

## Daniel Terkl - *Bressnik Medien Kunst*

Nach geläufiger Auffassung ist Medienkunst die Kunst, die mit *neuen Medien* gemacht wird.<sup>ii</sup> Uwe Bressnik arbeitet vorrangig nicht mit neuen Medien: hauptsächlich malt er, zeichnet, druckt, streicht, näht, schraubt, und so fort. Er ist Maler (in weitem Sinn). Und doch macht Bressnik Medienkunst. Seine Arbeiten drehen sich um Bildschirme und ihre Art, zu vermitteln, um Schallplatten und Musik, um Wahrnehmung und Ausdruck von Persönlichem und Politischem und schließlich um (den) Fußball. Wie das zusammenpasst, ist das Thema dieses Textes.

Eine ganze Wand voller Schallplatten: Aus Bressniks Wohnzimmer in Wien, könnte sich jede Musikspezialsendung bereichern. Im Rest des Raums, rundherum: Bilder von Schallplatten. Schallplatten in Alpenlandschaften, Schallplatten aus Sperrholz, schwarzes Acryl, Tonspur: mit Silberstift gezeichnet. Das Label: gemaltes Papier, minimalistisch, und doch malerisch beachtlich. Darauf ein Logo: „Soul Source“. Eine Seriennummer, Name des Interpreten (Uwe Bressnik), Albumtitel, Songwriter (oft Bressnik). Dazwischen: Kochtöpfe, Pfannen, Teekanne (an der Wand!); schwarz, silbergraue Spirale, Label: „Vyl Vinyl“. Viel Vinyl? Fühl' Vinyl! Ein Schallplattennarr wohnt da, muss man glauben. Doch wenn man Bressnik dort abholen will, wo er steht, sollte man weiter gehen. Am besten gleich noch in das unter dem Wohnzimmer liegende Atelier, zum Schauen. (Wenn man darf.) Dort, unter anderem: „BILDschirme“, „Telerealistische“, „Monitore“. Im Wohnzimmer wie im Atelier: Sujets der Gattung „Medien“.

Die Begeisterung für Schallplatten führt in eine Analyse der medialen Verfasstheit von Musik, Erinnerung und Bildlichkeit, mit Verweisen auf Produktionszusammenhänge, die das Bild selbst nicht darstellen kann oder will. Bressnik begibt sich in die Rolle eines Plattenproduzenten, der das Plattenlabel „Soul Source Records“ (SSR) betreibt und gleichzeitig sein einziger Interpret und wichtigster Musiker ist. So wie die Produkte einer richtigen Schallplattenfirma mit einer Tonträgerkennung versehen werden, nummeriert er die „Soul Source Records“, beginnend mit „SSR 001“. Unter dem Sublabel „Vyl Vinyl Records“ finden sich die bemalten Gebrauchsgegenstände. Wie die „Soul Source Records“ sind auch sie nummeriert, doch mit dem Kürzel VVR und eigener Zählung. Im Herbst 2009 spielte der *ausstellungsraum.at* das Studio, in dem der Künstler „live“ seine Aufzeichnungen machte. Unter dem Titel „Live Records“ entstand dort vorübergehend das schrägste Plattengeschäft in Wien.

Aus der eigenen Erfahrung als Musiker, etwa mit der „Großen Freiheit Nr. 7“ oder der „KunstSportGruppe.hochobir“, kennt Bressnik den Prozess von Komposition über Aufnahme und Mischung bis zur Herstellung von Tonträgern. Vom Musiker-Künstler bis zum Rezipienten durchläuft das Werk einen Prozess von Zerstückelung und (Re-)Arrangement, von Analyse und Synthese. Die Studioaufnahme eines Musikstücks zeichnet weniger in dokumentarischem Sinn Tonereignisse auf, als sie vielmehr als zweite Produktionsinstanz nach der Aufnahme einzelner Tonspuren aus den einzelnen Stimmen einer musikalischen Darbietung ein neues Ganzes generiert. Für die verschiedenen Stimmen eines Ensembles werden einzelne Kanäle aufgezeichnet, die die Grundlage für Mix und Mastering bilden. So kann auch ein Musiker alleine alle im Musikstück synchron in Erscheinung tretenden Instrumente nacheinander einspielen. Einzelne Spuren können nachgebessert werden; der Gesang kann neu aufgenommen, wiederholt werden, gestückelt aus den besten Episoden einer ganzen Serie von Aufnahmen. Studioaufnahmen sind eigene Werke, die mit ihrer Aufführung nicht viel mehr als die gespielten Noten gemein haben müssen. Das Ergebnis mag ähnlich oder beinahe gleich klingen, doch

dahinter steckt ein anderer Prozess. Die Zuhörer von Hifi-Anlagen sind der unmittelbaren Erfahrung des künstlerischen Auftritts enthoben, so wie TV-Seher nicht die Wirklichkeit sehen, sondern Bilder (von ihr). Das gilt auch für die Malerei; diese Figur lässt sich auf alle Medien umlegen: Was sich in ein Medium transferieren lassen soll, muss übersetzt werden und dadurch bis zu einem gewissen Maß entstellt.

Uwe Bressniks Arbeiten an seinen Platten ähneln den Schallplattenproduktionen in ihrer Urzeit, als der beschriebene Prozess von Mix und Mastering nicht durchgeführt wurde (vor der Einführung von Tonbändern). Der Vorläufer des Mikrofons war ein Schalltrichter, in den die Musiker gemeinsam, synchron und direkt – „live“ – ihre Musik spielten. Der Schalltrichter legte den Luftschall direkt auf die Bewegung des Schneidstichels um, der die Tonrille in die sich drehende Schallplattenmatrize schnitt. Die bleibende Tonrille ist die Spur dieses Aufzeichnungs-Ereignisses. Als Zeichen gedeutet – das Abspielen einer Schallplatte entspricht einer Deutung – ist diese Spur ein Index. Der „Index“ ist der „Zeigefinger“ (sowohl Lateinisch, als auch Englisch); ein indexikalisches Zeichen ist eines, das Bedeutung nicht über Ähnlichkeit vermittelt, wie ein Ikon, sondern durch ein Zeigen auf etwas anderes. Der zeigende Finger meint nicht sich selbst, oder einen ähnlichen Finger; er meint das, worauf er zeigt, und das kann immer wieder etwas anderes sein. Die Bedeutung eines Index ist kontextabhängig. *Wen* „ich“ meint, hängt davon ab, wer es sagt, „hier“ ist dort, wo man gerade ist (heute hier und morgen?). Zeichen und Bezeichnetes verbindet entweder das Prinzip von Wirkung und Ursache (Kausalität) oder eine explizite Verknüpfung mit einem realen Gegenstand, das heißt, es kann eine existenzielle Verbindung mit dem bedeuteten Objekt geben, wie bei der Spur, die als Index gedeutet wird, oder eine optische Verbindung, wie bei einem deutenden Pfeil.<sup>iii</sup> Wie der Wetterhahn steht, ist die Wirkung der Ursache Windrichtung, genau so zeigt Rauch Feuer an, ist die Spur eines Reifens die Wirkung, die gewesene Anwesenheit des Reifens an der Stelle der Spur die Ursache. Ich spreche diese Art von Index hier als „Kausalindex“ an. Der zeigende Finger, die Person die „Ich“ sagt, sind Indizi einer expliziten Verknüpfung. Es ist keine physikalische Ursache dafür nachvollziehbar, dass jemand mit dem Finger wohin zeigt oder „ich“ sagt, sondern es geht dabei um pragmatische Zeichensetzungen, die etwas (das Hinschauen) bewirken wollen. Ich spreche diese Art von Index daher als „pragmatischen Index“ an.<sup>iv</sup> Im Fall der Schallplatte hat man es bei der Tonrille mit einem Kausalindex zu tun, der auf den Herstellungsprozess, aber in einem weiteren Sinn auf die Musiker verweist, die vor dem Mikrofon gespielt haben. Der Herstellungsprozess schreibt sich ein in das Material und speichert sich ab.

Wenn Uwe Bressnik die Tonrille der Schallplatte mit der Hand zeichnet, metaphorisiert er den mechanischen Einschreibprozess. Die Spirale ist die Herausforderung der Soul Source Records: Der Strich muss einerseits fehlerlos gezogen, um gut, aber besonders – nicht perfekt ebenmäßig, sondern charakteristisch –, um glaubwürdig zu sein. (Eine perfekte Spirale gäbe ein Bild einer von einem unbewegten Stichel geschnittenen Platte wieder: einer Aufnahme von Nichts.) Die Eigenart des Strichs verweist auf den Zeichner. Der Strich ist die Spur, die der Künstler hinterlässt. (Auch der „Strich“ der Malerei.) Bewusst gesetzt verweist sie, die Spur, als indexikalisches Zeichen auf den Akt ihrer Herstellung; nun auf den Künstler und seinen Zustand während seiner Tätigkeit. In Bressniks Platten findet sich nicht Musik aufgezeichnet, sondern etwas von ihm selbst. Er erinnert nicht nur an ein gehobenes Künstlerselbstbewusstsein, er verweist auf das intime Verhältnis von Produzent zu Produkt, das in der meist nicht-arbeitsteiligen Herstellung von Kunstwerken besonders ist. Wenn man ein Kunstwerk kauft, kauft man immer auch ein bisschen Künstler (oder Künstlerin).

Es zeichnet sich also etwas vom Leben des Künstlers ab in seinem Werk, wenigstens von seiner

Arbeit. Das Kunstwerk ist „live“ dabei. Ein „live record“ also, eine Direktaufnahme? Schon der Begriff zeigt ein interessantes Problem auf. Nimmt man die Metaphorik der Kombination von „live“ mit „record“, von „lebend/lebendig“ mit „Aufnahme/Aufzeichnung“ wörtlich, könnte man meinen, das Leben festhalten zu können, doch: man kann es nicht aufnehmen, sondern nur Daten *über* oder Bild, Ton und Spuren *von* Leben. Das Aufgenommene geht unmittelbar in den Zustand des Gespeicherten über. Das *Ereignis* Leben ist dem *Zustand* des Gespeicherten inkommensurabel, und doch ist das ständige Verweisen und Rückverweisen des einen auf das andere das Substrat von Kultur. Es ist die Quintessenz von Medialität: Die Fähigkeit, (ein Extrakt von) etwas zu vergegenwärtigen, was (das Medium) selbst nicht ist.<sup>v</sup> Dabei kann es sich um die Vergegenwärtigung von räumlich oder zeitlich Entferntem, (Vergangenem) handeln; meistens beides zugleich.

So betrachtet ist jede Künstlerin, jeder Künstler, Medienkünstler: Es ist ein basales künstlerisches Ziel, etwas zu vergegenwärtigen, was dieses Etwas natürlicherweise nicht ist. Darum ist Kunst immer künstlich (und darum ist Kunst immer medial). Der Begriff „Medienkunst“ soll aber präziser bestimmen, was gemeint ist, als „Kunst“. Der Umfang der Kategorie „Medienkunst“/„New Media Art“ wird durch die Art von Medien bestimmt, die benutzt werden: neue Medien. Das Problem des Begriffs „Neue Medien“/„New Media“, beziehungsweise seine Besonderheit, ist seine historiographische Unbeständigkeit – was heute neu ist, ist morgen alt –; in Zukunft wird es noch neuere Medien geben: Wie werden dann die Künstler heißen, die sich dieser Medien bedienen? New New Media Artists? Post New Media Artists? Und die nachfolgenden? Der Rahmen um den Begriff des Medienkünstlers ist weniger sinnvoll gezogen, wenn er solche meint, die sich einer bestimmten Gruppe von Medien bedienen, sondern vernünftiger verwendet, wenn er Künstler meint, die Medien in den Mittelpunkt ihrer Arbeit stellen; die Medien überhaupt erst sichtbar machen – egal mit welchen (anderen) Medien sie das tun. Das ist jedenfalls, was Uwe Bressnik macht.

### ***Exkurs: Fußball***

So wie Bressnik seine künstlerische Beschäftigung mit Fußball anlegt, offenbart sich auch an diesem Spiel eine mediale Eigenschaft, abseits des tatsächlichen Medienspektakels, das sich um große Mannschaften und wichtige Matches ereignet. Der Sport bietet den Grund, Menschen zusammenzuführen, die ohne ihn nicht miteinander kommunizieren würden. „[B]eim Kicken sind ersteinmal alle gleich.“ („Am Ball/in touch“ 1993/94) Das Spiel vergegenwärtigt eine Situation, in der es notwendig ist, gemeinsam, möglichst klug, mit Einsatz um eine Sache zu kämpfen (den Ball, das Tor, den Sieg). Kommunikation ist somit unentbehrlich, gegenseitiges Kennen lernen unvermeidlich. Fußball ist ein „semi-improvisierter Tanz“, bei dem der Mensch „auf sein Ursprünglichstes zurückgeworfen wird“ und sich doch in einer „Gruppe der nach eigenen Mustern temperamentvoll und rasant agierenden Individualisten“ befindet (Pas de Bal“ 1998); für Bressnik ist Fußball als Spiel eine Simulation des realgesellschaftlichen Mit- und Gegeneinander. Fußball ist Auseinandersetzung, er ist das *Mittel*, das Menschen zusammenbringt und zusammenhalten kann. „Am Ball“ (alle 1994) bleiben viele Menschen kleben; wie er zum Knotenpunkt von Beziehungen werden kann, reflektiert Bressnik indem aus den Namen dieser Menschen das Netz eines Fußballs konstruiert.

Exkurs Fußball Ende

Medien ermöglichen Simulationen. Wie Experimentierkästen erlauben es Medien, mit den Dingen, die sie nicht verkörpern, aber vergegenwärtigen, Anordnungen zu versuchen, deren Umsetzung in der Praxis zumindest mit erheblichem Mehraufwand verbunden wäre. Gebäudepläne ermöglichen eine Vorstellung von etwas (noch) nicht Existentem. Während der Planung erkennt der Architekt, „was sich ausgeht“, und was nicht. Das Gebäude muss nicht

gleich gebaut werden. In einer minimalistischen Auffassung ist die Planungszeichnung eine Simulation: nicht der Schwerkraft, der Materialeigenschaften, der Lichtwirkung; aber wenigstens des Raumes. Der Zweck der Planzeichnung liegt außerhalb ihrer selbst, vor ihr. Fotografien sind die (mechanisierte) Perfektion extrahierter, isolierter Sichtbarkeit.<sup>vi</sup> An ihnen wird offenbar, wie Bilder die Unsterblichkeit ihres Sujets simulieren, das sie hinter sich lassen. (Auf einem Foto wird man nicht älter.) Ihr Zweck ist meistens die Dokumentation. Der Zweck des Kunstbildes dagegen liegt in ihm selbst, es selbst ist Ziel der Anstrengung. (Der Künstler versucht, was sich ausgeht, und was nicht.) Das Kunstbild ist ein Experimentierfeld für Kunst. (Auch wenn die dabei gemachten Erfindungen oftmals in anderen Lebensbereichen – etwa dem Marketing – verwertet werden.)

Darauf bezieht sich Uwe Bressnik mit einem Zitat Jean-François Lyotards, der den Sinn der Malerei nach der Erfindung der Fotografie folgendermaßen erklärt: „Malerei wird eine philosophische Tätigkeit: die Regeln zur Anfertigung ‚gemalter‘ Bilder sind noch nicht ausgesprochen und können noch nicht angewandt werden. Die Regel der Malerei liegt eher darin, nach jenen Regeln bildnerischer Gestaltung zu suchen, wie auch die Philosophie nach den Regeln philosophischer Sätze zu suchen hat.“<sup>vii</sup> (O.T. I–IV, 1989–92: Umschlagabbildung hinten) Salopp: Die Malerei ist der Experimentierkasten der Bildgestaltung.<sup>viii</sup> („Malerei“ als durchaus weit gefasster Begriff, unter Umständen abseits von Pinsel und Farbe.) Diese Arbeit gehört zu Bressniks Beschäftigung mit zeitgenössischer Medientheorie, die er zu bildnerischen Manifesten verarbeitete. Dafür wählte er signifikante Textausschnitte aus, die bedeutende Positionen zu den Themen Bild, Malerei, Digitalität, Interaktivität und Medienästhetik einnehmen und verarbeitete sie zu Text-Bild-Hybriden. Jeder der Textausschnitte ist zweimal auf dieselbe Oberfläche gedruckt, leicht gegeneinander verdreht um den Mittelpunkt des zentralen Begriffs: „Bild“. Um dieses scheint sich alles zu drehen. Der Text wird dadurch schwer lesbar, dafür aber selbst zum Bild. (Die wissenschaftliche Diskussion um den Bildbegriff ist mehr als zwanzig Jahre nach Entstehung der Arbeit heißer denn je.) Text und Bild verschränken sich und erinnern an ihre gegenseitige Abhängigkeit. Es gibt kaum ein Bild, das ohne erklärende Worte (die gemeinte) Bedeutung hat, es gibt kaum Sprache, die nicht mit (Vorstellungs-)Bildern arbeitet.

Das Sprachliche des Bildes: es erzählt Geschichten in seiner Bildgrammatik, mit seinen Ikonen; Titel und Unterschrift bestimmen die Bedeutung, die es erlangen kann. Die klassische kunsthistorische Interpretationsmethode für Bilder (die Ikonographie) ist eine semiotische, die das Bild als Text behandelt. Auch die Bilder der neuen Medien, wahrscheinlich auch die Musik, ebenso wie die Trägermedien, die dem ersten Blick verschleiern, was sie speichern: sie können nicht(s) ohne Sprache. Als *conditio sine qua non*, als übergeordnetes mediales Paradigma, ist die Sprache (bei Bressnik) Teil der Untersuchung von Medien. Eine frühe Werkgruppe (ab 1989) bezeichnet er als „Anagramme“. Es sind „Bilder“, die aus mehreren Einzelteilen zusammengesetzt sind. Die Einzelteile bestehen aus Stahlrahmen und monochrom eingefärbten, übereinander gelegten und verspannten Netzen; sie stellen den Zeichenvorrat dar, aus dem kombiniert werden kann. Das Experiment ist ein soziales: Die Werke sollten lose, mit der ausdrücklichen Möglichkeit der Rekombination (daher der Name der Serie) an die Sammlerin gehen. Es ist der Versuch, Interaktivität nicht allein der Kunst, die in neuen Medien gemacht wird, zu überlassen. Die Bedeutung der Sprache wird auch an den „Soul Source Records“ und den „Vyl Vinyl Records“ deutlich. Sie charakterisieren sich je nach ihrer Beschriftung. Schallplatten sind Speichermedien, die einen Apparat erfordern, um den auf ihnen gespeicherten Inhalt konsumieren zu können.<sup>ix</sup> Um a priori über die enthaltenen Informationen Bescheid wissen zu können, um zu wissen, welche Musik gespielt wird – um dafür also jede Platte nicht erst anhören zu müssen –, ist ihre Beschreibung notwendige Bedingung.

Sprache und Text sind Werkzeuge der Erinnerung. Durch die Beschriftung eines Datenträgers ist es möglich, die richtige Erinnerung an die enthaltene Information aufzurufen, ohne ihn auslesen zu müssen. Wie ein Inhaltsverzeichnis gibt diese Beschriftung an, worum es sich handeln wird, wie die Beschriftung von Containern Auskunft gibt über die Fracht. Erinnerung an sich basiert aber nicht auf technizistischen Mechanismen; sie ist keine rein semiotische Angelegenheit. Sie ist nicht ausschließlich sprachlich; auch Gefühle, die sich einer Beschreibung, dem Bereich des Symbolischen, entziehen, sind Teil der Erinnerung. Erinnerung kann „Körpererinnerung“ (Nietzsche) sein, als solche kann sie eine unwillkürlich überfallen. Unfreiwillig, als „*mémoire involontaire*“, erlebt Marcel Prousts Protagonist „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“, wie ihm der Geschmack der Madelaine ein Wohlgefühl beschert, weil er ihn in seine glückliche Kindheit zurückversetzt.<sup>x</sup> So werden Schallplatten wohl immer mit Musik assoziiert. Doch welche „Musik“ hört der Betrachter, die Betrachterin? Etwa die Musik, über die Hakim Khan anlässlich des „Bressniks 1210“ (2000) in diesem Band schreibt?

Eine andere Frage, die die Platten aufwerfen: Was ist ein Bild? (Nicht zufällig wird unter diesem Titel Uwe Bressnik zur Figur im neuen Roman Thomas Raabs.) Das Problem wird aktuell viel diskutiert, ganze Bände beschäftigen sich damit.<sup>xi</sup> Im Wesentlichen gibt es zur Zeit drei bedeutende Antworten auf die Frage. Die eine ordnet den Begriff der *differentia specifica* „Mensch“ zu.<sup>xii</sup> Für diesen anthropologischen Zugang zu einer Bildtheorie ist ein Bild vor allem Artefakt des Menschen. Der semiotische Ansatz stellt das Bild unter den Zeichenbegriff, behandelt es sprachanalytisch. Er impliziert die Vorstellung, dass jedes Bild ein Zeichen ist.<sup>xiii</sup> Aus phänomenologischer Sichtweise geht es bei Bildern zu allererst um ihre Sichtbarkeit. Das große Rätsel ist, wie es dazu kommt, dass eine bestimmte Konfiguration von Farben auf einer Fläche im Betrachter, in der Betrachterin die Vorstellung eines dreidimensionalen Objekts auslöst, das diese Fläche selbst nicht ist. (Warum kann man eine Schallplatte sehen, wenn man ein Bild anschaut?) Entlang dieses Problems spaltet sich der Bildbegriff auf in das Bildobjekt (In Thomas Raabs Geschichte heißt es „Bildgegenstand“) – die Darstellung der Schallplatte – und den Bildträger (das darstellende Medium, zum Beispiel Acryl auf Leinwand), die in Bezug zu einem Bildsujet (der dargestellten Schallplatte) stehen.<sup>xiv</sup> Intension und Extension von anderen scheinbar unverfänglichen Begriffen wie dem des „Ornaments“ sind in bildtheoretischen Zusammenhängen erst zu bewerten: Wo ist etwas noch Bild, wann wird es Ornament; ist das Ornament ein Bild, beziehungsweise besteht es aus Bildern? Es ist die Frage, die Bressniks „Vyl Vinyl Records“ aufzuwerfen scheinen, in visuelles Extrakt von Schallplatte getauchte Gebrauchsgegenstände: Teekannen, Töpfe, Deckel, Pfannen. Sind sie Bilder, ist auf ihnen Schallplatte abgebildet? Oder ist es doch Ornament? Überhaupt ist das Schöne an der intensiven Beschäftigung mit dem Sujet Schallplatte bei Bressnik die Exemplifizierung dieses bildtheoretischen Diskurses. „Klassisch“ im Bild stellt sich etwa SSR 006, „Pop Art“ (1997) dar. Die Schallplatte ist in diesem Fall das (physikfreie) Bildobjekt, das aufgrund eines unerklärlichen Vorgangs der Wahrnehmung gleichsam magisch (Sartre) aus der farbigen Bemalung der Leinwand sich heraushebt. Demgegenüber stellt „Singles 4 Singles“ (1999) das Bild, und zwar den Bildträger, als materielles Substitut des Tonträgers vor. Jede einzelne der „Singles“ ist eine kleine Leinwand, auch bemalt, doch in den Vordergrund gestellt ist die Möglichkeit, mit diesen „Bildern“ umzugehen wie mit richtigen Platten in der Kiste. Es geht also nicht um das Bildobjekt, sondern um das Objekt Bild(-träger). Das Verhältnis aus Darstellung und Darstellendem wird mit der SSR 075 „Live Records“ (2009) und allen anderen kreisrund zugeschnittenen kritisch. Diese Platten sind einerseits wie gewöhnliche Tafelbilder bemalte Flächen, andererseits aber durch ihren Zuschnitt in ihrer Gesamterscheinung einer Platte ähnlich; sie selbst haben Objektstatus. (Die Form des Bildobjekts fällt mit der des Bildträgers zusammen.) Zugleich verkörpert so ein Werk den Fall, in dem ein „Bild“ tatsächlich ein Zeichen ist. Wie ein Verkehrszeichen steht es eher als Ganzheit für etwas, als mit vielen

innerbildlichen Verweisen eine Geschichte zu erzählen. Wie ein Vorrangsschild der Verkehrsteilnehmerin bedeutet, dass sie anderen an dieser Stelle die Vorfahrt zu überlassen hat, steht die Schallplatten-Skulptur (zum Beispiel) für (eine bestimmte) „Musik“, eine (bestimmte) Erinnerung. Sie ist bedingungsloser in eine außerbildlich-räumliche Verweisstruktur eingebettet, als ein „normales“ Bild. Was ihm gewissermaßen fehlt, ist der Rahmen. (Es ist ein produktiver Mangel.)

Die Bildthematik zieht sich weiter in Bressniks Arbeiten mit Netzen. Der Bildschirm taucht ganz früh (spätestens 1989) auf. Im Gegensatz zum „Fernsehgerät“ oder dem etwas später eingeführten Begriff des „Monitors“ bezieht sich der Bildschirm tatsächlich auf ein Objekt, das Bildträger ist. Der Bildschirm fängt als opake (Leinwand) oder semitransparente Oberfläche – als Schirm – ein durch den Raum projiziertes Bild auf, und zwar so, dass es dem Betrachter sichtbar wird. Uwe Bressnik thematisiert dies explizit in der Gegenüberstellung von „BILDschirmen“ (1992) und „Monitoren“ (1991). Bildschirme sind Vehikel technischer Bilderzeugung; Monitore dienen immer einer Beobachtung (englisch: „to monitor“: überwachen, kontrollieren). Anders ausgedrückt ist der Bildschirm der Teil des Monitors, der der Sichtbarmachung der Projektion dient; aber nicht jeder Bildschirm ist Teil eines Monitors, da nicht jeder Bildschirm in diesem Sinn verwendet wird. (Computermonitore dienen letztlich lediglich der Überwachung durchgeführter Rechenvorgänge.) Bressniks „BILDschirme“ zeigen keine Bilder. Die „BILDschirme“ sind keine Bildschirme, denn sie „fangen“ nicht Bilder auf, sondern Blicke. Sie erzielen ihren Effekt wie die „Anagramme“ durch mehrere übereinander gelegte, monochrom eingefärbte Netze. Durch die regelmäßigen, feinen Raster, die leicht gegeneinander verschoben sind, entsteht ein wildes Moiré, ein in der Druck- und Bildschirmtechnik unerwünschtes Artefakt, das sich doch immer wieder beobachten lässt. Moiré macht die Rasterung, der die mit den neuen Medien eroberte Welt unterworfen ist, sichtbar. Es ist ein Störfaktor im Sinne der erwünschten Transparenz von Medien, die einen Blick in die Welt wie durch ein sauberes Fenster ermöglichen wollen. Auszutesten, wo die Grenzen dieser Transparenz liegen, und wie sie anzukratzen sind, gehört zum Repertoire künstlerischer Strategien. Uwe Bressnik greift darauf zurück und erhebt das (üblicherweise störende) Artefakt Moiré zur ästhetischen Ikone seiner Analyse der Raster- und Digitaltechnik.

Jede noch so feine Verschiebung der Netze der Bressnik'schen „BILDschirme“ zueinander würde die sichtbare Oberfläche gravierend ändern. Sogar der Wechsel des Betrachterstandpunkts genügt, um die Sichtbarkeit völlig zu verändern. Eine statische Materialkonfiguration verändert ihr Aussehen durch die Bewegung des Betrachters, der Betrachterin. (Was an und für sich nichts Besonderes ist; in Bezug auf eine ebene Fläche könnte man jedoch von einer speziellen Qualität sprechen, von „skulpturellen Eigenschaften“ vielleicht, von besonderer Tiefe ...) An den „BILDschirmen“ kehrt sich das üblicherweise einzunehmende Verhältnis von Aktivität/Passivität um. Aus der Fixierung des Blicks auf die vermeintliche Welt hinter der Scheibe befreit, wird die Aufmerksamkeit auf eine Oberfläche gelenkt, die aktiv erkundet werden muss. (Dass „die Welt hinter der Scheibe“ in diesem Fall gar nicht – nicht einmal als technisches Dispositiv – angelegt ist, verstärkt diesen Effekt nur, vorausgesetzt, die Skulptur wird als Bildschirm-Skulptur erkannt.) Was die „BILDschirme“ zeigen, hängt davon ab, wie sich die Beschauer verhalten. Was gesehen wird, hängt davon ab, wie geschaut wird. Es stellt sich die Frage, in welchem Maß das, was gesehen wird, vom (einzelnen) Subjekt konstruiert wird. Alle visuellen Medien versuchen, den Blick des Betrachters zu führen, oder ihn sogar völlig an einen Standpunkt (den Augpunkt) zu fesseln. Das kann in ältester Malerei beobachtet werden; „radikal“ wird das Prinzip mit dem (technischen) Bewegtbild (im Kino, dann im TV), wo zur Verschleierung des sich durchsetzenden Regimes sogar das (grammatische) Subjekt dieser Wahrnehmungsmanipulation verändert ist. Es wird nicht mehr

der Blick geführt, sondern es wird vorgeblich „nur“ die Kamera geführt. Als ob die Kameraführung keine Blickführung (von tausenden) ist. (Dass sich die Bildherstellungstechnik änderte, kommt diesem Kniff entgegen.) Die „BILDschirme“ können den Blick nicht fesseln oder führen, sie sind eine Aufforderung dazu, die Emanzipation des eigenen Blicks mit und an ihnen zu üben.

Die „Monitore“ dagegen zeigen Kontrollbilder. Durch die flackernde Oberfläche scheinen Bilder ihrer selbst. Die Selbstreferentialität fordert der Betrachterin ab, sich selbst als Kamera zu begreifen. (Wenn der Monitor sich selbst zeigt, ist seine Überwachungskamera auf ihn selbst gerichtet. Die Position der imaginären Kamera fällt mit der Position der Betrachterin zusammen.) Im Verhältnis aus der Monitor-Skulptur und ihrer Abbildung in sich selbst kann die vollzogene Kamerafahrt nachvollzogen werden. Die „Monitore“ dienen der Beobachtung der Blickführung, die nicht mehr unauffällig geschieht, sondern durch die Aufforderung zur Einnahme eines bestimmten Betrachterblickwinkels. Die „Monitore“ verweisen wieder auf die Figur des Indexikalischen, das in ihrem Fall jedoch nicht mit einer Einzeichnung verbunden ist, wie beim Strich des Malers, wie bei der Schallplattenrinne. Es ist das Indexikalische der Echtzeitübertragung, des „Fernsehens“ im eigentlich wörtlichen Sinn. (Weg von den Liveaufnahmen, hin zur Liveübertragung.) Wie bei der Fotografie geht man auch in diesem Fall üblicherweise von der Zuverlässigkeit des technischen Prozesses aus, der als Selbsteinschreibung des Lichts in eine photosensible Oberfläche und die zugehörige Datenübertragung die tatsächliche (entfernte) Anwesenheit des Gesehenen garantiert. Bei der Fotografie ist der Index eingebrennte Spur, „Schatten im Silber“ (Kausalindex), im Monitor ist er der ständig zeigende Finger des gelenkten Blicks, der immer „da!“ sagt (pragmatischer Index).<sup>xv</sup> Die Verbindung findet man in „Rechts, Links, Rechts“ (1992). Die Fußspur ist der im Boden abgedrückte Index, der für die gewesene Anwesenheit der Verursacherin oder des Verursachers steht. Die Anwesenheit der Person ist noch später, in der eingetretenen Abwesenheit, vermittelt durch den Abdruck. Die Anwesenheit der Spur selbst wird in diesem Fall vom – gedruckten – Monitor-Bild *gezeigt*.

Die Serie der „Tele-Realistischen“ scheint das Vertrauen in die entfernte Anwesenheit dessen, was wir im Monitor vermeinen zu sehen, zu hinterfragen. Sie thematisiert die Manipulationsmöglichkeit, die Fälschungsmöglichkeit, als Kehrseite des Simulationspotentials von Medien. Die unterste Schicht ist siebgedruckt. Die Belichtung des Siebs erfolgt dafür mit einer aus Plakatversatzstücken hergestellten Collage. Wie mit einem heute in Grafikbearbeitungsprogrammen üblichen „Copy and Paste“-Verfahren sind diese Bildversatzstücke entlang ästhetischer Achsen und Zentren vervielfältigt. Eine Vorgehensweise, die aus einem anderen (neuen) Medium bekannt ist, wird in einer hergebrachten künstlerischen Technik imitiert und somit (re-)interpretiert. Arbeitsweise und Ästhetik überwinden „ihre“ Medien; es ist das, was Uwe Bressnik als „transmediale Verschiebung“ anspricht. Die ganze Geschichte ist voller transmedialer Verschiebungen. Immer wenn ein neues Medium auftaucht, wird es zuerst zum Transporteur schon bekannter Inhalte, die eigentlich in und für andere Medien gemacht wurden. Das Besondere bei Bressnik ist die Richtungsumkehrung dieses Prozesses. Titel und Form der „Tele-Realistischen“ erinnern an die Bildschirme; langsam rückt aber mit ihnen der eigentlich malerisch-künstlerische Gestaltungsprozess weiter in den Mittelpunkt. Malen im Sinne Lyotards, als philosophische Tätigkeit, die nach Regeln bildnerischer Gestaltung sucht, muss man nicht unbedingt mit Pinsel und (Flüssig-)Farbe. (Der Begriff der Malerei ist im ganzen Text weit gefasst.) „Noch O.T. (Vom ersten Besitzer zu betiteln)“ holen die übereinandergeschichteten, ein- aber verschiedenfarbigen Netze vollends in den Kontext der Malerei. Sie widmen sich der Erforschung eines Farb-Form-Zusammenspiels, das sich der Selbstverständlichkeit entzieht, das, wie jede Gestaltung, erst erlernt werden muss.

Es ist, wie auch bei den „BILDschirmen“ und „Monitoren“, erstaunlich schwierig nachvollziehbar, wie die Farbkombinationen, die die Oberfläche reflektiert, zustande kommen – wo man es mit durchscheinenden Farben zu tun hat, wo Mischung durch Mittelung auftritt, oder wo die Farbe durch andere optische Effekte (Beugung, Auffächerung) zustande kommt. Die „Take Aways“ führen dieses Experiment zurück in ein bekanntes Prinzip. Sie sind so etwas wie Farbfeldmalerei im Kleinformat, zum Mitnehmen; die Übereinanderschichtung transparentfarbiger Plastiktüten ist einfach eine subtraktive Farbmischung, wie sie auch aus der „klassischen“ Malerei bekannt ist.<sup>xvi</sup> Mit den „Take Aways“ steht der Farberzeugung durch die – wie bei den technischen Medien – gerasterte, diskretisierte Oberfläche der „noch O. T. (Vom ersten Besitzer zu betiteln)“ die Integrität gefilterten Lichts und kontinuierlicher Oberflächen gegenüber.

Die Rasterung ist das große Gesamtkonzept der Reproduktionstechnik visueller Informationen. Die zu reproduzierende Sichtbarkeit wird durch sie in voneinander getrennte, diskrete (abzählbare), digitale (greifbare) Informationseinheiten aufgeteilt. Dabei muss die Auflösung der Information feiner sein, als das Auflösungsvermögen der Betrachterin, damit der Raster scheinbar verschwindet, unsichtbar wird. Im Rasterdruck werden Farben vorrangig nicht gemischt, sondern fein genug in entsprechender Abwechslung verteilt, um den Eindruck einer anderen Farbe zu erwecken. Viele verschiedene Farbpunkte (dots) ergeben im Auge eine Mischfarbe nach dem Prinzip der Mittelung. (Zusätzlich tritt dort, wo sich die Punkte überlagern, subtraktive Mischung auf.) Dasselbe Prinzip steckt in den Computerbildschirmen und Digitalprojektoren. Bei ihnen ist die Rasterung strenger, gepixelt: Aus den Lichtfarben rot, grün und blau werden (durch Mittelung und additiv) die Anzeigefarben gemischt.<sup>xvii</sup> Die Malerei – im engen Sinn – steht dem entgegen, sie kriert tatsächlich immer wieder neue materielle Farben zwischen den Grundfarben. Auch die Darstellung von steten Linien und Kanten in einem Raster funktioniert nur glaubwürdig, wenn der Raster fein genug, die Pixel klein genug sind, sich die Elementarteilchen der Wahrnehmung entziehen. Die Malerei hingegen kümmert sich nicht um Raster; ein Rahmen steht ihr zwar an, sie reagiert auf den meist amorphen Malgrund, sie ist ein wenig dreckig; aber in alledem ist sie direkt. Etwas von ihr kommt unmittelbar aus dem Künstler. Sie scheint eher dafür angelegt, persönliche, vielleicht spontane Äußerungen zu erlauben, als der Umweg über den Computer – so, wie das Schreiben mit der Hand intimer ist, als das Tippen auf der Tastatur. Die „Introprojektionen“ kombinieren die direkte Malerei, Schwarz auf weißem Grund, mit der Diskretisierung durch die darüber gelegten Farbraster. Einer Phase der Introspektion folgt die Projektion seiner Einsichten auf den Malgrund, wie Bressnik sagt. Was darüber liegt, ist der Nebel der Relativierung, der mediale Zerrspiegel, der die Wahrnehmung beeinflusst. In den „Introprojektionen“ verbindet sich das Medieninteresse Bressniks mit seiner eigenen Geschichte.

### ***Exkurs: Motive***

„Die große Freiheit“ ist nicht nur Bressniks Traum. Der Begriff ist Bressniks Spiel mit den eigenen Sehnsüchten und Hoffnungen, verwirklicht mit Kollegen seines Umfeldes. Es handelt sich um eine Band („Die große Freiheit Nr. 7“), die (alte) Seemannslieder spielt; vorbei am Volksdümmlchen, am schmalen Grat zwischen Lächerlichkeit und großem Pathos. Die Attitüde, mit der diese Lieder interpretiert werden, fordert ein, sie neu anzuhören, lässt danach fragen, wo sie herkommen. Nicht zuletzt wird man bei der Suche auf einen im Dritten Reich zensurierten Film stoßen, der dem Bandnamen Pate stand. Was im Kitsch versumpft scheint, wird ausgegraben und neu bewertet. Bressnik spielt das Taschencornet, eine winzige Trompete (zu sehen auf der Introprojektion „Die große Freiheit“). In diesem Projekt verbinden sich Musik und Bildende Kunst: Der Bandbus wurde nicht einfach abgewrackt, sondern zu einem künstlerischen Manifest und Symbol erhoben („Große Freiheit“, Klangskulptur 2003–06). Die



innen liegende „Devotion Pipe“ bringt mit ihrem Sound die Netze, die Bressnik an den Fensterinnenseiten übereinander gelegt hat, ins Schwingen. Die Malerei beginnt, sich selbst zu bewegen. Es ist ein Prinzip, das seine Fortsetzung in der Kaiserstraße (Wien, „Revival/Wiederbelebung“ 2008) und in der Installation des Klagenfurter Doms 2010 („lebendig“) findet. Bressnik reflektiert auf seine Herkunft und seinen Status („Ich Uwe Bressnik Kärntner Künstler“, 2000), „internationalisiert“ auch während seines Romaufenthalts im Jahr 2001 („Io, Uwe Bressnik, artista austriaco“). Die letztgültige Wende zum Neoliberalismus österreichischer Ausprägung durch Demokraten aus zweiter Reihe und seine eigene Ohnmacht werden zum Anlass, sich als Bewusstlosen darzustellen (Senza Coscienza/Ohne Bewusstsein, 2001). Wohl im Gefolge dieser Geschehnisse ist auch der „Abschied von der Insel der Seeligen“ (Lasciando l’isola dei beati, 2001) zu verstehen. Politisches tauchte auch schon ein paar Jahre zuvor auf. Die Druckserie „Geografik – Verschwundene Länder“ (1995) erinnert an den (Zerfall des) Ostblocks. Persönlich motiviert ist auch der „Family Tree“ (2002), die Blume, die, sich abneigend, die scheidende Familie symbolisiert, wie auch „abarbeiten“ (2004), das das Leiden der Existenz in Relation zu dem Druck setzt, mit dem in Wasserkraftwerken Strom erzeugt wird.

Exkurs Ende

Projektionstechnik selbst ist in der Kunst kein unbeschriebenes Blatt. Es ist wahrscheinlich, dass viele große Werke der Malerei mit (versteckter) Hilfe von Projektion entstanden. Seit der Renaissance werden immer wieder Techniken beschrieben, die es dem Künstler erleichtern, illusionistisch zu malen. (Ein bedeutendes Medium in diesem Zusammenhang ist die Camera Obscura.) Auch mit diesem Phänomen beschäftigt sich Uwe Bressnik. Seine aktuell jüngsten Arbeiten „That’s Life“ und „Studio (hoch 2)“ (beide 2009) entstanden im *ausstellungsraum.at*. Auf den großflächigen Zeichengründen (260 x 260 und 280 x 390) ist je eine Ansicht der Situation im Ausstellungsraum zur Zeit ihrer Entstehung gezeichnet. Die Zeichnungen sind dort, direkt an der Wand, entstanden, die Ansicht entspricht einem Standpunkt, der erst mehrere Meter entfernt liegt weshalb es nicht möglich ist, die gesehene Szene direkt aufzuzeichnen. Bressnik geht den Umweg über die Fotografie. Er nimmt vom gewünschten Standpunkt aus ein Bild auf, das er als Vorlage für einen Skizzenübertrag auf Folie verwendet. Die Projektion dient der Zeichnung als Vorlage. Dabei kommt es zu einem interessanten Phänomen: Es ist keineswegs ein einfaches Nachziehen von Linien und Kanten, das das Bild auf den Zeichengrund bannt. Wie bei der Musikaufnahme im Studio die einzelnen Tonspuren erst gemischt werden, die Lautstärkeverhältnisse eingestellt, Effekte nachvertont, so muss die Projektion erst korrigiert werden, befreit von Verzeichnungen und Verzerrungen – letztendlich muss die Fotografie erst schrittweise in die Aufzeichnung übersetzt werden.

Auch wie Musik – „Die große Freiheit Nr. 7“ – „remixt“ Uwe Bressnik in seinen „Bearbeitungen“ vorgefundenes Material mit einem seiner Sujets, der Schallplatte. Sorgsam ausgesuchte Kalenderblätter, alte Stiche, Kunsthandwerk werden als *found footage* in Manier einer *appropriation art* zur Ausgangsbasis eines Spiels aus Entwertung und Neubewertung. Die hineingemalte Schallplatte scheint zur aufgehenden Sonne in einer Welt des Kunst-Kitsches zu werden. Es ist der sprichwörtliche Wink mit dem Zaunpfahl, der auf die wichtige kultur- und mediengeschichtliche Rolle der Schallplatte verweist.

*Generell* scheint es bemerkenswert, in die Beschäftigung mit Bildmedien die auditiven Medien Schallplatte und Plattenspieler zu integrieren. Bressnik verbindet „Video“, „Audio“ und Logos als Reflexion einer Mediengeschichtsschreibung, die in den letzten Jahren die Bilder in den Vordergrund stellt. Die Schallplatte war durch Jahrzehnte *das* Verbreitungsmedium für Musik und mithin auch Musik-Kultur, welche sie in großem Ausmaß geprägt hat.<sup>xviii</sup> Die Zelebration,

die Uwe Bressnik ihr angedeihen lässt, steht ihr (und ihm) gut an. Die Ästhetik von anderen Medien in die Malerei – im weiten Sinn – zu transferieren, bedeutet den Versuch, das medial Wesentliche zu extrahieren und zu konservieren; es zuallererst überhaupt sichtbar zu machen. Dabei in der Arbeitsweise die Strategien und Funktionsweisen dieser Medien zu beobachten, zu imitieren oder zu entlarven passt zur theoretischen Verankerung, die Bressnik bereits früh manifestiert hat. Er arbeitet zwar nicht *mit* neuen Medien, sondern er erhebt Medien zum Sujet seiner Kunst, beschäftigt sich mit ihrer Ästhetik, er arbeitet *zu* Medien. Und gerade so drängt sein Werk in den diskursiven Raum von Medienästhetik, -geschichte und -theorie. Gerade so macht Bressnik Medienkunst.

## ANMERKUNGEN

- 
- i Der Niederschrift dieses Textes gehen zahlreiche Gespräche mit Uwe Bressnik voraus.
- ii Vgl. etwa Brockhaus Enzyklopädie Online, Stichwort „Medienkunst“, Wikipedia .de und .en (alle 3.5. 2010).
- iii Vgl. Tomás Maldonado, *Digitale Welt und Gestaltung. Ausgewählte Schriften* herausgegeben und übersetzt von Gui Bonsiepe, Basel (u.a.): Birkhäuser 2007, S. 318–319; Charles S. Peirce, *Collected Papers* [Hsrg.: Charles Hartshorne/P. Weiss], Cambridge (Mass.): The Belknap Press of the Harvard University Press 1960, Bd. IV, S. 359: („optical connection with an object“) und S. 462 („existential relation to its object“).
- iv Beide Begriffe – „Kausalindex“ als auch „pragmatischer Index“ – sind Hilfsausdrücke in Ermangelung meiner Kenntnis besser geeigneter Bezeichnungen. Die deutsche Wikipedia schlägt die Unterscheidung zwischen „natürlichem Index“ und „künstlichem Index“ vor, was mir aber in diesem Kontext wenig befriedigend erscheint. (de.wikipedia.org, „Index“, Permalink: [http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Index\\_%28Semiotik%29&oldid=71170652](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Index_%28Semiotik%29&oldid=71170652); 18.5. 2010)
- v Es soll hier kein neuer Medienbegriff definiert werden. Der Autor selbst versteht „Medien“ (hier) als „Werkzeuge, welche die Trennung von Genesis und Geltung ermöglichen.“ Vgl. Lambert Wiesing, *Was sind Medien?*, in: ders., *Artifizielle Präsenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 149–162, S. 154.
- vi „Extrahierte, reine Sichtbarkeit“ rekurriert hier auf Konrad Fiedlers Verständnis dessen, was ein Bild ist. Demnach wird von dem Ding, das aus Substanz mit ihren zugehörigen Akzidentien (Hörbarkeit, Riechbarkeit, Tastbarkeit, etc.) besteht, die Sichtbarkeit isoliert (und gleichzeitig einer Interpretation unterzogen), etwa beim Zeichnen. Das Ergebnis ist ein weiteren Texten aus Zeitschriften und dem Nachlaß, einer einleitenden Abhandlung und einer Biographie herausgegeben von Gottfried Boehm, München: Fink 1992, S. 161.
- vii Jean-François Lyotard, *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien: Passagen 2006, S. 141.
- viii Die Rede von der Kunst als Experiment findet sich nicht nur bei Lyotard. John Constable sprach davon im Zusammenhang mit der Landschaftsmalerei in einer seiner Vorlesungen 1836, worauf Ernst Gombrich spätestens 1960 zurückgriff. Vgl. Ernst H. Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Berlin: Phaidon 2004.
- ix Harry Pross bezeichnet sie als „tertiäre Medien“, während die „primären Medien“ jene des menschlichen Elementarkontakts (Sprache, Mimik, Gestik) und „sekundäre Medien“ auf der Produktionsseite ein Gerät erfordern, während der Empfänger die Mitteilung ohne technische Hilfsmittel empfangen kann. (Harry Pross, *Medienforschung. Film, Funk, Presse, Fernsehen*, Darmstadt u.a.: Habel 1972.)

- 
- x Herbert Müller, Marcel Proust: A la recherche du temps perdu, in: Kindlers Literatur Lexikon. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 2009. Zitiert nach: Kindlers Literatur Lexikon Online: [www.kll-online.de](http://www.kll-online.de) (18. 5. 2010). Dank an Andreas Terkl für den Hinweis und die Diskussion zum Thema.
- xi Stellvertretend für eine große Menge rezenter Fachliteratur zur Thematik: Gottfried Böhm (Hrsg.), Was ist ein Bild?, München: Fink 1994.
- xii Vgl. Hans Jonas, Die Freiheit des Bildens. Homo pictor und die differentia des Menschen, in: ders., Zwischen nichts und Ewigkeit. Zur Lehre vom Menschen, Göttingen:
- xiii Paradigmatisch steht dafür, wie die „allgemeine Symboltheorie“ Nelson Goodmans mit Bildern umgeht. Vgl. Nelson Goodman, Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.
- xiv Zur phänomenologischen Bildtheorie und auch zu den kurz vorgestellten Linien, sowie der Trichotomie Bildsujet – Bildobjekt – Bildträger: Lambert Wiesing, Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.
- xv Danke Lino Kuttinig für den nachdrücklichen Fingerzeig ...
- xvi Die subtraktive Mischung von Farben erfolgt vor dem Auftrag, durch Auftragen transparenter Farben übereinander, oder nass in nass. Diese Arten der Mischung sind die meist gebräuchlichen Varianten. Daneben gibt es – etwa im Neoimpressionismus – Versuche, in der Malerei „optisch“ zu mischen: „optische Mischung“ meint dabei Farbmischung, die „im Auge“ nach dem Prinzip der Addition stattfindet. (Nicolas Ogden Rood, Die moderne Farbenlehre. Mit Hinweisung auf ihre Benutzung in Malerei und Kunstgewerbe, Leipzig: Brockhaus 1880). Dass dies nicht im Sinne von additiver Mischung funktioniert, beobachtete Robert Herbert (Robert L. Herbert, Solomon R. Guggenheim Museum (New York): Neo-Impressionism [Ausstellung Februar–April 1968], New York: Solomon R. Guggenheim Museum 1968.). Aus genügender Entfernung wird diese Mischung dem Prinzip des Rasterdrucks nahe kommen und eine Mischung durch Mittelung sein, wie sie auch mit dem Farbkreis gezeigt werden kann.
- xvii Vgl. zur Farbmischung das entsprechende Kapitel auf der Homepage von Dietrich Zawischa, <http://www.itp.uni-hannover.de/~zawischa/ITP/farbeinf.html> (10.5. 2010).
- xviii Die Bedeutung der „Schallplatte als Kulturträger“ stellt ein Text von Peter Zombik besonders schön heraus: Peter Zombik, Schallplatte = Tonträger + Kulturträger: Zehn (radikal einseitige) Thesen zur kulturellen Bedeutung der Schallplatte, in: Werner Faulstich (Hrsg.), Medien und Kultur. Beiträge zu einem interdisziplinären Symposium der Universität Lüneburg [Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Beiheft 16], Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1991, S. 149–153.

**Daniel Terkl** (\*1980), lernte Maschinenbau in Klagenfurt, studierte Kunstgeschichte in Wien und Krakau und lebt in Wien, wo er für das Literarische Quartier der Alten Schmiede arbeitet. Seit 2012 Verleger für das Verlagsnetzwerk "hochroth", verfasst Texte über künstlerische Arbeiten und anderes. U.a.: Niemals noch ist das Wasser von Budapest nach Wien geflossen, in: *Im Fluss* [Ausstellungskat. Österreichisches Kulturforum Budapest, 2011], *Tropfen aufsteigend*. Über Wilhelm Scherübls Arbeit am Turbinenhaus des Kulturkraftwerks Thalgau (2012).