

Hermann Korte

## KONSTELLATIONEN DER BEOBACHTUNG

Die Installationskunst von Stefan Banz

Eine der frühesten Arbeiten von Stefan Banz ist ein Video mit dem Titel *Indizien eines Raumes*, das er in seiner ersten Einzelausstellung als Teil einer Installation zusammen mit einem Spiegel, zwei Fotografien und einer Malerei zeigte [Abb. 1 im Katalog zur Ausstellung]. Es sind die ersten Hinweise auf eine Recherche-Technik, die einen Künstler zeigen, der seine Umwelt mit Anteil nehmender Distanz beobachtet. Dabei ist seine Beobachtungsposition nicht sehr komfortabel. Banz weiss – hier liegt der Ausgangspunkt seiner Praxis als Künstler –, dass nicht primär das Beobachtete, sondern die Art und Weise des Beobachtens und die Positionierung des Beobachters die Grenzen, aber auch den eigentlichen Reiz der künstlerischen Arbeiten bestimmen. Vor diesem Hintergrund lassen sich seine Installationen als eine fortgesetzte Geschichte von Konstellationen der Beobachtung lesen.

### Lebenswelt I: Aussenwelten oder Die Unbestimmtheit des Alltäglichen

Die Position des Beobachters erhält bei Banz ihre Signatur aus den Koordinaten des Alltags, in den der Künstler sich einbezieht; er steht nicht aussen, sondern ist Teil jeder seiner Konstellationen. Die Lebenswelt ist der Dreh- und Angelpunkt seines Werkes; nicht zufällig ist der familiale Raum des Künstlers über ein Jahrzehnt lang in diversen Arbeiten aufzufinden, vor allem in den Fotografien<sup>1</sup>, jenem Medium, das eines der wichtigsten Grundelemente Banz'scher Installationskunst wurde.

Dabei geht es Banz weder um Abziehbilder der Realität des Privaten und Intimen noch um eine Spuren sichernde Archivierung von Lebenswelten. Beobachtet werden vielmehr Situationen des Alltags, die wie Inszenierungen kleiner, freilich nicht unbedingt harmloser Geschichten erscheinen. Ein Beispiel dafür ist die Installation *Bad*: Wer sich mit seinen Gummistiefeln durch den unter Wasser stehenden Raum bis zum Foto mit dem nackten, lächelnden Mädchen in der Badewanne vorgekämpft hat, findet sich in der Rolle des Voyeurs wieder – und kann durch eine Klapptüre sogar noch weiter ins Innere treten, um für ein paar Augenblicke eine Figur der Installation zu werden. Nicht das Foto-Motiv, sondern dessen lebensweltliche Konstellation lädt zur Reflexion eines heiklen sozialen Feldes ein, das mit seinen Tabus den Beobachter in eine unangenehme Situation bringen kann (er steht nicht zufällig im Wasser ...).

Die Position des Beobachters ist bei Banz nicht eindeutig, weil es eine ganze Reihe von Beobachtungspositionen gibt, die miteinander konkurrieren. Ein Beispiel dafür ist *Hitzfeld* von 1997: eine Installation, die im Thema Fussball zugleich das Thema Kunst reflektiert und umgekehrt. Die Arbeit erscheint zunächst wie eine Rekonstruktion; der beobachtende Zuschauer betritt eine Umkleidekabine und beginnt das, was er vermutet, zu identifizieren. Er sucht nach den Gegenständen

des Sports – und findet an der Wand ein gutes Dutzend Sportlerleibchen, die auf ihre Stars warten. Er spürt der Atmosphäre des Sports nach – und findet sich schnell in ihr zurecht, indem er die Witterung einer sterilen Spannung aufnimmt, welche die Enge des Raums und das Kunstlicht über dem künstlich-grünen Kabinenboden noch verdichten. Die Mannschaft hat ein paar Spuren hinterlassen: Auf den Leibchen finden sich die Namen grosser Künstler, die erste Liga der bildenden Kunst – pro Name der Titel eines charakteristischen Werks. Und aus dem Sportzuschauer wird ein Beobachter der Kunstszene – ein Kanon der Stars und ihrer kanonischen Werke. Sport und Kunst – zusammengebracht in einer Konstellation, die den ebenso schönen wie banalen Namen des Fussballers und Trainers als Metapher liest und etwas Neues erschliesst, ein Hitz- und Schwitzfeld des Sports und der Kunst, in dem die suggestive Differenz der Namen Rang und Bedeutung markiert. Wie feinsinnig die Ironie des beobachtenden Künstlers sich in der Konstellation verbirgt, zeigt sich am Leibchen für den Torwart. Es ist Marcel Duchamp zugeordnet – einem Torwart, der stehen bleibt, während die anderen sich abmühen, und der doch an entscheidender Stelle steht, an der Grenzlinie zum reinen, leeren Tor, die kein Ball überschreiten darf ... – 2005 wurde die Installation auch bei der internationalen Gruppenausstellung *Rundlederwelten* im Martin Gropius Bau Berlin gezeigt und war eine der prägnantesten, subtilsten Antworten auf die Frage nach dem Konnex von Kunst und Fussballsport.

## **Lebenswelt II: Innenwelten oder Die erdabgewandte Seite des Alltags**

Die Harmlosigkeit der kleinbürgerlichen Idyllik hat Banz längst ad absurdum geführt. Hinter dem belanglosen Alltag, der in manchen Fotografien ins Bild rückt, ist eine Spannung zu beobachten, die von Bedrückung und Obsession handelt, also von dem, was nicht sichtbar ist und was nicht sichtbar gemacht werden kann, weil es, den Blicken verborgen, Teil einer Innenwelt bleibt. Vor diesem Horizont erhält der Begriff des Alltäglichen bei Banz eine neue Dimension: Die Lebenswelt, die in allen möglichen Facetten die Sujets seiner Installationen bestimmt, lässt sich nicht auf vertraute Dinge und Gewohnheiten reduzieren, sondern schliesst Träume und Albträume, Spannungen, Ängste und Verletzungen ein, eben jene psychische und psycho-soziale Realität, die einen bedeutenden Teil der Erfahrungswelt ausmacht. So konfrontierte Banz das Publikum seiner grossen Gulliver-Ausstellung im Migros Museum Zürich (2000) gleich im Eingangsbereich mit einem grossen Holzrahmen, in dem ein überlebensgrosses Foto zu sehen war – der Rachenraum eines Kindes, das seine Zahnsperre präsentierte. Der aufgerissene, in seinen Proportionen überdimensionierte Mund löste Assoziationen aus, die an Torturen erinnerten, an körperlichen Schmerz (und kunstgeschichtlich an Francis Bacons berühmte Studie zu Velázquez' Papst-Porträt, das Innozenz X mit offenem Mund zeigt – mit Bacon hat sich Banz wiederholt auseinandergesetzt<sup>2</sup>).

Gewöhnlich allerdings führt Banz seine Betrachter indirekt und vieldeutig auf die Spur von Angst und Obsession. So sind die in der Installation *How many Nights*

*I prayed for This* gezeigten Turngeräte, die in Glaskästen stecken, Kraft und Zerbrechlichkeit verknüpfende Symbole für Body Power, die sich als paradoxes Spiel mit Gegensätzen, aber auch, wo-rauf der Titel hinweist, als sichtbar gemachte Objekte trüber Selbstdisziplinierung lesen lassen. Ein anderes Beispiel ist die Installation *Sleep*, die ein äusserst vertrautes Sujet zeigt: Beobachtet werden kann ein schlafender Mensch, der im Bett liegende Künstler; die Holzbank vor der Fotowand lädt zur Betrachtung ein. Erst auf den zweiten Blick fängt das dominante Orange – die Signalfarbe für Achtung und Gefahr – an, seinen unangenehmen Einfluss zu entfalten: Bedrückung wird fühlbar und beginnt den Betrachter auf seiner Holzbank einzubeziehen, der sich doch nur ein unspektakuläres Foto ansehen wollte und nun darüber spekuliert, welche Monster hier der Schlaf wohl hervorbringt.

Nun bestimmen allerdings nicht nur Ängste und Albträume die menschliche Innenwelt, sondern zu einem wichtigen Teil auch Tagträume, Wünsche und hochgestimmte Erwartungen. Wie gleichsam im Handumdrehen einzelne Individuen an einem Ich-Experiment partizipieren können, hat Banz in einer gross angelegten Recherche untersucht. Die Installation *The Muhammad Ali's* zeigt Menschen in der Haltung des weltbekannten Boxers und erlaubt in der seriellen Abfolge dieser Beobachtungskonstellation einen überraschenden Einblick in die menschliche Konstitution. Das Individuum konstruiert seinen je eigenen «Ali» aus der Erinnerung und kombiniert ihn mit der Projektion einer Pose, die das eigene Selbstverständnis ins Bild setzt: Was gerade noch «Ali», den bekannten Anderen sichtbar machen sollte, wird pure Selbstdarstellung. Es versteht sich von selbst, dass Banz die Verschiebungen und Varianzen seiner Boxerfotografien nicht wertet und kommentiert, sondern seine Beobachtungen dem Betrachter überlässt, der sie deuten und interpretieren, aber auch nur belächeln, bspötteln oder mit Vergnügen ansehen kann.

### **Unpräzise Bildersprache oder Diffusion und «Différance»**

Zu den Konstellationen der Beobachtung gehören Schnitte, Verschiebungen, Abbrüche, Analogiebildungen und ein immer präsent, aber meistens verdecktes Mass an Störungen der Struktur. Ein Beispiel dafür liefert Banz' *Study for a painting of a lonely heart*, die 2004 der Württembergische Kunstverein in Stuttgart zeigte. Trägerisch ist schon der einladend romantische Titel, der diametral den einzelnen Teilen der Studie entgegengesetzt ist. Von Malerei und einsamen Herzen kann kaum die Rede sein, wenn sich ein Polyester-Nashorn auf einer grossen Rasenfläche verliert, auf einen Monitor zu laufend, auf dem eines der bekanntesten Videos der Schweiz (*Door to Door*) läuft und den Künstler im handgreiflichen (absolut nicht inszenierten!) Streit mit seinem Nachbarn zeigt. Natürlich liesse sich das Nashorn als aggressive Metapher für mutige Draufgängerei lesen oder umgekehrt das kämpferische Video als anschauliche Bildmetapher für das Nashorn und die ihm zugeschriebenen Eigenschaften ... Zur traditionellen Interpretation von Metaphern fehlt allerdings die eindeutige Zuordnung von Signifikant und Signifikat, so

dass der Interpret in die eigene Metaphernfalle rennen würde ... Und die Grasfläche hat er dabei noch gar nicht einbezogen: Steht sie für das kleinbürgerlich-idyllische Rasenstück *Door to Door* oder ist sie hier die Kampffläche für Nashörner – oder doch eher für die Verwandlung von 36 mal 36 Metern Kunstvereinsraum in einen Naturraum aus Gras, auf dem sich Polyester (= Nashorn) und Video (= *Door to Door*-Kombattanten) treffen: also Natur und [Streit-]Kultur?

Die Fragen lassen sich nicht beantworten: Diffusion und Unbestimmtheit machen den eigentlichen Reiz der Installation aus. Stefan Banz hat in einer ganzen Reihe seiner Schriften<sup>3</sup> den (kunst-)theoretischen Kontext solcher Betrachtungen hervorgehoben, indem er sich intensiv mit Jacques Derrida auseinandersetzte. Wie kontingent Strukturen sein können, lässt sich an einigen Rauminstallatione n näher erläutern, und zwar gerade dort, wo Banz seinen Betrachtern den sicheren Boden unter den Füßen entzieht. Schon 1993 setzte er in New York einen Ausstellungsraum knöcheltief unter Wasser – und wiederholte diesen Eingriff seitdem öfters. Wie sich der Boden, der feste und in seinen zwei- wie dreidimensionalen Strukturen transparente Raum, unter dem Eindruck des Wassers verändert und zu einer diffusen Grösse dynamisiert wird, tritt in *Dive* deutlich hervor. Es gehört zum ironischen Kalkül, dass der künstlerische Akt, das Unter-Wasser-Setzen des Raumes, für die Betrachter unmittelbar evident erscheint, dass aber dessen Wirkung um so unklarer und unberechenbarer ist: Der mit Wasser bedeckte, mit Folie überbespannte Boden beginnt zu spiegeln, ändert sich permanent unter dem Einfluss des Lichts, wird nicht mehr nur in seiner strikten Funktionalität wahrgenommen und wird zur Projektionsfläche für allerlei Assoziationen des Betrachters oder gar zur Spielfläche für diejenigen, die durchs Wasser waten und interaktiv die Installation mitgestalten. Banz potenziert die Kontingenz der Strukturen noch dadurch, dass ein grossformatiges Foto unter der Wasseroberfläche erkennbar wird – das Bild eines Jungen, der den Kopf unter Wasser hat: Ironie der Ironie, Diffusion der ohnehin diffus gewordenen Wahrnehmung ...

In dieser Arbeit tritt ein künstlerisches Produktionsprinzip deutlich hervor, das Banz' Installationskunst bestimmt, die Option für den unpräzisen, unspektakulären, aber wirkungsvollen Lösungsweg. Nichts drängt sich auf, nichts forciert die Aura der Kunst und der Künstlichkeit, nichts zielt auf den Kunstcharakter der arrangierten Medien und den Selbstdarstellungsgestus des Künstlers. Welche Effekte aber diese im Kern stets durchschaubare Bildersprache haben kann, spiegelt sich nicht zuletzt in Installationen, die im Rahmen von Kunst-am-Bau-Projekten entstanden sind. Besonders stechen die *Echos* hervor, jene Gestaltung eines neuen Gefängnis-komplexes in Kriens, die an verschiedenen Stellen des Gebäudes mit farbigen Lettern auf rohem Beton nichts als Namen mit entsprechenden Werktiteln notiert: Zu lesen sind kanonische Werke der Geistes-, Kultur-, Sozial- und Rechtsgeschichte, die nicht selten ihre Produzenten in Konflikt mit den Ordnungen, Denkmustern und Gesetzen ihrer Zeit brachten und die gerade deshalb Gegen-Echos sind gegen

die gesicherten Mauern und Betonwände des Gefängnisses. Die Metaphernsprache der Echos bringt die nüchtern-funktionale Eindeutigkeit und Einsinnigkeit der Architektur sogar etwas ins Wanken. Nicht weil sie längst kanonische Bedeutung erhalten haben und die Kultur repräsentieren, finden sich Namen und Titel an der Gefängniswand wieder, sondern weil sie an jenem völlig unmusealen Ort plötzlich ihre einstige gegenkanonische Aufsässigkeit und Umstrittenheit wiedergewinnen.

Solche unaufdringliche Effekte des Wiedererinnerns, bei denen der Betrachter die Option hat, sie zu aktivieren oder zu negieren, finden sich im Übrigen auch und gerade dort, wo Erinnern das Sujet der Installation ist, wie in *À la Recherche*, einem Auftrag für die Kantonsbibliothek Baselland in Liestal. Die Arbeit spielt an einem privilegierten Ort der Lektüre mit Anspielungen auf Marcel Proust, weist jedoch gleichzeitig darüber hinaus, indem sie die «Suche» selbst auf reflexive Weise zum Thema macht: Die Anspielung auf Proust verflüchtigt sich, zurück bleibt ein referenzloses «À LA» – zu lesen als Aufschrift hoch über dem Gebäude. Eine solche Arbeit hat zuletzt etwas Meditatives und lässt sich ohne Schwierigkeiten auf die Banzsche Installationskunst zurückbeziehen.

*À la Recherche*: Das ist kein schlechtes Synonym für die Konstellationen der Beobachtung – auch wenn ein Synonym niemals Identität, sondern stets Differenz markiert.

Anmerkungen:

<sup>1</sup> Siehe die verschiedenen fotografischen Publikationen zwischen 1995 und 2005, u.a. Stefan Banz, *i built this garden for us. Photographic works 1992-1999*, Zürich: Edition Patrick Frey, 1999.

<sup>2</sup> Siehe seine über 50 kleinformatischen, in Acryl auf Leinwand gemalten Coverversionen der Werke von Francis Bacon unter dem Titel *Baby Bacons* (1998/99), abgebildet in: Stefan Banz, *Un coeur simple*, Zürich: Edition Fink, 2003, nicht paginiert.

<sup>3</sup> Stefan Banz, *Komplexes System Kunst*, herausgegeben von Hermann Korte, Münster-Hamburg-London: LIT Verlag, 2001.

### **Geschrieben für die Publikation:**

Stefan Banz, *Laugh. I nearly died, Installations 1992-2006*, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2006