

Josef Dabernigs unermüdliche Arbeit an der Autonomie

# DON'T BE YOURSELF!

Josef Dabernig's tireless quest for autonomy

*Matthias Dusini*



Courtesy für alle Bilder / for all images, except where stated:  
der Künstler / the artist & Galerie Andreas Huber, Vienna

Kärnten, Sommer 1977. Der 21-jährige Künstler sitzt an einem Gebirgsbach und schreibt. Er verfasst keine romantischen Gedichte, gibt sich auch nicht dem selbst-erhöhenden Gefühl einer Tagebuchaufzeichnung hin, sondern quält sich mit dem, was von Originalität und Authentizität am weitesten entfernt ist: Er kopiert. Josef Dabernig schreibt ein Buch ab, und zwar keinen Text, mit dem sich ein junger Künstler in den Jahren der Punk-Revolution brüsten könnte. Er kopiert ein Buch des Arztes Franz X. Mayr, Seite um Seite, Wort für Wort. Es heißt *Schönheit und Verdauung oder die Verjüngung des Menschen durch sachgemäße Wartung des Darmes* (1920).

Das Abschreiben von Büchern, und auch das von Dabernig praktizierte akribische Vermessen von Körpern und Landschaften, hebt sich von einer Ende der 1970er Jahre reüssierenden, auf Expression bedachten Kunstpraxis – wie sie sich etwa bei den Neuen Wilden findet – deutlich ab. Dabernig beginnt damit, sich Barrieren in den Weg zu legen. Selbstdisziplinierung und kleine Erlösungsmomente werden seine Karriere fortan bestimmen. Er fängt an, seinen täglichen Zigarettenkonsum zu notieren, der in 31 Jahren nur zweimal die Höchstmenge von vier Zigaretten überschreiten wird. Dieses Prüfungsritual passt so gar nicht zum damals

Carinthia, Austria, summer 1977. A 21-year-old artist sits by a mountain stream, writing. He's not composing romantic poetry, nor is he indulging in the self-aggrandizement of diarizing. Rather, he is torturing himself with the kind of writing furthest removed from originality and authenticity: he's copying. Josef Dabernig is transcribing a book, and not even the kind of book that a young artist of the Punk era could brag about. He's copying a book by a doctor named Franz X. Mayr, word for word, page for page. The book is entitled *Schönheit und Verdauung oder die Verjüngung des Menschen durch sachgemäße Wartung des Darmes* (Beauty and Digestion: Human Rejuvenation Through the Appropriate Maintenance of the Intestines, 1920).

The habit of copying out books, along with Dabernig's practice of meticulously measuring bodies and landscapes, stands in sharp contrast to the expression-oriented art practice more prevalent in the late 1970s – as seen, for example, with the 'Neue Wilden'. Dabernig thus began putting obstacles in his own path. Self-discipline and small moments of redemption were to define his career from this point forward. At the time, he began to write down how many cigarettes he smoked each day; since then, in the 31 years and counting, he has exceeded his limit of four per day only twice. This ritualized

self-auditing was not at all in keeping with the dominant zeitgeist. Dabernig's internal censor imposed a temperance that escalated to the level of obsession. *On Discipline* was to be the title of a 2011 installation at the Wilfried Lentz gallery in Rotterdam, in which Dabernig 're-staged' the recording of his daily cigarette consumption from 23 September 1979 to 22 September 1980: the catalogues of his sins displayed in a sort of study room.

'I wanted to get away from a hands-on practice, the material', the artist told me in a

1+2  
 Corinthians club social  
 2009  
 Two of three c-type prints  
 33 x 45 cm



Verprechungen und Drohungen und sogar mit Strafen zu zwingen, selbst Hand anzulegen an seine Gesundheit, eigenhändig den feinkörnigen Verdauungsmechanismus zu stören und zu zerstören, und wenn es nicht schnell genug geht oder gar nicht mehr gehen will, ergreift die Mutter, die Väterin mit nicht mißzuverstehenden Zeichen der Unzufriedenheit, des Mißmutens, selbst den Effekt und schöpft in rasendem Tempo ins Mundchen, nur um den Teufel zu bezeln, die einmal zugemessene Nahrungsmenge in das kleine Köpfchen mag dieser selbst mit Zähnen in den Augen oder gar mit Eisenblech dagegen protestieren.

Tag für Tag, bei jeder Mahlzeit wiederholen sich diese widerlichen Szenen der Rohheit und Gewalttätigkeit gegen die Natur von Seiten der Eltern, bis endlich das Kind die "Geschicktere" wird, indem es sich schließlich ergibt und, seine Liebe zu den ihn quälenden Eltern bekundend, das Wohl befinden und die Gesundheit dem Frieden der Familie zum Opfer bringt. Freude und Zufriedenheit in den Augen seiner Lieben, schmeichelehaftes Lob und Ausmunterung von ihren Lippen stärken es im harten Kampfe gegen seine Natur und lassen es nicht erfahren, daß Präzision sowohl seines Verdauungsapparates zu verschärfen und zu verfeinern. Der Schlingel und Verfeiner ist erzogen, die normale Verdauung ist daher, die Verstopfung des Darmtraktes nimmt zu, und daß es so bleibt, dafür sorgt nur der Glaube.

Der Glaube ist nämlich, einmal gewendet und durch die ökonomische Vergeßlichkeit der Schuld- und Hagens von seinen Fesseln befreit, ein renommierter Verführer zum zu häufigen, zu schnellen und zu vielen Essen und zum Essen von Speisen, die durch ihren hohen Reizgehalt dem feinkörnigen Verdauungsapparat nicht zuträglich sind, und er sorgt dafür, daß der Verdauungsapparat nie mehr sich erholen und in Ordnung kommen kann. Die Gläubigen der Glaube nach Kräften zu steigern, ist wiederum eine Erbsünde aller Mütter, denn welche von ihnen gibt, sich nicht alle erdengleichen Mühe immerwährender Lächeln und verlockende Bissen für den Gaumen ihrer Zügelinge zu erdenken und zu schaffen.

Schon diese Vergründigung an unserem Verdauungsapparat vom Munde aus würde genügen um das Entstehen und Bestehenbleiben von Verdauungsstörungen zu erklären und, da sich kaum eine Mutter für einen kleinen Pöbel weiß, die enorme Verunstaltung derselben verständlich zu machen. Dazu kommt nun noch die nicht minder häufige Vergründigung des Verdauungsapparates vom After aus, durch die willkürliche Stuhlgangverhaltung, weil man gerade keine Zeit, nicht Lust oder keine passende Gelegenheit hat, dieses notwendige natürliche Bedürfnis zu befriedigen.

Des enormen Schadens, den man dadurch seinem Verdauungsapparat und weiterhin seinem Körper zufügt, wird man sich leider erst bewußt, wenn es schon zu spät und der Mechanismus des Verdauungsapparates dauernd verstopft ist. In dieser Hinsicht fällt die Schuld an der Verstopfung unserer Verdauung außer den Eltern oft auch der Lehrer, da die Kinder verhinieren, während der ersten Stunden des Unterrichts die dahinstürmende Pflicht nun nachzuholen, und schließlich einen jeden von uns selbst.

Mitbedauerlich aber an der Entstehung und enormen Häufigkeit der Verdauungsstörungen sind die ärztliche Rätegeber unserer Eltern und unser selbst. Sie sind es einmal, weil sie es veräumt haben und veräumen, eindringlich genug vor dieser Vergründigung des Verdauungsapparates zu warnen, dann aber auch, weil sie sich nicht die Mühe genommen haben und nicht die Mühe nehmen, das Verhältnis in dem Verdauungsapparat der ihnen anvertrauten oder sich ihnen anvertrauenden Wesen wiederum möglichst wiederherstellen zu denken. Für gewöhnlich beschränken sie sich nur für einige Zeit die verstopften Verdauungsapparate zu stillen und dann zu drosseln, um dem Verdauungsapparat die Zeit und die Möglichkeit zu geben, sich an die ihm zugedachten Bürden zu gewöhnen und den Körper, der Platte Mensch, es zu ermöglichen, sich der Verminderung ihres Bodens anzupassen und am Leben im Kampfe fortzubestehen.

Ist diese Erkenntnis, daß wir in erster Linie die übergroßen Lieben unserer liebsten, unserer Mütter, verdanken, daß kaum einer von uns sich einer normalen Verdauung rühmen kann, schon ungemein traurig, so muß es die Herzen dieser unserer größten Wohltäter und was alle mit Entsetzen erfüllen, wenn wir uns die unabsehbaren Folgen vor Augen führen, die die Störungen im Automatismus des Verdauungsapparates für jeden einzelnen, für die Familie, den Staat und die ganze Menschheit außer dem schon angeführten noch in wirtschaftlicher Beziehung nach sich ziehen.

Wie schädigen die Verdauungsstörungen den Wohlstand des einzelnen, der Familie, des Staates und der ganzen Menschheit?

Wie wir gehört haben, machen die Verdauungsstörungen den Besitz erwerder Wissen und Willen zum Ackerfeld der Sehwerkzeuge, weil sein eigener Verdauungsapparat zu einer Schnapsfabrik und -schenke wird, die ihn ohne Unterbrechung ohne die geringsten



*Dabernig's irony results from the contrast between the claimed demand for order and the imperfect reality.*

3

3  
 Schönheit und Verdauung oder  
 die Verjüngung des  
 Menschen durch sachgemäße  
 Wartung des Darmes  
 1977  
 Manuscript copy, p.100  
 Ballpoint pen on paper

4  
 Dr. Franz Xaver Mayr,  
 Schönheit und Verdauung oder  
 die Verjüngung des  
 Menschen durch sachgemäße  
 Wartung des Darmes  
 1920  
 Cover of the 1975 fifth edition

5+6  
 Daily Cigarette Consumption  
 23.09.1979 until 22.09.1980  
 1979-80  
 Ballpoint pen on paper  
 21x11 cm

7  
 Excursus on Fitness  
 Installation view  
 MAK, Vienna  
 2010

5

	S	O	N	D	J	F	M	A	M
1	1	2	3	4	5	6	7	8	9
2	1	2	3	4	5	6	7	8	9
3	1	2	3	4	5	6	7	8	9
4	1	2	3	4	5	6	7	8	9
5	1	2	3	4	5	6	7	8	9
6	1	2	3	4	5	6	7	8	9
7	1	2	3	4	5	6	7	8	9
8	1	2	3	4	5	6	7	8	9
9	1	2	3	4	5	6	7	8	9
10	1	2	3	4	5	6	7	8	9
11	1	2	3	4	5	6	7	8	9
12	1	2	3	4	5	6	7	8	9
13	1	2	3	4	5	6	7	8	9
14	1	2	3	4	5	6	7	8	9
15	1	2	3	4	5	6	7	8	9
16	1	2	3	4	5	6	7	8	9
17	1	2	3	4	5	6	7	8	9
18	1	2	3	4	5	6	7	8	9
19	1	2	3	4	5	6	7	8	9
20	1	2	3	4	5	6	7	8	9
21	1	2	3	4	5	6	7	8	9
22	1	2	3	4	5	6	7	8	9
23	1	2	3	4	5	6	7	8	9
24	1	2	3	4	5	6	7	8	9
25	1	2	3	4	5	6	7	8	9
26	1	2	3	4	5	6	7	8	9
27	1	2	3	4	5	6	7	8	9
28	1	2	3	4	5	6	7	8	9
29	1	2	3	4	5	6	7	8	9
30	1	2	3	4	5	6	7	8	9
31	1	2	3	4	5	6	7	8	9

6

	A	S	O	N	D	J	F	M	A	M
1	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
2	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
3	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
4	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
5	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
6	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
7	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
8	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
9	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
10	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
11	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
13	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
14	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
15	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
16	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
17	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
18	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
19	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
20	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
21	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
22	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
23	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
24	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
25	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
26	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
27	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
28	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
29	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
30	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
31	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

dominierenden Zeitgeist. Dabernigs innerer Zensor ordnet eine bis zur Obsession gesteigerte Mäßigung an. *On Discipline* wird eine Installation in der Galerie Wilfried Lentz in Rotterdam 2011 heißen, in der Dabernig die Aufzeichnung seines täglichen Zigarettenverbrauchs vom 23.9.1979 bis zum 22.9.1980 „re-inszeniert“: In einer Art Schreibstube sind Dabernigs Sündenregister ausgestellt.

„Ich wollte vom Handwerklichen, dem Materiellen, wegkommen“, erinnert sich der Künstler im Gespräch an seine Anfänge während des Studiums an der Wiener Akademie der bildenden Künste (1976–81). Er lehnte das im Unterricht vorgeschriebene Modellieren ab und beschränkte sich stattdessen auf das Zeichnen der entsprechenden dreidimensionalen Phänomene. Er trug die Werte seiner Messungen in Tabellen ein. „Ich habe immer gemessen. Messen war mein Kreuz“, sagt Dabernig. Mithilfe einer einfachen mathematischen Formel verfremdete er die Aufzeichnungen zusätzlich, sodass abstrakte, an wissenschaftliche Visualisierungen erinnernde Diagramme entstanden. Einige dieser Grafiken verwandelte er in dreidimensionale, wie futuristische Büsche wirkende Stahlobjekte (*Torvaianica*, 1982–84).

Anfang der 1990er Jahre lösten orthogonale Aluminiumraster diese Überbleibsel gegenständlicher Figuren ab und abstrahierten sie weiter (etwa *Ohne Titel*, 1992). Dabernig betont, wie wichtig der meditative Charakter des Vermessens und Zeichnens für ihn war, auch jener des Metallschweißens. So wollte er einen essentiellen Zustand der Katharsis erreichen, einhergehend mit der Vermeidung subjektiven Empfindens. „Ich habe meinen Gefühlen mit Überzeugung misstraut“, sagt er. Empfindungen codierte er stets in Zahlen, wodurch das Subjektive eine abstrakte Form bekam. Systematisch filterte Dabernig in diesen frühen Arbeiten alles Sinnliche aus seinen Darstellungen heraus. Bis zu seinem Film *Timau* (1998), in dem er zum ersten Mal ein Familienmitglied als Schauspieler engagierte, vermied er auch jede private Bezugnahme.<sup>1</sup>

Seit 1989 fotografiert Dabernig für ein Langzeitprojekt leere Fußballstadien überall auf der Welt. Zuletzt waren diese „Panoramen“ genannten Arbeiten 2013 in einer Einzelausstellung im Kunsthaus und in der Neuen Galerie in Graz zu sehen, 2012 wurden sie auf der 9. Gwangju Biennale gezeigt. Dabernig sucht sich für diese Werke einen Standpunkt in der Mitte des Fußballfeldes und fotografiert die Architektur in sechs Segmenten, drei Aufnahmen links, drei rechts. Das eigentliche Zentrum, der Rasen mit den Spielern, bleibt leer. Sportarenen sind Bühnen kollektiver Leidenschaft; Dabernigs strenge Fotos hingegen zeigen lediglich das (unspektakuläre) Skelett des Spektakels.

Die neuere Kunstgeschichte kennt zahlreiche Versuche, die Objektwelt in Zeichen – Diagramme und Zahlenreihen – aufzulösen, etwa Hanne Darbovens *Schreibzeit* (1975–80). Anders als bei Darboven knüpften Dabernigs Arbeiten zum Zeitpunkt ihres Entstehens jedoch nicht an jeweils aktuelle Kunstdebatten an. Er selbst sieht in ihnen den „Versuch einer Sublimierung des kleinbürgerlich-katholischen Erziehungsmodells“. Jenseits des Ansatzes der klassischen



7

recent interview, describing his beginnings as a student at the Vienna Academy of Fine Arts (1976–81). Rejecting the clay modelling element of the course, he instead restricted himself to drawing the three-dimensional phenomena provided. He entered the data from his measurements into tables. ‘I always measured. Measuring was my cross’, Dabernig says. Using a simple mathematical formula, he distorted the recorded data creating abstract diagrams reminiscent of scientific visualizations. He transformed some of these graphics into three-dimensional steel objects evocative of futuristic shrubs (*Torvaianica*, 1982–84).

In the early 1990s orthogonal aluminium grids supplanted these vestiges of representational figures, rendering them more abstract (for example, *Ohne Titel*, 1992). Dabernig stresses how the meditative nature of measuring and drawing – and of metal welding – was important to him. By this cathartic process he wanted to attain an essential state, as well as avoiding recourse to subjective perception: ‘I was convinced that my feelings were not to be trusted’, he says. He constantly coded his perceptions in numbers, through which the subjective took on an abstract form. In these early works, Dabernig systematically filtered all things sensory out of his images. Until his 1998 film *Timau*, in which he used his brother as an actor for the first time, he also avoided every reference to his private life.<sup>1</sup>

Since 1989 Dabernig has been working on a long-term project photographing empty football stadiums around the world. These works, known as ‘panoramas’, were recently shown in a 2013 solo exhibition across the two venues of the Kunsthaus and Neue Galerie in Graz and were exhibited at the 9th Gwangju Biennale in 2012. For these works Dabernig seeks a position in the middle of a football field and photographs the architecture in six segments: three pictures of the left half of the stadium and three of the right. The actual centre, the playing field, remains empty. Sporting venues are arenas of collective fervour; Dabernig’s austere photographs, by contrast, show only the (unspectacular) skeleton of the spectacle.

Art history of the latter half of the 20th century bears many attempts to dissolve

objects into signs, diagrams and numerical series. Take for example, Hanne Darbovens work *Schreibzeit* (Time of Writing, 1975–80). Dabernig, on the contrary, has resisted participation in art debates. He sees in them ‘an attempt to sublimate the middle-class Catholic educational model’. Beyond the classic Conceptual approach of uncoupling the making of an art work from its author and demystifying its purported uniqueness, Dabernig’s practice comes out of a monastic tradition whose last remnants he experienced at the Catholic boarding school he attended in Austria. The Christian *exercitationes spirituales*, which began in late antiquity as a combination of physical exercise and piety, survived in postwar European grammar schools as enforced, blind obedience.

In contrast to others of his generation, Dabernig did not turn to Indian ashrams or rural communes to seek enlightenment. His decades-long training has provided only the most minimal of high points, such as the mastery of his nicotine addiction and the ecstasy of his completed series of numbers. Is this a pedant working through the traumas of his education? A disciplined ascetic with a compulsive bent? Dabernig’s irony refuses this obvious interpretation – instead it results from the contrast between the claimed demand for order and the imperfect reality. This is also how the artist partakes of the lordly genre of the panorama, albeit in the form of pieced-together rows of images. His usage of the stadium is reminiscent of the steel bodies and collective experiences of neo-Olympic Modernity. But the artist shows the ugly side of these arenas of progress: near-derelict sport cities at the peripheries of towns.

In taking recourse to the *palaestra*, Dabernig also incorporates physical exercise into his installations. He presented gymnastics as a de-spiritualized asceticism in the exhibition *Excursus on Fitness* (2010) at the Museum für angewandte Kunst/ Gegenwartskunst (MAK) in Vienna. There, gymnastics mats and balls lay in wait in the exhibition space, while an ambient racket issuing from loudspeakers preserved the atmosphere of a gym, ensuring that the sports equipment wouldn’t be interpreted as sculpture.



8



9

Konzeptkunst, die Ausführung eines Kunstwerks von seinem Autor zu lösen und dessen vermeintliche Einzigartigkeit zu entmystifizieren, stehen Dabernigs Übungen auch in einer monastischen Tradition, deren Überreste er in seinen Schuljahren in einem katholischen österreichischen Internat kennenlernte. Die christlichen *exercitationes spirituales*, seit der Spätantike hinweg als Verbindung aus Leibesübung und der Evaluation von Frömmigkeit entwickelt, überlebten in den europäischen Gymnasien der Nachkriegszeit als Zwang zu blindem Gehorsam.

Dabernig suchte – anders als andere junge Menschen seiner Generation – nicht in indischen Ashrams oder ländlichen Kommunen nach Erweckungserlebnissen. Sein sich über Jahrzehnte hinziehender Trainingsplan sorgt nur für minimale

Höhenflüge, etwa die Beherrschung der Nikotinabhängigkeit und die Ekstase vervollständigter Zahlenreihen. Ein Pedant, der die Traumata seiner Erziehung abarbeitet? Ein Disziplinierungsfakir mit der Neigung zu Zwangshandlungen? Dabernig schützt sich vor dieser naheliegenden Interpretation mit der Ironie, die aus dem Kontrast zwischen behauptetem Ordnungsanspruch und realer Nichtperfektion resultiert. So bedient sich der Künstler zwar des herrschaftlichen Genres Panorama, allerdings in Form zusammengestückelter Bildreihen. Der von ihm ausgewählte Gebäudetypus des Stadions erinnert an die gestählten Körper und kollektiven Erlebnisse der neo-olympischen Moderne. Der Künstler zeigt die Arenen des Fortschritts indes von ihrer hässlichen Seite: halbverfallene Sportstätten an der Peripherie.

In 1996 Dabernig began a second artistic career as a filmmaker – and here, too, sports and personal accomplishment have played a central role. For his first film, the short *Wisla* (1996), which was shot in Krakow, he turned once more to football. Football coaches have a simple code of conduct. Some of them gesticulate wildly and shout at their players. Others follows the action with an impassive gaze, suppressing their emotions even when a goal is scored. In *Wisla*, Josef Dabernig chose the silent type. Actors playing a football coach and his assistant enter a football stadium, sit down on a bench in the dugout and watch the ensuing match. Dabernig's coach uses minimal arm movement when giving his team instructions: 'mark!' Not much else happens.

*Wisla* follows the same structure that informs the majority of the 15 films Dabernig has made since: visuals out-of-sync with sound; everyday views of car journeys running parallel to *bel canto* arias; the background noise in a Polish stadium suggesting the live broadcast of an Italian championship match. The strict application of formal specifications, the avoidance of 'dramatic' panning, for example, is reminiscent of the anti-illusionist programme of Structuralist film, with its rhetoric of the transparency of the medium. The elements of film – cutting, sound, material, montage – remain unconcealed. In his films, Dabernig overcomes the barrier of Constructivism; he shifts from enumerator to narrator.

The characters in Dabernig's films are thoroughly stoic by nature, more indolent than impassioned, more prototypes than individuals. Their clothing – typically the work uniforms of telephone technicians, custodians or waitresses – also suggests a near-socialist indifference to self-expression and to the creativity-oriented competition of the contemporary working world. Beyond this, the artist's films are marked by a preference for spaces wrought by modern mass society, not just football stadiums but also swimming pools (*Aquarena*, 2007) and train dining cars (*Wars*, 2001). Dabernig documents them at the moment of their decay. The functionalist surfaces of facades and interiors appear peculiarly timeless. At the same time, however, they are too dilapidated to fit the cliché of retro-modern chic. Like the landscapes and people in Dabernig's

8  
*Hypercrisis*, 2011  
35mm film still

9  
Josef Dabernig &  
Markus Scherer  
*Timau*, 1998  
16mm film still

10  
*Ohne Titel*  
1992/2009  
Aluminium, 2 × 2 × 1.1m  
Installation view  
Secession, Vienna  
2009

In dem Rückgriff auf die *palaestra*, die Turnhalle antiker Selbstformung, bezieht Dabernig den Sport auch in seine Rauminstallationen mit ein. In überraschend fröhlicher Buntheit etwa führte er in der Ausstellung *Excursus on Fitness* (2010) in der Wiener MAK-Galerie die Gymnastik als entspiritualisierte Askese vor. Im Ausstellungsraum lagen Turnmatten und Gymnastikbälle bereit. Ein aus Lautsprechern ertönendes Ambientgedudel sorgte dafür, dass der Charakter eines Fitnessstudios erhalten blieb und die Geräte nicht als erhabene Skulpturen interpretiert wurden.

Kreativität ausgerichteten Wettbewerb einer gegenwärtigen Arbeitswelt. Charakteristisch für die Filme ist darüber hinaus die Vorliebe für Räume, die von der modernen Massengesellschaft hervorgebracht wurden, neben Fußballstadien etwa Schwimmbäder (*Aquarena*, 2007) oder Speisewagen (*WARS*, 2001). Dabernig dokumentiert sie im Moment ihres Verfalls. Die funktionalistischen Oberflächen der Fassaden und Innenräume wirken seltsam aus der Zeit gefallen. Andererseits sind sie zu schäbig, um dem Klischee einer schicken Retromoderne zu entsprechen. So wie die Landschaften und

## *In seinen Filmen überwindet Josef Dabernig die Barrieren des Konstruktivismus: Er wird vom Zähler zum Erzähler.*

Als Filmemacher begann Dabernig 1996 eine zweite künstlerische Karriere – und auch hier spielen Sport und Leistung eine zentrale Rolle. So wandte er sich 1996 für seinen ersten, in Krakau gedrehten Kurzfilm *Wisla* erneut dem Fußball zu. Der Verhaltenscode von Fußballtrainern ist einfach. Manche gestikulieren wild und brüllen die Spieler an. Der andere Typus verfolgt mit unbewegter Miene das Geschehen, unterdrückt seinen Jubel, wenn ein Tor fällt. Josef Dabernig entschied sich für den Schweiger. Ein Fußballtrainer und sein Assistent betreten ein Fußballstadion, setzen sich auf die Bank am Rande des Spielfelds und beobachten das Spiel. Anweisungen an seine Mannschaft gibt Dabernigs Trainer mit einer minimalen Bewegung der Arme: „Decken!“ Viel mehr passiert nicht.

Bereits in *Wisla* folgt Dabernig jenem Bauplan, der auch die Mehrzahl seiner weiteren, bislang 14 Filme strukturiert: Bild- und Tönebene stimmen nicht überein; alltägliche Ansichten von Autofahrten gehen mit Belcanto-Arien einher; die eine Liveübertragung andeutenden Hintergrundgeräusche im polnischen Stadion stammen aus der italienischen Meisterschaft. Die strikte Anwendung formaler Vorgaben, etwa das Vermeiden „dramatischer“ Schwenks, erinnert an das antiillusionistische Programm des strukturalistischen Films mit seiner Rhetorik der medialen Transparenz. Die Elemente des Films – Schnitt, Ton, Material, Montage – sollen nicht verborgen bleiben. In den Filmen überwindet Dabernig die Barriere des Konstruktivismus; er wird vom Zähler zum Erzähler.

Die Figuren in Dabernigs Filmen sind durchwegs stoischer Natur, mehr indolent als leidenschaftlich, mehr Prototyp als Individuum. Auch ihre Kleider – typisch sind die Arbeitskittel von Telefontechnikern, Reinigungspersonal oder Kellnerinnen – suggerieren eine fast sozialistische Indifferenz gegenüber dem an Selbstaussdruck und

Menschen in Dabernigs Filmen vermitteln sie die Stimmung einer Randlage, die irgendwann von einer Fortschrittsdynamik erfasst wurde, die inzwischen aber längst wieder erkaltet ist.

Dabernigs jüngster Film *Hypercrisis* (2011), der im Herbst 2013 auch auf der Bergen Assembly gezeigt wurde, spielt in einem ehemaligen sowjetischen Erholungsheim. Hier rückt er zum ersten Mal eine Künstlerfigur in den Mittelpunkt. Unter den Erholung suchenden Literaten befindet sich auch eine Nachwuchshoffnung aus der Zeit der Perestroika, Boris Martow. Während seine Kollegen gemütlich bei der Jause sitzen, steckt der nicht mehr ganz so junge Kollege in einer Schaffenskrise und stapft Manuskripte lesend durch den Schnee: die Karikatur eines genialen Kreativen, der gegen eine Mauer stoischer Ambitionslosigkeit anrennt.

Der Mythos künstlerischer Autonomie beruht nicht zuletzt auf der Befreiung der Formen und Gefühle. Dabernig setzt dem dialektisch Disziplin und Verzicht entgegen. Ist das vielleicht ein geeignetes Rezept, um das Karriereziel Unabhängigkeit zu erreichen? Immerhin, auch wenn Dabernigs Materie stets Spuren des Verfalls zeigt und seine Protagonisten immer eher Niederlagen als Siege zu verdauen haben, haftet diesen Orten und ihren Menschen etwas Aufrechtes, vor Mitleid und Selbstmitleid Geflehtes an. Ganz so, als hätte sie langes Training stark und gelassen gemacht.

<sup>1</sup> Dabernigs inkomplett querschnittsgelähmter Bruder Wolfgang, Paralympics-Silbermedaillengewinner im Radsport, spielte bereits in fünf Filmen des Künstlers mit.

*Matthias Dusini ist Autor und Redakteur der Zeitschrift Falter. Er lebt in Wien. Zuletzt erschien das gemeinsam mit Thomas Edlinger verfasste Buch In Anführungszeichen – Glanz und Elend der Political Correctness (Suhrkamp, 2012).*



10

films, they convey the mood of a peripheral location once gripped by the force of progress, long since gone cold.

Dabernig's most recent film *Hypercrisis* (2011), which was shown at the Bergen Assembly in autumn 2013, is set in a former Soviet convalescent home. Here, for the first time, one of Dabernig's films focuses on an artist. The literary figures seeking relaxation include Boris Martov, a once up-and-coming young talent of the Perestroika era. While his colleagues sit around snacking comfortably, the no-longer-so-young Martov suffers a creative crisis and trudges through the snow reading manuscripts: the caricature of inspired creativity running up against a wall of aimlessness.

Dabernig opposes the myth of artistic autonomy with discipline and renunciation. Is this perhaps a suitable formula for attaining the career goal of independence? In any event, even if Dabernig's subject matter repeatedly shows traces of decay, and his protagonists must stomach defeats rather than victories, there is something upstanding, something invulnerable to pity and self-pity, about these places and their people. As if a long training programme had made them strong and serene. *Translated by Jane Yager*

<sup>1</sup> Dabernig's partially paraplegic brother Wolfgang, a Paralympic silver medalist in cycling, has acted in five of the artist's films.

*Matthias Dusini is a writer and editor of the magazine Falter. He lives in Vienna. His most recent book, written jointly with Thomas Edlinger, is In Anführungszeichen – Glanz und Elend der Political Correctness (Quote Unquote – The Splendour and Misery of Political Correctness, Suhrkamp, 2012).*