

# Andreas Slominski



# BERLIN DETOURS

NANCY SPECTOR

At the press conference for Andreas Slominski's exhibition of commissioned work at the Deutsche Guggenheim, Berlin, I spoke—as one does in such situations—in very general terms about his art. I described his career-long obsession with trapping—as both a concept with rich metaphorical associations and an age-old profession with intricate rules and strategies of the hunt. Emphasizing his esteem for the craft, I told of Slominski's in-depth knowledge of snares, decoys, baiting systems, and the feeding habits of his prey. At the same time, I pointed out how his fully functioning traps, which are created for the sole purpose of display, problematize the critically sacrosanct model of the readymade. Referring to his trickster persona, I asked rhetorically whether Slominski may be considered an artist who makes traps or a trapper who makes art. There was more information, however, that I chose not to share in this situation, much of which referred, albeit indirectly, to the tainted history of twentieth-century Berlin. This omission was premised less on my avoidance of sensitive subject matter in the headquarters of Deutsche Bank, the museum's corporate sponsors, than on my realization that meaning in Slominski's art reveals itself in waves, one layer at a time. Underneath its ever-present narrative of ensnarement and the occasional slapstick routine, there lies a sharp critical

NANCY SPECTOR is Curator of Contemporary Art at the Solomon R. Guggenheim Museum, New York. She organized the Andreas Slominski exhibition at the Deutsche Guggenheim, Berlin, February 20–May 9, 1999.

edge, the content of which emerges only in relation to the environment in which it is encountered. The work is site-reliant, not site-specific. Context seeps in slowly, informing and adding fresh connotative dimensions to already thematically resonant art.

Slominski's performative contributions to "Skulptur. Projekte in Münster 1997" demonstrated this permeable aspect of his work. In a priceless example of his fanatical attention to detail, the artist placed a bicycle inner tube around a street lamp, but instead of throwing it over the top—the logical thing to do—he had the lamp excavated from the sidewalk and its electrical wiring disconnected so he could slip it on from the bottom up. In an equally absurd action, Slominski arranged for a giraffe in the Münster zoo to lick a postage stamp, which he then adhered to an envelope and promptly mailed. Beyond their status as exercises in remarkable futility, these gestures commented on the odd nature of this presentation of public art, which invades Münster every ten years, dispersing sculptures, installations, and curious interventions throughout the small, picturesque city. During its opening days, hundreds of curators, collectors, and critics descend on the town with their maps and rented bicycles to sniff out the scattered, and in some cases, very well hidden, art works. The effect has been described by Hans-Ulrich Obrist as a "truffle-pig-syndrome," and the hilarity of this situation was not lost on Slominski. The lone bicycle tire (which was stolen within the first week of its installation and thus not even visible) slyly mocked the art-world tourists on wheels. And the episode at the zoo

poked fun at the notion of experiencing artworks in their "native" habitat, of observing them in the "wild," so to speak.

That same summer at the Venice Biennale, Slominski exhibited a toy-like windmill—mini-golf scale—but still capable of grinding grain, which made a playful critique of the exhibition environment. A recurring motif in his art, the windmill resonates with cultural meanings specific to Northern Europe—ranging from its idealized agrarian past to the kitsch of its modern garden ornaments. In the high-profile setting of the Biennale's main international exhibition, this colorfully painted windmill sat smack in the middle of the gallery's central walkway, thus

dried moss. During the exhibition, Slominski could, on occasion, be seen in the gallery sawing pieces off these enormous wooden wings and feeding them into an antiquated workshop stove. While he claimed to be doing nothing more than utilizing and burning the available wood in order to heat the building—hence the work's title, HEIZEN—it was difficult to avoid reading something more diabolical into the equation—something more historically specific to Germany's not-so-distant-past.

Similar innuendoes surfaced during Slominski's 1996 installation at the Kunstsammlung Weimar, which featured an assortment of cheerfully colored, miniature windmills. These are "garden variety" mills

ANDREAS SLOMINSKI, MONDSCHNEINMÜHLE, 1996, Holz, Pappe, Metall, ca. 43 x 18 x 10 cm, Kunstmuseum Winterthur / MOONSHINE WINDMILL, wood, cardboard, metal, ca. 16 7/8 x 7 x 3 7/8"



ANDREAS SLOMINSKI, SCHLAFSPIEGELMÜHLE, 1996, verschiedene Materialien, ca. 350 x 150 x 150 cm / MIRROR-OF-SLEEP WINDMILL, mixed media, ca. 137 7/8 x 59 x 59". (PHOTO: ARNO DECLAIR, HAMBURG)



turning the vast hall of the Corderie into an amusement park or, at least, a putting range.

Different exhibition contexts have interjected far more sobering undertones into other examples of Slominski's work. For a 1996 installation at Portikus, he filled the gallery with the weathered wings of an old windmill that he found in Achim, which, like unearthed artifacts, were encrusted with dirt and

in that they approach the size of lawn statuary. Some are rendered with exacting craftsmanship and realistic architectural details, while others are more schematically designed and resemble Lego creations. The titles offered an inventory of possible functions for the Lilliputian mills: one could be used to wind thread, another to mix plaster, another to grind poppy seeds, another to press grapes, and so on. In typi-

cal Slominski fashion, one could even be used to trap birds. While clearly playful in intent, this gingerbread-world presentation evolved to self-consciously acknowledge the museum's geographical proximity to Buchenwald, the Nazi concentration camp located just outside Weimar, which is now a Holocaust memorial. During the installation process, Slominski discovered a lucky penny—a coin minted in 1943—while rummaging in the dirt on the edge of the camp, which he then placed in a glass vitrine set in the middle of the windmills. By virtue of its date, this lone coin became a symbol for World War II and the atrocities which had taken place nearby. As a coda to the installation, Slominski arranged for the gallery windows to remain open at all times so that the winds blowing from Buchenwald could be registered by the movement of the windmill wings. Like traps, the mills were set to react to changing air currents and, in doing so, they recorded the breeze. A sinister draft permeated the room; one was led to ponder what kind of wind blew through Weimar, once upon a time. This fairy-tale realm transmogrified into something somber and menacing. The pint-size windmills, their wings slowly rotating, stood as silent witnesses to unspeakable crimes.<sup>1)</sup>

The impact of Slominski's installation at the Deutsche Guggenheim, Berlin was strangely similar. What began as a straightforward presentation (if there is such a thing in Slominski's world) of a multi-component bird trapping station, evolved into a powerful architectural metaphor for Cold War Berlin. Conceived as a large, multifarious trapping compound, the work features a two-story, tar-paper covered hut for the trapper, from which he can control the various hinged, double-clap nets spread out all around him. Baited with fake hedges, red berries, water, or birdseed, these trapping devices are attached to the main hut with long cords, which the trapper can yank to trigger their springs, should a bird land in any one of the compartments. A mechanical bird decoy in the upper register of the room lures unsuspecting finches or thrushes into the nets. Animal traps designed specifically for the small predators waiting to feed on the captured birds are strategically arranged to capitalize on this parasitic situation. All is ready for the hunt. Hidden from view

in the confines of his hut, cords in hand, the trapper peers into his panoptical trap through small observation slits. We can't see him, but he can see us.

While installing this trapping complex, Slominski reflected on how context often and inadvertently acts upon his work. We were discussing his Weimar installation and how the inclusion of the lucky penny shifted the meaning of the work into unexpected and allusive territories. He commented on the militaristic appearance of the trapper's hut, which looked alternately like a tank or a bunker, and said that it could even refer to the observation towers that once lined the Berlin Wall isolating the G.D.R. sector from the West. The museum's location close to the Bran-



denburg Gate in what was formerly East Berlin, where the four-meter high, concrete and barbed wire Wall had once crossed the city like a scar, further strengthened this reading. The double-clap net traps suddenly assumed ominous proportions in their symbolic association with the Wall's infamous death strip, a 161 kilometer border patrolled by 252 watchtowers, 136 bunkers, glaring search lights, and Alsatian sniff-

er dogs. That these traps—designed to snare entire flocks of birds in one snap—are made to human scale only underscores the grim correspondences here.<sup>2)</sup>

Once I became aware of these correlations, other aspects of the exhibition took on new and unanticipated shades of meaning, as was the case with Slominski's witty intervention outside the museum on Unter den Linden, one of the city's grandest boulevards. An emblem of urban order, the street's tree-lined central promenade is scrupulously maintained. Each of the 370 trees is numbered, registered, and its growth carefully monitored. Disrupting this image of Teutonic order, Slominski "planted" a



dead tree stump slightly off-center from the uniform arrangement. There it sat, barely noticeable, creating a subtle sense of imbalance, a minor visual disturbance in the surrounding cityscape. Encountering the little stump, one might have thought that a wayward tree, which had dared to grow out of place, had been summarily punished. When the city authorities were alerted to the inexplicable presence of this

unruly stump, police barricades were set up around it, transforming Slominski's practical joke into a crime scene.<sup>3)</sup>

The penal references stuck with me, and after the exhibition opened I did a little research on Unter den Linden and its cherished lime trees. They were originally planted in 1648 by the Great Elector Friedrich Wilhelm to flank a riding path that stretched

Seite/Page 72:

ANDREAS SLOMINSKI, HEIZEN, 1996,  
*Mehl eines Windmühlenflügels in den Schuh sägen /*  
*HEATING, dust of a windmill vane*  
*being sawed into a shoe.*

(PHOTO: ARNO DECLAIR, HAMBURG)

ANDREAS SLOMINSKI, FUCHSFALLE, 1998,  
*Holz, Weidengeflecht, Socke mit Lockstoff,*  
*ca. 45 x 120 x 120 cm / FOX TRAP, wood, thatching,*  
*sock with scent lure, ca. 17 7/8 x 47 1/4 x 47 1/4".*

ANDREAS SLOMINSKI, HEIZEN, 1996, *Verfeuern von Windmühlenflügeln, Portikus Frankfurt / HEATING, the burning of windmill vanes.* (PHOTO: BARBARA KLEMM)

toward Berlin's Grunewald, and he valued them so highly that he threatened to cut off the hands of anyone who harmed them.<sup>4)</sup> When Karl Friedrich Schinkel, master architect of nineteenth-century Berlin, established its neo-classical urban plan, he made Unter den Linden a central vector, lining it with embassies, government buildings, financial institutions, a university, and an opera house. The trees, of course, flourished in such a stately environment. During the Third Reich, Hitler had all the trees chopped down in order to carve a wider swath for military parades and wartime maneuvers. Years later the Communists replanted Unter den Linden, adding trees only as far as Pariser Platz, some distance from the Brandenburg Gate, portal to the West. After the Wall was toppled in 1989, a West Berlin horticultural foundation donated enough trees to complete the remaining stretch of the boulevard. In retrospect, the relative health of Unter den Linden's trees serves to measure the shifting episodes of urban harmony and political strife in Berlin. Did Slominski know this peculiar history when he decided to stage an action on the boulevard's promenade, to extend the exhibition into the street, and to play a seemingly innocent trick on uninformed passersby? I suspect so, but if not, context once again rushed in to inform the art, adding depth to an already profound work, and providing new detours in meaning.

1) Portions of this section have been borrowed from Nancy Spector, "Of traps, tricks, and other riddles," in: *Andreas Slominski* (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1999).

2) Berlin gallerist Barbara Weiss noted that the BIRD TRAPPING COMPOUND resembled the Quadriga statue on top of the Brandenburg Gate in that the arrangement of the nets around the hut looked like the triumphant chariot and horses frozen forever in time and space above the demarcation line of the once divided city.

3) Op. cit.

4) This and the following information on Unter den Linden is borrowed from Andrew Gumbel, *Berlin*, (London: Gadogan Books, 1991), p. 57.



# BERLINER UMWEGE

NANCY SPECTOR

Auf der Pressekonferenz zu der von der Deutschen Guggenheim, Berlin, in Auftrag gegebenen Slominski-Ausstellung äusserte ich mich dem Anlass entsprechend nur sehr allgemein zu seiner Kunst. Ich beschrieb seine für das ganze Werk charakteristische Leidenschaft für Fallen – sowohl als Konzept, mit dem sich viele Metaphern verbinden lassen, wie auch als uralten Beruf mit komplizierten Regeln und Jagdstrategien. Ich erwähnte Slominskis Hochachtung für das Handwerkliche und seine fundierten Kenntnisse, was Fallen, Köder, Fangvorrichtungen und Fressgewohnheiten der Beute betrifft. Gleichzeitig wies ich darauf hin, wie seine voll funktionstüchtigen Fallen, die er jedoch einzig und allein für Ausstellungen bauen lässt, das sakrosankte Modell des Ready-made kritisch hinterfragen. In Bezug auf Slominski, den «Trickster», stellte ich die rhetorische Frage, ob man ihn als Künstler sehen sollte, der Fallen macht, oder als Fallensteller, der Kunst macht. Ich hätte noch einiges zu seiner Kunst sagen können, zog es aber unter den gegebenen Umständen vor, diese Dinge, die sich, wenn auch indirekt, auf die problematische Geschichte Berlins im zwanzigsten Jahrhundert bezogen, für mich zu behalten. Ich tat es nicht, weil ich in der Zentrale der Deutschen Bank, dem Sponsor des Museums, das heikle Thema vermeiden wollte, sondern weil mir klar geworden war, dass Slominskis Werk sich in Wellen offenbart

NANCY SPECTOR ist Kuratorin für zeitgenössische Kunst am Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Sie organisierte die Andreas Slominski-Ausstellung in der Deutschen Guggenheim, Berlin (20. Februar – 9. Mai 1999).

und dass dabei eine Schicht nach der andern zutage tritt. Hinter dem narrativen Element des Fangens und den gelegentlichen Slapstick-Nummern verbirgt sich eine messerscharfe, kritische Spitze, die man nur in Bezug auf die Umgebung verstehen kann, in der man sie entdeckt. Die Arbeiten sind ortsabhängig, aber nicht ortsspezifisch. Der Kontext dringt langsam in sie ein, liefert zusätzliche Informationen und verleiht einer bereits themenreichen Kunst neue assoziative Dimensionen.

Die Performances, die Slominski zur Ausstellung «Skulptur. Projekte in Münster 1997» beisteuerte, illustrierten diesen durchlässigen Aspekt seines Werkes. In einem kaum zu überbietenden Beispiel für seine Detailbesessenheit legte der Künstler einen Fahrradmantel um eine Strassenlaterne, doch statt ihn, wie es logisch gewesen wäre, von oben darüber zu streifen, liess er die Laterne per Kran aus dem Boden hieven und die elektrischen Leitungen kappen um ihn von unten anzubringen. In einer ähnlich absurden Aktion liess Slominski eine Giraffe aus dem Zoo von Münster eine Briefmarke ablecken um sie auf einen Umschlag zu kleben, den er dann auch prompt abschickte. Abgesehen von ihrem Status als Übungen in Absurdität waren diese Gesten ein Kommentar zu dieser manchmal sehr merkwürdigen Schau von Kunst im öffentlichen Raum, die alle zehn Jahre über Münster hereinbricht um die kleine male-riche Stadt mit Skulpturen, Installationen und seltsamen Aktionen zu überschwemmen. Zur Eröffnung fallen hunderte von Kuratoren, Sammlern und Kritikern ein, bewaffnet mit Lageplänen und geliehenen Fahrrädern um die verstreuten und gelegentlich

auch gut versteckten Werke aufzuspüren. Hans-Ulrich Obrist hat diesen Effekt als «Trüffelschweinsyndrom» bezeichnet und auch Slominski blieb die Komik der Situation nicht verborgen. Der einsame Fahrradreifen – er wurde gleich in der ersten Woche gestohlen und war deshalb für die Besucher nicht einmal sichtbar – war ein hintergründiger Kommentar zu den Kunsttouristen auf Rädern. Und die Episode im Zoo machte sich über das Konzept lustig Kunstwerke in ihrem «natürlichen» Habitat erfahrbar zu machen, sie sozusagen in freier Natur zu observieren.

Im selben Sommer zeigte Slominski auf der Biennale in Venedig eine wie ein Spielzeug wirkende Windmühle, die – obwohl sie durchaus echt und funktionstüchtig war – ihrer Grösse nach eher in eine Minigolf-Anlage gepasst hätte und das ganze Ambiente ins Lächerliche zog. Bei der Windmühle, einem oft wiederkehrenden Motiv in seinem Werk, klingen viele Momente der nordeuropäischen Kulturlandschaft an, von der idealisierten ländlichen Vergangenheit der Region bis hin zum Kitsch moderner Gartendekoration. In der anspruchsvollen Umgebung des grossen internationalen Ausstellungsraums prangte diese buntbemalte Windmühle mitten im Hauptgang und verwandelte die grosse Halle der Corderie in einen Lunapark oder zumindest einen Minigolfplatz.

Andere Ausstellungskontexte liessen in Slominskis Arbeiten eher ernüchternde, härtere Untertöne mitschwingen. Für eine Installation, die er 1966 im Frankfurter Portikus zeigte, füllte er den Schauraum mit den morschen Flügeln einer alten, in Achim aufgestöberten Windmühle, die, Ausgrabungsobjekten gleich, mit Erde und vertrocknetem Moos überzogen waren. Im Lauf der Ausstellung tauchte Slominski hin und wieder im Museum auf und sägte von den riesigen Holzflügeln Teile ab, mit denen er einen alten Holzofen befeuerte. Er behauptete zwar, nur Brennholz zu machen um den Raum zu heizen –, HEIZEN war der Titel dieser Installation – aber man konnte sich nicht des Gefühls erwehren, dass etwas anderes, Ominöses hereinspielte, das mit der jüngeren deutschen Geschichte zu tun hatte.

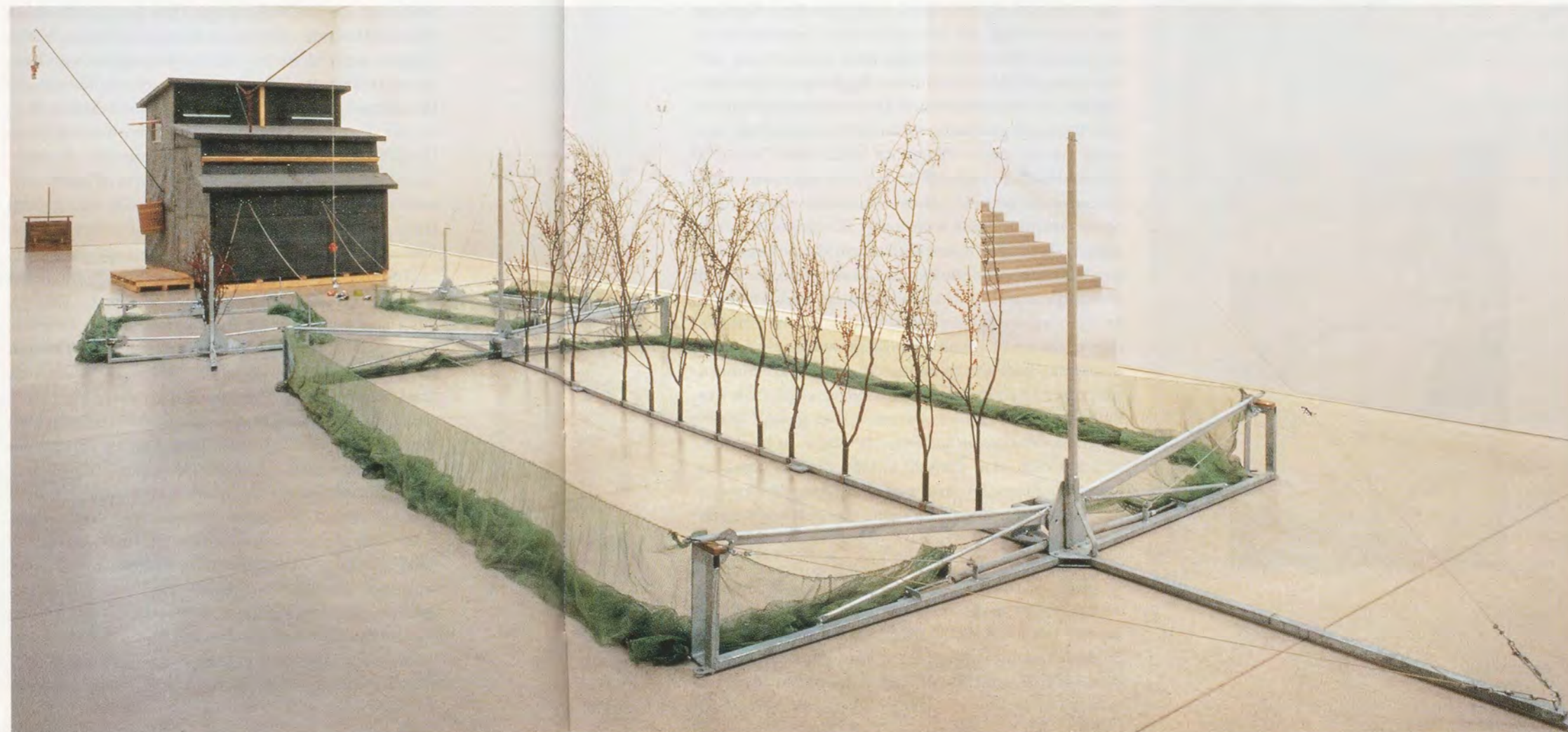
Ähnliches suggerierte die 1996 in der Ausstellung «Nach Weimar» installierte Arbeit, die aus einer

Gruppe von knallbunten Miniaturwindmühlen bestand. Da sie die Grösse von Gartenskulpturen hatten, fielen sie in die Kategorie Dekoration. Einige waren handwerklich perfekt und wiesen realistische architektonische Details auf, während andere sehr viel schematischer und wie aus Legosteinen zusammengesetzt wirkten. Die Titel der Arbeiten ergaben eine Liste der möglichen Funktionen dieser Lili-putmühlen: Mit einer liessen sich Fäden aufrollen, mit einer anderen Gips mischen, mit einer dritten Mohn mahlen, einer weiteren Trauben keltern und so weiter. Und, typisch Slominski, eine konnte sogar als Vogelfalle benutzt werden. Obwohl die Absicht eindeutig spielerischer Natur war, vermittelte diese Zuckerbäckerwelt doch das unbehagliche Gefühl, dass man sich hier ganz in der Nähe des ehemaligen Konzentrationslagers Buchenwald befand, das jetzt eine Holocaust-Gedenkstätte ist. Als Slominski die Installation aufbaute, fand er in einer Ecke des Lagers einen Glückspfennig aus dem Jahr 1943, den er zwischen den Windmühlen in einer Glasvitrine ausstellte. Die verwaiste Münze wurde aufgrund ihres Datums zu einem Symbol für den Zweiten Weltkrieg und die Greuel des Todeslagers. Slominski vervollständigte die Installation, indem er die Fenster der Galerie öffnen liess, damit die Bewegung der Mühlenflügel den Wind von Buchenwald dokumentieren konnte. Wie Fallen sollten die Mühlen die wechselnden Winde einfangen und die Windstärke anzeigen. Ein unheimlicher Luftstrom erfüllte den Raum und zwang den Besucher darüber nachzudenken, aus welcher Richtung wohl damals in Weimar der Wind wehte. Die Märchenwelt verwandelte sich in etwas Düsteres, Bedrohliches. Die Windmühlenschwärme mit ihren langsam rotierenden Flügeln wurden zu stummen Zeugen der unsäglichen Verbrechen.<sup>1)</sup>

Bei der Installation Slominskis in der Deutschen Guggenheim, Berlin, stellte sich seltsamerweise derselbe Effekt ein. Was als ganz einfache Sache (falls es das in Slominskis Welt überhaupt gibt) begonnen hatte, nämlich als aus verschiedenen Elementen zusammengesetzte Vogelfangstation, wurde zu einer überzeugenden Metapher für das Berlin des Kalten Krieges. Die als grosses, vielseitiges Fallenensemble konzipierte Arbeit enthält auch eine zweistöckige,

mit Teerpappe verkleidete Hütte für den Fallensteller, von der aus er die vor ihm ausgebreiteten, mit Scharnieren versehenen Schlagnetze kontrollieren kann. Diese mit falschen Hecken, roten Beeren, Wasserschälchen oder Körnern bestückten Fangvorrichtungen sind durch lange Leinen mit dem Unterstand verbunden, an denen der Fänger nur zu ziehen braucht, um den Mechanismus auszulösen, sobald sich ein Vogel in einen Teil der Falle vorwagt. Eine Vogelattrappe im oberen Teil des Raums lockt ahnungslose Finken oder Drosseln ins Netz. Und auch auf die kleinen Raubtiere, die allenfalls versuchen könnten die Situation auszunutzen und sich über die gefangenen Vögel herzumachen, warten einige speziell dafür entwickelte, geschickt platzierte Fallen. Alles steht bereit. Ausser Sichtweite, versteckt im Innern seiner Hütte, die Leinen in der Hand, beobachtet der Fallensteller seine Fanganlage durch schmale Sehschlitze. Wir sehen ihn nicht, aber er sieht uns.

Beim Aufstellen seiner Fallen dachte Slominski viel darüber nach, wie oft und ganz ohne sein Zutun der Kontext seine Arbeiten beeinflusst hat. Wir sprachen über seine Weimarer Installation und wie der Glückspfeffer das Werk auf eine ganz unerwartete Ebene voller Anspielungen verlagert hatte. Zum militärischen Aussehen des Unterstands, der mal einem Panzer, mal einem Bunker glich, bemerkte er, man könnte auch die Wachtürme der Berliner Mauer, die den Ostsektor vom Westen der Stadt getrennt hätten, damit assoziieren. Dass das Museum in der ehemaligen DDR lag und ausserdem ganz in der Nähe des Brandenburger Tors, wo die vier Meter hohe, mit Stacheldraht bestückte Betonmauer die Stadt wie eine Wunde durchschnitten hatte, machte diese Interpretation umso plausibler. Im Zusammenhang mit dem berühmten Todesstreifen der Mauer, einer 161 Kilometer langen, mit 252 Wachtürmen, 136 Bunkern, grellen Scheinwerfern und Schäferhunden gesicherten Grenze, nahmen die Schlagnetze plötzlich bedrohliche Proportionen an. Die Tatsache, dass diese Fallen, die einen ganzen Schwarm von Vögeln mit einem Schlag fangen konnten, die Grösse von Menschenfallen hatten, verstärkte die makabren Analogien.<sup>2)</sup>



ANDREAS SLOMINSKI, VOGELFANGSTATION, 1998–99, Übersicht und Details, Deutsche Guggenheim, Berlin / BIRD TRAPPING COMPOUND, installation views and details. (PHOTO: MATHIAS SCHORMANN, BERLIN)





ANDREAS SLOMINSKI, GESTOHLENE LUFTPUMPE, 1998 /  
STOLEN BICYCLE PUMP, Deutsche Guggenheim, Berlin.  
(PHOTO: EBERLE & EISFELD, BERLIN)



Nachdem mir diese Entsprechungen bewusst geworden waren, erschienen auch andere Aspekte der Ausstellung in einem neuen, unvermuteten Licht, etwa Slominskis witzige Aktion ausserhalb des Museums auf dem berühmten Boulevard Unter den Linden. Als Symbol urbaner Ordentlichkeit wird der von Bäumen gesäumte Grünstreifen sorgfältig gepflegt. Jeder der 370 Bäume ist nummeriert, von der Umweltbehörde registriert und sein Wachstum wird genauestens verfolgt. Diese Manifestation teutonischer Ordnungsliebe wurde von Slominski in Frage gestellt, indem er etwas abseits von der schnurgeraden Allee einen toten Baumstumpf «pflanzte». Und da stand er dann, leicht zu übersehen, aber trotzdem den Eindruck erweckend, dass in dem urbanen Gefüge etwas durcheinander geraten war, eine optische Unregelmässigkeit. Jemand, der über den Stumpf stolperte, mochte ihn für den Überrest eines aus der Reihe getanzten Baums halten, der es gewagt hatte, nicht an der für ihn bestimmten Stelle zu wachsen, und mit dem man deshalb kurzen Prozess gemacht hatte. Als dieser Baumstumpf den Behörden gemeldet wurde, wurden polizeiliche Absperrungen aufgestellt und der Schauplatz von Slominskis Streich verwandelte sich im Nu zum Tatort.<sup>3)</sup>

Die behördliche Massnahme blieb mir im Gedächtnis und nach der Eröffnung der Ausstellung machte ich mich sachkundig, was es mit Unter den Linden und diesen gehegten und gepflegten Bäumen auf sich hatte. Ursprünglich waren sie 1648 von

dem Grossen Kurfürsten Friedrich Wilhelm gepflanzt worden und säumten einen Reitweg, der von der Stadt zum Grunewald führte. Der Herrscher hatte sein Herz an sie gehängt und drohte damit, dass er jedem, der sie beschädigte, die Hand abhacken liesse.<sup>4)</sup> Als Karl Friedrich Schinkel, der Meisterarchitekt, der im neunzehnten Jahrhundert das Bild der Stadt bestimmte, sein klassizistisches Konzept realisierte, machte er Unter den Linden zu einer der wichtigsten Achsen, an der er Botschaften, Regierungsgebäude, Banken und eine Oper ansiedelte. In einer so prachtvollen Umgebung gediehen natürlich auch die Bäume. Während des Dritten Reichs liess Hitler die Bäume fällen um für seine Militärparaden und Kriegsmanöver mehr Platz zu haben. Jahre später forsteten die Kommunisten dann die Allee Unter den Linden wieder auf, doch nur bis zum Pariser Platz kurz vor dem Brandenburger Tor, dem Tor zum Westen. Als 1989 die Mauer fiel, stellte eine Westberliner Stiftung für Landschaftspflege genügend Bäume zur Verfügung, damit auch dieses letzte Stück wieder bepflanzt werden konnte. Rückblickend kann man am Zustand der Bäume ablesen, wie sich Epochen städtischer Harmonie mit Epochen politischer Unruhe abwechselten. Kannte Slominski diese Geschichte, als er beschloss auf dem Grünstreifen des Boulevards eine Aktion durchzuführen, die Ausstellung auf die Strasse auszudehnen und ahnungslosen Passanten einen auf den ersten Blick harmlosen Streich zu spielen? Ich vermute ja, aber 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.

(Übersetzung: Uta Goridis)

1) Teile dieses Absatzes stammen aus Nancy Sectors Katalogbeitrag «Von Fallen, Finten und anderen Rätseln», in: *Andreas Slominski*, Deutsche Guggenheim, Berlin 1999, S. 11.

2) Die Berliner Galeristin Barbara Weiss bemerkte, dass die VOGELFANGSTATION (1998/99) insofern der Quadriga auf dem Brandenburger Tor ähnelte, als die Konstellation der Netze vor der Hütte an jene der ewig reglos in Zeit und Raum verharrenden Pferde vor dem Triumphwagen erinnerte.

3) Op. cit., S. 13.

4) Diese Informationen stammen aus dem Buch von Andrew Gumbel, *Berlin*, Gadogan Books, London 1991, S. 57.

ANDREAS SLOMINSKI, BAUMSTUMPF, 1998,  
Deutsche Guggenheim, Berlin / TREE STUMP.  
(PHOTO: EBERLE & EISFELD, BERLIN)

