

Giulia D'Allotta

DER WEG ZUR VOLLENDUNG ÜBERMALUNGEN BEI MARTIN STREIT

Die Werkzeuge Pinsel und Kamera, mit denen Martin Streit seine künstlerischen Arbeitsprozesse beginnt, repräsentieren gemeinhin zwei klar voneinander abgrenzbare Herangehensweisen an die Werkerstellung, die sich auch in ihren visuellen Ergebnissen deutlich voneinander unterscheiden, dennoch inhaltliche Überschneidungen finden.

Martin Streit hingegen schafft in seinen übermalten Arbeiten eine besondere Verbindung zwischen den beiden Arbeitsweisen und Medien. Fotografien, die mithilfe der *camera obscura* entstanden, bearbeitet und gedruckt wurden, erfahren durch Pinsel und Farbe eine Weiterbearbeitung, welche in völlig neuen Farbklingen oder Räumlichkeitssuggestionen münden können. Zum Teil bleibt nur das ursprüngliche Objekt oder Bildpersonal als Formgeber erhalten. Die Fotografien bieten ihm dabei eine Leinwand, auf der er, ebenso wie bei seinen rein malerischen Arbeiten, Farbschichten übereinanderlegt, mal Lagen wieder entfernt und anschließend weitere hinzufügt. So gehen Fotografie und Malerei in seinen Arbeiten eine bemerkenswerte mediale Verknüpfung ein.

ÜBERMALUNGEN IN FOTOGRAFIE UND MALEREI

Während seit dem frühen 19. Jahrhundert die Fotografie, als besonders wirklichkeitsgetreues Medium die Malerei als dokumentarische Möglichkeit der Abbildung abzulösen suchte, wurde sie zunächst nicht als künstlerische Tätigkeit betrachtet.¹ Nachdem erste schwarz-weiß Fotografien nachträglich koloriert wurden, um dem Anspruch eines dokumentarischen Mediums nachkommen zu können, ergab sich nach der Entwicklung der Farbfotografie keine Notwendigkeit mehr diese im Nachhinein farblich zu bearbeiten.² Im heutigen digitalen Zeitalter werden Fotografien jedoch wie selbstverständlich überarbeitet, farblich optimiert, retuschiert – Form, Farbe und Licht müssen nicht mehr im Geringsten der Wirklichkeit entsprechen und haben diesen Anspruch zugunsten eines zu erreichenden Idealbildes abgegeben.³ Da die „manuelle Bearbeitung“⁴ von Fotografien sowohl durch den

Fortschritt der Farbfotografie als auch durch digitale Bearbeitung abgelöst wurde, stellt sich die Frage nach dem Bedarf oder dem Sinn dieser Praxis nicht mehr.

Vorgehensweisen und Gründe veränderten sich insoweit, als dass Fotografien heutzutage nicht mehr bloß eine farbliche Ausgestaltung oder Anpassung erfahren, viel mehr dienen sie als ‚Untergrund‘, Leinwand oder ‚erste Schicht‘ eines künstlerischen Prozesses. Sie können für das angestrebte Ergebnis oder die intendierte Werkaussage sinnstiftend, inhaltlich relevant oder aber auch irrelevant erscheinen – so dienen sie als Grundlage einer künstlerischen Position, die hervorgehoben oder auch negiert werden will. Aus dieser Überlegung ergibt sich die deutliche Konsequenz, dass innerhalb der übermalten Fotografien immer mindestens zwei Schichten übereinandergelegt werden, sowohl im materiellen, zeitlichen als auch inhaltlichen Sinne.

Die ursprüngliche Tradition der Übermalung zur Verbesserung eines nicht idealen Zustandes liegt jedoch in der Malerei selbst und wird als ‚*pentimento*‘ bezeichnet. Der Terminus entstammt dem Italienischen und kann mit ‚Reue‘ oder ‚Reuestrich‘ übersetzt werden.⁵ Er umschrieb somit zunächst die überdachten, sich unter der Überarbeitung befindenden Zeichnungen der Künstler*innen, welche deren Unzufriedenheit als Unterzeichnung festhielt. So ist der ursprünglichen Wortbedeutung eine deutlich negativere Konnotation inhärent als der heutigen Verwendung: Denn im Gegensatz zu den ursprünglich ‚Reue bekundenden Zügen‘ wurde der Begriff anschließend sowie gegenwärtig für jede „Änderung in allen Phasen der Bildentwicklung von der Unterzeichnung bis zum letzten Pinselstrich [...]“⁶ verwendet. *Pentimenti* können daher sowohl Übermalungen, also weitere Farbauftragungen, als auch Abtragungen von Farbschichten umschreiben.⁷

Innerhalb der nun hier behandelten fotografischen Übermalungen werden verschiedene Materialien zu unterschiedlichen Zeitpunkten durch die Hand der Künstler*innen übereinandergeschichtet, wodurch auch bedeutungsdifferente Inhalte im Bild zusammengeführt werden können. Dabei müsse, dem Kunsthistoriker Stefan Gronert zufolge, die Dimension der Zeit besonders beachtet werden: So werde die erste, zeitliche Dimension durch das fotografische Erzeugnis, einerseits als dokumentarische Festhaltung eines bestimmten Zustandes und andererseits als primärer künstlerischer Akt, ausgebildet. Die vorgenommene Übermalung hingegen werde in einem zweiten Schritt vollzogen und weise nicht zwingend eine inhaltliche

oder chronologische Übereinstimmung beziehungsweise Referenz auf diese auf.⁸ Die ergänzte Malerei diene demnach der Hinzufügung einer neuen, sowohl zeitlichen, materiellen als auch physisch erzeugten Ebene. Die Rolle der Fotografie sei somit nicht im Kontext der Malerei verortet, sondern die Funktion der Malerei innerhalb der Fotografie.⁹

Welche Funktion verfolgt die Übermalung von Fotografien nun in der heutigen Kunst?¹⁰ Und – um vor allem Bezug auf die Werke Martin Streits zu nehmen – lässt sich die Fotografie als *pentimento* der erst später hinzukommenden Malerei definieren? Und ist in diesem Sinne die fotografische Arbeit als Zeugnis eines Zustandes der Unzufriedenheit anzusehen?

ÜBERMALUNGEN BEI MARTIN STREIT

Martin Streit trägt sowohl stark verdünnte als auch pastose Farbschichten auf das saugfähige Fotopapier auf. Mal bedecken diese Schichten den eingefangenen Becher nahezu komplett (Abb. 1), mal wird nur der vermeintliche Hintergrund durch farbige, nebelartige Schwaden verhüllt und eine verschwommene Person so klarer herausgearbeitet (siehe Abb. 5). So entstehen neue Lichtverhältnisse, ebenso wie neue Möglichkeiten der Wahrnehmung von Räumlichkeit. Nach Martin Streits eigener Aussage, gibt die Licht- und Schattenausgestaltung oder das digital bearbeitete Ergebnis derselben nicht den Anlass für eine neue Ausarbeitung in einer bewussten Medienverbindung oder Durchkreuzung.¹¹ Dennoch stellen wir am Beispiel der Fotografien der weißen Schalen (Abb. 2 u. 3) und der aus dieser Serie stammenden Übermalungen (siehe Abb. 1) eine deutliche Neugestaltung der Lichtgebung fest.



Abb. 1: Martin Streit, *Weiße Tasse*, 2019, Übermalung Öl auf Papier auf Aluminium, 30 x 35 cm.



Abb. 2: Martin Streit, *Weiße Schale 2*, 2019, camera obscura-Fotografie/Pigmentdruck auf Alu-Dibond.



Abb. 3: Martin Streit, *Weiße Schale 3*, 2019, camera obscura-Fotografie/Pigmentdruck auf Alu-Dibond.

Das Motiv, hier die Schale, dient Martin Streit als „Gerüst“¹². Die durch das Bildmotiv gegebene Grundform dient ihm als erster Baustein, der dann durch Licht und Schatten in Gestalt von Ölfarbe herausgearbeitet wird. Gerade in der direkten Gegenüberstellung mit der Fotografie erscheinen die Töne auf den ersten Blick beinahe vertauscht: Der grau-verschattete Hintergrund der Fotoserie wird in der Übermalung von einem hellen gelblichen Ton erleuchtet (siehe Abb. 1). Der graue Untergrund der Fotografie scheint durch den dünnen Farbauftrag nur noch blass hindurch. Der Schlagschatten auf der linken Seite des Tisches ist dunkler-grau abgestuft, aber von einem leicht gelblichen Ton unterlegt. In der Übermalung ist dieser Schatten ebenso grau, aber kühler und mit seinen durchschimmernden blauen Schichten kalt nuanciert. Dasselbe gilt für das herabfallende Tischtuch. Auf der Tischoberfläche hingegen schwimmt der Stoff auf der Fotografie auch farblich nahezu mit dem grauen Hintergrund, während es in der Übermalung wieder grau grundiert aber strahlend hell, eher mit der Farbigkeit des Hintergrundes korrespondiert: das Licht wird durch Farbe neu ausgestaltet. Der farbliche Kontrast und Unterschied zur



Abb. 4: Martin Streit, *Blauer Tassenrand*, 2021, Übermalung Öl auf Papier auf Alu, 28 x 35 cm.

Fotografie wird in der Weiterbearbeitung *Blauer Tassenrand* (Abb. 4) aus derselben

Fotoreihe, durch das bloße Hinzufügen der Farbe Blau in die vorher monochromen Fotografien, noch deutlicher. Die verschiedenen Blau-, Grün- und Gelbabstufungen erscheinen sowohl farbiger als auch kühler, fast so als würde sich das abgebildete Stillleben im Innern eines Aquariums befinden.

Doch nicht nur die Licht- und Farbwirkung verändert sich durch das Hinzufügen von teils mehrfach übereinandergelegten Farbschichten. Auch die räumlichen Bedingungen der Fotografie werden außer Kraft gesetzt und teilweise sogar völlig neu herausgearbeitet, sobald eine Figur von dünnen Farbschichten umgeben, durch einen Farbschleier bekleidet, oder der Umraum durch mehrfachen Farbauftrag stärker bedeckt wird. Bei einigen Übermalungen lassen nur noch dünne Streifen an den Rändern auf die ehemalige Farbgebung der Fotografie schließen. Andere sind wiederum bis zur absoluten Unkenntlichkeit des Untergrundes mit dicken Farbschichten bedeckt, sodass allenfalls die formgebende Figur erhalten bleibt.



Abb. 5: Martin Streit, *OckerRosaTaubenblau*, 2021, Öl auf Papier auf Aluplatte, 38 x 25 cm.



Abb. 6: Martin Streit, *Figur im fließenden Grund*, 2021, Öl auf Papier auf Alu, 38 x 26 cm.



Abb. 7: Martin Streit, *Verwirrte*, 2021, Öl auf Papier auf Alu, 38 x 25 cm.

So werden nicht (mehr) benötigte Bildinformationen durch die Übermalung überdeckt, vorher Vorhandenes wird verschleiert, eine neue Ausrichtung des Dargestellten ermöglicht. Das Spannungsfeld zwischen dem Sichtbaren, dem nicht mehr Sichtbaren und der Hinzufügung entsteht erst durch den schöpferischen und intuitiv künstlerischen Prozess. So stehen die Übermalungen als „Resultate einer Methode der ästhetischen Materialaneignung [...], zu der das Übermalte als notwendiger Bestandteil ebenso gehört wie die jeweilig verdeckte Oberfläche.“¹³ Diese Abhängigkeit wird von der Kunsthistorikerin Jutta Schütt für die verschiedenen Schichten eines Gemäldes ausgeführt, ist aber ebenso übertragbar auch auf die Fotografie als ‚erste Schicht‘ oder ‚Untermalung‘ und dient der obersten Farbschicht als form-, farb-, aber vor allem wirkungsbereitende Entfaltungs- und Gestaltungsfläche.¹⁴ Eine Restform der ersten ‚Schicht‘ bleibt im Werk bestehen und hält sowohl den Moment der Entscheidung zu einer Weiterbearbeitung als auch den der verschiedenen vergangenen Zustände im Bild fest.

In dieser Form von hybrider Nutzung der künstlerischen Medien erweitern sich so nun die Möglichkeiten der Ausgestaltung, der gewünschten Ästhetik: verschiedene Räumlichkeitsverhältnisse und ebenso unterschiedliche, sich daraus ergebende Grade der Verfremdung. So verleiht nicht allein die Unschärfe der Fotografien dem Bildpersonal eine gespenstische Anonymität (Abb. 8). Die aufgetragene Farbschicht



Abb. 8: Martin Streit, *Kaltes Gelb*, 2017, Öl auf Papier auf Alu, 55 x 38 cm.

legt sich wie ein hauchdünnes Tuch um den Körper und den Kopf der Figur. Die Fotografie hält die unterschiedliche Farbigekeit der Kleidung und des Gesichts noch verwaschen fest, der Farbfilm beraubt sie aber jedem Anschein von Gesichtszügen und persönlichen Merkmalen. Der Farbauftrag hat die Figur sowohl in einen undefinierbaren Umraum versetzt als auch in einen Kokon verpuppt.

Trotz ähnlicher Bearbeitung verhält sich die *Figur im fließenden Grund* durch die Gestaltung des Umraumes in ihrem Bildraum anders. Der leicht weiße Film auf ihrem Körper lässt sie sowohl in den Tiefenraum des Bildes wandern als

auch aus diesem hervorscheinen. Ein sehr wässrig blauer Farbauftrag ‚fließt‘, dem Titel poetisch entsprechend, über ihren Grund. So entsteht sowohl der räumliche Eindruck, dass die Figur in einen sanften Regen hinein-, als auch aus diesem hinausschreite.

Im Vergleich zu der Herangehensweise anderer Künstler*innen, die sich in ihren Arbeiten sowohl mit Fotografie als auch mit Malerei beschäftigen und bei dieser Medienüberkreuzung vor allem realistische Abbilder der Fotografie in die Malerei übersetzen wollen und sich daher auf das Abbild des fotografierten Gegenstandes fokussieren¹⁵, bleibt in Streits Arbeitsweise allein das Bildmotiv als Bindeglied bestehen. Dieses führe, so der Künstler, sowohl zu „Offenheit als auch Geschlossenheit in der Aus- und Nachbearbeitung.“¹⁶ Es findet zwar durchaus eine Art ‚Übersetzung‘ der Fotografie in die Malerei statt, die Schale (siehe Abb. 2 u. 3) fungiert in diesem Beispiel aber vor allem als Grundkörper, der in seinem Raum neu verortet und ‚ausgeleuchtet‘ wird. Die Übermalungen dienen dementsprechend nicht primär einer Überwindung der ‚Singularität des Mediums‘¹⁷, sondern viel eher einer Neubelebung oder Umformung einer noch nicht vollendeten Bildfindung.

Eine Verschmelzung beider Medien lässt sich an den Stellen beobachten, an denen Streit wie auch in seinen Gemälden auf Leinwand, mit nur wenigen oder einzelnen sehr dünnen Farbschichten die Fotografie noch klarer in seinen Übermalungen sichtbar erscheinen lässt.¹⁸

Der Begriff der ‚Mediendurchkreuzung‘ könnte an dieser Stelle durch eine Umschreibung als ‚hybride Nutzung der Medien‘ spezifiziert werden: die Fotografie als Unterlage und Gerüstgeber wird mit der Malerei als Farb-, Licht- und Raumgeber zusammengeführt. Streit betont im Interview die Veränderung der Tiefenräumlichkeit. Die räumliche Tiefe der Fotografie sei auch aufgrund der Unschärfe eine Immaterielle, nicht Greifbare, nahezu Flüchtige. Die Malerei hingegen sei direkter, der pastose Farbauftrag erzeuge abgrenzbare, grobe Lichtflächen, die dem Raum eine deutlichere Struktur geben.¹⁹

SCHEITERN ALS NOTWENDIGKEIT?

Der ausschlaggebende Impuls für seine Übermalung scheint das Prinzip des Zufalls – oder gar des Scheiterns – zu sein. Wie bereits beschrieben, nutzt Martin Streit beschädigte, im Druck misslungene oder farblich falsch eingeschätzte Arbeiten als Basis. Diese Art des ‚Scheiterns‘ ist so zwar Ursprung der weiteren Bearbeitung und

Ausgangspunkt für das vollendete Werk, jedoch wird es keineswegs zum Bildthema erhoben. Vielmehr wird es zur Grundlage neuer Prozesse, zu einer Reaktion und auch einer Zelebrierung des Unvollendeten, einem Umhüllen und Verhüllen eines ersten Entwurfes, eines *pentimento*. So verleiht er seinen Fotografien neues Leben, bewertet diese dadurch neu, und wertet die eine Technik durch die andere auf. Wie auch bei seinen anderen Gemälden greift Martin Streit bei den Übermalungen immer wieder zum Pinsel und verändert sein Werk weiter, trägt die nächste Schicht auf und beendet – teilweise auch nur vorläufig – seine Arbeit am Werk.

Davon ausgehend, dass sich Scheitern und Gelingen eigentlich als konträre Oppositionen im ‚Kampf‘ um die Vollendung eines Kunstwerks gegenüberstehen, in welchem erst die Überwindung des Misslingens durch Über- und Nachbearbeitung zum Erfolg führt, verwendet die Autorin Manuela Branz schon im Titel ihres Artikels zu dem Prinzip des Scheiterns sowie den Ansprüchen der Werkvollendung in der Postmoderne die passende und sich bedingende Umschreibung „Gelungenes Scheitern“.²⁰ Die immerwährende Frage nach der Künstler*innenintention für ein Werk oder eine Arbeitsmethode kann durch eben diese, die Prozesshaftigkeit verdeutlichende Formulierung beantwortet werden. Die „Ambivalenz des Scheiterns“²¹ kann sowohl zufällige als auch intendierte Variable eines ebenso



Abb. 9: Arnulf Rainer: *Rote Ohrfeigen*, 1986, Öl auf Fotopapier auf Holz, 120,7 x 80 cm, Bochum, Situation Kunst.

arbiträren Prozesses sein, der mal in der Unzufriedenheit des Künstlers und mal in der Fragilität des Materials begründet liegt, aus der in jedem Falle jedoch etwas Neues entsteht. In jedem Fall ist dem ‚künstlerischen Scheitern‘ ein ‚künstlerisches Potenzial‘ inhärent.

Ein Vergleich zwischen den übermalten Arbeiten Martin Streits und denen anderer Künstler*innen fällt nicht leicht: Sie alle beginnen den Prozess der Übermalung oder Weiterbearbeitung aus unterschiedlichen Intentionen. Dabei streben sie verschiedene Bildaussagen an und fokussieren diverse Akzentuierungen. Schon Arnulf Rainers Übermalungen sind durch ihre Vielfältigkeit, expressive Gestaltung, Emotion oder ‚Zerstörung‘ nur grob mit Streits Werk zu

verknüpfen.²² Rainers Werke zeichnen sich durch verschiedene Gestaltungsvorgänge und Praktiken aus. Die Kunsthistorikerin Karen Schübeler beschreibt den Bildträger von *Rote Ohrfeigen* (Abb. 9) beispielsweise als den Inbegriff einer „Aktionsfläche, [...] als Materialwiderstand, auf den der heftige Schlag der farbgetränkten Hände auftrifft.“²³ Ähnlich dazu gestaltet sich der Farbauftrag der *Fingermalerei Toten-Übermalung* von 1981-84 (Abb. 10): Beiden Werken ist der tatsächlich physische Handlungsakt eingeschrieben. Letztere Übermalung erscheint durch die hintergründige Fotografie fast noch eindeutiger dreidimensional; die zu Grunde liegende schwarz-weiß Fotografie geht keine Verbindung mit der sich deutlich abhebenden, manuellen Spur des bunten Farbauftrags. Vielmehr hebt sie sich durch ihre grobe Pastosität in den Raum von dem Bildträger ab. Diese expressive Art der Übermalung und medialen Verknüpfung von Malerei und Fotografie bildet rein formal eine deutlich körperlichere Handlung der Hinzufügung und so auch eine greifbarere Räumlichkeitsveränderung aus.



Abb. 10: Arnulf Rainer: *Fingermalerei Toten-Übermalung*, 1981-84, Öl und Ölkreide auf Fotopapier auf Karton, 102 x 73 cm, Bochum, Situation Kunst.

Gerhard Richter hingegen verwendete überschüssige Fotografien von Bekannten oder aus dem eigenen Bestand, die als ‚zu unscharf‘ oder als zweifache Aufnahme desselben Motivs keine Verwendung in der privaten Sammlung fanden. Diese wurden in ihrem Format von 10 x 15 cm ausgestellt und emanzipierten sich so zu öffentlichen Ausstellungsexponaten, an die die Besucher*innen nah herantreten mussten.²⁴ Viele weitere Kunstschaffende wie Nanne Meyer, Florian Merkel oder auch Helen Feifel arbeiten in ihrem Œuvre mit Übermalungen von Fotografien oder anderer Medien und Materialien. Ausstellungen wie die des Sprengel Museums in Hannover unter dem Titel *Gezielte Setzungen: Übermalte Fotografie in der zeitgenössischen Kunst* (2019) beschäftigen sich ebenso mit den medialen Grenzen und Übergängen der Gattungen Fotografie und Malerei und stellen die Fragen: „Ist die Renaissance des Manuellen im Feld des Fotografischen vielleicht sogar als direkte Reaktion auf die Erfahrung der digitalen Welt zu verstehen?“²⁵ Dabei wurden die Werke hinsichtlich ihrer hybriden Form und Zusammenführungen der Techniken untersucht. Ist es von Bedeutung, dass die ursprüngliche Fotografie kaum noch auszumachen ist? Welchen

Sinn stiftet dieses noch für eine intendierte Bildaussage? Finden wir gar politischen, gesellschaftlichen oder je kritischen Inhalt, oder sollten wir nach ihm fragen?

Oder werden wir uns, angelehnt an Martin Streits eigene Aussagen und Ansprüche an diese Arbeiten, einer nun final, oder vielleicht auch nur annähernden, ästhetisch zufriedenstellenden Version gegenübersehen? Einem, für des Künstlers Augen endlich sinnlichen, interessanten Ergebnis eines Prozesses, der nun vielleicht vollendet ist? Diese Frage stellte sich der Maler und Kunstkritiker Hans Platschek bereits 1962: „Die Frage, wann ein Bild fertig sei, bleibe eine der beachtenswertesten der neuen Malerei.“²⁶ Ihrer Beantwortung scheint nach nun beinahe 60 Jahren immer noch dieselbe Relevanz zuzukommen. Denn in den hier behandelten Übermalungen zeigt sich eine fortwährende Prozesshaftigkeit, die den Werken eingeschrieben und in ihnen weiterhin sichtbar bestehen bleiben darf.

EIN FAZIT

Martin Streits Übermalungen lassen zunächst die künstlerische Absicht einer medialen Verbindung oder aber Durchkreuzung vermuten – visuelle Faktoren scheinen den Künstler zu einer Nachbearbeitung inspiriert zu haben. Doch das Gegenteil ist der Fall: Martin Streit beginnt ausschließlich dann mit einer Übermalung, wenn ein hochwertiger Druck einer seiner *camera obscura*-Fotografien beschädigt oder seiner subjektiven Empfindung nach misslungen ist. Den Übermalungen liegen immer verschiedene Arbeitsprozesse zugrunde, die sowohl mit der ursprünglichen Wortbedeutung des *pentimento* in Verbindung gebracht werden können, als auch mit dessen tradierten Verständnis einer Korrektur durch Hinzufügung korrespondieren kann. Jedoch geht es Martin Streit nicht darum, das vorangegangene Ergebnis schlicht zu verbessern, auszubessern oder zu korrigieren. Auf dessen Basis soll vielmehr etwas Neues erschaffen werden. Während der Künstler die ‚gescheiterten‘ Arbeiten also keinesfalls ‚korrigiert‘, um sie ihrem vorherigen imaginierten Zustand schlussendlich zuzuführen, formt er diese farblich neu aus, benutzt sie als ‚Leinwand‘ für eine weitere Bearbeitung. Fotografie und Malerei gehen über das bestehende Motivgerüst eine Verbindung ein, aus welcher neue Farbwelten, Räumlichkeiten und Impressionen entstehen.

¹ Vgl. Gronert, Stefan (Hrsg.): *Gezielte Setzung. Übermalte Fotografie in der Zeitgenössischen Kunst* (Ausstellungskatalog Sprengel Museum Hannover 2019), Hannover 2019, S. 4.

² Vgl. Ebd. S. 5.

³ Diese ideale und angestrebte Ästhetik eines Bildes soll durch Verwendung digitaler Bearbeitung mit Farbfiltern, die unterschiedliche, aber immer bestmögliche Farbklänge versprechen und zur Auswahl stellen, erreicht werden.

⁴ Vgl. Gronert, S. 5.

⁵ Vgl. Schaefer, Iris (Hrsg.): *Entdeckt! Maltechniken von Martini bis Monet* (Ausstellungskatalog Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln 2021), Köln 2021, S. 188.

⁶ Ebd.

⁷ Iris Schaefer verweist auf Manfred Koller, der die Erstverwendung des *pentimento*-Begriffes im Kontext der Unterzeichnungen und Skizzen für einen Entwurf um 1757 im *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* [...] von Antoine-Joseph Pernety ausmacht; Vgl. Schaefer, S. 207, Anm. 2.; Koller, Manfred: »Was das Material dem Betrachter zu sagen hat. Ein Projekt zur frühen Kölner Malerei« Rezension zu: *Sprache des Materials*, 2013 und *Die Sprache des Materials*, 2012, in: *Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege*, Bd. 68, Nr. 1, 2015, S. 31-40. Hier: S. 33.

⁸ Vgl. Gronert, S. 6.

⁹ Vgl. Ebd.

¹⁰ Vgl. Ebd.

¹¹ Vgl. 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. 23.

¹² Ebd.

¹³ Schütt, Jutta: *Arnulf Rainer. Überarbeitungen*, Berlin 1994, S. 41.

¹⁴ Ebd. S. 43.

¹⁵ An dieser Stelle sei beispielsweise auf Franz Gertsch oder Gerhard Richter hingewiesen, die unter anderem mit Projektoren arbeiten, um ein möglichst exaktes malerisches Ebenbild einer Fotografie zu erschaffen.

¹⁶ Martin Streit im Gespräch mit den Studierenden des Seminars *Spannungsfelder zwischen Malerei und camera obscura-Fotografie im künstlerischen Arbeiten Martin Streits. Ein Ausstellungsprojekt*, geführt am 29.06.2021 via Zoom.

¹⁷ Hawker, Rosemary: *Idiom Post-medium: Richters Painting Photography*, in: *Oxford Art Journal*, Vol. 32, Nr. 2, 2009, S. 265-280. Hier: S. 265, „pursuit of singularity or purity of medium“.

¹⁸ Martin Streit über neue übermalte Arbeiten: „Da habe ich im Grunde nur mit einem Pinsel auf einem kleineren oder einem größeren Blatt eine Farbe um die Figur gelegt, um eine camera obscura Figur, und auf einmal bekommt diese Figur, diese vorher noch total unscharfe Figur – eine Kontur. Und bekommt ein ganz merkwürdiges räumliches Spannungsverhältnis zu der bemalten Fläche im Verhältnis zu der Fotografierten.“, Martin Streit im Gespräch mit den Studierenden des Seminars *Spannungsfelder zwischen Malerei und camera obscura-Fotografie im künstlerischen Arbeiten Martin Streits. Ein Ausstellungsprojekt*, geführt am 29.06.2021 via Zoom.

¹⁹ Im Vergleich zur Fotografie: „[...]“, während die Malerei immer viel direkter ist in ihrer Sprache mit dem Medium der Farbe.“, Ebd.

²⁰ Branz, Manuela: *Gelungenes Scheitern. Scheitern in der Postmoderne*, in: *Kunstforum. Out of Africa*, Bd. 174, 2005, S. 262-267 [<https://www.kunstforum.de/artikel/gelungenes-scheitern/>; zuletzt aufgerufen: 11.11.21, 18:37h].

²¹ Ebd. S. 262-267.

²² Zitat Arnulf Rainer: „Kritisch, mit Feindseligkeit gegen alles, gelingt es mir, zu korrigieren oder zu übermalen. Nur jetzt wage ich es zu zerstören, da mir besseres daraus erwächst. Fixe, aber undeutliche Vorstellungen erfüllen mich, differenzieren und konkretisieren sich erst während des Zeichnens und gehen in neue über.“, in: Ausst.-Kat. *Arnulf Rainer. Überzeichnungen. Übermalungen*, Museum Moderner Kunst, Stiftung Wörlen, Passau 1994, o. P.

²³ Schübeler, Karen: *Arnulf Rainer. »Wo ist, was ich nicht bin«*, in: Berg, Jörg van den (Hrsg.): *Situation Kunst für Max Imdahl: Gotthard Graubner, Norbert Kricke, Maria Nordman, David Rabinowitch, Arnulf Rainer, Jan J. Schoonhoven, Richard Serra*, Düsseldorf 1992, S. 55.

²⁴ Heinzelmann, Markus: *Verwischungen. Die Übermalten Fotografien von Gerhard Richter als Objekte der Betrachtung*, in: Ders. (Hrsg.): *Gerhard Richter. Übermalte Fotografien*, Ostfildern 2008, S. 81f.

²⁵ Gronert, S. 7.

²⁶ Platschek, Hans: *Bilder als Fragezeichen. Versuche zur modernen Malerei*, München 1962, S. 122.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Archiv Martin Streit. © Courtesy of the Artist.
Abb. 2: Archiv Martin Streit. © 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: 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: © Sammlung Situation Kunst (für Max Imdahl), Bochum.
Abb. 10: © Sammlung Situation Kunst (für Max Imdahl), Bochum.