

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

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (1999)

**Heft:** 55: Collaborations Andreas Slominski, Edward Ruscha, Sam Taylor-Wood

**Artikel:** Andreas Slominski : wortlos = wordless

**Autor:** Heynen, Julian / Schelbert, Catherine

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-680177>

### **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>**

# Wortlos

Andreas Slominski: Manchmal denke ich, dass beinahe jedes Wort über seine Arbeiten schon eines zu viel sein könnte. Und doch verfällt man immer wieder ins Berichten und ins Erzählen. Wenn der Gegenstand vor einem so wörtlich ist wie hier und wenn der Künstler fast ostentativ zur Seite tritt und schweigt, weckt das die Lust auf Geschichten. Seine Objekte und Taten provozieren offensichtlich die wortgewandte Beschreibung und den poetisch gestimmten Kommentar. Wo die Arbeiten wie ein kunstvoll-lakonischer Rückzug auf ein Terrain anmuten, das erst noch zu entdecken wäre, rüstet sich das Verständnis mit reichem Gerät. Und nicht zuletzt will womöglich auch der Verdacht der Eulenspiegelei mit ausgreifenden Schilderungen der Umstände beruhigt werden.

Es ist auch etwas Richtiges an diesem Hang zu den Worten, an dieser Neigung die Bilder-Gesten des Künstlers in die Sprache hinein auszudehnen. Denn neben der Wörtlichkeit schwingt in jeder Arbeit zugleich eine nur halb verdeckte Ausdruckskraft, die als Sprungbrett über den Sachverhalt hinaus dienen könnte. Die kleinen Staubtuchstapel haben in ihrer Sorgfalt und Frische eine Dichte, die Gedanken über Skulptur ebenso anregt wie fragile Emotionen. Oder sollte es ein Zufall sein, dass die elegant-melancholische Biegung des Halses der Giraffe, die die Briefmarke anleckt, an jene der Strassenleuchte erinnert,

---

JULIAN HEYNEN ist stellvertretender Direktor der Krefelder Museen Haus Lange, Haus Esters und Kaiser Wilhelm Museum. Er lebt in Krefeld.

um die in derselben Stadt ein Fahrradreifen geraten war? Und woher kommt in einer grossen Ausstellung mit Fallen die plötzliche Gewissheit sich mitten in einem Landschaftsgemälde zu befinden? Noch der banalste Gegenstand, der in den Szenen des Künstlers zum Träger der Handlung wird (etwa der hölzerne Eisstiel im leeren Kaufhausschau fenster), spricht ohne weiteres solch eine vernehmliche Sprache. Noch bevor man etwas über die Umstände seines Auftritts erfährt, hat er schon einen Eindruck hinterlassen. Seine Form hat zusammen mit dem vielleicht nur vagen Wissen über seine Funktion beim Betrachter eine Stimmung erzeugt, die sich zu einem Sinn vorarbeiten könnte. Das Wort, das aus dem Gegenstand zu sprechen scheint, ist aber eben nur eine Andeutung; es ist zu kurz und zu verhalten oder zu fremd um schon als Rede zu gelten. Aber es ist ein Reiz, der überspringt, um durch Erzählung das Wort zum Stück zu ergänzen.

Und dann erst die Umstände hinter den Gegenständen! Bisweilen enthüllt der Künstler sie selbst durch Photos und Filme. Aber auch wenn er es nicht tut, die Geschichten sprechen sich herum – dafür wird er schon irgendwie gesorgt haben. Sind sie einmal in der Welt, kann man sie von den Gegenständen natürlich nicht mehr trennen; sie sind Teil von ihnen. Ja, einmal hat er sie – in der Form eines Gerüchts – sogar in den Mittelpunkt gestellt, als es hiess, irgendwo in der Wand eines leeren Raumes sei (unsichtbar) eine Menschenhand eingemauert. Sollte man also vielleicht das ganze Augenmerk auf die Berichte vom Hintergrund dessen, was man vor Ort

vorfindet, richten? Wäre es sinnvoll, den Gegenstand nur zum Anlass zu nehmen und seine Bedeutung in der Prägnanz oder auch der Rätselhaftigkeit der Geschichte aufgehen zu lassen? Hätte der Künstler seine Fallen dann womöglich gar nicht im Sichtbaren, sondern im Vorstellungsraum der Erzählungen über sein Tun aufgestellt? Das wäre immerhin eine Möglichkeit. Er würde so recht gut in seine Zeit passen, indem er nur die Ausgangspunkte setzt, von denen aus sich als eigentliche Arbeit ein mehr oder weniger offener Diskurs oder eine Kette von Aktionen entwickelt. Die Berichte und Geschichten würden dann die Gegenstände nicht überwuchern oder verdrängen, sondern sozusagen erst rechtfertigen.

Oder ist es ganz anders? Vielleicht sind die Erzählungen und Spekulationen nur das Murmeln und Tuscheln, das in der Umgebung entsteht, wenn sich die Sache selbst dermassen auf das Notwendigste zurückzieht. Das Rauschen der Worte wäre dann der Versuch den Schrecken zu besänftigen, den die Sprachlosigkeit der Arbeiten auslöst. Dieses Fehlen von Sprache hat etwas mit der Plötzlichkeit zu tun, mit der sich einem die Gegenstände zu erkennen geben. Das Wesentliche geschieht nämlich in jener ersten Sekunde, in der man den Museumsraum betritt und unerwartet das alte, bepäckte Fahrrad sieht. Oder in jenem Bruchteil eines Moments, wenn der unbekannt-unschuldige Gegenstand zu Füßen die Worte Falle und Zuschnappen ins Bewusstsein schickt. Aber etwa auch dann, wenn die unendliche Ruhe des Staubtuchstapels die Teilnahmslosigkeit des Betrachters urplötzlich unterbricht und affektiv



ANDREAS SLOMINSKI, OHNE TITEL, 1996–97, Kinderfahrrad, Flaschenhalse, verschiedene Materialien, 130 x 110 x 50 cm / UNTITLED, children's bicycle, bottle necks, mixed media, 51 1/8 x 43 1/4 x 19 3/4". (PHOTO: ARNO DECLAIR, HAMBURG)

durchschneidet. Danach mag sich eine Untersuchung anschliessen, die Details blosslegt und das Erlebnis so zu sichern sucht. Sie ist nicht falsch und auch nicht unnütz, aber als Nachbearbeitung wird sie immer hinter dem ersten – und womöglich unwiederholbaren – Moment zurückbleiben. Man denke an ein gelungenes Gedicht, wo zwei oder drei Worte so aneinander geraten, dass etwas Unerhörtes, etwas völlig Unbekanntes eintritt, das man dennoch sofort «versteht». Selbst hier, wo das Material die Sprache ist, fehlen in diesen Augenblicken die Worte, ist reine Chemie am Werk. Die Gegenstände und Aktionen des Künstlers kommen von diesseits der Sprache. Es sind reine Bilder, die es gar nicht darauf anlegen, die Sprache zu erreichen. Ihr Moment ist der Augenaufschlag – stumm, aber dicht und klar. Andreas Slominski: wort-los.



ANDREAS SLOMINSKI, OHNE TITEL, 1988,  
Stoff. Museum für Moderne Kunst, Frankfurt,  
10 x 20 x 19,5 cm / UNTITLED, fabric,  
3 7/8 x 7 7/8 x 7 3/4".

JULIAN HEYNEN

# Wordless

Andreas Slominski: Sometimes I think that practically any word about his work is a word too many. And yet it's hard to resist the temptation to talk about it. When the objects are as literal as these and when the artist fades wordlessly and almost ostentatiously into the woodwork, the desire to tell stories automatically arises. His objects and deeds inevitably provoke eloquent description and poetically attuned commentary. Where the works suggest an artistically laconic retreat to a terrain that has yet to be discovered, the interpreting viewer resorts to an arsenal of elaborate equipment. And in the final analysis, extensive accounts of the circumstances may even serve to allay the suspicion of a certain affinity with Till Eulenspiegel.<sup>1)</sup>

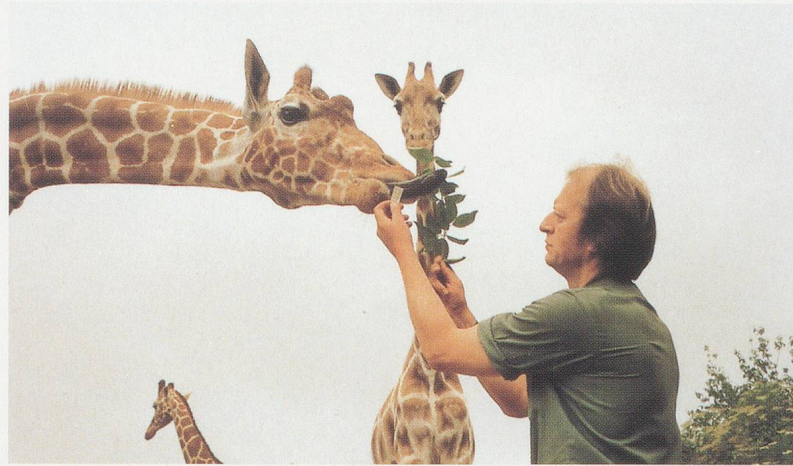
There is also a certain rightness about this predilection for words, this tendency towards a verbal elaboration of the artist's pictorial gestures, because,

---

JULIAN HEYNEN is assistant director at the Krefelder Kunstmuseen (Haus Lange, Haus Esters, Kaiser Wilhelm Museum). He lives in Krefeld, Germany.

in addition to being so literal, each of the works makes an imperfectly concealed expressive impact that could serve as a springboard for reflection beyond the givens of these gestures. The little stacks of dust cloths, so fresh and carefully folded, have a density that inspires thoughts as much about fragile emotions as about sculpture. Or is it mere coincidence that the melancholy elegance of the giraffe bending its neck to lick the stamp calls to mind the streetlamp in the same city with a bicycle tire wrapped around it? And in a large exhibition of traps, why are we suddenly so certain that we are in the midst of a landscape painting? Even the most mundane object used as the vehicle of action in the artist's scenes (like the wooden ice-cream stick in the department store window) effortlessly speaks such a distinct language. Even before we learn anything about the circumstances of its appearance, it has already made an impression. Its form possibly combined with only a vague idea of its function is enough to conjure up a mood that could pave the way to meaning. But the word that may seem to emanate

ANDREAS SLOMINSKI, ANFEUCHTEN EINER BRIEFMARKE, 1996, Aktion am 26. Juni 1996 mit Tierpfleger Ferdinand Heinemann, «Skulptur. Projekte Münster 1997» / WETTING A STAMP, action on June 26, 1996 with keeper Ferdinand Heinemann.



from the object is merely an insinuation; it is too short and too understated or odd to count as speech. But it acts as a stimulus to complement it with narrative.

And then there are the circumstances behind the objects! Sometimes the artist discloses them in photographs and films. But even when he doesn't, he sees to it that the stories get around—one way or another. And having leaked out, they instantly become inseparably intertwined with the objects. In one case, Slominski centerstaged the story itself by circulating the rumor that a human hand had been concealed in the wall of an empty room. Should we perhaps focus our attention entirely on the background of the things we encounter on site? Would it make sense to treat the object only as a catalyst, whose meaning takes shape in the striking clarity or enigmatic mystery of the story? And would the artist then have set up his traps in the space of the imagination created by the reports of what he does, rather than in visible space? That would certainly be a possibility. It would be most appropriate, for then he would simply posit points of departure as trajectories for the actual works, which would develop in the form of a more or less open discourse or a chain of actions. Instead of overwhelming or displacing the objects, these stories and accounts would, in fact, be their justification.

Or is it a giraffe of an entirely different color? Perhaps the stories and speculations are simply the mur-

mur and susurrus that ensues when the thing itself yields only what it must and nothing more. The rush of words would then be the attempt to lessen the shock caused by the speechlessness of the works. The lack of language is related to the suddenness with which the works accost us. The essence of the experience lies in those first seconds when we enter the museum space and unexpectedly come upon the old, twisted bicycle. Or in that split second when the familiar and innocent thing at our feet shoots the words "trap" and "snap shut" into our brains. But also when the eternal tranquillity of the pile of dust cloths abruptly cuts into and affectively cuts through our detachment. Later then, we might join in an investigation that exposes details, and thus seek to fix the experience. That is neither wrong nor useless but, as a posterior act, it will never equal the first—and probably irrevocable—moment. Think of a successful poem in which two or three words meet up with each other in a way that is utterly incredible, utterly unheard of—and instantly makes compelling sense. Even here, where the material consists of language, words fail and pure chemistry is at work. The artist's objects and actions come from this side of language. They are pure images that make no claim to achieving speech. Their moment is the wink of an eye—mute, but intense and clear. Andreas Slominski: word-less. (Translation: Catherine Schelbert)

1) Legendary German practical joker, similar to Punch.



ANDREAS SLOMINSKI, SLOMINSKI, 1996, TAT (Theater am Turm), Frankfurt am Main.