



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„FLATZ: The physical medium“
Der Körper als Träger künstlerischer Arbeit

Verfasserin

Lydia Oswald

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Danksagung

Ich möchte meiner Diplomarbeitsbetreuerin Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall für ihre hervorragende Betreuung und ihre fachliche Unterstützung danken. Während des gesamten Arbeitsprozesses fühlte ich mich verstanden und sehr gut aufgehoben.

Ein besonderer Dank gilt meinen Eltern Gudrun und Mathias Oswald, sowie meiner Oma Dorothea Samide, durch welche ich die Möglichkeit hatte an der Universität Wien zu studieren und die mich immer mit viel Geduld und Liebe begleitet und unterstützt haben.

Ich möchte mich auch bei all meinen Freunden bedanken, die immer für mich da sind und mit welchen ich eine wundervolle Studienzeit erleben konnte, besonders Nicole Pinter und Vanessa Racz.

Ganz besonders danke ich auch meiner Cousine, Alexandra Malik, sowie meinem Bruder, Stephan Oswald, für das Korrekturlesen meiner Diplomarbeit.

Diese Arbeit widme ich meinem Opa, Fritz Samide, der bei meinem Studienabschluss leider nicht mehr dabei sein kann.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	2
2	Das personalisierte Kunstwerk FLATZ	5
2.1	Wolfgang Flatz: Die Person	5
2.2	FLATZ: Der Künstler	8
2.2.1	Die Selbstvermarktung eines Künstlers	8
2.2.2	Inszenierungs- und Selbstvermarktungstechniken von FLATZ	9
2.2.2.1	Der Name ist die Marke: Von der Person Wolfgang Flatz zur Künstlerfigur FLATZ	9
2.2.2.2	Aussehen, Auftreten, Sprache und Kleidung des Künstlers	12
2.2.2.3	Tattoos: Barcode	14
2.2.2.4	FLATZ Museum und Homepage	17
2.2.3	Verkörperung durch Entpersönlichung	20
2.2.4	Medienarbeit von FLATZ	23
2.2.4.1	Die Performance <i>Fleisch</i> und die Rolle der Medien	27
3	Eine neue Kunstform: Die Performance Kunst	32
3.1	Der Begriff Performance	32
3.1.1	Exkurs Diogenes Laertios mit Bezug auf FLATZ	34
3.2	Der Performancebegriff bei FLATZ	37
3.2.1	Die 3 Elemente einer Performance: Körper, Raum und Zeit	38
3.2.2	Demontage	41
3.2.2.1	Unterscheidung zwischen Performance und Demontage	44
4	35 Jahre Performances und Demontagen mit Bezug auf Körper, Raum und Zeit	46
4.1	Palais Liechtenstein	47
4.1.1	Der anwesende Körper im öffentlichen Kunstraum	48
4.2	Zum 3. Jahrestag	49
4.2.1	Selbstverurteilung des anwesenden Körpers im öffentlichen Raum	50
4.3	Teppich	52
4.3.1	Der Körper als Opfer von Gewalt im öffentlichen Kunst- und Bildungsraum	53
4.4	Schläge	55
4.4.1	Der Körper als Opfer von Gewalt im öffentlichen Bildungsraum	56
4.5	Treffer	58
4.5.1	Körper als Ziel von Gewalt im öffentlichen Kunstraum	58
4.6	Demontage IX	62
4.6.1	Der Körper als Symbol im historischen Raum	63
4.7	Fleisch	65
4.7.1	Der Körper als Symbol im medialen Raum	66
4.8	Schuldig-Nicht Schuldig	68
4.8.1	Selbstverletzung am eigenen Körper im öffentlichen Kunstraum	69

5 Der Körper	71
5.1 Das künstlerische Material Körper	71
5.1.1 FLATZ liebstes Ausdrucksmittel	72
5.1.2 Der nackte Körper	74
5.2 Vermittler zwischen Publikum und Künstler	75
5.3 Tier-Körper in der Performancekunst	76
5.3.1 Die Rolle der Tiere bei FLATZ	78
5.3.2 Hitler-Ein Hundeleben	79
6 Schlusswort	89
7 Abstract	92
8 Quellenverzeichnis	93
8.1 Literatur	93
8.2 Zeitungen und Zeitschriften	95
8.3 Internetquellen	95
8.4 Fernsehberichte	97
9 Abbildungsverzeichnis	98
10 Curriculum Vitae	100

„Der Körper ist das, was jeder selbst kennt, denn jeder hat einen Körper, jeder kennt die Befindlichkeiten seines Körpers. Jeder weiß, was Schmerz oder Lust bedeutet, was eine Berührung bedeutet, was eine Ohrfeige bedeutet.“¹

Wolfgang Flatz

¹ Wolfgang Flatz: Aktionskünstler im Gespräch mit Sabine Reeh. In: ALPHA-Forum, BR Alpha, 05.05.2000.

1 Einleitung

Das Thema der vorliegenden Untersuchung entstand durch mein Interesse für Performancekunst, im Besonderen für die Arbeiten des österreichischen Künstlers Wolfgang Flatz. Durch den zentralen Einsatz seines Körpers in seinen Werken hat mich Wolfgang Flatz beeindruckt und auch durch ablehnende Reaktionen mancher Rezipienten, stieg mein Interesse mich mit ihm auseinanderzusetzen. Die Diplomarbeit, welche den Titel „*FLATZ: The physical medium*“ *Der Körper als Träger künstlerischer Arbeit* trägt, beschäftigt sich mit dem Künstler Wolfgang Flatz sowie mit der Frage, wie er seinen eigenen Körper als Ausdrucksmittel verwendet und zum Markenzeichen seiner Kunstwerke macht. Ziel der Diplomarbeit ist es die Rolle des Körpers als Träger künstlerischer Äußerung in den Schaffensprozessen von FLATZ zu untersuchen.

Die Entscheidung Wolfgang Flatz zu wählen basiert darauf, dass sein Körper nicht nur in Verknüpfung mit Raum und Zeit in den Performances im Zentrum der Kunst steht, sondern er ihn auch dezidiert für die Durchführung von Inszenierungs- und Selbstvermarktungstechniken einsetzt.

Obwohl Wolfgang Flatz' Werke in der Kunstgeschichte angesiedelt sind, begrenzen sie sich nicht nur auf deren Inhalte. Wissenschaften, wie einerseits die Theaterwissenschaft, aufgrund des Performancebegriffs und andererseits die Soziologie können mit eingeschlossen werden, da es dem Künstler auch um das Verhalten seines Publikums geht und er spezielle Reaktionen bei ihm auszulösen versucht.

Der Aufbau der Untersuchung gliedert sich in zwei große Bereiche. Ein Bereich beschäftigt sich mit Wolfgang Flatz als Person und FLATZ als Künstler, und der andere Bereich analysiert seine Performances und Demontagen.

Das erste Kapitel nennt sich *Das personifizierte Kunstwerk FLATZ* und hat FLATZ zum Schwerpunkt. Es wird unterschieden zwischen der Person Wolfgang Flatz und dem Künstler FLATZ, wobei die unterschiedlichen Schreibweisen auf die Einordnung hinweisen. Nachdem Wolfgang Flatz vorgestellt wird und eine kurze Abhandlung biografischer Daten folgt, wird auf die Inszenierungs- und Selbstvermarktungstechniken des Künstlers eingegangen. Marketingstrategien des Künstlers werden detailliert untersucht. Um neue Blickwinkel zu öffnen, war es notwendig Videos und Interviews mit FLATZ heranzuziehen, um seine Sprache, Aussehen und Verhalten analysieren zu können. Ebenfalls wird der Umgang des

Künstlers mit Medien näher betrachtet und anhand eines Performancebeispiels ausführlich demonstriert.

Das Kapitel *Eine neue Kunstform: Die Performancekunst* stellt ein Begriffskapitel dar, in dem Begriffe wie *Performance* und *Demontage* vorgestellt und erklärt werden, da sie im Verlauf der weiteren Untersuchung von großer Bedeutung sind. Ein Begriff, der auch in dieser Arbeit gleichbedeutend wie der Begriff *Performance* verwendet wird, ist der Begriff *Aktion*. Zwischen den beiden Begriffen, *Aktion* und *Performance*, wird im gegenwärtigen Sprachgebrauch kaum eine Unterscheidung vorgenommen, was erklärt, warum beide Begriffe gleichbedeutend in dieser Diplomarbeit verwendet werden.

Der nächste große Bereich der Diplomarbeit beginnt mit dem Kapitel *35 Jahre Performances und Demontagen mit Bezug auf Körper, Raum und Zeit*. Hier werden sieben *Performances* und eine *Demontage*, die im Jahr 1975 beginnen und im Jahr 2010 enden, ausgewählt. Jede Einzelne wird vorgestellt und auf den Einsatz des Körpers, des ausgewählten Raumes, wo die *Performance* sich ereignet und auf die zeitliche Dauer analysiert. Bilder zu den jeweiligen *Performance*beschreibungen sollen zur besseren Veranschaulichung dienen und eine Vorstellung zu den Situationen ermöglichen.

Bisher sind diese *Performances* bezüglich einer Körper, Raum und Zeit Analyse unzureichend bearbeitet worden. Es gibt zwar einige Zeitungsartikel und *Performance*berichte in Ausstellungskatalogen, aber keine detaillierten Beschreibungen. Dieses Kapitel ist unerlässlich für die Darstellung der Arbeit mit dem Körper von FLATZ. *Palais Liechtenstein, Zum 3. Jahrestag, Teppich, Schläge, Treffer, Demontage IX, Fleisch und Schuldig-Nicht Schuldig* sind ausgewählt worden, weil sie von einem chronologischen Standpunkt aus einen sehr guten Einblick über das Schaffen des Künstlers geben.

Das letzte Kapitel der Untersuchung beschäftigt sich mit dem Körper als künstlerisches Material von FLATZ und versucht dessen Rolle zu verdeutlichen. Wie funktioniert er als Ausdrucksmittel des Künstlers und welche Vermittlungsposition nimmt er zwischen Publikum und Künstler ein? Neben dem eigenen Körper von FLATZ wird auch auf Tierkörper in der *Performancekunst* eingegangen. Nach einer kurzen allgemeinen Einführung wird das Auftreten von Tieren in FLATZ Arbeiten analysiert. Zwei Tiere nehmen hier eine wichtige Stellung ein: Eine tote Kuh in der *Performance Fleisch* und sein Haustier, der Hund mit dem Namen Hitler. Die Frage

nach der Zusammenarbeit von Wolfgang Flatz mit den Tieren bildet den Abschluss des Kapitels.

Sämtliche Publikationen, die im Raum Wien auffindbar waren wurden für die Recherche verwendet. Des Weiteren waren Antiquariate in Deutschland von großer Hilfe Werke heranzuziehen, die sonst vergriffen waren und nicht mehr publiziert wurden. Pressematerial, sowie zwei Ausstellungskataloge, wurden mir vom FLATZ Museum selbst zugesandt. Auch auf der Homepage des Museums, sowie auf der eigenen Homepage von FLATZ konnte hilfreiches Material gefunden werden. Zusätzlich zu den Ausstellungskatalogen wurden vom FLATZ Museum auch Zeitungsausschnitte dokumentiert und im Internet konnten nützliche Radio- und Fernsehberichterstattungen aufgefunden werden. Für die Informationssammlung und die Analyse von FLATZ' Erscheinungsbildes waren Videos eine ganz besonders gute Quelle für mich.

Zu Gunsten einer fließenden Lesbarkeit der vorliegenden Diplomarbeit, habe ich mich dafür entschieden für personenbezogene Bezeichnungen ausschließlich die männliche Form zu verwenden. Ich möchte verdeutlichen, dass diese Ausdrücke geschlechtsneutral aufzufassen sind und sich die weiblichen Leserinnen ebenso angesprochen fühlen mögen.

2 Das personifizierte Kunstwerk FLATZ

„Der Künstler – das Kunstwerk – der Mensch wird zur Ware“² schreibt Jürgen Tabor über die Person Wolfgang Flatz, die seinen eigenen Körper zum Kunstwerk erklärt hat. Das Kapitel *Das personifizierte Kunstwerk FLATZ* untersucht die Strategien der Selbstinszenierung sowie Selbstvermarktung der Person Wolfgang Flatz und des Künstlers FLATZ. Es gilt zwischen der Privatperson Wolfgang Flatz und der Künstlerfigur FLATZ zu unterscheiden. Die verschiedenen Schreibweisen seines Namens deuten auf die Abgrenzung zwischen Person und Kunstwerk hin, welche allerdings sehr nah beieinander liegen und schwer zu trennen sind. In einem Gespräch mit Sabine Reeh im Jahr 2000 stellt sich Wolfgang Flatz die Frage, wie sich ein Künstler schützt und wo die Trennung zwischen Werk und Person erfolgt.³

„Da in meinem Werk die Figur immer eine Rolle gespielt hat und der Körper direkt eingebracht wurde, muss ich mich natürlich schon auch schützen. Ich würde daher schon sagen, dass es zwei Menschen gibt: Das eine ist der Künstler namens FLATZ und die Tatsache, wie er in der Öffentlichkeit auftritt und funktioniert. Dann gibt es aber auch den Privatmenschen namens Flatz. Mein Privatleben schütze ich sehr: Das ist mein Rückzugsgebiet.“⁴

Das Kapitel unterteilt sich in einen biografischen Teil, in dem einzelne Eckdaten seines Werdegangs vorgestellt werden und in einen Teil, der sich mit FLATZ der Künstlerfigur und ihr Auftreten in der Öffentlichkeit beschäftigt.

2.1 Wolfgang Flatz: Die Person

In den Medien ist Wolfgang Flatz eine viel diskutierte Person. Sein Auftreten und sein Aussehen erregen die Gesellschaft, ihr Kunstverständnis ihr Werksystem. Geboren wird der Künstler am 4. September 1952 in Dornbirn, Vorarlberg, als Sohn eines Eisenbahnarbeiters. In seiner Kindheit verbringt er viel Zeit auf der Vorarlberger Alm, wo er Rinder hütet. Diese Zeit ist prägend für eine seiner bekanntesten

² Tabor, Jürgen: Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte. Wien: Passagen Verlag, 2007, S.47.

³ Vgl. Wolfgang Flatz: Aktionskünstler im Gespräch mit Sabine Reeh. In: ALPHA-Forum, BR Alpha, 05.05.2000.

⁴ Wolfgang Flatz: Aktionskünstler im Gespräch mit Sabine Reeh. In: ALPHA-Forum, BR Alpha, 05.05.2000.

Performances, die 2001 in Berlin stattfindet.⁵ Nach der Grundschulausbildung absolviert er von 1967 bis 1971 eine Goldschmiedelehre in Feldkirch. 1971 zieht Wolfgang Flatz nach Graz, um an der Höheren Technischen Bundeslehrakademie Metalldesign zu studieren. Zu dieser Zeit beschäftigt er sich bereits mit zeitgenössischer Kunst, unter anderem mit den Happenings von Allen Kaprow sowie mit den Wiener Aktionisten. In einem Gespräch mit Stefan Bidner erzählt er, dass er die Arbeit der Wiener Aktionisten sehr gut kennt, sich aber nicht in deren Tradition sieht.⁶ Nach FLATZ beschäftigt sich der Wiener Aktionismus hauptsächlich mit der Enttabuisierung der Kunst, während sich seine Arbeit mit Fragen aus dem soziologischen Bereich beschäftigt.⁷ Es geht ihm um den Inhalt, den er in seinen Arbeiten in Verbindung mit Raum, Zeit und Körper transportiert. Fragen aus dem soziologischen Bereich dahingehend, dass der Künstler das Verhalten seines Publikums auf die Probe stellt und es dazu bringt, über sich selbst nachzudenken und Fragen an sich selbst zu stellen. Fragen, die die eigene Person und deren Umgang mit anderen Menschen betreffen. Die Soziologie ist eine Wissenschaft, die sich mit gesellschaftlichen Abläufen beschäftigt und das Handeln einzelner Individuen und deren Umgang miteinander untersucht. Die Performances *Teppich* und *Treffer* eignen sich meiner Meinung nach als gute Beispiele.⁸

Nachdem Wolfgang Flatz nicht an der Wiener Kunstakademie angenommen wird, inszeniert er im Hotel Steirerhof in Graz seine erste Aktion *Modenschau*. Mit einem schwarzen blickdichten Tuch, welches er über die Augen trägt, nimmt er an einer Modenschau teil und klatscht, ohne die Modelle gesehen zu haben. Nach Ende der Schau wird FLATZ aus dem Hotel entfernt. Wegen weiterer Aktionen wie *Palais Liechtenstein*⁹ und *Zum 3. Jahrestag*¹⁰, welche ebenfalls zu Beginn seines Werdegangs stattfinden, wird FLATZ inhaftiert und in die Psychiatrie eingewiesen.

Im Jahr 1975 beginnt er an der Akademie der Bildenden Künste Goldschmiedekunst, Malerei und Kunstgeschichte an der Universität in München zu studieren. 1975 ist

⁵ Vgl. Nähere Ausführung im Kapitel: 35 Jahre Performances und Demontagen mit Bezug auf Körper, Raum und Zeit.

⁶ Vgl. Flatz, Wolfgang: Strategien über Kunst und Gesellschaft. Regensburg: Lindinger+Schmid Verlag GdbR, 1994, S.12.

⁷ Vgl. Flatz, Wolfgang: Strategien über Kunst und Gesellschaft. Regensburg: Lindinger+Schmid Verlag GdbR, 1994, S.12.

⁸ Vgl. Nähere Ausführung im Kapitel: 35 Jahre Performances und Demontagen mit Bezug auf Körper, Raum und Zeit.

⁹ Vgl. Nähere Ausführung im Kapitel: 35 Jahre Performances und Demontagen mit Bezug auf Körper, Raum und Zeit.

¹⁰ Vgl. Nähere Ausführung im Kapitel: 35 Jahre Performances und Demontagen mit Bezug auf Körper, Raum und Zeit.

auch das Jahr, in dem FLATZ *Palais Liechtenstein*¹¹ durchführt. Mit einem schwarzen Sack über dem Kopf besucht er eine Ausstellungseröffnung in Feldkirch, in Österreich, und wird hinausgeworfen. Das Bedecken der Augen durch den Sack und die damit verbundene Störung der eigenen Sehmöglichkeit entspricht nämlich nicht den Verhaltensweisen, die im Rahmen einer Ausstellungseröffnung zu erwarten sind.

Von 1974 bis 1980 veranstaltet FLATZ hauptsächlich autoaggressive Performances. Im Jahr 1977 findet die Aktion *Schläge* statt. Gewalt und Aggressionen stehen hier im Vordergrund. Der Körper wird zum bedeutungsvollsten Teil seines künstlerischen Schaffens. Es geht darum Körper und Psyche einer schweren Belastung zu unterziehen und mit Grenzen zu experimentieren. Neben seinen Performances und seiner Arbeit mit dem Körper, betätigt sich der Künstler vielseitig, stattdet beispielsweise den Münchner Friseursalon *Rosana* aus. Er designt für die Inneneinrichtung des Salons Möbelstücke und verwendet statt der typischen Spiegel Videomonitore. Er arbeitet im Bereich der Fotografie sowie mit Videos, Skulpturen und Musik. Er bringt insgesamt vier Musikalben heraus, wie zum Beispiel im Jahr 2000 *Love & Violence*.¹² Im Jahr 1985 erarbeitet FLATZ Stücke die als Demontagen¹³ bezeichnet werden und welche einen wichtigen Teil seiner Arbeit ausmachen.

Ab 1988 lehrt er als Gastprofessor an der Hochschule für Gestaltung Darmstadt sowie an der Hochschule für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz. Von 1990 bis 1991 erhält Wolfgang Flatz eine Gastprofessur in Leningrad, Moskau und Tiflis. Während dieser Lehrtätigkeit performt der Künstler in einer alten Synagoge die *Demontage IX*, wo er als lebendes Pendel einer Glocke das Neujahr einläutet. 1992 nimmt FLATZ mit seiner Arbeit *Bodycheck Physical Sculpture No. 5*¹⁴ an der Documenta IX in Kassel, der 9. Kunstweltausstellung, teil. Insgesamt nimmt er dreimal an der Documenta teil.

Am 24. Juli des Jahres 2009 eröffnet in Vorarlberg das FLATZ Museum. Derzeit lebt und arbeitet FLATZ auf der Praterinsel in München.

¹¹ Vgl. Nähere Ausführung im Kapitel: 35 Jahre Performances und Demontagen mit Bezug auf Körper, Raum und Zeit.

¹² Vgl. Bettermann, Stella: Das Jodeln des Künstlers. „Physical-Sculptur“ Flatz über Haustiere, die Kunstszene und seine Zukunft als Popstar. Focus Nr.23, 2000.

¹³ Vgl. Nähere Ausführung im Kapitel: 35 Jahre Performances und Demontagen mit Bezug auf Körper, Raum und Zeit.

¹⁴ Vgl. Flatz, Wolfgang: *Bodycheck. Physical Sculpture No.5*. Stuttgart: Cantz, 1992.

2.2 FLATZ: Der Künstler

2.2.1 Die Selbstvermarktung eines Künstlers

Marion Hirsch setzt sich in *Selbstvermarktung von Künstlern* intensiv mit der Frage auseinander, warum Selbstvermarktung in der heutigen Zeit für Künstler notwendig ist. Hirsch zitiert in der Einleitung Pablo Picasso:

„Ein Maler ist ein Mann, der das malt was er verkauft. Ein Künstler dagegen ist ein Mann, der verkauft, was er malt.“¹⁵

Von der eigenen Kunst leben zu können und sich selbst am Kunstmarkt zu etablieren ist ein schwieriger Weg für viele Künstler. Das Hauptproblem besteht darin möglichst viel Aufmerksamkeit von den Medien, Museen, Galerien und Sammlern zu bekommen um sich gegen Mitbewerber durchsetzen zu können und sich selbst von der Masse abzugrenzen. Wie auch in anderen Berufsfeldern ist Durchsetzungskraft, Behauptung und ein Gespür für Einzigartigkeit gefragt. Es geht immer darum, etwas zu bieten, was jemand anderes nicht bieten kann. Ständig besteht die Gefahr als Künstler zu wenig Anerkennung zu bekommen und in der Masse verloren zu gehen. Um dies entgegenzukommen ist es nach Marion Hirsch wichtig den Kunstmarkt als Künstler sehr gut zu kennen, eine eigene Marke sowie eine eigene Imagebildung zu entwickeln und sich einer fein abgestimmten Strategie zu bedienen.¹⁶ Hirsch hat festgestellt, dass der Begriff Selbstvermarktung im eigentlichen Sinn nicht existiert und auch in Nachschlagewerken wie *Meyers Großes Handelslexikon* und *Pepels Lexikon des Marketing* nicht zu finden ist.¹⁷ Eine adäquate Definition stammt von der Autorin selbst:

„Der Begriff Selbstvermarktung ist nach meiner Definition die Bezeichnung für sämtliche aktiven und zielgerichteten Maßnahmen, die ausschließlich durch den Künstler selbst initiiert werden und dazu nutzen, seine Präsenz in der Öffentlichkeit zur Bekanntmachung und Schaffung weiterer öffentlicher Profilierungsmöglichkeiten, zu steigern, einschließlich der Aktivitäten, die dazu dienen, professionelle Vermarkter auf sich aufmerksam zu machen. Im weitesten Sinne entspricht der Begriff der Selbstvermarktung dem Aufbau und der Entwicklung einer Marke.“¹⁸

¹⁵ Hirsch, Marion: *Selbstvermarktung von Künstlern*. Berlin: Müller, 2005, S. 9.

¹⁶ Vgl. Hirsch, Marion: *Selbstvermarktung von Künstlern*. Berlin: Müller, 2005, S. 10.

¹⁷ Vgl. Hirsch, Marion: *Selbstvermarktung von Künstlern*. Berlin: Müller, 2005, S. 12.

¹⁸ Hirsch, Marion: *Selbstvermarktung von Künstlern*. Berlin: Müller, 2005, S. 12.

Eine Marke bürgt für Qualität und verspricht dem Konsumenten Zufriedenheit. Mit der Verwendung von Marken werden gewisse Signale an das gesellschaftliche Umfeld gesendet und es erfolgt eine Zuteilung des Trägers der Marke zu einem sozialen Status. Mit einer Marke ist es möglich seine eigene Stellung in der Gesellschaft zu positionieren. Es erfolgt eine Definition des Selbst und eine Einschätzung der Persönlichkeit einer fremden Person aufgrund der Marke, mit der sie sich umgibt. Das Image einer Person hat allerdings nichts mit der Marke zu tun. Eine Marke stellt nämlich nur eine Verkörperung nach Außen dar, während das Image eng mit der Person selbst verknüpft ist. Andererseits prägt die Wahl der Marke aber auch das Image. Hirsch definiert Image, als „das innere Bild eines Menschen oder einer Sache in der Vorstellung eines anderen.“¹⁹

2.2.2 Inszenierungs- und Selbstvermarktungstechniken von FLATZ

Da FLATZ mit unterschiedlichen Strategien Selbstvermarktung aktiv betreibt, scheint es interessant folgende genauer zu betrachten. Dieses Unterkapitel setzt sich daher mit FLATZ' Maßnahmen zur Selbstvermarktung beziehungsweise Selbstinszenierung auseinander, wobei nie vergessen werden darf, dass der Körper des Künstlers eine ganz besondere Stellung in seiner Arbeit einnimmt.

2.2.2.1 Der Name ist die Marke: Von der Person Wolfgang Flatz zur Künstlerfigur FLATZ

Für Marketingzwecke und im Sinne der Selbstinszenierung entscheidet sich Wolfgang Flatz seinen Vornamen nicht mehr zu verwenden und seinen Nachnamen in Versalien geschrieben als eine Art Logo zu gebrauchen. Dies dient auch dazu, sich von anderen Kunstschaffenden plakativ, besonders im Bereich der Medien abheben zu können. Bei Ausstellungen, Interviews oder auch Werbemitteln stechen die Großbuchstaben somit deutlich hervor.

¹⁹ Hirsch, Marion: Selbstvermarktung von Künstlern. Berlin: Müller, 2005, S. 13.



Abbildung 1 Logo

„In den 1980er Jahren beschloss Wolfgang FLATZ seinen Vornamen wegzulassen und entwarf ein in Versalien geschriebenes Logo für seinen Nachnamen, um ihn schließlich zum Markenzeichen werden zu lassen.“²⁰

Zu Beginn seines Werdegangs wies der Künstler Wolfgang Flatz keine hervorstechenden charakteristischen Merkmale auf, bis er um 1980 begann sich FLATZ zu nennen, „einen wandelnden Markennamen, einen Mann mit einer Strichcode-Tätowierung auf seinem linken Arm.“²¹ In Kotlers *Grundlagen des Marketing* ist folgende Definition einer Marke zu finden:

„Eine Marke ist ein Name, ein Begriff, ein Zeichen, ein Symbol, ein Produktdesign oder eine denkbare Kombination aus diesen, die dazu verwendet wird, Produkte oder Dienstleistungen eines Anbieters oder einer Gruppe von Anbietern zu identifizieren. Eine Marke identifiziert den Produzenten oder den Lieferanten des Produkts.“²²

Im Fall des Künstlers Wolfgang Flatz ist die Marke visuell in Form eines Logos gestaltet und repräsentiert sich somit als Wortmarke, was so viel bedeutet, dass es hauptsächlich aus textlichen Elementen besteht.²³ Je nach Gebrauch ist das Logo in den Farben weiß, schwarz oder gelb gehalten. Nur bei der Benennung seiner Werke ist die Schriftart FLATZ' Namens handgeschrieben. Das deutlichste Merkmal ist aber die Verwendung von Großbuchstaben.

Jürgen Tabor ist der Meinung, dass VALIE EXPORT ihm eventuell als Vorbild gedient haben könnte, welche bereits 1967 ihren Künstlernamen nur in Versalien schreibt um ihn als eine Art künstlerisches Logo einzusetzen.²⁴ Nicht unbedeutend zu erwähnen ist, dass die Gründe der Schreibweise der Künstlernamen bei EXPORT UND FLATZ unterschiedliche sind. VALIE EXPORT stellt ihren Künstlernamen dar,

²⁰ Tabor, Jürgen: Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte. Wien: Passagen Verlag, 2007, S.215.

²¹ Flatz, Wolfgang: Bodycheck. Physical Sculpture No.5. Stuttgart: Cantz, 1992, S.21.

²² Kotler, Philip: Grundlagen des Marketing. 2. Überarbeitete Auflage, München (u.a.): Prentice Hall, 1999, S.540.

²³ Vgl. Hafner, Isabella: Money, art & mastercard. Wirtschaftliche Aspekte in der Kunst am Beispiel Wolfgang Flatz. Diplomarbeit Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, 2011, S.23.

²⁴ Vgl. Tabor, Jürgen: Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte. Wien: Passagen Verlag, 2007, S.215.

sie hat sich einen neuen Namen gegeben und bringt mit EXPORT sowohl ihre Kunst als auch ihren Körper mit dem Begriff der Ware in Verbindung.²⁵ Isabella Hafner hat festgestellt, dass FLATZ aufgrund seiner Kindheit seinen Nachnamen zum Logo gemacht hat. Im Unterschied zu seinen aus wohlhabenderen Familien stammenden Mitschülern ist er in der Schulzeit nie bei seinem Vornamen sondern nur beim Nachnamen angesprochen worden.²⁶ Der Künstlerin VALIE EXPORT ist es ein Anliegen einen eigenen Namen für sich zu finden und nicht den ihres Vaters oder Mannes zu tragen. Bei VALIE EXPORT ist es also auch das Widersetzen von patriarchalen Strukturen, während FLATZ den Nachnamen selbst nicht ändert sondern nur die Schreibweise.

„Bei FLATZ, der seinen Nachnamen behielt, stand demgegenüber das Spiel mit der durch die neue Prekarität gegebene Forderung, permanent die eigene Person bewerben und vermarkten zu müssen, also ICH-AG zu sein, im Vordergrund.“²⁷

Künstlernamen beziehungsweise Logos und andere für einen Künstler stehende Zeichen tragen dazu bei sich aus der Masse abzuheben und sich von der Konkurrenz zu unterscheiden. Laut Tabor geht es im Betriebssystem Kunst nicht um subtile Differenzen sondern um einen plakativen und rasch rezipierbaren Unterschied.²⁸

„Die Mittel von EXPORT und FLATZ waren und sind Deutlichkeit und Offenheit. In all ihren Ausstellungen und Büchern, bei Interviews und Performances prangen ihre Namen in Versalien. Gerade weil sie offen legen, dass sie eine Marke sind, sind sie nicht mehr bloß affirmativ.“²⁹

Auch in der Werbung nehmen Groß- und Kleinschreibungen, diverse Schriftarten wie die Verwendung von typographischen Mitteln einen wichtigen Platz ein.³⁰ Es fällt auf, dass in vielen Anzeigen oder Werbeplakaten Versalien benutzt werden, um so eine schnelle Aufmerksamkeit der Konsumenten zu gewinnen. Ziel des Einsatzes von

²⁵ Vgl. Zell, Andrea: Valie Export. Inszenierung von Schmerz: Selbstverletzung in den frühen Aktionen. Berlin: Reimer, 2000, S.15.

²⁶ Vgl. Hafner, Isabella: Money, art & mastercard. Wirtschaftliche Aspekte in der Kunst am Beispiel Wolfgang Flatz. Diplomarbeit Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, 2011, S.23.

²⁷ Tabor, Jürgen: Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte. Wien: Passagen Verlag, 2007, S.215.

²⁸ Vgl. Tabor, Jürgen: Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte. Wien: Passagen Verlag, 2007, S.215.

²⁹ Tabor, Jürgen: Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte. Wien: Passagen Verlag, 2007, S.215.

³⁰ Vgl. Janich, Nina: Werbesprache. Ein Arbeitsbuch. 2. Auflage. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2001, S.187.

Großbuchstaben, Kursivdrucken oder farbigen Schriftarten ist es einen abwechslungsreichen und damit auffälligen Gesamteindruck hervorzurufen und gezielt bestimmte Textelemente zu betonen.³¹ Mit der durchgängigen Verwendung von Großbuchstaben der Wortmarke FLATZ ist die schnelle Aufmerksamkeit erreicht und das Herausragen gegenüber Mitbewerbern gegeben. FLATZ hat sich der Strategie bedient und seinen Namen zum Markenzeichen gemacht. Somit ist die Erlangung von Sichtbarkeit und schneller Wiedererkennung gelungen. Sinn und Zweck einer Marke ist es einen hohen Bekanntheitsgrad in der Öffentlichkeit zu erzielen. Marken garantieren Qualität, da sie für einen „hohen Gegenwert und hohe Produktzufriedenheit stehen.“³²

2.2.2.2 Aussehen, Auftreten, Sprache und Kleidung des Künstlers

Marion Hirsch stellt in *Selbstvermarktung von Künstlern* die Frage, in wie weit ein Künstler selbst ein Produkt darstellt. Dabei kommt sie zur Annahme, dass viele Künstler bewusst in ihrer Arbeit das Präsentationsfeld von Kunstinstitutionen überschreiten, um hauptsächlich Aufmerksamkeit zu gewinnen.³³ Es geht um eine starke Präsenz der Künstler wie das Gewinnen von Beachtung, was viele mit Hilfe von Selbstinszenierung, das heißt mit dem Tragen von außergewöhnlicher Kleidung oder seltenen Ausdrucksweisen, zu erreichen versuchen. Ein Publikum erwartet regelrecht von einem Künstler Außergewöhnlichkeit zu verkörpern. Auf FLATZ bezogen ist an dieser Stelle seine Selbstinszenierung zu erwähnen, da er sich durch seine Kleidung, Sprache, durch sein Auftreten und durch die Tatsache, sich selbst zur Marke gemacht zu haben von anderen Künstlern unterscheidet. Ob und in welchem Ausmaß sich ein Künstler selbst produziert hängt deshalb von der jeweiligen Mentalität und dem Temperament jedes Einzelnen ab.³⁴

„Der Künstler ist untrennbar mit seinem Kunstwerk verknüpft. Hinter dem Werk steht die Idee des Werks, die Vision des Künstlers, seine individuelle, subjektive Sichtweise auf die Dinge. Je auffälliger er diese Vision nicht nur in seinen Bildern,

³¹ Vgl. Janich, Nina: Werbesprache. Ein Arbeitsbuch. 2. Auflage. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2001, S.187.

³² Kotler, Philip: Grundlagen des Marketing. 2. Überarbeitete Auflage, München (u.a.): Prentice Hall, 1999, S.541.

³³ Vgl. Hirsch, Marion: Selbstvermarktung von Künstlern. Berlin: Müller, 2005, S. 30.

³⁴ Vgl. Hirsch, Marion: Selbstvermarktung von Künstlern. Berlin: Müller, 2005, S. 30.

sondern auch an sich selbst nach Außen trägt, desto unverwechselbarer wird seine Botschaft angenommen.“³⁵

Bei FLATZ zeigt sich diese These treffend, denn da er sich selbst zur Marke gemacht hat und sein eigenes Erscheinungsbild mit seiner Arbeit verknüpft, genügt, wie schon erwähnt, nur ein schwarzes Kleidungsstück oder die Sonnenbrille um ihn mit seinen Performances zu assoziieren. Das Erscheinungsbild der Künstlerfigur FLATZ ist in diversen Äußerlichkeiten manifestiert.³⁶ Damit gemeint sind die Kleidung des Künstlers, meistens in schwarz gehalten und aus Leder, mehrere Ringe mit Totenköpfen, das ständige Tragen einer Sonnenbrille, Tätowierungen sowie die Glatze. Auch wenn der Künstler seinem einstigen Aussehen im Laufe der Zeit nicht mehr konstant treu geblieben ist, genügt die Frisur oder Schmuck und das festgelegte Markenimage und das Vorstellungsbild zur Marke FLATZ entsteht.³⁷

„Das Ziel jeder Marke ist die Manifestation in den Köpfen der Menschen. Mit seinem Erscheinungsbild, dem Corporate Design bzw. der Markengestaltung, erzielt FLATZ Aufmerksamkeit, schafft Unverwechselbarkeit und einen enormen Wiedererkennungswert.“³⁸

Vorteilhaft ist daher die Tatsache, dass nur ein für FLATZ typisches Kennzeichen ausreicht um den Wiedererkennungswert zu fördern und Assoziationen bei Rezipienten auszulösen. So hat auch Isabella Hafner analysiert, dass durch die Vertrautheit mit der Marke FLATZ der Rezipient dazu verleitet werden kann, eine Performance oder auch Ausstellung zu besuchen.³⁹

Auch FLATZ' Sprache und Ausdrucksweise sind sehr überlegt und bedacht. Vor allem in Interviews erscheint dies in Verbindung mit Mimik und Gestik besonders deutlich. Ihm wird oft vorgeworfen, dass er wie sein eigener Kunstcatalog sprechen würde und seine Brille abnehmen solle.⁴⁰ Der Künstler trägt sehr oft eine Sonnenbrille und es geht hervor, dass er dieses tut um sich selbst etwas zu

³⁵ Hirsch, Marion: Selbstvermarktung von Künstlern. Berlin: Müller, 2005, S. 31.

³⁶ Vgl. Hafner, Isabella: Money, art & mastercard. Wirtschaftliche Aspekte in der Kunst am Beispiel Wolfgang Flatz. Diplomarbeit Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, 2011, S.27.

³⁷ Vgl. Hafner, Isabella: Money, art & mastercard. Wirtschaftliche Aspekte in der Kunst am Beispiel Wolfgang Flatz. Diplomarbeit Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, 2011, S.27.

³⁸ Hafner, Isabella: Money, art & mastercard. Wirtschaftliche Aspekte in der Kunst am Beispiel Wolfgang Flatz. Diplomarbeit Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, 2011, S.27.

³⁹ Vgl. Hafner, Isabella: Money, art & mastercard. Wirtschaftliche Aspekte in der Kunst am Beispiel Wolfgang Flatz. Diplomarbeit Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, 2011, S.28.

⁴⁰ Vgl. Wolfgang Flatz: Aktionskünstler im Gespräch mit Sabine Reeh. In: ALPHA-Forum, BR Alpha, 05.05.2000.

schützen. Eine Sonnenbrille ist in den meisten Fällen dunkel und verbirgt die Sicht auf die Augen. Das Tragen einer Brille erschwert dem Gegenüber die Sinnhaftigkeit vieler Aussagen und das Gemüt beziehungsweise die Stimmung des Gesprächspartners ist bestimmt nicht so leicht einschätzen, wie mit uneingeschränkter Sicht auf die Augen. Die Gefahr der falschen Auffassung kann daher bestehen. Gleichzeitig ist es ein Mittel zum Schutz vor der Sonne und auch vor Mitmenschen um nicht erkannt zu werden und sich zurückziehen zu können. Weiterführend natürlich auch ein modisches Accessoire.

2.2.2.3 Tattoos: Barcode

Kennzeichnend für den Künstler FLATZ sind auch seine Tätowierungen. Sie dienen ihm als Mittel zur Wiedererkennung und machen ihn ebenfalls zum Markenzeichen. Am linken Oberarm trägt FLATZ einen Barcode, der, wie er in einem Interview mit Sabine Reeh erzählt, eine sehr frühe Arbeit von ihm ist.⁴¹

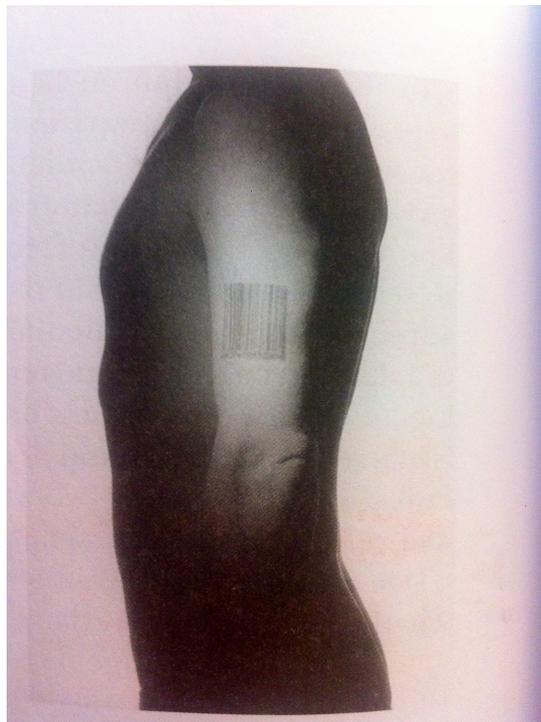


Abbildung 2 Barcode Tattoo

⁴¹ Vgl. Wolfgang Flatz: Aktionskünstler im Gespräch mit Sabine Reeh. In: ALPHA-Forum, BR Alpha, 05.05.2000.

In dem Interview aus dem Jahr 2000 geht hervor, dass der Künstler insgesamt sechs Tattoos hat und es von Anfang an klar war, wie sein Körper am Schluss aussehen wird.⁴²

„Sichtlich ging es ihm dabei um den Fetischcharakter des menschlichen Körpers in der Arbeitsgesellschaft – eine Gesellschaft, die den Menschen immer weniger als Lebewesen und immer mehr als *human resource*, als Arbeitskraft und Produktionsfaktor betrachtet.“⁴³

Mit der Barcodetätowierung macht FLATZ deutlich, wie sehr die Existenz eines jeden Menschen von „seiner Rolle als Ressource für Warenkonsum, und- produktion“⁴⁴ in der heutigen Zeit geprägt ist. Barcodes befinden sich auf Verpackungen von Waren in Supermärkten und Kaufhäusern. Mittels des Scanners an der Kassa werden Preise und Warenbestände maschinell erfasst und aktualisiert und einem speziellen Wert zugeschrieben. Es geht um eine Entpersönlichung, um die Beurteilung nach dem Marktwert einer Person und das Decodieren von Individualität. Der Barcode besteht aus einem linienförmigen Strichcode und einer dazu passenden Zahlenkombination. Hafner hat in einem Interview mit FLATZ erfahren, dass es sich bei dem Barcodetattoo um den Strichcode der Zigarettenmarke *NIL* handelt.⁴⁵ Für den Künstler steht die Zigarettenmarke einerseits für die Sucht, welche sie hervorruft, andererseits hat diese sein Leben zur Gänze beeinflusst.⁴⁶ Damit ist gemeint, dass durch die Schadstoffe, welche dem Körper durch Nikotin und Teer hinzugefügt werden sich Stimme, Lunge und Haut verändern. Des Weiteren steht es auch dafür, dass die Zigaretten, wie eben auch die Sonnenbrille oder der Schmuck zu FLATZ gehören und die Position eines Accessoires einnehmen, da der Künstler in vielen Fernsehberichten, Interviews oder auch auf Fotos raucht. Die Zahlenkombination unter dem Strichcode steht für das Geburtsdatum, die Blutgruppenzugehörigkeit und die Geschlechtszugehörigkeit des Künstlers.⁴⁷ Zwei Faktoren sind bei der Barcodetätowierung unerlässlich: Der Strichcode als simpler Strichcode einer Ware

⁴² Vgl. Wolfgang Flatz: Aktionskünstler im Gespräch mit Sabine Reeh. In: ALPHA-Forum, BR Alpha, 05.05.2000.

⁴³ Tabor, Jürgen: Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte. Wien: Passagen Verlag, 2007, S.215.

⁴⁴ Tabor, Jürgen: Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte. Wien: Passagen Verlag, 2007, S.47.

⁴⁵ Vgl. Hafner, Isabella: Money, art & mastercard. Wirtschaftliche Aspekte in der Kunst am Beispiel Wolfgang Flatz. Diplomarbeit Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, 2011, S.26.

⁴⁶ Vgl. Hafner, Isabella: Money, art & mastercard. Wirtschaftliche Aspekte in der Kunst am Beispiel Wolfgang Flatz. Diplomarbeit Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, 2011, S.27.

⁴⁷ Vgl. Hafner, Isabella: Money, art & mastercard. Wirtschaftliche Aspekte in der Kunst am Beispiel Wolfgang Flatz. Diplomarbeit Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, 2011, S.27.

steht für die Entpersönlichung, für das Verschwinden von Individualität. Da der Strichcode im Fall von FLATZ aber zusätzlich mit vielen persönlichen Informationen versehen ist steht er auch für die Person selbst. Mit FLATZ' Strichcodetätowierung am Oberarm nimmt der Künstler nach Jürgen Tabor „die Markierung der Individualität nach eigener Entscheidung vor“⁴⁸ und lässt durch diesen Akt der Entpersönlichung eine neue Persönlichkeit entstehen. So schreibt auch Hafner, dass der Künstler folglich nicht nur die Marke ist, sondern der Körper des Künstlers auch das Markenzeichen der Kunstwerke.⁴⁹

Eine Tätowierung ist dauerhaft, bei der Farbpigmente unter der Haut angebracht werden. Sie ist die „älteste Art der Körpermodifikation.“⁵⁰ Durch die Tatsache, dass die Tätowierung an der Haut fixiert wird, fungiert der menschliche Körper als Medium der nonverbalen Kommunikation. Durch diverse Motive und verschiedene Botschaften eines Tattoos werden persönliche Geschichten, Einstellungen, Vorlieben oder Abneigungen zum Ausdruck gebracht. Jede Tätowierung bringt eine Bedeutung mit sich und verleiht dem Träger Individualität. Jürgen Tabor sieht in einer Tätowierung „ein Medium der Popkultur, das sich durch einen Fetischcharakter auszeichnet, weil es immer mehr ist als nur eine Figur oder ein Ornament.“⁵¹ Eine Tätowierung rebelliert gegen normative Strukturen und zeigt die persönliche Kreativität am eigenen Körper. Nach Tabor ging es FLATZ aber weniger „um die Popularisierung der Tätowierung, als darum subkulturelle Ästhetiken in das Kunstsystem zu importieren.“⁵² FLATZ spricht davon, dass das Wesen des Tattoos von drei Dingen bestimmt wird: Identität, Authentizität und Kommunikation.⁵³ Diese drei Dinge hat ein Tattoo mit einem Kunstwerk gemein, denn es ist „die erste künstlerische Äußerung des Menschen an einem Bildträger.“⁵⁴ FLATZ' Tätowierungen stellen daher auch eine Art Rückbesinnung auf den eigenen Körper dar, der wie bereits festgestellt, Botschaften transportiert. Weitere Tattoos von

⁴⁸ Tabor, Jürgen: Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte. Wien: Passagen Verlag, 2007, S.215.

⁴⁹ Vgl. Hafner, Isabella: Money, art & mastercard. Wirtschaftliche Aspekte in der Kunst am Beispiel Wolfgang Flatz. Diplomarbeit Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, 2011, S.25.

⁵⁰ Nitsche, Carina: Phänomen Tattoo und Piercing. Zwischen Selbstfindung und Modeerscheinung. Diplomarbeit Universität Wien, Institut für Kultur- und Sozialanthropologie, 2011, S.26.

⁵¹ Tabor, Jürgen: Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte. Wien: Passagen Verlag, 2007, S.216.

⁵² Tabor, Jürgen: Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte. Wien: Passagen Verlag, 2007, S.216.

⁵³ Vgl. Wolfgang Flatz: Aktionskünstler im Gespräch mit Sabine Reeh. In: ALPHA-Forum, BR Alpha, 05.05.2000.

⁵⁴ Wolfgang Flatz: Aktionskünstler im Gespräch mit Sabine Reeh. In: ALPHA-Forum, BR Alpha, 05.05.2000.

FLATZ sind zum Beispiel sein Name in russischen Buchstaben geschrieben auf seiner Brust, sowie die Worte *Physical Sculpture* auf seinem Rücken.⁵⁵

2.2.2.4 FLATZ Museum und Homepage

Fakt ist, dass Künstler, die in einem Museum oder in einer Galerie vertreten sind eine Steigerung im Bekanntheitsgrad erfahren. Für Hirsch ist das Ziel eines Museums „die Archivierung als „Kollektiver Gedächtnisspeicher“ und das Angebot gegenüber dem breiten Publikum, seine Wahrnehmungsfähigkeiten künstlerisch zu schulen.“⁵⁶ In einem Museum vertreten zu sein bedeutet für den Künstler Einfluss auf seine Durchsetzung am Kunstmarkt zu haben.⁵⁷

FLATZ ist nicht nur in unterschiedlichsten Kunstinstitutionen vertreten, er hat auch im Jahr 2009 ein eigenes Museum gegründet. Zu Lebzeiten ein eigenes Museum zu haben steht durchaus für Prestige. Der Künstler hat sich für ein Museum entschieden, weil er überzeugt ist, dass Kunst in der Öffentlichkeit vertreten sein muss und „nicht in Privatsammlungen oder in Depots verschwinden und als Wertgegenstand gehandelt werden“⁵⁸ soll. Die Möglichkeit zu haben Kunst ständig zu sehen, steht dem Betrachter zu.

„Privater Besitz schränkt den Kreis der Rezipienten ein. Wenn das Bild im Tresor verschwindet gibt es auch keinen ästhetischen Wert mehr, der aus dem Anschauen resultieren könnte.“⁵⁹

FLATZ ist es ein Anliegen Kunst permanent und einem großen Publikum zu zeigen. Er ist sich aber auch durchaus bewusst, dass es immer auch darum geht, dass ein Künstler von Sammlungen und Verkauf lebt, was ihm vor allem eine große Unabhängigkeit in der Produzierbarkeit von Werken gibt. Dennoch ist ein Werk

⁵⁵ Vgl. Tabor, Jürgen: Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte. Wien: Passagen Verlag, 2007, S.217.

⁵⁶ Hirsch, Marion: Selbstvermarktung von Künstlern. Berlin: Müller, 2005, S. 49.

⁵⁷ Vgl. Hirsch, Marion: Selbstvermarktung von Künstlern. Berlin: Müller, 2005, S. 50.

⁵⁸ FLATZ Museum-Interview von Alexander-Peter Posch am 29. Mai 2009 in Bregenz, 00:23, <http://www.youtube.com/watch?v=GvG2B2Vhq4Y> Stand: 22.06.2012.

⁵⁹ Klein, Ulrike: Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1993, S.33.

„nirgends wo besser und permanent transparent und sichtbar, wenn es in öffentlicher Hand ist.“⁶⁰

Das FLATZ Museum befindet sich in der Marktstraße 33 in Dornbirn und zeigt auf einer Fläche von 55 Quadratmetern eine Dauerausstellung, welche FLATZ' Arbeit der letzten 35 Jahre präsentiert. Die Sammlung des Museums setzt sich aus Schenkungen und Dauerleihgaben des Künstlers zusammen. Zusätzlich bietet das Museum Platz für Wechsellausstellungen von Gastkuratoren, die eine Verbindung zu anderen Gegenwartskünstlern ziehen sollen. Durch einen lebendigen Austausch soll eine geistige Offenheit für die Auseinandersetzung mit künstlerischen Impulsen unserer Zeit vermittelt werden.⁶¹ Der lebendige Austausch, welcher dem Museum ein besonderes Anliegen ist, wird auch durch Veranstaltungen wie Diskussionsabende, Künstlergespräche, Performances und Lesungen gepflegt.

Im Museum befindet sich auch die sogenannte FLATZ-Bar an der die Museumsbesucher Getränke zu sich nehmen oder sich mit Pressematerial und Performancevideos auseinandersetzen können.

⁶⁰ FLATZ Museum-Interview von Alexander-Peter Posch am 29. Mai 2009 in Bregenz, 01:02, <http://www.youtube.com/watch?v=GvG2B2Vhq4Y> Stand: 22.06.2012.

⁶¹ Vgl. <http://www.flatzmuseum.at/Das-Museum.7465.0.html> Stand: 23.07.2012.



Abbildung 3 Bar im Flatz Museum

Oberhalb der Bar leuchten in neonblauer Schrift die Worte „Mut tut gut“. Die Bar ist so bedeutend für das FLATZ Museum, weil sie „die wichtigsten Ansätze und Vorgehensweisen“⁶² des Künstlers vereint. Damit gemeint ist, dass Kunst ohne Kommunikation nicht funktioniert und die Bar beides verkörpert. Sie ist ein Kunstwerk sowie auch ein Ort für Kommunikation und Austausch.⁶³ An einer Bar trifft man sich, trinkt und isst gemeinsam und kommt ins Gespräch. Sie fördert soziale Beziehungen und schafft Verbindungen unter den Besuchern. Auch für Feierlichkeiten kann die Bar gemietet werden. Im FLATZ Museum können nicht nur die Werke des Künstlers betrachtet werden, sondern es wird durch die Bar ein Kommunikationsaustausch gefördert, Aufführungen und Lesungen werden organisiert und es besteht die Möglichkeit die Räumlichkeiten für private Anlässe zu nutzen. Mit den Performancevideos, welche wie schon erwähnt, in der Bar betrachtet werden können wird wiederum explizit die Aufmerksamkeit der Museumsbesucher auf FLATZ' Arbeit mit dem Körper gelenkt.

⁶² Hafner, Isabella: Money, art & mastercard. Wirtschaftliche Aspekte in der Kunst am Beispiel Wolfgang Flatz. Diplomarbeit Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, 2011, S.76.

⁶³ Vgl. Hafner, Isabella: Money, art & mastercard. Wirtschaftliche Aspekte in der Kunst am Beispiel Wolfgang Flatz. Diplomarbeit Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, 2011, S.76.

Mit einem Link auf der Homepage des Museums wird man als virtueller Besucher auf die Homepage des Künstlers selbst verwiesen. Ein eigenes Museum zu besitzen bedeutet auch, dass die Künstlerfigur FLATZ noch mehr in die Öffentlichkeit tritt. Es erfolgt nicht nur eine permanente Präsentation seiner Werke sondern auch der Figur FLATZ. Ebenso zählt die eigene Homepage des Künstlers zur permanenten Präsentation. Dort sind aktuelle Informationen rund um FLATZ zu finden und es besteht die Möglichkeit einen Newsletter zu abonnieren. Es gibt auch eine Funktion des Shops, der aber im Moment noch geschlossen ist. Mit der Funktion *press*⁶⁴ kann man mit dem Atelier FLATZ Kontakt aufnehmen. Viel Aktuelles ist derzeit auf der Homepage aber nicht zu finden. Interessant ist aber, dass der Kopf von FLATZ mit einer Zigarette im Mund am oberen Teil der Seite abgebildet ist. Hier ist also wieder die Zigarette zu finden, mit der sich der Künstler medial verknüpft. Wie schon zuvor erwähnt, ist sie ein Teil des Künstlers genauso wie die Schmuckstücke und die Tätowierungen, die er am Körper trägt.

2.2.3 Verkörperung durch Entpersönlichung

„FLATZ' Kunst ist grundsätzlich mit dem gesellschaftlichen Leben verzahnt: Künstler, Werk und Betrachter sind gleichzeitig Subjekt und Objekt. Sie ereignet sich in Handlungen, Performances, bei denen er seinen Körper einsetzt, um die Aktion auf den intendierten Sinn hin zu katalysieren.“⁶⁵

Mit Hilfe seines Körpers lässt der Künstler eine weitere Bedeutungsebene entstehen, in dem er ihn mit Raum und Zeit in Verbindung setzt. Durch die ständige physische Anwesenheit von FLATZ in seinen Performances, sind Werk und Person nur schwer voneinander zu trennen. Der Körper wird zum Material und fungiert als Markenzeichen seiner Arbeiten. Mit der Entscheidung, den Körper als Material zu

⁶⁴ Vgl. <http://press.flatz.net/> Stand: 22.07.2012.

⁶⁵ Zeller, Ursula: FLATZ-Mann mit Eigenschaften. In: Galerie der Stadt Stuttgart (Hrsg.) Schmidt, Johann-Karl (Hrsg.) Zeller, Ursula (Hrsg.): FLATZ Zeige mir einen Helden...und ich zeige dir eine Tragödie. München: Edition Cantz, 1992, ohne Seitenangaben.

sehen, ist dieser zur Ware geworden.⁶⁶ Gleichzeitig wird die Künstlerfigur FLATZ erschaffen, dessen physischer Körper ebenfalls ein Markenzeichen darstellt.

„Flatz gelang es, sein Konzept der Selbstdarstellung in der Kunstszene durchzusetzen, er selbst ist seine Öffentlichkeitsarbeit. Flatz wurde zum personifizierten Artefakt – mit kahl geschorenem Schädel, meist in Leder gekleidet, mit Totenkopfring und Tätowierungen, stets von Hitler, seinem Hund, begleitet.“⁶⁷

Wolfgang Flatz hat die Marke FLATZ entstehen lassen. Sein äußeres Erscheinungsbild, welches sich aus Frisur, Sonnenbrille, Schmuck und Tätowierungen zusammensetzt, die Verwendung des eigenen Namen als Logo sowie sein gesamtes Auftreten verbunden mit seiner Art zu sprechen, sind konstruiert und inszeniert. Mit diesen Strategien wird der Künstler zum personifizierten Kunstwerk. Das Individuum in seinem Werk entschwindet und hebt sich auf. Die Entpersönlichung entsteht durch die Barcodetätowierung am Oberarm, da der Künstler seinen Subjektstatus als Individuum aufgibt und somit zum Objekt, zum Gegenstand, wird.

„Die Person Flatz tritt hinter der Corporate Identity, der künstlich hergestellten Eigenschaftlichkeit von FLATZ zurück, ein Vorgang mit selbstzerstörerischen wie selbsterrichtenden Zügen.“⁶⁸

Isabella Hafner schreibt, dass FLATZ aus Markensicht durch die Entpersönlichung eine neue Persönlichkeit beziehungsweise eine neue Identität schafft.⁶⁹ Im Kern basiert die neu kreierte Persönlichkeit auf der künstlerischen Absicht und funktioniert dennoch im Sinne einer Marketingstrategie.⁷⁰ Damit gemeint sind die Assoziationen, welche beim Publikum durch bestimmte, für FLATZ typische, Kennzeichen hervorgerufen werden. Seine Performances prägen die Vorstellung der Marke FLATZ und gleichzeitig werden die mit dem Künstler entstehenden Assoziationen auf

⁶⁶ Vgl. N.N.: „Mein Körper ist eine Ware“ Der Performance-Künstler Wolfgang Flatz lässt eine Kuh von einem Hubschrauber abwerfen. In: Tagesspiegel, 17.07.2001.

⁶⁷ <http://apps.vol.at/tools/chronik/viewpage.aspx?viewtype=artikel&id=142&left=artikel> Stand: 09.04.2012.

⁶⁸ Zeller, Ursula: FLATZ-Mann mit Eigenschaften. In: Galerie der Stadt Stuttgart (Hrsg.) Schmidt, Johann-Karl (Hrsg.) Zeller, Ursula (Hrsg.): FLATZ Zeige mir einen Helden...und ich zeige dir eine Tragödie. München: Edition Cantz, 1992, ohne Seitenangaben.

⁶⁹ Vgl. Hafner, Isabella: Money, art & mastercard. Wirtschaftliche Aspekte in der Kunst am Beispiel Wolfgang Flatz. Diplomarbeit Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, 2011, S.25.

⁷⁰ Vgl. Hafner, Isabella: Money, art & mastercard. Wirtschaftliche Aspekte in der Kunst am Beispiel Wolfgang Flatz. Diplomarbeit Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, 2011, S.25.

seine Arbeiten projiziert. Mit FLATZ' Selbstvermarktungsstrategien hat er eine starke Persönlichkeit entstehen lassen, die auf seine Kunst wirkt und mit seinen Arbeiten in Verbindung gebracht wird. Auch Hafner hat festgestellt, dass zu Beginn seines Werdegangs die provokanten Performances seine Künstlerpersönlichkeit beeinflussen und diese nun wiederum seine Werke konstruieren.⁷¹

„War es der radikale Körpereinsatz in seinen Kunstwerken der die Künstlerfigur FLATZ geprägt hat, so ist es nun die mit Assoziationen beladene Figur FLATZ, welche die Rezeption der Werke prägt. Zum anderen trifft die Objektwerdung nicht nur im übertragenen Sinn zu, sondern auch in seinen Arbeiten, in denen er selbst zum Material wird. Sein Körper wird zum Objekt der Kunst verarbeitet.“⁷²

FLATZ bestätigt selbst, dass niemand außer er seine Arbeit machen könnte, da es verantwortungslos wäre und eine jede „Übertragung auf eine andere Person einen Substanzverlust an der Arbeit darstellen würde.“⁷³

„Ich selbst kann die Arbeit am besten kontrollieren. Ich weiß am besten, was ich will, und ich kann es auch am besten übersetzen.“⁷⁴

Erika Fischer-Lichte stellt fest, dass „der produzierende Künstler nicht von seinem Material gelöst werden kann.“⁷⁵ Der eigene Körper des Künstlers wird zum Material seiner Kunstwerke. Auch in der Performancekunst ist Verkörperung ein bedeutsamer Bestandteil, die nur durch Entkörperung entstehen kann.⁷⁶ Performancekünstler arbeiten mit ihrem Körper, machen ihn zum Objekt und in FLATZ' Fall auch zum Markenzeichen.

„Indem die Künstler ihre je spezifische und individuelle Körperlichkeit hervorbringen, vollziehen sie Prozesse, mit denen sie die Verletzlichkeit ihres Körpers, sein

⁷¹ Vgl. Hafner, Isabella: Money, art & mastercard. Wirtschaftliche Aspekte in der Kunst am Beispiel Wolfgang Flatz. Diplomarbeit Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, 2011, S.26.

⁷² Hafner, Isabella: Money, art & mastercard. Wirtschaftliche Aspekte in der Kunst am Beispiel Wolfgang Flatz. Diplomarbeit Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, 2011, S.26.

⁷³ Wolfgang Flatz: Aktionskünstler im Gespräch mit Sabine Reeh. In: ALPHA-Forum, BR Alpha, 05.05.2000.

⁷⁴ Wolfgang Flatz: Aktionskünstler im Gespräch mit Sabine Reeh. In: ALPHA-Forum, BR Alpha, 05.05.2000.

⁷⁵ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, S.129.

⁷⁶ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, S.130-160.

Preisgebensein an die Gewalt, seine Lebendigkeit und die Gefährdung, die aus ihr erwächst, verkörpern.“⁷⁷

Am Körper zugefügte Verletzungen sind für den Zuschauer deutlich sichtbar und machen es ihm für seine Wahrnehmung zugänglich. Bei FLATZ ist es das Tattoo des Barcodes, das zur Entpersönlichung beiträgt, da er einerseits zwar den Körper zum Objekt macht, andererseits aber wieder mit den persönlichen Daten, die aus der Tätowierung herauszulesen sind, eine Individualisierung vornimmt.

Mit seinem immer gleichen Aussehen, der Tätowierung und seiner überlegten Sprache lässt er die Person Wolfgang Flatz verschwinden und bringt den Künstler FLATZ in den Vordergrund. Interessant ist daher auch, wie Wolfgang Flatz mit der Ablehnung umgeht, die er vor allem am Beginn seines Werdegangs erfahren musste. Auf die Frage von Sabine Reeh in einem Interview, wie er mit Nichtverständnis und Kritik umgeht, antwortet er:

„Wer sich in seiner Arbeit und auch als Figur so stark exponiert, wie ich das mache, muss damit natürlich umgehen können. Ich habe das eben schon sehr früh gelernt, weil die ersten Reaktionen bereits sehr heftig waren.“⁷⁸

Wolfgang Flatz nimmt die Reaktionen wahr, da sie auch Einfluss auf ihn nehmen und er so mit ihnen umzugehen versucht. Verletzen tun ihn negative Meldungen nicht, da er sich gerne mit sachlicher Kritik auseinandersetzt, weil so Reibung entsteht und beide Seiten etwas dabei lernen.⁷⁹

2.2.4 Medienarbeit von FLATZ

Nach Werner Faulstich ist ein Medium ein Bestandteil zwischenmenschlicher Kommunikation.⁸⁰ Der Begriff Medium stammt von dem lateinischen Wort *medius* ab und bedeutet „der in der Mitte befindliche, Mittlere“ oder seit der zweiten Hälfte des

⁷⁷ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, S.154.

⁷⁸ Wolfgang Flatz: Aktionskünstler im Gespräch mit Sabine Reeh. In: ALPHA-Forum, BR Alpha, 05.05.2000.

⁷⁹ Wolfgang Flatz: Aktionskünstler im Gespräch mit Sabine Reeh. In: ALPHA-Forum, BR Alpha, 05.05.2000.

⁸⁰ Vgl. Faulstich, Werner: Medienwissenschaft. München: Wilhelm Fink Verlag, 2004, S.1.

18. Jahrhunderts aus das ‚Mittlere‘ oder ‚Vermittelnde‘.⁸¹ Elisabeth Jappe spricht von dem Pluralbegriff Medien und meint, dass dieser heute für zwei unterschiedliche Bedeutungen verwendet wird.⁸²

„Gemeint sind einmal die technischen oder elektronischen Medien im Sinne von zur Verfügung stehenden ‚Mitteln‘, zum zweiten die öffentlichen Medien, also Zeitung, Radio, Fernsehen.“⁸³

Unter den technischen Medien sind die Medien zu verstehen, mit denen Künstler in ihren Performances arbeiten. Das können zum Beispiel Videokameras oder Bildschirme sein. Das Video ist auch Teil der künstlerischen Arbeit und wird neben der Dokumentation auch zur Vermarktung genutzt. Die öffentlichen Medien dienen den Performancekünstlern zur Verbreitung ihrer Werke und Ansichten. Ihre künstlerischen Arbeiten werden mit Hilfe von elektronischen Medien wie Fernsehen und Rundfunk oder Printmedien wie Zeitungen und Fachzeitschriften der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Nicht zu vergessen sind auch Multiplikatoren wie Journalisten.

„Künstler brauchen die Medien und die Medien brauchen die Künstler. Ohne ihre Geschichten haben die Medien keinen Stoff, und ohne die Medien haben die Künstler keine Öffentlichkeit. Es ist ein ambivalentes Verhältnis zwischen Medien und Kunst, das nicht ohne Spannung bleibt.“⁸⁴

Für FLATZ ist es ein wesentliches Kriterium in seiner Kunst Öffentlichkeit herzustellen.⁸⁵ Er hat schon früh erkannt, dass es für einen Künstler in einem Medienzeitalter, wie dieses, wichtig ist, Öffentlichkeitsarbeit zu betreiben.⁸⁶ Es ist ihm auch ein Anliegen nicht nur die kunstspezifische Öffentlichkeit zu erreichen, sondern auch die breite Bevölkerung.⁸⁷

⁸¹ Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln: Böhlau Verlag, 2005, S.251.

⁸² Vgl. Jappe, Elisabeth: Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München-New York: Prestel-Verlag, 1993, S.49.

⁸³ Jappe, Elisabeth: Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München-New York: Prestel-Verlag, 1993, S.49.

⁸⁴ Zimmermann, Olaf: Medienarbeit und Marketing. Künstlerhandbuch. Köln: Atelier Verlag, 1995, S.15.

⁸⁵ Vgl. Flatz, Wolfgang: Strategien über Kunst und Gesellschaft. Regensburg: Lindinger+Schmid Verlag GdbR, 1994, S.37.

⁸⁶ Vgl. Wolfgang Flatz: Aktionskünstler im Gespräch mit Sabine Reeh. In: ALPHA-Forum, BR Alpha, 05.05.2000.

⁸⁷ Vgl. Wolfgang Flatz: Aktionskünstler im Gespräch mit Sabine Reeh. In: ALPHA-Forum, BR Alpha, 05.05.2000.

Alle Medien wie Radio, Fernsehen, digitale Medien und Printmedien nehmen bei FLATZ eine wesentliche Rolle ein. Speziell den Printmedien kann eine besonders wichtige Position zugesprochen werden, da er diese für sich nutzt und zu seinen Gunsten verwendet. Dies war aber nicht immer so, denn Wolfgang Flatz wurde lange von der Fachpresse ignoriert. Er erkannte aber sehr schnell, dass der einzige Weg nicht unterzugehen darin bestand, von den Massenmedien Gebrauch zu machen.⁸⁸

„Ich habe nämlich die Medien immer als Teil meiner Arbeit begriffen: Das ist für mich etwas ganz Wesentliches. Die Medien werden von mir partnerschaftlich bzw. dialektisch eingesetzt. Innerhalb der Dialektik des Dialoges ist es möglich, die eigenen Inhalte oder Botschaften zu vertreiben.“⁸⁹

Für einen Künstler ist es essentiell ein Netzwerk zu knüpfen und gute Kontakte zu Redakteuren herzustellen um die eigene Kunst einer Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen. Denn „je dichter das Netzwerk, desto größer sind die Chancen, dass der Künstler und sein Werk zum Gesprächsstoff innerhalb dieses Personenkreises wird – vorausgesetzt, die Werke verfügen über echte Alleinstellungsmerkmale.“⁹⁰

Hafner und auch Zimmermann beschäftigen sich in ihren Publikationen mit der Frage, wie es einem Künstler gelingt Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und einen hohen Bekanntheitsgrad zu erlangen. Beide kommen zur Feststellung, dass die Kreation einer Marke die Unverwechselbarkeit schafft und die Weitervermittlung beziehungsweise das Reden mit Dritten darüber vereinfacht wird,⁹¹ essentiell ist. Olaf Zimmermann schreibt in seinem Handbuch für Künstler:

„Der wichtigste Schritt zu einem erfolgreichen Marketing ist die Devise 'anders sein'“.⁹²

Anders sein bedeutet sich von den Konkurrenten abzugrenzen und sich selbst hervorzuheben. Durch Unterscheidbarkeit steigt die Aufmerksamkeit und man bleibt im Gedächtnis der Sammler, Kunsthändler und Museumdirektoren und kann als

⁸⁸ Vgl. Wolfgang Flatz: Aktionskünstler im Gespräch mit Sabine Reeh. In: ALPHA-Forum, BR Alpha, 05.05.2000.

⁸⁹ Wolfgang Flatz: Aktionskünstler im Gespräch mit Sabine Reeh. In: ALPHA-Forum, BR Alpha, 05.05.2000.

⁹⁰ Hafner, Isabella: Money, art & mastercard. Wirtschaftliche Aspekte in der Kunst am Beispiel Wolfgang Flatz. Diplomarbeit Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, 2011, S.118.

⁹¹ Vgl. Hafner, Isabella: Money, art & mastercard. Wirtschaftliche Aspekte in der Kunst am Beispiel Wolfgang Flatz. Diplomarbeit Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, 2011, S.41.

⁹² Zimmermann, Olaf: Medienarbeit und Marketing. Künstlerhandbuch. Köln: Atelier Verlag, 1995, S.13.

Künstler Erfolg verzeichnen.⁹³ Der Unterschied zu anderen Kunstschaaffenden ist von Bedeutung, um einen Kontrast herzustellen und sich schnell im Gedächtnis des Publikums einzuprägen. Laut Zimmermann müssen Künstler in der „Öffentlichkeit klar identifizierbar sein, einen unverwechselbaren Stil präsentieren und eine Übereinstimmung ihrer Ideen und deren Darstellung erreichen.“⁹⁴

FLATZ hat seinen Körper zur Marke gemacht und bedient sich absichtlich eingesetzter Mittel um zu provozieren. Er spielt bewusst mit solchen Klassifizierungen aufgrund von Äußerlichkeiten, um Gemüter zu erregen und somit Aufmerksamkeit zu erlangen. Provokation erregt Aufsehen bringt Rezipienten zum Nachdenken und Diskutieren über eine bestimmte Sache oder eine bestimmte Person. Die Provokation setzt FLATZ deutlich als Stilmittel ein, ähnlich wie ein Maler, der eine „kräftige Farbe einsetzt, um etwas zu akzentuieren.“⁹⁵ Diese Erregung führt somit zur Aufmerksamkeit.

„Wurde die Aufmerksamkeit einmal errungen und hat sich die Marke im Bewusstsein des Konsumenten und der Konsumentin verankert, so wird die Aufmerksamkeit alleine dadurch generiert, dass sich ein Image gefestigt hat, welches mit sachlichen und emotionalen Eigenschaften verknüpft ist.“⁹⁶

Provokation beziehungsweise emotionale Themen nehmen in der Berichterstattung eine bedeutende Stellung ein. Vor allem für die Boulevardpresse sind Themen wie Gewalt, Leid und Katastrophen beliebt, da sie eine hohe Leserzahl garantieren. Mit dem starken Provokationsfaktor in FLATZ' Arbeiten, wie die deutlich transportierten gewalttätigen Mitteilungen, bekommt er eine schnelle Berichterstattung. Denn der Boulevardjournalismus „zielt auf die Vermittlung von Gefühlen ab, primär die Empörung, welche durch die Reduktion oder Konzentration auf das Anstößige hervorgerufen wird.“⁹⁷ FLATZ wurde von der artifiziellen Fachpresse lange ignoriert. Er sieht den Grund dafür:

⁹³ Vgl. Zimmermann, Olaf: Medienarbeit und Marketing. Künstlerhandbuch. Köln: Atelier Verlag, 1995, S.14.

⁹⁴ Zimmermann, Olaf: Medienarbeit und Marketing. Künstlerhandbuch. Köln: Atelier Verlag, 1995, S.21.

⁹⁵ Wolfgang Flatz: Aktionskünstler im Gespräch mit Sabine Reeh. In: ALPHA-Forum, BR Alpha, 05.05.2000.

⁹⁶ Hafner, Isabella: Money, art & mastercard. Wirtschaftliche Aspekte in der Kunst am Beispiel Wolfgang Flatz. Diplomarbeit Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, 2011, S.41.

⁹⁷ Hafner, Isabella: Money, art & mastercard. Wirtschaftliche Aspekte in der Kunst am Beispiel Wolfgang Flatz. Diplomarbeit Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, 2011, S.46.

„[...]weil ich natürlich auch ein Nestbeschmutzer war, weil ich mich den Konventionen nicht gebeugt, auch andere Mittel gewählt und durchaus nicht immer das Maul gehalten habe.“⁹⁸

Erst nachdem die Yellow-Press, wie die Bildzeitung oder die Süddeutsche, sich eingehend mit dem Künstler beschäftigen und ihn massiv darstellen, beginnen angeblich auch die kunstspezifischen Wissenschaften sich mit ihm und seinen Performances auseinanderzusetzen.⁹⁹

„Sie hatten sich sicherlich auch vorher schon mit mir beschäftigt, aber sind möglicherweise auch aufgrund von Ängsten nicht öffentlich damit umgegangen. Erst durch den Druck und die Präsenz der Massenmedien fand eine Hinterfragung meiner Arbeit und des künstlerischen bzw. kunsthistorischen Wertes statt.“¹⁰⁰

Darüber, ob diese Aussage von FLATZ im Interview mit Sabine Reeh wirklich wahren Tatsachen entspricht, lässt sich nur mutmaßen.

Über eine gegenwärtige Performance Berichterstattung zu bekommen, ist vermutlich die wirkungsvollste Variante eine große Anzahl an Rezipienten gleichzeitig zu erreichen, was FLATZ bei *Fleisch* im Jahr 2001 gelungen ist. Die Performance ist auch ein Beispiel hierfür, dass FLATZ seine Werke beabsichtigt für Medien herstellt und diese zu seinem Nutzen verwendet und so Inhalte transportiert.

2.2.4.1 Die Performance *Fleisch* und die Rolle der Medien

*Fleisch*¹⁰¹ ist eine Performance, die im Jahr 2001 in Berlin stattfindet und eignet sich als Beispiel für die Medienarbeit von FLATZ. Die Performance findet an einem öffentlichen Platz, in der Backfabrik in Berlin¹⁰², statt und wird medienwirksam angekündigt, wie auch vollzogen.

⁹⁸ Wolfgang Flatz: Aktionskünstler im Gespräch mit Sabine Reeh. In: ALPHA-Forum, BR Alpha, 05.05.2000.

⁹⁹ Vgl. Wolfgang Flatz: Aktionskünstler im Gespräch mit Sabine Reeh. In: ALPHA-Forum, BR Alpha, 05.05.2000.

¹⁰⁰ Wolfgang Flatz: Aktionskünstler im Gespräch mit Sabine Reeh. In: ALPHA-Forum, BR Alpha, 05.05.2000.

¹⁰¹ Vgl. Nähere Ausführung im Kapitel: 35 Jahre Performances und Demontagen mit Bezug auf Körper, Raum und Zeit.

¹⁰² Vgl. Nähere Ausführung im Kapitel: 35 Jahre Performances und Demontagen mit Bezug auf Körper, Raum und Zeit.

Diverse Fernseheteams und Vertreter von Boulevardblättern sind anwesend um das Ereignis zu dokumentieren. Es ist FLATZ' Absicht, die Performance wie ein Event zu inszenieren, denn nur so erreicht er eine große Anzahl an Zuschauern. Ein öffentlicher Ort und ein hoher Grad an Provokation und Geschmacklosigkeit sind Kriterien, bei denen fast jeder Rezipient aktiv beginnt das Gesehene zu verarbeiten. Schon bevor es zur eigentlichen Performance kommt ist die mediale Resonanz sehr hoch. Vor allem durch die Tatsache, dass ein Kuhkadaver abgeworfen werden soll, wird Aufmerksamkeit erzeugt. Durch die Presse ist die Performance bereits vor ihrem Stattfinden ein Skandal und hat somit eine große Öffentlichkeit erreicht. Dies führt auch dazu, dass am Tag der eigentlichen Performance ein großer Andrang an Besuchern und Schaulustigen herrscht.

Der Kuhabwurf selbst, der innerhalb der Performance durchgeführt wird und nur einige Sekunden dauert, löst starke Empörung beim Publikum aus. Auch die Medien interessieren sich vor allem für die Kuh und fragen, ob die Performance überhaupt noch als Kunstproduktion bezeichnet werden kann. Es erfolgt eine „Reduktion des künstlerischen Produkts und dessen Inhalt auf die bloße Darstellung von Gewalt.“¹⁰³ Es gibt Schlagzeilen wie „Totes Fleisch am Hubschrauber“¹⁰⁴ und Leserbriefe, die Sätze wie „Das kann man doch nicht im Ernst Kunst nennen“¹⁰⁵ oder „Warum stoppt niemand diesen Irrsinn“¹⁰⁶ beinhalten.

Die Medien halten an der Empörung der Zuschauer fest und dramatisieren das Ereignis verstärkt. Zusätzlich wird der Kuh ein Name, nämlich Bodo gegeben und als „ärmstes Rindvieh Brandenburgs“¹⁰⁷ in der Presse bezeichnet.

Ein junges Mädchen namens Patricia Strunz, ein Mitglied des Tierschutzvereins, will die Performance verhindern, weil der Anblick eines aufprallenden Rinds für Jugendliche in ihrem Alter nicht zumutbar wäre.¹⁰⁸ Auch andere Tierschützer kommen zum Ort an dem die Kuh abgeworfen werden soll mit Transparenten, welche die Aufschrift „Perversität gegenüber Tieren hat keine Grenzen“¹⁰⁹ tragen.

¹⁰³ Hafner, Isabella: Money, art & mastercard. Wirtschaftliche Aspekte in der Kunst am Beispiel Wolfgang Flatz. Diplomarbeit Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, 2011, S.47.

¹⁰⁴ N.N.: Totes Fleisch am Hubschrauber. In Berliner Kurier, 19.07.2001.

¹⁰⁵ Leserbrief in BZ, 14.07.2001.

¹⁰⁶ Leserbrief in BZ, 14.07.2001.

¹⁰⁷ Schmidt, Markus: Das ärmste Rindvieh Brandenburgs. Künstler will diesen Bullen 40 Meter über Berlin aus einem Hubschrauber werfen lassen. In: Bild, 18.07.2001, S.8.

¹⁰⁸ Vgl. N.N.: Flatz-Performance: Stölzl: Kunst kann auch einmal widerwärtig sein. Der Tagesspiegel Berlin, 19.07.2011, <http://www.tagesspiegel.de/berlin/flatz-performance-stoelzl-kunst-kann-auch-einmal-widerwaertig-sein/242718.html> Stand: 01.09.2012.

¹⁰⁹ N.N.: Flatz-Performance: Stölzl: Kunst kann auch einmal widerwärtig sein. Der Tagesspiegel Berlin, 19.07.2011, <http://www.tagesspiegel.de/berlin/flatz-performance-stoelzl-kunst-kann-auch-einmal-widerwaertig-sein/242718.html> Stand: 01.09.2012.

Sämtliche Versuche FLATZ' Vorhaben zu stoppen, bleiben ohne Erfolg und die Performance findet statt.

Wolfgang Flatz kann auf das, was über ihn und seine Arbeit geschrieben wird, keinen Einfluss nehmen, dennoch weiß er aber ganz genau, wie er mit den Medien zu agieren hat. Er kann die Berichterstattung nicht beeinflussen, sehr wohl aber ist ihm bewusst, wie er sie für sich verwenden kann. Er erzählt auch selbst in einem Interview, dass die Verbreitung bei seinem Umgang mit Massenmedien ganz schnell und direkt erfolgt.¹¹⁰

Bei der Performance *Fleisch* beziehungsweise an dem, was der Künstler vor der eigentlichen Performance tut, ist deutlich zu erkennen, wie er die Massenmedien lenkt und für sich gebraucht. Er spricht und erzählt von der Performance, bereits vor ihrem Stattfinden. Ihm ist wahrscheinlich durchaus bewusst, auf welche Reaktionen er stoßen wird, dennoch gibt er Interviews und schildert, was passieren wird. Es entsteht eine starke Medienpräsenz des Künstlers mit der er folglich Aufmerksamkeit und viele Zuschauer am eigentlichen Tag der Performance bekommt. Immerhin besuchen bis zu 3000¹¹¹ Menschen das Spektakel in Berlin.

Mit Michael Zöllner von der Berliner Zeitung führt FLATZ zum Beispiel ein Interview mit dem Titel „Warum ich eine Kuh über Berlin abwerfe.“¹¹² In dem Interview wird bereits Tage zu vor geschildert, was bei der tatsächlichen Performance geschehen wird. Als Leser weiß man, wann und wo FLATZ *Fleisch* vollziehen wird. Auch der Tagesspiegel veröffentlicht zwei Tage vor *Fleisch* ein Interview mit dem Künstler und kündigt die Performance an.¹¹³ Die Süddeutsche Zeitung veröffentlicht ein paar Stunden vor der Performance eine Skizze mit einer Beschreibung von dieser:

¹¹⁰ Vgl. Wolfgang Flatz: Aktionskünstler im Gespräch mit Sabine Reeh. In: ALPHA-Forum, BR Alpha, 05.05.2000.

¹¹¹ Vgl. N.N.: Flatz-Performance: Stölzl: Kunst kann auch einmal widerwärtig sein. Der Tagesspiegel Berlin, 19.07.2011, <http://www.tagesspiegel.de/berlin/flatz-performance-stoelzl-kunst-kann-auch-einmal-widerwaertig-sein/242718.html> Stand: 01.09.2012.

¹¹² Zöllner, Michael: Warum ich eine Kuh über Berlin abwerfe. Aktions-Künstler Flatz erklärt seine umstrittene „Fleisch“-Performance. In: BZ, 16.07.2001.

¹¹³ Vgl. N.N.: „Mein Körper ist meine Ware.“ Der Performance-Künstler lässt Kuh on einem Hubschrauber abwerfen. In: Tagesspiegel, 17.07.2001.



Abbildung 4 Skizze Performance *Fleisch*

„Seiner Skizze entnehmen wir, dass der Künstler aus Wundmalen an Händen und Füßen blutend, am Kran hängt, während seine Band auf einem Hausdach spielt. Als Höhepunkt wird ein totes Rind von einem Hubschrauber abgeworfen und beim Aufprall explodieren.“¹¹⁴

Isabella Hafner hat festgestellt, dass in der beigelegten Beschreibung mehr Informationen zur Performance enthalten sind, als die Skizze vermuten lässt. Dies deutet drauf hin, dass die Performance „bereits im Vorfeld medial aufgearbeitet, man könnte sogar davon sprechen, dass sie bereits medial vollzogen wird.“¹¹⁵

¹¹⁴ Flatz, Wolfgang: Das Fleisch ist stark. Jeder trägt ein Schnitzel in sich: Warum ich heute eine tote Kuh über Berlin abwerfe. In: Süddeutsche Zeitung, 19.07.2011.

¹¹⁵ Hafner, Isabella: Money, art & mastercard. Wirtschaftliche Aspekte in der Kunst am Beispiel Wolfgang Flatz. Diplomarbeit Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, 2011, S.49.

Mit diesen Mitteln tragen FLATZ und die Medien dazu bei, dass Entsetzen und Empörung in der Öffentlichkeit entsteht und aus Neugierde viele Beobachter die Performance verfolgen werden. Es erklärt auch, was für eine wichtige Rolle die Medien für den Künstler einnehmen und wie er von ihnen Gebrauch macht, um seine Arbeiten zu verbreiten.

„Durch derartige Beschreibungen und Visualisierungen vor dem tatsächlichen Stattfinden der Performance *Fleisch*, kann dieser Art von Medienarbeit ein performatives Potenzial zugeschrieben werden.“¹¹⁶

¹¹⁶ Hafner, Isabella: Money, art & mastercard. Wirtschaftliche Aspekte in der Kunst am Beispiel Wolfgang Flatz. Diplomarbeit Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, 2011, S.49.

3 Eine neue Kunstform: Die Performance Kunst

In der vorliegenden Untersuchung werden bestimmte Begriffe verwendet, die für die Analyse von FLATZ' Werken von großer Relevanz sind. Welche Bedeutung haben Performance und Demontage und auf welche Aspekte darf bei ihrer Nennung nicht vergessen werden? Um wesentliche Prozesse nachvollziehen sowie Zusammenhänge begreifen zu können, wird diesen Begriffen ein eigenes Kapitel gewidmet.

3.1 Der Begriff Performance

Performance ist ein englischer Begriff, der Aufführung oder Leistung bedeuten kann. Der Begriff Performance Art wird in den 1960er Jahren im Zusammenhang mit Aktionen von Bruce Nauman zum ersten Mal als Begriff verwendet.¹¹⁷ Das Verb *to perform* wird mit handeln, ausführen oder darstellen übersetzt. Eine einheitliche Definition für den Begriff Performance zu finden stellt sich als geradezu unmöglich heraus, da der Begriff in, unter anderen, verschiedenen Forschungsgebieten, nämlich in der Wissenschaft der bildenden Künste und in der Theaterwissenschaft, Verwendung findet. Es stellt sich die Frage, ob der Begriff überhaupt in eine der beiden Wissenschaften eingeordnet werden kann. Die erste Assoziation führt eigentlich in die Theaterwissenschaft und nicht in die Kunstgeschichte. Gegen Ende des 20. Jahrhunderts wird der Begriff dann als Bezeichnung für Aktionen von Kunstschaaffenden verwendet, die den Fokus auf Handlungsverläufe und Prozesse, die vollzogen werden legen, sowie auf gesellschaftliche und wirkliche Begebenheiten, die nicht inszeniert sind. Nach Elisabeth Jappe ist Performance in den vergangenen 25 Jahren zu einem Überbegriff für alle Formen von Kunst geworden, die den Schwerpunkt auf die Handlung legen.¹¹⁸ Laut Andreas Kotte ist Performance als Begriff der bildenden Kunst durch Aktionskünstler wie John Cage, Joseph Beuys oder Hermann Nitsch bekannt geworden und beruht hauptsächlich auf szenische Vorgänge.¹¹⁹ Es geht nicht um ein inszeniertes Stück, sondern um wirklich durchgeführte Situationen, das wie es auch in FLATZ' Arbeiten der Fall ist, reale

¹¹⁷ Vgl. Jappe, Elisabeth: Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München-New York: Prestel-Verlag, 1993, S.24.

¹¹⁸ Vgl. Jappe, Elisabeth: Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München-New York: Prestel-Verlag, 1993, S.9.

¹¹⁹ Vgl. Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln: Böhlau Verlag Köln-Weimar Wien, 2005, S.146.

Folgen im Bezug auf den Körper mit sich bringt. In der Performance ist der Körper Mittel, Material und Medium zugleich. Wie eine Leinwand dient er dem Künstler als Arbeitsfläche. Ein Ereignis wird vorgeführt und der Körper des Künstlers kann als Integrationspunkt bezeichnet werden.

„Der Begriff Performance bezeichnet nicht nur Prozesse der Verkörperung bzw. der Ausführung körperlicher Handlungen, sondern impliziert immer auch deren Wahrnehmung.“¹²⁰

Wahrgenommen wird die Performance von den Rezipienten, die eine wichtige Rolle einnehmen, da die Rezeption über die Rahmenbedingungen der Performance entscheidet. Vor ihren Augen geschieht die künstlerische Darbietung, in die sie involviert werden können oder passiv nur als Zuschauer mitwirken. Im künstlerischen Diskurs ist unter Performance eine Aktionsform zu verstehen, welche im Unterschied zu Theateraufführungen, keinen schriftlich fixierten Dialog aufweist.¹²¹ Die Handlungen werden vollzogen, es gibt kein so tun als ob in einer Rolle. In anderen Worten gibt es weder ein vorgefertigtes Textbuch, das von Schauspielern in Rollen verkörpert wird, noch eine Bühnenregie oder ein Repertoire, wie es in Theaterinszenierungen der Fall ist. Es geht nicht darum eine Figur, eine dramatische Rolle, darzustellen und als wahr erscheinen zu lassen. Der Inhalt der Performance setzt sich aus Alltagshandlungen des Lebens zusammen, die der Performer vor oder mit Hilfe des Publikums erarbeitet, zusammen. Im Mittelpunkt der Performance steht der Künstler dessen physische Anwesenheit eine hohe Authentizität gewährleistet und eine Verbindung zum Zuschauer herstellt. Weitgehender ausgedrückt schafft seine körperliche Präsenz eine Verknüpfung zwischen Kunst und Leben. Das bedeutet, dass keine imaginären Geschichten präsentiert werden, sondern der Körper des Künstlers selbst, mit dessen Unmittelbarkeit er sein Publikum direkt konfrontiert.

Zeit und Raum, in denen sich die Performance ereignet, sind gleichermaßen wahrnehmbar, da sie in der Realzeit, wie auch an einem wirklichen Ort stattfindet. Erika Fischer-Lichte hat sich intensiv mit dem Begriff des Performativen auseinandergesetzt:

¹²⁰ Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.) Kolesch, Erika (Hrsg.) Warstat, Mathias (Hrsg.) Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart: J.B.Metzler, 2005, S.234.

¹²¹ Vgl. Dreher, Thomas: Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001, S.15.

„Aufführungen sind immer performativ, insofern mit dem Begriff des Performativen der Vollzug von Handlungen, die Selbstreferentialität von Handlungen und ihr wirklichkeitskonstituierender Charakter gemeint sind. Aufführungen sind immer Ereignisse, insofern sie einmalig und unwiederholbar sind.“¹²²

Durch diesen hohen Grad an Authentizitäten von dem reellen Einsatz des Körpers bis über die Echtzeit und den wirklichen Raum, ist es dem Performer oder der Performerin möglich einen besonders engen Kontakt zum Publikum herzustellen. Um es in Elisabeth Jappes Worte zu sagen, lagen Kunst und Leben noch nie so nah zusammen, wie in der Performancekunst.¹²³

Ein Definitionsmerkmal einer Performance ist auch ihr Einmaligkeitscharakter. Sie kann als einmalige Darstellung bezeichnet werden, in der sich der Künstler selbst beziehungsweise Aspekte von sich darbietet. Wenn die Performance zu Ende ist und sich Künstler und Zuschauer trennen, hört sie auf zu existieren. Dies trifft auch auf das Theater zu, mit dem Unterschied, dass Performances meist nicht wiederholt werden, Theateraufführungen aber schon. Ein Beispiel für eine Ausnahme ist, die Performance *Dragon Heads*, welche neben anderen Reenactments von Marina Abramović, innerhalb von vier Jahren an verschiedenen Orten wiederholt wird.¹²⁴

3.1.1 Exkurs Diogenes Laertios mit Bezug auf FLATZ

Obwohl Performances vor allem Formate der Kunst des 20. Jahrhunderts sind, darf nicht außer Acht gelassen werden, dass Menschen schon in der Vergangenheit performative Ereignisse veranstaltet haben, um ihre Meinungen und Ansichten öffentlich kund zu tun. Viele führten Aktionen durch um gegen gesellschaftliche Zwänge zu demonstrieren und wählten daher eine auffallende Form, um ein möglichst großes Publikum zu erreichen. Ein interessantes Beispiel ist der griechische Philosoph Diogenes Laertios von Sinope, der in einem Fass wohnt und nur einen Trinkbecher sein Eigen nennt. Laut Ansicht von Jürgen Tabor ähneln Diogenes' Leben sowie seine Denkweisen in vielerlei Hinsicht dem künstlerischen

¹²² Fischer-Lichte, Erika: Performativität und Ereignis. Tübingen (u.a.): A. Francke Verlag, 2003, S.15.

¹²³ Vgl. Jappe, Elisabeth: Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München-New York: Prestel-Verlag, 1993, S.69.

¹²⁴ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, S.176.

Aktionismus unserer Zeit.¹²⁵ Insbesondere verweist Tabor auf die Außenseiterposition: Die Provokation, welche Diogenes als Mittel zur Gestaltung der Gesellschaft einsetzt sowie die konsequente Umsetzung von Überlegungen stehen für dessen Philosophie als auch für neue aktivistische Kunstformen.¹²⁶ Mit Hilfe von Provokation kann man die Aufmerksamkeit des Publikums ganz unkompliziert auf sich ziehen, da sie sich angegriffen oder bloß gestellt fühlen. Wenn man hinausgefordert wird, gibt man Meinungen ab, kritisiert und beschäftigt sich mit dem, was die Gemüter erregt. Eine Parallele zu Diogenes sieht Tabor auch in der Infragestellung von normativen Gesellschaftsformen.

„Die Normen, so seine Auffassung, stünden dem Glück der Menschen entgegen. Daher stemmte er sich gegen den Strom der Masse, und er lebte nicht nur als Utopie dar, was auch möglich sein könnte, sondern setzte seine Alternativen zur bestehenden Gesellschaft praktisch um.“¹²⁷

Mit dem Wohnen in einem Faß und einem einzigen Becher als Besitz protestiert Diogenes gegen den ausschweifenden Lebensstandard der Athener und zeigt gleichzeitig, dass man auch mit wenig materiellem Besitz überleben kann. Die Athener sind in der überlieferten Geschichte bekannt für ihren dekadenten Lebensstil und ihre Verschwendungssucht. Auch von dem Becher entledigt Diogenes sich, als er sieht, dass ein Tier mit der Zunge das Wasser vom Boden trinkt. Seiner Meinung nach benötige man für die Erlangung des Lebensglücks nicht mehr als einfache Dinge, die die naturgemäßen Bedürfnisse eines Menschen zu stillen vermögen. Schon gar nicht brauche man materielle Güter um ein zufriedenes Leben zu führen.

„Oft äußerte er laut, daß Götter den Menschen einen mühelosen Lebensunterhalt ermöglicht hätten, aber das sei abhanden gekommen durch ihre Sucht nach süßen Leckereien, Parfüms etc. Also meinte er auch zu jemanden, der sich vom Sklaven die Sandalen binden ließ: „Erst dann bist du ganz glücklich, wenn er dir auch noch die Nase putzt, was geschieht, sobald deine Hände gelähmt sind.“¹²⁸

¹²⁵ Vgl. Tabor, Jürgen: Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte. Wien: Passagen Verlag, 2007, S.93.

¹²⁶ Vgl. Tabor, Jürgen: Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte. Wien: Passagen Verlag, 2007, S.93.

¹²⁷ Tabor, Jürgen: Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte. Wien: Passagen Verlag, 2007, S.93,

¹²⁸ Jürß, Fritz (Hrsg.): Diogenes Laertios. Leben und Lehre der Philosophen. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH&Co, 1998, S.270.

Diogenes praktiziert und diskutiert an öffentlichen Orten, gleich wie es die aktionistischen Künstler unserer Zeit tun. Performances werden in den meisten Fällen an öffentlichen Orten veranstaltet, ein Grund dafür ist, eine größere Menschenmenge so leichter erreichen zu können. Eine weitere überlieferte Aktion Diogenes' ist sein Spaziergang mit einer leuchtenden Laterne durch die Stadt bei Tageslicht, wo er nach einem klugen Menschen sucht. Er kritisiert die damalige Gesellschaft nicht nur durch seine Art zu leben, sondern er bedient sich auch Beleidigungen sowie Beschimpfungen. Als er einmal bei einem Vortrag keine Aufmerksamkeit von seinem Publikum bekommt, beginnt Diogenes die Laute eines Vogels nachzuahmen. Plötzlich beginnen die Menschen hellhörig zu werden und Diogenes beginnt zu schreien, dass sie sich nur für Witzelein und nicht für ernsthafte Angelegenheiten interessieren würden. Immer wieder beschuldigt Diogenes seine Mitbürger und wirft ihnen Heuchelei vor.

Ähnlich wie bei Diogenes steckt auch bei FLATZ' Arbeiten eine Philosophie oder anders gesagt ein gesellschaftliches Anliegen dahinter. FLATZ wirft mit seinen Performances Fragen in den Raum und bringt das Publikum so in einen Prozess des Nachdenkens.

Die kritische Handlung soll bei den Rezipienten so verinnerlicht werden, dass sie die Norm in sich selbst analysieren und somit über ihre eigenen Handlungsweisen und Haltungen nachdenken.¹²⁹

Die Menschen sollen die Realität nicht einfach hinnehmen, wie sie ist, sondern diese überdenken und Stellung beziehen.

Direktheit, Beleidigungen, Provokation, und persönliche Angriffe können als Methoden der Infragestellung bezeichnet werden. FLATZ ist der Meinung, dass die Kunst dazu da ist, um Fragen zu stellen, wo Formen ungeklärt sind.¹³⁰ Auch bei Diogenes gibt es ein Beispiel, welches zeigt, dass durch Kunst eine gewisse Freiheit ermöglicht wird. Einst besucht König Alexander Diogenes und stellt sich mit den Worten „Ich bin Alexander der Große vor.“¹³¹ Diogenes antwortet „Und ich bin Diogenes der Hund.“¹³² Alexander der Große ist der mächtigste Mann in seinem Reich und hätte Diogenes jederzeit bestrafen oder töten können. Dennoch

¹²⁹ Vgl. Tabor, Jürgen: Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte. Wien: Passagen Verlag, 2007, S.95.

¹³⁰ Vgl. Flatz, Wolfgang: Strategien über Kunst und Gesellschaft. Regensburg: Lindinger+Schmid Verlag GdB, 1994, S.10.

¹³¹ Jürß, Fritz (Hrsg.) Diogenes Laertios. Leben und Lehre der Philosophen. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH&Co, 1998, S.276.

¹³² Jürß, Fritz (Hrsg.) Diogenes Laertios. Leben und Lehre der Philosophen. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH&Co, 1998, S.276.

beabsichtigt er den König zu verletzen und ihn in seinem hohen Stolz zu kränken. Er weist ihn darauf hin, dass er keineswegs von göttlicher Abstammung, sondern ein Mensch wie jeder andere Mitbürger sei. Diogenes ist nichts geschehen, denn ihn schützt die Freiheit der Kunst und der Wahrheit. Kunst schafft einen Freiraum, der es möglich macht so zu agieren, wie der Künstler es möchte und beabsichtigt. Grenzen können ausgetestet und überschritten werden. Für FLATZ ist Kunst ein Raum des Experimentierens.¹³³

3.2 Der Performancebegriff bei FLATZ

In einem Fernsehbeitrag von *München TV* erzählt Wolfgang Flatz über seine Arbeit im Bereich Performances:

„Ja das war mal eine ganz große Phase in meiner frühen Anfangskarriere, den Gattungsbereich in der Kunst nennt man Performances, also in dem der Künstler direkt mit dem Körper was vorführt, ist aber im Prinzip das Gleiche wie ein Maler. Maler verwendet halt die Leinwand, Pinsel und Farbe um ein Bild zu erzeugen und ein Performancekünstler macht das mit dem Körper, Zeit und Raum und erzeugt ein Bild für bestimmte Zeit.“¹³⁴

Mit der Aussage, dass ein Bild nur für eine gewisse Zeit existiert, weist FLATZ auf den bereits besprochenen Einmaligkeitscharakter der Performance hin. Genau dieser Eigenschaft von Performances versucht der Künstler in seiner Arbeit zu umgehen. Während seiner Performances ist es ihm wichtig Denkprozesse bei den Zuschauern anzuregen und ein Nachwirken bei ihnen zu erzeugen. In seinen Performances ist es FLATZ mit Hilfe seines hohen Körpereinsatzes möglich das Publikum auf einer emotionalen und direkten Ebene zu erreichen. Performances und auch Demontagen bedeuten für den Künstler das Ausloten alltäglicher

¹³³ Vgl. Flatz, Wolfgang: Strategien über Kunst und Gesellschaft. Regensburg: Lindinger+Schmid Verlag GdbR, 1994, S.10.

¹³⁴ Münchner Stadtrundgang: Christopher Griebel zu Gast in der ganz besonderen Galerie von Wolfgang Flatz. http://www.muenchen-tv.de/sendungen/muenchner_stadtrundgang/Wolfgang_Flatz_-1240.html Stand: 09.04.2012.

Erscheinungsformen, die von den Betroffenen unreflektiert zur Kenntnis genommen werden.¹³⁵ Genau auf dieses Nicht-Reflektieren zielt Wolfgang Flatz ab, um den Zuschauer intensiv treffen zu können, denn nur in der Performance ist er unmittelbar mit dem Künstler konfrontiert und nimmt so direkt an dessen Aussage Teil.¹³⁶ Die Aussage des Künstlers beziehungsweise das gezeigte Kunstwerk entsteht nur in einer Performance vor den Augen des Publikums.¹³⁷

Für FLATZ geht es in der Kunst immer um das Leben¹³⁸ und mit Hilfe von Performances und Demontagen ist es ihm möglich das gesellschaftliche Leben und die Kunst miteinander in Verbindung zu setzen. Dem Künstler gelingt dies, in dem er das vorgeführte Werk und den Rezipienten gleichzeitig in die Rolle des Objekts und des Subjekts bringt und mit Hilfe seines eigenen Körpereinsatzes eine Bedeutungssprache zwischen ihnen entwickelt.

3.2.1 Die 3 Elemente einer Performance: Körper, Raum und Zeit

„Diese drei Elemente: Körper, Raum und Zeit bestimmen zusammen mit dem spezifischen Inhalt und der Darstellungsform der Performance auch deren Wirkung und Rezeption.“¹³⁹

Im Zentrum einer Performance steht der Körper des Künstlers, der ihm als Werkzeug dient und mit dem er in einem bestimmten Raum zu einer bestimmten Zeit arbeitet.

In der Performancekunst wird die Rolle des Körpers als Material, Medium und Teil des künstlerischen Schaffensprozesses thematisiert.¹⁴⁰ In *Performance der Schnittstelle* beschreibt Wolf-Dieter Ernst die Bedeutung des Körpers in einer Performance. Wenn der Körper zu einem akzentuierten Teil einer Kunstaktion wird,

¹³⁵ Vgl. Kunstverein, München (Hrsg.): FLATZ. Performances 1974-1982. Demontagen 1987-1991. München: Edition Cantz, 1991, S.79.

¹³⁶ Vgl. Kunstverein, München (Hrsg.): FLATZ. Performances 1974-1982. Demontagen 1987-1991. München: Edition Cantz, 1991, S.78.

¹³⁷ Vgl. Kunstverein, München (Hrsg.): FLATZ. Performances 1974-1982. Demontagen 1987-1991. München: Edition Cantz, 1991, S.77.

¹³⁸ Vgl. Capriccio: Kultursendung, gesendet am 23.Juli 2009 br sowie am 24.Juli 2009 3sat.
<http://www.youtube.com/watch?v=dPJ5PiS9Iq4> Stand: 09.04.2012.

¹³⁹ FLATZ Museum (Hrsg.) Fink, Andrea (Hrsg.) Konrad, Verena (Hrsg.): Radikale Gesten. Performances und Demontagen. Innsbruck, Wien (u.a.): Skarabaeus Verlag, 2011, S.12.

¹⁴⁰ Vgl. Ernst, Wolf-Dieter: Performance der Schnittstelle. Theater unter Medienbedingungen. Wien: Passagen Verlag Ges.m.b.H., 2003, S.56.

ist er gleichzeitig Medium und Material, da er den Zugang zum Betrachter öffnet.¹⁴¹ Der Körper fungiert sozusagen als Vermittler zwischen Publikum und Performer und stellt eine direkte Verbindung zwischen beiden her.

Der Raum ist ein weiteres wesentliches Element einer Performance, was sich auch in den Arbeiten von FLATZ widerspiegelt. Erika Fischer-Lichte unterscheidet zwei Charakteristika eines Raumes. Zum einen spricht sie von einem Raum im architektonisch-geometrischen Sinne, der vor der Aufführung schon existiert und welcher über einen bestimmten Grundriss, wie eine spezifische Höhe, Länge, Breite und Volumen verfügt sowie im Hinblick auf diese Merkmale über längere Zeit nicht verändert wird.¹⁴² Räumlich gesehen stellt man sich den Aufführungsort wie einen Container vor, eine durch Wände abgegrenzte Fläche, dessen Architektur sich nicht ändert, auch wenn äußerliche Prozesse auf ihn einwirken. Zum anderen ist für Erika Fischer-Lichte der Raum in dem sich eine Aufführung abspielt, ein performativer Raum.¹⁴³ Dieser ist für die Verbindung von Akteur und Zuschauer besonders wichtig, da er sich vor allem auf die Wahrnehmung bezieht. Der performative Raum ist beeinflussbar von den Menschen oder Gegenständen, die sich im Raum befinden sowie auch von Lichtquellen und Geräuschen. Der Künstler definiert einen Raum, der die dort stattfindende Aktion eingrenzen soll. Performances können in privaten sowie an öffentlichen Orten, wie Hörsälen, Museen, Bühnen oder auch auf der Straße realisiert werden. Ein Raum, welcher dann die Bedingungen für die Performance festlegt, wird vom Performer bestimmt. Unter Bedingungen ist zum Beispiel die Größe oder die Lage eines Raumes zu verstehen sowie die Lichtverhältnisse wie Helligkeit oder Dunkelheit. Solche Bedingungen bestimmen wiederum die Atmosphäre im Raum welche sich auf die Wahrnehmung und vor allem auf die Rezeption des Publikums auswirkt. Durch solche Rahmenbedingungen ist es FLATZ möglich das Publikum in einen von ihm bestimmten Gemütszustand zu bringen. Dies bestätigt Erika Fischer-Lichtes kurz zuvor beschriebene Ansicht über den performativen Raum. FLATZ' Performances sind kontextbezogen und daher spielt der Ort, an dem er seine Arbeiten realisiert auch eine tragende Rolle.¹⁴⁴

Eine Performance befindet sich ständig in einer Entwicklungsphase, was bedeutet, dass auch weitere Faktoren eines Raumes auf sie einwirken können. Vergangene

¹⁴¹ Vgl. Ernst, Wolf-Dieter: Performance der Schnittstelle. Theater unter Medienbedingungen. Wien: Passagen Verlag Ges.m.b.H., 2003, S.57.

¹⁴² Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, S.187.

¹⁴³ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, S.187.

¹⁴⁴ Vgl. Flatz, Wolfgang: Strategien über Kunst und Gesellschaft. Regensburg: Lindinger+Schmid Verlag GdB, 1994, S.41.

politische Begebenheiten, die sich am Ort der Performance zutragen können, oder persönliche Erinnerungen, die mit einem bestimmten Raum assoziiert werden, können die Performance ebenso beeinflussen, wie im Raum befindliches Material.

Nicht unwichtig ist daher die Tatsache, dass eine Performance nicht ein zweites Mal an einem anderen Ort wiederholt werden kann. Dies ist aufgrund der eben genannten Faktoren nicht möglich und kann nicht dieselbe Wirkung zeigen, wie beim ersten Mal.

Die Handlung ist an die empirische Zeit gebunden, in der sie gerade stattfindet. Sobald die Performance zu Ende ist, kann diese in genau dem Ablauf, wie sie eben stattgefunden hat, nicht wiederholt werden. Jeder Performer entscheidet selbst, zu welcher Zeit, an welchen Ort und mit welchen Mitteln die Performance stattfindet. Es erfolgt auch ein Verzicht auf den typisch musealen Anspruch, da exakt die gleiche Performance nicht mehr wiederholt werden kann. Um das Ereignis nicht in Vergessenheit geraten zu lassen, bedient man sich technischer Mittel wie Fotografien und Videos um sie für spätere Generationen aufzubehalten, was dann wiederum sehr wohl den Gedanken der Musealisierung und der Archivierung aufgreift.

„Eine Performance beabsichtigt nicht die Herstellung eines dauerhaften materiellen Produkts, sondern die Schaffung eines einmaligen, ephemeren Ereignisses, das mit den Sinnen wahrgenommen, im Gedächtnis festgehalten werden kann.“¹⁴⁵

Es geht nicht darum ein fertiges Produkt in einer Ausstellungsfläche zur Schau zu stellen, sondern eine Handlung vor Publikum durchzuführen das diese visuell aufnehmen soll. Für FLATZ sind Relikte nicht interessant, das einzige woran er sich bedient sind Fotografien. Seine Performances gibt es im Original zu erleben, sie haben Livecharakter und dazu muss man anwesend sein.¹⁴⁶ FLATZ dazu im einen Interview mit Kunsthistoriker Justin Hoffmann:

„Mich interessiert Psychotherapie-Kunst, die Atelierkunst letztendlich nicht.“¹⁴⁷

Dem Künstler geht es hauptsächlich um das Bewusstsein seiner Zuschauer und daher versucht er dem Einmaligkeitscharakter einer Performance zu umgehen. Er

¹⁴⁵ Jappe, Elisabeth: Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München-New York: Prestel-Verlag, 1993, S.69.

¹⁴⁶ Vgl. Flatz, Wolfgang: Strategien über Kunst und Gesellschaft. Regensburg: Lindinger+Schmid Verlag GdbR, 1994, S.50.

¹⁴⁷ Flatz, Wolfgang: Strategien über Kunst und Gesellschaft. Regensburg: Lindinger+Schmid Verlag GdbR, 1994, S.37.

möchte auf dieses einwirken und Denkprozesse anregen. Es geht um ein Nachwirken seiner Performances, mit denen sich der Zuschauer nach dem Wahrnehmen der Aktion noch im Nachhinein beschäftigen soll.

Wichtig zu erwähnen ist noch, dass die Verwendung von Zeit durch die Performance eine vollkommen neue Geltung bekommen hat, da sie ihren Ablauf festlegt.

„Die Zeit, die sich aus der Bewegung eines Körpers im Raum definiert, ist ein formales Element in der Performance und bestimmt die Dramaturgie, den Rhythmus und die Dynamik der Komposition.“¹⁴⁸

Gemeint ist damit, dass die zeitliche Dauer dehnbar geworden ist. Die Dauer einer Performance kann sich nämlich von zehn Minuten, Stunden oder auch Monaten, bis zu einem Jahr erstrecken. Wenn eine Aussage eines Künstler transportiert worden ist, ist das auch das Ende einer Performance. Jeder Performer bestimmt dies für sich selbst. Auch für die Wahrnehmung spielt die Zeit eine wichtige Rolle, denn wie bereits festgestellt, ist eine Performance vergänglich und findet nur gegenwärtig statt. Nur während ihrer Aufführungszeit kann diese betrachtet werden und wirkt so direkt auf die Rezeption des Publikums ein. FLATZ und seine Zuschauer erleben die Performance nur während ihrer Existenz. Wenn diese vorüber ist, kann sie nur mit Hilfe von Fotografien oder Videos reproduziert werden.

3.2.2 Demontage

Im Jahr 1987 beginnt FLATZ mit der ersten Demontage. Weitere Demontagen folgen, die lebensbedrohlichste findet 1990/1991 in Tiflis statt, wo FLATZ als lebendes Pendel gegen zwei Stahlplatten gestoßen wird. Jürgen Tabor schreibt von vierzehn Destruktionen, die FLATZ von 1987 bis 1997 durchführt und bei denen es wie bei kultischen Handlungen um eine Art Reinigung beziehungsweise um das Loskommen von Normen und Traditionen geht.¹⁴⁹ Weiterführend erklärt Tabor:

¹⁴⁸ Kunstverein, München (Hrsg.): FLATZ. Performances 1974-1982. Demontagen 1987-1991. München: Edition Cantz, 1991, S.16.

¹⁴⁹ Vgl. Tabor, Jürgen: Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte. Wien: Passagen Verlag, 2007, S.155.

„FLATZ' Moralität liegt in seiner Absicht, repressive, gewalttätige Strukturen der Gesellschaft aufzuzeigen, um einen bewussten, kontrollierten Umgang mit ihnen zu bewirken.“¹⁵⁰

Der Begriff Demontage ist eine Gattungsbezeichnung, bei dem es darum geht, etwas bloßzustellen und aufzudecken.¹⁵¹ Die eigene Stimmung des Künstlers soll nach Außen getragen und sichtbar gemacht werden. FLATZ fertigt vor einer Demontage eine Art Vorstudie an. Meist sind es Skizzen auf Papier, welche die Demontage und den Ablauf erklären.

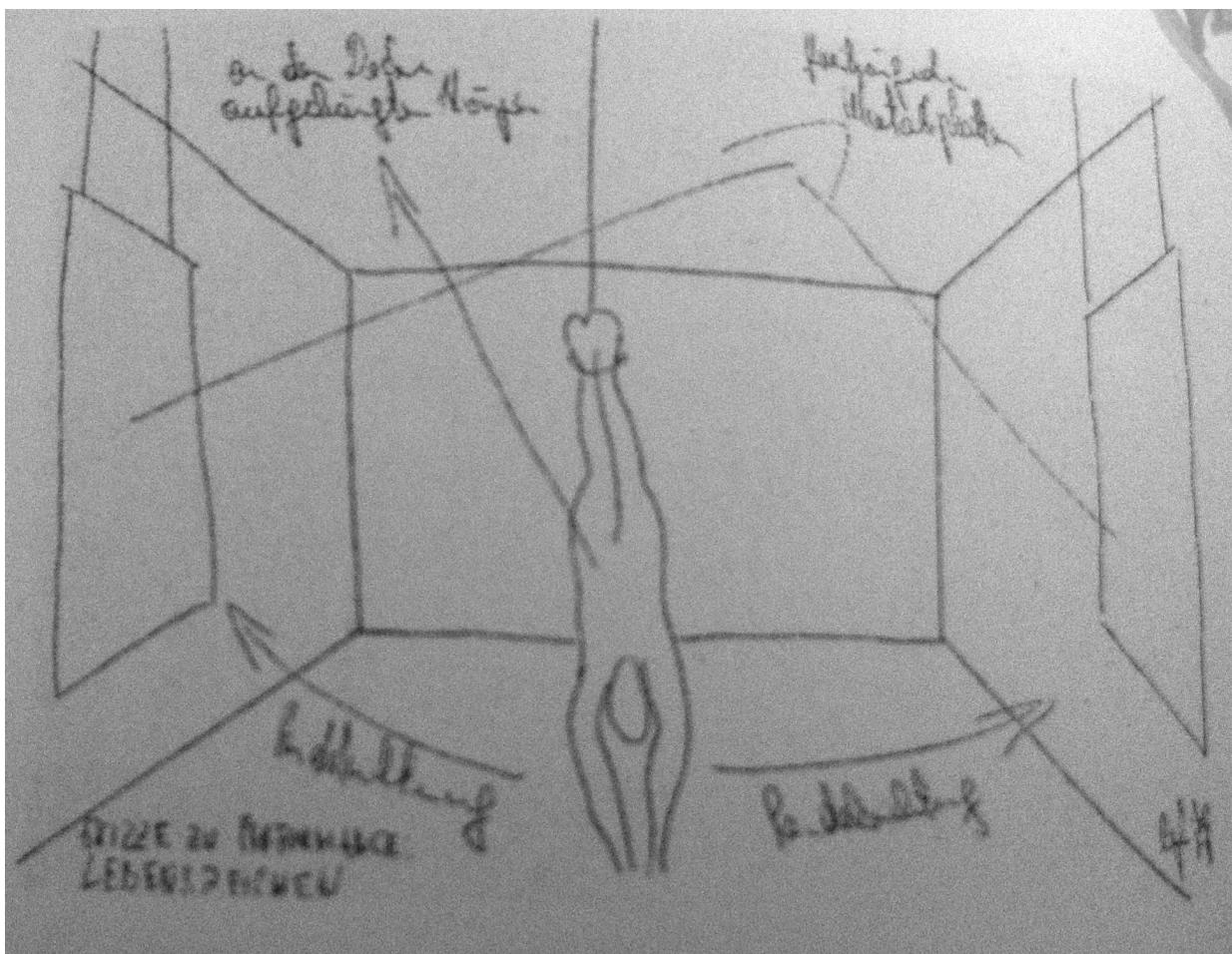


Abbildung 5 Skizze Demontage IX

Der Ablauf ist im Voraus präzise geplant sodass nichts Unvorhergesehenes erfolgen kann. Das, was während einer Demontage geschieht, sowie auch das Ende einer Demontage sind bereits bestimmt. Es ist ein vor dem Beginn der Handlung

¹⁵⁰ Tabor, Jürgen: Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte. Wien: Passagen Verlag, 2007, S.155.

¹⁵¹ Vgl. Kunstverein, München (Hrsg.): FLATZ. Performances 1974-1982. Demontagen 1987-1991. München: Edition Cantz, 1991, S.93.

festgelegter Ablauf, der sich nicht ändert und wo keinerlei Eingriffe von Außenstehenden, zum Beispiel von Zuschauern, erwünscht sind.

In einem Gespräch mit dem Kunsthistoriker Justin Hoffmann erzählt FLATZ von inhaltlichen und formalen Komponenten einer Demontage. Bei einer Demontage steht nicht das was gezeigt wird im Vordergrund, also das visuelle Bild, sondern es geht um eine Metapher, die einen Inhalt transportiert und auf etwas nicht Sichtbares verweist.¹⁵² Die formale Komponente setzt sich aus weiteren Metaphern zusammen, wie zum Beispiel das Pärchen welches bei der *Demontage IX*¹⁵³ zu einem klassischen Lied tanzt oder auch eine Opernsängerin. Diese Metaphern stehen für konservative und kultivierte Lebensweisen, denen FLATZ dann eine offensive Handlung gegenüber stellt. In den Demontagen wird also mit einer hohen Polarität gearbeitet.¹⁵⁴ Das provokative Element einer Demontage sticht besonders hervor, da es eben in Verbindung mit etwas klassisch Schönem am meisten Wirkung findet. Durch so eine markante Gegenüberstellung von Gut und Böse erschüttert man besonders die Denkweise des Betrachters. Es geht darum die Gleichzeitigkeit von Ereignissen darzustellen und mit ihnen zu arbeiten, denn währenddessen Krieg stattfinden kann, kann zur selben Zeit auch ein Geburtstag gefeiert werden.¹⁵⁵ Das Publikum soll getroffen werden und seine Handlungsweisen, wie auch das Verhalten seiner Mitmenschen von einem kritischen Standpunkt aus hinterfragen. Nur Rezipienten bloßzustellen und zu provozieren reicht aber nicht aus.

„Provokation der Provokation wegen interessiert mich nicht. Wenn aber eine Provokation etwas auszulösen imstande ist, ein Schock etwas auszulösen imstande ist, ein bestehendes Weltbild erschüttert, ein Bewußtsein ins Rollen bringt oder Irritation hervorruft, dann habe ich schon einen Ansatz gefunden oder einen Eingang zu jemanden gefunden.“¹⁵⁶

¹⁵² Vgl. Flatz, Wolfgang: Strategien über Kunst und Gesellschaft. Regensburg: Lindinger+Schmid Verlag GdbR, 1994, S.31.

¹⁵³ Vgl. Nähere Ausführung im Kapitel: 35 Jahre Performances und Demontagen mit Bezug auf Körper, Raum und Zeit.

¹⁵⁴ Vgl. Flatz, Wolfgang: Strategien über Kunst und Gesellschaft. Regensburg: Lindinger+Schmid Verlag GdbR, 1994, S.31.

¹⁵⁵ Vgl. Flatz, Wolfgang: Strategien über Kunst und Gesellschaft. Regensburg: Lindinger+Schmid Verlag GdbR, 1994, S.33.

¹⁵⁶ Flatz, Wolfgang: Strategien über Kunst und Gesellschaft. Regensburg: Lindinger+Schmid Verlag GdbR, 1994, S.31.

3.2.2.1 Unterscheidung zwischen Performance und Demontage

Bei den Performances von FLATZ ist das Ende offen. Der Künstler und auch das Publikum wissen nicht, wie sich die Performance entwickelt und ausgehen wird. Es herrscht eine starke und auch absichtlich erzeugte Abhängigkeit vom Publikum. Die Performances *Treffer*, welche im Jahr 1979 stattfindet, oder *Schuldig-Nicht Schuldig*, aus dem Jahr 2010, zum Beispiel, provozieren und fordern den Betrachter heraus. FLATZ bewegt sich so lange an der Grenze des Erträglichen, bis ein Zuschauer die Performance beenden muss. Ein Eingreifen des Zuschauers ist also erwünscht, vom Künstler sogar eingefordert und oft sogar für das Ende der Performance nötig. Bei FLATZ' Performances hat das Publikum selbst einen hohen Stellenwert: Er versucht es auf einer gefühlsbetonten Ebene zu treffen, zum Nachdenken zu bringen und es in die Rolle des Beteiligten beziehungsweise des Täters zu zwingen. Die Verbindung, welche während einer Performance zwischen Künstler und Rezipient entsteht sowie das, was im Publikum selbst geschieht sind wichtige Faktoren für die Durchführung und das Ende einer Performance. Bei der Demontage ist dieses Kriterium nicht gegeben. Hier geht es um das Empfinden und das Bewusstsein des Künstlers, dass durch die Demontage der Öffentlichkeit präsentiert wird. Das Miteinbeziehen des Publikums geschieht unter anderen Voraussetzungen als bei den übrigen Performances, denn Beteiligte der Demontage, wie zum Beispiel ein Tanzpaar oder eine Person, die FLATZ zwischen den Stahlplatten hin und her schwenkt, sind im Vorfeld bestimmt und definiert worden. Das Publikum ist somit nicht Teil der Handlung. Aufgrund der genauen Planung weisen die Demontagen, im Gegensatz zu den Performances, eine hohe Theatralik beziehungsweise eine Ähnlichkeit zu Theaterstücken auf, was bei Performances wiederum nicht der Fall ist. Es ist die theaterhafte Inszenierung, die FLATZ' Demontagen kunsthafte Metaphorik verleiht.¹⁵⁷ Theatralisch ist in Metzlers Lexikon folgend erklärt:

„Als theatralisch bezeichnet man übertriebene, überdeutliche, auf große Wirkungen kalkulierte Darstellungsweisen.“¹⁵⁸

Es geht nämlich um die Wirkung, die das Betrachten der Demontage auf den Zuschauer hat. Man könnte auch meinen, dass die Demontage als eine Antwort auf den im Vorhinein konzipierten Entwurf zu verstehen ist.¹⁵⁹ Nicht das Verhalten des

¹⁵⁷ Vgl. Tabor, Jürgen: Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte. Wien: Passagen Verlag, 2007, S.144.

¹⁵⁸ Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.) Kolesch, Erika (Hrsg.) Warstat, Mathias (Hrsg.) Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart: J.B.Metzler, 2005, S.358.

¹⁵⁹ Vgl. Kunstverein, München (Hrsg.): FLATZ. Performances 1974-1982. Demontagen 1987-1991. München: Edition Cantz, 1991, S.96.

Zuschauers ist von Bedeutung, sondern die subjektive Antwort, für welche sich der Zuschauer bei der Betrachtung entscheidet. Es sollen Denkprozesse entstehen, in denen die Demontage hinterfragt werden soll, ohne ein Mitwirken oder Eingreifen in den Ablauf zu ermöglichen.

4 35 Jahre Performances und Demontagen mit Bezug auf Körper, Raum und Zeit

In diesem Kapitel werden sieben ausgewählte Performances und eine Demontage, die sich von 1975 bis 2010 ereignen, vorgestellt. Des Weiteren soll die Funktion des Körpers in der Kunst von FLATZ in Verbindung mit Raum und Zeit untersucht werden.

Es handelt sich um die Performances *Palais Liechtenstein*, *Zum 3. Jahrestag*, *Teppich*, *Schläge*, *Treffer*, die *Demontage IX*, *Fleisch* und *Schuldig-Nicht Schuldig*. Diese sind ausgewählt, weil sie von einem chronologischen Standpunkt aus einen Überblick über FLATZ' Arbeit mit dem Körper zeigen und auch am häufigsten thematisiert worden sind. Der Inhalt der Performances und Demontagen entsteht durch den Körpereinsatz des Künstlers in Kombination mit einem ausgewählten Raum zu einer bestimmten Zeit. Dies bestätigt auch der Künstler selbst, in dem er erzählt, dass ein Performancekünstler mit Hilfe von Körper, Raum und Zeit ein Bild für eine bestimmte Zeit erzeugt.¹⁶⁰

Palais Liechtenstein ist die erste Performance, welche in der vorliegenden Diplomarbeit besprochen wird und im Jahr 1975 erfolgt. Das letzte ausgewählte Stück von FLATZ findet 2010 statt und nennt sich *Schuldig-Nicht Schuldig*. Es wird daher von einem Zeitraum von 35 Jahren gesprochen, wo FLATZ' Arbeiten mit dem Körper beziehungsweise die Veränderungen des Körpereinsatzes in den vorgestellten Performances und Demontagen analysiert werden.

¹⁶⁰ Vgl. Münchner Stadtrundgang: Christopher Griebel zu Gast in der ganz besonderen Galerie von Wolfgang Flatz. http://www.muenchen-tv.de/sendungen/muenchner_stadtrundgang/Wolfgang_Flatz_-1240.html Stand: 09.04.2012.

4.1 Palais Liechtenstein



Abbildung 6 Performancebild

Palais Liechtenstein ereignet sich im Juni 1975 in Feldkirch in Österreich. Die Dauer der Performance erstreckt sich über fünf Minuten. FLATZ besucht eine Ausstellungseröffnung mit einem weißen Anzug bekleidet. Wie auf dem Bild zu erkennen ist trägt er über dem Gesicht einen schwarzen Sack, der seine Sicht komplett einschränken soll. Ungefähr 200 Gäste befinden sich auf dieser Veranstaltung. Als fünf Minuten vorüber sind, wird FLATZ von einigen Ausstellungsbesuchern die Treppe hinunter gestoßen. Die Aktion endet für den Künstler im Gefängnis Feldkirch. In *Palais Liechtenstein* geht es darum alltägliche Verhaltensweisen eines typischen Vernissage-Publikums aufzudecken. Der schwarze Sack über dem Kopf des Künstlers soll auf die Interessenslosigkeit eines solchen Publikums hinweisen. Die Reaktionen der Zuschauer machen die Absicht FLATZ' nur noch klarer: Die Besucher der Ausstellungseröffnung sehen sich nämlich

spiegelbildlich reflektiert¹⁶¹ und fühlen sich provoziert. Die Besucher der Vernissage sind gleichzeitig auch Beteiligte der Aktion und können mit dieser Art von Kritik nicht umgehen. Sie schlagen auf den Künstler ein und werfen ihn anschließend aus dem Palais.

4.1.1 Der anwesende Körper im öffentlichen Kunstraum

Bereits bei dieser Performance ist der Körper als offensichtliches Ausdrucksmittel zu erkennen. Der Künstler begibt sich in das Palais Liechtenstein¹⁶², ein öffentlicher Raum in dem zeitgenössische Kunst präsentiert und Ausstellungen konzipiert werden. Gleichzeitig findet eine Ausstellungseröffnung statt, woraufhin angenommen werden kann, dass das Publikum aus Kunstinteressierten besteht. Durch den öffentlichen Raum ist es FLATZ möglich Aufmerksamkeit zu erregen und Betrachter für sich und sein Vorhaben zu gewinnen. Der Körper wird hier noch nicht als Objekt, das autoaggressiv behandelt wird, dargestellt, sondern als Objekt, das provozieren und gesellschaftliche Allüren hinterfragen soll. Es kann festgestellt werden, dass bei *Palais Liechtenstein* der Körper lediglich anwesend ist, denn er ist weder entkleidet noch anderweitig negativ hervorstechend. Schon mit seiner bloßen Anwesenheit wird Ärger und Missverständnis ausgelöst, obwohl nur alltägliche Verhaltensweisen, die vor allem blinden Personen geläufig sein müssten¹⁶³, präsentiert werden.

„[...]aus dem Palais Liechtenstein wird er aus einer Ausstellung hinausgeprügelt, zur Polizei geschleppt und inhaftiert, weil er sich mit einer schwarzen Kapuze über den Kopf unter das Publikum gemischt hat [...]“¹⁶⁴

Die Performance ist besonders handlungsarm und beruht auf das Wahrnehmen, Spüren und Fühlen. Dem Körper wird hier nichts Grausames oder Schmerzvolles angetan, er wird nicht entblößt, zur Schau gestellt oder misshandelt.

Da die Performance unterbrochen wird, beträgt die Dauer nur fünf Minuten, was sich aber in diesem Fall nicht weiter auf den transportierten Inhalt auswirkt. Mit dem Rauswurf aus dem Palais wird die Absicht der Performance bestätigt.

¹⁶¹ Vgl. Kunstverein, München (Hrsg.): FLATZ. Performances 1974-1982. Demontagen 1987-1991. München: Edition Cantz, 1991, S.79.

¹⁶² Vgl. <http://www.palaisliechtenstein.at> Stand: 16.05.2012.

¹⁶³ Vgl. Kunstverein, München (Hrsg.): FLATZ. Performances 1974-1982. Demontagen 1987-1991. München: Edition Cantz, 1991, S.79.

¹⁶⁴ Hurka, Herbert M.: Phantasmen der Gewalt. Die mediale Konstruktion des Opfers. Wien: Passagen Verlag, 1997, S.121.

4.2 Zum 3. Jahrestag



Abbildung 7 Performancebild

Früh morgens gegen 7 Uhr wird im Jahr 1975 an der Frutzbrücke in Rankweil-Brederis, Österreich, neben einer Straße eine 1,40 x 1,40m große Tafel aufgestellt. Anlässlich des 3. Jahrestages eines Autounfalls, welchen FLATZ verursacht hat, stellt er sich neben die Tafel an den Straßenrand. Folgende Zeilen sind auf die Tafel geschrieben:

„22. Juli 1975, zum 3. Jahrestag; am 22. Juli 1972, 18.16 Uhr, verschuldete ich an dieser Stelle einen Unfall. Fazit: 3 Schwerverletzte, 2 Leichtverletzte, 2 Totalschäden. Flatz Wolfgang.“¹⁶⁵

¹⁶⁵ Kunstverein, München (Hrsg.): FLATZ. Performances 1974-1982. Demontagen 1987-1991. München: Edition Cantz, 1991, S.25.

FLATZ will auf die Folgen seines Unfalls aufmerksam machen und für zwölf Stunden weder sprechen, Nahrung zu sich nehmen, oder sonstige Tätigkeiten durchführen. Nach drei Stunden wird die Aktion von der Polizei beendet und der Künstler in eine psychiatrische Klinik eingewiesen.

4.2.1 Selbstverurteilung des anwesenden Körpers im öffentlichen Raum

Die Performance *Zum 3. Jahrestag* weist bezüglich des Körpereinsatzes eine Gemeinsamkeit mit *Palais Liechtenstein* auf. Auch hier bewegt sich der Körper kaum, ist angezogen und spricht, isst oder trinkt auch nicht während der Dauer der Performance. Mit Hilfe seines Körpers und der neben sich aufgestellten Tafel demonstriert sich FLATZ öffentlich als Schuldiger, was keinem normativen Verhaltensmuster entspricht. Denn die Norm entspricht wohl eher ein solches Unglück zu vergessen und zu verdrängen. Eine besonders wichtige Rolle nehmen hier die Raum- und Zeitkomponente der Performance ein, ohne diese die Performance nur wenig Sinn ergeben würde. Der Körpereinsatz in Verbindung mit Raum und Zeit erzeugt nämlich die Aussage der Performance. Genau zum selben Zeitpunkt nur drei Jahre zuvor verursacht FLATZ an der Frutzbrücke in Rankweil-Brederis einen Unfall und stellt seine Tafel eben an dieser Stelle auf. An einem anderen Ort oder an einer anderen Brücke wäre diese Performance sinnlos da der räumliche Bezug zum Unfall fehlt, welcher Hauptbestandteil von *Zum 3. Jahrestag* ist. Bereits zugetragene Ereignisse wirken auf diesen Raum ein.¹⁶⁶ An einem anderen Ort wäre diese Performance bedeutungslos gewesen.

Das Publikum besteht aus vorbeifahrenden Menschen, die zufällig FLATZ' Performance kreuzen und hauptsächlich mit Nichtverstehen reagieren. Nur wenige Menschen setzen sich mit schmerzvollen Ereignissen immer wieder auseinander und haben das Bedürfnis sie zu verarbeiten. Der Künstler tritt mit seinem Verhalten aus der Norm und ist somit Ziel öffentlichen Missverständnisses. An Unfallsorten werden von den Angehörigen der dort Verunglückten meist Kerzen, Blumen oder Bilder platziert. Gegenstände, die Trauer und Gedenken an die Verstorbenen symbolisieren. Bei *Zum 3. Jahrestag* stellt sich nur FLATZ selbst mit der Tafel aus.

¹⁶⁶ Vgl. Nähere Ausführung im Kapitel: Eine neue Kunstform: Die Performancekunst.

„Die Selbstbeschuldigung [...] konnte schon deswegen nicht widerspruchlos hingenommen werden, weil sie jedem normativen Realdenken zuwiderlief, ist doch das Gegenteil, das absichtsvolle Vergessen der Schuld die Norm. Wer den Versuch unternimmt, aus dieser Norm auszubrechen, muß mit jenem Ereignis rechnen, das nach geraumer Zeit eintrat und in der Partitur festgehalten wurde.“¹⁶⁷

Herbert M. Hurka spricht hier von dem Eintreffen der Polizeibeamten sowie die anschließende Einweisung des Künstlers in die Nervenklinik.

Ursprünglich sollte die Performance zwölf Stunden andauern, wird aber nach drei Stunden von der Polizei beendet. Hier wird der Einmaligkeitscharakter¹⁶⁸ besonders deutlich, da nur diejenigen die Performance erleben können, welche innerhalb der Aufführungszeit bei FLATZ vorbeifahren. Die Zuschauer, welche nach den vergangenen drei Stunden zum Aufführungsort von *Zum 3. Jahrestag* kommen, können die Performance nicht mehr sehen.

Mit der Anwesenheit des Künstlers zu dieser Zeit und an diesem Ort stellt der Körper die Rolle des Sündenbocks dar. So ist auch Herbert M. Hurka in *Phantasmen der Gewalt* der Meinung, dass FLATZ sich durch seine ostentative Selbstbeschuldigung als Sündenbock für einen gesellschaftlichen Sektor anbietet, für den es keinem Gericht mehr gelingt, die täglich anfallenden Schuldfragen zu klären.¹⁶⁹ Wer sich selbst beschuldigt und das auch noch ausgerechnet dort, wo Schuld gewöhnlich abgestritten wird, wird staatlicherseits für verrückt erklärt.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Kunstverein, München (Hrsg.): FLATZ. Performances 1974-1982. Demontagen 1987-1991. München: Edition Cantz, 1991, S.80.

¹⁶⁸ Vgl. Nähere Ausführung im Kapitel: Eine neue Kunstform: Die Performancekunst.

¹⁶⁹ Vgl. Hurka, Herbert M.: *Phantasmen der Gewalt. Die mediale Konstruktion des Opfers*. Wien: Passagen Verlag, 1997, S.131.

¹⁷⁰ Vgl. Hurka, Herbert M.: *Phantasmen der Gewalt. Die mediale Konstruktion des Opfers*. Wien: Passagen Verlag, 1997, S.131.

4.3 Teppich



Abbildung 8 Performancebild

1975 lässt sich FLATZ in einen Teppich einnähen und diesen in den Eingang der Münchner Akademie der Bildenden Künste platzieren. Wenn Besucher in die Akademie wollen, müssen diese über den Teppich steigen. Bei jedem Tritt verdeutlicht FLATZ seinen Schmerz mit lautem Pfeifen. Auch diese Aktion soll zwölf Stunden dauern und wird nach nur drei Stunden von zwei Männern, die den Teppich einfach packen und zur Seite werfen beendet. Eine Frau und ein Mann befreien FLATZ schlussendlich und reißen den Teppich auf.

Bei *Teppich*, 1975, ist FLATZ' Gesicht durch das Eingenäht sein nicht zu erkennen. Sein Körper kann verhüllt durch den Teppich nur erahnt werden. Ein Passant kann

sich daher nicht eindeutig sicher sein, ob sich wirklich ein Mensch in dieser Teppichrolle befindet. Die ganze Aktion steht unter einer Anonymität. *Teppich* zeigt den Durchschnittsrezipienten, der einfach über den eingenähten Menschen am Boden steigt. Jeder ernsthaften Beschäftigung mit dem vorliegenden Thema wird aus dem Weg gegangen. Allerdings wird das Desinteresse der Passanten mit der Anonymität der Aktion verstärkt. Da der Rezipient den eingenähten Körper nicht sehen kann, fällt es ihm leichter, sich nicht damit auseinanderzusetzen und die Augen davor zu schließen. FLATZ setzt sich dem Publikum anonym aus, gibt ihm die Möglichkeit ihn zu benutzen, in dem es über ihn steigen oder auf ihn treten kann. Kein einziger Vorbeigehender bietet der in den Teppich eingenähten Person seine Hilfe an. Das Gegenteil ist der Fall:

„Die Lust zu quälen, jene sadistischen Züge, die offensichtlich einer menschlichen Urdisposition entsprechen, waren dominant.“¹⁷¹

Auch durch den schrillen Laut, den FLATZ verursacht, wenn er berührt wird und der eigentlich ein Zeichen dafür darstellt, dass sich unter dem Teppich ein menschliches Lebewesen befindet, ändert nichts an der Tatsache, dass die Handlungsweisen der Passanten gewaltsam waren.

4.3.1 Der Körper als Opfer von Gewalt im öffentlichen Kunst- und Bildungsraum

In den Jahren 1975 und 1977 ist bei der Analyse der Funktion des Körpers in FLATZ' Arbeiten eine Entwicklung hin zum Körper als Missbrauchsgegenstand zu sehen. Dieser wird nämlich eingenäht, getreten oder geschlagen. Die Stücke, wie FLATZ seine Performances oft nennt, beginnen autoaggressiv zu werden, also gewalttätig auf den eigenen Körper bezogen. Er setzt sich seinem Publikum wehrlos aus und verwandelt seinen Körper in *Teppich* in ein Objekt der Benutzung.¹⁷² Bei *Teppich* ist der menschliche Körper nicht deutlich sichtbar, sondern durch den Teppichstoff verhüllt. Allerdings besteht die Möglichkeit ihn zu ertasten und aufgrund der Abzeichnung von hervorstechenden Körperteilen, wie Rumpf, Kopf, Arme und Beine

¹⁷¹ Kunstverein, München (Hrsg.): FLATZ. Performances 1974-1982. Demontagen 1987-1991. München: Edition Cantz, 1991, S.83.

¹⁷² Vgl. Kunstverein, München (Hrsg.): FLATZ. Performances 1974-1982. Demontagen 1987-1991. München: Edition Cantz, 1991, S.84.

relativ gut erkennbar, dass sich ein Mensch in dieser Rolle befindet. Es ist zwar eine Anonymität gegeben, aber bei jedem Tritt eines Passanten auf den Teppich ist ein Geräusch zu hören, was wiederum, auf einen lebenden Menschen schließen lässt. Der Künstler artikuliert mit Lauten und macht so auf sich aufmerksam.

Der Raum ist ein öffentlicher Raum, zusätzlich ein Raum der Bildung und Kunst, die Akademie der Bildenden Künste.¹⁷³ Folglich bestehen die Zuschauer beziehungsweise Passanten aus Professoren, Künstlern, Auszubildenden, Studierenden, aus Menschen die mit der Akademie in Verbindung stehen.

„Mit *Füßen getreten zu werden*: Nichts anderes ist es, was FLATZ in dieser Aktion *verkörperlicht*.“¹⁷⁴

Nach Herbert M. Hurka begibt sich FLATZ in eine Situation vollkommener Wehrlosigkeit und somit in die Rolle eines Opfers. Gleichzeitig sieht Hurka den Pfiff als eine Verdrängung des erlittenen körperlichen Schmerzes in die Abstraktion der Metapher.¹⁷⁵ Denn wie bereits erwähnt verweist das Hinterherpfeifen auf einen lebenden Menschen. Der ungewisse Ausgang der Performance stellt von Anfang an die eigentliche Gefahr für den im Teppich befindlichen Künstler dar. Es kann nicht abgeschätzt werden, wie groß die Gewaltbereitschaft der Passanten sein wird, die durch die Selbsterniedrigungsaktion zum wörtlichen Schuhabstreifer ausgelöst worden ist, was sich „durch die brutale Beseitigung des skandalösen Objektes durch die Hausmeister dann auch prompt beweist.“¹⁷⁶

Die Dauer von *Teppich* wird auch hier unterbrochen, da die Teppichrolle nach drei Stunden zur Seite geworfen wird was wiederum die Aussage des Künstlers in der Performance bekräftigt. Der Künstler kann als Stellvertreter eines Opfers, eines Sündenbocks gesehen werden. Indem man sich aber selbst als Opfer darstellt wird man laut FLATZ zum eigentlichen Täter, da man die Zuschauenden und Beteiligten so zum reagieren zwingt.¹⁷⁷

¹⁷³ Vgl. <http://www.adbk.de/> Stand: 16.05.2012.

¹⁷⁴ Hurka, Herbert M.: Phantasmen der Gewalt. Die mediale Konstruktion des Opfers. Wien: Passagen Verlag, 1997, S.124.

¹⁷⁵ Vgl. Hurka, Herbert M.: Phantasmen der Gewalt. Die mediale Konstruktion des Opfers. Wien: Passagen Verlag, 1997, S.124.

¹⁷⁶ Hurka, Herbert M.: Phantasmen der Gewalt. Die mediale Konstruktion des Opfers. Wien: Passagen Verlag, 1997, S.124.

¹⁷⁷ Vgl. Unter die Haut: Körper-Formen-Kunst. Regie: Gerald Teufel, In: art.genossen, ORFIII, 22.01.2013.

4.4 Schläge



Abbildung 9 Performancebild

Schläge findet im Jahr 1977 im großen Vortragssaal des Wirtschaftsförderungsinstitutes Bludenz, Österreich, statt. Im Saal befinden sich Stühle, welche vor einem Monitor aufgestellt sind und auf denen das Publikum Platz nehmen kann. FLATZ sitzt auf einem der Stühle mit dem Rücken zum Publikum und wird von einer Person, eine Frau, die im Vorfeld bestimmt wurde, einmal mit der rechten und dann mit der linken Hand ins Gesicht geschlagen. Das Gesicht des Geschlagenen ist für die Zuschauer nur über einen Bildschirm zu sehen. Das Bild wird also nur über den TV-Monitor gezeigt, während der Ton, welcher beim Schlag ins Gesicht erzeugt wird, der Originale ist.

Die Aktion soll fünfzehn Minuten dauern, wird aber nach dem 274ten Schlag von einer Frau beendet. Bei dieser Performance wird das Eingreifen der anwesenden Menschen herausgefordert. Die Möglichkeit sich der dargestellten Aktion zu entziehen ist bei *Schläge* nicht gegeben, denn durch die Sichtbarkeit kann kein Verdrängungsprozess erfolgen. Eine doppelbödige Präsenz entsteht, denn der Geschlagene und der Schläger sind am selben Ort zur gleichen Zeit anwesend ebenso wie alle Anwesenden des Raumes, die mit dem Ereignis konfrontiert werden.

„Durch die vorgenommene räumliche Anordnung von Performer(in), Zuschauerstühlen und Monitor wurde dem Publikum die Rolle des Voyeurs zugewiesen - mit dem Unterschied zur Nachrichtenübermittlung über Massenmedien, dass ein Eingriff in die Vorführung durch einen Zuschauer jederzeit möglich war.“¹⁷⁸

4.4.1 Der Körper als Opfer von Gewalt im öffentlichen Bildungsraum

Schläge ereignet sich im Wirtschaftsförderungsinstitut¹⁷⁹, einem öffentlichen Raum für Bildung und Wissen. Herbert M. Hurka schildert, dass die Performance innerhalb der Kunstszene stattfindet und auf eine kanonisierte Grundkonstellation zurückgreift, die sich aus einem Publikum, dessen Aufmerksamkeit auf einen Punkt fixiert wird, sowie einem Akteur, der etwas vorzuführen hat, ergibt.¹⁸⁰ Durch diese Konstellation sowie durch die Dunkelheit im Saal wird die übliche Rollenverteilung von Zuschauer und Performer erzeugt. Ein weiteres wichtiges Detail von *Schläge* ist, dass die Person, welche den Künstler schlägt eine Mitakteurin und keine Passantin oder Besucherin ist. FLATZ sitzt regungslos auf dem Stuhl und lässt die Schläge über sich ergehen. Der Körper bewegt sich kaum und gibt auch keine Laute von sich. Durch die starre Haltung wird bei den anwesenden Zuschauern Spannung erzeugt, denn weder die Dauer noch das Ende der Performance sind vorgegeben oder können erahnt werden. Auch Herbert M. Hurka ist der Meinung, dass der bewegungslose Körper zu einer Verunsicherung der Anwesenden führt und gleichzeitig am Eingreifen hindert.¹⁸¹

„Die Anwesenden müssen den Gewaltakt inklusive ihrem eigenen Zusehen und Zuhören solange ertragen, bis irgendjemand es tatsächlich nicht mehr aushält und sich über die Gesetze des ritualisierten Arrangements hinwegsetzt und der Veranstaltung ein Ende macht.“¹⁸²

¹⁷⁸ Dreher, Thomas: FLATZ. Lebenszeichen und gelebter Augenblick. http://dreher.netzliteratur.net/2_Flatz.pdf
Stand: 05.09.2011.

¹⁷⁹ Vgl. <http://www.vlbg.wifi.at/> Stand: 10.05.2012.

¹⁸⁰ Vgl. Hurka, Herbert M.: Phantasmen der Gewalt. Die mediale Konstruktion des Opfers. Wien: Passagen Verlag, 1997, S.132.

¹⁸¹ Vgl. Hurka, Herbert M.: Phantasmen der Gewalt. Die mediale Konstruktion des Opfers. Wien: Passagen Verlag, 1997, S.132.

¹⁸² Hurka, Herbert M.: Phantasmen der Gewalt. Die mediale Konstruktion des Opfers. Wien: Passagen Verlag, 1997, S.132.

Die Dauer des Stücks wird nach 274 Schlägen von einer Zuschauerin, welche den Gewaltakt nicht mehr ertragen kann, unterbrochen. Hier ist der Begriff Erträglichkeit unerlässlich, da es vor allem um die Frage, wie viel der Performer selbst, als auch der Betrachter aushalten kann, geht. Der Zuschauer kann bei der Performance *Schläge* die Gewalt nicht selbst ausüben, sondern nur verhindern, was sich von der Performance *Treffer* unterscheidet.

„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.“¹⁸³

¹⁸³ Flatz, Wolfgang, Dreher, Thomas, Loers Veit: FLATZ. Bilder, Skulpturen und Objekte. Werkkatalog Band 1, München: Mosel und Tschechow, 1989, S.20.

4.5 Treffer



Abbildung 10 Performancebild

In Stuttgart stellt sich FLATZ im Jahr 1979 ohne Kleidung, nur mit einer Spiegelbrille im Gesicht vor eine weiße Wand eines Ausstellungsraumes. Jeder Besucher, der den Raum, in dem sich FLATZ befindet, betritt, bekommt eine Karte mit einem aufgeklebten Wurfpeil in die Hand. Der Text auf der Karte verspricht demjenigen, der das lebende Ziel trifft 500 DM in bar als Belohnung.¹⁸⁴ Alle Teilnehmer können FLATZ mit Pfeilen bewerfen, der diesen auszuweichen versucht. Ziel ist Wolfgang Flatz, also der ganze Körper des Künstlers. Nach fünfzehn Minuten trifft der elfte Werfer die lebendige Zielscheibe und erhält die Belohnung.

4.5.1 Körper als Ziel von Gewalt im öffentlichen Kunstraum

Anlässlich einer in Stuttgart stattfindenden Ausstellung bekommt jeder Performancebesucher am Eingang des Ausstellungsraumes eine Karte, auf der ein roter Wurfpeil geklebt ist und folgende Worte in vier verschiedenen Sprachen geschrieben sind:

¹⁸⁴ Vgl. Kunstverein, München (Hrsg.): FLATZ. Performances 1974-1982. Demontagen 1987-1991. München: Edition Cantz, 1991, S.41.

„Sie erhalten DM,- 500 in bar, wenn Sie das Ziel treffen.“¹⁸⁵

Der Raum in dem sich die Besucher befinden ist mit einer Kette vom Künstler abgetrennt, der ihnen frontal gegenüber steht. Durch diese Gegenüberstellung von beiden sich in einem Raum befindlichen Personen wird eine Kampf-, Angriffssituation erzeugt.

Bei *Treffer* ist eine Veränderung in FLATZ' Arbeit mit dem Körper zu erkennen, indem er mit Hilfe seines Körpers die Aggressionen anonymer Besucher weckt und herausfordert.

Der Körper stellt in einem öffentlichen Kunstraum ein lebendiges Ziel dar. Durch die verteilten Pfeile und das Preisgeld wird das Publikum zum mitmachen angeregt.

Es geht um eine offensichtliche Verletzung am Körper des Künstlers, die von Zuschauern durchgeführt werden soll. Der Körper ist in diesem Kontext kein Körper sondern eine lebendige Zielscheibe. Herbert M. Hurka ist der Meinung, dass eine Reihe von Anreizen sowie ein Korsett von Rationalisierungen es den anonymen Performancebesuchern erleichtern, soziale Kontrollmechanismen, die eine spontane Gewaltausübung blockieren, auszuschalten.¹⁸⁶ Gemeint sind damit zum einen der Betrag von 500 DM, der natürlich zum Werfen animiert, wie auch die Tatsache, dass der Künstler keine Kleidung und nur eine Sonnenbrille mit verspiegelten Gläsern trägt. Die komplette Reduktion von Kleidung soll dazu dienen den Körper einem Ziel, beziehungsweise in dem Fall einer Dartscheibe, gleichzusetzen und nicht mit einem Menschen. Durch die Nacktheit des Gegenübers fühlt sich der Werfer überlegen und sein Gewaltpotential steigt, obwohl ihm bewusst ist, dass er sich zwar in einem Kunstraum befindet aber dennoch die Gesetze der Alltagsrealität herrschen und es keine andere Person zu verletzen gilt. Es erfolgt eine Entindividualisierung, welche FLATZ nach Herbert M. Hurka mit folgenden Effekten herbeiführt:

„Auf der Karte mit dem aufgeklebten Wurfpeil steht anstelle des Namens oder einer Bezeichnung wie Künstler nur das verdinglichende Wort Ziel, eine Neutralisierung, die durch die spiegelnden Sonnenbrillengläser konkretisiert wird. Augenbinde, Maske, blinde Flecken. Der Aggressor braucht dem Opfer nicht in die Augen zu sehen. Indem jeder Besucher weiß, daß alle gleich ihm mit einem Wurfpeil

¹⁸⁵ Kunstverein, München (Hrsg.): FLATZ. Performances 1974-1982. Demontagen 1987-1991. München: Edition Cantz, 1991, S.41.

¹⁸⁶ Vgl. Hurka, Herbert M.: Phantasmen der Gewalt. Die mediale Konstruktion des Opfers. Wien: Passagen Verlag, 1997, S.122.

bewaffnet sind, stellt sich eine unausgesprochene Gemeinsamkeit aller gegen einen her.“¹⁸⁷

Die bereits angesprochene Personenkonstellation im Ausstellungsraum sowie die Ausweichmanöver des Künstlers erzeugen eine Art Wettbewerb. Nach Hurka setzt sich FLATZ buchstäblich aufs Spiel und arrangiert sozusagen eine scheinbare Spielsituation mit sportiven Elementen.¹⁸⁸ Durch die vielen und schnellen Bewegungen des Körpers, der immer wieder den Pfeilen auszuweichen versucht, steigt der Ehrgeiz bei den Besuchern.

Im FLATZ Museum wird *Treffer* in der Ausstellung *Radikale Gesten Performances und Demontagen* mit Film und Fotomaterial anschaulich dokumentiert. Dabei ist zu erkennen dass die Ausstellungsbesucher mit einer ziemlichen Kraft den Pfeil auf FLATZ werfen. Die Rolle des Zuschauers ist für den Ablauf der Performance besonders interessant. Dieser ist nämlich derartig in die Aktion integriert, dass er vom Rezipienten zum Beteiligten und weiterführend eigentlich zum Schuldigen wird. Die Miteinbeziehung des Zuschauers geschieht bereits mit dem Betreten des Ausstellungsraumes. Mit dem Betreten selbst, hat sich der Besucher gewissermaßen entschieden, an der Aktion teilzunehmen und zum Täter zu werden. So schafft es FLATZ dem Rezipienten eine Rolle zu zuweisen, die für die Realisierung der Aktion nicht unwesentlich ist. Der Besucher wird zum Komplizen, zum Mitschuldigen, der eine wichtige Position innerhalb des Stücks einnimmt, ohne welchen die Aktion nicht durchgeführt hätte werden können. Das ist ein weiteres entscheidendes Charakteristikum in FLATZ' Arbeit. Der Zuschauer wird zu einem Teil von FLATZ' Aktion: Er agiert, empfindet, rezipiert und beobachtet. Einem Beteiligten ist es nahezu unmöglich eine objektive Einstellung beziehungsweise eine objektive Bewertung zu entwickeln.

Herbert M. Hurka meint zur Stimmung innerhalb des Publikums während der Performance:

¹⁸⁷ Hurka, Herbert M.: Phantasmen der Gewalt. Die mediale Konstruktion des Opfers. Wien: Passagen Verlag, 1997, S.123.

¹⁸⁸ Vgl. Hurka, Herbert M.: Phantasmen der Gewalt. Die mediale Konstruktion des Opfers. Wien: Passagen Verlag, 1997, S.123.

„Ein unreflektierte Schematismus Anstrengung-Erfolgserlebnis wird in Gang gesetzt. Das Erfolgserlebnis allerdings ist die Ernüchterung selbst: Der elfte Werfer trifft den nackten Körper wirklich.“¹⁸⁹

Als ein Pfeil im Bauch von FLATZ stecken bleibt ist die Verletzung für das Publikum deutlich zu erkennen. Durch die Körperhaltung und das Zusammenzucken des getroffenen Künstlers ist die Empfindung von Schmerz für den Zuschauer nachfühlbar. Die Gefahr wird durch den direkten Körpereinsatz als greifbar erfahren und beim Publikum werden somit Reaktionen und Emotionen ausgelöst. Der Körper wird bei *Treffer* eindeutig in Gefahr gebracht. Es erfolgt nicht mehr eine bloße Gewaltdarstellung oder Erfahrung von Gewalt, sondern der Körper ist ihr unmittelbar ausgesetzt.

¹⁸⁹ Vgl. Hurka, Herbert M.: Phantasmen der Gewalt. Die mediale Konstruktion des Opfers. Wien: Passagen Verlag, 1997, S.122.

4.6 Demontage IX

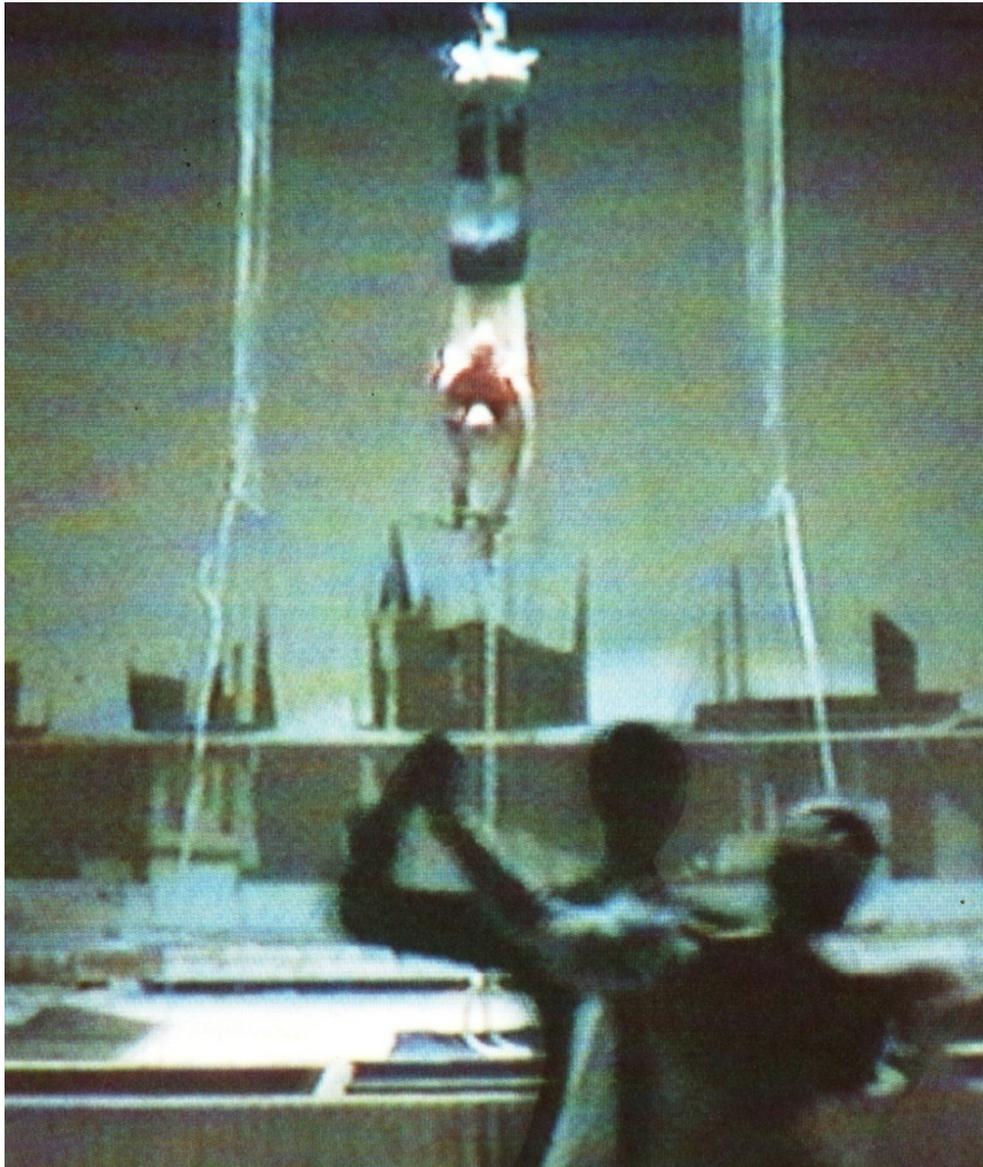


Abbildung 11 Performancebild

In der Silvesternacht des Jahres 1990/91 werden in der alten Synagoge in Tiflis, Georgien, zwei Stahlplatten, die parallel von der Decke hängen sollen, angebracht. Zwischen den Platten befindet sich FLATZ, Kopf nach unten an einem Seil befestigt. Er ist gefesselt und wird von einem Akteur, der sich am Boden befindet zwischen den Platten wie ein Pendel hin und her geschwungen. Der Aufprall des Körpers gegen die Stahlplatten erzeugt einen lauten Ton, der mit Hilfe einer Verstärkungsanlage die Beschallung für den Raum darstellt und zu dem nach fünf Minuten ein Paar Walzer zu tanzen beginnt.

4.6.1 Der Körper als Symbol im historischen Raum

Die Demontage in Tiflis zählt zu einer Reihe von Stücken, an denen FLATZ von 1987 bis in die 1990er Jahre arbeitet. Der Künstler setzt sich hier schweren körperlichen Qualen aus und erzählt selbst, dass es auch Medizinern unerklärlich sei, wie er nur solche schwerwiegenden Belastungen überleben konnte.¹⁹⁰ Die *Demontage IX* erklärt sich aus zwei wichtigen Aspekten. Zum Ersten geht es darum, dass Grausames und Schönes gleichzeitig in der Welt geschehen können. Währenddessen FLATZ' Körper als Glockenpendel gegen die angebrachten Stahlplatten geschlagen wird, beginnt ein festlich gekleidetes Paar zu tanzen. Das tanzende Pärchen symbolisiert Feste und Vergnügen und stellt in Verbindung mit dem Donauwalzer die traditionell österreichische Form das Neue Jahr zu feiern dar. Zum zweiten ist das Glockenmotiv allein ein weiteres wichtiges Element der Demontage, was der Künstler in der Fernsehsendung *Nie wieder keine Ahnung Malerei* folgendermaßen erklärt:

„Es ist wie wir das alle kennen, wenn jemand stirbt, läutet die Glocke, also der Ton steigt auf und der Ton der Glocke ist die Verbindung von der Erde zum Himmel, also vom Irdischen zum Überirdischen, das ist die Symbolik bei jeder Sterbeglocke aber auch bei der Erinnerung wie wir es beim Glockenschlag mittags oder bei großen kirchlichen Festen kennen, das ist eine Seite und die andere Seite, dass es auch Gleichzeitigkeiten gibt, das wir in einer Welt von vielen Gleichzeitigkeiten leben, einerseits werden Menschen gefoltert, es gibt Kriege, wo Menschen sterben und andererseits werden Feste gemacht, wie Hochzeitsfeste, wo gevöllert und geprasselt wird, also das Dinge gleichzeitig in unserer Zeit passieren.“¹⁹¹

Neben den religiösen Ereignissen wird eine Glocke auch beim Aufkommen von Katastrophen wie Feuer oder Unwetter geläutet.

Der Körper soll als Glockenklöppel verstanden werden, mit dessen Hilfe eine bestimmte Aussage transportiert wird. Der Körper ist kopfüber und mit nacktem Rumpf hängend zwischen zwei Stahlplatten dargestellt. Zu Beginn von Videoausschnitten der *Demontage IX* ist noch eine Körperspannung des Künstlers

¹⁹⁰Vgl. <http://apps.vol.at/tools/chronik/viewpage.aspx?id=142&left=suche&viewtype=artikel> Stand: 09.04.2012.

¹⁹¹ Nie wieder keine Ahnung! Malerei: Wissenspool gesendet 2009 SWR. <http://www.planet-schule.de/wissenspool/nie-wieder-keine-ahnung-malerei/inhalt/sendungen/der-kuenstler.html> Stand: 09.04.2012.

zu erkennen, die mit jedem Schlag mehr nachlässt. Bald ist FLATZ aufgrund der schweren Verletzungen bewusstlos. Warum der Künstler solch Schmerzen erleidet und sogar sein Leben riskiert, hängt mit der Bedeutung der Glocke selbst zusammen. Mit dem Läuten der Glocke wird ein kirchliches Ereignis symbolisiert, dass eine Verbindung zu Himmel und Gott, beziehungsweise zum Übernatürlichen darstellt. Da sich der Künstler zum Glockenklöppel macht ist dieser derjenige, der die Verbindung zu Gott erzeugt und durch die eigene Folterung somit eine Erinnerung an die Leiden Jesus Christus wach ruft. Ursula Zeller meint in *FLATZ-Mann mit Eigenschaften*, dass der Künstler zur Glocke geworden für die Erlösung der anderen freiwillig leidet.¹⁹²

„Im Bild des Sündenbocks wie auch in der Erlöserrolle Christi ist dieser Gedanke, in stellvertretendem Leiden fremde Schuld abzubüßen, vorgeprägt. Das Opfer wird durch seine Sühnetat zum Erlöser.“¹⁹³

Dies betrifft hauptsächlich die westlichen Kulturen, welche an die Suche nach Erlösung und an die christliche katholische Idee des Leidens, stellvertretend für Andere, glauben.

Bezüglich des Raumes und der Zeit der *Demontage IX* ist vor allem der historische Aspekt interessant. Die Performance ereignet sich in Tiflis, in Georgien, wo zur selben Zeit Bürgerkrieg herrscht und die Golfkrise kurz bevor steht. Desweiteren galt es im zaristischen Russland als häufig angewandte Foltermethode in eine Glocke gehängt zu werden.¹⁹⁴ Hurka erkennt die Wahl der zerstörten Synagoge als Schauplatz der Performance als historischen Hinweis auf „die zuerst von Nazi-Deutschland, später dann auf Befehl des Antisemiten Stalin fortgesetzte Ausrottung des osteuropäischen Judentums, dessen kulturelle Bedeutung übrigens gerade in der bis zum Ersten Weltkrieg dauernde Epoche des Wiener Walzers einen Höhepunkt erreicht hatte.“¹⁹⁵

¹⁹² Vgl. Zeller, Ursula: *FLATZ-Mann mit Eigenschaften*. In: Galerie der Stadt Stuttgart (Hrsg.) Schmidt, Johann-Karl (Hrsg.) Zeller, Ursula (Hrsg.): *FLATZ Zeige mir einen Helden...und ich zeige dir eine Tragödie*. München: Edition Cantz, 1992, S.4.

¹⁹³ Hurka, Herbert M.: *Phantasmen der Gewalt. Die mediale Konstruktion des Opfers*. Wien: Passagen Verlag, 1997, S.137.

¹⁹⁴ Vgl. Zeller, Ursula: *FLATZ-Mann mit Eigenschaften*. In: Galerie der Stadt Stuttgart (Hrsg.) Schmidt, Johann-Karl (Hrsg.) Zeller, Ursula (Hrsg.): *FLATZ Zeige mir einen Helden...und ich zeige dir eine Tragödie*. München: Edition Cantz, 1992, S.3.

¹⁹⁵ Hurka, Herbert M.: *Phantasmen der Gewalt. Die mediale Konstruktion des Opfers*. Wien: Passagen Verlag, 1997, S.126.

4.7 Fleisch



Abbildung 12 Performancebild

Mit der Projektion von FLATZ' blutverschmierten Gesicht an die Mauer einer Backfabrik beginnt die 35 minütige Performance *Fleisch* im Jahr 2001 in Berlin. Nackt, nur in ein weißes Tuch gewickelt, ist FLATZ mit einem Seil an einem Kran befestigt, der ihn in die Höhe zieht. Als vierzig Meter erreicht sind, beginnt sich FLATZ schwebend aus dem weißen Tuch zu befreien. Dazu spielt die Band *Treibstoff* auf dem Dach und der Künstler singt die Strophe: „Gib mir dein Fleisch, ich geb dir meins, dann sind wir eins.“¹⁹⁶ Zusätzlich steigt ein Hubschrauber, der einen Kuhkadaver transportiert, empor. Nachdem dieser ebenso die 40 Meter Höhe erreicht hat, wird der Kadaver abgeworfen und prallt auf die vorbereitete Unterlage. Mit dem Aufprall wird eine Feuerwerksrakete gezündet, Stichflammen und viel Rauch sind zu sehen. Wiener Walzer wird gespielt, zu dem Paare in festlicher Kleidung in einem Stockwerk der Backfabrik zu tanzen beginnen. Anschließend findet die Pressekonferenz statt, wo auch die Ausstellung *Fleisch* von FLATZ eröffnet wird. Am

¹⁹⁶ Baum, David: Fleisches Lust. Max. Die erste 14-tägliche Illustrierte. Nr.15, 12. Juli 2001, http://www.flatz.net/fleisch/pdf/max_12juli.pdf Stand: 05.11.2001.

Ende spielt FLATZ mit seiner Band noch ein Konzert und präsentiert seine Single *Fleisch*.

4.7.1 Der Körper als Symbol im medialen Raum

Die Performance *Fleisch* hat vor allem durch die Tatsache, dass sie am häufigsten im medialen Raum thematisiert worden ist, den größten Provokationsfaktor in FLATZ' Arbeiten. Vermutlich ist es die Performance, welche am meisten nationale sowie internationale Aufmerksamkeit bekommen hat. Eigentlich sollte die Aktion in München stattfinden, wird aber verboten. Schließlich spielt sich *Fleisch* dann im Jahr 2001 in Berlin nahe Prenzlauer Berg in der Backfabrik, einem neuen Kulturzentrum in der Saarbrücker Straße, ab. Aus dem Material der Aktion entsteht auch ein Videoclip, der von Sony Music produziert wird. Der Fall des Kuhkadavers, welcher in den letzten zehn Sekunden vor Ende der Performance geschieht, ist Zielscheibe vieler kritischer und entsetzter Meinungen.

„Ein Folter-Video, Pärchen tanzten Walzer – und dann flog die Kuh“¹⁹⁷ betitelt der Berliner Kurier die Performance. Der Spiegel berichtet vom Schwanken zwischen Faszination und Ekel sowie von Tierschützern, die mit zahlreichen Transparenten die Aktion zu verhindern versuchen.¹⁹⁸ Der Künstler allerdings assoziiert mit dem Transport des Kuhkadavers durch den Hubschrauber die Rettung eines abgestürzten Rindes. Den Hintergrund zu dieser Assoziation bildet eine Kindheitserinnerung, als FLATZ in jungen Jahren in den Alpen in Vorarlberg Rinder hütet. Abgestürzte Rinder werden nämlich mit einem Hubschrauber geborgen, da das tote Tier aus hygienischen Gründen und zur Vermeidung der Grundwasserverseuchung in freier Natur nicht verwesen darf. Im großstädtischen Raum stößt so eine Handlung natürlich auf allgemeines Missverstehen in der Bevölkerung. Die Grundlage der Performance bildet die Beschäftigung mit dem Verhältnis zwischen der christlichen Morallehre, welche Gewalt verbietet, und dem tatsächlichen Umgang mit dem Fleischlichen, der durchaus von Gewalt bestimmt ist.¹⁹⁹ Folgende Aspekte stechen für den Betrachter besonders aus der Performance hervor: Die Haltung von dem am Kran befestigten Künstler, seine blutenden Wunden an Händen und Füßen, die an die Kreuzigung Jesus Christus erinnern, sowie die Strophe: „Gib mir dein Fleisch, ich

¹⁹⁷ Blumberg, Karoline, Baum, Thilo: Ein Folter-Video. Pärchen tanzten Walzer-und dann flog die Kuh. Der Berliner Kurier. 20. Juli 2001, http://www.flatz.net/fleisch/pdf/berliner_kurier_20juli.pdf Stand: 05.11.2011.

¹⁹⁸ Vgl. Moles Kaupp, Christina: Die Kuh, die Kunst, der Flatz und das Fleisch. Spiegel online Kultur.20.07.2001, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,146179,00.html> Stand: 05.11.2011.

¹⁹⁹ Vgl. Tabor, Jürgen: Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte. Wien: Passagen Verlag, 2007, S.217.

geb dir meins, dann sind wir eins.“²⁰⁰, welche FLATZ währenddessen singt. Der Aufprall des Tieres auf dem Boden, die tanzenden Paare, welche die Performance beenden und der hängende Künstler. Nach FLATZ stellen diese drei Allegorien, die grundlegenden gesellschaftlichen Begrifflichkeiten zum Fleischlichen dar.²⁰¹

„Da ist das körperliche, das menschliche Fleisch, das leidende Fleisch, das Christentum als unser kultureller Überbau und unser kulturelles Korsett; dann die Annäherung an das Fleisch über die Nahrungsgewinnung, in diesem Fall war das ein Rindskadaver; und die dritte Annäherung an Fleisch ist die sexuelle, die in Form von Tanz dargestellt wurde.“²⁰²

Demnach entsteht zu dem Begriff Fleisch eine sexuelle Verbindung, eine kulturelle, welche durch die Religion geformt ist sowie eine ernährungsspezifische Verbindung, die den Umgang des Menschen mit anderen Lebewesen beschreibt. Als weiteren Interpretationsfaktor kann auch die Krankheit BSE gesehen werden, da die Performance in einer Zeit stattfindet, in der die Seuchenkrankheit besonders präsent ist. *Fleisch* kann demzufolge auch als ein Versuch gegen die Verdrängung der industriellen Tieraufzucht zu kämpfen, gesehen werden.²⁰³

Der Unterschied von der Performance *Fleisch* zu anderen Arbeiten von FLATZ ist, dass der Körper hier keine Verletzung erleidet oder als Opfer von Gewalt dargestellt wird. Der Körper wird weder vom Künstler selbst noch vom Publikum angegriffen oder misshandelt. Er kann als Darstellungsmittel gesehen werden, dass nackt an einem Kran befestigt in die Höhe gezogen wird. Hier ist der Körper eigentlich auch, wie bei den frühen FLATZ Performances lediglich anwesend. Allerdings tragen die eben erwähnten Mittel dazu bei, in dem Stück einen hohen Symbolcharakter zu sehen. Der Körper ist mit roter Farbe beschmiert, was Blut darstellen soll. Er hängt nackt und in Kreuzigungspose, was wiederum den religiösen Blickwinkel öffnet. *Fleisch* steht in einem mythologischen Zusammenhang, wo der menschliche Körper gemeinsam mit dem Tierkörper Hauptbestandteil der Performance sind.

²⁰⁰ Baum, David: Fleisches Lust. Max. Die erste 14-tägliche Illustrierte. Nr.15. 12. Juli 2001, http://www.flatz.net/fleisch/pdf/max_12juli.pdf Stand: 05.11.2011.

²⁰¹ Vgl. Tabor, Jürgen: Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte. Wien: Passagen Verlag, 2007, S.217.

²⁰² Tabor, Jürgen: Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte. Wien: Passagen Verlag, 2007, S.217.

²⁰³ Vgl. Tabor, Jürgen: Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte. Wien: Passagen Verlag, 2007, S.218.

4.8 Schuldig-Nicht Schuldig



Abbildung 13 Performancebild

Die Performance *Schuldig-Nicht Schuldig* geschieht 2010 in Innsbruck. Wie ein Gefangener wird FLATZ in den Kunstraum geführt, wo ihm die Haare rasiert werden und er sich seiner Kleider entledigt. Eine schwarze Linie aus Klebeband, welche einen Laufweg darstellen soll, ist am Boden angebracht. In jeder Ecke des Raumes hängt eine Platte aus Metall von der Decke. Nackt und gefesselt geht FLATZ den Raum auf und ab, bleibt in jeder Ecke stehen und schreit abwechselnd schuldig oder nicht schuldig, während er seinen Kopf gegen eine Metallplatte schlägt. Nach einer Weile beginnt die Wunde auf FLATZ' Stirn immer mehr zu bluten und die Besucher werden deutlich unruhiger. Die Kunstaktion kann erst beendet werden, wenn der letzte Besucher den Raum verlassen hat. Zu Beginn ahnen dies die Besucher noch nicht, aber auch als es klar wird, dass sie den Raum verlassen sollen, bleiben einige anwesend und wollen weiter zusehen. Nach zwei Stunden wird die Aktion von dem Kurator Stefan Bidner beendet.

4.8.1 Selbstverletzung am eigenen Körper im öffentlichen Kunstraum

In der Performance *Schuldig-Nicht Schuldig* fügt sich FLATZ selbst Verletzungen zu, in dem er seinen Kopf immer wieder gegen die im Ausstellungsraum angebrachten Stahlblechplatten schlägt. Raum für das Ereignis bildet der Kunstraum Innsbruck.²⁰⁴ Zu Beginn der Performance trägt der Künstler einen orangefarbenen Overall, die Kleidung eines Inhaftierten, und über den Kopf einen schwarzen Sack gestülpt. Anschließend werden ihm die Haare im Gesicht und am Kopf entfernt, der Overall ausgezogen und die Hände gefesselt. Nun beginnt der nackte, gefesselte Künstler von Ecke zu Ecke, wo die Platten angebracht sind, zu marschieren. Mit den Worten schuldig oder nicht schuldig wird der Kopf gegen die Wände geschlagen. Die Ausrufe sind deutlich und mit fester Stimme gesprochen und während dem Gehen ist ein monotones Summen zu hören. Die Haltung ist gebückt, in sich zusammengefallen und der Kopf hat eine devote Haltung. Nach und nach werden die Verletzungen für das Publikum sichtbar, da mit jedem Schlag mehr Blut aus der Stirn des Künstlers quillt. Auch auf den Tafeln sind die Abdrücke von FLATZ' Verletzungen zu erkennen. Indem sich der Künstler in diesem Ausstellungsraum öffentlich selbst verletzt, versucht er beim Publikum eine bestimmte Wirkung zu erzeugen. Es erfolgt eine interessante Einbeziehung des Publikums: Es wird zum Beteiligten ohne eine Handlung übernehmen zu müssen.

„FLATZ am nächsten Morgen trotz der geschätzten 1200 Kopfstöße wieder wohllauf und hellwach im Gespräch, hat ein universelles Sittenbild generiert. Jeder spielt darin seine Rolle: die Empörer ebenso wie die Party-People, die Medien, Voyeure, „Opfer“ wie „Täter“-wir alle sind, um in der Logik der Performance zu bleiben, „*Schuldig-Nicht Schuldig*.“²⁰⁵

Das Verhalten der Zuschauer beim Wahrnehmen selbstverletzender Szenen wird provoziert und die persönliche Hemmschwelle bei jedem einzelnen vorgeführt. Es geht hauptsächlich um die unterschiedlichen Reaktionen welche bei Menschen, die sich in der Situation des Voyeurs befinden, ausgelöst werden. FLATZ beschäftigt sich bei *Schuldig-Nicht Schuldig* mit der Frage, wie lange der Prozess der

²⁰⁴ Vgl. <http://www.kunstraum-innsbruck.at/index.php> Stand: 09.05.2012.

²⁰⁵ Weiß, Matthias: Kein Entrinnen. Innsbruck: Die Flatz-Performance „*Schuldig-Nicht Schuldig*“ im Kunstraum. Die Kunstzeitung. Nr.163., März 2010, http://www.flatz.net/kunstzeitung_3.2010.pdf Stand: 04.11.2011.

Beobachtung dauert, bis ein Mensch einschreitet und die Selbstverletzung verhindert.

Die Performance *Schuldig-Nicht Schuldig*, weist kein vorher festgesetztes Ende auf. Das Ergebnis ist durch die hohe Beteiligung des Publikums offen. Die wesentlichen Elemente sind die Konflikte, welche sich innerhalb des Publikums entwickeln, gruppensdynamische Abläufe sowie die Unmöglichkeit sich nicht "nicht verhalten" zu können.²⁰⁶

²⁰⁶ Vgl. FLATZ Museum (Hrsg.) Fink, Andrea (Hrsg.) Konrad, Verena (Hrsg.): Radikale Gesten. Performances und Demontagen. Innsbruck, Wien (u.a.): Skarabaeus, 2011, S.34.

5 Der Körper

Um sich mit dem menschlichen Körper auseinanderzusetzen zu können, ist eine konkrete Abgrenzung zu anderen Wissenschaftsgebieten erforderlich, da der Körper Gegenstand vieler verschiedener Disziplinen geworden ist. In diversen Bereichen wie der Medizin, Biologie, Soziologie, Anthropologie oder Psychologie, um nur einige zu nennen, ist der Körper Hauptbestandteil ihrer Forschung. Eine umfassende Beschäftigung aus allen Bereichen soll in dieser Arbeit aber nicht stattfinden. Hier soll der Fokus auf den Körper als Ausdrucksmittel innerhalb der Performancekunst von FLATZ liegen.

5.1 Das künstlerische Material Körper

„Der Mensch hat einen Körper, den er wie andere Objekte manipulieren und instrumentalisieren kann“²⁰⁷, schreibt Erika Fischer-Lichte in ihrer *Ästhetik des Performativen*.

Durch Performances hat der menschliche Körper in der Kunst einen neuen Stellenwert bekommen. Er ist es, der ins Zentrum der Aufführung gerückt ist. Die Rolle des Körpers als Material, Medium und Teil des künstlerischen Schaffensprozess wird in der Performancekunst, explizit in der Body Art der 1960er und 1970er Jahre thematisiert.²⁰⁸ Thomas Dreher meint, dass unter dem Begriff Body Art verschiedene Präsentationsformen zusammengefasst werden, in denen Künstler den Einsatz des eigenen Körpers Beobachtern, also ihrem Publikum, vermitteln.²⁰⁹ Es wird von einer Kunstrichtung gesprochen, die die Erfahrung von Zeit und Raum gegenüber der Leinwand und dem Pinsel favorisiert und die Malerei als Relation voraussetzt.²¹⁰ Der Körper dient dem Performancekünstler als Werkzeug und kommuniziert so mit dem Rezipienten. In Performances arbeiten die Künstler nicht mehr mit Leinwand, Farbe und Pinsel sondern verwenden ihren eigenen Körper. Sie gebrauchen ihn als Material und als Arbeitsfläche, als sozusagen lebendige Skulptur.

²⁰⁷ Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, S.129.

²⁰⁸ Vgl. Ernst, Wolf-Dieter: *Performances der Schnittstelle*. Theater unter Medienbedingungen. Wien: Passagen Verlag Ges.m.b.H., 2003, S.56.

²⁰⁹ Vgl. Dreher, Thomas: *Performance Art nach 1945*. Aktionstheater und Intermedia. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001, S.299.

²¹⁰ Vgl. Apfelthaler, Vera: *Die Performance des Körpers*. Der Körper der Performance. St. Augustin: Gardez Verlag, 2001, S.32.

Gleichzeitig ist der Körper auch die unmittelbare Verbindung zwischen Künstler und dessen Publikum.

Mit dem Einsatz des Körpers als Material ist besonders in Performances der sechziger Jahre eine Veränderung in der Arbeit mit dem Körper zu erkennen. Künstler wie Alan Kaprow beschäftigten sich auch mit den biologischen Eigenschaften des Körpers und thematisieren ihn in seiner physikalischen Beschaffenheit. Ein Beispiel hierfür ist Kaprow's Happening *Eat*²¹¹, welches im Jahr 1963 stattfindet. Der Körper wird als Instrument verwendet, in dem auch Fragen der menschlichen Existenz betreffend, erprobt werden. Die Wiener Aktionisten radikalisieren die Arbeit mit dem Körper, in dem sie selbstdestruktiv handeln und somit Grenzen am eigenen Körper austesten. Sie arbeiten mit tabuisierten Körperteilen sowie mit allen Ausscheidungen des menschlichen Körpers und verausgaben sich mit Hilfe von Schnittwerkzeugen, wie Rasierklingen, bis zur Selbstverstümmelung. Der physische Körper wird in seiner Materialität und mit seinen biologischen Funktionen, welche eigentlich der Privatsphäre angehören, in der Öffentlichkeit präsentiert.²¹²

5.1.1 FLATZ liebstes Ausdrucksmittel

Da der Körper Unmittelbarkeit darstellt, erklärt ihn FLATZ zu seinem liebsten Ausdrucksmittel. Er arbeitet mit greifbaren und direkten Mitteln.

„Ich habe meinen Körper als Ausdrucksmittel gewählt; der Körper ist das Direktteste und Unmittelbarste. Jeder von uns hat einen, wir erkennen ihn, wir wissen, was Schmerz ist, was ein Kuss bedeutet – deswegen der direkte, unmittelbare Körpereinsatz und das Weglassen von Pinsel, Farbe und Leinwand.“²¹³

Bei der Ausstellungseröffnung *Idioten* im Jahr 2010 erzählt der Kurator Stefan Scherer über die Bedeutung des Körpers für FLATZ:

²¹¹ Alan Kaprow organisierte im Jahr 1963 das Happening *Eat*. Eine Höhle in der Bronx, der Ort des Ereignisses, sollte durch Markierungen auf dem Boden einen Uterus darstellen. Die Zuschauer wurden während eines Rundgangs durch diese Höhle von diversen Akteuren mit Essen und Trinken versorgt.

²¹² Vgl. Apfelthaler, Vera: Die Performance des Körpers. Der Körper der Performance. St. Augustin: Gardez Verlag, 2001, S.30.

²¹³ Nie wieder keine Ahnung! Malerei: Wissenspool gesendet 2009 SWR. <http://www.planet-schule.de/wissenspool/nie-wieder-keine-ahnung-malerei/inhalt/sendungen/der-kuenstler.html> Stand: 09.04.2012.

„Der eigene Körper ist ihm das wesentliche Erlebnis- und Erfahrungsinstrument, die direkteste Wahrnehmungsoberfläche-, und nicht zuletzt ein Dokument seiner Arbeit und künstlerischen Haltung.“²¹⁴

Wenn vom Körper als Ausdrucksmittel gesprochen wird sollte nicht auf sein größtes Organ, die Haut, vergessen werden. Für FLATZ ist die Haut die Oberfläche, welche das größte Organ bildet und die Kontur bestimmt.²¹⁵ Sie ist für ihn ein „Seismograph für die Empfindlichkeit des Körpers.“²¹⁶ Ein Seismograph ist ein Erdbebenmesser der die Richtung, Dauer und die Größe eines Bebens aufzeichnen kann. Im Zusammenhang mit der Aussage des Performancekünstlers verkörpert die Haut eine Art Messinstrument das Berührungen oder Verletzungen wiedergibt und den Grad des Ausmaßes an beispielsweise Schmerz spürbar macht. Durch die Haut entsteht eine Empfindlichkeit gegenüber Berührungen. Michel Serres beschreibt die Haut in *die Fünf Sinne, eine Philosophie der Gemenge und Gemische* folgendermaßen:

„Die Haut ist eine kontingente Mannigfaltigkeit; in ihr durch sie und mit ihr berühren die Welt und mein Körper einander, das Empfindende und das Empfundene; sie definiert deren gemeinsame Grenze. Kontingenz meint nichts anderes als gemeinsame Berührung: Welt und Körper schneiden, streicheln einander darin[...] Die Haut tritt zwischen mehrere Dinge der Welt und sorgt dafür, daß, sie sich vermischen.“²¹⁷

Die Haut ist als Grenze zwischen Körper und Außenwelt zu verstehen, da Empfindungen und Verletzungen an ihr und durch sie wahrgenommen werden. Sie stellt gewissermaßen die Grenze zu dem dar, was und was nicht zum Körper gehört. Diese Erklärung lässt sich auf die Arbeit der Performancekünstler schließen, da sie ihren Körper als Objekt verwenden und die Grenze, welche die Haut darstellt, zu überschreiten versuchen. Berührungen werden durch die Haut wahrgenommen und durch die Haut ist die eigene Körperlichkeit, wie beispielsweise das Empfinden von Schmerz spürbar. Beim Wahrnehmen von Performances ist es daher dem Publikum möglich auf die eigenen Empfindungen rückzuschließen da, wie es auch FLATZ

²¹⁴ <http://www.arbeitskreis68.de/2010-5> Stand: 09.04.2012.

²¹⁵ Vgl. <http://www.arbeitskreis68.de/2010-5> Stand: 09.04.2012.

²¹⁶ <http://www.arbeitskreis68.de/2010-5> Stand: 09.04.2012.

²¹⁷ Serres, Michel: *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1993, S.103.

bestätigt, jeder Mensch einen Körper hat und weiß was Schmerzhandlungen an ihm bedeuten.²¹⁸

Besonders bei Schmerzperformances werden Gewalthandlungen durch Verletzungen der Haut im öffentlichen Raum sichtbar gemacht. Es geht darum die körperlichen und psychischen Grenzen auszutesten. Durch die Haut erfolgt eine Repräsentation zwischen existieren und nicht existieren. Wenn FLATZ in seinen Performances Gewalt angetan wird, leidet er dabei, wie jeder andere Mensch.

„Ich empfinde Schmerz wie jeder andere auch, aber das empfindet auch der Betrachter und Zuseher und genau darum geht es: Zu erreichen, zu berühren, emotional aufzuwühlen.“²¹⁹

Diese Aussage ist die Grundessenz der Performances und Demontagen von FLATZ. Es geht darum das Publikum zu sensibilisieren und das erreicht der Künstler mit Hilfe des stärksten und persönlichsten Ausdrucksmittel: seinen eigenen Körper

5.1.2 Der nackte Körper

In einigen Arbeiten ist FLATZ nackt oder wird öffentlich entkleidet. Eine eindeutige Begründung, warum er sich in den Performances *Treffer*, *Fleisch* und *Schuldig-Nicht Schuldig* vollkommen nackt und in der *Demontage IX* mit nacktem Oberkörper präsentiert, ist nicht zu finden. Tatsache ist aber, dass Nacktheit ein durchaus provokantes und leicht Aufmerksamkeit erregendes Mittel ist. Kleidung hat den Zweck gewisse Körperstellen zu verdecken oder auch zu betonen. Sie ist eine Art Schutzhülle für den Körper mit deren Hilfe der soziale Status ihres Trägers sowie auch der persönliche Stil nach Außen getragen werden können. Entblößt man sich von seiner Kleidung, ist man gleich wie jede andere Person und unterscheidet sich nicht mehr durch zum Beispiel eine gewisse Marke eines bestimmten Kleidungsstückes. Gleichzeitig ist durch Nacktheit auch eine große Verletzbarkeit zu erkennen, da der schützende Stoff am Körper fehlt. Es ist anzunehmen, dass FLATZ

²¹⁸ Vgl. Nie wieder keine Ahnung! Malerei: Wissenspool gesendet 2009 SWR. <http://www.planet-schule.de/wissenspool/nie-wieder-keine-ahnung-malerei/inhalt/sendungen/der-kuenstler.html> Stand: 09.04.2012.

²¹⁹ Nie wieder keine Ahnung! Malerei: Wissenspool gesendet 2009 SWR. <http://www.planet-schule.de/wissenspool/nie-wieder-keine-ahnung-malerei/inhalt/sendungen/der-kuenstler.html> Stand: 09.04.2012.

sich auch aufgrund des aufkommenden Schamgefühls entkleidet. Vor allem für das Publikum, dass eine nackte Person wahrnimmt, kann ein Gefühl des Unwohlseins entstehen, da es nicht allgemein üblich ist, sich in der Öffentlichkeit ohne Kleidung zu bewegen. Nacktheit kann auch dazu beitragen in Performances gewisse Körperhaltungen, wie Krümmungen bei der Empfindung von Schmerz oder Verletzungen besser erkennen zu können. Dem Künstler ist somit eine offensichtlichere Darstellung gegeben, was mit Kleidung nicht der Fall gewesen wäre, da diese verdeckt und verhüllt. Der Akt des Entkleidens kann als ein Lösen vom Alltag gesehen werden, das befreit und den Eintritt in einen Zwischenzustand ermöglicht. Entkleiden bezeichnet folglich ein Übergangsritual, eine Schwellenphase.

5.2 Vermittler zwischen Publikum und Künstler

Vermitteln bedeutet eine Verbindung herzustellen und Informationen zu übertragen. Beim Körper, der das Material der Performancekunst darstellt, geht es um den Aspekt der Unmittelbarkeit. Der Künstler ist bei einer Performance anwesend und steht im Zentrum des Geschehens. Der Körper ist, wie zuvor festgestellt, Objekt des Künstlers sowie durch dessen Präsenz auch Kommunikationsmittel zwischen Künstler und Zuschauer. Die bereits erwähnte Verknüpfung zwischen Kunst und Leben in der Performancekunst findet in der Verwendung des Körpers ihre Bestätigung. Der Körper des Künstlers ist für das Publikum zum Angreifen nahe und somit ein äußerst präzises Darstellungsmittel, weil durch die Verwendung des realen Körpers beim Publikum starke Reaktionen ausgelöst werden können. Mit Hilfe des Körpers ist es möglich den Zuschauer direkt zu erreichen, zu schockieren und für gewisse Umstände zu sensibilisieren. Direkte Verletzungen, die der Zuschauer an dem unmittelbar vor sich befindlichen Körper wahrnimmt, wirken unmittelbar auf ihn ein. Es erfolgt eine Übertragung. Eine Art Reflexion setzt beim Publikum ein und es fragt sich somit, warum der Künstler so handelt. Durch besonders ergreifende oder schockierende Momente erreicht man den Zuschauer auf einer persönlichen Ebene und kann ihn zum Nachdenken auffordern. Neben der gesprochenen Sprache steht auch der Körper dem Menschen als Verständigungsmittel zur Verfügung. Somit fungiert der Körper als Sprachmittel, der seinem Gegenüber etwas mitzuteilen versucht. Im Alltagsleben wird die Körpersprache oft zur zusätzlichen Verdeutlichung

von gesprochener Sprache eingesetzt. Durch Gestikulation und Körperhaltung können Emotionen und Gemütszustände anschaulich gemacht werden. Der Körper drückt aus, wie man sich fühlt und in welchem psychischen Zustand man sich befindet. So bückt und krümmt sich auch ein Performancekünstler, wenn er Schmerz empfindet. Indem er sein Gesicht verzerrt und in seiner Haltung zusammenfällt vermittelt er dem Publikum das Einsetzen von Schmerz. Wenn man Freude verspürt wird gelächelt, der Körper öffnet sich und nimmt eine aufrechte Haltung ein. Durch den Körper ist es möglich, das was man fühlt und spürt nach Außen hin sichtbar zu machen. Je nach Intensität des Gefühlserlebnisses kann die Aktion des Künstlers exzessiv oder weniger ausgeprägt sein. Als Mensch erfährt man durch den eigenen Körper Freude und Leid, da alles mit ihm wahrgenommen wird. Der Körper verrät, wie man sich wirklich fühlt und kann Emotionen schwer verbergen. Jede Bewegung ausgeführt aufgrund des Empfindens von Schmerz oder Freude, trifft den Zuschauer, der sich im selben Raum, wie der Künstler befindet, auf einer persönlichen Ebene. Die inneren Gefühle des Künstlers, werden durch die körperliche Erscheinung sichtbar gemacht und nach Außen getragen, denn der Körper ist „sichtbar, gegenwärtig, sterblich, manifest und greifbar in Zeit und Raum lokalisiert.“²²⁰

5.3 Tier-Körper in der Performancekunst

In vielen Performances wird neben dem menschlichen Körper auch mit Tier-Körpern gearbeitet. Seit den sechziger Jahren werden in Aufführungen von Performancekünstlern immer mehr Tiere eingesetzt. Unter berühmten Beispielen erwähnt Erika Fischer-Lichte die Performances *Dragon Heads* der Künstlerin Marina Abramović und *I like America and Amerika likes me* von Joseph Beuys. *Dragon Heads* wurde zwischen 1990 und 1994 an diversen Orten aufgeführt und beinhaltet Pythonschlangen, die sich um den Körper der Künstlerin ringeln.²²¹ *I like America and Amerika likes me*²²² performt Beuys im Jahr 1974 in der Galerie René Block in New York, bei der ein Kojote die wesentliche Rolle einnimmt. Vom 23. bis zum 25.

²²⁰ Hasib, Negar: Der anwesende Körper in Raum und Zeit. Diplomarbeit Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, 2000, S.23.

²²¹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, S.176.

²²² Vgl. Tisdall, Caroline: Joseph Beuys. Coyote. München: Schirmer-Mosel, 1988.

Caroline Tisdall dokumentierte die gesamte im Jahr 1974 stattfindende Beuys' Aktion mit schwarz-weiß Photographien und Performancebeschreibungen.

Mai, jeweils von zehn Uhr morgens bis 18:00 Uhr befindet sich Beuys mit einem Kojoten in einem Raum, der durch ein Gitter zu den Zuschauern geteilt wird.²²³

Erika Fischer-Lichte, die sich in der *Ästhetik des Performativen* eingehend mit dem Tier-Körper beschäftigt, meint, dass das Erscheinen von Tieren auf der Bühne keineswegs eine Neuigkeit darstellt und schon für das mittelalterliche geistliche Spiel verwendet wurden.²²⁴ Mit Beispielen beweist sie ihre Aussage und zeigt, dass Tiere schon in der Vergangenheit wichtige Rollen in Theaterarbeiten eingenommen haben.²²⁵

Wichtig ist die Unterscheidung zwischen der Verwendung von lebendigen und toten Tier-Körpern. Die lebenden Tier-Körper unterscheiden sich in ihrer Materialität nicht von den menschlichen Körpern. Erika Fischer-Lichte ist der Meinung, dass in dieser Hinsicht zwischen Mensch und Tier kein Unterschied besteht.²²⁶ Grund dafür ist die Tatsache, dass lebende Körper nicht einfach gehäutet oder bearbeitet werden können. „Wie der menschliche Körper wird auch der tierliche Körper nur als mortifizierter zum Material.“²²⁷

Hierauf verweisen zwar die Performances *Fleisch* und auch Aktionen des Künstlers Hermann Nitsch, in denen er mit Lammkadavern und Eingeweiden arbeitet²²⁸, trifft aber nicht auf die Arbeiten von Beuys zu. Bei *Fleisch* ist die Kuh welche vom Hubschrauber stürzt keine lebende sondern eine tote. Der Kadaver wird fallen gelassen und prallt am Asphalt auf. Bei der anschließenden Ausstellungseröffnung werden Fleischteile der Kuh gezeigt.

Bei Joseph Beuys allerdings ist dies nicht der Fall, denn bei ihm erscheint der „Tier-Körper als ein energetischer, lebendiger Organismus, als ein Körper-im-Werden.“²²⁹

Der Kojote in *I like America and Amerika likes me* ist kein Material, über welches man Kontrolle hat und das bearbeitet werden kann. Es geht um die Freisetzung von Energien beim Künstler selbst als auch beim Kojoten.²³⁰ Dasselbe gilt für die Beuys Aktion *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*²³¹, wo der Hase tot und ausgestopft ist und nicht lebendig, wie der Kojote. In dieser im Jahr 1965

²²³ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, S.178-185.

²²⁴ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, S.177.

²²⁵ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, S.176-187.

²²⁶ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, S.184.

²²⁷ Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, S.184.

²²⁸ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, S.176-187.

²²⁹ Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, S.184.

²³⁰ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, S.178-184.

²³¹ Vgl. Tisdall, Caroline: *Joseph Beuys. Coyote*. München: Schirmer-Mosel, 1988, S.6-16.

stattfindenden Performance geht es, wie bei *I like America and America likes me* um die Transformation, um die „Verwandlung der Ideologie zur Freiheitsidee“. ²³²

„Für Beuys sind die Tiere eine Quelle gewaltiger Energie, denn hinter jeder Tierart steht der Geist ihres Gruppenbewußtseins.“ ²³³

Die Arbeit mit Tierkörpern hat für die Performancekünstler auch einen weiteren Sinn und zwar die Aufmerksamkeit betreffend. Mit ihrem bloßen Erscheinen, ziehen Tiere die Aufmerksamkeit des Publikums an sich. Erika Fischer-Lichte erklärt dies mit der Faszination der Möglichkeit des Unvorhergesehenen, wenn Tiere auf der Bühne auftreten. ²³⁴ Wie eben erwähnt, sind Tiere unberechenbar und ihr Handeln kann keinesfalls geplant werden.

5.3.1 Die Rolle der Tiere bei FLATZ

Nach Erika Fischer-Lichte lassen sich seit den siebziger Jahren für die Arbeit mit Tier-Körpern kaum entsprechende Bedeutungen und Funktionen ausfindig machen. ²³⁵

Diese Feststellung trifft aber nicht auf FLATZ' Arbeit mit Tieren zu. Ein Beispiel hierfür ist die Performance *Fleisch*, bei der der Künstler zwar nicht mit einem lebendigen Tier, aber mit einem Kuhkadaver arbeitet. Die tote Kuh ist von einem Hubschrauber zuerst in die Höhe transportiert worden, um sie aus vierzig erreichten Metern wieder abzuwerfen. Mit dem Abwurf selbst assoziiert FLATZ die Rettung von Rindern, die auf der Alm abgestürzt sind und dessen tote Körper nicht in der freien Natur bleiben dürfen. Aus einigen Biografien liest man über Wolfgang Flatz, dass er als Kind viel Zeit auf der Alm verbracht hat, um dort Kühe zu hüten. Die Illustrierte *Max*, ein Lifestyle-Magazin, schreibt, dass wenn ein Rind abstürzt, der Leichnam mit einem Hubschrauber geborgen wird. ²³⁶ Laut FLATZ kann es aber auch vorkommen,

²³² Vgl. Tisdall, Caroline: Joseph Beuys. Coyote. München: Schirmer-Mosel, 1988, S.13.

²³³ Tisdall, Caroline: Joseph Beuys. Coyote. München: Schirmer-Mosel, 1988, S.11.

²³⁴ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, S.185.

²³⁵ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, S.177.

²³⁶ Vgl. Baum, David: Fleisches Lust. Max. Die erste 14-tägliche Illustrierte. Nr.15, 12. Juli 2001, http://www.flatz.net/fleisch/pdf/max_12juli.pdf Stand: 05.11.2011.

dass die toten Tiere gesprengt werden, weil es kostengünstiger kommt. Dann sind Fleischfetzen, die von den Bäumen hängen, zu sehen.²³⁷

Es ist sehr wohl zu erkennen, dass FLATZ nicht ohne jegliche Bedeutung einen Tierkörper in der Performance zum Einsatz gebracht hat. Angeblich lasse nach Äußerungen von Künstlern auch darauf schließen, dass es bei der Verwendung von Tieren in Performances um eine neue Form der Kommunikation zwischen Mensch und Tier geht.²³⁸ Etwa bei Marina Abramović sind es lebendige Pythonschlangen, die eine Gefahr für die Künstlerin darstellen und kein toten Tiere. Das Verhalten der Schlangen ist unberechenbar und daher auch lebensbedrohlich für die Performancekünstlerin. Die Künstlerin meint dazu, dass sie so eine Möglichkeit der Kommunikation mit den Schlangen entdeckt habe, die als Energieaustausch gedacht ist.²³⁹ Bei FLATZ geht es in der Performance *Fleisch* weniger um die Kommunikation mit dem Tier, denn die Kuh ist auch nicht mehr lebendig, als um den Symbolcharakter. Wie bereits erwähnt assoziiert der Künstler mit der Kuh nicht nur seine Kindheit, sondern auch die symbolische Deutung von Fleisch. Fleisch lässt sich auf vielen Interpretationsebenen einordnen, da es einerseits auf das menschliche Fleisch in unserer Religion verweist, wie auch auf die Nahrungsaufnahme und den sexuellen Faktor, den man mit Fleisch und nackter Haut verbindet. Die gesamte Performance steht also in einem mythologischen und soziokulturellen Zusammenhang. Da die Performance zur Zeit des Aufkommens der Krankheit BSE veranstaltet wird kann die Verwendung des Tier-Körpers auch in diesem Kontext gesehen werden. Durch diverse Interviews, die von Zeitungen oder Boulevardblättern mit dem Künstler FLATZ geführt worden sind, kann auf diese Deutung rückgeschlossen werden.

5.3.2 Hitler-Ein Hundeleben

Ein weiteres Werk von FLATZ, das bisher noch nicht erwähnt worden ist und auch nicht zu den bereits in dieser Diplomarbeit analysierten Performances und der Demontage zählt, ist *Hitler-Ein Hundeleben*. Obwohl dieses Projekt eigentlich nicht

²³⁷ Vgl. Baum, David: Fleisches Lust. Max. Die erste 14-tägliche Illustrierte. Nr.15, 12. Juli 2001, http://www.flatz.net/fleisch/pdf/max_12juli.pdf Stand: 05.11.2011.

²³⁸ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, S.177.

²³⁹ Vgl. Stooss, Toni (Hrsg.): Marina Abramovic. The Artist Body-Performances 1969-1997. Mailand: Edizioni Charta Srl, 1998.

Thema der Untersuchung ist, soll es kurz skizziert werden, da es aufgrund der Arbeit des Künstlers mit seinem Haustier für dieses Kapitel von Bedeutung ist.

„Frau Flatz ist mein Hund. Und das ist bereits Teil meiner Arbeit: Alle meine Tiere sind auch künstlerische Projekte.“²⁴⁰

Vor dem Hund Frau Flatz hatte der Künstler eine deutsche Dogge, welcher er den Namen *Hitler* gibt und welche die Hauptrolle in dem 1996 veröffentlichten Bildband *Hitler-Ein Hundeleben*²⁴¹ einnimmt. Mit seinem Hund realisiert FLATZ ein Projekt, in dem er ihn diverse Posen nachstellen lässt und diese dann fotografiert. Es ist im Grunde eine Fotostrecke in welcher der Künstler seine Dogge zum Kunstwerk stilisiert.

„Mein bekanntester Hund war wohl „Hitler“. Es gehörte Mut dazu, ihn zu rufen: Du spürst 100 hasserfüllte Augenpaare auf dich. Da ist es mit „Herr Professor“ einfacher – so heißt mein jetziger Hund, ein Boxer.“²⁴²

Im Jahr 1991 entschließt sich Wolfgang Flatz für eine deutsche Dogge mit Geburtsnamen *Einstein von Bayern*. Im *Kunstverein Rosenheim*²⁴³ gibt es 1996 eine Sonderausstellung, wo der Bildband *Hitler-Ein Hundeleben* mit dem mittlerweile fünfjährigen Hund, vorgestellt wird. Der Bildband besteht aus Fotos der Dogge, wie sie vermutlich fast jeder Hundebesitzer hat. FLATZ fährt mit seinem Hund an diverse Orte und fotografiert ihn in unterschiedlichsten Posen, beim Schlafen, beim Fressen oder beim Spielen mit anderen Hunden, was noch nichts Außergewöhnliches darstellt. Erst durch die Namensgebung und „die sich daraus ergebene Chance, ein deutsches Reizthema mit gespielter Unschuld zu karikieren“²⁴⁴ wird das Projekt provozierend.

Auf der ersten Seite des Bildbandes ist das Inhaltsverzeichnis und eine zeitliche Einteilung der Jahre 1990-1996 zu finden. In chronologischer Reihenfolge folgen

²⁴⁰ Kupitz, Gunthild: Mein Arbeitstag. Der Körper als Werkzeug. Die Süddeutsche.de, März 2003, <http://www.sueddeutsche.de/karriere/mein-arbeitstag-der-koerper-als-werkzeug-1.544748> Stand: 04.03.2012.

²⁴¹ Vgl. Kunstverein Rosenheim (Hrsg.): *Hitler ein Hundeleben*. Eine Arbeit von FLATZ. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag, 1996.

²⁴² Portrait: Der Münchner Aktionskünstler Flatz (56) von A bis Z. Hallo München. Nr.47, 19. November 2008, <http://www.flatz.net/2008/abisz.htm> Stand: 11.04.2012.

²⁴³ Vgl. <http://www.kunstverein-rosenheim.de/> Stand: 09.05.2012.

²⁴⁴ Wiedemann, Christoph: Eine deutsche Dogge namens Hitler. Wolfgang Flatz führt seinen Hund in Rosenheim vor. Süddeutsche Zeitung. Nr.159, 12.Juni 1996, S.14.

Kapitel wie „Hitlers Kindheit und Jugend“, „Hitlers Alltag“, „Hitler und der Sport“, „Hitler auf Dienstreisen“ oder „Hitler der Business-Dog“. ²⁴⁵ Danach ist der Stammbaum des Hundes abgebildet, wo man Daten, wie Geburtstag und Geburtsort, Farbe und Abzeichen, Züchter und auch den Rassenamen entnehmen kann. In der Mitte sind Zeitungsartikel die sich mit FLATZ und seinem Projekt beschäftigen, wie Auszüge von Interviews mit dem Künstler zu finden. Am Ende ist noch die Vita der Dogge nachzulesen.

Jedes einzelne Bild in *Hitler-Ein Hundeleben* ist mit einer Bildunterschrift und dem Jahr, in dem das Foto gemacht worden ist, beschriftet. Diese Untertitel lassen beim Betrachter Assoziationen zu Adolf Hitler entstehen. Ein Foto, bei dem der Hund trinkt, nennt sich zum Beispiel „1991 Hitler hat Durst.“²⁴⁶ Die Dogge sitzend vor einem Porträt mit schneebedeckten Bergen, wird als „1992 Hitler sehnsuchtsvoller Blick nach Österreich“²⁴⁷ betitelt. „1994 Hitler im Kirschgarten“²⁴⁸ heißt das Bild, bei dem FLATZ' Haustier unter einem Kirschbaum sitzt.

²⁴⁵ Kunstverein Rosenheim (Hrsg.): Hitler ein Hundeleben. Eine Arbeit von FLATZ. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag, 1996, S.5.

²⁴⁶ Kunstverein Rosenheim (Hrsg.): Hitler ein Hundeleben. Eine Arbeit von FLATZ. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag, 1996, S.12.

²⁴⁷ Kunstverein Rosenheim (Hrsg.): Hitler ein Hundeleben. Eine Arbeit von FLATZ. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag, 1996, S.92.

²⁴⁸ Kunstverein Rosenheim (Hrsg.): Hitler ein Hundeleben. Eine Arbeit von FLATZ. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag, 1996, S.31.



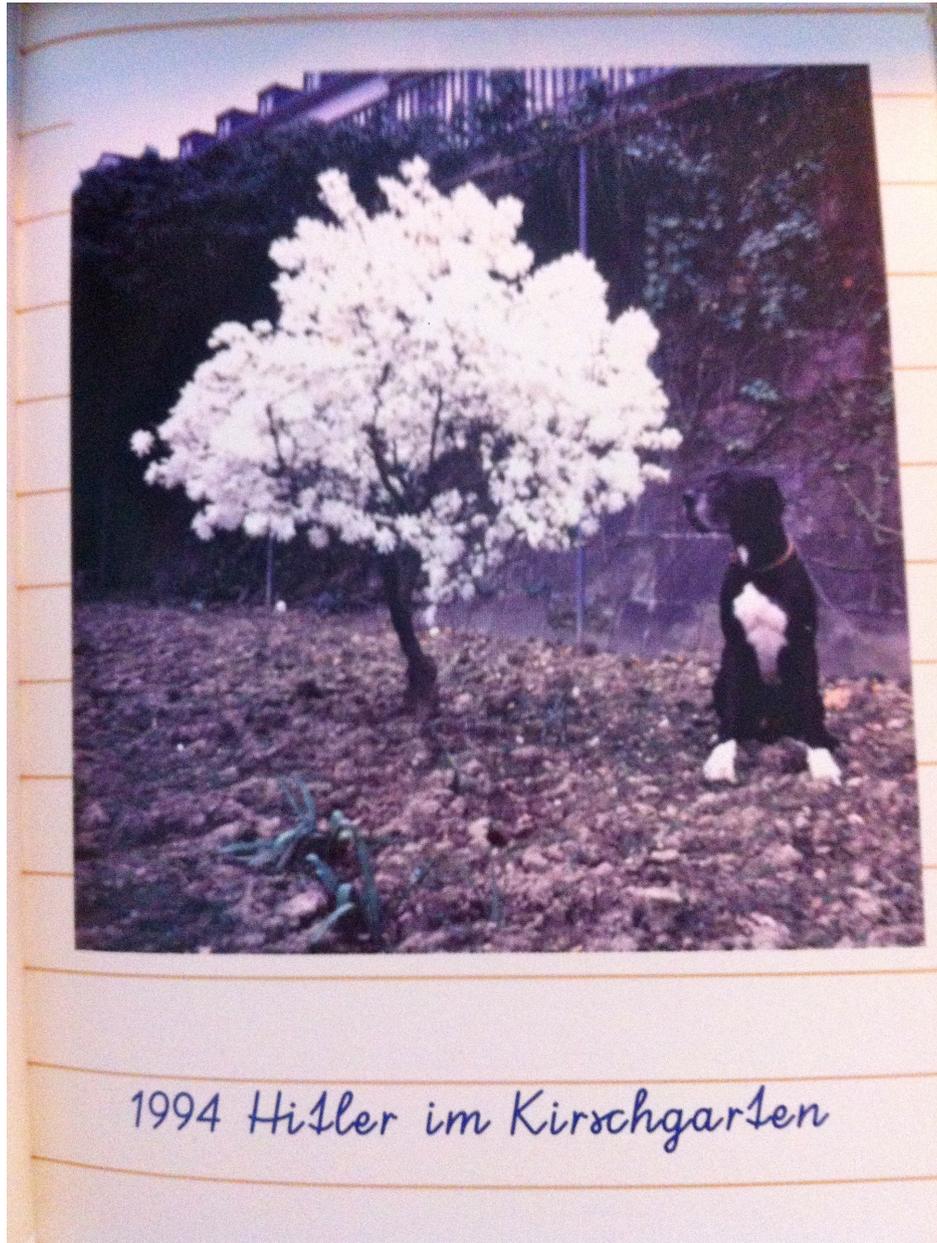
Abbildung 14 Hitler-Ein Hundeleben



Photo: Luis Trenker

1992 Hitler sehnsuchtsvoller Blick
nach Österreich

Abbildung 15 Hitler-Ein Hundeleben



1994 Hitler im Kirschgarten

Abbildung 16 Hitler-Ein Hundeleben

Verteilt im gesamten Bildband sind auch immer Gemeinschaftsfotos des Hundes *Hitler* mit seinem Herrchen FLATZ. Der Künstler hebt seine Person hervor, in dem er sich selbst als Führer *Hitlers* bezeichnet.

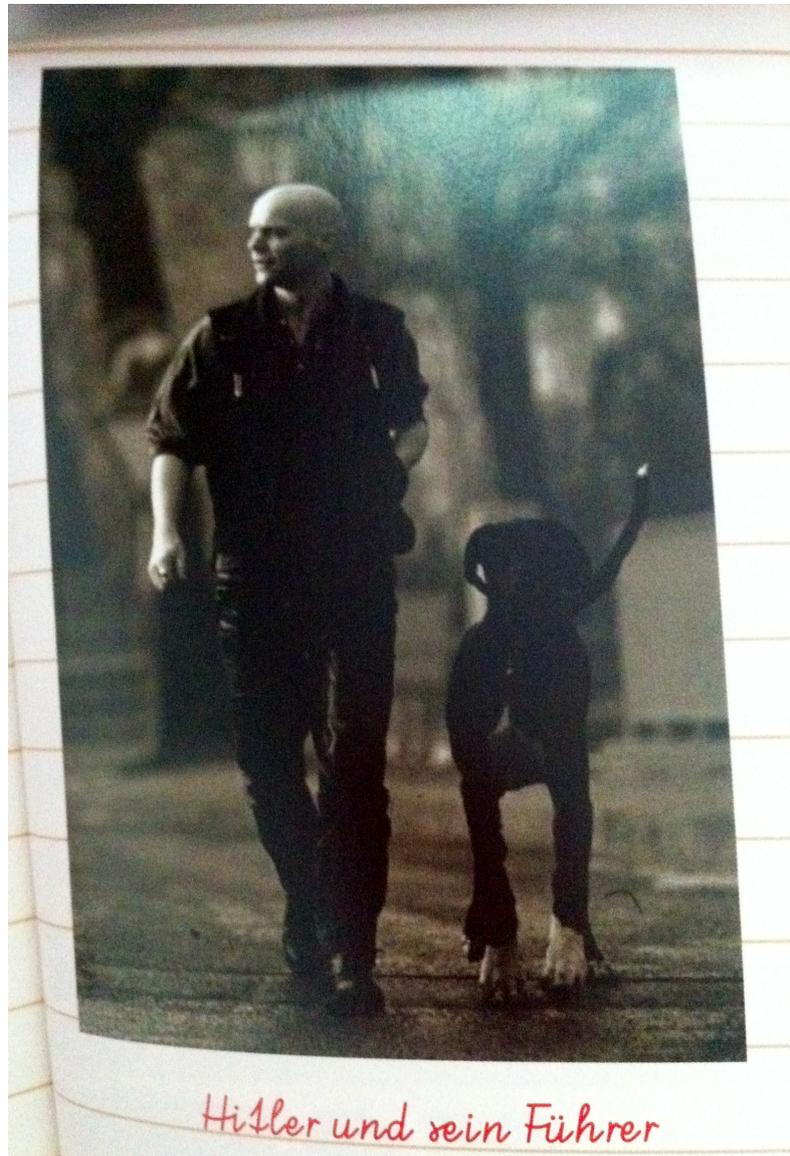
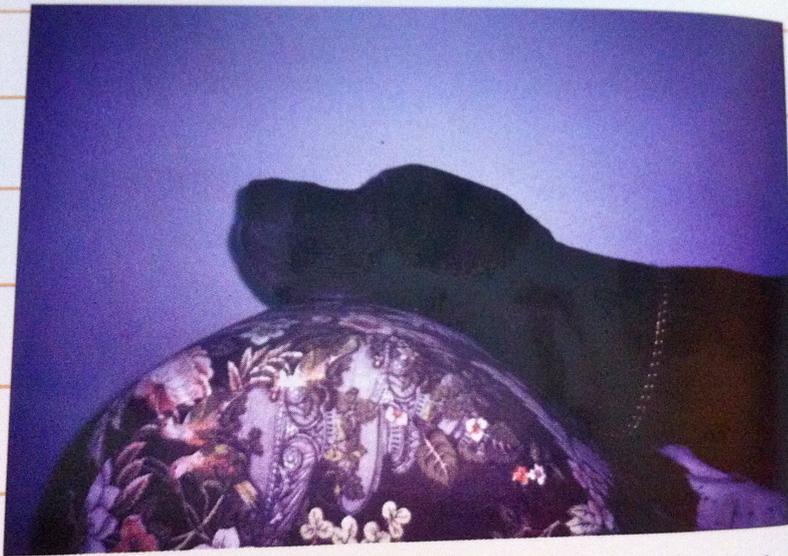


Abbildung 17 Hitler-Ein Hundeleben

Neben den alltagstauglichen Fotos des Hundes sind auch Abbildungen mit sexuell anzüglichen Beschreibungen zu finden.

Hitler der Träumer



Hitler träumt von einem guten Fick

Abbildung 18 Hitler-Ein Hundeleben



1995 Hitler erzählt seinen
Bodyguards dreckige Witze.

Abbildung 19 Hitler-Ein Hundeleben

Es stellt sich die Frage, warum FLATZ seinen Hund *Hitler* nennt und was er mit dieser Arbeit bezweckt. Unverkennbar ist, dass es ihm um das Erregen von Aufmerksamkeit und Provokation geht, was ihm alleine schon durch die spezielle Namensgebung der Dogge gelingt. Der Künstler bekommt „Morddrohungen vom Neonazilager und Verunglimpfungen von der Linken.“²⁴⁹ In einem Gespräch mit Rainer Metzger wird ihm ebenfalls Sympathie mit den Rechten vorgeworfen.²⁵⁰

Das Haustier ist eine Arbeit von FLATZ und gleichzeitig Bestandteil seines Erscheinungsbildes und Auftretens. Im Gespräch mit Metzger wird deutlich, dass FLATZ' künstlerische Arbeit mit einer „Ästhetik des Rechtsradikalismus in Verbindung gebracht wurde.“²⁵¹ Der Künstler erzählt, dass er die Missverständnisse und Reaktionen, die er mit diesem Projekt auslöst nicht versteht, da Hitler in der Arbeit doch „auf die Ebene reiner Animalität zurückgestuft wird, auf die Ebene der Triebe.“²⁵² So meint er dazu:

„Hitler, Fuß!“ oder „Hitler, Platz“ oder „Hitler, hau ab!“ - Sie kapieren schon, daß das nicht positiv gemeint ist.“²⁵³

Für den Künstler ist das Projekt ein lockeres Umgehen, mit einem schwierigen Thema, das er humorvoll bearbeitet hat. Er hat den Namen Hitler auf einen Hund übertragen, welchem der Name gleichgültig ist, weil dieser als Tier nicht weiß, was die Namensgebung bedeutet.

„Es hat mich genau auf der Ebene der Tabuisierung interessiert, die ich als Schüler erfahren habe. Der Name Hitler fiel nicht ein einziges Mal.“²⁵⁴

²⁴⁹ Kunstverein Rosenheim (Hrsg.): Hitler ein Hundeleben. Eine Arbeit von FLATZ. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag, 1996, S.113.

²⁵⁰ Vgl. Metzger, Rainer: Gespräche mit Künstlern. FLATZ: Eine Wirkung jenseits der Fünf-Prozent-Klausel. Eine Ästhetik des Rechtsradikalismus? In: Kunstforum International. Kunst Geschichte Kunst. 1. Auflage, Band 123, Köln: Verlag Kunstforum International, 1993, S. 272-279, S.278.

²⁵¹ Metzger, Rainer: Gespräche mit Künstlern. FLATZ: Eine Wirkung jenseits der Fünf-Prozent-Klausel. Eine Ästhetik des Rechtsradikalismus? In: Kunstforum International. Kunst Geschichte Kunst. 1. Auflage, Band 123, Köln: Verlag Kunstforum International, 1993, S. 272-279, S.272.

²⁵² Metzger, Rainer: Gespräche mit Künstlern. FLATZ: Eine Wirkung jenseits der Fünf-Prozent-Klausel. Eine Ästhetik des Rechtsradikalismus? In: Kunstforum International. Kunst Geschichte Kunst. 1. Auflage, Band 123, Köln: Verlag Kunstforum International, 1993, S. 272-279, S.278.

²⁵³ Metzger, Rainer: Gespräche mit Künstlern. FLATZ: Eine Wirkung jenseits der Fünf-Prozent-Klausel. Eine Ästhetik des Rechtsradikalismus? In: Kunstforum International. Kunst Geschichte Kunst. 1. Auflage, Band 123, Köln: Verlag Kunstforum International, 1993, S. 272-279, S.278.

²⁵⁴ Kunstverein Rosenheim (Hrsg.): Hitler ein Hundeleben. Eine Arbeit von FLATZ. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag, 1996, S.108-111.

Nach FLATZ ist Hitler eine historische Person, über die in seinem persönlichen Umfeld selten gesprochen wurde. Dieses Tabu galt es aufzuheben und die Menschen damit zu konfrontieren, was er über die Neutralität der Dogge auch macht.²⁵⁵

„Ich spüre immer wieder die Antipathie, die Ablehnung, wenn Leute erfahren, daß der Hund Hitler heißt [...]. Ich will zum genauen Hinsehen zwingen, will die ganze Trivialität einer Biografie aufzeigen. Hitler ist immer bei mir, ebenso, wie wir den historischen Hitler immer mit uns herumschleppen, weil er Teil unserer Geschichte ist, die – solange sie verdrängt, verklärt oder tabuisiert wird – eben nicht bewältigt ist. Die Dinge zu benennen befreit vor der Angst, Fehler zu machen.“²⁵⁶

²⁵⁵ Vgl. Kunstverein Rosenheim (Hrsg.): Hitler ein Hundeleben. Eine Arbeit von FLATZ. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag, 1996, S.109.

²⁵⁶ Kunstverein Rosenheim (Hrsg.): Hitler ein Hundeleben. Eine Arbeit von FLATZ. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag, 1996, S.108-111.

6 Schlusswort

Im Zentrum dieser Diplomarbeit stand der Künstler Wolfgang Flatz und der zentrale Einsatz seines Körpers als Träger künstlerischer Prozesse. Meine Intention war es die Rolle des Künstlerkörpers als Ausdrucksmittel zu analysieren. Um eine Analyse durchführen zu können, unterteilte ich die Untersuchung in zwei große Bereiche. Ich beschäftigte mich einerseits mit der Privatperson Wolfgang Flatz, sowie mit dem Künstler FLATZ und andererseits waren seine Performances und Demontagen unverzichtbar für meine Arbeit.

Zuerst wurde der Körper als Instrument von Inszenierungs- und Marketingstrategien bei Wolfgang Flatz untersucht, um danach auf den Einsatz des Körpers in seinen Arbeiten in Verbindung mit Raum und Zeit einzugehen.

In der Untersuchung stellt sich heraus, dass FLATZ eine Marke wie auch ein künstlerisches Produkt verkörpert. Er erklärt seinen eigenen Körper zum Kunstwerk und macht ihn zum wichtigsten Hilfsmittel seiner künstlerischen Arbeiten. Der Künstler spricht über sich selbst von zwei Personen, zum einen über den Künstler FLATZ und zum anderen über die Privatperson Wolfgang Flatz.

Hilfreich für die nähere Betrachtung von Wolfgang Flatz' Inszenierungs- und Marketingstrategien war Marion Hirsch mit ihrer Publikation *Selbstvermarktung von Künstlern*. Am Kunstmarkt tätig zu sein ist für viele Künstler nicht der einfachste Weg. Der Gewinn von Aufmerksamkeit seitens von Museen, Galerien, Sammlern und Medien ist lebensnotwendig. Das Gewinnen von Aufmerksamkeit entsteht durch die Abgrenzung von anderen Mitbewerbern. Um diese Abgrenzung erfolgreich durchzuführen, ist nach Marion Hirsch die Entwicklung einer Marke erforderlich. Als ich mich mit den Funktionen einer Marke auseinandergesetzt habe und dies mit meinen Recherchen zu Wolfgang Flatz in Verbindung gesetzt habe, wurde mir klar, dass FLATZ beziehungsweise sein Körper zu einem Markenzeichen geworden ist. Nicht nur die Schreibweise seiner Wortmarke deutet darauf hin, sondern auch die Tatsache, wie sich der Künstler selbst inszeniert. Mit Hilfe seiner Kleidung, seiner Sprache, seines Aussehens und seiner Tattoos auf seinem Körper verknüpft er sich selbst mit seiner Arbeit. Er verbindet sein eigenes Erscheinungsbild, seinen Körper, mit seinen Arbeiten und löst so Assoziationen zu seinen Performances aus. Sein Körper ist somit zum Hilfs- und Ausdrucksmittel seiner künstlerischen Arbeit geworden. Einmal mehr wird dies alleine bei der Barcodetätowierung auf dem Oberarm des Künstlers deutlich. Deswegen war es auch entscheidend das Tattoo zu

analysieren, um die These, dass der Körper von FLATZ zum Markenzeichen seiner Kunstwerke geworden ist, zu bestätigen. Mit seinen Tätowierungen, die sich auf seinem Körper befinden, transportiert er Mitteilungen und Botschaften und betreibt Kommunikation nach Außen hin. An diesem Punkt war mir die Diplomarbeit *Money, Art & Mastercard* von Isabella Hafner besonders hilfreich, in welcher die wirtschaftliche Perspektive der Kunst behandelt wird und welche mir meine Vermutungen, durch den Inhalt von Interviews, die sie mit Wolfgang Flatz geführt hat, bestätigte.

Wie sehr das personifizierte Kunstwerk FLATZ präsent ist, zeichnet sich auch durch das FLATZ Museum aus. Mit einem Museum ist der Künstler permanent anwesend und seine Kunst ständig verfügbar. Besonders interessant erschien mir daher die Bar im FLATZ Museum, in der die Besucher nicht nur Getränke zu sich nehmen können, sondern auch die Möglichkeit haben sich Pressematerial oder Performancevideos anzusehen. Sie stellt einen Ort dar, an dem kommunikativer Austausch stattfindet, in dem aber wiederum, durch das Zeigen der Videos, die Aufmerksamkeit des Besuchers auf FLATZ' Arbeit mit dem Körper gelenkt wird.

Eine zentrale Rolle für die Untersuchung nimmt das Kapitel *35 Jahre Performances und Demontagen mit Bezug auf Körper, Zeit und Raum ein*. Durch dieses Kapitel soll gezeigt werden, dass der Künstler Wolfgang Flatz mit Hilfe seines Körpers, den er mit Raum und Zeit in Verbindung setzt, weitere Bedeutungsebenen entstehen lässt. FLATZ ist in jeder Performance physisch anwesend, was den Grund dafür darstellt, dass Person und Werk kaum voneinander zu trennen sind. Der Körper wird daher zum Material, zum Markenzeichen seiner Performances, wie auch der Körper der Künstlerfigur FLATZ zum Markenzeichen geworden ist. In den Performancebeschreibungen werden Performances von Wolfgang Flatz erklärt, die er in einem Zeitraum von 35 Jahren durchgeführt hat. Durch die genaue Analyse mit dazugehörigen Bildern ist ein roter Faden in seinen Werken zu erkennen. Zentraler Punkt ist nämlich immer der Einsatz des Körpers sowie das, was er mit Hilfe seines Körpers zu bewirken versucht: Aufmerksamkeit, Provokation und das Publikum zu sensibilisieren. *Phantasmen der Gewalt* von Herbert M. Hurka war mir in diesem Zusammenhang ein sehr hilfreiches Werk, da er sich in seinen sieben Essays auch mit den Performances von FLATZ auseinandersetzt.

Neben der eigentlichen Forschungsfrage wurden in dieser Untersuchung die ausgewählten Performances und die Demontage von FLATZ auf eine Art und Weise

dokumentiert, wie sie bisher noch nicht behandelt worden sind. Neben den Performancebeschreibungen wurden diese auf den Einsatz des Körpers des Künstlers in Verbindung von Raum und Zeit mit Hilfe von Zeitungsberichten, Videos und Ausstellungskatalogen analysiert.

Ebenso wurde das Werk *Hitler-Ein Hundeleben* skizziert. Mit Hilfe des dazugehörigen Katalogs und Interviews mit FLATZ über dieses Projekt, konnte die Absicht des Künstlers deutlich gemacht werden. Auch zeigt sich hier ein weiterer Zusammenhang mit der Tatsache, dass Wolfgang Flatz den Körper zum Zentrum seiner Kunst macht, da er sich selbst als der Führer seines Hundes Hitlers bezeichnet.

Mit dieser Diplomarbeit wurde ein weiterer Schritt hinsichtlich der Performancedokumentation und des künstlerischen Schaffensprozesses von Wolfgang Flatz getätigt. Die Forschungsfrage, wie der Performancekünstler seinen Körper als Ausdrucksmittel verwendet und wie er diesen zum Markenzeichen seiner Kunst gemacht hat, wurde beantwortet.

7 Abstract

Wolfgang Flatz ist ein Künstler, der seinen eigenen Körper zum Träger künstlerischer Äußerung gemacht hat. Er ist ihm sein liebstes und wichtigstes Material und Werkzeug. Bei der Frage wie FLATZ seinen Körper zum Einsatz bringt, muss darauf Rücksicht genommen werden, dass die Privatperson Wolfgang Flatz und der Künstler FLATZ voneinander zu unterscheiden sind, obwohl dies natürlich fast nicht möglich ist. Die Abgrenzung zwischen Person und Kunstwerk wird alleine schon durch die unterschiedlichen Schreibweisen seines Namens deutlich. Dennoch gibt es die Person Wolfgang Flatz im privaten Raum und das personifizierte Kunstwerk FLATZ, das untrennbar mit seinen Werken verbunden ist und dessen Auftreten in der Öffentlichkeit, sowie Sprache, Kleidung und äußeres Erscheinungsbild überlegt inszeniert sind. Eine Analyse der Künstlerfigur zeigt, dass der Körper des Künstlers zu einem Instrument von Selbstvermarktungstechniken wird. Der Körper von FLATZ wird zur Marke seiner künstlerischen Arbeit. Ziel ist es Aufmerksamkeit zu gewinnen und Assoziationen zu den Werken entstehen zu lassen. Weiterführend darf nicht auf den Einsatz des Körpers von FLATZ in seinen Performances und Demontagen in Verbindung mit Raum und Zeit vergessen werden. Durch die Unmittelbarkeit des Körpers und die ständige, direkte Präsenz wird der Körper zum Kommunikations- und Ausdrucksmittel und nimmt eine Vermittlungsposition zwischen Publikum und Künstler ein. FLATZ' Körper ist zu einem Dokument künstlerischer Schaffensprozesse geworden.

8 Quellenverzeichnis

8.1 Literatur

Apfelthaler, Vera: Die Performance des Körpers. Der Körper der Performance. St. Augustin: Gardez Verlag, 2001.

Bechtloff, Dieter (Hrsg.): Kunstforum International. Kunst Geschichte Kunst. 1. Auflage, Band 123, Köln: Verlag Kunstforum, 1993.

Dreher, Thomas: Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.

Ernst, Wolf-Dieter: Performance der Schnittstelle. Theater unter Medienbedingungen. Wien: Passagen Verlag Ges.m.b.H., 2003.

Faulstich, Werner: Medienwissenschaft. München: Wilhelm Fink Verlag, 2004.

Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.) Kolesch, Erika (Hrsg.) Warstat, Mathias (Hrsg.): Metzler Lexikon. Theatertheorie. Stuttgart: J.B.Metzler, 2005.

Fischer-Lichte, Erika: Performativität und Ereignis. Tübingen (u.a.): A.Francke Verlag, 2003.

Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

Flatz, Wolfgang: Strategien über Kunst und Gesellschaft. Regensburg: Lindinger+Schmid Verlag GdB, 1994.

Flatz, Wolfgang: Bodycheck. Physical Sculpture No.5. Stuttgart: Cantz, 1992.

FLATZ Museum (Hrsg.) Fink, Andrea (Hrsg.) Konrad, Verena (Hrsg.): Radikale Gesten. Performances und Demontagen. Innsbruck, Wien (u.a.): Skarabaeus Verlag, 2001.

Flatz, Wolfgang, Dreher, Thomas, Loers Veit: FLATZ. Bilder, Skulpturen und Objekte. Werkkatalog Band 1, München: Mosel und Tschechow, 1989.

Galerie der Stadt Stuttgart (Hrsg.): FLATZ Zeige mir einen Helden...und ich zeige dir eine Tragödie. München: Edition Cantz, 1992.

Hafner, Isabella: Money, art & mastercard. Wirtschaftliche Aspekte in der Kunst am Beispiel Wolfgang Flatz. Diplomarbeit Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, 2011.

Hasib, Negar: Der anwesende Körper in Raum und Zeit. Diplomarbeit Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, 2000.

- Hirsch, Marion: Selbstvermarktung von Künstlern. Berlin: Müller, 2005.
- Hurka, Herbert M.: Phantasmen der Gewalt. Die mediale Konstruktion des Opfers. Wien: Passagen Verlag, 1997.
- Jappe, Eilsabeth: Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München-New York: Prestel-Verlag, 1993.
- Janich, Nina: Werbesprache. Ein Arbeitsbuch. 2. Auflage. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2001.
- Jürß, Fritz (Hrsg.): Diogenes Laertios. Leben und Lehre der Philosophen. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH&Co, 1998.
- Klein, Ulrike: Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1993.
- Kotler, Philipp: Grundlagen des Marketing. 2. überarbeitete Auflage, München (u.a.): Prentice Hall, 1999.
- Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln: Böhlau Verlag, 2005.
- Kunstverein München (Hrsg.): FLATZ. Performances 1974-1982. Demontagen 1987-1991. München: Edition Cantz, 1991.
- Kunstverein Rosenheim (Hrsg.): Hitler ein Hundeleben. Eine Arbeit von FLATZ. Stuttgart: Hatje Cantz Verlag, 1996.
- Metzger, Rainer: Gespräche mit Künstlern. FLATZ: Eine Wirkung jenseits der Fünf-Prozent-Klausel. Eine Ästhetik des Rechtsradikalismus? In: Kunstforum International. Kunst Geschichte Kunst. 1. Auflage, Band 123, Köln: Verlag Kunstforum, 1993, S.272-279.
- Nitsche, Carina: Phänomen Tattoo und Piercing. Zwischen Selbstfindung und Modeerscheinung. Diplomarbeit Universität Wien, Institut für Kultur- und Sozialanthropologie, 2001.
- Serres, Michel: Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1993.
- Stooss, Toni (Hrsg.): Marina Abramovic. The Artist Body-Performances 1969-1997. Mailand: Edizioni Charta Srl, 1998.
- Tabor, Jürgen: Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte. Wien: Passagen Verlag, 2007.
- Tisdall, Caroline: Joseph Beuys. Coyote. München: Schirmer-Mosel, 1988.
- Zell, Andrea: Valie Export. Inszenierung von Schmerz: Selbstverletzung in den frühen Aktionen. Berlin: Reimer, 2000.

Zeller, Ursula: FLATZ-Mann mit Eigenschaften. In: Galerie der Stadt Stuttgart (Hrsg.) Schmidt, Johann-Karl (Hrsg.) Zeller, Ursula (Hrsg.): FLATZ Zeige mir einen Helden...und ich zeige dir eine Tragödie. München: Edition Cantz, 1992, ohne Seitenangaben.

Zimmermann, Olaf: Medienarbeit und Marketing. Künstlerhandbuch. Köln: Atelier Verlag, 1995.

8.2 Zeitungen und Zeitschriften

Bettermann, Stella: Das Jodeln des Künstlers. „Physical-Sculptur“ Flatz über Haustiere, die Kunstszene und seine Zukunft als Popstar. Focus Nr.23, 2000.

Flatz, Wolfgang: Das Fleisch ist stark. Jeder trägt ein Schnitzel in sich: Warum ich heute eine tote Kuh über Berlin abwerfe. In: Süddeutsche Zeitung, 19.07.2011

Leserbrief in BZ, 14.07.2001.

N.N.: „Mein Körper ist eine Ware.“ Der Performance-Künstler Wolfgang lässt eine Kuh von einem Hubschrauber abwerfen. In: Tagesspiegel, 17.07.2001.

N.N.: Totes Fleisch am Hubschrauber. In: Berliner Kurier, 19.07.2001.

Schmidt, Markus: Das ärmste Rindviech Brandenburgs. Künstler will diesen Bullen 40 Meter über Berlin aus einem Hubschrauber werfen lassen. In: Bild, 18.07. 2001.

Wiedemann, Christoph: Eine deutsche Dogge namens Hitler. Wolfgang Flatz führt seinen Hund in Rosenheim vor. In: Süddeutsche Zeitung. Nr.159, 12.Juni 1996.

Zöllner, Michael: Warum ich eine Kuh über Berlin abwerfe. Aktions-Künstler Flatz erklärt seine umstrittene „Fleisch“-Performance. In: BZ, 16.07.2001.

8.3 Internetquellen

Abschrift Fernsehbericht Wolfgang Flatz: Aktionskünstler im Gespräch mit Sabine Reeh. <http://www.br.de/fernsehen/br-alpha/sendungen/alpha-forum/wolfgang-flatz-gespraech100.html> Stand: 27.05.2012.

Akademie der Bildenden Künste München
<http://www.adbk.de/> Stand: 16.05.2012.

Arbeitskreis 68. Künstlergesellschaft und Akademie
<http://www.arbeitskreis68.de/2010-5> Stand: 09.04.2012.

Baum, David: Fleisches Lust. Max. Die erste 14-tägliche Illustrierte. Nr.15, 12. Juli 2001, http://www.flatz.net/fleisch/pdf/max_12juli.pdf Stand: 05.11.2011.

Blumberg, Karoline, Baum, Thilo: Ein Folter-Video. Pärchen tanzten Walzer-und dann flog die Kuh. Der Berliner Kurier. 20. Juli 2001,
http://www.flatz.net/fleisch/pdf/berliner_kurier_20juli.pdf Stand: 05.11.2011.

Dreher, Thomas: FLATZ. Lebenszeichen und gelebter Augenblick.
http://dreher.netzliteratur.net/2_Flatz.pdf Stand: 05.09.2011.

FLATZ Homepage
www.flatz.net Stand: 22.07.2012.

FLATZ Presse Kontakt
<http://press.flatz.net/> Stand: 22.07.2012.

FLATZ Museum-Homepage
www.flatzmuseum.at Stand: 23.07.2012.

FLATZ Museum-Interview von Alexander-Peter Posch am 29. Mai 2009 in Bregenz,
<http://www.youtube.com/watch?v=GvG2B2Vhq4Y&feature=related> Stand:
22.06.2012.

Kunstraum Innsbruck
<http://www.kunstraum-innsbruck.at/index.php> Stand: 09.05.2012.

Kunstverein Rosenheim
<http://www.kunstverein-rosenheim.de/> Stand: 09.05.2012.

Kupitz, Gunthild: Mein Arbeitstag. Der Körper als Werkzeug. Die Süddeutsche.de, März 2003, <http://www.sueddeutsche.de/karriere/mein-arbeitstag-der-koerper-als-werkzeug-1.544748> Stand: 04.03.2012.

Moles Kaupp, Christina: Die Kuh, die Kunst, der Flatz und das Fleisch. Spiegel online Kultur. 20.07.2001, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,146179,00.html>
Stand 05.11.2011.

N.N.: Flatz-Performance: Stölzl: Kunst kann auch einmal widerwärtig sein. Der Tagesspiegel Berlin, 19.07.2001, <http://www.tagesspiegel.de/berlin/flatz-performance-stoelzl-kunst-kann-auch-einmal-widerwaertig-sein/242718.html> Stand: 01.09.2012.

Online Video
Münchener Stadtrundgang: Christopher Griebel zu Gast in der ganz besonderen Galerie von Wolfgang Flatz. http://www.muenchentv.de/sendungen/muenchener_stadtrundgang/Wolfgang_Flatz_-1240.html Stand: 09.04.2012.

Online Video

Capriccio: Kultursendung, gesendet am 23.Juli 2009 br sowie am 24.Juli 2009 3sat.
<http://www.youtube.com/watch?v=dPJ5PiS9lq4> Stand: 09.04.2012.

Online Video

Nie wieder keine Ahnung! Malerei: Wissenspool gesendet 2009 SWR.
<http://www.planet-schule.de/wissenspool/nie-wieder-keine-ahnung-malerei/inhalt/sendungen/der-kuenstler.html> Stand: 09.04.2012.

Palais Liechtenstein

<http://www.palaisliechtenstein.at> Stand: 16.05.2012.

Portrait: Der Münchner Aktionskünstler Flatz (56) von A bis Z. Hallo München. Nr.47, 19.November 2008, <http://www.flatz.net/2008/abisz.htm> Stand: 11.04.2012.

Vorarlberg Chronik

<http://apps.vol.at/tools/chronik/viewpage.aspx?id=142&left=suche&viewtype=artikel>
Stand: 09.04.2012.

Weiß, Mathias: Kein Entrinnen. Innsbruck: Die Flatz-Performance „*Schuldig - Nicht Schuldig*“ im Kunstraum. Die Kunstzeitung. Nr.163., März 2010,
http://www.flatz.net/kunstzeitung_3.2010.pdf Stand: 04.11.2011.

WIFI Vorarlberg

<http://www.vlbg.wifi.at/> Stand: 10.05.2012.

8.4 Fernsehberichte

Wolfgang Flatz: Aktionskünstler im Gespräch mit Sabine Reeh. In: ALPHA-Forum, BR Alpha, 05.05.2000.

Unter die Haut: Körper-Formen-Kunst. Regie: Gerald Teufel, In: art.genossen, ORFIII, 22.01.2013.

9 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 Logo	10
http://www.flatz.net Stand: 05.06.2012.	
Abbildung 2 Barcode Tattoo	14
Tabor, Jürgen: Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte. Wien: Passage Verlag, 2001, S.216.	
Abbildung 3 Bar im Flatz Museum	19
http://www.flatzmuseum.at/fileadmin/user_upload/Fotos_Flatzmuseum/Presse/Press ebolder/FLATZ_Ausstellungsansicht_FLATZ_Bar.jpg Stand: 22.06.2012.	
Abbildung 4 Skizze Performance <i>Fleisch</i>	30
N.N.: Abbildung im Begleittext. In: Süddeutsche Zeitung, 19.07.2001.	
Abbildung 5 Skizze <i>Demontage IX</i>	42
Kunstverein München (Hrsg.): FLATZ. Performances 1974-1982. Demontagen 1987-1991. München: Edition Cantz, 1991, S.96.	
Abbildung 6 Performancebild	47
Kunstverein München (Hrsg.): FLATZ. Performances 1974-1982. Demontagen 1987-1991. München: Edition Cantz, 1991, S.23.	
Abbildung 7 Performancebild	49
Kunstverein München (Hrsg.): FLATZ. Performances 1974-1982. Demontagen 1987-1991. München: Edition Cantz, 1991, S.25.	
Abbildung 8 Performancebild	52
Kunstverein München (Hrsg.): FLATZ. Performances 1974-1982. Demontagen 1987-1991. München: Edition Cantz, 1991, S.29.	
Abbildung 9 Performancebild	55
Kunstverein München (Hrsg.): FLATZ. Performances 1974-1982. Demontagen 1987-1991. München: Edition Cantz, 1991, S.31.	
Abbildung 10 Performancebild	58
Kunstverein München (Hrsg.): FLATZ. Performances 1974-1982. Demontagen 1987-1991. München: Edition Cantz, 1991, S.41.	
Abbildung 11 Performancebild	62
Kunstverein München (Hrsg.): FLATZ. Performances 1974-1982. Demontagen 1987-1991. München: Edition Cantz, 1991, S.75.	
Abbildung 12 Performancebild	65
http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,grossbild-120374-146110,00.html Stand: 06.11.2011.	

Abbildung 13 Performancebild.....	68
http://fm4.orf.at/stories/1637589/ Stand: 06.11.2011.	
Abbildung 14 Hitler-Ein Hundeleben.....	82
Kunstverein Rosenheim (Hrsg.): Hitler. Ein Hundeleben. Eine Arbeit von FLATZ. Ostfildern bei Stuttgart: Cantz, 1996, S.12.	
Abbildung 15 Hitler-Ein Hundeleben.....	83
Kunstverein Rosenheim (Hrsg.): Hitler. Ein Hundeleben. Eine Arbeit von FLATZ. Ostfildern bei Stuttgart: Cantz, 1996, S.92.	
Abbildung 16 Hitler-Ein Hundeleben.....	84
Kunstverein Rosenheim (Hrsg.): Hitler. Ein Hundeleben. Eine Arbeit von FLATZ. Ostfildern bei Stuttgart: Cantz, 1996, S.31.	
Abbildung 17 Hitler-Ein Hundeleben.....	85
Kunstverein Rosenheim (Hrsg.): Hitler. Ein Hundeleben. Eine Arbeit von FLATZ. Ostfildern bei Stuttgart: Cantz, 1996, S.103.	
Abbildung 18 Hitler-Ein Hundeleben.....	86
Kunstverein Rosenheim (Hrsg.): Hitler. Ein Hundeleben. Eine Arbeit von FLATZ. Ostfildern bei Stuttgart: Cantz, 1996, S.34.	
Abbildung 19 Hitler-Ein Hundeleben.....	86
Kunstverein Rosenheim (Hrsg.): Hitler. Ein Hundeleben. Eine Arbeit von FLATZ. Ostfildern bei Stuttgart: Cantz, 1996, S.104.	

10 Curriculum Vitae

Lydia Oswald
Geboren 22.06.1986 in Graz

Ausbildung

Seit 2005 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien

2005-2006 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

2004-2005 Studium der Publizistik und Kommunikationswissenschaften an der Universität Wien.

2004 AHS Matura

1996-2004 BG/BRG in Leibnitz

1992-1996 VHS in Wildon

Berufserfahrung

2011: Praktikum in der Ausstellungsorganisationsabteilung der Deutschen Kinemathek, Museum für Film und Fernsehen Berlin.

2009: Organisatorische Mitarbeit an der Ausstellung Videorama sowie im Ursula Blickle Videoarchiv der Kunsthalle Wien.

2009: Praktikum in der Galerie Heike Curtze.

2008: Praktikum in der Presse- und Marketingabteilung des MAK - österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst.