

Bibliographical data:

FLATZ: Werkkatalog. Band 1: Bilder, Skulpturen und Objekte. Galerie Mosel & Tschechow, München 1989.

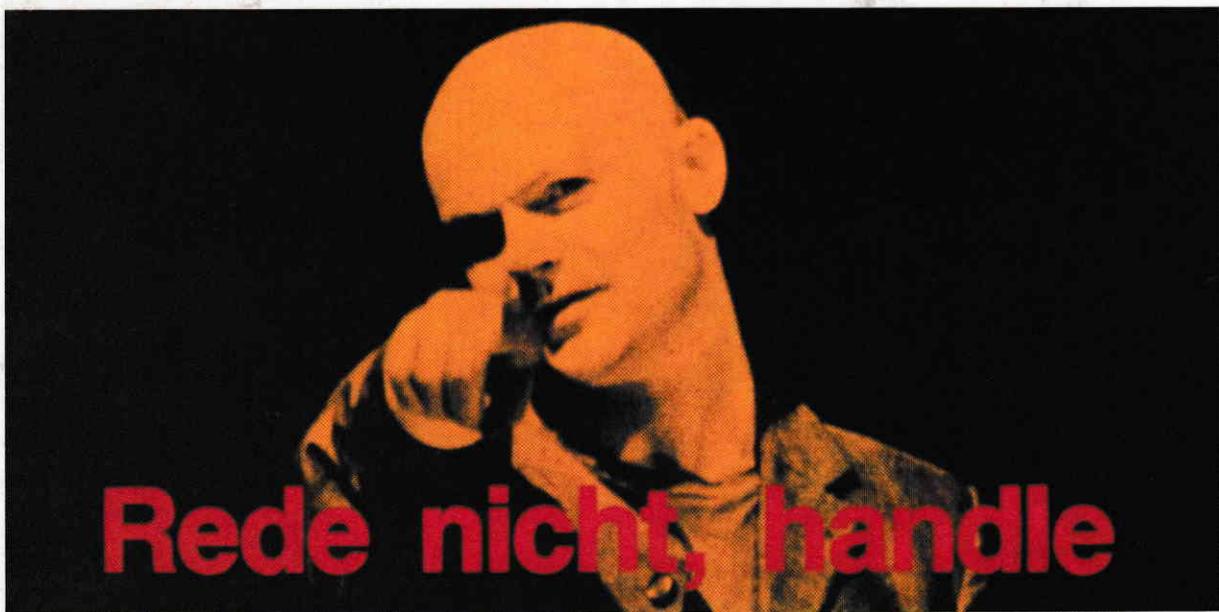
URL: http://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_FLATZ.pdf

FLATZ

BILDER, SKULPTUREN UND OBJEKTE

WERKKATALOG BAND 1

MOSEL UND TSCHECHOW



Rede nicht, handle



Portrait: Thomas Ruff 1989

FLATZ

WERKKATALOG
BAND 1
BILDER, SKULPTUREN UND OBJEKTE

Mit Texten von
Thomas Dreher, Platz,
und Veit Loers

Werkschau 1972–1989
Galerie Mosel und Tschechow, München
11. April – 27. Mai 1989
Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz
14. Juli – 27. August 1989

Band 1 des Werkkataloges
FLATZ – BILDER, SKULPTUREN UND OBJEKTE
erscheint anlässlich der
Ausstellungen (Werkschau 1972–1989)
in der *Galerie Mosel und Tschchow*, München
und im *Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis*, Bregenz.
Eine Ausstellung des Landes Vorarlberg
mit Unterstützung der Landeshauptstadt Bregenz.

Förderung des Katalogs durch das
Österreichische Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Sport.

Organisation der Ausstellung im Künstlerhaus
Palais Thurn und Taxis und PR-Kontakt Österreich und Schweiz:
Häusler & Schmutz, Art-Connection-Systems, Bregenz

Übersetzung ins Englische:
David Hudson, München

Photo-Credits:
Stefan Albrecht, Hamburg
Thomas Degen, München
Volker Derlath, München
Roland Fischer, München
Jörg Geissler, Frankfurt
Oskar Kuefner, München
Christian Kunigk, München
Landesmuseum Vorarlberg
Metronome © Walter Cimbäl
Thomas Ruff, Düsseldorf
Galerie Rüdiger Schöttle, München
Andreas Struck, München
Thomas Struth, Düsseldorf

Lithographie:
Reprodienst Bernd Steininger GmbH, München
Satz, Druck und Bindung:
Sellier Druck GmbH, Freising

© 1989 Mosel und Tschchow, Galerie & Verlag KG
und Platz
ISBN 3-925987-06-1

*Alle Rechte, auch die des auszugsweisen
Nachdrucks und der photomechanischen
Weitergabe vorbehalten*

INHALT

9

Veit Loers
VORWORT

10

Veit Loers
FOREWORD

13

Thomas Dreher
FLATZ: LEBENSZEICHEN UND GELEBTER AUGEN-
BLICK

37

Thomas Dreher
FLATZ: SIGNS OF LIFE AND THE LIVED MOMENT

61

Flatz
WELCHE CODES-IN WELCHER ZEIT- IN WELCHEM
KONTEXT

65

Flatz
WHICH CODES-IN WHAT TIME- IN WHICH CONTEXT

69

BILDER, SKULPTUREN UND OBJEKTE

75

Wolfgang Flatz: Über die Beliebigkeit von Bildmaterial
und die Bestimmtheit von Entscheidung

76

Wolfgang Flatz: *On the Indifference of Image Material
and the Certainty of Decision*

105

Thomas Dreher
Annotiertes Werkverzeichnis Band 1
Catalogue raisonné Volume 1

108

Ausstattungsverzeichnis
List of exhibitions

110

Biographie
Biography

Band 1
BILDER, SKULPTUREN UND OBJEKTE

Band 2
PERFORMANCES UND DEMONTAGEN

Band 3
INSTALLATIONEN, ARCHITEKTUR, MÖBEL, MODELLE UND PROJEKTE

Band 4
VIDEO, FILM, THEATER, MUSIK UND BIOGRAPHIE

ZUM WERKKATALOG

Die ursprüngliche Konzeption dieses Werkkatalogs sah fünf broschiierte Bände, thematisch gegliedert, in einem Schuber vor. Nach Abschluß der textlichen und visuellen Vorarbeiten stellte sich heraus, daß eine Änderung dieser Konzeption unumgänglich wurde. Entwicklung, Zusammenhänge, Widersprüche und Konsequenz, Medienvielfalt und Umfeld der Arbeit von Flatz ließen sich in dieser Form nicht werkgetreu darstellen.

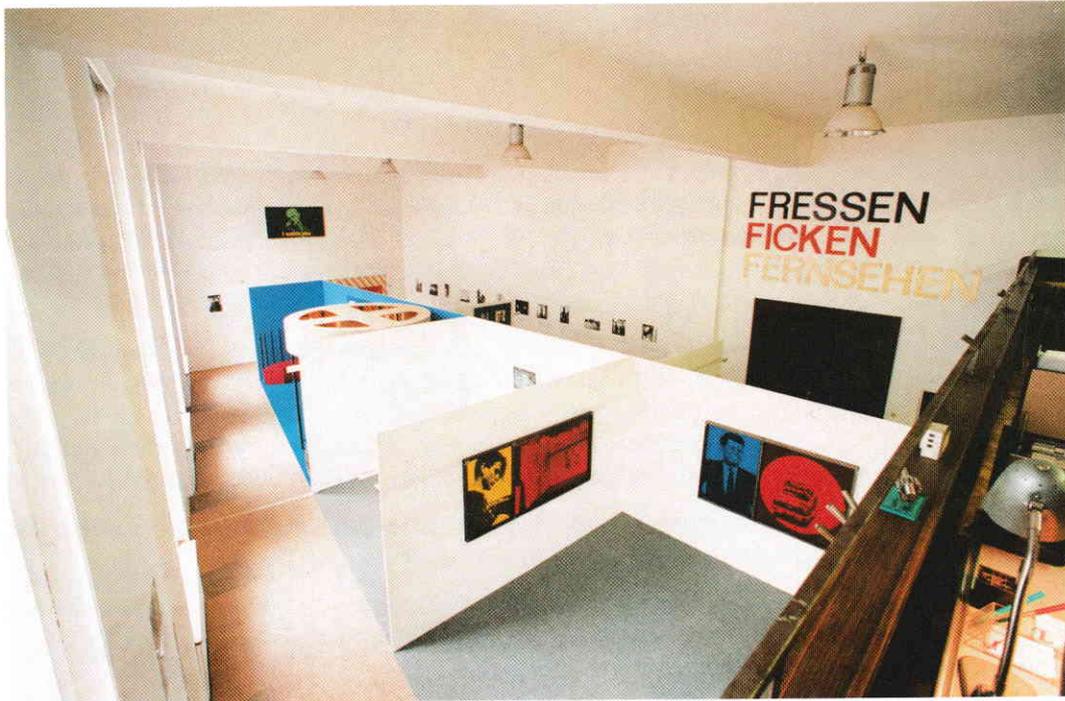
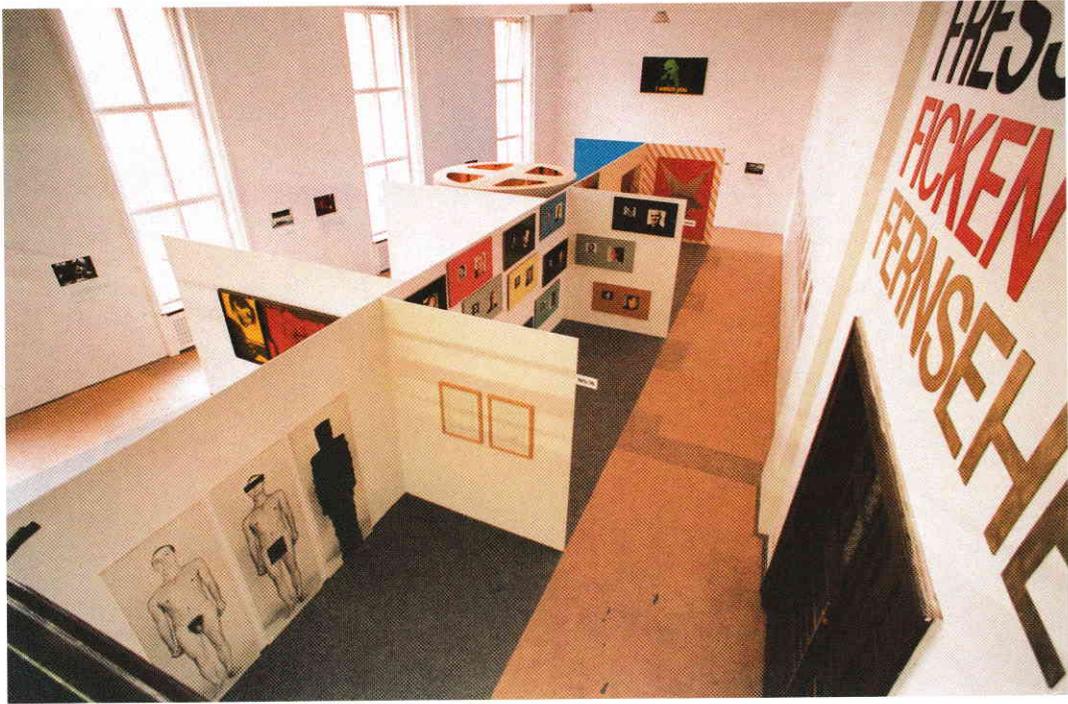
Die neue Konzeption des Werkkatalogs sieht vier fest gebundene Bände vor, die nacheinander erscheinen. Band 1, „Bilder, Skulpturen und Objekte“ liegt vor. Band 2 „Performances und Demontagen“ wird noch zur Laufzeit der Werkschau im Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz, erscheinen. Band 3, „Installationen, Architektur, Möbel, Modelle und Projekte“ sowie Band 4, „Video, Film, Theater, Musik und Biographie“ werden zu weiteren Stationen der Ausstellung bzw. zu anderen wichtigen Ausstellungen erscheinen.

Die neue Konzeption des Werkkatalogs ermöglicht, aktuelle Arbeiten aus allen Werkkomplexen zu integrieren. Bei einem Hochgeschwindigkeits-Künstler wie Flatz kein ganz unwesentlicher Punkt.

An dieser Stelle möchten wir uns besonders herzlich beim Österreichischen Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Sport; beim Land Vorarlberg und bei der Landeshauptstadt Bregenz für die großzügige Förderung des Werkkatalog-Projekts bedanken.

München, im Mai 1989

*Andrea Tschechow
Erik Mosel*



Werkchau 1972–1989
Installation in: Galerie Mosel & Tschchow, München 1989

VORWORT

Nenne mir einen Künstler und ich zeige Dir eine Katastrophe. Wo Flatz früher auftauchte und heute noch auftaucht, verbreitet er Furcht und Schrecken. Ausstellungsbesucher entfernten ihn aus Vernissagen, Feuerwehrrückstellungen seine Installationen, Brandstiftung und Hausfriedensbruch stehen auf seinem Sündenregister, Galerien distanzieren sich öffentlich von ihm. Als es mit der Kunst zu glatt lief, asphaltierte er Frisörsalons und vergewaltigte Bühnenbilder. Sogar Kandinskys geometrisches Primärfarbdogma erniedrigte er: vom Bauhaus zum Barhocker. Wie seine österreichischen Aktionskollegen Brus und Nitsch, mit denen ihn seine Drastik und Konsequenz, nicht aber seine Marschrichtung verbindet, beleidigte und beleidigt er permanent sein Publikum.

Dies ist das Image des Provokateurs und Bürgerschrecks Flatz, aber nur das Zerrbild eines Künstlers und Performers, der vor über einem Jahrzehnt Aktionen und Videoinstallationen von erstaunlicher Präzision schuf, sowohl was ihre innere Logik als auch ihre Durchführung betraf. Wie die Kunst ins Leben greifen könne oder wie man das Leben zur Kunst erhöhen könne, diesen utopischen Fragestellungen der späten sechziger Jahre verhalf Flatz zu einer ungewöhnlichen dialektischen Praxis. Es sind Storys mit einem Vorher und Nachher, ohne zuviel Poesie, aber mit einer perfekten Dramaturgie, Zustände, die für den Betrachter unerträglich werden, weil er Stellung beziehen muß. Flatz bleibt knapp. Es gibt kein Ornament, keine Klammer oder Anmerkung. Auf einer Einladungskarte offerierte er sich als Manager am Steuer eines Sportwagens. Morgen wird er vielleicht als Promoter einer Kunstagentur auftreten – in einer Simulationsinstallation vom Guillaume Bijl?

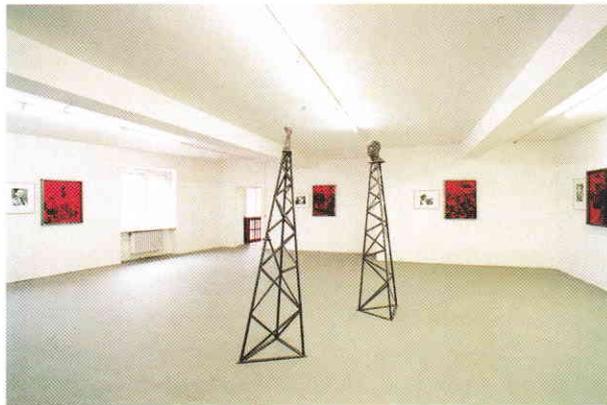
Weil die Formen des Künstlers Flatz perfekt sind, werden sie nicht weniger politisch. Ihr Design kann man nicht anders denn als Paradigma gesellschaftlicher Affirmation begreifen. Es lebt von der Realität, kommt aber – ich spreche immer noch von analogen Prozessen – von der Konserve nicht los. Was ist, das war schon. Was uns als Realität vorgeführt wird, erscheint als inszenierte, kommentierte und interpretierte Geschichtseinstellung. Vorher-nachher, zwar-aber, zum einen-zum andern: Es handelt sich um keine einfachen kausalistischen Gegenüberstellungen, sondern um komplizierte, in den Medien gebrochene Gleichzeitigkeiten oder Folgen. Die Schicksalskonstruktionen werden geliftet. Dadurch tritt der Schrecken

unvermittelt zutage. Oder umgekehrt: Der Realitätssinn und die Lebensgestaltung des Bauhauses werden sozusagen auf ihren Sensationswert hin abgefragt.

Flatz spielt dabei selbst die Hauptrolle. Als Reinkarnation historischer Gestalten oder als Kunstfigur übernimmt er die Rolle des Erzählers oder dadaistischen Motors. Einst Mitbegründer einer bestimmten Münchner Kunstrichtung hat er den anderen den kontemplativen Teil überlassen und rast nun als dieser aktive Motor weiter.

März 1989

Veit Loers



*Einige mehr oder weniger wichtige historische Zwischenfälle 1988
Das Tor oder über die Dialektik von Emotion und Intellekt 1988
Installation in: Galerie Mosel und Tschchow München 1989*

FOREWORD

Give me an artist's name, and I'll show you a catastrophe. Wherever Flatz showed up, and still shows up today, he has spread fear and dread. Visitors at exhibitions throw him out of openings, the fire department out of his installations, arson and disturbance of the peace are among his sins, galleries openly distance themselves from him. When things were running too smoothly with art, he moved onto hair salons and forced himself onto the stage. He even debased Kandinsky's geometric dogma of primary colors: from Bauhaus to bar stool. Like his Austrian Actionist colleagues Brus and Nitsch, with whom

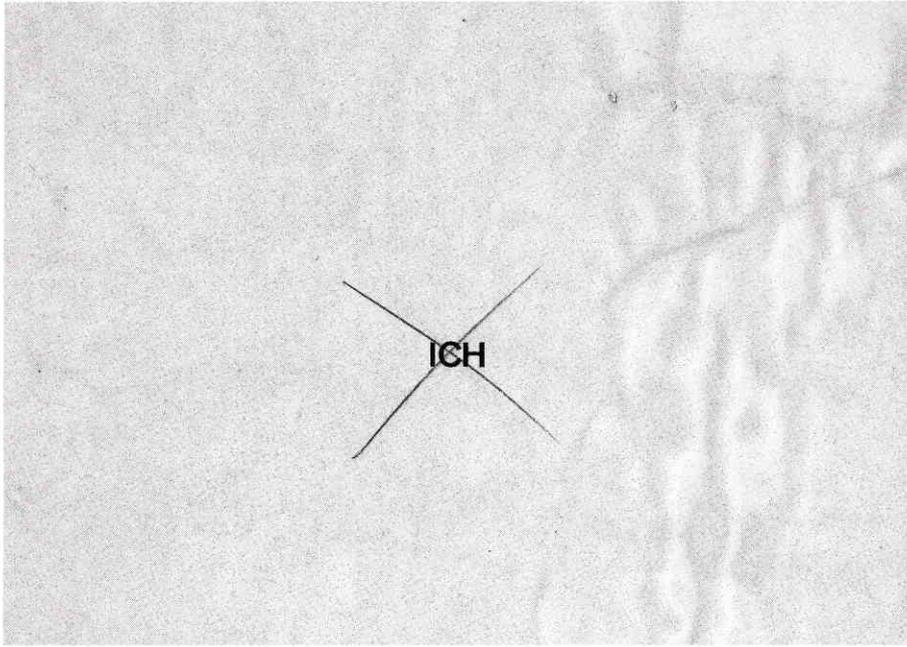
one associates his drastic and consequential nature, though not his direction, he insulted, and still permanently insults, his audience.

That's the image of the provocateur and public menace Flatz, but only the caricature of an artist and performer who has, for over a decade, created actions and video installations of astounding precision both in terms of their internal logic as well as of their realization. How art could reach into life, or how one could raise life to an art, these utopian questions of the late sixties were developed by Flatz to an unusual dialectical practice. There are stories with a before and after, without too much poeise, but with a perfect dramaturgy, states which are unbearable for the observer because he must take a stand. Flatz remains tight. There is no ornament, no parantheses or footnote. On an invitation postcard, he offers himself up as a manager at the wheel of a sportscar. Tomorrow, he might appear as a promoter for an art agency – in a simulation installation by Guillaume Bijl?

Because the forms of Flatz the artist are perfect, they are not any less political. One cannot perceive their design in any other way than as a paradigm of social affirmation. It lives off of reality, but cannot get away – I'm still speaking of the processes of analogy – from the tin can. What is has been already. What is presented to us as reality appears as scenic, commented upon, and interpreted views of history. Before-after, is-but, to one-to another: It does not deal with causal oppositions, but rather, with complicated simultaneities or results steeped in the media. The constructions of destiny are lifted. In this way, the shock, unprocessed, steps into the light of day. Or the other way around: The sense of reality and the design of life of Bauhaus are, so to say, interrogated about their sensational value. Flatz plays the lead role in all this. As reincarnation of historical figures or as art figure, he takes on the role of the storyteller or the dadaistic motor. Once a co-founder of a certain art direction in Munich, he has left the contemplative part to others and now races onward as active motor.

March 1989

Veit Loers



Ich 1974/75

Thomas Dreher

FLATZ: LEBENSZEICHEN UND GELEBTER AUGENBLICK

„Am Fuße des Leuchtturms ist kein Licht‘, sagt schon das Sprichwort. Das heißt, der gelebte Augenblick ist völlig dunkel; ich kann ihn erst später und wahrscheinlich nur auf verfälschte Weise wahrnehmen, ihn durch Drehung über mir aus dem Unmittelbaren herausnehmen.“¹

“... clinical narcissism is ... egoism of a special kind. The world is a mirror of the self, a surface on which one's own needs are projected, needs one genuinely yearns to have fulfilled. But when another image is reflected back, outside oneself but reacting to oneself, that whole ability to desire, to imagine and to body forth one's desire is threatened, as if when two images are reflected on the mirror, the mirror itself will break.”²

Abstrakter Expressionismus und regionalistisch orientierter Realismus waren in den fünfziger Jahren Gegenpole in Amerika. In Europa standen Informel und sozialkritische Formen des Realismus einander gegenüber. Diese Reduktion avantgardistischer Positionen der Vorkriegszeit wurde dann Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre aufgebrochen. Vielfältige und neue künstlerische Strategien, mit Objekten und Aktionen (Assemblagen, Combine-Paintings, Environment, Happenings) zu arbeiten, ersetzte die Opposition entgegengesetzter Dogmen. Die wiedergefundene Offenheit künstlerischer Strategien führte in Pop Art, Nouveau Realisme, Fluxus und Wiener Aktionismus zur Überschreitung der etablierten Grenzen zwischen Kunst und Leben. Diese Kunst – Leben – Einheit war nur momentan Thema der Kunst. Im Wechsel von einer noch an humanistischen Idealen orientierten Geisteswelt zum an der Spektakel-Organisation der Massenmedien orientierten McLuhanismus erschien das Brechen von Tabus, die von keinerlei moralischem Diskurs mehr legitimiert werden konnten, als geistige Öffnung.

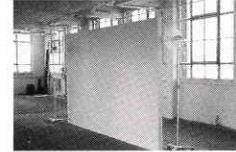
Tatsächlich sind an Mensch, Moral und Gesellschaft orientierte Rede- und Handlungsweisen immer offener durch System, Spektakel und Wohlstand ersetzt worden. Fernseher, Auto etc. sind für jedermann erschwinglich geworden und haben ihre Spuren im Verhalten der Individuen hinterlassen: Die Auflösung der Gebundenheit an regionale soziale Gruppen und ihre Normen war die Folge; die Welt wurde zum „globalen Dorf.“ Diesem Vorgang entsprach dann eine Kunst, die sich an einen kri-

tisch-humanistisch orientierten Diskurs nicht mehr gebunden fühlt.

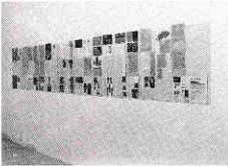
In den darauf folgenden Minimal und Conceptual Art wurde die „Öffnung zum Leben“ wieder zurückgenommen, allerdings ohne zu den traditionellen Kunstmedien Malerei und Plastik zurückzukehren. Durch die Auflösung der normativen Bindung künstlerischer Produktion an etablierte Werkformen trifft der Künstler nicht mehr nur aus einer bereits als künstlerisch geltenden Zeichenwelt die Wahl für die Grundelemente eines Werkes, sondern es kommen nun auch Zeichen aus allen nichtkünstlerischen Bereichen in Frage.

Diese Zeichen werden bei Konzeptueller Kunst nicht mehr – wie noch bei minimalistischer Kunst – nach rein formalen Gesichtspunkten miteinander kombiniert, sondern inhaltliche Fragen der Bedeutung, die die gewählten Zeichen im Alltag bereits besitzen, spielen für die Werkorganisation jetzt auch eine Rolle. Zwischen den bereits mit Bedeutung kunstextern vorbelasteten Zeichen und der kunstinternen Zeichenkombination besteht ein Verhältnis der wechselseitigen Durchdringung: Die formale Systematisierung der Zeichenkombination geschieht nicht losgelöst von der Inhaltlichkeit der Zeichen. Der Rezipient muß, da es keine tradierte Werkform mehr gibt, bei jedem Werk neu Beziehungen zwischen den ihm aus dem Alltag vertrauten, bedeutungsbeladenen Zeichen und der unvertrauten Anordnung dieser vertrauten Zeichen im Werk herstellen. Die Bedeutung, die Zeichen durch ihren alltäglichen Gebrauch haben bzw. erhalten, bildet eine erste Ebene, über der durch die Anordnung der Zeichen im Werk eine zweite Bedeutungsebene angelegt wird. Da diese zweite Ebene bei konzeptueller Kunst eine metasprachliche ist, die nach dem Zustandekommen von Bedeutung überhaupt fragt, wird die Rolle von Zeichenbedeutungen im Werk reflexiv. Doch auch diese Reflexivität kommt nicht ohne die mitteilenden Zeichenfunktionen, die reflexiv gemacht werden sollen, zustande.

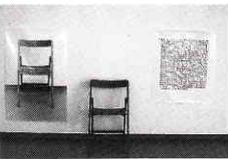
Innerhalb konzeptueller Kreise wurde in den siebziger Jahren von Art & Language, dann auch von Joseph Kosuth das Paradigma der Selbstreflexivität analog zur Rationalismus-Kritik von Thomas Kuhn und Paul Feyerabend immer deutlicher relativiert. Kosuth hat selbstkritisch darauf hingewiesen, wie sehr sein eigener metasprachlicher Ansatz der Systematik von bürokratischen und ökonomischen Organisationsweisen glich.³ Platz übernimmt von konzeptueller Kunst die konventionelle



Bruce Nauman – Wall with two fans, 1970



Art & Language (Ian Burn/Mel Ramsden) – Comparative Models, Version 1, 1972



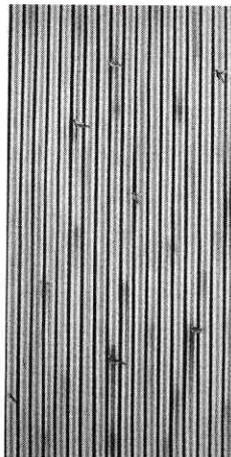
Joseph Kosuth – One and Three Chairs, 1965

Werkformen mißachtende Selektion von Zeichen, nicht aber die Kombination dieser Zeichen im Hinblick auf metasprachliche Funktionen. Dies wird bei ihm durch sozialpsychologische Fragestellungen nach der Beziehung zwischen Massenmedien und Bewußtseinsindustrie ersetzt.

Künstler wie Bruce Nauman und Vito Acconci haben einer ganzheitlich-systematischen konzeptuellen Zeichenorganisation und einem – Psychologisches abschließenden – metatheoretischen Ansatz die Unmittelbarkeit sinnlicher Wahrnehmung entgegengehalten. Aus „postminimalistischen“⁴ Werken, die Nauman und Acconci ausgeführt haben – es sind Installationen und Performances – geht hervor, wie sehr jede konzeptuelle Zeichenorganisation fragmentarisch bleiben muß, wenn sie den Eigensinn von nicht-zeichenhaften Sinneserfahrungen nicht verleugnen will. Flatz arbeitet ebenfalls mit dem vorsprachlichen Eigensinn sinnlicher Erfahrungen. Er greift die Spannung zwischen konzeptueller Reduktion der Welt auf Zeichensysteme und ihr nicht unterwerfbaren sinnlichen Erfahrungen auf.

Peter Halley hat die in den sechziger Jahren auffallende Rückwendung amerikanischer Künstler und Musiker zur Lebenswelt und Kunst aus der Mitte der sechziger Jahre hervorgehoben: „Artists like David Salle and Steve Keister, and musical groups such as The B-52's and the Modern Lovers, also express in their work a need to relive and make art out of the sociology of the mid-'sixties. Ross Bleckner recounts as well as that for him, as an adolescent, Op Art was what he knew modern art to be.“⁵ Flatz knüpft dagegen gleichzeitig bei Konzeptueller Kunst und Postminimalismus an, die um 1970 in Gruppenausstellungen über aktuelle Kunstströmungen in Europa und Amerika ausgestellt wurden, sowie bei der Zeit um 1960, als die neue Welt des Massenkonsums das Sozialleben stark zu verändern begann und – parallel zum Fall moralischer Tabus und einem neuen, konsumorientierten Hedonismus – die Kunstgrenzen erweitert wurden.

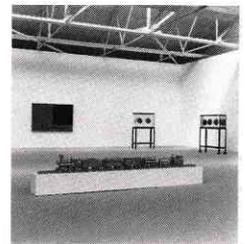
Übergänge zwischen autonomer und heteronomer Kunst entstehen bei Flatz durch Übertragungen: Autonome Kunstformen wie Videoinstallationen werden in einem Friseurladen angewandt, aus der Werbesprache werden Bilder. Es handelt sich um Passagen zwischen den Medien, gleichgültig, ob sie Kunstmedien sind oder nicht: Strategien, die in einem Medium entwickelt wurden, können in einem anderen Medium wiederkehren. Hieraus resultieren seine, die Arbeit in verschiedenen



Ross Bleckner – Cage,
1986



Vito Acconci – Air Time,
1973



Peter Halley (links hinten)
und Jeff Koons

Medien übergreifende Kontinuitäten. Angewandte und autonome Kunst werden zu gleichwertigen Arbeitsbereichen.

Flatz' Arbeiten beziehen sich in einem Medium häufig auf andere Medien: Im Friseurladen ebenso wie in seinen Bildern werden Bezüge zu verschiedenen Elementen der Massenmedien hergestellt. Wichtig werden Bezüge zwischen der jeweiligen Werkform und anderen Medien, gleichgültig, ob diese Medien als künstlerisch oder nicht-künstlerisch gelten. Flatz' Bezugspunkt ist die alltäglich gewordene Ununterscheidbarkeit von Medienformen und Lebensformen, weniger die unmittelbare sinnliche Erfahrung ohne mediale Vermittlung, die im Minimalismus und Postminimalismus noch wichtig war.

Euphorie und Kritik der Massenmedien lagen in der Pop-, Beat- und Happening-Szene um 1960 eng nebeneinander.⁶ Diese Gleichzeitigkeit gegensätzlicher Positionen wird für Flatz immer wieder Quelle für neue Werkformen, die wiederum Rezipienten zur Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen modischer Kurzzeitigkeit und konzeptueller Entzeitlichung provozieren sollen. Während Andy Warhol und heute Sherrie Levine, Richard Prince oder Allan McCollum der Welt des Massenkonsums folgen, als gäbe es keine Alternative, sucht Flatz nach künstlerischen Strategien, mit denen der Dezentrierung des Subjekts in einer von Massenmedien geprägten Welt begegnet werden kann – also sich nicht in der Spektakel-Welt aufzulösen, sondern sich als different zu ihr zu setzen.

Flatz' Arbeiten weisen, indem sie an das provokative Moment der Kunst um 1960 anschließen, eine Qualität auf, die Werken anderer Künstler, die ebenfalls auf die Kunst der Nachkriegszeit zurückgreifen, fehlt.

Aus der bewußten Rückwendung auf bestimmte Phasen der Nachkriegskunst versuchen Künstler in den achtziger Jahren programmatische Ansätze zu gewinnen. Das bedeutet:

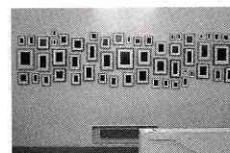
- Es wird begonnen, die Nachkriegsgeschichte kritisch zu sichten und zwischen positiven bzw. negativen Phänomenen und Zeitphasen zu unterscheiden.
- Die Kunst seit Ende der fünfziger Jahre, die Strategien der klassischen Avantgarde in der Rekombination ebenso erweiterte wie auszehrte, bietet nun ihrerseits den Stoff für die Wiederholung dieses Prozesses der Rekombination, wobei der Spielraum für Rekombinationen enger wird.



*Sherrie Levine – Untitled
(After Alexander Rod-
chenko: 4), 1987*



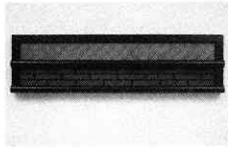
*Richard Prince – Untitled
(Sunsets), 1981*



*Allan Mc Collum –
Surrogates, 1983–85*

Die Rekombination der Rekombination kann

- sich selbst als Teil einer fragwürdigen Spektakel-Organisation darstellen (Allan McCollum, Louise Lawler, Sherrie Levine, Richard Prince);
- an Versuche der Wiederbelebung von ästhetischen Positionen der klassischen Moderne anschließen (Möbel von Flatz, Gerhard Merz);
- an Versuche der Entgrenzung der Beziehung zwischen Kunst und Nicht-Kunst anschließen (Felix Droese, Wolfgang Flatz, Olaf Metzel).



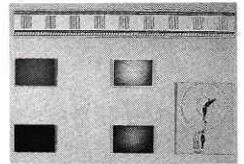
Gerhard Merz – Latina, 1987

Flatz selbst setzt dem bloß mechanischen Recycling von Medienmaterial bei Sherrie Levine und Richard Prince eine Position der kreativen Offenheit für neuen Medienumgang entgegen. Kunst ist nach Flatz nicht der Spektakel-Organisation völlig verfallen. Flatz ist insofern auch Joseph Beuys verpflichtet, als für ihn Kunstwerke Anreger zu aktiven Denkprozessen sein sollten. Flatz' Werke sind nicht, wie noch im Informel, Spur/Niederschlag künstlerischer Aktivität, sondern offerieren dem Betrachter nicht lose, sondern bis zu einem gewissen Grad vorgeordnete Fäden zum Weiterspinnen. Dieser Umbruch von der informellen Malspur zur aktionistischen Anregung, von der Produktionsästhetik zur Rezeptionsästhetik, von der Zivilisationsdistanz zur Zivilisationsnähe in der Zeit um 1960 wird für Flatz zum Bezugspunkt, an dem er bei seinen Arbeiten in den verschiedensten Medien programmatisch festhält.

Akteur, Performer und Publikum

Günter Brus, Wiener Aktionist wie Hermann Nitsch und Otto Mühl, ging 1965 in ungewöhnlicher Kleidung durch die Straßen der Wiener Innenstadt: Kopf und Anzug waren weiß bemalt. Vom Kopf über die Kleidung bis zum rechten Fuß zog sich eine schwarze, den Körper teilende Linie. Dieser „Wiener Spaziergang“ wurde von der Polizei unterbrochen, und der Akteur mit einer Geldstrafe wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses belegt.⁷ Brus' zeichenhafte Zweiteilung der realen Körpereinheit ist programmatisch. An dieser programmatischen Aussage über das Verhältnis von Körper und Zeichen störte die Polizei nur das Sichtbare: die Abweichung vom Normalen.

Ebenso wie Brus' „Wiener Spaziergang“ sind auch Flatz' erste Aktionen ungewöhnliche Auftritte vor einer unvorbereiteten, teilweise zufälligen Öffentlichkeit. Da Flatz eine – Brus vergleichbare – Programmatik noch nicht ent-



Louise Lawler – Air de Paris, 1987 (Detail der Installation mit Werken von Marcel Duchamp, Andy Warhol und Roy Lichtenstein)



Olaf Metzel – 13. 4. 1981

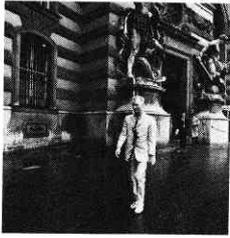
wickelt hatte, wird die Publikumsreaktion Ziel und allein entscheidender Maßstab der Aktion.

In der Performance „Palais Lichtenstein“ (1975) mischt Flatz sich in einem weißen Anzug und mit einem schwarzen Sack über dem Kopf unter das Publikum der Vernissage einer Feldkircher Ausstellung über Wiener Phantastische Realisten. Flatz' Aufmachung empörte einen Teil des Publikums. Er wurde mit Gewalt aus dem Saal und auf eine Polizeistation befördert, um schließlich wieder wegen der Nichtigkeit des Anlasses entlassen zu werden. Flatz' Provokation führte hier also zu ähnlicher, aber wesentlich milderer Konfrontation mit der Polizei, wie bei den Wiener Aktionisten, wenn wieder einmal Teile ihrer Aktionen, die für sie Mittel zum (extremen) Ausdruck ihrer Gefühle und Gedanken und nicht bloße provokative Handlungen waren, zum öffentlichen Ärgernis wurden.

Flatz hatte sich – im Unterschied zu Brus – in ungewöhnlicher Aufmachung nicht einem zufälligen Publikum, sondern einer formierten Menge, dem Vernissagepublikum, gestellt. Es handelte sich zwar um ein Kunstpublikum, doch war der Grund für die Zusammenkunft des Publikums nicht seine Aktion. Bei und nach Flatz' Aktion war es für dieses Vernissagepublikum kaum möglich, seine Bereitschaft zum Ausschluß von und zur Gewalt gegen Personen vor der Öffentlichkeit zu verbergen, da die lokale Tagespresse darüber berichtete. Flatz' Freilassung, über die ebenfalls berichtet wurde, ließ die Überreaktion des Kunstpublikums noch lächerlicher erscheinen.

In den auf seine Feldkircher Aktion folgenden Performances wird dann für Flatz der Bezug der Aktion auf das anwesende Publikum bzw. die Provokation der Zuschauer zum Anliegen und Ziel seines Konzeptes. Bei den Vorführungen der Wiener Aktionisten 1968 in „Kunst und Revolution“ an der Wiener Universität hatten sich Presseöffentlichkeit und Publikum genau umgekehrt verhalten: Während der Veranstaltung blieben die Zuschauer ruhig, doch eine aggressiv-negative Presse zog das Interesse einer größeren Öffentlichkeit auf die Aktionen der Gruppe und hetzte die Leserschaft gegen diese auf.⁸ Flatz verfolgt gezielt einen anderen Weg; sein Thema ist die Provokation der (erwarteten) latenten Aggressionen des Publikums und seine Bereitschaft, sie gegenüber dem Aktionisten freizusetzen und zu entladen.

In den auf seine Feldkircher Aktion folgenden Performances wird dann für Flatz der Bezug der Aktion auf das anwesende Publikum bzw. die Provokation dieser Zuschauer zum Anliegen, zum Ziel seines Konzeptes. Thema wird die Provokation der erwarteten latenten Ag-



Günter Brus – Wiener Spaziergang, 1965



Günter Brus/Otto Mühl/
Peter Weibel/Oswald
Wiener u. a. – Kunst und
Revolution, Universität
Wien, 1968

gression des Publikums und dessen Bereitschaft, sie über dem Akteur zu entladen.



Treffer 1979

In der Performance „Treffer“ von 1979 stellte sich Flatz, nachdem Wurfpeile auf Karten mit der Aufschrift „Sie erhalten 500,— in bar, wenn Sie das Ziel treffen“ verteilt worden waren, „unbekleidet, nur mit einer Sonnenbrille ausgestattet“ (Flatz, Performancenotation) dem Publikum. Die offene Frage war: Wie wird dieses reagieren? Wird es sich der Provokation stellen? Die Performance hätte völlig ruhig verlaufen können, ohne daß etwas passierte – doch dem 12. Wurf konnte Flatz nicht mehr ausweichen. Karl Diemer, Kritiker der „Stuttgarter Nachrichten“, erregte sich in seinem Bericht jedoch nicht über die aggressive Publikumsreaktion, sondern daß Flatz' Test der Bereitschaft des Kunstpublikums zur Gewalt als Kunstveranstaltung angekündigt worden war⁹ – ohne diese Ankündigung wäre jedoch der Test für den Künstler Flatz ohne Sinn gewesen. Ein auf die Performance vorbereitetes, nicht mit falschen Konsum-Erwartungen erscheinendes Publikum brauchte nicht im Hinblick auf seine Reaktionen in überraschenden Situationen getestet zu werden. Flatz' Performance zielte auf – auch unliebsame – Selbsterfahrungen des Publikums, die nur durch unvorhersehbare, die verinnerlichteten Zensurinstanzen unterlaufende Aktionen ausgelöst werden können.

Wie Wolf Vostell, der 1964 in dem Happening „In Ulm, um Ulm und um Ulm herum“ das Publikum mit Bussen von einer Happeningstation zur nächsten fuhr, um schließlich am Ende das unvorbereitete Publikum bei einer Waldstation mit unbemerkt abgefahrenen Bussen zu schockieren¹⁰, überschreitet auch Flatz die Grenzen zum Gewohnlichen und Kalkulierbaren: Das Publikum einer Kunstveranstaltung hat keine Gewißheit darüber, was mit ihm geschehen kann und darf. Flatz läßt das Publikum zum Akteur der – sonst nur passiv, in den Medien gesehene – Gewalt werden, indem er es – allerdings nur indirekt – zur Gewalt gegen ihn, den in der Aktion Passiven, aufruft. Verinnerlichte, von Massenmedien gesteigerte Gewaltvorstellungen offenbaren sich nun in der aggressiven Publikums(re)aktion, entlarven den Schein der Harmlosigkeit der Zuschauer. Umgekehrt gestaltete sich das Verhältnis zwischen Aggressor und Getroffenem in der Aktion „Exit“, die von Peter Weibel zusammen mit Valie Export, Kurt Kren und anderen Wienern 1968 in einem Münchner Kino ausgeführt wurde. Die Wiener Aktionisten griffen das Publikum von einer Kinobühne aus mit Feuerwerkskörpern, Rauchpulvern und Raketen an und setzten so

die latente Gewalt der permanenten Reizüberflutung durch Massenmedien in konkrete Gewalt um.¹¹

Bereits die Performance-spezifische Scheidung in Vorführender und Publikum impliziert Gewalt, da der Handlungsspielraum beider Seiten eingeschränkt wird. Indem Flatz diese Trennung in Performer und Publikum anwendet, um Gewalt zu thematisieren, werden Medium und Botschaft zur untrennbaren Einheit.



Wolf Vostell – In Ulm, um
Ulm und um Ulm herum,
Notation F/G/H 1, 1964

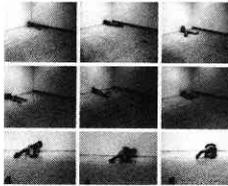
In 'Flatz' früherer Performance „Schläge“ von 1977 herrschte Gewalt schon in der Vorführung und entstand nicht erst durch die Publikumsreaktion: Das Publikum konnte sich auf Stühle setzen, die wie in einem Kino vor einem Monitor standen. Auf diesem Monitor sah man Bilder von Schlägen ins Gesicht einer Person. Diese Schläge wurden nicht von einem Band eingespielt, sondern waren Übertragungen der gleichzeitig und im selben Raum, aber im Rücken der Zuschauer stattfindenden (Miß-)Handlung. Der Ton der Schläge, den das Publikum vernahm, war original, doch die Schlagaktion konnte das auf den Stühlen sitzende Publikum in gewohnter Medien-Distanz konsumieren.

Durch die vorgenommene räumliche Anordnung von Performer/-in, Zuschauerstühlen und Monitor wurde dem Publikum die Rolle des unbeteiligten Voyeurs zugewiesen – mit dem Unterschied zur Nachrichtenübermittlung über Massenmedien, daß ein Eingriff in die Vorführung durch einen Zuschauer jederzeit möglich war. Auch wenn dieser Eingriff nach dem 274. Schlag aus dem Publikum kam, so war doch die Publikumsreaktion für die Performance nicht annähernd so entscheidend wie in „Treffer“. Der Zuschauer konnte Gewalt verhindern, aber nicht selbst ausüben. In „Treffer“ wurde durch die Handlungen des Publikums die Handlungsfähigkeit des Performers bestimmt, in „Schläge“ konnte das Publikum nur bestimmen, wann die Performance beendet wurde.

Das Performance-Konzept von „Schläge“ (1975) verband Flatz in „Treffer“ zwei Jahre später mit den Erfahrungen, die er in seinen Aktionen mit Publikumsreaktionen sammeln konnte. Andererseits entwickelte Flatz in Performances von 1980 die Abkoppelung von Publikum und Vorführung, die in „Schläge“ bereits vorgezeichnet war, weiter. „Schläge“ kommt also sowohl in der Weiterentwicklung des Aktionskonzepts der Publikumsprovokation im Medium Performance eine Schlüsselrolle zu, als auch in der Ablösung von aktionistischen Vorgehensweisen durch ein neues, nicht mehr auf Publikumsaktionen bezogenes Performance-Konzept.

17

Die Videokamera, in „Schläge“ noch Teil eines zwischen Publikum und Vorführung Distanz schaffenden Raumkonzepts, wird in „Walltouch III“ von 1980 selbst zum Bestandteil der Vorführung. Im Unterschied zu Performances von Dan Graham, in denen Performer die laufende Kamera um die eigene Achse drehen, oder die Kamera bei Drehbewegungen des eigenen Körpers festhalten¹², spielt bei „Walltouch III“ das Gewicht der ebenfalls laufenden Kamera eine den Ablauf der Performance bestimmende Rolle: Flatz beginnt, die Videokamera an einem langen Kabel um sich kreisen zu lassen. Der Fliehkraft der Kamera gibt er nach, indem er das Seil immer lockerer hält, so daß eine spiralförmig sich weitende Bewegung vom Bewegungszentrum nach außen entsteht. Je nach Größe des Raumes und Standort des Performers schlägt die Kamera früher oder später auf einer der Wände auf. Beim Aufprall der Kamera fällt auch der Performer, da er der Fliehkraft der Drehbewegung nicht entgehen kann. Die jeweilige Kraft des schleudernden Performers wie die gegebenen Maße der Räumlichkeiten eines Aufführungsortes bestimmen den Aktionsablauf. Die vorgegebene Raumsituation steckt dem Performer Grenzen, wenn beim Aufprall der Kamera auf die Wand die Bewegung des Performers abrupt unterbrochen wird. Doch hat der Performer die Kräfte, die ihn zu Fall bringen, selbst aufgebaut: Es ist die in die Spiralbewegung investierte, dann abrupt von der Wand gebremste Kraft.



Dan Graham – Roll,
Filmaktion, 1970

Flatz setzt gegen die elektronische Aufzeichnung des Videosystems körperliche Primärerfahrungen. Die mit den naturgegebenen Kräften arbeitende Performance setzt die materiellen Voraussetzungen elektronischer Bildverarbeitung außer Kraft. Von immateriell-elektronischer Bildverarbeitung, zu der auch das Videosystem gehört, unterscheidet sich die Materialität der Filmspule, in der jede wechselnde Bewegungsinformation von einem Bild zum nächsten greifbar ist. In „Walltouch III“ wird jedoch gerade in der Negation des Materiellen die Zerstörung eines elektronischen Geräts deutlich, daß auch elektronisch-immaterielle Datenverarbeitung nicht jenseits von materiellen Bedingungen gesehen werden muß.

„Walltouch III“ kulminiert im kurz aufeinanderfolgenden Verlust der elektronischen Funktion und der Körperbeherrschung. Bei der Rezeption spielt allein der individuelle Nachvollzug des Vorgeführten eine Rolle. An die Stelle der Aktionen und Reaktionen während der Performance tritt die imaginative Verknüpfung der vorgeführten Aktion mit der eigenen Körpererfahrung. Während jeder, der bei der Feldkircher Aktion wie bei den Perfor-

mances „Schläge“ oder „Treffer“ aus dem Publikum als Akteur hervortrat, dies zugleich vor einem Publikum und seinem eigenen Horizont tat, ist beim bloß imaginativen Nachvollzug einer Vorführung jeder Rezipient allein auf seine eigene Vorstellung angewiesen. An die Stelle der formierten, gegen Platz agierenden Menge tritt der isolierte Betrachter.

„Walltouch III“ dauerte nur 40 Sekunden, „Schläge“ und „Treffer“ dagegen eine Viertelstunde. Im Unterschied zu „Schläge“ war in „Walltouch III“ die Handlung bereits beendet, bevor sich ein Zuschauer ein Urteil darüber bilden konnte, ob ein Eingriff nötig war. Für die Presse waren Platz' Performances von 1980 zu unspektakulär. Nach der Aktion wurde durch die Presse daher die Öffentlichkeit kaum informiert, das heißt keine Massenöffentlichkeit erreicht. Isolierte Betrachtersituation und desinteressierte Massenöffentlichkeit sind komplementär.

Von 1974 bis 1980 findet bei Platz eine Entwicklung statt von der gegenüber Publikumsreaktionen offenen Aktion über ein Publikumsreaktionen einplanendes und reflektierendes Performancekonzept hin zur in sich geschlossenen Performance. Im Laufe dieser Entwicklung spielt ein aktiv am Geschehen beteiligtes Publikum gegenüber dem subjektiven Raisonement passiver Rezipienten eine zunehmend geringere Rolle. Der Zuschauer wird vom Akteur zum Voyeur und dann zum Betrachter. Kurze Dauer und unspektakuläre Art der Vorführung verhindern zunehmend voyeuristisch-genießendes Wahrnehmen. Aus der Konzeptualisierung des voyeuristischen Zuschauerblicks in „Schläge“ wird in „Walltouch III“ die Anforderung an die unmittelbare Perzeption des schnellen Ablaufs der Vorführung. Doch verweist die Unmittelbarkeit des während der Performance Rezipienten auf eine nach der Performance mögliche/nötige Rezeption. Mit der Einfachheit der kurzen Performance wird auch die Wiederbelebung des Geschehens durch die rekonstruierende Erinnerung vereinfacht: Der kurze Zeitablauf läßt sich zu einem Vorstellungsbild verdichten.

Als Platz 1986 mit den „Demontagen“ wieder als Performance-Künstler nach einer längeren Pause auftritt, bietet er zwar wiederum in der Vorstellung rekonstruierbare, aber nicht mehr so kurzzeitige Sequenzen. An die Stelle der Verdichtung zu einem Vorstellungsbild tritt ein einfacher Handlungsverlauf. Dieser Handlungsverlauf ist auf Interpretationsmöglichkeiten hin angelegt, die auf ein Programm, auf eine existentielle Weltsicht verweisen, die unten erläutert wird. Beim Vergleich der frühen mit den

HEU



Peter Campus – Interface, 1972



Bruce Nauman – Live/
Taped Video Corridor, 1969

späten Performances fällt auf, daß Flatz nun auch zeichenhaft seiner Weltsicht Ausdruck gibt – was Brus und Hermann Nitsch mit ihren Aktionen immer schon getan haben.

Mode, Stil und Konzept

Im Friseursalon „Rosana“ ersetzt Flatz 1984 den Spiegel durch eine Closed Circuit-Video-Installation. Aus autonomen Closed Circuit-Installationen von Bruce Nauman oder Peter Campus, in denen der Rezipient sich selbst auf dem Monitor in mehr oder weniger überraschenden Situationen wiederfindet¹³, ist angewandte Kunst geworden: Aus dem Kunstrezipienten, der durch eine Modellsituation provoziert wird, seine Selbstwahrnehmung zu überprüfen, wird der Kunde, dessen Selbstwahrnehmung die Friseurin „Rosana“ zu entsprechen versucht.



Friseursalon Rosana 1984

Im Unterschied zum Performer in „Schläge“ ist der Kunde sein eigener Voyeur: Der passive, Schläge erdulde Performance und das passiv die Performance auf dem Monitor verfolgende Publikum verschmelzen im Kunden zu ein und derselben Person. Die Rolle der Friseurin ist der Rolle der Reformistin in „Schläge“ vergleichbar: Beide sind die Handelnden; die Veränderungen, die beide einer Person zufügen, sind nicht von Dauer.

Die Lust des Kunden an der Selbstdarstellung mittels ephemerer Friseur-Kunst wird im Friseurladen nicht durch die Provokation einer reflexiven Einstellung unterlaufen, sondern die Eitelkeit/das Selbstgefühl wird bestätigt: Der Kunde kann sich selbst im Monitorrahmen sehen, als würde er in Großaufnahme im Fernsehprogramm auftreten – und: als würde er auf einen Auftritt vorbereitet werden. Dies läßt an die im Auftrag entstandenen Porträtfotos von Clegg & Guttman denken: „Wir betrachten unsere Modelle als Leute, die als Schauspieler portraitiert werden wollen, die die Rolle von Leuten spielen, die portraitiert werden wollen.“¹⁴ Allerdings gibt es nicht unerhebliche Unterschiede zwischen Flatz' Videoinstallation und den Großporträts von Clegg & Guttman: Clegg & Guttman präsentieren ihre Arbeiten nicht nur im privaten Kontext des Auftraggebers, sondern auch vor einer Kunstöffentlichkeit. Flatz dagegen interessiert Anderes: Der Kunde sitzt in der von ihm durch geschickte Eingriffe veränderten architektonischen Situation wie auf einer Bühne erhöht und ist von der Straße her gut sichtbar. Die Herrichtung des Kunden für die Show, seine Selbstbetrachtung und das Gesehenwerden durch Publikum fallen im Friseurladen zusammen, bei Clegg & Guttman dagegen auseinander: Herstellungs-



Clegg & Guttman – A Contemplation on a Bust, 1987

prozeß, Einverständnis oder Ablehnung des Resultats durch den Kunden und Ausstellung in der Kunstöffentlichkeit sind separate Vorgänge. Flatz zentriert alles im Kunden; dessen narzißtischem Bedürfnis nach Selbstdarstellung wird gehuldigt. Das Ephemere des ‚gesteigerten Augenblicks‘ wird hervorgehoben, der Spaß am Wechsel des Äußeren bejaht, nicht die Konservierung des Lebens für die Nachwelt. Für den Friseurladen gilt gerade nicht, was Clegg & Guttmann über die Rolle der Porträtierten in ihren Auftragsarbeiten behaupten: „Es ist, als ob man sagen würde: ‚Wenn ich sterbe und mein Leben gefilmt wird, möchte ich, daß Jack Nicholson meine Rolle spielt.‘“

Clegg & Guttmann passen ihre Auftraggeber vorcodierten Images an und bannen sie in dieser Verkleidung im Foto. Ihnen geht es nicht, wie Flatz/„Rosana“, um die Personen und ihre subjektiven Bedürfnisse, sondern um eine lesbare, vom gelebten Augenblick unabhängige Bildersprache. Das amerikanische Duo betont so die Lust einer „postmateriellen Gesellschaft“, die Lebenswelt zu musealisieren. In der Konservierung des Lebens in historischen und anderen Museen werden Lebensformen nur scheinbar bewahrt, in Wirklichkeit aber dem „gelebten Leben“ entzogen.¹⁵ Dem Verschwinden des selbst erlebten Lebens in abstrakten Zeichensystemen arbeitet Flatz entgegen. Dabei wird nicht verdrängt, daß subjektive Bedürfnisse auch von den Massenmedien geformt werden: Sich selbst nur noch in narzißtischer Form orten zu können, ist die Folge der (Ent-)Sozialisierung in der postmateriellen Gesellschaft.¹⁶ Indem Flatz solch zeitgenössische Lebensformen im „Rosana“-Friseurladen thematisiert, ermöglicht er Benutzer wie Betrachter diese Erkenntnis.

Flatz greift in seinen Stahlstühlen, von denen zwei im Friseurladen stehen, zwar die ‚technische‘ Optik, nicht aber die Herstellungstechnik der Stahlrohrmöbel Marcel Breuers und Mies van der Rohes auf. Während diese die vier Stuhlbeine durch zwei freischwingende, kalt gebogene Stahlrohre ersetzen, verwendet Flatz das ältere Prinzip verschweißter und sich überkreuzender Stahlrohre. Zudem greift er in der Wahl des Formenvokabulars die Primärformenflächen- und Primärfarbenkombination auf, die am Bauhaus vor der Entwicklung der Stahlrohrmöbel maßgebendes Gestaltungsmittel war¹⁷, wie auch die im russischen Konstruktivismus bei Rodschenko, Lissitzky und Tatlin durchschlagende futuristische Gestaltungsweise der sich überschneidenden Schrägen und Farbflächen. Weshalb diese Rückgriffe auf eine Moderne,

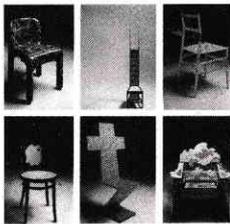


Marcel Breuer – Stahlrohrstuhl, 1925/26



Logos 1982, Installation Galerie Mosel und Tschechow, München 1989

die sich noch nicht operationalen Kriterien der Produktion und der Funktion unterordnet? Nachdem die funktionsorientierten, alles Expressiv-Artistische vermeidenden Stahlrohrmöbel von Marcel Breuer und Mies van der Rohe nach dem Krieg – vom Zweck - zum relativ teuren Wohnmöbel nobilitiert – in hohen Auflagen wieder hergestellt werden¹⁸, wendet sich Flatz mit handgefertigten, keinen ökonomischen Produktionskriterien gehorchenden Möbeln zurück auf ein nicht ausgeschöpftes Potential der klassischen Design-Avantgarde.



Alessandro Mendini –
Re-Design eines modernen
Sitzmöbels, 1978

Alessandro Mendini hat Klassiker des modernen Stuhls zu einem beliebigen, jeden avantgardistischen Anspruch auf konsequente Gestaltung ironisierenden Spiel umgeformt. Aus der Zick-Zack-Form als Vorschlag von Gerrit Rietveld für eine adäquate Gestaltung eines Holzstuhls wird bei Mendini eine willkürliche Kombination von Zick-Zack- und griechischem Kreuz-Zeichen. Flatz dagegen vermeidet Mendinis additives Zeichenspiel. Bei den „Blitz“-Möbeln von 1981/82 wird ein Zeichen – der vor der Blitz- und Stromschlaggefahr warnende Pfeil – als brauchbare Form realisiert. Die Verwendung eines flächigen Zeichens in plastischen Konstellationen mit Gebrauchsfunktionen widerspricht der willkürlichen Zeichenverbindung von Mendini. Bei den Stühlen, die in „Rosana“ stehen, betont Flatz eine stilistisch einheitliche, gestisch-expressive Gestaltung an Stelle von Patchwork/Pasticcio der Alchimia-Möbel.

Mit seiner Videoinstallation im Friseurladen „Rosana“ schafft Flatz keine Mode, sondern thematisiert ein Verhalten gegenüber der Mode. Hätte er sich in „Rosana“ auf die Anordnung vorgefertigter Elemente – Monitor, Recorder und Kamera – zu einem räumlichen Modell narzißtischer Selbstbespiegelung beschränkt, könnte behauptet werden, daß er alles Formale einem Konzept unterordnet. Mit den selbstentworfenen Möbeln bekennt er sich jedoch auch zu (s)einer Gestaltungsweise: die Videoinstallation wird in einen geformten Lebensraum eingebettet. Im Unterschied zu Closed Circuit-Installationen von Campus und Nauman ist Flatz' Videoinstallation in „Rosana“ kein leerer Selbstbeobachtungsrahmen, installiert in einem sozialen Niemandsland (weiß gestrichenen und leeren Ausstellungsräumen).

Dem kurzfristigen modischen Zwang zum Wechsel der Form, wie er die Haarmode bestimmt¹⁹, hält Flatz mit seinem Möbel-Design die Möglichkeit einer Rückwendung zu einer Moderne mit längerfristigen Gestaltungsansprüchen entgegen. Zugleich relativiert Flatz seine formalen

Präferenzen durch die Kombination seiner selbstgestalteten mit anderen Möbeln – wie Bertoia-Drahtstuhl und Nierentisch, die zwei entgegengesetzten Gestaltungsweisen der fünfziger Jahre folgen – und einer Wandgestaltung von Günther Förg. Diese Relativierung des eigenen Willens zur Form widerspricht einer dogmatischen, nach letztgültigen Form- und Funktionskriterien suchenden Moderne.

Flatz mischt in „Rosana“ nicht willkürlich konzeptuelle Videoinstallation, moderne Möbelgestaltung, antiquierte, durch ein Stil-Revival wieder aktuell gewordene Möbel und Haarmode miteinander, sondern setzt diese verschiedenen Elemente so zusammen, daß sie sich zu einem Gewebe sich gegenseitig erhellender Aspekte verdichten: von den kurzzeitigen Mode-Stilen über das modische Revival der Stile aus der Vergangenheit bis zur erneuten Auseinandersetzung mit Klassikern moderner Stilgestaltung sind alle Bezüge zwischen Stil und Zeit vertreten. Einerseits wird dieses Stil-Zeit-Problem durch die konzeptuelle Video-Installation aufgehoben, andererseits konzentriert sich gerade in ihr das Problem der Zeit: In ihrer konzeptuellen Stillosigkeit ist auch sie ein Zeitphänomen. Konzeptuelles wird in „Rosana“ nicht Zeit- und Stilproblemen übergeordnet, sondern in sie eingebunden. Ebenso wird die kurzfristige Zeit der Haarmode in längerfristige Prozesse eingebunden. Es geht Flatz hier offensichtlich um den kontinuierlichen Zeitwandel, dem weder die augenblicksbezogene Mode noch konzeptuelle Modelle, die nach einem dem Wandel übergeordneten Standort suchen, entrinnen können.

Doppelungen/Paare

Flatz' Opus „Die Zeit für Scherze ist vorbei“ besteht aus zwei Teilen: Einer Montage und einem Ready-Made. Das Ready-Made ist eine Zigarettenwerbung, neben der eine Montage aus dem Slogan „Die Zeit für Scherze ist vorbei“ auf einem Blatt Papier und einem Foto auf ausgefransten Rändern erscheint. Die beiden Teile des Werkes, die Montage und das Ready-Made, sind nur lose aufeinander bezogen: Die Blattgröße der Montage richtet sich nach der Blattgröße des Ready-Mades. Auf beiden Blättern erscheinen männliche Halbfiguren mit Gegenständen auf den Schultern. Dem Cowboy mit geschultertem Sattel und Lasso der „Marlboro“-Werbung wird im Bildteil der Montage ein Foto des Künstlers mit seiner Hündin entgegengesetzt. Beiden Figuren ist Schrift zugeordnet. Die „Marlboro“-Werbung betont die Einheit von Cowboy und Konzernname, zwischen Image und Logo. Die for-

male Ähnlichkeit der beiden Werkteile läßt ihre Unterschiede umso bedeutender erscheinen. Der vorgefundenen Objekteinheit – dem von „Marlboro“ bedruckten Papierstück – antwortet eine zweiteilige Montage. Auf Einheit antwortet Zweiheit: Text und Figur werden in der Werbung überblendet, nicht aber in der Montage, in der sie auf zwei verschiedenen Trägern erscheinen.

Durch die Ähnlichkeiten zwischen beiden Werkteilen werden die Unterschiede betont, und umgekehrt: Über die Ähnlichkeiten und Unterschiede entsteht eine Dialektik zwischen beiden Werkteilen, da sich die beiden Teile zueinander wie Dialogpartner verhalten. Der auf Überzeugung angelegte Monolog der Werbung wird durch Platz/ hinzugefügten Gegenpart in seinem Sprachcharakter grundsätzlich verändert. In einer Rede, die mit einer Gegenrede rechnen muß, wirken dieselben Worte anders als in einem Monolog.²⁰ Es handelt sich einerseits um eine wechselseitige Spannung zwischen beiden Werkteilen. Sie verhalten sich zueinander wie Rede und Gegenrede. Andererseits ist die zweiteilige Montage als der die Einheit des Ready-Made negierende Teil erkennbar, und damit ist die Beziehung zwischen beiden Teilen doch einseitig.



Gemme und Camée 1982

Die Montage enthält in ihren beiden Werkteilen bereits ein wechselseitiges Spannungsverhältnis. Es liegt nahe, davon auszugehen, daß es sich bei der Montage um eine Zweiheit von Affirmation und Negation handelt. Abbild und Text lassen sich einerseits so lesen, als negierten sie sich gegenseitig, andererseits kann das Abbild nur einen Augenblick zeigen, während der Text einen andauernden Prozeß für beendet erklärt. Das Bild kann erst durch den Kontext, in dem es erscheint, als negierender Gegenpart erscheinen, die Sprache benötigt zur Negation keinen besonderen Kontextbezug. Die Beziehung zwischen Text und Bild ist in der Montage also zugleich wechselseitig und einseitig.

Die wechselseitigen Spannungen zwischen Montage und Ready-Made sowie innerhalb der Montage verweisen emphatisch auf eine Synthese. Da aber die Werkteile nur neben- oder untereinander präsentiert und nicht in einer alle Werkteile miteinander in Beziehung setzenden Komposition vermittelt werden, bleibt die Synthese unausgeführt, d. h. die Kombination und damit Interpretation des Werkes bleibt offen.

In den beiden Installationen „Gemme und Camee“ von 1982 und „1988–1938“ sind Begriffe mit opponierender Zeichenbedeutung in opponierenden Zeichenfor-



1938–1988 1988

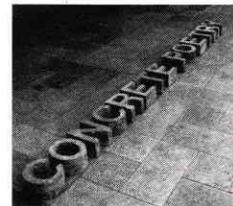
men und -materialien ausgeführt. Die Materialeigenschaften der erhabenen Schrift – einmal Messing und einmal Blei – und der Wände, in die Lettern eingeschlagen wurden, sowie die gewählten Schriftformen können Assoziationsfelder hervorrufen, die sich mit den Wortbedeutungen korrelieren lassen. Zu der verbalen Opposition kommen materielle und formale Paare hinzu. Im Unterschied zu den verbalen Oppositionen können die materiellen und formalen Paare allerdings erst durch die räumliche Anordnung als Gegensatzpaare verstanden werden, da sie nicht Teil eines aus Oppositionen aufgebauten Sprachsystems, eines binären Codes, sind. Das Verhältnis der verbalen, formalen und materialen Oppositionen zueinander ist begrenzt offen. Es werden nicht völlig unzusammenhängende, aber auch nicht homologe verbale, formale und materielle Oppositionen korreliert.



Alberto Zorio – Odio, 1969

Joseph Kosuths Neonwerke von 1965/66, die sich selbst beschreiben²¹, Alberto Zorios 1969 mit wilden Schlägen in die Wand gehauenes Wort „Odio“ („Haß“)²² und Timm Ulrichs Betonbuchstaben in „Concrete Poetry“ von 1972/73 (wobei „concrete“ in der englischen Wortbedeutung von „Beton“ illustriert wird²³), sind Gegenbeispiele zu Flatz' Wort- und Zahleninstallationen. Flatz greift zwar auf Konstruktionsweisen von Konkreter Poesie, Konzeptueller Kunst und Arte Povera zurück – d. h. er sucht aus Anordnungen von Zeichenformen und der Ausführung dieser Formen in bestimmten Materialien Zeichenbedeutungen zu gewinnen – umgeht aber Tautologien bzw. Bedeutungsgleichheiten zwischen Form, Material und Wortbedeutung. Andererseits „decollagiert“ Flatz nicht grundsätzlich Verknüpfungen von Zeichen mit Bedeutungen, wie dies einige der französischen Decollagisten²⁴ Ende der fünfziger Jahre in der Nachfolge der Lettristen²⁵ getan haben. Lettristen und einige Decollagisten haben Zeichenformen gegen Zeichenbedeutungen ausgespielt, indem Zeichenformen verwendet wurden, die Buchstaben zwar ähnlich sehen oder sogar Buchstaben sind, aber in der Verfremdung nicht mehr lesbar sind. Aus der lesbaren Sprache wird unlesbare Schrift. Flatz dagegen stellt die Lesbarkeit nie in Frage, sondern richtet seine Werke vielmehr an Lesemöglichkeiten aus.

Im Unterschied zu Wolf Vostell, für den auch das disparateste Element noch Spuren zukünftiger Lesbarkeit enthält²⁶, breitet Flatz nicht einfach Elemente in möglichst unbearbeiteter, vorgefundener Weise vor dem Rezipienten aus, sondern ordnet sie zu Gegensatzpaaren. Flatz



Timm Ulrichs – Concrete Poetry, 1972/73

geht davon aus, daß erst durch Anordnungen auf Zusammenhänge verwiesen werden muß, bevor es dem Rezipienten überlassen werden kann, Synthesen mit Hilfe des eigenen Erfahrungshorizontes selbst zu entwickeln.

Flatz überträgt sein System der bipolaren Ordnung schließlich auch ins Medium Performance. Während in „Demontage II“ 1987 Ina Brox Lieder deutscher Klassiker in starrer Haltung singt, durchbricht Flatz eine Mauer, die zu einem anderen Raum führt. Nach dem Mauerdurchbruch zerstört Flatz alle Lichter im alten Raum, worauf Ina Brox aufhört zu singen. Schließlich verläßt Flatz den Raum durch das Loch in der Mauer und schaltet in dem anschließenden Raum das Licht ein. Nichts, was den Gesang von Ina Brox ersetzen könnte, füllt den ‚neuen‘ Raum. Was ihn füllen könnte, wäre erst noch hervorzu- bringen. Die Leere und Stille des neuen Raumes verweist zwangsläufig auf die Gegenbewegung von Gesang und geräuschvoller Tat im alten Raum: Was an Lärm und Musik vorher war, hallt in der Erinnerung nach. Die Leere läßt dieser Erinnerung Raum, zugleich erscheint der Leer- raum wie die Auslöschung alles Vergangenen. Diese Ambivalenz wird nicht gelöst, sondern als Frage an die Zu- schauer weitergegeben.

Einem kontinuierlichen Wandel, in dem das Alte sich zur Vorahnung des Neuen umformt, widerspricht das Zeit- verhältnis der Mode. „Die Aggressivität der Mode, deren Rhythmus der der Blutrache ist“²⁷, ist weit entfernt davon, im Sinne Ernst Blochs eine „Antizipation der Mensch- heitsgeschichte“ sein zu können: „... das gute Neue ist niemals ganz neu, sondern durchläuft in der Form der An- tizipation die Menschheitsgeschichte. Neu ist es nur inso- fern, als darin der Durchbruch zu einer in ihm angelegten möglichen Formulierung noch nicht gekommen ist.“²⁸ Dagegen bedarf die Aggressivität der Mode gegenüber dem Vorangegangenen, ihre Neuheit um der Neuheit wil- len, der Milderung durch „Gründe, die höflich über den Mord hinwegsehen lassen, den die Mode an ihrer eigen- en Vergangenheit begeht: als vernähme sie von fern jene besitzergreifende Stimme des toten Jahres, die zu ihr sagt: ‚Gestern war ich, was du bist; morgen wirst du sein, was ich bin.‘“²⁹ Diesem nur an der Oberfläche gemil- derten Kampf zwischen „Ich“ und „Du“, zwischen „Ge- stern“ und „Heute“ widerspricht Blochs Frage nach einem „Wir“: „Wer sind wir? Wo kommen wir her? Wohin gehen wir? Was erwarten wir? Was erwartet uns?“³⁰ „Demontage II“ verbleibt ambivalent zwischen der Blochschen Kontinuität der Menschheitsgeschichte und dem Bruch mit allem Vorangegangenen, zwischen

einer historisch verantwortlich denkenden und einer narzißtischen, in sich selbst versponnenen, präsentistischen Moderne.

Aus Flatz' Vorgehen der siebziger Jahre, Inhalte aus dem Medium selbst zu gewinnen, wird in den achtziger Jahren ein Medienpluralismus, wobei die Arbeiten in den verschiedenen Medien auf ein an der Moderne orientiertes Programm verweisen. Dieses Programm verneint Ansätze der Postmoderne, die, was das Verhältnis von Zeichenformen und Zeichenbedeutungen betrifft, auf eine Reaktualisierung der Position der Lettristen hinausläuft. Insofern die Postmoderne die Dekonstruktion der Zeichenbedeutungen ebenso wie die Lettristen durch ein freies Spiel der Zeichenformen betont, schließt sie an diese künstlerische Avantgarde an.³¹ Soweit die Moderne auf einer Kunst besteht, die sich nicht allein mit Zeichenformen auseinandersetzt, sondern auch durch die Arbeit mit Bedeutungsfeldern sich mit der Konstruktion von Weltbildern befaßt, ist sie postavantgardistisch, weil nicht mehr nur am formalen Experiment interessiert.³² In der Diskussion um die Gegenpositionen einer postavantgardistischen Moderne und einer avantgardistischen Postmoderne, die in den achtziger Jahren zwischen den Standpunkten von Jürgen Habermas und Jean-Francois Lyotard geführt wird, orientiert sich Flatz eindeutig an einer postavantgardistischen Moderne. Diese Position verbietet es, an das Zeichenspiel der Mode nach Art der Postmoderne anzuknüpfen, als gäbe es in ihr den „Rhythmus der Blutrache“ nicht, sondern nur frei flottierende Zeichen.³³ Indem Flatz die Ambivalenz zwischen kontinuierlichem Zeitwandel und Zeitbrüchen zum Programm macht, verweist er darauf, daß für ihn Themen wie Evolution und Absterben, Leben und Tod noch nicht von einer allumfassenden Zeichenzirkulation abgeschafft sind. Wie Menschen leben, nicht Spielzüge in Zeichensystemen, ist Flatz' Bezugspunkt.

Bewußtseinsindustrie und Subjekt

In „Fliegen“ von 1988 greift Flatz das Problem der affirmativen Setzung erneut auf. Fotos auf Leinwand zeigen Flatz im „Uncle-Sam“-Gestus, d. h. er blickt und weist auf den Betrachter. Die Fotoabzüge sind mit Siebdrucklasur bemalt. Das Selbstporträt im „Uncle-Sam“-Gestus ist in einem – Filmstandfotos ähnlichen – Querformat ausgeführt, während dieser Gestus auf politischen Plakaten seit 1914 im Hochformat wiederkehrt.³⁴ Auf diesen mit der persuasiven Bildsprache der Massenmedien arbeitenden Selbstdarstellungen sind aus der Alltagssprache



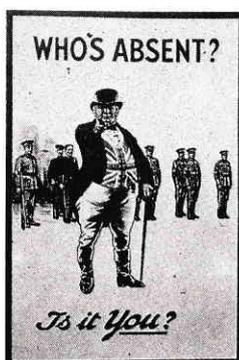
A. Leete – Britons (Lord Kitchener) wants you, Plakat, London 1914



Rede nicht, handle
Fliegen 1988/89

vertraute Sprüche mit Aufforderungscharakter aufgedruckt, wie „Rede nicht, handle!“

Flatz' Bildsprache und die kurzen Texte passen sich dem Zeitdruck, unter dem die Informationsvermittlung der Massenmedien steht, an: Die Werbung muß sofort wirksam sein; Informationen, die erst beim zweiten oder dritten Hinsehen auffallen, kommen nicht mehr beim Empfänger an.³⁵ Flatz setzt diese Aufmerksamkeit heischende, plakative Bildsprache jedoch ohne erkennbaren Werbezweck ein. Er verwendet die Form der massenmedialen Mitteilung, weil auch er sich zwangsweise nur mehr mittels ihr und durch sie mitteilen kann: Jeder eigenständig entwickelten Sprache sind die ausgearbeiteten Kommunikationsformen der Massenmedien an Wirksamkeit überlegen. Bevor wir dies erkennen, arbeiten wir immer schon mit aus den allgegenwärtigen Massenmedien übernommenen Kommunikationsformen. Wenn es noch eine subjektive Sprache gibt, dann dadurch, daß die offizielle Sprache der Bewußtseinsindustrie in Idiolekt abgewandelt wird. Diese Idiolekte können es vielleicht noch ermöglichen, sich – trotz aller Subjektauflösung durch permanenten Medienbeschuß – als Subjekt zu artikulieren, ohne den massenmedialen Kontext einer postmateriellen Gesellschaft ignorieren zu müssen. Durch die effektive Empfängerorientierung mittels der Massenmedien entsteht ein riesiges Angebot von Images, die dazu verführen, sie als Projektionsflächen zur Selbstfindung zu verwenden. Einerseits besteht noch die Möglichkeit, diese Images produktiv zur Ichfindung einzusetzen, wie dies in Amerika durch Einbeziehung der von „soap operas“ geprägten Vorstellungswelten in die Psychoanalyse versucht wird³⁶, andererseits löst sich in der Totalität von massenmedialen Identifikations-Angeboten die Fähigkeit zur Subjekt-Konstitution schließlich auf. Die beliebige Folge von augenblicksbezogenen Sinnesreizungen ersetzt die permanente Überarbeitung des eigenen Selbstbildes in der Kommunikation mit anderen Subjekten. Im Präsentismus des allseitigen Medienbeschusses löst sich die subjektkonstituierende Fähigkeit zur Arbeit an der eigenen Geschichte auf.



Who's absent? Is it You?,
London, 1915

Das von Flatz verwandte Motiv, ein auf den Betrachter Blickender und Zeigender, ist zunächst für Plakate zur Anwerbung von Soldaten entwickelt worden. Die eingesetzten Slogans erinnern an angebliche Verpflichtungen gegenüber dem Staat, der Gesellschaft etc. Diese imperativische Wendung an das einzelne Mitglied einer sozialen Gemeinschaft kann in der postmateriellen Gesellschaft

zum durchschlagenden Gestus an den Empfänger werden, der keiner besonderen sozialen Codierung mehr bedarf: Jeder dem Gestus übergeordnete Zusammenhang würde die sofortige Wirkung nur blockieren. Da in der postmateriellen Gesellschaft bürgerlicher Moral und einem durch Arbeitskämpfe entwickelten sozialen Bewußtsein keine zentrale Bedeutung mehr zukommen kann, muß ein Appell an das soziale Gewissen ins Leere gehen. Eine Sprache der Verführung, die verschiedene Medien in wechselseitigem Bezug vorführen, hat solche Appelle ersetzt. Flatz versucht jedoch, diese sozialen Appelle wiederzubeleben. Seine Slogans sind Aufrufe, wirksam zu handeln, statt in der Übung von kritischen Diskursen zu verharren, die von der Bewußtseinsindustrie als Möglichkeit zur Selbstbespiegelung in der eigenen Wortgewalt angeboten werden. Um seinen von der Bewußtseinsindustrie abweichenden Handlungsappell übermitteln zu können, läßt sich Flatz auf eine Präsentationsform ein, die mit Bildgewalt imperativisch spricht und dem Zeitdruck folgt. Obwohl der Selbstaussdruck in sozialen Handlungsfeldern nur noch durch Modifikationen einer subjektauslöschenden Sprache der Massenmedien möglich ist, versucht es Flatz, auf die Notwendigkeit des Dennoch-und-trotz-allem-sich-als-Subjekt-setzen-Könnens hinzuweisen.

Wenn der appellative Charakter seiner Selbstporträts vom Empfänger registriert wird, ist es Flatz bereits gelungen zu zeigen, daß Selbstaussdruck noch möglich ist. Zugleich trägt dieser Selbstaussdruck die Spuren der Sprache, der er sich angleicht: Es wird nur noch appelliert, nicht aber mehr kommuniziert. In der Reduktion der Kommunikation unter Zeitdruck auf einen Moment bleibt nur noch der Appell als Alternative zur Verführung.

Die einseitig den Empfänger bombardierenden Zeichenspiele der Massenmedien zehren Möglichkeiten der zweiseitigen Kommunikation zwischen gleichberechtigten Partnern über gelebtes Leben auf. Flatz versucht, diesen Prozeß des sich im Genuß der Massenmedien „zu Tode Vergnügens“³⁷ umzukehren. Flatz' Appell an den Empfänger bedeutet für diesen: Ich werde via Aufforderung angesprochen, also bin ich. Allerdings wird dem Empfänger kein Vorschlag mitgeliefert, was er sein, sondern was er tun kann. Flatz will offensichtlich durch seine Anweisungen an den Rezipienten, durch seine befehlende Ich-Setzung einem „Du“ gegenüber ein, wenn auch sehr ungewichtiges, „Wir“ herstellen. Flatz provoziert so Kommunikation mit dem Rezipienten: Dieser kann sie verwei-

Credits

Kosuth: Galerie Paul Maenz, Köln. Foto: Th. Dreher
Art & Language: Sammlung Vicky Remy, Saint Tropez. Foto: Noel Dolla
Nauman: Sammlung Rentschler, Laupheim. Foto: Th. Dreher
Acconci: Installation Sonnabend Gallery, New York. Foto aus: Herzogenrath, W./Decker, E. (Hrsg.) – Videokulptur..., Köln 1989, S. 64
Levine: Mary Boone Gallery, New York
Prince: Barbara Gladstone, New York
Mc Collum: Installation Kunstverein München. Foto: Th. Dreher
Lawler: Installation Metro Pictures, New York
Merz: Edition Schellmann, München/New York
Metzel: Installation Kunsthaus und Kunstverein Hamburg. Foto: Th. Dreher
Brus: Foto aus: Kat. Ausst. *Günter Brus*: Der Überblick, Museum moderner Kunst/Museum des 20. Jhdts., Wien 1986, S. 38, Abb. 26
Brus/Mühl etc.: Foto aus: Kat. Ausst. *Günter Brus*, s.o., S. 47, Abb. 30
Vostell: Privatbesitz Berlin. Foto aus: Kat. Ausst. Wolf Vostell, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1977, S. 46, Abb. 37
Graham: Sammlung André Goeminne, Nazareth/Belgien. Foto aus: Kat. Ausst. Dan Graham: Pavillons, Kunstverein München, 1988, S. 18
Nauman: Sammlung Panza, Biomo. Foto aus: Herzogenrath/Decker – Videokulptur, s.o., S. 165, Abb. 24
Campus: Installation Bykert Gallery, New York 1972. Foto aus: Herzogenrath/Decker – Videokulptur, s.o., S. 80
Clegg&Guttman: Sammlung D. Joannou, Athen. Foto aus: Kat. Ausst. Clegg & Guttman: Collected Portraits, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 1988, S. 115
Breuer: Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin (West). Foto aus: Sele, G. – Design-Geschichte in Deutschland, Köln 1987, S. 169, Abb. 10
Zorio: Foto aus: Kat. Ausst. *Arte Povera*, Antiform, capc, Bordeaux, 1982, o.P.
Ulrichs: Sammlung Hans Hüper, Schloß Ricklingen. Foto aus: s. Anm. 23
Leete: Foto aus: Kämpfer, F. – „Der Rote Keil“, ..., Berlin 1985, S. 166, Abb. 61
Who's absent?: Kämpfer, s.o., S. 167, Abb. 62

gern oder akzeptieren, aber der Appell ist auf alle Fälle an ihn gerichtet.

Programmatik

Flatz entwickelte in den achtziger Jahren einen programmatischen Ansatz. Dessen wichtigste Punkte sind:

- Die Präsentation von wenigen Elementen, häufig von zwei Werkteilen, die in der Präsentation lose nebeneinander stehen, sich aber für den Rezipienten als Gegensatzpaare erkennen lassen.
- Die Rezipierbarkeit im Hinblick auf eine potentielle Synthese der Gegensätze.
- Der direkte, unmittelbare Appell an den Rezipienten, der der Reflexion als ‚blinder Fleck‘ erscheinen muß, da die bewußten Rezeptionsprozesse gegenüber dem ersten Eindruck immer zu spät kommen: „... der gerade gelebte Augenblick ist völlig dunkel ...“³⁸
- Die implizite Aufforderung, über die Zeitverhältnisse nachzudenken: Über den Gegensatz zwischen modischem, kurzfristigem Wechsel und konzeptueller Zeitenthobenheit.
- Jede kalkuliert-konzeptuelle Wendung an den Rezipienten setzt der ‚blinde Fleck‘, das sinnliche Moment der Präsentation, außer Kraft: Das Programm erscheint, als denke es sein Gegenteil, das Nicht-Programmierbare, mit.

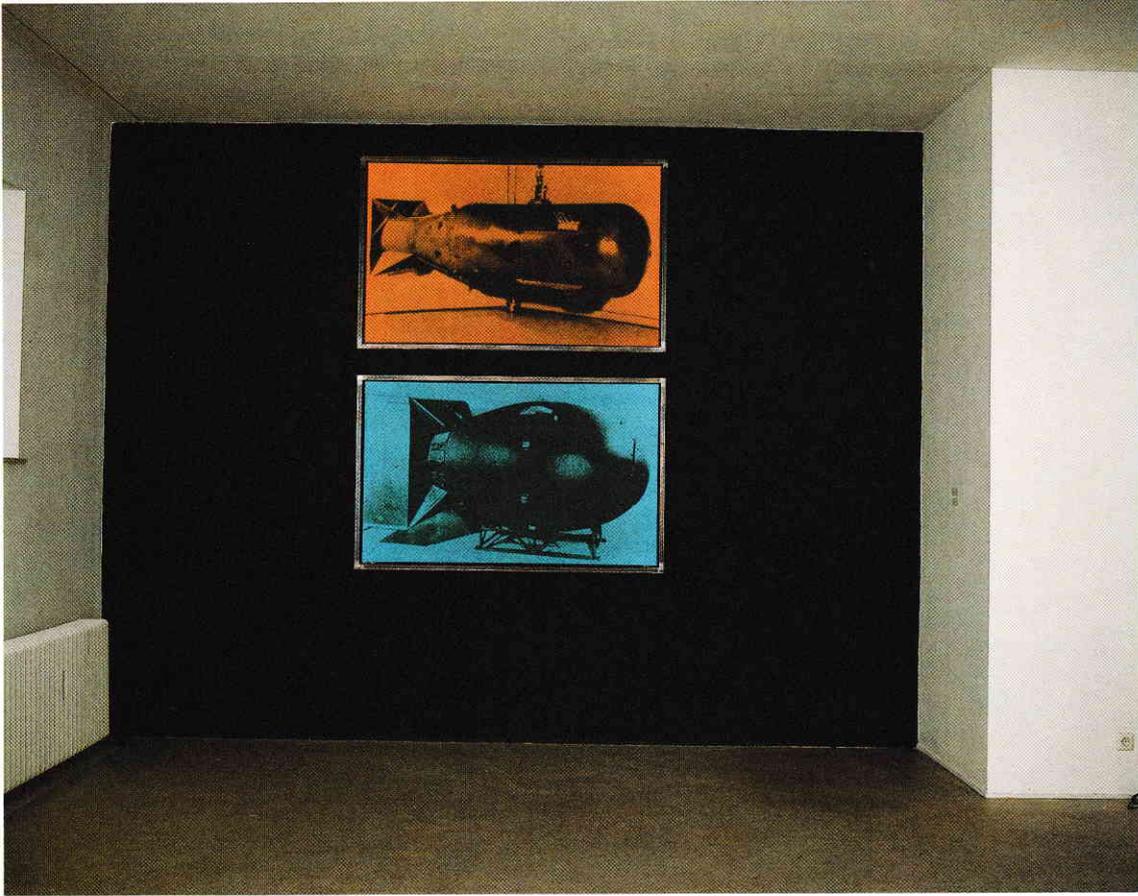
Der Bezug zwischen diesen Punkten kann laufend neu auf immer wieder andere Weise hergestellt werden, und doch sind die Bezüge nicht beliebig. Flatz legt in seinen Werken Rezeptionsmöglichkeiten an, in denen Wandlungsprozesse des Selbst zwischen Jetzt, Vorher und Nachher eine entscheidende Rolle spielen. Mit dieser Form der kontinuierlichen Verzeitlichung arbeitet Flatz sowohl einer postmodernen, beliebig beschleunig- oder verlangsamten Bildverarbeitung³⁸ als auch dem Zeitdruck, mit dem die Spektakel-Organisation der Bewußtseinsindustrie auf den Rezipienten einwirkt, entgegen.

Flatz' Rückgriffe auf die Kunstentwicklung um 1960 und um 1970 sind zugleich Vorgriffe auf das, was kommen soll: Ein anderer Bezug zur Zeit als derjenige der spektakelorientierten Bewußtseinsindustrie. Diese Form des Rückgriffs, die ihre Historizität mitreflektiert, unterscheidet sich von den Rückgriffen auf Nachkriegskunst bei amerikanischen Künstlern der achtziger Jahre. Flatz will

den Rezipienten dazu bringen, die alltägliche Durchdringung der Lebensformen mit Medienformen in einem kritischen Licht zu sehen. Die amerikanischen Neokonzep-tualisten dagegen ahmen diese Durchdringung modellhaft nach und stellen das Formenvokabular der Nachkriegskunst vor, als müßte noch einmal bewiesen werden, daß es heute Teil einer allumfassenden Spektakel-Organisation ist wie jedes andere, vielfach in Massenme-dien reproduzierte Zeichenrepertoire.⁴⁰ Dieser affirmati-ven, präsentistischen und dezentrierenden Strategie hält Flatz eine Arbeitsweise entgegen, die negiert und zur Ne-gation provoziert, sich auf Vergangenheit wie Zukunft gleichermaßen bezieht und zentrierend vorgeht.

- ¹ Bloch, E. – Ist Zukunft Jugend oder Tod?..., in: Die Zeit, Nr. 32, 29. 7. 1977, S. 33
- ² Sennett, M. – Narcissism and Modern Culture, in: October 4, Fall 1977, S. 72
- ³ Kosuth, J. – Within the Context: Modernism and critical practice, in: Kat. Ausst. J. K. – Bedeutung von Bedeutung, Staatsgalerie Stuttgart 1981, S. 44 ff.
- ⁴ Pincus-Witten, R. – Theater of the Conceptual: Autobiography and Myth, in: Artforum, October 1973, S. 40–46
- ⁵ Halley, P. – Ross Bleckner, in: ders. – Critical Essays 1981–87, Zürich 1988, S. 52 f.
- ⁶ Peper, J. – Postmodernism: Unitary Sensibility. Von der geschichtli-chen Ordnung zum synchron-environmentalen System, in: Ameri-kastudien 22, 1 (1977), S. 65–89
- ⁷ Schwarz, D. – Chronologie, in: Kat. Ausst. Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus. Wien 1960–1965, Museum Fridericianum, Kassel 1988, S. 299; Weibel, P. – Kunst: Störung der öffentlichen Ordnung, in: Kat. Ausst. Im Namen des Volkes ..., Wilhelm-Lehmbruck-Mu-seum, Duisburg 1979, S. 52, 54
- ⁸ Weibel, P., s. Anm. 7, S. 57–60; Weibel, P./Export, V.(Hrsg.) – Wien. Bildkompendium des Wiener Aktionismus und Film, Frankfurt a. M. 1970, o. P.
- ⁹ Diemer, K. – Art and Crime, in: Stuttgarter Nachrichten, 5. 10. 1985
- ¹⁰ Notation von Vostells „In Ulm, um Ulm und um Ulm herum“, 7. 11. 1964, in: Vostell, W. – Happening & Leben, Neuwied/Berlin 1970. S. 234–254
- ¹¹ Weibel, P. – Mediendichtung, in: Protokolle 2/1982, S.89
- ¹² Kat. Ausst. Dan Graham, Centre d'Art Contemporain, Genf 1977, S. 14–27; Graham, D. – Video – Architecture – Television, NSCAD, Halifax/New York 1979, S. 1 f.; Kat. Ausst. Dan Graham: Building and Signs, The Renaissance Society at the University of Chicago 1981, S. 10
- ¹³ Kat. Ausst. Peter Campus – Video-Installation, Kölnischer Kunstver-ein 1979; Nauman, B. – „Come Piece“, 1969, Abb. in: Meyer, U. – Conceptual Art, New York 1972, S. 189; ders. – „Video Korridor mit Band- und Live-Übertragung“, 1969/70, in: Kat. Ausst. Kunst bleibt Kunst, Projekt '74, Kölnischer Kunstverein 1974, S. 260 f.
- ¹⁴ Kat. Ausst. Clegg & Guttman – Collected Portraits, Württembergi-scher Kunstverein, Stuttgart 1988, S. 31

- ¹⁵ Jeudy, H.-P. – Die Welt als Museum, Berlin 1987
- ¹⁶ Sennett, R. – Narcissism and Modern Culture, in: October 4, Fall 1977, S. 70–79: „The emotional structure of the myth is that, when one cannot distinguish between self and other and treats reality as a projection of self, one is in danger. That danger is caught by the metaphor of Narcissus' death: he leans so close to the water mirror, his sense of outside is so taken up by reflections of himself, that the self disappears; it is destroyed. In ordinary life, after the fall into the water, as it were, the clinical profile the patient presents is of feeling dead inside, feeling that one is worth nothing and seeing nothing worthwhile outside.“ Krauss, R. – Video: The Aesthetics of Narcissism, in: Battcock, G. (Hrsg.) – New Artists Video. A Critical Anthology, New York 1978, S. 43–64; ursprüngl. in: October 1/No. 1, Spring 1976
- ¹⁷ Sello, G. – Design-Geschichte in Deutschland ..., Köln 1987, S. 148 f., 150
- ¹⁸ Bangert, A. – Clubsessel im Fahrradlook, in: Vegesack, A.v. – Deutsche Stahlrohrmöbel ..., München 1986, S. 12
- ¹⁹ Barthes, R. – Die Sprache der Mode, Frankfurt a. M. 1985, S. 278 f.
- ²⁰ Perelman, C. – Das Reich der Rhetorik, München 1980, S. 12 f.
- ²¹ Kosuth' Arbeiten mit sich selbst beschreibenden Neoninschriften von 1965 u. a. in: Celant, G. – Das Bild einer Geschichte 1956/1976. Die Sammlung Panza die Biurno ..., Mailand 1980, S. 130
- ²² Zorio, G. – „Odio“, 1969, in: Kat. Ausst. Arte Povera, Antiform, Sculptures 1966–1969, Centre d'Arts Plastiques Contemporains de Bordeaux, Bordeaux 1982, o.P.
- ²³ Ulrichs, T. – „Concrete Poetry“ („Konkrete Poesie“), in Beton (englisch „concrete“) realisiert, materialisiert, „konkretisiert“, 1972/73, Abb. in: Holeczek, B. – Timm Ulrichs, Braunschweig 1982, S. 17
- ²⁴ Kat. Ausst. Dufréne. Hains. Rotella. Villeglé. Vostell. Plakatabrisse aus der Sammlung Krämer, Staatsgalerie Stuttgart 1971
- ²⁵ Cutler, C. – Paris: The Lettrist Movement, in: Art in America, Jan. – Feb. 1970, S. 117 ff.; Engeli, M. – 30 Jahre Lettrisme et Hypergraphie. L'avant-garde des l'avant-garde, in: Kunstmagazin 3/März 1976, S. 66–71; Schlatter, C. – What is lettrisme? ..., in: Flash Art, No. 145/ March-April 1989, S. 92–95
- ²⁶ Wick, R. – Anmerkungen ..., in: Kat. Ausst. Wolf Vostell, Galerie van de Loo, München 1972, o.P.
- ²⁷ Barthes, s. Anm. 19, S. 279. Im letzten Satz zitiert Barthes eine Grabinschrift
- ²⁸ Bloch, E. – s. Anm. 1
- ²⁹ Barthes, s. Anm. 19, S. 279
- ³⁰ Bloch, E. – s. Anm. 1
- ³¹ Lyotard, J.-F. – Preliminary Notes on the Pragmatic of Works: Daniel Buren, in: October 10, Fall 1979, S. 59–67; Lyotard, J.-F. – Presenting the Unpresentable: The Sublime, in: Artforum, April 1982, S. 64–69
- ³² Habermas, J. – Die Philosophie als Platzhalter und Interpret, in: ders. – Moralbewußtsein und kommunikatives Handeln, Frankfurt a. M. 1983, S. 25 f.
- ³³ Baudrillard, J. – Die Abschreckung der Zeit, in: Tumult 5/1987, S. 109–118
- ³⁴ Kämpfer, F. – „Der rote Keil“, Berlin 1985, S. 95 f., Abb. 27 f.; S. 166, Abb. 61–64; S. 266 f.
- ³⁵ Kämpfer, F. – s. Anm. 34, S. 53–60
- ³⁶ Kilguss, A. – Soap Opera Therapy, in: Herink, R. (Hrsg.) – The Psychotherapy Handbook, New York u. a. 1980, S. 609 ff.; dies. – Using Soap Operas as a Therapeutic Tool, in: Social Casework 55/1974, S. 525–530
- ³⁷ Postman, N. – Wie man sich zu Tode vergnügt ..., in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4. 10. 1984, S. 28
- ³⁸ Bloch, E. – s. Anm. 1
- ³⁹ Weibel, P. – Die Beschleunigung der Bilder in der Chronokratie, Bern 1987
- ⁴⁰ Foster, Hal – Signs Taken for Wonder, in: Art in America, June 1986, S. 80–91



Babies Satisfactorily Born Fat Man / Little Boy 1988

Thomas Dreher

FLATZ: SIGNS OF LIFE AND THE LIVED MOMENT

"'At the foot of the lighthouse, there is no light', is what the proverb says. That means the lived moment is entirely dark; I can only later, and probably only in an adulterated manner, perceive it; turning it over me, pulling it out of the immediate."¹

"... clinical narcissism is ... egoism of a special kind. The world is a mirror of the self, a surface on which one's own needs are projected, needs one generally yearns to have fulfilled. But when another image is reflected back, outside oneself but reacting to oneself, that whole ability to desire, to imagine and to body forth one's desire is threatened, as if when two images are reflected on the mirror, the mirror itself will break."²

Abstract expressionism and regionally oriented realism were polar opposites in America in the fifties. In Europe, the informal and socially critical forms of realism stood opposed to each other. This reduction of avant-garde positions during the pre-war period was to be broken up at the end of the fifties and the beginning of the sixties. A variety of new artistic strategies, with objects and actions to work with (assemblages, combine paintings, environments, happenings), replaced the opposition of dogmas set against each other. The rediscovered openness of artistic strategies led the way in Pop Art, Nouveau Realisme, Fluxus and Viennese Actionism to a transgression of the established boundaries between art and life. This art-life unit was only a momentary theme of art. In changing from a still humanist ideal-oriented spirit of the time to a McLuhanism oriented toward the organization of spectacles by the mass media, the breaking of tabus, which no moral discourse would anymore legitimate, seemed to be an intellectual opening.

For people, morally and socially oriented ways of speech and behavior are indeed more and more openly replaced by system, spectacle, and prosperity. Televisions, cars, etc., have become necessities for everyone and have left their traces in the attitude of the individual: the dissolution of what bound regional social groups and their norms was the result; the world became a "global village." This chain of events then demanded an art which

no longer felt bound to a critically-humanistically oriented discourse.

In the minimal and conceptual art that followed, the "opening to life" was taken back again without returning to the traditional art media of painting and sculpture. What became available as basic elements of a work for the artist because of the dissolution of the normative connection between artistic production and established forms of art work were not only a world of signs already existing as validly artistic, but rather, signs from all non-artistic areas.

These signs are no longer to be combined with each other in conceptual art – as they still were in minimal art – as purely formal points of view, but rather, questions of meaning which the chosen signs already possess in everyday life now play a role in the organization of a work as well. Between the signs already loaded with meaning extraneous of art and sign combinations within art, there exists a relationship of a changeable penetration: The formal systematization of the combination of signs does not occur separately of the content of the signs. The receiver must, in that there are no longer any traditionalized forms of a work, manufacture with every new work new relationships between what is known to him from everyday life, signs laden with meaning and the previously unknown arrangement of these known signs in the work. The meaning the signs have or keep through their daily use forms a first level over which is laid a second level of meaning through the arrangement of signs in the work. Because this second level is, in conceptual art, metalingual, and one which calls into question meaning derived from circumstance, the role of the meaning of signs in a work becomes reflexive. But even this reflexivity does not come about without the imparting function of signs which are to be made reflexive.

Within conceptual circles in the seventies, the paradigm of self-reflexivity becomes via *Art & Language*, and then, too, Joseph Kosuth, more and more meaningfully relatively analogous to the critique of rationalism of Thomas Kuhn and Paul Feyerabend. Kosuth has self-critically noted how very similar his own metalingual entry is to the system of the bureaucratic and economic means of organization.³ Flatz takes the selection of signs from conceptual art in neglecting the established art media but not the combination of these signs in view of their metalingual functions. He replaces this by social-psychologically calling into question the relationship



Sorry Fliegen 1988/89

between the mass media and the consciousness industry.

Artists such as Bruce Nauman and Vito Acconci have contrasted a totality-systematic conceptual organization of signs and a – excepting the psychological – metatheoretical entry with the immediacy of sensory perception. From “postminimalistic”⁴ works completed by Nauman and Acconci – they are installations and performances – it follows how very fragmentary every conceptual organization of signs must remain if they do not wish to deny the obstinacy of non-signifying sensory experiences. Flatz works with the pronounced stubbornness of sensory experiences as well. He seizes upon the tension between the conceptual reduction of the world to a system of signs and its unsuppressable sensory experiences.

Peter Halley brought out the notable return of American artists and musicians of the sixties to the environment and art of the mid-sixties: “Artists like David Salle and Steve Keister, and music groups such as The B-52’s and the Modern Lovers, also express in their work a need to relive and make art out of the sociology of the mid-sixties. Ross Bleckner recounts as well as that for him, as an adolescent, Op Art was what he knew modern art to be.”⁵ Flatz, on the other hand, fastens simultaneously onto conceptual art and postminimalism which were exhibited around 1970 in group exhibitions of current art waves in America and Europe, as it was in the time around 1960 when the new world of mass consumption had begun to vastly change social life, and – parallel to the fall of moralistic tabus and a new, consumeroriented hedonism – the boundaries of art became widened.

Cross-overs between autonomous and heteronomous art occur with Flatz through transferrals: Autonomous forms of art such as video installations find themselves in a hair salon, the language of advertising is used not only in, but as painting. It has to do with passages between the media whether they be art media or not: Strategies developed in one medium can show up in another medium. Because of this, his work in various media result in an over-reaching continuity. Applied and autonomous art become areas of work of equal value.

Flatz’ works in one medium relate frequently to other media: In the hair salon as well as in his paintings, relationships to a variety of elements of the mass media are created. Relationships between specific forms of the work and other media become important whether these media be seen as artistic or non-artistic. Flatz’ point of reference is the inability to differentiate between forms of



Agfa Logos 1982



Esso Logos 1982

the media and forms of life, an inability which has become a matter of everyday life, and less, the immediate sensory experience without massmediated forms of communication, which was important in minimalism and postminimalism.

Euphoria and critique of the mass media lay in Pop, Beat, and Happening scenes closely together around 1960.⁶ This simultaneity of opposing positions becomes again and again a source for new forms of work for Flatz, forms which are to provoke anew in receivers argumentation regarding the relationship between the fashionable use of short periods of time and conceptual timelessness. While Andy Warhol, and today, Sherrie Levine, Richard Prince, or Allan McCollum follow the world of mass consumption as if there were no alternative, Flatz searches for artistic strategies with which the decentralization of the subject in a world formed by the mass media can be dealt with – that is, not to lose oneself in the world of spectacle, but rather, to set oneself against it as different.

Flatz' works exhibit, in that they attach themselves to the provocative moment of art around 1960, a quality missing in the work of other artists who also reach back to the art of the postwar period.

Through the conscious return to certain phases of post-war art, artists in the eighties tried to turn a programmatic profit. That means:

- Post-war history began to be seen critically and differentiations between positive and/or negative phenomena and periods of time began to be made.
- The art since the end of the fifties which widened as well as exhausted the strategies of the avant-garde in the recombination, now offers, in turn, material for the repetition of these processes of recombination. This repetition results in the narrowing of the operational space for recombination.

The recombination of recombination can

- represent itself as part of questionable spectacle-organization (Allan McCollum, Louise Lawler, Sherrie Levine, Richard Prince);
- attach itself to the attempt to re-enliven aesthetic positions of classic modernism (Flatz's furniture, Gerhard Merz);
- attach itself to the attempt to take away the boundaries of the relationship between art and non-art (Felix Droese, Wolfgang Flatz, Olaf Metzel).

Flatz himself sets a position of creative openness for a new way of dealing with the media against the sheer mechanical recycling of media material as found in the works of Sherrie Levine and Richard Prince. Art according to Flatz is not the absolute decay into the spectacle-organization. Flatz is inasmuch indebted to Joseph Beuys in that, for him, artworks are instigators of the active processes of thought. Flatz's works are not, as it still is in the informal, trace/repercussion of artistic activity, but rather, offer the observer not total freedom, but rather, to a certain degree, preordained threads with which to spin further. This radical change from the informal painted sign to the actionistic stimulation, from the aesthetic of production to the aesthetic of reception, from the distance of civilization to the close proximity of civilization in the time around 1960 becomes for Flatz a point of reference to which he programmatically holds onto in his works in the most various of media.

Actor, Performer and Audience

Günter Brus, like Hermann Nitsch and Otto Mühl, a Viennese Actionist, walked in 1965 through the streets of the center of Vienna in unusual attire: Head and suit were painted white. A black line parting the body stretched over the head and over the clothing. This "Walk Through Vienna" was interrupted by the police and the actor was fined for the incitement of public irritation.⁷ Brus' signifying division of the real bodily unit into two parts is programmatic. Only what was visible of the programmatic statement on the relationship of the body and signs disturbed the police: the avoidance of the norm.

As with Brus' "Walk Through Vienna", the same applies to Flatz' first actions, unusual appearances before an unprepared, partly coincidental public. Because Flatz had not yet developed a program comparable to Brus' body-sign-relation, the reaction of the audience became the goal and was alone the decisive measure of the action.

In the performance "Palais Lichtenstein" (1975), Flatz, in a white suit with a black sack over his head, mingled with the public at the opening of a Feldkirch exhibition of Viennese fantastic realists. Flatz' get-up aroused the indignation of some of the visitors. He was thrown from the hall and forwarded to a police station, and finally released due to the absence of any motive to keep him. Flatz' provocation led here, then, to similar, but considerably milder, confrontations with the police as with the Viennese



Installation Galerie
Mosel & Tschechow,
München 1989

Actionists when once again some part of their actions, which, for them, were means to an (extreme) expression of their feelings and thoughts and not mere provocative procedures, led to public irritation.

Flatz had – as opposed to Brus – presented himself in an unusual get-up not to a random public, but rather, to a formed crowd, the visitors of an opening. It dealt with an audience for art, albeit the reason for their gathering was not his action. During and after Flatz' action, it was hardly impossible for this audience attending an opening to conceal his preparedness to be shut out and to be led to violence against people in public as the local newspapers reported on it. Flatz' release, which was also reported, made the overreaction of the art public seem even more laughable.

In the performances following his Feldkirch action, the relationship of the action to the present audience, that is, the provocation of the on-lookers became adjacent to and goal of his concept. During the performances of the Viennese Actionists in 1968 in "Art and Revolution" at the University of Vienna, the press and audiences behaved in exactly the opposite manner: During the performances, the audiences remained quiet, but an aggressive-negative press attracted the interest of a larger public to the actions of the group and aroused the readership against them.⁸ Flatz purposely followed another route; his theme is the provocation of the (expected) latent aggressions of the audience and his preparedness, vis-a-vis the Actionists, to set them free and discharge them.

In the performance "Treffer" ("Hit") of 1979, Flatz placed himself, after darts and cards upon which was written "You receive 500,- (German marks) in cash if you hit the goal" were distributed, "unclothed, equipped only with a pair of sunglasses" (Flatz, performance notes) before the audience. The open question was: How will they react? Will the provocation present itself? The performance could have proceeded totally calmly without anything happening – but Flatz could not avoid the twelfth throw. Karl Diemer, critic with the "Stuttgarter Nachrichten", got all excited in his report not about the aggressive reaction of the audience, but rather, that Flatz's test of the art audience's preparedness for violence had been proclaimed a work of art⁹ – without this proclamation, the test would have been, for the artist, Flatz, meaningless indeed. An audience prepared for the performance, appearing to be without wrong consumer expectations did not need, in view of its reaction in surprising situations, to be tested.

Flatz' performance aimed at experiences of the self of the audience – unpleasant ones as well – which can only be redeemed through unforeseeable, actions which can break internalized instances of censure.

Like Wolf Vostell who, in 1964 in the happening "In Ulm, um Ulm und um Ulm herum" ("In Ulm, around Ulm, and all around Ulm"), led the audience from one station of the happening to another by bus, and finally at the end, in order to shock the unprepared audience to a station in the forest with buses that had driven away without notice,¹⁰ Flatz, too, overcomes the boundaries of that which is accustomed to and able to be calculated: The audience of an art performance has no certainty regarding what can or may happen to it. Flatz allows the audience to become actor of – otherwise only passive as seen in the media – the violence in that he calls it – albeit indirectly – to violence against him who remains passive in the action. Internalized ideas of violence heightened by the media are now made public in the aggressive (re)action of the audience and remove the appearance of harmlessness from the observer. The relationship between the aggressor and the receiver of the aggression manifested itself in just the opposite way in the action "Exit" which was performed by Peter Weibel with Valie Export, Kurt Kren and other Viennese in 1968 in a cinema in Munich. The Viennese Actionists attacked the audience from the stage of the cinema with firehoses, smoke bombs and rockets and so translated the latent violence of the permanent overflow of stimulation through the mass media into concrete violence.¹¹



Installation Galerie
Mosel & Tschchow,
München 1989

The performance-specific split between performer and audience already implies violence in that the space within which the performance may move becomes, on both sides, shrunk. In that Flatz employs this separation between performer and audience in order to make a theme of violence, the medium and the message become an inseparable unit.

In Flatz's earlier performance "Schläge" ("Hits") of 1977, violence reigned already in the presentation and did not come about first through the reaction of the audience: The audience could sit in chairs which were, like in a cinema, arranged before a monitor. On this monitor, one saw images of hits in the face of a person. These hits were not played back via tape, but rather, were transmitted from the action occurring simultaneously and in the same room but behind the audience. The sound of the hits which the audience perceived was original, but the



Adolf Hitler Zeige mir
einen Helden und ich
zeige dir eine Tragödie
1988

17

action of the hitting could not be consumed by the audience sitting on chairs in the usual media-distance.

Through the given spacial arrangement of performers, chairs for the audience, and monitor, the role of the non-participating voyeur was imparted on the audience – with the difference from a news report via the mass media being that an intervention of an observer into the performance was at any time possible. Even when this intervention from the audience occurred after the 274th hit, the reaction of the audience to the performance was not anywhere nearly as decisive as it was to “Treffer.” The observer could hinder the violence, but not perform it himself. With “Treffer”, the performer’s ability to act was determined by the actions of the audience, with “Schläge”, the audience can only determine when the performance might end.

Flatz bound the performance concept of “Schläge” (1976) in “Treffer” two years later with the experiences he could collect in his actions with the reactions of the audience. On the other hand, Flatz further developed, in performances from 1980 in, the separation of the audience and the performance, a development already foreseen in “Schläge.” “Schläge” approaches, then, a key role in its further development of the concept of action of the provocation of the audience through the medium of performance as well as in its dissolution of actionistic procedures through a new, no longer audience-action-related performance concept.

The video camera, which, in “Schläge”, is still a part of a spacial concept creating a distance between the audience and the performance, becomes, in “Walltouch III” (1980), an integral part itself of the performance. As opposed to performances by Dan Graham in which the performer turns the camera on its own axis, or the camera is held by the turning movement of the body¹², the weight of the running camera in “Walltouch III” plays a decisive role in the performance: Flatz begins to circle the video camera, fastened at the end of a long cable, around him. He gives in to the centrifugal force of the camera by holding onto the cable more and more loosely so that a movement resembling a spiral widens from the center of movement. According to the size of the room and the position of the performer within it, the camera, sooner or later, smashes against one of the walls. With the smashing of the camera, the performer falls as well since he can no longer pull against the centrifugal force of the spinning movement. The strength of the spinning performer

and the given measurements of the place of the performance determine the procedure of the action. The given spacial situation of the room sets boundaries for the performer, as the smashing of the camera against the wall abruptly interrupts the movement of the performer. Indeed, the performer has himself created the force which brings him down: it is the force invested in the spiral movement, then, abruptly via the wall halted force.

Against the electronic recording of the video system, Flatz sets primary experiences. The performance working with naturally imbued forces replaces or takes away the force of the materially based electronic image processing. The materiality of the reel of film, within which every changing piece of information regarding movement from one image to the next is tangible, differentiates itself from immaterial-electronic image processing, to which the video system also belongs. In "Walltouch III", it is exactly through the negation of the material in the destruction of an electronic instrument that it becomes clear that electronic-immaterial data processing must be seen as being not separable from material conditions.

"Walltouch III" culminates in the loss of the electronic function, and shortly afterwards, the loss of control over the body. Individual understanding of what has been performed alone plays a role in the reception. The imaginative binding of the performed action with one's own bodily experiences is brought into the place of the actions and reactions during the performance. As anyone who stepped forward from the audience as an actor during the Feldkirch action, "Schläge", or "Treffer", before an audience and his own horizon, every recipient alone is in "Walltouch III", in the sheerly imaginative understanding process of the performance, referred to his own idea of it. The isolated observer steps into the place of the formed crowd acting against Flatz.

"Walltouch III" lasts only 40 seconds, whereas "Schläge" and "Treffer" last a quarter of an hour. Differing from "Schläge", the performance of "Walltouch III" was already ended before an observer could form a judgement of it or could decide whether intervention was necessary. For the press, Flatz' performances of 1980 were too unspectacular. After the action, the public was hardly informed of it, meaning no mass public had been reached. A situation isolating an observer and a disinterested mass public are complimentary.

From 1974 to 1980, a development from an action open to audience reaction and a performance concept involving a planned and reflective audience reaction to a self-enclosed performance occurred in Flatz' work. In the course of this development, an audience actively taking part in the happenings as opposed to the subjective judgement of the passive recipients plays an increasingly smaller role. The audience member becomes from an actor, then a voyeur, an observer. The short duration and the unspectacular manner of performing increasingly hinder voyeuristically-pleasurable perception. From the conceptualization of the voyeuristic view of the onlooker in "Schläge", there develops in "Walltouch III" the demand for the immediate perception of the quick occurrence of the performance. Indeed, the immediacy of what is received during the performance refers to the possible/necessary reception after the performance. With the simplicity of the short performance, the reliving of the events through reconstructed memory becomes simplified: the short duration is condensed to an image.

As Flatz returns again as a performance artist in 1986 with the "Demontagen" ("Demolitions") after a long break, he offers again in the presentation reconstructable sequences, albeit sequences of not such a short duration. In the place of the condensation to a single image, there is a simple procedure of events. This procedure is aimed at possibilities of interpretation which refer to one program, one existential worldview to be commented upon below. In the comparison of the earlier with the later performances, it becomes noticeable that Flatz now clearly gives expression to his worldview – which Brus and Hermann Nitsch have always done in their actions.

Fashion, Style and Concept

In the hair salon "Rosana", Flatz replaces the mirror with a closed circuit video installation in 1984. From the autonomous closed circuit installations of Bruce Nauman or Peter Campus, in which the recipient finds himself on the monitor in more or less surprising situations¹³, an applied art has developed: The recipient of art who is provoked to examine his self-perception through a model situation becomes the customer whose self-perception "Rosana" attempts to appropriate.

As opposed to the performer in "Schläge", the customer becomes his own voyeur:

The passive performer suffering slaps and the passive audience following the performance on the monitor



Dum Spiro, Spero
Fliegen 1988/89

melt, as customer, into one and the same person. The role of the haircutter is comparable to that of the female performer in "Schläge": Both determine the action; the changes they bring about in a person are not those of duration.

The desire of the customer to create an image of himself by means of the ephemeral art of the haircutter does not occur via the provocation of a reflexive attitude, but rather, the vanity of the feeling for oneself is confirmed: The customer can see himself within the frame of the monitor as if he were appearing full-frame in a television program – and: as if he were being prepared for some great appearance. One is reminded of the commissioned portrait photographs of Clegg & Guttman: "We look at our models as people who want to be portrayed as actors who play the role of people who want to be the subject of a portrait."¹⁴ Ultimately, there are not unconsiderable differences between Flatz' video installation and the large portraits of Clegg & Guttman: Clegg & Guttman present their works not only in the private context of the commissioner, but also before an art public. Flatz, on the other hand, is interested in something different: The customer sits in a situation changed by him architecturally via clever operations as if raised onto a stage and is easily seen from the street. The arrangement of the customer for the show, his observance of himself and the evolving events via the audience fall together in the hair salon, whereas with Clegg & Guttman, they fall apart: The process of creation, the acceptance, or rejection of the result by the customer and the exhibition before the art public are separate chains of events. Flatz centralizes everything in the customer; he pays homage to the customer's narcissistic tendency toward self-presentation. The ephemeral of the "raised moment" is brought forward, the fun of changing one's outward appearance is reaffirmed, not the conservation of life for the afterworld. What Clegg & Guttman have to say concerning the role of the subjects of their portraits who commission the work does not apply to the hair salon: "It's as if one were to say: 'When I die and my life is filmed, I want Jack Nicholson to play the role of me.'"

Clegg & Guttman assimilate their commissioners to precoded images and banish them in this mask to a photograph. What matters to them is not, as with Flatz/ "Rosana", the people and their subjective needs, but rather, a perceivable language of images independent of the lived moment. In this way, the American duo accents the desire of a "post-material society" in order to make of

the world of daily living museum material. In the conservation of life in historical and other museums, forms of life are only seemingly proven, but in reality, the "lived life" is subtracted.¹⁵ Flatz works against the disappearance of the self-lived life in an abstract system of signs. In doing so, he does not expel the fact that subjective needs are also formed by the mass media: to be able to place oneself only in narcissistic forms is the result of the (de-)socialization in the post-material society.¹⁶ Flatz makes possible, for the user as well as the observer, this realization in that he makes a theme of such contemporary forms of life in the "Rosana" hair salon.

Flatz takes up in his steel chairs, of which two are to be found in the hair salon, the "technical" optics, but not the technique of manufacturing the steel furniture of Marcel Breuer and Mies van der Rohe. While these replace the four legs of the chair with two freely-swinging, cold-bent steel tubes, Flatz applies the older principle of welded and criss-crossing steel tubes. Further, he takes up in the choice of the vocabulary of form the primary form surfaces and primary color combinations which was, for Bauhaus, before the development of steel furniture, standard means of production,¹⁷ as also, in Russian Constructivism with Rodchenko, Lissitzky and Tatlin, was primary futuristic means of production with their cross-cutting diagonals and color surfaces. Why this reaching back to a Modern which has not yet subordinated itself to operational criteria of production and function? After the function-oriented steel furniture avoiding everything expressive and artistic of Marcel Breuer and Mies van der Rohe after the war – noblized from use-oriented to relatively expensive living furniture – is again manufactured in great quantities,¹⁸ Flatz turns back to hand-made furniture obeying noneconomical production criteria with a not exhausted potential of the classic avant-garde design.

Alessandro Mendini has reformed classics of the modern chair to a fine game making irony of every avant-garde demand for consequential creation. From the zig-zag form as a proposal of Gerrit Rietveld for an adequate design for a wooden chair, there is, with Mendini, an arbitrary combination of zig-zag and the Greek sign of the cross. Flatz, on the other hand, avoids Mendini's additive sign game. With the "Blitz" furniture of 1981/82, one sign – that of the lightning bolt and electric danger sign – is realized as a useable form. The use of one flat sign in plastic constellations with functions of use opposes the arbitrary combination of signs of Mendini. With the chairs now in "Rosana", Flatz accents a stylistically unified ges-



Chippendale 1988

ture-like expressive design in place of Patchwork/Pasticcio of Alchimia furniture.

Flatz does not create fashion with his video installation in the "Rosana" hair salon, but rather, makes a theme of an attitude toward fashion. Had he limited himself in the arrangement of previously prepared elements – monitor, recorder and camera – in "Rosana", it could have been asserted that he subjected everything formal to a concept. With his self-developed furniture, he professes one (his) method of creation; the video installation is grounded in a formed living space. As opposed to closed circuit installations by Campus and Nauman, Flatz' video installation in "Rosana" is not an empty frame for self-observation installed in a social no-man's land (white-walled, empty exhibition rooms).

Against the short-term fashionable compulsion for change of form, as determined by hair styles,¹⁹ Flatz, with his furniture design, sets the possibility for a return to a Modern with longterm claims of design. At the same time, Flatz relates his formal preferences through the combination of furniture designed by himself and other furniture – like a Bertioia wire chair and a kidney-shaped table, following the two opposing means of design of the fifties – and a wall-construction by Günther Förg. This relation of one's own will to form contradicts a dogmatic form and function criterium, the criterium of the Modern searching for finality.

Flatz mixes together in "Rosana" not an arbitrarily conceptual video installation, modern furniture design, antiquated furniture and hair fashion made again contemporary through a revival of style, but rather, places these varying elements together in such a way that they condense to a web of mutually enlightening aspects: From the short-term styles of fashion through the fashionable revival of style from the past to renewed juxtaposition with classic modern style, all relationships between style and time are represented.

On the one hand, this style-time problem is neutralized by the conceptual video installation, and on the other hand, the problem of time is concentrated in it: In its conceptual lack of style, it is also a phenomenon of time. What is conceptual is not set above time and style problems in "Rosana", but rather, bound within them. In the same way, the short-term period of hair fashion is bound in a long-term process. What concerns Flatz here, obviously, is the continual march of time which can escape neither fashion fixated to the moment nor conceptual

models searching for a place determined by time's passing.

Couples/Pairs

Flatz' opus "Die Zeit für Scherze ist vorbei" ("The time for jokes has passed") consists of two parts: A montage and a ready-made. The ready-made is a cigarette advertisement, and next to it appears a montage of the slogan "The time for jokes has passed" on a sheet of paper and a photo with frayed edges. The two parts of the work, the montage and the ready-made, are only loosely related to each other: The size of the sheet of paper on which the montage appears appropriates itself to the size of the ready-made. On both pages, there appear male half-figures with objects on their shoulders. The cowboy with the saddle and lasso on his shoulder from the "Marlboro" ad is set against – in the photo part of the montage – a photo of the artist with his dog. Words are applied to both figures. The Marlboro advertisement accents the unity of the cowboy and the name of the company, between image and logo. The formal similarity of the two parts of the work allows their differences to appear all the more clearly. The found object-unit – the piece of paper printed by "Marlboro" – answers a two-part montage. Duality answers unity: Text and figure blend in the advertisement but not in the montage in which they appear on two different media.

Through the similarity between the two parts of the work, the differences are accented and turned around: A dialectic between the two parts of the work occurs via the



Zwei Österreicher oder Geschichte bedingt Interpretation (Atelier Sedanstraße) 1976/80



*Zwei Österreicher oder
Geschichte bedingt
Interpretation 1976/80*

similarities and differences in such a way that the two parts relate to one another as partners in a dialogue. The monologue of the advertisement which is intended to persuade is essentially changed through Flatz' added counterpart in his manner of speaking. In a speech which must count on an opposing speech, the same words have a different effect as they would in a monologue.²⁰ On the one hand, it deals with a variable tension between the two parts of the work. They relate to each other like speech and counterspeech. On the other hand, the two-part montage is recognizably the negating factor of the unity of the ready-made, and with that, the relationship between both parts is, in the end, one-sided.

The montage contains within its two parts a variable relationship of tension. One could further assert that the montage concerns itself with a duality of affirmation and negation. The image and the text allow themselves to be read, on the one hand, as if they were opposing each other, and on the other hand, the image can show only a moment, whereas the text declares a continual process to be ended. The image can appear as a negating counterpart only through the context in which it appears, but the language does not need any particular relationship to a context to enact its negation. The relationship between the image and the text in the montage is therefore simultaneously variable and one-sided.

The variable tensions between the montage and the ready-made, as within the montage, refer emphatically to a synthesis. But in that the parts of the work are presented only next to or under each other and not in a composition including all parts of the work in mutual relationships, the synthesis remains incomplete, that is, the combination, and therefore, the interpretation of the work remains open.

In the two installations "Gemme und Camee" of 1982 and in "1988–1938", terms with opposing meanings as signs are presented in opposing forms of signs and materials. The qualities of the materials of the raised letters – in one instance, brass and in another, lead – and the walls in which the letters are driven, as well as the forms of the letters chosen, can call up fields of association which can be correlated with the meanings of the words. Material and formal pairs are added to the verbal oppositions. Differing from the verbal oppositions, the material and formal pairs can only first be understood through their spatial arrangement as opposing pairs as they are not part of a language system built on opposition, a binary code. The relationship of the verbal, formal and material op-



Installation Galerie
Mosel & Tschchow,
München 1989

positions to one another is, in a limited manner, open. The verbal, formal and material positions are not to be correlated in a totally disconnected, but then again, not totally homogenous way.

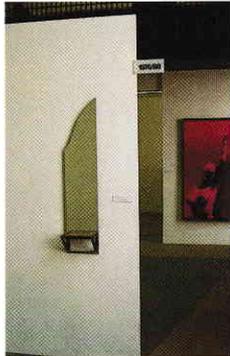
Joseph Kosuth's neon works of 1965/66 which describe themselves,²¹ Alberto Zorio's word "Odio" ("Hate") slammed wildly into the wall in 1969²² and Timm Ulrich's concrete letters spelling "Concrete Poetry" in 1972/73²³ are examples to be compared with Flatz' word and number installations. Flatz reaches back to the means of construction of concrete poetry, conceptual art and Arte Povera – that is, he seeks to win meanings in signs from the arrangements of forms of signs and the manifestation of these forms in certain materials – but by-passes tautological or equations of meaning between form, material and the meanings of words. On the other hand, Flatz does not essentially "decollage" the coupling of signs with meanings as some of the French Decollagists²⁴ did at the end of the fifties, following the Lettrists.²⁵ Lettrists and a few Decollagists played forms of signs against meanings of signs in that forms of signs were used which resembled letters, or even were letters, but were no longer readable in their alienation. From the readable language comes unreadable writing. Flatz, on the other hand, never calls readability into question, but rather, founds his works much more on the possibilities of their readings.

As opposed to Wolf Vostell, for whom even the most disparate element contains traces of future readability,²⁶ Flatz uses not simple elements in the most unfashioned, already existing manner for the recipient, but combines them as opposing pairs. Flatz point of view is, it must first be referred to connections via their arrangement before it can be given over to the recipient to develop the synthesis himself with the help of his own horizon of experiences.

Flatz carries his system of bipolar order finally over to the medium of performance. As Ina Brox in "Demontage II" of 1987 sings German classics in a stiff posture, Flatz breaks through a wall leading to another room. After breaking through the wall, Flatz destroys all the lights in the old room, and Ina Brox stops singing. At the end, Flatz leaves the room through the hole in the wall and turns on the light in the next room. Nothing which the singing of Ina Brox could replace fills the "new" room. What could fill it is only now able to come about. The emptiness and silence of the new room refers inevitably to the opposing movement of singing and the noisy action in the old room: What had to do with noise and music before re-

mains in memory. The emptiness allows this memory space while, at the same time, the empty room appears to be the dissolution of everything that had happened before. This ambivalence is not solved, but rather, handed over to the observer as a question.

A continual change, in which the old is transformed to a foreshadowing of the new, contradicts fashion's relationship to time. "The aggression of fashion whose rhythm is blood revenge"²⁷ is far and away from being, in Ernst Bloch's sense, an "anticipation of the history of mankind": "... the good old new is never totally new, but rather, drenched in the form of the anticipation of the history of mankind. It is only new in that the breakthrough to a possible formulation bound within it has not yet arrived."²⁸ In opposition, the aggression of fashion requires of all that has gone before its newness in and of itself, the assuaging through "reasons which politely allow one to look away from the murder fashion has committed against its own past: as if it heard from afar the possessive voice of the dead year saying to it: 'Yesterday, I was what you are; tomorrow, you will be what I am.'"²⁹ This battle calmed only on the surface, the battle between "I" and "You", between "yesterday" and "today" contradicts Bloch's asking after a "we": "Who are we? Where do we come from? Where are we going? What do we await? What awaits us?"³⁰ "Demontage II" remains ambivalent concerning Bloch's continuity of the history of mankind and the break with all that has gone before, concerning a historically responsible thinking and a narcissistic, cramped-up-in-itself, present Modern.



Ernst Bloch 1982/88

From Flatz' attempts in the seventies to win content from the medium itself, comes in the eighties a media-pluralism, wherein the works in the varying media refer to a modern-oriented program. This program negates assertions of the post-modern, which, in terms of the relationship of forms of signs and meanings of signs, amounts to a reactualization of the position of the Lettrists. In as far as the post-modern accents the deconstruction of the meanings of signs just as the Lettrists do with forms of signs, they attach themselves to this artistic avant-garde.³¹ As long as the Modern insists on an art which does not deal alone with forms of signs, but rather, deals also with the construction of images of the world through the work with fields of meaning, it is post-avant-garde, because it is no longer interested only with formal experimentation.³² In the discussion of the opposing positions of a post-avant-garde Modern and an avant-garde post-modern, as carried out in the eighties in the positions of Jürgen Habermas and Jean-Francois Lyotard,

Flatz clearly orients himself to a post-avant-garde Modern. This position forbids an attachment to the fashion's play of signs in the post-modern manner as if there were no "rhythm of blood revenge" in it, but rather, only freely floating signs.³³ In that Flatz makes a program of the ambivalence between the continual march of time and breaks in the time, he refers to the fact that, for him, themes such as evolution and dying out, life and death are not yet abolished by an all-encompassing circulation of signs. People and their lives, not the toys of sign systems, are his points of reference.

The Consciousness Industry and the Subject



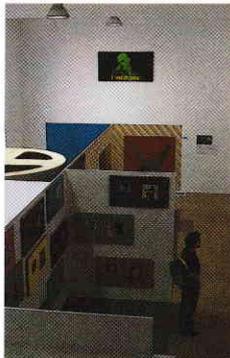
You Are The One
Fliegen 1988/89

In "Fliegen" ("Flies") of 1988, photos on screens show Flatz in an "Uncle Sam" gesture, that is, he looks and points at the observer. The photographic prints are painted using a silkscreen-glaze. The self-portrait using the "Uncle Sam" gesture is – like a still from a film – carried out in a horizontal format, whereas this gesture has been repeated in political posters since 1914 in a vertical format.³⁴ Sayings from the language of everyday life, sayings with the characteristics of a demand, such as, "Rede nicht, handle!" ("Don't talk, do!"), are printed on these selfportraits which utilize the persuasive language of images of the mass media.

Flatz' language of images and the short lines of text are appropriate considering the time pressure under which the media's transmission of information finds itself: Advertising must have an immediate effect: Information receivable only the second or third time around no longer reaches the recipient.³⁵ Flatz, however, puts this poster-like language of images, a language loudly calling attention to itself, to use without any recognizable advertising intentions. He uses the form of the communication of the mass media because he, too, can only communicate via them: In terms of effectiveness, the perfected forms of communication of the mass media surpass every independently developed language. Before we recognize this, we always work with forms of communication taken from the omnipresent mass media. If there is still such a thing as a subjective language, then it exists because the official language of the consciousness industry is applied idiomatically. This idiomatic system just might be able to make possible – despite the dissolution of the subject via the permanent bombardment of the media – an articulation of itself as subject without having to ignore the mass media context of a postmaterial society. Because of the

effective orientation to the receiver via the mass media, there derives an enormous variety of images which seduce one to use them as surfaces of projection towards the invention of the self. On the one hand, there is still the possibility to put these images to use productively towards the invention of the self, as this is attempted in America by putting the imaginative worlds created by soap operas to use in psychoanalysis,³⁶ while on the other hand, the ability to constitute a subject finally dissolves in the totality of the possibilities of identification offered by the mass media. The arbitrary sequence of sensual stimulants replaces the permanent revision of one's own self-image in communication with other subjects. The ability enabling constitution of the subject and further work on one's own history dissolves in the "pre-sentism" of the omnipresent media bombardment.

The motif to which Flatz has allied himself was, first of all, developed for posters calling for the recruitment of soldiers. The applied slogans call up supposed duties to the state, society, etc. This imperative directive aimed at the individual member of the social community can, in the postmaterial society, become a powerful gesture to the receiver which no longer requires any special social codification: Any context overriding the gesture would only block the immediate effect. Because bourgeois morals and a social consciousness developed through labor battles can no longer come to a central meaning in the post-material society, an appeal to the social conscience can only be but a shot in the dark. A language of seduction offered in a variety of ways by the different media has replaced such an appeal. Flatz, however, tries to revive this social appeal. His slogans are calls to act effectively instead of persisting in the practice of critical discourses offered by the consciousness industry as a possibility for self-reflection in one's own wordpower. In order to be able to convey his appeal, which differs from that of the consciousness industry, Flatz engages in a form of presentation which imperatively speaks with the power of images and observes the time pressure. Although self-expression is now only possible through modifications of a subject-dissolving language of the mass media, Flatz attempts to refer to the necessity of being able to put oneself forward as a subject despite everything.



Installation Galerie
Mosel & Tschechow,
München 1989

If the appeal-like character of his self-portraits is registered by the receiver, then Flatz has indeed shown that self-expression is still possible. At the same time, this selfexpression carries with it the traces of the language

which he assimilates: it is now only appealed to, and no longer communicated. In the reduction of communication under the pressure of time to one moment, only the appeal remains as an alternative to seduction.

The mass media's one-sided game of signs bombarding the receiver consumes possibilities of two-sided communication between equal partners about life actually experienced. Flatz attempts to turn around this process of "enjoying" the mass media "to death."³⁷ Flatz' appeal to the receiver means for this receiver: I am spoken to in a demanding way, therefore, I am. Of course, the receiver is given not a proposal as to what he can be, but rather, what he can do. Flatz obviously wishes, through his directions to the recipients, through his commanding placement of the self as opposed to a "you", to create a "we", even if it be one light on meaning. In this way, Flatz provokes communication with the recipient: He can take it or leave it, but the appeal is, in any case, directed to him.

A Programmatic System

In the eighties, Flatz developed the beginning of a programmatic system, the most important points of which are:

- The presentation of few elements, usually two parts of a work which are placed loosely together in their presentation, but which are able to be recognized by the recipients as opposing pairs.
- Receivability in view of a potential synthesis of oppositions.
- The direct, immediate appeal to the recipients, the reflection of which must appear as a "blind spot" in that the conscious process of reception always comes too late in relation to the first impression: "... the moment just experienced is absolutely dark."³⁸
- The implicit demand to think over relationships to time: The opposition of fashionable, short-term change and conceptual exemption from time.
- The "blind spot", the sensual moment of presentation, makes powerless every calculatedly conceptual direction to the recipient. The program appears as if to be thought of as its opposite, the non-programmable.

The relationships between these points can continually be recreated in varying ways, and yet the relationships matter. Flatz implants in his works possibilities for reception in which the processes of the self wandering between now, before, and later play a decisive role. With

this form of continual temporalizing, Flatz works against a postmodern, indifferent image-processing able to accelerate or slow³⁹ as well as the time pressure with which the spectacle-organization of the consciousness industrie has its effect on recipients.

Flatz' reaching back to and making use of the development of art around 1960 and around 1970 is, as well, a reaching forward to and making use of what is to come: A different relation to time as that of the spectacle-oriented consciousness industry. This form of reaching back which reflects its historical character differs from the reaching back to post-war art employed by American artists of the eighties. Flatz wants to encourage and enable the recipients to see the everyday penetration of forms of life with forms of media in a critical light. The American neoconceptualists, on the other hand, imitate this penetration as if it were a model and present the vocabulary of forms of post-war art as if it were necessary to prove once again that it is today a part of an all-encompassing spectacle-organization like every other, a manifold repertoire of signs reproduced in the mass media.⁴⁰ This affirmative, presentational, decentralizing strategy Flatz contrasts with a way of working which negates and provokes negation, relates itself simultaneously to the past as well as the future, and proceeds, centralizing.

¹ Bloch, E. – Ist Zukunft Jugend oder Tod?..., in: Die Zeit, Nr. 32, 7. 29. 1977, p. 33.

² Sennett, M. – Narcissism and Modern Culture, in: October 4, Fall 1977, p. 72.

³ Kosuth, J. – Within the Context: Modernism and Critical Practice, in: Exhibition catalogue, J. K. – The Meaning of Meaning, Staatsgalerie Stuttgart 1981, p. 44 ff.

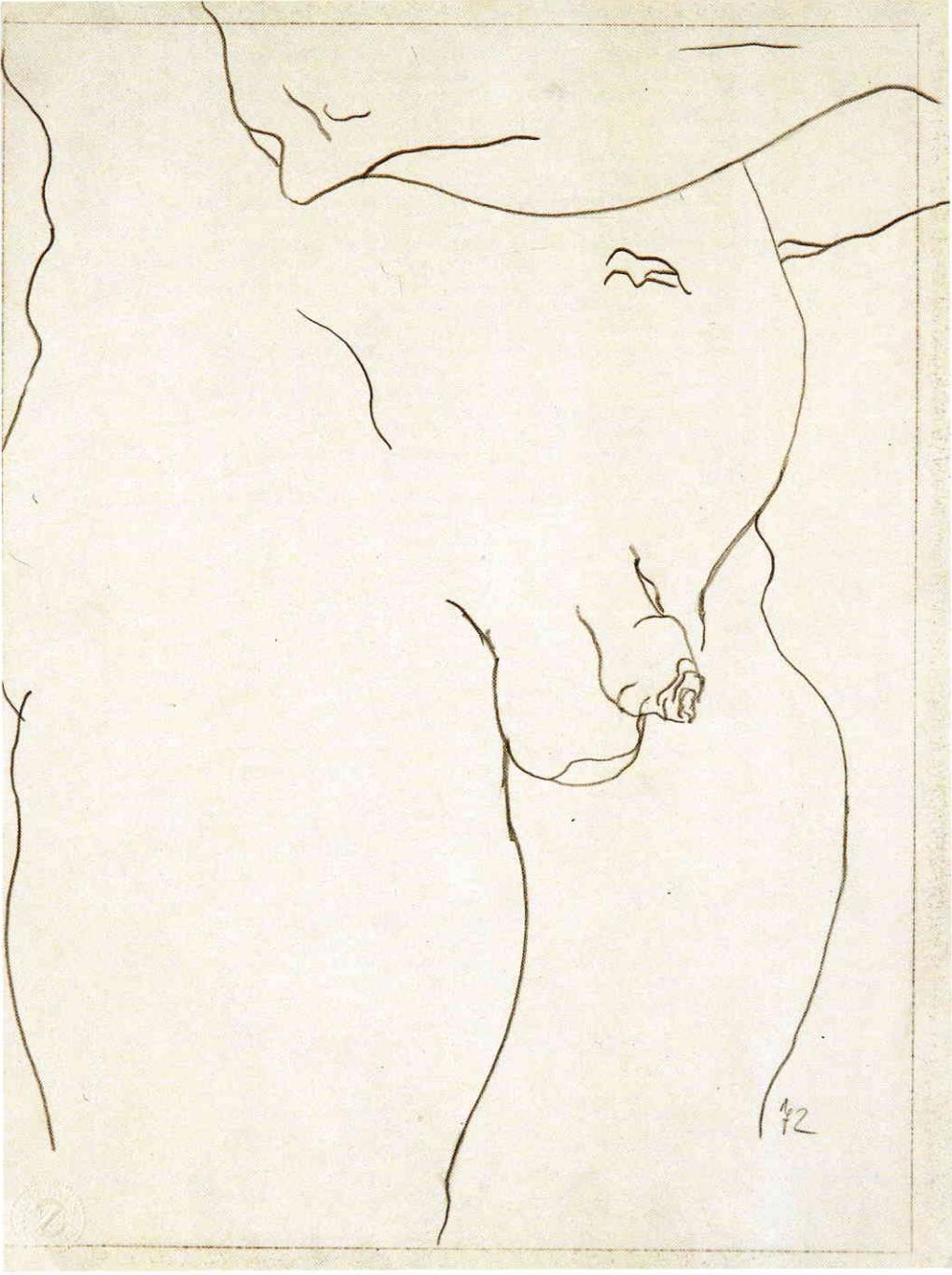
⁴ Pincus-Witten, R. – Theater of the Conceptual: Autobiography and Myth, in: Artforum, October 1973, pp. 40–46.

⁵ Halley, P. – Ross Bleckner, in: Peter Halley – Critical Essays 1981–87, Zurich 1988, p. 52 ff.

⁶ Peper, J. – Postmodernism: Unitary Sensibility. Von der geschichtlichen Ordnung zum synchron-environmentalen System, in: Amerikastudien 22, 1 (1977), pp. 65-89.

- ⁷ Schwarz, D. – Chronology, in: Exhibition catalogue. From Action Painting to Actionism. Vienna 1960–1965, Museum Fridericianum, Kassel 1988, p. 299. Weibel, P. – Kunst: Störung der öffentlichen Ordnung, in: Exhibition catalogue. Im Namen des Volkes ..., Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg 1979, pp. 52, 54.
- ⁸ Weibel, P. (see ⁷), pp. 57–60; Weibel, P./Export, V. (ed.) – Wien. Bildkompendium des Wiener Aktionismus und Film, Frankfurt a. M. 1970, w/o pp.
- ⁹ Diemer, K. – Art and Crime, in: Stuttgarter Nachrichten, 10. 5. 1985.
- ¹⁰ Notation from Vostell's "In Ulm, um Ulm, und um Ulm herum" ("In Ulm, Around Ulm, and All Around Ulm"), 11. 7. 1964, in: Vostell, W. – Happening & Leben, Neuwied/Berlin 1970, pp. 234–254.
- ¹¹ Weibel, P. – Mediendichtung, in: Protokolle 2/1982, p. 89.
- ¹² Exhibition Catalogue, Dan Graham, Centre d'Art Contemporain, Geneva 1977, pp. 14–27; Graham, D. – Video-Architecture-Television, NSCAD, Halifax/New York 1979, p. 1 ff.; Exhibition catalogue, Dan Graham: Building and Signs, The Renaissance Society at the University of Chicago 1981, p. 10.
- ¹³ Exhibition catalogue, Peter Campus – Video Installation, Kölnischer Kunstverein 1979; Nauman, B. – "Come Piece", 1969, ill. in: Meyer, U. – Conceptual Art, New York 1972, p. 189; *ibid.*: "Video Corridor with Tape and Live Transmission", 1969/70, in: Exhibition catalogue, Kunst bleibt Kunst (Art Remains Art), Projekt '74, Kölnischer Kunstverein 1974, pp. 260 ff.
- ¹⁴ Exhibition catalogue, Clegg & Guttman – Collected Portraits, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1988, p. 31.
- ¹⁵ Jeudy, H.-P. – Die Welt als Museum, Berlin 1987.
- ¹⁶ Sennett, R. – Narcissism and Modern Culture, in: October 4, Fall 1977, pp. 70–79: "The emotional structure of the myth is that, when one cannot distinguish between self and other and treats reality as a projection of self, one is in danger. That danger is caught by the metaphor of Narcissus' death: he leans so close to the water mirror, his sense of outside is so taken up by reflections of himself, that the self disappears: it is destroyed. In ordinary life, after the fall into the water, as it were, the clinical profile the patient presents is of feeling dead inside, feeling that one is worth nothing and seeing nothing worthwhile outside".
Krauss, R. – Video: The Aesthetics of Narcissism, in: Battcock, G. (ed.) – New Artists Video. A Critical Anthology, New York 1978, p. 49. formerly in: October 1/Nr. 1, Spring 1976
- ¹⁷ Sello, G. – Design-Geschichte in Deutschland (History of Design in Germany), Cologne 1987, pp. 148, 150.
- ¹⁸ Bangert, A. – Clubsessel im Fahrradlook, in: Vegesack, A.v. – Deutsche Stahlmöbel, Munich 1986, p. 12.
- ¹⁹ Barthes, R. – Die Sprache der Mode, Frankfurt a. M. 1985, pp. 278 ff.
- ²⁰ Perelman, C. – Das Reich der Rhetorik, Munich 1980, pp. 12 ff.
- ²¹ Kosuth, J. – Works with Self-Descriptive Neon Writing of 1965 and other years, in: Celant, G. – Das Bild einer Geschichte 1956/1976. Die Sammlung Panza di Biumo ..., Milan 1980, p. 130.
- ²² Zorio, G. – "Odio", 1969, in: Exhibition catalogue Arte Povera, Antiform, Sculptures 1966–1969, Centre d'Arts Plastiques Contemporains de Bordeaux, Bordeaux 1982, w/o pp.
- ²³ Ulrichs, T. – "Concrete Poetry", realized in concrete, materialized, "concretized", 1972/73, ill. in: Holeczek, B. – Timm Ulrichs, Braunschweig 1982, p. 17.
- ²⁴ Exhibition catalogue, Dufrière. Hains. Rotella. Villeglé. Vostell. Plakatabrisse aus der Sammlung Krämer, Staatsgalerie Stuttgart 1971.
- ²⁵ Cutler, C. – Paris: The Lettrist Movement, in: Art in America, Jan. – Feb. 1970, pp. 117 ff.; Engeli, M. – 30 Jahre Lettrisme et Hypergraphie. L'avant-garde de l'avant-garde, in: Kunstnachrichten 3/ March 1976, pp. 66–71; Schlatter, C. – What is Lettrisme?..., in: Flash Art, No. 145/March-April 1989, pp. 92–95.
- ²⁶ Wick, R. – Anmerkungen ..., in: Exhibition catalogue, Wolf Vostell, Galerie von de Loo, Munich 1972, w/o pp.
- ²⁷ Barthes – see¹⁹, p. 279. In the last sentence, Barthes quotes a gravestone inscription.
- ²⁸ Bloch, E. – see¹

- ²⁹ Barthes – see¹⁹, p. 279.
- ³⁰ Bloch, E. – see¹
- ³¹ Lyotard, J.-F. – Preliminary Notes on the Pragmatic of Works: Daniel Buren, in: *October* 10, Fall 1979, pp. 59–67; Lyotard, J.-F. – Presenting the Unpresentable: The Sublime, in: *Artforum*, April 1982, pp. 64–69.
- ³² Habermas, J. – Die Philosophie als Platzhalter und Interpret, in: H., J. – *Moralbewußtsein und kommunikatives Handeln*, Frankfurt a. M. 1983, pp. 25 ff.
- ³³ Baudrillard, J. – Die Abschreckung der Zeit, in: *Tumult* 5/1987, pp. 109–118.
- ³⁴ Kämpfer, F. – “Der rote Keil”, Berlin 1985, pp. 95 ff., ill. 27; p. 166, ill. 61–64; pp. 266 ff.
- ³⁵ Kämpfer, F. – see³⁴, pp. 53–60.
- ³⁶ Kilguss, A. – Soap Opera Therapy, in: Herink, R. (ed.) – *The Psychotherapy Handbook*, New York 1980, pp. 609 ff.; K., A. – Using Soap Operas as a Therapeutic Tool, in: *Social Casework* 55/1974, pp. 525–530.
- ³⁷ Postman, N. – Wie man sich zu Tode vergnügt ..., in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10. 4. 1984, p. 28.
- ³⁸ Bloch, E. – see¹
- ³⁹ Weibel, P. – *Die Beschleunigung der Bilder in der Chronokartie*, Bern 1987.
- ⁴⁰ Foster, Hal. – Signs Taken for Wonder, in: *Art in America*, June 1986, pp. 80–91.



Aktzeichnung 1972

Flatz

WELCHE CODES – IN WELCHER ZEIT – IN WELCHEM KONTEXT

Früher dachte ich, daß man mit Kunst die Welt verändern könnte, heute weiß ich, daß das eine Projektion ist, die man vor sich her schiebt. Der Anspruch, daß Kunst mehr sein müßte, als die Augen aufs Glatteis zu führen, ist seit der ersten öffentlichen Arbeit „Modeschau“ 1974, Graz als Werkmarkierung erkennbar und radikalisierte sich in der Entwicklung der Performances, der Auseinandersetzung mit Design und Werbung, die sich in den Demontagen programmatisch fortsetzen, und den Untersuchungen des Funktionierens der Mechanismen, die unser soziales, gesellschaftliches und politisches Leben als Geflecht durchziehen. Diese Untersuchungen berücksichtigen auch, was die Kunst innerhalb unserer gesellschaftlichen Vereinbarungen leisten kann. Die Performances entwickelten sich aus dem Bedürfnis, zu untersuchen, welches Verhältnis der einzelne Mensch (Körper) zur Gesellschaft (Masse) eingeht und umgekehrt.

Daß Goya Hofmaler von Ferdinand VII war und die Erschließung von Zivilisten durch die französische Armee „3. Mai 1808“ malen konnte, hat mich lange beschäftigt. Eine Arbeit von Bruce Nauman „concrete taperecorder piece“ 1968 hat bei mir nachhaltig Spuren hinterlassen. Ein menschlicher Schrei via Kassettenrekorder in Beton gegossen und erstickt. Im Museum lag dieses „piece“ als Betonblock, aus dem ein Kabel lief, das mit einer elektrischen Steckdose verbunden war, am Boden. Die Haltungen, die hinter diesen beiden Arbeiten stehen, lassen sich als programmatisch für meine Arbeit lesen. Ich hatte Nauman „Concrete piece“ noch nicht gesehen, aber als ich es sah, habe ich es in ein Verhältnis zu Goyas und meiner Arbeit gestellt. Damals habe ich begriffen, daß der Künstler ein Molekül der Geschichte, und die Arbeit eines Künstlers immer Geschichtsarbeit ist. Jeder Eingriff in bestehende Ordnungen ist ein Eingriff in die Geschichte.

Mich interessieren Widersprüche und Risse in der glatten Oberfläche, was zur Folge hat, auch die Oberfläche zu untersuchen.

Ebenso interessant erscheint mir die Dialektik von Beuys und Warhol, die als Künstler einer Generation zu völlig verschiedenen Standpunkten gelangen, zu Modellen, Untersuchungen und Lösungen bei Beuys oder zu interpretationslosem Wiedergeben oder Überzeichnen von gesellschaftlichen Zusammenhängen im Falle von Warhol.

Bestehende Verhältnisse wie Warhol nicht zu hinterfragen, sondern sie vorzuführen, ist eine bewußte Haltung – im Gegensatz dazu Beuys, der an die modellhafte Veränderung der gesellschaftlichen Beziehungen glaubte und sie predigte. Die Frage ist, welches der beiden Modelle sich in der Praxis als effizient und greifend erweist: Beuys aufklärerische These von der sich verändernden Gesellschaft oder der Schritt vom Prediger zum Einpeitscher, den Warhol vollzogen hat. „Jazz is the teacher, Punk is the preacher“, so James Blood Ulmer. Die sozio-ethologische Hinterfragung bei Beuys (Fett, Filz, Kupfer) und die affirmativen Milieustudien von Warhol (Desasters, Portraitserien usw.) wurden ästhetisch goutiert. Diese beiden kontrapunktischen künstlerischen Strategien (Beuys und Warhol) waren gegen Assimilationen nicht resistent, zu unbeweglich und wurden deshalb erfaßt, analy-

siert, gesellschaftlich integriert und damit nivelliert. Aus diesem Grund sind die methodischen Strategien von Beuys und Warhol heute überholt.

Die Plakativität als Programme bei Warhol, wie der inhaltliche Rückgriff auf die rudimentärsten Bedürfnisse des sozialen Funktionierens einer Gesellschaft bei Beuys sind heute Quellen meiner künstlerischen Untersuchungen wie Nauman und Goya.

Eine Synthese aus Goya's „3. Mai 1808“, Bruce Naumans „Concrete taperecorder-piece“, Warhols affirmativer seismographischer Sozialarbeit und Beuys aufklärerischer Veränderungsprogrammatik könnte man als Schlüssel für den Zugang zu meiner Arbeit begreifen.

Das Aufzeigen von Disharmonien beseitigt diese noch nicht, aber es setzt Prozesse in Gang, die zu Entscheidungen führen. Eine Möglichkeit ist, sich mit den bestehenden Verhältnissen zu arrangieren (Warhol), die andere, nach Modellen zu suchen, um die Vorhergehenden abzulösen (Beuys). Beide zusammen beinhalten systemimmanente Sprengkraft.

Als um 1980 herum die Performances für mich inhaltlich und formal ausgereizt waren, begann ich mich auf meinen Umraum zu konzentrieren. Meine Lebensbedingungen und Erfahrungen aus dem Milieu, in dem ich mich Ende der 70er Jahre bewegte, flossen in die Gestaltung meines unmittelbaren Lebensraumes ein. Meine Arbeiten aus dieser Zeit sind Formulierungen eines Lebensgefühles, das die Codes von unten holt und sie oben ästhetisch etabliert. Was Warhol und später Mapplethorpe an hyperästhetischen Milieustudien in die Kunst eingebracht haben – Warhol die Perversionen der Society, Mapplethorpe die härteste Seite der S & M Schwulenszene – entspricht in ihrer Erscheinungsform durchaus der Sprache, die in den Milieus gängig ist. Die plakativen Szenestars und Milieuschilderungen in Warhols Kunst entsprechen der Realität. Die antiseptisch erotische Ästhetik Mapplethorpe's ist im Gaymilieu geradezu selbstverständlich.

Daß die Bilder, die uns heute prägen, die der Werbung und der Massenmedien, und nicht die der Kunst sind, hat bei mir zwangsläufig Kontraproduktivität forciert. Punk war eine musikalische und gesellschaftliche Revolution, die mit der Bedeutung des Pop vergleichbar ist.

Die Ästhetik des Punk ist eine Ästhetik der Reaktion. Opponierte die Hippiegeneration noch gegen die verlogene Doppelmoral dieser korrupten Mehrwertsgesellschaft, kündigten die Punks dieser Gesellschaft mit der Parole NO FUTURE. Sie reagierten mit Negation, aber entwarfen keine Modelle zur Überwindung der eigenen Sprachlosigkeit. Mich interessierten die Codes, die Ästhetik, die Inhalte, nicht aber die Perspektivlosigkeit vieler meiner Freunde, die immer nur „Scheiße“ schrien und überall Scheiße sahen. Ich versuchte, die Codes ihrer Sprachlosigkeit in die Kunst zu übersetzen, indem ich Elemente ihres Kontextes aus ihren Zusammenhängen löste und sie mit radikalen Positionen der Kunst in Verbindung brachte (z. B. De Stijl, Bauhaus).

Die Blitzmöbel unter anderem thematisieren solche Codes verschiedener Generationen und Positionen. Dieses Modell umzusetzen auf einen Wohnraum, einen Arbeitsplatz (Friseur Rosana), eine Kneipe (Cafe Größenwahn) und einen Kultraum (Bergkapelle), war der Versuch, Kunst in realer Umgebung und nicht im Kunstkon-



Francisco Goya,
Der 3. Mai, 1814



Bruce Nauman, Concrete
Tape Recorder Piece, 1968

text anzusiedeln und zu realisieren. Wohnung, Kneipe, Arbeitsplatz und Kultraum sind die Dreh- und Angelpunkte unserer Zivilisationsgeschichte, deshalb erschien es mir richtig, das Projekt am Ort seiner Bestimmung und Auseinandersetzung zu etablieren. Weitere Projekte, die diesem Arbeitsprinzip folgten, waren temporäre kontextbezogene Installationen, meine Auftritte mit CLERICO und die Ausstellung „hautnah“. Punk stilisierte Häßlichkeit und erklärte sie zum Programm, die Mode holte sich die Attitüden und Accessoires, kommerzialisierte sie, und dem Punk ging die Luft aus. Hagen fragte Kriemhild einst nach der verwundbaren Stelle Siegfrieds unter dem Vorwand, ihn schützen zu wollen. Dieser Schutz endete für Siegfried bekanntlich tödlich. Bei der Auseinandersetzung mit den Konflikten der Hochästhetik einerseits und den Realitäten der Trivialästhetik andererseits, lagen meine Sympathien auf seiten des Trivial-Alltäglichen, was ich in der Sprache der Kunst formulierte. Verlierer haben in der Regel eben wesentlich interessantere Psycho-gramme als Gewinner.

Die Axt im Chippendale-Sekretär, „Collector's broken heart“, „Ernst Bloch“, „Monument for a broken car“, die Demontagen I – V, „Modell Amerika“, „Zeige mir einen Helden und ich zeige dir eine Tragödie“ sind Beispiele für das Befragen von alltäglichen Inhalten, Realitäten und Fiktionen. Dieses Befragen der Inhalte, Realitäten und Fiktionen ist der erste konstruktive Schritt zur Entwicklung und Propagierung neuer Modelle.

Heute massenmediale Präsenz zu erlangen, um eine Idee flächendeckend zu propagieren, verlangt extreme Mittel, exakte Kenntnis und Anwendung der Instrumente und Strategien des Apparates. Viele Politiker beherrschen den Umgang mit diesem Apparat der Macht und Manipulation beinahe perfekt, viele Künstler stehen dem mit Lendenschurz und Keule gegenüber.

Es gilt im Umgang mit diesem Apparat gegen Assimilierungserscheinungen resistent zu bleiben, durch ihn zu neuen Ufern zu gelangen, um ihn schließlich hinter sich zu lassen.

Die Autoren dieses Kataloges, sowie deren Textbeiträge, sind den unterschiedlichsten Lagern, Interessensgruppen und Feldern der schreibenden Zunft zuzuordnen.

FRESSEN FICKEN FERNSEHEN hat uns eine Menge Schwierigkeiten eingebracht. Die Rede ist von Veit Loers, der mit der ihm eigenen stoischen Unbestechlichkeit, die unangenehme Situation in Regensburg durchgestanden hat. Er leitet heute das Museum Fridericianum in Kassel.

Thomas Dreher lernte ich über eine Kritik einer Gruppenausstellung, an der ich teilnahm, kennen. Seine theoretischen Denkanstöße, sein wissenschaftliches Vorgehen und seine Beharrlichkeit haben meine Telefonrechnungen in die Höhe schnellen lassen. Unserem Diskurs und der konstruktiven Auseinandersetzung

um Inhalte und Erscheinungsbilder der Kunst im Heute, verdanke ich einige Facetten des Sehens mehr. Er zeichnet für das Werkverzeichnis verantwortlich.

Georg F. Schwarzbauer ist Professor an der Gesamthochschule in Wuppertal und war der erste Kritiker, der in den 70er Jahren im „Kunstforum international“ meine Arbeit zur Diskussion stellte und damit eine Öffentlichkeit im Kontext von Kunst hergestellt hat. Aus unseren Gesprächen, seinem Vertrauen in meine Arbeit und seiner Sachkenntnis im Bereich Performance, entwickelte sich eine, auf räumliche Distanz gepflegte Freundschaft.

Der Text des Architekturkritikers und Spezialisten für konzeptionelle Kunst, Georg Schöllhammer, entstand nach der Lektüre eines Aufsatzes über die Wandmalerei von Sol LeWitt in der Wiener Sezession.

Jörg Johnens Textbeitrag stammt aus dem Katalog zur Installation „Morgenrot und Dämmerung“ im Kunstforum des Lenbachhauses, den er 1980 schrieb.

Den Berliner Architekt Uwe Drepper, der auch in München mit Florian Aicher das Büro West betreibt, kenne ich seit mindestens 100 Jahren. Unsere Bemühungen um Architektur und Kunst sind auf fruchtbaren Boden gefallen.

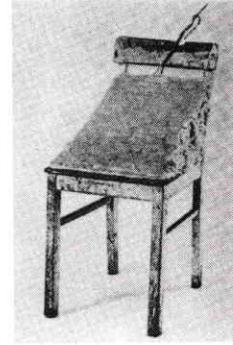
Aus unserer gemeinsamen Leidenschaft und den endlosen Diskussionen über Kino, ihrer Art, Dinge zu sehen und zu vermitteln, entstand der Textbeitrag über Video und Film. Anke Sterneborg ist Kunstgeschichtlerin und Filmkritikerin und lebt in Berlin. Meine Mitarbeit und die produktive, angenehm entspannte Arbeitsatmosphäre des Minimal-Clubs hat mein Verhältnis zum zeitgenössischen Theater mitgeprägt. Stephan Geene leitet den Minimal-Club.

Mit dem Heißsporn Ulf Poschardt über Musik, Kunst und den Rest der Welt zu streiten, macht Spaß. Mit seinen 22 Jahren hat er Marksteine für seine Zukunft gelegt. Er schreibt für die Süddeutsche Zeitung, die Vogue – und weiß Gott in welchen Undergroundblättern er seinem Formulierungsdruck Ausdruck verleiht.

Last but not least, mit Christoph Blase verbinden sich Geschichten, die mit Kunst manchmal nur peripher zu tun haben. Die gemeinsame Liebe für schnelle Oldtimer und seine akribischen Recherchen im Umfeld von Kunst und Künstlern schlagen sich in seinem Katalogbeitrag nieder. Er ist freier Kunstkritiker, der in München, Leverkusen und Brüssel lebt und für Wolkenkratzer, Artis, Artscribe und andere Zeitschriften schreibt.

Meine wichtigste intellektuelle Achse in meine Heimat Vorarlberg basiert auf einer langjährigen Beziehung zu meinem Kollegen und Freund Wolfgang Häusler.

Der Anregung und dem Engagement von Erik Mosel und Andrea Tschchow verdanke ich das Zustandekommen der Ausstellung und des Werkkataloges.



Joseph Beuys, Stuhl mit Fett, 1963

Flatz

WHICH CODES – IN WHAT TIME – IN WHICH CONTEXT

I used to think that art could change the world, but now I know that that's just projection one puts forward to oneself. The demand that art must be more than that which leads the eye over smooth ice has been recognizable as a mark of the work since the first public work "Modeschau" ("Fashion Show") in 1974 in Graz, and was radicalized in the development of the performances, the dealing with design and advertisement, further and programmatically developed in the Demontagen (Dismantlements, Demolitions), and the investigations into the functioning of the mechanisms which weave through the network of our social and political lives. These investigations do not leave unconsidered the attitude that art works within our social situation.

The performances developed out of a demand to investigate what relationship the single person (body) has to society (mass) and the other way around.

That Goya was the court painter of Ferdinand VII and was, at the same time, able to paint the civilization being shot by the army in "May 3, 1808" has stuck with me for a long time. A work by Bruce Nauman, "concrete tape-recorder piece" of 1968, has left its traces within me. A human scream via cassette recorder drenched in concrete and suffocated. In a museum, this piece lay as a block of concrete from which ran a cable connected to an electric plug on the floor. The positions of these two works remain and allow themselves to be programmatically read for my work. I had not yet seen Nauman's "concrete piece", but when I saw it, I placed it into relation with Goya's and my work. At the time, I realized that the artist is a molecule of history and that the work of an artist is always a historical work. Every entrance or interruption into the status quo is an entrance or interruption into history.

These contradictions and rips in the smooth superficial surfaces interest me, and that results, too, in investigating those surfaces themselves.

The dialectic between Beuys and Warhol appears just as interesting to me; the two artists of a generation who arrived at entirely different points of view, to investigations and solutions of models in the case of Beuys, or, lacking interpretation, the sheer repetition or drawing over of social connections in the case of Warhol.

Not to delve into, but rather, to simply present status quo attitudes is a conscious position, in opposition to Beuys, who believed in the model-like change of social relationships and preached them. The question is, which of the two models proves efficient and gripping in practice: Beuys's explanatory theses of a society changing itself or the step from preacher to the man with the whip which Warhol made. "Jazz is the teacher, punk the preacher": James Blood Ulmer. The socio-ethnological investigations of Beuys (fat, fur, copper) and the affirmative studies of the milieu by Warhol (disasters, series of portraits, etc.) were found aesthetically tasteful. These two contradictory positions on method (Beuys and Warhol) were not resistant to assimilation, were too immobile, and were, therefore, seized, analysed,

socially intergrated, and therewith, leveled. For this reason, the methodic strategies of Beuys and Warhol have now been overcome.

The program of poster-activity in Warhol and the reaching back in content to the rudimentary desires of the social functioning of a society in Beuys, and their formulation as images are, too, raw materials of my artistic investigations.

A synthesis of Goya's "May 3, 1808", Bruce Nauman's "concrete tape-recorder piece", Warhol's affirmative seismographic social work, and Beuys' explanatory program for change could be seen as a key for access to my work.

The exhibition of disharmonies has not yet removed this, but it gets the processes going which lead to decisions. One possibility is to engage oneself with current attitudes (Warhol), the other is to search for models with which to deal with all that has gone before (Beuys). Together, both contain explosive, immanent systematic power.

As, around 1980, the performances lost their formal and substantial kick for me, I began to concentrate on my surroundings. The requirements of my life and my experiences of the milieu within which I moved at the end of the seventies flooded into the design of my immediate environment. My works of this time are formulations of my feeling for life which gather the codes from underneath and aesthetically establish them on the surface. What Warhol, and later, Mapplethorpe, brought to hyperaesthetic studies of the milieu in art, Warhol the perversions of society, Mapplethorpe the hardest side of the S&M gay scene, is thoroughly appropriate in their forms of appearance to the language used in the milieus. The stars of the scene made into posters and the signs of the milieu in Warhol's art speak to reality. The antiseptic erotic aesthetic of Mapplethorpe is all too clear to the gay milieu.

That the images that form us today are those of advertising and the mass media and not those of art has forced in me a counter-productivity.

Punk was a social and musical revolution comparable to the meaning of pop.

The aesthetic of punk is an aesthetic of reaction. Opposed to the hippie generation, and even more opposed to the money-oriented society, the punks signaled their nonparticipation in this society with the slogan, NO FUTURE. They put forward negation but did not put forward any model for overcoming their own speechlessness. I was interested in the codes, the aesthetic, the content, but not in the lack of perspective of many of my friends who always simply screamed "Shit!" and saw shit everywhere. I tried to translate the codes of their speechlessness into art in that I freed elements of their context from their connections and brought them into relation with radical positions of art (e.g., de Stil, Bauhaus).

The blitz furniture, among other things, made a theme of such codes of various generations and positions. To transfer this model to a living room, a workplace (the hair salon Rosana), a bar (Cafe Grössenwahn), and a place of worship (a mountain chapel) was an attempt to place and to realize art in a real environment and not in the context of art. Apartment, bar, workplace, and place of worship are the turning points and vortexes of the history of our civilization, and therefore, seemed to me to be the correct places in which to establish a project dealing with their qualities. Further projects following this working principle were temporary installations re-



Andy Warhol, Ambulance Disaster, 1963

lating to their context, my appearances with CLERICO and the exhibition "hautnah" ("skin tight") punk-stylized ugliness and declared them part of the program, fashion gathered the attitudes and accessories, commercialized them, and the air went out of punk. Hagen once inquired Krimheld about Siegfried's vulnerable spot under the cover of wanting to protect him. This protection ended, as we all know, fatally for Siegfried. On the one hand, in dealing with the conflicts of high aesthetics, and on the other hand, with the realities of the trivial aesthetics, my sympathies lay on the side of the trivial everyday, which I formulated in the language of art. As a rule, losers have just as interesting psychological portraits as winners. The axe in the chippendale secretary, "Collector's Broken Heart", "Ernst Bloch", "Monument for a broken car", the Demolitions I – V, "Model Amerika", "Zeige mir einen Helden und ich zeige dir eine Tragödie" ("Show me a hero and I'll show you a tragedy") are examples of the questioning of contents, realities, and fictions. This questioning of contents, realities, and fictions is the first step toward the development and propagandizing of new models. To achieve a mass media presence today in order to superficially propagate an idea demands extreme means, exact knowledge and ability to command the instruments and strategies of the apparatuses. Many politicians are able to deal with this apparatus of power and manipulation nearly perfectly, many artists, on the other hand, still stand with furs and clubs in their hands.

The authors of this catalogue, as well as those of the texts, are to be ordered in the most various of situations, interest groups, and fields of writing.

FRESSEN FICKEN FERNSEHEN (EAT FUCK WATCH TV) brought us all sorts of troubles. I'm speaking here of Viet Loers, who, with his own stoic untouchability, made it through the uncomfortable situation in Regensburg. Today, he directs the Museum Fridericianum in Kassel.

I met Thomas Dreher via a critique of a group exhibition in which I took part. His theoretical instigations of thought, his scientific approach, his insistence quickly ran up my telephone bill. I have to thank our discussions and the constructive disagreements concerning the content and the images of art to this day for a few more facets of perception. He showed himself to feel very responsible for his entry.

Georg F. Schwarzbauer is a professor at the High School in Wuppertal and was the first critic to place my work in discussion in the seventies in "Kunstforum international", and in doing so, created an art public. From our discussions, his trust in my

work and his knowledge of the area of performance, there developed a steady friendship despite the geographical distance.

The text of the architecture critic and conceptual art specialist Georg Schöllhammer is derived from the lecture based on an essay on the wall painting of So Le Witt in the Wiener Sezession (Viennese Secession).

Jörg Johnen's text comes from the catalogue for the installation "Morgenrot & Dämmerung" ("Red of Dawn and Dusk") in the Kunstforum of the Lenbachhaus and was written in 1980.

The Berlin architect Uwe Drepper, who also runs the Büro West in Munich with Florian Aicher, I've known for at least 100 years. Our endeavors in the area of architecture and art have fallen on fruitful ground.

The text on video and film came about out of our shared passion for and endless discussions about cinema and its way of seeing and communicating things. Anke Sterneborg is an art historian and film critic and lives in Berlin.

My work with minimal club and the productive, comfortable, relaxed working atmosphere there has helped form my attitude toward contemporary theater. Stephan Geene directs minimal club.

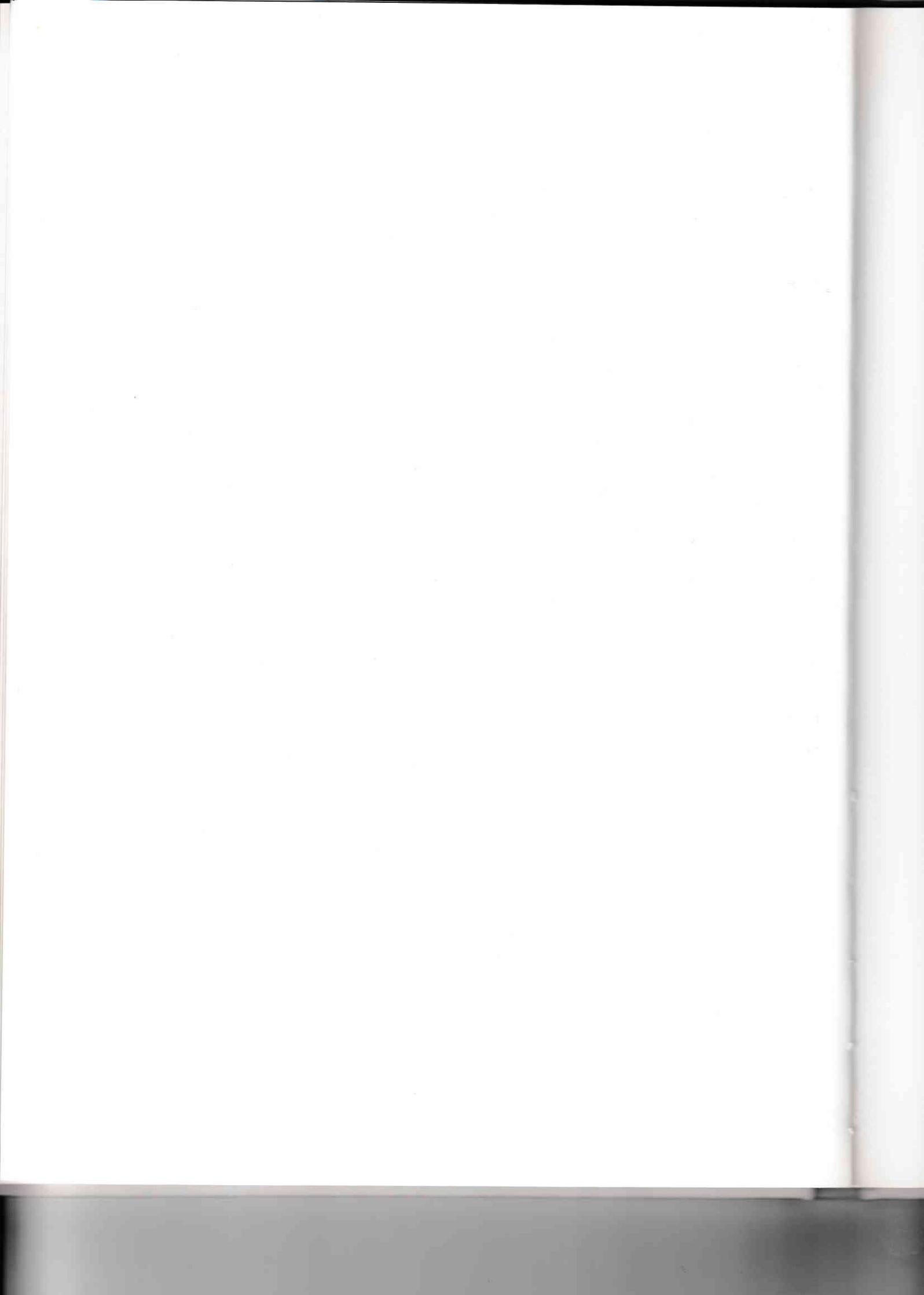
To argue with live-wire Ulf Poschardt about music, art, and the rest of the world is fun. At 22, he has already laid milestones for his future. He writes for the Süddeutsche Zeitung, Vogue, and God only knows to which underground pages he lends his way of formulating things.

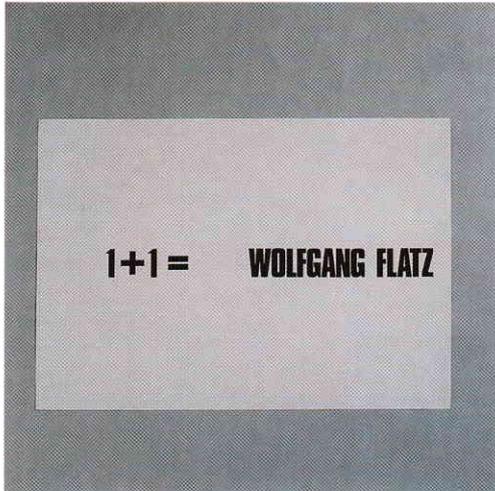
Last but not least, there are stories to be told in connection with Christoph Blase that sometimes only peripherally have to do with art. The shared love for oldtimers and his exacting investigations in the area of art and artists has been put down in his part of the catalogue. He is a freelance art critic who lives in Munich, Leverkusen and Brussels and writes for Wolkenkratzer, Artis, Artscribe, and other magazines.

My most important intellectual axis in my hometown of Vorarlberg is based on a years-long relationship to my colleague and friend Wolfgang Häusler.

Thanks to Erik Mosel and Andrea Tschechow for their initial engagement in the realization of the exhibition and the catalogue.

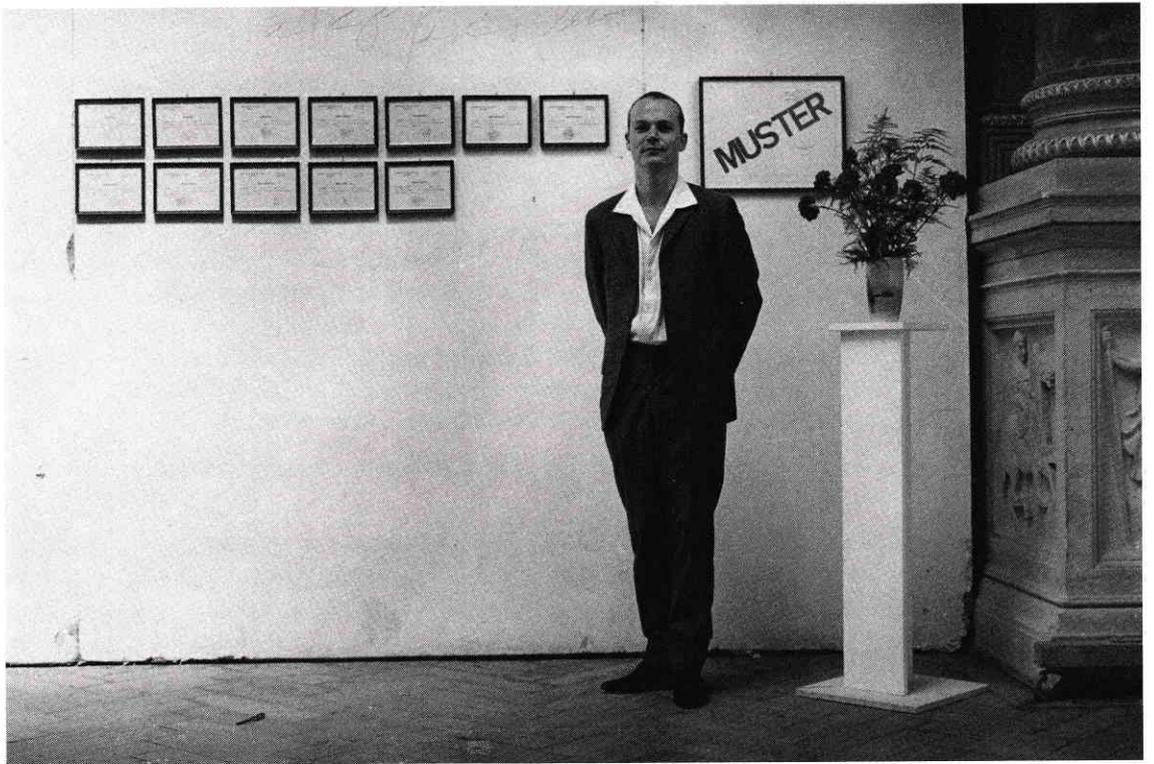
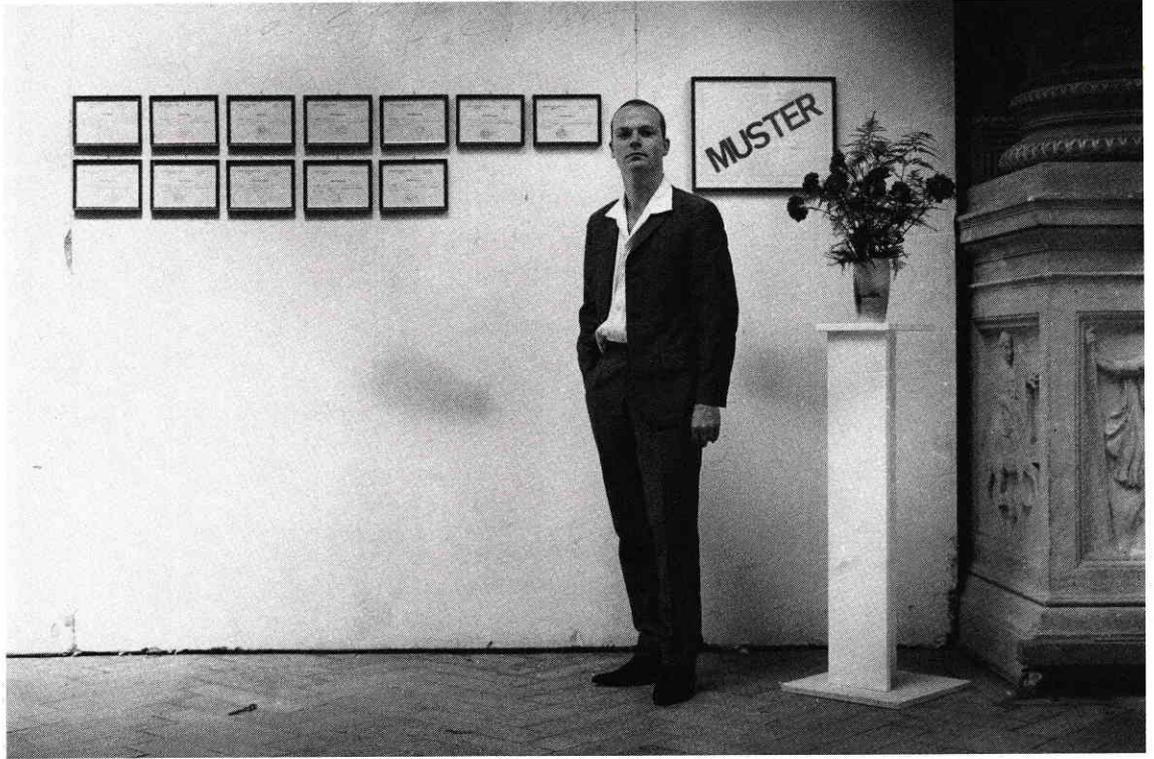
BILDER, SKULPTUREN UND OBJEKTE

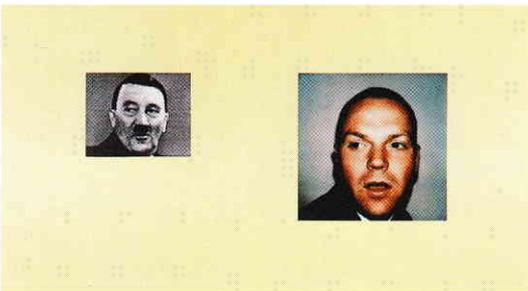




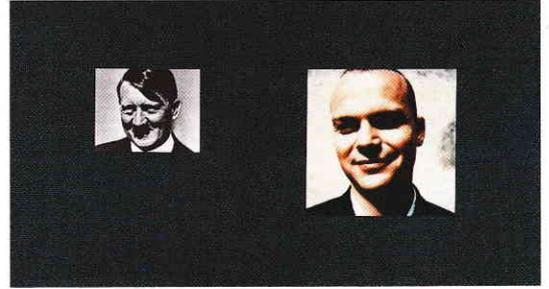


Diplomarbeit 1981





Zwei Österreicher oder Geschichte bedingt Interpretation 1976–80
Installation in: *Arbeit in Geschichte – Geschichte in Arbeit*, Kunstverein Hamburg 1988



Wolfgang Flatz: Über die Beliebigkeit von Bildmaterial und die Bestimmtheit von Entscheidung

Die Entscheidung, eine Arbeit aus nichtautorisierten Portraitaufnahmen Hitlers, die einen sehr privaten Eindruck vermitteln, mimisch nachzustellen und sie damit beliebig austauschbar zu machen, basiert auf der allgemeinen Rezeption von Privatfotos.

Die Rezeption von Bildmaterial und Abgebildeten hängt vom Verhältnis zum Abgebildeten ab. Hat man kein persönliches Verhältnis, jedoch ein historisches Bewußtsein zum Bildmaterial, ermöglicht dies ein Assoziationsverhältnis zu der Sache zu entwickeln, das eine subjektive Interpretation bedingt.

Zu Hitler habe ich ein Verhältnis wie zu Cäsar, Alexander dem Großen, Napoleon oder anderen historischen Machtfiguren, also kein spezifisches. Alles, was ich über SIE weiß, sind Sekundärinformationen aus Geschichtsunterricht, Büchern, Filmen und Erzählungen, die ihrerseits bereits subjektive Interpretationen sind, die mit dem Verfasser, Autor, Produzenten und seinem jeweiligen Auftrag oder Verhältnis zum Objekt zu tun haben. Historische Objektivität ist die illusionistische Fiktion, die den Bedingungen der jeweils herrschenden politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse angepaßt bzw. untergeordnet wird.

1976, zum Zeitpunkt, als die Arbeit „Zwei Österreicher oder Geschichte bedingt Interpretation“ entstand, und ich die Vorlage für die Arbeit, die Fotos von Hitler, in einem populären deutschen Magazin (Bunte, Nr. 27, Jg. 1976) komprimiert auf eine Doppelseite mit der Ankündigung „In drei Wochen beginnt hier Hitler zu reden ...“ sah, war meine Rezeption der Fotos, wie sie sicherlich allgemein üblich ist beim Betrachten von Fotos eines vermeintlich Bekannten, so nach dem Motto, „das ist eine schlechte Aufnahme, hier ist er gut getroffen, da sogar sympathisch, das ist ein beschissenes Foto“ und so weiter. Die Privatheit der Hitlerfotos war austauschbar wie die Privatheit von Aufnahmen Millionen anderer austauschbar ist.

Die jeweilige Haltung des Betrachters und sein Verhältnis zum Abgebildeten bestimmen die Verarbeitung des Objektes.

Die Kamera lügt nicht, und wir glauben der Kamera alles, obwohl sie nur den Bruchteil einer Sekunde der Wirklichkeit wiedergibt. Dieses Einfrieren und Suggestieren von Realität öffnet einen gewaltigen Raum für Manipulation und Agitation. Die Politiker, die Massenmedien und die Werbung machen sich diesen Raum sehr geschickt zu eigen.

Künstler tun dies auch, wenngleich ihre Manipulationen den Regeln der Kunst folgen, die keine hat, daher freier und nicht funktionsorientiert sind.

Es fiel mir leicht, mit Hitler umzugehen, als wäre er mein Nachbar.

Wolfgang Flatz: On the Indifference of Image Material and the Certainty of Decision

The decision to form a work from non-authorized portrait photographs of Hitler which create a very private impression, imitate the facial expressions, and therefore, make the images indifferently interchangeable is based on the general reception of private photographs.

The reception of image material and that of which a likeness is made depends on the relationship to that of which a likeness is made. If one has no personal relationship, but nevertheless has a historical consciousness to the material of the image, this enables an associational relationship to the matter to develop, and that demands a subjective interpretation.

I've got a relationship to Hitler similar to the one I have with Caesar, Alexander the Great, Napoleon, or other historical figures of power, that is, not a specific one. All I know about THEM is secondary information from history lessons, books, films, and stories which are, on their part, subjective interpretations having to do with the writer, author, producer, and his job at the time or relationship to the object. Historical objectivity is an illusionist fiction which is fitted or subjected to the requirements of the political or social attitudes ruling at the time.

In 1976, the time in which "Zwei Österreicher oder Geschichte bedingt Interpretation" ("Two Austrians, or History Implies Interpretation") came about, and I saw the model for the work, the photos of Hitler, in a popular German magazine (Bunte, Nr. 27, 1976) compressed to a double-page spread with the announcement, "In three weeks, Hitler begins to speak here ...", my reception of the photos was, as is surely usual with the observance of photos of a supposed well-known, went sort of along the lines, "That's a bad shot, here's a good one, there, even friendly, that's a rotten photo", and so on. The privacy of the Hitler photos was interchangeable, as the privacy of photos of a million others is interchangeable.

The position of the observer and his relationship to subject of the likeness determine the processing of the object.

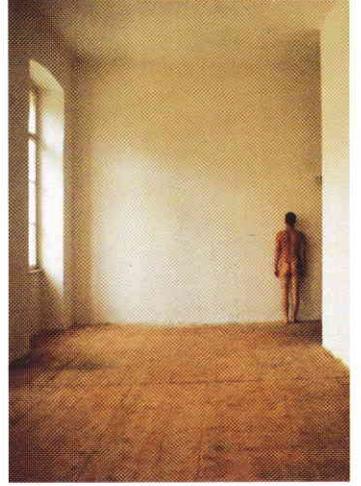
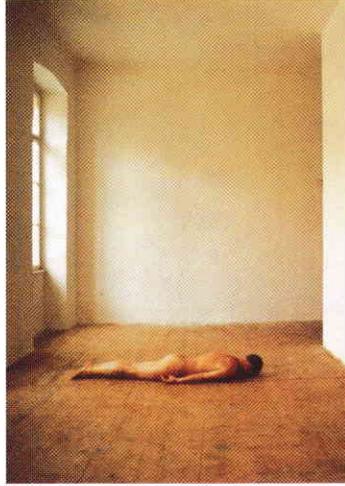
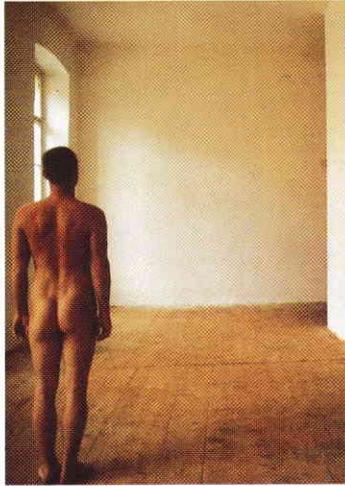
The camera doesn't lie, and we believe everything the camera offers, although it only gives back a fraction of a second of reality. This freezing and persuasive suggestion of reality opens a powerful room for manipulation and agitation. Politicians, the mass media, and advertising cleverly use this room for their own ends.

Artists do this as well, although their manipulations follow the laws of art, which have none, and are therefore more and not oriented to function.

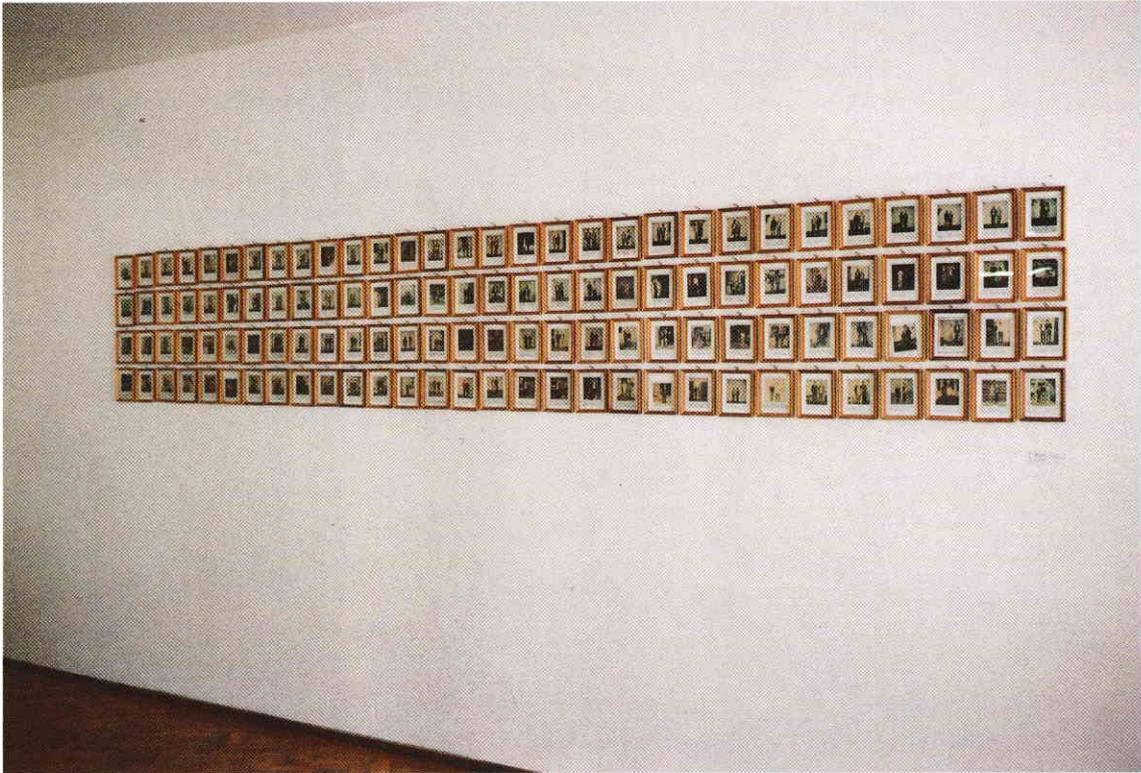
It was easy for me to deal with Hitler as if he were my neighbor.



Zwei Österreicher oder Geschichte bedingt Interpretation 1976/80
Installation Galerie Mosel und Tschechow, München 1989



O. T. 1978



Künstlerjäger 1977–81



John & Frank
1978



John & Frank
1978



John & Frank
1978



John & Frank
1978



John & Frank
1978



John & Frank
1978



John & Frank
1978



John & Frank
1978



John & Frank
1978



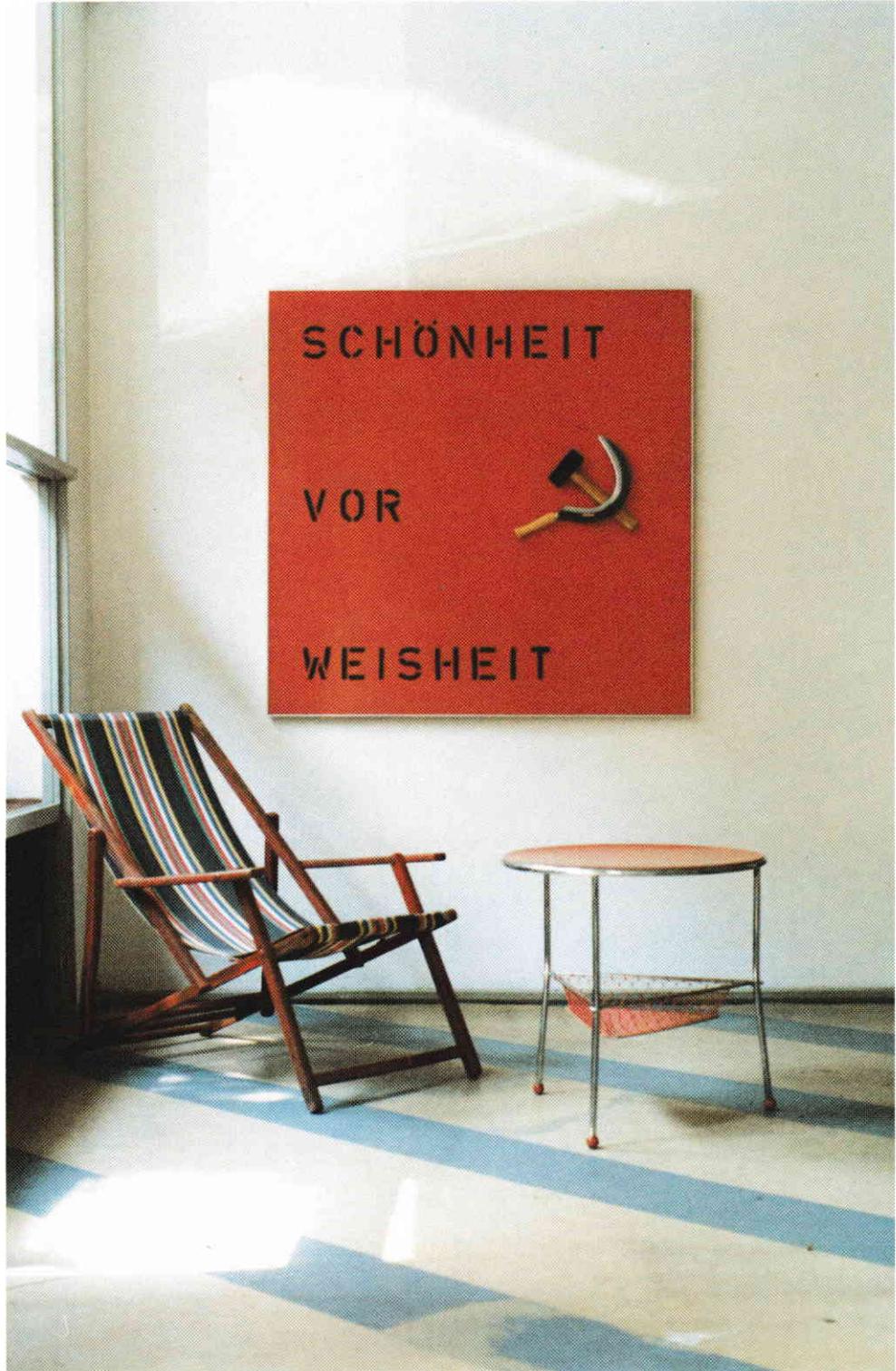
Logos 1981 Vorzeichnungen auf Papier, Galerie Rüdiger Schöttle München 1981



Logos Installation in Ausstellung B, München, 1982 (mit Günther Förg)



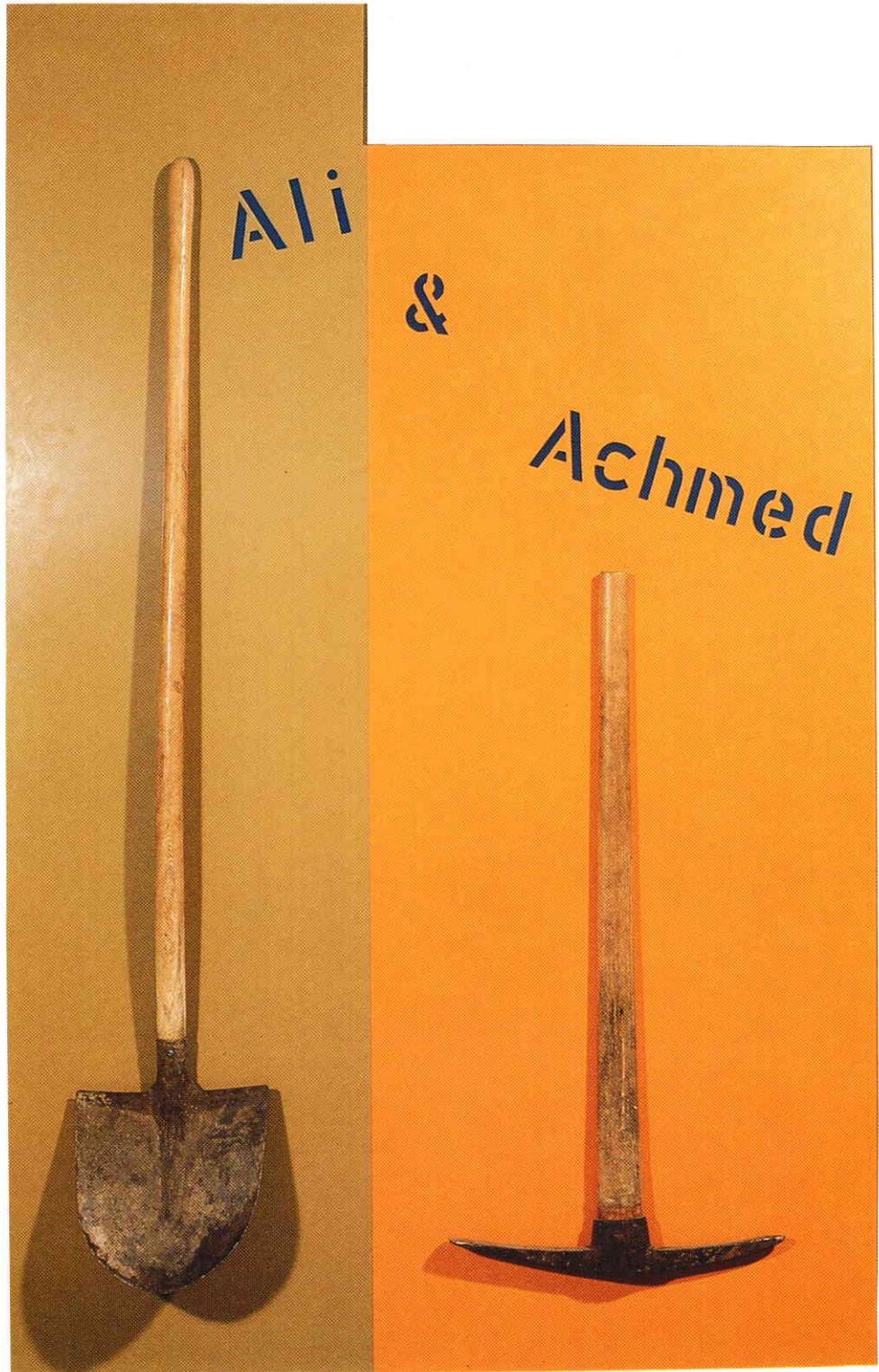
Cinzano 1982



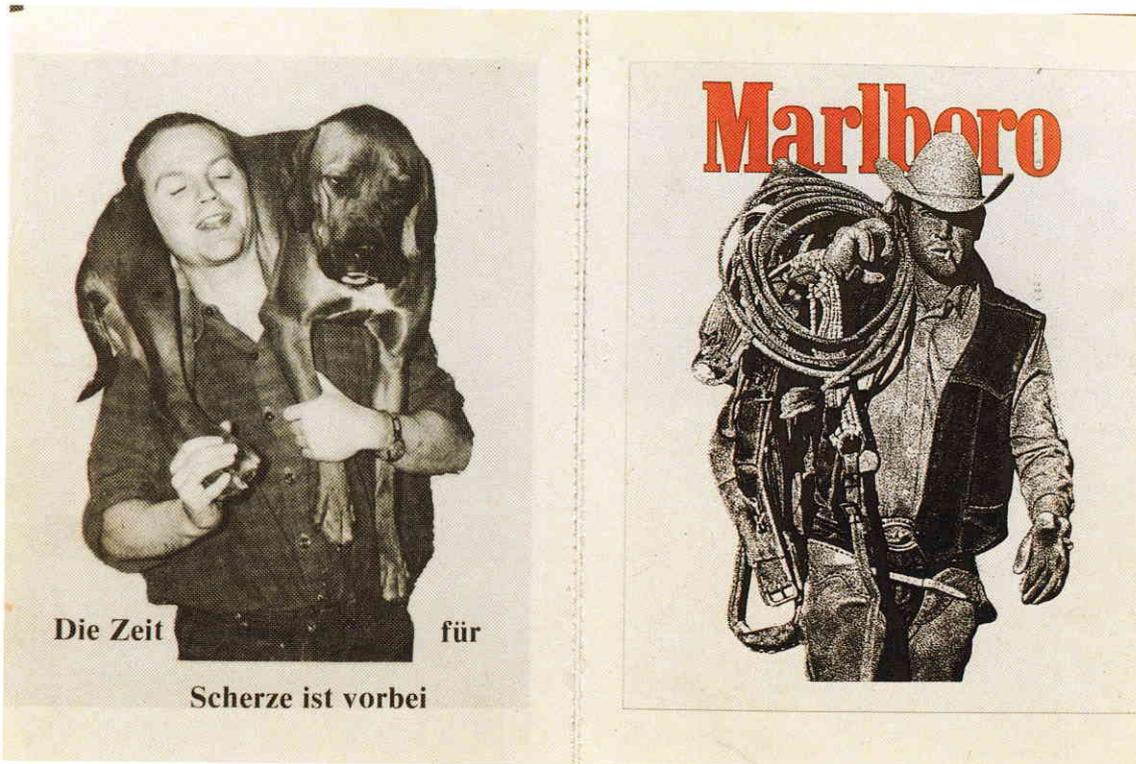
Schönheit vor Weisheit 1981



Keine Angst 1982



Ali und Achmed 1982, Sammlung Vorarlberger Landesmuseum



Die Zeit für Scherze ist vorbei 1983



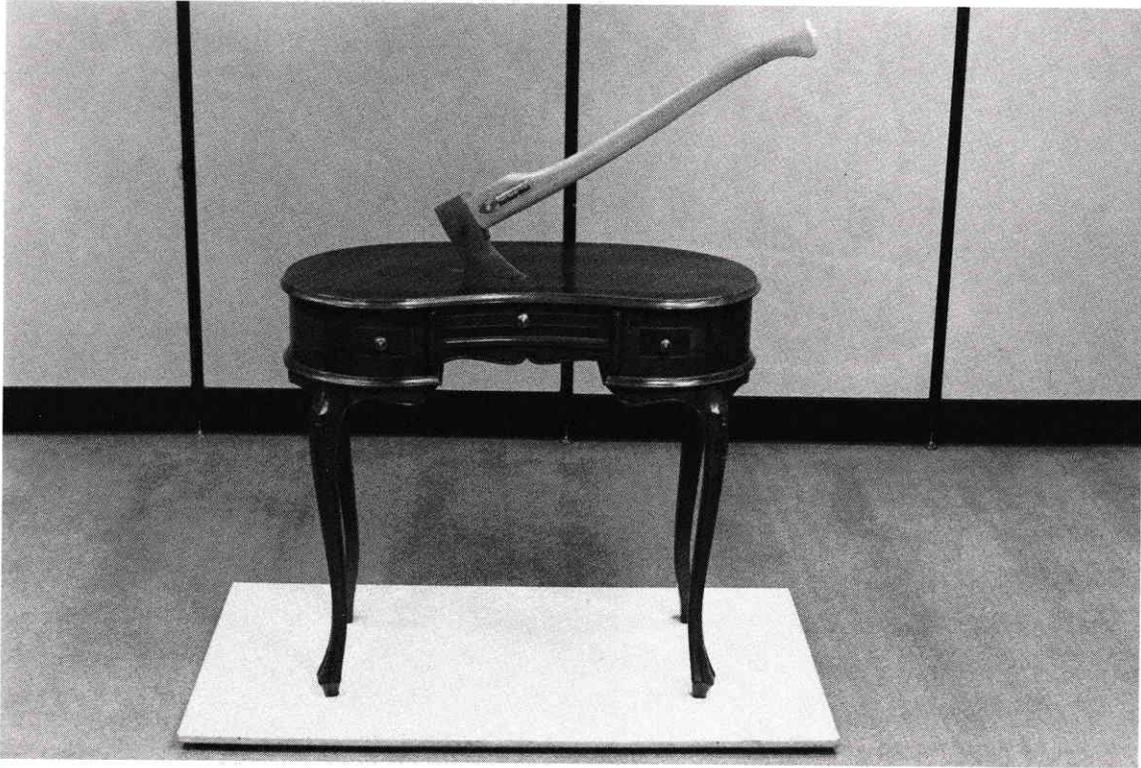
Monument For A Broken Car 1975/88



Ernst Bloch 1982/88



Collector's Broken Heart 1988



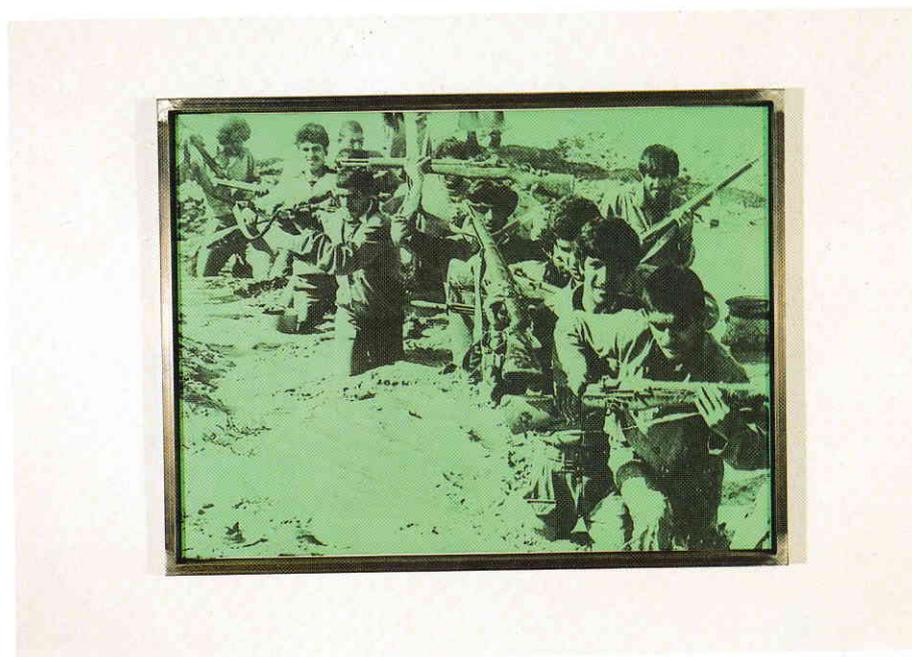
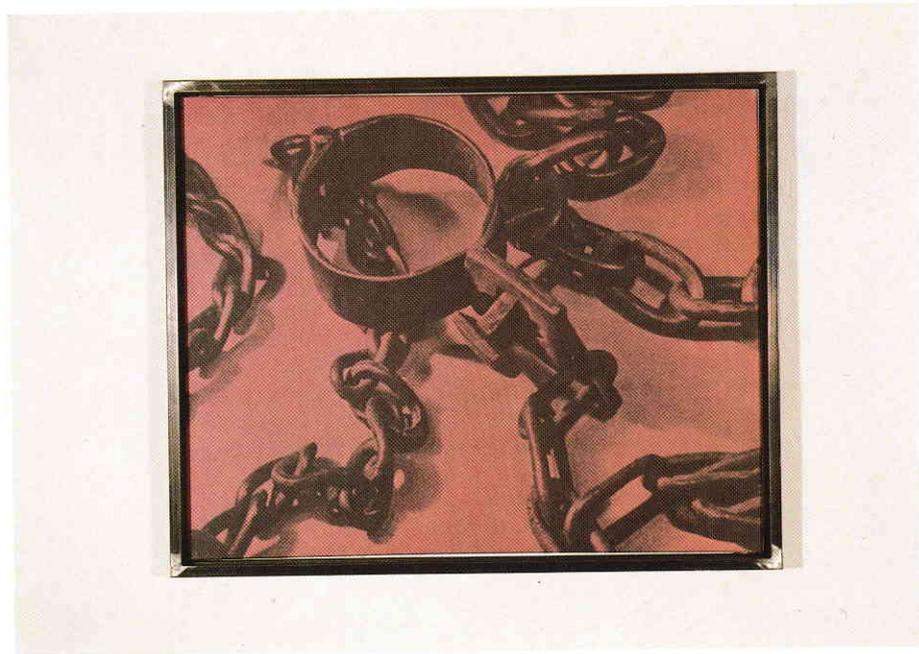
Chippendale 1988



Wertlos 1987



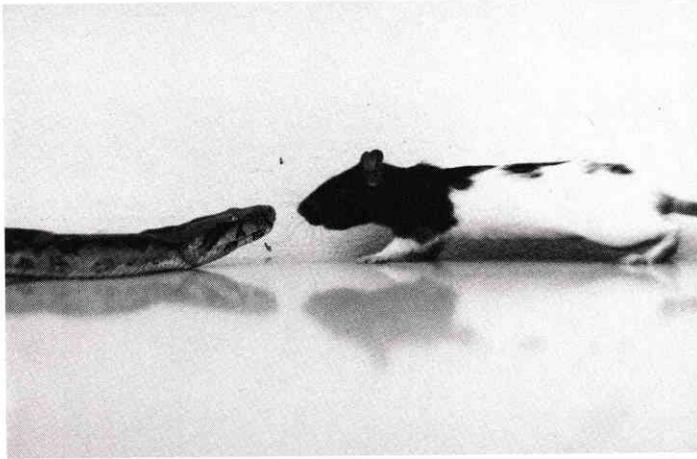
Das Tor, oder über die Dialektik von Emotion und Intellekt 1988



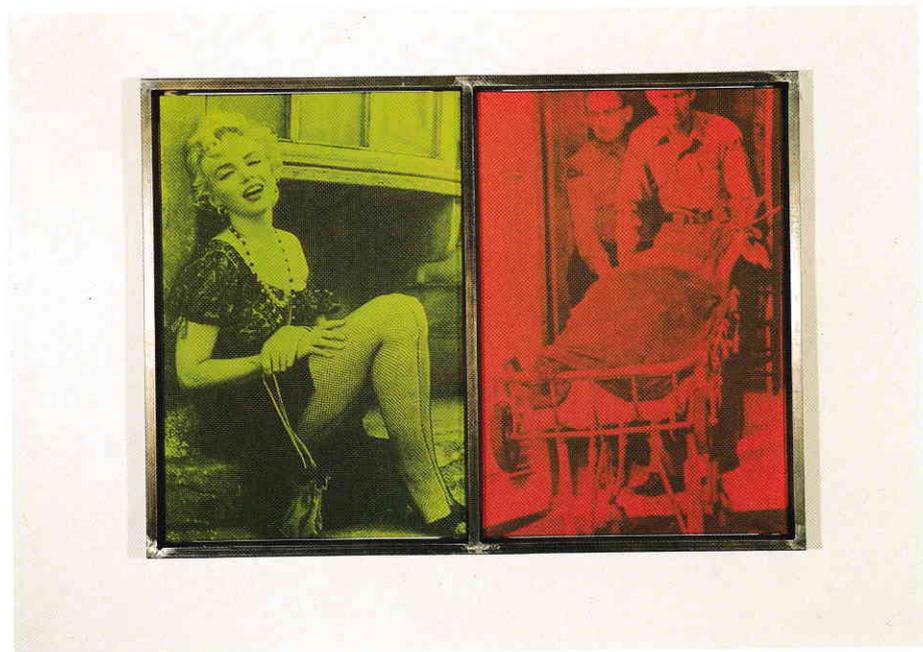
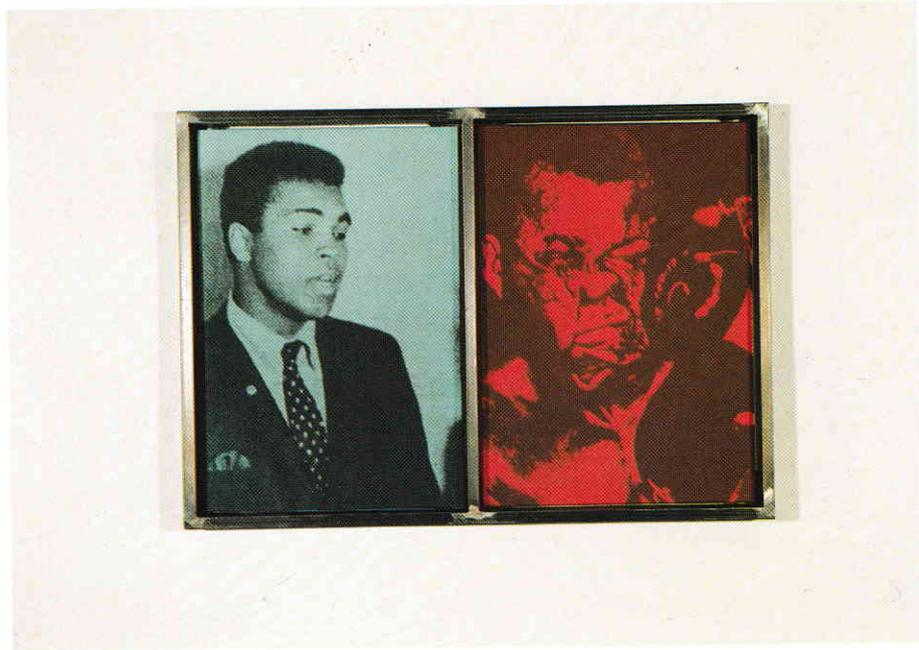
Komposition in Eisen 1988
Gehet hin und verbreitet meine Lehre 1988



Only You, 1988



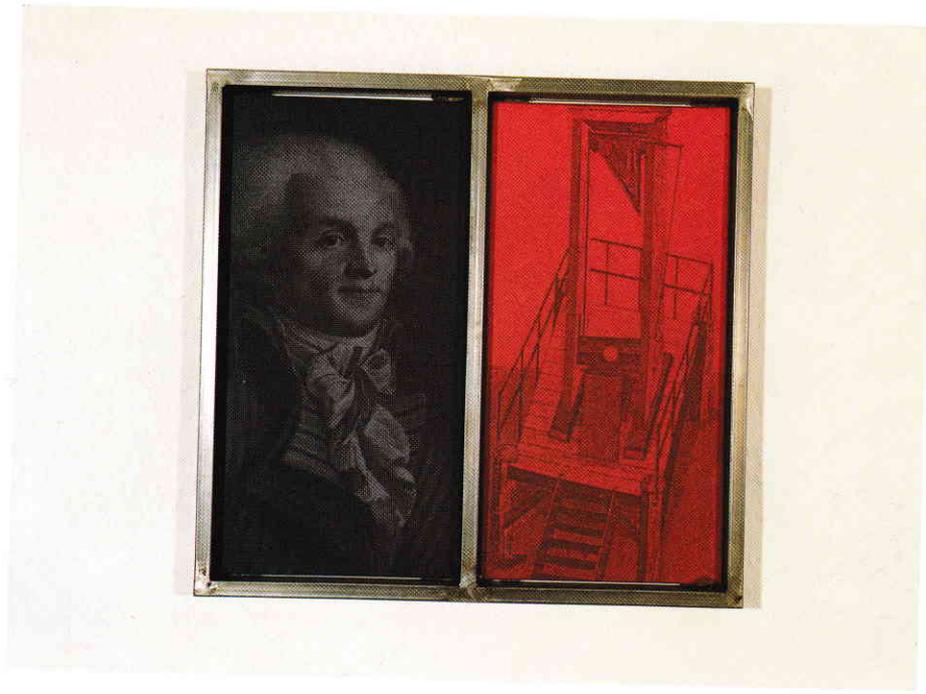
Schlangen 1987

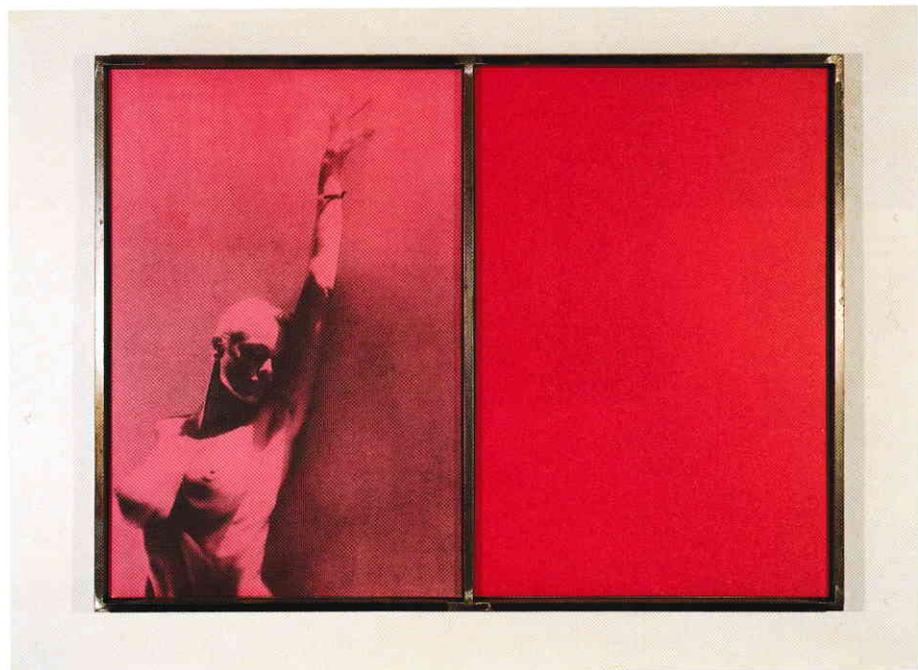


Mohamed Ali Zeige mir einen Helden und ich zeige dir eine Tragödie 1988
Marilyn Monroe Zeige mir einen Helden und ich zeige dir eine Tragödie 1988



Sophie Scholl Zeige mir einen Helden und ich zeige dir eine Tragödie 1988
Maximilien de Robespierre Zeige mir einen Helden und ich zeige dir eine Tragödie 1988

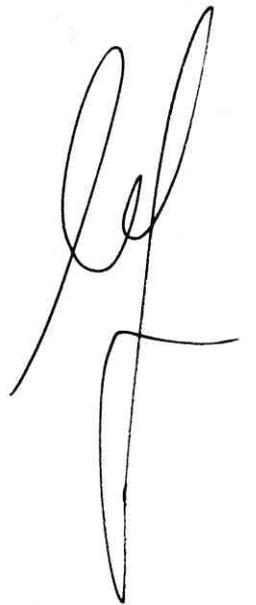
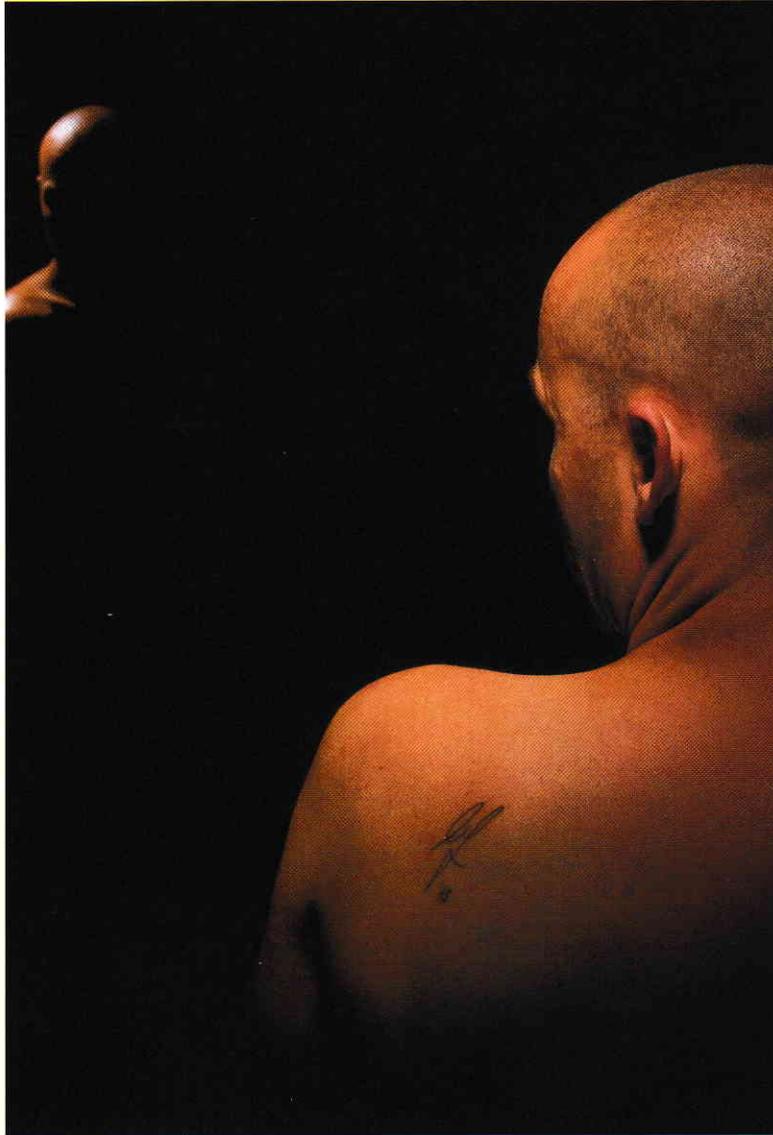




Sitting Bull Zeige mir einen Helden und ich zeige dir eine Tragödie 1988
Brigitte Nielsen Zeige mir einen Helden und ich zeige dir eine Tragödie 1988

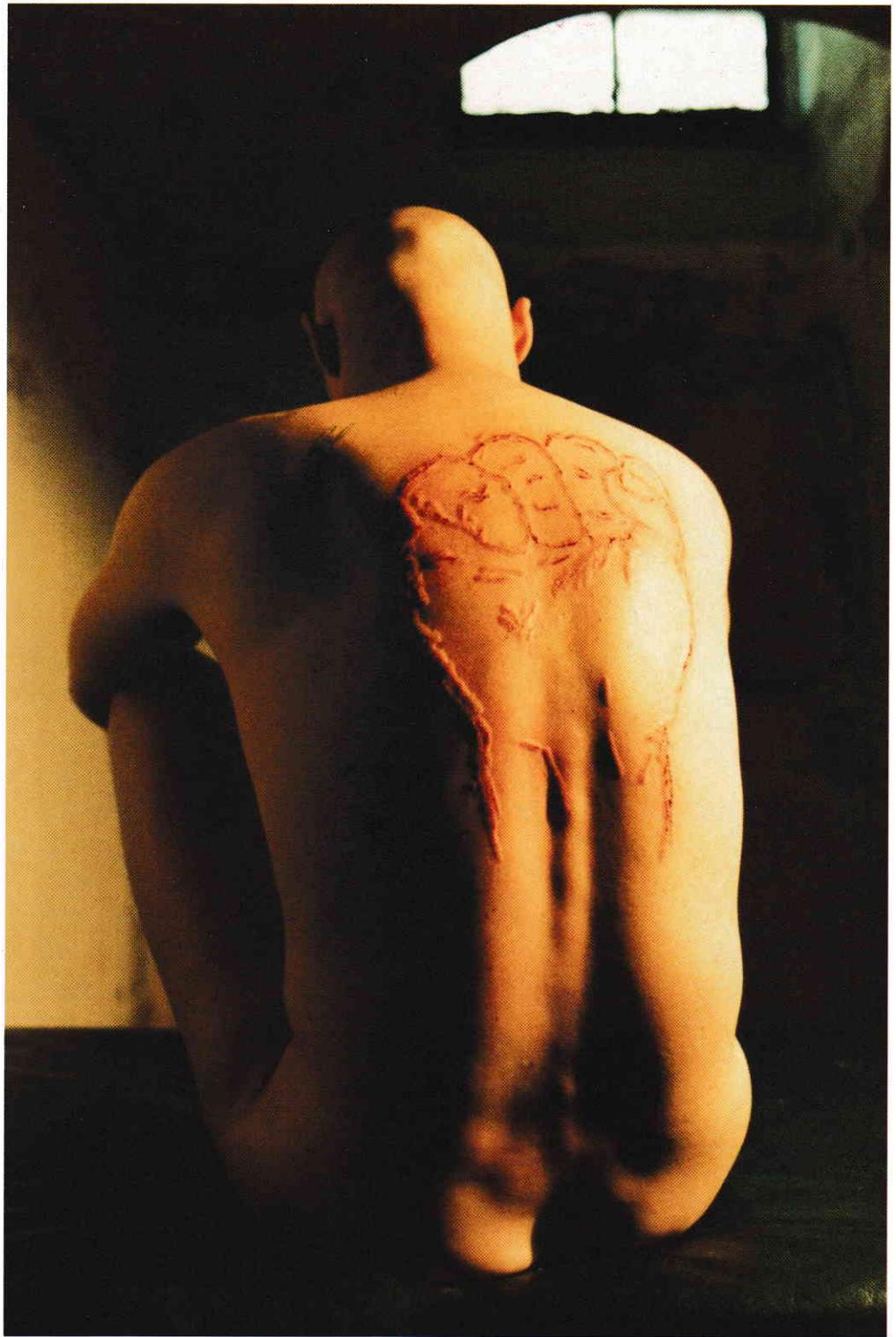


Fingerprint 1984



Signatur 1985





Faust 1988



Der Befehl, die Gäste und das Bier 1989

Thomas Dreher

FLATZ: ANNOTIERTES WERKVERZEICHNIS, BAND I

Das Verzeichnis der Werke von Flatz ist in Abschnitte untergliedert. Innerhalb jeden Abschnitts werden die Werke in chronologischer Reihenfolge aufgeführt. Die Gliederung der Abschnitte folgt der Gliederung in den fünf Bänden des vorliegenden Kataloges. Hinzugefügt worden sind die ersten beiden Abschnitte „Texte von Flatz“ und „Texte zur Person“ sowie die Abschnitte über „Mode“, „Statisterie“ und „Darsteller (mit Sprecherrolle)“. Der Abschnitt über „Mode“ nennt einen Tätigkeitsbereich, den Flatz nicht in den Bildteil aufnehmen wollte. Es ergibt sich jetzt folgende Gliederung:

- Texte über Flatz
- Texte zur Person
- Zeichnungen und Aquarelle (Abb. s. Bd. 1)
- Fotoarbeiten (Abb. s. Bd. 1)
- Objektkunst und Skulptur (Abb. s. Bd. 1)
- Bilder (Abb. s. Bd. 1)
- Aktionen und Performances (Abb. s. Bd. 2)
- Foto-Installationen (Abb. s. Bd. 3)
- Alltagsstudien in theatralischer Verwirklichung (Abb. s. Bd. 3)
- Installationen/Architektur (Abb. s. Bd. 3)
- Schrift-Installationen (Abb. s. Bd. 3)
- Raumgestaltung/Innenarchitektur (Abb. s. Bd. 3)
- Außengestaltung/Außenarchitektur (Abb. s. Bd. 3)
- Tätowierung/Körperinszenierung (Abb. s. Bd. 1)
- Möbel (Abb. s. Bd. 3)
- Mode (keine Abb.)
- Video (Abb. s. Bd. 4)
- Theater (Abb. s. Bd. 4)
- Darsteller (mit Sprecherrolle) (keine Abb.)
- Statisterie (keine Abb.)

Die Werkangaben sind von den Literaturangaben durch **Fettdruck** abgesetzt.

Die Reihenfolge der Werkangaben ist:

Titel, bei Zusammenarbeit mit Kolleg/-inn/en: Autorennamen/Name der Künstlergruppe, Entstehungsdatum. Anzahl der Teile, aus denen sich das Werk zusammensetzt, und andere Angaben zur Werkform. Ort der Ausführung. Materialangaben. Akteure/Performer/Schauspieler/Darsteller etc. Maße: Höhe vor Länge vor Breite. Dauer. Dokumentationsmaterial (Dok.). Sammlung, Ort der Sammlung.

Wenn bei den Maßangaben steht, daß die Größe noch nicht festgelegt ist, dann ist die Ausführung eines Konzeptes noch nicht abgeschlossen. Es handelt sich häufig lediglich um die noch fehlende Bestimmung der Größe eines Photoabzuges (z. B. „Schlangen“. 1987/89, s. Bilder; „Der Befehl, die Gäste und das Bier“, 1989, s. Fotoarbeiten).

Die Literaturangaben zu jedem einzelnen Werk sind chronologisch geordnet. So weit es mit Flatz' Archivmaterial bei Artikeln aus Zeitschriften und Zeitungen noch möglich war, sind Seitenzahlen angegeben worden. Texte zur Person und Interviews, in denen meist mehrere Werke erwähnt oder abgebildet werden, werden gesondert aufgeführt. Sie werden bei den Literaturangaben zu jedem einzelnen Werk nicht berücksichtigt, um Wiederholungen derselben Literaturangabe zu vermeiden. Sonst sind solche Wiederholungen selten, da die meisten Texte auf ein oder nur wenig mehr als ein Werk Bezug nehmen.

Die Auseinandersetzung mit Flatz' Oeuvre fand überwiegend in der Tages- und Wochenpresse sowie in auf Kunst nicht spezialisierten Journalen statt. Die Auseinandersetzung mit Flatz in diesen Medien fällt in zwei Bereiche auseinander:

Entweder es werden einzelne Anlässe wie Performance oder Ausstellungsbeiträge von Flatz erwähnt, oder die Person steht im Vordergrund des Interesses. Texte zur Person gab es bis zum Erscheinen dieses Kataloges in der auf Kunst spezialisierten Presse nicht, wie der Abschnitt „Texte zur Person“ zeigt. Die Unzahl von Pressereaktionen auf Performance und Ausstellungsbeiträge außerhalb des Fachbereichs Kunst zu unterschlagen, hieße, einen wichtigen Aspekt der Rezeption von Flatz auszuklammern. Würden diese Pressereaktionen einfach in einem Literaturverzeichnis aufgelistet werden, ohne den Anlaß anzugeben, dann wäre nicht erkennbar, welche Werke besonders häufig einer breiten Öffentlichkeit vorgestellt wurden. Die Lösung ist, die Pressereaktionen im Werkverzeichnis unter den Angaben zu jeder Arbeit aufzulisten und auf ein vom Werkverzeichnis abgesondertes Literaturverzeichnis zu verzichten.

Besonders häufig sind folgende Werke von Flatz in der Presse abgebildet und/oder erwähnt worden:

- „Zwei Österreicher oder Geschichte bedingt Interpretation“ (1976/80, s. Fotoarbeiten);
- „Wallroll/Walltouch I“ (1978/79, s. Aktionen und Performances);
- „Treffer“ (1979, s. Aktionen und Performances);
- „Blitzmöbel“ (1981/82, s. Möbel);
- „F.F.F.“ (1982, s. Schriftinstallationen);
- Friseurladen „Rosana“ (1984, s. Raumgestaltung/Innenarchitektur).

TEXTE VON FLATZ

Flatz – Intention und Medium, in: Kunstforum, Bd. 36/1979, S. 172

Flatz – Piet und Gerrit unterhalten sich über die Zukunft von Günther und Wolfgang, in: Broschüre Flatz/Günther Förg – Raumgestaltung, Büro Orange, München 1982, neu in: Kat. Ausst. Möbel perdu – Schöneres Wohnen, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1982, S. 22

Flatz – Sechs Fragen – sechs Antworten zum Prinzip Demontage, in: Kat. Ausst. Möbel als Kunstobjekt, Künstlerwerkstätten, Lothringerstr. 13, München 1987/88, S. 86; neu in: Kat. Ausst. Objekt & Design, 30er bis 80er Jahre, Regina-Haus, München 1988, S. 41

Flatz – Über die Beliebigkeit von Bildmaterial und die Bestimmtheit von Entscheidung, in: Kat. Ausst. Arbeit in Geschichte – Geschichte in Arbeit, Kunsthaus und Kunstverein Hamburg, Hamburg 1988, S. 136 f.

INTERVIEWS

Schwarzbauer, Georg F. – Performance – 22 Interviews, in: Kunstforum Bd. 32, 2/1979, S. 133 f.; neu in: Kat. Ausst. Video & Performance, Berner Galerie, Bern 1980, S. 82–84 o. A. – Aktuell: Der Künstler, Der Presserummel, Das Interview, in: clips 3/1985, S. 20–23

Jazz, Jossip C. – Am Puls der Zeit, in: Schwätzer!, Nr. 2/März 1985, S. 48–51 o. A. – Wolfgang Flatz, in: Münchner Stadtzeitung 1/1988, S. 8 o. A. – Bomb the Bass, in: 59 to 1. Jan./Feb. 1989, S. 97–99

TEXTE ZUR PERSON

Futscher, Helmut – Junger Feldkircher Künstler stellt sich vor, in: Feldkirch Aktuell, Nr. 7, Januar 1976, S. 19
hesch – Performance und Situationskunst, in: Münchner Stadtzeitung, Nov. 1980, S. 68 f.

Winterstein, Axel – Der eigene Leib als Kunstobjekt. Mut zum Außergewöhnlichen, in: Süddeutsche Zeitung, Nr. 52/4. 3. 1982, Vermischtes aus der Region, S. IV
Blase, Christoph – Zielscheibe mit Zeitgefühl. Der

Kunstprovokateur Wolfgang Flatz, in: city, Nr. 9/1982, S. 29 f.
 Haller, Robert – Wolfgang Flatz. Blitzhelle Einfälle, in: Apart, Nr. 4, Nov.–Dez. 1984/Jan. 1985, S. 24
 Konitzer, Michael A. – Tausendsassa. Wolfgang Flatz, in: Münchner Stadtzeitung, 3/1985, S. 70
 Lebert, Stephan – Menschen in München. Mit der Freiheit im Kopf auf Erfolgskurs, in: Süddeutsche Zeitung, 25./26. 10. 1986
 Jäckel, Claudia – Zeit-Zeichen. Flatz. Künstler, in: w&v (Werbung & Verkauf), Nr. 51/52, Dezember 1986, Beilage Art-Work, S. 34 f.
 Karcher, Eva – Zielscheibe. Flatz, Künstler und Kunstwerk, in: Münchner Stadtbuch. München von A–Z. Literatur, Kunst, Film, München 1987, S. 39
 Poschardt, Ulf – Wolfgang Flatz, in: Carl, 3/Mai – Juni 1988, S. 82–84

ZEICHNUNGEN UND AQUARELLE

Aktzeichnungen, 1972/74. 35 Arbeiten. Kohle auf Papier. ca. 40 x 30 cm.
Ich, 1974/75. Zwei zweiteilige Zeichnungen. Letraset, Bleistift auf Papier. DIN A 3 zweigeteilt, je 21 x 29,7 cm (DIN A 4).
Die 4 Grundrechenarten, 1976. Viertellige Letraset-Arbeit. Letraset auf kariertem Karton. Je 29,7 x 42 cm (DIN A 3).
Logos, 1981, ca. 100 Arbeiten, Aquarell auf Papier. 61 x 43 cm.

FOTOARBEITEN

Zwei Österreicher oder Geschichte bedingt Interpretation, 1976–78.
 – 19 Vorstudien, 1976. Zeitungsausschnitte (aus: Die BUNTE, 27/1976, S. 45) und Polaroids auf Papier. Je Papier 16 x 28 cm.
 – 19 Arbeiten, 1976–80. Fotos auf Resopaltafel. Je Tafel 59 x 109 cm.
 – 1 Arbeit, 1982. Fotos auf Resopaltafel. 220 x 120 cm. Sammlung Max Hetzler, Köln.
 – 2 Arbeiten, 1988. Fotos auf Resopaltafeln. Je Tafel 59 x 109 cm. Sammlung Haim Steinbach, New York.
 Kat. Ausst. Phoenix, Alte Oper, Frankfurt 1981, S. 63
 Kat. Ausst. noi altri – wir anderen ..., Städtische Galerie Regensburg, Regensburg 1982, o. P.
 Kat. Ausst. Arbeit in Geschichte – Geschichte in Arbeit, Kunsthau und Kunstverein Hamburg, Hamburg 1988, S. 136 f.
 Schiff, Hajo – Neue Lust auf die alten Formen der Nazis? ..., in: TAZ, 26. 9. 1988
 Gerlach, Gunnar – Zeichen aus dem IV. Reich, in: Szene, Oktober 1988, S. 116 f.
 L.S. – Kunstgeschichte, in: Tango³, Oktober 1988, S. 124
 Schmid, Karlheinz – Braune Masche, in: Der Spiegel, Nr. 41/10. 10. 1988, S. 125
 Schön, Wolf – Hitler als Nachbar, in: Rheinischer Merkur, 14. 10. 1988
 Plattner, Cornelia – Provokante Ausstellung im Kunsthau, in: Neue Westfälische, 5. 11. 1988
 Jahn, Wolf – Arbeit in Geschichte – Geschichte in Arbeit, in: Noema, Nr. 21/Nov. – Dez. 1988, S. 76
 Schütz, Heinrich – Arbeit in Geschichte – Geschichte in Arbeit, in: Kunstforum, Bd. 97/Nov. – Dez. 1988, S. 235–255
Der Künstlerjäger, 1977. 120 Polaroids mit Bleistiftinschrift, einzeln gerahmt. 10,7 x 8,9 cm pro Polaroid.
 Kat. Ausst. Photographie als Kunst/Kunst als Photographie 1949–1979, Tiroler Landesmuseum, Innsbruck/Neue Galerie am Wolfgang Gurlitt Museum, Linz 1979 u. a., Bd. 2., S. 71
Ein Tag im Leben von ..., 1978. Leporello mit 21 Polaroids in Buchumschlag. Je Polaroid 10,7 x 8,9 cm.
 o. T., 1978, 24 3-teilige Fotarbeiten. Je 3 Fotoabzüge auf Papier in Rahmen. Kleine Ausführung auf Papier und große Ausführung, gerahmt Maße offen.
 o. T., Flatz/Günther Förg. 1978. 5 3-teilige Fotoarbeiten. Je 3

manipulierte Polaroids auf Karton.
 o. T., 1979. 36 Arbeiten. Fotos auf schwarzem Karton. Maße je Karton: 60 x 60 cm.

Kat. Ausst. Wahrnehmen, Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz 1979, o. P.
Tag & Nacht, 1980. 2-teilige Arbeit. 2 Farbfotos auf 2 weiß und dunkelblau lackierten Alublechen. Je 70 x 100 cm.
Die Zeit für Scherze ist vorbei, 1983. 2-teilige Fotomontage. Foto und Zeitungsausschnitt auf Papier, Marlboro-Werbung (Rückseite einer Getränkekarte). Maße: je 20 x 14 cm.
Sammlung Rüdiger Schöttle, München.
 Johnen, Jörg/Schöttle, Rüdiger – Goldener Oktober, in: Kunstforum, Bd. 65/1983, S. 114 f.
 Bernard, Jeff – „Objekt/Zeichen – Produkt/Kultur“, Notizen zu einer Collage, in: Handl. H.L. (Hrsg.) – Werbung: Rollenklischee – Produktkultur – Zeichencharakter, Wien und Boden bei Wien 1985 (Angewandte Semiotik, Bd. 4), S. 197–204
Einige mehr oder weniger wichtige historische Zwischenfälle, 1988. Broschüre, herausgegeben vom Kulturreferat München anlässlich der Verleihung der Förderpreise 1988; 2-teilige Arbeiten: Fotos in Passepartouts in Naturholzrahmen und Lasur auf Leinwand in Stahlprofilrahmen. Fotos 48 x 60 cm; Bilder: 98 x 74,5 cm. Edition: 50 Broschüren mit signierter Fotografie.
Der Befehl, die Gäste und das Bier, 1989. Foto-Inszenierung für die Monatszeitschrift „Wiener“, Auftragsarbeit; Großfoto in Cibachrome. Maße des Großfotos noch unbestimmt.
 Cotta, Cora – Orgien für das Volk!, in: Wiener, Nr. 2/Februar 1989, S. 54–59

OBJEKTKUNST UND SKULPTUR

Monument for a Broken Car, 1975/1988. 8 Reifen (Vredestein „Snow“), Spiegel, Spielzeugauto (Ford Capri von Matchbox), Kunstharz, 116 cm x 57 cm.
Ich verkaufte mich als ..., 1977. Buch, 22 Einzelblätter. Edition: 7, davon 4 Künstlerexemplare, 29 x 20 cm je Blatt.
Materialbilder, 1981/82. Verschiedene Objekte, Nägel auf farbig beschichteten Holzplatten.
 – Abgesagt. 170 x 120 cm. Privatsammlung.
 – Ali und Achmed. 191 x 120 cm. Sammlung Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz.
 die Lorenzo, Giovanni – Stefan, 22, deutscher Rechtsterrorist: „Mein Traum ist der Traum von vielen“, Reinbeck bei Hamburg 1984, S. 113
 Kat. Ausst. Portraits (1780–1980), Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz 1987, S. 202
 – Alles Verstanden Nichts Kapiert. 120 x 160 cm. Privatsammlung.
 – Bleibt Sauber. 200 x 280 cm. Zerstört.
 – Fressen, Ficken, Fernsehen. 140 x 140 cm. Privatsammlung.
 Kat. Ausst. Kunst in Haidhausen, Künstlerwerkstätten Lothringer Straße 13, München 1983, S. 68–69
 – Frisch Gestrichen. 160 x 140 cm.
 – Jeder hat seinen Preis. 160 x 140 cm. Privatsammlung.
 – Keine Angst. 210 x 280 cm. Zerstört.
 Kat. Ausst. Kunst in Haidhausen, Künstlerwerkstätten Lothringer Straße 13, München 1983, S. 68–69
 – Mein Vater ist Arbeiter. 140 x 140 cm.
 – Mir stinkt's. 120 x 160 cm
 – Mut tut Gut. 120 x 180 cm. Privatsammlung.
 Kat. Ausst. Kunst in Haidhausen, Künstlerwerkstätten Lothringer Straße 13, München 1983, S. 68–69
 – 1984 – Na und. 65 x 98 cm. Privatsammlung München.
 Kat. Ausst. Kunst in Haidhausen, Künstlerwerkstätten Lothringer Straße 13, München 1983, S. 68–69
 – Romeo und Julia. 77 x 106 cm. Privatsammlung München.
 – Schönheit vor Weisheit. 140 x 140 cm. Sammlung Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Wien.

Ernst Bloch, 1982/88. Spiegel, Eisenkonsole, Messingdruckstock. 126 x 20 x 16 cm. Sammlung Häusler und Schmutz, Bregenz.

Künstlerbörse, 1983. 2 Bilderrahmen zum Vermieten an Künstler-Kollegen. 2 Alu-Wechselrahmen mit Glas. 80 x 60 cm.

Künstlerbörse, Kulturreferat München.

o.A. – Münchner Künstlerbörse, Kulturreferat München 1983, o.P.

Wertlos, 1987. Materialcollage, Resultat der Performance „Demontage IV“ (s. Aktionen und Performance). Stuhlteile, Brett mit grünem Filz. 220 x 500 x 100 cm.

Dreher, Thomas – Möbel als Kunstobjekt, in: das Kunstwerk, 2/Mai 1988, S. 93–95

Das Tor, oder: Über die Dialektik von Emotion und Intellekt, 1988. 2-teilige Arbeit. Auflage: 6. Stahl, Betonguß. Jedes Teil: 240 x 62,5 x 60 cm; Abstand zwischen beiden Teilen: 130–180 cm.

Demontageobjekt, 1988. Chippendale-Tisch, Axt. 131 x 88 cm.

Czöppan, Gabi – Full House, in: Münchner Stadtzeitung Nr. 7/25, 3. – 7. 4. 1988, S. 6

The Collector's Broken Heart, 1988. Tisch von Charles Eames, Spiegel, Tasse 19. Jahrhundert. 60 x 50 cm. Privatsammlung München.

Czöppan, Gabi – Fußballfeld und Eishockeypuck. Das Skulpturenprojekt Dürr, in: Münchner Stadtzeitung, Nr. 5/26, 2.–10. 3. 1988, S. 152 f.

BILDER

Logos, 1982/1988. Plaka-Farben auf Aluminiumtafeln.

– Agfa, 1982/1988. 100 x 70 cm.

– Bayer, 1982. 90 x 90 cm.

– BMW, 1982/1988. 150 x 150 cm.

– BP, 1982. 150 x 160 cm.

– Braun, 1982. 85 x 150 cm. Privatsammlung München.

– Cinzano, 1982. 245 x 77 cm. Privatsammlung München.

Kat. Ausst. Forum 1988. Die Kunstmesse, Hamburg-Messe, Hamburg 1988, S. 84

– co op, 1982. 90 x 90 cm.

– Dresdner Bank, 1982. 150 x 150 cm.

– Esso, 1982/1988. 120 x 160 cm.

– Hoover, 1982/1988. 140 x 140 cm.

– IBM, 1982. 120 x 180 cm.

– Iglo, 1982. 150 x 140 cm.

– Jaguar, 1982/1988. 140 x 180 cm.

– Maggi, 1982/1988. 50 x 180 cm.

– Mercedes-Benz, 1982. 120 x 120 cm.

– Mobil, 1982/1988. 50 x 180 cm.

– Renault, 1982/1988. 120 x 180 cm.

– Saab, 1982/1988. 40 x 170 cm.

– Shell, 1982. 150 x 150 cm.

– Siemens, 1982. 70 x 260 cm.

– Sony, 1982. 40 x 160 cm. Privatsammlung München.

– Sparkasse, 1982. 150 x 130 cm.

– Der Stern, 1982. 215 x 150 cm.

– Vogue, 1982. 40 x 120 cm. Sammlung David Robbins, New York.

Wiedemann, Christoph – Provokateure. Sieben Künstler bei Schöttle, in: Süddeutsche Zeitung, 8./9. 4. 1982, Nr. 82, S. 12 (Weitere Erwähnungen: s. Alltagsstudien in theatralischer Verwirklichung: „o.T., 1982“ und „o.T., 1988“)

Flaggen, 1982. 30 Flaggen. Lack auf Hartfaser. 50 x 25 cm. Privatsammlung, München.

Schlangen, 1987/89. 3-teilige Arbeit. Lasuren auf Photoleinwand. Maße offen.

Zeige mir einen Helden und ich zeige Dir eine Tragödie, 1987–89.

40 Arbeiten. Große und kleine Versionen. Lasuren auf

Photoleinwand, Stahlrahmen.

– Mohamed Ali. Große Version: 98,5 x 139 cm; Kleine Version: Maße offen.

– Jeanne d'Arc. Maße beider Versionen offen.

– Andreas Baader. Maße beider Versionen offen.

– Sitting Bull. Maße der großen Version: 130 x 208 cm; kleine Version: 160 x 100 cm. Kleine Version: Sammlung Degen, München.

– Caesar. Maße beider Versionen offen.

– Al Capone. Maße beider Versionen offen.

– James Dean. Große Version: 113 x 267,5 cm; Maße der kleinen Version offen. Große Version: Privatsammlung.

– Rudi Dutschke. Maße beider Versionen offen.

– Rainer Werner Fassbinder. Maße beider Versionen offen.

– Mahatma Gandhi. Maße beider Versionen offen.

– Hermann Göring. Große Version: 84 x 156 cm; Maße der kleinen Version offen.

– Vincent Van Gogh. Maße beider Versionen offen

– Che Guevara. Große Version: 114,5 x 194 cm; Maße der kleinen Version offen.

– Ernest Hemingway. Maße beider Versionen offen.

– Jimmy Hendrix. Maße beider Versionen offen.

– Adolf Hitler. Große Version: 174,5 x 205 cm; Maße der kleinen Version offen. Große Version: Sammlung Seiler, München.

– Andreas Hofer. Große Version: 94,5 x 174 cm. Maße der kleinen Version offen.

– Rock Hudson. Maße beider Versionen offen.

– Jesus. Große Version: 123 x 203 cm; Maße der kleinen Version offen.

– John F. Kennedy. Große Version: 115 x 189 cm; Maße der kleinen Version offen.

– Martin Luther King. Große Version: 121 x 163 cm; Maße der kleinen Version offen.

– Kleopatra. Maße beider Versionen offen.

– John Lennon. Große Version: 116 x 219 cm; kleine Version: 80 x 145 cm. Kleine Version: Privatsammlung, Österreich.

– Rosa Luxemburg. Große Version: 95 x 202 cm; Maße der kleinen Version offen.

– Nelson Mandela. 76 x 112 cm (Keine weitere Version geplant). Sammlung Emmerich, München.

– Ulrike Meinhof. Maße beider Versionen offen.

– Yukio Mishima. Große Version: 117,5 x 251 cm; Maße der kleinen Version offen. Große Version: Sammlung Stiegelmeier, München.

– Marilyn Monroe. Große Version: 124 x 169 cm; Maße der kleinen Version offen. Große Version: Sammlung Häusler, Bregenz.

– Jim Morrison. Große Version: 120 x 236,5 cm; Maße der kleinen Version offen.

– Benito Mussolini. Maße beider Versionen offen.

– Napoleon Bonaparte. Maße beider Versionen offen. Große Version auszuführen für Sammlung Zimmermann, Mexico City.

– Brigitte Nielsen. Große Version: 180 x 260 cm; Maße der kleinen Version offen. Große Version: Sammlung Seiler, München. Kleine Version auszuführen für Sammlung Sauter, Augsburg.

– Pierpaolo Pasolini. Maße beider Versionen offen.

– Elvis Presley. Maße beider Versionen offen.

– Maximilien de Robespierre. 98 x 96 cm (Keine weitere Version geplant). Privatsammlung, München.

– Sophie Scholl. 130 x 208 cm.

– Siegfried. Maße beider Versionen offen.

– Leo Trotzki. Große Version: 98 x 96 cm; Maße der kleinen Version offen.

– Sid Vicious. Maße beider Versionen offen.

Babies Satisfactorily Born, Fat Man/Little Boy, 1988. Lasuren auf 2 Fotoleinwänden, 2 Stahlrahmen. 120 x 180 cm. Privatsammlung, München.

Kat. Ausst. International Landscape, Forum Stadtpark, Graz 1988/Galerie Christoph Dürr, München 1988–1989/XPO Hamburg 1989, S. 57–59
 Czöppan, Gabi – International Landscape, in: Kunstforum, Bd. 98/Jan.–Feb. 1989, S. 249 f.
 Blase, Christoph – International Landscape. Eine Ausstellung mit mehr als einem Thema, in: Artis, März 1989, S. 36–39.
Gehet hin und verbreitet meine Lehre, 1988. Lasuren auf Photoleinwand, Stahlrohrrahmen. 120 x 160 cm.
Komposition in Eisen, 1988. Lasuren auf Photoleinwand, Stahlrahmen. 120 x 140 cm.
Only You, 1988. Lasuren auf Photoleinwand, Stahlrohrrahmen. 160 x 120 cm.
Fliegen, 1988–89. Nicht abgeschlossene Serie. 3 Versionen verschiedener Größe. Lasuren auf Photoleinwänden, Siebdruck (Parolen).
Maße der 3 Versionen: 1.) 28 x 56 cm;

2.) 55 x 110 cm; 3.) 95 x 180 cm.
 – **Achtung.**
 – **Dum sprio, spero.**
 – **I watch you.**
 – **Lebe wild und gefährlich. Große Version: Sammlung Blase, Brüssel.**
 – **Moment, ich hab da eine Frage.**
 – **Rede nicht, handle.**
 – **Say Never Never (Fehldruck). Kleine Version: Sammlung Degen, München**
 – **Search and destroy.**
 – **Sorry.**
 – **Und ich sage Dir, es werden andere Zeiten kommen.**
 – **Von Geld ist die Rede, von wem noch. Kleine Version: Privatsammlung, München.**
 – **You are the one. (Siebdruck nach kleiner Version. Auflage 100. 42,5 x 85 cm. Galerie Mosel & Tschechow, München.)**

EINZELAUSSTELLUNGEN

- 1980 Galerie Rüdiger Schöttle, München
 Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf
- 1981 Kunstforum der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München
 Galerie Max Hetzler, Stuttgart
- 1982 Büro Orange, Siemens München (mit Günther Förg)
- 1988 FORUM, Kunstmesse Hamburg, Galerie Christoph Dürr, München
- 1989 Galerie Mosel und Tschechow, München. Werkschau 1972–1989
 Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz. Werkschau 1972–1989

GRUPPENAUSSTELLUNGEN

- 1976 XI. Malerwochen in der Steiermark. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz.
- 1977 Kunst aus Vorarlberg seit 1950. Städtische Galerie „Die Fähre“, Saulgau.
 Konzepte, Theorien und Dokumente; österreichische Videoproduktionen. Steirischer Herbst 1977.
- 1978 3 Performer. Galerie Mospan, Warschau.
 Internationales Performance-Meeting. Kulturcentar Belgrad.
 Internationales Performance-Festival. Österreichischer Kunstverein, Wien.
 Performance and body. Lublin.

- 1979 Europa 79. Stuttgart.
Internationale Biennale für Graphik und Visuelle Kunst, Wiener Festwochen. Secession und Stadtpark Wien.
Photographie als Kunst; Kunst als Photographie 1949–1979. Tiroler Landesmuseum, Innsbruck/Neue Galerie am Wolfgang
Gurlitt Museum, Linz; Museum des 20. Jahrhunderts, Wien.
Performances 79. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.
Video und Performance. Berner Galerie, Bern.
Wahrnehmen. Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz.
- 1980 Fotografie Österreich, Sonderschau, „Art 80“, Kunstmesse, Basel.
Videokunst in Österreich. Museum des 20. Jahrhunderts, Wien.
Perspective, Artists' Photographs Austria 1959–1980. Art 1980, International Flair of Contemporary Art, New York.
- 1981 13 junge deutsche Künstler, Galerie Rüdiger Schöttle, München.
Performance. Bergische Universität, Gesamthochschule Wuppertal, Fachbereich 5, Kommunikationsdesign, Wuppertal.
Europäische Videotheken. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.
Phoenix. Alte Oper, Frankfurt 1981.
Videoinstallationen Münchner Künstler. Künstlerwerkstatt, Lothringerstr. 13, München.
- 1982 Ausstellung B. Künstlerwerkstatt, Lothringerstr. 13, München.
Kunst in Haidhausen. Künstlerwerkstatt, Lothringerstr. 13, München.
Möbel Perdu – Schönes Wohnen. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.
noi altri – wir anderen. Städtische Galerie, Regensburg.
Videokunst in Deutschland 1963–1982. Nationalgalerie Berlin, Berlin; Kunsthalle Hamburg, Hamburg; Kölnischer Kunstverein,
Köln; Badischer Kunstverein, Karlsruhe; Westfälischer Kunstverein, Münster; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München;
Kunsthalle Nürnberg.
Video – Metropoles Festival für Video- und Filmexperiment, Alabamahalle München.
- 1983 Kunst mit Photographie. Die Sammlung Rolf H. Krauss. Nationalgalerie Berlin, Berlin; Kölnischer Kunstverein, Köln;
Münchner Stadtmuseum, München.
La Puta. Ausstellungen Gutenbergstr. e.V., Stuttgart.
Münchner Künstlerbörse. Städtisches Kulturreferat München, München.
- 1985 Das Aktfoto 1840–1886; Ansichten vom Körper im technischen Zeitalter. Münchner Stadtmuseum, München 1985.
Die sich verselbständigenden Möbel, Objekte und Installationen von Künstlern. Kunst- und Museumsverein in Wuppertal im
Von der Heydt-Museum, Wuppertal.
- 1986 Hautnah, Selbstverständnis und Körperästhetik der achtziger Jahre. Künstlerwerkstatt Lothringerstr. 13, München.
Schock und Schöpfung. Ritterwerke, München.
Wohnen von Sinnen, Gefühlscollagen. Kunstmuseum Düsseldorf.
Zwischen zwei Stühlen, Objekte zum Wohnen, Österreich-Berlin.
Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz.
- 1987 Möbel als Kunstobjekt. Künstlerwerkstatt, Lothringerstr. 13, München.
Portraits (1780–1980), Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz.
- 1988 Zeichnungen, Druckgraphik, Photographie – Galerie Mosel und Tschchow, München
Arbeit in Geschichte – Geschichte in Arbeit. Kunsthaus und Kunstverein Hamburg, Hamburg.
Ausgesuchte Videos. Galerie Christoph Dürr, München.
Broken Neon. Galerie Christoph Dürr, München.
International Landscape. Forum Stadtpark, Graz; Galerie Christoph Dürr, München.
(W)Orte. Galerie der Künstler, München.

BIOGRAPHIE

- 1952 Geboren in Dornbirn, Österreich, verbringt seine Kindheit – bedingt durch den Beruf des Vaters (Eisenbahner) – in verschiedenen ländlichen Regionen Österreichs.
- 1967–71 Beginnt eine Lehre als Goldschmied und Einzelhandelskaufmann in seinem Heimatort Feldkirch, schließt sie als landesbester Goldschmied ab und erhält ein Stipendium des Wirtschaftsförderinstitutes, das ihm ein Studium ermöglicht. Dreimonatige Reise nach Schweden, Finnland und Norwegen.
- 1972–74 Studiert Metalldesign in der Meisterklasse für Metallgestaltung an der HTBLA Graz bei Prof. Schmeiser. Erste intensive Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst, vor allem die Happenings von Allen Kaprow und die Aktionen der Wiener Aktionisten interessieren ihn. Erste Aktion „Modenschau“ Hotel Steirer Hof, er wird angepöbelt und ‚rausgeführt‘. Bewirbt sich an der Wiener Kunstakademie, wird abgelehnt.
- 1975 Aktion „Palais Lichtenstein“ endet im Stadtgefängnis Feldkirch, Aktion „Zum 3. Jahrestag“ endet mit Einweisung in die Psychiatrische Abteilung der Landesirrenheilanstalt Valduna. Zieht nach München und studiert an der Akademie der bildenden Künste München bei Hermann Jünger Goldschmiedekunst, wechselt zu K.F. Dahmen und Günter Fruhtrunk und studiert Malerei. Belegt Kunstgeschichte an der Universität München. Intensive Auseinandersetzung mit Philosophie und Geschichte. Liest sich in die Theorie der Konzept- und Minimalkunst ein. Verbringt beinahe seine ganze Studienzeit in der Bibliothek und der Cafeteria. Beginn einer Freundschaft mit Günther Förg.
- 1976 Erhält ein Amerikastipendium des Hilti Fond und fährt zum ersten Mal nach New York. Aktion „Teppich“ im Eingang der Akademie. Beginnt die Hitlerserie „Zwei Österreicher oder Geschichte bedingt Interpretation“. Erste Museumsausstellungsbeteiligung in Graz.
- 1978 Reise in den Ostblock. Aktion „Handtuch“ in der öffentlichen Toilette am Marschall-Tito-Platz in Belgrad, Aktion „Ein Leben lang“ Lublin, Aktion „Wallroll“ Warschau. Spielt unbedeutende Nebenrollen in verschiedenen Fassbinderfilmen und beobachtet ihn bei der Arbeit.
- 1979 Performances „Treffer“ und „Sandsack“ Europa 79 in Stuttgart. Schließt den Bereich der autoaggressiven Performance ab und wendet sich den Alltagsgegenständen in seinem unmittelbaren Lebensbereich (Stuhl, Tisch, Bett, Arbeitsplatz, Kneipe) zu. Entwirft die ersten Tische und läßt sie bauen. Beginnt sich mit Architektur zu beschäftigen.
- 1980 Beendet mit einer Serie von raum- und körperbezogenen Stücken die Performances vorläufig.
- 1981–82 Bau der „Blitzmöbel“. Gewinnt die Überzeugung, daß die Bilder, die uns bestimmen, die der Werbung und nicht die der Kunst sind. Malt die Logos internationaler Konzerne auf Aluminiumtafeln. Gründet mit Arnd Klosowski die Hardcore-Band CLERICO (benannt nach dem Sponsor der Band).

- 1983 Bühnenbild für Lorenz Lorenz' Seifenoper „Das gewisse Etwas“. Reise durch die Wüste von Arizona und durch Mexiko.
- 1984 Plant und baut den Friseursalon „Rosana“. Entwirft Bühnenbilder zu „Gertrude Stein, Gertrude Stein, Gertrude Stein“, deutsche Erstaufführung in den Kammerspielen München, zu Heiner Müllers „Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei“, und Andreas Doraus Oper „Die Überglücklichen“. Wird Schauspieler und Ensemblemitglied des Minimalclubs.
- 1985 Inszeniert für das Opernfestival in München die Oper „Cowboys am Matterhorn“ von Lorenz Lorenz. Wird in den Theaterausschuß der Stadt München gewählt. Verläßt ihn nach zwei Jahren mit der Erkenntnis, daß der Ausschuß ein politisches Instrument mit Alibifunktion ist.
Kuriert die Ausstellung „hautnah“. Lernt die Opernsängerin Ina Brox kennen und beginnt mit ihr im Flatz-Syndikat erneut Stücke zu erarbeiten, die als Serie mit dem Begriff „Demontagen“ durchnummeriert werden.
- 1987 Gewinn des geschlossenen Architekturwettbewerbes „Laimer Unterführung“ mit Florian Aicher und Uwe Drepper. Die Ausführung wird behördlicherseits mit fadenscheinigen Argumenten verhindert. Realisierung der Installation des 1985 entworfenen Elektrischen Stuhles „Modell Amerika“ in der Ausstellung „Möbel als Kunstwerk“. Beginn der Werkserien „Zeige mir einen Helden und ich zeige Dir eine Tragödie“ und der „Fliegen“.
- 1988 Reise in die USA, Beginn der Freundschaft mit David Robbins und Haim Steinbach. München verleiht ihm den Förderpreis für neue Ausdrucksformen in der bildenden Kunst. Lehrtätigkeit als Gastprofessor an der Hochschule für Gestaltung in Darmstadt.
- 1989 Erste Werkschau bei Mosel und Tschchow, München und im Palais Thurn und Taxis, Bregenz. Professur an der Hochschule für visuelle Gestaltung, Linz