffenen ‚Unsichtbarkeit‘ des Werkes und enttäuschte auf diese Weise seine voyeuristische Neugier. Eine dieser Ausstellung ähnliche, verspielt anmutende Falle im übertragenen Sinn bildet die ‚Münzenaktion‘¹⁶⁹² auf dem

¹⁶⁸⁹ Ammann 1995, S. 61.

¹⁶⁹⁰ Slominski betonte, dass feine Spuren an der Oberfläche der Wand zu sehen waren, denn man könne Spuren nie vollständig verwischen. In diesem Kontext erwähnte er eine Wandzeichnung Blinky Palermos. Palermo war 1969 im Bremerhavener Ausstellungsraum zu Gast und bis heute – so Slominski im Gespräch mit dem Autor – kann man an der Wand feine Spuren der Wandarbeit von Palermo sehen. Vor diesem Hintergrund gewinnt die Wand den Charakter eines Palimpsest.

¹⁶⁹¹ Siehe Kap. 6, 6.1 und 6.2 sowie die ähnlichen Aktionen von Santiago Sierra in Kap. 7.2.

¹⁶⁹² Die Aktion ohne Titel fand laut Slominski 1984/85 statt. Von der Hamburger Kulturbehörde finanziell unterstützt steckte der Künstler 200 Mark in Form von Fünzigpfennigstücken in die Ritzen der Bodenplatten der Promenade und beobachtete die Passanten, die das Geld entdeckt hatten. Im Gespräch mit dem Autor betonte der Künstler, dass er entgegen der Beschreibung im Interview von 1988 (Drateln 1988) keine Kamera benutzte. Er beobachtete aus sicherer Entfernung und sah, wie ein Passant mit einem nicht erkennbaren Objekt die Münzen aus den Ritzen herausfischte. Die Aktion erinnert an einen klassischen Kinderstreich: Mit Hilfe von transparenten Schnüren, an denen Geldscheine oder andere wertvolle Dinge festgebunden sind, werden Passanten, die diese Köder wahrgenommen haben und nach ihnen greifen wollen, durch das Wegziehen im richtigen Moment, zu absurden Verfolgungsjagden verführt. Über Slapsticks und dem Genre entlehnte Situationen und Objekte im Werk von Slominski hat Daniel Kothenschulte einen Essay (siehe Kothenschulte 2003) geschrieben. In diesem Sinne antwortete der Künstler auf die Frage, was denn eine Falle

Hamburger Jungfernstieg. Es handelt sich um ein sehr frühe, noch während seines Studiums an der Hamburger Hochschule für Bildende Künste realisierte, experimentartige Aktion. Sie ist im Kontext dieser Untersuchung von besonderer Bedeutung, da sie aufzeigt, dass Slominski sich schon zu Beginn seiner Laufbahn wie ein Wissenschaftler für das Verhalten des Rezipienten angesichts der von ihm gestellten Fallen interessiert. In diesem Sinne unterstützt sie zugleich wieder die von Drateln postulierte These der Falle als „Weltsicht“¹⁶⁹³ im Werk des Künstlers, wenn man seine Beobachtungen mit dem für den erfolgreichen Fang notwendigen Studium des Verhaltens der Opfer des Fallenstellers vergleicht.

Doch im Gegensatz zur ‚Münzenaktion‘ war der im Bremerhavener Ausstellungsraum im Jahre 1991 ausgelegte Köder (das Kunstwerk) unsichtbar, seine Funktion wurde von der Einladung zur Vernissage und den folgenden Berichten über die Ausstellung übernommen.¹⁶⁹⁴ Die Besucher der Ausstellung mussten sich daher fragen, ob das alles nicht nur ein Gerücht, ein Teil eines spielerischen Kunstexperiments sei. Oder war es doch eine makabere, über die Dauer der Ausstellung hinausgehende, unsichtbare Installation¹⁶⁹⁵ in der Wand des Raums? Ein ‚Beweis‘ für die Anwesenheit des Künstlers, ähnlich den rätselhaften Handzeichnungen in

sei, wenn es sich nicht um eine Tierfalle handele: „Manche Fallen werden von vielen als Fallen empfunden, wie die Bananenschale oder der Wassereimer auf der Tür.“ Drateln 1988, S. 226.

¹⁶⁹³ Drateln 1988, S. 224.

¹⁶⁹⁴ Im Sinne der These, dass es sich bei dem Werk um eine Falle handelt, schreibt Ammann über das Verhältnis von Falle und Fallensteller: „Der Fallensteller liebt seine Fallen. Er zeigt sie nicht gerne. Weshalb sollte er auch? Sie haben eine Funktion.“ Ammann 1993, S. 5.

¹⁶⁹⁵ Dem Autor sind keine Informationen darüber bekannt, ob das Werk nach der Ausstellung wieder freigelegt und entfernt wurde. In diesem Sinne scheint es sich um einen Vorläufer der bereits erwähnten, unsichtbaren Arbeit (‚Schwarzes Quadrat in Wand‘, 1994, siehe Kap. 7.1.2) von Gregor Schneider im Frankfurter MMK zu handeln. Das an religiöse Rituale erinnernde Einmauern der Kunstwerke ähnelt, wenn man den Künstlern und Dokumentationen Glauben schenkt und von der realen Existenz der Werke ausgeht, der Idee, mittels symbolischer, über die eigene Lebensdauer präsenster Gaben, ‚in die Ewigkeit‘ einzugehen. Oder handelt es sich, über die Frage der Existenz der Werke hinaus, um einen listigen wie egoistischen Streich, um ‚auf ewig‘ im Museum oder Ausstellungsraum präsent zu sein? So wie etwa die durch einen Eingriff Gregor Schneiders ‚mobil gewordene‘ und über die Ausstellungsdauer hinaus aktive Decke des Ausstellungsraums in Mönchengladbach (siehe Kap. 7.1.1).

der prähistorischen Höhlenmalerei?¹⁶⁹⁶ Weder der Kurator der Ausstellung Jürgen Wesseler noch der Künstler – der sich seinem Metier und Ruf entsprechend in Schweigen¹⁶⁹⁷ hüllte – gaben Auskunft darüber oder Hinweise. Im Laufe der Gespräche an diesem Abend, die sich wohl um ähnliche Fragen, wie die eben aufgeworfenen drehten, wurde den Besuchern allmählich bewusst, in eine Falle geraten zu sein. So wie es den von Wolf Vostell oder später Santiago Sierra ‚entführten‘ und in der Fremde ausgesetzten Galeriegästen erging, die erst im Laufe der Zeit realisierten, dass der Bus nicht wiederkehren würde.¹⁶⁹⁸

„Jeder, der sich Slominskis Arbeiten ansieht, begreift sofort, dass mit ihm gespielt wird“¹⁶⁹⁹ beschreibt Collier Schorr deren Wirkung. Es stellt sich also die Frage nach dem Zweck der Aktion, der Funktion und Definition von Kunst. Es scheint, als seien es solche Fragen, das Zweifeln und die Gefühle des Rezipienten, die der Künstler mit der ‚unsichtbaren Hand‘ hervorrufen wollte. Aus dieser Perspektive betrachtet entspricht das Werk der Definition konzeptueller Kunst. Im Falle jener ‚steht die Idee [die der eingemauerten Hand] als rein geistige Konzeption im Mittelpunkt“ und das Kunstwerk wird „erst durch gedanklich assoziative Prozesse in der Vorstellung des Besuchers existent.“¹⁷⁰⁰ Leider ist nicht dokumentiert, wer das Gerücht aufgebracht hat.

So wie im Fall von Dennis Oppenheims ‚Zone infestée‘¹⁷⁰¹ genannten Werk Texte und Fotografien dem Rezipienten das Konzept und die Idee des Kunstwerks vermitteln, übernahm am Abend der Eröffnung in Bremerhaven das sich ausbreitende Gerücht die Funktion der Vermittlung der für die Rezeption notwendigen Information. Aus dieser Perspektive war der Raum nicht leer, sondern die vom Künstler zur Verfügung gestellten Informationen waren nur gering. Doch ausgehend von jener Person, die das ‚Bild‘ von der eingemauerten Hand zuerst erwähnte, füllte sich der Ausstellungsraum mit dem vermeintlichen Wissen um und den Zweifeln an ei-

¹⁶⁹⁶ Siehe dazu Kap. 2.1.

¹⁶⁹⁷ „Fragt man ihn etwa, blicken einen seine großen blauen Augen lange an, und plötzlich wendet er den Kopf ab.“ Ammann 1995, S. 61.

¹⁶⁹⁸ Siehe zu Vostell Kap. 6.3 und Sierra Kap. 7.2.2.

¹⁶⁹⁹ Schorr 1999, S. 19.

¹⁷⁰⁰ Meyers großes Taschenlexikon, Mannheim 1992, Band 12, S. 124.

¹⁷⁰¹ Siehe Kap. 6.5.1.

nem unglaublichen Vorgang, der jedoch de facto nicht zu belegen war. Ein ‚stille Post-Spiel‘ im Kunstkontext?

Vor dem Hintergrund des Kapitels über die Fallen im Werk von Gregor Schneider scheint es, als beziehe sich die folgende Beschreibung Noemi Smoliks über den Status der Arbeit Slominskis in Bremerhaven auf ein späteres Werk Schneiders: „Es war ein Raum, der durch den Eingriff eines Künstlers verändert und dadurch zum Objekt der Kunst wurde.“¹⁷⁰² Ohne das Gerücht könnte der Ausstellungsraum in diesem Sinne als Readymade begriffen werden. Aufgrund der hier nur angedeuteten Parallelen im Werk der beiden Künstler¹⁷⁰³ verwundert es daher kaum, dass scheinbar beide gemeinsam im Jahre 2006 unter dem Titel ‚Andreas Slominski und Gregor Schneider‘¹⁷⁰⁴ im Kabinett für aktuelle Kunst in Bremerhaven ausstellten und dem Publikum den leeren, hell erleuchteten Ausstellungsraum nur von außen, durch vorgezogene Vorhänge einsehbar präsentierten. Handelt es sich dabei etwa um eine Hommage an den bereits erwähnten Vorhang des Parrhasios im Sinne der aufgezeigten, konzeptuell engen Verwandtschaft der Werke? Für diese Interpretation spricht die Tatsache, dass N. Schmidt – neben Hannelore Reuen das zweite alter ego Gregor Schneiders – im gleichen Jahr im Frankfurter Museum für Moderne Kunst unter dem Titel ‚Andreas Slominski und Gregor Schneider im Raum‘¹⁷⁰⁵ eine Installation in Form einer scheinbar exakten Kopie des Bremerhavener Ausstellungsraumes präsentierte. Durch die dritte Person, das alter ego N. Schmidt, gewinnt das Spiel mit der Wahrnehmung über die Thematisierung der Bedeutung von Autorenschaft im Kunstkontext hinaus einen verwirrend schelmenhaften (weil chaotisch und philosophisch zugleich) Charakter, wie er einleitend bereits an der ‚Trickster-Figur‘¹⁷⁰⁶ der Kulturwissenschaft aufgezeigt wurde. Denn N. Schmidt war bereits 2001 im Bremerhavener Ausstellungsraum zu Gast.¹⁷⁰⁷ Schneider hatte in dem ansonsten scheinbar leeren Raum eine täuschend echte, männliche Puppe auf dem Rücken liegend hinter dem Wandvor-

¹⁷⁰² Smolik 1999, S. 147.

¹⁷⁰³ Eine detaillierte, vergleichende Analyse des Werks der beiden Künstler bildet ein vielversprechendes Thema einer darauf konzentrierten Arbeit.

¹⁷⁰⁴ Siehe Abb. 344.

¹⁷⁰⁵ Siehe Abb. 345.

¹⁷⁰⁶ Siehe Kap. 2.1.

¹⁷⁰⁷ Siehe Kap 7.1.3 und Abb. 302.

sprung so positioniert, dass von außen nur die rechte Hand und die beiden Beine sichtbar waren.¹⁷⁰⁸ Es scheint, als habe Schneider den mit dem nur halb sichtbaren Körper begonnenen ‚Entzug des Visuellen‘ für den Rezipienten mit dem Vorhang auf die Spitze getrieben, doch letzterer ist sehr dünn und daher transparent.¹⁷⁰⁹ Seine Funktion kann in diesem Sinne als ein, im Kontext von Marcel Duchamps ‚Etant donnés‘ bereits erwähntes, dialektisches Verbergen verstanden werden.

In diesem Sinne ähneln sich Slominskis und Schneiders Ausstellungen in Bremerhaven. Hat sich der Rezipient einmal auf das (Gedanken-)Spiel der Künstler eingelassen, ist er ihnen bereits in die Falle getappt und droht sich in den komplexen, von den Werken evozierten Fragen nach der Definition von Kunst und ihren Bedingungen, nach Autorenschaft und Täuschung zu verlieren. Hier zeigt sich die von Matt¹⁷¹⁰ ausführlich beschriebene Verwandtschaft von Falle, Intrige und deren Bedeutung für den Kriminalroman.¹⁷¹¹ Haben Slominski und Schneider tatsächlich 2006 gemeinsam im Kabinett in Bremerhaven Kunst präsentiert und wenn ja, von welcher Art?¹⁷¹² Oder handelt es sich um eine Finte des Kurators Wesselmann, der die Namen der beiden als ‚Meister der Täuschung‘ bekannten Künstler mit deren Billigung verwendete, um den in Wahrheit leeren und unveränderten Raum als unsichtbare Konzeptkunst zu verblenden, eine Lüge? So wie die Wand des Aus-

¹⁷⁰⁸ Bereits hier kann die von außen nicht sichtbare linke Hand als eine Hommage an die (angeblich) eingemauerte Hand von Slominski gelesen werden.

¹⁷⁰⁹ Durch die Verwendung des Vorhangs im Kontext der Arbeit ‚Hardcore‘ (siehe Kap. 7.1.3 und Abb. 306) ist dieser eindeutig negativ im Werk von Schneider belegt. Dem Werk des Künstlers vertraute Rezipienten fragen sich (im Sinne des Suspect-Effekt) daher eher ängstlich, was hinter dem in Bremerhaven verborgen werden soll.

¹⁷¹⁰ Matt 2006.

¹⁷¹¹ In diesem Sinne bemerkt auch Schorr, „viele seiner Aktionen wirken wie ein zu lösender Kriminalfall, ihre Relikte wie Indizien eines Verbrechens.“ Schorr 1999, S. 13.

¹⁷¹² Die Tatsache, dass Dokumentationen (etwa Viten von den die Künstler betreuenden Galerien) der Ausstellung als ‚Autor‘ stets nur Schneider erwähnen, spricht dafür, dass Slominski (im Sinne einer Mittäterschaft) symbolisch nur seinen Namen (die Erlaubnis, ihn zu verwenden) beisteuerte und konzeptuell die vermutlich in der Wand belassene Hand von 1991 beisteuerte. Dafür spricht auch, dass im Copyright der beiden die Räume dokumentierenden Fotografien nur der Name Schneider erwähnt wird.

stellungsraumes sich bei genauer Untersuchung als Palimpsest¹⁷¹³ erweist, erscheinen die beiden Ausstellungen im Jahre 2006 wie ein dreidimensionales Bilderrätsel. Auf der die Ausstellung in Bremerhaven dokumentierenden Fotografie lässt sich auf dem Glas der Eingangstüre eine aufgeklebte 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 Orte handelt.

Die Abbildung des hell erleuchteten Ausstellungsraums aus dem Jahre 1991 ruft im Kontext von Falle und Verführung eine weitere Assoziation hervor: Wie Insekten, die nachts von künstlichem Licht angezogen werden, strömten am Abend der Eröffnung auch die Besucher in den blendend weißen Raum. Verwirrt durch die Unsichtbarkeit¹⁷¹⁴ der künstlerischen Arbeit Slominskis, irrten sie auf der Suche nach dessen Spuren im Ausstellungsraum herum. Einen ähnlichen Sog auf Passanten dürfte auch der nur halb sichtbare Körper in der Ausstellung Schneiders hervorgerufen haben. Nachdem sie diesen entdeckt hatten, suchten sie das Gesicht dicht an das Schaufenster gedrückt – was wieder als Parallele zu ‚Etant donnés‘ gelesen werden kann – nach einem Anzeichen dafür, ob es sich um eine makabere Installation oder einen echten, sich vielleicht in Not befindlichen Menschen handelte.

7.4.2 Eine reale und konzeptuelle Stolperfallen zugleich

So wie die Passanten in Bremerhaven von dem reglosen Körper irritiert und angelockt wurden, erging es auch Flaneuren in Berlin. Die Räume des Deutschen Guggenheim in Berlin, wo Slominski im Jahre 1999 zu Gast war, befinden sich an der ‚Unter den Linden‘ genannten Straße, einem der bedeutendsten Boulevards der Stadt. Dieser wurde bereits 1648 als Reitweg zum Grunewald für den Kurfürsten Friedrich Wilhelm angelegt. Inmitten der gepflegten Allee mit ihren 370, vom Um-

¹⁷¹³ Slominski berichtete wie zuvor erwähnt von Spuren einer Arbeit Blinky Palermos.

¹⁷¹⁴ 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.

weltamt der Stadt registrierten Bäumen ließ Slominski während der Ausstellungs-
vorbereitungen auf der Höhe der Deutschen Guggenheim einen Baumstumpf aus
dem Grunewald von einem dafür engagierten Gärtner ‚pflanzen‘.¹⁷¹⁵ Der eingegra-
bene Stumpf ragte nur 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.¹⁷¹⁶

Der Gärtner hatte also im Auftrag Slominskis – wie es für Fallensteller üblich ist –
alle Spuren seiner Arbeit beseitigt und war dadurch zu einem Mittäter oder Kom-
plizen des Künstlers geworden, wie es bereits im Kapitel über die Fallen Santiago
Sierras aufgezeigt wurde.¹⁷¹⁷ Dem ahnungslosen Passanten, der aufgrund seiner
Aufmerksamkeit visuell oder aber aufgrund von Unachtsamkeit tatsächlich über
den Stumpf stolperte, bot sich ein Rätsel. Eine abhängig vom Rezipienten kon-
zeptuelle oder reale Stolperfalle und beides zugleich.¹⁷¹⁸ An dem ungewöhnlichen
Ort evozierte der Baumstumpf neben (Fuß-)Schmerzen auch Kopfzerbrechen im
übertragenen Sinn und Fragen wie die folgenden: Hatte jemand illegal den Baum
gefällt oder wurde er aufgrund seines – die Ordnung der Allee ‚sabotierenden‘ –
Standorts von Amts wegen entfernt, aber wie konnte er dann unbemerkt so groß
werden? Und wer hatte, wenn letzteres zutraf, die Verantwortung für die unsach-
gemäße Entfernung, die ein offensichtliches Gefährdungspotential für Fußgänger
bildete? Auch hier zeigt sich wieder die nicht nur etymologische Verwandtschaft
von Falle und Skandal, wie sie einleitend und im Werk von Duchamp deutlich wur-
de. Das Kunstwerk als ein Aufsehen und Anstoß erregendes Ereignis, eine soziale
Plastik.

¹⁷¹⁵ Siehe Abb. 346.

¹⁷¹⁶ 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.

¹⁷¹⁷ Etwa der LKW-Fahrer in Mexiko oder der Museumswächter in Frankreich (siehe Kap. 7.1).

¹⁷¹⁸ An diesem Beispiel zeigt sich die in Slominskis Konzept der Falle wichtige Vielseitigkeit („Weil es viele Menschen gibt, gibt es viele Fallen“) besonders deutlich: Während der eine Rezipient aufgrund seiner Unaufmerksamkeit über den Stumpf stolpert und so dem Künstler in die Falle tappt, gerät der andere aufgrund der Aufmerksamkeit in diese. Der Kontext ist entscheidend.

Einige der Jogger oder Spaziergänger, die regelmäßig ‚Unter den Linden‘ flanieren, haben wohl einen Moment lang ihre eigene Wahrnehmung, ihre alltägliche Aufmerksamkeit in Frage gestellt und sich selbst gefragt, ob an dieser Stelle je ein Baum gestanden habe. Natürlich nicht, werden sie reflexartig sich selbst geantwortet haben. Doch wie kam er dann an diesen Ort? So wie das einmal gestreute Gerücht von der eingemauerten Hand in Bremerhaven, zog auch die heimliche Intervention Slominskis im öffentlichen Raum ihre Kreise. Bereits nach einem Tag wurde der ‚illegale‘ Baumstumpf gemeldet und der Tatort polizeilich abgesperrt, aber „diese Sicherheitsvorkehrung lenkte die Aufmerksamkeit noch mehr auf das rätselhafte Objekt.“¹⁷¹⁹ Hier zeigt sich die bereits erwähnte Parallele zur Falle Graciela Carnevalés¹⁷²⁰, das Erscheinen und die Intervention der Polizei erhöht die Aufmerksamkeit und zugleich die Bedeutung, die dem Werk in der Öffentlichkeit zuteil wird.

Die für einen kurzen Moment gewonnene Aufmerksamkeit der Spaziergänger – über das rätselhafte Ereignis haben einige aufgrund seiner Absurdität sicherlich längere Zeit nachgedacht – und die daraus resultierenden Gedankengänge und Handlungen sind, wie die Gespräche der Besucher des Kabinetts in Bremerhaven, das kalkulierte Ergebnis der von Slominski in Auftrag gegebenen Intervention außerhalb der Ausstellungsräume der Deutschen Guggenheim. Das Frösteln und Abtasten der Wand in Bremerhaven entspricht aus dieser Perspektive dem Grübeln und Absichern des Tatortes in Berlin, nur der Köder und die Zielgruppen sind andere. Der Vergleich verleiht dem Baumstumpf den Charakter einer experimentartigen Falle, die ein bestimmtes Verhalten der Opfer (die Versuchspersonen sind in Berlin wie auf dem Hamburger Jungfernstieg irritierte Passanten) provoziert. Eine Art Verhaltensstudie, mit der es dem Fallensteller Slominski gelingt, mehr über seine potentiellen Opfer zu erfahren, um letztlich seine Fallen ‚zielgruppengerechter‘ und damit effektiver gestalten zu können?

¹⁷¹⁹ Hoffmann 1999, S. 39. Die Parallelen zur perfekten Inszenierung des Zensur-Skandals um Duchamps ‚Fountain‘ (siehe Kap. 5.1.4) im Jahre 1917 sind offensichtlich. Da Slominski bisher noch nicht ähnlich detailliert wie Duchamp Auskunft über seine Aktion gab, kann nur vermutet werden, inwieweit das Erscheinen der Polizei miteinkalkuliert war.

¹⁷²⁰ Siehe Kap. 6.0 und Abb. 212a.

Dass die Berliner Behörden sich genötigt sahen, das Kunstwerk abzusperren, um neben den von ihm hervorgerufenen Gedanken zumindest ‚körperliche‘ Folgen für Passanten auszuschließen, und dadurch, wie die Kuratorin der Ausstellung Nancy Spector berichtet, den „Schauplatz von Slominskis Streich [...] im Nu zum Tatort“¹⁷²¹ 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“¹⁷²² offenbart eine zweite Dimension der Falle. Sie entlarvt über den Denkstoß hinaus die hinterlistige Strategie, die Rezipienten schelmenhaft vorzuführen, wie es anhand der Werke von Santiago Sierra bereits besonders deutlich aufgezeigt wurde.

Durch die Absperrung entstand ein zugleich ernsthaftes wie ironisches Sinnbild für die Geschichte dieser, den Wandel der deutschen Geschichte widerspiegelnden Allee: Nachdem der von Bäumen gesäumte Reitweg für Kurfürst Friedrich Wilhelm angelegt wurde, war er ihm so sehr ans Herz gewachsen, dass er jedem, der die Bäume beschädigte, androhte, die Hand abzuhacken.¹⁷²³ Karl Friedrich Schinkel, der das klassizistische Bild Berlins maßgeblich bestimmte, gestaltete den ehemaligen Reitweg später zu einer wichtigen Verkehrsachse aus, die von Botschaften, Banken¹⁷²⁴ und bedeutenden kulturellen Gebäuden gesäumt wurde. Während der nationalsozialistischen Herrschaft verlor die Schinkels Konzept entsprechende, repräsentative 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,

¹⁷²¹ Spector 1999 (2), S. 80.

¹⁷²² Spector 1999 (2), S. 80.

¹⁷²³ Vor diesem Hintergrund erscheint die temporäre Installation wie ein Denkmal für die Opfer der willkürlichen Bestrafung, wie sie zuvor im sozialhistorischen Kontext (Wilderei) erwähnt wurde (siehe dazu Kap. 4).

¹⁷²⁴ Auf diesem Wege zeigt sich, wie es Slominski zugleich gelingt, die problematische Rolle der Institution (die auch zu Zeiten des Nationalsozialismus bedeutende Deutsche Bank), die ihn zu einer Ausstellung eingeladen hatte, zu thematisieren. Diese kritische Subtilität zeigt sich auch an seinem ‚Glückspfennig‘ (siehe Fußnote 1726) und spricht damit gegen den Zufall als Autor. Auch Graevenitz erwähnt das Werk in ihrer Analyse zeitgenössischer deutscher Kunst beispielhaft unter der Überschrift ‚Befreiungswege gleich Fallen‘, sie nennt eine „(Kunst)Falle“. Graevenitz 2007, S. 41.

jedoch nur bis zum Pariser Platz, der Grenze zum Westen.¹⁷²⁵ Im Laufe des Wiedervereinigungsprozesses wurde die Allee Schinkels Konzept entsprechend vollständig wiederhergestellt.

Kannte Slominski die Geschichte der Allee? Spector vermutet dies und betont, dass „falls ich mich täusche, ist der Kontext wieder einmal der Kunst freudig beige-sprungen und hat einem bereits tiefgründigen Werk zusätzlich Tiefe verliehen und uns neue Umwege zu seinem Verständnis erschlossen.“¹⁷²⁶ Wie zuvor bereits in Münster im Rahmen der ‚Skulptur.Projekte‘ hatte der Künstler sich auch in Berlin intensiv mit dem Ort der Ausstellung auseinandergesetzt und eine „messerscharfe kritische Spitze“ geschaffen, „die man nur in Bezug auf die Umgebung verstehen kann.“¹⁷²⁷ Dieser Bezug zeigt sich auch in der Aktion ‚Umlegen eines Reifens‘¹⁷²⁸, einer von Slominskis Beiträgen für ‚Skulptur.Projekte‘ im Jahre 1997. Der Fahrradreifen hat neben seiner Bedeutung als Anlehnung an ein altes Kinderspiel¹⁷²⁹ und Hommage an die ‚Fahrradstadt‘ Münster¹⁷³⁰ eine weitere Dimension: Auch die seit 1977 alle zehn Jahre nach Münster zur großen Skulpturausstellung im

¹⁷²⁵ Die Informationen stammen aus Andrew Gumbels Reiseführer (‚Berlin‘, London 1991, S. 57).

¹⁷²⁶ Spector 1999 (2), S. 81. Schon einmal (1996 während seiner Vorbereitungen für die Gruppenausstellung ‚nach Weimar‘ im Schlossmuseum Weimar) kam Slominski Zufall zu Hilfe. Neben zahlreichen Windmühlen präsentierte er einen Glückspfennig aus dem Jahre 1943, den er seinen Aussagen zufolge auf einem Maulwurfshügel in der Nähe des Museums gefunden hatte.

¹⁷²⁷ Spector 1999 (2), S. 76.

¹⁷²⁸ Slominski stülpte den Fahrrreifen bewusst nicht einfach von oben über die Laterne, wie er betont: „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 sie dann mit dem umgelegten Reifen wieder im Boden verankern. Es handelte sich um einen nicht nur die Öffentlichkeit der Stadt Münster polarisierenden Schildbürgerstreich, da Slominski zum Umlegen des Fahrradreifens zahlreiche Arbeiter benötigte; ähnliches gelang ihm bereits 1994 in Hamburg mit einem Eisstiel (siehe Kap. 7.4.3). Der Reifen wurde kurz nach der Aktion entwendet. Dank einem erfolgreichen Aufruf zur Rückgabe, befindet er sich nun im Museum.

¹⁷²⁹ Das Spielkonzept besteht darin, den rollenden Reifen mit einem Stock oder der Handfläche immer wieder mit Schwung zu versehen, so dass er aufgrund der ihm regelmäßig verliehenen, kinetischen Energie erst zur Ruhe kommt, wenn man das Spiel beendet oder der Reifen aufgrund von Hindernissen aus dem Gleichgewicht gerät.

¹⁷³⁰ Slominski gilt darüber hinaus auch als überzeugter Fahrradfahrer. Er besitzt zwar – wie er im Gespräch betonte – einen Führerschein, fährt aber nur ungern mit dem Automobil.

öffentlichen Raum strömenden Kunstinteressierten nutzen häufig dieses Verkehrsmittel. „Bewaffnet mit Lageplänen und geliehenen Fahrrädern“, versuchen Kuratoren, Sammler und Kritiker „auch gut versteckte [sic] Werke aufzuspüren“ und so erscheint der Fahrradreifen als „ein hintergründiger Kommentar zu Kunsttouristen auf Rädern“¹⁷³¹, interpretiert Spector. In diesem Sinne wird sich bei denen, die nach dem unscheinbaren Objekt des Künstlers lange gesucht hatten, das Gefühl eingestellt haben, sie seien vom ihm bewusst vorgeführt worden, ihm in die Falle getappt. Denn einen bestimmten Fahrradreifen an einer Laterne im Zentrum Münsters zur Zeit der ‚Skulptur.Projekte‘ zu entdecken, erinnert an die Suche nach der Nadel im Heuhaufen.¹⁷³²

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 ‚Belebung durch den Geist‘ sowie der Vanitas. Vor diesem Hintergrund wird der Baumstumpf zu einem ephemeren, dem Emblem verwandten, modernen Sinnbild für das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft: Die Intervention des Künstlers, das Kunstwerk, belebt den öffentlichen Raum und die über den Baumstumpf leiblich wie intellektuell stolpernden Menschen.

Zu viele Argumente sprechen gegen die zufällige Begegnung von Kontext und Kunst in diesem Werk, so wie es sich bei der Geschichte des gefundenen, 1943 (!) geprägten Glückspennings für die Ausstellung in Weimar um eine geschickte Finte handelt. Die Idee, ein blinder Maulwurf habe für den Künstler das an diesem Ort so aussagekräftige Objekt ausgegraben, besticht aufgrund seiner märchenhaften Metaphorik. Ebenso ist es unwahrscheinlich, dass Slominski zufällig einen Baumstumpf aus dem Grunewald für die Arbeit in Berlin ausgewählt hatte.¹⁷³³ Im Ge-

¹⁷³¹ Spector 1999 (2), S. 76.

¹⁷³² Einzelne Fahrradreifen, in der Regel Vorderreifen, an Laternen oder anderen für das Festschließen von Fahrrädern geeigneten Objekten finden sich in Großstädten oft; sie sind Anzeichen von Diebstahl.

¹⁷³³ Gegen diesen Zufall sprach auch, dass die Herkunft des Baums im Katalog erwähnt wurde.

sprach mit dem Autor bestätigte Slominski nur, dass er sich über die Geschichte des Orts informiert habe. Die Subscriptio eines neuzeitlichen Baum-Emblems von 1595 mahnt den Rezipienten: „Bilde also deinen Geist zu glänzenden Tugenden und beweise, dass du durch deine Kräfte lebendig bist.“¹⁷³⁴

Eine weitere Assoziation, die das absurd anmutende Pflanzen eines Baumstumpfes auslöst, ist die Erinnerung an die von Joseph Beuys 1982 im Rahmen der documenta VII begonnene Aktion ‚7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung‘.¹⁷³⁵ Slominski belebte wie Beuys symbolisch, wenn auch nur für einen kurzen Zeitraum und weniger nachhaltig, den öffentlichen Raum. Beim Vergleich der beiden symbolischen Aufforstungsarbeiten erscheint wiederum die bereits in der Analyse der Ausstellung in Bremerhaven erwähnte Einordnung der Arbeit Slominskis in die Konzeptkunst gerechtfertigt. Die Berliner Aktion hat einen von Slominski bewusst einkalkulierten, ephemeren Charakter. Die temporäre Belebung des öffentlichen Raums ist eine im Verhältnis zu Beuys symbolischere Handlung und vollzieht sich vor allem in den Gedanken der mit dem Werk konfrontierten Menschen. Sie lebt im Gegensatz zu den Beuysschen Bäumen in Kassel nur in den Berichten und Dokumentationen über die Aktion weiter – so wie es auch in dieser Arbeit geschieht.

¹⁷³⁴ Zitiert nach der zweiten Ausgabe von EMBLEMATA PHYSICO ETHICA des Nicolaus Taurellus (Erstausgabe Nürnberg 1595), Henkel/Schöne 1996, Sp. 176 (siehe Abb. 347).

¹⁷³⁵ 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 VIII 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). Siehe dazu: Groener, Fernando, Rose-Maria Kandler (Hrsg.): 7000 Eichen. Köln 1987, und Bastian, Heiner: 7000 Eichen. Ausst.-Kat. Kunsthalle Tübingen 2007.

7.4.3 Grau ist grau ist grau

Im Frankfurter Museum für Moderne Kunst wurde anlässlich der Verleihung des Karl-Ströher-Preises an Andreas Slominski im Jahre 1991 eine auf den ersten Blick unscheinbare Arbeit (ohne Titel, 1990) des Künstlers gezeigt: An einer Wand des Museums hing ein großformatiger, bis auf die letzte Seite verbrauchter Abreißkalender. So als sei der alte Kalender noch nicht von den sich wohl noch in Neujahrsurlaub befindlichen Museumsmitarbeitern gegen den neuen ersetzt worden, präsentierte der Künstler den Besuchern des Museums einen vermeintlichen Rest, die Rückseite eines Kalenders. Das Werk besteht aus einer nackten, rechteckigen, unverzierten Pappfläche sowie den an deren oberen Ende befindlichen Resten der für das Abreißen perforierten Blätter.¹⁷³⁶ Doch was wie ein beliebiges Fundstück aussah, war in Wirklichkeit ein akribisch rekonstruiertes Objekt, das nur den Anschein erweckte, ein bis zum letzten Blatt abgerissener Kalender zu sein. Es handelt sich um eine Verblendung, eine falsche Fährte, denn das Informationsschild im Ausstellungsraum verrät dem Rezipienten nichts über die wahre Beschaffenheit des Objektes.

Warum aber rekonstruiert der Künstler etwas, das Jahr für Jahr, nachdem das letzte Blatt entfernt wurde millionenfach im Altpapier landet? Und „warum“, so fragt Jean-Christophe Ammann stellvertretend für den Betrachter, „sollte ich mir eine graue Papierunterlage anschauen? Pappe ist Pappe, grau ist grau. Ist das so?“¹⁷³⁷ 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. Hier zeigt sich bereits der paradox anmutende Verblendungscharakter des Werks, das gerade weil es banal und alltäglich erscheint, das Zweifeln des aufmerksamen Rezipienten evoziert. Auf diese Weise es gelingt Slominski, den Blick der Besucher für einen alltäglichen Gebrauchsgegenstand zu schärfen, ein konzeptueller Stolperstein, der über den Aspekt eines (vermeintlichen) Readymades hinausreicht. „Während wir Kalenderbilder benennen, lokalisieren, beurteilen oder, was die Farbe betrifft, bewerten können, [...] sind wir angesichts der Banalität der grauen Pap-

¹⁷³⁶ Siehe Abb. 348.

¹⁷³⁷ Ammann 1993, S. 8.

pe sprachlos¹⁷³⁸ schreibt Ammann. 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 Alltag keiner Aufmerksamkeit würdigen, ‚abgelaufenen‘ Kalenders eine sinnbildhafte Dimension.¹⁷³⁹ Einerseits kann das Werk, als scheinbar verbrauchtes Objekt durch seine Verwandtschaft zu anderen Chronometern wie etwa einer Sanduhr – die als traditionelles Symbol der Vanitas gilt – als ein modernes Sinnbild für Vergänglichkeit gelesen werden. Ein scheinbar sprachloses, doch aussagekräftiges Zeichen für die Beliebigkeit eines vergangenen Jahres im Sinne eines Appells an den Rezipienten, der sich der Kurzatmigkeit des modernen Lebens für einen Moment entziehen soll, um über ein vergangenes Jahr nicht nur wie üblich zum Jahreswechsel zu reflektieren? Carpe diem?

Andererseits erscheint das Kalenderrückenimitat wie ein Sinnbild für die Relativität der Werte einer Gesellschaft. Die von Ammann beschriebene Sprachlosigkeit angesichts des Objektes offenbart gesellschaftlich festgelegte Grenzen, denen zufolge zwischen haupt- und nebensächlichen Dingen unterschieden wird und deren Spuren im Denken wie in der Beschränkung unserer 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.“¹⁷⁴⁰ Die hier angedeutete Relativität von Definitionen erinnert nicht durch Zufall an jene, die einleitend im Kontext der Fallensystematik erwähnt wurde: „Weil es viele Menschen gibt, gibt es viele Fallen“¹⁷⁴¹ oder Grautöne, könnte man im Kontext dieser Arbeit den Worten Slominskis hinzufügen.

Der vom Künstler nur scheinbar im Sinne eines Readymades zum Kunstobjekt erhobene Abreißkalender steht in diesem Sinne stellvertretend für die in unserer Ge-

¹⁷³⁸ Ammann 1993, S. 8.

¹⁷³⁹ Mario Kramer spricht angesichts der musealen Inszenierung von alltäglichen Gebrauchsgegenständen in Slominskis Werk von der ‚Poesie des Banalen‘. Kramer 1993, S. 18.

¹⁷⁴⁰ Ammann 1993, S. 9.

¹⁷⁴¹ Drateln 1988, S. 226.

sellschaft als ‚nebensächlich‘ erachteten Dinge.¹⁷⁴² 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.“¹⁷⁴³ Vor diesem Hintergrund erhellt sich nun auch der bereits zitierte, schelmenhafte Kommentar des Künstlers zur Ambivalenz des von ihm sogenannten ‚stinknormalen Nistkastens‘: „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.“¹⁷⁴⁴

Für Ammanns These sprechen weitere Arbeiten des Künstlers, die den zunächst von vordergründiger Banalität geblendeten Rezipienten mit den Bedingungen seiner Wahrnehmung und den sich in ihr widerspiegelnden Normen der Gesellschaft konfrontieren. Bernhard Bürgi beschreibt diese, auch den vergrabenen Baumstumpf in Berlin erhellende Strategie treffend wie folgt: „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.‘“¹⁷⁴⁵ Ist dieser Widersinn auch die Funktion oder Motivation, letztlich also der Grund des aufwendigen Rekonstruierens des Kalenders? Dagegen spricht die Tatsache, dass die zuvor beschriebene Funktion der Irritation und Sensibilisierung des Rezipienten auch von einem ‚echten‘ Readymade, einem gebrauchten Kalender erfüllt wird. Begreift man das ‚Pseudo-Readymade‘ im Sinne einer Verblendung, die mittels der vorder-

¹⁷⁴² Diese Bedeutungsdimension kann auch in den mehrfach von Slominski verwendeten und in seiner Liste von 1987 bereits erwähnten Staub- und Wischtüchern gesehen werden.

¹⁷⁴³ Ammann 1993, S. 8.

¹⁷⁴⁴ Drateln 1988, S. 225.

¹⁷⁴⁵ Bürgi 1998, S. 6.

gründigen Funktion (die Irritation und Sensibilisierung des Rezipienten im Sinne Ammanns Interpretation) von einer weiteren ablenkt, erscheint das Werk wie ein kunsttheoretischer Kommentar zur Frage der Aura von Kunst, zu ihrer Definition. Während das Readymade den traditionellen Kunstbegriff in dem Sinne erweiterte, das bereits die Wahl des Objektes als künstlerischer Akt verstanden werden kann und somit zugleich die Bedeutung des Kontextes und der Definitionshoheit aufzeigte, scheint die Rekonstruktion eines Readymades als ein Hinweis auf eine weitere, für die Konzeption von Kunst konstitutive Ebene zu sein; die der Täuschung. Vor diesem Hintergrund gewinnt das ‚Kalenderimitat‘ daher auch den Charakter einer Erinnerung an die Tatsache, dass die geläufige, weil weit gefasste Definition von Kunst, der zufolge das Kunstwerk stets mehr ist als es zu sein vorgibt, den Aspekt der Täuschung impliziert, wie das Verb ‚vorgeben‘ bereits anzeigt.

Wie in Bremerhaven muss der Rezipient neben seiner eigenen Wahrnehmung den Quellen, den Berichten der Museumsführer und den ausliegenden Ausstellungsinformationen oder -katalogen Glauben schenken. Denn das Geheimnis um den wahren ‚Status‘ des Objektes (die Frage, ob es ein echtes ‚Kalenderimitat‘ oder doch ein echter ist, der nur von Slominski als Imitat bezeichnet wird) kann letztlich nur der Künstler selbst klären. Doch da es, wie bereits erwähnt, zu dessen Spielregeln gehört, dass er schweigt oder lügt, ist von ihm keine Hilfe zu erwarten. Hat sich der Rezipient einmal auf dieses Gedankenspiel eingelassen, das wie in Bremerhaven nur von einem nicht nachprüfaren ‚Gerücht‘ ausgelöst wurde, wird er den Kalender wie die Wand in Bremen ‚kriminalistisch‘ auf verräterische Spuren absuchen. Ein absurdes Unternehmen angesichts der fragwürdigen Kriterien (woher erkennt man das Original des Restes eines Massenwegwerfprodukts?) und der Tatsache, dass es sich um das Werk eines um perfekte Täuschungen bemühten Fallentellers handelt. Zuletzt muss im Sinne der Duchampschen Sprachspiele eine weitere, schelmenhafte Lesart genannt werden, bei dem hier sogenannten Kalenderrückenimitat handelt es sich schlicht um einen Kunstkalender im doppelten Sinne.

Diese Strategie wird auch in der 1994 entstandenen ‚Eisstielinstallation‘ (ohne Titel) deutlich, die im Rahmen der Hamburger Gruppenausstellung ‚Künstlerschau-

fenster für die Kunsthalle' in einem Schaufenster des Traditionskaufhauses ‚Alsterhaus' ausgestellt wurde. Nachdem Slominski mit Hilfe von Bandmaß und Kompass die richtige Stelle im Ausstellungsraum gefunden hatte¹⁷⁴⁶, positionierte er – wie es für viele seiner Werke kennzeichnend ist – im Laufe einer Aktion, „die mehrere Stunden verlief und zahlreiche Hilfs- und Fachkräfte in Atem hielt,“¹⁷⁴⁷ einen wenige Meter vor dem Schaufenster auf dem Gehsteig gefundenen, hölzernen Eisstiel im Schaufenster. Der enorme Personalaufwand für die unscheinbare Installation war nötig, weil der Künstler das Objekt nicht einfach von der Straße aufhob, um es dann ins Kaufhaus zu tragen. In der Tradition eines Eulenspiegels wählte er den denkbar kompliziertesten Weg:¹⁷⁴⁸ Sechs Handwerker des Kaufhauses lösten zunächst mit fachmännischer Vorsicht und unter enormen Kraftaufwand das Schaufenster aus seinem Rahmen, um es – nachdem der Künstler von der Straße aus in den Ausstellungsraum getreten war, die richtige Stelle ausgetestet und den Eisstiel dann dort abgelegt hatte – mit demselben Aufwand wieder in den Rahmen einzulassen.¹⁷⁴⁹ Ein Spotlight strahlte auf den Eisstiel und ein auf die Scheibe geklebter Text¹⁷⁵⁰ informierte über das Entstehen der Installation. Ein

¹⁷⁴⁶ Die aufwändige Suche nach dem Standort mit den genannten Mitteln erinnert einerseits an die humorvolle Tradition der Entmythisierung des Künstlers (etwa Sigmar Polkes Werk ‚Höhere Wesen befahlen mir: rechte obere Ecke schwarz malen', 1969). Andererseits kann sie als ein Verweis auf die besondere Bedeutung des Schaufensters im Kontext der Kunst und dessen Präsentationsfunktion im Sinne eines Fetischcharakters von Konsumgütern gelesen werden. In diesem Sinne lässt sich wieder eine Verbindung zu Duchamp und dessen Schaufenster-Installationen aufzeigen (etwa ‚Lazy hardware', 1945, New York). „Die Metapher des Schaufensters steht paradigmatisch für die moderne, phantasmagorische und mechanisierte Welt des Konsums, die die gesamte Kultur des 20. Jahrhunderts prägen sollte.“ Bahtsetzis 2005, S. 205

¹⁷⁴⁷ Hedinger 1996, S. 115.

¹⁷⁴⁸ 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.

¹⁷⁴⁹ Hier zeigt sich wieder der von Kothenschulte beschriebene Slapstick-Aspekt.

¹⁷⁵⁰ Der Text lautete: „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.“ Zitiert nach Hedinger 1996, S. 115.

Wegwerfprodukt, Abfall wurde durch das Glas vor unbefugten Zugriffen geschützt und wie eine Reliquie perfekt ausgeleuchtet präsentiert.

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 Eisstiels hinwiesen.¹⁷⁵¹ Slominski berichtete, dass sogar die vom Ausbau der Scheibe an den Schrauben des Rahmens zeugenden Lackschäden übermalt wurden.¹⁷⁵² Sie waren von Fotografien abgesehen die einzigen beweiskräftigen Spuren, die die aufwändige Aktion hinterlassen hatte. Nach ihnen suchten skeptische Rezipienten wie der Künstler – denn er hatte ähnlich seiner Aktion auf dem Jungfernstieg die Reaktionen auf seine Intervention im Kaufhaus beobachtet – auch den Rahmen des Schaufensters gezielt ab.

Die Parallelen zwischen den beiden hier vorgestellten Arbeiten geht über ihre Zugehörigkeit zum Nebensächlichen, also zu den Dingen, denen wir im Alltag 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. In diesem Sinne spielt der Künstler bewusst mit dem negativen Klischee moderner Kunst, die – so könnte man hier einem kritischen Besucher in den Mund legen – ‚sogar Abfall‘ zur Kunst erklärt. Doch wohl in diesem Sinne warnte Slominski das Publikum 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.“¹⁷⁵³ Doch was hat er im Schaufenster versteckt, fragte sich der Rezipient in Hamburg nicht erst nachdem das als skandalös empfundene ‚objet trouvé‘ und alle Spuren entfernt worden waren.

¹⁷⁵¹ Zum besseren Verständnis der Reaktion des Kaufhauses betonte Slominski im Gespräch, dass das Unternehmen sich damals in einer bedrohlichen Finanzlage befand.

¹⁷⁵² Dieses Detail, das nicht von Slominski erdachte ‚Spuren verwischen‘, zeigt (nicht ohne ungewollte Ironie) auf, dass die Tätigkeit nicht nur für Fallensteller von Bedeutung ist.

¹⁷⁵³ Ausst. Kat. Düsseldorf 1988, S. 268.

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 eindeutig als konzeptuelle Fallen. Ein anderer, hier bereits unter anderen an der ‚Passageway‘¹⁷⁵⁴ genannten Installation von Robert Morris aufgezeigter, Aspekt der Falle (die Enttäuschung des Rezipienten) wird vor dem Hintergrund der Funktion des Schaufenster besonders deutlich, „es gehört als Institution zu den zentralen, längst klassischen Befriedigungsplätzen der Sehnsucht.“¹⁷⁵⁵ Diese Sehnsucht, die Neugier und die Erwartungen der Passanten nutzt Slominski aus, um sie auf perfide Weise zu enttäuschen. Ähnlich lässt sich auch bezogen auf den Kalenderrest in Frankfurt feststellen, dass das scheinbar wertlose Objekt den Rezipienten in dem Sinne enttäuscht, dass er dem Ort entsprechend etwas Wertvolles und nicht einen vermeintlich verbrauchten Alltagsgegenstand erwartet haben wird.

Darüber hinaus erscheint Slominski in allen hier erwähnten Aktionen dem Rezipienten wie ein Narr oder Schelm, der sinnlose Dinge produziert, tote Bäume einpflanzen lässt, Abfall in Schaufenstern präsentiert und Reifen um Laternen legt. Da er dies unter einem enormen, den Regeln der ‚normalen‘ Logik widersprechenden Arbeitsaufwand betreibt, wie etwa das Entfernen von Straßenlaterne und Schaufenster vor Augen führt, scheint es, dass er auf Kosten der ‚braven Bürger‘¹⁷⁵⁶ (und Steuerzahler) 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.

¹⁷⁵⁴ Siehe Kap. 6.1.

¹⁷⁵⁵ Hedinger 1996, S. 118.

¹⁷⁵⁶ Diesen Gedanken hatten sicherlich auch die Handwerker des Kaufhauses. Für seinen Beitrag zur Manifesta II in Luxemburg (1998) beauftragte Slominski 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 wie schelmenhafter Fallensteller gerecht geworden. Wer die Aktion nicht miterlebte und die Spuren entdeckte, konnte nicht wissen, dass es sich dabei um eine Finte handelte.

„Gäb' es keine Narren, so gäb' es keine Weisen“¹⁷⁵⁷ überliefert der Volksmund diese – besonders in den Narrenfiguren Shakespears deutlich werdende – dialektische Beziehung zwischen Weisheit und Torheit.¹⁷⁵⁸ Die trügerische Banalität der Werke des Künstlers entlarvt die Grenzen der Wahrnehmung und die Erwartungen des Rezipienten 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 aus der Perspektive der Fallensellerie als eine äußerst wirksame Verblendung, die das Opfer in Sicherheit wiegt und so dessen Manipulation ermöglicht. Eine List, die das voreilige Unterschätzen und das trügerische, der Hybris verwandte Überlegenheitsgefühl eines Menschen nutzt, um ihn zu einem seine Haltung entlarvenden Verhalten zu bewegen. Vor diesem Hintergrund scheint die Falle wieder im Dienst der moralischen Erziehung, wie sie in den einleitenden, kulturhistorischen Kapiteln deutlich wurde, zu stehen.

„Humor braucht nicht selten eine Zielscheibe,“¹⁷⁵⁹ bemerkt Collier Schnorr in Bezug auf das ‚Transportsystem für Hustensaft‘¹⁷⁶⁰, eine weitere, scheinbar unsin-

¹⁷⁵⁷ Simrock 1846, Nr. 7337.

¹⁷⁵⁸ Auch hier zeigt sich wieder eine Nähe zu der in Kap. 2.2 erwähnten Trickster-Figur der Kulturgeschichte, die, wenn man ihr eine pädagogische Intention unterstellen möchte, dem Rezipienten wie Slominski durch das Missachten von Normen und Regeln deren Relativität vor Augen führt.

¹⁷⁵⁹ Schorr 1999, S. 24.

¹⁷⁶⁰ Es handelt sich um eine mit Hilfe von Technikern der TU Berlin für Slominskis Berliner Ausstellung (Deutsche Guggenheim 1999) entwickelte Apparatur, mit deren Hilfe ein mit Flüssigkeit befüllter Löffel trotz unvermeidbarer Erschütterungen ohne Verlust auf Reisen gehen kann. Eine weitere, scheinbar widersinnige Aktion im Rahmen dieser Ausstellung war die Installation ‚Eimer Wasser‘ (1998). Slominski stellte einen leeren Plastikeimer in die Regale des Museumsshops und ließ einen Klempner eine temporäre Wasserleitung von der Toilette in den Shop installieren, um mit dem über dem Eimer endenden Wasserhahn den Eimer zu füllen. Nachdem der Eimer auf diese Weise gefüllt worden war, wurde die Leitung und mit ihr alle Spuren, die auf die Aktion deuteten, wieder entfernt. Uninformierte Rezipienten und Kunden des Shops werden sich daher wohl gefragt haben, ob die Putzfrau in Eile den Eimer vergessen habe, oder ob es ein Loch in der Decke gebe. Eine kritische Spitze gegen den Reichtum der Institution, eine Hommage an die Kraft der Kunst?

nige Arbeit des Künstlers im Rahmen der Ausstellung in Berlin 1999. „Slominski bietet sich großzügigerweise gelegentlich selbst als Zielscheibe an.“¹⁷⁶¹ Die eigenartige Absurdität des Künstlers hat, wie Jens Hoffmann berichtet, 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.“¹⁷⁶² Doch so wie die Werke erst auf den zweiten Blick dem Rezipienten Hinweise auf die Tiefe der in ihnen verborgenen Aspekte preisgeben, wirken auch die scheinbar absurden, und daher nicht beachteten Aktionen durch ihre Fremdartigkeit nach, bleiben im Gedächtnis haften und sind auf diese Weise im Verborgenen aktiv. Die List des Schelms zeigt sich darin, dass er sich als Zielscheibe, als Trottel anbietet, um andere in Sicherheit zu wiegen, und dadurch heimlich selbst die Fäden in der Hand behält.

Der Vergleich der Reaktion der Öffentlichkeit in Hamburg (die nicht von ungefähr an Duchamps ‚Fountain‘¹⁷⁶³ erinnernde Zensur der ‚Eisstiel-Installation‘) mit der erhitzten Diskussion in Münster über den unter ähnlichen hohen Arbeitsaufwand um die Laterne gelegten (vermutlich gebrauchten¹⁷⁶⁴) Fahrradreifen offenbart eine weitere kritische Spitze. Über die Tatsache hinaus, dass beide Kunstwerke – wenn auch unter anderen Umständen¹⁷⁶⁵ – bereits kurz nach ihrer Installation wieder

Oder handelt es sich um eine komplex verschleierte Hommage an Marcel Duchamp, da ein spezieller Wasserhahn im Englischen auch als ‚trap‘ (siehe dazu Kap. 5.1.1.) bezeichnet wird?

¹⁷⁶¹ Schorr 1999, S. 24.

¹⁷⁶² Hoffmann 2003, S. 134.

¹⁷⁶³ Siehe Kap. 5.1.4.

¹⁷⁶⁴ Dem Autor ist nicht bekannt, ob es sich um einen solchen handelte, da keine Beschreibungen des Objekts vorliegen. Im Sinne der hier angedeuteten Provokation und der Tendenz Slominskis, die Dinge auf die Spitze zu treiben, liegt die Vermutung jedoch nahe, dass es sich ein gebrauchten Reifen handelte. Dafür spricht auch die Tatsache, dass ein solcher im Sinne des erwähnten Versteckspiels mit dem das Kunstwerk suchenden Rezipienten besser geeignet erscheint, da er aufgrund seiner Patina unauffälliger als ein neuer Reifen ist.

¹⁷⁶⁵ Wäre der Eisstiel nicht von offizieller, wenn auch über den Tatbestand selbst verschwiegener Seite (das Kaufhaus) entfernt worden, läge wie in Münster die Vermutung nahe, dass der Künstler das Objekt heimlich entwendet hätte. Offiziell wurde der Fahrradreifen (von einem militanten Feind zeitgenössischer Kunst?) gestohlen und nach einem Aufruf anonym wieder zurückgegeben. Doch wie im Falle der eingemauerten Hand in Bremerhaven liegt der Verdacht nahe, dass es sich um eine Finte handelt. Daher ist es sicher auch kein Zufall, dass Slominski 1999 in Berlin eine ‚Gestoh-

aus der Öffentlichkeit verschwanden, sind sie dadurch miteinander verwandt, dass ihre Rezeption als ein Anzeichen für eine spezifische Toleranzgrenze (gegenüber zeitgenössischer Kunst) gelesen werden kann. Beide riefen aufgrund ihrer scheinbaren Sinnlosigkeit teils wütende Proteste der Bevölkerung hervor, welche sich dadurch unbewusst (und im Sinne der erwähnten Strategie) selbst vorführte. Diese Art der Reaktion kann zugleich als ein Anzeichen für die Toleranz der jeweiligen Gesellschaft gegenüber Normen widersprechenden, kritischen Handlungen interpretiert werden.

Vor diesem Hintergrund erhellt sich auch die bereits erwähnte Warnung des Künstlers aus dem Jahre 1988, „man sollte vorsichtig sein im Umgang mit meinen Arbeiten,¹⁷⁶⁶“ und zeigt, dass diese sich nicht nur auf die offensichtlich fängisch gestellten (Tier-)Fallen bezieht. Es scheint als habe Slominski bewusst über den philosophischen wie slapstickartigen Aspekt der Aktionen hinaus auf diese Toleranzgrenze gezielt, die über den Kunstbegriff hinaus als Gradmesser für die ‚Aufgeklärtheit‘ und den Zustand einer Gesellschaft gelesen werden kann. Im Jahr der ‚Eisstiel-Installation‘ 1994 zeichnete sich in der Bundesrepublik bereits deutlich der Abschwung nach den wirtschaftlichen Boomjahren der Nachwendezeit ab. Die Arbeitslosenzahlen und die Verschuldung des Staatshaushaltes rückten immer mehr ins Zentrum der öffentlichen Debatte, so dass die Reaktion des, wie Slominski gegenüber dem Autor betonte, wirtschaftlich in Bedrängnis geratenen Kaufhauses wie eine Metapher für die Reaktionen der Gesellschaft erscheint. Aus dieser Perspektive gewinnt das im leeren Schaufenster zunächst ausgestellte und dann verschämt entfernte Objekt den Charakter einer Metapher für dahingeschmolzenen

lene Luftpumpe‘ (1998) ausstellte und den Diebstahl fotografisch dokumentierte. Die Aktion spricht in diesem Falle nicht für den (angeklagten) Künstler. Dieses Spiel mit der Legalität zeigte sich bereits in einer früheren Aktion, von der Nancy Spector berichtet: „So stahl Slominski für ein früheres Projekt den Elfmeterpunkt eines Fußballplatzes in Frankfurt und brachte ihn in eine Ausstellung im Portikus.“ Spector (1) 1999, S. 13. Neben der Parallele zum Luftpumpendiebstahl, beide gestohlenen Objekte wurden unter Angabe ihrer Herkunft ausgestellt, bildet die Aktion auch eine Brücke zur Listung des Fußballs in Slominskis Fallensystematik. Darüber hinaus scheint der Künstler mit dem Diebstahl als Kunstaktion die Relativität der Kriminalität und zugleich die, dem Lob für den listigen Fallenssteller verwandte, verbreitete Hochachtung für den erfolgreichen, weil gewitzten Dieb und zugleich die Freiheit der Kunst zu thematisieren.

¹⁷⁶⁶ Ausst. Kat. Düsseldorf 1988, S. 268.

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

7.5 Tierfallen im Kunstkontext

Nachdem in den vorherigen Kapiteln konzeptuelle Fallen erläutert wurden, um die Bedeutung der Falle und ähnlicher Strategien im Werk Slominskis aufzuzeigen, werden im Folgenden die Tierfallen und Objekte, die vorgeben Fallen zu sein, untersucht. Der Künstler 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.“¹⁷⁶⁷

Aufgrund der verschiedenen ‚Produktionsarten‘ der Fallen, stellt sich bei jeder zunächst die Frage, ob es sich um Objektkunst¹⁷⁶⁸, ein Readymade¹⁷⁶⁹ oder ein vom Künstler ganz oder zumindest zum größten Teil selbst hergestelltes Objekt (eine

¹⁷⁶⁷ Drateln 1988, S. 227. Angesichts der zuvor geschilderten Aktionen irritiert es, dass Slominski hier von ökonomischen Aspekten spricht und man darf vermuten, dass es sich um einen Teil seines Verwirrspiels handelt. Er möchte wie Duchamp unberechenbar sein (siehe Fußnote 1756).

¹⁷⁶⁸ 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.“ Hartmann 1997 (o. S.).

¹⁷⁶⁹ Angesichts der subtilen Differenzierung sei an dieser Stelle auf eine klassische Definition verwiesen. 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.“ Hartmann 1997 (o. S.).

Plastik) handelt.¹⁷⁷⁰ Das ‚Mausefalle‘¹⁷⁷¹ (1915) genannte Werk des russischen Avantgardisten Wassili Kamensky ist nicht nur aufgrund des Titels besonders gut geeignet, um die Eigenart der Tierfallen Slominkis gegenüber anderen Objektkunstwerken des zwanzigsten Jahrhunderts zu veranschaulichen. In der kunstgeschichtlichen Literatur wurde das Werk jedoch, trotz seiner von Johannes Cladders als „Inkunabel in der Entwicklungsgeschichte der Objektkunst“¹⁷⁷² beschriebenen Bedeutung, bisher scheinbar kaum beachtet.¹⁷⁷³

Das reliefartige Objekt besteht aus drei Elementen, einem küchenbrettähnlichen Holzbrett, einem Holzring und einer Falle. Kamensky verwendete eine gängige, aufgrund ihrer Größe eindeutig als Mausefalle identifizierbare Totschlagfalle, die sich nur geringfügig von heutigen unterscheidet. Die Falle wurde im unteren Bereich des schmalen, rechteckigen Holzbrettes unterhalb des Holzringes fixiert, dessen Rundung mit dem oberen, halbrunden Ende des Brettes korrespondiert. Der Umfang des, wie die Falle vermutlich aufgeklebten, Holzringes entspricht etwa dem des halbrund geformten Schlagbügels der Falle. Es scheint, als habe Kamensky, um diese formale Analogie zu betonen, die obere Hälfte des Holzsockels der Falle nach oben hin auf beiden Seiten so verjüngt, dass dessen Umfang des Rings entspricht. So kann der Holzring, ähnlich der Form des als ‚Unterlage‘ dienenden Küchenbrettes, als das verlängerte Ende des Holzsockels der Falle gelesen werden.¹⁷⁷⁴ Für diese subtile ästhetische Gestaltung des „Materialbildes“¹⁷⁷⁵ im Gegensatz zu einem Readymade spricht auch die Verwendung von Farbe, die

¹⁷⁷⁰ Wichtig ist hierbei nicht, ob Slominski wirklich alle Elemente einer Falle – viele Fallenkonstruktionen werden in seinem Auftrag und nach seinen Plänen von handwerklichen Fachkräften ausgeführt – eigenhändig geschaffen hat, sondern, ob es sich in der Tradition Duchamps um die Übernahme von bereits vorhandenen Gegenständen handelt.

¹⁷⁷¹ Siehe Abb. 349.

¹⁷⁷² Cladders 1980, S. 311.

¹⁷⁷³ Eine Anfrage bei der Kustodin des Museums in Mönchengladbach, in dem sich die Falle befindet, ergab, dass neben eigenen Bestandskatalogen des Hauses (die das Werk nur kurz auf der Basis der hier verwendeten Quellen vorstellen) keine weitere Literatur bekannt ist.

¹⁷⁷⁴ Für diese These sprechen zum einen die im Verhältnis zum unteren Bereich des Fallensockels unregelmäßigen Kanten der sich verjüngenden Seiten, die auf eine manuelle Ausführung deuten, und zum anderen, dass es aus funktionaler Perspektive keine Gründe für diese von ähnlichen Fallensockeltypen abweichende Form gibt.

¹⁷⁷⁵ Cladders 1980, S. 311.

zumindest an dem Holzring zu erkennen ist.¹⁷⁷⁶ Wohl in diesem Sinne wurde das Werk aufgrund seiner harmonischen Gestaltung 1986 in der Ausstellung „Symmetrie in der Kunst“ als ein Beispiel der russischen Avantgarde gezeigt.

Das Werk wurde wahrscheinlich für die Moskauer Ausstellung „Malerei Ausstellung“ geschaffen, fiel jedoch, wie der Künstler Ariststarch Lentulow in seiner Autobiografie berichtet, ähnlich Duchamps ‚Fountain‘ der Zensur der Jury zum Opfer: „Relief-Kombinationen [wurden] hastig von Larionow und Gontscharowa hergestellt; die Burliuks hängten ein paar zerrissene Hosen auf und [...] Tatlin stellte seine Contre-Reliefs aus. Der Dichter W.W. Kamensky empfand, was er glaubte, dass es die Grundstimmung der Ausstellung sei und versuchte, die Jury zu überzeugen, ihm die Erlaubnis zu erteilen, eine lebendige Maus in einer Mausefalle auszustellen, aber die Jury wies seinen Vorschlag entschieden zurück, weil sie fand, dass es dem Niveau der Ausstellung schaden könnte und die Konventionen künstlerischen Geschmacks zerstört würden [...]“¹⁷⁷⁷

Fernab von der Frage, ob Kamensky im Sinne Duchamps mit der Idee, eine lebende (!) Maus in einer Falle als Teil eines collagenartigen Kunstwerk im Kontext einer Malereiausstellung zu präsentieren, die Jury bewusst provozieren wollte und das Werk aufgrund dieses (Tier-)Skandals abgelehnt wurde, liegt eine andere Vermutung nahe.¹⁷⁷⁸ Ähnlich dem Brunnen Duchamps kann auch das Relief aus rein formalen wie auch aus kontextuellen Gründen als eine abstrakt verschleierte und doch eindeutige Anspielung auf das Tabuthema Sexualität gelesen werden. Folgt man der zuvor angedeuteten Analogie zwischen dem Fallensockel und dem Holz-

¹⁷⁷⁶ Die farbliche Abbildung des Objektes im Ausstellungskatalog aus Darmstadt (siehe Darmstadt 1986) zeigt deutlich, dass der Ring ursprünglich mit weißer, inzwischen vergilbter Farbe gestrichen wurde. Das obere, verjüngte Ende des Fallensockels deutet aufgrund der Farbunterschiede an den unregelmäßigen Kanten ebenfalls darauf hin, dass das Holz des Sockels gestrichen wurde. Dem Autor war es jedoch nicht möglich das Objekt selbst in Augenschein zu nehmen.

¹⁷⁷⁷ Lentulow 1937, Band I, S. 160. Zitiert nach Ausst. Kat. Köln 1977, S. 76.

¹⁷⁷⁸ Bereits die Idee mutet absurd an und unterstützt die Parallele zum geschickt inszenierten Skandal Duchamps (siehe dazu Kap. 5.1.4). Hatte Kamensky mit seinem zwei Jahre vor Duchamp konzipierten Skandal etwa ähnliche Ziele (die Frage, was Kunst sei und dürfe), jedoch nur mit weniger Öffentlichkeitswirksamkeit oder Inszenierungstalent? Eine ausführliche, vergleichende Untersuchung der beiden Werke bietet sich an, kann an dieser Stelle jedoch nicht geleistet werden.

ring, kann letzterer als ein Kopf interpretiert werden. Die Verjüngung des Sockels nach oben erscheint dann als Oberkörper, der breitere, untere Bereich mit der Totschlagvorrichtung dagegen wie das Becken eines Frauenkörpers. In diese Lesart fügt sich nun auch die Wahl des (vermutlichen) Küchenbretts als ‚Leinwand‘ des Materialbildes. Es unterstützt als Symbol häuslicher Arbeit das feminine Sujet und entspricht zugleich den Kriterien der Objektkunst im Sinne der Verwendung alltäglicher Gegenstände. Vor diesem Hintergrund erscheint die Falle und zugleich die gesamte Materialcollage als Symbol der (weiblichen) Sexualität und steht in diesem Sinne, besonders da es sich um eine Mausefalle handelt, in der Tradition der einleitend erläuterten Sinnbilder der Neuzeit.¹⁷⁷⁹

Vor diesem Hintergrund liegt die Vermutung nahe, dass die Jury das vermeintlich abstrakte Relief Kamenskys über die Idee der Integration der Maus hinaus aufgrund dieser sexuellen Anspielung zensierte, die, was die Parallele zu Duchamp wiederum verstärkt, auch ein Aspekt der intendierten Rezeption von ‚Fountain‘ ist.¹⁷⁸⁰ Auch wenn die Mausefalle in ihrer hier nur angedeuteten, vielschichtigen Lesbarkeit als Kunstwerk ganz im Sinne Slominkis konzeptuelle und reale Tierfalle zugleich ist, bleibt sie im Gegensatz zu jenem doch primär Material. Sie wird bearbeitet und, ihre eigentliche Funktionalität negierend, als reliefartiger Teil eines Kunstwerks verfremdet. Die Frage, ob Kamensky im Sinne Slominskis die Funktionalität der Falle (das Fängisch gestellt sein) durch die lebendige Maus auch im Kunstkontext symbolisch demonstrieren wollte, kann aufgrund der geringen Informationen über das Werk und seine Entstehung nicht beantwortet werden.¹⁷⁸¹

Dafür dass die Falle als übergreifendes Konzept für Kamensky von Interesse war, spricht jedoch ein weiteres Werk. Ein Buch, das der Künstler gemeinsam mit an-

¹⁷⁷⁹ Siehe Kap. 2.9 und Abb. 162.

¹⁷⁸⁰ Ähnlich der Falle Kamenskys kann auch die Form des Readymade Duchamps als weibliches Becken gelesen werden, was durch den Titel (die Frau als Quell des Lebens) betont wird.

¹⁷⁸¹ Es scheint, als sei die lebendige Maus nur Teil einer Provokationsstrategie. Zum einen stellt sich die Frage, wie eine lebende Maus in oder an der Totschlagfalle fixiert werden sollte. Zum anderen spricht auch die Komposition des Werks als bildartiges Relief und die daraus resultierende Hängung gegen die Integration der Maus.

deren unter dem Titel ‚Sadok sudej‘¹⁷⁸² („a trap for critics‘ laut Davis und Kasinec) 1910 in St. Petersburg veröffentlichte. Evgenii Kovtun beschreibt die Intentionen dieser und ähnlicher Publikationen wie folgt: „No less of a ‚slap in the face of public taste‘ was the literary content of these collections [...] but behind this obvious desire to shock was concealed something more; criticism of the worn-out literary and artistic norms, a reappraisal of values, and the birth of a new esthetic which always brings with it aggressive action against its predecessor.“¹⁷⁸³ In diesem Sinne scheint es sich bei der ‚Mausefalle‘ Kamenskys um eine plastische Kritikerfalle zu handeln, die wie Duchamps ‚Fountain‘ nicht nur im Sinne der Provokation der Erweiterung der Kunstbegriffes dienen sollte.

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 trouvés¹⁷⁸⁴, 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“¹⁷⁸⁵, erläutert Patrick Frey die Entwicklung des Fallenrepertoires des Künstlers.

¹⁷⁸² Siehe Abb. 350. Davis und Kasinec erwähnen vier Künstler, „produced by the Buriuks, Velimir Khelbznikov [...] and Vasilii Kamensky.“ Davis/Kasinec 1989, S. 105. Evgenii Kovtun beschreibt die Intention der russischen Avantgarde (er nennt die Futuristen) wie folgt: „Of course, part of the author’s intention was to consciously shock the reader, to insult his customary tastes, and to destroy esthetic clichés and perceptual stereotypes. The cheap grey paper, cardboard covers, and sloppy stitching were a challenge to the esthetic predilections of the World of Art circle.“ Kovtun 1987, S. 46. Davis und Kasinec nennen zwei einflussreiche künstlerische Lager in Rußland zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts: „The first of these was that loose association of artists, and their theoretical publications, that has been termed the Mir iskusstva (World of Art) group; the second comprises what is known collectively as the Russian avant-garde.“ Davis/Kasinec 1989, S. 94.

¹⁷⁸³ Kovtun 1987, S. 47.

¹⁷⁸⁴ Als objet trouvé gilt ein „gefundenen Gegenstand, aus dem Französischen übernommener Terminus für Objektkunst.“ Hartmann 1997 (o. S.).

¹⁷⁸⁵ Frey 1999, S. 83.

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 vermittelt wird.¹⁷⁸⁶ Im Sinne einer differenzierten Analyse der verschiedenen Tierfallen Slominskis muss zunächst grundsätzlich zwischen vier Kategorien von Fallen im Werk des Künstlers unterschieden werden:

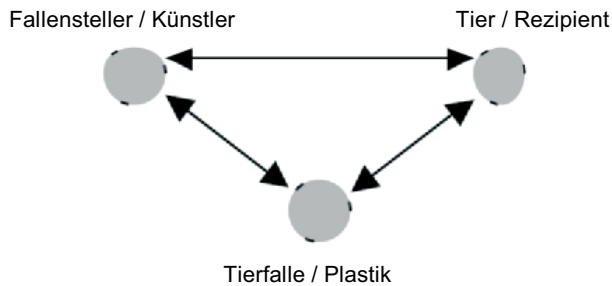
1. Handelsübliche Fallen wie Mause-, Ratten- oder Insektenfallen.
2. Rekonstruktionen von historischen oder heute noch für die Jagd verwendeten Fallen, wie Wieselwippbrett-, Totschlag-, Kasten-, Klappfallen.
3. Kombinationen von Fallen mit anderen Objekten, wobei zwischen zwei Typen unterschieden werden muss:
 - 3a. Mause- oder Rattenfallen werden im Sinne von Verblendung und Tarnung in andere Objekte integriert, wie etwa in eine Miniaturkirche.
 - 3b. Vorhandene Fallentypen werden in andere Objekte eingebaut, wobei sich Form und Größe der Fallen dem Objekt anpassen, wie etwa die Vogelfalle in einem Kinderwagen.¹⁷⁸⁷
4. Neue Fallen, die in ihrer Funktionalität und Erscheinung an vorhandene Typen angelehnt sind, sich von ihnen jedoch aufgrund ihrer speziellen Form sowie der Art des zu fangenden Tiers unterscheiden, so wie etwa die einleitend bereits erwähnte Kampfhund- und Lonzafalle.¹⁷⁸⁸

¹⁷⁸⁶ Beispielhaft hierfür sind etwa 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 Positionierung und Wartung der Falle, 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. 7f. Dass sich Slominski solcher Quellen für die Gestaltung seiner Plastiken bedient, zeigt eine 1998 in Zürich ausgestellte Hundefalle (1998), die sich in Wichmanns Fallenhandbuch findet (vergleiche Abb. 351 und 352). Beide Fallen entsprechen sich bis ins Detail, so z. B. die Führung der Fallklappe und die Verwendung einer Rattenfalle als Abzugsmechanismus.

¹⁷⁸⁷ Gemeint ist die ‚Vogelfalle‘ (2000) genannte Arbeit, im Gespräch bemerkte Slominski, dass es sich dabei um eine Art von ‚Umbau‘ handelt (siehe Abb. 353).

¹⁷⁸⁸ Siehe Abb. 342 und 341. Bezogen auf die Kampfhundfalle erklärte Slominski dem Autor, dass es sich 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; diese ähnlich einer Uhr ‚aufgezogene‘ Falle kann mehrere Hunde fangen. Zumindest die vom Künstler als ‚Im-

Bei der Analyse stellt sich zunächst die Frage, was passiert, wenn Slominski eine Tierfalle aus ihrem gewöhnlichen Umfeld, das je nach Tier die freie Natur, eine Kulturlandschaft oder der Lebensraum des Menschen sein kann, nimmt und sie in Ausstellungsräumen positioniert. 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 wie Künstler und Rezipient aufeinander gegenseitigen Einfluss aus. Der Fallensteller kann auf das Tier entweder direkt im Sinne eines aktiven Lockens – etwa im Falle des Vogelfängers mit bestimmten Lockrufen – oder indirekt über die Falle mit Hilfe von Köder, Kirmung und Zwangswechsel Einfluss ausüben. Auch das Tier übt in dem Sinne, dass sein natürliches Verhalten konstitutiven Einfluss auf Strategien und Gestaltung der Falle hat, direkt¹⁷⁸⁹ und durch sein Verhalten gegenüber der ihm gestellten Falle indirekt Einfluss auf den Fallensteller aus. Slominski betonte im Gespräch mit dem Autor, dass auch

merfang' bezeichnete Kategorie scheint eine Erfindung von ihm zu sein. Dem Autor ist keine als solche bezeichnete Falle bekannt und auch kein Grund, warum sie nicht als Massenfang bezeichnet werden sollte. Vor diesem Hintergrund wird einerseits der für Slominski typische Humor und andererseits zugleich die List des Fallenstellers deutlich.

¹⁷⁸⁹ Im Verhältnis zum direkten, bewusst vollzogenen Einfluss des Fallenstellers auf das Tier scheint der Begriff ‚direkt‘ für das Verhalten des Tiers zunächst problematisch. Doch in diesem Falle ist für das Verhältnis von beiden zueinander nicht das Bewusstsein – Mensch und Tier sind mit verschiedenen ‚Arten‘ von Bewusstsein ausgestattet – der Beteiligten, sondern nur der Weg oder die Richtung des Einflusses von Bedeutung.

zwischen Falle und Fallensteller ein gegenseitiger Einfluss bestehe. Niemand sei der Falle so nahe wie der Fallensteller selbst, beim Aufstellen und fängisch Stellen sei er in der Rolle des Opfers.¹⁷⁹⁰ Er spüre, wie die der Falle verliehene Energie sich gegen ihn selbst wende, berichtete der Künstler.¹⁷⁹¹ Aus diesem Grund muss der fallensstellende Künstler, der stets Wert darauf legt, dass die ausgestellten Fallen fängisch gestellt sind, wie ein Fallensteller diese immer wieder auf ihre Funktionstüchtigkeit kontrollieren.¹⁷⁹² Vor diesem Hintergrund erscheinen die seine Werke ausstellenden Kulturinstitutionen wie das Revier Slominskis.

Die durch das ‚Spannen‘ dem Objekt verliehene, potentielle Energie ist von besonderer Bedeutung für den Künstler, wie das folgende Beispiel deutlich macht: Weil er darauf bestand, dass ein Fuchseisen – ein Abzugeisen, das im Deutschen aufgrund der Form Schwanenhals¹⁷⁹³ 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.¹⁷⁹⁴ Diese bewusst miteinkalkulierte Gefahr, der in den vorherigen Kapiteln bereits erwähnte ‚noli me tangere‘-Charakter der fallenartigen Kunstwerke und die aus ihm resultierende Unsicherheit, die von den Fallen ausgeht, ist – wie das Beispiel aus Paris zeigt – für die von Slominski intendierte Rezeption der Werke von besonderer Bedeutung. Sie deutet auf eine konzeptuelle Nähe zu dem ‚objet dangereux‘ und ‚objet désagréable‘¹⁷⁹⁵ des frühen zwanzigsten Jahrhunderts. Doch im Gegensatz

¹⁷⁹⁰ Dieser Gedanke zeigt eine Parallele zum Aspekt von Bedrohung und Gewalt im Kunstkontext, die sich neben den Rezipienten auch gegen den Künstler selbst wendet, wie es etwa in Dennis Oppenheims Performance ‚Extended Armour‘ (1970) deutlich wird (siehe dazu Kap. 6).

¹⁷⁹¹ 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, berichtete Slominski dem Autor.

¹⁷⁹² Häufig muss er die in Museen aufgrund von Sonderausstellungen temporär eingelagerten Fallen wieder fängisch stellen. Zwar versuche er stets, die Fallen den Mitarbeitern der Institutionen so zu erklären, dass sie diese selbst wieder aufbauen könnten, doch der Respekt vor den einmal beim Zuschlagen erlebten Objekten sei meist sehr groß. Ginge es ihm nicht um die ‚Aura‘ der gespannten Fallen, könnte man dahinter auch eine List im Sinne einer Art von ‚Beschäftigungssicherung‘ für den Künstler vermuten.

¹⁷⁹³ Siehe Abb. 106.

¹⁷⁹⁴ Schaub 1992, S. 13.

¹⁷⁹⁵ Siehe Kap. 5.2.

zu letzteren stellt das Kunstwerk für den Rezipienten im Falle von Slominskis Arbeiten über die psychologischen und taktilen Aspekte (etwa der Plastiken Giacomettis) hinaus eine reale Gefahr dar.

Anhand der von Slominski im Sinne eines Readymade verwendeten Fallen wird im Sinne des zuvor erläuterten ‚Beziehungsdreiecks‘ besonders deutlich, dass es sich bei der im Rahmen einer Ausstellung vollziehenden ‚Metamorphose‘ der Falle zum Museumsobjekt um einen intellektuellen Prozess handelt. Nicht die Falle, sondern Fallensteller und Tier verändern sich. Wie bei dem bereits besprochenen ‚Kalenderimitat‘ oder dem ‚Eisstiel‘ ist auch bei den Fallen die Wahrnehmung der Objekte daher einer der zentralen Aspekte der Arbeiten. Falle, Eisstiel und Kalender werden dem Rezipienten, abgesehen von den jeweiligen Präsentationsmodi, unverändert gezeigt. Nur durch den Kontext, den Transfer in einen anderen Raum, werden sie verändert wahrgenommen und erhalten so eine andere, ihrer alltäglichen ‚Existenz‘ gegenüber erweiterte Bedeutung und Aufmerksamkeit. Dieses Phänomen zeigt sich besonders deutlich bei den ‚echten‘, unveränderten Tierfallen (Kategorie 1), die dadurch, dass sie von Slominski im Kunstkontext ausgestellt werden, von den Rezipienten als Skulptur, Plastik, Objektkunst oder Installation¹⁷⁹⁶ wahrgenommen werden.

7.6 Aspekte des Readymades

„Das, was man braucht, ist nicht schön, weil es eine Funktion hat. Was keine Funktion mehr hat ist schön“¹⁷⁹⁷, konstatiert Jean-Christophe Ammann. In Bezug auf Duchamp schreibt er über Slominski: „Fast achtzig Jahre später kommt ein Fallensteller und verweigert dem Readymade die ästhetische Dimension, spricht von seiner Funktion und, weil es diese nur an ganz spezifischen Orten erfüllen

¹⁷⁹⁶ Die 1999 in Berlin gezeigte Vogelfangstation ist besonders geeignet, um die Nähe zur Inszenierung von Kunstwerken im Sinne einer Installation zu verdeutlichen (siehe Abb. 111). Es handelt sich jedoch abgesehen von dem Ausstellungsraum geschuldeten Details um eine typische Vogelfangstation, wie der bereits erwähnte Vergleich mit einer Illustration aus dem achtzehnten Jahrhundert deutlich macht (siehe Abb. 164).

¹⁷⁹⁷ Ammann 1993, S. 6.

kann, zeigt er sie am liebsten in Fotos.“¹⁷⁹⁸ Auf kunsthistorische Kategorien wie Readymade, Objektkunst 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 Readymade behandelt und nicht, indem man an ihm herumsägt oder herummalt oder ihn verbiegt.“¹⁷⁹⁹

Vordergründig betrachtet wiederholt Slominski, etwa durch den Transfer der im Eisenwarengeschäft entdeckten Wühlmausfalle in den Ausstellungsraum, die von Duchamp zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts begonnene ‚Erweiterung des Kunst- und Künstlerbegriffs.‘ Auf diese Weise erschließt er alle Felder der von Duchamp wesentlich beeinflussten Objektkunst für die Rezeption seiner Werke. Doch im Gegensatz zu den bereits erwähnten Arbeiten aus Putztüchern, verzichtet der Künstler bei den Fallen auf die, zumindest für kleine Exemplare naheliegende, museale Präsentationsform auf einem Sockel. Dabei handelt es sich um ein bedeutendes Detail. Duchamps Imitation des Sockels in Form eines Hockers für das ‚Fahrrad-Rad‘ oder der Sockel für ‚Fountain‘¹⁸⁰⁰ gehören wesentlich zu der als Provokation konzipierten Präsentation gemäß dem bürgerlichen Motto „Kunst ist, was auf einem Sockel statt auf einem Warenhausbord steht.“¹⁸⁰¹

Das Fehlen des Sockels kann vor diesem Hintergrund als ein subtiler Hinweis darauf gesehen werden, dass es sich bei den Fallen Slominskis um mehr handelt als Provokation oder eine Erinnerung an die Erweiterung des Kunstbegriffs im Sinne Duchamps. In gewisser Weise kann dieser Verzicht als selbstbewusstes Zeichen eines ‚nachmodernen‘ Readymade verstanden werden: Die Fallen stehen für sich selbst und haben keinen sie zur Kunst erhebenden Sockel nötig, da der Kunstbe-

¹⁷⁹⁸ Ammann 1993, S. 6.

¹⁷⁹⁹ Drateln 1988, S. 227 - 28.

¹⁸⁰⁰ Siehe Abb. 190.

¹⁸⁰¹ Schneckenburger 2000, S. 457.

griff bereits erweitert wurde.¹⁸⁰² Doch Slominski gibt durch seine schelmenhaft anmutende Antwort auf die Frage, warum die Fallen im Gegensatz zu Putztüchern nicht auf einem Sockel präsentiert werden, indirekt einen Hinweis auf den Grund für den Verzicht: „Die Putzlappen müssen unter einer Glashaube gezeigt werden, damit sie nicht staubig und schmutzig werden können.“¹⁸⁰³

Im Fall der Lappen ist demzufolge die Intention des Künstlers, dass Sockel und Glashaube über die konzeptuelle, nur intellektuell vollzogene ‚Metamorphose‘ zum Kunstobjekt hinaus die ursprüngliche Funktionalität der verwendeten Gegenstände verhindern. Die absurd anmutende Idee des Staubschutzes für Putztücher, entspricht in diesem Sinne genau Ammanns einleitend erwähneter These über das Verhältnis von Funktionalität und Schönheit. Die Verweigerung der Funktionalität der Putztücher wird durch Sockel und Glashaube bildhaft manifestiert. Dem Rezipienten wird in diesem Sinne bereits durch die Präsentationsform deutlich, dass die ästhetische Qualität der Objekte im Vordergrund steht. Vor diesem Hintergrund scheint es, als wolle Slominski das als konservativ entlarvte bürgerliche Kunstverständnis bestätigen. Eine vermeintlich reaktionäre Finte und zugleich ein dialektisch wie listiger Hinweis darauf, dass die Erweiterung des Kunstbegriffes noch nicht abgeschlossen ist?

Das Schlüsselkriterium zum Verständnis der nur auf den ersten Blick beliebig erscheinenden Verwendung des Sockels ist die Funktionalität der Falle, die wie bereits erwähnt wurde, für den Künstler von zentraler Bedeutung ist. Diese würde durch die Verwendung eines Sockels, abgesehen von wenigen Ausnahmen¹⁸⁰⁴,

¹⁸⁰² In diesem Sinne betonte Slominski, dass das Readymade 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.

¹⁸⁰³ Drateln 1988, S. 228.

¹⁸⁰⁴ Einige Vogelfallen, etwa die bereits erwähnte für Raubvögel (siehe Abb. 343 und 354), werden in ihrer Funktionalität aufgrund ihrer ‚Zielgruppe‘ nicht von einem Sockel eingeschränkt, sondern benötigen einen solchen. Doch ist es Zufall, dass die von Slominski in Zürich ausgestellte Plastik auf einem, aus drei Ästen gebildeten, hockerartigen Sockel ruht oder handelt es sich etwa um eine Hommage an Duchamps ‚Fahrrad-Rad‘, was auch von den Speichen des Rads verwandten Metallspießen unterstützt wird? Wohl kaum, doch die formale wie funktionale Parallele zwischen beiden (der Hocker Duchamps und der vermeintliche der Raubvogelfalle) kann als ein gutes Beispiel für

verhindert. Im Falle der Fallen steht die funktionale Qualität also über deren erst im Kunstkontext thematisierten, ästhetischen Qualität. Sie entscheidet nicht nur über die Präsentationsform, sondern über die Frage der Präsentation an sich, wie sich am Beispiel des erwähnten, in Paris nicht ausgestellten Schwanenhals zeigte. Das Primat der Funktionalität widerspricht der auf den ersten Eindruck nahe liegenden Rezeption der Fallen im Sinne eines Readymades, da dessen Konzept die ursprüngliche Funktion des ausgewählten Objektes zugunsten seiner ästhetischen Qualität vernachlässigt.

Diese Betonung und Differenzierung gegenüber anderen, dem Rezipienten moderner Kunst vertrauten Werken ähnelt der bereits im Kapitel über surrealistische Fallen genannten Strategie der Verunsicherung, wie sie Klemm anhand der ‚objets dangereux‘ und ‚objets désagréables‘¹⁸⁰⁵ beschreibt: „Damit sich eine solche Begegnung und der von den Surrealisten gesuchte Schock ereignen, muss die ästhetische Distanz abgebaut werden und das Werk vom Sockel herunter. Giacometti nannte diese ‚Skulpturen‘ zunächst entsprechend ‚Objekte ohne Basis‘, womit er zugleich auch sprachlich eine Doppelbödigkeit eröffnet und dem Betrachter den Boden entzieht.“¹⁸⁰⁶ In diesem im Sinne nimmt auch Slominski dem Rezipienten den ‚Boden der gewohnten Kunstrezeption‘ und verweigert der Falle den Sockel, der sie zur Kunst erhebt und damit ihre ursprüngliche Funktion negiert. Doch das Ziel scheint im Falle Slominskis nicht der Schock, sondern die Sensibilisierung und Irritation des Rezipienten zu sein. Schorr dagegen vermutet dahinter, ähnlich der surrealistischen Strategie, eine Falle im Sinne einer gefährlichen Verführung des Rezipienten: „Auf dieselbe Art, wie Tierfallen ihren ‚Gast‘ mit einem Stückchen Käse zu locken wissen, präsentiert Slominski seine Objekte als etwas, an dem herumhantiert, das angefasst werden muss.“¹⁸⁰⁷ Soll der Rezipient in diesem Sinne schmerzhaft erfahren, dass es sich um eine Falle handelt? Eine nicht nur aus versicherungstechnischer Perspektive brisante Frage.

die zuvor erwähnte, bewusst vom Künstler verschleierte Trennung, sein Spiel mit nur im Kontext eines bestimmten Umfeldes eindeutigen Funktionen von Objekten gelesen werden. Aus dieser Perspektive kann die hockerartige Basis der Falle im Sinne Slominskis als Kunsthistorikerfalle begriffen werden (siehe dazu Kap. 7.7.3.1).

¹⁸⁰⁵ Siehe Kap. 5.2.

¹⁸⁰⁶ Klemm 1990, S. 72.

¹⁸⁰⁷ Schorr 1999, S. 18.

Was ist der Status eines Objektes, das seine Funktionalität entgegen der im Rahmen der Präsentation als Kunstwerk sich vollziehenden Ästhetisierung behauptet? Mindert die Funktionalität seine ästhetische Qualität? Dagegen spricht, dass nur in wenigen Fällen wie etwa der Wühlmausfalle¹⁸⁰⁸ und besonders deutlich an den beiden an die in Bruegels Winterlandschaft erinnernden Schwerkraffallen¹⁸⁰⁹, die Teil des in Zürich ausgestellten Vogelherds sind, das ‚Fängisch-Gestellt-Sein‘ (also die Funktionalität der Fallen) für den Rezipienten sofort ersichtlich ist. Kann die Falle Falle und Kunstobjekt zugleich sein und, wenn dem so ist, welche Konsequenzen hat dies für unser Kunstverständnis? Diese Frage erinnert nicht nur zufällig an die Frage nach der Beschaffenheit der Atome, der ehemals kleinsten Einheit der Materie, die sich je nach Experiment durch ihr Verhalten mal als Teilchen und mal als Welle den zunächst erstaunten Physikern präsentierte. Erst im Laufe der Zeit reifte die Erkenntnis, das die paradox anmutenden Messergebnisse der jeweiligen Fragestellung geschuldet waren. Je nach Perspektive und Experiment ‚verhält‘ das Atom sich wie ein Teilchen oder wie eine Welle. Da Slominski seinen Fallen den Sockel ‚verweigert‘, können auch diese, abhängig von den Prägungen und dem Kunstverständnis des Rezipienten, entweder Falle oder Kunstobjekt und, ähnlich den Atomen, beides zugleich sein. Vor diesem Hintergrund fügt sich wieder seine bereits erwähnte Antwort auf die Frage, was eine Falle sei kann, ein: „Alles, was eine Falle sein kann, das kann man selbst mit der blühendsten Phantasie nicht erfassen.“¹⁸¹⁰ Denn es ist nur eine Frage der Perspektive, könnte die Definition im Sinne der zuvor erläuterten Ambivalenz fortgeführt werden.

Dieses Phänomen zeigt sich auch dann, wenn eine Falle Slominskis nicht im Sinne der zuvor genannten, klassischen Definition als Readymade angesehen werden kann, sondern diese zur zweiten der zuvor definierten Kategorien (Rekonstruktionen¹⁸¹¹) von Fallen gehört. Das Objekt bleibt eine Falle, unabhängig davon, dass der Künstler das von ihm geschaffene Objekt als Plastik in den Kunstkontext einbringt und es dort als solches wahrgenommen wird. Der rein intellektuell vollzo-

¹⁸⁰⁸ Siehe Abb. 108.

¹⁸⁰⁹ Siehe Abb. 355 und 118.

¹⁸¹⁰ Drateln 1988, S. 226.

¹⁸¹¹ Stellvertretend für solche Rekonstruktion kann die bereits erwähnte Hundefalle genannt werden (siehe Abb. 351 und die vermutliche ‚Vorlage‘ Abb. 352).

gene Transformationsprozess ändert nichts an der primären, ‚realen‘ Funktion des Objektes, insbesondere da Slominski wie erwähnt stets auf die Funktionalität der Fallen achtet, so als wolle er symbolisch jenen Prozess wie durch das Fehlen des Sockels verhindern. Es sind Tierfallen und als solche würden sie fachgerecht aufgestellt in ihrem spezifischen Umfeld auch funktionieren. Doch paradoxerweise verstärkt der Künstler gleichzeitig dadurch, dass er die Werke nicht ‚auf den Sockel der Kunst gehoben‘ ausstellt, den ambivalenten Charakter der Arbeiten. Einerseits geben sie im Sinne eines Kunstwerks scheinbar vor, eine Falle zu sein, während sie andererseits offensichtlich solche sind.

Nur wenige Fallentypen sind mehr oder weniger leicht als Readymade zu erkennen und dem Rezipienten, wie etwa die gängige Mause(totschlag-)falle oder eine hölzerne Kastenfalle, vertraut. Angesichts dieser Tatsache stellt sich daher über die eben erörterte Frage hinaus eine weitere: Wie soll ein Rezipient, der in der Regel nicht wissen kann, ob es sich bei einer Falle um eine echte, zum Kunstobjekt erklärte Tierfalle oder um eine von Slominski geschaffene Plastik handelt, die nur den Anschein erweckt, eine Falle zu sein, den Status der Objekte klären? Selbst wenn er entgegen aller Vorsicht seinen Finger an den vermuteten Auslöser legt und das Objekt zuschnappt, ist das noch kein Beweis dafür, dass es sich um eine echte Tierfalle handelt. Daraus folgt nur die bereits am ‚Kalenderimitat‘ erwähnte, an Gertrude Steins Gedicht erinnernde Feststellung: Eine Falle ist eine Falle ist eine Falle. „Slominski gefällt sich in der Rolle des Verführers. Er ködert, er macht uns schwach“¹⁸¹², resümiert Spector.

7.7 Die ästhetische Dimension der Falle

„Slominskis Skulpturen stellen jedoch keine Fallen dar, sondern – nach echter Slominski-Art – die Fallen stellen Skulpturen dar“¹⁸¹³ behauptet Schorr. Was passiert, wenn ein Künstler Objekte nachbildet, für deren Funktionalität die Nachahmung der Natur, oder neutraler formuliert die Täuschung wesentlich ist? Patrick Frey spricht von einer „simulierten Mimikry, [...] eine doppelte Täuschung also, und

¹⁸¹² Schorr 1999, S. 18.

¹⁸¹³ Schorr 1999, S. 18.

dieses doppelte Täuschungsmanöver gehört wesentlich zum Fallenhaften der Konzeption.¹⁸¹⁴ In diesem Sinne fragt sich auch Schorr stellvertretend für den Rezipienten der Werke Slominskis: „Was ist dies nun, ist es wirklich eine Falle, funktioniert sie wirklich, ist das Kunst, hat er das wirklich selbst gemacht?“¹⁸¹⁵

Vor diesem Hintergrund erhellt die zuvor skizzierte, schematische Betrachtung des Beziehungsverhältnisses zwischen Fallensteller, Falle und Tier eine zentrale Bedeutungsdimension der ‚Fallen-Fallen‘ im Kunstkontext. Der Künstler übernimmt als ‚Produzent‘¹⁸¹⁶ der ambivalenten Objekte die Rolle des Fallenstellers und der die Objekte betrachtende Mensch die des Tieres.¹⁸¹⁷ Die Rezipienten sind die ‚Opfer‘ der Kunstobjekte im Sinne der zuvor erörterten, über den kunsttheoretischen Kontext hinaus ins Philosophische reichenden, Fragestellungen. Die aus ihnen resultierenden Irritationen, die sich angesichts der Fallen Slominskis ergeben, zeigen bereits an, dass sie ausgehend von einer vermeintlich echten Tierfalle in eine konzeptuelle des Künstlers getappt sind. In diesem Sinne provoziert der fallenstellende Künstler zugleich die Frage, ob es sich bei ihm um einen Künstler, der Fallen stellt, oder um einen Fallensteller, der Kunst macht, handelt.¹⁸¹⁸ In diesem Sinne bemerkt auch Collier Schorr, „die komplexe Frage der Identität liegt aber beim

¹⁸¹⁴ Frey 1999, S. 82.

¹⁸¹⁵ Schorr 1999, S. 19.

¹⁸¹⁶ Hierbei spielt es keine Rolle, ob es sich um eine echte oder eine ‚Pseudo-Tierfalle‘ handelt.

¹⁸¹⁷ Zum einen wurde bisher nichts über in Museen oder Galerien in Slominski-Fallen geratene Mäuse oder andere Tiere berichtet. Wie in Peter Altenbergs Kurzgeschichte (siehe Kap. 1) liegt jedoch zum anderen die Vermutung nahe, dass Institutionen (Hotels wie Museen) nur selten von solchen Fällen berichten, also die Anwesenheit unerwünschter tierischen Gäste bestätigen. Darüber hinaus ist das Fängischstellen der Fallen neben der Betonung der Funktionalität eindeutig eine der Wirkung der Objekte auf den Rezipienten geschuldete Maßnahme.

¹⁸¹⁸ Hier zeigt sich wieder eine dem Readymade 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 etwa das bereits erwähnte Bild ‚Höhere Wesen befehlen: rechte obere Ecke schwarz malen!‘ (1969), welches eine weiße Leinwand mit einer – wie der Name andeutet – rechts oben schwarz angemalten Ecke ist.

Fallensteller selbst, der – teils Hauptdarsteller, teils Widersacher, aber immer präsent – die Idee der Falle erst transparent macht.¹⁸¹⁹

Der Rezipient ist dem Künstler, ähnlich den zuvor vorgestellten, nicht als Fallen zu erkennenden Werken und Aktionen, bereits in die Falle gegangen, wenn er sich auf solche Deutungsversuche einlässt. „Der Künstler spielt mit dem Raum, dem Kurator, dem Publikum“¹⁸²⁰, fasst Schorr die Strategie Slominskis zusammen und betont zugleich, „die Falle ist ein Katz-und-Maus-Spiel im engeren Sinn, und das Publikum beißt sich selbst in den Schwanz, wenn es in einer Welt, die sich so hartnäckig jeder Auflösung widersetzt, nach der Erklärung sucht.“¹⁸²¹

Darüber hinaus dient das Dreiecksschema, ähnlich dem bereits beschriebenen, gegenseitigen Einfluss von Fallensteller und Tier, auch dem Verständnis des Verhältnisses von Künstler und Rezipient. Beide reagieren aufeinander, so dass das Kunstwerk und dessen Rezeption wie die Falle als ein Medium und das Resultat einer komplexen Kommunikation zwischen Produzent und Rezipient erscheint.¹⁸²² Die Geschichten um den sich als Fallensteller stilisierenden Künstler gehören wie seine Werke zu den Informationen, die dem Rezipienten zur Verfügung stehen

¹⁸¹⁹ Schorr 1999, S. 21.

¹⁸²⁰ Schorr 1999, S. 19. Von einem solchen Spiel – ein 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. Der Künstler Tue Greenfort trieb das hier beschriebene Spiel mit Kuratoren auf die Spitze, als er jene im Rahmen seiner ersten Einzelausstellung in Deutschland (in einem von dem Künstlerduo Elmgreen und Dragset im Frankfurter Städel errichteten White Cube im Jahre 2000) einschloss und bei ihrem Versuch, sich zu befreien filmte. Der Film war (aufgrund der hier bereits ausführlich aufgezeigten, mit der Falle verbundenen Schadenfreude?) ein großer Erfolg. Eine weitere in diesem Kontext interessante Falle im Werk des Künstlers sind die Fotos, die er von Füchsen machte: „Er legte Wurst aus und versah sie mit einem Selbstauslöser, der an einer Kamera angeschlossen war.“ Hohmann 2007, S. 53. Wußte Greenfort um die kulturgeschichtliche Bedeutung und Rolle des Fuchses fernab vom Kontext der Fallenstellerei?

¹⁸²¹ Schorr 1999, S. 21.

¹⁸²² Diese These lässt sich nur aufgrund der Annahme begründen, dass ein Kunstwerk sich erst in der Wahrnehmung des Rezipienten vollkommen konstituiert, welche für die jüngere, von der Literaturwissenschaft beeinflusste Rezeptionstheorie kennzeichnend ist.

und ihn beeinflussen. Auf der anderen Seite gewinnt der fallenstellende Künstler durch die Rezeption seiner Werke wichtige Informationen über seine Opfer sowie die Funktionalität seiner Fallen, die er wiederum für die Optimierung derselben und seiner Fangstrategien verwendet.¹⁸²³ In diesem Sinne können etwa die vermeintlichen und tatsächlichen Referenzen an kunsthistorische Vorbilder¹⁸²⁴ als ‚Kunsthistorikerfallen‘ begriffen werden, die neben formalen Parallelen von der restriktiven wie manipulativen Informationspolitik des Künstlers unterstützt werden.

So wie der Rezipient dem fallenstellenden Künstler, dessen Informationen (etwa der Titel der Werke) er aufgrund der zuvor erläuterten Strategien nicht zu viel Glauben schenken sollte, nicht vertrauen kann, kann er sich auch nicht auf seine eigene Wahrnehmung verlassen. Einzig das von Schorr beschriebene Gefühl, dass der Künstler ein intellektuelles wie (aufgrund der von den fängisch gestellten Fallen ausgehenden Bedrohung) leiblich irritierendes, weil gefährliches Spiel mit den Rezipienten spielt, ist gewiss. Aus dieser Perspektive scheint die Schärfung der Sinne, das Hervorrufen einer Skepsis im Sinne des Bewusstseins um die Relativität und Begrenztheit der Sinneseindrücke eine Funktion der als Fallen verblendeten Kunstwerke zu sein.

7.7.1 Formale Aspekte

Die in ihrem ursprünglichen Kontext – das Fangen von Tieren in Natur und Zivilisation – unter rein funktionalen Gesichtspunkten¹⁸²⁵ gestaltete Tierfalle erhält als Ausstellungsobjekt eine ästhetische Dimension. Diese ist aber nicht neu, „Tierfallen haben schon immer gut ausgesehen“ bemerkt Schorr und verweist auf „grinsende Bärenfallen mit silbern glitzernden Zähnen, die bei der kleinsten Berührung

¹⁸²³ Dieser Aspekt zeigt sich an der Aktion auf Jungfernstieg (siehe Kap. 7.4.1) deutlich.

¹⁸²⁴ Siehe dazu Kap. 7.7.3.1.

¹⁸²⁵ 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 Fangens dient. Im Falle der für den Menschen verblendeten Tierfallen (Kategorie 3a) ist das Designmotto jedoch nicht mehr geeignet, die Objekte zu charakterisieren (siehe dazu Kap. 7.7.2).

zuschlagen und 500kg schwere Grizzlies zu Fall bringen.“¹⁸²⁶ Der ästhetische Aspekt der Fallen wurde zunächst von Slominski als solcher erkannt (wie er in der folgenden Schilderung seiner ersten bewussten ‚Fallenbegegnung‘ bestätigt) und durch seine zweckfremde Präsentation der Objekte innerhalb eines neuen Kontextes hervorgehoben. In Ausstellungen etablierter Kunstinstitutionen schließlich wurde er ‚offiziell‘ anerkannt. Im Sinne eines Köders scheint die zuvor als solche nicht beachtete ‚Schönheit‘ der Fallen seitdem das Publikum in die von Slominski bespielten Ausstellungsräume zu locken. Bereits die durch die Formulierung zuge-spitzte Tatsache, dass Tierfallen Menschen in Räume locken, mutet nicht nur mit zeitgenössischer Kunst nicht vertraute Menschen wohl absurd an und macht einmal mehr deutlich, warum sich der bereits erwähnte Neologismus „Slominskies-que“¹⁸²⁷ etablierte.

In diesem Sinne betont Frey bezogen auf die Fallenobjekte Slominskis, „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.“¹⁸²⁸ Doch angesichts des zuvor ausführlich erläuterten ‚Irritations-spiels‘ des Künstlers mit dem Rezipienten muss eingewendet werden, dass diese Feststellung nur auf die ‚echten‘, als solche (wie bereits erwähnt) nur schwer identifizierbaren Fallen zutrifft.¹⁸²⁹ Wieder zeigt sich das von Schorr erwähnte Katz-und-Maus-Spiel. Denn die künstlerischen Qualitäten der Pseudo-Tierfallen sind, selbst wenn es sich nicht um ein Fabeltier wie Dantes Lonza, sondern um ein reales wie den (Kampf-) Hund¹⁸³⁰ handelt, eindeutig für den Menschen konzipiert worden, da es sich eben nicht um echte Tierfallen, sondern Kunstwerke handelt,

¹⁸²⁶ Schorr 1999, S. 18.

¹⁸²⁷ Hoffmann 2003, S. 134.

¹⁸²⁸ Frey 1999, S. 86.

¹⁸²⁹ Die gilt nur für die wenigen Readymade-Fallen im strengen Sinne und jene, die der Künstler unverändert den entsprechenden Bauanleitungen gemäß gestaltet hat, da er, wie ein Zitat (Drateln 1988, S. 227) im Folgenden zeigen wird, die Erscheinung teilweise verändert.

¹⁸³⁰ Bereits der Titel kann als ironischer Kommentar zur bundesdeutschen Debatte um jene Tiere und zugleich als Hinweis auf den Status des Objektes gelesen werden. Es ist eine Pseudo-Falle, die, selbst wenn es sich um einen realen Hundefallentypus (unabhängig davon, ob Readymade oder nicht) handeln würde, vorgibt für Kampfhunde zu sein.

die simulieren solche zu sein. Aus dieser Perspektive ist die ursprünglich primäre Funktion des Fangens oder Tötens im Gegensatz zu den echten Fallen nun der Ästhetik untergeordnet. Die Tatsache, dass die ‚Lonza Falle‘¹⁸³¹ fängisch gestellt ist und ihre Mechanik darauf ‚wartet‘, dank unsachgemäßer Berührung (etwa durch die Hand eines mutigen Rezipienten) die dem Objekt von Slominski verliehene Energie wieder freizusetzen, ändert nichts daran, dass es sich primär um ein Kunstwerk, eine Finte handelt.

Paradoxerweise ist die Fallen-Funktion hier also Teil der auf den Menschen ausgerichteten Verblendung. Die Simulation der Fangfunktion durch eine Fallen verwandte Mechanik dient allein der perfekten Täuschung. Sie erhöht die Wahrscheinlichkeit, dass die Objekte als Falle gelesen werden, und die Rezipienten auch auf diesem Wege in die konzeptuellen ‚Fallen-Fallen‘ des Künstlers geraten. Die vermeintlichen Tierfallen sind vor diesem Hintergrund daher als Pseudo-Tierfallen und zugleich als primär konzeptuelle¹⁸³² Fallen für den Menschen entlarvt. Sie sind dialektisch so konzipiert, dass ihnen durch die Simulation des Fangens das tatsächliche Fangen gelingt. Diese Strategie erinnert an die bereits erwähnte ‚doppelte List‘¹⁸³³ und das ihr verwandte große Lob für den erfolgreichen Fuchsfänger; wie Parrhasios gelingt es Slominski, den Menschen zu täuschen. Im Sinne der von Peter von Matt im Rahmen seiner Untersuchung der Intrige¹⁸³⁴ verwendeten Terminologie kann der Status der Objekte Slominskis wie folgt beschrieben werden: Einerseits simuliert das Kunstwerk die Tierfalle. Andererseits dissimuliert es auf diese Weise die Menschenfalle und zugleich seinen Status als Kunstwerk. Genau so wie die bereits erwähnte Teufelsmantis¹⁸³⁵, die eine schwebende Blüte simuliert und gleichzeitig das zum tödlichen Biss bereite Insekt dissimuliert.

¹⁸³¹ Siehe Abb. 341.

¹⁸³² Im Sinne des zuvor geschilderten, neugierigen Rezipienten, der seine Hand in die Lonza Falle steckt und so vermutlich einen Fangmechanismus auslöst, handelt es sich nicht nur im übertragenen Sinne um eine Falle für Menschen. Da dem Autor außer dem Gespräch mit dem Künstler (der bestätigte, dass ein Fangmechanismus im Objekt vorhanden sei) keine weiteren Quellen zur Verfügung stehen, kann dieser Aspekt nicht weiter erörtert werden.

¹⁸³³ Siehe Kap. 2.9.2.

¹⁸³⁴ Matt 2006.

¹⁸³⁵ Siehe dazu Kap. 2.6. und Abb. 130.

„Ich muss gemerkt haben, dass dieses Teil [die Wühlmausfalle] eine große Eigenart als Plastik, Skulptur oder Objekt hat,“¹⁸³⁶ erinnert sich Slominski an seine erste Auseinandersetzung mit einer Falle. Diese Wühlmausfalle¹⁸³⁷ wurde trotz oder vielleicht gerade wegen ihrer Bedeutung jedoch noch nie ausgestellt. Das Objekt ist den mit dem Werk des Künstlers vertrauten Rezipienten daher nur aufgrund von Fotografien (die der Künstler, wie Ammann berichtet, bereitwilliger als die Originale zeigt) bekannt.¹⁸³⁸ Die absolut auf das Wesentliche reduzierte Form des Objektes ist der Grund für die von Slominski geschilderte Faszination, sie verleiht ihm den Charakter eines abstrakten Sinnbildes ihrer Funktion.¹⁸³⁹

Die Falle besteht aus zwei ineinander verschränkten, komplex gebogenen Metallstangen, die durch zwei dem Durchmesser der Stangen entsprechende Wickelfedern sowie eine Zugfeder gespannt und gleichzeitig zusammengehalten werden. In der Mitte unterhalb der kopfartigen Verschränkung der Stangen, die der figurinenartigen Falle das Aussehen einer Krake verleiht, befindet sich ein nach unten hängender, stabförmiger Auslöser. Berührt die Maus diesen, schnellen die beiden in vier ‚Beine‘ auslaufenden Stangen zusammen und fesseln und töten das Tier zugleich. So wie eine Kralle, die sich um ihr Opfer schließt. Der besondere Reiz der Falle, die Frey treffend als „Gestalt gewordene Mäusephobie“¹⁸⁴⁰ bezeichnet, besteht in der Entsprechung zwischen ihrer Form und dem Verhalten ihres Opfers. In diesem Sinne erscheint Schorr die, im gespannten Zustand auf den vier ‚Beinen‘ ruhende, Falle aufgrund der fragil wirkenden Konstruktion „selbst wie ein dürres, vor Angst erschrecktes Tier, das fieberhaft versucht, zu entscheiden, wohin es huschen soll.“¹⁸⁴¹

¹⁸³⁶ Drateln 1988, S. 226.

¹⁸³⁷ Siehe Abb. 108.

¹⁸³⁸ Auch hieran zeigt sich wieder das komplexe Spiel des Künstlers mit seiner Rolle als Fallensteller, der seine ‚Schätze‘ wie seine Fanggeheimnisse und -strategien verbirgt.

¹⁸³⁹ Ein Vergleich mit der Conibearfalle (siehe Abb. 356), die der Wühlmaus in ihrer Funktionalität und Form sehr nahe kommt, macht die Besonderheit jener deutlich. Die absolute Reduktion der Wühlmausfalle zeigt sich darin, dass sie im Gegensatz zu Conibearfalle keine Fixierung braucht. Letztere wird mit zwei Holzpflocken, die durch die Augen der seitlichen Wickelfedern in den Boden geschlagen werden, stabilisiert und kann nur so fängisch gestellt werden.

¹⁸⁴⁰ Frey 1999, S. 83.

¹⁸⁴¹ Schorr 1999, S. 25.

Die rein visuell vermittelte Empfindlichkeit und die Gespanntheit des Objekts spiegeln über die Assoziation zum Opfer hinaus die notwendige Sensibilität einer für den Fang von Mäusen geeigneten Falle wider. Ihre Zartheit findet in der kühlen Schlichtheit und Effizienz von Material und Mechanismus einen Gegenpart. Die aus funktionalen Gesichtspunkten resultierende filigrane Form steht in einem krassen Gegensatz zur der vom ‚rohen‘ Material und den gespannten Federn vermittelten Aura der Gewalt. In diesem Sinne müssen auch die Hände des Fallenstellers einerseits zart und vorsichtig sein, um den jeweiligen sensiblen Mechanismus fängisch stellen und andererseits kräftig genug, um die Falle spannen zu können.¹⁸⁴² Die Wühlmausfalle offenbart bei genauer Betrachtung alle für sie wesentlichen Eigenschaften und enthält in diesem Sinne eine rein aus ihrer Funktionalität resultierende Schönheit, die der ursprünglichen Bedeutung des Begriffs Harmonie¹⁸⁴³ entspricht.

Dieses vielschichtige Verhältnis von Form und Funktion, „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“¹⁸⁴⁴, konstatiert Frey. Hier zeigt sich erneut deutlich, dass Ammanns These zum Verhältnis von Funktionalität und Schönheit eines Objektes („Das, was man braucht, ist nicht schön, weil es eine

¹⁸⁴² In diesem Sinne berichtete Slominski dem Autor vom besonderen Reiz der Falle, die ihm zunächst wie ein Widersacher erschien. Sie ließ sich ‚nicht alles gefallen‘ und sträubte sich gegen seine Versuche, sie zu spannen. Der Begriff Widersacher deutet auf die im folgenden Kapitel thematisierte besondere Eigenschaft der Fallen, sie können aufgrund er ihnen verliehenen Energie als ein ‚feindlich gesinntes‘ oder zumindest gefährliches Gegenüber erscheinen. Wohl auch in diesem Sinne beschreibt Lips sie als „erste von Menschenhand gebaute Roboter.“ Lips 1951, S. 92 (siehe Kap. 2).

¹⁸⁴³ Harmonie leitet sich von dem griechischen Begriff ‚harmonia‘ ab. Entgegen der geläufigen, verkürzten Bedeutung im Sinne von Einklang, bedeutete es ursprünglich die Zusammenfügung widerstrebender, gegensätzlicher Elemente zu einem (harmonischen) Ganzen. Der Begriff wurde erstmals von Homer für die Zusammenfügung widerstrebender Hölzer zu einem Floß schriftlich fixiert. Odysseus vereinte die Hölzer, um von Ogygia, die Insel der Nymphe Kalypso, flüchten und zu seiner Familie zurückkehren zu können. In diesem Sinne nennt Pfeifer die Übersetzung ‚Verbindung, Bund, passendes Verhältnis‘. Pfeifer 1989, S. 510.

¹⁸⁴⁴ Frey 1999, S. 87.

Funktion hat. Was keine Funktion mehr hat ist schön¹⁸⁴⁵) nur eingeschränkt auf Fallenobjekte anwendbar oder zumindest abhängig vom Rezipienten ist.¹⁸⁴⁶ Neben dieser dem Objekt erst im Kunstkontext zugestandenem ästhetischen Qualität behält die Falle ihre ursprüngliche Funktion. Frey beschreibt den 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.“¹⁸⁴⁷ Dieser These entsprechend legt Slominski, wie bereits erwähnt, Wert darauf, dass seine Fallen alle funktionstüchtig und fängisch gestellt sind und gesteht: „An vielen gekauften Tierfallen verändere ich die Ästhetik, aber nie Dinge, die die Funktion einschränken.“¹⁸⁴⁸

Die ursprüngliche Funktion des Objektes ist für den Künstler gegenüber seiner Form also von besonderer Bedeutung. In diesem Sinne betont er in seiner Antwort auf die Frage, ob Form oder Funktion der Falle ihm wichtiger gewesen sei, den funktionalen Aspekt: „Beides war mir wichtig. Die Falle hat als Objekt, als Skulptur oder auch als gemaltes Bild eine Eigenart, die andere Skulpturen so nicht haben.

¹⁸⁴⁵ Ammann 1993, S. 6.

¹⁸⁴⁶ Die Wühlmausfalle wird von Gärtnern noch heute verwendet und von ihnen im Sinne Ammanns in der Regel wohl nicht als ästhetisch reizvolles Objekt wahrgenommen. Doch darüber hinaus können alte, aus heutiger Perspektive weniger effiziente, weil wartungsaufwendige Gerätetypen durchaus im Sinne von Patina und Respekt gegenüber der von ihr bezeugten Erfindungsgabe als schön empfunden und deshalb verwendet werden. So wie auch andere alte Gebrauchsobjekte aus historischer Distanz in der Regel als schön bezeichnet werden. Diese Tendenz ist jedoch weniger der Nicht-Funktionalität als einer an Wehmut grenzenden Romantisierungstendenz der Vergangenheit geschuldet. Das Objekt wird zu einem in der Regel sehr individuellen Symbol der sogenannten ‚guten alten Zeiten‘. Fernab vom Alter als Kriterium der Funktionalität kann etwa ein Autofahrer sein Gefährt, noch während er es braucht, als schön empfinden.

¹⁸⁴⁷ Frey 1999, S. 83.

¹⁸⁴⁸ 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 fallensstellende 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. Empfindliche Fallen fängisch zu stellen, erfordere Fingerspitzengefühl. Damit sie nicht schon bei der Annäherung von Betrachtern reagieren, müssen sie justiert werden.

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.“¹⁸⁴⁹

Im Gegensatz zu den ersten Fallen, die Slominski unverändert vom Warenhaus in den Kunstraum transferiert und somit alleine dem Begriff des Readymade gerecht werden¹⁸⁵⁰, 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 Plastik entsteht, einzig ihr letztendlicher Zweck entscheidet und hierin zeigt sich eine Parallele zum objet trouvé, die auch Schorr betont: „Slominskis Fallen werden erst dadurch zu Skulpturen, dass er sie als solche bezeichnet – die Falle wird selbst zum Material seiner Kunst.“¹⁸⁵¹

Aus diesem Wege gelingt es Schorr, aufgrund der Tatsache, dass Slominskis Objekte von Rezipienten als schön empfunden werden, über den bereits erwähnten, konzeptuellen Fallenaspekt der Werke hinaus eine weitere Dimension ihres Fallencharakters aufzuzeigen; „Es ist kein Zufall, daß seine Fallen schön sind, sie dienen ebenso sehr dem Fang wie dem Blickfang.“¹⁸⁵² Doch die Autorin wendet zugleich ein, dass diese empfundene Schönheit der Objekte Slominskis, da sie nach überlieferten, teils historischen Plänen rekonstruiert sind, einen fragwürdigen Charakter enthält, sie haben „ja schon immer gut ausgesehen.“¹⁸⁵³ Ist es nur die Präsentation der Objekte im Kontext zeitgenössischer Kunst, die Rezipienten deren ästhetischen Reiz als schön empfinden lässt? Oder ist es auch die Fremdheit der Objekte, ihre häufig ländliche, scheinbar naturverbundenere Erscheinung, die im krassen Gegensatz zur hochtechnisierten, klinischen Atmosphäre des Aus-

¹⁸⁴⁹ Ausst. Kat. Düsseldorf 1988, S. 268.

¹⁸⁵⁰ Genau genommen sind, wie zuvor bereits erörtert wurde, nicht nur die ersten Fallen Readymades. Slominski gab im Interview zu, dass er, wenn das Besorgen einzelner Teile zu aufwendig ist, die entsprechende Falle im Fachhandel kauft (siehe das Zitat zu Beginn von Kap. 7.5).

¹⁸⁵¹ Schorr 1999, S. 18.

¹⁸⁵² Schorr 1999, S. 18.

¹⁸⁵³ Schorr 1999, S. 18.

stellungsraums steht?¹⁸⁵⁴ Ist der als Schönheit empfundene ästhetische Reiz der Objekte ihrer absurden Existenz in den abgesehen von Menschen in der Regel unbelebten Raum geschuldet, so dass ihre Tierfallenfunktion im Sinne Ammanns obsolet erscheint und sie daher dem, je nach Perspektive absurden oder romantischen, Streben eines Schattenfängers gleichen?

Für diese Interpretation sprechen Aktionen des Künstlers wie das Verbrennen von Windmühlenflügeln¹⁸⁵⁵, die als symbolische Handlungen gelesen den Rezipienten auf den ewigen Kreislauf der Energie aufmerksam zu machen scheinen. Aus dieser Perspektive erscheinen die Fallenobjekte Slominskis wie Metaphern für den Kreislauf des Lebens. Statt vom ‚Fressen und Gefressen werden‘ ist hier die Rede von Fangen und Gefangen werden. Ein Mobile von Alexander Calder, dessen Titel ‚Lobster trap and fish tail‘¹⁸⁵⁶ (1939) bereits seine Bedeutung im Kontext dieser Untersuchung anzeigt, fügt sich einerseits in den Kontext der Falle als Symbol des Lebenskreislauf und verweist andererseits zugleich auf den ihrer formalen Schönheit. Das Mobile besteht aus einer metallenen Hummerfalle und einer Reihe aus neun, von einer skelettartigen Struktur miteinander verbundenen, fischschwanzähnlichen Metallflächen. Durch die Hängung der die beiden Elemente verbindenden Stange befinden sie sich in einem fragilen Gleichgewicht. Über ihnen, etwa in der Mitte der Kette, die das Objekt mit der Decke verbindet, schwebt eine fischartige Form.

¹⁸⁵⁴ Dieser Aspekt spielt auch bei den Aktionen ‚heizen‘ (‚Zuspiel‘ im Frankfurter Portikus 1996 und ‚Galerie der Gegenwart der Hamburger Kunsthalle zu Gast auf der Fleetinsel‘, Hamburg 1997) 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 (er beschäftigt sich neben Fallen auch intensiv mit Windmühlen) wurden unter großem Aufwand in die Ausstellungsräume transportiert, was aufgrund des ‚slominskiesquen‘ Ausmaßes eine Parallele zur Eisstiel- und Fahrradreifeninstallation bildet. Im Gespräch betonte er, dass der Aufwand Bäume in Räume zu transportieren ebenso groß gewesen wäre, die Besonderheit des Brennstoffs habe im Vordergrund gestanden. Dahinter verbirgt sich ein philosophisch wie schelmenhaft anmutendes Konzept: Die verbrannten Windmühlenflügel treiben in Form von Wind letztlich wieder diejenigen modernen Windkraftanlagen an. Eine Metapher für den Kreislauf der Energie, ein metaphorisch anmutendes Sinnbild für das physikalische Grundgesetz (Energiesatz oder -prinzip), demzufolge Energie nur umgewandelt, nicht aber erzeugt oder vernichtet werden kann?

¹⁸⁵⁵ Siehe dazu auch die vorherige Fußnote 1854.

¹⁸⁵⁶ Siehe Abb. 357.

John Alford's Einordnung und Interpretation der Plastik zeigt die angedeuteten Parallelen: „No form of modern art has achieved more popularity than the mobile, for obvious reasons. We live in a world of motion and change, and our reading of the cosmos is similar. Here, surely, is one aspect of modern Reality. One does not usually think of Alexander Calder as related to a cosmic symbolism, though the fact that he has been so concerned was explicit in an early mobile entitled ‚A Universe‘. But his forms in motion, even his stabile forms, invariably cross the bridge between a mechanical and organic world. They can be read either way with equal ease; as purely physical things like clouds or camshafts, or nebulae: or as organic shapes of the order of amoebae, fishes, or leaves. Their relations are *formally* beautiful, however one reads their meaning.“¹⁸⁵⁷

Wie Kamensky die Mausefalle verwendet auch Calder die Hummerfalle als einen modifizierten¹⁸⁵⁸ Teil einer Materialcollage. Doch wie die Interpretation Alford's deutlich macht, zielt Calder im Gegensatz zu Kamensky auf die formale Schönheit der Falle, die mit den von ihm geschaffenen, fischschwanzartigen Formen korrespondiert. Die Hummerfalle kann jedoch über die formalen Aspekte hinaus im Sinne der zuvor angedeuteten Interpretation durch ihr Gegenüber, die sogenannten Fischschwänze als Symbol für den Lebenskreislauf gelesen werden, wenn man die Lebensgewohnheiten der Schalentiere bedenkt. Hummer sind vor allem Aasfresser, sie fressen Weichtiere und die Reste des Überlebenskampfes der anderen Meeresbewohner. Vor diesem Hintergrund kann das Mobile, wie Alford's vermutet, in den Kontext eines ‚kosmischen Symbolismus‘ verortet werden: fressen und gefressen werden oder, wenn man den Fischschwanz als Köder begreift, fangen und gefangen werden. Es scheint, als habe Slominski diesen symbolischen Aspekt der Falle gemeint, als er, wie zuvor zitiert, von ihrer Bedeutung als ‚Metapher‘ und ‚Modell‘¹⁸⁵⁹ für ihn berichtete. In diesem Sinne erinnern die Fallen-

¹⁸⁵⁷ Alford 1958, S. 246.

¹⁸⁵⁸ Ob Calder die Falle verändert hat, kann nicht sicher festgestellt werden, da dem Autor keine Abbildung eines verwandten Fallentyps zur Verfügung stand. Für eine der formalen Ästhetik geschuldeten Veränderung spricht jedoch der Vergleich mit traditionellen wie modernen Hummerfallen, die meist reusenartige Kammerfallen sind (siehe Abb. 359). Ein Vergleich mit US-amerikanischen Hummerfallen vom Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts legt die Vermutung nahe, dass Calder nur den trichterförmigen Eingang der Falle verwendete (siehe Abb. 360 und 361).

¹⁸⁵⁹ Ausst. Kat. Düsseldorf 1988, S. 268 (siehe hier S. 424f).

objekte Slominskis an den längst vergessenen Kampf der Zivilisation gegen die, wie Bürgi formuliert, „animalische Bedrohung“¹⁸⁶⁰ und deren für den modernen Menschen in dieser Form kaum noch sichtbares Gewaltpotential gegenüber der Natur.¹⁸⁶¹ Die Irritation, die bei urbanen Menschen von diesen unbekanntem Gegenständen hervorgerufen wird und sie im Kunstkontext zu ästhetischen Urteilen veranlasst, kann wiederum ein Beleg für die besondere Bedeutung der Wahrnehmung im Werk von Slominski gelesen.

7.7.2 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.“¹⁸⁶²

Die Falle gewinnt vor diesem Hintergrund den Charakter eines Gegenübers, eines Widersachers des Künstlers, der sich gegen seine Verwendung als Kunstobjekt zu sträuben scheint.¹⁸⁶³ Als Stellvertreter begriffen ist diese Energie, nachdem Slominski die Fallen fängisch gestellt und im Ausstellungsraum positioniert hat, dann gegen die Rezipienten gerichtet. In diesem Sinne enthalten die Tierfallen einen weiteren Aspekt moderner Plastik, der wie der Begriff ‚Environment‘, der für große

¹⁸⁶⁰ Bürgi 1998, S. 8.

¹⁸⁶¹ Slominski betonte im Gespräch mit dem Autor, dass dieser Kampf, auch wenn Tierfallen nicht mehr eine so große Rolle spielen, aus globaler Perspektive weiterhin stattfindet.

¹⁸⁶² Drateln 1988, S. 226.

¹⁸⁶³ In diesem Sinne berichtete der Künstler auch von seinem Versuch, die Wühlmausfalle zu spannen (siehe Fußnote 1842).

Fanganlagen wie den in Berlin 1999 gezeigten Vogelherd¹⁸⁶⁴ geeignet ist, vor allem mit der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts verbunden wird: Kinetik.¹⁸⁶⁵

Die fängisch gestellten Fallen speichern in ihren Federn und sonstigen Vorrichtungen, die dem Fangen oder Töten der Tiere dienen, kinetische Energie.¹⁸⁶⁶ Daher erlaubt die potentielle Bewegung der Objekte die Einordnung der Fallen in den Bereich kinetischer Kunst, auch wenn sie nicht, wie Max Wechsler betont, „wie ein Tinguelysches Pandämonium permanent in Bewegung gesetzt sind, sondern sich in einem labilen Ruhezustand befinden.“¹⁸⁶⁷ Diese unsichtbare und potentielle, im Moment der Auslösung in der Regel kinetische Energie ist jedoch ein wesentlicher Aspekt für die Wirkung der Fallen im Kunstkontext, wobei dies nur für die durch kinetische Mechanismen funktionierenden Fallen gilt.¹⁸⁶⁸ Kammerartige Fallen wie die mit Gift funktionierende ‚Holzbohrerfalle‘¹⁸⁶⁹, die ‚Helgoländer Winkelreuse‘¹⁸⁷⁰

¹⁸⁶⁴ Siehe Abb. 111.

¹⁸⁶⁵ Um das Missverständnis zu vermeiden, kinetische Kunst sei erst im zwanzigsten Jahrhundert entstanden, sei das Folgende 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.“ Hartmann 1997 (o. S.). 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.

¹⁸⁶⁶ Diese für das Opfer bedrohliche Energie wird besonders an der Kamhundfalle deutlich. Deren Mechanik wird vom Fallensteller einmal wie ein Uhrwerk aufgezogen und kann mit dieser so gespeicherten Energie mehrere Tiere nacheinander fangen.

¹⁸⁶⁷ Wechsler 1998, S. 32.

¹⁸⁶⁸ Slominski hob im Gespräch das aus der Freisetzung der Energie resultierende akustische Ereignis hervor und betonte, dass er neben Fotografien auch Tonaufnahmen von Fallen mache. Im Verhältnis zu den regelmäßigen Geräuschen kinetischer Objekte des zwanzigsten Jahrhunderts handele es sich, so der Künstler im Gespräch, bei dem einer Falle um eine Explosion. Manche Eisen schlagen so hart aufeinander, dass sie Funken schlagen.

¹⁸⁶⁹ Siehe Abb. 226.

¹⁸⁷⁰ Siehe Abb. 69. Skeptische Rezipienten könnten angesichts des Titels vermuten, dass es sich bei der installationsartigen, weil raumgreifenden Plastik um eine Finte, also eine Pseudo-Tierfalle handelt. Ein Vergleich mit der bereits erwähnten Rebhuhnfanganlage aus dem sechzehnten Jahr-

und die reusenartige ‚Fuchsfalle‘¹⁸⁷¹ – ein aus Weidenzweigen geflochtenes, trommelförmiges Objekt – zählen nicht dazu. Sie sind so konzipiert, dass die Tiere ohne Hilfe kinetischer Energie getötet oder gefangen werden.

Die in der fängisch gestellten Falle gespeicherte Energie ist für den Rezipienten als solche und zugleich als potentielle Bedrohung für ihn spürbar und ein wesentlicher Bestandteil der leiblichen Rezeption der Werke. Sie macht den ambivalenten Reiz, den von Slominski sogenannten ‚Kitzel‘ der Objekte aus und verbindet sie mit dem in der kulturhistorischen Einleitung aufgezeigten Bedeutungsspektrum der Falle zwischen Täuschung, Verführung und Tod. „Man hält die Hand hinein und führt die Eisenzähne in Versuchung, und schon ist man in derselben Situation wie das hungrige Tier“¹⁸⁷², schreibt Schorr. Einerseits fühlt sich der Rezipient von den Fallen angezogen und sich versucht, sie zu berühren und testen oder zumindest mit den Augen intensiv zu erforschen. Andererseits spürt er die Gefahr und ist intuitiv vorsichtig bei der Annäherung an die fremdartigen Objekte. In diesem Sinne spricht Bürgi von einem „leitmotivischen Wechselspiel von Annäherung und Abstand“¹⁸⁷³ im Werk Slominskis. Ein Konzept, das sich im Sinne eines Verwirrspiels bereits anhand der zuvor vorgestellten Werke von Bruce Nauman und Marcel Duchamp zeigte.

Wie die zuvor erläuterte, ‚unsichtbare Arbeit‘ in Bremerhaven¹⁸⁷⁴ löst die Ambivalenz der Falle einen, von Schorr exemplarisch formulierten, ‚inneren Monolog‘ des Rezipienten aus: „Was ist dies nun, ist es wirklich eine Falle, funktioniert sie wirklich [...]. 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,

hundert (siehe Abb. 54) macht jedoch deutlich, dass es sich um eine Vogelfanganlage handelt, in die die Tiere getrieben werden.

¹⁸⁷¹ 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 tödliche Sackgasse; das Tier kann nicht mehr zurück. Die wie Haken wirkenden Stacheln an den Wänden erlauben nur eine Bewegungsrichtung, zum Köder hin (siehe Abb. 67).

¹⁸⁷² Schorr 1999, S. 18.

¹⁸⁷³ Bürgi 1998, S. 6.

¹⁸⁷⁴ Siehe Kap. 7.4.1.

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.¹⁸⁷⁵

Ähnlich den Gucklöchern in Duchamps ‚Etant donnés‘ steigert das Gefühl der leiblichen Bedrohung paradoxerweise die Neugier des Rezipienten; eine gefährliche Versuchung, die der traditionellen Verwendung der Falle als Symbol für jene sehr nahe kommt. In diesem Sinne erinnert auch der von Schorr formulierte Gedanke, die Falle ‚auszutricksen‘ an den, der Falle nahe stehenden Aspekt der Hybris und wirft die Frage auf, ob der Rezipient seine Unvorsicht und Naivität schmerzhaft als solche erkennen soll. Auch, wenn die von den meisten Fallen ausgehende Gefahr gering erscheint, bleibt ein Moment der Unsicherheit. Einige der Fallen Slominskis dagegen können auch für Menschen aufgrund ihrer Größe und Kraft eine Gefahr darstellen. Die Sichtbarkeit der Mechanismen – etwa die Stärke der Spannfedern der in Berlin ausgestellten Schlagnetze, die aufgrund ihrer Ausmaße auch einen Menschen fangen könnten – vermittelt dem aufmerksamen Rezipienten ein Gefühl für ihre Kraft und Schnelligkeit, so dass er sich, wenn er die Bedrohung wahrgenommen hat, dem Objekt mit Respekt nähert.¹⁸⁷⁶

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‘.¹⁸⁷⁷ 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 Position hochgezogenes Schwingtor. Die aufgrund ihres rechteckigen Grundrisses

¹⁸⁷⁵ Schorr 1999, S. 19.

¹⁸⁷⁶ Dieser Aspekt der spürbaren, weil sichtbaren potentiellen Energie wurde bereits als Kennzeichen der katapult- und steinschleuderartigen Fallen von Vito Acconci aufgezeigt (siehe Kap. 6.4).

¹⁸⁷⁷ Siehe Abb. 313.

an eine Wehranlage, ähnlich den Skizzen Dennis Oppenheims¹⁸⁷⁸, 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; sie vermitteln ein Gefühl von Angespanntheit. Bei dieser Falle handelt es sich, wie die vier Kastenfallen bereits anzeigen¹⁸⁷⁹, um einen potentiellen Massenfang.

Das Fangen der Tiere vollzieht sich in einem zweiteiligen Prozess: Vom Köder angelockt betreten die Tiere wie der Rezipient zunächst unbehelligt durch das Tor 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, der großen Falle. Vom lauten Zuschlagen des Tores verschreckt sucht es einen Ausweg¹⁸⁸⁰ und gelangt so zu den an den Ecken angegliederten, durch die hochgezogenen Falltüren zum Inneren der Fanganlage hin geöffneten Kastenfallen. Doch die auf ‚den ersten Blick‘ offenen Fluchtwege enden in Maschendraht.¹⁸⁸¹ Betreten die Tiere die Kastenfallen, berühren sie horizontal gespannte

¹⁸⁷⁸ Etwa für ‚Guarded Land Area‘ (1969 - 70, siehe dazu Kap. 6.5).

¹⁸⁷⁹ Wildschweine sind intelligente wie misstrauische Tiere. Da die Falle anfangs nicht fängisch gestellt ist, können sich die vom Futtertrog angekirrten Tiere zunächst unbeschadet am Köder laben. Haben sie sich an die Falle gewöhnt, wird sie fängisch gestellt und mit großer Wahrscheinlichkeit mehrere Tiere zugleich fangen.

¹⁸⁸⁰ Slominski bemerkte im Gespräch, dass die Tiere oft auch in der großen Falle bleiben und von Jägern dann in die Kastenfallen getrieben werden müssen.

¹⁸⁸¹ 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 bestand (im Gegensatz zum einleitend erwähnten Marsyas) einen Wettstreit im Weben von Bildteppichen mit der Göttin Athene und wurde von dieser aus Zorn über ihre Kunstfertigkeit und Hybris in eine Spinne verwandelt. (Ovid Metamorphosen VI, 5 - 145 und Fink 2001, S. 52) Das Motiv der Verwandlung in eine Spinne als Strafe von den Göttern wurde bereits anhand der afrikanischen Mythologie erwähnt (die Spinne Anansi, siehe Kap. 2.2). Im Sinne der bereits erwähnten Kunsthistorikerfallen muss angesichts dieser Analogie jedoch eingewendet werden, dass die

Schnüre, welche die Falltür der jeweiligen Falle nach unten gleiten lassen. Auf der Suche nach einem Ausweg aus der ersten Falle ist das Tier somit selbst in die für den Transport geeignete, kleinere Falle gelaufen.¹⁸⁸²

Slominski hat den ursprünglich wohl rechteckigen Grundriss der Fanganlage dem des dreieckigen Ausstellungsraumes im Frankfurter Museum angepasst¹⁸⁸³, was seiner bereits zitierten Einstellung zum Verhältnis von Form und Funktion entspricht, da die Funktionalität der Fanganlage nicht von der modifizierten 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 dort fixierten Köders – ein Metalltrog aus dessen trichterförmigen, unterem Ende bei Berührung Futter nachrutscht¹⁸⁸⁴ – durch die Flucht der Wände hervorgehoben wird. So wie die vom Duft des Futters angekirrten Wildschweine, werden die Blicke des Rezipienten durch die dem Ausstellungsraum angepasste Form der Fanganlage auf den Köder konzentriert. Die einladend erhobene Falltür und so evozierte Neugier, den Innenraum der Anlage zu betreten, um deren Mechanismen und den seltsamen gelben Köder genauer betrachten zu können, stehen im Gegensatz zu der bereits beschriebenen Aura von Gefahr und Gewalt, die vom Objekt ausgeht.¹⁸⁸⁵ Der Rezipient befindet sich in diesem Sinne in einem psychologischen Zwiespalt, wie er zuvor bereits etwa an den komplexen wie bedrohlichen

Verwendung des Maschendrahts wahrscheinlich lediglich der Funktionalität der Falle geschuldet ist, so wie etwa im Falle der Hundefalle (siehe Abb. 351 und 352).

¹⁸⁸² 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 (bereits im Kontext der Fallen von Acconi erwähnten, siehe Kap. 6.4.3) Künstlerduos Fischli & Weiss, wie etwa das 'Der Lauf der Dinge' (1987) genannte Video schätze.

¹⁸⁸³ 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.

¹⁸⁸⁴ Ähnliche Futterautomaten werden auch für Kühe verwendet. Durch Berührung können die Tiere selbst für Nachschub sorgen. Auch hier zeigt sich wieder die von Slominski betonte, am Beispiel des Nistkastens aufgezeigte Ambivalenz: Der Futtertrog wird im Kontext der Fanganlage zum Köder und Auslöser der Falle umfunktioniert.

¹⁸⁸⁵ In diesem Sinne betonte Marcella Sohmen (Assistenzkuratorin im MMK in Frankfurt) 2004 im Gespräch mit dem Autor, dass viele Besucher nur zaghaft das Innere der Falle betreten.

Installationen Vito Acconcis aufgezeigt wurde.¹⁸⁸⁶ Soll er, ähnlich dem Museumsbesucher im Falle der ‚300 tons‘¹⁸⁸⁷ genannten Installation Santiago Sierras, obwohl er um die Gefahr weiß, den Innenraum der Falle betreten?

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 die Fanganlage dem Rezipienten ein deutlicher spürbares Gefühl für die Bedrohung, die alle Fallen – unabhängig von ihrer Größe – für ihn darstellen.¹⁸⁸⁸ Das Betreten der Fanganlage ähnelt im Sinne der Intensität der leiblichen Bedrohung für den Rezipienten der Mutprobe, vor die Richard Serra 1975 in der Ace Gallery die Besucher angesichts der bereits erwähnten Installation ‚Delineator‘¹⁸⁸⁹ stellte. Ähnlich der von Slominskis Fanganlage geschaffenen Atmosphäre, herrschte im Ausstellungsraum der Galerie eine spürbare Spannung zwischen der einladenden Offenheit des Raumes und dem spürbaren Bedrohungspotential des Kunstwerkes. Neugier und Vorsicht, Verführung und Tod – der von Schorr beschriebene Kampf im Geiste des Rezipienten erhält durch die am eigenen Leib erfahrbare, bedrohliche Präsenz der Fanganlage eine im Vergleich zu den kleineren Fallen des Künstlers existentielle Dimension.

Die von den fängisch gestellten Fallen ausgehende Bedrohung für den Rezipienten ist wesentlich für die über formale Kriterien hinausreichende Wirkung auf ihn und die intendierte, leibliche Rezeption der Werke. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass die Aura der Gewalt grundlegend von der Funktionalität der Fallen abhängt. Sie unterstützt die bereits visuell vermittelte Botschaft von der potentiellen Gefahr, indem sie den konzeptuellen Charakter der Wahrnehmung mindert. Das leiblich spürbare Bedrohungspotential intensiviert daher den Rezeptionsprozess, der (wie sich am nicht ausgestellten, weil nicht fängisch gestellten Fuchsei-

¹⁸⁸⁶ Das Werk in Mailand eignet sich aufgrund der einladenden Offenheit des Ausstellungsraumes und der sicht- wie spürbaren Bedrohung besonders gut (siehe Abb. 247 und Kap. 6.4.1).

¹⁸⁸⁷ Siehe Kap. 7.2.3 und Abb. 334. Beide Werke, Slominskis Falle wie Sierras Installation, warnen und locken den Rezipienten zugleich in die offensichtlichen Fallen, da die Titel der Werke über ihren Charakter Auskunft geben.

¹⁸⁸⁸ Slominski betonte im Gespräch über diese Falle, dass das von ihr vermittelte Gefühl auch deutlich von den kleinen, für Menschen ungefährlicher erscheinenden Fallen ausgehe.

¹⁸⁸⁹ Siehe Abb. 249 und Kap. 6.4.1.

sen¹⁸⁹⁰ in Paris zeigte) für Slominski von besonderer Bedeutung zu sein scheint. Der ‚kinetische Aspekt‘ der Fallen ist also von zentraler Bedeutung für die Wahrnehmung der Objekte als solche und unterstützt in diesem Sinne auch die der Pseudo-Tierfallen. Dadurch, dass diese Kunstwerke wie reale Tierfallen bei Berührung reagieren, sich also ein potentiell gefährliches ‚Gegenüber‘ entlarven, unterstützen sie die Täuschung des Rezipienten. Das spürbare Gefahrenpotential ist vor diesem Hintergrund ein Teil der Fallensimulationsstrategie, die wesentlich für den Erfolg der Dissimulation des Kunstobjektes ist.

7.7.3. Für den Menschen verblendete Tierfallen

Der zuvor beschriebene ambivalente Charakter der Falle, das Spiel zwischen Annäherung und Abschreckung, wird in der dritten Kategorie¹⁸⁹¹ von Tierfallen im Werk von Slominski mit Hilfe der eindeutig auf den Menschen ausgerichteten Verblendung noch zugespitzt. Kennzeichnend für diese Gruppe von Fallen ist die Integration von (in der Regel) Ratten- oder Mausefallen in andere Objekte, wobei es sich dabei meist um spielzeugähnliche Modelle handelt.¹⁸⁹²

Der Künstler konstruiert spielzeugähnliche Kleinplastiken und positioniert (auf den ersten Blick nicht sichtbar) fängisch gestellte, handelsübliche Totschlagfallen in deren Hohlräume, etwa auf die Ladeflächen von Miniaturfahrzeugen oder in die Innenräume von Architekturmodellen.¹⁸⁹³ Der Gegensatz zwischen den nicht nur aufgrund der Größe, sondern auch durch Auswahl und Gestaltung als Spielzeug erscheinenden Objekten¹⁸⁹⁴ und ihrer, bereits durch den Namen eindeutigen,

¹⁸⁹⁰ Siehe Kap. 7.5.

¹⁸⁹¹ Kategorie 3a: Mause- oder Rattenfallen werden im Sinne von Verblendung oder Tarnung in ein anderes Objekt integriert (siehe Kap. 7.5).

¹⁸⁹² Andere ‚Hüllen‘ für diese Art von Fallen sind etwa ein Jutesack, eine Teedose aus Metall oder das Bein einer auf dem Boden liegenden Jeanshose.

¹⁸⁹³ Siehe Abb. Nr. 174, 362 und 363.

¹⁸⁹⁴ 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

Funktion könnte kaum größer sein: Kindliche Unschuld, Spiel und Naivität treffen auf Tod, Verführung und Arglist. Aus dieser Perspektive erhellt sich die bereits zitierte Aussage Slominskis über die Bedeutung der Tierfalle, sie „ist für mich eine Spielform, aber gleichzeitig Ernst; sie ist eine Metapher oder ein Modell.“¹⁸⁹⁵

Die zunächst scheinbar unschuldigen, zum Spiel einladenden Objekte entpuppen sich bei näherer Betrachtung in diesem Sinne als fängisch gestellte und zumindest für Nager tödliche Fallen. Ein schmerzhaftes Versteckspiel? Die Bedrohung, die von diesen Fallen für erwachsene Menschen ausgeht ist, abgesehen von dem Schmerz, den sie beim Zuschlagen auslösen, zu vernachlässigen, auch wenn der Künstler eine Rattenfalle, wie bereits zitiert, mit einem Krokodil vergleicht.¹⁸⁹⁶ Diese Metapher ist der trügerischen Ruhe, der scheinbaren ‚Unbelebtheit‘ der Objekte geschuldet, die wie das Raubtier nur darauf zu warten scheinen, die in ihnen gespeicherte Energie explosionsartig freizusetzen, um im rechten Moment wie das Krokodilmaul zuschnappen zu können. Doch die potentiellen Opfer dieser ‚Spielzeugtierfallen‘ sind aufgrund ihrer Verblendung neben Mäusen oder Ratten die Finger von Kindern, die von ihnen angelockt werden. Die normalerweise unver-

der Fahrzeuge und besonders die ‚Rattenfalle‘ (1999, siehe Abb. 363), ein Raumschiff, das an jene der 1960er Jahre erinnert, lassen vermuten, es handele sich um Spielzeug aus der Kindheit des Künstlers. Diese These lehnte er im Gespräch mit dem Autor 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 ‚Raumschiff-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 Sprachspiel gelesen werden. Slominski erinnerte im Gespräch an die Metapher von ‚rollenden Köpfen‘. Dabei handelte es sich wohl um eine Finte für den Autor dieser Arbeit. Denn eine weitere, plausible wie gesellschaftskritische Dimension des Werks ist der Skandal, den die Nachricht auslöste, dass viele Fußbälle von Kindern hergestellt werden. Aus dieser Perspektive kann das Fußballspiel mit Kinderschädel auch im übertragenen Sinne gelesen werden, jene müssen Bälle nähren statt zur Schule zu gehen.

¹⁸⁹⁵ Ausst. Kat. Düsseldorf 1988, S. 268.

¹⁸⁹⁶ Slominski betonte, dass der von Ratten- und Mausefallen verursachte Schmerz nicht zu unterschätzen sei, was vom Autor dieser Arbeit betätigt wird. Die Vermutung liegt nahe, dass es sich bei der Krokodilmetapher auch um einen versteckten Hinweis auf das nach dem Tier benannte Kinderspiel handelt. Beim sogenannten ‚Kroko-Spiel‘ kommt es auf Feinmotorik und Reaktion an, denn „weit reißt das Krokodil sein Maul auf - es hat solche Zahnschmerzen. Nacheinander müssen die Zähne untersucht und heruntergedrückt werden. Wenn Kroko zuschnappt, schnell den Finger retten, sonst hat man verloren. Absolut ungefährlicher Spielspaß!“, so der Hersteller (siehe Abb. 371).

blendeten Totschlagfallen für Ratten und Mäuse, deren Fresstrieb und Naivität Tarnung oder Verblendung überflüssig machen, sind mit einer eindeutig auf Menschen ausgerichteten Verblendung versehen, da sich weder Mäuse noch Ratten von der dekorativen ‚Hülle‘ angesprochen fühlen.¹⁸⁹⁷ Diese Tierfallen haben daher eindeutiger als die zuvor erwähnten zwei Zielgruppen¹⁸⁹⁸: Mit ihren duftenden Ködern locken sie die Nager und mit ihrer Verblendung die Menschen an.

Vor diesem Hintergrund erscheinen diese Fallen zunächst wie Sinnbilder der Falle an sich: Schein (Spielzeug und Unschuld) und Sein (Falle und Hinterlist) werden in pointierter Weise gegenüber gestellt. Diese Kontrastierung und gleichzeitige Vereinigung der scheinbar entgegengesetzten Pole verleiht den Objekten eine Aura bedrohlicher Harmonie und verdeutlicht dem Rezipienten das für die Fallenstellerei wesentliche Element der Täuschung. In diesem Sinne können die Objekte in der Tradition neuzeitlicher Emblemata gelesen werden, welche die Falle als negativ belegtes Symbol verwenden, um den Rezipienten von der Notwendigkeit zu überzeugen, sich stets vorsichtig und überlegt zu verhalten.¹⁸⁹⁹ Doch im Gegensatz zu den bisher vorgestellten Fallen handelt es sich bei den ‚Spielzeugtierfallen‘ offensichtlich nicht nur um konzeptuelle Fallen für Menschen. Die Verblendung erfüllt über die zuvor genannte symbolische Funktion (Spielzeug = Unschuld) hinaus ihre klassische, aus dem Tierfang entlehnte Funktion¹⁹⁰⁰, da Kinder nur das Spielzeug, nicht aber die Falle sehen oder als solche erkennen können. So wie der Waschbär zwangsläufig in die unter dem Reisighaufen versteckte (speziell für ihn verblendete) Falle tappt, weil er solche stets nach kranken oder verendeten Tieren

¹⁸⁹⁷ Mit einer ‚Rattenfalle‘ (1999) scheint Slominski auf diesen Aspekt ironisch hinzuweisen. Die Falle 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. Die Verblendung erscheint in diesem Sinne als eine listige, konzeptuelle Falle, die den Rezipienten auf die falsche Fährte locken will.

¹⁸⁹⁸ Slominski betonte ihm Gespräch mit dem Autor, dass er die ‚Kinderzielgruppe‘ nicht miteinkalkuliert habe, das wäre ihm zu drastisch, es gehe ihm um die überspitzte Verblendung der Falle. Hierbei scheint es sich jedoch wieder um eine Finte des Künstlers zu handeln. Angesichts der zuvor besprochenen Werke, deren komplexe wie und subtile Konzeption stets von einer intensiven Auseinandersetzung gekennzeichnet ist, erscheint die Antwort eher unglaublich oder strategisch.

¹⁸⁹⁹ Siehe Abb. 154.

¹⁹⁰⁰ Die Verblendung wurde in Kap. 2.8 bereits erläutert.

durchsucht, wird ein Kind mit großer Wahrscheinlichkeit mit den Modellen spielen wollen. Die auf den ersten Blick nur verschleiерnden Hüllen der Fallen haben aus dieser Perspektive also eine Köderfunktion.

Vor diesem Hintergrund erinnern die ‚Spielzeugtierfallen‘ an die enge Verbindung zwischen Fallenstellerei und Kriegswesen¹⁹⁰¹ und ihre tödlichen Verwandten, die sogenannten ‚Booby-Trap-Minen‘¹⁹⁰², deren Bezeichnung zynisch auf den in den vorherigen Kapiteln erwähnten Aspekt von Falle und Dummheit verweist. Dabei handelt es sich um kleine Typen von Anti-Personenminen, deren Form bewusst an ungefährliche Gebrauchsgegenstände erinnert.¹⁹⁰³ Diese spielzeugartigen Minen sind ein offiziell geächtetes, doch häufig verwandtes Mittel zur Demoralisierung der Zivilbevölkerung. Das bekannteste Exemplar ist die aufgrund ihrer Form als ‚Schmetterlings-Mine‘¹⁹⁰⁴ bezeichnete. Solche Minen liegen offen auf dem Boden, sind mit bunten Farben gekennzeichnet und werden daher besonders häufig von Kindern entdeckt, so wie die süßen ‚Schokobons‘, in deren Mitte Carsten Höller ein speziell präpariertes 220V-Stromkabel legte.¹⁹⁰⁵ Auch bei dieser Installation handelt es sich eindeutig um eine für Kinder verblendete, wie die Minen jedoch um eine potentiell tödliche Kinderfalle.¹⁹⁰⁶

¹⁹⁰¹ Der Vorläufer der ersten Minentypen ist die Fallgrube.

¹⁹⁰² Booby meint auf Deutsch etwa Dummkopf, „a foolish person.“ Oxford 1991, S. 124.

¹⁹⁰³ „Oft spielen Kinder mit Minen, ohne zu wissen, was sie in der Hand haben. In Afghanistan kennen alle Kinder Minen. Sie sammeln sie aber trotzdem ein und werfen sie gegen Bäume, um sie zur Explosion zu bringen [...]“, so der britische Chirurg Robin Coupland, der im Auftrag des Internationalen Roten Kreuzes in vielen minenverseuchten Ländern gearbeitet hat. Siehe ‚Das Interview: Kriegschirurg Robin Coupland‘, in: Frankfurter Rundschau 21.4.1993.

¹⁹⁰⁴ Siehe Abb. 365. Die Abbildung zeigt eine russische Schmetterlingsmine (auch ‚Green Parrot‘, grüner Papagei genannt, wegen der Töne, die sie beim Sinkflug verursachen), die von Flugzeugen, Raketen und Artilleriegranaten abgeworfen wird. Die flügelartige Form garantiert eine breite Streuung über dem Zielgebiet. Die Mine wird mit den im Militärjargon üblichen Kürzeln als PFM-1 (Zerstörung bei Kontakt) oder PFM-1S (Selbstzerstörung nach 24h) bezeichnet und gilt als Nachbau der amerikanischen, ‚Dragontooth‘ genannten Mine BLU-43/B.

¹⁹⁰⁵ Die Installation heißt ‚220 Volt‘ (1992, siehe Abb. 366).

¹⁹⁰⁶ Mädchen entsteigen einem schneeweißen Volvo und verteilen lächelnd Schokolade. Die Schokolade, die Kleidung der Mädchen und der Wagen tragen die Aufschrift ‚Future‘. In sechs Wochen verteilen die beiden 30.000 Stück Schokolade, die bei der finnischen Bevölkerung reißenden Absatz findet.“ Dass Höller die Farbe der Unschuld für das ‚Design‘ seiner Aktion wählte ist sicher

Diese nicht nur für Eltern von Kleinkindern schockierende Wirkung der Kombination von ‚Kindervorlieben‘ wie Schokolade und Spielzeug mit einer tödlicher Falle, die sich Anfang der 1990er Jahre im Werk Höllers in zahlreichen Arbeiten zeigt (Slominkis ‚Spielzeugtierfallen‘ sind erst Ende dieses Jahrzehnts entstanden), erinnert nicht nur durch die Präsentation der Objekte ohne Sockel an die surrealistischen ‚objets dangereux.‘ Es scheint, als wolle Höller, wie die Surrealisten, an die ‚dunkle Seite‘ der Psyche appellieren und den Rezipienten mit dieser konfrontieren. Doch seine Strategie ist weniger subtil als provozierend, aus List wird Arglist. Dem Rezipienten bleibt im Gegensatz zu Giacomettis Objekten¹⁹⁰⁷, deren Ambivalenz ihm Interpretationsspielraum (ist es eine Waffe, ein Fetisch oder ein sexuelle Lust stimulierendes Objekt?) lässt, keine Wahl.

Die Titel der Höllerschen Objekte sind eindeutig, wie neben der zuvor genannten ‚220V-Falle‘ besonders an dem ‚Fliegenpilzschnuller‘¹⁹⁰⁸ (1991) deutlich wird. Seine fallenartigen Objekte (wie etwa das zur Schwerkraftfalle umfunktionierte Babytrampolin¹⁹⁰⁹) und Installationen spielen ganz bewusst mit dem Tabu der Gewalt gegen das Kind und gehen noch einen Schritt weiter. Angesichts des extrem giftigen Pilzes in Schnuller und Babyflasche¹⁹¹⁰ sowie der ‚220V-Falle‘ wird klar, dass es sich um tödliche Fallen handelt. Es sind hinterlistige Mordanschläge auf die vom Kind symbolisierte Unschuld und Naivität des Menschen, so wie die tödliche Verführung der Schaukel, die der Künstler am Rand eines Hochhausdaches installierte.¹⁹¹¹ In diesem Sinne nennt der Künstler seine Installationen provozierend

kein Zufall, es scheint sich um eine listige Kritik an der politischen Situation zu handeln. So wie Helmut Kohl den deutschen Wählern ‚blühende Landschaften‘ versprach und die Bundestagswahl gewann, verspricht Höller die politische Strategie entlarvend eine helle, strahlend weiße Zukunft und verteilt als Vorgeschmack darauf Schokolade. Diese Aktion erinnert deutlich an Acconcis Kritik der „‘feel-goodism‘ of American politics and of the persuasive rhetoric of advertising.“ Linker 1994, S. 103 (siehe Kap. 6.4.3).

¹⁹⁰⁷ Siehe Kap. 5.2.2 und Abb. 200.

¹⁹⁰⁸ Siehe Abb. 368.

¹⁹⁰⁹ Siehe Abb. 369.

¹⁹¹⁰ Siehe Abb. 370, unten links befindet sich das im Katalog eindeutig bezeichnete Objekt.

¹⁹¹¹ Siehe Abb. 375. Die Installation trägt den zynischen wie philosophischen Titel ‚Dur dur être un bébé‘ (1992, siehe Ausst. Kat. Milano 2000) und gewinnt durch den Titel den Charakter eines Symbols für die bedrohte Unschuld des Kindes, wie es sich bereits im Werk Acconcis findet (siehe Abb. 263 und Kap. 6.4.3).

‚Killing children¹⁹¹² und scheint aus dieser Perspektive wieder in der Tradition der surrealistischen Schock-Strategie zu stehen.¹⁹¹³ Höller konfrontiert den Rezipienten mit der verdrängten, dunklen Seite von menschlicher Intelligenz und Psyche. Seine Werke sind daher eher als symbolische Hinweise auf das real existierende Böse in der Welt und weniger als reale Fallen zu lesen. In dieser Lesart stehen seine Fallen zugleich eindeutig in der Tradition der Falle als Symbol des Bösen, statt dem mittelalterlichen Teufel ist hier jedoch eindeutig der Mensch selbst der Fallensteller.

Slominski dagegen interessierte sich nach eigener Aussage bei seinen ‚Spielzeugtierfallen‘ besonders für das Kombinieren¹⁹¹⁴ von Gegenständen, die dem Rezipienten aus Wohnräumen vertraut sind. Diese Verblendung von Mause- und Rattenfallen hat in der Kulturgeschichte im Sinne von tarnender ‚Dekoration‘ eine Tradition, wie sie bereits anhand der Mausefallenguillotine¹⁹¹⁵ aufgezeigt wurde. Dahinter verbirgt sich die euphemistisch anmutende Strategie, die unvermeidlich die (peinliche) Anwesenheit von Nagern im Wohnraum bezeugende Falle mit Hilfe einer dekorativen Hülle zu ‚verstecken‘ und so die zuvor negative Wirkung ihrer Anwesenheit zu mildern. Auf diese Weise kann zugleich der ‚unschöne‘ Anblick getöteter Tiere vermieden werden, ohne dass die Falle selbst an unzugänglichen Orten versteckt werden muss.¹⁹¹⁶ Eine perfide Strategie, die der Metapher des ‚unter den Teppich kehren‘ nahe kommt; der Falle wird ihre hässliche Seite, der Anblick des getöteten Tieres genommen. Wohl in diesem Sinne ist auch die be-

¹⁹¹² Siehe Abb. 370.

¹⁹¹³ Diese Schockstrategie zeigt sich neben den in Kapitel 7.2 vorgestellten Werken auch vielen anderen Aktionen Santiagos Sierras, sie thematisieren etwa Onanie, Drogen und Prostitution.

¹⁹¹⁴ Im Gespräch sprach der Künstler von der Idee des (Ver-)Steckens der Fallen in anderen Gegenständen. In der traditionellen Fallenstellerei ist das Verstecken von Fallen nur dem Schutz gegen Diebstahl (siehe Kap. 4 und 4.1) und in jüngerer Zeit dem Schutz von Spaziergängern oder im Wald spielenden Kindern geschuldet. In der Nähe von Wohngebieten müssen Fallen in sogenannten Fangbunkern, käfigartige Abschirmungen gegen den Menschen und Fehlfänge wie Haustierte, aufgestellt werden. Eine andere Schutzmaßnahme sind spezielle Holzkästen, die nur dem gewünschten Opfer zugänglich sind und so verhindern, dass die darin befindlichen Fallen dem Menschen oder Haustieren gefährlich werden können. Siehe dazu etwa Wichmann 1984, S. 29.

¹⁹¹⁵ Siehe Abb. 172 und Kap. 2.9.2.

¹⁹¹⁶ In diesem Sinne berichtete Slominski, er habe selbst schon hinter Schränken und an anderen für Gäste eher unzugänglichen Orten Fallen entdeckt.

sonders ungewöhnliche Form der Hülle, die Guillotine, von der auch Martin Warnke berichtet, zu verstehen: „Nach dem Terror der französischen Revolution gab es die Guillotine bald als Mausefalle.“¹⁹¹⁷ Eine äußerst zynische Modeerscheinung wie etwa das zeitgenössische Russisch Roulette-Spiel¹⁹¹⁸ für Kinder?

Angesichts des zuvor ausführlich erläuterten, komplexen Status der Pseudo-Tierfallen, die, wie sich an ‚Kampfhund- oder Lonzaefalle‘ deutlich zeigte, für den Menschen verblendet sind, muss auch der Charakter der ‚Spielzeugtierfallen‘ genauer untersucht werden. Die Fallen sind zunächst, wie ihr Name anzeigt, eindeutig Tierfallen, handelsübliche, für die Verwendung in Innenräumen konzipierte Totschlagfallen für Nagetiere, deren Funktionalität von der für sie geschaffenen, oder modifizierten ‚Hülle‘ (LKW, Haus oder Schaukelpferd) nicht eingeschränkt wird. Die verhüllenden Gegenstände, in denen Slominski die Fallen integriert, erfüllen jedoch dadurch, dass es sich in der Regel nicht um unscheinbare, gewöhnliche Alltagsobjekte wie etwa eine Teedose¹⁹¹⁹, sondern spielzeuggroße Modelle handelt, über die andeutete dekorative Funktion (im Sinne der Tarnung) hinaus zumindest für Kinder zugleich die Funktion einer Verblendung. Aus dieser Perspektive handelt es sich bei den Objekten also um Fallen für Tiere- und Kleinkinder, wobei letzteren statt dem Tod ‚nur‘ eine schmerzhaft Erfahrung droht.

Für erwachsene Rezipienten können die Objekte über die zuvor genannten Fallenaspekte hinaus, im Sinne des bereits angedeuteten Verwirrspiels des Künstlers, als konzeptuelle Fallen gelesen werden, da die Tierfallen, abgesehen von dem Bagger¹⁹²⁰, auf den ersten Blick nicht zu erkennen sind. Angesichts des aufgrund der weißen Farbe, des Turms und der Fensterformen eindeutig als Kirche erkennbaren Architekturmodells muss sich der Rezipient daher zunächst fragen, ob es sich bei dessen Titel (‚Rattenfalle‘) nicht um eine Finte handelt.¹⁹²¹ Statt um eine

¹⁹¹⁷ Warnke 2003, S. 79 (siehe Abb. 172 und Kap. 2.9.2).

¹⁹¹⁸ Siehe Abb. 372. Die englische Spielerklärung des Herstellers lautet wie folgt: „Kaba-Kick is russian roulette for kids. The player points the gun at his or her own head and pulls the trigger. Instead of bullets, a pair of feet kick out from the barre (which is shaped like a pink hippo), if the gun doesn't fire, the player earns points.“

¹⁹¹⁹ Siehe Abb. 373.

¹⁹²⁰ Siehe Abb. 174.

¹⁹²¹ Siehe Abb. 374.

Rattenfalle scheint es sich bei dem Objekt eher um eine listige, wie humoristische Metapher für die von Lenin¹⁹²² abgewandelte, marxische Analyse der Rolle der Religion zu handeln. Religion ist Opium für das Volk und die Kirche daher eine Falle, oder geht es dem Künstler gar um ein an Duchamp erinnerndes Sprachspiel, etwa die sprichwörtlich ‚arme Kirchenmaus‘?

In diesem Sinne lässt sich auch die in einem alten, sorgfältig restaurierten¹⁹²³ Kinderwagen eingebaute Vogelfalle interpretieren, da es kein überzeugendes Argument für das Verstecken der Falle im Sinne einer kaschierenden Dekoration in diesem Objekt gibt. Diese Falle ist daher eindeutig nur im Sinne der ästhetischen Erscheinung verblendet, sie zieht wie die ‚Spielzeugtierfallen‘ die Blicke der Rezipienten auf sich, doch über den Blickfang hinaus kann im Gegensatz zu jenen nicht von einer ‚Kinderfalle‘ gesprochen werden. Durch die Kombination von Kinderwagen und Falle gelingt es Slominski einerseits, ein zeitgenössisches wie humorvolles Sinnbild für das, bereits in der kulturhistorischen Einleitung erwähnte, Schweizer Sprichwort zu schaffen, das vor der Heirat warnt: „S git mängerlei Falle, wer ledig blibt, schlüft in die schlimmst nit.“¹⁹²⁴ Darüber hinaus spielt das Objekt auf die traditionelle, sexuelle Konnotation der Falle an, wie sich an der aufgezeigten Bedeutung des Vogelkäfigs¹⁹²⁵ als Symbol der Liebeslockung und der bis heute verwendeten, umgangssprachlichen Metapher (vögeln) für die körperliche Liebe zeigt. Im gesellschaftspolitischen Kontext lässt das Werk sich über diesen Aspekt hinaus als Reaktion auf die in der Politik beklagte, sogenannte ‚Kinderfalle‘ lesen. Eine seit Mitte der 1990er Jahre in der Bundesrepublik häufig verwendete

¹⁹²² Der Gedanke stammt aus der Einleitung der ‚Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie‘ (1844) von Karl Marx, siehe Bolz/Krader 2003, S. 402. Für die Interpretation spricht auch die rote Fahne.

¹⁹²³ Das neu anmutende Fahrgestell (sogar die Schrauben und Speichen der Räder) des Kinderwagens wurde, wie die Abbildung zeigt, eindeutig von Gebrauchsspuren befreit, wie sich an dem Gegensatz zur Patina der Reifen zeigt. Auf diese Weise harmonisiert das (neue) Metall der Vogelfalle mit dem des Wagens und der ‚Einbau‘ wird als solcher weniger deutlich. Dass es sich um einen Kinderwagen aus den sogenannten Wirtschaftwunderjahren handelt, die gleichzeitig auch als Symbol für die geburtenstarken Jahrgänge gelesen werden können, bildet die zweite ironische Ebene der Arbeit.

¹⁹²⁴ Wagner 1867, Stichwort Falle, 13. (Thunersee), Schweiz, 216, 134. [921].

¹⁹²⁵ Siehe Kap. 2.9f.

Metapher für die Tatsache, dass Frauen der Wiedereinstieg ins Berufsleben nach einer Schwangerschaft nur schwierig gelingt.

Zuletzt sei auf eine ebenfalls eindeutig für den Menschen verblendete Tierfalle hingewiesen, die ähnlich humorvoll wie beiden vorherigen (Kirche und Kinderwagen) auf eine Falle im übertragenen Sinne hinweist und besonders gut das komplexe und subtile Verwirrspiel des Künstlers zeigt. Die ‚Schneckenfalle‘¹⁹²⁶ (1986) genannte Installation besteht aus einer handelsüblichen Schneckenfalle und vier um sie gruppierte, 0,5-Liter-Bierdosen. Die Falle selbst wird von einem runden, etwa einer Tasse entsprechenden Plastikgefäß gebildet, das von einem Dach vor Regen geschützt wird. Sie ist, wie ihre Farbe bereits andeutet, für den Einsatz in Grünflächen, konzipiert, da Schnecken als Gartenschädlinge gelten. Bei der Farbe handelt es sich jedoch nicht um eine Verblendung für das Tier, sondern eine Tarnung für den Menschen, dessen Blick auf den grünen Garten nicht von der Falle irritiert werden soll.¹⁹²⁷ Dieser Typ von Schneckenfalle wird auch Bierfalle genannt, da er mit ihm als Köder befüllt wird. Vom Duft angelockt, kriechen die Tiere in das Gefäß, wo sie volltrunken ertrinken. Das Dach mindert Verdunstung und verhindert zugleich die Verwässerung des giftigen Köders.

Die Falle ist aufgrund ihrer einfachen Bestandteile und Handhabung äußerst beliebt. Dass Slominski diese recht bekannte Falle wählt und ihr als Readymade im Museum ‚vier Bier zur Seite‘ stellt, anstatt inmitten von Bierdosen zu verstecken, hat weniger formale als konzeptuelle Gründe. Zum einen handelt es sich um ein Sprachspiel, das über den in Kneipen beliebten Reim (vier Bier) hinaus auf einen für das Fallenkonzept des Künstlers zentralen Aspekt verweist: Alles kann eine Falle sein. Zum anderen hat die Schneckenfalle einen bestechend klaren wie metaphorischen Charakter für die Verbindung zum Menschen: So wie der Alkohol als eine verführerische und tödliche Falle für die Schnecke verwendet wird, ist er auch für viele Menschen eine gefährliche Versuchung und, in Kombina-

¹⁹²⁶ Siehe Abb. 376.

¹⁹²⁷ Die Motivation für die Tarnung ist dem zuvor erwähnten Verstecken von Mausefallen in dekorativen Hüllen verwandt: Der Gast bzw. im Falle der Schneckenfalle der Spaziergänger oder Schrebergartennachbar soll die Falle und die damit die Anwesenheit der Schädlinge nicht erkennen.

tion mit dem Auto, häufig tödliche Falle.¹⁹²⁸ Die Bierfalle ist daher eine bei Mensch wie Tier zugleich wirksame Falle. Wohl in diesem Sinne betonte Slominski, wie bereits einleitend zitiert, „es gibt eine sehr plumpe, banale Ebene in meiner Arbeit.“¹⁹²⁹ Doch hinter der formal schlicht anmutenden, scheinbar banalen Ebene im Sinne der ‚doppelten Bierfalle‘ verbirgt sich noch mehr: Die inhaltliche Verbindung der Objekte zeigt sich bei genauer Betrachtung auch in der formalen Erscheinung des sinnbildartigen Readymades: So unterstützt Slominski die Parallele zwischen der Tierfalle und der großen Bierdose als Symbol des billigen Alkoholkonsums (die ‚Alkoholfalle‘ für den Menschen) geschickt durch die Wahl einer Biersorte, deren grünes Markenzeichen exakt dem Grün der Falle entspricht. Darüber hinaus kann die verwendete Biermarke als eine versteckte Hommage an seine Heimat gelesen werden.¹⁹³⁰ Ein letzter subtiler und im Sinne der Schadenfreude humorvoller Fallenaspekt des Werks ist wiederum nur dem Verhältnis von Tier und Mensch geschuldet. Der erfolgreiche Fang von zahlreichen Schnecken in dieser Falle kann den Gärtner jedoch in die Irre führen, denn der Sog den das Bier auf die Tiere ausübt ist paradoxerweise zu groß: „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 [...]“¹⁹³¹ Die Schneckenfalle ist also zugleich eine Falle für den Gärtner, der sich über den trügerischen Fang freut. Aus dieser Perspektive erinnern Bierfalle und Gärtner an das Schicksal des Sisyphos.

Kirche, Kinderwagen und Bierdose haben in diesem Sinne gemeinsam, dass sie den Rezipienten im Sinne der Verblendung einerseits auf die realen Tierfallen und andererseits humorvoll und ernst zugleich auf Fallen im übertragenen Sinne auf-

¹⁹²⁸ Diese doppelte Köder- und Fallenfunktion des Biers bildet eine interessante Verbindung zu den Vogelkäfigen und -gezwitscher in Acconcis Installation ‚Decoy for birds and people‘ (siehe Abb. 273 und Kap. 6.4.4).

¹⁹²⁹ Ausst. Kat. Düsseldorf 1988, S. 268. In diesem Sinne kann auch die Form der Schneckenfalle gelesen werden, Schnecken wie Menschen fallen dank der Droge in ein dunkles Loch (die Falle wird in der Regel im Boden eingegraben) im übertragenen wie realen Sinne zugleich.

¹⁹³⁰ Slominski stammt aus Meppen, einer Kreisstadt im Emsland, wo Holsten-Pils weit verbreitet ist. Angesichts dieser frühen Hommage liegt die Vermutung nahe, dass auch die neben den Fallen bedeutende Werkgruppe der Windmühlen einen autobiographischen Aspekt beinhaltet.

¹⁹³¹ www.hausgarten.net/gartenpflege/pflanzenschutz/bierfalle.html (1.5.08)

merksam machen. In diesem Sinne verdeutlichen sie die Relativität des Fallenbegriffs und der durch die Objekte symbolisierten Werte. Bier, Religion und Sex können Erlösung, Versuchung und tödliche Falle zugleich sein.¹⁹³² Es hängt vom Kontext und der psychischen Konstitution des Rezipienten ab, ob er sie, wie etwa die ambivalenten Objekte Giacomettis, als Bedrohung oder Befreiung versteht. Dass Slominski auf Kinder als Zielgruppe der ‚Spielzeugfallen‘ befragt, betonte, es ginge ihm um das Verstecken der Falle in anderen Objekten kann im Sinne der vorherigen Interpretation wiederum als ein versteckter Hinweis auf seine Strategie gelesen werden: Dadurch, dass er die Tierfallen in scheinbar harmlosen und beliebig ausgewählten Alltagsobjekten versteckt, zeigt er konzeptuelle, menschliche Fallen auf, deren Wirkungen real sind. Doch so wie die Pseudo-Tierfallen ihren Kunstwerkcharakter dissimulieren, wirken auch die Namen der Objekte. Weil er betont, dass es sich um Ratten- oder Mausefallen handelt, gelingt es ihm, den sinnbildhaften und damit eindeutigen Kunstcharakter der Werke zu kaschieren. Diese dialektische Strategie des Zeigens im Prozess des Verbergens oder sich Entziehens erinnert nicht zufällig die zuvor beschriebene Strategie im Werk Duchamps („Duchamp's doors and ideas open while remaining closed, and vice versa“¹⁹³³) und zeigt auf, dass die Verwandtschaft zwischen den beiden Künstlern weniger auf den echten oder vermeintlichen Readymades Slominskis beruht, als auf dessen humorvollen wie listigen, verspielt wie konzeptuellen Strategien.

Dass Slominski den hier aufgezeigten, konzeptuellen Stolpersteinen und Fallen für den Rezipienten nur den Namen der Tierfallen verleiht, zeigt zugleich den wesentlichen Unterschied zu den traditionellen, im Kontext von Moral und Belehrung verwendeten Fallen. Während die Mausefalleng Guillotine¹⁹³⁴, deren Form und Dekoration wie Slominskis Hüllen dem Blickfang dienen, dem Rezipienten ihre Botschaft explizit und daher unmissverständlich mitteilt, bleibt die der Fallen Slominskis unausgesprochen. Sie muss erkannt und entschlüsselt werden und gewinnt durch die Abhängigkeit von Rezipient und Kontext einen sehr individuellen Charakter.

¹⁹³² Die tödliche Falle des Biers ist das Autofahren, die des Korans sind auf Jungfrauen (die in Wirklichkeit ironischerweise Rosinen sind, wie Koraninterpreten betonen) hoffende Selbstmordattentäter und die des Sex das HIV-Virus.

¹⁹³³ Paz 1973, S. 145.

¹⁹³⁴ Siehe Abb. 172 und Kap. 2.9.2.

Für den einen ist es nur ein schlechter oder böser Scherz, ein Readymade oder eine Metapher für die Schönheit der Verführung, so wie der Nistkasten als Symbol der Hege oder als Falle gelesen werden kann. Es scheint, als wäre diese dem Rezipienten zugestandene Freiheit und Verantwortung (er muss sich die komplexen Werk erschließen, wenn er sie nicht leichtfertig nur als das, was sie zu sein vorgeben verkennen will) ein wesentliches Kennzeichen der Plastiken und Aktionen des Künstlers, das sie von anderen unterscheidet. Durch ihre scheinbare Unbestimmtheit und Banalität verwirrt der Künstler den Rezipienten, er raubt ihm die durch Etablierung moderner Kunstformen und -verständnisse (Readymade, objet trouvé, Performance etc.) gewonnene Sicherheit im Umgang mit zeitgenössischer Kunst.¹⁹³⁵ Vor diesem Hintergrund erscheinen seine Werke wie Anregungen, ein humorvolles, absurd anmutendes, doch ernsthaftes Spiel, dessen philosophische Wahrheit darin besteht, Kunst als Prozess, als einen Dialog zu verstehen: Das eigenständige, weil tradierte Wege als solche erkennende und skeptisch hinterfragende Denken des Rezipienten scheint das Ziel zu sein. Auf diese Weise gelingt dem Künstler, Manipulation, Lüge und Täuschung in den Dienst der ‚Aufklärung‘ des Rezipienten zu stellen, doch ob dieser die ihm zugespielten Bälle annimmt, liegt allein in seiner Hand. Ähnlich der Mausefallenguillotinenbotschaft (du sollst nicht stehlen) könnte die der Fallen ‚du sollst dich nicht täuschen lassen‘ lauten.

In diesem Sinne vermittelt die bereits erwähnte ‚Falle für Kampfhunde‘¹⁹³⁶ ein Gefühl für die Gewalt und Aggression, die der Mensch dem Tier anezogen hat, und zugleich die Angst, die er vor den von ihm selbst beschworenen Geistern nun hat. Die eindeutig für den Menschen verblendete Falle, wie sich etwa an der großen, glänzenden Reihe von ‚Zähnen‘ zeigt, macht den Rezipienten auf eine Falle im übertragenen Sinn aufmerksam; eine, die der Mensch sich selbst gestellt hat.

¹⁹³⁵ In gewisser Weise kann dies als eine erneute Erweiterung des Kunstbegriffs verstanden werden: Während das Readymade als Kunstwerk letztlich ‚nur‘ aufgrund der sich im Laufe der des zwanzigsten Jahrhunderts vollziehenden Etablierung der mit ihm verbundenen Definition von Kunst anerkannt wurde und so gewissermaßen den konzeptuellen (und in vielen Museen leider auch realen) Sockel für seine Präsentation als Kunstwerk erhielt, verweigert Slominski seinen Werken auch diesen, wenn er stoisch wiederholt, dass sie Fallen sind.

¹⁹³⁶ Siehe Abb. 342.

7.7.3.1 Kunsthistorikerfallen

Abschließend werden nun einige Fallen vorgestellt, die aufgrund formaler Parallelen zu Kunstwerken des zwanzigsten Jahrhunderts über die zuvor besprochenen Aspekte hinaus als Kunsthistorikerfallen gelesen werden können. Aufgrund ihrer Gestaltung und Präsentation in den Ausstellungsräumen erinnern viele Fallen, wie etwa die bereits erwähnte ‚Jungfuchsfalle‘¹⁹³⁷ (1992), deutlich an Plastiken der 1960er und 1970er Jahre. Dadurch, dass Slominski diese käfigähnliche Falle unverblendet, im Gegensatz zu anderen ohne Köder, monochrom und ohne Gebrauchsspuren zeigt, unterstützt er den Eindruck, dass es sich um eine abstrakte, minimalistische Plastik handelt, die aufgrund der verwendeten, schwarzen Gitterstrukturen zugleich an Objekte der Op Art erinnert. Ohne den eindeutigen Titel könnten mit diesen Kunstrichtungen vertraute Rezipienten versucht sein, die ‚Außenwand‘ des Objektes (wie für viele Op Art-Werke üblich) zu bewegen, um durch dessen Rotation einen Moiré-Effekt herzustellen, der sich auch bei der Umgehung des Objektes einstellt.¹⁹³⁸

Raumgreifende, vor allem aus Gittern und Maschendraht gebildete Fallen wie die bereits erwähnte ‚Helgoländer Winkelreuse‘¹⁹³⁹ erinnern deutlich an Plastiken von Robert Morris¹⁹⁴⁰ oder die als Käfige bezeichneten und daher dem Sujet bereits durch den Titel nahestehenden Arbeiten von Bruce Nauman.¹⁹⁴¹ Inwieweit Slomin-

¹⁹³⁷ Siehe Abb. 358. Zieht das Tier an dem in der Mitte des tonnenartigen Körpers befestigten Köder, löst es die erhöht gelagerte, runde Außenwand der Falle, die an den senkrechten Schienen herunterfällt.

¹⁹³⁸ Dem Autor dieser Arbeit erscheint diese Falle eindeutig als Pseudotierfalle, da kastenartige Fallen wie diese im Sinne des Tierschutzes in der Regel nicht mit transparenten Wänden konstruiert werden, wie auch Claussen betont, „denn es ist Tierquälerei anzusehen, wenn Raubwild in engen Sichtfallen, die aus Gitterdraht hergestellt sind, gefangen wird. Das festgesetzte Wild hat in diesen Fallen ständig die Freiheit vor Augen. Und in dem Bestreben aus dem Gewahrsam herauszukommen, beschädigt es sich in dem oft engen Raum so, daß eine derartige Falle als Tierquälerei anzusehen ist. Ganz anders verhält sich das Tier in einer Holzkastenfalle. Die Dunkelheit beruhigt bekanntlich [...]“. Claussen 1983, S. 9. Für diese These spricht auch, dass Slominski im Gegensatz zu anderen Fallen keinen Köder verwendet.

¹⁹³⁹ Siehe Abb. 69.

¹⁹⁴⁰ Siehe Abb. 218 und Kap. 6.1 und 6.2.

¹⁹⁴¹ Siehe Abb. 217 und 219, sowie Kap. 6.2.

ski diese Fallen bewusst ausgewählt und so gestaltet hat, dass solche Assoziationen unterstützt werden, kann aufgrund der ‚Informationspolitik‘ des Künstlers nur mit Hilfe von den Vorbildern, den echten Tierfallen geklärt werden. Besonders deutlich wird diese, aufgrund ihrer formalen Parallelen zu Plastiken als Kunsthistorikerfallen lesbaren Fallen an den ‚Insektenfangsteinen‘¹⁹⁴² (1998). Es handelt sich um quadratische, monochrome Betonobjekte, die aus zwei aufeinanderliegenden Platten gebildet werden. An den Außenseiten sind jeweils kleine Öffnungen, die ins Innere führen, wo sich ähnlich der Schneckenfalle ein giftiger Duftköder befindet. Für Rezipienten, die den Titel der Kunstwerke nicht oder noch nicht kennen, erwecken die Skulpturen aufgrund der auf den ersten Blick nicht erkennbaren Öffnungen daher eindeutig den Eindruck, es handele sich um minimalistische Skulpturen, etwa von Carl Andre.

Auch die ‚Fangrinne für Schnecken‘¹⁹⁴³ (1998), die wie die zuvor beschriebene Schneckenfalle funktioniert, erinnert durch ihre Positionierung in einer Ecke des Ausstellungsraumes deutlich an formal verwandte Arbeiten wie etwa ‚Spritzer‘¹⁹⁴⁴ (Splash) von Richard Serra. Oder handelt es sich dabei gar um einen verspielten, wie listigen Hinweis auf die ‚Fettecken‘ von Joseph Beuys? In diesem Sinne kann auch die ‚Fensterfalle‘¹⁹⁴⁵, die im Gegensatz zu den vorherigen nicht durch den Titel als Tierfalle gekennzeichnet ist und so den Verdacht erhärtet, dass es sich um eine Pseudo-Tierfalle handelt, als eine Anspielung auf Marcel Duchamps ‚Das große Glas‘¹⁹⁴⁶ gelesen werden. Neben dem Format der Glasplatte Slominskis unterstützt besonders deren metallene Rahmung, die der Aluminiumrahmung der Glasplatten Duchamps ähnelt, den Verdacht. Dafür, dass es sich nicht um eine von Slominski nachgebaute Tierfalle handelt, spricht auch, dass er eine diesem Werk verwandte Falle, oder zumindest als solche lesbare, bereits für Menschen in

¹⁹⁴² Siehe Abb. 378.

¹⁹⁴³ Siehe Abb. 379.

¹⁹⁴⁴ Der Künstler goss 1969 Blei in und entlang den Ecken des Ausstellungsraumes, so dass nach dessen Abkühlung, längliche, rechteckige Plastiken entstanden. Die Arbeit (268 x 272 x 47,5 cm) befindet sich in New York, sie ist Teil der Jasper Johns Collection.

¹⁹⁴⁵ Siehe Abb. 380.

¹⁹⁴⁶ 1919-23, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, Sammlung Katherien S. Dreier, siehe dazu Kap. 5.2.

Form einer Installation konstruierte. Die Arbeit ‚ohne Titel‘¹⁹⁴⁷ (1987-88) besteht aus einer Hochsprunganlage, die direkt hinter dem Schaufenster des Ausstellungsraumes aufgebaut wurde. Die Positionierung der den Aufprall des Hochspringers abfedernden Matte im Galerieraum lässt keine Zweifel daran, dass derjenige, der den Sprung wagen will, von außen durch das Fenster springen muss. Auf diese Weise evoziert Slominski die slapstickartige Vorstellung von einem Sportler, der wie ein Insekt oder Vogel die Glasscheibe nicht erkennt.

Bei genauerer Untersuchung lassen sich angesichts der Fallenvielfalt des Künstlers zahlreiche weitere, vermeintliche oder tatsächliche Kunsthistorikerfallen in seinem Werk aufzeigen. Wie im Laufe der zuvor erläuterten Werke deutlich wurde, müssen Kunsthistoriker und -kenner jedoch ebenso wie der ‚gewöhnliche‘ Rezipient stets mit äußerster Vorsicht und Skepsis den Werken Slominskis begegnen und diese auch in der Interpretation walten lassen. In diesem Sinne sei an die bereits zitierte Warnung des Künstlers erinnert: „Zu guter Letzt entspricht es auch den Spielregeln, wenn eine Arbeit von der ich behaupte, dass sie eine Falle sei, keine Falle ist.“¹⁹⁴⁸ Ob es sich in diesem Sinne um Finten oder tatsächliche, subtile Referenzen an die zuvor genannten Künstler handelt, bleibt daher ungewiss. Dass der Künstler sein Verwirrspiel nicht nur mit ‚dem‘ Rezipienten, sondern auch mit den Kuratoren, den Institutionen und, wie die neuere Werkserie der ‚Styroporbilder‘ vermuten lässt, mit Kunstmarkt und -szene spielt ist dagegen sicher.

¹⁹⁴⁷ Siehe Abb. 381. Das Werk ist im Ausstellungskatalog der Deutschen Guggenheim (Ausst. Kat. Berlin 1999) abgebildet, wird dort jedoch nicht detailliert besprochen. Aufgrund eindeutiger formaler Parallelen zu Fotos seiner Aktion in Bremerhaven liegt die Vermutung nahe, dass es sich um eine weitere Aktion im dortigen Kabinett für aktuelle Kunst handelt (siehe Abb. 298 und 344).

¹⁹⁴⁸ Drateln 1988, S. 225.

8 Die Rolle des Rezipienten - Rezeptionstheoretische Aspekte

„Die literaturwissenschaftliche Rezeptionsästhetik hat deutlich gemacht, dass die Rezeption einen Akt der Konkretisation des Kunstwerks durch den Rezipienten zum ästhetischen Objekt darstellt.“¹⁹⁴⁹ Diese in den 1960er 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“¹⁹⁵⁰ steht – konstatierte Meike Aissen-Crewett 1999 – noch immer aus. Neuere Untersuchungen wie etwa die von Sotirios Bahtsetzis (Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne)¹⁹⁵¹ und Erika Fischer-Lichte (Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen)¹⁹⁵² deuten jedoch auf einen Wandel. Die zahlreichen Untersuchungen über die ‚rite de passage‘ von Antje von Graevenitz und Gerhard Graulichs Dissertation über die leibliche Selbsterfahrung des Rezipienten als zentrale Themen der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts müssen als wegweisende Grundlagen dieser Tendenz angesehen werden.¹⁹⁵³

Die von Oskar Bätschmann als „produktive Tätigkeit des Subjektes“¹⁹⁵⁴ 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“¹⁹⁵⁵ ist. „Sie ist vor allem aktive *Bildung des Sinns*,

¹⁹⁴⁹ Aissen-Crewett 1999, S. 3. Im Falle der Readymade 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.

¹⁹⁵⁰ Aissen-Crewett 1999, S. 3.

¹⁹⁵¹ Bahtsetzis 2006.

¹⁹⁵² Fischer-Lichte 2006.

¹⁹⁵³ Siehe Literaturverzeichnis.

¹⁹⁵⁴ Stöhr 1996, S. 7.

¹⁹⁵⁵ Chvatik zitiert nach Aissen-Crewett 1999, S. 39. Kvetoslav Chvatik: Mensch und Struktur, Frankfurt a. M., 1987 (Originalausgabe 1983).

und das sowohl in der schöpferischen als auch der rezeptiven und interpretatorischen Phase.“¹⁹⁵⁶ In diesem Sinne wurde an zahlreichen der hier vorgestellten Kunstwerke des zwanzigsten Jahrhunderts die Tendenz einer (hier sogenannten) ‚Sensibilisierung‘ des Rezipienten konstatiert und von einem Spiel oder Experiment mit dem Rezipienten gesprochen. Dem Ansatz von Graulich¹⁹⁵⁷ folgend wurde über die retinale Wahrnehmung hinaus auch die leibliche Selbsterfahrung des Rezipienten erörtert, die, wie sie sich in den zahlreichen Fallen und fallenartigen Arbeiten hier zeigte, wesentlich für deren Interpretation ist. Zahlreiche Werke offenbaren erst durch die leibliche Erfahrung (etwa Sierras ‚Trap‘, ‚Indirect hit for six viewers‘ von Oppenheim und letztlich alle Tier- und Pseudo-Tierfallen Slominskis¹⁹⁵⁸) ihren Fallencharakter. Einerseits ist die leibliche Präsenz des Rezipienten als Grundlage ästhetischer Erfahrungen stets vorausgesetzt, andererseits betont Slominski (der hier stellvertretend für die anderen Künstler genannt werden kann) selbst die leibliche Dimension seiner Fallen, wenn er deren skulpturale Besonderheit als „etwas, was man direkt empfinden kann“¹⁹⁵⁹ beschreibt. In diesem Sinne sei auch an Oppenheims Rede vom ‚hit in the face‘ des Rezipienten, Acconcis Bedrohung des Rezipienten in ‚Claim‘ und den von Linker formulierten ‚victory for the viewer‘¹⁹⁶⁰ erinnert, sowie Lebels bereits erwähnte Analyse des Happenings, dessen Autoren Lebel zufolge auf den Grund gehen wollten: „they started to attack the problem at its very foundations“¹⁹⁶¹ – den Rezipienten. Vor diesem Hintergrund verwundert es kaum, dass Becker in dem gemeinsam mit Vostell herausgegebenen Buch ‚Happenings‘ aus dem futuristischen Manifest (1924) Emilio Marinettis zitiert: „Das Theater der Überraschungen stellt sich die Aufgabe, überraschend zu erheitern - mit allen Mitteln, Gegenständen Ideen, Kon-

¹⁹⁵⁶ Chvatik zitiert nach Aissen-Crewett 1999, S. 39.

¹⁹⁵⁷ Graulich begreift Erfahrung in seiner Untersuchung der Plastik des zwanzigsten Jahrhunderts leiblich-situational, „denn die Einlösung von Kunst erfordert eo ipso eine bestimmte Positionalität, d. h. eine bestimmte Augenhöhe, Distanz, ein intensives strukturiertes Sehen, mitunter ein Um- und Vorbeischreiten, eventuell taktiles und akustisches Wahrnehmen usw.“ Graulich 1989, S. 21.

¹⁹⁵⁸ Hier ist das leibhaftige Testen der Objekte gemeint.

¹⁹⁵⁹ Ausst. Kat., Düsseldorf 1988, S. 268.

¹⁹⁶⁰ Linker 1994, S. 103 und hier S. 265.

¹⁹⁶¹ Selz/Stiles 1996, S. 719.

trasten, [...] die in ihrer Neuartigkeit imstande sind, die menschliche Empfindsamkeit zu erschüttern.“¹⁹⁶²

In seiner Zusammenfassung der Leistungen der ästhetischen Erfahrungen greift Jauß auf drei antike Grundbegriffe zurück: Poiesis, Aisthesis und Katharsis. Die Poiesis ist als das „Hervorbringen von Kunst“¹⁹⁶³ zunächst vor allem auf deren Produzenten bezogen. Im Sinne des ‚emanzipierten Betrachters‘ und besonders vor dem Hintergrund tendenziell konzeptueller Werke (etwa Slominskis eingemauerte Hand in Bremerhaven oder Oppenheims ‚Zone infestée‘) aber, deren Rezeption als kreativer Prozess begriffen werden kann, wird deutlich, dass die Poiesis – ‚verstanden als ‚poietisches Können‘“¹⁹⁶⁴ – nicht nur im Falle von Konzeptkunst auch dem Rezipienten zugestanden werden muss. Der wesentliche Unterschied zwischen diesen beiden ‚poietischen Können‘ (das des Künstlers und das des Rezipienten) scheint weniger im kreativen Akt selbst, als in der Art der Handlung zu liegen: Aktion oder Reaktion. Denn unabhängig davon, ob es sich um ein zur Kontemplation einladendes Kunstwerk oder ein handlungsorientiertes Happening handelt, bleibt die Poiesis des Betrachters stets ein Reagieren – sie setzt die Poiesis des Künstlers a priori voraus.

Die Fallen und fallenartigen Werke Slominskis und der anderen, ausführlicher besprochenen Künstler sind jedoch vor allem unter dem Aspekt der Aisthesis und Katharsis von Bedeutung, wie sich bereits in den vorherigen Interpretationen der Werke andeutete. Aisthesis ist nach Jauß „die ästhetische Grunderfahrung, dass ein Kunstwerk die durch die Gewohnheit abgestumpfte Wahrnehmung der Dinge erneuern kann.“¹⁹⁶⁵ In diesem Sinne beschreibt Franz Kaindl sie als künstlerische Strategie moderner Kunst: „Die vertraute Umwelt bedeutet bekannte, bereits verinnahmte, verarbeitete Eindrücke [...], sie reizen also wenig, verstärken bloß. Die Stimulierung ist gering. Hier nun setzen viele moderne Künstler an, sie versuchen den Betrachter aus seiner Lethargie zu locken [sic].“¹⁹⁶⁶ Dieser Aspekt zeigte sich

¹⁹⁶² Becker/Vostell 1965, S. 12.

¹⁹⁶³ Jauß 1996, S. 22.

¹⁹⁶⁴ Jauß 1996, S. 22.

¹⁹⁶⁵ Jauß 1996, S. 22.

¹⁹⁶⁶ Ausst. Kat. Wien 1984, S. 4. N. Zschocke widmet ihre Dissertation („Ästhetik der Störung“) Kunstwerken, die den Rezeptionsprozess stören und auf die Frustration des Verständniswillens hin

an vielen der hier vorgestellten Werke des zwanzigsten Jahrhunderts: An Duchamps ‚Fountain‘, Kamenskys ‚Mausefalle‘, am Berliner Flux-Labyrinth und den Installationen Acconcis, dem ‚Kalenderimitat‘ Slominskis und Santiagos Sierras ‚Trap‘.

Katharsis dagegen ist 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.“¹⁹⁶⁷ Dieser Ansatz zeigt sich neben dem Flux-Labyrinth und dem Manifest von George Maciunas vor allem in den Aussagen und Installationen Acconcis. In diesem Sinne ist für die ästhetische Erfahrung der hier vorgestellten realen wie konzeptuellen Fallen die Irritation oder Bedrohung und die aus ihnen folgende Verunsicherung des Rezipienten wesentlich. Die Werke sind nicht auf den ersten Blick fassbar. Sie sind nicht das, was sie zu sein vorgeben oder lassen sich nur schwer oder gar nicht eindeutig identifizieren, wie sich besonders deutlich an den Werken Slominskis und denen Giacomettis zeigte. Diese ‚Frustration‘ und bewusst provozierte Enttäuschung¹⁹⁶⁸ des Betrachters, die sich bei den Tierfallen und Aktionen Slominskis und besonders deutlich bei dem ‚Aussetzen‘ der Galeriebesucher an unwirtlichen Orten (Sierra und zuvor Vostell) zeigt, entspricht einer nach Wolfgang Iser zentralen Funktion des Kunstwerks, das von ihm so genannte Negationspotential.¹⁹⁶⁹ Das Kunstwerk „muss in der Lage sein, die Normen des Rezipienten, das heißt

konzipiert wurden, so dass ein „nachgeschalteter Reflexionsprozess über die erfahrene Störung und deren intendierte Bedeutung“ evoziert wird. Zschocke in Buschmann/Marburger 2005, S. 38 (siehe dazu auch Zschocke 2006).

¹⁹⁶⁷ Jauß 1996, S. 22.

¹⁹⁶⁸ Über die Frage, ob es sich um ein Readymade handelt oder nicht hinaus, sind die Tierfallen Slominskis für den Betrachters ja zunächst nur als Fallen bezeichnete Objekte. Denn nur die der Fallenstellerei oder dem Werk des Künstlers vertrauten Rezipienten können wissen, ob es sich tatsächlich um einen ‚klassischen‘ Fallentypus oder um eine nur so bezeichnete Plastik handelt, wie ausführlich dargelegt wurde. Aber auch sie können diese Frage nicht bei allen Fallen beantworten. Die Frustration oder Enttäuschung des Rezipienten wird im Werk Slominskis besonders an der Hamburger ‚Eisstiel-Installation‘ deutlich. Sie zeigt sich auch bei Morris ‚Passageway‘, Sierras ‚Trap‘ und ‚Public transport‘ sowie den scheinbar ‚normalen‘ Räumen Gregor Schneiders.

¹⁹⁶⁹ Rainer Zimmermann spricht von ‚Gegenwirklichkeit‘ und ‚Kunst als Widerstand‘ im Sinne der Ästhetik Herbert Marcuses, siehe dazu Zimmermann 1998, S.133f.

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.“¹⁹⁷⁰

In diesem Sinne erschließen sich viele Fallen, wie in dieser Arbeit beschrieben wurde, erst nach und nach und fordern den Betrachter somit indirekt zur Schärfung seiner Sinne auf. So versteht etwa Dörte Zbikowski Slominski als einen Künstler, „der die Grundlagen für ein bewussteres Sehen, Denken und Empfinden legt.“¹⁹⁷¹ Die Aufmerksamkeit Slominskis gegenüber alltäglichen, unscheinbaren Dingen wird in der Rezeption seiner Arbeiten auch vom Betrachter verlangt; sie gehört wie Täuschung und Humor zu den ‚Spielregeln‘. Ohne sie, betont Peter Friese, kann der Rezipient die Werke nur „missverstehen, übersehen und zur Tagesordnung übergehen.“¹⁹⁷² So versteht auch Anja Tippner Slominskis Arbeiten für das Skulpturenprojekt in Münster 1997: „Vom Betrachter wird hier eine Wahrnehmungsweise gefordert, die der des Künstlers zumindest analog ist.“¹⁹⁷³ Aus dieser Perspektive wird deutlich, dass der Rezipient, wenn er infolge der ästhetischen Auseinandersetzung die Welt anders sieht oder einfach nur sensibler wahrnimmt, neben der Aisthesis zugleich auch die ‚katharsische‘ Dimension der Rezeption berührt. Das Spiel des Künstlers, die Negation des Vertrauten, so beschreibt Jutta Schenk-Sorge bezogen auf Slominski, „öffnet auf dem geistigen Monitor des Betrachters Fenster, die ihm alltägliche Dinge als fluktuierende Erscheinungen zeigen.“¹⁹⁷⁴

Die von den zuvor vorgestellten Fallen und fallenartigen Kunstwerken ausgehende – nicht nur visuell vermittelte – Irritation von Wahrnehmung und Erfahrung, fordert den Rezipienten auf, seiner Umwelt mit geschärften Sinnen – wieder ‚stauend‘ – zu begegnen. In diesem Sinne betont auch Kaindl: „das lateinische Verb ‚irritare‘ weist in seiner Etymologie primär aus: erzürnen, aufbringen, zum Zorn reizen, böse machen. Von der Verhaltensforschung wissen wir, dass jedes Lebewesen so-

¹⁹⁷⁰ Aissen-Crewett 1999, S. 134. Zschocke betont die notwendige Übereinstimmung der „Referenzsysteme zwischen Künstler und Rezipient.“ Zschocke in: Buschmann/Marburger 2005, S. 38.

¹⁹⁷¹ Zbikowski 1999, S. 92.

¹⁹⁷² Friese 1994, S. 3.

¹⁹⁷³ Tipper 1997, S. 400.

¹⁹⁷⁴ Schenk-Sorge 1999, S. 332.

bald es sich einer neuen, unbekanntenen Situation gegenüber sieht, zunächst aufgestört, gereizt reagiert. Das Unbekannte, daher auch vorerst Unverständliche, bedarf also des Aktes der Erforschung, der Erkenntnis.“¹⁹⁷⁵ Dies gilt für viele der in dieser Untersuchung besprochenen Werke. Nur wenn der Rezipient den vom Künstler in seinen Werken verborgenen ‚Links‘ aufmerksam folgt und sich auf die von Iser so genannten ‚codes‘ (etwa Slominskis) einlässt, eröffnen sich ihm über die faktische Präsenz der Objekte hinausgehende Bedeutungsdimensionen der Kunstwerke (wie an der ‚Bierfalle‘ und dem vergrabenen Baumstumpf in Berlin besonders deutlich aufgezeigt werden kann). In diesem Sinne fragt etwa Julian Heynen bezogen auf die beiden Arbeiten Slominskis in Münster 1997: „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?“¹⁹⁷⁶

Die Fallen aber, so betont etwa Schenk-Sorge bezogen auf das Werk Slominskis, verfügen „trotz ihrer konzeptuellen Grundlage“ über „eine sinnlich-haptische und emotionale Qualität,“¹⁹⁷⁷ eine Eindringlichkeit, die sie von anderen Skulpturen unterscheidet. Die von ihnen ausgehende ‚Aura der Gewalt‘, die spürbare Bedrohung verunsichert den Rezipienten so sehr, dass der Moment der Rezeption, die Begegnung mit dem Werk, sich tief in sein Gedächtnis einprägen kann.¹⁹⁷⁸ Diese (Schock-)Strategie kennzeichnet viele der hier untersuchten Werke und wird in Bruce Naumans Installation ‚Get out of my mind, get out of this room‘ besonders deutlich. Das von den Tierfallen verursachte Gefühl für die körperliche Verletzlichkeit ist wesentlich für den Rezeptionsprozess. Und dieser Aspekt kennzeichnet auch jene Werke, die nicht auf den ersten Blick als Fallen zu erkennen sind. Die psychische Irritation des Rezipienten kann, wie besonders bei Sierras ‚Public transport‘ oder den surrealistischen Objekten Giacomettis und Duchamps deutlich wurde, an die Stelle der leiblichen Bedrohung treten.

¹⁹⁷⁵ Ausst. Kat. Wien 1984, S. 2.

¹⁹⁷⁶ Heynen 1999, S. 94. Slominski ließ im Zoo der Stadt eine Giraffe Briefmarken anlecken.

¹⁹⁷⁷ Schenk-Sorge 1999, S. 332.

¹⁹⁷⁸ Der multisensuellen Rezeption Graulichs entsprechend muss auch die nur selten bedachte akustische Aspekt der Falle beachtet werden. Slominski betonte im Gespräch, dass Erleben des akustischen Ereignisses sei wesentlich für das Erfahren der in der Falle gespeicherten, potentiellen Energie (siehe dazu Kap. 7.7.2, Fußnote 1868).

9 Zusammenfassung der Bedeutungen und Funktionen der Falle in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts

Die Falle, fallenähnliche Anlagen und Strategien wurden im Werk der zuvor ausführlicher untersuchten Künstler und Gruppen auf vielfältige Weise sichtbar. Um dieser Vielfalt gerecht zu werden und den Kern sowie die Gemeinsamkeiten der Positionen aufzuzeigen, müssen die wesentlichen Ansätze und Aspekte, die aufgezeigt werden konnten, hier kurz wiederholt werden.

Zu Beginn des Jahrhunderts findet sich die Falle, wie anhand von Duchamp¹⁹⁷⁹ und Kamensky¹⁹⁸⁰ aufgezeigt werden konnte, einerseits als reales, im Rahmen der sich etablierenden Objektkunst verwendetes Readymade oder als objet trouvé. Andererseits deuten zahlreiche Aktionen und deren Kontexte zugleich auf die Falle im übertragenen Sinn; eine mehr oder weniger spielerische Hinterlist¹⁹⁸¹ in Form von konzeptuellen wie realen ‚Stolperfallen‘, die der ursprünglichen Bedeutung des Wortes Skandal¹⁹⁸² nahe kommt.¹⁹⁸³

Die Falle findet sich jedoch auch im Sinne der traditionellen Bedeutung als ein Symbol für gefährliche Verführung und Täuschung, wie sie etwa Man Rays Fotografie¹⁹⁸⁴ zeigt. Rays subversive wie hinterlistige ‚Geschenke‘ für den Rezipienten dienen der psychologischen Irritation, wie auch an den Objekten Giacomettis¹⁹⁸⁵ besonders deutlich wird. Die Falle ist hier vor allem konzeptuell als eine Strategie im Kontext der surrealistischen Konfrontation des Rezipienten mit verdrängten

¹⁹⁷⁹ Siehe Abb. 182 und 186.

¹⁹⁸⁰ Siehe Abb. 349.

¹⁹⁸¹ Siehe Abb. 190.

¹⁹⁸² Siehe dazu Kap. 2.6.

¹⁹⁸³ In diesem Kontext ist ein Bild von Carlo Carrà von Bedeutung (Das verzauberte Zimmer, 1917, Öl auf Lwd., 65 x 52 cm, Mailand, Privatbesitz, siehe Ruhrberg 2000, S. 137). Das collagenhafte Gemälde verwirrt den Rezipienten durch perspektivische Brüche zwischen den surrealistisch arrangierten, dargestellten Objekten. Links unten, scheinbar dem Betrachter zugewandt wie die Schlinge in Chardins Stillleben (siehe Abb. 163), findet sich eine Angel, während am rechten unteren Rand des Gemäldes ein scheinbar wie Objektkunstwerk gerahmter Fisch auf grünem Grund positioniert ist.

¹⁹⁸⁴ Siehe Abb. 199 und in diesem Sinne auch 182 und 349.

¹⁹⁸⁵ Siehe Abb. 200, 203 und 208.

Trieben, dem Aufzeigen von Tabus und den Schattenseiten der menschlichen Psyche vorhanden. Es sind psychologische ‚Stolpersteine‘; dem Rezipienten soll der Boden der gewohnten Wahrnehmung entzogen werden, und die Falle ist die konzeptuelle Struktur der sich erst allmählich entfaltenden Subversion. Die Falle als Frau, die in der kulturhistorischen Einleitung bereits aufgezeigte, konstante ‚männliche Verteufelung‘ der weiblichen Verführungskraft (die aufgrund ihrer *longue durée* in einer darauf konzentrierten Untersuchung analysiert werden sollte, da sie hier nur aufgezeigt, aber nicht intensiv erörtert werden konnte) zeigt sich bei Kamenskys Mausefalle¹⁹⁸⁶ und im Surrealismus besonders deutlich anhand der sogenannten ‚femme fatale‘.¹⁹⁸⁷ Diese ist auch in Duchamps Spätwerk ‚Étant donnés‘¹⁹⁸⁸ vorhanden, eine psychologische wie leibliche Falle für den Rezipienten, die neben dem Aspekt des Vorgeführtwerdens bereits den seiner „Konditionierung“ [...] als Performer“¹⁹⁸⁹ aufweist.

In der Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg finden sich im Rahmen der Erweiterung des Kunstbegriffes im Laufe der 1960er Jahre eine Vielzahl von fallenartigen Installationen, die über ihren formalen Charakter (wie etwa die ‚Sackgasse‘ mit Vorhängeschloss von Robert Morris¹⁹⁹⁰ oder das ‚Galeriegefängnis‘ Carneales¹⁹⁹¹) hinaus zugleich auch als konzeptuelle Fallen gelesen werden können. Der Rezipient wird nun auch leiblich das Opfer fallen- und käfigartiger Kunstinstallationen. Die symbolische Gefangennahme dient in der Regel der Enttäuschung und Irritation, wie Naumans zumindest akustisch aggressive Arbeit ‚Get out of my mind, get out of this room‘ aufzeigt. Die Kunst ist ‚unberechenbar‘ geworden und neben dem Künstler selbst wird nun auch der Rezipient zu ihrem ‚Opfer‘, was an den hinterlistigen Aktionen Vostells deutlich wird. Ziel ist ein dem surrealistischen ‚Schock‘ konzeptuell verwandter ‚Energieschub‘, der den ‚Kunst-Konsumenten‘ aus seiner passiven Rolle und im Sinne von Aisthesis und Katharsis aus seinem

¹⁹⁸⁶ Siehe Abb. 349.

¹⁹⁸⁷ Die Bedeutung des Eros zeigt sich auch im Titel der letzten großen Surrealisten-Ausstellung ‚EROS‘ (1959, Exposition internationale du Surréalisme) in der Galerie Daniel Cordier in Paris, die Duchamp kuratierte.

¹⁹⁸⁸ Siehe Abb. 349.

¹⁹⁸⁹ Bahtsetzis 2005, S. 85

¹⁹⁹⁰ Siehe Abb. 212.

¹⁹⁹¹ Siehe Abb. 212a.

Alltag sowie vertrauten Rezeptionsschemata mittels einer mehr oder weniger subtilen, psychisch wie körperlich wirksamen ‚Schocktherapie‘ befreit. Dieser Ansatz zeigt sich bei der Fülle der Fallen im Berliner Flux-Labyrinth, den ernsthaften wie spielerischen Bedrohungen und Herausforderungen für die Rezipienten besonders deutlich.

Die Falle ist hier also weniger Symbol als künstlerische Strategie im Rahmen der Erweiterung des Kunstbegriffes und der aus ihr resultierenden Emanzipation des Rezipienten. Tendenziell fungiert sie im Sinne der in Fallen gespeicherten Energie als eine Art ‚Stellvertreter‘ des Künstlers und dient zugleich aufgrund der von ihr ausgehenden, spürbaren Bedrohung der multisensuellen Rezeption und der Sensibilisierung des Rezipienten. Die Fallen und fallenartigen Installationen von Oppenheim und Acconci dagegen weisen neben den zuvor genannten Funktionen (Irritation und Sensibilisierung) einen eindeutigeren, symbolischen Charakter auf, was sich an Oppenheims Fallgrube und Selbstschussfalle oder den listigen, ernsthaft wie spielerischen Versuchungen und Bedrohungen Acconcis zeigt. Der traditionellen Symbolik der Falle verwandt, scheinen diese Werke den Rezipienten auf Gefahren, Gewalt¹⁹⁹² und Zerstörung¹⁹⁹³ aufmerksam machen zu wollen, so dass sie ähnlich den Emblemata der Neuzeit einen mahnenden Charakter gewinnen und damit zu moralisch eindeutigen Botschaften werden.

In der Kunst des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts finden sich über die hier stellvertretend für andere ausführlicher untersuchten Positionen hinaus zahlreiche reale wie konzeptuelle Fallen. Während Sierras Aktionen und Werke stark an die spielerisch wie ernsthaften Fallenkonzepte der 1960er und 1970er Jahre erinnern und der Rezipient, wie in ‚Trap‘¹⁹⁹⁴ und ‚A room of 9 square metres‘¹⁹⁹⁵ deutlich wird, hinterlistig vorgeführt wird, sind die Fallen Schneiders subtiler. Beiden Positionen gemeinsam ist jedoch die Falle als eine das Oeuvre kennzeichnende

¹⁹⁹² Die Falle als Symbol für die Verletzungen des Menschen durch den Menschen wurde anhand von Uecker deutlich aufgezeigt (siehe Abb. 278, 279 und 281).

¹⁹⁹³ Kate Millets ‚Käfige‘ und die Installation ‚Trap‘ (siehe Abb. 310) zeigen dies sehr klar, ebenso Oppenheims ‚Zone infestée‘ (siehe Abb. 282).

¹⁹⁹⁴ Siehe Abb. 336 - 38.

¹⁹⁹⁵ Siehe Abb. 329.

Strategie, mit der es ihnen gelingt, den Rezipienten gefangen zu nehmen, ihn zu irritieren und zu sensibilisieren. Abgesehen von der Todesfalle¹⁹⁹⁶ in einem Privathaus sind die Fallen von Schneider jedoch eher psychologischer Natur.

Er lockt den Rezipienten in scheinbar normale Räume und manipuliert sie durch versteckte ‚Eingriffe‘ in den Environments. Neben den häufig labyrinthischen und bereits in diesem Sinne formal als Fallen zu erkennenden Werken, sind es jedoch die kontextuellen Hinweise (Werktitel und andere Informationen wie die Erzählungen des Künstlers) und vereinzelte Objekte und Figuren¹⁹⁹⁷, die für den Rezipienten eine psychologische Falle bilden, weil sie ihn mit tabuisierten Themen und Ängsten konfrontieren. So wie der Rezipient in den Labyrinthen stets in Gefahr ist, in Panik zu geraten, weil er den Ausweg nicht findet oder von der unheimlichen Atmosphäre der Räume ‚angesteckt‘ wurde, droht ihm zugleich durch die subtilen wie unheimlichen Hinweise ein Schrecken, der treffend mit Dantes Purgatorio¹⁹⁹⁸ verglichen wurde. In diesem Sinne kann die fallenartige Strategie Schneiders, mit der er auf die Abgründe hinter der ‚heilen Welt‘ hinweist, analog zu der surrealistischen Konfrontation des Rezipienten mit verdrängten Trieben und den Schattenseiten der menschlichen Psyche gelesen werden. Die Falle fungiert aus dieser Perspektive erneut wie in der mittelalterlichen, christlich geprägten Bildtradition als Symbol für das Böse. Auch Höllers hinterlistige Täuschungen und makabere Todesfallen¹⁹⁹⁹ für Kinder machen den Rezipienten auf diese Weise eindringlich auf die dunkle Seite der kreativen Intelligenz, die alltägliche Bedrohung der Unschuld aufmerksam.

Im Werk Slominskis schließlich finden sich nahezu alle hier erwähnten Bedeutungen und Funktionen der Falle in der Kunst. Er führt den Rezipienten im Sinne einer Strategie vor, irritiert, bedroht und sensibilisiert ihn und thematisiert zugleich komplex verblendet die klassischen Bedeutungen der Falle wie Gewalt, Tod, Verführung, List oder Täuschung. Indem Slominski die Falle zu einem sein Werk lei-

¹⁹⁹⁶ Siehe Abb. 270.

¹⁹⁹⁷ Die scheinbar tot auf dem Boden liegenden Figuren Hannelore Reuen und N. Schmidt (siehe Abb. 302), die Gummipuppe und das in einer Mülltüte verharrende Kind in London.

¹⁹⁹⁸ Loers 1997, S. 74.

¹⁹⁹⁹ Siehe Abb. 366 und 368.

tenden Konzept, zur grundlegenden künstlerischen Strategie erklärt, eröffnet er ihr zugleich klarer als je zuvor eine philosophische Dimension: Die Frage inwieweit ein Kunstwerk a priori als Falle zu betrachten ist, weil die Täuschung oder Verführung des Rezipienten (wie die der Tierfalle für den Fangerfolg) eine grundlegende Voraussetzung für die über ein rein sinnliches Vergnügen hinausgehende „aktive *Bildung des Sinns*“²⁰⁰⁰ ist.

²⁰⁰⁰ Chvatik zitiert nach Aissen-Crewett 1999, S. 39. Kvetoslav Chvatik: Mensch und Struktur, Frankfurt a. M., 1987 (Originalausgabe 1983).

10 Gegenüberstellung der Bedeutungen und Funktionen der Falle in der Kunst vor und nach 1900

Abschließend sollen an dieser Stelle die wesentlichen Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Bedeutungen und Funktionen der Falle in der Kunst der zuvor untersuchten Epochen aufgezeigt werden, um den postulierten Wandel und die Besonderheit der Falle in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts deutlich machen zu können. Einleitend muss jedoch betont werden, dass die in der Überschrift genannte Jahreszahl nicht im Sinne einer eindeutigen, historischen Zäsur begriffen wird, sondern in diesem Zusammenhang nur als Meilenstein zur Orientierung dient. Der im Sinne einer Erweiterung zu begreifende Wandel vollzog sich wie viele kulturelle Entwicklungen nicht stringent. Er hat viele, bereits im neunzehnten Jahrhundert einsetzende Wurzeln, die sich erst im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts zu einer deutlich erkennbaren Tendenz verfestigen.²⁰⁰¹ So wie die von Schapiro entschlüsselte ‚göttliche‘ Mausefalle²⁰⁰² angesichts der Fülle der eindeutig als ‚teuflich‘ gekennzeichneten Fallen und Vogelfangmotive vom Mittelalter bis in die Neuzeit hinein zunächst irritieren mag, deutet sie zugleich auf die bedeutungsvolle, die Falle wesentlich kennzeichnende Ambivalenz, weil sie deren Beurteilung und die daraus folgende Verwendung bestimmt. Dieser ‚Zwiespalt‘ zeigte sich wie ein ‚roter Faden‘ in dieser Arbeit, von der Antike bis in die Gegenwart. Doch so wie aufgrund der Mehrzahl der ‚teuflichen‘ Fallen die ‚göttliche‘ oder zumindest positiv bewertete List leicht ‚übersehen‘ werden kann, beklagte 1867 schon Karl Wander in seinem Sprichwörterlexikon bezogen auf die List (die in dieser Untersuchung häufig als Falle im übertragenen Sinn bezeichnet wurde), dass es sich um ein Wort handelt, „welches heut zu Tage einen großen Theil von dem ehemahligen Umfange seiner Bedeutung verloren hat.“²⁰⁰³

Wanders Feststellung einer ‚verkümmerten‘ Bedeutungsvielfalt spiegelt die dominierende, tendenziell negative Bewertung von Falle und List seit der Antike wider, die sich zwangsläufig auch in der Verwendung von Darstellungen der Falle und ihr

²⁰⁰¹ Stellvertretend sei hier etwa an den Bruch mit traditionellen Distanzierungsmechanismen erinnert, wie er sich deutlich bei Courbets ‚L'Origine du monde‘ von 1866 zeigt (siehe dazu Kap. 5.1.4).

²⁰⁰² Siehe Abb. 132, 133 und 133a sowie Kap. 2.7.

²⁰⁰³ Wander 1867 (o. S.)

ähnlicher Fanggeräte und -strategien in der bildenden Kunst zeigt. Von der hohen und (im Falle Campins in Anlehnung an Augustinus) göttlichen List zeugen daher nur wenige heute noch erhaltene Kunstwerke²⁰⁰⁴ wie etwa das erwähnte spätantike Mosaik²⁰⁰⁵ oder mittelalterliche Buchillustrationen, die Vertreter des Adels bei der noblen, weil List, Geschick und Geduld erfordernden, Kunst des Vogelfangs zeigen. Diese im Laufe der Überlieferung und vor allem unter dem Einfluss des Christentums geschaffene, von der bürgerlichen Moral im Wesentlichen übernommene ‚Eindimensionalität‘ der Falle als Symbol des Bösen und moralisch verwerflicher Handlungen erklärt ihre ‚Beliebtheit‘ und häufige Verwendung im Kontext moralisch belehrender Kunstwerke, wie sich an den Emblemata der Neuzeit deutlich zeigt. Die zugunsten ihrer ‚Lesbarkeit‘ als eindeutig negativ konnotiertes Symbol reduzierte Bedeutungsvielfalt von Falle und List scheint aus dieser Perspektive daher zugleich auch der Funktion geschuldet zu sein, den Rezipienten auf das Böse und unmoralisches Verhalten aufmerksam zu machen. Dieses Phänomen zeigt sich auch in der von Gottfried Büchner auf Martin Luthers Transkription der Bibel zurückgeführte Übersetzung des griechischen Worts ‚skandalon‘ ins Deutsche als Falle, (Fall-)Strick, Schlinge oder Netz.²⁰⁰⁶

Von den erwähnten Ausnahmen abgesehen lässt sich die Bedeutung und Funktion der Falle in der bildenden Kunst vor dem zwanzigsten Jahrhundert vor diesem Hintergrund zusammenfassend als ein Symbol für das Böse²⁰⁰⁷ und hinterlistiges, menschliches Verhalten beschreiben. Mit ihm wird der Rezipient gewarnt und zugleich aufgefordert, sich angesichts der ‚Fallstricke‘ des Lebens moralisch und

²⁰⁰⁴ Um diese ‚Lücke‘ schließen bzw. das Ungleichgewicht zumindest mildern zu können, wurden immer wieder schriftliche Quellen zu Hilfe gezogen. In Literatur und Sprichwörtern ist die Hochachtung und Wertschätzung der List deutlicher als in den Werken der bildenden Kunst ausgeprägt, wie sich etwa an den zahlreichen, lobenden Sprichwörtern über sie klar zeigt. Dieser Unterschied ist nicht zu unterschätzen, wenn man den bis über die Neuzeit hinaus anhaltenden, abgesehen von sakralen Werken, exklusiven (daher in der Wirkung auf kleine Zielgruppe beschränkten) Charakter bildender Kunstwerke beachtet.

²⁰⁰⁵ Siehe Abb. 115.

²⁰⁰⁶ Siehe Kap. 2.6.

²⁰⁰⁷ Der Begriff wird hier bewusst verwendet, weil er im Gegensatz zum eindeutig in der christlichen Moral angesiedelten Teufel, sich auch auf die seit der Neuzeit aufstrebende, bürgerliche weil säkularisierte Moral bezieht.

vorsichtig zu verhalten. Denn ihm droht, so wie der Tod dem Tier in der Falle, die religiös (Fegefeuer und Hölle) oder die im Geiste der Neuzeit humanistisch formulierte, gerechte Strafe. Aus soziologischer Perspektive betrachtet kann die Falle daher als ein Mittel zur moralischen Konditionierung, oder neutraler formuliert, zur Beschreibung von Handlungsspielräumen des Menschen angesehen werden.

Angesichts der im Laufe dieser Arbeit deutlich gewordenen *longue durée* der moralischen Verurteilung von Falle und List verwundert es kaum, dass sich die Falle in der bildenden Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts und auch in der zeitgenössischen Kunst noch im Sinne der zuvor geschilderten Symboltradition findet. Stellvertretend für andere Werke lässt sich dies etwa an der ‚Köder‘²⁰⁰⁸ (2007) genannten Plastik des Künstlers Feng Lu und für den Bereich der Alltagskultur anhand einer Werbeanzeige²⁰⁰⁹ aus dem Jahr 2008 aufzeigen. Während Lu für die Darstellung der gefährlichen, weil hinterlistigen Verführung eine Falle mit einer darin als Köder positionierten weiblichen Figurine verwendet, zeigt die für ‚alternative‘ Energiegewinnung werbende Anzeige eine durch Mimik, Körperhaltung, Zigarre und Geldscheine eindeutig negativ charakterisierte, männliche Figur, die durch den aus der Jacke heraushängenden Fuchsschwanz eindeutig als Betrüger gekennzeichnet ist. Beide Werke warnen den Rezipienten im Sinne der zuvor geschilderten Symboltradition²⁰¹⁰ vor gefährlicher Versuchung bzw. hinterlistiger Täuschung.

Täuschung²⁰¹¹ und Verführung²⁰¹² wurden auch in der ausführlichen Analyse der ausgewählten künstlerischen Positionen des zwanzigsten Jahrhunderts als Bedeutungen der Falle aufgezeigt. Im Gegensatz zu früheren Epochen findet sich jedoch keine für den Rezipienten eindeutige oder, wie im Falle der Emblemata und

²⁰⁰⁸ Siehe Abb. 382.

²⁰⁰⁹ Siehe Abb. 377.

²⁰¹⁰ Die surrealistisch anmutende Metamorphose der beiden durch ihre sich in Penisse verwandelnden Zungen als Männer gekennzeichneten Figuren Feng Lus mildern jedoch die eindimensionale, traditionelle Lesart und Verurteilung der Verführung, da die beiden ambivalenten Opfer der ‚Sex-Falle‘ durch ihre Gestaltung als ‚Mittäter‘ oder zumindest an ihrem Schicksal nicht unbeteiligte und in diesem Sinne nicht unschuldige Opfer charakterisiert werden (siehe dazu auch Kap. 11).

²⁰¹¹ Zum Beispiel Sierras Aktion ‚Public transported between 2 locations of Guatemala City‘ (siehe Abb. 327 und 328 und Kap. 7.2.2).

²⁰¹² Zum Beispiel Höllers Installation ‚220 Volt‘ (Abb. 366) und die Aktion ‚Future‘ (Abb. 367).

der Mausefalleguillotine²⁰¹³, explizit formulierte, moralische Botschaft. Dieses Fehlen einer eindeutigen, belehrenden ‚Handlungsanweisung‘ zeigt sich bereits bei Daumiers Massenmausefalle²⁰¹⁴ vom Ende des neunzehnten Jahrhunderts. Die Falle hat als Symbol für Gefahr in diesem Sinne noch die traditionelle Bedeutung und mahnende Funktion. Doch so wie Daumier keine Wahlempfehlung gibt, fehlt auch in den Werken des zwanzigsten Jahrhunderts, welche die Falle dem traditionellen Konzept entsprechend verwenden, eine eindeutige, den Rezipienten zu moralischem Verhalten auffordernde Botschaft. Dieses Phänomen lässt sich auch anhand der aufgezeigten Fallen im Sinne einer künstlerischen Strategie, den fallenartigen, weil als konzeptuelle Stolpersteine lesbaren Plastiken, sowie an den Installationen und Aktionen der 1960 und 1970er Jahre feststellen, die über die konzeptuelle Ebene hinaus als leibhaftige Fallen für den Rezipienten fungieren.

An die Stelle der Funktion des eindeutigen Mahnens und Belehrens des Rezipienten ist die der Irritation getreten. Die Falle, ihr verwandte Fanggeräte und Strategien dienen dem von Marinetti formulierten, bereits erwähnten Ziel, die „menschliche Empfindsamkeit zu erschüttern.“²⁰¹⁵ Diese Tendenz lässt sich von Duchamps ‚Fountain‘ über Giacomettis Objekte, von ‚État donné²⁰¹⁶ über Naumans ‚Get out of my mind, get out of this room‘, Acconcis ‚Claim‘²⁰¹⁷ und Oppenheims ‚Indirect hit for six viewers‘²⁰¹⁸ bis hin zu Schneiders ‚Psycho-Labyrinth‘ oder Sierras ‚Trap‘²⁰¹⁹ aufzeigen. Die Falle dient der Intensivierung einer durch die leibliche Rezeption verstärkten Verunsicherung, wie der folgende Vergleich besonders deutlich macht. Während die bereits an sich irritierende Exklusion des Rezipienten in Naumans ‚Get out of my mind, get out of this room‘ akustisch als aggressive Bedrohung begriffen werden kann, steigert Acconci diese in seiner Performance ‚Claim‘ durch seine Anwesenheit im Keller. Seine monotonen, eindringlich warnenden Worte verleiten den Rezipienten zugleich, sich entgegen der eindeutigen Botschaft dem Keller zu nähern. Die dort in Form des mit Eisenstangen bewaffneten

²⁰¹³ Siehe Abb. 172.

²⁰¹⁴ Siehe Abb. 290.

²⁰¹⁵ Becker/Vostell 1965, S. 12.

²⁰¹⁶ Siehe Abb. 193.

²⁰¹⁷ Siehe Abb. 216

²⁰¹⁸ Siehe Abb. 289

²⁰¹⁹ Siehe Abb. 336 - 338.

Künstlers lauernerde Gefahr für den Rezipienten ist spürbar und steigert somit die Intensität der Irritation. Wenn er die Tür öffnet und das blinde Losschlagen Acconcis auf die hölzerne Treppe als Reaktion auf sein Eindringen erlebt, begreift er sofort, dass es sich bei dem vermeintlich verführerischen Spiel um eine ernsthaft bedrohliche Situation handelt. Beide Werke lassen den vom Rezeptionsprozess verstörten Menschen in dem Sinne allein, dass weder Nauman noch Acconci über den Titel hinaus Hinweise für die Entschlüsselung ihrer Werke geben. Eine eindeutige, explizite Botschaft oder moralische Belehrung im Sinne der Tradition der Falle als Symbol ist nicht vorhanden.

Aus dieser Perspektive zeigt Kaindls bereits zitierte Analyse der Funktion von Kunst als Irritation wieder ihre Bedeutung: „Das Unbekannte, daher auch vorerst Unverständliche, bedarf also des Aktes der Erforschung, der Erkenntnis.“²⁰²⁰ Die Irritation und das Fehlen der Botschaft dient der Steigerung der Intensität des Rezeptionsprozesses und des aus ihm folgenden, erhofften Erkenntnisprozesses; die von Kaindl so genannten Strategie „den Betrachter aus seiner Lethargie zu locken.“²⁰²¹ In diesem Sinne beschreibt auch Jürgen Becker den pädagogischen, weil durch die dialektische Strategie des Aufzeigens im Laufe eines Verschweigens aufklärerischen Ansatz und unterstützt Kaindls Analyse: „Das Bewußtsein, das in ihnen [moderne Kunstformen wie Performance und Happening] wirkt, ist bestimmt von der Gegenwart: es zeugt von Verstörungen und Irritationen, die andere sind, als die vor einem halben Jahrhundert. Dieses Bewußtsein, wie Joseph Beuys sagt, hat seine sieben Sachen oft nicht beisammen; in dem Maß jedoch, wie es seine Verstörung offen demonstriert, verlangt es nach Aufklärung [sic]. Aufklärung, indem sie auf diskursivem Weg zu keiner Konsequenz geführt hat, will hier auf äußerst reale Weise zustandekommen: sei es, daß der Schock den Betrachter hindert, länger den Zeitlauf vernünftig zu nennen; sei es, daß er einen Blick für Realitäten gewinnt, aus denen diese Künste hervorgegangen sind.“²⁰²²

Aus soziologischer wie kunsttheoretischer Perspektive betrachtet kann die Falle in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts daher als ein symbolisch wie strategisch

²⁰²⁰ Ausst. Kat. Wien 1984, S. 2.

²⁰²¹ Ausst. Kat. Wien 1984, S. 4.

²⁰²² Becker/Vostell 1965, S.18.

verwendetes Mittel zur Emanzipation und Sensibilisierung, letztlich also, wie Becker formuliert, der Aufklärung des Menschen angesehen werden. Das ‚Schweigen‘ des Kunstwerks im Sinne der (im Gegensatz zur Verwendung der Falle als Symbol in den vorherigen Epochen) nicht explizit vorhandenen Botschaften verstört und provoziert den Rezipienten. Es fordert seinen Intellekt und raubt ihm zugleich, ähnlich den surrealistischen ‚objets sans base‘ im doppelten Sinne, den Boden unter den Füßen. Doch dadurch, dass er sich allein aus den konzeptuellen wie realen Fallen befreien und eigene Antworten und Botschaften aus dem Rezeptionsprozess heraus entwickeln muss, kann im Sinne Kate Linkers von einem „victory for the viewer“²⁰²³ gesprochen werden.

Diese Tendenz konstatierte 1968 auch Lebel in seiner Untersuchung („On the Necessity of Violation“) der wesentlichen Aspekte zeitgenössischer Kunst: „The abolition of cultural ‚policing‘ by sterile watchdogs with set ideas, who think they are capable to decide whether such an image [...] is ‚good‘ or ‚bad‘. The necessity of going beyond the aberrant subject-object relationship (looker/looked-at, exploiter/exploited, spectator/actor, colonialist/colonialized, mad-doctor/mad-man, legalism/illegalism etc.) which has until now dominated and conditioned modern art.“²⁰²⁴ Der in Lebels Analyse bereits vorhandene und einleitend postulierte Wandel im Verständnis von Rezipient und Moral wird im Folgenden abschließenden Kapitel deutlich aufgezeigt. Die zwiespältigen Folgen dieser Entwicklung resümiert Graevenitz 1988 wie folgt: „The spectator has to do everything himself. With almost all the artists a clear explanation and justification is lacking.“²⁰²⁵ Hier wird jedoch bereits erkennbar, dass die zu Recht als Sieg gefeierte Emanzipation des Rezipienten mit einem hohen Anspruch an sein Selbstbewusstsein und -verständnis, seine Eigenverantwortung und seinen Willen, sich die Welt selbst zu erklären, erkaufte wird. So wie es die aus diesem Grunde hier oft verwendete Metapher vom Spiel, aus dem Ernst wird, treffend beschreibt.

²⁰²³ Linker 1994, S. 103.

²⁰²⁴ Erstveröffentlichung in: The Tulane Drama Review 13, 1/1968, S. 89 - 105, zitiert nach Selz/Stiles 1996, S. 719.

²⁰²⁵ Graevenitz 1988, S. 588. Sie nennt in ihrem Überblick auf zeitgenössische Positionen ‚deutscher‘ Kunst neben anderen auch die Kategorie ‚Befreiungswege gleich wie Fallen‘. Graevenitz 2007, S. 41.

11 Fazit

Im Rahmen der ausführlichen, angesichts der enormen Zeitspanne jedoch nur punktuell einzelne Werke der bildenden Kunst detaillierter betrachtenden Einführung ist es gelungen, die beiden ersten der im Vorwort genannten Thesen anhand von Bild- und Textmaterial zu verifizieren. So konnten die Falle und ihr verwandte Fanggeräte im Sinne der einleitend postulierten *longue durée* als konstante, bedeutsame Motive in der Kulturgeschichte aufgezeigt werden. Darüber hinaus haben die Quellen deutlich gemacht, dass die Falle und ihr verwandte Fanggeräte in der Kunst als Symbole wie Sinnbilder für das Böse und die Ambivalenz der menschlichen Intelligenz und Psyche verwendet wurden und sich daher in der Regel im Kontext der moralischen Belehrung des Rezipienten finden. Die dritte und, da die Arbeit den Schwerpunkt auf bildende Kunst aus dem letzten Jahrhundert legt, zentrale These, der zufolge die Falle sowie ihr verwandte Fanggeräte und Strategien in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts auf einen Wandel im Sinne eines veränderten Verständnisses von Moral und Rezipient deuten, wurde bereits in den beiden vorherigen Kapiteln angedeutet. Sie soll an dieser Stelle abschließend erörtert und somit verifiziert werden.

Als wesentliches Kennzeichen des postulierten Wandels in der Verwendung der Falle als Symbol im Kontext moralischer Belehrung wurde bereits im vorherigen Kapitel das Fehlen einer expliziten, eindeutigen Botschaft konstatiert, was im Folgenden anhand von zwei Gegenüberstellungen zuvor erwähnter, inhaltlich wie formal eng verwandter Werke deutlich aufgezeigt wird. Die im vorherigen Kapitel bereits beispielhaft für die traditionelle Verwendung der Falle²⁰²⁶ als ein Symbol für die Gefahren der Liebe und deren gefährliche Versuchungen in der zeitgenössischen Kunst erwähnte Arbeit ‚Köder‘²⁰²⁷ von Feng Lu eignet sich für einen Vergleich mit einem den ‚Qualen der Liebe‘ gewidmeten, kolorierten Holzschnitt aus

²⁰²⁶ Es handelt sich um einen Lebendfang für Mäuse.

²⁰²⁷ Siehe Abb. 382. Das Werk (2007) wurde neben formalen Aspekten zum einen aufgrund des kulturellen Hintergrundes des Künstlers ausgewählt und zum anderen aufgrund seiner künstlerischen Ausbildung, die er im Jahre 2000 in Berlin begann. Lu konnte somit auf alle wesentlichen Entwicklungen in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts zurückblicken.

dem frühen fünfzehnten Jahrhundert besonders gut. Das Werk²⁰²⁸ des sogenannten Meister Casper verdeutlicht dem Rezipienten die Gefahr der Versuchung (symbolisiert von einer nur mit einem um Hals und Becken gewundenen Schal bekleideten Frau) und deren Bedrohung durch zahlreiche Herzen, die in Fallen stecken oder von Messern, Sägen und Speeren durchbohrt werden. Zu ihren Füßen kniet ein Mann, der die Frau bittet, ihn von seinen Qualen zu befreien. Drei verschiedene Fallen, eine Reuse sowie eine Klobe symbolisieren die Gefahren und die Gefangenschaft der Liebe und warnen zugleich davor. Über die eindeutige symbolische Botschaft der gemarterten Herzen hinaus wird mit Spruchbändern zu jedem Herz, die mit sprichwortartigen Reimen gefüllt sind, die bereits visuell eindeutige Botschaft des Werks explizit ausformuliert.

So wie der von seiner Liebe und seinen sexuellen Trieben (dafür sprechen die nackte linke Brust und das kaum verhüllte Geschlecht der Frau) Geblendete die personifizierte Verführung mit Worten und Gestik um die Erlösung von seinen Qualen bittet, bewegen sich auch die in Pénisse verwandelten Zungen der beiden Männer Feng Lus auf den Käfig zu. Deren blinde Verehrung der körperlichen Lust spiegelt sich über die Metamorphose ihrer Körper hinaus in den scheinbar zum Gebet erhobenen, vor der Brust gefalteten Händen der rechten Figur. Im Gegensatz zum Bild Meister Caspers verwendet Lu nicht nur keine explizite Botschaft über den im Verhältnis zum Holzschnitt neutralen Titel hinaus, sondern er irritiert den Rezipienten durch eine scheinbare Umkehrung der für das Sujet ‚traditionellen Machtverhältnisse‘, die sich zeigt, wenn man die Positionierung und das Format der Figuren als Indizien in diesem Sinne beachtet.

Die nackte Schöne Caspers thront auf einem schwebenden Herz und ist mit jeweils einem ein Herz durchstechenden Speer und Schwert bewaffnet. Sie wirkt im Verhältnis zu ihrem Anbeter übergroß und mächtig, blickt auf den knienden Mann herab und lächelt. Lus Schöne dagegen kauert mit angewinkelten Beinen sowie über ihrer Brust gekreuzten Armen auf einem weißen Sockel und wirkt daher eher verängstigt. Die Frau scheint aufgrund ihrer ambivalenten Körperhaltung ihre Reize verbergen zu wollen (dafür sprechen vor allem die gekreuzten Arme) und blickt ihre Verehrer im Gegensatz zu der Schönen Caspers nicht an. Auch ihr Ge-

²⁰²⁸ Siehe Abb. 144 und Kap. 2.8.

sicht wirkt seltsam unberührt und zeigt kein Lächeln. Ihre Nacktheit erscheint aufgrund mangelnder Anzeichen von Luxus (bei Casper das lange Tuch und die Brosche im Haar) als ein Zeichen von Verletzlichkeit, zumal sie im Verhältnis zu den sich annähernden Männern deutlich kleiner ist. Die von dem ‚Köder‘ Angelockten dagegen wirken aufgrund dieser Proportion besonders groß und bedrohlich, ihre hellgrünen, offenbar alten Körper verstärken den von ihren Penissen hervorgerufenen, bedrohlichen wie surrealistischen Charakter. Im Gegensatz zum Bild Meister Caspers ist daher trotz der auf den ersten Blick traditionellen Verwendung der Falle als Symbol der gefährlichen Verführung nicht mehr eindeutig auszumachen, wer ‚gut und böse‘ im Sinne der traditionellen Moral ist.

Das Fehlen einer eindeutig formulierten Botschaft verleiht dem Werk Lus bei genauerer Betrachtung daher einen ambivalenten Charakter, der sich auch an dem zuvor scheinbar auf eindeutige Rollenverteilungen (das unschuldige Opfer und die böse, weil hinterlistige Verführung) deutenden Titel auswirkt. Der Köder gewinnt angesichts der ihn symbolisierenden, durch den Kontrast zu den Verehrern eher verletzlich als verführerisch erscheinenden Figurine einen passiven Charakter, so dass die sexuelle Gier der vermeintlichen Opfer und die Frage, wer den Köder aus welchen Gründen in der Falle positionierte, in den Vordergrund rückt. Ein moralisch eindeutiges Urteil wie im Falle des Holzschnitts ist daher nur schwer auszumachen. Der Rezipient muss, abhängig von seiner Konstitution und der ihm im Kontext des Rezeptionsprozesses zur Verfügung stehenden Informationen, selbst entscheiden, wer Opfer und Täter ist – so wie es sich bereits anhand der Objekte Giacomettis deutlich zeigte. Das Schweigen des Kunstwerks provoziert die selbstständige, im Verhältnis zu Caspers Werk emanzipiertere und dadurch jedoch auch verantwortungsvolle Antwort des Rezipienten.

Dieser für das Verständnis von Rezipient und Moral bedeutsame Aspekt, der auf den einleitend postulierten Wandel deutet, wird anhand der abschließenden Gegenüberstellung der sogenannten ‚Mausefalleng Guillotine‘²⁰²⁹ vom Beginn des neunzehnten Jahrhunderts mit einer als Kirche verblendeten ‚Rattenfalle‘²⁰³⁰ von Andreas Slominski besonders deutlich. Während die wie die Falle Slominskis als

²⁰²⁹ Siehe Abb. 172

²⁰³⁰ Siehe Abb. 374

Blickfang konzipierte, hölzerne Mausefalle dem Rezipienten durch die ornamentale Aufschrift die moralische Botschaft unmissverständlich mitteilt (du sollst nicht stehlen, sonst verlierst du wie die Maus dein Leben bzw. den Kopf) irritiert ihn das als Falle bezeichnete Objekt Slominskis. Erst auf den zweiten Blick lässt sich eine beköderte Totschlagfalle im Innern des wie die Guillotine aufwendig konstruierten Architekturmodells ausmachen. Doch außer Titel, Datierung und Material und der Institution Kirche, die sich aus der formalen Gestaltung der Fallenhülle eindeutig ableiten lässt, gibt es keine weiteren Hinweise für die Erschließung des Kunstwerks. Und es scheint, als wolle Slominski diese Verwirrung angesichts der je nach Gemüt makaberen wie humorvollen Kontrastierung von Falle und christlicher Religion auf die Spitze treiben. Der Rezeptionsprozess gestaltet sich auf diese Weise, wie Dörte Zbikowski treffend bezüglich des Werks Slominskis beschreibt, als „gedankliches Abenteuer.“²⁰³¹ Es gibt keine Botschaft und keine Anzeichen für einen moralischen Kontext, an dem sich der Rezipient orientieren und auf diesem Wege eine moralische Botschaft oder Handlungsanweisung für sich ableiten könnte.

Das Ziel der Falle Slominskis ist daher eindeutig die Irritation des Rezipienten. Die von der im Inneren des Modells fängisch gestellten Falle ausgehende Aura der Gewalt und symbolische Bedrohung im Sinne des hier sogenannten ‚noli me tangere-Aspekts‘ dient der Intensivierung der Verunsicherung. Sie bildet die leibliche Dimension des Rezeptionsprozesses und verleiht den Plastiken des Künstlers ihren besonderen Reiz. Sie irritieren und täuschen, stellen die Bedingungen von Wahrnehmung und Sprache (also das Denken) in Frage und fordern damit auch das Selbstverständnis des Rezipienten heraus. In diesem Sinne betont auch Rainer Zimmermann in seinem Buch ‚Die Überlistung des Todes – Wozu der Mensch die Kunst erfand‘: „Sprechen heißt immer: Fragen stellen und beantworten. Jeder Name ist die Antwort auf die Frage: Wer ist das? Dieses der Sprache zugrundeliegende ständige Gespräch, ihre dialektische Funktion, ist die Voraussetzung aller Bewusstseinsbildung.“²⁰³² Vor diesem Hintergrund scheint es, als wolle der Künstler den Rezipienten dadurch, dass er ihn verwirrt, im Sinne des

²⁰³¹ Zbikowski 2003, S. 3. Die Arbeit und das mit ihr verbundene interpretatorische Abenteuer wurden bereits erwähnt (siehe S. 441).

²⁰³² Zimmermann 1998, S. 26.

Sprachverständnisses Zimmermanns in einen philosophischen Dialog verstricken, der mit der Frage nach der Möglichkeit einer Bestimmung der ‚wahren‘ Existenz und Bedeutung eines Kunstwerks beginnt, dessen Wesen die Täuschung ist.²⁰³³

Das hier an den beiden Gegenüberstellungen stellvertretend für andere Werke aufgezeigte Fehlen einer eindeutigen Botschaft der Fallen in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts deutet auf das im Verhältnis zu den vorherigen Epochen radikal gewandelte Verständnis der Rolle des Rezipienten in der Kunst dieses Jahrhunderts. Der moralisch eindeutige ‚Zeigefinger‘ früherer Epochen fehlt und weist in diesem Sinne auf ein emanzipierteres Verständnis von der Rolle des Rezipienten hin. Zum einen lässt dieser sich nicht mehr so leicht belehren, er ist selbstbewusster und skeptischer geworden. Zum anderen haben gesellschaftspolitische wie geisteswissenschaftliche Entwicklungen der Moderne die Grenzen und Nebenwirkungen der ehemals strikt manichäischen Aufteilung der Welt in Gut und Böse, die als moralischer Leitfaden zur Konditionierung der Bürger verwendet wurde, aufgezeigt. An die Stelle dieser festgefügt wie dominanten Moral ist die Hoffnung auf die Urteilskraft des emanzipierten, weil aufgeklärten Rezipienten getreten.

Die Wurzeln dieses Prozesses reichen jedoch, wie zuvor bereits bemerkt und anhand von Daumiers Falle belegt wurde, ins neunzehnte Jahrhundert zurück, was auch Antje von Graevenitz 1988 in ihrem Vortrag über die ‚Rites of Passage in Modern Art‘ betonte: „The historical avant-garde [...] regarded art as an instrument for a hopeful strategy, art that can stir things up, that can bring about change in the viewer. One of the methods developed to further this aim was the use of paths of purification and other initiation rituals, translated into new formal languages of the avant-garde. In itself the method had already been described in the ‚Bildungsroman‘ of the nineteenth century and in operas [...] or in the countless fairy tales which had been undergoing a renaissance since the eighteenth century.“²⁰³⁴

In diesem Sinne kann die Kunst als ‚Spiegel‘ ihrer Zeit gelesen werden. Die hier vorgestellten Werke repräsentieren die tiefe Skepsis des in seinem Fortschritts-

²⁰³³ Für die These spricht auch das abgebrochene Philosophiestudium des Künstlers.

²⁰³⁴ Graevenitz 1988, S. 586.

glauben im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts bitter enttäuschten Menschen. Angesichts von Psychoanalyse, Existentialismus und Nihilismus, die als Reaktionen auf die vom Menschen selbstverschuldeten Katastrophen wie Krieg, Verbrechen und die Zerstörung der Umwelt gelesen werden können und zugleich das Versagen bzw. die ‚Oberflächlichkeit‘ der traditionellen Moral und der Konzepte ihrer Vermittlung anzeigen, verwundert es daher kaum, dass der einzelne Rezipient und dessen im Laufe des Rezeptionsprozess *selbst* vollzogene Aufklärung und Sensibilisierung im Zentrum der fallenartigen Kunstwerke stehen. (An dieser Stelle wird auch deutlich, warum das Trompe l'œil, das im Sinne der visuellen Täuschung als Betrachterfalle gelesen werden kann, in dieser Untersuchung nicht thematisiert wurde. Es dient der klassischen Definition²⁰³⁵ gemäß ‚nur‘ als eine Bekundung des Könnens der Künstler bzw. dem Gefallen der Rezipienten an den optischen Illusionen und hat daher keine über die Täuschung hinausgehende, pädagogische Funktion im Sinne der zuvor erörterten Fallen.)

Vor dem Hintergrund der selbst vollzogenen Aufklärung des Rezipienten erhellt sich auch die bei der Analyse einzelner Werke häufig verwendete Metapher einer ‚rituellen Herausforderung.‘ Diese fasst Graevenitz unter der Überschrift ‚Befreiungswege gleich wie Fallen‘ als einen Aspekt und eine Tendenz in der zeitgenössischen Kunst wie folgt zusammen: „Andere Künstler gehen den umgekehrten Weg und fangen den Betrachter ein, damit er sich selbst befreie: Im Zuge eines Initiationsrituals wird der Betrachter sozusagen in die Enge getrieben und muss sich am Schopf ergreifen.“²⁰³⁶ Sie betont zugleich, „dass die Kunst in Deutschland für das Klima der Zweideutigkeit auf eine besondere Sensibilisierung hofft“²⁰³⁷, was dem tiefen Fall des sich selbst als Kulturation begreifenden Volkes im Laufe des sogenannten Dritten Reiches geschuldet sein dürfte.

Diese Zwiespältigkeit ist auch das wesentliche Kennzeichen der Falle im Werk von Andreas Slominski, seiner dialektischen Konzeption – „auf dem Umweg der Ambi-

²⁰³⁵ „Eine besondere Art des Stillebens, in der die Gegenstände so naturgetreu gemalt sind, daß sie dem Auge als Wirklichkeit erscheinen[...]“ und „dem Künstler die Möglichkeit gibt, sein Können unter Beweis zu stellen.“ Der Kunst-Brockhaus (aktualisierte Taschenbuchausgabe in 10 Bänden), Mannheim 1987, Band 10, S. 58f.

²⁰³⁶ Graevenitz 2007, S. 41. Graevenitz erwähnt in diesem Zusammenhang auch die hier vorgestellten Positionen wie Slominski, Höller und Schneider.

²⁰³⁷ Ausst. Kat. Hannover 2007, S. 45.

valenz und Doppelmoral bietet sie einem dennoch Aufklärung²⁰³⁸ – und, wie im Laufe der kulturhistorischen Einführung aufgezeigt wurde, der Rolle der Falle als Symbol in der bildenden Kunst vor dem zwanzigsten Jahrhundert. Im Sinne der in Kapitel 10 bereits zitierten Klage des Sprachwissenschaftlers Wander aus dem neunzehnten Jahrhundert über die einseitige Verkümmern des Bedeutungsspektrums der List scheint es, als wolle Slominski mit seinen Fallen-Kunstwerken an die Tradition der positiven, sogenannten hohen List erinnern, wie das folgende Zitat aus Wanders Eintrag zur List verdeutlicht:

„Es bezeichnete nemlich, ehemem. 1) Kunst, d.i. Fertigkeit etwas zur Wirklichkeit zu bringen, besonders so fern dasselbe auf eine andern unbekante oder verborgene Art geschiehet. In diesem Verstande kommen List, Listi und Liste seit des Kero Zeiten bey allen alten Oberdeutschen Schriftstellern sehr häufig für Kunst [sic], Erfahrungheit, ja auch nicht selten in noch weiterer Bedeutung für Wissenschaft vor; daher auch Kero einen Künstler Listar, Willeram aber Listmester nennet. [...] Saunglist ist daselbst die Singekunst, [...] List die freyen Künste, Gotes List die Wissenschaft oder Allwissenheit Gottes [und] 2) Weisheit.“²⁰³⁹

Vor diesem Hintergrund erhellt sich auch die im Kontext des Mérode-Altars erwähnte, ungewöhnliche Signatur (eine Mausefalle) des sogenannten Meister Na. Dat.²⁰⁴⁰ Angesichts der von Wander überlieferten Bedeutungen der List, darf vermutet werden, dass der Meister durch die Verwendung der Falle auf seine hohen künstlerischen Leistungen (Listar) und zugleich auf seine Gottesfürchtigkeit (Allwissenheit Gottes) verweisen wollte. Slominski scheint sich aus dieser Perspektive in die Tradition der früheren ‚Listar‘ und ‚Listmester‘ zu stellen und thematisiert, wie in der ausführlichen Analyse seiner Fallen deutlich wurde, die genuine Verbindung zwischen Kunst und Falle, was sich anhand Wanders etymologischer Erläuterung deutlich zeigt. (An dieser Stelle wird erneut die enorme Bedeutung der hermeneutischen Methode für die Untersuchung von Kunstwerken deutlich, die, ohne dass sie explizit erwähnt wurde, wesentlich für diese Arbeit und die ihr zugrundeliegenden Thesen ist.) Im Sinne der hier aufgezeigten Bedeutung und Funktion der Falle in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, die als Irritationsstrategie

²⁰³⁸ Ausst. Kat. Hannover 2007, S. 45.

²⁰³⁹ Wander 1867 (o. S.).

²⁰⁴⁰ Siehe Abb. 136 und Kap. 2.7.

der eindeutig positiv intendierten Aufklärung (Emanzipierung und Sensibilisierung) des Rezipienten dient, scheint es, dass der Falle (List) wieder zunehmend ein Teil ihrer ehemaligen Wertschätzung zukommt.

Die Sensibilisierung des Rezipienten durch die Fallen Slominskis geht jedoch noch über den intellektuellen Aspekt des listigen, weil verdeckten Infragestellens seiner Wahrnehmung hinaus. Seine Tierfallen können als Symbole für die im Alltag kaum sichtbaren, weil bewusst verdrängten, Formen der menschlichen Zivilisation inhärenten Gewalt gelesen werden. Der hinterlistige Kampf gegen das Tier deutet auf das von Beginn seiner Entwicklung an im Menschen vorhandene und ihn wie seine Intelligenz auszeichnende Aggressionspotential. In diesem Sinne vermitteln die Ausstellungen der Tierfallen Slominskis den Rezipienten auch ein Gespür für die zerstörerische Gewalt des Zivilisationsprozesses.²⁰⁴¹ Eine unheimliche Aura der Gewalt und Bedrohung erfüllt die mit den Fallenobjekten und -installationen des Künstlers bestückten Räume. So vermittelt die bereits erwähnte ‚Falle für Kampfhunde‘²⁰⁴² ein Gefühl für die Gewalt und Aggression, die der Mensch diesem Tier anezogen hat, und zugleich auch für die Angst, die er vor den von ihm selbst ‚beschworenen Geistern‘ hat. Diese eindeutig für den Menschen verblendete Pseudo-Tierfalle, wie sich an der großen, glänzenden Reihe von ‚Zähnen‘ zeigt, macht auf eine Falle im übertragenen Sinn aufmerksam; eine, die der Mensch sich selbst gestellt hat.

Hier deutet sich eine Parallele zu der im Laufe der Untersuchung immer wieder durchscheinenden, wie Gewalt und Aggression tief in der menschlichen Psyche verwurzelten Hybris an. Auf den im Kontext der jüngeren Philosophiegeschichte auch als ‚homo ludens‘ bezeichneten Menschen scheint das Spiel mit der Gefahr einen besonderen Reiz auszuüben, was die bereits erwähnten Kinderspiele²⁰⁴³ besonders anschaulich machen. Ähnlich der Dialektik des Aufzeigens im Prozess des Verbergens übt das Tabu einen besonderen Reiz auf den Menschen aus: Der sogenannte Kitzel, die Lust an gefährlichen Situationen, die in zeitgenössischen

²⁰⁴¹ In diesem Sinne wurde bereits eine Falle Oppenheims interpretiert, siehe Kap. 6.5, S. 281.

²⁰⁴² Siehe Abb. 342.

²⁰⁴³ Siehe Abb. 371 und 372.

Extremsportarten oder im Falle dieser Arbeit, am Reiz der Falle, ihrem hier sogenannten verführerischen ‚noli me tangere-Aspekt‘.

Die für Falle und Kunst gemeinsam wesentlichen Ziele und Strategien, welche in der vorangegangenen Analyse der Tierfallen im Werk Slominskis besonders deutlich aufgezeigt werden konnten, lassen die Fallenobjekte des Künstlers daher als Sinnbilder der ‚Kunst an sich‘ erscheinen.²⁰⁴⁴ Doch die vielfältigen Parallelen zwischen der Kunst des Fallenstellens und der Kunst (die sich deutlich in der von Wander überlieferten Bezeichnung des Künstlers als ‚Listar‘ zeigt) gehen trotz der zuvor ausführlich, weil beispielhaft dafür beschriebenen Kunstwerke weit über die im Laufe dieser Arbeit erörterten Aspekte hinaus. Daher scheinen sie geeignet zu sein, das Thema einer weiteren, auf diesen Aspekt konzentrierten, (kunst-)philosophischen Untersuchung zu sein.

²⁰⁴⁴ Slominski betonte im Gespräch mit dem Autor, dass er am Anfang nur eine Ahnung von der 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.

Hinweis

Das folgende umfangreiche Abbildungsverzeichnis ist zum einen dem Aufzeigen der *longue durée* der Falle in der bildenden Kunst geschuldet. Zum anderen ist es ein kleiner Beitrag, um die in Vergessenheit geratenen historischen Fallentypen und Fanggeräte wieder ins Gedächtnis der Kulturwissenschaften zu rufen.

Die grundlegenden Daten zu jedem Werk sind in Form von Bildunterschriften (zusätzlich zu denen im Text) auch hier im Sinne der schnellen Orientierung eingefügt worden. Die Abbildungen mussten jedoch aufgrund der Fülle beschnitten werden, so dass sie hier stets ein wenig kleiner als in den ursprünglichen Quellen abgebildet sind. In diesem Sinne wurden einige Abbildungen auch um 90° gegen den Uhrzeigersinn gedreht, um ein möglichst großes, platzsparendes Format zu ermöglichen. Die abgekürzten Quellenangaben der abgebildeten Kunstwerke und Objekte beziehen sich im Sinne einer klaren Zuordnung auf das Literaturverzeichnis, so dass der interessierte Leser schnell zu detaillierteren Daten zum jeweiligen Werk und dessen ‚Originalabbildung‘ gelangen kann.



Abb. 1 Andreas Slominski: Gerät zum Knicken von Autoantennen, 2001, Metall, 65 x 20 x 8 cm, Quelle: www.2021art.de



Abb. 2. Andreas Slominski: Weihnachtsdekoration für den Frühling, den Sommer und den Herbst, 2002, Lichterketten, Aluminiumrahmen, 167 x 585 x 3 und 160 x 455 x 3 cm, Quelle: www.2021art.de



Abb. 3 Andreas Slominski: Falle für Hyänen, 2000-01 Holz, Eisen, 105 x 188 x 323 cm, Quelle: www.2021art.de



Abb. 4. Tammuz, göttliche Verkörperung des sterbenden und sich erneuernden Lebens im Kampf mit dem Löwen, dem sumerischen Todessymbol. Graviertes Siegel, British Museum, London

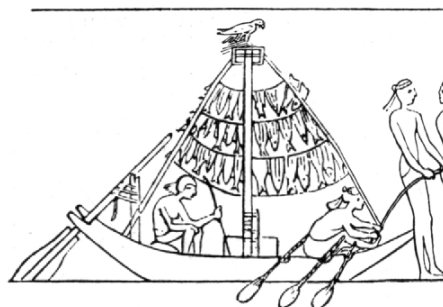


Abb. 5
Fischfang, Ägypten, 2. Jt. v.Chr. laut Klebs,
Quelle: Klebs 1934, S. 64.



Abb. 6. Fallgrube, um 1410,
Quelle: Gaston 2001, fol. 107v.

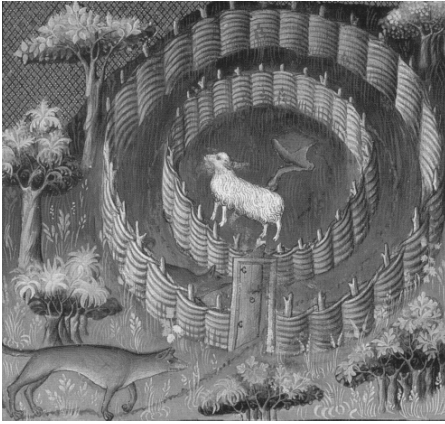


Abb. 7. Wolfsgarten, um 1410,
Quelle: Gaston 2001, fol. 106r.

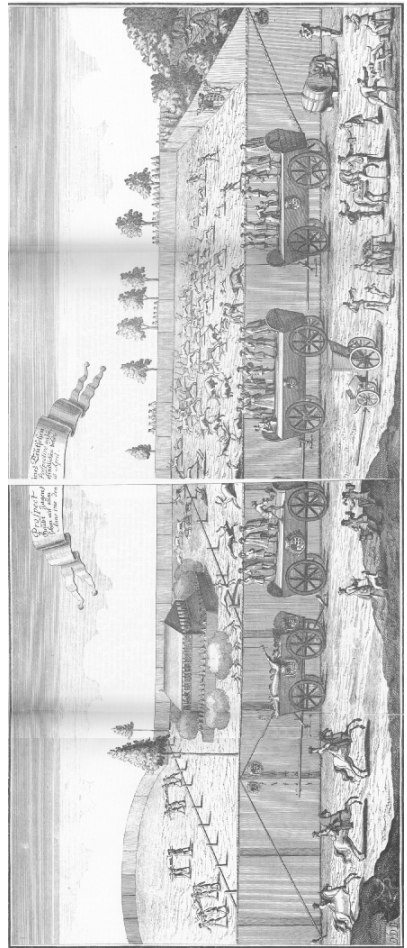


Abb. 8. Hauptjagen, um 1724,
Quelle: Flemming 1724, Band I, Tafel DDD

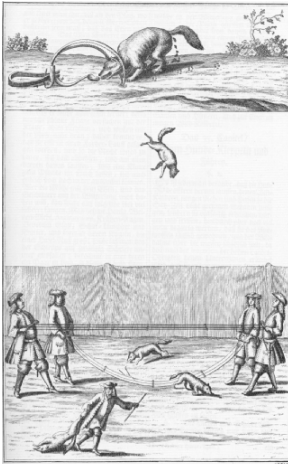


Abb. 9. Falle und Fuchsprellen, um 1724,
Quelle: Flemming 1724, Band I, Tafel XIX

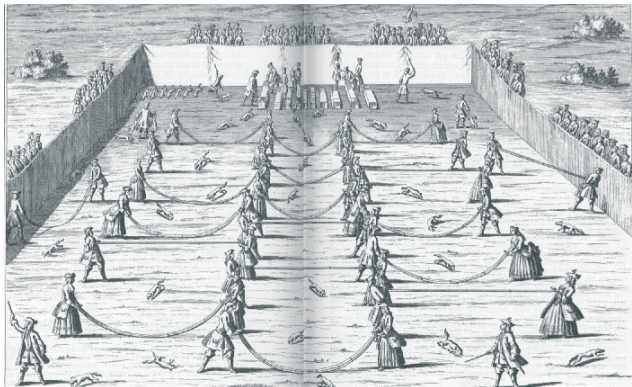


Abb. 10. Fuchsprellen, um 1724, Quelle: Flemming 1724, Band I, Tafel XXVIII

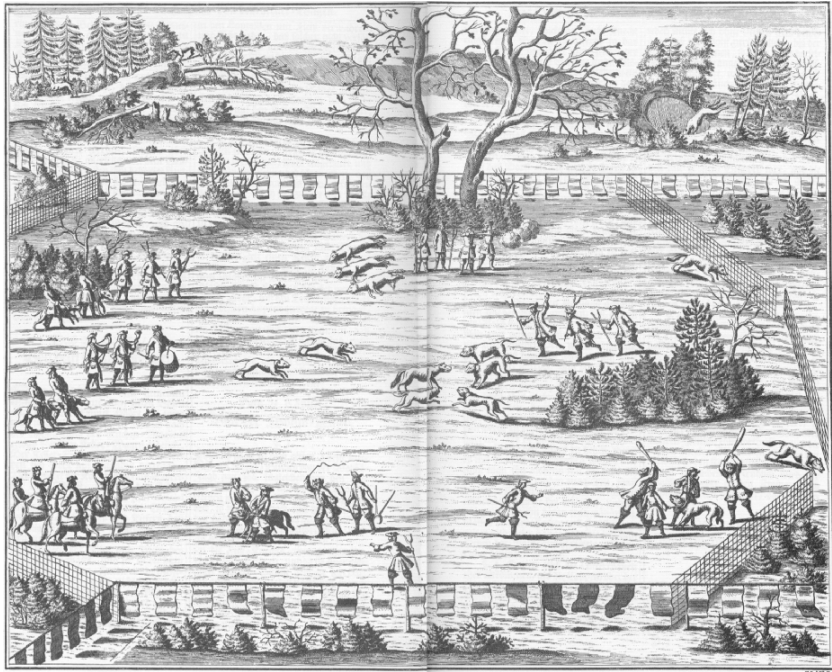


Abb. 11 Treibjagd, um 1724, Quelle: Flemming 1724, Band I, Tafel XXV

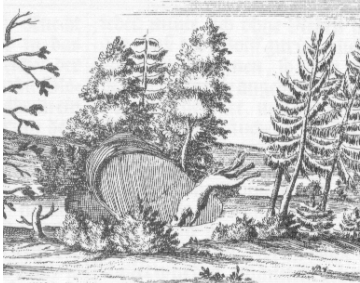


Abb. 12 Grubenfalle, Detail aus Abb. 11, oben rechts

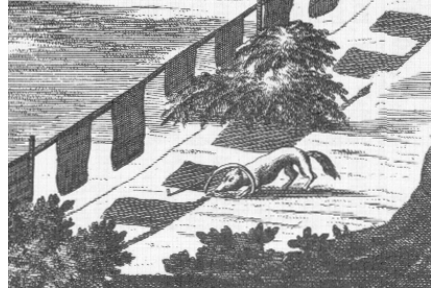


Abb. 14 Falle, Detail aus Abb. 13, unten rechts

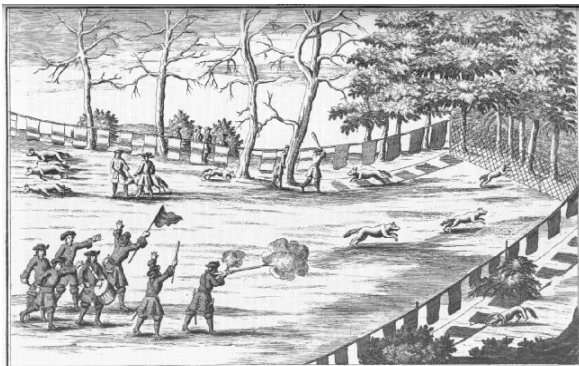


Abb. 13 Treibjagd, um 1724, Quelle: Flemming 1724, Band I, Tafel XXXIV

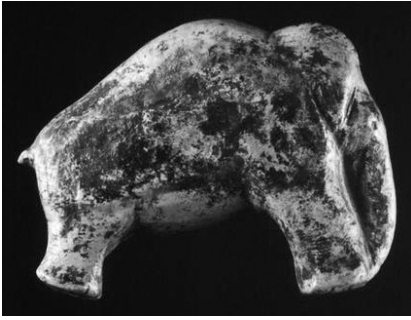


Abb. 15 Mammut, Elfenbein, Vogelherdhöhle, Lonetal, um 35.000 v.Chr., Quelle: www.archaeologie-online.de



Abb. 16 Zauberer, Höhle Les Trois Frères (Ariège/Frankreich) 15.000 -10.000 v.Chr.



Abb. 17 Pirschender Jäger (Lindner), Gravierung von Wisent und Mensch auf Knochen, Laugerie-Basse, Musée de St. Germain-en-Laye, Quelle: Lindner 1937



Abb. 18 (rechts) Tarnjagd, Theodor de Bry: Indianer in Florida, 1591, Kupferstich, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Quelle: Americae, Teil II, 1591

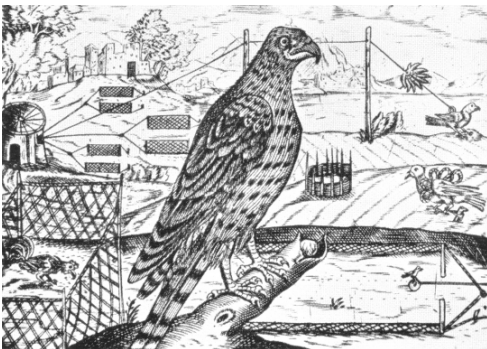


Abb. 19 Raubvogelfang, nach Johann Conrad Aitingier (Vom Vogelstellen, 1653) Quelle: Lindner 1940, Tafel 45a



Abb. 20 Elefantenfang der Hottentotten in Fallgruben, nach Peter Kolb, um 1719 laut Lindner, Quelle: Lindner 1937, Tafel 9b



Abb. 21 Hirschjagd in Wasserläufen (oben Jäger im Kajak, Ingstedt Grönland, unten Höhle Lascaux),
Quelle: Kuhlemann 1979, Tafel XXV

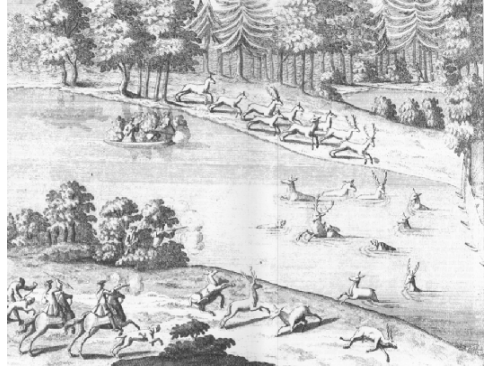


Abb. 22 Wasserjagd, um 1724,
Quelle: Flemming 1724, Band I

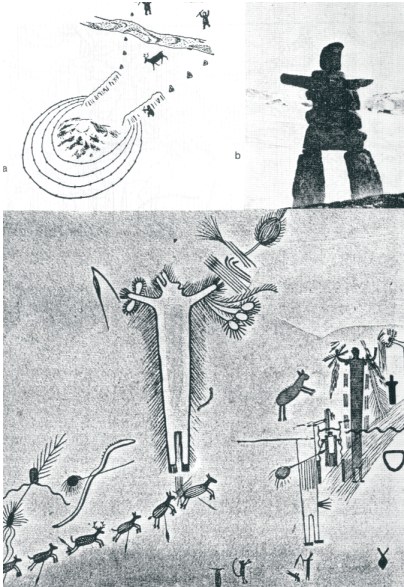


Abb. 23 (links)
Fangkral, Quelle: Kuhlemann 1979, Tafel XXIII

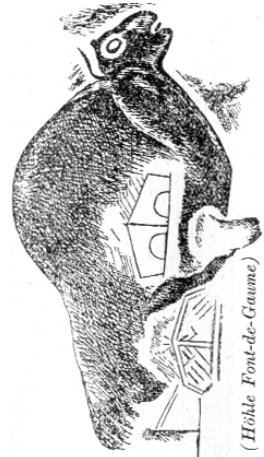


Abb. 24 (oben) Büffeldarstellung
mit Schwerkraftfalle, Eiszeitmalerei,
Quelle: Lips 1951, S. 109

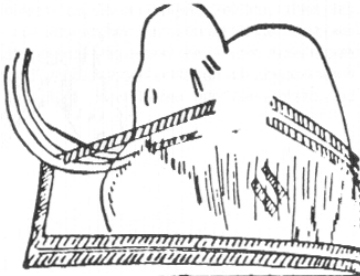


Abb. 25 Mammut in Fangkral,
Quelle: Kuhlemann 1979, Tafel XXIII



Abb. 26 (rechts) Pferd und Netz
Quelle: Biedermann 1984, S. 109



Abb. 27 Tiere vor Fallgruben,
Quelle: Biedermann 1984, S. 109

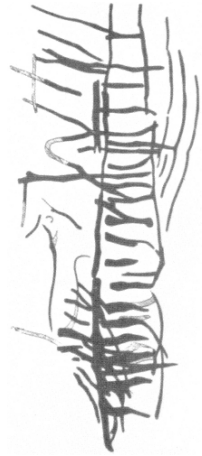


Abb. 28 Tier in Wildgehege oder Fanganlage, Höhlenmalerei
aus Niaux (Ariège) nach Kühn, Abb. 29 (rechts)
Nachzeichnung, Quelle: Lindner 1937, Tafel 1b

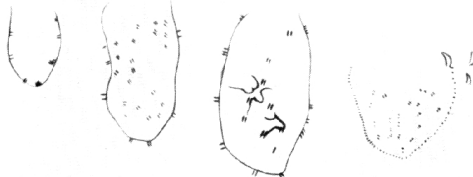


Abb. 30 Fanggehege La Pileta nach Capitan, Breuil
und Peyrony, Quelle: Lindner 1937, Tafel 3a



Abb. 31 Bisonfalle und Jäger laut Kühn,
Quelle: Kühn 1965, S. 231, Tafel 12.1



Abb. 32 Steinbock in Tretfalle nach Kühn,
Schulerloch Höhle, Quelle: Kühn 1971, Abb. 25a



Abb. 33 Elch in Tretfalle, Felsritzzeichnung,
Skandinavier nach Kühn, Quelle: Kühn 1971, S. 51



Abb. 34 Hybris, um 1539,
Quelle: Henkel/Schöne 1996, Spalte 786



Abb. 35 Reiz des Verbotenen, um 1610,
Quelle: Henkel/Schöne 1996, Spalte 647

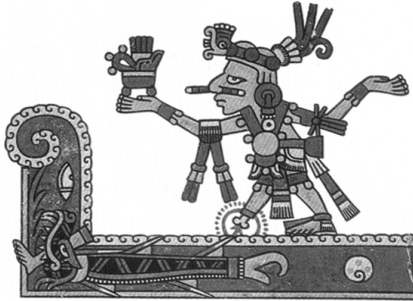


Abb. 36 Tezcatlipoca, Liverpool Museum, Liverpool,
Quelle: Wilkinson/Philip 1999, S. 8



Abb. 37 Die Täuschung des Labyrinths,
Sebastian de Covarrubias Orsoz, um 1610
laut Kern, Quelle: Kern 1982, Abb. 400



Abb. 38 Jäger als Stier verkleidet, um 1567
laut Lindner, Quelle: Lindner 1940, Tafel82a

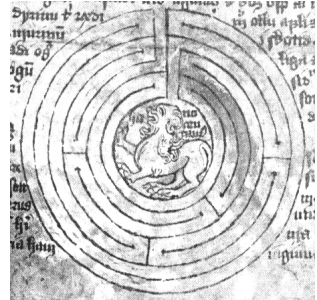
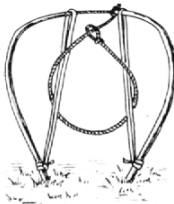


Abb. 39 Ungeheuer im Wielandshaus, 15. Jh.
laut Kern, Quelle: Kern 1982, Abb. 567



Abb. 40 Labyrinthfalle für Abhimanyu, 12 Jh. laut Kern, Quelle: Kern 1982, S. 421, Abb. 601



Bewegungsschlinge zum Perlhuhnfang; Kunde
Abb. 41, Quelle: Hirschberg 1966, S. 231



Abb. 42 (rechts) Fangnetzproduktion,
Quelle: Gaston 2001, fol. 53v.



Abb. 43 Treibjagd mit Netzen auf Wölfe
Quelle: Gaston 2001, fol. 111r.



Abb. 44 Treibjagd mit Netzen auf Hasen
Quelle: Gaston 2001, fol. 118v.



Abb. 45 Jagd mit Netzen, Quelle: Gaston 2001, fol. 103r.

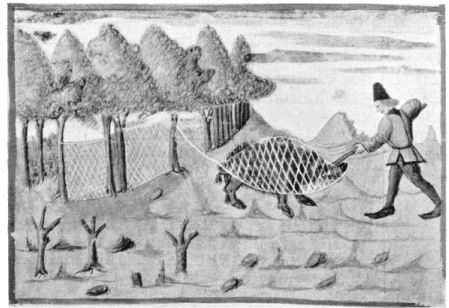
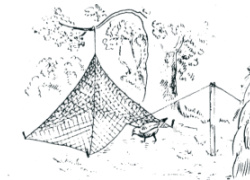


Abb. 46 Jagd auf Schwarzwild mit Netzen,
nach der Roi-Modus-Handschrift,
Kupferstichkabinett Berlin, erste Hälfte 15. Jh.
laut Lindner Quelle: Lindner 1940, Abb. 49b



Klappnetz
(„Korapa-Netz“); Maori



Verschlußkammer in Netz
ausführung; Lamet

Abb. 47 Netzfang Quelle: Hirschberg 1966, S. 231

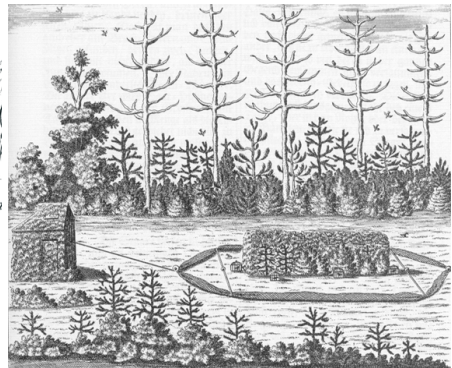


Abb. 48 (rechts) Vogelherd, um 1724, Quelle:
Flemming 1724, Band I, Tafel XXX (Ausschnitt)



Abb. 49 Teufel als Vogelfänger, Hans Sebald Beham, in: Johann von Schwarzenberg: Die Beschwörung der alten Teufelichen Schlangen mit dem Göttlichen Wort, Nürnberg, 1525, fol. CVI Quelle: British Library



Abb. 50 Vogelfänger mit tragbarem Strohdienen, nach Aesops Fabeln, Basel, um 1501 laut Lindner, Quelle: Lindner 1940, Abb. 76a

Abb. 51a (rechts) Vogelsteller, ägyptisches Pastenrelief (Detail vom Grab der Atet), 2639 - 2604 v. Chr., Ashmolean Museum, Oxford, Quelle: HeidICON, Universität Heidelberg

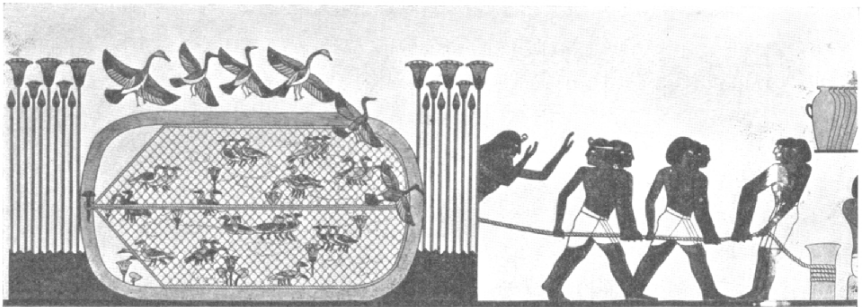


Abb. 51. Vogelfang mit Schlagnetz, Ägypten, 2. Jt. v. Chr. laut Klebs, Quelle: Klebs 1934, Abb. 58



Zugschlinge, Ontong Java (Polynesien); einfache Schlinge, Yamana

Abb. 52 Halbfixierte Fanggeräte, Quelle: Hirschberg 1966, S. 223

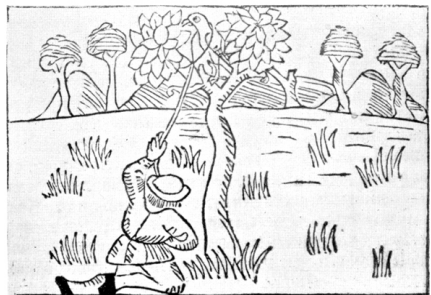


Abb. 53 Vogelfänger nach Roi-Modus-Handschrift, Chambréry, 1486 laut Lindner, Quelle: Lindner 1940, Abb. 45b



Abb. 54 Maskierter Schnepfenfänger nach Roi-Modus-Handschrift, Kupferstichkabinett Berlin, erste Hälfte 15. Jh. laut Lindner, Quelle: Lindner 1940, Abb. 72c

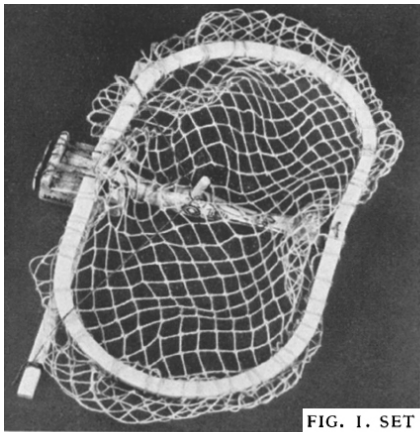


FIG. 1. SET

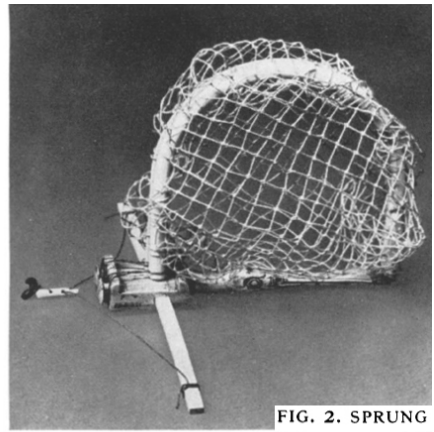


FIG. 2. SPRUNG

EGYPTIAN BIRD TRAP, WITH MISSING PARTS RESTORED (Datierung nach N.Scott: XII. Dynastie)

Abb. 55 Vogelschlagnetz, um 1800 v.Chr., Quelle: Scott 1940



Einfache Angelhaken: Melanesien, Mikronesien, Ostpoly- und Südamerika; zusammengesetzte Angelhaken: Ton Hawaii, nördliches Eurasien, Nordamerika

Scherennetz;
Zentralafrika

Stülpkörbe; Senegal, Meau

Schlagnetz zum
Vogelfang

Abb. 56

Angelhaken,

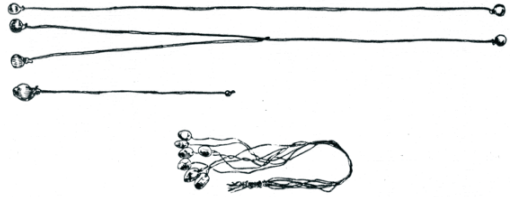
Quelle: Hirschberg 1966, S. 225

Abb. 57

Bewegliche Fanggeräte,
Quelle: Hirschberg 1966, S. 227



Abb. 58 Wachtelfang, Ägypten, 2. Jt. v. Chr. laut Klebs, Quelle: Klebs 1934, Abb. 61



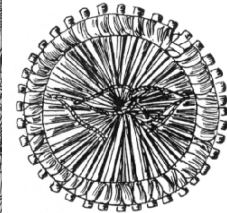
Bola perdidá, doppelte und dreifache Boleadoras, Tehuelche; mehrfache Boleadoras, Tschuktschen

Abb. 59 Bewegliche Fanggeräte
Quelle: Hirschberg 1966, S. 228



Abb. 60

Netzfalle für Hirschfang, um 1579 laut Lindner,
Quelle: Lindner 1940, Tafel 36a



Tretfalle zum Antilopenfang; Nordtogo

Abb. 61

Tretfalle, Quelle:
Hirschberg 1966, S. 228



Abb. 62

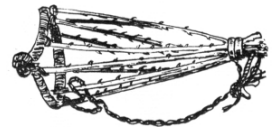
Tretfalle, Quelle:
Lips 1951, S. 110



Abb. 63



Abb. 65 Hirsch mit Tretfalle, Relief, um 700 laut Lindner, National Museum of Ireland, Quelle: Lindner 1940, Tafel 105c



Trichtergesperre; Choi-seul (Melanesien)

Abb. 66 Trichterfalle, Quelle:
Hirschberg 1966, S. 232

Abb. 63 (links) Tretfalle für Wölfe, nach Petrus de Crescentiis zu deutsch mit figuren, vor 1493 laut Lindner, Quelle: Lindner 1937, Abb. 109

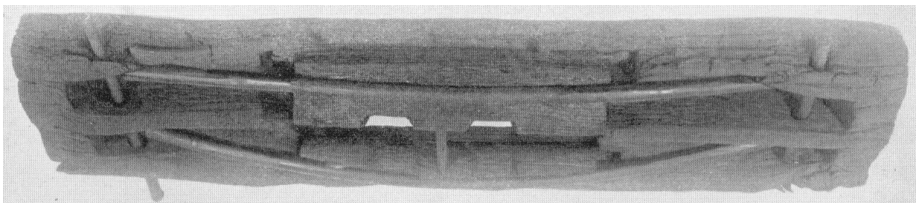
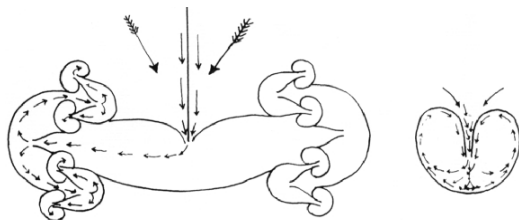
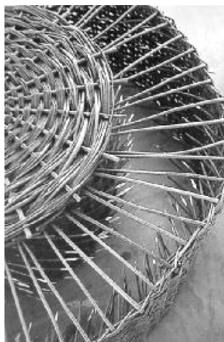


Abb. 64 Hölzerne Klappenfalle (vermutlich Tretfalle) aus Halensee, (vermutlich zerstört, ehemals Staatliches Museum für Ur- und Frühgeschichte, Berlin), Quelle: Lindner 1937, Tafel 18a



Reusenartige Fischzäune; Europa, Japan
 Abb. 68 Reusen, Quelle: Hirschberg 1966, S. 233

Abb. 67 (links) Andreas Slominski: Fuchsfalle, 1998, Weidenzweige, Köder, Quelle: Aust. Kat Zürich 1998, S. 54

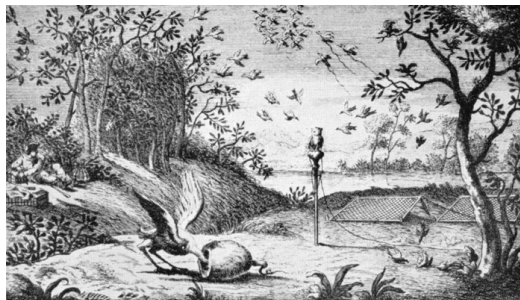


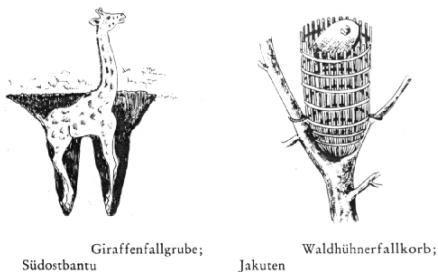
Abb. 70 Vogelfang mit Leimtüte, nach Pietro Angelio Borgeo, Il falconiere, um 1735 laut Lindner, Quelle: Lindner 1940, Taf. 70b

Abb. 69 (links) Andreas Slominski: Helgoländer Winkelreuse, 1998, Metall, Holz, Quelle: Aust. Kat Zürich 1998, S. 57



Knebel von Knebelangeln (Vogelknochen)
 Abb. 71 Schluckfalle,
 Quelle: Hirschberg 1966, S. 234

Abb. 74 (rechts) Fallgrube und Fallkorb,
 Quelle: Hirschberg 1966, S. 237



Giraffenfallgrube; Südostbantu
 Waldhühnerfallkorb; Jakuten

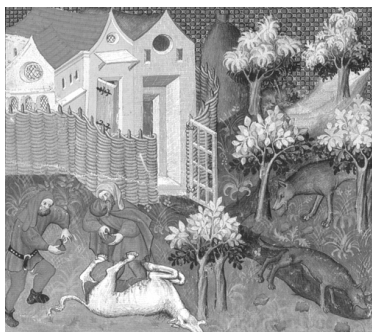
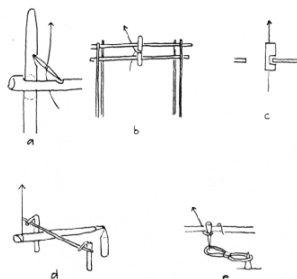


Abb. 72 Schluckfalle, Wolfsangel,
 Quelle: Gaston 2001, fol. 109r.



Relaiskonstruktionen: a) Klammerklinke, einarmiger Hebelklemmer; b) Schlittenklinke, einarmiger Hebelklemmer; c) starre Klinke, beweglicher Klemmer; d) Stützklinke, zweiarmer Hebelklemmer; e) Osenklinke, einarmiger Hebelklemmer

Abb. 73 Relaisstypen, Quelle: Hirschberg 1966, S. 235



Abb. 75 Fallgrube mit Bären, Schießjagd auf Wölfe,
Quelle: Flemming 1724, Band II, Tafel XXXIX

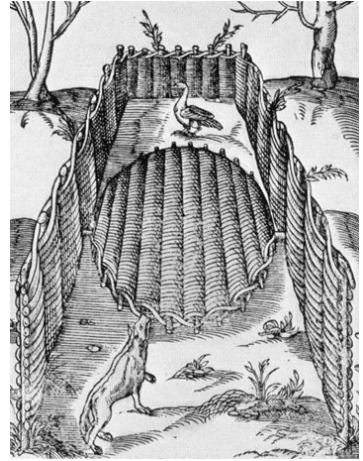
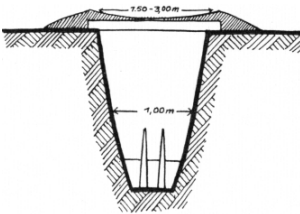


Abb. 76 Fallgrube mit rotierendem Deckel, um
1579 laut Lindner, Quelle: Lindner 1940, Tafel 36b



Grubenspeer; Hehe

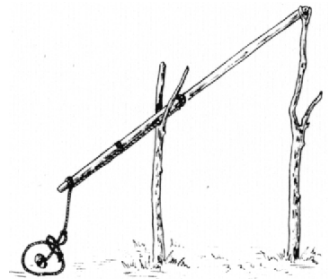
Abb. 77 Grubenspeer,
Quelle: Hirschberg 1966, S. 228



Abb. 78 (rechts) Elefantenfallgrube,
Leopardenfalle, Hasenjagd mit
Wurfkeulen, um 1603 laut Lindner,
Quelle: Lindner 1937, Tafel 8b

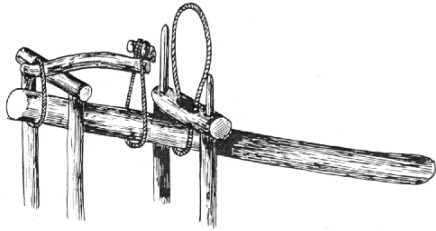


Abb. 79 Auerhahnfalle, um 1653 laut Lindner,
Quelle: Lindner 1940, Tafel36a



Gewichtschlinge; Kwakiutl

Abb. 80 Gewichtschlinge,
Quelle: Hirschberg 1966, S. 228



Gewichtschlinge zum Tigerfang; Sumatra

Abb. 81 Gewichtschlinge,
Quelle: Hirschberg 1966, S. 228

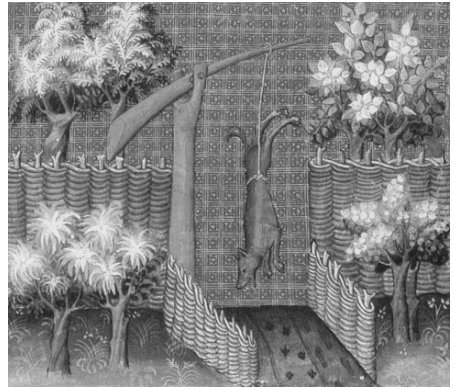


Abb. 82 (rechts) Gewichtschlinge für
Wölfe, Quelle: Gaston 2001, fol. 107r.

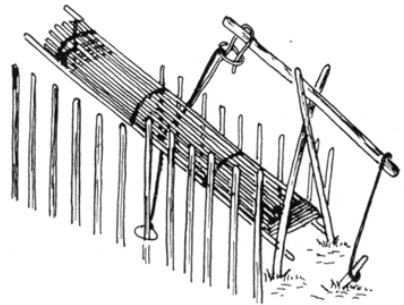
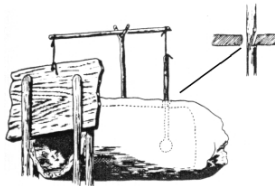
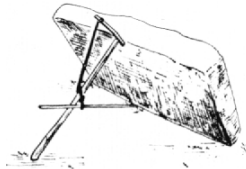


Abb. 84 Schwerkraftkammerfalle für Zwerg-
muschustiere, Saika, Quelle: Hirschberg 1966,
S. 241

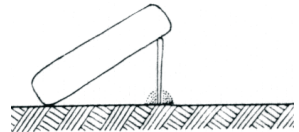
Abb. 83 (links) Fangmethoden für Wölfe, Palazzo
Vecchio laut Lindner, Quelle: Lindner 1940, Tafel
46b



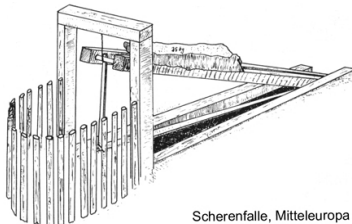
Schwerkraftkammerfalle
zum Hasenfang; Nanticoke
Abb. 85 Schwerkraftkammerfalle,
Quelle: Hirschberg 1966, S. 241



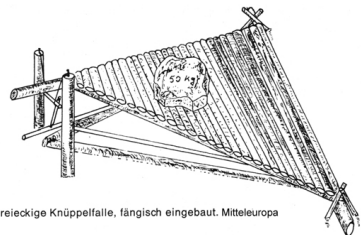
Schlagfalle; Bergdama
Abb. 86 Quelle: Hirschberg 1966,
S. 241



Schlagfalle; Heh
Abb. 87
Quelle: Hirschberg 1966, S. 241



Scherenfalle, Mitteleuropa
Abb. 88 Scherenfalle (Schlagfalle),
Quelle: Claussen 1983, S. 46



Dreieckige Knüppelfalle, fängisch eingebaut, Mitteleuropa

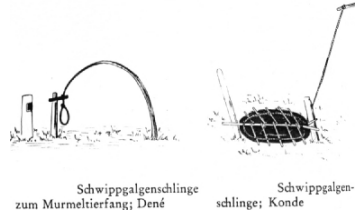
Abb. 89 Dreieckige Knüppelfalle (Schlagfalle),
Quelle: Claussen 1983, S. 52



Abb. 90 Bärenfalle (-keule), nach Olaus Magnus, De gentibus septentrionalibus, um 1555 laut Lindner, Quelle: Lindner 1940, Tafel 38b



Fallspeer; Zentralceram
Abb. 91 Fallspeer,
Quelle: Hirschberg
1966, S. 241



Schwippgalgenschlinge zum Murmeltierfang; Dent
Abb. 92 Schwippgalgen,
Quelle: Hirschberg
1966, S. 243

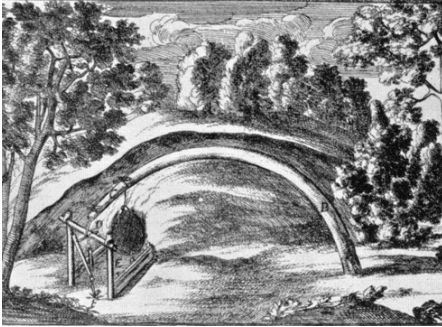
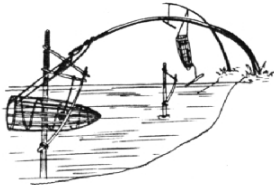


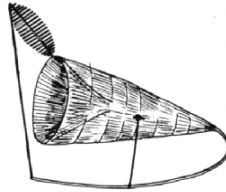
Abb. 93 Dachsfangananlage, nach Johann Taentzer, um 1682 laut Lindner, Quelle: Lindner 1940, Tafel 48b



Abb. 94 Fasanfang am Kuban und Kumaflusse, 19. Jh., Quelle: Pictura Paedagogica Online

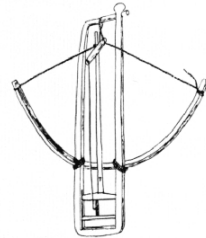


Elastizitätskammerfalle zum Fischfang; Ipurina



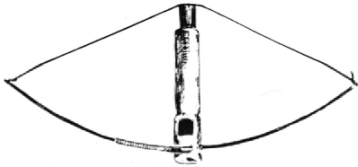
Elastizitätskammerfalle; Kongo

Abb. 95 Elastizitätskammerfallen, Quelle: Hirschberg 1966, S. 244



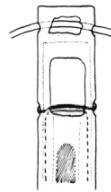
Druckklemmfalle zum Vogelfang; Jakuten

Abb. 97 Druckklemmfalle, Quelle: Hirschberg 1966, S. 246



Elastizitätskammerfalle zum Fang von Mäusen; Tepa (mit Detailskizze des Relais).

Abb. 96
Elastizitätskammerfalle,
Quelle: Hirschberg 1966, S. 245



Druckstichfalle für größeres Wild; Nordborneo
Abb. 98 Druckstichfalle,
Quelle: Hirschberg 1966, S. 246



Abb. 99 Speerfalle für Elche, nach Olaus Magnus, um 1558 laut Lindner, Quelle: Lindner 1940, Tafel 64b

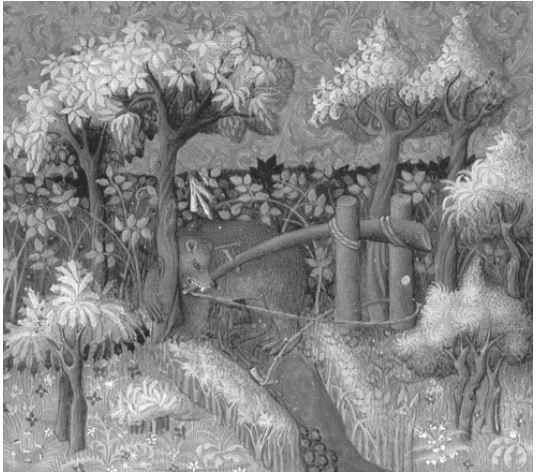
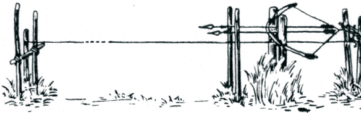


Abb. 100 Speerfalle für Bären, Quelle: Gaston 2001, fol. 106v.

Abb. 101 (links) Armbrustfalle für Wölfe, nach Olaus Magnus, um 1567 laut Lindner, Quelle: Lindner 1940, Tafel 64a



Selbstschußfalle; Usagara
Abb. 103 Quelle: Hirschberg 1966, S. 246

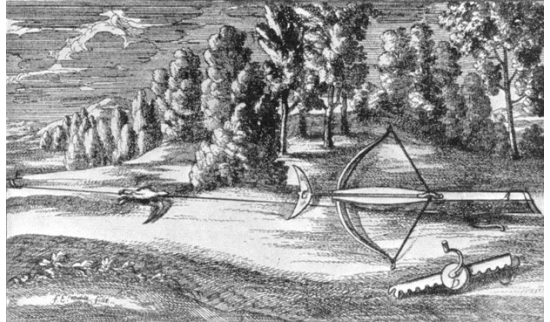


Abb. 102 Armbrustfalle, nach Johann Taentzer, um 1682 laut Lindner, Quelle: Lindner 1940, Tafel 65b

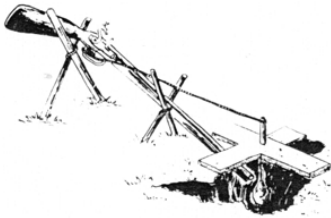
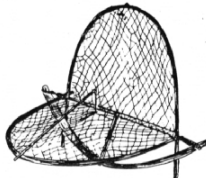


Abb. 104 (links) Selbstschußfalle für Hamster und Maulwürfe, Quelle: Hirschberg 1966, S. 247



Torsionsschlinge
zum Vogelfang; Ägypten



Torsionsschlagfalle zum
Vogelfang; China

Abb. 105
Torsionsschlinge und -schlagfalle,
Quelle: Hirschberg 1966, S. 248

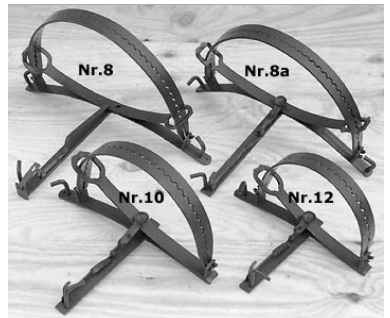
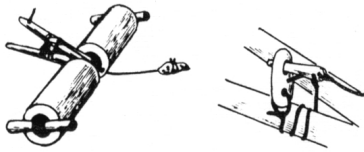


Abb. 106 Schwanenhals,
moderner Totschlagfallentyp



Torsionsstichfalle zum Wolf- und Fuchsfang; Eskimo
 Abb. 107 Quelle: Hirschberg 1966, S. 248

Abb. 108 (rechte Spalte) Andreas Slominski: Wühlmausfalle,
 Metall, 1984-85, Quelle: Ausst. Kat. Berlin 1999, S. 24.

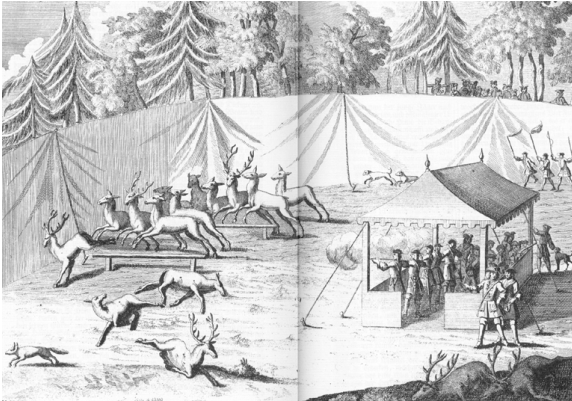
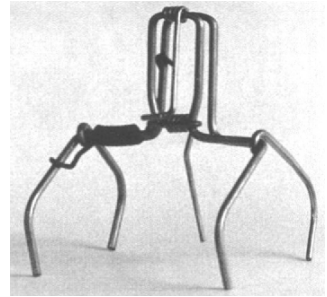


Abb. 109 Treibjagd, um 1724,
 Quelle: Flemming 1724, Band II, Tafel XL (Ausschnitt)



Abb. 112 Vogelfang, um 1724,
 Quelle: Flemming, Band II, Tafel XL



Abb. 110 Vogelfang, Der Kleine Lateiner, um
 1796, Quelle: Pictura Paedagogica Online

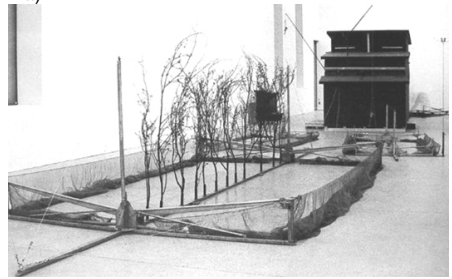


Abb. 111 A. Slominski: Vogelfangstation, 1998-99,
 Quelle: Kunstforum International 145/1999, S. 332.

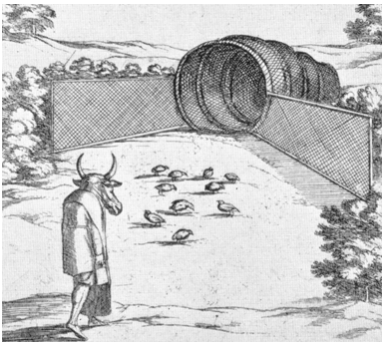


Abb. 114 Klebefalle für Maus und Ratte,
 Quelle: www.hausmaus.at

Abb. 113 (links) Rebhuhnfang mit dem Hamen und
 maskiertem Vogelfänger, nach Pietro Olina, um
 1622 laut Lindner, Quelle: Lindner 1940, Tafel 82b

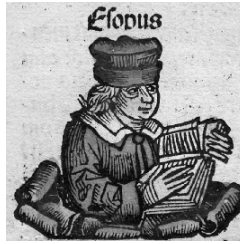


Abb. 116 Aesop, 1493, Quelle: Scheedelsche Weltchronik



Abb. 117 Rennpferd mit Leimstangen und Zubehör, Antiquarium Kathargo, um 300 laut Lindner, Quelle: Lindner 1973, Abb. 6

Abb. 115 (links) Vogelfang mit Leimstange und Schreckvogel, Mosaik, Piazza Armerina, Sizilien, um 325 laut Lindner, Quelle: Lindner 1973, Abb. 1



Abb. 118 Pieter Bruegel d.Ä.: Winterlandschaft mit Eisläufern und Vogelfalle, 1565, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel



Abb. 119 Eros beim Vogelfang mit Leimstange, Kaiserzeit/4. Jh. laut Lindner, Ashmolean Museum, Quelle: Lindner 1973, Oxford, Abb. 1



Abb. 120 Tonlampe mit verkleideten Fuchs beim Vogelfang mit Leimstange, 1. Jh. laut Lindner, British Museum, London, Quelle: Lindner 1973, Abb. 37



Abb. 121 Vogelfang mit der Leimstange, (Nachzeichnung von Abb. 122) Quelle: Lindner 1940, Abb. 40a

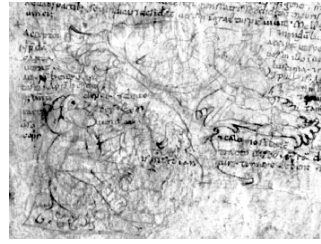


Abb. 122 Vogelfang mit der Leimstange, Illustration zu Aesop Fabel (Nachtigall und Habicht), 11. Jh. laut Lindner, Universitätsbibliothek Leiden, cod. voss. lat. oct. 15, fol. 200r., Quelle: Lindner 1973, Abb. 40



6. Nicht mehr zähmend sein Verlangen
Springt er zu und — ist gefangen,
Stecht, der Schlaufopf, in der Falle! —
Füchstein, glaubt's: man fängt euch alle!

Abb. 124 Guido Hammer: Fuchsleben, Kupferstich, um 1876, Quelle: Pictura Paedagogica Online



Abb. 125 Fußfalle, Holzschnitt, um 1751, Quelle: Pictura Paedagogica Online



Abb. 123 Fuchs und Falle, um 1490 laut Schwenk, Quelle: Schwenk 1971

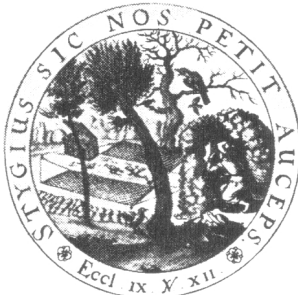


Abb. 126 (links) List des Teufels, um 1624, Quelle: Henkel/Schöne 1996, Spalte 1110



Abb. 127 Vogelfang im Narrenschiff, um 1494, Quelle: Brant 1964



Abb. 128 Die schöne Frau fängt den törichten Mann im Netz, aus: Der welsche Gast, um 1256, Cod. Pal. germ. 389, fol. 016v, Quelle: wie 129



Abb. 129 Falschheit, Die schöne Frau fängt den törichten Mann im Netz, aus der welsche Gast, um 1465, Cod. Pal. germ. 320, fol. 015r, Quelle: prometheus



Abb. 130 Teufelsmantis, Fangschrecke



Abb. 131 Trägheit, aus: Der welsche Gast, um 1256, Cod. Pal. germ. 389, fol. 003v, Quelle: HeidICON



Abb. 132 Robert Campin: Mérode Altar, Triptychon, um 1425, Öl auf Holz, Metropolitan Museum of Art, N.Y.



Werkbank-Falle (Campin)



Fensterbank-Falle (Campin)

Abb. 133a Detailansicht der Fallen vom Mérode Altar

Abb. 133 (links) Detailansicht, rechter Flügel Mérode Altar



Abb. 134 Christus als Schmerzensmann, Umbrien, nach 1475, Quelle: Wallraf-Richartz-Museum 1986



Abb. 135 Teufelsartiger Minotaurus, 'Fürst der Welt', 10. Jh. laut Kern, Quelle: Kern 1982, S. 152, Paris, BN, Ms. lat. 13013, Fol. 1r.



Abb. 136 Mausefalle, 1530, Signatur Na. Dat., Quelle: Colalucci 1990, S. 75.



Abb. 137 Heilige Gertrude und Mausefallenmosaikboden, um 1440, Stundenbuch Katharina von Kleve, Piemont Morgan Library, N.Y., M. 917, Mp. 315



Abb. 138 Jesuskind und Johannesknabe mit Schlagnetz für den Vogelfang, Quelle: wie Abb. 137



Abb. 139 Jesuskind und Johannesknabe mit Schlagnetz für den Vogelfang, Detail von Abb. 138



Abb. 140 Raffael: Madonna del Cardellino, um 1506, Öl auf Holz, Galleria degli Uffizi, Florenz



Abb. 141 Vogelfangszene, Detail von Abb. 142



Abb. 142 Jesuskind und Vogelfangszene, aus: Stundenbuch der Katharina von Kleve, Quelle: wie Abb. 137

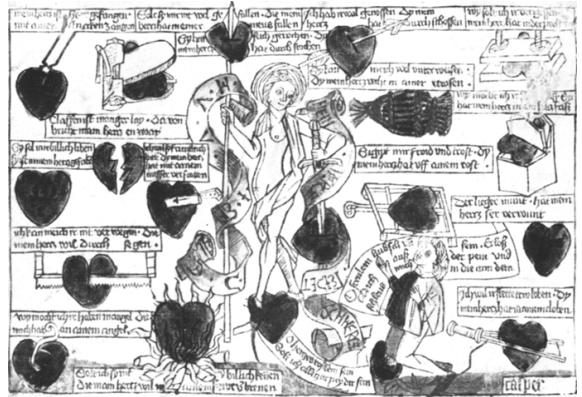


Abb. 143 (links) Verführung, um 1494, Quelle: Brant 1964



Abb. 145 Hure, Bibel Kern-Sprüche, Holzschnitt, um 1751, Quelle: Pictura Paedagogica Online



Abb. 149 Muscipula Amoris, 1629, Quelle: Ludovicus van Leuven, Amoris divini et humani antipathia, www.emblems.let.uu.nl

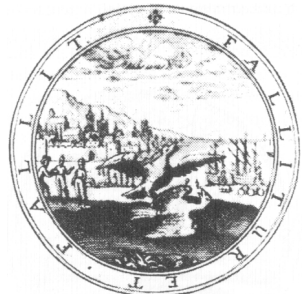
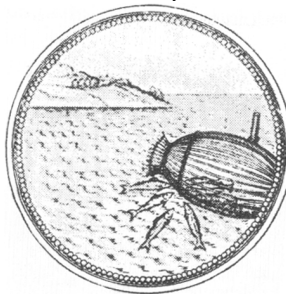




Abb. 152 Unsicherheiten des Lebens,
17. Jh., Quelle: Henkel/Schöne 1996,
Spalte 111

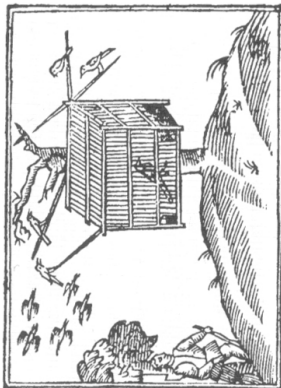


Abb. 153 Falsche Freundschaft,
17. Jh., Quelle: Henkel/Schöne
1996, Spalte 751

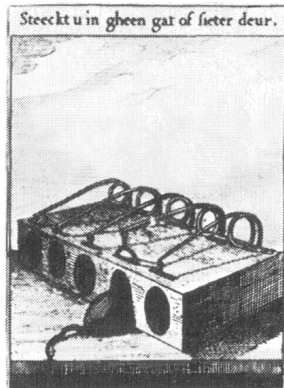


Abb. 154 Unvorsicht, 17. Jh.,
Quelle: Henkel/Schöne 1996,
Spalte 591



Abb. 155 Unvorsicht. 17. Jh.,
Quelle: Henkel/Schöne 1996,
Spalte 572



Abb. 156 Gefangenschaft der
Liebe, 16. Jh., Quelle: Henkel/Schöne
1996, Spalte 1450

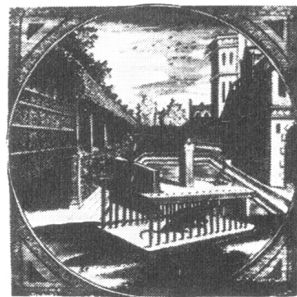


Abb. 157 Gefangenschaft
der Liebe, 17. Jh., Quelle:
Henkel/Schöne 1996,
Spalte 592

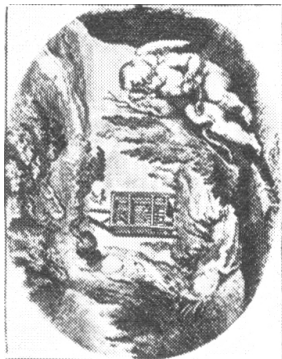


Abb. 158
Gefangenschaft der Liebe,
17. Jh., Quelle: Henkel/Schöne
1996, Spalte 111

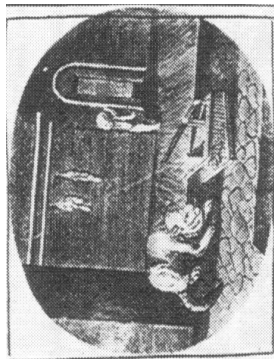


Abb. 159
Gefangenschaft der Liebe,
17. Jh., Quelle: Henkel/Schöne
1996, Spalte 591



Abb. 160
Täuschung, 17. Jh.,
Quelle: Henkel/Schöne
1996, Spalte 1449



Abb. 161 Pieter de Hooch: Paar mit Papagei, um 1660, Quelle: Wallraf-Richartz-Museum 1986



Abb. 162 Abraham Snaphaen: Jonge vrouw met muizeval, 1682, Stedelijk Museum, Leiden

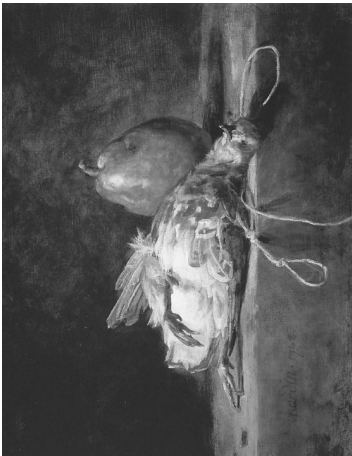


Abb. 163 Jean-Baptiste Siméon Chardin: Totes Rebhuhn, Birne und Schlinge auf einem Steintisch, 1748, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M.

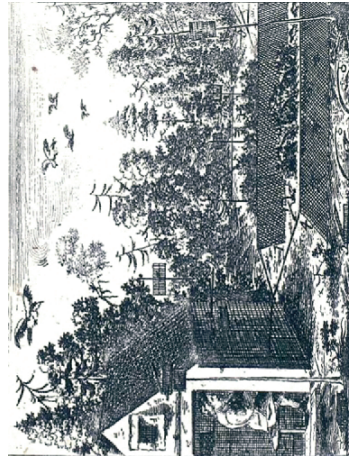


Abb. 164 Aucupium, aus: Der Kleine Lateiner, 1796, Quelle: Pictura Paedagogica Online

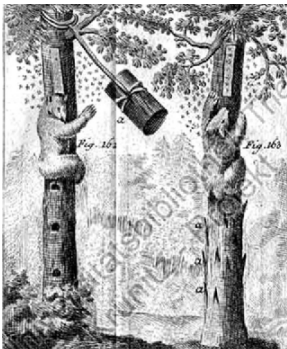


Abb. 165 Bärenfallen, um 1773
Quelle: Krünitz 1773, fig.163



Abb. 166 Pelzniederlage, um 1890, Alberta, U.S.A.
Quelle: www.wikipedia.de

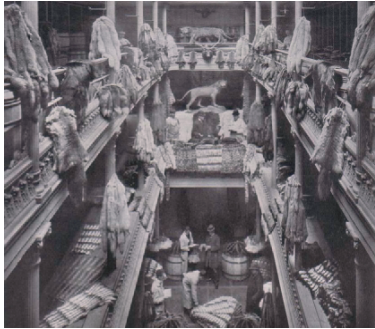


Abb. 167 Pelzniederlage von Heinrich Lomer, Leipzig 1862, Quelle: www.wikipedia.de



5. „Aber Vorsicht! Schlaun umkreiß ich
 Forschend es und dann erst speiß ich.
 Nein, hier scheint mir nichts verdächtig!
 Nun wohl!an! Huhn, du bist prächtig!“

Abb. 169 Hammer, Guido: Fuchsleben, um 1876, Quelle: Pictura Paedagogica Online



Den Iltis fing des Jägers List hier ein;
 Sey listig, doch vergiß niemals gerecht zu sein.

Abb. 168 Iltisfang und List, um 1816
 Quelle: Pictura Paedagogica Online

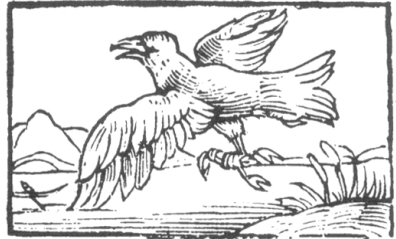


Abb. 170 Gerechte Strafe,
 Quelle: Henkel/Schöne 1996, Spalte 878



Abb. 171 C. Hellfarth: Bär und Klotz, um 1837,
 Quelle: Pictura Paedagogica Online

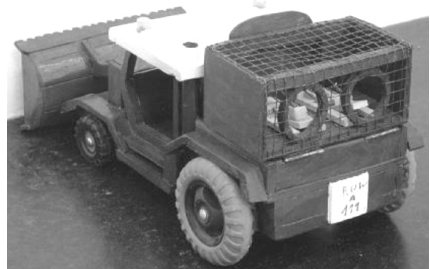


Abb. 174 Andreas Slominski: Rattenfalle, 2000,
 Quelle: Ausst. Kat. Köln 2001, S. 61

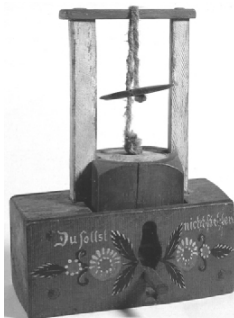


Abb. 172 Mausefalle, um 1800,
 Quelle: Ausst. Kat. Schwäbisch
 Hall 1987, S. 55



Abb. 173 Mausefalle,
 19/20. Jh., Süddeutschland,
 Quelle: www.hausmaus.at



Abb. 175
 Märtyrium Ludwigs XVI., 1793,
 Quelle: Arasse 1988, Abb. 15



Abb. 176 Pamphlet, 1793,
Quelle: Arasse 1988, Abb. 15

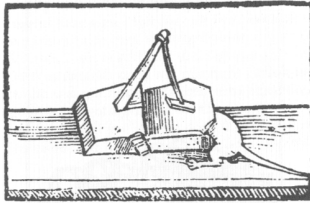


Abb. 177 Bestrafte Gier, 16. Jh.,
Quelle: Henkel/Schöne 1996,
Spalte 590



Abb. 178 (rechts) Wolf predigt den
Gänsen, Nürnberg, um 1650,
Quelle: prometheus



Abb. 179 List und Stärke, 17. Jh.,
Quelle: Henkel/Schöne 1996, Spalte 1644



Abb. 180 Adrian Collaert: Wolfprellen, 16. Jh.,
Quelle: Schwenk 1971, Abb. 6



Abb. 181
Wer andern eine Grube gräbt.,
Bibel Kern-Sprüche, Holzschnitt,
um 1751, Quelle:
Pictura Paedagogica Online

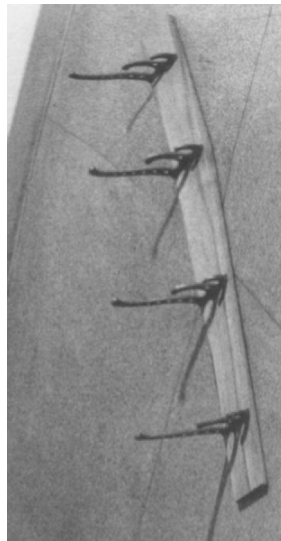


Abb. 182
Marcel Duchamp: Trébuchet,
1917 (Replik von 1964), Quelle:
Molesworth 1998, S. 57.

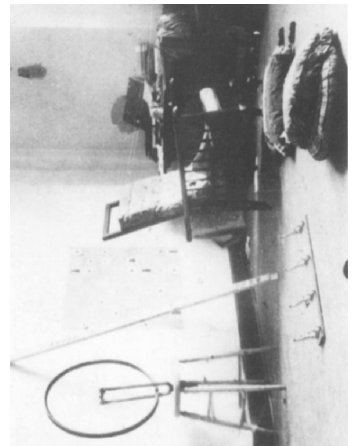


Abb. 183
Marcel Duchamp: Trébuchet
und andere Werke im Atelier,
Aufnahme von 1917,
Quelle: Molesworth 1998, S. 52.



Abb. 191 wie 192



Abb. 192 M. Duchamp: *Étant donnés*, 1946-66, Philadelphia Museum of Art, Detailaufnahme der Tür, Gucklöcher, Quelle: prometheus

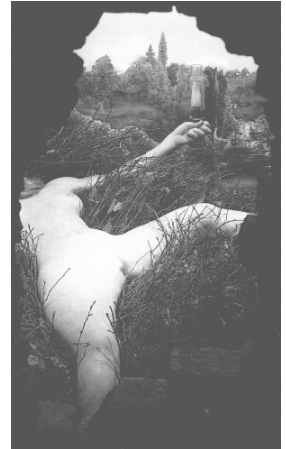


Abb. 193 (rechts) wie 192, Blick durch die Gucklöcher ins Innere von *Étant donnés*



Abb. 194 wie 192, Rückansicht, Teil der Ab- und Aufbauanleitung, Quelle: wie 192

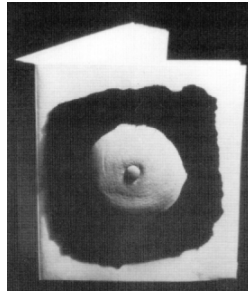


Abb. 195 (Mitte) M. Duchamp: *Prière de toucher*, 1947, Bucheinband (Katalog der Internationalen Surrealismus Ausstellung, Paris), Quelle: Ausst. Kat. Düren 1993

Abb. 196 (rechts) René Magritte: *Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt*, 1929, Fotomontage, in: *La Révolution Surréaliste* No. 12 (1929) Quelle: prometheus

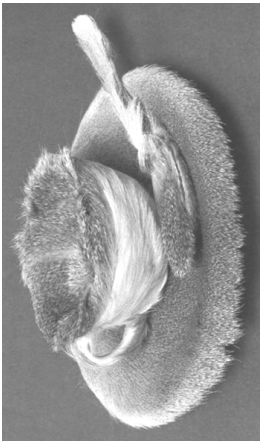


Abb. 197 Meret Oppenheim: *Frühstück im Pelz*, 1936, Quelle: prometheus

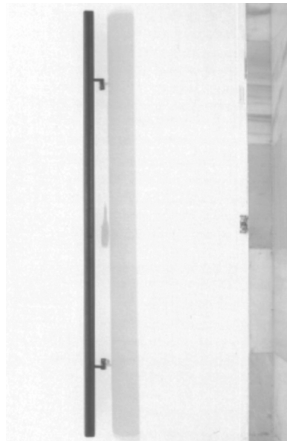


Abb. 198 Juan Muñoz: *First banister*, 1987, Handlauf und Messer, Quelle: Nievers 2007

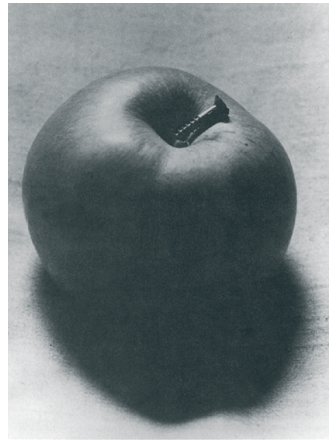


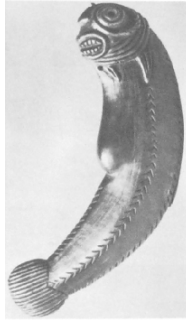
Abb. 199 Man Ray: *Ohne Titel*, 1929, Silver Print, Quelle: Zabel 1989, S. 68



Abb. 200 Alberto Giacometti: *Objet désagréable*, 1931, 10,4x49,3x15 cm, Centre Pompidou Paris, Quelle: www.centrepompidou.fr



Objet désagréable, 1931, Marmor Privatbesitz



Vogelfgur, Osterinsel, Museum für Volkerkunde Berlin



Abb. 202 A. Giacometti: Zeichnung, 1931, Quelle: prometheus

Abb. 201 (mitte) A. Giacometti: *Objet désagréable*, Vorläufer laut Hohl, Quelle: Hohl 1987, S. 291



Abb. 203 A. Giacometti: *Objet désagréable à jeter* 1931, Holz, 19.6 x 31 x 29 cm, National Gallery, London, Quelle: www.nationalgalleries.org



Abb. 204 Melkschemel, Quelle: Wikipedia

Ceci est dit d'une manière trop sommaire.

Objets sans base et sans valeur, à jeter.

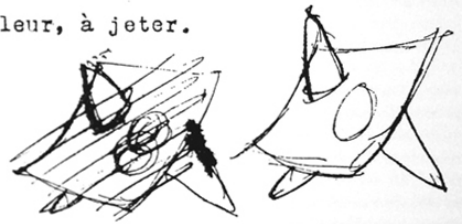


Abb. 205 A. Giacometti: Skizzen zu *Objet désagréable* und *Objet désagréable à jeter*, 1931, (Ausschnitt aus einem Brief), Quelle: Hohl 1987



Abb. 206 A. Giacometti: *Objet désagrégable à jeter*, Holz, Quelle: Klemm 1990

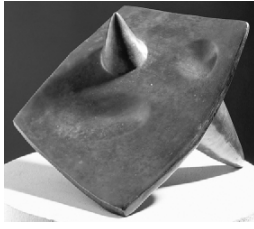


Abb. 207 A. Giacometti: *Objet désagrégable à jeter*, Bronze, 10,4 x 49,3 x 15 cm, Centre Pompidou Paris, Quelle: www.centrepompidou.fr

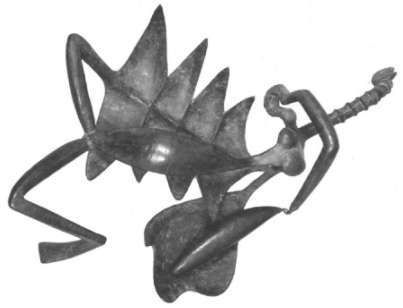


Abb. 208 A. Giacometti: *Femme égorgée*, 1932, Bronze, 20 x 75 x 58 cm



Abb. 209 A. Giacometti: *Femme égorgée*, Quelle: prometheus

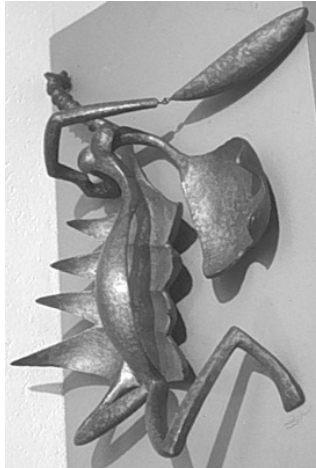


Abb. 210 A. Giacometti: *Femme égorgée*, Bewegung der ‚Keule‘
Quelle: prometheus



Abb. 211
A. Giacometti: *Femme égorgée*, um 1932, Fotografie im Atelier (vermutlich Prototyp aus Gips), Quelle: Hohl 1987

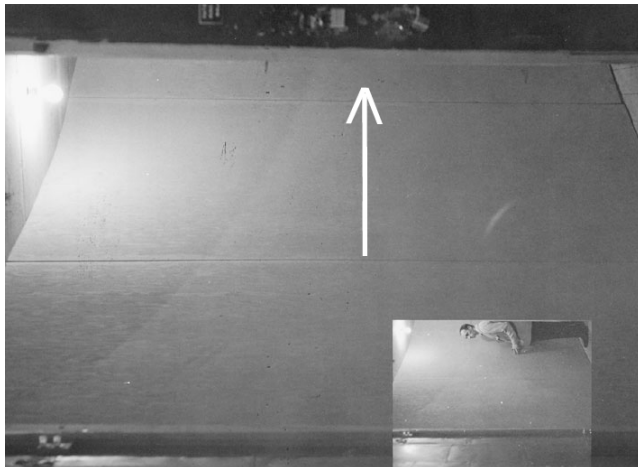


Abb. 212 Robert Morris: *Passageway*, 1961, Blick in den Eingang, (der Pfeil deutet auf die Vorhängeschlösser), Holz/Furnierholz, 2,44 x 15,24 x m, Quelle: prometheus



Abb. 212a Graciela Carnevale:
o.T., 1968, Rosario, Argentinien,
Quelle: Ausst. Kat. Kassel 2007

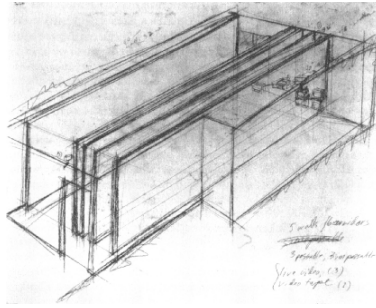


Abb. 213 Bruce Nauman: Skizze für
Corridor installation, 1969-70,
Sperrholz, Videokameras, Bildschirme
Quelle: Lütthy 2006



Abb. 214
B. Nauman:
Green light corridor,
1970-71,
Sperrholz,
Leuchtstoffröhren,
Quelle: prometheus

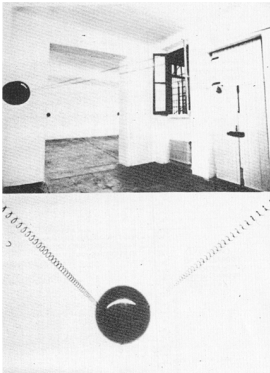


Abb. 215 Vito Acconci: From now
on..., Installation, 1978, Mailand

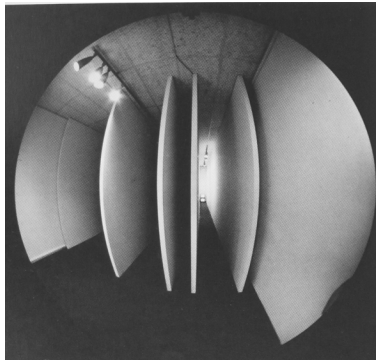


Abb. 213a Eingang Corridor installation,
Fischaugenobjektiv, Quelle: Lütthy 2006

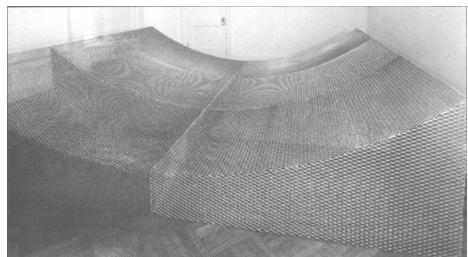


Abb. 216 V. Acconci:
Claim, Performance, 1971,
New York,
Quelle: Melville 1981



Abb. 217 B. Nauman: Double steel cage piece, 1974,
Stahl, 213 x 411 x 503 cm, New York, Privatsammlung

Abb. 218 (rechts)
Robert Morris:
Ohne Titel, 1968,
Aluminium, 36 x 144 x 133 inches,
Installationsansicht
Leo Castelli Gallerie, N.Y.,
Quelle: prometheus



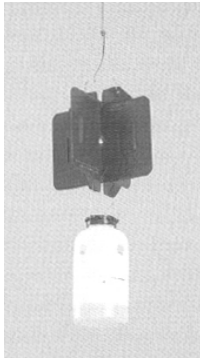


Abb. 227 George Brecht: Exit, Fluxus Edition, 1964,
Quelle: Hendricks 1988, S. 193

Abb. 226 (links)

A. Slominski: Holzbohrerfalle, 1998, Quelle: Ausst. Kat. Zürich 1998, S. 12



Abb. 228 Gregor Schneider: Verdoppelter Raum, 2002
Museum für Gegenwartskunst Siegen, Quelle: Homepage des Künstlers

Abb. 229 wie Abb. 228

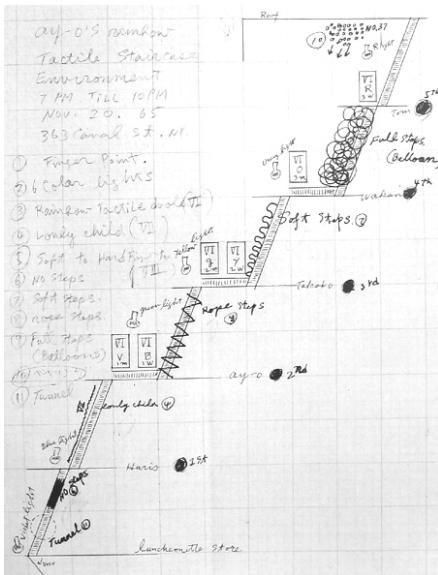


Abb. 230

Ay-O: Rainbow tactile staircase environment,
1965, Quelle: Hendricks 1988, S. 77



Abb. 231

George Maciunas: Foamsteps, 1976, Flux-Labyrinth,
Quelle: Hendricks 1988, S. 352



Abb. 232 Ay-O: Finger Box Fluxus Edition, 1964, Quelle: Hendricks 1988, S. 175

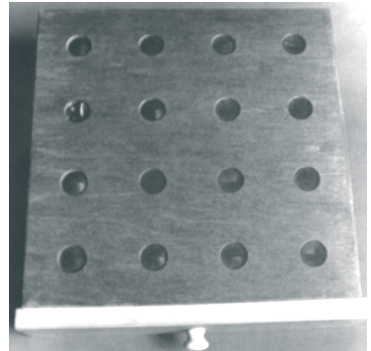


Abb. 233 Ay-O: Finger Box Flux Cabinet, 1977, Quelle: Hendricks 1988, S. 175

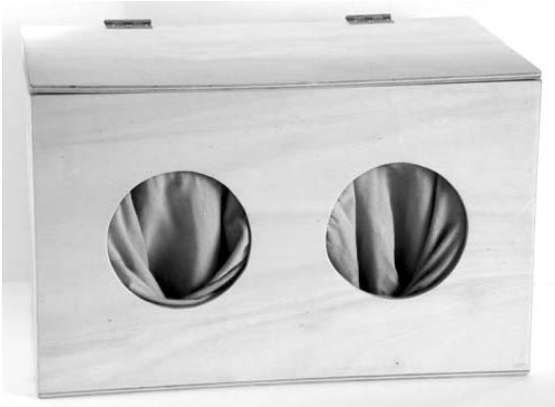


Abb. 234 Fühl- und Tastbox, Modell für Kindergärten etc.

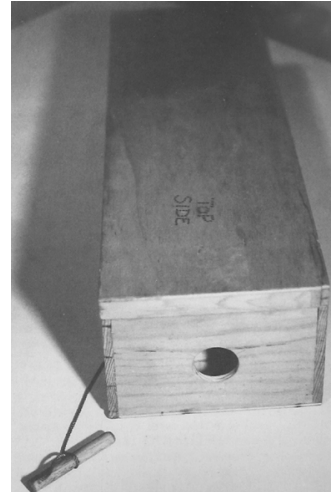


Abb. 235 (rechts) Robert Watts: Finger Box, 1968, Quelle: Hendricks 1988



Abb. 236 Valie Export: Tapp- und Tastkino, 1968, Dokumentationsfotografie der Performance, Quelle: prometheus

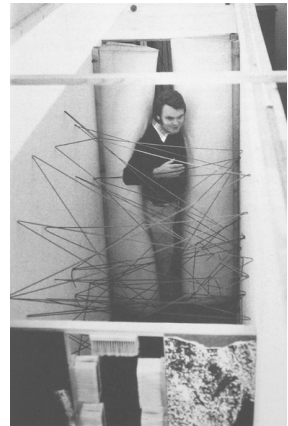


Abb. 237 Ay-O: Obstacle web, tactile entrance, Flux-Labyrinth, 1976, Quelle: Hendricks 1988, S.179

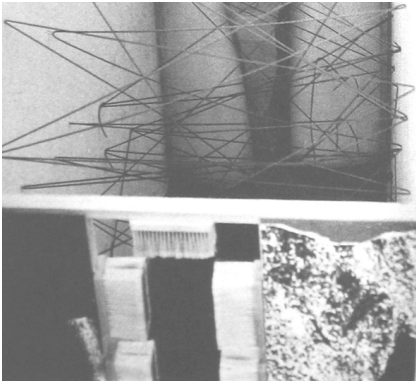


Abb. 238 wie 237, Quelle: Hendricks 1988, S. 179



Abb. 239
Nam Yun Paik: Piano activating door,
Flux-Labyrinth, 1976, Quelle: Hendricks 1988, S. 435



Abb. 240 Larry Miller: Horizontal
door, Flux-Labyrinth, 1976,
Quelle: Hendricks 1988, S. 402



Abb. 241 L. Miller: Many knobs
door, Flux-Labyrinth, 1976,
Quelle: Hendricks 1988, S. 142



Abb. 242
George Maciunas:
Slippery floor, Flux-Labyrinth,
1976, Quelle:
Hendricks 1988,
S. 382



Abb. 243 G. Maciunas: Elefan-
tenkot, Flux-Labyrinth, 1976,
Quelle: Hendricks 1988, S. 382

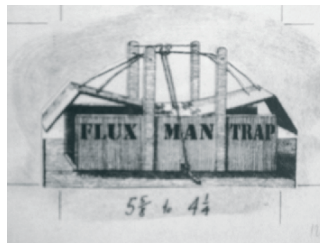


Abb. 244
George Maciunas:
Human Flux trap label,
1968, Entwurfskizze,
Quelle: Hendricks 1988,
S. 227

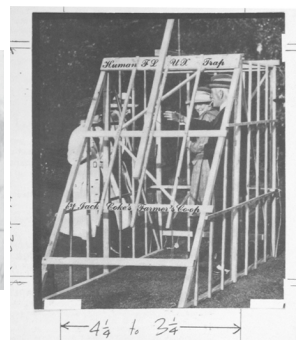


Abb. 245 G. Maciunas: Human
Flux trap label, Entwurf der
angekündigten Edition, 1968,
Quelle: Hendricks 1988, S. 228

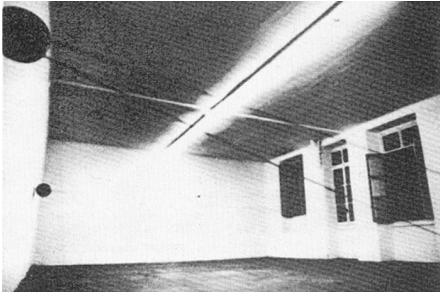


Abb. 246 Vito Acconci: Today we marry..., Installation, 1978, Mailand, Quelle: Ausst. Kat. Luzern 1978

Schematischer Grundriss des Studios Ala in Mailand 1978

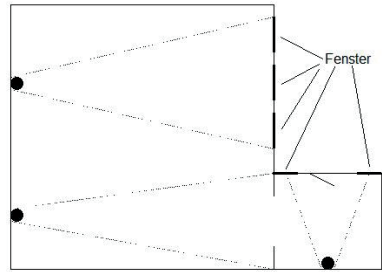


Abb. 247 wie 246 Installationsübersicht

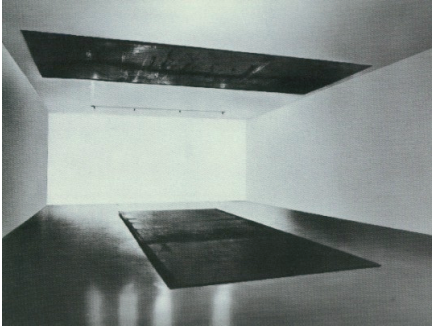


Abb. 248 Richard Serra: Delineator, 1975, Ace Gallery, Venice, Kalifornien

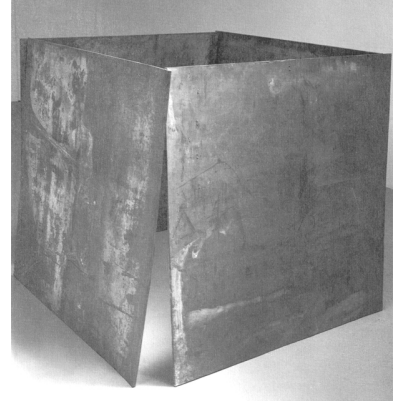


Abb. 249 (rechts) Richard Serra: Kartenhaus, 1968/69, ehemals Saatchi Collection, London



Abb. 250 Luis Luis Buñuels/Salvador Dali: Un chien andalu, 1929, Filmausschnitte, Quelle: prometheus



Abb. 252 wie 253



Abb. 253 V. Acconci: VD lives, TV must die, Installation, 1978, The kitchen, N.Y., Quelle: Linker 1994

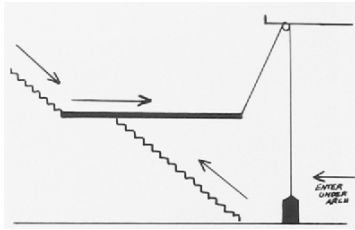


Abb. 267 wie 269, Skizze, Quelle: Linker 1994



Abb. 268 wie 269, Quelle: Linker 1994

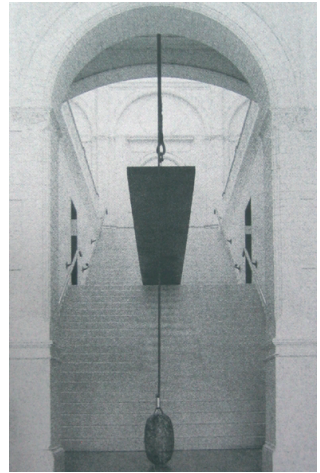


Abb. 269 V. Acconci: Monument to the death Children, 1978, Stedelijk Museum, Amsterdam, Quelle: Linker 1994



Abb. 270 G. Schneider: Total isolierter Raum, 1989-91, u r 8, Giesenkirchen, Quelle: Homepage Schneider



Abb. 272 V. Acconci: Seedbed, 1972, Performance, Sonnabend Gallery, N.Y., Quelle: prometheus

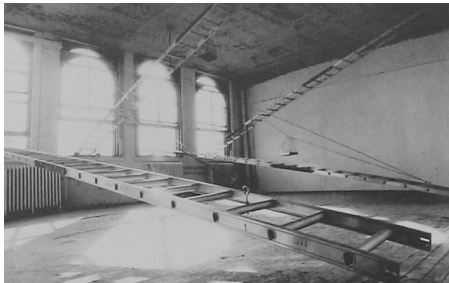


Abb. 273 wie 274 Quelle: Linker 1994

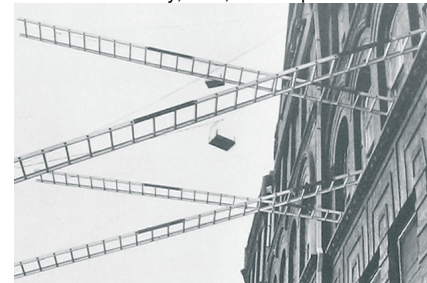


Abb. 274 V. Acconci: Decoy for birds and people, 1979, P.S.1, N.Y., Quelle: Linker 1994

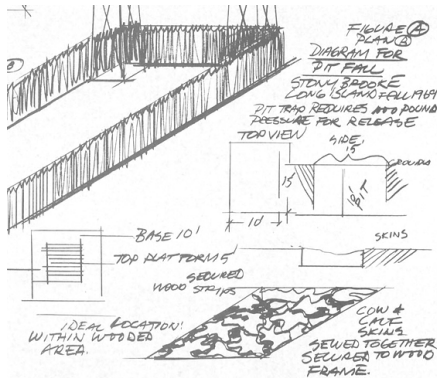


Abb. 275 Dennis Oppenheim: Diagram for a pit fall, 1969, Zeichnung, Quelle: Oppenheim 1974

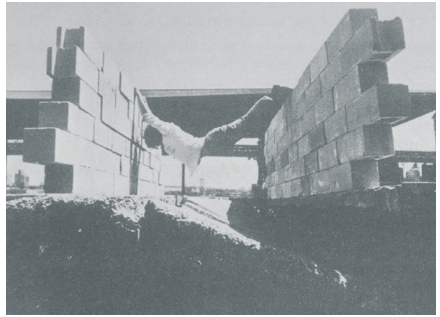


Abb. 276
D. Oppenheim: Parallel stress, 1970, Performance, N.Y.,
Quelle: Ausst. Kat. Paris 1972



Abb. 277 D. Oppenheim:
Diagram for a pit fall (Detail von 275), 1969,
Quelle: Oppenheim 1974

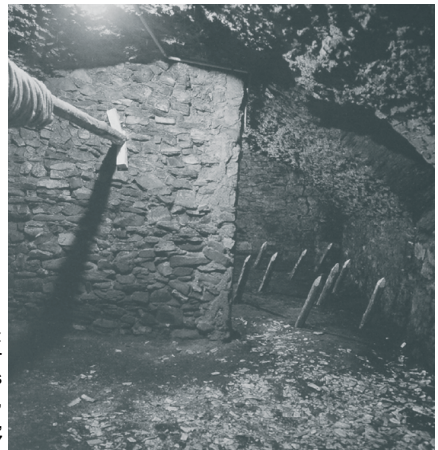


Abb. 278 (rechts) Günther Uecker:
Palisadenfallgrube, 1983, Teil der
Installation ‚Die Verletzung des
Menschen durch den Menschen‘,
Mönchehaus.Museum, Goslar,
Quelle: Jocks 1997

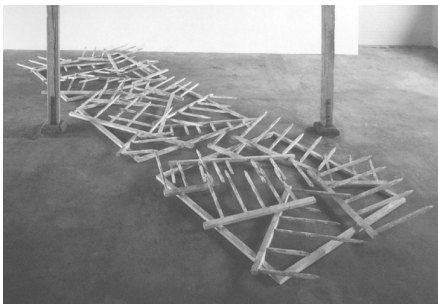


Abb. 279
G. Uecker: Hindernisweg, 1992,
Weißleim, Holz, Latex-Weiß,
25 x 750 x 250 cm,
Quelle: Jocks 1997



Abb. 280 (vergleiche mit Abb. 62) Gazellentrent-
falle, Painting from a shrine at Hierakonpolis,
Upper Egypt, um 3500 v. Chr.



Abb. 282:
Dennis Oppenheim:
Zone infesté (Detail), 1969,
Projekt Mailand,
Quelle: Celant 2001

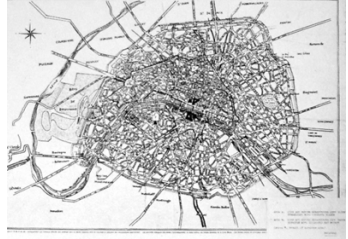


Abb. 283 D. Oppenheim:
Zone infected, 1969, Projekt Paris,
Quelle: Ausst. Kat. Paris 1972

Abb. 281 (links) Günther Uecker:
Kamm, 1996, Tusche auf Zeitungs-
papier, Teil der Serie 'Rio,
SchlammLawinen',
Quelle: Jocks 1997, S.166



Abb. 284 D. Oppenheim: Protection, 1971,
Fotocollage des Künstlers, Quelle: Celant 2001



Abb. 285
D. Oppenheim: Protection, 1971,
Installation, Boston, Museum of Fine Arts,
Quelle: Ausst. Kat. Paris 1972

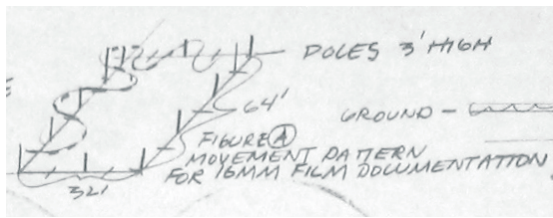


Abb. 286 D. Oppenheim: Protection (Detail von Skizze Abb. 256)

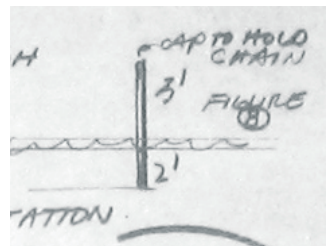


Abb. 287 (rechts) wie 286 (Detail von Skizze Abb. 256)

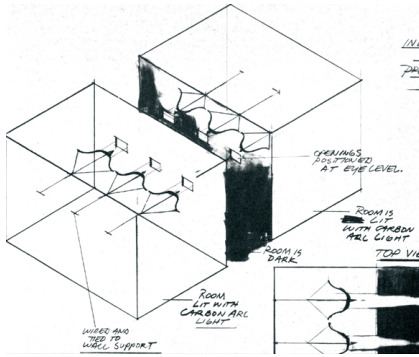


Abb. 288 D. Oppenheim: Indirect hit for six viewers, 1973, Skizze, Quelle: Oppenheim 1974

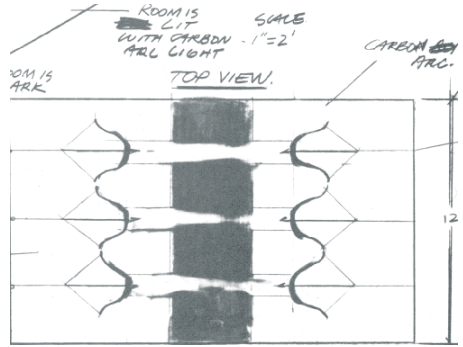


Abb. 289 Detail von 288

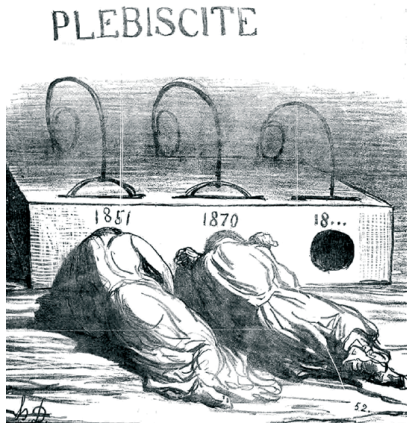


Abb. 290 Honoré Daumier: Avis aux amateurs, 1871, Gillotage/Lithographie, Quelle: www.daumier.org



Abb. 291 Gregor Schneider: Haus u r, Rheydt, Außenansicht, Quelle: Homepage Schneider



Abb. 292 wie 293



Abb. 293 G. Schneider: Totes Haus u r, 2001, Venedig, Deutscher Pavillon Quelle: Homepage



Abb. 294 G. Schneider: u r 1, u 14, Schlafzimmer, Rheydt, 1988, Quelle: Homepage

Abb. 295 (Mitte) G. Schneider: u r 11 u 56, Flur, Rheydt, 1993, Quelle: Homepage Schneider



Abb. 296 Poison idea: ohne Titel, 2003, Braunschweig, Quelle: Poison idea



Abb. 297 wie 296 (die Fotografien zeigen in vier Schritten wie der Gabelstapler die Wand bewegt)



Abb. 298 A. Slominski: Ohne Titel, 1991, Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven

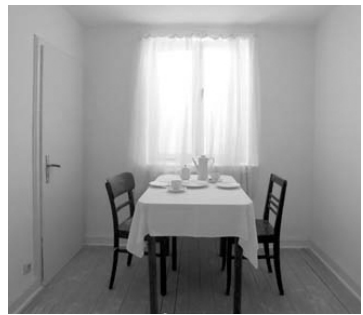


Abb. 299 G. Schneider: u r 10, Kaffeezimmer, "Wir sitzen, trinken Kaffee und schauen einfach aus dem Fenster", 1993, Rheydt, Quelle: Homepage



Abb. 300 G. Schneider: Total isolierter Raum, 1989-91, u r 8, Giesenkirchen, Quelle: Homepage Schneider



Abb. 301 G. Schneider: Puff, 1998, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Quelle: Homepage Schneider

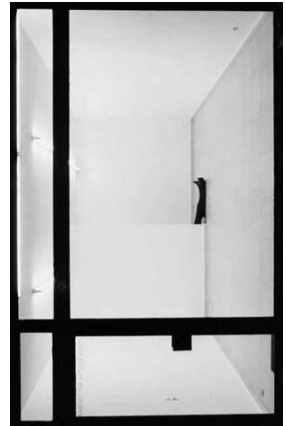


Abb. 302 G. Schneider: u r 54, N. Schmidt, 2001, 838 x 474 x 310 cm, Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven



Abb. 303 wie 307



Abb. 304 wie 307



Abb. 305 wie 307



Abb. 306 wie 307



Abb. 307 G. Schneider: Hardcore, 2000, Garden Arbor, Museum Haus Esters, Krefeld, Quelle: Homepage Schneider

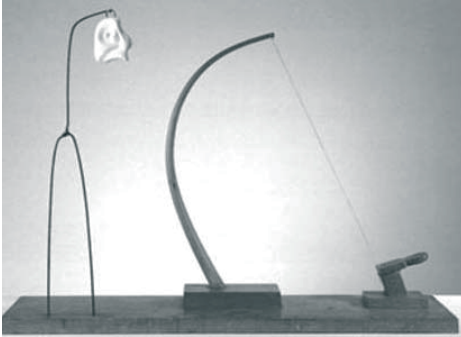


Abb. 308 A. Giacometti: Fleur en danger, 1932, Holz, Metall und Gips, 56 x 78 x 18 cm, Alberto Giacometti-Stiftung, Zürich Quelle: prometheus



Abb. 309 G. Schneider: Familie Schneider at home, 2004-05, Walden Street No. 16 and No. 14, London, Quelle: Homepage Schneider



Abb. 310 Kate Millet: City of Saigon, Teil von Trap, 1967, New York, Quelle: Hendricks 1988



Abb. 311 Hinterhalt, MB Spiel, 1970er Jahre



Abb. 312 (rechts) G. Schneider: Hinterhalt, 1986, Rheydt, Quelle: Look 1996



Abb. 313 A. Slominski: Fanganlage für Wildschweine, 1999, Holz, Metall, Schweinefutter, Quelle: Kunstforum International, Band 163, 2003, S. 262.

© Museum für Moderne Kunst Frankfurt



Abb. 314 G. Schneider: Süßer Duft, 2008, La maison rouge, Paris, Quelle: Homepage

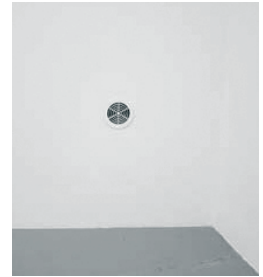


Abb. 316 wie 314, Ventilator im weißen Raum

Abb. 315 (mitte) wie 314, Blick in den Korridor



Abb. 317 G. Schneider: Washing room, Teil von Weiße Folter, 2007, K20/K21 Düsseldorf, Quelle: Homepage Schneider

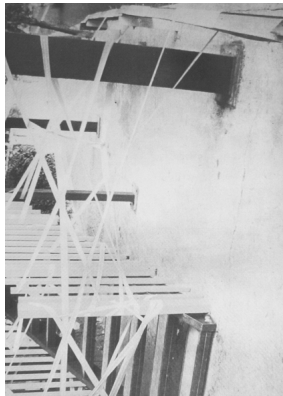


Abb. 318 Santiago Sierra: Footbridge obstructed with wrapping tape, 1996, Calzada de Tlalpan con Rio Churubusco, Mexiko, Quelle: Homepage Sierra



Abb. 319 wie 318, Detail der Treppe



Abb. 320 S. Sierra: Obstruction of a road with different objects, 2000, Limerick, Quelle: Homepage Sierra

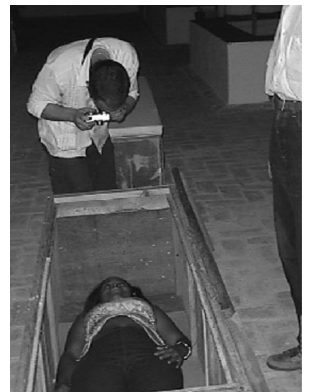


Abb. 321 S. Sierra: 3 people paid to lay still inside boxes during a party, 2000, Vedado, Havanna, Quelle: Homepage Sierra



Abb. 322 wie 321

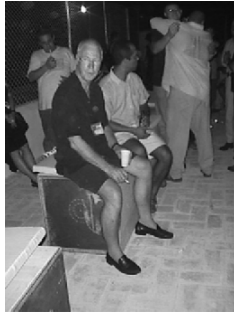


Abb. 323 wie 321



Abb. 324 S. Sierra: Person paid to remain inside the trunk of a car, 2000, Limerick, Quelle: Homepage Sierra



Abb. 325 wie 324



Abb. 326 wie 324



Abb. 327 S. Sierra: Public transported between 2 locations of Guatemala city, 2000, Belia de Vico Arte Contemporaneo/Tierra Nueva, City of Guatemala, Quelle: Homepage Sierra



Abb. 328 wie 327

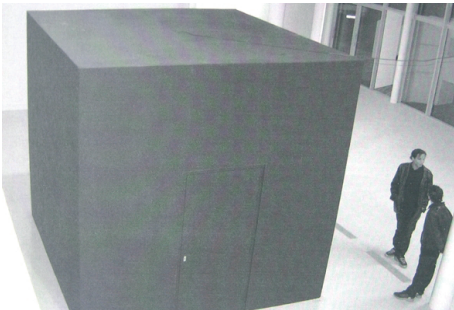


Abb. 329 S. Sierra: A room of 9 square metres, 2004, CAC Bretigny, Bretigny-sur-Orge, Quelle: Homepage



Abb. 330 S. Sierra: 300 tons, 2004, Kunsthau, Bregenz, Quelle: Homepage Sierra



Abb. 331 wie 333



Abb. 333 S. Sierra: 300 tons, 2004, Kunsthaus, Bregenz, Quelle: Homepage Sierra



Abb. 332 wie 333



Abb. 334 (Mitte) S. Sierra:
One person, 2005,
Galleria Civica di Arte
Contemporanea, Trento,
Quelle: Homepage Sierra



Abb. 335 wie 334



Abb. 336
S. Sierra: Trap,
2007, Matucana 100,
Santiago de Chile,
Quelle: Homepage Sierra



Abb. 337 wie 336

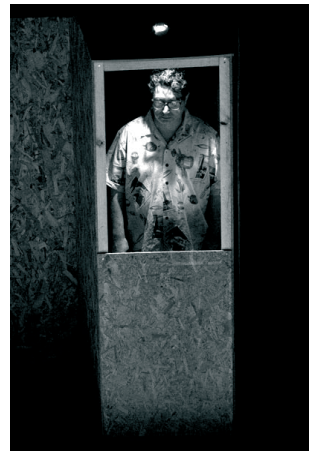


Abb. 338 wie 336

ATTENTION: THESE SHEETS CONTAIN COCKROACH PHEROMONE. IF YOU REMOVE THE ADHESIVE LINER THAT ISOLATES THE PHEROMONE (MARKED TO EXPOSE ADHESIVE REMOVE LINER) COCKROACHES WILL FEEL A POWERFUL ATTRACTION TOWARDS THE SHEETS AND WILL APPROACH THEM AND LIBERATE SPERM. IF YOU DON'T WANT THIS TO HAPPEN DO NOT REMOVE THE LINER. CLIMATE CONDITIONS WILL ALSO AFFECT THE REACTIONS OF THE SUBJECT. KEEP THE SHEETS AWAY FROM CHILDREN. USE THIS WORK RESPONSIBLY. COCKROACHES TRANSMIT DISEASES (1). IF THE LINER IS REMOVED IN A PLACE WHERE THERE ARE NO COCKROACHES, NOTHING WILL HAPPEN.

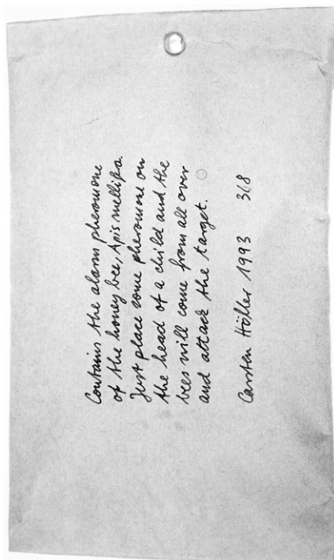


Abb. 340 Carsten Höller; Alarm pheromone 1993, Quelle: Ausst. Kat. Milano 2000



Abb. 341 A. Slominski: Lonzafalle, 2002, 67 x 103 x 207 cm, Quelle: www.fondazioneprada.com

Abb. 339: S. Sierra: 300 sheets, 2007, Warnhinweis (Detail), Quelle: Homepage

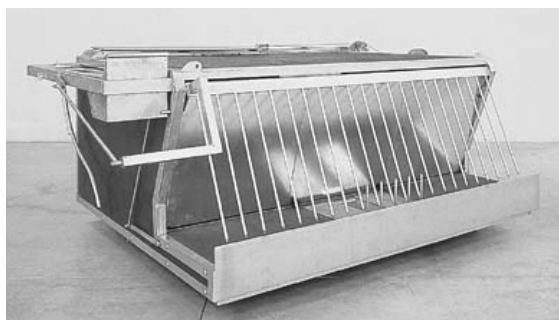


Abb. 342 A. Slominski: Falle für Kampfhunde, 2002, Quelle: www.fondazioneprada.com



Abb. 343 A. Slominski: Raubvogelfalle, 1997 (Detail), Quelle: Ausst. Kat. Zürich 1998



Abb. 344 G. Schneider: A. Slominski und G. Schneider im Kabinett für aktuelle Kunst, 2006, Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven, Quelle: Homepage Gregor Schneider



Abb. 345 N. Schmidt: A. Slominski und G. Schneider im Raum, 2006, MMK, Frankfurt, Quelle: Homepage Gregor Schneider



Abb. 346 A. Slominski: Ohne Titel, 1999, Berlin, Quelle: Ausst. Kat. Berlin 1999



Abb. 347 Belebung durch den Geist, 1595, laut Henkel/Schöne, Quelle: Henkel/Schöne 1996, Sp. 176

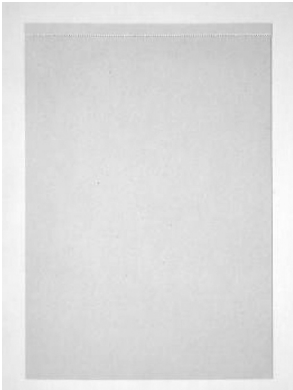


Abb. 348 A. Slominski: Ohne Titel, 1990, MMK, Frankfurt, Quelle: Ausst. Kat. Berlin 1993

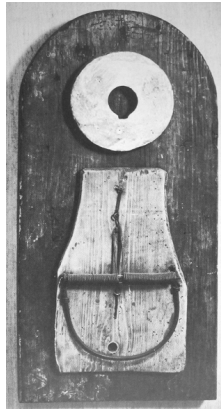


Abb. 349 Vasilii Kamensky: Mausefalle, 1915, Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Quelle: Cladders 1980

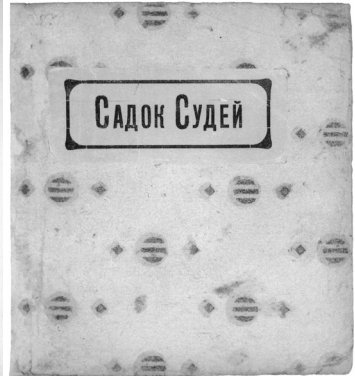


Abb. 350 Vasilii Kamensky u.a.: Kritikerfalle, 1910, Quelle: Kovtun 1987

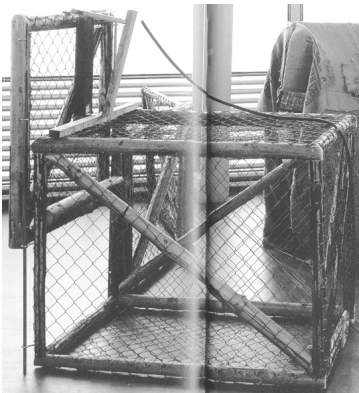


Abb. 351 A. Slominski: Hundefalle, 1998, Quelle: Ausst. Kat. Zürich 1998



Abb. 352 Hundefalle, Quelle: Wichmann 1984

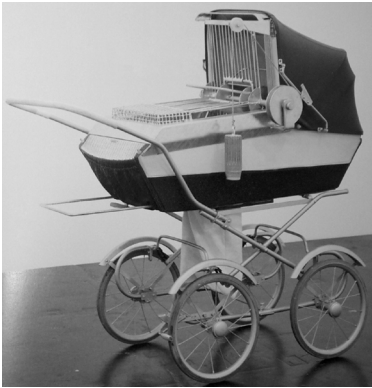


Abb. 353 A. Slominski: Vogelfalle, 2000,
Quelle, Ausst. Kat. Köln 2003



Abb. 354 (Mitte) Slominski: Vogelschlingen,
1996-97, Quelle: Ausst. Kat. Zürich 1998

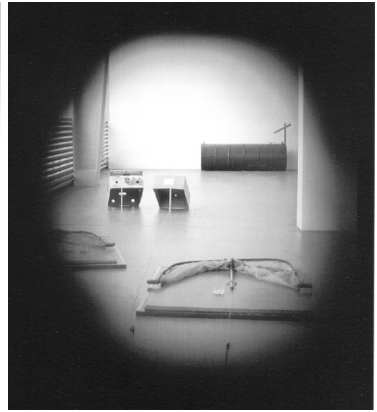


Abb. 355 A. Slominski: Blick
aus dem Vogelherd, 1996-98,
Quelle: Ausst. Kat. Zürich 1998



Abb. 356 Conibearfalle, Quelle: Wichmann 1984

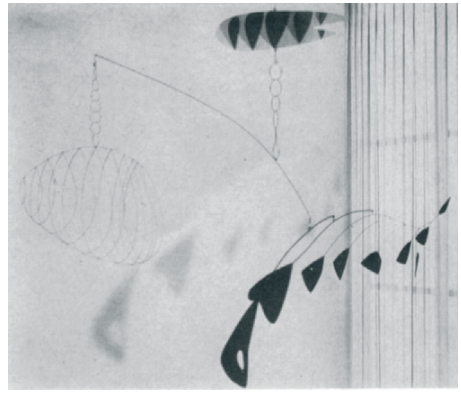


Abb. 357 Alexander Calder: Lobster trap and fish tail,
1939, MoMA, New York, Quelle: Alford 1958



Abb. 358 A. Slominski: Jungfuchsfalle, 1992,
Metall, 130 x 110 x 110 cm,
Quelle: Produzentengalerie Hamburg

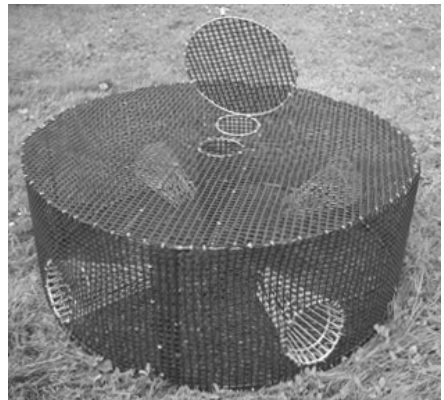


Abb. 359 Moderne Rundreuse,
Quelle: www.wikipedia.de

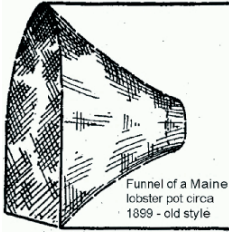


Abb. 360 wie 361

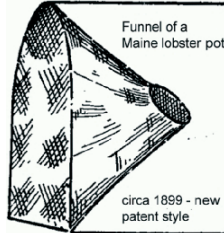


Abb. 361

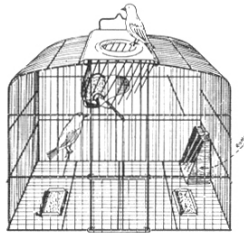
Quelle: www.wikipedia.de



Abb. 362 A. Slominski: Mause Falle, 2002,
Quelle: Produzentengalerie Hamburg



Abb. 363 A. Slominski: Ratten-
falle, 1999, 72 x 56 x 57 cm,
Quelle: Ausst. Kat. Köln 2001



Schwingsche Spatzenfalle

Abb. 364
Vogelkäfig als Falle
für Spatzen,
Quelle: Claussen 1983



Abb. 365
Schmetterlingsmine PFM-1,
Quelle: www.wikipedia.de

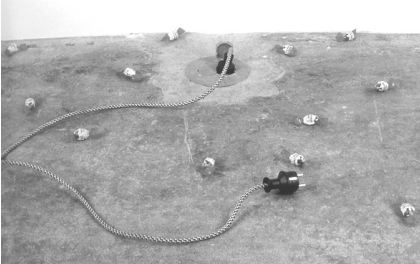


Abb. 366 Carsten Höller: 220V, 1992, Installation,
Quelle: Ausst. Kat. Milano 2000



Abb. 367 C. Höller: Future Schokolade, 1990,
Aktion, Quelle: Ausst. Kat. Kiel 1991

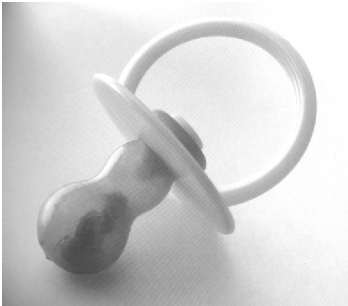


Abb. 368 C. Höller: Sucette aus Oranges Faus-
ses (Fliegenpilzschnuller), 1991, Quelle: Ausst.
Kat. Kiel 1991



Abb. 369 (rechts) C. Höller: Besucherschule,
1992, Quelle: Ausst. Kat. Milano 2000

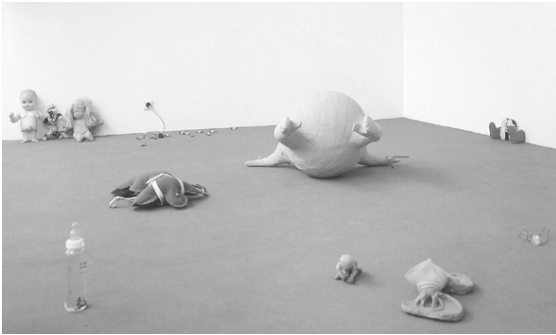


Abb. 370 C. Höller: Killing children I und II, 1992,
Quelle: Ausst. Kat. Milano 2000



Abb. 371 Krokodil-Spiel,
Quelle: www.wikipedia.de



Abb. 372 Russisches Roulette für Kinder,
Quelle: www.wikipedia.de



Abb. 373 A. Slominski: Rattenfalle, 1996-97,
Quelle: Ausst. Kat. Zürich 1998



Abb. 374 Slominski: Ratten-
falle, 1998, 88 x 63,5 x 47 cm,
Quelle: Ausst. Kat. Zürich 1998



Abb. 375 C. Höller: Dur-dur-être-un-bébé,
1992, Projekt, Air de Paris, Rue de Moulins,
Monaco, Quelle: Ausst. Kat. Milano 2000



Abb. 376 A. Slominski:
Schneckenfalle, (Bier),
1986, Quelle: Ausst. Kat.
Hamburg 1987

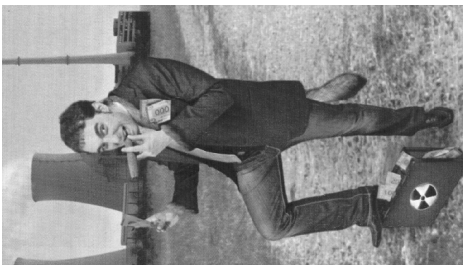


Abb. 377 Werbemotiv 2008, Quelle: Der Spiegel 45/2008

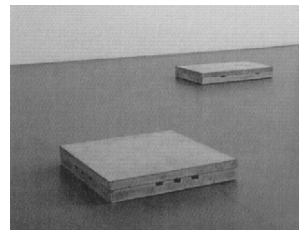


Abb. 378 A. Slominski: Insektenfangsteine, 1998
7,5 x 50 x 50 cm, Quelle: Ausst. Kat. Zürich 1998

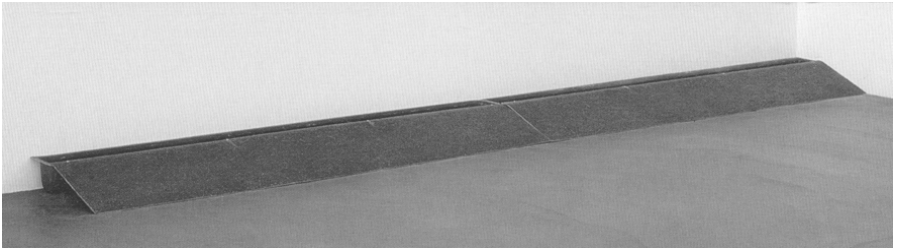


Abb. 379 A. Slominski: Fangrinne für Schnecken, 1998, Quelle: Ausst. Kat. Zürich 1998

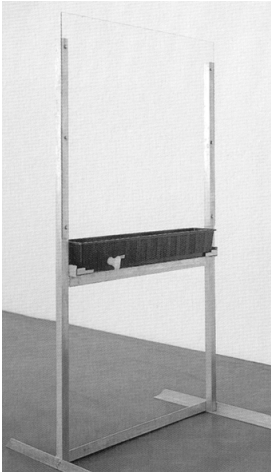


Abb. 380 A. Slominski: Fensterfalle, 1998, Quelle: Ausst. Kat. Zürich 1998

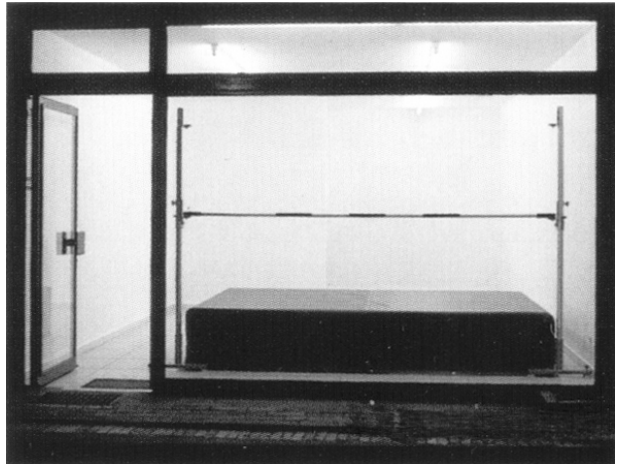


Abb. 381 A. Slominski: Ohne Titel (Hochsprung), 1987-88, Privatbesitz, Quelle: Ausst. Kat. Berlin 1999

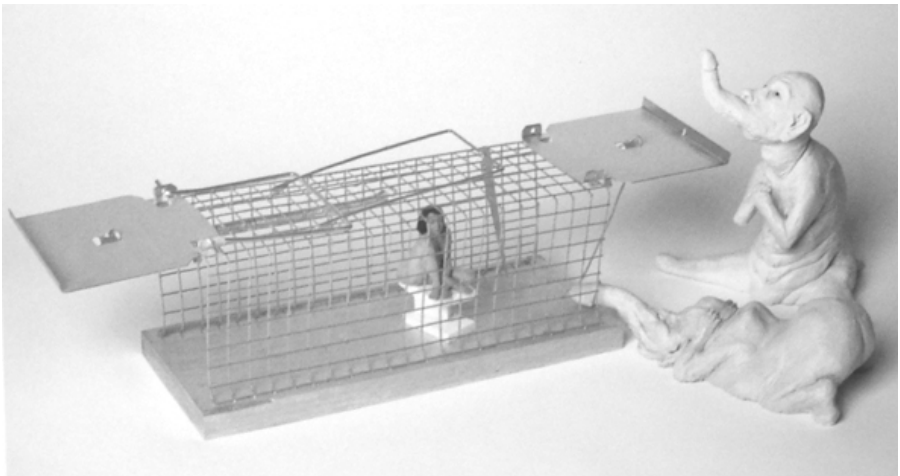


Abb. 382 Feng Lu: Köder, 2007, Falle, Epoxidharz, Öl, 12 x 42 x 20 cm, Quelle: Feng Lu - Stille Post, Ausst. Kat. Galerie Michael Schultz, Berlin, 2007

Quellenverzeichnis

- Acconci 1990: Acconci, Vito: Public Space in a Private Time, in: Critical Inquiry, Vol. 16, No. 4, (Sommer, 1990), S. 900 - 918.
- Alford 1958: Alford, John: Art and Reality: 1850 to 1950, in: College Art Journal, Vol. 17, No. 3, (Sommer 1958), S. 228 - 246.
- Alt/Meier 2004: Alt/Meier (Hrsg.): Schiller – Sämtliche Werke, 5 Bände, München, 2004.
- Altenberg 1912: Altenberg, Peter: Prodomos, Berlin, 1912.
- Arasse 1988: Arasse, Daniel: Die Guillotine, (Übersetzung der französischen Originalausgabe von 1987), Hamburg, 1988.
- Arp 1955: Arp, Hans: Unsern täglichen Traum... Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914-54, Zürich 1955.
- Ausst. Kat. Berlin 1999: Ausst. Kat., Andreas Slominski, Berlin, Deutsche Guggenheim, 1999.
- Ausst. Kat. Bern 1996: Ausst. Kat., Gregor Schneider, Bern, Kunsthalle, 1996.
- Ausst. Kat. Bremen 1994: Ausst. Kat., Schwontkowski – Slominski, Bremen, Neues Museum Weserburg, 1994.
- Ausst. Kat. Darmstadt 1986: Ausst. Kat., Symmetrie in der Kunst, Museum Mathildenhöhe, Darmstadt, 1986.
- Ausst. Kat. Düren 1993: Ausst. Kat., Book Art in Europe, Düren, Leopold-Hoesch-Museum, 1993.
- Ausst. Kat. Düsseldorf 1988: Ausst. Kat., Deutsche Kunst der späten 80er Jahre, Düsseldorf, Städtische Kunstsammlung und andere, 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. Frankfurt 1997: Ausst. Kat., Gregor Schneider – Totes Haus u r 1985 - 1997, Frankfurt am Main, Portikus, 1997
- Ausst. Kat. Hamburg 1987: Ausst. Kat., Andreas Slominski, Produzentengalerie, Hamburg, 1987.
- Ausst. Kat. Hannover 2007: Ausst. Kat., Made in Germany, Hannover, Kunstverein Hannover, 2007.
- Ausst. Kat. Homburg 1976: Ausst. Kat., Höfische Jagd im 17. und 18. Jahrhundert, Museum des Oberbergischen Landes, Schloss Homburg, 1976.
- Ausst. Kat. Kassel 2007: Ausst. Kat., documenta XII, Museum Fridericianum, Kassel, Köln, 2007.
- Ausst. Kat. Kiel 1991: Ausst. Kat., Carsten Höller, Stadtgalerie im Sophienhof, Kiel, 1991.

- Ausst. Kat. Köln 1977: Ausst. Kat., Die Kunstisten in Rußland 1907 - 1930, Galerie Gmurzynska, Köln, 1977.
- Ausst. Kat. Köln 2003: Ausst. Kat., Andreas Slominski – Where are the Skies?, Köln, Galerie Jablonka, 2003.
- Ausst. Kat. Krefeld 1994: Ausst. Kat., Gregor Schneider – Arbeiten 1985 - 1994, Krefeld, Museum Haus Lange, 1994.
- Ausst. Kat. Krefeld 1995: Ausst. Kat., Links – Von Andreas Slominski, Krefeld, Museum Haus Esters, 1995.
- Ausst. Kat. Los Angeles 2003: Ausst. Kat., Gregor Schneider, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 2003.
- Ausst. Kat. Luzern 1978: Ausst. Kat., Vito Acconci Cultural Space Pieces 1974 -87, Luzern, Kunstmuseum, 1978.
- Ausst. Kat. Milano 2000: Ausst. Kat., Carsten Höller - Registro (Celant, Germano [Hrsg.]), Milano, Fondazione Prada, 2000.
- Ausst. Kat. Montreal 1978: Ausst., Kat., Retrospektive de l'oeuvre 1967 - 1977, Montreal, Musée d'Art Contemporain, 1978.
- Ausst. Kat. Münster 1997: Ausst. Kat., Skulptur.Projekte in Münster 1997, Münster, 1997.
- Ausst. Kat. New York 1989: Ausst. Kat. Marcel Duchamp, New York, Museum of Modern Art, 1989.
- Ausst. Kat. Paris 1972: Ausst. Kat., Dennis Oppenheim 1969 - 1971, Paris Edition CEDIC, 1972.
- Ausst. Kat. Philadelphia 1981: Ausst. Kat., Machineworks, Philadelphia, Institute of Contemporary Art, University of Philadelphia, 1981.
- Ausst. Kat. Porto 2005: Ausst. Kat., Gregor Schneider, Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2005.
- Ausst. Kat. Schwäbisch Hall 1987: Ausst., Kat., Hall in der Napoleonzeit – Eine Reichsstadt wird württembergisch (Hrsg. von Akermann, Manfred und Siebenmorgen, Harald), Sigma- ringen, Hällisch-Fränkisches Museum, 1987.
- Ausst. Kat. Trient 2005: Ausst. Kat., Santiago Sierra, Trient, Galleria Civica di Arte Contemporanea, 2005.
- Ausst. Kat. Wien 1984: Kunst als Irritation, Wiener Neustadt, St. Peter an der Sperr, Wien, 1984.
- Ausst. Kat. Zürich 1998: Ausst. Kat., Andreas Slominski, Zürich, Kunsthalle, 1998.
- Aertsen 2000: Aertsen, Jan A./Speer, Andreas (Hrsg.): Geistesleben im 13. Jahrhundert, Berlin 2000.

- Aissen-Crewett 1999: Aissen-Crewett, Meike: Rezeption und ästhetische Erfahrung: Lehren aus der Literaturwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik für die Bildende Kunst, Potsdam, 1999.
- Albers/Pfeiffer 2004: Albers, Irene/Pfeiffer, Helmut: Michel Leiris - Szenen der Transgression, München, 2004.
- Altenberg 1912: Alterberg, Peter: Prodomo, Berlin, 1912.
- Altenmüller 1967: Altenmüller, Hartwig: Darstellungen der Jagd im alten Ägypten, Hamburg, 1967.
- 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.
- Baier 2003: Baier, Uta: Wer ist Hannelore Reuen?, in: Welt - Online, 17.2.2003, www.welt.de/print-welt/article396064/Wer_ist_Hannelore_Reuen.html (1.1.2008)
- Baier 2007: Baier, Uta: Die Kaaba von Hamburg, in: Welt - Online, 5.3.2007, www.welt.de/kultur/article747322/Die_Kaaba_von_Hamburg.html (1.2.2008)
- Bahtsetzis 2005: Bahtsetzis, Sotirios: Die Lust am Sehen. Marcel Duchamps Étant donnés: zwischen der Skopisierung des Begehrens und der Feminisierung des Bildraumes, Quelle: www.toutfait.com/duchamp.jsp?postid=4418 (7.1.06)
- Bahtsetzis 2006: Bahtsetzis, Sotirios: Geschichte der Installation - Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne (Dissertation), Berlin 2006.
- Bauer 1984: Bauer, Linda und George: The Winter Landscape with Skaters and Bird Trap by Peter Bruegel the Elder, in: The Art Bulletin, Vol. 66, Nr. 1, März 1984, S. 145 - 150.
- Bautz: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Band I-XXVIII, 1993-2007, Online-Version: www.bautz.de. (2.4.2007)
- Bayrische 2002: Bayrische Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): Rundgespräche der Kommission für Ökologie – Über die Jagd, München 2002.
- Becker/Vostell 1965: Becker, Jürgen/Vostell, Wolf: Happenings, Hamburg 1965.
- Behm 2007, Behm, Meike: Gregor Schneider, in: Kunststandard.de, 25.1.2007, Quelle: www.kunststandard.de (3.1.2008)
- Berenson 1956: Berenson, Bernard: Lorenzo Lotto, London 1956.
- Bibel 1980: Die Bibel – Einheitsübersetzung, Stuttgart, 1980.
- Bibel 1985: Luther-Bibel (Revision der Lutherbibel von 1984), Stuttgart, 1985
- Biedermann 1984: Biedermann, Hans: Höhlenkunst der Eiszeit: Wege zur Sinndeutung der ältesten Kunst Europas, Köln, 1984.

- Bismarck 2003: Bismarck, Beatrice von Bismarck: Hinter dem Studio - Bruce Naumans Auseinandersetzung mit dem Atelierraum, in: Texte zur Kunst, Nr. 49 März 2003. Online-Version: www.textezurkunst.de/49/ (1.4.2008)
- Blüchel, 2004: Blüchel, Kurt (Hrsg.): Die Jagd, Königswinter, 2004.
- Bolz/Krader 2003: Bolz, Jürgen/Krader, Claudia: Der große Büchmann - Geflügelte Worte, (überarbeitete, aktualisierte Ausgabe) München, 2003.
- Brant 1964: Brant, Sebastian: Das Narrenschiff, (Nachdruck mit den Holzschnitten von 1494), Stuttgart, 1964.
- Breton 1991: Breton, André: L' art magique, Paris, 1991.
- Brockhaus 1894: Brockhaus' Konversationslexikon, (14. Auflage), Berlin 1894 -1896.
- Brunner-Traut 1984: Brunner-Traut, Emma: Altägyptische Tiergeschichte und Fabel, Darmstadt 1984.
- Büchner 1890: Büchner, M. Gottfried (u.a.): Biblische Real- und Verbal-Handkonkordanz, Basel 1890.
- Bürger 1817: Bürger, Gottfried August: Gedichte, 2 Bände (Hrsg. von Karl Reinhard), Göttingen 1817.
- Bürgi 1998: Bürgi, Bernhard: Der Abstand, in: Ausst. Kat. Zürich, 1998, S. 5 - 11.
- Burn 2005: Burn, Gordon: In the Dark, in: Ausst. Kat. Porto 2005, S. 98 - 103.
- Buschmann/Marburger 2005: Buschmann, Renate/Marburger, Marcel (Hrsg.): Dazwischen. Die Vermittlung von Kunst. Festschrift für Antje von Graevenitz, Berlin, 2005.
- Carrier 1990: Carrier, David: The New Sculpture 1965-75, in: The Burlington Magazine, Vol. 132, No. 1046, Mai 1990, S. 377 - 378.
- Celant 2001: Celant, Germano: Dennis Oppenheim - Explorations, Mailand 2001.
- Clair 1976 : Clair, Jean : Marcel Duchamp ou le grand fictif, Paris 1975.
- Cladders 1980: Cladders, Johannes: Neuerwerbungen der Kunstmuseen in Nordrhein-Westfalen 1979, Städtisches Museum Mönchengladbach, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Band XLI, Köln 1980, S. 310 - 311.
- Claussen 1983: Claussen, Günter: Fallenbuch der Praxis, Mainz, 1983.
- Colalucci 1990: Colalucci, Francesco: Muscipula diaboli? Una pseudo-trappola per topi nell' Adorazione di Lorenzo Lotto a Washington, in: Artibus et Historiae, Vol. 11, No. 21 1990, S. 71 - 88.
- Colpe 1993: Colpe, Carsten: Das Böse, Frankfurt a. M., 1993.
- Criqui 1997: Criqui, Jean-Pierre: Bruce Nauman at Kunstmuseum Wolfsburg, in: ArtForum, November 1997. Online-Version: http://findarticles.com/p/articles/mi_m_0268/is_n3_v36/ai_20381893/pg_2 (1.1.2007)
- Dagbert 2000: Dagbert, Anne: Robert Morris, in ArtForum, Nr. 9, 2000.

- Davis 2006: Davis, Kenneth C.: Wo hat Prometheus das Feuer versteckt?, Bergisch-Gladbach, 2006.
- Davis/Kasinec 1989: Davis, Robert/Kasinec, Edward: Russian Book Arts on the Eve of World War One: The New York Public Library Collections, in: The Journal of Decorative and Propaganda Arts, Vol. 14, (Herbst 1989), S. 94 - 111.
- Demos 2001: Demos, T. J.: Duchamp's Labyrinth: First Papers of Surrealism, 1942, in: October, Vol. 97, (Sommer 2001), S. 91 - 119.
- Descharnes/Néret 2004: Descharnes, Robert/Néret, Gilles: Salvador Dali – Die Gemälde, 2 Bände, Köln, 2004.
- Dierauer 1977: Dierauer, Urs: Tier und Mensch im Denken der Antike, Amsterdam, 1977.
- Dietz 1971: Dietz, Otto: Biblische Notizen über das Jagdwesen im alten Israel, in: Schwenk 1971, S. 61-72.
- Dinzelbacher 2000: Dinzelbacher, Peter: Mensch und Tier in der Geschichte Europas, Stuttgart, 2000.
- Dittrich 2004: Diettrich, Lothar und Sigrid: Lexikon der Tiersymbole, Petersberg, 2004.
- Doderer 1970: Doderer, Klaus: Fabeln, Zürich, 1970.
- Doebler 1972: Doebler, John: The Play Within the Play: the Muscipula Diaboli in Hamlet, in: Shakespeare Quarterly, Vol. 23, No. 2, (Frühling 1972), S. 161 - 169.
- 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.
- Drews 1995: Drews, Jörg (Hrsg.): Das bleibt. Deutsche Gedichte 1945 - 1975, Leipzig, 1995.
- Drößler 1980: Drößler, Rudolf: Kunst der Eiszeit, Wien, 1980.
- Duden 2003: Deutsches Universalwörterbuch A - Z, 5. Auflage, Mannheim, 2003.
- Edwards 1985: Edwards, Garry: Black Gods – Orisha Studies in the New World, New York, 1985.
- Eisler/Schapiro 1966: Eisler, Colin/Schapiro, Meyer: The Mérode Mousetrap, in: The Burlington Magazine, Vol. 108, Nr. 761 (August 1966), S. 430 - 428.
- Elderfield 1987: Elderfield, John, Kurt Schwitters, Düsseldorf 1987.
- Engelbach 2005: Engelbach, Barbara: Space – Relic – Sculpture, in: Ausst. Kat. Porto 2005, S.89 - 95.
- Fernandes 2005: Fernandes, Joao: Outside the House, in: Ausst. Kat. Porto 2005, S. 9 - 10.
- Feyerabendt 1582: Siegmund Feyerabendt: Neuw Jag und Weydwerck Buch, Frankfurt a. M. 1582.
- Fink 2001: Fink, Gerhard: Who's who in der antiken Mythologie, München, 2001.
- Fischer-Lichte 2006: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen, Paderborn, 2006.

- Flemming 1724: Flemming, Johann Friedrich Freiherr von: Der vollkommene Teutsche Jäger, 2 Bände, [Nachdr.] Graz, 1971.
- Fornasier 2001: Fornasier, Jochen: Jagddarstellungen des 6. - 4. Jahrhunderts vor Christus, Münster, 2001.
- Franck 1971: Franck, Harry: Über den Goldregenpfeiferfang in Holland, in: Schwenk 1971, S. 83 - 88.
- Frauenfelder 2006: Frauenfelder, Mark: Transformer, in: WIRED Nr.6/2006, Online-Version: www.wired.com/wired/archive/6.06/hoberman_pr.html (13.5.2008).
- Frazer 1989: Frazer, James: Der Goldene Zweig (Nachdruck der Übersetzung der englischen Originalausgabe von 1922, Leipzig, 1928), Hamburg, 1989.
- Frey 1999: Frey, Patrick: Mäusedome am Rande des Anthropozentrums, in: Parkett, Nr. 55 1999, S. 81 - 82.
- Fricke 2000: Fricke, Christiane: Neue Medien – Künstlerische Ausdrucksformen jenseits traditioneller Gattungen, in: Walther, Ingo F. (Hrsg.): Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 2000, S. 577 - 620.
- Friese 1994: Friese, Peter: Arnold, St. Arnold!, in: Ausst. Kat. Bremen 1994, S. 1 -11.
- Funke/Hoffmann 1999: Funke, Bettina/Hoffmann, Jens: Slominski – Ein Gespräch mit Boris Groys, in: Parkett, Nr. 55 1999, S. 103 - 106.
- Gasset 1957: Gasset, Ortega y: Meditationen über die Jagd, Hamburg 1957.
- Gaston 2001: Gaston, Phoebus: Das Jagdbuch des Mittelalters, Ms. fr. 616, Bibliothèque Nationale Paris, Darmstadt 2001.
- Graevenitz 1983: Graevenitz, Antje von: Übergangsriten in de moderne Kunst, in: Ruimtelijk Werk, Ausst. Kat. Gemeentemuseum Arnhem, Arnhem, 1983.
- Graevenitz 1986: Graevenitz, Antje von: De bedreiging van het oog - Obsessionele zinnebeelden van Giacometti, in: ARCHIS, Nr. 3, 1986, S. 11 - 16.
- Graevenitz 1988: Graevenitz, Antje von: Rites of Passage in Modern Art, in: Lavin, Irving (Hrsg.): World Art - Themes of Unity in Diversity, Washington 1988.
- Graevenitz 1990: Graevenitz, Antje von: Belief and doubt in the work of Christo and Bruce Nauman, in: Art & Design, Nr. 3, 1990, S. 68 - 73.
- Graevenitz 2007: Graevenitz, Antje von: Mentalitäten im Netz, in: Ausst. Kat. Hannover 2007, S. 40 - 48.
- Grandjonc/Voigt 1985: Grandjonc, Jacques/Voigt, Klaus: Deutsche Emigranten in Frankreich - Französische Emigranten in Deutschland 1685 -1945, (1. Aufl. Paris, 1983) München, 1984.
- Graulich 1989: Graulich, Gerhard: Die leibliche Selbsterfahrung des Rezipienten – Ein Thema transmodernen Kunstvollens, (Dissertation) Bochum, 1989.
- Greenberg 1986: Greenberg, Clemens: The collected Essays and Criticism (ed. John O'Brien), Chicago, 1986.

- Grimm 1971: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. 16 Bde., Leipzig 1854 - 1960, Quellenverzeichnis 1971.
- Gutt 1977: Gutt, Dietrich: Die Waidmannssprache, Hannover 1977.
- Haase 2002: Haase, Amine: Alle Zauberformeln der Kunst, in: Kölner Stadtanzeiger, 13.9.2002.
- Haase 2003: Haase, Amine: He is never going to get out (An interview with Gregor Schneider und Hannelore Reuen in the House u r in Rheydt), in: Ausst. Kat. Los Angeles 2003, S. 181 - 204.
- Harnoncourt 1969: Harnoncourt, Anne: Reflections on a New Work of Marcel Duchamp, in: Philadelphia Museum of Art Bulletin Nr. 64 (April/September 1969), S. 6 - 58.
- Harnoncourt/McShine 1973: Harnoncourt, Anne de/McShine, Kynaston: Marcel Duchamp, New York, 1973.
- Harrach 1953: Harrach, Ernst Graf von: Die Jagd im deutschen Sprachgut, Stuttgart, 1953.
- Hartmann 1997: Hartmann, Peter W.: Kunstlexikon, Sersheim 1997. Online-Version: www.beyars.com/de_kunst-lexikon-hartmann.html (1.1.2007).
- Hau 1986: Hau, Rita (Hrsg.): Pons Wörterbuch Lateinisch-Deutsch, (Nachdruck der zweiten, neubearbeiteten Auflage von 1986), Stuttgart, 1998.
- 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.
- Hendricks 1988: Hendricks, Jon: Fluxus Codex, New York, 1988.
- Henkel/Schöne 1996: Henkel, Arthur/Schöne, Albrecht: Emblemata – Handbuch zur Sinnbildkunst des VXI. und VXII. Jahrhunderts, Stuttgart, 1996.
- Hentschel 2001: Hentschel, Linda: Pornotopische Techniken des Betrachtens: Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne, Marburg, 2001.
- Hey 1837: Hey, Wilhelm: Noch fünfzig Fabeln für Kinder, Hamburg, 1837.
- Heynen 1996: Heynen, Julian: Ver-Bergen, in: Ausst. Kat. Krefeld 1996, S. 59 - 70.
- Heynen 1999: Heynen, Julian: Wortlos, in: Parkett, Nr. 55 (1999), S. 94 - 95.
- Hinz 1968: Hinz, Sigrid (Hrsg.): Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, Berlin 1968.
- Hirschberg 1966: Hirschberg, Walter (Hrsg.): Technologie und Ergologie in der Völkerkunde, Mannheim, 1966.
- Hoffmann 2003: Hoffmann, Jens: Andreas Slominski – Adventures, in: Flash Art, Mai/Juni 2003, S. 134 - 136.
- Hohl 1987: Hohl, Reinhold: Alberto Giacometti (Erstausgabe 1971), Stuttgart, 1987 (zweite Auflage).

- Hohmann 2008: Hohmann, Silke: Kunst frustriert Menschen – Interview mit Vito Acconci, in: Monopol, Nr. 4/2008, S. 76 - 87.
- Hohmann 2007: Hohmann, Silke: Grün wirkt, in: Monopol, Nr. 8/2007, S. 52 - 56.
- Hohmeyer 1999: Hohmeyer, Jürgen: Tierfreund am Tellereisen, in: Der Spiegel, Nr. 10 (1999), S. 260 - 262.
- Hönn 1981: Hönn, Georg Paul: Fortgesetztes Betrugs-Lexicon, (Nachdruck der Ausgabe von 1730), Gütersloh, 1981.
- Jahn 2003: Jahn, Wolf: Ein Haus für eine Seele, in: Hamburger Abendblatt, 3. März 2003, Online-Version: www.abendblatt.de/daten/2003/03/03/129757.html (3.2.2007).
- Jauß 1996: Jauß, Hans Robert: Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung, in: Stöhr 1996, S. 15 - 41.
- Jocks 1997: Jocks, Heinz-Norbert: Archäologie des Reisens - Ein andere Blick auf Günther Uecker, Köln, 1997.
- Jongh 1969: Jongh, Eddy de: Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks 17de eeuwse genrevoorstellingen (Double Entendre in Some 17th-Century Genre Subjects), Netherlands Quarterly for the History of Art, Vol. 3, Nr. 1 (1968 - 1969), S. 22 - 74.
- Jung 2006: Jung, Hyun-Kyu: Das Motiv des Schleiers in den dichterischen Werken Goethes (Dissertation), Berlin, 2006.
- Kaut 1995: Kaut, Helen: Der gewissenlose Betrachter surrealistischer Kunst, (unveröffentlichte Magisterarbeit) Köln, 1995.
- Kern 1982: Kern, Hermann: Labyrinth, München, 1982.
- Kirshner 1980: Kirshner, Judith: Vito Acconci - A Retrospective 1969-80, Chicago, 1980.
- Klebs 1934: Klebs, Luise: Die Reliefs und Malereien des neuen Reiches, Heidelberg, 1934.
- Klemm 1990: Klemm, Christian: Die Sammlung der Alberto-Giacometti-Stiftung, Zürich, 1990.
- Köbler 1995: Köbler, Gerhard: Etymologisches Rechtswörterbuch, Tübingen, 1995.
- Kölle 1997: Kölle, Brigitte: Gregor Schneider, in: Ausst. Kat. Frankfurt 1997, S. 92.
- König/Winkler 1978: König, Roderich/Winkler, Gerhard: C. Plinius Secundus d. Ä. – Naturkunde, München, 1978.
- Kothenschulte 2003: Kothenschulte, Daniel: Andreas Slominskis neue Arbeiten und das Erbe der Stummfilmgroteske, in: Ausst. Kat. Köln 2003, S. 5 - 14.
- Kovtun 1987: Kovtun, Evgenii: Experiments in Book Design by Russian Artists, in: The Journal of Decorative and Propaganda Arts, Vol. 5, (Russian and Soviet Theme Issue, Sommer 1987), S. 46 - 59.
- Kramer 1993: Kramer, Mario: Andreas Slominski – Fallen, in: Ausst. Kat. Frankfurt 1993, S. 17 - 21.
- Kranzfelder 1993: Kranzfelder, Ivo: George Grosz, Köln, 1993.

- Krauss 1985: Krauss, Rosalind: No More Play – The Originality of the Avantgarde an Other Modernist Myths, Cambridge, 1985.
- Krünitz 1773: J. G. Krünitz: Oekonomische Encyclopädie, Leipzig, 1773 - 1858. Quelle: Online-Version: www.kruenitz1.uni-trier.de (1.1.2006).
- Kühn 1965: Kühn, Herbert: Eiszeitkunst – Die Geschichte ihrer Erforschung, Göttingen, 1965.
- Kühn 1971: Kühn, Herbert: Die Felsbilder Europas, Stuttgart, 1971.
- Kuhlemann 1979: Kuhlemann, Peter: Ethnologische und zoologische Irrtümer in der Archäologie, Barmstedt, 1979.
- Lamer 1933: Lamer, Hans: Wörterbuch der Antike, Leipzig, 1933.
- Laplanche/Pontalis 1973: Laplanche, J./Pontalis, J.: Das Vokabular der Psychoanalyse, zwei Bände, Frankfurt, 1973.
- LCI: Lexikon der christlichen Ikonographie (Braunfels, Wolfgang Hrsg.), acht Bände, Freiburg, 1968 - 1976.
- Lentulov 1937: Lentulow, Ariststarch: Autobiografia in Sowetskie Chudozhniki, Moskau, 1937.
- Lindner 1937: Lindner, Kurt: Die Jagd der Vorzeit, Berlin, 1937.
- Lindner 1940: Lindner, Kurt: Die Jagd im frühen Mittelalter, Berlin, 1940.
- Lindner 1973: Lindner, Kurt: Beiträge zu Vogelfang und Falknerei im Altertum, Berlin, 1973.
- 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, (Dissertation) Köln, 1927.
- List 1993: List, Claudia: Tiere – Gestalt und Bedeutung in der Kunst, Stuttgart, 1993.
- Loers 1997: Loers, Veit: Bestimmung der Nichtbestimmung – Gregor Schneiders Haus u r, in: Ausst. Kat. Frankfurt 1997, S. 73 - 74.
- Look 1996: Look, Ulrich: ...ich schmeiße nichts weg, ich mache immer weiter... (Interview mit Gregor Schneider) in: Ausst. Kat. Bern 1996, S. 19 - 70.
- Look 1997: Look, Ulrich: ...regelrecht Ökonomie totgemacht..., in: Ausst. Kat. Frankfurt 1997, S. 129 - 130.
- Look 2001: Look, Ulrich: The dead House u r, in: Parkett Nr. 63, 2001, S. 141-149.
- Lorblanchet 1997: Lorblanchet, Michel: Höhlenmalerei – Ein Handbuch, Ostfildern, 1997.
- Lorenz 2000: Lorenz, Günther: Tiere im Leben der alten Kulturen, Wien, 2000.
- Lüthy 2004: Lüthy, Michael: Poetik der Nachträglichkeit oder Das Warten des Marcel Duchamp, in: Geschichte und Ästhetik, Festschrift für Werner Busch (hrsg. von M. Kern, T. Kirchner, H. Kohle), Berlin, 2004, S. 461 - 469.
- Lüthy 2006: Lüthy, Michael: Die eigentliche Tätigkeit - Aktion und Erfahrung bei Bruce Nauman, in: Fischer-Lichte 2006. S. 57 - 74.
- Lutz 1995: Lutz, Bernd (Hrsg.): Metzler Philosophen Lexikon, 2. Auflage, Stuttgart, 1995.

- Mack 2001: Mack, Gerhard: Die Hölle ist eine Baustelle, in: Art – Das Kunstmagazin, Nr. 6 (2001), S. 12 - 19.
- Marcuse 1976: Marcuse, Herbert: Der eindimensionale Mensch, Berlin, 1967, (Erstausgabe in englischer Sprache: Boston, 1964).
- Martini 2000: Martini, Wolfgang (Hrsg.): Die Jagd der Eliten – Von der Antike bis in die frühe Neuzeit, Göttingen, 2000.
- Matt 2006: Matt, Peter von: Die Intrige, München, 2006.
- Matt 2002: Matt, Peter von: Ästhetik der Hinterlist – Carl Friedrich Siemens Stiftung (Hrsg.), München, 2002.
- Mauthner 1923: Mauthner, Fritz: Wörterbuch der Philosophie - Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache, (zweite Auflage) Leipzig, 1923.
- Maylein 2006: Klaus Friedrich Maylein: Die Jagd - Funktion und Raum, (Dissertation) Konstanz, 2006.
- McInnes 2000: McInnes, Mary Drach: Alberto Giacometti, le féticheur, in: Aspley, Keith (Hrsg.): From Rodin to Giacometti, Amsterdam, 2000, S. 169 - 184.
- Mehl 1985: Mehl, Heinrich/Roller, Hans-Ulrich (Red.): Bemalte Möbel aus Hohenlohe - Die Schreinerfamilie Rößler und ihr Umkreis, Stuttgart, 1985.
- Mehla 1976: Mehla, Anneliese: Höfische Jagd im 17. und 18. Jahrhundert (Hrsg. Museum des Oberbergischen Landes Homburg, Nümbrecht), Gummersbach, 1976.
- Melville 1981: Melville, Stephen: How Should Acconci Count for Us? - Notes on a Retrospect, in: October, Vol. 18 (Herbst 1981), S. 79 - 89.
- Meyer 1885: Meyers Konversationslexikon (4. Auflage), Leipzig und Wien, 1885 -1892.
- Molesworth 1998: Molesworth, Helen: Work Avoidance - The Everyday Life of Marcel Duchamp's Readymades, in: Art Journal, Vol. 57, No. 4 (Winter 1998), S. 51 - 61.
- Morgan 1996: Morgan, Robert C.: Moving Images, in: Performing Arts Journal, Vol. 18, No. 2 (Mai 1996), S. 53 - 63.
- Mumford 1977: Mumford, Lewis: Mythos der Maschine, Frankfurt a. M., 1977.
- Nickel 1966: Nickel, Helmut: The mousetraps of the Mérode Alter-piece again, in: The Burlington Magazine, Vol. 108, Nr. 764 (November 1966), S. 577 - 582.
- Nietzsche 1873: Friedrich Nietzsche: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne, (aus dem Nachlass). Der Text findet sich auch in: ‚Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden‘, München, 2005. Quelle: Online-Version: www.gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1940&kapitel=1#gb_found (1.1.2006).
- Nievers 2007: Nievers, Lena: Konstruierte Wirklichkeit - Das Verhältnis von Figur und Raum im Werk von Juan Muñoz, (Dissertation), Universität zu Köln, 2007.
- Nonas 1994: Nonas, Richard: Robert Morris at the Guggenheim, in: Performing Arts Journal, Vol. 16, No. 3 (September 1994), S. 47 - 51.

- 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.
- Ortega y Gasset 1957: Ortega y Gasset, José: Meditationen über die Jagd, Hamburg, 1957.
- Oxford 1991: Oxford Advanced Learner's Dictionary, (vierte Auflage) Oxford, 1991.
- Passeron 1976: Passeron, René (Hrsg.): Lexikon des Surrealismus, Köln, 1976.
- Paz 1973: Paz, Octavio: * Water runs always in * plural, in: Harnoncourt/McShine 1973, S. 143 - 158.
- Pictura Paedagogica Online: Datenbank der Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung des Deutschen Instituts für internationale Pädagogische Forschung, Berlin, Online-Version: www.bbf.dipf.de (1.7.2006).
- Pfeifer 1989: Pfeifer, Wolfgang (Hrsg.): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, Berlin, 1989.
- Prince 1991: Prince, Richard: Vito Acconci – Interview, In: Bomb Magazin, Nr. 36 (1991). Online-Version: www.bombsite.com/issues/36/articles/1443 (1.4.2008).
- prometheus: Das verteilte digitale Bildarchiv für Forschung und Lehre, Online-Version: www.prometheus-bildarchiv.de (5.4.2007).
- Radin 1954: Radin, Paul: Der göttliche Schelm, Zürich, 1954. (Mit Beiträgen von Karl Kerényi und Carl Gustav Jung.)
- Rauterberg 1997: Rauterberg, Hanno: Andreas Slominski - Der Fallensteller, in: Art, Nr. 11 1997, S. 88 - 95.
- Riesenthal 1916: Riesenthal, Oskar von: Riesenthals Jagdlexikon, (zweite Auflage) Neudamm, 1916.
- Röhrich 1971: Röhrich, Lutz und Meinel, Gertraud: Redensarten aus dem Bereich der Jagd und Vogelstellerei, in: Schwenk 1971, S. 313 - 24.
- Röhrich 1991: Röhrich, Lutz: Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten, Freiburg, 1991.
- Rothwell 2001: Rothwell, Andrew: From Rodin to Giacometti. Sculpture and Literature in France 1880-1950 by Keith Aspley; Elizabeth Cowling; Peter Sharratt, in: The Modern Language Review, Vol. 96, No. 2 (April 2001), S. 517 - 518.
- Ruhrberg 2000: Ruhrberg, Karl: Revolte und Poesie, in: Walther, Ingo F. (Hrsg.): Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 2000, S. 119 - 160.
- Sahuc 1985: Sahuc, Janine-Claude: Kate Millett oeuvres et mythes, (Dissertation) Paris, 1985.
- Salonen 1976: Salonen, Armas: Jagd und Jagdtiere im alten Mesopotamien, Helsinki, 1976.
- Schapiro 1945: Meyer Schapiro: Muscipula Diaboli: The Symbolism of the Mérode Altarpiece, in: Art Bulletin, Nr. 27 (1945), S. 182 - 187.

- Schapiro 1959: Schapiro, Meyer: A Note on the Mérode Altarpiece, in: The Art Bulletin, Vol. 41, Nr. 4, (Dezember 1959), S. 327 - 328.
- Schaub 1992: Schaub, Mirjam: Fallensteller und Gestellte, in: taz - Die Tageszeitung, 23.11.1992, S. 13.
- Scheedelsche Weltchronik 1493: Weltchronik – Kolorierte Gesamtausgabe von 1493, (Reprint) Augsburg, 2004.
- Schenk-Sorge 1999: Schenk-Sorge, Jutta: Andreas Slominski Deutsche Guggenheim Berlin, in: Kunstforum International, Band 145 (1999), S. 332 - 333.
- Schimmel 2003: Schimmel, Paul: Life's Echo: Gregor Schneiders Dead House ur, in: Ausst. Kat. Los Angeles 2003, S. 103 - 118.
- Schneckenburger 2000: Schneckenburger, Manfred: Vom Ready-made zum surrealistischen Objekt, in: Walther, Ingo F. (Hrsg.): Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln, 2000, S. 457 - 468.
- Schnelle 1971: Schnelle Doris: Die traditionelle Jagd Westafrikas (Dissertation), München, 1971.
- Schomburgk 1936: Schomburgk, Hans: Meine Freunde im Busch, Berlin, 1936.
- Schorr 1999: Schorr, Collier: Der Slominski-Effekt, in: Ausst. Kat. Berlin 1999, S. 17 - 25.
- Schreiber 2008: Schreiber, Matthias: Die Bürgerhasser, in: Der Spiegel, Nr. 18 (2008), S. 164 - 167.
- Schütz 2002: Schütz, Bernhard: Jagd in der Kunst, in: Bayrische 2002, S. 35 - 49.
- Schulz 2004: Schulz, Matthias: Die Spur des Jägers, in: Der Spiegel, Nr. 6 (2004), S. 140 - 153.
- Schwabsky 1999: Schwabsky, Barry: Andreas Slominski, in: Artforum, Nr. 12 (1999), S. 146.
- Schwarz 1969: Schwarz, Arturo: The complete works of Marcel Duchamp, New York, 1969.
- Schwenk 2002: Schwenk, Sigrid: Überlebensstrategie - Höfische Lustbarkeit - verantwortungsbewusste Gestaltung der Umwelt, in: Bayerische Akademie der Wissenschaften (Hrsg): Über die Jagd – Kulturelle Aspekte und aktuelle Funktionen, München, 2002.
- Schwenk 1971: Schwenk, Sigrid/Tilander, Gunnar/Willemsen, Carl (Hrsg.): Et multum et multa – Beiträge zur Literatur, Geschichte und Kultur der Jagd, Berlin, 1971.
- Schwenk 1971a: Schwenk, Sigrid: Schweinhaz uff den Nürnbergischen walden. Ein Text des frühen 17. Jahrhunderts, in: Schwenk 1971, S. 351 - 384.
- Schwerfel 2000: Schwerfel, Heinz: Kunstskandale, Köln, 2000.
- Scott 1940: Scott, Nora E. Scott: An egyptian bird trap, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Vol. 35, No. 8 (1940), S. 163 - 164.
- 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.
- Simrock 1846: Karl Simrock: Die Deutschen Sprichwörter. Gesammelt., Frankfurt, 1846.
- Smith 1988: Smith, Roberta: Vito Acconci's Art of Opposition and Provocation, in: The New York Times, 1.1.1988. Online-Version: www.query.nytimes.com (4.3.2008).
- Smith 1990: Smith, Roberta: Sculpture at the Whitney: The Radical Years, in: The New York Times, 3.9.1990. Online-Version: www.query.nytimes.com (1.1.2007).
- Smolik 1999: Smolik, Noemi: Falle zu, da staunst du, in: Parkett, Nr. 44, 1995, S. 146 - 149.
- Soergel 1912: Soergel, Wolfgang.: Das Aussterben diluvialer Säugetiere und die Jagd des diluvialen Menschen, Jena, 1912.
- Solomon 1995: Solomon, Andrew: Complex Cowboy - Bruce Nauman, in: The New York Times, 5. März 1995 Online-Version: www.query.nytimes.com (2.8.2008).
- Sommer 1992: Sommer, Volker: Lob der Lüge, München, 1992.
- 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.
- Staab 2003: Staab, Michael: Augen Ohren Schwanz, in: Stadtrevue - Das Kölnmagazin, Nr. 2 (2003). Online-Version: www.stadtrevue.de/index_archiv.php3?tid=365&bid=7&ausg=02/03 (1.5.2006).
- Stöhr 1996: Stöhr, Jürgen: Ästhetische Erfahrung heute, Köln, 1996.
- Strunk 2002: Strunk, Klaus Albert: Die Jagd – Etymologische, wort- und sachgeschichtliche Streiflichter, in: Bayrische 2002, S. 59 - 67.
- Stumpel 2003: Stumpel, Jeroen: The Foul Fowler Found out: On a Key Motif in Durer's Four Witches, in: Netherlands Quarterly for the History of Art, Vol. 30, No. 3/4 (2003), S. 143 - 160.
- Sylvester 1996: Sylvester, David: Alberto Giacometti. Edinburgh and London, in: The Burlington Magazine, Vol. 138, No. 1124, 1996, S. 763 - 764.
- Szymczyk 1997: Szymczyk, Adam: Schneider – Mittels Arbeit, in: Ausst. Kat. Frankfurt 1997, S. 107 - 108.
- Thomasin 2004: Thomasin von Zerclaere: Der Welsche Gast, (hrsg. von Eva Willms) Berlin, 2004.
- Thorn-Prikker 2007: Thorn-Prikker, Jan: Wenn Gewalt die Form eines Raumes annimmt, Online-Version: www.goethe.de/kue/bku/thm/kab/de2192661.htm (1.1.2008).
- Tippner 1997: Tippner, Anja: Von Rahmen, Funktionen und Giraffen, in: Ausst. Kat. Münster, 1997, S. 397 - 400.
- Treu 1981: Treu, Ursula (Hrsg.): Physiologus – Frühchristliche Tiersymbolik, Berlin, 1981.
- Truffaut 1978: Truffaut, François: Hitchcock, London, 1978.

- Vetrocq 2006: Vetrocq, Marcia: White noise, in: Art in Amerika, 5/2006, Online Version www.findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_6_94/ai_n16533171(1.4.2008)
- Voß 1798: Voß, Johann Heinrich Voß: Verwandlungen nach Publius Ovidius Naso in zwei Teilen, Berlin, 1798. Online-Version: www.gutenberg.spiegel.de (1.6.2008).
- Wallraf-Richartz-Museum 1986: Wallraf-Richartz-Museum (Hrsg.): Von Stefan Lochner bis Paul Cézanne - 120 Meisterwerke der Gemäldesammlung, Köln, 1986.
- Wander 1867: Karl Friedrich Wilhelm Wander (Hrsg.): Deutsches Sprichwörter-Lexikon. Ein Hausschatz für das deutsche Volk. Band 1, Leipzig: F.A. Brockhaus, 1867. Online-Version: www.zeno.org/Wander-1867 (15.4.2008).
- Warnke 2003: Warnke, Martin: Mythos RAF?, in: Art, Nr. 12 2003, S. 73 - 80.
- Weber 1947: Max Weber: Wirtschaft und Gesellschaft, (dritte Auflage) Tübingen, 1947.
- Wechsler 1998: Wechsler, Max: Kunst aus dem Hinterhalt: Ein Fall für Verblendung, in: Ausst. Kat. Zürich, 1998, S. 31 - 40.
- Wenzel 2002: Wenzel, Stefan: Leben im Wald - Die Archäologie der letzten Warmzeit vor 125000 Jahren, In: Mitteilungen der Gesellschaft für Urgeschichte, Nr.11 2002, Tübingen, 2002.
- Wetzel 1999: Wetzel, Christoph (Hrsg.): Belser Stilgeschichte - Studienausgabe, drei Bände, Stuttgart, 1999.
- Wichmann 1984: Wichmann, Hilmar: Das Fallenstellen, Hamburg, 1984.
- Willkomm 1986: Willkomm, Hans-Dieter: Die Weidmannsprache, Berlin, 1986.
- Wilkinson/Philip 1999: Wilkinson, Philip/Philip, Neil: Mythen und Sagen in der Bildwelt der Völker und Kulturen, Stuttgart, 1999
- Wischmann 1984: Wischmann, Hilmar: Das Fallenstellen, Hamburg, 1984.
- Zabel 1989: Zabel, Barbara: Man Ray and the Machine, in: Smithsonian Studies in American Art, Vol. 3, No. 4 (1989), S. 67 - 83.
- Zaunschirm 1982: Zaunschirm, Thomas: Robert Musil und Marcel Duchamp, Klagenfurt, 1982.
- 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.
- Zimmermann 1998: Rainer Zimmermann: Die Überlistung des Todes - Wozu der Mensch die Kunst erfand, Berlin, 1998.
- Žižek 1991: Žižek, Slavoj: Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien, Berlin, 1991.

- Zschocke 2006: Zschocke, Nina: Der irritierte Blick. Kunstrezeption und Aufmerksamkeit, München, 2006.
- Zupnick 1966: Zupnick, Irving: The Mystery of the Mérode Mousetrap, in: The Burlington Magazine, Vol. 108, Nr. 756, (März 1966), S. 126 - 133.