

Michelle Nicol

Suspense, Camp und Coolness

Notizen zu den fotografischen Arbeiten von Stefan Banz

Es sind nicht die speziellen Lebensmomente, in denen Stefan Banz zur kleinen automatischen Fotokamera greift, um ein Bild festzuhalten. Das Gegenteil ist der Fall. Nicht, dass er wild und ziellos drauflos knipsen würde. Sein Blick ist zwar ephemeral, aber seine Konzentration ist geschärft. Kommt dazu, die definitive Selektion der Bilder, diejenigen welche aus der fotografischen Fülle heraus zur Arbeit transformieren, geschieht erst später, in einem Akt reflektorischer Aussortierung. Stefan Banz' solcherart gewonnenen Motive, die später grossformatig die Wände beherrschen, zeigen seine Umgebung. Die landschaftliche, die architektonische und die private. Etwa der Blick durch ein nacktes Gesträuch auf einen grauen Wohnblock. Die unscharfe, weit weg liegende Häusergruppe im Schnee. Oder die Rückseite des braunen Einfamilienhauses im abstrahierten Chalet-Stil mit seinem perfekt auf drei Zentimeter gestutzten Rasen. Und weiter die zoommässig herangeholten Grashalme, welche frühlingshaft die Schneedecke durchbrechen. Ein Teller mit Speiseresten. Dann die Fotos seiner hübschen Frau Sabine, wie sie auf dem Rasen liegend eine dicke Sonntagszeitung liest, erledigt in Post-Party-Manier auf dem Sofa ruht oder einen fragenden Blick aus dem Autofenster wirft. Und dann die Kinder von Stefan Banz, Jonathan und Lena. Oft schauen sie direkt in die Kamera, posieren gekonnt mit unschuldigem, aber doch wissendem Blick. Lena etwa, majestätisch im Schneidersitz und in synthetischem Pyjamaoberteil, die nackte Puppe zwischen den Schenkeln, oder Jonathan, wie er abwartend mit Schnorchel, Taucherbrille und Schwimmflossen im spannteppichbezogenen Türdurchgang einer Familienwohnung steht, dahinterliegende Möbel verweisen auf ein Wohnzimmer.

Schöne Fragmente

Formal betrachtet, genügen die Fotografien kaum dem volkstümlichen Genre des perfektionierten Familien-Schnappschusses. Bildausschnitte werden schief angegangen, vermeintlich zentrale Sujets lediglich angeschnitten oder aus zu grosser Distanz abgebildet. Die Symptome dieser spezifisch technischen Strategie sind Unschärfen, Lichtmängel und überreizte Farbtöne. Und gerade deswegen zelebrieren sie eine ureigene Ästhetik, denn die Fotografien sind ohne Zweifel schön. Sei es der Fettglanz auf den Backen der knochennagenden Lena, in welchem sich der Blitz widerspiegelt, oder das scharfrote Rot der Blumen, das mit dem Rot von Sabines angemalten Lippen korrespondiert.

Wenn Stefan Banz seine private Umgebung abbildet und diese somit vom realen in einen simulierten hyperrealen Bereich transzendiert, dann behandelt er diesen Übertritt des Privaten lediglich am Rande, betont das Ökonomische: „ich fotografiere meine Kinder und meine Frau und was mich umgibt, weil sie die besten Models sind für das, was mich interessiert, und weil sie mir am unkompliziertesten begegnen.“¹ In einem theoretischen Text zu seiner Arbeit und deren diskursiven Umfeld, der aus seiner parallelen Doppelfunktion als Curater turned Artist zu verstehen ist, benennt er seine Modelle als *junge Frau, Mädchen und fotografiertes Kind*.²

Inhalt und Suspense

Nicht nur motivisch, sondern auch inhaltlich werden Betrachterin und Betrachter vor Stefan Banz' Fotografien mit Fragmenten konfrontiert. Handlung scheint nur

stückweise dokumentiert, ohne dass je ein diegetisches Ganzes, eine Geschichte, daraus gereimt werden könnte. Die Konvention des Familien-Schnappschusses, in welchem Zeit, Ort, Protagonisten und daraus schliessend der Anlass transparent werden (Ausflug, Grillabend, Hochzeit), ist nicht eingehalten. Der Betrachter fühlt sich disloziert, sucht etwas ratlos, doch mit dem Willen zum Verständnis nach Anhaltspunkten.

Viele Inhalte sind möglich, und hier ist folglich der Moment des Suspense zu orten. Im Hitchcock'schen Sinn ist der Suspense die Spannung des Protagonisten wie auch des sympathisierenden Zuschauers, gemeinsam verharrend in der Ahnung eines kommenden Ereignisses. Suspense hat nicht immer mit Angst zu tun, paart sich jedoch mit Ungewissheit. Hitchcock visualisiert den Begriff folgendermassen: „Kommen wir auf die Telefonistin in *Easy Virtue* zurück. Sie hört dem jungen Mann und der Frau zu, die wir überhaupt nicht zeigen und übers Heiraten reden. Das Telefonfräulein war voll von Suspense, sie war damit aufgeladen: Wird die Frau am Ende der Leitung einwilligen in die Heirat mit dem Mann, der sie angerufen hat? Die Telefonistin war ganz erleichtert, als die Frau ja sagte. Ihr Suspense war damit beendet.“³

Auf den fotografischen Suspense übertragen, kann das Banz'sche Foto somit als Dokument einer Handlung verstanden werden, die a) sich gerade zugetragen hat, b) im Moment vollzogen wird oder c) sich im nächsten Moment sogleich zugetragen wird. Wobei sich das Betrachterinteresse genüsslich auf die eher böartigen, gemeinen, intriganten, perversen, ja kriminellen Handlungen fokussiert.

Hitchcock führt weiter aus: „Bei der üblichen Form von Suspense ist es unerlässlich, dass das Publikum über die Einzelheiten, die eine Rolle spielen, vollständig informiert ist. Sonst gibt es keinen Suspense. (...) Emotionen sind (...) notwendiger Bestandteil des Suspense.“⁴

Dies impliziert einen gesteigerten Moment von Suspense für den Fall, dass der Betrachter einer Banz-Fotografie um die näheren Umstände ihrer Entstehung weiss, also zum Beispiel über die Beziehung der Protagonisten zu ihrem Dokumentaristen informiert ist, der beim Abdrücken des Auslösers die machtausübende Instanz darstellt.⁵

Die Glamourifizierung

Wendet sich die Betrachterin von der einzelnen Aufnahme weg und hin zur seriellen Kontemplation, wie sie sich etwa im Buch *Give me a Leonard Cohen Afterworld*⁶ anbietet, wo der Künstler sechshundsechzig Fotografien im üblichen Privatgebrauchsformat von neun mal dreizehn Zentimetern abgebildet hat, so konstituiert sich ein Bild der Kleinfamilie Banz, wohnhaft in wechselnden Siedlungen in Luzern, in einer mittelgrossen Schweizer Stadt mit See und Berganschluss. Unheimlich konventionell und gesellschaftskonform scheint auch die familieninterne Rollenverteilung. Der Mann ist der aktive Künstler, Frau und Kinder die „passiven“ Modelle. Da radikale Inhalte traditionellerweise gerade dort entstehen, wo fundamentales Desinteresse herrscht, radikalisiert Stefan Banz sein in der mediatisierten Hyperrealität stattfindendes Familienleben allein durch den Kontextwechsel vom fiktiven Familienalbum in den realen Kunstraum (trotzdem: nichts ist mehr so, wie es einmal war). Gleichzeitig findet eine subtextuelle Glamourifizierung eben dieses Familienlebens statt, indem Stefan Banz eine überreizte formale Ästhetik forciert, die sich mit dem Darstellungscode bestimmter Lifestyle-Magazine Mitte der neunziger Jahre deckt, die in ihrem Bestreben nach Lancierung von Zeitgeist den sauberen Vorstadt-Chic propagieren, der solcherart auf

einmal exotisch schillert.⁷ Diese spezifische Sehweise kann am besten mit Camp-Sensibilität umschrieben werden. Nach Susan Sontag ist Camp „eine Art unter anderen, die Welt als ästhetisches Phänomen zu betrachten“, es geht dabei nicht um eigentliche Schönheit, „sondern um den Grad der Kunstmässigkeit, der Stilisierung“, „es zeigt sich, dass die Erlebnisweise des Camp auf den doppelten Sinn anspricht, in dem sich einige Dinge begreifen lassen. (...) Dem Unterschied zwischen dem Ding, sofern es etwas bedeutet und dem Ding als Kunstprodukt.“⁸

Es wäre aber falsch, Stefan Banz' fotografische Arbeit selbst als Camp zu bezeichnen, den Camp ist immer naiv, und Stefan Banz geht strategisch, konzeptuell und bewusst vor. Er vereinnahmt die konventionelle familiäre Welt kleinstädtischer Normalität mittels seiner Ästhetik und transformiert sie in einem Subtext zur Strategie des Suspense zum begehrenswerten Kunstprodukt. Denselben Effekt evoziert der Titel seines bereits erwähnten Fotobuches. *Give me a Leonard Cohen Afterworld* ist eine Zeile aus dem Lied *Pennyroyal Tea* des 1994 verstorbenen Grungerockers Kurt Cobain. Dieser war ebenfalls Vater einer kleinen Tochter und formierte zusammen mit der singenden Profischlampe Courtney Love eine von der Presse idealisierte und somit glamouröse Rockfamilie. Indem Stefan Banz im Titel seines Buches einen Konnex zur *coolen, subversiven und authentischen* Szene um Kurt Cobain impliziert, stellt er sich mit dieser in eine Reihe. So ist es im Sinne von Camp durchaus doppeldeutig zu verstehen, wenn Stefan Banz im Vorwort besagten Buches verschlagen meint, „der Schein trügt.“⁹

Frühling 1996

¹ Stefan Banz im Gespräch mit der Autorin, 24. 2. 1996.

² Vgl. Stefan Banz, *Zwei Glasscheiben, Sockel, Bad, Gras*, in: *Dive, Offenes Kulturhaus*, Linz 1996, S. 33-38.

³ François Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, München 1992, S.62 (Originalausgabe 1966).

⁴ a.a.O., S.62,63.

⁵ Besonders sichtbar im Badewannenfoto. Lena liegt nackt auf dem Rücken in der leeren Badewanne, unten rechts tritt der nackte Fuss des Fotografen ins Bild, der sich am Badewannenrand abstützt.

⁶ Stefan Banz, *Give me a Leonard Cohen Afterworld*, Ostfildern/Stuttgart 1995.

⁷ Siehe unter anderen *Vogue Italia* (uno stile, no. 542/95, p.408 oder *free style*, no. 544/95, p.158) sowie rekurrierende Fotostrassen in den Ausgaben von *The Face*, *i-D* oder *Dazed and Confused* der letzten Jahre.

⁸ Susan Sontag, Anmerkungen zu „Camp“, in: *Kunst und Antikunst*, Frankfurt 1982, S.322 ff.

⁹ Stefan Banz, *Give me a Leonard Cohen Afterworld*, Vorwort