

Silke Saul-Wichert

STILL BEWEGEND

Die Becher- und Schalenbilder von Martin Streit

Becher und Schalen sind häufige Motive im malerischen Œuvre Martin Streits. In seinen Werkvariationen setzt er diese Objekte immer wieder ein. Streit malt die Gefäße nicht in einer Komposition bestehend aus mehreren Gegenständen, sondern als Einzelobjekte in einem schlichten Umfeld. Es entstehen Bilder von bewegender Ausdruckskraft, bei denen die Art der Reduktion und die zahlreichen Varianten die Frage induzieren, inwieweit es sich hier um ein Wiederaufgreifen von Stilleben-Traditionen oder um ein künstlerisches Experimentieren zum Verhältnis von Farbe, Form und Licht handelt.



Abb. 1: Martin Streit, *Tasse im Mondlicht*, 1993, Öl auf Leinwand, 25 x 28 cm.



Abb. 2: Martin Streit, *Becher Rot-Gelb-Grau*, 2018, Öl auf Holz, 24 x 18 cm.

In einem Interview im Juli 2021 antwortete Martin Streit auf die Frage, ob er seine Becher- und Schalenbilder als Stilleben oder als Farb- und Formstudien ansieht:

„[...] mein Ausgangspunkt, oder die Grundauseinandersetzung [ist] klar angelehnt an ‚klassische Stillebenbilder‘. Ich stelle einen Gegenstand oder mehrere zueinander auf eine Fläche. [...] Es bleiben immer die bildnerischen Fragestellungen wie Komposition, Farbgebung etc. zu beachten und nicht die, ob man jetzt eher ein klassisches Stilleben malt oder eher eine Farb-Formstudie betreibt. Vielleicht gibt es diese Abgrenzung auch gar nicht. Alles was man macht sind Versuche, Experimente, offene malerische Prozesse. Daraus können Bilder entstehen, oder Bildhaftes.“¹

Lassen sich vor dem Hintergrund dieser Aussage die Becher- und Schalenbilder überhaupt einer der benannten Kategorien zuordnen – zum Stilleben, zu Farb- und Formstudien oder zu beidem? Um die von Martin Streit genannte Anlehnung an ‚klassische Stillebenbilder‘ zu betrachten, erscheint ein Blick auf die Gattungsgeschichte des Stillebens sinnvoll.

KURZPORTRÄT STILLEBEN

Die Stillebenmalerei gilt seit der frühneuzeitlichen Kunstgeschichte als eigenständige Gattung. Die älteste bekannte Nennung des Begriffs stammt aus einem holländischen Inventar von 1650.² In der Bildtradition bestehen Stilleben aus lockeren Anordnungen von Haushaltsgegenständen, zum Beispiel Kannen, Bechern, Schalen, Tellern aus diversen Materialien, wie Metall, Glas, Keramik, Porzellan. Solche Alltagsgegenstände wurden bereits seit Ende des 15. Jahrhunderts im Rahmen weiter gefasster religiöser und naturphilosophischer Bildkompositionen dargestellt.³ Im 17. Jahrhundert erhielt die „Komposition lebloser Dinge auf einer ebenen Fläche“⁴ eine eigene Darstellungswürdigkeit, häufig verbunden mit einer allegorischen Bedeutung, in deren Zentrum die Vergänglichkeit des Seins und die Allgegenwart des Todes standen.⁵ Als Vanitashinweise dienten hier unter anderem umgestürzte Becher, zerbrochenes Glas, Uhren aber auch Muschelschalen, angebrochene Lebensmittel und Blumen sowie Obst und Gemüse mit Verfallsspuren.⁶

Die ursprüngliche flämische Bezeichnung *stilleven* findet sich im englischen *still life* und im deutschen *Stilleben* wieder. Dahingegen basieren die Termini in den romanischen Sprachen Französisch und Italienisch auf dem Begriff des Todes – *nature morte* beziehungsweise *natura morte*. Das Leben und der Tod sind für die Gattung des Stillebens zentrale Begriffe. Der immerwährende Wandel, dem das Leben unterliegt, wird in der Malerei angehalten und der Augenblick eingefroren. Die Kunst des Stillebens besteht darin, im Stillstand den Eindruck der Lebendigkeit zu bewahren.⁷ Dieser Widerspruch drückt sich auch in dem Paradoxon des Gattungsnamens aus, dem unbewegten, toten Leben.⁸

Im 17. Jahrhundert ahmten niederländische Künstler, wie zum Beispiel Willem Kalf und Willem Claeszoon Heda die Natur in ihren Stilleben möglichst getreu nach.⁹ Je naturalistischer das Werk, desto angesehener waren die entsprechenden Maler.

Zu dieser Zeit erfolgte eine Differenzierung des Sujets, zum Beispiel in Blumen-, Jagd- oder Küchenstücke und damit einhergehend auch eine mögliche Spezialisierung der Künstler*innen auf eines dieser Bildthemen, wodurch es zu einem hohen Maß an motivischer Wiederholung kam. Über Jahrzehnte schulten die Maler*innen ihren Blick und ihre Fähigkeiten an nur geringfügig variierenden Kompositionen und führten „perspektivische, licht- und farboptische Studien“¹⁰ durch.¹¹ Lichtwirkungen wurden genau beobachtet und als Reflexionen, Helligkeitsabstufungen, Spiegelungen und schillernde Oberflächen in die Gemälde übertragen. Daraus resultierend wurden weniger Objekte verwendet und die Stillebenkompositionen wurden schlichter. Die Darstellung konzentrierte sich stärker auf die Wiedergabe von Farbigkeit, Licht und Material der Gegenstände.¹²



Abb. 3: Willem Claeszoon Heda, *Stilleben mit vergoldetem Humpen*, 1634, Öl auf Holz, 45,5 × 62,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.



Abb. 4: Willem Kalf, *Stilleben mit Silberkanne*, 1655–1660, Öl auf Leinwand, 73,8 × 65,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

Für entsprechende ‚Lichtstudien‘ wurden vorwiegend Gegenstände aus reflektierenden Materialien, vor allem aus Glas und Metall, als darstellungswürdig erachtet. Ab ca. 1630 wurden anstelle überbetonter Hell-Dunkel-Effekte die Reflexionen und Spiegelungen innerhalb der Motivumrisse der dargestellten Einzelobjekte im Bild ausgearbeitet. Dem Kunsthistoriker Claus Grimm zufolge wurden die Objekte „immaterialisiert“¹³. „Es werden nicht die Dinge an sich wahrgenommen, sondern die Erscheinungsweise von Farben in der Raumentiefe, in wechselnder Ausleuchtung und Diffusität“¹⁴, wie das Bild *Stilleben mit vergoldetem Humpen* von Willem Claeszoon Heda veranschaulicht (Abb. 3). Aus der gedämpften Atmosphäre des Raumes lassen Lichteinwirkungen die Farben aufgehellt und abgeschwächt aufleuchten und die Gegenstände aus der Dunkelheit hervortreten oder in ihr verbleiben. Laut Grimm, werde so mit den Lichtwirkungen eine neue

symbolische Ebene erschlossen, in der das Licht auch als „metaphysische Energie“¹⁵ verstanden werden kann.¹⁶

Der Maler Jean-Baptiste-Siméon Chardin entfernte sich im 18. Jahrhundert mit seiner Malweise vom geltenden mimetischen Anspruch an das Stilleben, indem er eine stärker fiktive und subjektive Ästhetik etablierte.¹⁷ Seine Objektmodelle nutzte er dazu das von ihm selbst gesehene Bild im Gemälde wiederzugeben, aber auch um Details der gesehenen Szenerie bewusst auszuschließen. Dieser „sehende Blick“¹⁸ erfasse, laut der Kulturwissenschaftlerin Annette Geiger, die Situation als Bild und übergehe jene Details, die das Denken mittels Erfahrungswerten hinzufügt; vermittelt werde dabei ein Wahrnehmungseindruck, der die Oberfläche nicht präzise abbildet. Als Ergebnis dieses Vorgehens sieht Geiger unter anderem Chardins Werk *Der Silberbecher* (Abb. 5), denn in seiner reduzierten Bildarchitektur, nur bestehend aus einer die Positionen der Objekte andeutenden Horizontalen, verzichtet Chardin auf klare Grenzen zwischen Hell und Dunkel und lässt die Motive im Dunst verschwimmen.¹⁹

Zunehmend findet bei Chardin eine Inszenierung „ohne erkennbaren Raumzusammenhang“²⁰ statt, in der das Licht diffuser, beinahe



Abb. 5: Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Der Silberbecher*, ca. 1768, Öl auf Leinwand, 33 × 41 cm, Paris, Louvre.

vernebelt erscheint und den Objekten einen matten Glanz verleiht.²¹ Im Laufe seines Schaffens hatte Chardin seine Farbpalette nach und nach reduziert. Geiger äußert sich wie folgt zu Chardins Malweise: „Trotz der monotonen Farbigkeit faszinieren seine Gemälde durch ihr verhaltenes Schimmern.“²² Dabei sind die Motive und ihre Anordnung schlicht und von einfachen geometrischen Formen geprägt; die Themen variieren nur geringfügig.²³ Chardins Kompositionen zeichnen sich nicht durch die Entwicklung eigener Motive aus, sondern enthalten Zitate der traditionellen niederländischen Stillebenmalerei. Es scheint, als sei es seine Absicht gewesen, die

Aufmerksamkeit der Betrachter*innen mehr auf die Form als auf den Inhalt seiner Werke zu lenken.²⁴

In der Kunstgeschichte wurde die Verbindung zwischen Chardins Malerei und einer bestimmten zeitgenössischen Auffassung der Kunstbetrachtung untersucht, der zufolge das Auge nicht alle Elemente eines Gemäldes sofort erfasse, sondern die abgebildeten Gegenstände nach und nach streife. Chardin bietet den Betrachtenden mehrere Zentren größerer Deutlichkeit, wodurch deren Rezeptionsprozess verlangsamt und zeitlich gedehnte Wahrnehmungen hervorgerufen werden können.²⁵ Laut Geiger gehe es Chardin in seinen späten Arbeiten um eine „Kunst des erlebten Sehens“²⁶ und um ein entsprechendes Seherlebnis der Betrachtenden.²⁷

Trotz seines künstlerischen Potenzials wurde das Stilleben im 17. und 18. Jahrhundert in der Bewertung der Bildgattungen – so jedenfalls im akademischen Kunstdiskurs, ganz entgegen der Tendenz des realen Kunstmarktes – aus zwei Gründen sehr niedrig eingestuft: zum einen galt die Abbildung unbeseelter Objekte als wenig darstellungswürdig, zum anderen wurde dem Abmalen ‚toter‘ Objekte kaum kreative Eigenleistung zugesprochen. Dementsprechend wurde die Stillebenmalerei in den Akademien vor allem zur Grundausbildung künstlerischer Fähigkeiten verwendet. Die derart geringe Wertschätzung des Stillebens wurde Mitte des 19. Jahrhunderts erheblich infrage gestellt.²⁸ In dieser Zeit widersetzten sich zum Beispiel die heute als Impressionisten bekannten Maler Manet, van Gogh oder Cézanne jeglichen Akademismen und schlugen neue Wege in der Malerei ein. Ihr Interesse am Licht und ihr freierer Pinselduktus führten auch in ihren gegenständlichen Gemälden zum Eindruck einer neuen Vitalität, die sich stark aus der Konzentration auf subjektive Rezeptionseindrücke der Wirklichkeit speiste. Dabei bewegten sie sich zwischen traditionellen Kompositions- und Bildformen mit solitär stehenden beziehungsweise liegenden Objekten.²⁹

STILLEBENTRADITION BEI MARTIN STREIT

Die Becher- und Schalenbilder von Martin Streit weisen formale Gemeinsamkeiten mit dem traditionellen Stilleben auf: Die Gegenstände sind dem Alltag entnommen, bestehen aus reflektierenden Materialien, wie Glas oder Keramik und stehen auf einer ebenen Fläche. Streit weist den Gefäßen keine ikonografische Bedeutung zu.³⁰ Ihre Inszenierung ist in den Becher- und Schalenbildern auf einen einzigen Gegenstand reduziert. Darin liegt ein bedeutender Unterschied zu den beziehungsreichen Ensembles des frühen Stillebens.

Das solitäre Objekt steht bei Streit allerdings nicht isoliert im Bild, vielmehr existiert ein intensives Beziehungsgeflecht zwischen jenem und der es umschließenden Umgebung. Ein wesentlicher Teil der Komposition besteht offensichtlich aus dem Zusammenspiel dieser beiden. Objekt und Umgebung beeinflussen sich gegenseitig, bilden Schatten, Abtönungen, Übergänge und Kanten. Die Prägnanz der Konturen kann komplett aufgehoben sein, sodass die Darstellung unscharf und verschwommen wirkt. Zudem führen monochrom wirkende (siehe Abb. 1)

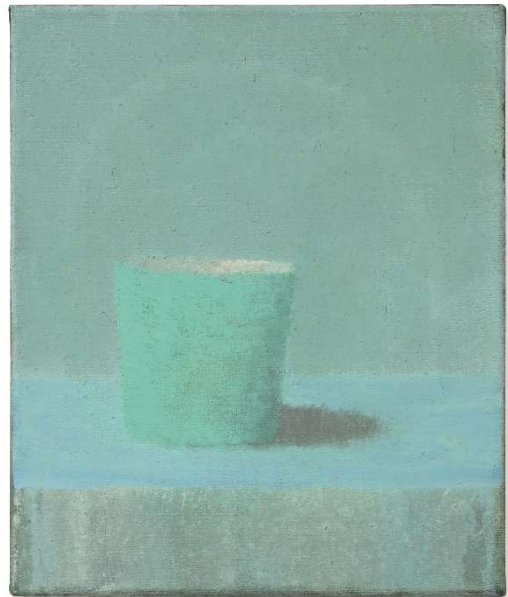


Abb. 6: Martin Streit, *Frescolicht*, 2018, Öl auf Leinwand, 30 × 25 cm.

beziehungsweise tonige Farbschemata (Abb. 6) zu einer starken Verwobenheit von Objekt und Hintergrund. Der Gegenstand entwickelt sich erst im Sehprozess und formt sich bei der Betrachtung aus. Dieser Prozess benötigt Zeit. Laut der Kunsthistorikerin Monika Leisch-Kiesl ist es eben diese Kategorie der Zeit, die jedem Bild neben der Kategorie des Raumes eigen ist. Objekte und Leerräume eines Gemäldes stehen unter- und miteinander in Beziehung.³¹ „Das Auge betrachtet das Bild als Beziehungsgefüge, es wandert innerhalb der Bildfläche, von einem zum anderen, vom Ganzen zu einem Detail und wieder zurück.“³² Derart bildet sich die Zeit im Bild – die ‚Bildzeit‘ – aus und lässt den Betrachtenden so die Bildräumlichkeit wahrnehmen.³³

Während Chardin den Rezeptionsprozess in seinen Stilleben durch das Abtasten mehrerer Wahrnehmungszentren nacheinander zeitlich ausdehnt, erreicht Martin

Streit eine solche zeitliche Dehnung durch die Verschränkung des Sichtbaren mit dem ‚Unsichtbaren‘, durch aufbrechende Konturierung, durch Unschärfe und tonige Übergänge, die eine sukzessive Wahrnehmung des Objektes bewirken. Die besondere Prägnanz dieses Faktors für Martin Streit zeigt sich darin, dass er ein Werk erst als gelungen ansieht, wenn der Blick der Betrachtenden frei über das Bild schweifen kann, ohne hängen zu bleiben.³⁴ Dieser Seh- und Wahrnehmungsprozess vermag auf mehreren Ebenen bewegend, ja sogar magisch zu sein.

Häufig wird bezüglich des Stillebens in der Kunstkritik und Kunstgeschichtsforschung der Begriff ‚Magie‘ verwendet. „Das Magische wird als unerklärliches Changieren zwischen Kunstwerk und Wirklichkeit zum Qualitätsausweis einer Darstellung, die auf den ersten Blick häufig banal ist, [...]“³⁵ Bei Streits scheinbar einfachen Becher- und Schalenmotiven, erschafft die Synergie von Licht, Farbe und Raum auf der Bildoberfläche Körper, die erst im Bewusstsein der Betrachtenden aufscheinen. Es sind Abbilder, die im Erscheinen und Verschwinden begriffen sind, also die Vergänglichkeit des Seins empfinden lassen und so das klassische Vanitas-Thema, in eine neue, moderne Dimension transportieren (siehe Abb. 6).

BETRACHTUNGEN ZU WIEDERHOLUNGEN UND EXPERIMENTEN

Die Wirkung des Lichts wurde bereits von den Stillebenmaler*innen des 17. Jahrhunderts studiert und malerisch dargestellt. Licht galt als metaphysische Energie, als kosmische Kraft, die sichtbar wird in der Durchdringung von Glas, Wasser und Wein sowie deren Widerschein auf den Oberflächen als Naturphänomen reflektiert wird.³⁶ Eine damals gängige Praxis beim Experimentieren mit Perspektive, Licht- und Farbwirkungen waren Motivwiederholungen und Varianten. Die zahlreichen Varianten der Becher- und Schalenbilder in Streits Œuvre vermögen die von ihm erwähnten und durchgeführten „Versuche, Experimente, offene malerische Prozesse“³⁷ aufzuzeigen.

Das Phänomen der Wiederholung ist eine Grundoperation der Kunst seit ihren Anfängen.³⁸ Dabei gilt: „Wer etwas wiederholt, tut etwas, was er selbst oder einzelne oder mehrere dritte Personen bereits mindestens einmal getan haben, noch einmal.“³⁹ Dieses zentrale Prinzip künstlerischen Schaffens wurde in der Moderne durch die Ansprüche der Originalität und Einzigartigkeit negativ konnotiert. Eine Neubesetzung erfolgt seit der Jahrtausendwende, indem in Diskursen über die

Gegenwartskunst die vielfältigen Formen der Wiederholung, zum Beispiel Zitat, Adaption, Kopie, Replik, Pastiche, Version oder Variante, neu bewertet und „ihre historische Vielfalt und ihre kreativen Potentiale“⁴⁰ hervorgehoben werden.⁴¹ Der Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich sieht im erneuten Erstarken dieser repetitiven Arbeitsweisen eine „Wiederherstellung des kulturellen Normalfalls nach der Ausnahme der Moderne“⁴². Laut dem Philosophieprofessor Reinold Schmücker sind in der Gegenwartskunst Praktiken der Wiederholung derart weit verbreitet, dass sie möglicherweise sogar als eines ihrer auffälligsten Merkmale gelten können.⁴³

Ein Aspekt der Wiederholung ist die Selbstwiederholung von Künstler*innen, also der Rückgriff auf frühere eigene Arbeitsphasen, aber auch das Variieren und Wiederaufnehmen bereits verwendeter Motive und Kompositionen. Die Selbstwiederholung kann auf unterschiedliche Weisen erfolgen: als Replik, das heißt als Wiederholung eines Kunstwerkes durch den Kunstschaffenden selbst, als Variante, die ein existierendes Werk mit Abweichungen wiederholt, oder als Version beziehungsweise Fassung, in der die Werkidee neu formuliert, der Zusammenhang von Motiv und Komposition allerdings beibehalten wird.⁴⁴ Dieser Vorgang der Selbstwiederholung kann auf der „Arbeit an der eigenen künstlerischen Maxime oder an einem künstlerischen Problem“⁴⁵ basieren und die Folge von Selbstkritik und Selbstrevision sein. Die Realisierung der eigenen Wahrnehmung oder die fortwährende Beschäftigung mit einem Thema sind dabei typische Handlungsfelder.⁴⁶ Varianten bilden die Ergebnisse des Experimentierens und Versuchens an diesen künstlerischen Fragestellungen ab.

Ein weiterer wichtiger Aspekt der Selbstwiederholung besteht darin, dass sie die Konturierung einer eigenen künstlerischen Identität stärken kann, indem sie „einem Œuvre stilistische Einheit und Wiedererkennbarkeit“⁴⁷ verleiht und für die Betrachtenden die Originalität und Urheberschaft erkennbar werden lässt.⁴⁸

SELBSTWIEDERHOLUNG IM ŒUVRE VON MARTIN STREIT

Die Wiederholung der Motive ‚Becher‘ und ‚Schale‘ lassen Streits malerischem Œuvre einen starken Wiedererkennungswert zukommen. Die Varianten sind in ihren Gemeinsam- und Unterschiedlichkeiten miteinander verbunden, wie die abgebildeten Werkbeispiele zeigen.



Abb. 7: Martin Streit, *Becher geneigt*, 2019, Öl auf Leinwand, 26 x 22 cm.



Abb. 8: Martin Streit, *Becher majestätisch*, 2021, Öl auf Holz, 30 x 24 cm.



Abb. 9: Martin Streit, *Wilder Becher in Blau-Grün*, 2021, Öl auf Holz, 24 x 18 cm.

Streits Ausdrucksweise in der Malerei behandelt Farbharmonien und -kontraste, Opazität und Transparenz, Konturen und deren Aufbrechen sowie das Verhältnis von Farbe und Form.⁴⁹ Seine Gemälde weisen eine hohe Komplexität dieser Faktoren auf. Die einfachen Objekte, bestehend aus geometrischen Körpern, aus archaischen Formen, unterstützen die Charakterisierung als Farb- und Formstudien, aber auch Streits komplexe Arbeitsweise. Sie bieten das ideale Experimentierfeld für Streits Prozess „des Sehens, Beobachtens und Umsetzens“⁵⁰. Ein sich wiederholendes Thema bei Martin Streit sind unter anderem die Becher mit vertikal verlaufenden Streifen. Diese sollen „einerseits die Körperhaftigkeit des Bechers bilden und zugleich extrem flächig wirken“⁵¹. Ein weiteres Arbeitsfeld des Malers ist das Ausloten der Hintergrundfarbe zur Objektfarbe mittels des „Simultankontrastes“⁵², der die Wechselwirkung von nebeneinanderliegenden Farbflächen beschreibt. Ein Effekt, der zum Beispiel in den Becherbildern (Abb. 2, 7-9) variantenreich behandelt wird.

FAZIT

Das probate künstlerische Prinzip der Selbstwiederholung ist in Martin Streits gegenständlicher Malerei essenziell und führt zu einer ständigen Überarbeitung des Motivs. Diese kann innerhalb eines Bildes in mehreren zeitlich voneinander getrennten Schichten erfolgen oder in der Wiederholung und Abfolge der Werke realisiert sein.

Die Einfachheit der Motive ‚Becher‘ und ‚Schale‘ und die wiederholte Beschäftigung mit einer Thematik, zum Beispiel dem Simultankontrast, kann den Eindruck von Farb- und Formstudien implizieren. Die Komplexität des einzelnen Werkes und des Œuvres insgesamt erschließt jedoch erst die volle Ausdruckskraft von Streits Bildern: Sie basiert stark auf dem Experimentieren mit Farbe und Licht. Die archaischen Formen der abgebildeten Becher und Schalen, denen der Künstler keine ikonografische Bedeutung zuspricht, wirken dabei als Vehikel. Aussageduktus und Ausdrucksstärke entstehen in der komplexen Kombination von Farbe, Form und Licht, die den Objektkörper und seine Umgebung ästhetisch dicht vereinen.

Martin Streits gegenständliche Malerei von Bechern und Schalen, beides Elemente des klassisch-traditionellen Stillebens, vermag in mehrfachem Sinn ‚still bewegend‘ zu wirken.

Die reduzierte Bildarchitektur verbunden mit dem Malduktus Streits lassen den Blick der Betrachtenden über das Bild schweifen. Dabei entstehen „Objekte, die sich erst im Sehprozess entwickeln und als Bild zusammenfügen“⁵³. Ihre Erscheinung verweist auf den immerwährenden Wandel, dem das Leben unterliegt – auf den bewegenden Gedanken der Vergänglichkeit des Seins. Martin Streits stillebenhafte Gemälde bilden so eine zeitgenössische Dimension jener Bedeutungsebene aus, die mit der älteren Tradition des Stillebens verknüpft ist.

- ¹ 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. 24.
- ² Vgl. Grimm, Claus: *Glanzvolle Tafeln. Zu den Imbißstilleben von Pieter Claesz*, in: Kreuzmayr, Charlotte (Hrsg.): *Stilleben*, Parnass Sonderheft 8, Linz 1992, S. 62–70. Hier: S. 62.
- ³ Vgl. Ebd.
- ⁴ Petry, Michael: *Nature Morte. Stilleben in der zeitgenössischen Kunst*, München 2013, S. 6.
- ⁵ Vgl. Ebd.
- ⁶ Vgl. Grimm, Claus: *Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister*, Stuttgart 1988, S. 84; Grimm 1992, S. 64.
- ⁷ Vgl. Weltzien, Friedrich: *Stillgestelltes Leben. Die Übersetzung von Natur ins Bild*, in: Gockel, Bettina (Hrsg.): *Vom Objekt zum Bild. Pikturale Prozesse in Kunst und Wissenschaft. 1600–2000*, Berlin 2011, S. 189–214. Hier: S. 189.
- ⁸ Vgl. Geiger, Annette: *Urbild und fotografischer Blick. Diderot, Chardin und die Vorgeschichte der Fotografie in der Malerei des 18. Jahrhunderts*, München 2004, S. 76.
- ⁹ Vgl. Stieglitz, Jan: *Zwischen Publikumsinteresse und Kunstkritik. Stillebenmalerei*, in: Scholl, Christian u. Sors, Anne-Katrin (Hrsg.): *Akademische Strenge und künstlerische Freiheit. Die Gemälde des 19. Jahrhunderts in der Kunstsammlung der Universität Göttingen*, Bestandskatalog, Göttingen 2013, S. 251–254. Hier: S. 252.
- ¹⁰ Grimm 1992, S. 63.
- ¹¹ Vgl. Ebd.
- ¹² Vgl. Grimm, Claus: *Das Vorbild der Alten Meister*, in: Lindner, Gerd u. Rosaria, Fabrizio (Hrsg.): *Mimesis et Inventio. Zeitgenössische Stilleben in Europa*, Bad Frankenhausen 2002. S. 10–14, hier: S. 12f.
- ¹³ Grimm 1988, S.185.
- ¹⁴ Ebd.
- ¹⁵ Ebd. S.186.
- ¹⁶ Vgl. Ebd. S.185f.
- ¹⁷ Vgl. Grimm 2002, S. 13.
- ¹⁸ Vgl. Geiger, S. 103.
- ¹⁹ Vgl. Ebd. S. 100ff.
- ²⁰ Ebd. S. 88.
- ²¹ Vgl. Ebd.
- ²² Ebd. S. 81.
- ²³ Vgl. Ebd.
- ²⁴ Vgl. Ebd. S. 69f.
- ²⁵ Vgl. Ebd. S. 90.
- ²⁶ Ebd. S. 91.
- ²⁷ Vgl. Ebd. S. 94.
- ²⁸ Vgl. Stieglitz, S. 252f.
- ²⁹ Vgl. Petry, S. 16.
- ³⁰ Gespräch mit Martin Streit am 19.08.2021 im Rahmen eines Seminars des Kunstgeschichtlichen Instituts an der Ruhr-Universität Bochum im Sommersemester 2021.
- ³¹ Vgl. Leisch-Kiesl, Monika: *Zwei „Paar Schuhe“ oder: Die Zeit der Kunst*, in: *It's now or never*. Transit I-IV, hg. v. d. DG München, München 1999, S. 50–51. Hier: S. 50.
- ³² Ebd.
- ³³ Vgl. Ebd.
- ³⁴ Gespräch mit Martin Streit vom 18.05.2021 im Rahmen eines Seminars des Kunstgeschichtlichen Instituts an der Ruhruniversität Bochum im Sommersemester 2021.
- ³⁵ Gockel, Bettina: *Im Zeichen der Kunst. Zeitgenössische Stilleben von Anne Katrine Dolven, Wolfgang Tillmans, Karin Kneffel*, in: Dies. (Hrsg.): *Vom Objekt zum Bild. Pikturale Prozesse in Kunst und Wissenschaft. 1600-2000*, Berlin 2011, S. 265–312. Hier: S. 268.
- ³⁶ Vgl. Grimm, Claus: *Glas, Licht und Optik*, in: *Glück und Glas. Zur Kulturgeschichte des Spessartglases*, Veröffentlichungen zur bayerischen Geschichte und Kultur, Bd. 2, hg. v. Claus Grimm, München 1984, S. 310-319. Hier: S. 315; Grimm 2002, S. 12.
- ³⁷ Streit, S. 23f.
- ³⁸ Vgl. Lüthy, Michael: *„Alles ist Wiederholung.“ Facetten einer Grundoperation der Kunst*, in: Huss, Till J. u. Winkler, Elena (Hrsg.): *Kunst & Wiederholung. Strategie – Tradition – Ästhetischer Grundbegriff*, Kaleidogramme Bd. 150, Berlin 2017, S. 27–50. Hier: S. 31.
- ³⁹ Schmücker, Reinold: *Wie ist die künstlerische Wiederholung möglich?* in: Huss, Till J. u. Winkler, Elena (Hrsg.): *Kunst & Wiederholung. Strategie – Tradition – Ästhetischer Grundbegriff*, Kaleidogramme Bd. 150, Berlin 2017, S. 51–62. Hier: S. 56.

⁴⁰ Krieger, Verena u. Stang, Sophia: *Wiederholungstäter. Die Selbstwiederholung als künstlerische Praxis in der Moderne*, in: Dies. (Hrsg.): *Wiederholungstäter. Die Selbstwiederholung als künstlerische Praxis in der Moderne*, Kunst – Geschichte – Gegenwart, Bd. 5, Köln 2017, S. 7–18. Hier: S. 7.

⁴¹ Vgl. Ebd.

⁴² Huss, Till J. u. Winkler, Elena: *Wiederholung. Revision eines ästhetischen Grundbegriffs*, in: Dies. (Hrsg.): *Kunst & Wiederholung. Strategie – Tradition – Ästhetischer Grundbegriff*, Kaleidogramme Bd. 150, Berlin 2017, S. 7–26. Hier: S. 10.

⁴³ Vgl. Schmücker, S. 53.

⁴⁴ Vgl. Krieger, S. 7f.

⁴⁵ Ebd. S. 12.

⁴⁶ Vgl. Ebd. S. 12f.

⁴⁷ Ebd. S. 15.

⁴⁸ Vgl. Ebd.

⁴⁹ Vgl. Rehm, Ulrich: „*Light, seeking light*“ *Malerei und camera obscura-Fotografie von Martin Streit*, 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. S. 3-19. Hier: S. 3f.

⁵⁰ Streit, S. 23f.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd.

ABBILDUNGSNACHWEIS

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

Abb. 2: Archiv Martin Streit, © Courtesy of the Artist.

Abb. 3: Online Sammlung Rijksmuseum Amsterdam, Inv.-Nr. SK-A-137

[<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-137>, zuletzt aufgerufen: 10.11.21, 13:57h] © Public Domain.

Abb. 4: Online Sammlung Rijksmuseum Amsterdam, Inv.-Nr. SK-A-199

[<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-199>, zuletzt aufgerufen: 10.11.21, 14:00h] © Public Domain.

Abb. 5: Online Sammlung Louvre Paris <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010059560>, zuletzt aufgerufen: 10.11.21, 14:00h] © Public Domain.

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: Archiv Martin Streit, © Courtesy of the Artist.