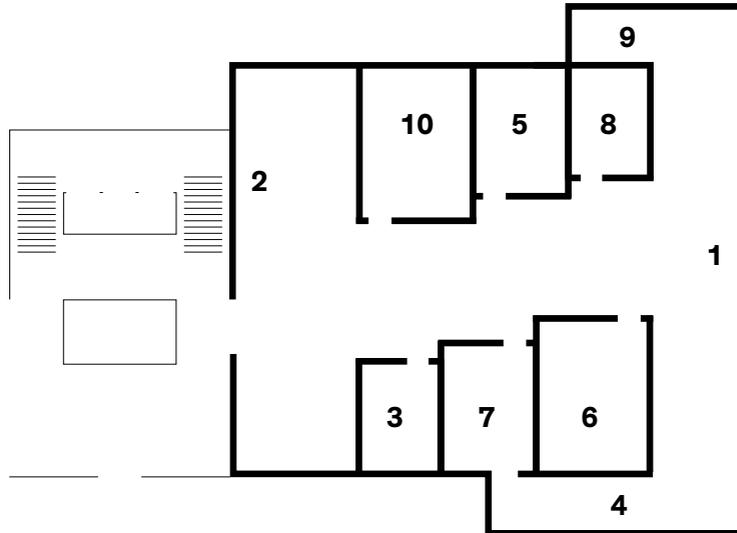


# Josef Dabernig

## Rock the Void

Deutsch



Der erste Blick in die Ausstellung mag überraschen: Wie aufgeräumt und geradezu ausgeräumt erscheint der Raum. An den Wänden hängen keine Bilder oder Fotografien, im Gegenteil: Der Eindruck ist bestimmt von leeren weißen Wänden und einfachen architektonischen Elementen, die aus schlichten weißen Kuben bestehen.

Für die umfassende Präsentation seines Schaffens im mumok hat der österreichische Künstler und Filmemacher Josef Dabernig (geboren 1956 in Kötschach-Mauthen) ein raumgreifendes Display installiert, welches als potenzielle Arbeit drei Ebenen des Museums umspannt. Der Raum und die Ordnung des Raumes nehmen in dem skulptural intendiertem Statement, das sich mit dem White Cube als paradigmatischem Ort der Moderne sowie mit den Formaten Museum und Kino auseinandersetzt, einen zentralen Stellenwert ein. In strikter Gliederung folgt der Aufbau einem von Dabernigs Grunddispositiven, dem Raster, der in der Gestaltung der großen weißen Kuben, der Anordnung von Objekten in Vitrinen sowie in der Aufstellung der Sockel zum Tragen kommt. Als zentrales Element im Werk des Künstlers findet er sich auch in den Montageprofilen an den Wänden und setzt als verbindendes Leitmotiv seine verschiedenen Arbeitsbereiche miteinander in Beziehung: Neben den mathematisch strukturierten Aluminiumrastern sind dies frühe Skulpturen, konzeptuelle Auflistungen und Textarbeiten sowie Fotopanoramen von Fußballstadien und Dabernigs filmische Werke.

Gegenläufig angeordnete Kubenfolgen sind die dominanten Raumelemente, die sich auf zwei Ebenen spiegeln und in denen sich der White Cube des Ausstellungsraums und die Black Box der Filmkabine gegenüberstehen. Durch ihre Staffelung in Höhe und Größe geben die Würfel eine schräge Blickachse durch den weiten weißen Ausstellungsraum vor und suggerieren gegenläufig verkürzte perspektivische Fluchten. Auch der Titel *Rock the Void* – es könnte sich um einen Filmtitel handeln – verweist auf die Dramaturgie der Ausstellung. Die „Leere“ kann dabei ebenso räumlich wie als Geste der Verweigerung verstanden werden. Sie ist eine künstlerische Manifestation und Konstante im Werk Dabernigs. Leere und Verdichtung werden ebenso wie An- und Abwesenheiten immer wieder ins Spiel gebracht. Diese „bewegen die Leere“, brechen sie, indem sie narrative oder performative Zugänge einbringen und die rationalistische Obsession und planbare Strukturen ins Wanken bringen. Dabernigs Spiel mit Leerlauf und Redundanz ist Teil seiner nicht zuletzt von konzeptuellem Humor geprägten Herangehensweise.

Am Ende des Raumes, dem Eingang gegenüber, befindet sich eine rasterförmige Wandinstallation **(1)**. Sie transformiert Elemente der Architektur in Skulptur. Es handelt sich um einfache Aluminiumprofile, vorgefertigte Elemente aus der Fassadentechnik. Dort werden sie unsichtbar im Moment der Vollendung, wenn an ihnen als Trägern eine Fassade montiert wird, die der eigentlichen Struktur der Wand vorgeblendet ist. Auch die Fassade des mumok mit ihren grauen Basaltplatten ist nach einem ähnlichen Prinzip konstruiert. Hier im Ausstellungsraum tragen die Profile nichts, sondern zeigen sich selbst. Ihre Anordnung folgt traditionellen künstlerisch-bildnerischen Entscheidungen, nach Proportion, Rhythmus und Platzierung. Manche der Rasterarbeiten sind leicht rhythmisiert, um in einer Dialektik mit dem orthogonalen Raum latent perspektivische Irritationen hervorzurufen. Durch ihre nüchterne Gestaltung lenken die Objekte die Wahrnehmung auf ihren Umraum, den Rapport der großen Ausstellungskuben sowie der in Reih und Glied aufgestellten Vitrinen und letztendlich zum Ausstellungsraum selbst, dessen Proportion und rasterförmige Beleuchtungselemente an der Decke sie umso mehr betonen. In dieses gegenseitige Verweisen bezieht Dabernig auch die Tradition des modernen idealen Ausstellungsraumes selbst mit ein, seine scheinbare zeitlose Neutralität als funktionaler White Cube, der, vom Außenraum isoliert, selbst eine hierarchische Ordnung vorgibt.

Wie den Ausstellungsraum im mumok hat Dabernig auch andere Räume durch gezielte Eingriffe geformt und manipuliert **(2)**. Er hat Lese- und Studienräume sowie private Wohnräume konzipiert. Fotos und Projektskizzen in zwei Vitrinen zeigen, wie der Künstler seit vielen Jahren mit betont schlichten Materialien die Funktionsweise von Räumen erweitert und interpretiert hat, um ihre politisch-gesellschaftliche Implikationen herauszuarbeiten. Zu diesen Settings für Räume gehören Ausstellungsgestaltungen, wie etwa für die großen Hallen des Arsenal auf der 50. Biennale in Venedig 2003, wo er auf Einladung von Igor Zabel die Ausstellungsarchitektur für *Individual Systems* entworfen hat. 2008 adaptierte Dabernig auf Einladung von Maria Hlavajova und Charles Esche für die innerhalb der 1. Brüssel-Biennale als Hommage an den verstorbenen Zabel stattfindende Ausstellung *Once is Nothing* dieses Konzept auf geänderte räumliche Bedingungen.

Dabernigs Arbeit wird mitunter mit der Minimal Art der 1960er-Jahre und der Konzeptkunst in Zusammenhang gebracht. Er selbst sieht seine Objektwelt in Zahlen oder Zeichen eher als Versuch einer „Sublimierung des kleinbürgerlich-katholischen Erziehungsmodells. Messen und mathematische Formeln als Katharsis einer Welt voll religiöser Bilder und nationaler Mythen.“ Eine große Rolle spielt nicht zuletzt die international verbreitete modernistische Formensprache der Architektur der Nachkriegszeit. Deren formale Struktur als Codierung von sozialer und politischer Geschichte wird bei Dabernig mitunter von hybriden Texten und romantischer Textur überformt.

Erst in seinen Filmen wird Dabernig zum Erzähler und tritt auch als Person in Erscheinung. Dabernigs Filme, die seit 1996 entstehen, folgen präzisen Drehbüchern. In ihnen greift der Künstler mit ungewöhnlichen Bildschnitten und Kameraeinstellungen auf die Tradition des Experimentalfilms zurück, an anderen Stellen folgen seine Filme den linearen Handlungen des klassischen Erzählkinos. Auch in diesem Medium sind architektonische Strukturen und Rahmenbedingungen ein zentrales Thema. Dabernig spricht bei diesen Arbeiten nicht nur von „extended sculpture“, der „erweiterten Skulptur“, sondern auch von einer „Symbiose“ all seiner verwendeten Medien – „Architektur, Raum, Fotografie und Text“. Seine Erzählstränge unterliegen normativen Ordnungen und ins Leere gerichteten Handlungen. Sie spielen an seelenlosen Orten, in der Randbebauung von Städten, Betonwüsten und oft heruntergekommenen Bauten, die an die stereotype Berichterstattung über „Osteuropa“ oder den „Untergang diktatorischer Systeme“ erinnern. Allerdings befinden sich Dabernigs seltsam vernachlässigte Schauplätze auch in Westeuropa, etwa in Italien. Die modernistische Architektur der Nachkriegszeit in West- und Osteuropa setzt Dabernig als Erinnerung an unabgeschlossene gesellschaftliche Projekte der Moderne ein, über alle politischen Systeme hinweg.

Dazu gehören auch Fußballstadien, wie Fußball ein immer wieder erkennbarer Bezugspunkt im Werk des Künstlers ist. In Dabernigs erstem Film, *Wisla* (1996) **(3)**, sitzen zwei Männer auf der Trainerbank eines Stadions, sie verfolgen ein Spiel, das den BetrachterInnen des Films nur durch die Geräuschkulisse vermittelt wird. Bild- und Tonebene stimmen nicht überein. Die Kamera ist auf die beiden Männer in Anzügen fixiert, erst am Ende des Films, nach dem „handshake“ mit „offiziellen Repräsentanten“, werden die beiden „Trainer“, gespielt von Josef Dabernig und Martin Kaltner, als pantomimische Schauspieler entlarvt. Das Spiel, dessen Verlauf wir durch die Stimme des italienischen Platzsprechers und die begleitende Gestik der beiden Akteure nachzuverfolgen glaubten, offenbart sich als Illusion. Zum Ort der Handlung, dem Wisla-Stadion in Krakau, steht der Kommentar eines Spiels der italienischen Liga im Stadion Friuli von Udine in absurd-komischem Widerspruch. In diesem grotesken Zusammenspiel von Bild und Ton zeigt die Anzeigetafel, die am Ende des Films zu sehen ist, konsequenterweise ein Null-zu-null an.

Seit 1993 entstehen fotografische Panoramen von Fußballfeldern, die Dabernig auf seinen Reisen anfertigt, etwa Plätze in Kairo, Krakau, Prishtina, Gjumri, Vilnius oder Santiago **(4)**. Bis auf wenige Ausnahmen sind die Fotografien nach ein und demselben

Schema gemacht: Dabernig befindet sich auf Höhe der Mittellinie des Feldes und fotografiert drei Bilder nach links und rechts, um so eine Ansicht von 180 Grad zu erhalten, die er für die andere Hälfte des Platzes wiederholt. Wie in einer perspektivischen Zeichnung scheinen alle Linien Schwenk um Schwenk präzise eingerichtet und wiederholen jeweils das Konzept, dem Kriterien wie Komposition oder Ausschnitt untergeordnet sind: „Es ist wie die präzise Konstruktion des Nichts: sehr genau als Form und sehr offen in der Bedeutung“, so der Künstler. Seine Fußballfelder liegen meist an den Rändern der Städte und Dörfer. Immer außerhalb der Spielzeit fotografiert, vermitteln die Aufnahmen ein von Abwesenheit bestimmtes, fast beunruhigendes Gefühl. Sie eröffnen damit ein Spannungsfeld zwischen Leere und Intensität, bestimmt vom Warten auf jenen Moment, an dem das nächste Spiel beginnt und die Leere wieder mit Handlung gefüllt wird.

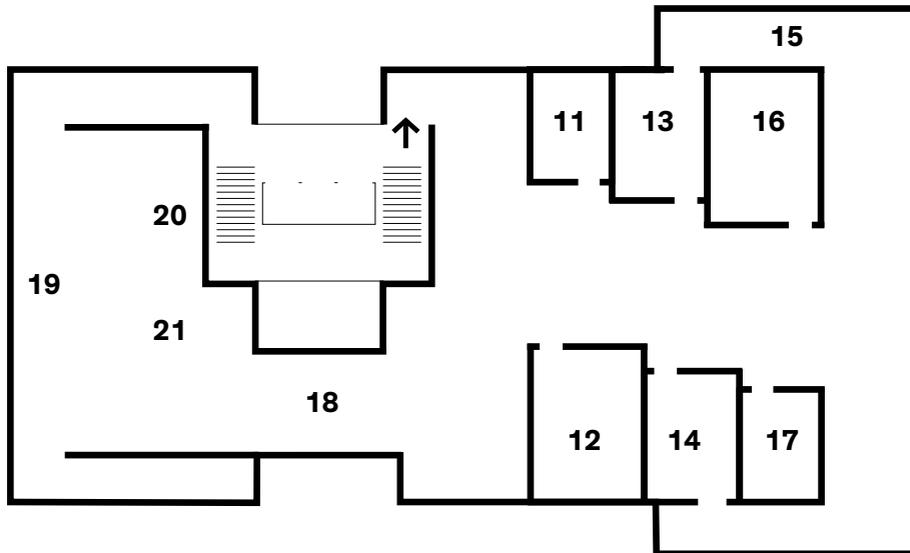
So wie das Fantum des Fußballs von fetischartiger Verehrung begleitet sein kann, ist das Auto ein gemeinhin verbreitetes bürgerliches Kultobjekt. Dabernig hat die Benzinstatistiken seiner „Diven“ Fiat, Lancia und Alfa festgehalten und protokolliert, die wie eine Autoreisebiografie des Künstlers zu lesen sind **(5)**. Das Auto wird auch in seinen Filmen als Objekt der Begierde dargestellt. In *Lancia Thema* (2005) **(6)** unternimmt der Protagonist (Dabernig selbst) eine Reise. Das stimmungsvolle Setting vor romantischer Bergkulisse oder italienischer Pinienallee ist begleitet von klassischer Opernmusik. Naturbetrachtung und Kunstgenuss, die klassischen Freizeitbeschäftigungen des Bürgertums, stehen scheinbar im Mittelpunkt. Allerdings fährt der Mann durch die schönsten Berglandschaften und ignoriert dabei völlig deren idyllische Dimension. Wenn er anhält und aussteigt, fotografiert er wie besessen sein italienisches Auto, das so auf unerwartet komische Weise fetischisiert wird. Die Nähe zum Thema Fußball klingt ebenfalls augenzwinkernd an: Einmal steht der Wagen vor einer Wand, auf die offenbar Kinder ein Fußballtor gemalt haben, oder auf einer Wiese, die sich beim Schwenk der Kamera als Fußballplatz entpuppt. Während die Filmkamera durch eindrucksvolle Landschaften schwenkt und unser eigenes Bedürfnis nach stimmungsvollen Bildern befriedigt, hat der Fahrer seine Aufmerksamkeit und seine Kamera nur auf das Auto gerichtet. Seine Faszination am Objekt irritiert, es scheint, als würde seine Reise zu all diesen Orten nur stattfinden, um sein Auto gleichsam libidinös zu fotografieren.

Dabernig hat in fast bürokratischer Weise dokumentarische Materialsammlungen angelegt: Eintrittskarten zu besuchten Fußballspielen etwa, die einerseits die Sammlung eines Fußballfans zeigen und gleichzeitig wie ein Verweis auf die Konzeptkunst anmuten **(7)**. Die Vorliebe für Tabellen, Listen und selbstreflexive Archivierungen wird bei Dabernig wiederholt selbstironisch zum Thema gemacht, genauso wie in den Sammlungen von Benzinstatistiken seiner Autos und in der Auflistung seines täglichen Zigarettenkonsums, der in 31 Jahren nur zweimal die Höchstmenge von vier Zigaretten überschritten hat. Die Selbstkontrolle, auch des eigenen Körpers, und die Unterwerfung unter die „Ästhetik der Administration“ werden zum selbstreferenziellen Angelpunkt, der in vielen Werken des Künstlers aufscheint.

Der Film *excursus on fitness* (2010) **(8)** zeigt Personen in einem Raum, die verschiedenen Arten von entspannter sportlicher Bewegung nachgehen. Was wie ein zufälliges und willkürliches Nebeneinander verschiedener Interessen aussieht, entpuppt sich am Ende des Films als genau kalkulierte Choreografie: Wir sehen den Computerbildschirm des „Autors“ – gespielt von Otto Zitko, der jede Bewegung im Raum wie in einem Drehbuch festlegt –, wo wir schon die Schlusszene lesen können, bevor wir sie sehen. Damit werden verschiedene Zeitebenen miteinander vermischt und unsere Vorstellungen vom linearen Ablauf filmischer Handlung gestört. „Das Miteinander und die Kommunikation frieren in der tableauartigen Inszenierung zur Geometrie der Gesten und Blicke“, so Dabernig. Auch dieser Film sei eine „skulpturale Konstruktion im erweiterten Sinn“, der Versuch, „Skulptur filmisch zu denken“.

Auch in *Parking* (2003) **(9)** wird eine genau kontrollierte filmische Handlung vorgestellt, deren geradliniger, fast emotionsloser Verlauf im Gegensatz zum Thema steht. Zwei Männer fahren im Auto, Josef Dabernig selbst am Steuer und Herbert Statler daneben. Das Auto hält am Rand einer Landstraße, beide Männer beginnen, sich in aller Ruhe auszuziehen und die Kleidung ordentlich zusammenzulegen. Dann werden dem Beifahrer die Hände gefesselt. Draußen vor dem Auto kniend, redet der Fahrer zunächst in einer sadomasochistisch anmutenden Szene auf ihn ein, nimmt eine Fußmatte aus dem Wagen und schlägt ihn kurz und heftig. Daraufhin steigen beide wieder ins Auto und ziehen sich an. Währenddessen fahren die ganze Zeit Autos auf der Straße vorbei, unbeachtet von den beiden Darstellern. Das sexuelle Abreagieren ist kein wildes Spiel, sondern folgt einem seltsam ruhigen Ablauf. Der befremdende Effekt besteht nicht nur in der unmittelbaren Konfrontation mit tabuisierten sexuellen Wünschen in einer verlangsamten Handlungsabfolge, sondern auch im Nebeneinander von Intimität und Öffentlichkeit, was eine gewisse Verwirrung, aber auch Komik bewirkt.

*River Plate* (2013) **(10)** ist der neueste Film des Künstlers. Das laute Rauschen des Flusses übertönt die Szenerie und wird zum Hintergrund für einen Badeausflug. Mehrere Personen sind anwesend, in Badekleidung liegen sie auf den Steinen am Ufer oder stehen im Wasser. Die Kamera zoomt im stakkatoartigen Wechsel auf Körper, Haut, Natur und Details einer gebauten Umgebung wie Leitplanken oder einer Brücke. Schnell wird klar, dass es sich nicht um eine unberührte Naturidylle handelt, sondern um einen Ort, der Schauplatz tiefgehender Eingriffe ist. Herumliegende Betonröhren, Baueisen zwischen den Ufersteinen und Details einer monumentalen Straßenüberbauung deuten auf eine Großbaustelle und deren Überbleibsel hin, vielleicht auf ein Erdbeben. Die Brutalität dieser Umgebung findet ihre Entsprechung im lauten Rauschen des Flusses und in den Bildschnitten, mit denen auch der Ton im abrupten Nah-fern/Laut-leise die Perspektive wechselt. Die „wie Aliens ins Bild gestellten Frauen und Männer“ befinden sich kommunikationslos in einer Position des Wartens. Erst mit dem aufkommenden Regen bricht die Natur gewaltsam herein und zwingt die DarstellerInnen, unter der monumentalen Betonarchitektur der Brückenpfeiler Schutz zu suchen.



Betritt man auf Ebene 2 die Fortsetzung der Ausstellung, entsteht zunächst der Eindruck, man befände sich wieder im selben Raum. Erst bei genauem Vergleich, würde man mehrmals das Stockwerk wechseln, könnte man bemerken, dass hier aber die Anordnung der großen Würfel umgekehrt verläuft. Das Konzept dieser Wiederholungen und Verwirrungen räumlicher und erzählerischer Strukturen entschlüsselt sich nur bei genauer Betrachtung. Es wiederholt sich nicht nur an anderen Übergängen in der Ausstellung, sondern als künstlerisches Prinzip auch in den Filmen, Objekten und Fotoarbeiten von Josef Dabernig.

Ungereimtheiten und Irritationen setzt Dabernig in seinen Filmen gezielt ein. In *Herna* (2010) (11), zu Deutsch „Spielhalle“, bildet ein Hörspiel von Bruno Pellandini die Tonspur. Darin entwickelt sich eine unterhaltsame Konversation von jeweils zwei Frauen und Männern in einem Lokal über Liebe und Tod, Besitz und Verlust. Es wird getrunken, es kommt zu Annäherungen, die Männer werden als die klassischen Verführer dargestellt und versuchen, sich im besten Licht zu präsentieren; die Bewunderung der Frauen schmeichelt ihrem Ego. Der Tonfall dieses wie unverfänglich geschriebenen Geplänkels ist übertrieben wie in einem Boulevardtheater. Die Prahlerei der Herren über ihre finanzielle Potenz gipfelt wortwörtlich in der Schilderung vom Erwerb des Schlosses Strunzenfels

(„strunzen“ bedeutet „prahlen“) mit den Worten: „Das erste Schloss ist immer umsonst.“ Die Bilder stehen zu dem komödiantisch-heiteren Ton in krassm Gegensatz: In einem einfachen Spielsalon versucht ein junger Mann an Automaten immer wieder sein Glück. Eine junge Frau mit Kind wartet draußen im Auto. Der triste Ort, an dem der junge Mann sein Glück zwanghaft verfolgt, steht im scharfen Kontrast zu dem spielerisch leicht erworbenen Reichtum, von dem die Männer belustigt erzählen.

Einer der wenigen Farbfilme von Josef Dabernig ist *Hypercrisis* (2011) **(12)**. Ort der Handlung ist ein ehemaliges Erholungsheim der sowjetischen Filmschaffenden im Südkaukasus. Das Verlassene und heruntergekommene Gebäude spricht durch seine Funktion von den Regeln, Ordnungen und dem Kulturbegriff eines überkommenen politischen Systems, das künstlerische Tätigkeit unter besondere staatliche Förderung, aber auch Kontrolle stellte. In Dabernigs Film beherbergt das Haus nun Literaten. In diesem verblassten Glanz haben „die höhergestellten Herren [...] es sich wie die Maden im Speck eingerichtet“. Wie Ärzte im weißen Kittel, mit statischer Kamera gefilmt und von Verdis Requiem musikalisch begleitet, führen sie ein scheinbar ruhiges und selbstgefälliges Dasein. Der einzige Gast ist der russische Literat Boris Martow, eine Nachwuchshoffnung aus der Zeit der Perestroika der 1980er-Jahre. Begleitet von psychedelischer Musik, verfolgt die Handkamera den Weg der wirren und gehetzten Figur, die offensichtlich mit sich, ihrer Schaffenskrise und dem System ringt. Am Ende von *Hypercrisis* verlässt der Literat kopfschüttelnd eine Musikdarbietung „talentierter Kinder“ im Kino der Anstalt, bei der auch der Regisseur im Publikum sitzt.

Dabernigs Reflexion über die Nutzung von Räumen und ihre eingeschriebenen politischen und gesellschaftlichen Strukturen kreist auch immer wieder um Museums- und Ausstellungsräume. *Proposal for a New Kunsthhaus, not further developed* (2004) **(13)** liefert mit dem lapidaren Titel aus der Architektensprache einen Vorschlag für ein imaginäres Ausstellungshaus. Die 15-teilige Diaserie stellt ein volles Raumprogramm für eine Kunstinstitution vor – von der Fassade bis zum Eingang, vom Foyer über den Ausstellungsraum, den Vortragssaal, die Toiletten, die Bar, das Archiv und die Büros bis hin zur Kinderspielecke. Dabernigs „Vorschlag“ ist eine fast romantische Reminiszenz an eine Ästhetik, die mit Wirtschaftlichkeit und standardisiertem Baumanagement nichts zu tun hat. Er zeigt Räume, die von Ärmlichkeit, Leere und einer kleinbürgerlichen Lebenswelt geprägt sind. Das *Proposal* zielt auf das Kunsthhaus Graz und ist nicht nur ein ironischer Kommentar auf die architektonischen Originalitätsfantasien im Museumsbau der Gegenwart (zu denen auch das mumok gehört). Sein Kunsthhaus besteht aus den Elementen der Welt jener Personen, die eine Kulturinstitution kaum betreten und wahrscheinlich nicht dem elitären Kreis der Kunstinteressierten angehören. Allerdings zeigen die unspektakulären und entlegenen Orte und Gegenden eine Lebenswelt, die ihren Reiz gerade aus der Abwesenheit jener Designoberflächen bezieht, aus denen die ästhetische Gegenwart sonst branding- und marketinggerecht aufgebaut wird.

Auch früheste Arbeiten hat Dabernig in seine Personale integriert und ihnen einen Kubus gewidmet **(14)**. Ein Teil dieser Skulpturen entstand als Abschlussarbeit an der Akademie der bildenden Künste Wien. Er war Schüler von Joannis Avramidis, der zur erfolgreichen Beendigung des Studiums der Bildhauerei als Plastiken realisierte und nicht nur als grafische Konzepte umgesetzte Arbeiten forderte, und Dabernig „gehorchte“. Seine *Sculptures for diploma* (1981) folgen einem klassischen Skulpturenbegriff der Nachkriegsmoderne: anthropomorphe Formen mit offener Oberflächenstruktur und teilweise kubistisch anmutender Formzergliederung, die ganz traditionell auf Sockeln präsentiert werden. Allerdings sind sie keine freien Formfindungen – Dabernig hat sie nach den Vermessungen des menschlichen Körpers anhand des Aktmodells oder eines Anatomiebuchs in ein diplomataugliches Format transformiert.

Seine Abschlussarbeiten sind nicht das erste Beispiel, bei dem sich Dabernig einem vorgegebenen Arbeitsauftrag durch Selbstdisziplinierung unterworfen hat. Neben den Auflistungen von Tankstellenrechnungen oder des eigenen Zigarettenkonsums, die auf Ebene 0 zu sehen sind, entstand 1977, zu Beginn seines Studiums, eine erste Schreibe **(15)**. Für *Handschriftliche Kopie des Buches von Dr. Franz Xaver Mayr „Schönheit und Verdauung oder die Verjüngung des Menschen nur durch sachgemäße Wartung des Darmes“*, 5. Auflage – 1975, Verlag Neues Leben Bad Goisern, Oberösterreich (Erstausgabe 1920) hat Dabernig jeden Tag am Fluss, auf einem unbequemen Stein sitzend, bis zur körperlichen Erschöpfung das bis heute populäre Diätbuch mit der Milch-Semmel-Theorie Wort für Wort abgeschrieben. Das Abschreiben des Buches war für den Künstler ein „Freischreiben von Regeln“, denen er als Internatsschüler lange Jahre unterworfen war. Außerdem verstand er diese Arbeit als Bestandteil einer Art „Arbeitskur“, nachdem er in dieser Zeit eine Stoffwechselkrankheit nicht durch jene Diät, sondern durch wiederholte schwere Forstarbeit zu überwinden versuchte. Mayr entwickelte seine rigide Diät unter anderem nach Studien an antiken Statuen und Gemälden in den Museen von Rom und Neapel, an deren Bauchform er Erkrankungen des Darmes ablesen zu können glaubte. Auf diese Weise hatte er Kunst, Gesundheit und Schönheit in direkten Zusammenhang gesetzt: Sachgemäßes Verhalten führe zu Schönheit, so die Grundthese. Ein Verlassen dieser Ordnung berge Gefahr und Krankheit. Mayrs Buch entspricht den Vorstellungen einer normierten Gesellschaft, in der Abweichungen und Zuwiderhandlungen als außerhalb der Norm wahrgenommen und Unregelmäßigkeiten im übertragenen Sinn als Unschönes gesehen werden. Dabernigs Selbstreglementierung spiegelt die gesellschaftliche Kontrolle über das Subjekt, wie sie durch rationalisierte Systeme zum Ausdruck kommt, wozu auch Schule und Erziehung gehören.

Bei Josef Dabernig wird das Diätbuch Ausgangspunkt eines Prozesses der Selbstheilung, ohne dass er die Diät selbst einhält. Er entwickelt eine Arbeitsweise, die den Sinn eines Objekts oder einer Handlung entkoppelt und mit einer anderen Tätigkeit oder Struktur zusammenführt. Durch dieses konsequente und fast zwanghafte Vorgehen entstehen Momente der Befremdung, aber auch der Komik. In vielen seiner späteren Filme hat der Künstler mit einer vergleichbaren Arbeitsweise gewohnt Seh- und Denkstrukturen

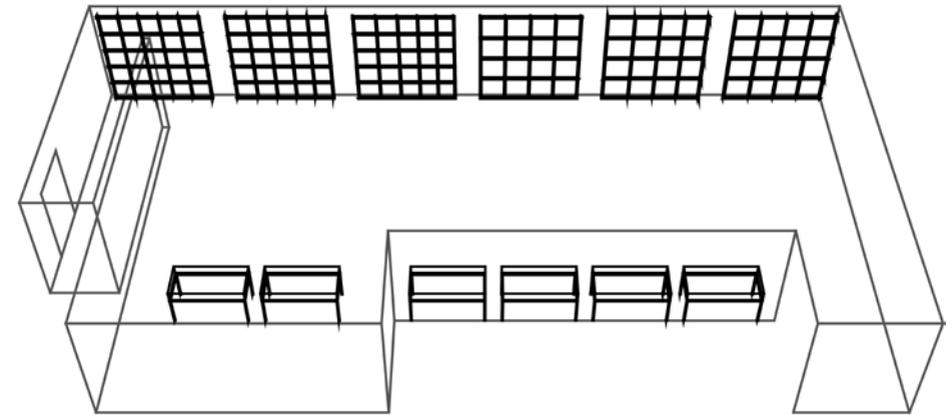
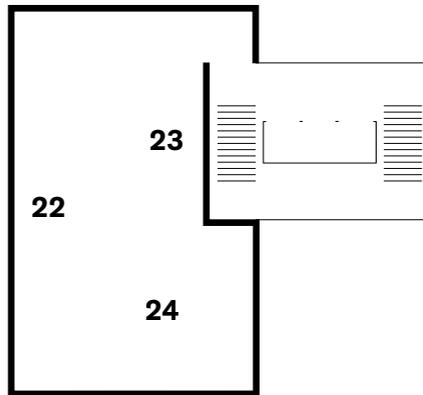
aufgebrochen. Immer wieder werden zum Beispiel Bild- und Tonspur entkoppelt und folgen unterschiedlichen Handlungssträngen beziehungsweise finden nur punktuell wieder zusammen. *Rosa coeli* (2003) **(16)** erzählt von der Reise eines Mannes. Während wir ihn lesend im Zug sitzen sehen, spricht der Erzähler von der Rückkehr an einen Ort der Kindheit, von Erinnerungen und existenziellen Überlegungen. Unausgesprochene Konflikte werden angedeutet, aber es überwiegt die Schilderung einer Jugend in einer ländlichen Idylle, inmitten eines funktionierenden sozialen Systems mit Nachbarn und Freunden. Die Erinnerungen des Sprechers könnten von den Bildern nicht ferner sein, die der Film zeigt. Am Bahnhof angekommen, geht die Fahrt mit dem Taxi (Josef Dabernig spielt den Chauffeur) vorbei an tristen Wohnbauten. Während die Erzählung über den Tod des Vaters als Grund für die Rückkehr an den Ort der Kindheit spricht, verfolgt der Film eine monotone Handlung. Der Mann sitzt mit dem Taxifahrer im Restaurant eines ansonsten offenbar leer stehenden Hotels, an einem Tisch werden Dokumente ausgetauscht und unterschrieben, ohne dass zu erkennen wäre, worum es sich handelt. Er steigt wieder ins Taxi, fährt zum Bahnhof und entfernt sich am leeren Bahnsteig allein in der Tiefe des Bildraums. Die fast pathetische Sprache, mit der vom Tod des Vaters erzählt wird, steht in seltsamem Kontrast zur Monotonie und Einfachheit der filmischen Ereignisse. Dennoch weist auch die Bildgeschichte einen existenziellen Subtext auf, zumal nicht zu übersehen ist, dass drei der vier Protagonisten eine Gehbehinderung haben.

Ein ähnlich inkongruentes Aufeinandertreffen von Bild- und Tonspur geschieht in *Hotel Roccalba* (2008) **(17)**. In langen Kameraeinstellungen sind Bilder voll surrealer Melancholie aneinandergereiht. In einem ehemaligen Hotel an der slowenisch-italienischen Grenze sind Menschen mit unterschiedlichen banalen Dingen des Alltags beschäftigt: Handarbeit, Holzhacken, Lesen, Schlafen, Haarschneiden, Fahrradreparieren. Jede Handlung vergeht schweigsam, ohne nennenswerte Interaktion der DarstellerInnen. *Hotel Roccalba* ist ein typisches Beispiel für die Besetzungsliste in Dabernigs Filmen: Fast seine gesamte Familie spielt mit, zudem befreundete Personen aus der Kunstszene, aber keine professionellen SchauspielerInnen. Im Gegensatz zum trägen Vergehen der Zeit in dem seltsam verkommenen Haus, das sich nur schwer als Erholungsort vorstellen lässt, ist der eingespielte Ton hektisch: Die metallisch-monotonen Stimmen mehrerer Fußballkommentatoren rattern unaufhörlich auf Italienisch. Konträre Dynamiken treffen in irritierender Weise ohne Zusammenhang aufeinander. Die Emotion und Begeisterung des Spiels steigert nur noch das Gefühl der Emotionslosigkeit und des trägen, lethargischen Ablaufs der Szenen.

Beim Übergang in den kleineren Ausstellungsraum auf Ebene 2 durchqueren die BesucherInnen einen niedrigen, korridorartigen Raum. Oft bemerken sie nicht, dass es sich dabei um den weißen Kubus handelt, der, scheinbar frei im Foyer schwebend, die beiden Gebäudeteile wie eine Brücke verbindet. Es handelt sich dabei um ein Objekt von Heimo Zobernig, *Ohne Titel* (2002), mit dem sich der Künstler auf den White Cube des Museumsraums bezieht, den er als architektonisches Element betretbar und in der grauen Eingangshalle nach außen sichtbar macht. In dieses Kunstwerk hinein hat Dabernig noch

zwei Kuben gestellt. Die frei im Raum stehenden Arbeiten aus Holz sind mit Sandsäcken am Boden stabilisiert, und die BesucherInnen müssen durch sie hindurchgehen. *A study of relationships between Cube, Cube and Cube* (2014) **(18)** verschränkt die Funktionen des Objekts mit denen des Raumes, der ein Objekt von Heimo Zobernig ist und sich wiederum auf das mumok bezieht, dessen äußere Form selbst an einen monolithischen Kubus erinnert.

Im deutlich niedrigeren, kleinen Ausstellungsraum trifft man wieder auf zwei rasterförmige Wandobjekte **(19)**. Deren Wirkung ist allerdings durch die geringe Dimension des Raumes eine vollkommen andere als im Stockwerk darunter. Die Raster an der Wand korrespondieren mit der Ordnung der Vitrinen gegenüber. Darin befinden sich Arbeiten, die im Zusammenhang eines Rom-Stipendiums 1982/1983 entstanden sind **(20)**. Der Künstler hat zwei Situationen im Ort Torvaianica vermessen, der 30 Kilometer von Rom am Meer gelegen und relativ unsystematisch in der Nachkriegszeit gewachsen ist. In diesem eher von gesichtslosen Neubauten und Apartmenthäusern geprägten Badeort übertrug er die Maßdaten von bestimmten Linienverläufen in ein Koordinatensystem und verdreifachte sie auf Grundlage der Pythagoras-Formel  $a^2 + b^2 = c^2$ . Das eigentlich rationale System der Bearbeitung der Daten führt so zu einem Ergebnis, das am Ende zwar logisch konsequent ist, aber nicht mehr nachvollziehbar – ein abstraktes System von Linien, deren Ausgangspunkt nur noch vage auszumachen ist. 1983/1984 schuf Dabernig eine dreidimensionale Version dieser Zeichnungen aus Formstahlrohr **(21)**. Die Plastik erhielt ihre Form aus einer künstlerischen Methode der systematischen Vorgangsweise, die sowohl die subjektiven Ausgangsparameter als auch Konventionen der ästhetischen Betrachtung infrage stellt.



Der Ausstellungsraum auf Ebene 3 überrascht mit einem Déjà-vu: Wieder glaubt man, im selben Raum zu sein, den man gerade verlassen hat. Sowohl beider Größe als auch die Anordnung der Raster und Vitrinen stimmen überein, allerdings tritt man nun von der gegenüberliegenden Seite ein. Die Raster an der Wand nehmen jetzt die gesamte Länge des Raumes ein und betonen seine Erstreckung (**22**). Den sechs Rasterelementen stehen sechs Vitrinen gegenüber.

Die Vitrinen auf dieser Ebene sind als Hommage an Rudolf Prohazka zu verstehen. Dabernig hat den früh verstorbenen Architekten nicht nur sehr geschätzt, sondern mit ihm auch im Rahmen von Wettbewerben zusammengearbeitet. Für ein Kunst-im-öffentlichen-Raum-Projekt in Niederösterreich hat Prohazka eine Spiegelinstallation am Weg vorgeschlagen, der in Hagenbrunn die etwas abseits gelegene Kirche mit dem Ort verbindet (**23**). Die 42 Spiegel zwischen Straße und Radweg sollten in ihrem Rhythmus dem Duktus der Parzellenaufteilung der Felder und der Struktur der gestalteten Landschaft folgen. In den Spiegeln sollte sich die einseitige Bebauung reflektieren, welche die traditionelle Parzellenstruktur der Felder teilweise zerstört hatte. Dabernig schrieb dazu in arbeitsteiliger Vorgangsweise den Projekttext und interpretierte die Spiegel nicht nur als Verbindung zwischen dem kommunalen und klerikalen Ortsteil, sondern auch als eine Anspielung auf die 14 Stationen des Kreuzweges, dem sie statt eines Heilsversprechens die Möglichkeit zur buchstäblichen Selbstreflexion entgegensetzen. Dabernigs zu Beginn knappe, analytische Beschreibung des Projekts „kippt“ nach etwa zwei von insgesamt 20 Seiten in einen anderen Text, nämlich in eine Abhandlung über *Das Bild vom lebendigen Spiegel bei Leibniz und seine Bedeutung für das Alterswerk Goethes* (1970 von Jürgen Nieraad geschrieben), einen langen Essay, in dem Johann Wolfgang von Goethes Überlegungen zur Morphologie untersucht werden.

Im Konzeptpapier zu *interim* (1998) (24) fragt Dabernig: „Worin kann ein städtebaulicher Kitt zwischen Schloss Plüschow im Mecklenburger Land und dem Palatul Poporului in Bukarest bestehen?“ Seine Konstruktionszeichnungen nivellieren die Maßstäbe und stellen die Änderung der Funktionen dieser zwei extrem unterschiedlichen Gebäude als Parkhaus oder Einkaufszentrum zur Frage: „In Architektur schwingt Politik mit. Architektur ist Politik. Form und Funktion stehen für Aussehen und Wirkung, für Ideal und Zweck. Monumentalismus demaskiert sich, so gesehen, als Größenwahn, als Terror; Monumentalität wäre Bezug und Verantwortung. In der Referenz unserer beider Modelle zueinander werden gesellschaftliche Inhalte über bloße Maßstäblichkeit polarisiert: Der Größenunterschied ist zugleich metrisch und ideologisch, die quantitative Dimension qualitativ.“ Mit ähnlichen Überlegungen zur Verbindung disparater Orte arbeitet Dabernig Jahre später in der Ausstellung *Frozen Moments: Architecture Speaks Back* (2010). Für dieses Werk bearbeitete Josef Dabernig CAD-Dateien des Gebäudes des ehemaligen georgischen Transportministeriums in Tiflis, einer Architekturikone von George Chakhava und Zurab Jalaghania aus dem Jahr 1975. Inspiriert von der großartigen Landschaft Georgiens und fasziniert von der bäuerlichen Baukultur, türmten die Architekten im Sinne horizontaler Wolkenkratzer 18 Stockwerke übereinander, durch „die die Landschaft fließt“. Dabernig stellt der Tifliser „Space City“ den megalomanen Palast des Diktators Ceausescu, den „Palast der Republik“, in Bukarest gegenüber und wählt als drittes Element wieder Schloss Plüschow aus, den kleinen gräflichen Landsitz.

Dabernig entwickelte Sequenzen von Axonometrien, Grund- und Aufrissen sowie Schnitten der Gebäude, in denen die Volumina in einer geradezu spielerischen Versuchsanordnung miteinander in Beziehung gesetzt werden. So ist etwa der riesige Bau Ceausescus vom vielfältigten und verschachtelten Containerensemble des Ministeriums gleichsam eingezäunt, und das barocke Schlösschen daneben erhält in diesem Arrangement die Dimension einer Hundehütte. Im oben erwähnten Projekt *interim* vervielfältigt er das kleine Barockschloss und füllt damit das Volumen des Prunkbaus in Bukarest. In Vorbereitung der Ausstellung in Tiflis beschrieb Dabernig das Projekt prägnant der Kuratorin Joanna Warsza: „Das ehemalige Verkehrsministerium Georgiens wird also in einem unmöglichen architektonischen Kontext präsentiert, was zu Fragen über formale Kohärenz und ikonografische Bedeutung und auch mögliche politische Anspielungen führt. Mit besten Grüßen, Josef.“



Josef Dabernig, *River Plate*, 2013  
Filmstills 35mm, s/w, 16 min



#### Impressum

##### mumok

MuseumsQuartier  
Museumsplatz 1, A-1070 Wien  
T +43 1 52500   
info@mumok.at, www.mumok.at

Direktorin: Karola Kraus

#### Ausstellung

**Josef Dabernig**  
**Rock the Void**

**6.6.-14.9.2014**

KuratorInnen: Matthias Michalka,  
Susanne Neuburger  
Ausstellungsorganisation:  
Sibylle Kulterer  
Ausstellungsaufbau: Olli Aigner &  
mumok-Team, mu.st. OG-museum  
standards,  
Audiovisuelle Technik: Michael Krupica  
Restauratorische Betreuung:  
Kathrine Ruppen  
Kunstvermittlung: Claudia Ehgartner,  
Johanna Lettmayer, Stefan Müller,  
Jörg Wolfert & Team  
Presse: Karin Bellmann,  
Barbara Hammerschmied  
Marketing und Kommunikation:  
Florian Moritz, Leonhard Oberzaucher  
Events: Katharina Radmacher  
Tourismus: Maria Fillafer  
Fundraising: Barbara Irma Denk,  
Eva Engelberger

mit Dank an den Künstler, die Galerie  
Andreas Huber, Wien und Wilfried Lentz,  
Rotterdam

#### Publikationen

Begleitend zur Ausstellung sind ein  
Werkkatalog und ein Buch mit Essays  
und Ausstellungsansichten erschienen.

#### Begleitheft

Herausgegeben von Jörg Wolfert,  
Kunstvermittlung mumok  
Text: Susanne Neuburger, Jörg Wolfert  
Lektorat: bius  
Grafische Gestaltung: Olaf Osten  
Cover: Josef Dabernig  
Sportplatzpanorama 12 in Kosovo  
(Detail), 2012  
Abbildungen: Courtesy Josef Dabernig  
und Galerie Andreas Huber, Wien  
© Bildrecht Wien, 2014

© mumok 2014

#### Kunstvermittlung

donnerstags, 19 Uhr  
**Kunst und Drinks**  
Eintritt: € 5,- von 18–21 Uhr  
Führung inkl. ein Glas Sekt

Donnerstag, 11.9., 19 Uhr  
**Künstlergespräch mit Josef Dabernig**

freitags, 13 Uhr  
**Kunst und Lunch**  
Kurzführung mit Mittagessen

samstags und sonntags, 14 Uhr  
**Quer durch das mumok**  
Überblicksführungen

samstags, 16 Uhr  
**Special tours of the exhibitions  
in English**

Samstag, 6.9., 8–20 Uhr  
**Bustour mit Josef Dabernig**  
zu den Drehorten von *Rosa coeli*  
und *Herna*

sonntags, 16 Uhr  
**Themenführungen für Erwachsene**

**Overpainted. Für junge Menschen**  
Infos unter [www.mumok.at](http://www.mumok.at)

**Kind und Familie**  
für alle ab 6

**Sommeratelier**  
Di., 8.7. bis Sa, 12.7. und Di, 26.8.  
bis Sa, 30.8., 10–13 Uhr

**KinderUniKunst**  
Mo., 30.6. bis Fr, 4.7., 10–13 Uhr

sonntags, 14 Uhr  
**Workshops**  
7., 14., 21., und 28.9.

sonntags, 11 Uhr  
**Atelier x-small**  
für alle ab 4  
7. und 21.9.

Josef Dabernig. Rock the Void  
6.6.–14.9.2014

Begleitheft zur Ausstellung