

Nicht zu Fassen

Mehr Einfluss auf seine Arbeit als er selbst vielleicht vermutet, hatte Bressniks Studium an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien: es begann bei Medienprofessor Peter Weibel, führte über Sepp Moosmann zu Oswald Oberhuber und Ernst Caramelle, und bewegte sich doch stets zwischen der Freien Grafik- und Weibels späterer Medienklasse hin und her.

Früh (1983) hatte Bressnik dabei Gelegenheit, die „neuen Medien“, das heißt damals im Grunde die ersten Grafikcomputer kennen zu lernen und das ästhetische Potential digitaler, elektronischer Bildproduktion zu erfahren.

Das weite Feld der unendlich manipulierbaren Pixel und Millionen Farben versprach den seinerzeitigen Pionieren wie immer eine große Freiheit und weit reichende Entdeckungen.

Doch spätestens in der Rezeption des Er- und Gefundenen empfand Bressnik sehr bald die Limits jener schönen neuen Welt und ein gewisses Unbehagen:

Das „technologische Ghetto“ der Medienkunst war mit deren immanenten Mitteln natürlich nicht zu überwinden, vermeintliche künstlerische Innovation nivellierte sich von selbst, und die Medienkunst verkam zusehends dazu, im Fahrwasser der Industrie auf die Jagd nach dem technologischem Vorsprung zu gehen.

Während Generationen von MedienkünstlerInnen damit beschäftigt sind, mit der technologischen Entwicklung im Medienbereich Schritt zu halten und an deren Weiterentwicklung beteiligt zu sein, wandte sich Bressnik den prägenden Auswirkungen jener Technologie auf die ästhetische Gegenwart zu. Von der klassischen bildenden Kunst führte Bressniks Weg in die neuen Medien, und von dort wieder in die klassische bildende Kunst - mit der Ästhetik der neuen Medien im Gepäck.

Uwe Bressnik, der „Rastermann“:

Im Mittelpunkt seiner frühen Arbeitsgruppen steht der Moiréeffekt - immaterielle Linien oder Punktfolgen, die sich durch das Überlagern zweier oder mehrerer Netz-Raster im Auge bilden.

Ästhetische Qualitäten elektronischer Medien - Immaterialität, bewegtes Image, strahlende Farbigkeit - werden damit durch eine Anzahl von Analogien simuliert.

Die bei herkömmlichen Rastertechniken verwendeten Punkte bilden sich bei der Arbeit Bressniks im Zwischenraum von horizontalen und vertikalen Linien. Es entsteht die Negativform eines Pixels.

Dieser immaterielle Punkt ist durch das Netz eindeutig festgelegt, quasi digitalisiert.

Die verwendeten, manuell durch Aufspannen und Streichen aus ihrem strengen Raster verschobenen Gewebe werden durch Schichtung zu dessen Gegenteil: zu einem Lebendigkeit evozierenden Organischen.

Bei näherer Betrachtung offenbart das Organische jedoch sofort wieder das ihm zu Grunde liegende starre Rasterskelett.

Diese Ambivalenz fasziniert den Künstler, und an genau dieser Stelle schließt sich in Bressniks Oeuvre der Bogen von Malerei zu im Ursprung elektronisch generierten Medienbildern.

Bressnik sitzt also einigermaßen zwischen den Stühlen: Für die Medienleute ist er ein Maler, für die Maler ein Medienkünstler; Er würde ruhelos hin- und hergeschoben werden zwischen den künstlerischen Medien, würde nicht viel mehr ER die Medien verschieben ¹.

Bressnik verschiebt das Bild in den Schirm („BILDschirme“ 1991-93), den Schirm in das Bild („Monitore“ 1991), die Grafik in den Computer und den Computer wieder zurück in die Grafik („Links, Rechts“ 1992).

Uwe Bressnik ist demnach nur bedingt als Medienkünstler zu bezeichnen - viel mehr als MedienVERSCHIEBUNGSKünstler. Denn da war immer auch noch die Musik:

Uwe Bressnik: „Seit Beginn der Mittelschulzeit höre ich bewusst und leidenschaftlich Musik, ich hab' tausende Platten zu Hause und im Atelier; ich kann mit Musik am ausdauerndsten bildnerisch arbeiten, brauch' einfach einen vernünftigen Sound um mich herum; das mag gelegentlich manische Züge haben, und ich bin ein Sammler - aber kein Freak!“

Nach der Matura geht Bressnik nach Wien, er will ganz naiv „Kunst“ studieren und scheitert heftig an den Aufnahmeprüfungen sowohl der Bildenden als auch an der Angewandten.

Also greift er sich die Gitarre und übt. Spielt niemals, sondern übt und übt und kommt klarerweise nicht wirklich vom Fleck.

Zwangsweise drängt nach zwei Jahren aber doch die Entscheidung: Musik- oder Kunsthochschule oder, wenn er diese letzte Chance nicht nützt, womöglich etwas ganz anderes.

Es ist doch das Kunststudium geworden, und mit der Aufnahme an die Angewandte folgen plötzlich verhältnismäßig erfolgreiche Jahre der ausschließlichen Beschäftigung mit bildender Kunst. Nach und zwischen den medienbezogenen Arbeiten vollzieht sich dann allerdings doch eine schrittweise „Musikalisierung“ seiner bildnerischen Arbeit, eine thematische Verschränkung: „Soul Source Records“ ab 1996, „The Sound of Painting“ 1997, „Bressniks 1210“ 2000, „Vyl Vinyl Records“ ab 2003, „Bearbeitungen“ ab 2006.

Bressnik verschiebt die bildende Kunst in die Musik: Er malt Schallplatten, zeichnet Klangräume, baut ein DJ-Set aus rohen Holzstümpfen, Wurzeln, Beeren und Moos oder gestaltet einen Bandbus als benutzbare Skulptur².

Das Medium Video nutzt er weiterhin parallel dazu - ebenso „verschoben“.

Es geht ihm weniger um das „neue Medium“ selbst, als um die Aktualisierung ebenjener „klassischen“ Formen bildender Kunst, die ihn - scheinbar „unmodern“ geworden – um nichts weniger interessieren: Grafik („Progress“ 1989), Skulptur („Wasser, Erde, Luft“ 1994, „Paranormal Panorama Kitchen“ 2000³) und Malerei („Nightshot“ 2002).

Oder es geht um Musik („Singles 4 Singles“ 2001). In Wahrheit aber meistens um beides („Vertrauen“⁴ 2004, „Valåsn“⁵ 2005).

Und erst dann, über die bildende Kunst, macht Bressnik wirklich selber Musik.

Seit einigen Jahren spielt er Taschentrompete, pfeift und singt, hauptsächlich mit bildenden Künstlern: in der *Großen Freiheit Nr. 7*, als *Geschwitters Danzebein* (mit Heiko Bressnik), im Rahmen der *KunstSportGruppe hochobir* oder mit dem Impro-Ensemble *seelish*.

Den Umgang mit Musikern (vom *Trio Exclusiv* bis *Naked Lunch*, aus dem Umfeld vom Wiener *Fluc* bis hin zum *Rhiz*) hingegen pflegt Bressnik beim gemeinsamen Fußballspiel.

Und das mündet wiederum in den Kunstkontext seiner Fußballperformances:

„In Touch“ New York 1993, „Am Ball“ Damtschach 1994, „Auf der Suche nach dem verlorenen Ball“ Pöllau, Steiermark 1994, „Pas de bal“ Frankfurt 1998, „Spielball“ Klagenfurt 2008.

Ist Bressnik also ein Musiker, fragen sich Musiker, oder ein Performer? Ein (Fußball)spieler? Wohl eher ein fußballspielender Künstler, meinen Andere.

Aber auch Künstlern ist Bressnik suspekt: Ein weiterer Musiker, ein Was-auch-immer-Performer ist der Kunstwelt offenbar lieber, als ein weiterer Künstler; und ein Verschiebungskünstler gefährdet überhaupt die sicheren Grenzen jedweden Metiers.

Ein Haufen Stühle also, um sich dazwischen zu setzen. Aber Bressnik bleibt lieber in Bewegung, dann ergibt sich erst gar keine Gelegenheit, sich niederzusetzen.

Er bleibt, wie er ist: hier und dort und nicht zu fassen ...

Christiane Fath

ANMERKUNGEN

¹ Schon früher ist diese Verschiebung zu beobachten, etwa bei den Arbeiten „Logos“ 1983 oder „Beschleunigte Bilder“ 1986, „Schöne Neue Welt“ 1990, „Grüße aus New York“ 1991.

² Mit Reinhard Blum

³ Mit Hille Bekič

⁴ Mit Heiko Bressnik

⁵ Mit der KunstSportGruppe hochobir

Christiane Fath (*1969), Studium der Architektur in Berlin, Weimar und Mailand. Gründerin der Architekturgalerie framework in Berlin und Wien. International tätig in der Architektur- und Kulturkommunikation, Jury- und Kuratoriumstätigkeit. Herausgeberin der Reihe a:p architektur:positionen im jovis Verlag Berlin.