

Nach einem Gespräch mit Björn Streeck

Innen und Außen

Künstlerisches Schaffen, als Kommunikationsakt verstanden, der die innersten Ansichten, Gedanken und Gefühle nach außen tragen und verständlich machen soll, zieht die grundlegende philosophische Frage nach sich, ob eine solche Mitteilung, vielleicht sogar ein tieferes Verständnis zwischen Subjekt und Objekt überhaupt möglich ist. Björn Streeck geht es in seiner künstlerischen Arbeit darum, im Umgang mit Material Informationen über die Welt und sich selbst, als Teil der Welt, zu sammeln, zu ordnen und sinnlich erfahrbar zu machen. Das Problem der Selbsterkenntnis, der Konflikt zwischen der eigenen Selbstwahrnehmung und dem Außenbild und die Opposition von Objekt und Subjekt sind damit ein Teilbereich seines thematischen Spektrums.

Dieser Komplex wird im Bild räumlich durch den Gegensatz von Innen und Außen formuliert. Hierbei bedient sich Björn Streeck einer Vielzahl an verschiedenen Techniken, die er in Abhängigkeit von inhaltlichen und formalen Erfordernissen auswählt: von klassischen Techniken der Druckgraphik (Radierung oder Linolschnitt), Zeichnung und Malerei (Tusche, Bleistift, Pastell), über eigens entwickelte bildhauerische Techniken bis hin zu Fotografie und Scan.

Das Gegensatzpaar Innen-Außen findet sich beispielsweise in den schwarzen Scherenschnittformen seiner Serie *Edding 850 (2011)*: Es sind hier verfremdete Schriftzeichen auszumachen, die formal der Kunst des *stag graffiti* entstammen, wobei aber die innenliegenden Aussparungen der Buchstaben wegfallen. Dadurch verlieren die Schriftzeichen ihre konkrete Bedeutung und Leserlichkeit; nur noch die Außenform, die Silhouette, einem Schemen ähnlich, ist vorhanden, während der Sinn der Zeichen, der durch die innere Differenzierung auszumachen wäre, verloren geht.

Auch in *Perforation-Diffusion I-II' (2012)* wird ein solcher Dualismus thematisiert, schon allein durch die Technik des Perforierens, des Durchdringens des Papiers. Aus vielen kleinen Einzelpunkten entstehen abstrakte Formen, die möglicherweise Assoziationen zu mikroskopischen Aufnahmen aus der Biologie oder etwa geographische Makrostrukturen hervorrufen. Jenseits dieser inhaltlichen Konkretisierungsversuche ist jedoch auf allgemeiner struktureller Ebene entscheidend, dass hier Formen durch Grenzen entstehen, die jedoch diffus sind und eine Vermengung von Innen und Außen bei gleichzeitiger Differenzierung der verschiedenen Flächenformationen zur Umgebung zulassen.

Die technischen Entstehungsprozesse selbst, die Björn Streeck für seine Arbeiten verwendet, können das angesprochene Innen-Außen-Verhältnis ausdrücken: Für die Herstellung von Marmorpapier werden Flüssigkeiten und Gallerten in Bewegung versetzt, Massen werden weggedrückt, geben nach und machen sich an anderer Stelle wieder Platz. Auf dem Papier entstehen als Ergebnis erosionsartige Formen, die dieses Kräftespiel ihrer Entstehung abbilden. Ähnliche Vorgänge sind bei den Körperabdrücken in Sand oder Schnee tätig, die in fotografischer Abbildung ebenso wie das marmorierte Papier Hintergrund und Ausgangsbasis für weitere Bearbeitungsschritte sind – hier mit Pastellkreide, dort mit digitalen Bearbeitungsmethoden.

Die angesprochenen Arbeiten gehören zur Serie *Schnelle Erkenntnisprozesse und verwandte Anordnungen (2013)*, in der Björn Streeck einige der künstlerischen Einflüsse, sowohl stilistische als auch konzeptuelle, die er für sich als prägend erkannt hat, verarbeitet. Die bewusste Aneignung von Aspekten im Werk anderer Künstler dient der Überprüfung der eigenen künstlerischen Ausdrucksweise; auf diese Weise wird ein Lernprozess reflektiert, der verschiedene Stadien – von Nachahmung über Adaption hin zu Aneignung und Verwertung fremder künstlerischer Praxen für das eigene Schaffen – durchläuft. Björn Streeck verweist auf die von Ernst Haeckels formulierte biogenetische Grundregel: Die Ontogenese ist die Rekapitulation der Phylogenese'.

Auch sind für Björn Streeck die Gedanken Roland Barthes prägend, insbesondere dessen Begriff der Geste. Über die Zeichnungen Cy Twomblys schreibt Barthes: „Es geht nicht darum, das Produkt zu sehen, zu denken, zu kosten, sondern die Bewegung, die es dazu gebracht hat, wiederzusehen, zu identifizieren, oder gar zu genießen.“¹ Wenn nicht das Auge die Hand kontrolliert, sondern der zeichnenden Hand freier Lauf gelassen wird, können durch diesen intuitiven und vorbewussten Akt Formen entstehen, die etwas von einer „kindlicher Unschuld“ (Björn Streeck) bewahren.

Die Parameter dieses Aktes werden bewusst entschieden und gelten als selbst auferlegte Regeln für ein gesamtes Werk. Innerhalb dieses Rahmens, der einem Template gleich kommt, läuft ein relativ freies Zeichenspiel ab, das einmalig stattfindet und dessen Einzelfall nicht wiederholbar ist. Es bestehen Ähnlichkeiten zur ostasiatischen Kalligraphie, wo der Buchstabe als Archetyp sich in immer wieder abweichender Form manifestiert, die vom Zufall und Moment einerseits und vom regelhaft automatisierten Bewegungsablauf andererseits bestimmt wird. Innerhalb dieses festgesteckten Rahmens muss der Künstler im Moment der Ausführung der Zeichenbewegung keine neuen ästhetischen Entscheidungen mehr treffen, und das konkrete Aussehen des Ergebnisses entsteht wie von selbst.

Der Akt der Ausführung geht dem eigentlichen Werk als Ergebnis voraus und soll nicht als dessen Teil begriffen werden, weshalb der Entstehungsprozess nicht etwa filmisch festgehalten wird und nicht als Performance zu verstehen ist. Für Björn Streeck handelt es sich hier um einen intimen Prozess, der der Sphäre des Privaten angehört, sich aber im Werk abbildet. Die Spur der Geste ist für die Öffentlichkeit bestimmt, nicht die Geste selbst.

Auf diese Weise ist *Love Poem Template (2012/13)* entstanden: Einem Verwaltungsakt gleich wurden hier verschiedenfarbige Rechnungs- und Buchhaltungsunterlagen, Durchschläge und Tabellen auf die immer gleiche Art aneinandergeheftet. Der Titel der Arbeit verweist auf Liebesgedichte und Popsongs, deren stereotype sprachliche Begriffe offen sind und erst durch Verknüpfung mit individuellen Erfahrungen inhaltlich gefüllt werden. Ebenso ist das Rosa des Papiers ein klischeehaftes Symbol für den Begriff *Liebe*, dessen Konnotationen in großem Kontrast zur Sachlichkeit der Dokumente und des regelgeleiteten Vorgehens stehen. Der Betrachter sieht sich mit der Unzulänglichkeit von Schrift und Sprache und der Unfähigkeit des Templates konfrontiert, etwas darüber auszusagen, was Liebe im individuellen momentanen Erleben bedeuten kann.

Wie eingangs bemerkt, thematisiert Björn Streecks Arbeit vor allem das eigene Zustandekommen, was hauptsächlich mit dem erläuterten Begriff der Geste zu tun hat. „Durch den Strich deplatziert sich die Kunst, ihr Brennpunkt ist nicht mehr das Objekt des Begehrens (der schöne in Marmor erstarrte Körper), sondern das Subjekt dieses Begehrens: der Strich, wie geschmeidig, leicht oder unsicher er auch sein mag, verweist immer auf eine Kraft, eine Richtung; er ist ein energon, ein Arbeiten, das die Spur seines Triebes und seiner Verausgabung lesbar macht. Der Strich ist eine sichtbare Aktion.“²

Es geht also weniger um die möglichen Inhalte der Subjektivität (um etwaige Seelenzustände oder konkrete gedankliche Positionen oder Konzepte), als um die Bedingungen der Vermittlung dieser Inhalte. Das, worauf Björn Streecks Bilder verweisen, was sie bezeichnen, ist nicht ein außerhalb des Bildes liegendes Objekt. Das Bild beschreibt sich selbst, indem es den eigenen Entstehungsprozess sichtbar macht. Das Signifikat ist hier das Zustandekommen des Signifikanten.

Da aber genau dieses Problem der zwischenmenschlichen Kommunikation ein Gegenstand der intellektuellen Beschäftigung Björn Streecks ist, gelingt es seiner Kunst paradoxerweise, genau das zu realisieren, was sie infrage stellt: einen Einblick, wenn auch einen indirekten, in das Subjektive zu bieten.

Torsten Korte, November 2014

¹ Roland Barthes, *Cy Twombly*, übers. v. Walter Seitter, Berlin 1983, S. 16.

² Ebd., S. 25f.