

FLATZ

Lebenszeichen und gelebter Augenblick

THOMAS DREHER

Abstrakter Expressionismus und regionalistisch orientierter Realismus waren in den fünfziger Jahren Gegenpole in Amerika. In Europa standen Informel und sozialkritische Formen des Realismus einander gegenüber. Diese Reduktion avantgardistischer Positionen der Vorkriegszeit wurde dann Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre aufgebrochen. Vielfältige und neue künstlerische Strategien, mit Objekten und Aktionen (Assemblagen, Combine-Paintings, Environments, Happenings) zu arbeiten, ersetzte die Opposition entgegengesetzter Dogmen. Die wiedergefundene Offenheit künstlerischer Strategien führte in Pop Art, Nouveau Réalisme, Fluxus und Wiener Aktionismus zur Überschreitung der etablierten Grenzen zwischen Kunst und Leben. Diese Kunst - Leben - Einheit war nur momentan Thema der Kunst. Im Wechsel von einer noch an humanistischen Idealen orientierten Geisteswelt zum an der Spektakel-Organisation der Massenmedien orientierten McLuhanismus erschien das Brechen von Tabus, die von keinerlei moralischem Diskurs mehr legitimiert werden konnten, als geistige Öffnung. In den darauf folgenden Minimal und Conceptual Art wurde die 'Öffnung zum Leben' wieder zurückgenommen, allerdings ohne zu den traditionellen Kunstmedien Malerei und Plastik zurückzukehren. Durch die Auflösung der normative Bindung an etablierte Werkformen kann der Künstler nicht mehr nur aus einer bereits als künstlerisch geltenden Zeichenwelt die Wahl für die Grundelemente eines Werkes treffen, sondern es kommen nun auch Zeichen aus allen nichtkünstlerischen Bereichen in Frage. Diese Zeichen werden bei Konzeptueller Kunst nicht mehr - wie noch bei minimalistischer Kunst - nach rein formalen Gesichtspunkten miteinander kombiniert, sondern inhaltliche Fragen der Bedeutung, die die gewählten Zeichen im Alltag bereits besitzen, spielen für die Werkorganisation jetzt auch eine Rolle. Zwischen den bereits mit Bedeutung kunst-extern vorbelasteten Zeichen und der kunstinternen Zeichenkombination besteht ein Verhältnis der wechselseitigen Durchdringung: Die formale Systematisierung der Zeichenkombination geschieht nicht losgelöst von der Inhaltlichkeit der Zeichen. Die Bedeutung, die Zeichen durch ihren alltäglichen Gebrauch haben bzw. erhalten, bildet eine erste Ebene, über der durch die Anordnung der Zeichen im Werk eine zweite Bedeutungsebene angelegt wird. Da diese zweite Ebene bei konzeptueller Kunst eine metasprachliche ist, die nach dem Zustandekommen von Bedeutung überhaupt fragt, wird die Rolle von Zeichenbedeutungen im Werk reflexiv.

Flatz übernimmt von konzeptueller Kunst die konventionelle Werkformen missachtende Selektion von Zeichen, nicht aber die Kombination dieser Zeichen im

Hinblick auf metasprachliche Funktionen. Dies wird bei ihm durch sozialpsychologische Fragestellungen nach der Beziehung zwischen Massenmedien und Bewusstseinsindustrie ersetzt.

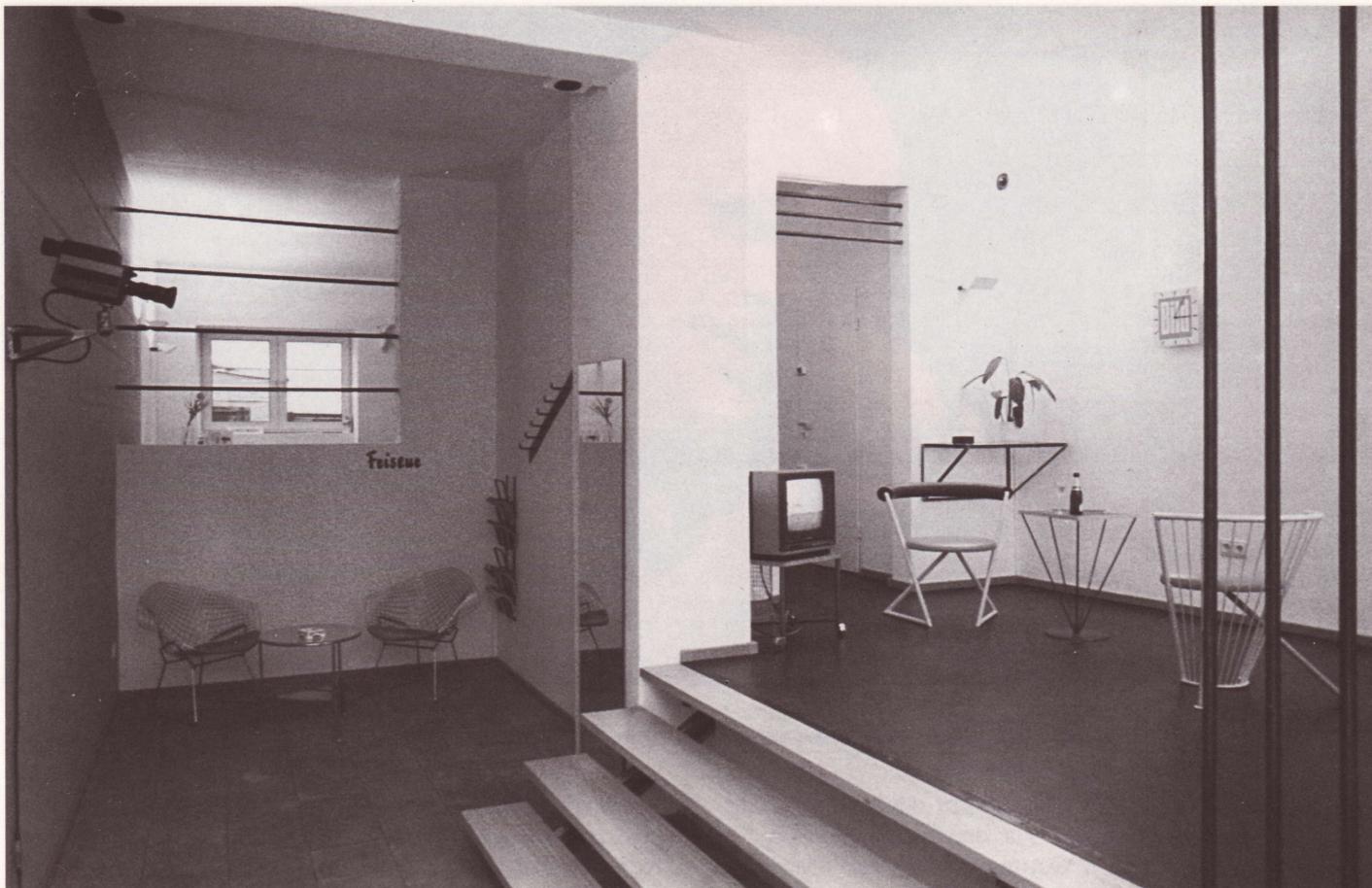
Künstler wie Bruce Nauman und Vito Acconci haben einer ganzheitlich-systematischen konzeptuellen Zeichenorganisation und einem - Psychologisches ausschliessendem - metatheoretischen Ansatz die Unmittelbarkeit sinnlicher Wahrnehmung entgegengehalten. Aus 'postminimalistischen' (1) Werken, die Nauman und Acconci ausgeführt haben - es sind Installationen und Performances - geht hervor, wie sehr jede konzeptuelle Zeichenorganisation fragmentarisch bleiben muss, wenn sie den Eigensinn von nicht-zeichenhaften Sinneserfahrungen nicht verleugnen will. Flatz arbeitet ebenfalls mit dem vorsprachlichen Eigensinn sinnlicher Erfahrungen. Er greift die Spannung zwischen konzeptueller Reduktion der Welt auf Zeichensysteme und ihr nicht unterwerfbaren sinnlichen Erfahrungen von Nauman und Acconci auf.

Peter Halley hat die in den sechziger Jahren auffallende Rückwendung amerikanischer Künstler und Musiker zur Lebenswert und Kunst aus der Mitte der sechziger Jahre hervorgehoben: *Artists like David Salle and Steve Keister, and musical groups such as the B-52's and the Modern Lovers, also express in their work a need to relive and make art out of the sociology of the mid' sixties.* Ross Bleckner recounts as well as that for him, as an adolescent, *Op Art was what he knew modern art to be* (2). Flatz knüpft dagegen gleichzeitig sowohl bei Konzeptueller Kunst und Postminimalismus an, die um 1970 in Gruppenausstellungen über aktuelle Kunstströmungen vorgestellt wurden, als auch bei der Zeit um 1960, als die neue Welt des Massenkonsums das Sozialleben stark zu verändern begann und - parallel zum Fall moralischer Tabus und einem neuen, konsumorientierten Hedonismus - die Kunstgrenzen erweitert wurden.

Während Andy Warhol und heute Sherrie Levine, Richard Prince oder Alan McCollum der Welt des Massenkonsums folgen, als gäbe es keine Alternative, sucht Flatz nach künstlerischen Strategien, mit denen der Dezentrierung des Subjekts in einer von Massenmedien geprägten Welt begegnet werden kann - also sich nicht in der Spektakel-Welt aufzulösen, sondern sich als different zu ihr zu setzen. Flatz ist insofern ehemaligen Fluxus-Künstlern wie Joseph Beuys und Wolf Vostell verpflichtet, als für ihn Kunstwerke Anreger zu aktiven Denkprozessen sein sollten.

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

Übergänge zwischen autonomer und heteronomer Kunst



FLATZ *Friseursalon «Rosana», Dezember 1984* München. Von Flatz umgebauter Laden mit selbst entworfenen und anderen Möbeln, Closed-circuit Installation Foto: R. Fischer

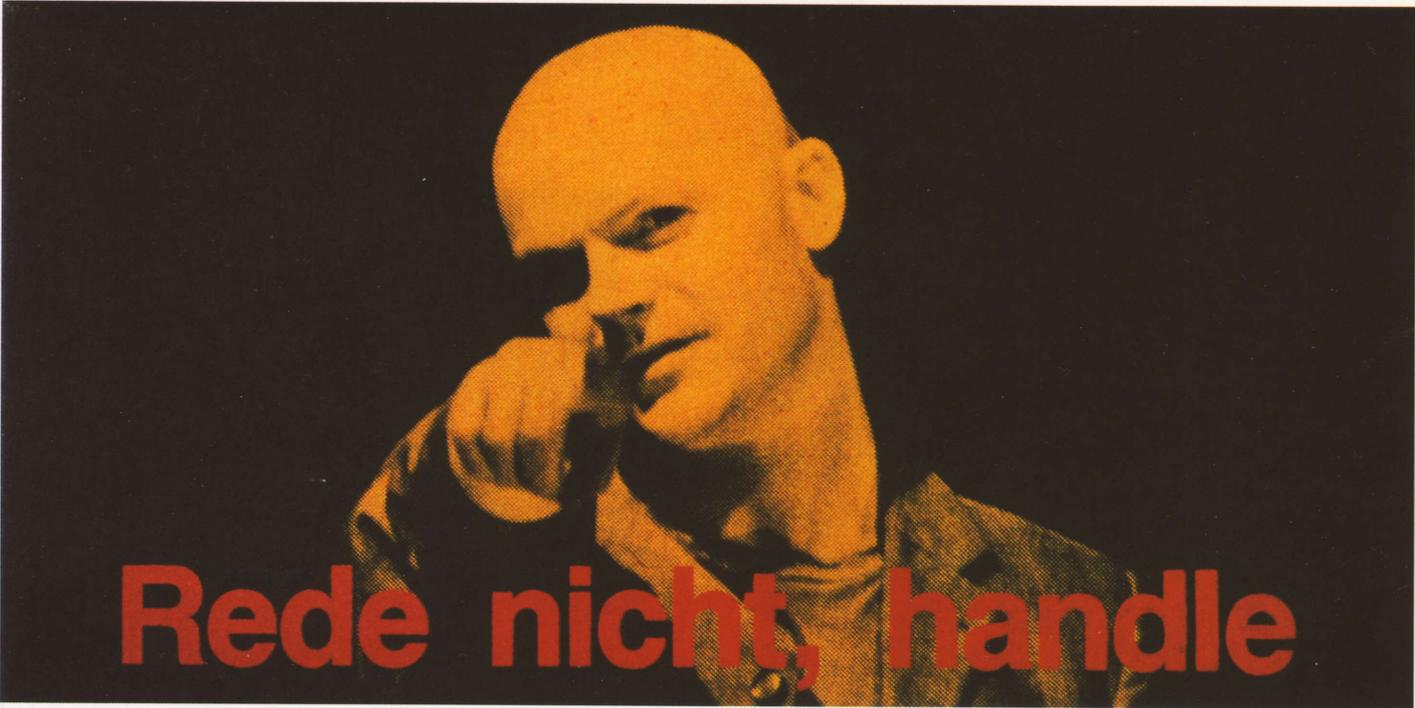
entstehen bei Flatz durch Übertragungen: Autonome Kunstformen wie Videoinstallationen werden in einem Friseurladen angewandt, aus der Werbesprache werden Bilder. Strategien, die in einem Medium entwickelt wurden, können in einem anderen Medium wiederkehren. Es handelt sich um Passagen zwischen den Medien, gleichgültig, ob sie Kunstmedien sind oder nicht. Angewandte und autonome Kunst werden zu gleichwertigen Arbeitsbereichen.

MODE, STIL UND KONZEPT

In Flatz' Performance *Schläge* von 1977 konnte sich das Publikum auf Stühle setzen, die wie in einem Kino vor einem Monitor standen. Auf diesem Monitor sah man Bilder von Schlägen ins Gesicht einer Person. Diese Schläge wurden nicht von einem Band eingespielt, sondern waren Übertragungen der gleichzeitig und im selben Raum, aber im Rücken der Zuschauer stattfindenden (Miss)Handlung. Der Ton der Schläge, den das Publikum vernahm, war original, doch die Schlagaktion konnte das auf den Stühlen sitzende Publikum in gewohnter Medien-Distanz konsumieren. Durch die vorgenommene räumliche Anordnung von Performer(in), Zuschauerstühlen und Monitor wurde dem Publikum die Rolle des unbeteiligten Voyeurs zugewiesen - mit dem Unterschied zur Nachrichtenübermittlung über Massenmedien, dass ein Eingriff in die Vorführung durch einen Zuschauer jederzeit möglich war. Nach dem 274. Schlag kam, dieser Eingriff aus dem Publikum. Im Friseursalon *Rosana* ersetzt Flatz 1984 den Spiegel

durch eine closed-circuit Videoinstallation. Aus autonomen closed-circuit Installationen von Bruce Nauman oder Peter Campus, in denen der Rezipient sich selbst auf dem Monitor in mehr oder weniger überraschenden Situationen wiederfindet (3), ist angewandte Kunst geworden. Aus dem Kunstrezipienten, der durch eine Modellsituation provoziert wird, seine Selbstwahrnehmung zu überprüfen, wird der Kunde, dessen Selbstwahrnehmung die Friseurin *Rosana* zu entsprechen versucht.

Im Unterschied zum Performer in *Schläge* ist der Kunde sein eigener Voyeur. Der passive, Schläge erdulden- de Performer und das passiv die Performance auf dem Monitor verfolgende Publikum verschmelzen im Kunden zu ein und derselben Person. Die Rolle der Friseurin ist der Rolle der Performerin in *Schläge* vergleichbar: Beide sind die Handelnden; die Veränderungen, die beide einer Person zufügen, sind nicht von Dauer. Die Lust des Kunden an der Selbstdarstellung mittels ephemerer Friseur-Kunst wird im Friseurladen nicht durch die Provokation einer reflexiven Einstellung unterlaufen, sondern die Eitelkeit das Selbstgefühl wird bestätigt. Der Kunde kann sich selbst im Monitorrahmen sehen, als würde er in Grossaufnahme im Fernsehprogramm auftreten - und also würde er auf einen Auftritt vorbereitet werden. Der Kunde sitzt in der von Flatz durch geschickte Eingriffe veränderten architektonischen Situation wie auf einer Bühne erhöht und ist von der Strasse her gut sichtbar. Die Herrichtung des Kunden für die Show, seine Selbstbetrachtung und das Gesehenwerden durch Publikum fallen im Friseurladen zusammen. Das Ephemere des gesteigerten Augenblicks wird hervorgehoben, der Spass



Rede nicht, handle

FLATZ *Fliegen: Rede nicht, handle, 1988* Lasuren auf Photoleinwand, Siebdruck (Parole) 28 x 56 cm

am Wechsel des Äusseren bejaht, nicht die Konservierung des Lebens für die Nachwelt. Für den Friseurladen gilt gerade nicht, was Clegg & Guttman über die Rolle der Porträtierten in ihren Auftragsarbeiten behaupten: *Es ist, als ob man sagen würde: 'Wenn ich sterbe und mein Leben gefilmt wird, möchte ich, dass Jack Nicholson meine Rolle spielt'* (4).

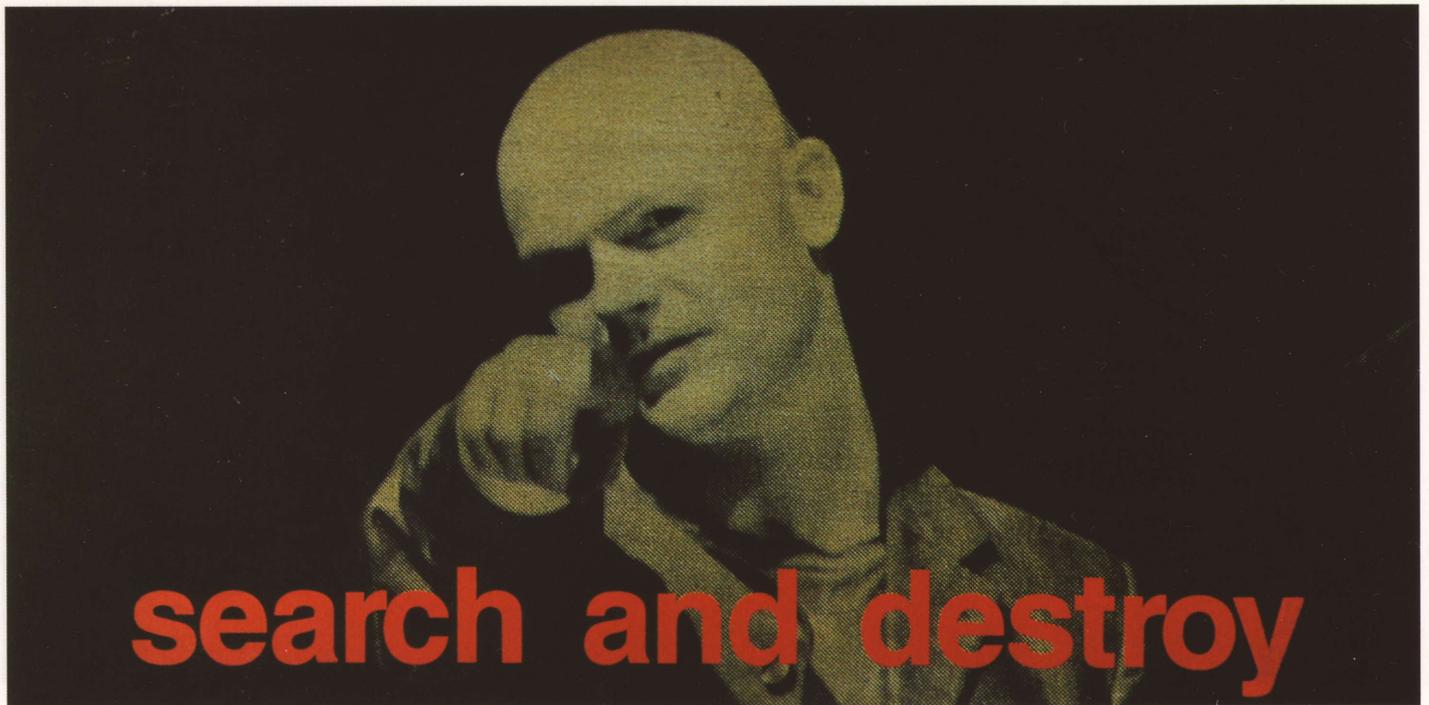
Flatz greift in seinen Stahlstühlen, von denen zwei im Friseurladen stehen, zwar die 'technische' Optik, nicht aber die Herstellungstechnik der Stahlrohrmöbel Marcel Breuers und Mies van der Rohes auf. Während diese die vier Stuhlbeine durch zwei freischwingende, kalt gebogene Stahlrohre ersetzen, verwendet Flatz das ältere Prinzip verschweisster und sich überkreuzender Stahlrohre. Zudem greift er in der Wahl des Formenvokabulars die Primärformenflächen- und Primärfarbenkombination auf, die am Bauhaus vor der Entwicklung der Stahlrohrmöbel massgebendes Gestaltungsmittel war, wie auch die im russischen Konstruktivismus bei Rodtschenko, Lissitzky und Tatlin durchschlagende futuristische Gestaltungsweise der sich überschneidenden Schrägen und Farbflächen. Nachdem die funktionsorientierten, alles Expressiv-Artistische vermeiden den Stahlrohrmöbel von Marcel Breuer und Mies van der Rohe nach dem Krieg - vom Zweck - zum relativ teuren Wohnmöbel nobilitiert - in hohen Auflagen wieder hergestellt werden, wendet sich Flatz mit handgefertigten, keinen ökonomischen Produktionskriterien gehorchenden Möbeln zurück auf ein nicht ausgeschöpftes Potential der klassischen Design-Avantgarde.

Mit seiner Videoinstallation im Friseurladen *Rosana* schafft Flatz keine Mode, sondern thematisiert ein Verhalten gegenüber der Mode, Hätte er sich in *Rosana* auf die Anordnung vorgefertigter Elemente - Monitor und Kamera - zu einem räumlichen Modell narzisstischer Selbstbespiegelung beschränkt, könnte behauptet werden, dass er alles Formale einem Konzept unterordnet. Mit den selbst entworfenen Möbeln bekennt er sich jedoch auch zu

(s)einer Gestaltungsweise; die Videoinstallation wird in einen geformten Lebensraum eingebettet. Dem kurzfristigen modischen Zwang zum Wechsel der Form, wie er die Haarmode bestimmt, hält Flatz mit seinem Möbel-Design die Möglichkeit einer Rückwendung zu einer Moderne mit längerfristigen Gestaltungsansprüchen entgegen. Zugleich relativiert Flatz seine formalen Präferenzen durch die Kombination seiner selbst gestalteten mit anderen Möbeln - wie Bertioia-Drahtsessel und Nierentisch, die zwei entgegengesetzten Gestaltungsweisen der fünfziger Jahre folgen - und einer Wandgestaltung von Günther Förg. Diese Relativierung des eigenen Willens zur Form widerspricht einer dogmatischen, nach letztgültigen Form- und Funktionskriterien suchenden Moderne.

DOPPELUNGEN/PAARE

In den beiden Installationen *Gemme und Camee* von 1982 und in *1988 - 1938* sind Begriffe mit opponierender Zeichenbedeutung in opponierenden Zeichenformen und -materialien ausgeführt. Die Materialeigenschaften der erhabenen Schrift - einmal Messing und einmal Blei - und der Wände, in die Lettern eingeschlagen wurden, sowie die gewählten Schriftformen können Assoziationsfelder hervorrufen, die sich mit den Wortbedeutungen korrelieren lassen. Zu der verbalen Opposition kommen materielle und formale Paare hinzu. Im Unterschied zu den verbalen Oppositionen können die materiellen und formalen Paare allerdings erst durch die räumliche Anordnung als Gegensatzpaare verstanden werden da sie nicht Teil eines aus Oppositionen aufgebauten Sprachsystems, eines binären Codes, sind. Es werden nicht völlig unzusammenhängende, aber auch nicht homologe verbale, formale und materielle Oppositionen korreliert. Flatz greift zwar auf Konstruktionsweisen von Konkreter Poesie, Konzeptueller Kunst und Arte Povera zurück - d.h.



FLATZ *Fliegen: Search and destroy, 1988* Lasuren auf Photoleinwand, Siebdruck (Parole) 110 x 55 cm

er sucht aus Anordnungen von Zeichenformen und der Ausführung dieser Formen in bestimmten Materialien Zeichenbedeutungen zu gewinnen - umgeht aber die bei den Vorbildern häufigen Tautologien bzw.

Bedeutungsgleichheiten zwischen Form, Material und Wortbedeutung. Lettristen und einige Decollagisten haben Zeichenformen gegen Zeichenbedeutungen ausgespielt, indem Zeichenformen verwendet wurden, die Buchstaben zwar ähnlich sehen oder sogar Buchstaben sind, aber in der Verfremdung nicht mehr lesbar sind. Aus der lesbaren Sprache wird unlesbare Schrift. Flatz dagegen stellt die Lesbarkeit nie in Frage, sondern richtet seine Werke vielmehr an Lesemöglichkeiten aus.

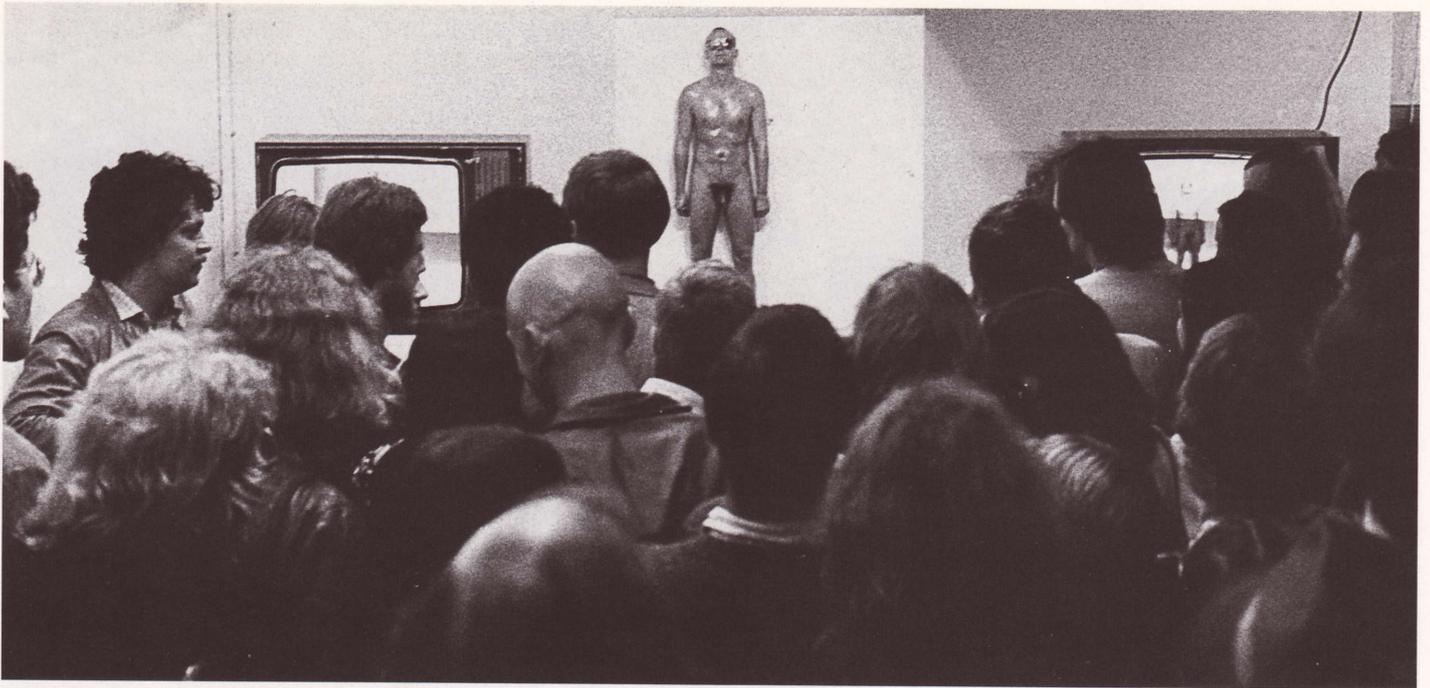
Im Unterschied zu Wolf Vostell, für den auch das disparteste Element noch Spuren zukünftiger Lesbarkeit enthält (5), breitet Flatz nicht einfach Elemente in möglichst unbearbeiteter, vorgefundener Weise vor dem Rezipienten aus, sondern ordnet sie zu Gegensatzpaaren. Flatz geht davon aus, dass erst durch Anordnungen auf Gegensätze verwiesen werden muss, bevor es dem Rezipienten überlassen werden kann, Synthesen mit Hilfe des eigenen Erfahrungshorizontes selbst zu entwickeln.

BEWUSSTSEINSINDUSTRIE UND SUBJEKT

In *Fliegen*, einer Bild-Serie von 1988, zeigen Fotos auf Leinwand Flatz im Uncle Sam-Gestus, d.h. er blickt und weist auf den Betrachter. Die Fotoabzüge sind mit Siebdrucklasur bemalt. Das Selbstporträt im Uncle Sam-Gestus ist in einem - Filmstandfotos ähnlichen - Querformat ausgeführt, während dieser Gestus, auf politischen Plakaten seit 1914 im Hochformat wiederkehrt (6). Auf diesen mit der persuasiven Bildsprache der Massenmedien arbeitenden Selbstdarstellungen sind aus der Alltagssprache vertraute Sprüche mit Aufforderungscharakter aufgedruckt, wie *Rede nicht, handle!*.

Flatz' Bildsprache und die kurzen, appellativen Texte passen sich dem Zeitdruck, unter dem die Informationsvermittlung der Massenmedien steht, an: Die Werbung muss sofort wirksam sein, Informationen, die erst beim zweiten oder dritten Hinsehen auffallen, kommen nicht mehr beim Empfänger an. Flatz setzt diese Aufmerksamkeit heischende, plakative Bildsprache jedoch ohne erkennbaren Werbezweck ein.

Das von Flatz verwandte Motiv, ein auf den Betrachter Blickender und Zeigender, ist zunächst für Plakate zur Anwerbung von Soldaten entwickelt worden. Die eingesetzten Slogans erinnern bei diesen Plakaten an angebliche Verpflichtungen gegenüber dem Staat, der Gesellschaft etc. Da in der postmateriellen Gesellschaft bürgerlicher Moral und einem durch Arbeitskämpfe entwickelten sozialen Bewusstsein keine zentrale Bedeutung mehr zukommen kann, muss ein Appell an das soziale Gewissen ins Leere gehen. Eine Sprache der Verführung, die verschiedene Medien in wechselseitigem Bezug vorführen, hat solche Appelle ersetzt. Flatz versucht jedoch, diese sozialen Appelle wieder zu beleben. Seine Slogans sind Aufrufe, wirksam zu handeln, statt in der Übung von kritischen Diskursen zu verharren, die von der Bewusstseinsindustrie als Möglichkeit zur Selbstbespiegelung in der eigenen Wortgewalt angeboten werden. Um seinen von der Bewusstseinsindustrie abweichenden Handlungsappell übermitteln zu können, lässt sich Flatz auf eine Präsentationsform ein, die mit Bildgewalt imperativisch spricht und dem Zeitdruck der Massenmedien folgt. Obwohl der Selbstaussdruck in sozialen Handlungsfeldern nur noch durch Modifikationen einer subjektauslöschenden Sprache der Massenmedien möglich ist, versucht es Flatz, auf die Notwendigkeit des Dennoch-und-Trotz-Allem-sich-als-Subjekt-Setzen-Könnens hinzuweisen.



FLATZ Treffer, September 1979 Performance Tagblatturm, Stuttgart. Anlässlich der Ausstellung Europa 79

HISTORIZITÄT UND MODERNE

Flatz legt in seinen Werken Rezeptionsmöglichkeiten an, in denen Wandlungsprozesse des Selbst zwischen jetzt, Vorher und Nachher eine entscheidende Rolle spielen. Mit dieser Form der kontinuierlichen Verzeitlichung arbeitet Flatz sowohl einer postmodernen, beliebig beschleunigt oder verlangsamten Bildverarbeitung (7) als auch dem Zeitdruck, mit dem die Spektakel-Organisation der Bewusstseinsindustrie auf den Rezipienten einwirkt, entgegen. Indem Flatz die Ambivalenz zwischen kontinuierlichem Zeitwandel und Zeitbrüchen zum Programm macht, verweist er darauf, dass für ihn Themen wie Evolution und Absterben, Leben und Tod noch nicht von einer allumfassenden Zeichenzirkulation abgeschafft sind. Wie Menschen leben, nicht Spielzüge in Zeichensystemen ist Flatz' Bezugspunkt. Einem kontinuierlichen Wandel, in dem das Alte sich zur Vorahnung des Neuen umformt, widerspricht das Zeitverhältnis der Mode. *Die Aggressivität der Mode, deren Rhythmus der Blutrache ist* (8) ist weit entfernt davon, im Sinne Ernst Blochs eine *Antizipation der Menschheitsgeschichte* sein zu können: ... *das gute Neue ist niemals ganz neu, sondern durchläuft in der Form der Antizipation die Menschheitsgeschichte. Neu ist es nur insofern, als darin der Durchbruch zu einer in ihm angelegten möglichen Formulierung noch nicht gekommen ist* (9). Dagegen bedarf die Aggressivität der Mode gegenüber dem Vorangegangenen, ihre Neuheit um der Neuheit willen, der Milderung durch *Gründe, die höflich über den Mord hinwegsehen lassen, den die Mode an ihrer eigenen Vergangenheit begeht: als vernähme sie von fern jene besitzergreifende Stimme des toten Jahres, die zu ihr sagt: 'Gestern war ich, was du bist; morgen wirst du sein, was ich bin'* (10). Diesem nur an der Oberfläche gemildertem Kampf zwischen 'Ich' und 'Du', zwischen 'Gestern' und 'Heute' widerspricht Blochs Frage nach einem 'Wir': *Wer sind wir? Wo kommen wir her? Wohin*

gehen wir? Was erwarten wir? Was erwartet uns? (11). Flatz' Werke betonen häufig die Ambivalenz zwischen der Blochschen Kontinuität der Menschheitsgeschichte und dem Bruch mit allem Vorangegangenen, zwischen einer historisch verantwortlich denkenden und einer narzisstischen, in sich selbst versponnenen, präsentistischen Moderne. Die Arbeit mit der Dialektik zwischen Kontinuität und Bruch verbietet es Flatz, an das Zeichenspiel der Mode nach Art der Postmoderne anzuknüpfen. Er kann den 'Rhythmus der Blutrache', die Kontinuitäten auflösenden Brüche der Mode, nicht unberücksichtigt lassen, als gäbe es nur frei flottierende Zeichen, wobei sich in der Beliebigkeit der Zeichenfolgen der Unterschied zwischen Mode und Kunst verliert. ■

- (1) R. PINCUS-WITTEN, *Theater of the Conceptual: Autobiography and Myth in Artforum*, October 1973, S. 40-46
- (2) P. HALLEY, *Ross Bleckner in Critical Essays, 1981/1987*, Zürich, 1988, S. 52f
- (3) Kat. Ausst. *Peter Campus, Video-Installation*, Kölnischer Kunstverein, 1979; Bruce NAUMAN, *Come Piece* (1969), Abbildung in U. MEYER, *Conceptual Art*, New York 1972, S. 189; Bruce NAUMAN, *Video Korridor mit Band- und Liveübertragung (1969-70)* in Kat. Ausst. *Kunst bleibt Kunst. Projekt '74*, Kölnischer Kunstverein 1974, S. 260f
- (4) Kat. Ausst. *Clegg & Guttmann, Collected Portraits*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1988, S. 31
- (5) R. WICK, *Anmerkungen ...*, in Kat. Ausst. *Wolf Vostell*, Galerie van de Loo, München, 1972 o.S.
- (6) F. KÄMPFER, *Der rote Keil*, Berlin 1985, S. 95f., Abb. 27f.; S. 166, Abb. 61-64; S. 266f.
- (7) P. WEIBEL, *Die Beschleunigung der Bilder in der Chronokratie*, Bern 1987
- (8) R. BARTHES, *Die Sprache der Mode*, Frankfurt a.M. 1985, S. 279. Im letzten Satz zitiert Barthes eine Grabinschrift.
- (9) E. BLOCH, *Ist Zukunft Jugend oder Tod?*, in *die Zeit*, Nr. 32/29.7.1977, S. 33
- (10) R. BARTHES, S. Anm. 8, S. 279
- (11) E. BLOCH, S. Anm. 9