

**Zeitschrift:** Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (1995)

**Heft:** 44: Collaborations Vija Celmins, Andreas Gursky, Rirkrit Tiravanija

**Artikel:** Falle zu, da staunst du : überrascht von Andreas Slominski = The trap slams shut : surprised by Andreas Slominski

**Autor:** Smolik, Noemi / Schelbert, Catherine

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-680665>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 04.04.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# *Falle zu, da staunst du*

*Überrascht von Andreas Slominski*

Die Kunstzeitschrift PARKETT plant einen Beitrag über den jungen deutschen Künstler Andreas Slominski. Der Text soll über die Entwicklung des Künstlers Auskunft geben und, entsprechend der ideologischen, philosophischen oder kunstgeschichtlichen Ausrichtung der Schreibenden, den Bezug seiner Kunst zur Gesellschaft, zu den aktuellen geistigen Strömungen und zur Kunst und deren Geschichte erläutern. Er soll also Erklärungen zum Werk des Künstlers liefern und von Photos seines Werkes begleitet werden.

Doch was macht die Schreiberin, wenn der Künstler es ablehnt, seine bisher verwirklichten Kunstwerke als Begleitmaterial zum Text abbilden zu lassen und sie statt dessen bittet, sechs Gegenstände, die ihr wichtig und lieb sind, auszusuchen, sie zu photographieren und deren Gewichte anzugeben? Da wundert sich die Schreiberin zwar über diesen Einfall, doch nicht ganz ohne Neugier folgt sie der ungewöhnlichen Bitte. Sie sucht ein Kleid aus, das sie von ihrem Freund zum Geburtstag geschenkt bekommen hat, einen kleinen Rucksack aus Leder, den sie seit Jahren jeden Tag trägt, eine

fast kitschige Porzellanschale aus den 30er Jahren, die aus Anlass eines Jubiläums des Prager Kunstverein «Manes» als ein Multiple herausgegeben wurde, ein silbernes Armband, das sie wie einen Talisman jeden Tag trägt, dann ihren kleinen Macintosh-Computer, an dem sie Stunden verbringt, und da es Sommer ist eine Pflanze, die sie gerade mit besonderer Liebe pflegt. Sie sucht sich alltägliche Gegenstände, an die sie eine einfache, bei einigen Gegenständen – warum es nicht zugeben – eine sentimentale Beziehung bindet.

Sie photographiert diese sechs Gegenstände und nennt dem Künstler deren jeweiliges Gewicht. Nach ihrem Gewicht ordnet dann der Künstler das Kleid, das Armband, den Computer und die weiteren Gegenstände und ergänzt sie um zwei weitere Gewichtsangaben. Dann zeichnet er auf ein Blatt Papier zwei Quadrate, ein grösseres und ein darin liegendes kleineres. Den acht Ecken der Quadrate ordnet er die Gewichte so zu, dass die Gewichte der Gegenstände in den acht Vertikalen und Horizontalen der Quadrate und den zwei durch die Quadrate verlaufenden Diagonalen jeweils das gleiche Gesamtgewicht ergeben. Dann bittet er die Schreiberin, die zwei von ihm angegebenen Gewichte in konkrete Gegen-

---

NOEMI SMOLIK ist Kunstkritikerin und lebt in Köln.

stände umzuwandeln. Sie nimmt ein Häufchen Sand und eine Packung italienischer Nudeln, die sie besonders gerne und häufig isst. Sie wägt sie genau aus und photographiert sie. Der Künstler bringt das Häufchen Sand und die Nudeln in seine Anordnung ein, zeichnet diese Anordnung, zusammen mit den Gewichtsangaben der Gegenstände, auf ein neues Papier, legt die von der Schreiberin gemachten Photos dazu und ergänzt sie um ein von ihm aufgenommenes Photo eines Gewichts von 500 Gramm, das neben den Rucksack von ebenfalls 500 Gramm plaziert werden soll, um zu verdeutlichen, wie austauschbar die Gegenstände sind. Und er bittet darum, diese Photos, die Gewichtsangaben und das Blatt Papier als Begleitmaterial des geplanten Textes abzubilden.

Und da packt die Schreiberin, an ihrem Computer sitzend und umgeben von farbigen Photos ihrer eigenen Gegenstände, doch ein Anflug von Ärger. Sie fühlt sich in eine Falle gelockt. Doch schon bald weicht ihr Ärger einer Verwunderung, ja Neugier. Was ist das eigentlich, was der Künstler hier macht? Kunst etwa? Er hat doch nicht einmal die Gegenstände selbst ausgesucht, das tat die Schreiberin. Also hat er die Schreiberin zur Künstlerin gemacht, und er selbst begnügte sich mit dem Ordnen, was sonst die schreibenden Theoretiker machen? Je mehr Fragen sich die Schreiberin stellt, um so mehr staunt sie. Sie staunt und staunt, und es wird ihr plötzlich klar, dass es genau dieser Augenblick des unerwarteten Staunens war, der sie schon früher dazu bewog, sich trotz des Ärgers, trotz des Gefühls, in eine Falle gelockt zu werden, den Werken von Andreas Slominski zu stellen. Also entscheidet sie sich, über das Staunen zu schreiben.

Die antiken Denker hielten das Staunen, diesen Augenblick des Verwundertseins, in dem auch immer Ärger über das Nichtwissen mitschwingt, für den Ursprung der Philosophie. Staunen bedeutete für sie daher immer wissen zu wollen, mehr wissen zu wollen. Dagegen verharrte der mittelalterliche Mensch in einem fast kindlichen Zustand des Staunens, dem er mit religiösen Ritualen begegnete. Dieses Kindliche war es auch, was den neuzeitlichen, aufgeklärten Menschen dazu bewog, dem Staunen gegenüber eine eher kritische Haltung zu entwickeln. Wer in der Neuzeit der Welt noch immer mit Staunen be-

gegnete, galt als unaufgeklärt. So verlernte der moderne Mensch das Staunen. Wer kann heute noch über die Welt in ein wirkliches Staunen geraten, das von kindlicher Neugier und gleichzeitig von einem gewissen Ärger geprägt ist? Doch der Verlust der Fähigkeit zu staunen hat den heutigen Menschen ärmer gemacht. Denn nur wer staunen kann, stellt Fragen, und zwar Fragen, die den Grund der Erscheinungen berühren.

Andreas Slominski kann staunen und, vor allem, er kann sein Staunen umsetzen und auch andere damit anstecken. Bei der Schreiberin gelang ihm dies zum erstenmal 1991, als er in der Wand des Kabinetts für aktuelle Kunst in Bremerhaven – so hiess es jedenfalls – eine vom Körper abgetrennte menschliche Hand versteckte. Die Stelle vermauerte und verputzte er sorgfältig, so dass schliesslich ein weiss gestrichener, leerer Raum als Ausstellungsraum zu betrachten war. Doch der Raum war nicht ganz leer: Er war vom Wissen um die eingemauerte Hand, um diese unglaubliche Tat, die jedoch durch nichts zu belegen war, erfüllt. Es war ein Raum, der durch den Eingriff des Künstlers verändert und daher zum Objekt der Kunst wurde. Doch hatte der Eingriff wirklich stattgefunden, oder war er nur ein Gerücht? Wenn es aber ein Gerücht war, war dann dieser Raum überhaupt ein Kunstraum? Und überhaupt, warum nahm der Künstler ausgerechnet eine menschliche Hand, und das in einer Zeit, die nicht mehr an Reliquien glaubt?

Im Frankfurter Museum für Moderne Kunst stellte Slominski ein mit prallen Plastiktüten beladenes Fahrrad gegen eine Wand, so, als hätte ein Stadstreicher hier zufällig sein Fahrrad mit seinem gesamten Hab und Gut stehenlassen. Warum auch nicht, schliesslich hat man schon vor Jahren den Einbruch des Alltäglichen – in Form von *Ready-mades* – in die geheiligten Räume des Museums zu akzeptieren gelernt. Und dass die Kunst auf soziale Zusammenhänge verweisen kann, hat sich mittlerweile herumgesprochen. Doch in diesem Fall ist das ins Museum gestellte Fahrrad kein wirkliches Fahrrad eines Stadtreichers, sondern ein nach einem Photo eines Fahrrades eines Stadtreichers vom Künstler sorgfältig nachgebildetes Fahrrad. Doch warum bildet er es nach? Und warum ver-



*Pflanze/Plant*



*Nudeln/Pasta*



*Rucksack/Knapsack*



*Laptop/Computer*



*Armband/Bracelet*



*Schale/China Plate*



*Kleid/Dress*



*999 g*

kleinert er es? Denn das Fahrrad, das im Museum zu sehen ist, ist ein Kinderfahrrad.

In seiner letzten Ausstellung im Krefelder Haus Lange forderte Andreas Slominski einen Golfspieler aus der Nachbarschaft auf, mit seinem Golfstock einen Ball über das Dach des Hauses Lange zu schlagen und zu versuchen, die Ladefläche eines Lastwagens, der hinter dem Haus abgestellt war, zu treffen. Der Golfspieler traf wirklich die Ladefläche, die zu einem Fenster des Hauses hin gekippt war, so dass der Ball in einen der Ausstellungsräume rollen konnte. In der Ausstellung war der Ball dann, von Wächtern bewacht, genau an der Stelle, wohin er gerollt war, zu besichtigen. Das Staunen über diese Tat erfüllte während der Ausstellungseröffnung die Räume. Man staunte über das Geschick des Golfspielers. Aber war das Kunst?

Auch die Schreiberin kommt aus dem Staunen nicht heraus, wenn sie sich an die Eröffnung dieser Krefelder Ausstellung erinnert. Wenn der Golfschlag keine Kunst ist, warum stellt der Künstler dann den Anspruch, ihn im Kunstmuseum zu dokumentieren? Wenn aber das Schlagen des Golfballs über das Dach des Museums von einem Künstler ausgedacht ist, dann muss es Kunst sein; nur, ausgeführt wird er eigentlich von einem Nichtkünstler, also ist es keine Kunst. Die Schreiberin überfällt schon wieder ein Anflug von Ärger. Sie sitzt schon wieder in einer Falle. Und in diesem Augenblick begreift sie, warum Andreas Slominski auch echte Tierfallen baut und in Ausstellungsräumen zeigt. Sie selbst liess sich gerade wie ein ahnungsloses Tier in eine Falle locken.

Sie sitzt in der Falle, und das macht sie wieder ärgerlich. Was soll sie eigentlich über die Kunst von Andreas Slominski schreiben, wenn er vor ihr nur Fallen aufstellt? Geht sie den gestellten Fallen aus dem Wege, verfehlt sie den Künstler, lässt sie sich auf die Fallen ein, landet sie immer wieder bei der Frage: Was ist hier eigentlich Kunst? Sie gibt auf. Sie hat genug von diesen Fallen. Schliesslich baute selbst Andreas Slominski ausnahmsweise keine Falle, als er einmal gefragt wurde, was er in der Kunst suche. Er gab eine direkte Antwort: «Das Leben». Also ist er vielleicht doch kein Fallensteller, sondern nur einer, der das Staunen darüber, dass es so etwas wie die Kunst überhaupt gibt, noch nicht verlernt hat.

# *The Trap Slams Shut*

*Surprised by Andreas Slominski*

The art journal PARKETT plans to publish an article about a young German artist named Andreas Slominski. The article should provide insight into the development of the artist's work and elaborate on the relationship of his art to society, to current thought and tendencies, to art and its historical context. The article will have a particular slant depending on the ideological, philosophical or art historical orientation of the author. It will seek explanations in depth on the oeuvre of this artist and will be accompanied by photographs of the work.

But what happens when the artist refuses to have photographic reproductions of his work made as illustrations for the text and instead asks the author to select six objects that are of special importance to her, to take pictures of them and to list how much they weigh? The author is taken aback by the idea, but, being curious, decides to take the artist up on his unusual offer. She picks out a dress that her

boyfriend gave her for her birthday, a small leather knapsack that she's been using everyday for years, a china plate of the thirties that is very close to kitsch and was issued to celebrate an anniversary of the Prague Art Society "Manes," a silver bracelet that she always wears for good luck, her small Macintosh computer at which she spends endless hours, and finally, because it's summer, a plant that she has been showering with special attention. She selects ordinary items to which she has a simple and, in some cases—why not admit it—sentimental attachment.

She takes pictures of all six objects and tells the artist how much they weigh. The artist orders the objects by weight—the dress, the bracelet, the computer, the plate, the plant, the knapsack—and adds two more weights to the list. Then he draws two squares on a piece of paper, a larger one with a smaller one inside it. He assigns the weights to the eight corners of the squares so that the weights of the objects always yield the same total along the vertical and horizontal lines of the squares as well as their

---

NOEMI SMOLIK is an art critic who lives in Cologne.

2100	σ
315	σ
1049	σ
980	σ
45	σ
2150	σ
1250	σ
999	σ
8888	σ

diagonals. Then he asks the author to convert the two weighs he has added into concrete objects. She takes a little heap of sand and a package of her favorite Italian pasta, photographs the two objects, and weights them very carefully. The artist inserts the sand and the noodles in his list, draws the squares with the weights of the objects on a new sheet of paper, includes the photographs taken by the writer, and adds a photograph he has taken himself. It shows a 500 gram weight and is to be placed next to the knapsack, which also weights 500 grams, in order to demonstrate how interchangeable the objects are. Finally, he asks the author to publish the photographs taken by the writer, and asks her to publish the photographs, the weight of the objects, and the sheet of paper along with her article.

Later, sitting at her computer again, surrounded by colored pictures of her own belongings, the writer is suddenly overcome by a rush of anger. She feels she has been lured into a trap. But soon the anger gives way to wonder, and even curiosity. What exactly

is the artist doing? Making art? He didn't even select the objects himself! The author did it for him. Well, then he has turned the writer into an artist, while he simply ordered the objects, an act that is performed by writer-theoreticians. The more questions the author asks herself, the greater her astonishment, until she suddenly realizes that it was precisely this moment of unexpected astonishment that had earlier motivated her to become involved with Andreas Slominski's works despite the annoyance, despite the feeling of being lured into a trap. And so, she decides to write about astonishment.

For thinkers of antiquity, astonishment—that moment of wonder that is always accompanied by the frustration of not knowing—was the source of philosophy. Astonishment therefore meant wanting to know, wanting to know more. Medieval man, by contrast, remained fixed in an almost childlike state of astonishment which he countered with religious rituals. This childlike aspect led the modern, enlightened person to adopt a critical attitude towards

$$\begin{array}{r} 2100 \text{ g} \\ 315 \\ 1049 \\ 980 \\ \hline 4444 \text{ g} \end{array}$$

$$\begin{array}{r} 45 \\ 2150 \\ 1250 \\ 999 \\ \hline 4444 \text{ g} \end{array}$$

$$\begin{array}{r} 2100 \\ 45 \\ 1250 \\ 1049 \\ \hline 4444 \text{ g} \end{array}$$

$$\begin{array}{r} 315 \\ 2150 \\ 999 \\ 980 \\ \hline 4444 \text{ g} \end{array}$$

astonishment. In the Modern Age, anyone who still found the world astonishing was considered unenlightened. In time, the art of astonishment was lost. Is there anyone left today who can look at the world with a sense of wonder characterized by childlike curiosity and also a certain frustration? The loss of the faculty of wonder has made people poorer today, for astonishment leads us to ask questions that touch upon the essence of appearances.

Not only is Andreas Slominski still capable of being astonished, he can also convey his astonishment and infect others with it. The author caught the infection in 1991, when the artist purportedly concealed a human hand severed from its body in the wall of the Cabinet for Recent Art in Bremerhaven. Having sealed the spot with masonry, he smoothed, plastered, and painted it. What remained for viewers to see was an empty, white exhibition space. But the room was not entirely empty for it was filled with the knowledge of the walled-in hand, of an incredible, albeit unprovable deed.

It was a room that had been changed through the artist's act and had thus become an art object. But had the artist really made this change or was it only a rumored one? And if it was a mere rumor, then was the space really an art space? And what made the artist choose to hide a human hand, especially in an age in which no one believes in relics any more?

In the Frankfurt Museum of Modern Art, Slominski propped a bicycle against a wall, laden with bulging plastic bags, as if a city dweller had happened to park it there, with all his worldly possessions. Why not? Decades ago we learned to accept the invasion of readymades in the hallowed halls of museums. And the fact that art may refer to social issues has also been given the seal of approval. But in this particular case, the bicycle propped up against the wall in the exhibition space is not a real bicycle belonging to a real person but rather a replica of a real bicycle belonging to a real person, which has been meticulously reproduced from a photograph. But why does

Kleid  
Dress  
980 g

Rucksack  
Knapsack  
1049 g

999 g

Schale  
China Plate  
1250 g

Armband  
Bracelet  
45 g

Laptop  
Computer  
2150 g

Pflanze  
Plant  
2100 g

Nudeln  
Pasta  
315 g

the artist make a copy of it? And why does he reduce the scale so that what we see in the museum is a child's bicycle?

In his last show at the Haus Lange in Krefeld, Germany, Andreas Slominski asked a golfer from the neighborhood to hit a ball over the top of Haus Lange onto the tray of a truck parked behind the building. The golfer actually hit the tray that was tipped up against a window of the building so that the ball rolled into one of the rooms of the exhibition. During the show, visitors were able to see the ball which was being guarded exactly where it had come to rest. Astonishment at this deed rippled through the rooms of the exhibition during the opening—astonishment at the golfer's skill. But was this art?

A sense of wonder overcomes the author every time she recalls the opening in Krefeld. If the "note-in-one" is not an art, then why does the artist reserve the right to bear witness to it in an art museum? On the other hand, if striking the golf ball over the roof

of the building was an artist's idea, then it must be art, but then, since it was executed by a nonartist, it can't be art. The author is getting annoyed again. She has fallen into another trap. And suddenly she understands why Andreas Slominski also builds genuine traps and puts them on display in exhibition spaces. For hasn't she just let herself be lured into a trap like an unwitting animal?

She's been caught, and this makes her angry. What is she supposed to write about Andreas Slominski's art if he keeps setting traps? If she avoids the traps he has set, she misses the artist; if she submits, she is inevitably faced with the question: What makes art? She gives up. She is tired of all these snares. Actually, Andreas Slominski made an exception once and did not set a trap when he was asked what he was looking for in art. He gave a direct answer: "Life." So perhaps he is not a trapper after all but merely one who is still capable of being astonished at the very idea that there is something called art.

*(Translation: Catherine Schelbert)*