

Ulrich Rehm

## EDITORIAL

„Light, seeking light“. Malerei und *camera obscura*-Fotografie von Martin Streit

### Martin Streit. Seine Arbeiten, seine künstlerische Position

Martin Streit (\*1964 in Koblenz) gehört zu jenen Maler\*innen seiner Generation, deren Anliegen in hohem Maße darin besteht, ihre Bildfindung aus dem Umgang mit der Farbe zu entwickeln, dem Farbmateriale und den damit zu erzielenden Farbwerten. Dabei ist die Bildproduktion durch bestimmte Vorgaben eingegrenzt, die es erlauben, Farbe in immer neuen Gestaltungsvarianten als maßgeblichen Bildgegenstand und ihre aus dem Bildnerischen erwachsende Form als das eigentliche Thema erfahrbar zu machen. Im Falle Martin Streits betrifft das unter anderem das Verhältnis von Farbe und Form, das Zusammenstimmen und Kontrastieren von Farben im Sinne eines ‚Farbklangs‘, das Wechselspiel von Opazität und Transparenz, das Markieren und Verschleiern von Grenzen, das Evozieren von Leuchtkraft. Im Umgang mit alledem kann es vorkommen, dass im Produktionsprozess immer neue Überarbeitungsschritte erfolgen. Als wichtiges Anliegen formuliert der Künstler im anschließend abgedruckten Interview, dass er seine



Abb. 1: Martin Streit, *Zwei rote Kugeln in der Landschaft*, 2021, Öl auf Holz, 18 x 25 cm.

Arbeiten in eine Art Selbständigkeit entlassen kann, in der sie sich behaupten und ihren Betrachter\*innen eine dialogische Teilnahme am Bildlichen ermöglichen.

Zahlreiche Maler\*innen der vorausgehenden Generation formulierten das Grundanliegen, den Eigenwert der Malerei und somit des Arbeitens mit Farbe hervorzuheben, verbunden mit der oft vehementen Forderung, das gegenständliche Darstellen aus der Malerei zu verabschieden. Dabei wurden vielfältige, individuelle Positionen entwickelt und praktiziert. ‚Analytische‘, ‚radikale‘, ‚essentielle‘ Malerei waren gängige Begriffe jener Zeit für das, was heute oft ebenso schlicht wie unscharf als ‚Farbmalerie‘ bezeichnet wird.

Martin Streits Lehrer an der Düsseldorfer Kunstakademie, Gotthard Graubner (1930-2013), dessen Arbeit Streit über viele Jahre in den Atelierräumen auf der Insel Hombroich als Assistent begleitete, hatte seine Bildträger zu kissenartigen Körpern erweitert. Darauf soll seine Malerei im Sinne von Farbklingen und -räumen erfahrbar werden, obwohl oder vielleicht, gerade weil er sie von ihrer darstellerischen Fähigkeit Raum und Gegenstände zu simulieren suspendiert hatte. Über rund zehn Jahre hinweg hat Martin Streit die vorbereitenden Arbeiten für die später sogenannten ‚Farbraumkörper‘ übernommen. Darüber hinaus war er regelmäßig an den Ausstellungsaufbauten Graubners beteiligt.

Der Charakter der jeweiligen künstlerischen Grundhaltung weist in der jüngeren Generation der farbmalerisch Orientierten ein breites Spektrum an sehr unterschiedlichen Künstlertypen auf. Martin Streit nimmt hier meines Erachtens die Position des Unprätentiösen ein, der die Betrachter\*innen seiner Bilder am ehesten zur stillen, intimen Begegnung bewegen will. In der jüngeren Generation behaupten Frauen mit größerer Selbstverständlichkeit ihre künstlerische Position, wie das Beispiel Katharina Grosses (\*1961) belegen mag, deren Bekanntheitsgrad heute dem ihres früheren Lehrers Graubner gleichkommt, wenn nicht gar jenen übersteigt.

Während Grosse in einem triumphal-kraftvollen Gestus die räumliche Entgrenzung ihrer Arbeit vorantreibt, geht es Streit offenbar darum, im klar begrenzten klassischen Format des Tafelbildes das Arbeiten mit dem Material Farbe gegenüber allem Ikonographischen und Konzeptuellen in den Vordergrund zu stellen – allerdings, in einer Rückanbindung an die lange Tradition mimetischer Malpraxis. Legt Grosse ihre Arbeiten oft von vornherein als monumentale ästhetische Durchkreuzungen konkreter Räumlichkeiten an, so geht es Streit in räumlichen Kontexten, etwa bei Galerieausstellungen, eher darum, die jeweiligen Einzelarbeiten in ein stilles Zusammenwirken zu versetzen. So sind die stets von ihm selbst gehängten Ausstellungen seiner eigenen Arbeiten ein ebenso künstlerisches wie kuratorisches Unterfangen. Von dieser Grundhaltung zeugt auch die derzeit laufende, von ihm konzipierte und gehängte Ausstellung *Das unbekannte Depot* auf der Insel Hombroich. Es entsteht eine Art Choreographie unter bildnerischen Maßgaben, die die Gegenwart, die Perspektive und die Bewegung der Betrachter\*innen antizipiert – eine in der Nachkriegsmoderne verbreitete Praxis, für die als prägend unter anderen



Abb. 2: Peter Tollens, *RedRed Orange Red*, 2012/2013, Ölfarbe auf Holz, 62 x 57 cm.

Barnett Newmans (1905-1970) Ausstellung 1951 bei Betty Parsons gelten kann.

Das Spektrum des sogenannten ‚Farbmalens‘ ist breit, bewegte sich im westdeutschen Kulturraum aber über weite Strecken mit einem gewissen Schwerpunkt auf dem Feld der Abstraktion, das maßgeblich durch US-amerikanische Malerei geprägt war. Während viele Arbeiten des ausdrücklich als

Farbmaler operierenden Peter Tollens (\*1954) auf den ersten

Blick annäherungsweise monochrom und in ihrer jeweils variierenden, stark ausgeprägten Faktur der Bildoberfläche hervorgehoben erscheinen, zeichnen sich die Gemälde Martin Streits – und das ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert – über alle Jahrzehnte seines Schaffens hinweg durch deutliche Referenzen auf die

Realität, auf Gegenständliches, aus. Er bezieht seine Arbeiten dabei zugleich auf die früh- und vormoderne Geschichte der Malerei. Bestimmten Motiven bleibt der Maler über Jahrzehnte hinweg treu: In immer neuen Variationen erscheinen an zentraler Stelle der Gemälde kugelförmige Objekte, die sich überwiegend als Früchte interpretieren lassen, aber auch Schalen, Becher, gelegentlich schlichte, fenster- und turenlose Häuser sowie menschliche Figuren.



Abb. 3: Martin Streit, *Blaue, fließende Schale*, 2021, Öl auf Papier auf Alu-Dibond, 28 x 35 cm.

Hier kommt das natürliche Wechsel- und Spannungsverhältnis von Gegenstand und Umgebung ins Spiel, genauer von Figur und Grund. Diese allerdings kommen in der Malerei Streits im Modus des Transitorischen zur Wirkung. Unwillkürlich rufen die Bilder europäische Kulturtraditionen auf, besonders die in Früher Neuzeit und Moderne allgegenwärtige Gattung des Stilllebens und die des Porträts. Nicht selten scheinen die Bilder noch hinter solche Traditionen zurück an menschliche Ur-Anliegen zu reichen: an das archaische Bedürfnis, Objekte der eigenen Erfahrungswelt im Bild zu bannen, sie auf ihre geometrischen Grundformen zurückzuführen. Ist, was im Titel ‚Melone‘ heißt, nicht vor allem eine Auseinandersetzung mit der Kugel im Verhältnis zum (rechteckigen) Grund? Immer wieder werden Formen auf Basales reduziert und zugleich verleihen ihnen die malerischen Prozesse, die sie hervorbringen, eine eigene Realität und Vitalität. Und

immer wieder ist der Austragungsort der bildnerischen Prozesse die rechteckige Grundfläche, wie sie zum Beispiel in der Auffassung des Philosophen Manfred Sommer am Ausgangspunkt der kulturellen Revolution des modernen Menschen gestanden habe: mit der Erfindung des Ackers, des Hauses, des gewebten Tuches.

Vergleichbar den Pflugspuren eines Ackers können die Gemälde Martin Streits in ihrer Faktur dazu anregen, den Blick fortwährend über die Fläche gleiten zu lassen. Im Anreiz zu einer solchen Art konzentrierten Betrachtens stehen die Arbeiten von

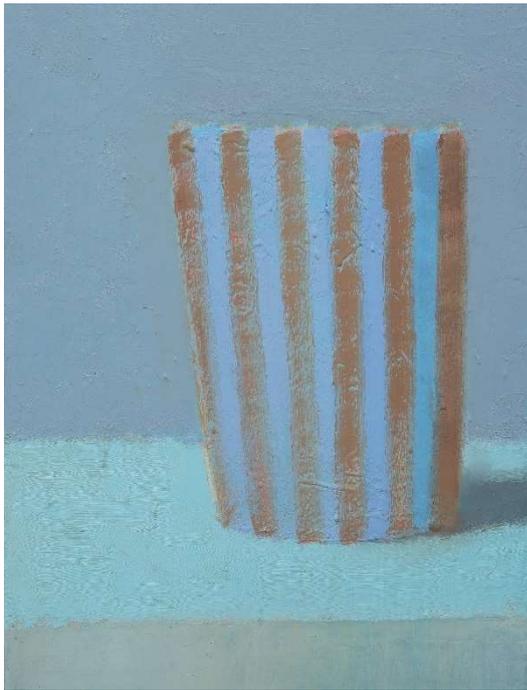


Abb. 4: Martin Streit, *Morgenlichtbecher*, 2021, Öl auf Holz, 25 x 18 cm.

Tollens und Streit einander durchaus nahe. Die Blickbewegung über die Oberfläche folgt zwangsläufig den vom Maler sichtbar stehenden oder gelegten Arbeitsspuren. Wir als Betrachtende erahnen, wie fest oder flüssig der jeweilige Farbauftrag war, wie und mit welchen Mitteln er gelenkt und geformt wurde, wo Farbschichten übereinandergelegt worden sind. Den gesamten Entstehungsprozess allerdings geben die Bilder nicht preis, und wir können nur vermuten, ob und, wenn ja, welche und wie viele Überarbeitungen es gab. Im Prozess des genaueren, längeren Betrachtens gerät bei den Arbeiten Streits – aufgrund der Art und Weise,

wie es bildlich formuliert ist – das vermeintlich Vertraute, das Sujet, das Motiv, in Schwingung.

Fragen stellen sich ein: Ist dieser dunkle, in einer fließenden Abwärtsbewegung erstarrte Farbauftrag tatsächlich als Schatten einer Schale zu begreifen? Wodurch werden diese parallel gesetzten vertikalen Farbstreifen zum Becher? Was lässt uns annehmen, dass diese mutmaßlichen Früchte auf einer Tischplatte liegen? Ist die vermeintliche Lichthöhlung auf der Oberfläche der Frucht nicht eher Teil eines atmosphärischen Farbschleiers, der größere Teile der Gemäldeoberfläche überfängt? Und weiter: Welche Rolle spielt das Farbmateriale mit seinen Farbwerten für das Hervortreten einer einzigen markanten Farbprotagonistin? Oder: Wie verhalten sich die unterschiedlichen Töne als Stimmen eines Zusammenklangs zueinander? – Der Maler weiß offensichtlich, wohin und wie weit er seine bildnerische Arbeit treiben

kann, auch wo er sie begrenzen muss, um jenen, die sie betrachten, Freiraum zur Imagination zu lassen.

Die Bilder rechnen mit dem, was Phänomenologen das ‚Mitvergegenwärtigen‘ (‚Appräsentation‘) nennen, das heißt: das unwillkürliche Ergänzen des Sichtbaren um das, was nicht sichtbar, aber erwartbar ist. So verbindet sich mit dem Betrachten einer anscheinend konvexen Außenwand eines Bechers unwillkürlich die Vorstellung eines dahinter liegenden Hohlraums. Die Künstlerin Schirin Kretschmann (\*1980) sieht im Gespräch über Martin Streit gerade hier den deutlichen Hinweis darauf, dass dessen Welt nicht aus Dingen, sondern aus der Weise besteht, wie diese vorübergehen; und dieses Vorübergehen ist sinnlich wahrnehmbar. Immer wieder wird die Folgerichtigkeit imaginären Mitvergegenwärtigens in Zweifel gezogen, indem die zugrunde gelegten Identifizierungen ins Schwanken geraten.

Ist das vermeintlich gemalte Haus überhaupt ein Haus? Verweisen die geschlossenen Rechteckflächen des angeblichen Gebäudes nicht vor allem auf das Rechteck der Bildfläche zurück, deren gemalte Räumlichkeit und Körperlichkeit Illusion sind und einen Inhalt (nur) vortäuschen? Wo aus dem angenommenen Inneren einer Schale strahlender Nebel überzuschäumen scheint, ist das vor allem eins: ein die Sinne erregendes Farbereignis.



Abb. 5: Martin Streit, *Haus mit grünen Streifen*, 2019 Öl auf Leinwand, 30 x 25 cm.

Schon indem Martin Streit Ähnliches auf immer

unterschiedliche Art und Weise malerisch zum Erscheinen bringt, stellt er die Gültigkeit der hervorgerufenen Gegenstandsmotive stets neu in Frage. Ihr Aufscheinen existiert nicht ohne Entzug, der Entzug nicht ohne Erinnerung an das einmal im Erscheinen Erfasste. Unser Blick hinterlässt Spuren – jedenfalls für die eigene Wahrnehmung: Einmal Identifiziertes lässt sich nicht einfach löschen. Hier liegt ein wesentliches Element der ungebremsten Dynamik im Rezeptionsangebot der

Gemälde. Dabei kann auch das Bewusstsein für das Œuvre in seiner Gesamtheit eine Rolle spielen; denn aus dessen zumindest partieller Kenntnis heraus wird das stete Variieren im Hervorrufen von Modi des Übergänglichen ersichtlich.

Martin Streit kennt die Vorgeschichte der Farbmalerie, die sich im Blick des Malers als wesentlicher Bestandteil einer Gesamtgeschichte der Malerei in einem epochen- und kulturübergreifenden Sinne auffassen lässt. Er nutzt Materialien und Techniken, die seit Jahrhunderten erprobt sind, arbeitet auf Knochenleimgrundierter Leinwand oder auf Holz, zumeist mit Eitemperauntermalung und weiterer Ausführung in Ölfarbe. Er kennt die Texturen und Farbklänge eines Grünewald (ca. 1480-ca. 1530), eines Tizian (ca. 1488/90-1576), eines Cézanne (1839-1906), Monet (1840-1926), Bonnard (1867-1947) und Morandi (1890-1964) – das ‚Wie‘ ihrer Malerei. Er kennt die Mittel, mit denen das In-Erscheinung-Treten einer konkreten Materialität besonders eindrücklich ist, auch und gerade, wenn es nicht darum geht, Realität nachzuahmen, sondern vielmehr ein überzeugendes ästhetisches Erfahrungs-Äquivalent zu kreieren.

Man denke zum Beispiel an das kostbar glitzernde Gewand in Tizians Porträt des zwölfjährigen Ranuccio Farnese. In leuchtendem Tiefrot scheint es aus dem Schwarz des Mantels hervorzutreten. Dabei ist der

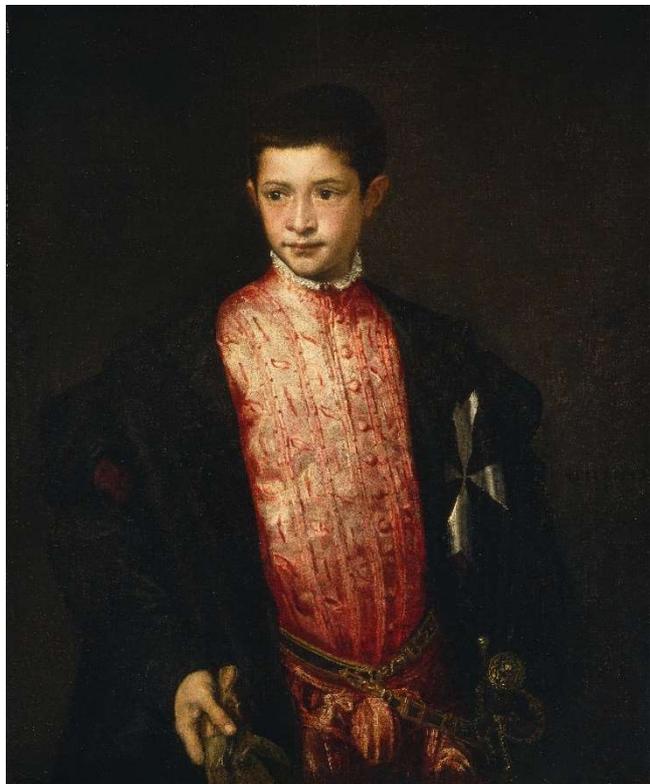


Abb. 6: Tiziano Vecellio, *Porträt des Ranuccio Farnese*, 1542, Öl auf Leinwand, 89,7 x 73,6 cm, Washington D.C., National Gallery of Art.

Maler offenbar nicht etwa von einem die Bildoberfläche dominierenden Rotton ausgegangen, auf den er sogenannte Lichthöhungen aufgesetzt hätte. Er arbeitet umgekehrt: Das Gewand baut sich in dem grell-hellen Farbton seiner eigenen Lichtreflexion auf, während das intensive Rot, das wir in ihm wahrnehmen und für die eigentliche stoffliche Substanz halten, mit nur wenigen, lockeren Pinselstrichen, die sich als solche auch leicht zu erkennen geben, darübergelegt ist. Allein um die Gürtung herum erreicht das dem Gewand unwillkürlich unterstellte Rot seine volle

Dichte. Auf vergleichbare Weise gelangen die Gemälde Martin Streits zu dem intensiven Leuchten eines bestimmten Farbtons, obwohl dieser im Gesamtklang der Farben in seiner dichtesten Intensität vielleicht nur in einem einzigen Pinselstrich an die Oberfläche tritt.

Streits Arbeiten können uns, indem sie uns analoge malerische Handgriffe vorführen, nebenbei den Blick auf die ältere Geschichte der Malerei im Sinne einer Farbmalerie öffnen und erweitern. Während die Kunsthistoriographen sich traditionell gerne vom ‚Was‘ haben leiten lassen, wird doch im Einzelfall behauptet, man könne bereits am frühen Übergang zur Moderne ein programmatisches Bevorzugen des Bildnerischen gegenüber dem Thematischen feststellen, insbesondere in der Gattung des Stillebens.

Man denke beispielsweise an entsprechende Beurteilungen der Malerei eines Jean Siméon Chardin (1699-1779), dem die gemalte Gestalt seiner Bilder bereits mehr gegolten habe als ihr Inhalt. Ganz gleich, ob wir eine solche Einschätzung in ihrer Radikalität für historisch treffend halten oder nicht: Martin Streit als Maler kann sich in der Geschichte der Kunst gut aufgehoben fühlen, sich ihrer bemächtigen, sich über Morandi und Cézanne zu Chardin zurücklehnen und aus dem Fundus solcher Tradition heraus im Fortentwickeln des Farbmalens nach vorne schauen.

Wie nun kann ausgerechnet in diese farbmalerische Position, in der der Umgang mit der Farbsubstanz eine so erhebliche Rolle spielt, die Digitalfotografie Einzug halten? Eine grundsätzliche Nähe ist schon durch die Tatsache gegeben, dass der gemeinsame Ausgangs- und Bezugspunkt von Farbmalerie und Fotografie das Licht ist. Ähnlich wie im Fall der Malerei koppelt Streit seine fotografische Arbeit an eine alte, in diesem Fall schon der Antike bekannte Kulturtechnik zurück: an die der *camera obscura*. Er fotografiert seit den 2010er Jahren mit dieser Technik nicht die Realität, vielmehr hält er mit seiner mobilen *camera obscura*-Apparatur fotografisch jene Bilder fest, die das Licht selbst auf die Milchglasscheibe im Inneren der Lochkamera wirft. Dass es keinen schärfsten Punkt gibt, sondern dass Motiv und Grund auf einer Ebene liegen und einander durchdringen, das ist es, was die *camera obscura*-Fotografie mit Streits Malerei verknüpft. Wichtig ist dem Künstler, dass er jene Bilder fixieren kann, die das in seiner Umwelt wirksame Licht selbst hervorbringt. Die Digitalkamera im Inneren der *camera obscura* hält, von außen her bedient, den Anblick der Rückseite des Milchglases fest, welche als Membran,

Projektionsfläche und Lichtfilter zugleich fungiert und so den einfallenden Lichtstrahl dämpft.

Der Modus des Transitorischen in der Malerei kommt hier analog durch das Wechselspiel zwischen dem natürlichen Unschärfefeekt, der Dekonturierung des Gegenständlichen und dem damit einhergehenden Anreiz zur imaginativen Rekonstruktion oder Mitvergegenwärtigung dessen zustande, was sich als ‚Farbspur der Realität‘ dem Bild einschreibt. Der Zugang zur Unschärfe in den fotografischen Arbeiten Martin Streits, die nicht selten mit den Unschärfe-Effekten in der Malerei Gerhard Richters (\*1932) verglichen wird, ist also genuin farbmalerisch begründet. Die digitale Fotografie fungiert dabei nicht als bloßes Instrument des Festhaltens von *camera obscura*-Bildern. Sie ermöglicht es, mit dem Einsatz des Computers die



Abb. 7: Martin Streit, *Gehende Figur*, 2012, New York, Pigmentdruck auf Alu-Dibond/*camera obscura*-Fotografie, 150 x 100 cm.

bildnerisch relevanten Aspekte in der Nachbearbeitung behutsam zu stärken. Schließlich entstehen Pigmentdrucke (Inkjet-Prints), die schon je nach der Wahl des Papiers eine eigene Ästhetik ins Spiel bringen, auch in Verbindung zu den durchweg genutzten Alu-Dibond-Trägern.

Ausgerechnet über die antike Technik der Lochkamera ist der Maler Martin Streit zum *digital immigrant* geworden und mit ihm in gewisser Weise auch die Farbmalerie selbst. Dabei treten Maler und Kamera nachdrücklich, gewissermaßen ihre Reverenz erweisend, hinter die erste Ursache, das Licht, zurück.

Mit der selbstgebauten, mobilen *camera obscura*-Apparatur kommt eine neue Arbeitsweise und somit auch ein erweitertes thematisches Spektrum in das Œuvre: Die Arbeit im Atelier wird zu einem guten Teil abgelöst durch das Arbeiten im Außenraum. Hinzu kommt ein auffälliges Moment der Bewegtheit, das zum Teil ein Effekt der Unschärfe ist, und zum anderen daraus resultiert, dass Martin Streit mit

besonderer Aufmerksamkeit Menschen in Bewegung festhält. Das gilt nicht zuletzt für die Figur der Passantin. Vielfach werfen die betreffenden Bilder die Frage auf, ob nicht auch der Künstler – womöglich in der selbstgewählten Rolle des Flaneurs – sich mit seiner *camera* bewegt hat, um das jeweilige flüchtige Bildmotiv wenigstens in seinem augenblickhaften Aufscheinen einzufangen.

Mit der Passantin greift Martin Streits *camera obscura*-Fotografie ein Motiv auf, für das es besonders in der Literatur eine sich ins 19. Jahrhundert zurück reichende Überlieferungskette gibt, die sich teilweise auf sehr viel weiter zurückliegende Vorbildmotive beziehen lässt, wie jüngst die Literaturwissenschaftlerin Cornelia Wild aufgezeigt hat. Was Charles Baudelaire (1821-1867) im Gedicht an eine Passantin (*À une passante*) als kurze Zeitabfolge im Erscheinen der flüchtigen Schönheit formuliert hat: „ein Leuchten ... dann die Nacht!“ („Un éclair ... puis la nuit!“), das ist in Martin Streits fotografischen Bildern in den einen Augenblick aufflackernden Erscheinens gefasst.



Abb. 8: Martin Streit, *Fließende Figur*, 2021, Öl auf Papier auf Alu-Dibond, 35 x 25 cm.

Der Prozess hin zum selbständigen, gültigen Bild kann auch hier, im Medium der Fotografie, vielfältige Überarbeitungsschritte mit sich bringen – so weit, dass manche fotografischen Ausdrücke wiederum mit Pinsel und Farbe übermalt werden.

Die in den vergangenen Jahrzehnten in größerer Breite auftretende Wiederentdeckung der Lochkamera führt im Fall des spezifischen Gebrauchs dieser alten Technik durch Martin Streit offensichtlich dazu, die künstlerischen Anliegen der Farbmalerie in die Welt der ‚Neuen Medien‘ zu transferieren



Abb. 9: Museum Insel Hombroich, Field Institut, begehbare *camera obscura*, 2010.

oder sie zumindest daran anzuschließen. Das Schlüsselerlebnis dafür allerdings war offenbar ein rein analoges: die multisensorische Erfahrung im Begehen des Inneren einer *camera obscura*.

Im Jahr 2010 hat Martin Streit auf der Raketenstation Hombroich einen fast 50 m langen Tunnel in eine begehbare *camera obscura* verwandelt. Die körperliche Bewegung aus dem anfänglichen Dunkel hin zum Licht wurde hier zur Erfahrung einer aus dem Lichtkegel hervortretenden, sich in ihrer Farbgestalt zunehmend intensivierenden Erscheinung. Am gegenüberliegenden Ende des Tunnels angekommen entpuppte sich diese Lichterscheinung als die auf den Kopf gestellte und spiegelverkehrte Projektion der außen liegenden Landschaft auf ein aufgespanntes Textil, die die Betrachtenden auf der Rückseite des lichtdurchlässigen Stoffes wahrnehmen konnten. Der stark immersive Charakter eines solchen Erlebnisses aktualisierte sich in der Analogie zum damals gängigen Erfahrungsangebot virtueller Realitäten. Dabei dürfte die Verblüffung über die Schlichtheit der analogen Apparatur im Verhältnis zur aufwändigen Technologie digitaler Virtualität noch gesteigert erfahren worden sein.



Abb. 10: Ansicht der begehbaren camera obscura auf dem Roncalli-Platz vor dem Südportal des Kölner Doms, 2014.

Im September 2014 konnte Martin Streit mit seiner Installation *LICHTKAMMER* auf dem Roncalli-Platz in Köln ein vergleichbares Erfahrungsangebot liefern: Hier waren zwei Schiffscontainer zu einer begehbaren *camera obscura* umgebaut und auf die Südfassade des Domes ausgerichtet worden. Diejenigen, die ins Dunkel des Containers eintauchten, konnten das, sich im Sonnenlicht wandelnde Abbild der gotischen Fassadenarchitektur betrachten. Es ist wohl kaum ein Zufall, dass die Zuschauer hier mit demjenigen architektonischen Äußeren konfrontiert wurden, das maßgeblich dazu dient, das Innere des Kirchenraums in eine große, durch die Glaskunst farblich gestaltete Lichtinstallation zu verwandeln. Über diese

offensichtliche Begegnung und Konfrontation zweier einander gegenübergestellter ‚Lichtkammern‘ am Roncalliplatz hinaus führt ein biographischer Bezug zu den beruflichen Anfängen Martin Streits als Kunstglaser zurück.

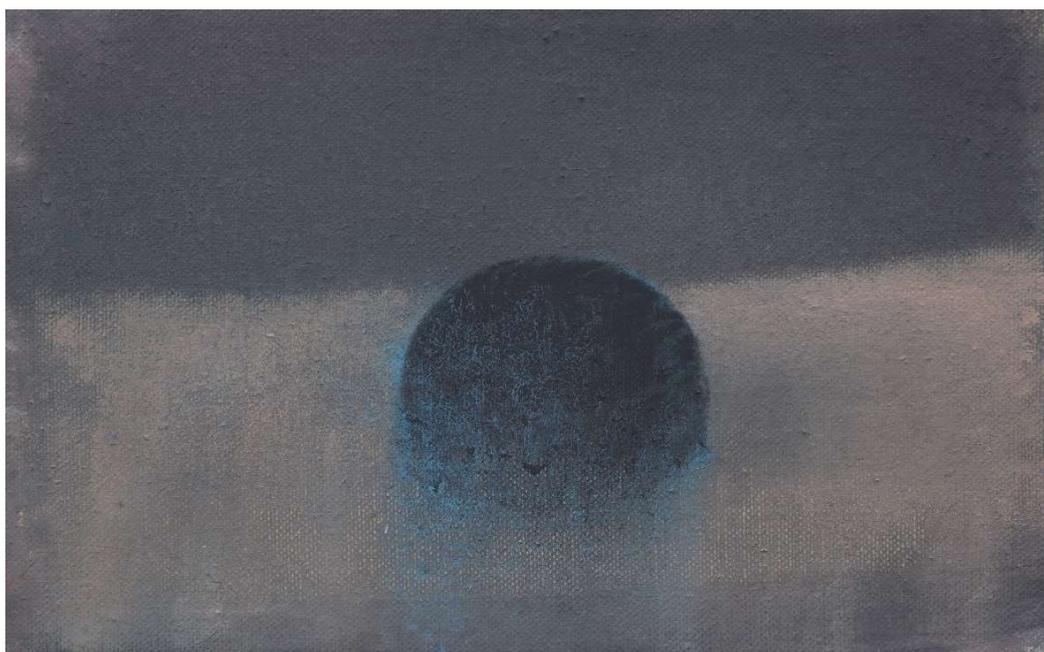


Abb. 11: Martin Streit, *Schwarze runde Form*, 2021, Öl auf Leinwand, 22 x 35 cm.

Die Arbeiten Martin Streits, ganz gleich, ob Gemälde oder Fotografien, bieten uns nur ansatzweise einen Inhalt im Sinne älterer europäischer Malereitradition. Sie konfrontieren uns zumeist mit schlichten Motiven, die sich in ihrem Aufscheinen immer wieder auch entziehen. Es bleibt der Eindruck einer ästhetischen Eigenpräsenz und zugleich die Möglichkeit, sich auf diese, aus bildnerischen Prozessen hervorgegangene Gegenwärtigkeit von je eigener Strahlkraft mit dem eigenen Wahrnehmungs- und Empfindungsvermögen einzulassen – am liebsten wohl möglichst barrierefrei, unvorbelastet, leicht, spielerisch; und mit dem Mut, sich auch den dunklen Seiten zu stellen, ohne die das tiefgründige Leuchten der Bilder nicht zu haben ist.

Die Kunst Martin Streits bezieht ihre Energie zu einem großen Teil daraus, dass sie unter farbmalerischen Prämissen an die früh- und vormoderne Geschichte der Malerei anknüpft und somit den ebenso revolutionären wie dogmatischen Impuls der älteren Farbmalergeneration durchkreuzt. Die Beschränkung auf basale Darstellungsgegenstände und auf Grundformen europäischer Bildgattungen, die fest im kulturellen Gedächtnis der westlichen Welt verankert sind, erlaubt es dem Maler, einerseits auf alte, mimetische Darstellungstraditionen zu rekurrieren, andererseits jedoch zeigen seine Arbeiten die jeweils gewählten Gegenstände in ihren suggerierten räumlichen Konstellationen im Modus des Transitorischen. Wir sehen, wie sie mit den Mitteln der Malerei und der *camera obscura*-Fotografie zum Aufscheinen gebracht werden. Ebenso stoßen wir im Wahrnehmen und im Bewusstwerden des Erscheinungshaften auf dessen Fragilität und Auflösungsbereitschaft.

Unter diesen Bedingungen und aus einer selbstbestimmten bildnerischen Haltung heraus kann Martin Streit unter den Maler\*innen früherer Jahrhunderte viele Verbündete finden, nicht zuletzt unter denjenigen, die bereits im Laufe ihrer eigenen Epoche als *coloristi* (oder ähnlich) etikettiert worden waren. Sicher ist dies in der aktuellen Situation bei weitem nicht die einzige, aber doch eine ausgesprochen wirksame Maßnahme, der Farbmalerie auch eine gewisse Gelassenheit zu verleihen, indem sie Wege zu der Freiheit ausweist, sich auch aus dem Reichtum der Traditionen bedienen und diese zeitgemäß reflektieren zu können. Darüber hinaus erhebt sich aus dem Eindruck, dass die Bilder auf den ersten Blick so vermeintlich wenig wollen, die Frage nach dem Mehr, nach dem Hintergründigen. Dazu trägt auch bei, dass sich leicht der Impuls ergibt, dem Sog in das Innere der Bilder zu folgen,

den schon das jeweils zugrunde gelegte Verhältnis von Motiv und Grund und der jeweils gewählte Ausschnitt hervorrufen kann.

### Der Weg zur Ausstellung in Bochum

„*Light, seeking light*“ – Wer sucht in diesen Titelworten der Ausstellung wen? In ihrer Vieldeutigkeit trifft die englischsprachige Wortfolge vieles von dem, was sich während der Beschäftigung mit den Arbeiten Martin Streits im Rahmen von Seminarveranstaltungen an der Ruhr-Universität als besonders prägnant herausgestellt hat. Ihr Gestaltungs- und Wirkungsimpuls liegt maßgeblich darin, mit den Mitteln der Farbe eine auf das Licht rekurrierende Präsenz zu kreieren, die mit den Möglichkeiten spielt, Dinge aus der realen Welt aufscheinen zu lassen, ihre Betrachter\*innen letztlich jedoch in eine ästhetische Eigenwirklichkeit zu involvieren. Als William Shakespeare (1564-1616) gleich zur ersten Szene des ersten Aufzugs von *Loves's labour's lost* die von uns aufgegriffenen Worte formulierte, ging es ihm im komödiantischen Sinne darum, die Absurdität akademischen Sprechens vorzuführen und die Suche nach der Wahrheit – dem ‚Licht‘ – in Büchern als einen hoffnungslosen Absturz in die ‚Finsternis‘ zu entlarven. Wir hingegen versprechen uns von den tastenden Versuchen, sich der künstlerischen Position eines zeitgenössischen Künstlers sprachlich-wissenschaftlich zu nähern, zumindest den ersten Schimmer eines intellektuellen Zugangs.

Drei Motive waren es, die im Verfasser dieser Zeilen den Gedanken haben heranreifen lassen, gemeinsam mit Studierenden der Ruhr-Universität ein Projekt zur Arbeit Martin Streits einschließlich einer Ausstellung im KUBUS von Situation Kunst planen und durchführen zu wollen: Das Eine ist die über viele Jahre gewachsene Vertrautheit mit den Arbeiten und der Person des Künstlers. Das Zweite ist die Beobachtung einer erheblichen Verwurzelung der Arbeiten Martin Streits in der frühmodernen und vormodernen Geschichte der Malerei und Fotografie und damit auch in Formen des Realitätsbezugs und der Gegenständlichkeit, die mit der farbmalerischen Orientierung zunächst nicht unbedingt zusammenzustimmen scheinen. Das Dritte schließlich ist der *genius loci* – die Tatsache, dass die Kunstauffassung Martin Streits vielfältige Anknüpfungen an das Ruhrgebiet und die Stadt Bochum aufweist. Zu nennen sind die Situation Kunst mit ihren starken, farbmalerisch orientierten Arbeiten, darunter auch solche Gotthard Graubners, und die schon früh durch Max Imdahl (1925-1988) angestoßene Auseinandersetzung mit

entsprechenden künstlerischen Positionen am Kunstgeschichtlichen Institut der Ruhr-Universität. Darüber hinaus war und ist der Kulturraum Ruhrgebiet als ganzer eine der maßgeblichen Regionen des Austragens entsprechender künstlerischer Entwicklungen.

Zwei aufeinanderfolgende Seminare unter der Beteiligung Martin Streits an der Ruhr-Universität im Sommersemester 2021 und im derzeit laufenden Wintersemester 2021/2022 dienten der Vorbereitung und der Durchführung der Ausstellung. Im ersten Seminar wurden unter dem Stichwort ‚Spannungsfelder‘ maßgebliche Charakteristika des künstlerischen Arbeitens Streits herausgearbeitet und diskutiert. Die möglichen Themenfelder für eine Begleitpublikation von GA2. *Kunstgeschichtliches Journal für studentische Forschung und Kritik* wurden abgesteckt und in Angriff genommen. – Das Ergebnis liegt hier nun vor.

Die Arbeitsmöglichkeiten waren unter den herrschenden Pandemiebedingungen eingeschränkt. Immerhin konnte ein Besuch im Atelier Martin Streits in Köln-Ossendorf realisiert werden. Ausführliche Gespräche und Interviews konnten auf digitalem Weg stattfinden. Das zweite Seminar musste sich wegen des knapp bemessenen Zeitplans vom ersten Tag an den Organisationstätigkeiten widmen, denen im Laufe des Semesters eine stärker inhaltliche Auseinandersetzung folgen soll. Im Zentrum der Aktivitäten des ersten Seminars standen zwei Gesichtspunkte: Der eine geht von der Beobachtung aus, dass die Gemälde Martin Streits von vielfältigen und komplexen bildnerischen Verfahren geprägt sind, deren Ergebnisse auf den ersten Blick eine gewisse Schlichtheit und Konzentration vermitteln und zugleich als Felder subtil angelegter Spannungen wirken – Spannungen etwa zwischen Realitätsbezug und Eigengesetzlichkeit. Das Phänomen einer ästhetischen Übergänglichkeit, das daraus resultiert, wird auf variierenden Wegen erreicht. Fokussiert auf dieses konzentrierten wir uns auf analytische Blickwechsel zwischen dem jeweiligen Einzelbild und dem Gesamtœuvre. Der andere Gesichtspunkt betrifft die Frage, ob und inwieweit die seit 2010 hinzukommenden Arbeiten im Medium der *camera obscura* als Produkte einer kohärenten und insbesondere farbmalerisch begründeten Position zu begreifen sind und wie sich Malerei und Fotografie in diesem Zusammenhang zueinander verhalten. Am Horizont stand und steht bei alledem immer auch die Frage, welcher Stellenwert den Arbeiten Martin Streits in den jüngeren Entwicklungen der Malerei im Allgemeinen und der Farbmalerie im

Besonderen zugesprochen werden kann. Für wissenschaftlich fundierte Antworten darauf sollen mit dem Ausstellungs- und Publikationsprojekt erste Schritte getan werden, auf die hoffentlich bald eine breitere kunstwissenschaftliche Beschäftigung folgt.

### Dank

Zu danken ist an allererster Stelle den Studierenden der Kunstgeschichte, die sich auf das Projekt eingelassen und daran mitgewirkt haben. Besonders hervorzuheben ist das vielfältige, zwei Semester überspannende Engagement der Herausgeberinnen und Redakteurinnen, Giulia D'Allotta, Frauke Drewer und Tabea Rauth. Alle drei sind zugleich Autorinnen in der vorliegenden GA2-Ausgabe; darüber hinaus haben Aylin Gönül, Leoni Bianka Reiber und Silke Saul-Wichert Texte beigesteuert. Damit wurden grundlegende Anbindungen der Arbeiten Martin Streits an aktuelle kunsthistorische Diskurse hergestellt. Selen Türkel ist zu danken, da sie für das abgedruckte Künstlerinterview Sorge getragen hat.

An den Fachdiskussionen und an den vielfältigen, zum Teil sehr aufwändigen praktischen Arbeitsfeldern der Ausstellung waren und sind beteiligt: Mareike Antepoth, Maryia Auseikava, Özlem Badar, Sophia Lopes Ferreira, Anja Frank, Nele Marie Hoffmeyer, Elisabeth Europa Jakobsohn, Jaebong Jung, Angela Klotz, Dominik Kreuzahler, Kristian Kügler, Kim Sophie Lensing, Anne-Marie Liethen, Alexandra Constanze Maaßen, Ylva Zoe Matejko, Jonas Olbrich, Noa Rötzel, Anna Christina Maria Stiller, Julia Tamburowski, Lisa Timm, Yuan Xin Toh, Jannik-Andre Zur.

Ein besonderer Dank gilt auch Cordula Heuser, die vom Sekretariat des Kunstgeschichtlichen Institut der Ruhr-Universität aus, alle wichtigen Fäden zusammengehalten und das Projekt wohlwollend begleitet hat.

Für vielfältige Ratschläge und praktische Hilfestellung von Seiten der Situation Kunst sei besonders der Kuratorin Eva Wruck und dem Haustechniker Dirk Förster gedankt; außerdem Kitty Krauß und Tibor Krauß.

Dank für weitere Unterstützung gebührt dem Kunstgeschichtlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum, der Fakultät für Geschichtswissenschaften sowie der Stiftung Situation Kunst.

Für anregenden Austausch über das Œuvre Martin Streits dankt der Verfasser dieser Zeilen besonders Schirin Kretschmann (Berlin, München), Markus Heinzelmann (Bochum, Düsseldorf) und Richard Hoppe-Sailer (Bochum).

Und schließlich ist Martin Streit selbst zu danken, der mit großer Ernsthaftigkeit, Geduld, Leidenschaft und Offenheit über allen Phasen des Projekts hinweg dabei war.

---

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Archiv Martin Streit. © Courtesy of the Artist.

Abb. 2: Archiv Peter Tollens. © Courtesy of the Artist.

Abb. 3: Archiv Martin Streit. © Courtesy of the Artist.

Abb. 4: Archiv Martin Streit. © Courtesy of the Artist.

Abb. 5: Archiv Martin Streit. © Courtesy of the Artist.

Abb. 6: Wikimedia Commons [[https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Titian\\_-\\_Portrait\\_of\\_Ranuccio\\_Farnese\\_-\\_WGA22951.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Titian_-_Portrait_of_Ranuccio_Farnese_-_WGA22951.jpg), letzter Zugriff: 08.11.21, 17:13h]. © Public Domain.

Abb. 7: Archiv Martin Streit. © Courtesy of the Artist.

Abb. 8: Archiv Martin Streit. © Courtesy of the Artist.

Abb. 9: Archiv Martin Streit. © Courtesy of the Artist.

Abb. 10: Archiv Martin Streit. © Courtesy of the Artist.

Abb. 11: Archiv Martin Streit. © Courtesy of the Artist.