DAS HOLSTENTOR STEHT KOPF

Die begehbare Camera Obscura und Werke von Martin Streit

Museum Holstentor

St. Annen-Museum

Hansestadt LÜBECK

Abb. xxx | Obist quas molorro il illabo. Iliqui volupta tustio ma volendisquia voloria ndaerferum et voluptat rerum is sedi dem.

Das Holstentor steht Kopf

Die begehbare Camera Obscura und Werke von Martin Streit

herausgegeben von Dagmar Täube

Eine Ausstellung vor dem Holstentor und im St. Annen-Museum Lübeck
vom 21.5. bis zum 29. 8.2022

Mit herzlichem Dank für die großzügige Unterstützung

Possehl Stiftung

Friedrich Bluhme und Else Jebsen-Stiftung

Gemeinnützige Sparkassenstiftung zu Lübeck

Inhalt

Einige Worte vorweg — Seite 07
Hans Wißkirchen

Das Holstentor steht Kopf.
Zur Ausstellung in zwei Teilen — Seite 09
Dagmar Täube

Martin Streit.
Seine Arbeiten, seine künstlerische Position — Seite 22
Ulrich Rehm

Vom Abrisskandidaten zur Ikone.
Eine kleine Geschichte des Holstentors — Seite 37
Anna Lena Frank

Die Technik der Camera Obscura — Seite 51
Julia Hartenstein

Literatur — Seite 54

Impressum und Abbildungsnachweis — Seite 55

Abb. xxx | Obist quas molorro il illabo. Iliqui volupta tustio ma volendisquia voloria ndaerferum et voluptat rerum is sedi dem.

Zum Geleit

„Das Holstentor steht Kopf“ – schon der Titel dieses Projektes ist grandios und macht neugierig. Er fasst zudem auf eine geradezu paradigmatische Weise die Ausstellungsphilosophie der Lübecker Museen zusammen.

Da ist zuerst die ungewohnte Perspektive, der neue Blick auf das Altbekannte. Immer ist es uns darum zu tun, unsere Museen und Sammlungen mit der Gegenwart zu verknüpfen. Dazu ist es notwendig, die Dinge, die wir schon lange bewahren, immer wieder in eine neues Licht zu tauchen, immer wieder mit neuen Fragen zu aktualisieren, immer wieder in Frage zu stellen. Martin Streit tun das mit seiner Camera Obscura auf eine ganz ungewöhnliche und herausfordernde Art und Weise.

Und etwas Zweites kommt hinzu. Immer war, ist und wird es das Ziel der Lübecker Museen sein, die verschiedenen Sammlungen und Museen in ein Gespräch zu bringen um damit deutlich zu machen, dass erst im Dialog der verschiedenen Sammlungen und musealen Orte, die ganz Kraft und Vielfalt der Lübecker Museumsschätze zur Geltung kommen kann. Auch dies ist hier mit der Verbindung von Camera Obsura, Holstentor und der zeitgleichen Ausstellung von Martin Streit im St. Annen Museum umgesetzt worden.

Ich danke Dagmar Täube dafür, dass sie mit großer Kreativität, Begeisterung und Energie dieses Projekt ganz im Geiste des Lübecker Museumsverbundes umgesetzt hat. Ich bin überzeugt davon, dass das Holstentor und das St. Annen Museum mit diesem herausragenden Projekt in diesem Sommer viele Menschen aus Deutschland und Europa anziehen werden.

Ich danke ebenso unseren Unterstützern – der Possehl Stiftung, der Gemeinnützigen Sparkassen Stiftung und der Friedrich Bluhme und Else Jebsen-Stiftung – ohne deren finanzielle Hilfe es uns nicht möglich gewesen wäre, die wunderbare Idee Dagmar Täubes in die Tat umzusetzen.

Lübeck, am 6. April 2022

Prof. Dr. Hans Wißkirchen
Leitender Direktor der Lübecker Museen

Abb. xxx | Obist quas molorro il illabo. Iliqui volupta tustio ma volendisquia voloria ndaerferum et voluptat rerum is sedi dem.

Das Holstentor steht Kopf.
Zur Ausstellung in zwei Teilen

Dagmar Täube

I. Das Holstentor und die Lichtkammer von Martin Streit

Wohl kaum ein Motiv wurde und wird in Lübeck so oft fotografiert wie das Holstentor. Ein Foto des imposanten Wahrzeichens der Stadt ist ein Must-have für alle Touristen. (Abb. 1) Viele haben es sich vielleicht anders vorgestellt. Höher oder so gerade und exakt gebaut, wie es einst auf dem 50 DM-Schein abgebildet war. In Wirklichkeit ist es recht dick und schief, was es sympathisch unperfekt macht. Und es ist das weltweit bekannte Herz von Lübeck. Aber wer schaut es sich schon wirklich bewusst an und lässt es auf sich wirken?

Verfremdungen sind immer ein probates Mittel, die anregen, Dinge neu zu sehen und zu erleben. Diese Chance bietet sich jetzt mit der begehbaren Camera Obscura des Kölner Künstlers Martin Streit. Er transformiert das Motiv live in ein Kunstwerk, bei dem das Licht die entscheidende Rolle spielt. Das Abbild bleibt dabei unscharf, es gibt keinen fokussierten oder betonten Punkt, Vorder- und Hintergrund zerfließen, gehen ineinander über und eröffnen so eine neue Erlebniswelt.

Das Holstentor ist nach dem Kölner Dom die zweite Station seiner Idee, große Bauwerke und Wahrzeichen mit einer begehbaren Camera Obscura neu erlebbar zu machen (Abb. 2). Die Außenwelt im Inneren aufscheinen und wie ein gemaltes Bild entstehen zu lassen, hat sich der Kölner Künstler Martin Streit mit seinem außergewöhnlichen Projekt „Lichtkammer“ vorgenommen (Abb. 3). Dabei ist für ihn gerade die klare, fast schlichte Form des ehemaligen Stadttores von besonderem Interesse. Wie auch in seiner Malerei geht Martin Streit von einer einfachen Form aus und spielt ein unerwartet variantenreiches Spiel mit Farbe und Licht (Abb. 4, 6). So wird das Holstentor in eine andere Bildsprache transformiert und lehrt uns das Sehen neu, ohne dass sich der Künstler aktiv einbringt. Es dauert 3-5 Minuten, die sich unser menschliches Auge an die Dunkelheit des Innenraums gewöhnen muss,

Abb. 1| Martin Streit, Holstentor Rot-Gold, 2022,
Camera Obscura, Pigmentdruck auf Alu-Dibond, 60 x 50 cm

Abb. 3 | Blick in die Installation der Camera Obscura, 2010, Field Institut – Raketenstation, Museum Insel Hombroich

während das Abbild immer mehr an Präsenz und Klarheit gewinnt. Es wird in konzentrierter und fast meditativer Atmosphäre das Sehen selbst und der Bild erzeugende Prozess zum Thema.

Die Camera Obscura ist die Vorläuferin aller Kameras. Ihr liegt ein optisches Prinzip zugrunde, das bereits seit der Antike bekannt ist und Naturwissenschaftler, Astronomen und Künstler wie etwa Jan Vermeer, nutzten sie seither für ihre Forschungen und um die Welt darzustellen. Sie wiederholt im Prinzip die Wahrnehmung des menschlichen Auges: Fällt durch eine Lochblende oder Linse Licht in einen ansonsten dunklen Raum, so erzeugt es auf dessen gegenüberliegender Fläche ein seitenverkehrtes und auf dem Kopf stehendes Abbild. Unser Gehirn stellt dabei allerdings im Gegensatz zur Camera Obscura die spiegel- und seitenverkehrten Bilder wieder „richtig".
Martin Streit verzichtet in seiner begehbaren Installation bewusst auf jegliche Form von Spiegeln oder Linsen. In der Außenwand befindet sich lediglich in etwa 4 Metern Höhe ein Loch von 2-3 cm Durchmesser, durch das das Tageslicht in den Innenraum dringt. Je kleiner die Lochblende ist, desto gebündelter sind die Strahlen und schärfen das Abbild.

Abb. 4 | Martin Streit, Kugeln ineinander hockend, 2018,
Öl auf Leinwand, 24 x 30 cm

Abb. 5 | Martin Streit, Lichtkammer, Domplatte Köln, 2014

Das Projekt wurde auf der Raketenstation der Insel Hombroich in Neuss entwickelt. Die begehbare Camera Obscura hat eine Gesamtgröße von 13,60 m Länge, 2,40 m Breite und eine Höhe von 5,20 m. Sie wiegt ca. 13 Tonnen und besteht aus zwei 40' Seecontainern, die zu diesem Zweck umgebaut wurden (Abb. 5). Martin Streit bietet uns damit die außergewöhnliche Gelegenheit, das Holstentor ganz neu zu erfahren.

II. Die Ausstellung im St. Annen-Museum

Gewölbe, die zu Sinfonien werden, in denen weiße Flächen, Formen und Räume zu einer malerischen Einheit verschmelzen oder solche deren ornamentales Zusammenspiel gerade in der Unschärfe fasziniert, hat Martin Streit auf seinen Streifzügen durch Lübeck als neues künstlerisches Thema für sich entdeckt (Abb. 7-10). Sie sind mit einer transportablen Camera Obscura entstanden, die auf flexible Art das gleiche Prinzip aufweist, wie die große begehbare Camera Obscura vor dem Holstentor, aber mit einer Digitalkamera verbunden ist. Diese Werke werden zusammen mit einer Auswahl weiterer Lübecker Motive (Abb. 11-13) und mit früheren Arbeiten von Martin Streit im St. Annen-Museum gezeigt. Dazu gehören auch zwei Gruppen von gemalten Bildern, die Kugelbilder und die Becherbilder. Sie geben gemeinsam mit der Lichtkammer vor dem Holstentor einen guten Einblick in die Arbeit von Martin Streit.

Abb. 6 | Martin Streit, Becher Rot-Grau, 2018, Öl auf Leinwand, 24 x 18

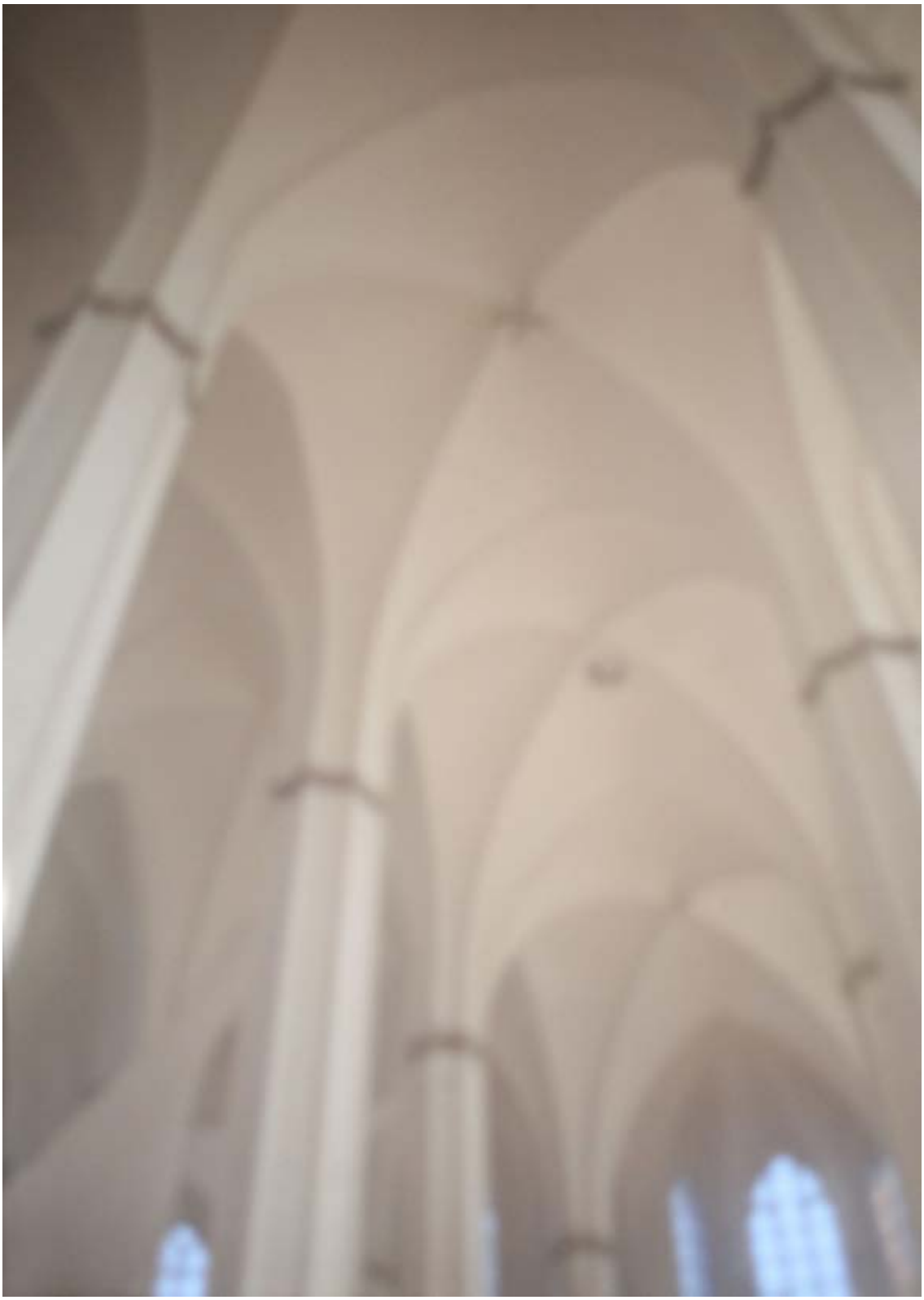

Abb. 7 | Martin Streit, Unterchor Katharinenkirche II Lübeck, 2022 Camera Obscura, Pigmentdruck auf Alu-Dibond, 180 x 113 cm

Abb. 8 | Martin Streit, Gewölbe, St. Petri Lübeck, Blatt 1/5, 2022, Camera Obscura, Pigmentdruck auf Alu-Dibond, 38 x 27 cm

Abb. 9 | Martin Streit, Dom, Pfeiler, Lübeck, Blatt 4/5, 2022, Camera Obscura, Pigmentdruck auf Alu-Dibond, 38 x 27 cm

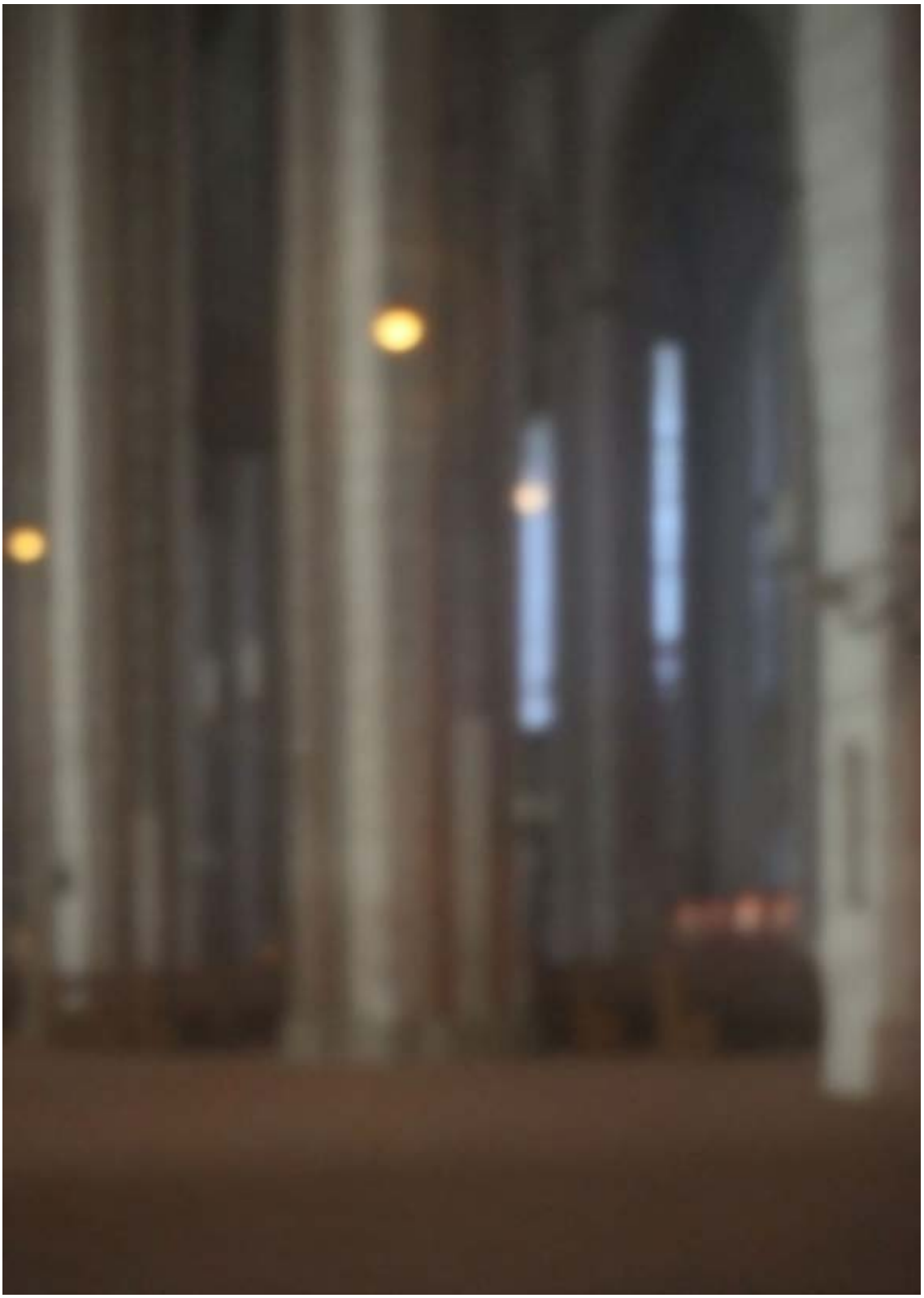

Abb. 10 | Martin Streit, Säulengruppe St. Marien, Lübeck, Blatt 5/5, 2022, Camera Obscura, Pigmentdruck auf Alu-Dibond, 38 x 27 cm

Abb. 11 | Martin Streit, Bahnhof Treppe Lübeck, 2022, Camera Obscura, Pigmentdruck auf Alu-Dibond, 56 x 80 cm

Bereits zuvor hat der 1964 in Koblenz geborene Kölner Künstler jahrelang mit diesem Medium experimentiert und beeindruckende Bilder geschaffen. Nach einer Ausbildung zum Kunstglaser in Trier und dem Studium an den Kunstakademien in Münster und Düsseldorf hat der Meisterschüler von Gotthard Graubner seine künstlerischen Erfahrungen in Arbeitsaufenthalten in Paris, Rom und New York vertieft.

Auch in seiner Malerei hat Martin Streit einen sehr poetischen Blick auf die Dinge. Er konzentriert sich auf ein Motiv und setzt es in einen zeitlosen Kontext. Mit feinsten Nuancierungen und Abstufungen schafft er Atmosphäre und eine gewisse Unschärfe. Auf den ersten Blick scheinbar leicht zu erfassen, gewinnen die Motive an Vielfalt und Lebendigkeit, je länger sich der Betrachtende damit auseinandersetzt. Sie werden konkreter und gleichzeitig abstrakter, räumlich und flächig zugleich und spielen mit uns ein variantenreiches Spiel menschlicher Wahrnehmung (Abb. 14). Dabei ist eine bestimmte Atmosphäre und Stimmung, die das Licht im Zusammenspiel mit Farben erzeugt, ein ganz zentrales Anliegen des Künstlers, wie wir es bereits von seiner Auseinandersetzung mit dem Holstentor kennen. Diesen Prinzipien liegt eine intensive Auseinandersetzung mit der Malerei als solcher zugrunde. Martin Streit will dem Geheimnis der Wirkung des Lichts auf die Spur kommen und damit in seinen Bildern, seien es Fotografien oder Malereien, zu spielen. Diese stetige Wiederholung des einen Grundgedankens ist es, was ihn umtreibt und fasziniert. Hier wird das Streben eines Künstlers mit seiner ganz eigenen wesentlichen Aufgabenstellung deutlich.

Dieses Projekt ist wie stets vielen Menschen zu verdanken. So haben die Possehl-Stiftung, die Gemeinnützige Sparkassen-Stiftung und die Friedrich Bluhme und Else Jebsen-Stiftung einmal mehr mit ihrer großzügigen Unterstützung die Realisierung überhaupt erst ermöglicht. Unserem kleinen, aber effizienten Team des St. Annen-Museums und des Museums Holstentor, insbesondere Elke Krüger und Andrea Schwarz möchte ich ebenfalls herzlich danken. Anna Lena Frank war meine unverzichtbare rechte Hand bei diesem Projekt, die stets fohgemut und engagiert zur Stelle war.

Abb. 12 | Martin Streit, Meer in Irland, 2020, Camera Obscura, Pigmentdruck auf Alu-Dibond, 40 x 60 cm

Die begehbare Camera Obscura auf die Holstentorwiese zu bringen, war kein leichtes Unterfangen, das uns als Museum vor ganz neue Herausforderungen gestellt hat. Ich danke hier sämtlichen beteiligten Institutionen der Stadt, der Polizei, den Firmen und unserer Haustechnik für die gute Zusammenarbeit.
Last not least möchte ich mich sehr herzlich bei Martin Streit bedanken, ohne den es die spannende Installation und diese sensiblen Kunstwerke gar nicht geben würde. Er hat meine Idee von Anfang an offen und beherzt befürwortet. Er hat die Realisierung mitbegleitet und an den nötigen Stellen seine technischen Erfahrungen eingebracht. Außerdem hat er sich darauf eingelassen, uns Lübeck durch seinen künstlerischen Blick auf die Dinge neu erleben zu lassen. Dabei sind wunderbare Werke entstanden und mit den Gewölbebildern ein völlig neues Themenspektrum in seinem Oeuvre.

Dagmar Täube
Leiterin des St. Annen-Museums
und des Museums Holstentor

Abb. 13 | Martin Streit, DLRG-Turm Travemünde, 2022, Camera Obscura, Pigmentdruck auf Alu-Dibond, 150 x 115 cm

Martin Streit.

Seine Arbeiten, seine künstlerische Position[1]

Ulrich Rehm

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 Farbmaterial 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 (Abb. 1). Im Umgang mit alledem kann es vorkommen, dass im Produktionsprozess immer neue Überarbeitungsschritte erfolgen. Als wichtiges Anliegen formuliert der Künstler, dass er seine 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 ‚Farbmalerei' bezeichnet wird.

---

1 | Wiederabdruck nach: Martin Streit. Light, seeking light, hg. von Giulia D'Allotta, Frauke Drewer, Tabea Rauth und Ulrich Rehm, GA2. Kunstgeschichtliches Journal für studentische Forschung und Kritik, Nr. 7, Ausgabe 2/2021, S. 3-16.

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

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 Farbklängen 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 Grundhaltung weist in der jüngeren Generation der farbmalerisch orientierten Künstler ein breites Spektrum an sehr unterschiedlichen Künstlertypen auf. Martin Streit nimmt hier 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 oft von

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

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 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 (Abb. 2), 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:

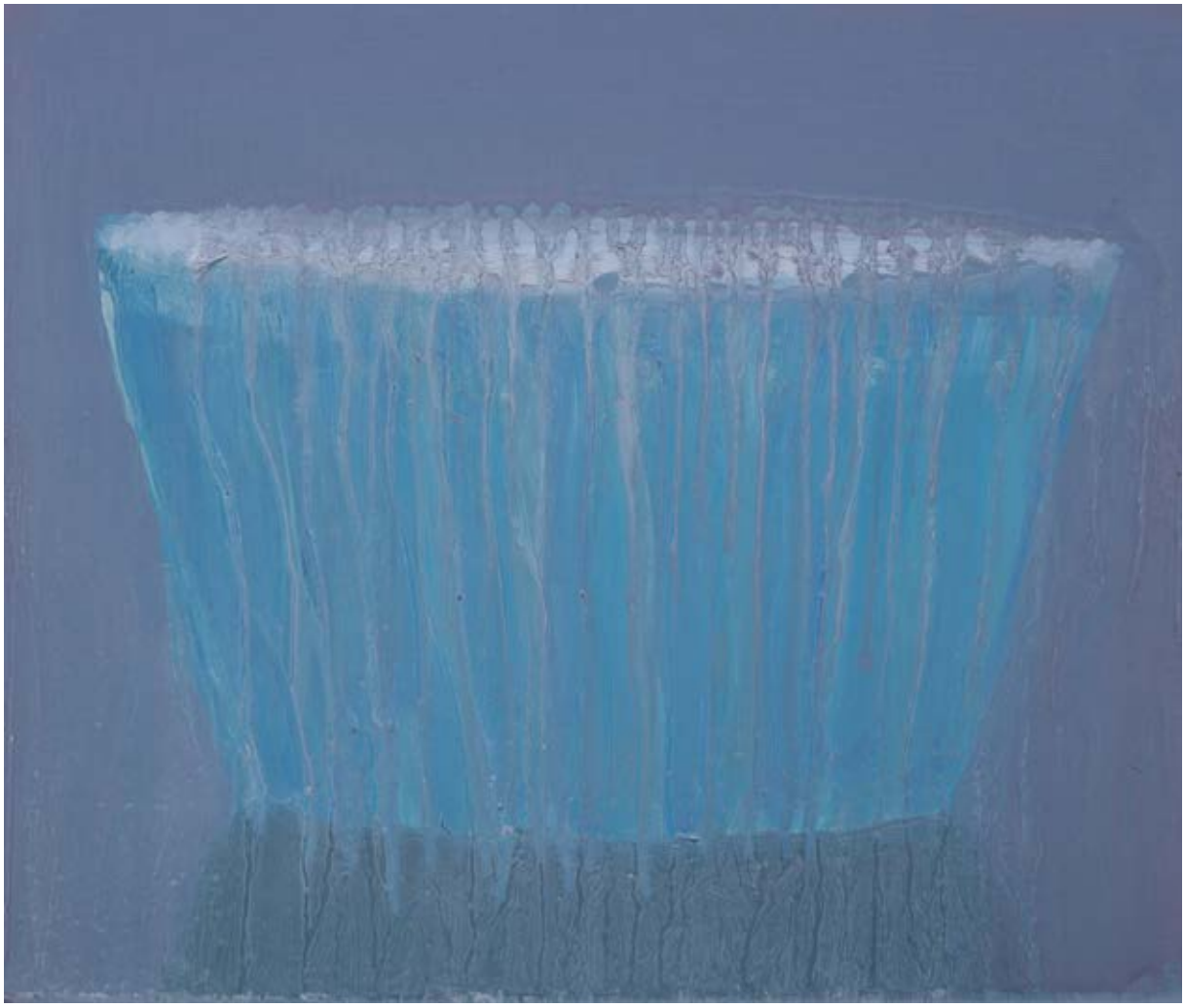

Abb. 3 | Martin Streit, Blaue, fließende Schale, 2021, Öl auf Papier auf Alu-Dibond, 28 x 35 cm.

In immer neuen Variationen erscheinen an zentraler Stelle der Gemälde kugelförmige Objekte, die sich überwiegend als Früchte interpretieren lassen, aber auch Schalen (Abb.3), Becher, gelegentlich schlichte, fenster- und türenlose Häuser sowie menschliche Figuren.

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 Tollens und Streit einander durchaus nahe. Die Blickbewegung über die Oberfläche folgt zwangsläufig den vom Maler sichtbar stehen gelassenen 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 (Abb. 4)? Was lässt uns annehmen, dass diese mutmaßlichen Früchte auf einer Tischplatte liegen? Ist die vermeintliche Lichthöhung auf der Oberfläche der Frucht nicht eher Teil eines atmosphärischen Farbschleiers, der größere Teile der Gemäldeoberfläche überfängt? Und weiter: Welche Rolle spielt das Farbmaterial 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

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

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 dahinterliegenden 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 (Abb. 5)? 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.

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

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

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 Farbmalerei, 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 (Abb. 6). In leuchtendem Tiefrot scheint es aus dem Schwarz des Mantels hervorzutreten. Dabei ist der 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.

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.

Streits Arbeiten können uns, indem sie uns analoge malerische Handgriffe vorführen, nebenbei den Blick auf die ältere Geschichte der Malerei im Sinne einer Farbmalerei 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 Stilllebens (Abb. 7).

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

Abb. 7 | Giorgio Morandi, Natura morta, 1956, Öl auf Leinwand, 30,5 x 40,5 cm, Winterthur, Kunstmuseum, Geschenk des Galerievereins (1956), Fotograf: Reto Pedrini, Zürich.

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 Farbmalerei 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 Unschärfeeffekt, 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 bildnerisch relevanten Aspekte in der Nachbearbeitung behutsam zu stärken. Schließlich entstehen Pigmentdrucke (Inkjet-Prints), die schon je

Abb. 8 | Martin Streit, Gehende Figur, 2012, New York, Pigmentdruck auf Alu-Dibond/camera obscura-Fotografie, 150 x 100 cm.

Abb. 9 | Martin Streit, Fließende Figur, 2021, Öl auf Papier auf Alu-Dibond, 35 x 25 cm.

nach der Wahl des Papiers eine eigene Ästhetik ins Spiel bringen, auch in Verbindung zu den durchweg genutzten AluDibond-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 Farbmalerei 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 um anderen daraus resultiert, dass Martin Streit mit besonderer Aufmerksamkeit Menschen in Bewegung festhält. Das gilt nicht zuletzt für die Figur der Passantin (Abb. 8). 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.

Der Prozess hin zum selbständigen, gültigen Bild kann auch hier, im Medium der Fotografie, vielfältige Überarbeitungsschritte mit sich bringen – so weit, dass manche fotografischen Ausdrucke wiederum mit Pinsel und Farbe übermalt werden (Abb. 9). 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 Farbmalerei in die Welt der ‚Neuen Medien‘ zu transferieren 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 (Abb. 10). Am gegenüberliegenden Ende des Tunnels angekommen entpuppte sich diese Lichterscheinung als die auf den Kopf gestellte und spiegelverkehrte Projektion der außenliegenden Landschaft auf ein aufgespanntes Textil, die die Betrachtenden auf der Rückseite des lichtdurchlässigen Stoffes wahrnehmen

Abb. 10 | Museum Insel Hombroich, Field Institut, begehbare camera obscura, 2010.

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.

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 (Abb. 11). 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.

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

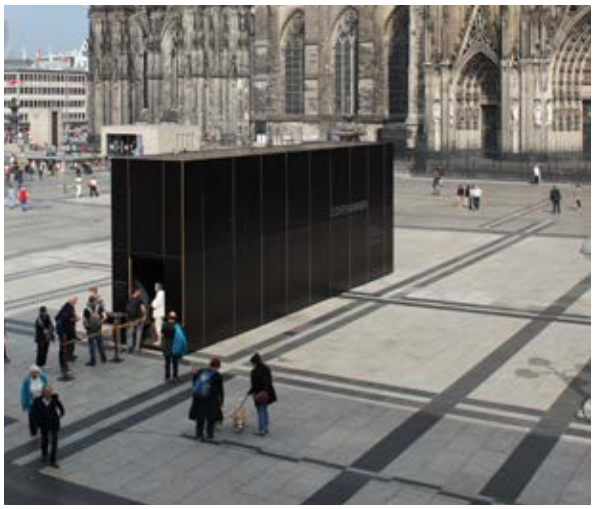

Abb. 11 | Ansicht der begehbaren camera obscura auf dem Roncalli-Platz vor dem Südportal des Kölner Doms, 2014.

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 (Abb. 12).

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 Farbmalerei 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

Abb. 12 | Martin Streit, Schwarze runde Form, 2021, Öl auf Leinwand, 22 x 35 cm.

CONCORDIA DOMI FORIS PAX

Vom Abrisskandidaten zur Ikone.

Eine kleine Geschichte des Holstentors

Anna Lena Frank

Das Holstentor – das Holstein zugewandte Tor – ist kaum wegzudenken aus dem Lübecker Stadtbild. Mehr noch, im Grunde ist es der Inbegriff der sogenannten „Königin der Hanse“. Es ist das Aushängeschild der Stadt. Nicht ohne Grund bildet es seit Anfang des 20. Jahrhunderts das Markenzeichen des weltberühmten Niederegger Marzipans. Auch dient es als Sprachrohr und wird folglich sogar genutzt um aktuelle Ereignisse zu kommentieren. Wie bei anderen Wahrzeichen weltweit auch, wird hier in der Regel die Beleuchtung in entsprechenden Farben symbolisch genutzt; So bekundete jüngst die blau-gelbe Inszenierung die Solidarität mit der Ukraine im Zuge des Russischen Angriffskrieges. Denn neben der militärischen Funktion im Verteidigungssystem kam und kommt dem Holstentor schon immer auch eine repräsentative Rolle zu. Als eines von vier Toren der ehemals komplett von einer Mauer umgebenen Stadt sollte es das Selbstbewusstsein der Lübecker:innen, das sich vor allem auf der 1226 erlangten Reichsfreiheit und dem durch den Hansehandel stetig steigendem Wohlstand gründete, zum Ausdruck bringen. 1464 bis 1478 wurde das wohl berühmteste Stadttor Deutschlands durch den Stadtbaumeister Hinrich Helmstede errichtet. Bezeichnend ist dabei, dass der finanzielle Grundstein durch eine testamentarische Verfügung (1464) des Ratsherren Johann Broling gelegt wurde – und noch heute sind es oftmals private Stiftungen, die die Umsetzung großer öffentlicher Projekte in der Hansestadt ermöglichen. Doch wie viele Generationen von Lübecker:innen die Errichtung dieses Baus tatsächlich bewegen sollte, ahnte im ausgehenden 15. Jahrhundert wohl niemand.

Bevor in die komplizierte Geschichte des Wahrzeichens eingestiegen werden soll, die essentiell für ein Verständnis des heutigen Erscheinungsbildes ist, betrachten wir es unvoreingenommen so wie es sich uns und folglich auch dem Blick des Künstlers Martin Streit heute präsentiert: Nähert man sich aus Westen über die Puppenbrücke der Altstadt,

Abb. 1 | Das Holstentor von Westen aus gesehen, sogenannte Feldseite

bildet das Ensemble bestehend aus dem Holstentor, dem markanten Turm der Petrikirche sowie den Salzspeichern das erste und wohl beliebteste Fotomotiv Lübecks (Abb. 1). Dass alle drei Bauwerke aus rotem Backstein, dem maßgeblichen Baumaterial der Ostseeküste, bestehen, macht solche Aufnahmen umso eindrücklicher. Protagonist bleibt jedoch beinahe ausschließlich und zwangsläufig das imposante Holstentor im Vordergrund. Die zwei runden Türme mit den schiefergedeckten Kegeldächern verleihen gemeinsam mit dem zentralen Treppengiebel dem Wahrzeichen sein markantes Aussehen. Dabei werden die einzelnen Bauteile von drei durchgehenden unglasierten Terrakotta-Friesen verklammert und horizontal gegliedert. Die sich abwechselnden schwarz bzw. dunkelgrün glasierten Läufer und Ziegel beleben den monumentalen Komplex. Teil des charakteristischen Bildes ist auch die nicht zu übersehende starke Neigung, die auf bekannten Darstellungen wie dem 50 DM-Schein gerne negiert wird. Diese Schieflage liegt in den Fundamentierungsarbeiten zur Zeit der Erbauung begründet: Das Tor wurde auf morastigem Grund errichtet. Allerdings hat man nur die Türme auf ein sogenanntes Schwellrost aus Pfählen gesetzt, nicht aber den schweren Mitteltrakt, der sich langsam zwar, aber umgehend in Bewegung setzte.

Über der eigentlichen Toröffnung ist in goldenen Lettern eine lateinische Inschrift angebracht, die als eine Art Motto zu verstehen ist: „CONCORDIA DOMI FORIS PAX" – Drinnen Eintracht, draußen Frieden. Dieses stammt allerdings nicht aus der Bauzeit, sondern – ebenso wie einige andere Bestandteil des Tores auch – aus den Jahren einer umfangreichen Sanierungsmaßnahme von 1864 bis 1871; es handelt sich dabei aber um eine verkürzte Form der Inschrift, die einst auf dem nicht mehr erhaltenen, etwas jüngeren Renaissance-Vortor (1585) stand. Wenn das Motto auch anderes vermuten lässt, diente das Tor und vornehmlich eben diese Seite ursprünglich der Abwehr potentieller Angreifer:innen und der Kontrolle des Zugangs zur Stadt. Die etwa 3,5 Meter dicken Mauern zeugen davon. Ebenso wie die vielen Schießscharten. Da gleichzeitig aber auch den sich nähernden Kaufleuten der Reichtum Lübecks vor Augen geführt werden sollte, kommt auch diese Ansicht nicht ganz ohne Zierelemente aus. Zahlreiche die Fassade gliedernde Fenster wären jedoch zu gefährlich gewesen und so setzte man hauptsächlich Blendarkaden, die nur vorgeben Fenster zu sein, ein. Dennoch gibt sich das Holstentor, dessen zwei Türme hier bis zu 3,5 Meter gegenüber den Zwischentrakt vorspringen, wehrhaft und monumental.

Dass bei der Betrachtung zwischen der eben betrachteten stadtauswärts gerichteten Feldseite und der nach innen gerichteten Ansicht unterschieden werden muss, macht ein Rundgang um das Gebäude offenbar: Die reicher gegliederte Stadtseite, deren Mauern nicht einmal einen Meter dick sind, wirkt deutlich filigraner (Abb. 2). Dies liegt nicht nur an den zahlreichen Fenstern und einigen wenigen Blendarkaden, sondern auch daran, dass die beiden Türme und der Mittelbau hier eine einheitliche Fassade bilden. Die im 19. Jahrhundert während der Renovierung neu angefertigten Terrakotta-Friese fallen auf dieser Seite zudem stärker auf. Sie bestehen aus aneinander gereihten Platten mit verschiedenen ornamentalen Ausgestaltungen. Diese wer-

Abb. 2 | Das Holstentor von Osten aus gesehen, sogenannte Stadtseite

Abb. 3 | Fotografie der sogenannten Stadtseite des Holstentores im ruinösen Zustand, vor 1870

den in regelmäßigen Abständen von einem Schild mit dem lübschen Doppeladler unterbrochen. Wer genau hinschaut, kann im oberen Fries Weinranken und Löwen erkennen. Direkt darüber wachsen aus dem Dreiecksgiebel drei oktagonale Türmchen auf, die die Architektur des Lübecker Rathauses zitieren. All dies macht diese Ansicht zur eigentlich repräsentativen Schauseite und dennoch ist sie die deutlich weniger fotografierte und in der Kunst rezipierte; geschweige denn wurde sie zum Inbegriff Lübecks. Das liegt zum einen daran, dass die Feldseite die „natürliche" Ansichtsseite ist, da sie das erste Bild Lübecks beherrscht, das man erblickt, wenn man sich von Westen kommend der Stadt nähert. Zum anderen ist diese deutlich weniger verbaut und der freie Blick durch die heutige Wiese davor gewährleistet. Zugleich ist es die Seite, die beide Funktionen des Tores eindrücklich miteinander verbindet: Repräsentation und Wehrhaftigkeit.

Doch nicht immer war das Holstentor so freistehend, nicht schon von Anbeginn an befand sich davor eine Wiese, sondern ein aufwendiges Befestigungssystem, sodass es keineswegs als der monumentale und monolitische Bau wahrgenommen werden konnte, der für den Wahrzeichen-Charakter verantwortlich ist. Das im Museum Holstentor ausgestellte Stadtmodell gibt die gesamte Verteidigungsanlage im Holstentorbereich gut wieder: Demnach befand sich auf der Altstadtinsel ein inneres Holstentor aus dem 17. Jh., das ein mittelalterliches ersetzte. Darauf folgte das mittlere – heute noch erhaltene – Holstentor sowie das von seitlichen Wällen eingeschlossene Vortor (Renaissancetor) von 1585. Beide Bauten waren durch eine Zwingermauer verbunden. Das

Abb. 4 | Fotografie eines unbekannten Gemäldes vom Abbruch des äußeren Holstentors (Renaissance-Tor) im Jahr 1853, zu sehen ist auch der Zustand der Feldseite des mittleren Holstentors vor der Restaurierung 1863 bis 1871, St. Annen-Museum, Lübeck, Inv. 1944/155

Vortor stand nur rund 15 Meter vom Holstentor entfernt und versperrte so den Blick auf die Feldseite des Holstentores fast vollständig. Es wurde Mitte des 19. Jahrhunderts für den Bau des Bahnhofs abgerissen. Damit folgte es dem Schicksal des inneren Holstentors das 1828 abgerissen worden war und dem des zweiten äußeren Tors, das zu Beginn des 17. Jahrhunderts noch weiter im Westen erbaut und bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts wieder abgetragen wurde. Nur das heute als Holstentor bekannte Bauwerk blieb den Modernisierungsbestrebungen der Lübecker zum Trotz erhalten.

Doch nicht immer liebten die Lübecker:innen ihr Holstentor so wie heute. Davon zeugt unter anderem die Inschrift, die auf der Stadtseite oberhalb der Tordurchfahrt angebracht wurde: „1477. S.O.Q.L. 1871". Diese wird durch den weiß-rot geteilten Hanse-Schild sowie

denjenigen mit dem lübschen Doppeladler gerahmt. Die Jahreszahl 1477 gibt das Datum der Fertigstellung des Tores an; das korrekte Datum ist allerdings 1478. Das Jahr 1871 verweist auf die Abschlussarbeiten der bereits erwähnten umfangreichen Sanierung und auch auf die Gründung des Deutschen Kaiserreichs. Damit wurde das Bauwerk nicht nur zu einem lübeckischen, sondern auch zu einem deutschen Denkmal – immerhin hatte Friedrich Wilhelm IV. von Preußen selbst die Rettung des Holstentores angestoßen. Die Inschrift greift das römische Kürzel S.P.Q.R. (SENATUS POPULUSQUE ROMANUS) auf, das mit Der Senat und das römische Volk übersetzt werden kann. Hier wurde es variiert zu: SENATUS POPULUSQUE LUBECENSIS, also Der Senat und das Lübecker Volk. Die Sanierungsarbeiten waren das Ergebnis einer Abstimmung, die über das Bewahren des Tores gehalten wurde. Denn um ein Haar wäre das Holstentor für den Bau des Bahnhofs ebenfalls abgerissen worden – ein Gedanke, der heute kaum noch nachvollzogen werden kann, bedenkt man den geradezu ikonischen Status des Wahrzeichens. Aber das alte Tor bot um die Mitte des 19. Jahrhunderts einen solch ruinösen Anblick – einige frühe Fotografien und Zeichnungen/Radierungen belegen dies (Abb. 3 und 4) –, dass man wohl nicht ganz unbegründet mit dem Gedanken spielte. Zudem hatte die ursprünglich vordergründige Funktion als Teil des Verteidigungssystems an Gewicht verloren und man wollte, dem Zeitgeist der Industrialisierung entsprechend, hier die Bahnanlagen ausbauen. Letztendlich beschloss die Bürgerschaft am 15. Juni 1863 mit 42 zu 41, also mit der kleinstmöglichen Mehrheit von gerade mal einer Stimme, das Tor zu erhalten. Eine wie sich gezeigt hat folgenschwere Entscheidung, die dem Holstentor den Weg zu einer Ikone der deutschen Wahrzeichen ebnete. Noch im selben Jahr begannen die umfangreichen Arbeiten, die 1871 ihr Ende fanden. Sie sind für das heutige Erscheinungsbild maßgeblich verantwortlich. Dazu gehört der zentrale durch fünf Blendarkaden vertikal gegliederte Treppengiebel über dem Torbau auf der Feldseite als ein markantes Beispiel.

Abb. 5 | Erhart Altdorfer, oberes Bildfeld der Außenseite des linken Flügels des Retabels der Bruderschaft der Schneidergesellen, sogenannter Maria-Magdalena-Altar, 1519, St. Annen-Museum, Lübeck, Inv. 7568

Dennoch scheint diese Rekonstruktion die ursprüngliche Gestalt recht gut wiederzugeben. Einige historische Darstellungen können der Kontrolle dienen: Bei einem Besuch im St. Annen-Museum kann beispielsweise ein Blick auf die Außenseite des linken Flügels des Retabels der Bruderschaft der Schneidergesellen (sog. Maria-Magdalena-Altar) aus der Burgkirche von 1519 geworfen werden. Hier ist im oberen Bildfeld zu sehen wie Maria Magdalena wider das Götzentum predigt (Abb. 5). Dies tut sie eigentlich vor Marseille, doch hat Erhart Altdorfer, dem die Malereien zugeschrieben werden, der Kulisse dabei zum Teil die Züge Lübecks verliehen. Eindeutig auszumachen sind die Petrikirche und das zwar stilisierte und idealisierte und dem heutigen Erscheinungsbild beinahe entsprechende Holstentor. Vollständig renoviert wurde dieses zum Symbol einer stolzen hanseatischen Vergangenheit.

Abb. 6 | Tasse mit Ansicht des Holstentors nach der Zeichnung von Anton Radl, mit Untertasse, um 1820, Porzellan, St. Annen-Museum, Lübeck, Inv. 1939/20

Abb. 7 | Elias Diebel, Ansicht Lübecks von Osten (Detail mit äußerem Mühlentor und innerem Holstentor), 1552, Holzschnitt

Dieses Symbol war es, das im Dritten Reich für Propagandazwecke – wie zahlreiche weitere deutsche Wahrzeichen auch – missbraucht wurde. Die Nationalsozialisten funktionierten es zu einem Wehrmuseum um, das ihre Ideologie propagieren sollte. Zudem entstand hier eine Ruhmes- und Ehrenhalle für Gefallene des Ersten Weltkrieges. Dafür war geplant, alle Räume mit Malereien über die Geschichte von den Wikingern bis zur SA auszustatten. Die Entwürfe von Arthur Illies haben sich erhalten, wurden damals aber als ungenügend empfunden und deshalb nicht realisiert. Eine dunkle Geschichte, die in der Ausstellung, die sich heute im Tor befindet, aufgearbeitet wird. Die Renovierungs-Maßnahmen der Nationalsozialisten sorgten aber immerhin dafür, das weitere Kippen und Versinken des Tores aufzuhalten.

Neben dem Brandenburger Tor, der Kuppel des Reichstages, dem Kölner Dom, Schloss Neuschwanenstein und neuerdings auch der Elbphilharmonie (Elphi) gibt es wohl kaum ein anderes Bauwerk in Deutschland, das sich weltweit einer derartigen Popularität erfreut wie das Lübecker Holstentor. Zu dieser Beliebtheit führten neben den unzähligen verschickten Postkarten nicht zuletzt die vielen Produkte der Andenkenindustrie. Eigentlich gibt es Nichts, das es nicht auch mit dem Motiv des Holstentors gibt, wie eine ganze Reihe solcher Objekte in der Sammlung des St. Annen-Museums belegt: Aschenbecher, Bierhumpen, Sammeltassen, Glasmalereien, Fingerhüte, Pfeifenköpfe und Vieles mehr. Ausgelöst wurde diese noch immer anhaltende Holstentor-Manie wohl durch eine romantische Ansicht des Zeichners Anton Radl aus dem Jahr 1821, heute in der Sammlung des Behnhauses (Inv. 1990/A44), die sich noch im selben Jahr beispielsweise auf Biedermeier-Tassen finden lässt (Abb. 6). Unerwähnt bleiben dürfen natürlich auch nicht die dokumentarisch wichtigen Werke Carl Julius Mildes, dem wohl bedeutendsten Überlieferer des 19. Jahrhunderts

in Lübeck. Er war es auch, der sich für die rekonstruierende Sanierung des Tores stark gemacht hat und dabei vermutlich den Irrtum bekräftigte, die isolierte Stellung gebe die ursprüngliche, mittelalterliche Disposition wieder. Wulf Schadendorf schrieb 1978 dazu: „Der bewundernde Neugotiker denkt in den Kategorien des 19. Jahrhunderts, das den gotischen Bau denkmalgleich aus der maßstabsetzenden Umbauung und aus seiner Funktion löste." (S. 34) Dabei entspricht diese monolitische Stellung – wie bereits klar geworden sein dürfte – nicht dem ursprünglichen Erscheinungsbild, hat das Bauwerk aber umso mehr zum Monument, zum Wahrzeichen werden lassen.

1478 fertiggestellt, hätte das Tor schon auf dem Holzschnitt der Schedelschen Weltchronik (1493) erscheinen können; dort ist die Stadt allerdings von Osten zu sehen, sodass das Tor hinter dem Altstadthügel, dem Rathaus der Marienkirche und der Petrikirche verschwindet. Es taucht erst, nach dem Maria-Magdalenen-Retabel, auf der großen Ansicht Lübecks aus dem Jahr 1552 von Elias Diebel auf (Abb. 7). Allerdings sieht man dort nur das innere

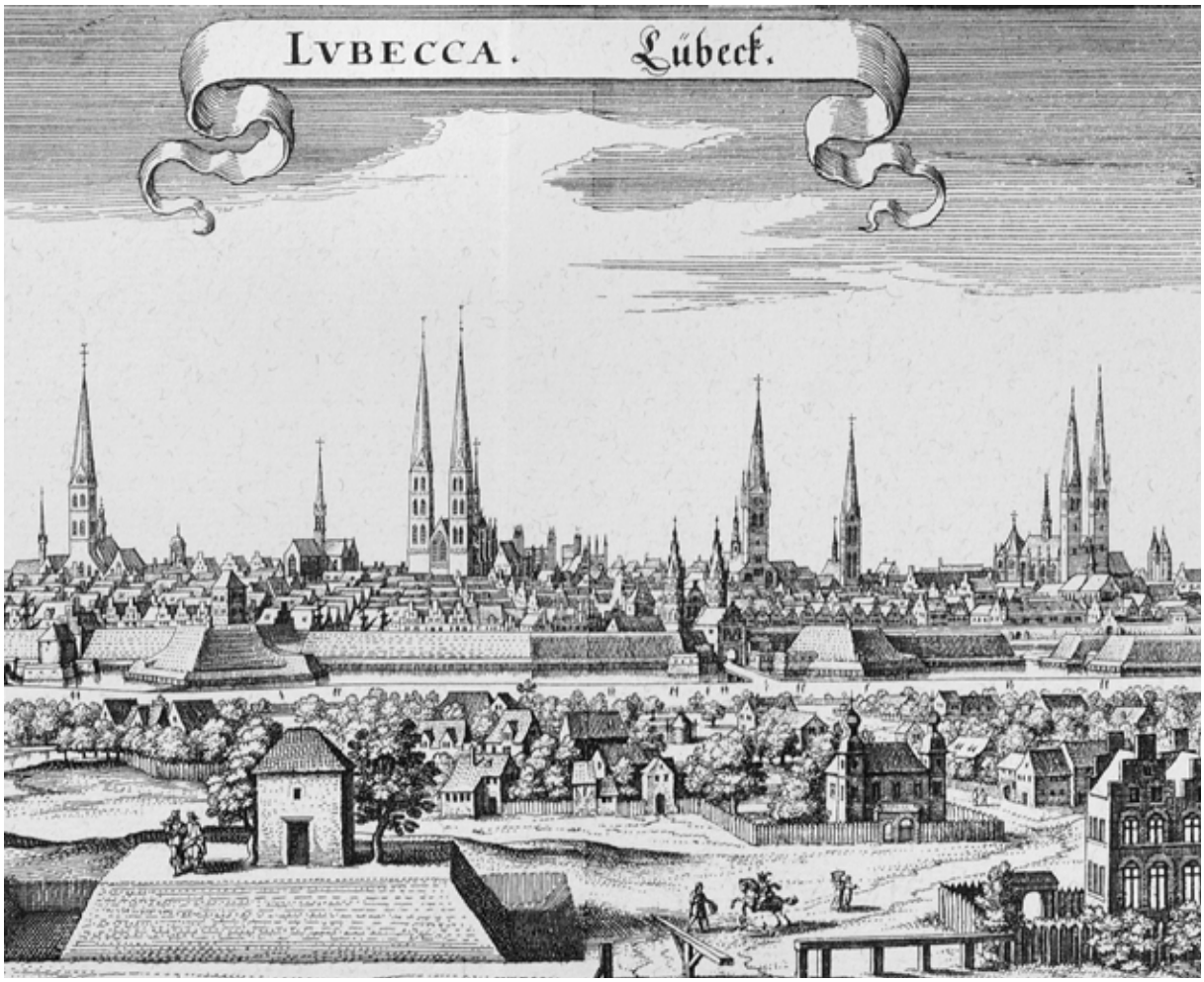

Abb. 8 | Matthäus Merian, Ansicht Lübecks von Westen (Detail mit mittlerem und äußeren Holstentor), 1641, Kupferstich

G. SIEBURG
LÜBECK

und zugleich älteste Holstentor unmittelbar rechts hinter der Petrikirche aufblitzen. Es ist jedoch eben jener Holzschnitt, der uns die Strahlkraft des Holstentores innerhalb der Stadt schon kurz nach seiner Fertigstellung vor Augen führt: Kann doch kaum bezweifelt werden, dass es dem im 16. Jahrhundert errichteten und im 17. Jahrhundert wieder abgetragenen, äußeren Mühlentor Pate stand. Auch diese kolossale Doppelturm-Fassade verfügte – wie der Stich offenbart – über einen getreppten Giebel und umlaufende Relieffriese aus Terrakotta von Statius von Düren. Der Stich Matthäus Merians von 1641 (Abb. 8) zeigt dann erstmals Lübeck von Westen und offenbart neben der Verbauung durch das Vortor auch, ebenso wie die Malerei Altdorfers von 1519, dass die Rekonstruktion der Fassade von 1871 nicht allzu weit weg ist von dem, was Mitte des 17. Jahrhunderts zu sehen war.

Abb. 9 | Ausschnitt von Carl August Friedrich Sieburg, Lübeck, Tischuhr, um 1880, ebonisiertes Holz und Elfenbein, St. Annen-Museum, Inv. 7231

Die umfassenden Sanierungsarbeiten sorgten endgültig dafür, dass das Holstentor zu einem Denkmal von nationalem Rang wurde und kurbelten so die Industrie, die das Holstentor abbildete weiter an. Ein besonders schönes Beispiel ist eine Tischuhr aus schwarz lackiertem Holz und Elfenbein, die das restaurierte Holstentor mit dem Bahnhof unter der Inschrift „CONCORDIA DOMI FORIS PAX“ sowie zwischen Merkur und Neptun, zwei Figuren der Puppenbrücke, zeigt (Abb. 9). Neben zahlreichen weiteren prominenten Darstellungen wie etwa auf dem ehemaligen 50-DM-Schein (1961 bis 1990) oder der 2-Euro-Münze sei abschließend auf die Auseinandersetzung zweier bedeutender, aber stark verschiedener Künstler des 20. Jahrhunderts mit dem Holstentor verwiesen. Zum einen ist da Edvard Munch, der während seiner zahlreichen Aufenthalte in Lübeck unter anderem 1904 (Behnhaus, Inv. AB 774) eine Radierung und 1907 ein Gemälde (Neue Nationalgalerie Berlin) anfertigte, die das Holstentor im Stadtbild verankert zeigen. Zum anderen ist da der Siebdruck Andy Warhols (1980), der das Wahrzeichen und seine Wirkmacht aus dem Stadtbild gelöst, also eine Ikone in Bild setzt (Abb. 10).

Nun widmet sich mit ganz anderen künstlerischen Mitteln, nämlich durch das „Auge“ der Camera Obscura, Martin Streit dem Lübecker Holstentor. Der Künstler, der sich vorrangig mit durch Licht in Farbe auflösende Form auseinandersetzt, nimmt nach dem Kölner Dom somit konsequent ein weiteres der wichtigsten deutschen Wahrzeichen in den Blick. Dabei ist für Streit das Holstentor im Verhältnis zu seinem Gesamtwerk als Bildgegenstand noch passender. Durch seine monolithische Stellung im Raum, durch seine Reduktion auf die Körper Zylinder, Kegel, Rechteck und Dreieck sei es reine Form und somit für sein Oeuvre ein richtiger „Volltreffer“ (Zitat des Künstlers). Selbst für die alteingesessenen Lübecker:innen entsteht durch die Camera Obscura des Künstlers ein ganz neues Bild ihres Holstentores: Es wird nicht nur auf den Kopf gestellt, sondern bekommt durch die grobkörnige Unschärfe auch eine Art impressionistischen Filter verpasst (Abb. Cover). Zudem entsteht nicht nur ein neues Bild, sondern unzählige neue Bilder, ist das Abbild im Inneren der Camera Obscura doch dem Wandel der Tageszeiten und des Wetters unterworfen und verändert sich so stetig. Dadurch führt die sich kontinuierlich wandelnde Projektion gewissermaßen die Idee Monets und seiner Serie von Darstellungen der Kirchenfassade von Rouen konsequent weiter.

Der Künstler lädt uns zum Verweilen in seiner Lichtkammer ein, in der sich Form in Farbe auflöst, Technik und Poesie sich vermengen; dabei gehen Film, Fotografie und Malerei eine Synthese ein, die Grenzen verschwimmen, oszillieren. Neue Perspektiven sind so möglich, sogar solche, die die Welt auf den Kopf stellen.

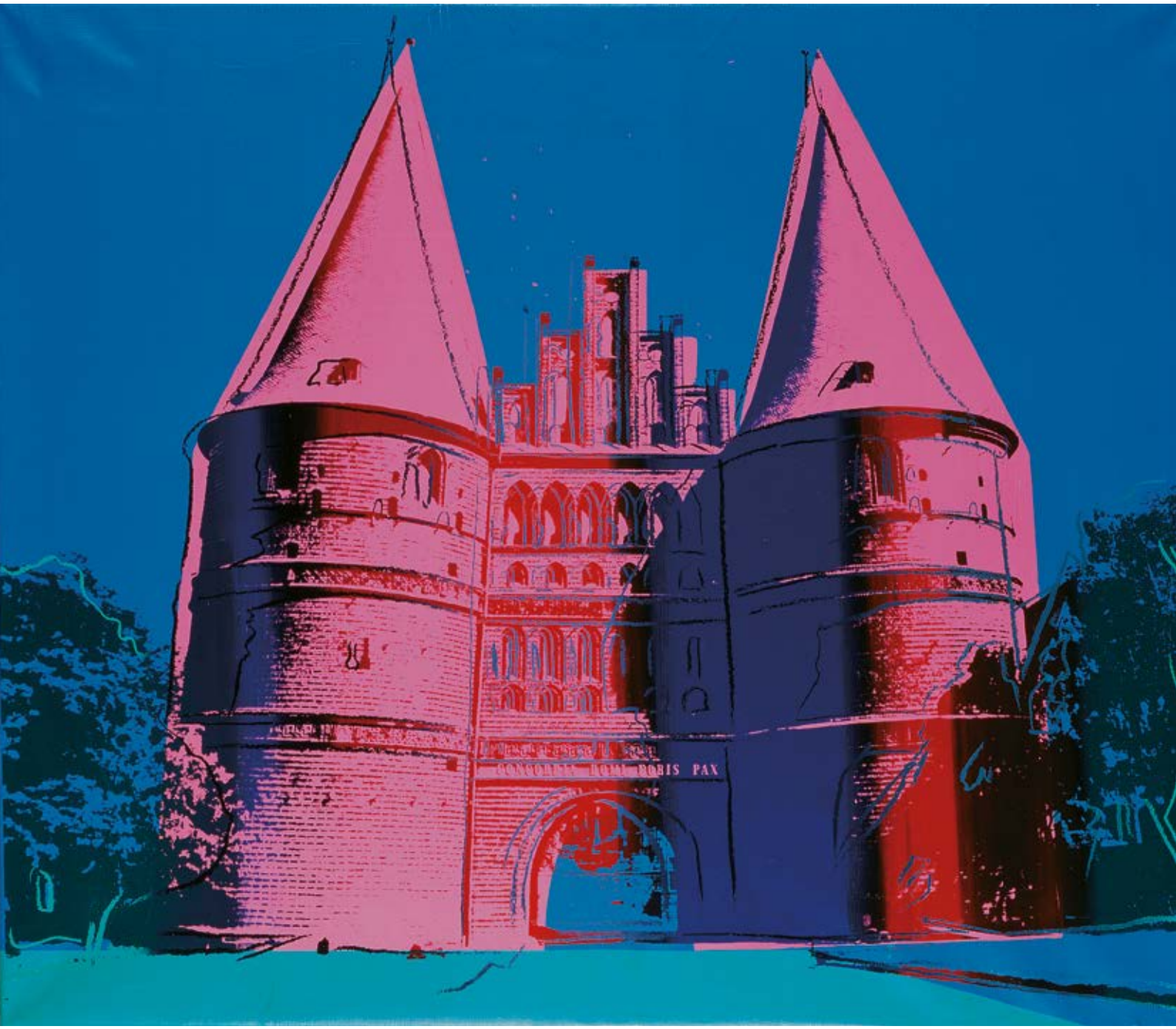

Abb. 10 | Andy Warhol, Holstentor, 1980, Acryl und Siebdruck auf Leinwand, Kunsthalle St. Annen, Lübeck, Inv. 2008/126, Dauerleihgabe der Friedrich Bluhme und Else Jebsen Stiftung

Abb. 1 | Tragbare Camera Obscura, gebaut von Martin Streit

Camera Obscura – Funktion und Faszination der dunklen Kammer

Julia Hartenstein

Sie ist die Urform aller Kameras und gern genutztes Vorführobjekt im Schulunterricht: die Camera Obscura. Der aus dem Lateinischen übernommene Begriff für dunkle Kammer bezeichnet eine schlichte Konstruktion für eines der ersten bildgebenden Verfahren. Es besteht aus einem dunkeln Raum mit einem runden Loch, durch das Lichtstrahlen fallen (Abb. 2). Den Gesetzmäßigkeiten der Optik folgend und zugleich wie ein Wunder erscheint darin die Außenwelt vertikal und horizontal gespiegelt auf der gegenüberliegenden Seite des Lochs. Je größer das Loch, desto unschärfer und farbintensiver wird das Abbild. Die Dimensionen des Bildes sind hingegen vom Abstand des Lochs zum Objekt und zur Projektionsfläche abhängig.

In Asien war das optische Phänomen bereits im 4. Jahrhundert vor Christus bekannt und wurde in Form von festen Gebäuden genutzt. In Europa kam es wohl durch Aristoteles (384–332 v. Chr.) zum ersten Mal zum Einsatz, um eine Sonnenfinsternis ohne die Gefahr zu erblinden, beobachten zu können. Von der meist immobilen, begehbaren zur transportablen, einsehbaren Kammer entwickelte sie sich erst im 15. Jahrhundert. Der für seine Kuppel des Florentiner Doms gefeierte Künstler, Architekt und Ingenieur Filippo Brunelleschi (1377–1446) gilt als Entdecker der Zentralperspektive – ein Meilenstein in der Kunstgeschichte. Damit eng verbunden ist sein Einsatz einer Camera Obscura, die beginnend mit der Renaissance zum beliebten Hilfsmittel für viele Künstlerinnen und Künstler wurde. Abgesehen von ihnen waren es vor allem Wissenschaftler, die sich diesen Hilfsmittels bedienten, um ihre Umwelt und astronomische Phänomene zu beobachteten oder sich mit Licht und Wahrnehmung zu befassen.

Der bedeutende Renaissancekünstler und Universalgelehrte Leonardo da Vinci (1452–1519) verband diese Interessen: Er betrachtete mit seiner in Form einer tragbaren Kiste gestalteten Camera unter anderem eine Sonnenfinsternis, untersuchte die dabei einfal-

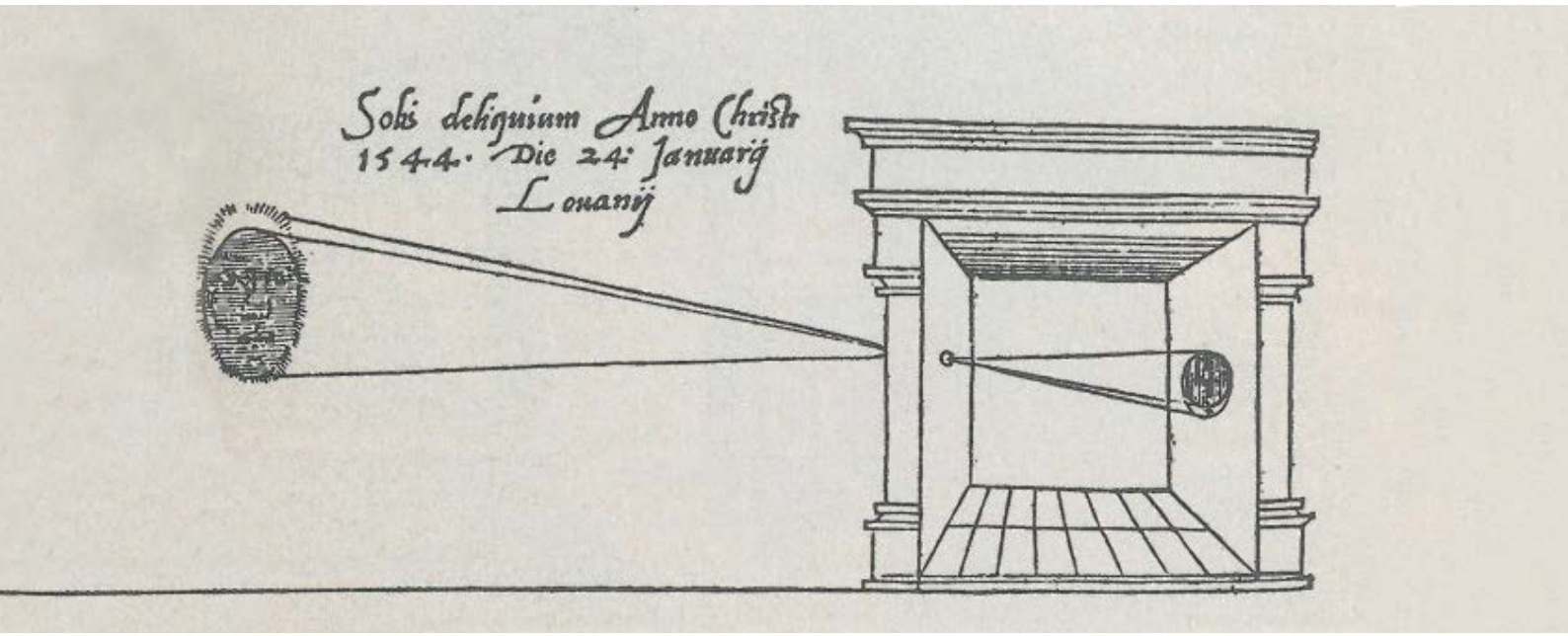

Abb. 2 | Erste veröffentliche Abbildung einer Camera Obscura
in Gemma Frisius' De Radio Astronomica et Geometrica von 1545

lenden Lichtstrahlen und leitete daraus die Funktion des menschlichen Auges ab. (Abb. 4) Neben der Beobachtung der Camera Obscura waren Untersuchungen an Leichen grundlegend für seine Entdeckung. Da Letztere von der Kirche streng verfolgt wurden, vertraute sie da Vinci lediglich seinen Notizbüchern an. Deren verschlüsselte Schrift wurde allerdings erst im 18. Jahrhundert decodiert.

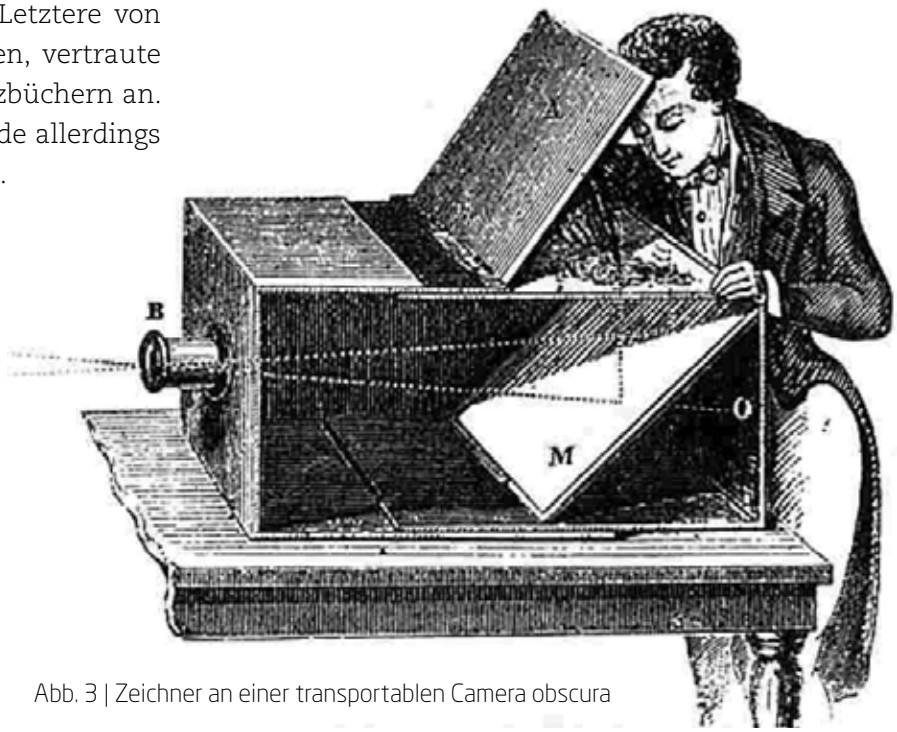

Abb. 3 | Zeichner an einer transportablen Camera obscura

Bereits in den 1680er Jahren gab es einen großen Fortschritt im Feld der dunklen Kammern. In diesem Jahrzehnt präsentierte der deutsche Johann Zahn (1641–1707) eine Weiterentwicklung der Camera Obscura, die abgesehen von der Verschlusstechnik, einem Prototyp der Analogkamera entspricht (Abb. 3). Mit Hilfe von Linsen und einem Spiegel gestaltete er ein transportables Modell, dessen Projektion auf einer Mattscheibe auf der Oberseite der Kiste zu sehen ist. Neu waren auch austauschbare Linsen und ein Auszug zum Scharfstellen des Motivs. Somit ergaben sich bessere Projektionen und eine komfortablere Bedienung sowie die Möglichkeit, von der Mattscheibe direkt abzuzeichnen – alles Entwicklungen, die den vermehrten Gebrauch in der Kunst im 18. Jahrhundert herbeiführten.

Die ab den 1820er Jahren einsetzende Weiterentwicklung der Camera Obscura hin zur Lochbildkamera sorgte für einen gewaltigen Umbruch. Immer besser werdende fotografische Abzüge lösten das mühsame Abzeichnen von Mattscheiben und oftmals das Zeichen und Malen per se ab. Nichtsdestotrotz blieb die seit Jahrtausenden bekannte Konstruktion im Einsatz. Einen festen Platz hat sie im Physikunterricht, wo sie dazu dient, Lernenden die geometrische Optik zu vermitteln. Und auch in der bildenden Kunst konnte sich die dunkle Kammer in allerlei Formen etablieren. Inzwischen dient sie jedoch nicht mehr bloß als Hilfsmittel wie etwa bei Jan Vermeer. Sie ist vielmehr wie im Falle von Martin Streits Werken, Installation, Erlebnis, Aktion, gedankliches Konstrukt sowie Reflexionsraum und nicht zuletzt wesentlicher Teil eines Aufnahmeprozesses, aus dem einmalige Kunstwerke resultieren (Abb. 1).

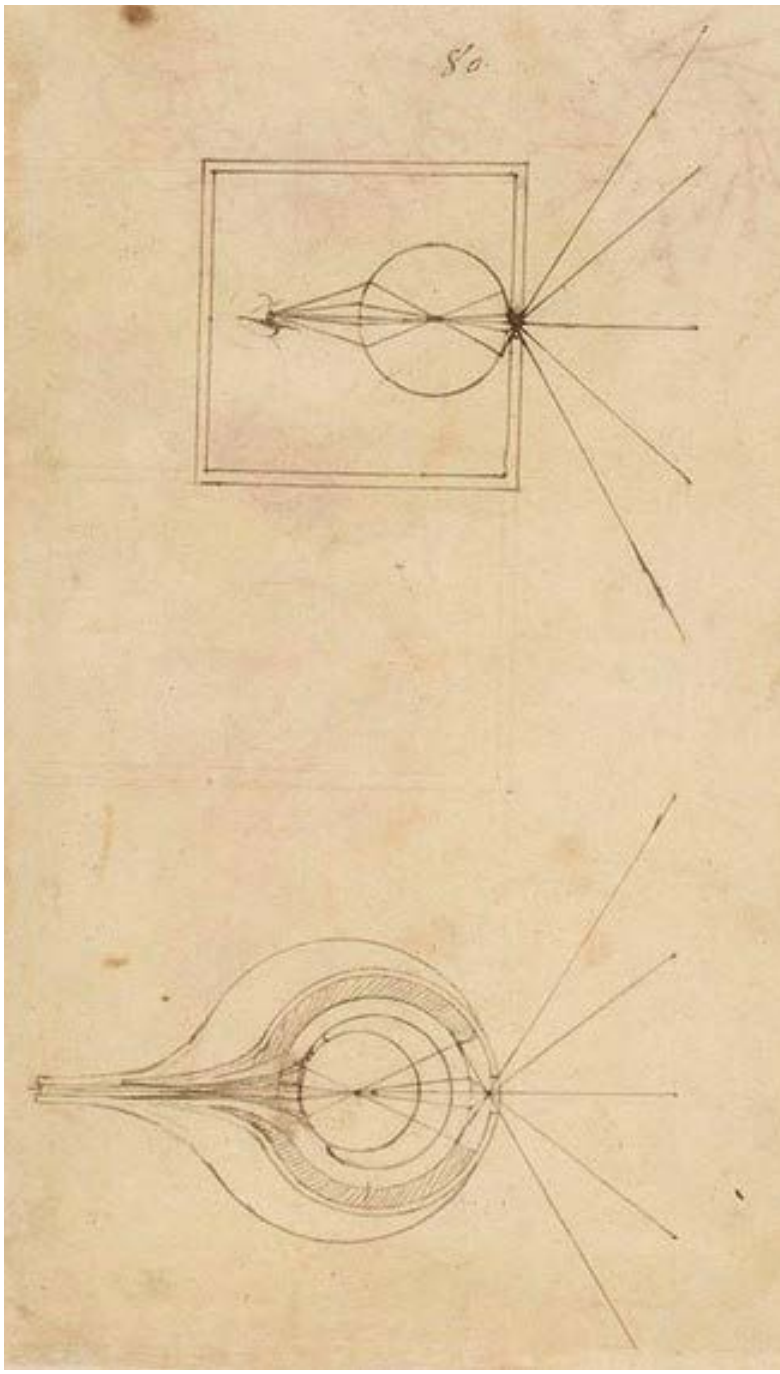

Abb. 4 | Zeichnung von Leonardo da Vinci, Codex Atlanticus, 1490/95: Das Auge als Camera obscura, Biblioteca Ambrosiana

Martin Streit, Figur an der Ostsee, Travemünde, 2022, Camera Obscura, Pigmentdruck auf Alu-Dibond, 150 x 100 cm

Literatur

Kat. Ausst. Martin Streit. Light, seeking light. Malerei und Camera Obscura Fotografie, hg. von Giulia D'Allotta, Frauke Drewer, Tabea Rauth und Ulrich Rehm, Kunstgeschichtliches Journal für studentische Forschung und Kritik, Nr. 7, 02/2021.

Frauke Drewer, Die Technik der Camera Obscura, in: Martin Streit. Light, seeking light. Malerei und Camera Obscura Fotografie, hg. von Giulia D'Allotta, Frauke Drewer, Tabea Rauth und Ulrich Rehm, Kunstgeschichtliches Journal für studentische Forschung und Kritik, Nr. 7, 02/2021, S. 29–40.

Kat. Ausst. Martin Streit. Vom Geheimnis der Dinge, hg. von der Galerie Ulf Larson und Sabine Elsa Müller, Dortmund 2021.

Thorsten Albrecht, Das Holstentor als Wehrmuseum. Schlüssel und Aquarell, 1934/1935, in: Kat. Ausst. 875 Jahre. Lübeck erzählt uns was, hg. die LÜBECKER MUSEEN, Archiv der Hasestadt Lübeck u. a., Lübeck 2018, 330–333.

Olaf Breidbach, Kerrin Klinger und Matthias Müller(Hg.), Camera Obscura. Die Dunkelkammer in ihrer historischen Entwicklung, Stuttgart 2013.

Thorsten Rodiek, Wehrbau, Symbol und Wa(h)renzeichen, in: Kat. Ausst. Die Hanse. Macht des Handels. Der Lübecker Fernhandelskaufmann, hg. Rolf Hammel-Kieswo, Peter W. Kallen u. a., Bonn 2002, 58–87.

Wulf Schadendorf, Das Holstentor zu Lübeck. Der Bau und seine Geschichte (Niederdeutscher Verband für Volks- und Altertumskunde 2), Braunschweig 1978.

Wulf Schadendorf, Das Holstentor. Symbol der Stadt. Gestalt, Geschichte und Herkunft des Lübecker Tores, Lübeck [1977].

Jonas Geist, Versuch, das Holstentor zu Lübeck im Geiste etwas anzuheben. Zur Natur des Bürgertums, Berlin 1976.

Die Bau- und Kunstdenkmäler der Hansestadt Lübeck, Bd. 1, 1. Teil: Stadtpläne und -ansichten, Stadtbefestigung, Wasserkünste und Mühlen, hg. von der Hansestadt Lübeck in Verbindung mit Friedrich Bruns, bearb. von Hugo Rahtgens, Lübeck 1939, S. 166–223.

Kat. Ausst. Licht-Blicke. Aktuelle Positionen und ästhetische Experimente mit der Camera obscura, hg. von Maja Böcking und Doris Weiler-Streichsbier, Oldenburg 2009.

Impressum

Leitung | Dagmar Täube

künstlerische Beratung | Martin Streit

Assistenz | Anna Lena Frank

Verwaltung | Elke Krüger, Andrea Schwarz

Restaurierung | Donat Klafs, Karin Schulte, Susanne Schöning

Haus- und Ausstellungstechnik | Roger Grimm, Andreas Meyer, Klaus Weller

Begleitprogramm und Museumspädagogik | Helena Ruff, Cornelia Nicolai

M**arketing und Presse** | Thomas Neubert, Diana Wenninger

Museumsshop | Ines Bohnsack

Werbe-, Buch- und Umschlaggestaltung | Berthold Hengstermann | www.head-site.de

Hansestadt Lübeck 2022

ISBN 978-3-942310-37-6

Abbildungsnachweis

Artikel Wißkirchen
Abb. 1: Fotoarchiv der Hansestadt Lübeck

Artikel Täube
Abb.1-13: Martin Streit, Köln

Artikel Rehm
Abb. 1,4, 5, 6, 9,-13: Martin Streit, Köln;
Abb. 2: Bochum Kunstmuseum, Foto: Olaf Bergmann, Bochum;
Abb. 3, 7: zitiert nach Martin Streit. Light, seeking light, hg. von Giulia D'Allotta, Frauke Drewer, Tabea Rauth und Ulrich Rehm, GA2. Kunstgeschichtliches Journal für studentische Forschung und Kritik, Nr. 7, Ausgabe 2/2021, S. 5, 9;
Abb. 8: Kunstmuseum Wintherthur, Foto: Reto Pedrini, Zürich

Artikel Frank
Abb. 1, 2, 6, 9: St. Annen-Museum, Lübeck, Foto: Michael Haydn;
Abb. 3: Fotoarchiv HL, St. Annen-Museum, Lübeck, Negativ B 8215;
Abb. 4, 5: St. Annen-Museum, Lübeck;
Abb. 7, 8: Foto des Faksimiles: St. Annen-Museum, Lübeck; Abb. 10: Andy Warhol Foundation for the Visual Artists Rights Society (ARS), New York

Artikel Hartenstein
Abb. 1-3: © Public Domain,
Abb. 4: Martin Streit, Köln.

Abb. Rückseite | Martin Streit, Figur an der Ostsee, Travemünde, 2022,
Camera Obscura, Pigmentdruck auf Alu-Dibond, 150 x 100 cm

Museum Holstentor

St. Annen-Museum

Dank für die freundliche Unterstützung:

Possehl Stiftung

Friedrich Bluhme und Else Jebsen-Stiftung

Gemeinnützige Sparkassenstiftung zu Lübeck