

Unverträgliches zusammenführen

Gespräch mit Josef Dabernig über zwei seiner jüngsten Arbeiten – »Herna« (2010) und »Hypercrisis« (2011)

Text: Christian Höller

Christian Höller: In Bezug auf die Thematik »Bleibender Wert?« ist zunächst erwähnenswert, dass du in deinen Filmen häufig mit historischen Überbleibseln arbeitest. Das kann unterschiedlichste Formen annehmen: In »Herna« ist es mehr die Tonspur, ein Hörstück von Bruno Pellandini, das ins Milieu des alten Landadels führt. In »Hypercrisis« ist es der Schauplatz eines Erholungsheims für FilmkünstlerInnen aus der Spätsowjetzeit. Welchen Status haben diese historischen Ruinen für dich? Sind das Prägungen, die man einfach nicht loswird, oder gibt es ein aktives Interesse, sich an diesen Dingen abzarbeiten?

Josef Dabernig: Ein aktives Interesse gibt es natürlich, wobei ich glaube, dass da mehrere Aspekte zusammenkommen. Ich beschreibe meine Filme gerne als »Extended Sculptures« – Architektur, Raum, Fotografie, aber auch Text gehen darin eine Symbiose ein, die für mich immer noch analytisch funktioniert. Gerade in »Herna« werden zwei Narrationen gegeneinander gestellt, die nichts miteinander zu tun haben. In Bezug auf die Auswahl der Schauplätze möchte ich auf eine Art Ritual verweisen: An vielen Orten, wo ich hinkomme, fotografiere ich Fußballplätze, und zwar immer in derselben Choreografie. Dabei handelt es sich kaum je um neue Sportanlagen, sondern zumeist um Orte, die sich bereits in Transformation befinden. In Bezug auf das Erholungsheim im Kaukasus mussten wir uns ziemlich beeilen, weil es sich – wie man in dem Film erkennen kann – im Umbau befindet und mittlerweile schon nicht mehr in einer für mich interessanten Form existiert.

Höller: Ein Motiv in vielen deiner Arbeiten ist die Kollision verschiedener Systeme. In »Hypercrisis« findet das auf mehreren Ebenen statt. Eine davon ist das institutionelle Setting, in dem verschiedene »Weißkittel« herumsitzen und es sich essend wohlergehen lassen. Dem steht das herumschweifende, individuelle Künstlersubjekt gegenüber. Diesen beiden Ebenen sind auch sehr markante musikalische Signaturen zugeordnet: den »Weißkitteln« das Verdi-Requiem und dem Künstlersubjekt eine Nummer von Can. Ist diese Dichotomie zwischen Systemischem und Individuum in irgendeiner Form ausschlaggebend für dich, oder muss man diese Kollision eher als eine Art Augenzwinkern betrachten?

Dabernig: Ich habe in Bezug auf das Thema »Bleibender Wert?« länger darüber nachgedacht, wie ich den Wert meiner Arbeit beschreiben könnte. Dazu möchte ich einen Satz zitieren, der einmal über einen meiner Filme geschrieben wurde, worin es in einem Verweis auf mehrere Arbeiten in einer Gruppenausstellung hieß: »Und schließlich eine unglaublich bedeutungsarme Arbeit von Josef Dabernig.« Wie immer das intendiert war, gefällt mir diese Charakterisierung eigentlich sehr gut, da die Bedeutung in meinen Filmen nie ganz klar ist und es somit in der Lesbarkeit eine große Durchlässigkeit gibt. In einem anderen Zusammenhang wurde behauptet, dass ich immer noch in Oppositionen denke, was in Zeiten hybrider Konstruktionen vollkommen anachronistisch wäre. Nun bauen meine Filme tatsächlich auf Antagonismen auf und haben so gesehen vielleicht etwas Altmodisches.

Höller: Um eine dieser Oppositionen aufzugreifen: Das Künstlererholungsheim in »Hypercrisis«, oder was heute noch davon übrig ist, war eine Realität der Sowjetzeit. Der Plot, der dort angesiedelt ist, nämlich ein Künstler in der Schaffenskrise, ist eine von dir dieser vergangenen Realität aufgesetzte Fiktion. Spielt diese Opposition eine Rolle in deinen Filmen? Die DarstellerInnen – man kennt die meisten aus dem österreichischen bzw. internationalen Kunstbetrieb – spielen sich häufig selbst, obwohl sie stets auch gewisse Rollen erfüllen. Wie steht es um diese Opposition, oder werden diese Gegensätze in deinen Filmen nicht zusehends verwischt?



Hypercrisis
Filmstills



Dabernig: Die Konstruktion der Geschichte ist in ihrer Gegensätzlichkeit schrecklich banal. Das ist aber so beabsichtigt und vielleicht auch ein probates Mittel, um Geld zu lukrieren. Ich habe mich nur geschaut, den Ort als Erholungsheim für FilmemacherInnen zu verwenden – das wäre in seiner Redundanz zu krass gewesen. Also musste ich ihn umwidmen. Inhaltliche Entscheidungen treffe ich bisweilen reflexhaft. Was hingegen einer bewussten Ausarbeitung unterliegt, ist die Konstruktion im Gesamten und im Detail – bis hinein in den Schnitt, in die Bewegung, also die Zusammenführung der einzelnen Bausteine.

Höller: Was »Hypercrisis« auf etwas verquere und vielleicht auch ironische Weise aufgreift, ist die paradoxe Situation, in der sich die Kunst unter dem Kommunismus befand. Einerseits wurde man als KünstlerIn bis ins Regenerative und Psychologische umsorgt – es sind ja tatsächlich FilmemacherInnen dorthin auf Erholung gefahren. Andererseits ging damit der Zwang einher, staatsnah und systemkonform zu agieren. Ist die heutige Kunstpraxis von all dem erlöst, oder schleppen wir – vielleicht auch unbewusst – immer noch Reste davon mit uns herum?

Dabernig: Nun, es gibt sicher so etwas wie Versorgungsmechanismen. Diese sind aber vergleichsweise bescheiden, und in diesem Fall habe ich den Film mit einer beträchtlichen Summe an Eigenleistung durchgezogen. Somit kann ich mich leider nicht als versorgten Künstler bezeichnen. Meine Kunstpraxis kümmert sich auch aktiv nicht weiter um die institutionelle Rahmung und Versorgungszwänge, vielmehr stellt sich der Wert einer Arbeit für mich als Frage der formal-inhaltlichen Konzentration dar. Die Bedeutungsebene entwickle ich meistens eher assoziativ. Sie allein würde mir nichts nützen, treffe ich doch die relevanten Entscheidungen von Einstellung zu Einstellung und von Schnitt zu Schnitt. Mit anderen Worten: Ein interessanter Drehort oder ein aufregendes Motiv ergeben nicht zwangsläufig eine substanzielle Arbeit.

Höller: Was eine höchst konzentrierte bzw. aktive Rolle in »Hypercrisis« spielt, ist die Musik. Was war ausschlaggebend dafür, der Institution das Verdi-Requiem zuzuordnen und dem sich in der Krise befindenden Subjekt die Musik von Can, gleichsam der Inbegriff von Krautrock aus den frühen 1970er-Jahren? Gehen damit auch bestimmte historische Codierungen einher?



Herna, Filmstills

Dabernig: All das ist für mich Material, ich hinterfrage das nicht im Detail. Jedenfalls gibt es im Fall des Verdi-Requiems keinen religiösen Hintergrund. Der Teil, den ich verwendet habe, ist besonders langsam und schien mir die richtige musikalische Entsprechung dessen zu sein, was in dem Heim passiert. Für den Dichter wollte ich eine energiegeladene, aufwühlende Musik. Erst dachte ich an eine Nummer von Kaliber 44, einer polnischen HipHop-Band. Aber es stellt sich bei Musik immer die Frage nach den Rechten. Als ich in der Zwischenzeit von Christoph Tannert zu einer Can-Ausstellung in Deutschland eingeladen wurde, habe ich mir eingebildet, dass ich locker zu den Rechten eines Can-Titels kommen könnte. Das war aber ein Trugschluss. Es gestaltete sich mühsam, und ich bin jetzt mittelfristig geheilt, was die Verwendung von Originalmusik lebender Musiker betrifft.

Höller: Ist es nicht ein großer Sprung von polnischem HipHop zu Can?

Dabernig: Strukturell eher nicht, denke ich. Es ging mir um die Kontrastierung zweier Musikgenres, und die funktioniert in beiden Fällen.

Höller: In »Herna« kommt eine ganz andere Form von sozialer Differenz zum Tragen, nämlich jene zwischen der »Unterschicht«, die dem schnellen Glück nachjagt, unter anderem in Spielsalons, wie sie überall aus dem Boden schießen, und einer gewissen – nur auf der Tonspur präsenten – Noblesse. Es geht in dieser künstlerische Erfindung um GroßbürgerInnen und Adelige, die sich in erster Linie über ihre Herkunft, ihre Besitzungen, vielleicht auch ihre nicht selten ins Lächerliche gehende künst-

liche Sprache und Ausdrucksweise definiert. Inwiefern verzahnen sich diese beiden Ebenen? Oder geht es dabei mehr um ein unüberbrückbares Auseinanderklaffen?

Dabernig: Primär geht es um eine gewisse Irritation. Es dauert in »Herna« ein wenig, bis klar wird, wie das Ganze funktioniert. Im Prinzip verzahnt sich die Struktur von zwei parallel laufenden und nicht zusammenhängenden Narrationen wie bei einem Reißverschluss. Eingangs wird eine Autotür sowohl auf der Bild- als auch der Tonebene zugeschlagen. Ich habe die Türen bewusst übereinandergelegt, um eine Synchronität vorzutauschen. Aber ab dann geht es auseinander. Mit dem Schriftsteller und Dramatiker Bruno Pellandini realisierte ich bereits 2003 den Film »Rosa coeli«, und sein damals von Branko Samarovski eingesprochener Monolog stellte für mich einen wesentlichen Schritt in der Erweiterung meines dramaturgischen Vokabulars dar. Im Fall von »Herna« hat Pellandinis Hörspiel die Aneignung einer mir im Grunde fremden kulturellen Ebene durch die akzentuierte Theatralik gleichsam getoppt.

Höller: Haben sich Bild- und Tonebene parallel entwickelt? Oder gab es eine Motivik, die vor allem anderen da war?

Dabernig: Auslösend war ein Erlebnis an einem kalten Wintertag im Prater. In einem Auto, an dem ich vorbeiging und dessen laufender Motor mich neugierig machte, saß eine junge Frau mit einem kleinen Kind. Nachdem ich mir ein Fußballspiel in einem Wettlokal angesehen hatte, saßen Frau und Kind nach zwei Stunden noch immer in dem aufgeheizten Wagen. Das löste bei mir die Spekulation aus, wie lange sie wohl noch da sitzen werden. Vielleicht war der Mann ja gerade dabei, sein Geld im Spielsalon zu verspielen. Das Bild hat sich bei mir jedenfalls im Kopf festgesetzt, und ich habe nach einer möglichen Umsetzung jenseits der Form des Sozialdramas gesucht. Bruno Pellandini erzählte mir zu dieser Zeit, dass er jemanden kennt, der gerade sein viertes Schloss gekauft hatte, einfach so, also nicht als berechnender Investor, sondern quasi als Sammler. So kam für mich beides zusammen, und ich fragte ihn, ob er nicht einen Text zu dieser Thematik verfassen könnte. Ich wusste, dass das zwei Dinge sind, die sich nur schwer vertragen würden. Pellandini war mit den Spielregeln meiner Verwendung einverstanden, und so kam diese Montage zustande.

Höller: Würde man nur die Bildebene betrachten, eine doch recht triste lokale Szenerie in Mähren, so wäre man stark an den Neorealismo erinnert. Auf der Tonebene wiederum hört man ein sehr illustres, gewandtes Sprechen, aufgenommen von professionellen SchauspielerInnen. Ging es dir in der Montage darum, beiden Ebenen ein wenig von ihrer »Einsinnigkeit« zu nehmen, indem man sie mit etwas ganz anderem konfrontiert?

Dabernig: Ich denke, das Interesse an der Zusammenführung unverträglicher Dinge ist mehr spielerischer, vielleicht auch persönlicher Natur. Ich bewege mich zwischen Spielfilmminiatur und Experimentalfilm, und da fallen mir bisweilen solche Sachen ein.

Höller: Auffallend sind in dem Film die Differenzen, die durch die Gegenüberstellung zum Vorschein kommen. Der Spieler lässt Frau und Kind bis zuletzt im Auto warten – ein statischer Zustand, der bis zum Ende anhält. Allein auf dieser Mininarrativebene wird einem jegliches kathartisches Moment verwehrt. Demgegenüber sind auf der Hörspielebene viele Brüche eingebaut, bei denen man sagen könnte, dass der soziale Zusammenhalt, der dort inszeniert wird, etwas sehr Gekünsteltes und Brüchiges hat.

Dabernig: Ich hatte dem Textautor nur die Länge des Hörspiels vorgegeben und ihn gebeten, dieses für den Film dann in Teile zu zerlegen. In den Inhalt habe ich nicht eingegriffen. Wir diskutierten zwar über ein, zwei Sätze, aber im Grunde akzeptierte ich das Material als solches. Allerdings musste ich mich zunächst auch erst daran gewöhnen. Genau das fand ich jedoch interessant, dass mir das Ganze doch sehr fremd erschien. Es handelt sich so gesehen um eine Zwangslogik, die dem Konzept zugrunde liegt, und die wurde dann auch so durchgehalten. Das Hörspiel kommt dabei zu einem gewissen Abschluss, der Spielfilm hingegen nicht.

Höller: Von wegen Zwangslogik: Was in »Herna« insgesamt sehr deutlich zutage tritt, ist eine gewisse mechanistische Monotonie. Vor allem in der männlichen Figur bündelt sich diese als stupides Versessensein, die der Jagd nach dem schnellen Geld innewohnt. Der Film ist zwar jetzt schon zwei Jahre alt, aber in Bezug auf die gegenwärtige Krise stellt sich die Frage, ob einem vielleicht gar nichts anderes übrig bleibt, als derart monoton und mechanisch dem Glück hinterherzujagen.

Dabernig: Der Figur ist tatsächlich kein Spielraum gegeben. Das gehört aber gleichzeitig zu meinem Spielraum. Das Thema Glücksspiel interessiert mich, so wie ich auch den Aktienmarkt verfolge. Beide gehören zu den Bedeutungsträgern für das Leben, das wir führen. Im Hinblick auf die Positionierung in einem Wertsystem fördert diese Metapher in einem Umkehrschluss wiederum ethische Werte zutage. Was mich an dieser Stelle auf die Konzentration zurückkommen lässt, an der mir sehr gelegen ist.