

Tabea Rauth

## BEWEGTE WELT

### ZU DEN CAMERA OBSCURA-FOTOGRAFIEN MARTIN STREITS

Frage der Journalist und Autor Giovanni di Lorenzo (\*1959) seinen Gesprächspartner, den Kunsthistoriker Florian Illies (\*1971) hier einleitend, was dieser sähe, wenn er die Augen schliesse und an Martin Streit und dessen Kunst dächte,<sup>1</sup> würde diese Herangehensweise zunächst paradox anmuten. Kann man sich einem visuellen Medium, wie es die bildende Kunst ist, durch die Eliminierung des Sehens überhaupt nähern? Das Vorgehen mag im Falle Di Lorenzos und Illies' primär dem von ihnen gewählten Format, dem Audio-Podcast, geschuldet sein, aber gleichzeitig enthält diese einleitende Frage ganz unabhängig jeglicher medialen Bedingungen, erhebliches Potenzial: Sie fragt nach einem inneren, imaginierten Sehen.

Es ist ein nachhaltiger und ganz individueller Eindruck, der jedem\*r Kunstbetrachter\*in von einem einzelnen Werk oder einem künstlerischen Œuvre bleibt. So einprägsam dieser Eindruck allerdings auch sein mag, nicht immer ist er greifbar oder definierbar – zumindest nicht, solange man das Bild noch vor Augen hat. Dann jedoch beginnt mit dem Augenschließen ein Vorgang innerlicher Konzentration auf das Wesentliche. Dabei meint ‚wesentlich‘ hier diejenigen Aspekte, die das innere Auge zuallererst zu visualisieren versucht, oder diejenige Stimmung, die beim Gedanken an ein Einzelwerk oder das Œuvre zuerst evoziert wird. Sind es Farbeindrücke oder farbliche Atmosphären? Sind es die dargestellten Figuren mit ihren körperlichen Ausdruckswerten? Ist es ein Leuchten? Oder Dunkelheit? Ist es ein beklemmendes Gefühl oder ein Heiteres?

Für die Auseinandersetzung mit einer derart facettenreichen Kunst, wie es die des Künstlers Martin Streit ist, muss daher dieser zunächst widersprüchlich erscheinende Ansatz als wertvolle Inspiration erkannt werden. Die spezifische Fragestellung für diesen Beitrag ergibt sich so aus dem der Autorin persönlich verbliebenen Nachklang. Auf die eingangs gestellte Frage könnte die Antwort daher wohl lauten: ‚Wenn ich die Augen schließe und an Martin Streit und seine Kunst denke, sehe ich nicht eine, sondern mehrere seiner *camera obscura*-Fotografien. Wie in einem Diaprojektor ziehen sie am inneren Auge vorbei. Dabei sehe ich alles wie durch einen milchigen Schleier, gedämpfte Farben wechseln einander ab und ein regelrechter Fokus auf eine

Figur oder ein Objekt will sich nicht einstellen.' Der Eindruck ist geprägt von Bewegung und Unschärfe; letztere mag dabei erstere bedingen. Das Bewegungsmoment in Martin Streits Fotografien wird in der Imagination der Bilder durch die Bewegung der Bilder selbst vor dem inneren Auge der Betrachtenden gedoppelt. Es sind diese spannenden Phänomene, die in diesem Beitrag zu untersuchen sind. Wie wird Bewegung in den fotografischen Arbeiten Martin Streits dargestellt, und welche Bildwirkung wird damit bei dem\*der Betrachter\*in erzielt? Auf welchen Bildebenen vollzieht sich dieses Moment?

### SYMBOLISIERTE BEWEGUNG

Sabine Müller bemerkt in ihrem jüngst erschienenen Katalogtext zu der Ausstellung *Vom Geheimnis der Dinge* in der Kölner Galerie Ulf Larsson:

„Mit der Fotografie gewinnt sie [die Darstellung des Menschen] innerhalb seines [Streits] Œuvres ein größeres Gewicht. Bei seinen Streifzügen mit der Kamera entdeckte der Maler neue Sujets und etwas anderes, das hier in das Bild kommt: die Bewegung.“<sup>2</sup>

Müller suggeriert hier eine Korrelation zwischen der Bewegung im Bild und der Darstellung der menschlichen Figur. Dass dieses Zusammenspiel allerdings keine notwendige Voraussetzung für das Bewegungsmoment ist, soll hier anhand der Werkbeispiele dargelegt und Argumente für die These vorgebracht werden, dass Martin Streit in einigen seiner *camera obscura*-Fotografien den flüchtigen Blick eines sich immer in Bewegung befindlichen Individuums auf (s)eine sich immerwährend verändernde, bewegte (Um-)Welt repräsentiert.

„Bewegung kann nur durch Bewegung dargestellt werden.“<sup>3</sup> Das konstatiert auch der Medienwissenschaftler Joachim Paech in seinen Überlegungen zur dargestellten Bewegung als mediale Form und benennt damit die eigentliche Krux der Thematik. Das gemalte oder auch fotografierte Bild ist statisch. Dies ist seine mediale Bedingung. Wieder stößt man auf ein Paradoxon, wenn nun über Bewegung in und an einem unbewegten Medium die Rede ist. Dazu formuliert Paech: „Die Bewegungslosigkeit der Bilder wird offenbar von Anfang an auf der Ebene des Dargestellten von diversen Formen der Bewegtheit unterlaufen.“<sup>4</sup> Hierbei ist es allerdings wichtig, die Differenzierung von ‚Repräsentieren‘ und ‚Symbolisieren‘ aufrecht zu erhalten. Die Fotografie bietet zwar die Möglichkeit Bewegung zu symbolisieren, sie kann diese allerdings nicht repräsentieren.<sup>5</sup> Man gehe *in medias*

res, um sich dieser symbolisierten Bewegung und ihrer Formsprache im Bild nun in den Fotografien Martin Streits zu nähern.

Dazu betrachte man die Abbildung einer Person, gekleidet in eine dunkle Jacke mit hellem Kragen oder hellem Schal, möglicherweise eine Tasche unter dem Arm tragend, die über einen gelben Zebrastrreifen geht, um sie herum verschwommene Formen, bei denen es sich nach instinktiver Interpretation um Gebäude handeln muss (Abb. 1). Die gesamte Fotografie zeichnet sich durch einen hohen Grad an Unschärfe aus.

Diese Kurzbeschreibung verdeutlicht: ohne Wahrnehmung von Bewegung, die hier nämlich

bereits dem verwendeten Verb inhärent ist - die Person auf der Fotografie geht; sie steht nicht, sie sitzt nicht, sie liegt nicht, sondern sie ist in Bewegung – ist das Bild nicht zu denken. Für diese erste Beobachtung bedarf es zunächst keiner aufwendigen Analyse der hier aufgerufenen Bildkonventionen, sondern lediglich des Wissens um menschliche Bewegungsabläufe. Insgesamt ist es eine deduzierende Betrachtung des Bildes, die zunächst diese Schrittpose wahrnimmt, danach womöglich auf das Verhältnis von Figur und Zebrastrreifen aufmerksam wird und sich daraufhin der gleichmäßigen Unschärfe des ganzen Bildes bewusst wird. Mag auch die Reihenfolge dieser Beobachtungen variieren, so läuft es doch schlussendlich auf diese drei Elemente hinaus, die auf der Suche nach dem Bewegungsmoment der Darstellung ausschlaggebend sind. Paech benennt diese Elemente in seiner Auseinandersetzung als drei Ebenen der Symbolisierung: Objektunschärfe, Figuration, Geschwindigkeit.<sup>6</sup>

Es ist die figurative Bewegung, deren Prominenz bereits angedeutet wurde. Bei „natürlichen Objekten“<sup>7</sup>, wie Mensch oder Tier, vollzieht sich die symbolische

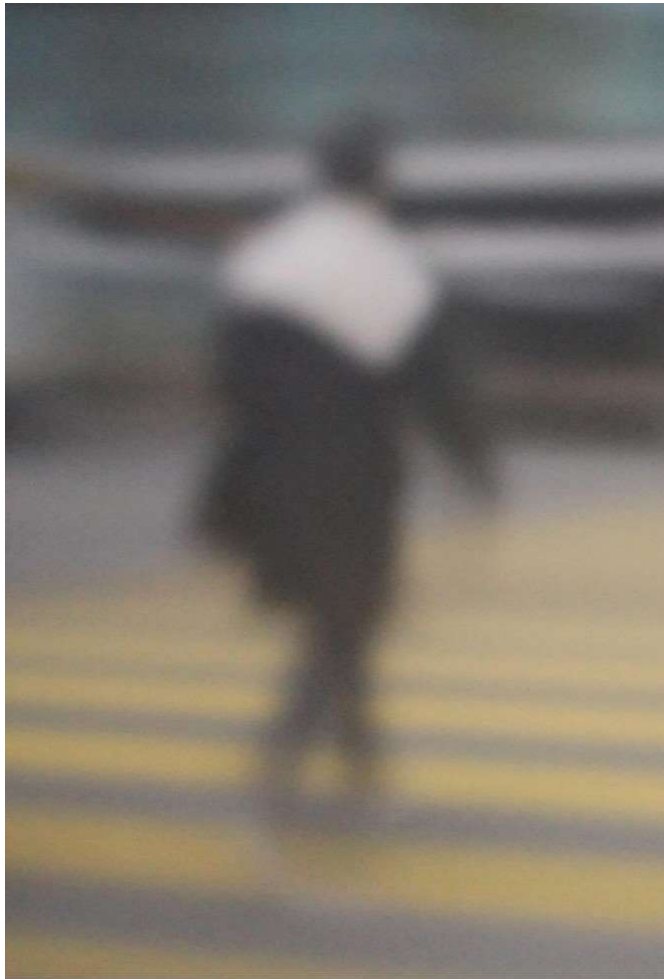
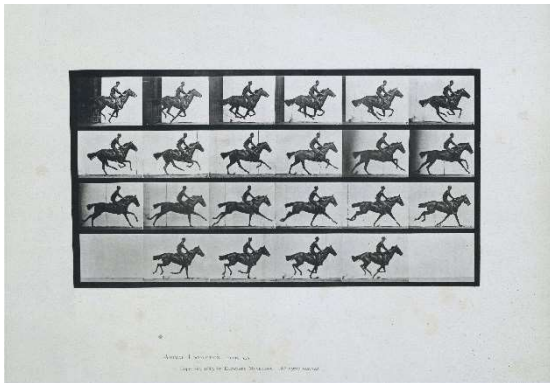


Abb. 1: Martin Streit, *Schwarze Figur auf gelbem Zebrastrreifen*, Bern 2021, Pigmentdruck auf Alu-Dibond/camera obscura-Fotografie, 150 x 100 cm.

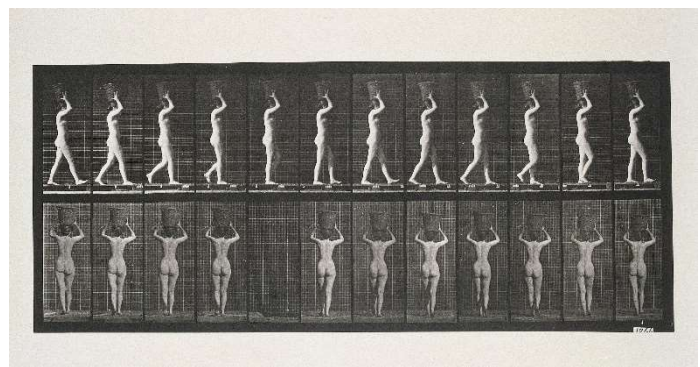
Darstellung von Bewegung an diesen selbst, in Form einer, in einer einzelnen Pose angehaltenen, Bewegungsvariante.<sup>8</sup> Zuvor wurde darauf verwiesen, dass es für die Wahrnehmung dieser Art von Bewegung keine Kenntnis bildlicher Traditionen bedarf. Nun muss allerdings zu bedenken gegeben werden, dass es sich hierbei um eine Sehgewohnheit handelt, die sehr wohl auf fotografische Traditionen zurückzuführen ist.

### HISTORISCHER EXKURS

Mit der Erfindung der Heliografie – dem ersten Verfahren zur dauerhaften Fixierung eines Bildes – durch Joseph Niépce im Jahre 1826 wurde der Nährboden gelegt für vielseitige Experimente und Entwicklungen an und mit der Kamera. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts waren es dabei vor allem zwei Zeitgenossen, die sich der Fotografie von Bewegungen oder Bewegungsprozessen (Chronofotografie) widmeten: Eadweard Muybridge und Étienne-Jules Marey (beide 1830-1904). Während Muybridge versuchte mit seinen Fotografien „Bilder in Bewegung zu versetzen“<sup>9</sup>, suchte Marey das „Abbild der reinen Bewegung“<sup>10</sup>. Konkret entstanden bei Muybridge jeweils fotografische Reihen, wie beispielsweise die eines galoppierenden Rennpferdes (Abb. 2) oder einer Frau mit einem Korb auf dem Kopf (Abb. 3).



**Abb. 2:** Eadweard Muybridge, *Bouquet, galloping oder Gallop, thoroughbred bay horse, Bouquet, 1887*, Papier/Farblichtdruck, 48 x 61,3 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.



**Abb. 3:** Eadweard Muybridge: *Woman walking, holding a basket on her head, 1887*, Papier/Farblichtdruck, 48,2 x 61,2 cm, Amsterdam Rijksmuseum.

Muybridge fertigte hier einzelne Fotografien eines Bewegungsablaufs an und hielt damit in jedem Bild ein singuläres Bewegungsmoment fest. In der Betrachtung der Reihen wird ersichtlich: „Die Bewegung als Form [...] ist hier zwischen die Bilder gewandert als ‚Form ihrer Differenz‘.“<sup>11</sup>

Bei Marey funktioniert die Darstellung der Bewegung ähnlich, allerdings mit einem entscheidenden Unterschied: Da er eine andere fotografische Technik verwendete, produzierte er eine einzelne Fotografie, die alle Bewegungsmomente simultan darstellt, wie das Beispiel seiner Arbeit *Bewegungen beim Hochsprung*

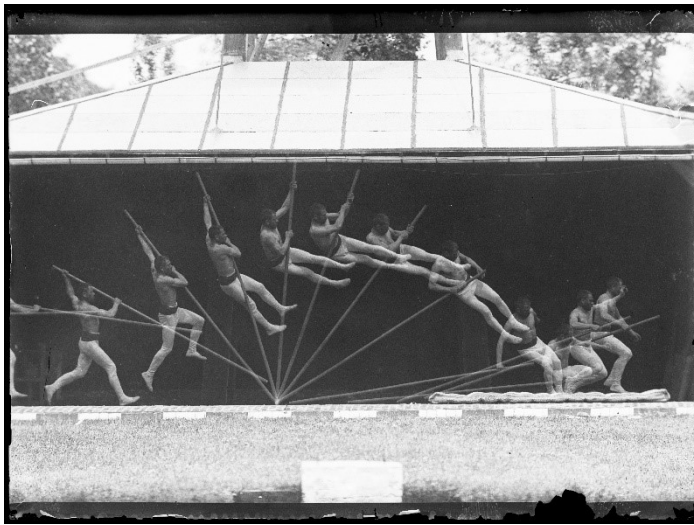


Abb. 4: Étienne-Jules Marey, *Bewegungen beim Hochsprung*, ca. 1890, Papier/Chronofotografie, Paris, Collège de France, Archives, Fonds Marey (3 PV 853).

veranschaulicht (Abb. 4).

Was bei Marey mithilfe des Überlappungs- beziehungsweise Vervielfältigungsmomentes des Motivs und bei Muybridge mithilfe der Serialität eigentlich zum Ausdruck kommt, ist das Phänomen der Zeitlichkeit. Die Arbeiten Mareys und Muybridges sind als Repräsentanzen eines sich vor der Kamera vollzogenen Zeitablaufs, deren Repräsentanz-

objekte mobile Körper sind, zu denken. Insbesondere bei Marey, dessen Darstellungen weniger stilisiert sind als diejenigen Muybridges, wird dieses zeitliche Moment noch durch ein Räumliches ergänzt. Bei seiner Fotografie *Bewegungen beim Hochsprung* ist es den Betrachtenden möglich den Bewegungsablauf von Punkt A (Absprung) zu Punkt B (Landing auf der Matte) nachzuvollziehen. Innerhalb der Darstellung entsteht hier ein Eindruck von Geschwindigkeit, als vektorielle Größe  $v = \frac{s}{t}$ . Paech erkennt gerade in dem Aspekt der Geschwindigkeit ein „modernes Bewusstsein für die Bewegung und deren Darstellung [...]. Bewegung ist jetzt eine Erfahrung ihrer mechanischen Beschleunigung, deren bildliche Darstellung zuerst in der Fotografie zum Ausdruck kommt.“<sup>12</sup>

Sowohl Marey als auch Muybridge schaffen es, Bewegung als zeitlichen Prozess mit räumlicher Komponente in dem statischen Medium Bild zu symbolisieren. Damit kreieren sie eine neue Sehpraxis, die menschliche (und tierische) Bewegungen mithilfe des fotografierten Bildes oder der Bildreihe überhaupt erst analytisch

wahrnehmbar werden lässt, indem die Gesamtheit der Bewegung in einzelne, *en détail* festgehaltene Bewegungsmomente und Posen zerteilt wird. Die Fotografien entschleunigen die Bewegung, ohne sie zum Stillstand kommen zu lassen und ermöglichen so eine über die menschliche Optik hinausgehende Wahrnehmung. Mit dem Fortschreiten der Moderne bis heute konnte sich daraus eine außergewöhnliche Sehgewohnheit etablieren. Dies beweist die Tatsache, dass wir auch in einem autonomen Einzelbild die figurative Bewegung des über einen Zebrastrreifen gehenden Mannes als eine aus einer Sequenz herausgelöste fixierte Pose erkennen, die uns, wie automatisiert, zu der geistigen Fortführung der imaginären Bildreihe anregt. Wir stellen uns vor, wie der Mann weitergeht und die andere Straßenseite erreicht.

### BEWEGUNG IM (FARB-)RAUM

Es wäre nun allerdings wenig elegant, sich auf dem Argument der Sehgewohnheit figurativer Bewegung im Bild auszuruhen und auf eine Imagination zu spekulieren, die derart über das Einzelwerk hinausginge. Zwar wünscht sich der Künstler einen freien rezeptiven Prozess bei der Betrachtung seiner Arbeiten, doch die gedankliche Ergänzung des Bildes zu einer Reihe stünde in Konflikt mit der ebenfalls bei Streit betonten Autonomie des einzelnen Werkes.

Man lege also den Fokus wieder auf die *Schwarze Figur auf gelbem Zebrastrreifen* und auf die zweite Beobachtung, die die aufmerksamen Betrachter\*innen auf der Suche nach dem Bewegungsmoment der Darstellung machen: dem Verhältnis der Figur zum Zebrastrreifen. Die gegeneinander laufenden Linien kreieren hier einen ansonsten verschwommen bleibenden Bildraum. Die vertikale Figur kreuzt die horizontal beziehungsweise diagonal verlaufenden Streifen. So entsteht ein konkreter, dreidimensionaler Raum, den die Person durchschreitet. Mit der Komponente der Räumlichkeit kommt, wie am Beispiel Mareys erläutert, eine Geschwindigkeit mit ins Bild, mit der hier die Lücke zwischen gelb und gelb überbrückt wird. Gleichzeitig verläuft die Gegenbewegung der Linien auf einer motivunabhängigen, farblich aus dem Bild heraustretenden Ebene. Der Titel des Werkes verweist bewusst auf die zwei prominentesten Farbanteile: schwarze Figur und gelber Zebrastrreifen. Insbesondere die Lebendigkeit des Gelbs scheint den Betrachtenden regelrecht aus dem sonst so milchig-dumpfen Farbraum



entgegenzukommen. Die Wahrnehmung dieser Farbbewegung korrespondiert hier sehr direkt mit der auch auf Motivebene, man möchte sagen, ‚inhaltlich‘ dargestellten Bewegung. Diese Korrespondenz stellt allerdings eher die Ausnahme im fotografischen Œuvre Martin Streits dar. Viel öfter begegnen uns Werke, in denen ein derart aufeinander abgestimmter Farbklang vorherrscht, dass Umrisse und Konturen ineinandergreifen und sich nicht derart klar voneinander absetzen, wie noch in dem ersten Beispiel. Es wird das Werk *Vom Winde fast verweht* (Abb. 5) herangezogen, eine Arbeit, die ebenfalls 2021 in Bern entstand.

Zwei Farbtonfelder sind hier voneinander zu unterscheiden – das Hellgrau der unteren Bildhälfte und das Dunkelgrau der Oberen. Es ist dieser minimalen Tondifferenz zu verdanken, dass sich die kaum noch als solche wahrzunehmende Figur in der oberen Bildhälfte in einen schwachen Vordergrund absetzt. Nichtsdestotrotz ist das Tiefenverhältnis im Bild hier deutlich reduzierter als noch bei *Schwarze Figur auf gelbem Zebrastreifen*. Insbesondere in der unteren linken Bildhälfte entsteht eine farbliche Melange, die jegliche Motivik auflöst und nur noch



Abb. 5: Martin Streit, *Vom Winde fast verweht*, Bern 2021, Pigmentdruck auf Alu-Dibond/camera obscura-Fotografie, 150 x 100 cm.

erahnen lässt, dass es auch hier das Moment der figurativen Bewegung geben könnte; eine Schrittpose ist gerade noch auszumachen. Dass aber auch diese Fotografie vor Bewegung strotzt, ist nicht allein eine durch den Titel evozierte Assoziation. Würde das Werk unbetitelt präsentiert, so käme man dennoch zu der gleichen Rezeption. Woran liegt das?

## MOMENTAUFNAHMEN EINES STREIFZUGS

Der letzte noch zu thematisierende Aspekt an Streits Fotografien ist womöglich zugleich der prominenteste: die Unschärfe. Sie spielt eine bedeutende Rolle in der Wahrnehmung symbolisierter Bewegung im Medium des Bildes; insbesondere auch bei denjenigen Werken Streits, in denen die Bewegung am und im (Farb-)Raum sowie die figurative Bewegung reduziert ist oder gänzlich ausbleibt.

Häufigste Ursache für Unschärfe in Bildern ist die Bewegung eines oder mehrerer Motive während der Belichtungszeit – je länger diese andauert, desto unschärfer das Endergebnis. Das Phänomen dieser sogenannten ‚Bewegungsunschärfe‘ – Paech nennt es „Objektunschärfe“<sup>13</sup> - war auch den Fotografen des 19. Jahrhunderts bereits bekannt und erklärbar, wie Wolfgang Ullrich in seinem Buch zu der *Geschichte der Unschärfe* analysiert.<sup>14</sup> Dabei bemerkt er allerdings, dass diese Unschärfe in den meisten Fällen keineswegs erwünscht, sondern eher eine „unfreiwillige Zutat vieler Fotografien“<sup>15</sup> war. Gerade den bekannten Vertretern Muybridge und Marey, war sie ein Dorn im Auge, denn ihnen war es ein Anliegen, rasche Bewegungen möglichst scharf zu fixieren.<sup>16</sup> Dafür entwickelten sie schnellere Kameraverschlüsse und empfindlichere Fotopapiere, die die Belichtungszeit verkürzten, um einzelne Bewegungsmomente, als, wie oben bereits thematisiert, fixe Posen festhalten zu können. Sowohl Ullrich als auch Paech sehen, dass sich die Unschärfe in der Fotografie bis heute noch nicht dem Vorwurf eines Makels oder Fehlers entledigen konnte.<sup>17</sup>

Im 19. Jahrhundert entwickelte sich parallel auch die gegenläufige Ästhetik, die sich die Unschärfe bewusst zu Nutze machte. Mit dem Wissen um die Technik der verkürzten Belichtungszeit und der somit entstehenden Momentaufnahmen, konnte die Unschärfe *ex negativo* als „Merkmal‘ bewegter Objekte [...], als Bewegungsvisualisierung, als Metapher für Bewegung verwendet werden.“<sup>18</sup> Ullrich verweist darauf, dass im 19. Jahrhundert „Unschärfe der Artikulation von Welthaltungen [diente]: Stand die Bewegungsunschärfe für Fortschrittsstolz, drückte die [...] Weichzeichnung den romantisch-antimodernen [...] Wunsch nach Idylle und Abgeschiedenheit aus.“<sup>19</sup>

Nun zählt Martin Streit zu einem derjenigen Künstler, die sich auch in der heutigen Zeit noch der Unschärfe bewusst bedienen. Seine technische Vorgehensweise ist dabei eine Besondere: Er verwendet eine Digitalkamera innerhalb einer *camera*



*obscura*-Konstruktion, mit der er die Bildprojektion, die sich auf einer eingesetzten Milchglasscheibe ergibt, abfotografiert. Dabei stattet er seine *camera obscura* nicht mit einer Linse aus und das Lichteinfallloch ist sehr klein gehalten.



Abb. 6: Martin Streits camera obscura-Konstruktion, (Detail) Lochblende, Köln 2021. Foto: Martin Streit.



Abb. 7: Martin Streits camera obscura-Konstruktion, (Detail) Milchglasscheibe in der Dunkelkammer, Köln 2021. Foto: Martin Streit.



Abb. 8: Martin Streits camera obscura-Konstruktion, (Detail) eingesetzte Digitalkamera in der Dunkelkammer, Köln 2021. Foto: Martin Streit.

Aufgrund seiner technischen Konstruktion ergeben sich zwangsläufig Schärfeeinbußen, die das gesamte Bild betreffen und eine längere Belichtungszeit, als es die Digitalkamera allein benötigen würde; nichtsdestotrotz kann bei ausreichender Beleuchtung (bevorzugterweise Sonnenlicht) das Bild mit einer Belichtungszeit von unter drei Sekunden entstehen.

Unter diesen technischen Voraussetzungen begibt sich Martin Streit, wie Sabine Müller es ausdrückt, auf „Streifzüge“<sup>20</sup> durch Städte, wie beispielsweise Bern oder Auckland (s. *New Zealand Series*, 2020). Es ist ein sehr impulsives Fotografieren, das Müller hier zwischen den Zeilen beschreibt. Streits Bilder entstehen als Reaktion auf einen den Künstler ansprechenden, inspirierenden Augenblick und sie entstehen aus dem Moment heraus. Sie sind Momentaufnahmen. Doch anders als bei rein digital fotografierten *Snapshots*, die unabhängig jeder Spontaneität des Fotografierens oder jeglicher Motivbewegung trotzdem ein scharfes Bild ergeben können, ist es bei Martin Streit ob seiner gewählten Technik eine Gewissheit, dass das Bild unscharf sein wird. Mehr noch, handelt es sich tatsächlich um ein sich bewegendes Motiv, entsteht eine doppelte Unschärfe: die Bewegungsunschärfe des Motivs kommt hinzu. Auch die Milchglasscheibe, auf die das Bild innerhalb der *camera obscura* projiziert wird, trägt zu der Unschärfe bei, indem sie die gesamte

Oberfläche der Darstellung noch weiter verklärt und für einen Weichzeichnungseffekt sorgt.

Das Werk *Vom Winde fast verweht* ist ein hervorragendes Beispiel für das Zusammenspiel dieser verschiedenen Ebenen der Unschärfe (siehe Abb. 5). Wir sehen an der Figur die Bewegungsunschärfe der verwehten Kleidung und der Haare sowie die Verzerrung insbesondere der Extremitäten. Die Belichtungsunschärfe legt sich wie ein Schleier über die Gesamtheit der Darstellung und löst nicht allein die Konturen der Figur noch weiter auf, sondern sie verklärt jede Räumlichkeit innerhalb der Fotografie. Wenn Ullrich im Kontext der Bewegungsunschärfe für diese bereits bemerkt, sie egalisiere den Raum und mache ihn zur Fläche<sup>21</sup>, so doppelt sich bei Streit diese Homogenisierung des Bildraums, indem erstens seine fotografische Technik eben jenen milchigen ‚Filter‘ der Unschärfe über die Bilder legt und zweitens die Materialität der sehr großformatig ausgedruckten Bilder die Flächigkeit immens steigert. Wer Streits Œuvre live vor sich sieht, wird sich diesem Effekt insbesondere im Zusammenspiel mit seinen gemalten Kleinformaten bewusst – denn, der Vergleich der gemalten und fotografierten Arbeiten zeigt: Anders als bei der Malerei ändert sich die Bildoberfläche der Fotografien nicht.<sup>22</sup> Gleichzeitig ist die Oberflächendifferenz zwischen den zwei Medien nicht so eklatant, wie man meinen möchte. Martin Streits ambitioniertestes Ziel scheint es zu sein, seine Malerei den Fotografien und seine Fotografien seiner Malerei anzunähern. Der Künstler selbst beschreibt seine Faszination für die *camera obscura*-Technik daher wie folgt:

„Alle Bildpunkte waren auf einer Ebene angesiedelt, eigentlich genau das, was ich auch viele Jahre in meiner Malerei versuchte zu erreichen, dass es keinen schärfsten Punkt gibt, sondern dass sich Hintergrund/Motiv auf einer Ebene befinden und wechselseitig beeinflussen. In der reinen Camera obscura Technik ohne Linsen gibt es keinen schärfsten Punkt, alles ist gleichermaßen scharf oder unscharf. Das war der ausschlaggebende Moment, warum ich mit diesem Medium weiterarbeiten wollte und gewissermaßen auch weiterarbeiten musste.“<sup>23</sup>

Weitergearbeitet hat Martin Streit mit der *camera obscura*. Wer sich in seinem Œuvre auskennt, weiß, dass er seine Arbeit mit der *camera* nicht auf Personenfotografie beschränkt, sondern sich auch wiederholt architektonischen oder landschaftlichen Ansichten widmet. So reiste er beispielsweise im Jahr 2014 nach Amsterdam und London und fotografierte dort Hausfassaden. An dem konkreten Werkbeispiel *Hausfassade London II* (Abb. 7) kann nun nachvollzogen werden, dass die Darstellung der menschlichen Figur, oder in diesem Sinne eines jeden

natürlichen, beweglichen Objekts, keine Prämisse für die Wahrnehmung von Bewegung in den Fotografien Martin Streits darstellt.

Auf dem Bild zu sehen sind Farbflächen, eine Helle, eine beinahe Schwarze und eine leicht Bläuliche, sowie verzerrte und unscharfe Umrisse. Jegliche räumliche Orientierung ist im Bild nicht mehr möglich. Ganz im Gegenteil: Die Flächigkeit der Darstellung ist hier noch eindringlicher als bereits bei den vorangegangenen Werkbeispielen. Auch hier ist es daher eine eher instinktive, von der Anordnung der Farbtöne motivierte Rezeption, die den hellen Farbanteil des Bildes als das dargestellte Gebäude identifizieren will. Anders als die bisherigen Beispiele, wirkt dieses Bild insgesamt deutlich dunkler, was insbesondere der massiven Verschattung der

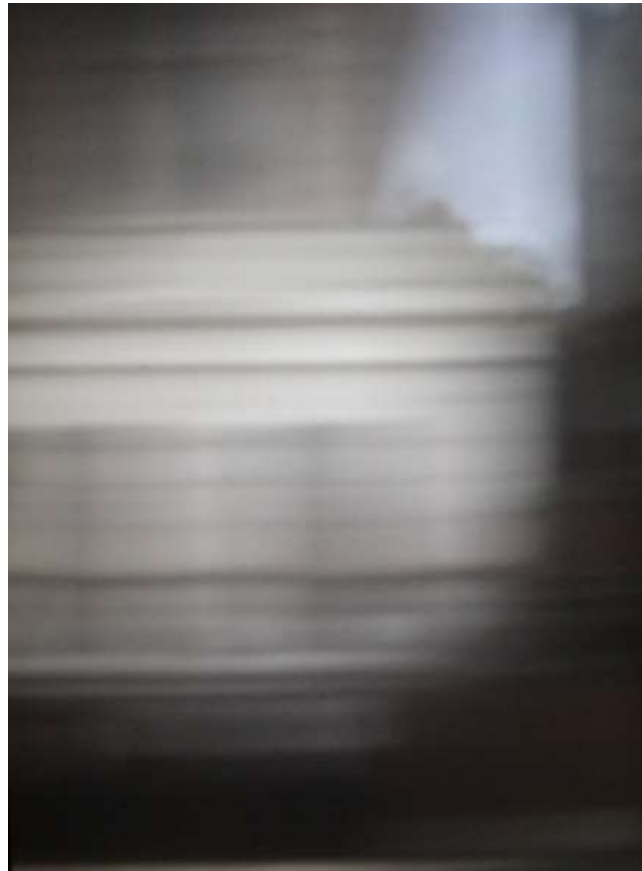


Abb. 9: Martin Streit, *Hausfassade London II*, London 2014, Pigmentdruck auf Alu-Dibond/camera obscura-Fotografie, 180 x 140 cm.

unteren Bildgrenze zu verdanken ist. Das Foto scheint aus der Schattenposition heraus fotografiert und somit ist die Hausfassade der einzig verwertbare Lichtimpuls der Darstellung. Aufgrund der, man möchte sagen, ‚schlechten‘ Lichtverhältnisse, die sich selbstverständlich hier zu einem Stilmittel emanzipieren, kommt eine Unschärfe zustande, die die Konturen des Gebäudes dermaßen verzerrt, dass es wirkt als würde sich das Gebäude nach links oder rechts (je nach Interpretation) aus dem Bild herausbewegen. Das Moment der Bewegung vollzieht sich hier einzig und allein auf der Ebene der Belichtungsunschärfe, da *Hausfassade London II* weder räumliche Tiefe noch figürliche Formen noch eine motivunabhängige, auf farblicher Ebene vollzogene, Bewegung erkennen lässt. Wie bereits am Beispiel *Vom Winde fast verweht* thematisiert, ist es diese Belichtungsunschärfe, die sich wie ein Filter über jegliche Motivik des Bildes legt und daher dem\*der Betrachter\*in am nächsten zu sein scheint. Gerade *Hausfassade London II* macht darauf aufmerksam, wie sehr die

Unschärfe die Fotografien Streits dominiert und wie sehr sie ebenfalls irritieren kann. Insbesondere die Wahrnehmung eines statischen Objekts als derart bewegt, steht in Konflikt mit optischer Logik. Deswegen scheint sich der rezipierende Verstand der Betrachter\*innen nicht mit der fotografischen Technik als Begründung für die sich vor ihm darstellende Unschärfe in *Hausfassade London II* zu begnügen. Er sucht weiter nach einem sich bewegenden Objekt an und in der Abbildung, denn das Moment der Bewegungsunschärfe dominiert die Sehgewohnheit. Aber auch in der Rezeption der Personenfotografien Streits, in denen das Moment der Bewegungsunschärfe enthalten ist, schwingt eine gewisse Irritation mit. Gründe dafür sind, dass unscharfes Sehen generell gegen den menschlichen Instinkt strebt, wie auch Ullrich bemerkt.<sup>24</sup> Zur Auflösung dieser Irritation wirft der rezipierende Verstand schlussendlich das Bewegungsmoment zurück auf sich selbst oder innerhalb der Bildlogik auf den Fotografen. Dass Martin Streit sich zwar mit seiner Kamera durch die Stadt bewegt, ist vermutlich schon deutlich geworden, die Schlussfolgerung, dass der Moment der Aufnahme aus einer Bewegung heraus passiert, ist allerdings ein Trugschluss. Um das Bild anfertigen zu können, muss der Künstler seine Kamera zumindest für wenige Sekunden stillhalten. Alles kulminiert also in einer Illusion der Bewegung an dem\*der Betrachter\*in selbst. Zu diesem Gedankenschluss zu gelangen, ist möglich, wenn man sich der menschlichen Sehweise des ‚schweifenden Blicks‘ gewahr wird. Schuster schreibt in seiner *Fotopsychologie*: „Ein verschwommenes, unscharfes Bild entspricht dem Wahrnehmungsmodus des schweifenden Blicks und lässt offen, was aus der Unschärfe heraustreten wird.“<sup>25</sup> Dieser schweifende oder auch flüchtige Blick des Individuums auf seine Umwelt ist ein optisches Phänomen, mithilfe dessen der Darstellungsmodus der Werke Streits erklärbar wird. Die Unschärfe als Symbol einer Bewegung im Bild wird ergänzt durch die illusionierte Bewegung der Betrachter\*innen vor dem Bild. Die Konsequenz dieses Zusammenspiels mehrerer Bewegungsebenen ist, dass sich beim Betrachten der Werke kein Fokus einstellen kann, keine Details sichtbar werden. Damit verwehrt Martin Streit den Rezipienten seiner Fotografien das Moment des Scharfstellens, eben jenen Moment des ‚Heraustretens aus der Unschärfe‘. Er fängt die Wahrnehmungsebene des schweifenden, flüchtigen Blicks ein. Ganz entscheidend ist allerdings, dass das Einfangen des flüchtigen Blicks nicht mit einem Verharren des Blicks im Zustand der Bewegung verwechselt wird, denn dies würde das Bewegungsmoment der

Darstellungen wieder entschleunigen. Die Tatsache, dass „[d]as Bild [...] insgesamt [eigentlich] im Bereich des Scharfsehens [liegt]“<sup>26</sup> könnte diese Schlussfolgerung nahelegen, doch muss die bereits thematisierte Materialität der ausgedruckten Bildwerke hier wieder in Betracht gezogen werden. Die Flächigkeit der Bildebenen geht mit einer absoluten Ebenheit der materiellen Bildoberfläche einher. Das Auge gleitet über die Fotografie, ohne weder haptisch noch metaphorisch an einem Bildpunkt hängen zu bleiben. „Typisch für einen Stil, bei dem Linie und Form Licht und Schatten sowie Farbmodulationen untergeordnet werden, sei eine Bildwirkung, ‚als ob alles aus einem Stoff wäre‘.“<sup>27</sup> – so formuliert es Ullrich anlehnd an den Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin. Im Falle der Fotografien Martin Streits handelt es sich um einen glatten, seidigen Stoff, der „das Auge nicht mehr zur Ruhe kommen“<sup>28</sup> lässt. Das Auge bleibt beim Betrachten der Werke in Bewegung (!); ein ausgesprochenes Ziel des Künstlers, wie er in einem mündlichen Interview mit Seminarteilnehmerinnen der Ruhr-Universität Bochum, verlauten ließ. Diese fließende Materialität eint unabhängig ihrer Motive alle Fotografien des Künstlers. Nebenbei bemerkt muss dies als ausschlaggebend für den eingangs beschriebenen Effekt des Vorbeiziehens der Bilder vor dem inneren Auge – der Vergleich des Diaprojektors drängte sich ja auf – angesehen werden. Indem sich der\*die Betrachter\*in so weiterhin sowohl auf Makro- als auch Mikroebene dem statischen Medium des Bildes gegenüber bewegend verhält,<sup>29</sup> greift er\*sie die symbolisierte Bewegung im Bild, die ja auch die eigene illusionierte Bewegung des schweifenden Blicks beinhaltet, wieder auf. Damit gehen Streits Fotografien über den bloßen Moment der Darstellung und Symbolisierung hinaus und werden zu Repräsentationen eben jenes flüchtigen Blicks, den das Individuum nur zu oft seiner Umwelt widmet.

Abschließend mag man sich nun die Bemerkung erlauben, dass Streits Kunst in ihrer Repräsentation der so bewegten, ja sogar hektischen Welt, sich in eine, wenn nicht die Kunsttradition des 20. Jahrhunderts einreicht und damit beweist, wie aktuell diese auch heute noch ist.

„Hat sich die Ausdrucksweise der Maler geändert, so deshalb, weil das moderne Leben einen solchen Stilwandel verlangt. Das Leben des schöpferischen Menschen ist heute zweifellos komprimierter und komplizierter als in früheren Zeiten. Vor allem die Geschwindigkeiten haben den gewohnten Aspekt der Dinge von Grund auf verändert.“<sup>30</sup>

<sup>1</sup> Vgl. Di Lorenzo, Giovanni im Gespräch mit Illies, Florian: *Augen zu* (Audio-Podcast), seit Mai 2021, produziert von ZEIT ONLINE und Pool Artists; unter [https://open.spotify.com/show/283vYRJqzoEr9ZnDxcroZv?si=RcdvPzSPQwWrpYT\\_QGVt5Q&dl\\_branch=1](https://open.spotify.com/show/283vYRJqzoEr9ZnDxcroZv?si=RcdvPzSPQwWrpYT_QGVt5Q&dl_branch=1) (Stand: 20.09.21).

<sup>2</sup> Müller, Sabine Elsa: *Vom inneren Leuchten der Bilder*, in: Ausst. Kat.: *Martin Streit. Vom Geheimnis der Dinge*, hg. v. Galerie Ulf Larsson, Köln/Dortmund 2021, S. 11.

<sup>3</sup> Paech, Joachim: *Dargestellte Bewegung als mediale Form*, in: *Das Bild zwischen Kognition und Kreativität. Interdisziplinäre Zugänge zum bildhaften Denken*, hg. v. Elize Bisanz, Bielefeld 2011, S. 235-260. Hier: S. 240.

<sup>4</sup> Ebd. S. 236.

<sup>5</sup> Vgl. Crary, Jonathan (Hrsg.): *Techniques of the observer. On vision and modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge (MA) 1991, S. 34.

<sup>6</sup> Paech 2011, S. 240ff.

<sup>7</sup> Ebd. S. 242.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Paech, Joachim: *Bilder von Bewegung - bewegte Bilder. Film, Fotografie und Malerei*, in: *Moderne Kunst I. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, hg. v. Monika Wagner, Reinbek 1991, S. 237-264. Hier: S. 240.

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Paech 2011, S. 243; Nebenbei bemerkt, lieferte Muybridge mit dieser Arbeit einen erheblichen Beitrag zu naturwissenschaftlichen Erkenntnissen bezüglich der Anatomie und den Bewegungsabläufen von Pferden; man war sich lange Zeit nicht darüber im Klaren, ob Pferde sich nicht im Galopp zeitweise in einem Moment der Schwebelage befinden.

<sup>12</sup> Ebd. S. 237.

<sup>13</sup> s. Anm. 6.

<sup>14</sup> Vgl. Ullrich, Wolfgang: *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin 2009, S. 109.

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Vgl. Ebd. S. 9.

<sup>17</sup> Vgl. Ebd. S. 8; Vgl. Paech 2011, S. 240.

<sup>18</sup> Schuster, Martin: *Fotopsychologie. Fotos sehen, verstehen, gestalten*, Berlin 2020, S. 37f.

<sup>19</sup> Ullrich, S. 8.

<sup>20</sup> s. Anm. 2.

<sup>21</sup> Vgl. Ullrich, S. 116.

<sup>22</sup> Vgl. Ebd. S. 36.

<sup>23</sup> Streit, Martin: *Über die eigene Kunst sprechen. Martin Streit im Interview*, in: *GA2 - Kunstgeschichtliches Journal für studentische Forschung und Kritik*, Nr. 7, Ausgabe 2/2021: *Martin Streit - light, seeking light*, hg. v. Giulia D'Allotta, Frauke Drewer, Tabea Rauth u. Ulrich Rehm, Bochum 2021, S. 20-26. Hier: S. 22.

<sup>24</sup> Vgl. Ullrich, S. 11.

<sup>25</sup> Schuster, S. 20f.

<sup>26</sup> Ebd. S. 41.

<sup>27</sup> Ullrich, S. 36.

<sup>28</sup> Ebd. S. 7.

<sup>29</sup> Vgl. Paech 2011, S. 236.

<sup>30</sup> Léger, Fernand: *Malerei heute*, 1914; zitiert nach: Paech 1991, S. 237.

## ABBILDUNGSNACHWEIS

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

Abb. 2: Rijksmuseum Amsterdam Online Collection. [<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-F-F00634>; zuletzt aufgerufen 05.10.21 14:53h]. © Public Domain.

Abb. 3: Rijksmuseum Amsterdam Online Collection. [<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-F-F17645>; zuletzt aufgerufen 05.10.21 14:54h]. © Public Domain.

Abb. 4: Collège de France, Archives, Fonds Marey (3 PV 853). © Collège de France, Paris.

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

Abb. 6: Archiv Martin Streit. © Courtesy of the Artist.

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

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

Abb. 9: Offizielle Webseite des Künstlers Martin Streit. [<https://martinstreit.net/fotografie/architektur/>; zuletzt aufgerufen 05.10.21 14:58h] © Courtesy of the Artist.