

Stairway to heaven

«Stairway to heaven» denke ich mir, als ich die Stufen der heruntergezogenen Holzleiter hochsteige, wie sie in den Fünfzigerjahren in Einfamilienhäusern zum Dachboden führten. Schrittweise wachse ich aus dem Estrichboden in den Raum, auf den ich mich himmlisch freue, und schrittweise schweben drei an einen Balken gepinnte Karikaturen auf meine Augenhöhe herab: Endo Anaconda, Kuno Lauener und Polo Hofer. Wunderbare Arbeiten, die sofort klar machen, was hier auch sein könnte: ein Ort der Demaskierung, der Schonungslosigkeit und der spekulativen Interpretation, denn der freundliche Michael Streun, der hinter mir die Leiter hochsteigt, dieser gutmütige, scheue Bär mit den offenen, braunen Augen und den weichen Zügen um Mund und Kinn, ist ein Meister der Karikatur, sein Stift ist messerscharf und eine Waffe wie das Schwert des heiligen Michaels, mit dem der den Leibhaftigen das Fürchten lehrte. Alle Politiker und Personen des öffentlichen Lebens, die schon einmal vor seinen Stift geraten sind, wissen aber: Er ist ein Zeichner, der seine grosse Fähigkeit, ja seine Macht nicht zum Verletzen einsetzt. Ein Bär auch hier: kraftstrotzend, aber gutmütig und kein Menschenfresser. Grosse Karikaturisten zeichnen sich durch genau diese Sensibilität aus, die sie zeichnend entwickeln und die sie dazu drängt, sich in ihr Gegenüber einzufühlen, ob Freund oder Feind.

Michael Streun hat die Fähigkeit des Einfühlens. Gerade aus dieser Gabe erwuchs sein Drang nach mehrschichtiger Wahrnehmung und Wiedergabe, nach Malerei. Diese findet im Estrich statt, abgehoben vom Alltag und etwas näher am Himmel. Der Ort des Karikierens dagegen ist ein Stockwerk tiefer: am Zeichentisch in einer Ecke des Schlafzimmers. Ehefrau Barbara lebt damit und mit der gezeichneten Prominenz, sie war aber auch eines der ersten Modelle, die sich treppaufwärts in die herzhaftere Kunst Streuns begaben. Er macht eine klare Trennung zwischen den beiden Arbeitsplätzen und ist ganz Maler, wenn er hier oben wirkt. Das mögen auch die Musiker gefühlt haben, die vor mir hier emporgestiegen sind, sie werden kaum ans Hochsteigen auf den Pranger gedacht haben. Hier ahnt man das wachsende Vertrauen des Modells, der grosse Raum wirkt seinerseits beruhigend. Auf allen Seiten Dachschrägen, die mit Isolationsmaterial überzogen sind, das gibt dem Ort eine Gedämpftheit wie im Tonstudio. Am Rand stehen stapelweise Bilder von Musikern, meist 110 × 110 cm, mit weissen Tüchern verhüllt, damit sich der Maler ungeteilt auf sein Gegenüber konzentrieren kann. Die Staffelei steht fast in der Raummitte, mit Beistelltischchen und Stuhl. Das Neonlicht ist sachlich kühl, und die herumliegenden CDs verraten, dass sich Maler und Modell mit Musik in Stimmung versetzen lassen.

Nur ein bis zwei Meter vor der Staffelei sind Klebestreifen als Kreuzmarkierungen am Boden angebracht und nennen mit Filzstift Vornamen der Musiker. Man ahnt richtig: Die Porträtierten kommen zweimal, dreimal her, und Michael stellt den Stuhl präzise so hin wie bei der ersten Sitzung, bei der sie noch frei ihre Sitzweise wählen durften. Man ahnt das Suchen der Position, man ahnt auch die sehr sanfte Regie des Malers, der will, dass die Modelle möglichst in sich selber ruhen. Bewundernswürdig darum, wie hingebungsvoll die Bühnenstars sich geben können, wie natürlich und nahbar, ganz schweizerisch – und noch bescheidener: ganz bernisch. Wer nicht sein Instrument wie ein Kätzchen auf dem Schoss hält, lässt die passive Hand entspannt baumeln, etwas linkisch vielleicht, denn Musiker sind es gewohnt, beidhändig zu arbeiten. Meist ist der Blick abgewandt, aber die Musiker sind konzentriert, in sich hineinhorchend vielleicht, denn es ist eine besondere Sache, so vom Maler befragt zu werden, ganz in der Weise, wie auch Michael Streuns hoch verehrter Alberto Giacometti sich den Modellen mit grösstem Respekt und mit den immer wieder gleichen Grundsatzfragen des Seins annäherte.

Scheu und verantwortungsvoll der Maler, die Modelle vielleicht in der augenblicklichen Erkenntnis, dass das Bild ein gemeinsames Werk wird und darum beiderseits Konzentration erfordert. Man stellt sich also vor, wie die erste Sitzung geschehen sein könnte: Nur kurzes Sesselrücken und zwei, drei Versionen Kinnaufstützen probiert, man ist schnell entschieden und beginnt die zeichnerische Aufnahme: zuerst vielleicht eine Kohleskizze, auf Papier, dann bereits direkt auf Leinwand. Man stellt sich leise Musik vor, vielleicht auf speziellen Wunsch auch mal Stille, damit das Innere klingen kann. Kratzende Geräusche von Kohle und Lappen auf Leinwand, gesprochen wird wenig, leise, man denkt sich eher gelegentliches Seufzen, lautes Einatmen oder Schnauben und Schnalzen seitens des Malers. Der Musiker erfährt diese neue Geräuschkulisse, die er sich nicht so existenziell ausgemalt hatte, aber sie fasziniert, wie auch das Gefühl der plötzlichen Wärme dort auf dem Körper, wo man den Blick des Malers ahnt, und die Gerüche der Verdünnungsmittel und das erstaunliche Vergessen, dass die hängende passive Hand schon längst eingeschlafen ist. Wir denken uns auch mal Pausen, damit geräuschvoll Rauch eingeatmet und ausgeblasen werden kann und über den Bierbüchsenrand Sprüche belacht werden. Dann wieder gemeinsame Malerei in Wortlosigkeit. Man hat wohl schon vorgängig bei einem Kaffee am Küchentisch und im Familienkreis etwas geplaudert, mit Michaels Töchtern Shanja und Natalie, die vielleicht von ihren Vortragsübungen auf Cello und Geige erzählt haben, und auch Kater Fränzli kennen gelernt, dessen Schnurren nun irgendwo im Raum wie aus tiefer Vergangenheit leise dröhnt.

Das Abbild entsteht fast lebensgross und hat bereits dadurch eine suggestive Präsenz. Der Musiker oder die Musikerin, vielleicht erstmals Modell sitzend, ist zwei Armlängen vor dem Maler. Man könnte die Fluchtlinien des Raumes auf den Bildern aufzeichnen und genau bestimmen, wie nahe die Modelle sitzen. Der Bildraum wird auch für den Betrachter intim, denn der Star ist zugänglich und erduldet die nahe Begegnung. Der meist angeschnittene Fuss bildet raffiniert eine Brücke zwischen Betrachter und Modell, beide sind so im selben Raum.

Alle Porträtierten sind so nahbar und gegenwärtig und die Bilderserie klingt so einstimmig, dass deutlich wird: Sie ist nicht nur dem Maler, sondern auch den Musikern gelungen. Jedes Bild scheint einen optimalen Zeitpunkt im Leben berührt zu haben: Sängerinnen und Musiker sind künstlerisch und menschlich ausgereift, im Zenith ihres Schaffens, schon oft durch bange Selbstbefragung geprüft: was und wie noch und überhaupt: wohin des Wegs? Hörner sind bereits abgestossen, Nasen ragen vielleicht nicht mehr so hoch in die Luft wie zu Beginn der Erfolge, die Jahre haben Linien ins Gesicht geprägt, und die Augen und Wangen zeigen noch oder wieder Licht und Wärme. Die Konterfeiten mögen tatsächlich gespannt auf ihre Abbildung sein und was darauf lesbar sei und was zu ahnen und was sich zudem neu bei sich selbst entdecken lasse.

«Er hat mich einfach gesehen, in diesem Augenblick, es ist fantastisch», sagt Simon La Bey. Und genau das will und kann Streun. Er ist unglaublich empfänglich für die Befindlichkeit seines Gegenübers, hat ein hoch präzises Auge, nimmt sich selbst bescheiden zurück und protokolliert malend, was er empfängt.

Man stellt sich den Beginn der zweiten Sitzung vor: oft nur als kurze Zwischenlandung in Thun auf dem Weg von hier nach dort geplant, die Agenda ist kritzelschwarz, also etwas in Eile zwar, aber dennoch im ausgewählt malerischen Kleid, das gottseidank nicht wieder szenenschwarz ist, sondern etwas geblümt oder fruchtig und seinerseits Michaels Malerauge ködert.

Also zum zweiten Mal die Holzleiter hoch, diesmal mit neugieriger Erwartung auf den Rohbau seines Selbsts. Und dann die Begegnung mit dem angefangenen Bild: vielleicht ein kurzes, meta-physisches Gruseln, dass man tatsächlich sich selbst dort oben auf dem Estrich begegnet, noch mit diversen Ecken und darüber hinaus auch mit ausgerechnet all dem intimen Zeugs, das der Kerl hinter der Oberfläche ausgelotet und notiert hat. Kurze Ungewissheit, ob man sich als Modell nicht zu gläsern gab. Zugleich die Faszination der Gegenwärtigkeit, der Präsenz seiner Abbildung, und die Feststellung, dass genau hierin erreicht wird, was man mit «Ähnlichkeit» bezeichnet.

Zwischengedanke: Woher kommt denn das gemalte Porträt und was hat es in unseren Tagen noch zu bieten? Unausweichlich scheint die Frage zu sein, ob es denn Sinn macht, Leute zu malen, von denen unzählige ausgezeichnete Bilder bestehen: Die Musiker lächeln uns makellos von Plakaten und aus der Boulevardpresse entgegen – wieso wollen sie sich denn noch gemalt sehen, wieso setzen sie sich dazu stundenlang hin?

Es geht heute der Malerei ja nicht mehr ums Abbild zwecks Zeitprotokoll, wie vor der Erfindung der Fotografie Mitte des 19. Jahrhunderts. Auch nicht um Status und Würdigung. Die Porträtmalerei, immer wieder als künstlerischer Anachronismus angezweifelt, hat seit der Existenz der Fotografie gerade durch die Kraft grosser Bilder vielfach Möglichkeiten zur Erfassung der Gegenwärtigkeit einer Person aufgezeigt, die durch kein anderes Medium in solcher Direktheit ersetzbar sind. Die Maler haben mit ihren Werken immer wieder Kunsttheorien Lügen gestraft, die die Malerei totgesagt haben. Natürlich ist Figuration derzeit hype als zelebrierter Personenkult und Exhibitionismus. Aber bei der Porträtmalerei geht es um stilleres Ausloten dessen, was Mensch generell und der Dargestellte im Besonderen hier und jetzt sei.

Vielleicht geht es den Porträtierten eben auch um ihre Selbstbefragung. Vielleicht um die Frage, wie man selbst gesehen und interpretiert wird. Vielleicht um den Sonderfall, die Einmaligkeit, die Ausnahme des Ichs.

In dieser Weise mag man sich erklären, dass so viele der angefragten Musiker ihre Zustimmung zum Porträtieren gaben. Und in eben dieser Weise ahnt man deren steigende Faszination vor dem vollendeten Bild. Diese Aspekte haben sie vielleicht erst während der Arbeit, vielleicht erst nach ihrer ersten Sitzung wahrzunehmen begonnen, deshalb auch die zunehmend intensive, ernsthafte Mitarbeit.

Vielleicht ist es dies alles, was man empfindet, wenn man die Bilder betrachtet: Tinu Heiniger und Kuno Lauener bewirken mit ihrem direkten Augenkontakt Unmittelbarkeit. Oder die Haut bei Mich Gerber, die zwar sachlich protokolliert ist, aber von dem Vor und Hinter dieser Oberfläche erzählt, vom Rot und Grün darauf und darunter. Michael Streun fühlt sich dem Sein des Modells wie auch seiner eigenen Wahrnehmung verpflichtet. Er ist durch und durch Realist. Mit ihrer Präsenz kitzeln die Modelle wohl nun aber auch den Maler endgültig aus der Reserve: In frühen Bildern war zum Beispiel Stuhl gleich Stuhl, wir sehen dasselbe Sitzmöbel oder den Teppich bei mehreren Konterfeiten unverändert. Im Hintergrund das Dekor der Tücher, die klar zeigen, dass der Ort zwecks Porträtsitzung dekoriert wurde respektive dass störender Hintergrund abgedeckt ist. Ein klarer, ehrlicher Realismus mit der Atelierstimmung des nüchtern, kühlen Lichts, der übereinstimmt mit der Empfindung, dass die Musiker sich zum Porträtieren hingeben, einrichten, posieren, sich bewusst angezogen haben, ihre Instrumente mitgebracht haben. Dann aber, eben vielleicht erst in der zweiten Sitzung, kommt auch Geblühtes und Gemustertes ins Atelier. Denkbar sind zum Beispiel auch zwei verschiedene Körperhaltungen auf demselben Bild, wie bei Loosli, der sich dem Betrachter ab- und im Spiegel zugewandt gleichzeitig gibt. Noch realer als der Atelierraum ist die Realität der Musiker, in die Streun dann gemeinsam mit den Dargestellten eintaucht, wenn er Anliker auf ein geheimnisvolles Bodenmuster setzt, Jimmy Hofer ein amerikanisches Fenster ins Bild gibt, den Atelierstuhl für Schmidli neu polstert oder wenn er La Bey einen Hintergrund schenkt, der aufreisst und in sich selbst ein Bild ist. Dann aber hebt der Maler ganz ab, der Estrichraum schüttelt sein Dach ab, wenn er Lauener in ein Bild von Hopper setzt, Büne Huber die Schreibmaschine um den Sinn schweben lässt und Sina von ihren «Tschäggättä» begleitet ist. Aber es geht immer noch und ganz um die Person, um die Einfühlung des Malers in sein Gegenüber, um die ganzheitliche Wahrnehmung. Das, was Simon La Bey als so beeindruckendes Erlebnis der Sitzung meint, wenn er sagt, Michael habe ihn einfach wirklich «gesehen».

Immer noch sachlich beschwört der Maler aus den Liedertexten Raumbilder oder fabuliert mit Mustern und Stoffen, die ihrerseits bereits wunderbare Bilder sind. Er kreiert nun neue Sitzmöbel, lässt aus dem Kleid von Christine Lauterburg eine popig-konventionelle Heimatlandschaft wachsen und setzt Marc Storace unter Feuer. Aber immer geht es ihm einzig darum, dem Visavis gerecht zu werden, er ist ein sehr verantwortungsbewusster Maler und will Gesehenes und Gefühltes vom Menschen vor sich protokollieren, nicht selbstherrlich neu schaffen. Dem Betrachter bietet er Einblick in diese intime Begegnung.

Michael Streun arbeitet maltechnisch glasklar, die Bildwerdung ist lesbar, und die obersten Farb-schichten mit den Lichtern sind fast trocken, sachlich und malgestisch sehr zurückhaltend aufgetragen. Die jüngsten Bilder, zum Beispiel das Porträt von Sina, taucht Streun in ein individuelles Licht. Aber er bleibt seinem Auge treu und riskiert es, dass Porträtierte, die nicht primär ihre auf dem Gesicht eingebrannte Lebensgeschichte sehen möchten, ob dem schonungslosen Realismus auch erschrecken können und sich bei ihrer zweiten Sitzung – man mag es sich denken – aktiv weich geben. Auch die Zeichnungen, teils parallel und teils nach den Malereien entstanden, sind klar und ohne alle Tricks: Bleistift 3b auf Papier. In ihrer Selbstverständlichkeit und Leichtigkeit wirken sie wie durch ihren eigenen Willen gewachsen, der Zeichner mag seiner Hand und dem Stift vergnügt zugeschaut haben, denke ich mir, als wäre er selbst absichtslos und faszinierter darob, was durch die werdende Zeichnung zum Klingen gebracht wird.

Als wohlklingend empfinde ich auch den ganzen Werkzyklus. Die Bilder sind im Katalog chronologisch angeordnet, und ich nehme sie vorerst als Zeugnis von Ort und Zeit wahr. Je länger ich hinschaue, desto bestimmter ahne ich darüber hinaus aber auch einen Ton, ganz fein erst, über allem schwebend, fast nicht hörbar, und dann bestimmter werdend, langsam anschwellend, so als würden alle Köpfe denselben Ton wie ein Chor summen, mit geschlossenem Mund, immer lauter, immer lauter ...