

## Manuskript der Einführung Prof. Klaus Honnef

### Larry Sultan - SF Society

#### Ausstellungsdauer

22. August - 22. November 2013

Meine sehr geehrten Damen, meine Herren!

Wer sich den Bildern des früh verstorbenen Larry Sultan nähert, tritt in einen Kreis vielfältigster Bezüge ein. Das ist angesichts anderer Bilder nicht grundsätzlich anders. Doch in Sultans fotografischen Farbbildern laufen die unsichtbaren Linien, die sie mit den Dingen der sichtbaren Welt oder anderen Bildern anderer Zeiten verbinden, häufig ins Leere. Und unversehens öffnen sich Bezüge gleichsam negativer Art. Sultan räumt mit der verbreiteten Vorstellung auf, fotografische Bilder gäben das, was sich vor einer Kamera abgespielt hat, unmittelbar wider, sozusagen eins zu eins. Was wir sehen, ist nicht identisch mit dem, was sichtbar ist.

Zwar zeigen die acht großformatigen Bilder seines Zyklus '„SF Society“ bestimmte Menschen; einzeln und in Gruppen. Auch tragen sie Namen, wie die Bildlegenden bekunden. Man glaubt infolge dessen, sie erkennen zu können, und fühlt sich auf vertrautem Boden. Aber über sie erfahren wir jenseits des Umstandes, dass sie sich vor einer Kamera zeigen, so gut wie nichts. Die dürftigen schriftlichen Informationen geben allenfalls noch preis, dass es sich um Repräsentanten der SF Society handelt, und einige auf den auch in Europa bekannten Namen Getty hören. Dabei steht SF für San Francisco und Getty für unermesslichen Reichtum. Das erste leuchtet sofort ein, das zweite ist Klischee. Woher wissen wir vom Reichtum dieser, im Bild anwesenden, Gettys? Das Ambiente zeuge davon, wäre eine mögliche Antwort. Wirklich?

Mustern wir die Bilder genauer, dann stellt sich, je länger wir schauen, desto fühlbarer leichte Unsicherheit ein. Woher wissen wir, dass Legenden und Bilder tatsächlich zusammengehören? Könnten die schriftlichen Hinweise nicht ebenso in die Irre führen, wie die Bilder schöne Phantasmagorien ausmalen? Gisèle Freund erwähnt in ihrer nach wie vor lesenswerten kultursoziologischen Studie „Photographie und Gesellschaft“ eine Reihe von „Schnappschüssen“, die sie auf dem Parkett der Pariser Börse aufgenommen hatte. Zu ihrer Überraschung erschien die Serie in einer belgischen Illustrierten unter der Überschrift „Hausse...Aktien notieren fantastische Preise“, und in einer deutschen mit der Headline „Panik...Vermögen wurden vernichtet, Tausende sind ruiniert.“ (S. 172f). Widerstreitende wirtschaftliche und politische Interessen schlugen aus der Aufnahme gegenteilige Aussagen. Über- oder Unterschriften von Bildern ist, gegen Bert Brecht und Walter Benjamin eingewandt, nicht unbedingt zu trauen. Sie bleiben letzten Endes Glaubenssache.

Erwecken die Szenerien der großen farbigen Bilder, um auf Larry Sultans Zyklus „SF Society“ zurückzukommen, nicht den Eindruck, als seien sie aus Kulissen zusammengefügte Bühnenschauplätze oder Filmsets? Denn alles, was sie enthalten, scheint darauf ausgerichtet zu sein, gesehen zu werden. Die Menschen wie die Kulissen. Eigens für eine Kamera, den Kanal zur Öffentlichkeit, und damit für uns Zuschauer hingestellt, das tote wie das lebende Inventar. Und liegt nicht südlich von San Francisco, für amerikanische Verhältnisse nur einen Steinwurf entfernt, Hollywood, wo Illusionen als Realitäten verkauft werden und es im übertragenen Sinne auch sind? Wäre es nicht durchaus denkbar, dass diese Bilder Schauplätze und Personal eines Remakes von Douglas Sirks großem Melodram „Written on the Wind“ (1956) über das Ende einer durch Öl zu Wohlstand gekommenen Milliardärsdynastie verkörpern?

Solche Gedanken tauchen angesichts der Bilder von Larry Sultan nicht zufällig auf. Vielmehr hat er vergleichbare Überlegungen in den fotografischen Projekten, die er mit seinem Freund Mike Mandel in den 1970er Jahren realisierte, immer wieder provoziert. Deshalb ist es hilfreich, das, was seinen inzwischen bekannteren Werkgruppen wie „Pictures from Home“ (1992) und vor allem „The Valley“ (2004) vorausging, kurz zu streifen. Pars pro toto sei der Zyklus mit dem signifikanten Titel „Evidence“ (1977) erwähnt. Der Begriff „Evidence“ lässt sich als „Beweis“ übersetzen. Tatsächlich hat er einen erheblich schärferen Umriss. Nämlich wie: Es liegt auf der Hand oder es springt förmlich ins Auge; ist eben evident! Sultan und Mandel kombinierten die Werkgruppe „Evidence“ aus 89 schwarz-weißen dokumentarischen Fotografien. Sie fanden die Bilder in den Archiven von Universitätslaboren, Raumfahrtunternehmen und Polizeidienststellen. Dank des Rückhaltes durch ein Stipendium des

National Endowment of the Art erhielten sie Zutritt zu fast allen Archiven, die sie anschrrieben. Inzwischen unvorstellbar. Innerhalb von zweieinhalb Jahren konsultierten sie rund zwei Millionen Bilder und trafen ihre Auswahl. Ein besonderes Augenmerk legten sie auf Fotografien von befremdlichem, ein wenig unheimlichem Charakter. Dass sie akkurate Reproduktionen der ausgewählten Bilder schließlich in identischem Format von 20 x 25 Zentimetern ohne jede schriftlich fixierte Erläuterung auf Augenhöhe und wie Perlen an einer Schnur aufgereiht als Ausstellung in einem Museum präsentierten, zuerst im Museum of Modern Art in San Francisco, war dann Clou und Herausforderung zugleich.

Denn dadurch, dass sie sämtliche äußeren Anhaltspunkte der Bilder löschten, auf Bildlegenden und erklärende Texte verzichteten, die sie hätten zuordnen und mit einleuchtendem Sinn ausstatten können, die Bilder gleichsam kurzschlossen, stieß die Ausstellung auf völlig ratlose Betrachter. Niemand vermochte sich einen stichhaltigen Reim auf sie zu machen. Wie auch? Was sollen ein Arm, der eine Seilschlaufe von rechts in die Kamera hält, was ein Raumanzug auf einem Teppichboden, was eine Ansammlung von nagelneuen Möbeln auf der grünen Wiese uns auch mitteilen? Was ist evident an „Evidence“? Welchem Zusammenhang gehorchen die Bilder? Einem künstlerischen? Dafür mangelt es ihnen ganz offensichtlich an zwingender ästhetischer Plausibilität, außer vielleicht einer Neigung zum Absurden.

Natürlich, Sultan und Mandel erneuerten zunächst Marcel Duchamps genialen Trick des Rahmen- und Bezugswechsels. Mit dem verpflanzte der Franzose Gebrauchsgegenstände in die Sphäre der Kunst und entkleidete sie ihrer eigentlichen Funktion. In Museen und analogen Einrichtungen entfalten auch die Bilder von Sultan und Mandel für ihre eigentlichen Zwecke irrelevante ästhetische Qualitäten. Nichts desto weniger rufen sie auf Seiten der Betrachter ein Gefühl steigenden Unwohlseins hervor. Der Grund: Trotz ihrer Unverständlichkeit ist „evident“, dass sie einmal einen konkreten Vermittlungszweck erfüllt haben mussten. Nur welchen? Ihre ästhetischen Qualitäten erschöpfen sich in einer perfekten Machart. Bei intensiverer Betrachtung der Bilder schleicht sich das Empfinden ein, als tappe man orientierungslos auf dem Oberdeck eines schlingernden Schiffs umher, dessen sichernde Reeling ein Sturm weggeblasen hat. Kopfschütteln und Irritation sind das Ergebnis. Um uns nicht frustriert von den Bildern abzuwenden, ist es notwendig, eigene Orientierungsmarken zu suchen und ins Blaue zu spekulieren. Kunstkritiker wie Carter Ratcliff haben eine Fülle von möglichen Interpretationen geliefert. Alle schießen zwangsläufig an der Sache vorbei. Aber das ist egal. Denn sie öffnen der Fantasie Räume.

Bei der Realisierung des späteren Zyklus' „SF Society“ beschritt Larry Sultan einen schon ausgeschilderten Weg und schränkte die inhaltlichen Möglichkeiten auf ein konkretes Rahmenthema ein. Hatten er und Mandel den Bedeutungshorizont der vorgefundenen Bilder ins Beliebige erweitert, fokussierte Sultan in den selbständig verwirklichten Bildern den Blick auf ein präzis umrissenes Gefüge von Relationen, die sich samt und sonders aus der Geschichte der Bilder speisen und im gleichen Zug auf diese zurückverweisen. Konkret: Die Bilder von „SF Society“ variieren die Gattung des Porträts, des Individual- und des Gruppenporträts. Sie bewegen sich im Kosmos der Bildergeschichte und ihrer Konventionen. Eine der Konsequenzen der Entscheidung besteht darin, dass sich die Frage, was die Bilder bedeuten, auf die Frage, was die Bilder wollen, verschiebt.

Gleichwohl haben auch die Bilder von „SF Society“ einmal einem bestimmten Zweck gedient. Sie sind Ergebnisse eines fotografischen Auftrags der amerikanischen Zeitschrift „W Magazine“. Sultan sollte, lautete er, eine repräsentative Bildstrecke über einige Vertreter der High-Society in San Francisco anfertigen. 2008 wurden die Fotografien im „W Magazine“ veröffentlicht. Was die Bilder in der Zeitschrift wollten (und seinerzeit auch sollten) liegt demnach auf der Hand.

Doch bleibt uns ihr früherer Zweck bei der Präsentation in einem anderen Umfeld wie hier in den Galerieräumen von focus21 ebenso verborgen, wie es in puncto der Bilder von „Evidence“ der Fall ist. Dank der unabwiesbaren thematischen Engführung verliert sich jedoch das, was sie vorführen, nicht im Ungefähren. Es bleiben Porträts von Menschen. Obwohl ihrer einstigen Bestimmung ledig, erfahren die Bilder durch den Wechsel vom gedruckten Hochglanzprodukt in die Sphäre der Kunst keinen vollständigen Bedeutungsverlust. Die Menschen, die sich vor der Kamera versammelten, hatten nicht nur einen Grund, sich fotografieren zu lassen, sondern auch einen, der erklärt, weshalb sie in der Form fotografiert wurden, wie sie in den Bildern erscheinen.

Mit dem Wechsel des funktionalen Hintergrundes der Bilder von der Magazinseite auf die Galeriewand geht ein Wandel im Verhältnis von Bild und Betrachter einher. Der offensichtliche Informationsgehalt der Bilder, wer (nach Ansicht des Magazins) zur gesellschaftlichen Elite von San Francisco zählt, büßt mit wachsender Entfernung von der kalifornischen Stadt Interesse und Attraktivität ein. Die inhaltliche Dimension der Bilder verblasst mit dem Wegfall vormaliger Bedingungen. Das Was der Bilder verschwindet hinter dem Wie.

Losgelöst vom Umfeld ihrer einstigen Verpflichtung der Information und der Idolatrie muten die Bilder an, als seien sie die visuellen Ergebnisse eines Projektes, das Sultan aus freien Stücken ersonnen hat. Als sei der Auftrag lediglich Vorwand gewesen, um prinzipielle Fragen der Fotografie und ihrer Rezeption aufzuwerfen. Ja, die Bilder scheinen sich gegen das ursprüngliche Ziel des Auftrages zu kehren und ihm im Nachhinein eine kritische Absicht zu unterstellen. Zurückzuführen ist das nicht allein auf die erhebliche Vergrößerung ihrer äußeren Dimension. Vielmehr erzeugt die veränderte Folie des Zusammenhangs eine veränderte Erwartungshaltung. Die veränderte Erwartungshaltung befördert eine modifizierte Wahrnehmung und prägt andere Zusammenhänge der Bilder schärfer aus als die, derer man sich beim Durchblättern des Magazins befeisstigt.

Was angesichts der Bilder von „SF Society“ sofort auffällt, ist die formale Strenge; sind Struktur und eigenwillige Farbe. Die vielen Vertikalen verleihen ihnen ein klirrend zeremonielles Gepräge. Gleichzeitig mindern die sich mitunter über das gesamte Bildfeld erstreckenden Vorhänge im Bildfond die aufstrebende Tendenz der räumlichen Vektoren, da sie die Bilder mit einer Ausnahme in die Fläche dehnen. Die seltenen Horizontalen liefern in der Regel nur die unteren und oberen Bildränder. Den beherrschenden Vertikalen haftet auch nichts Erhebendes an. Sie liften die Bedeutsamkeit der Modelle nicht, wie es bei den Herrscherporträts des Barock oder den Bürgerbildern der fotografischen Frühzeit geschieht. In „Robert Mailer Anderson, Stanlee Gatti, Jo Schuman Silver“ setzen zwei senkrecht aufstrebende Pflanzen sogar einen ironischen Akzent und untergraben die scheinbar gelassene Würde der Darstellung. Meistens rhythmisieren die Vertikalen die Bildfläche durch ein Stakkato des Immergleichen und verwandeln die fotografierten Gesellschaftsgrößen in Silhouetten.

Max Imdahl unterscheidet in einem Essay über die letzten Gruppenporträts von Rembrandt und Frans Hals zwischen Bildregie und Bildstruktur. Die Regie verknüpft die dargestellten Personen mithilfe erzählerischer Elemente im Bildinneren und schlägt eine Brücke vom Bild zu den Betrachtern. Wohingegen die Struktur das formale Gliederungssystem eines Bildes regelt. „Die Regie betrifft also die Szene im Bilde, die Struktur dagegen das Bildfeld“ (Max Imdahl, Regie und Struktur in den letzten Gruppenbildnissen von Rembrandt und Frans Hals, in ders., Zur Kunst der Tradition, Ges. Schriften, Bd 2, Frankfurt/M. 1996, S. 385). Wendet man das Begriffspaar auf die acht Großformate von Larry Sultan an, wird offenbar, dass sich die Regie des Fotografen ausschließlich auf die Demonstration der Bildstruktur konzentriert, dass sich, in anderen Worten, die inhaltliche Dimension der Bilder allein dem Zu-, Mit- und Gegeneinander der formalen Faktoren verdankt. Wie das tote Inventar ihrer jeweiligen Aufenthaltsräume unterwerfen sich auch die porträtierten Personen dem Organisationsschema des Bildfeldes. Es beherrscht die Szene.

In den sechs Gruppenbildnissen sind demzufolge die Handlungsimpulse auf ein Minimum beschränkt, auf sparsame Handhabungen wie das Anzünden der Kerze in einem Leuchter, das Halten von Kinderhänden oder einer Zeitung. Die Beziehungen zwischen den einzelnen Modellen sind auf Grade um die Null heruntergekühlt. Und nicht selten posieren die Porträtierten in getrennten Bildfeldern. Die Atmosphäre lässt frösteln. Auch die warmen Farben changieren ins Kalte. Dass fast in jedem Bild eine Bildfigur im Profil aufgenommen ist, unterstreicht zusätzlich und im Einklang mit dem Illusionsverbot der künstlerischen Avantgarde die Flächenhaftigkeit der Bilder und riegelt sie gegen ihre Betrachter ab. Deren Blicke prallen zurück.

Trevor Traina und Alexis Swanson präsentieren sich vor einem Vorhang in Orange, dessen Faltungen Gitterstäbe assoziieren. Die beiden scheinen sich in einer Bildebene aufzuhalten, obwohl er sich hinter ihr befindet. In der Verlängerung beschreiben sie ein spitzwinkliges Dreieck. Er steht aufrecht wie der Hausherr in den privaten fotografischen Porträts des 19. Jahrhunderts, leicht aus dem Zentrum nach links gerückt; sie sitzt auf einem Bett mit dem Rücken zu uns Betrachtern. Beide wirken in etwa so lebendig wie das Zimmerdekor, wie die helle Lampe, die Schnittblumen und die weißen, gold gemusterten Kopfkissen rechts im Bild. Die einzigen intimeren Beziehungslinien entspinnen sich zwischen dem Blick der jungen Frau und dem Blick eines Hundes am linken unteren Bildrand sowie zwischen einem weiteren Hund, den der in Schwarz gekleidete Mann auf dem Arm trägt, und dem Hund, der zu der Frau aufsieht. Die scharfen Umrisslinien und das Licht, das aus weichem Stoff ein metallisches Material macht, lassen das Paarporträt wie eine Scherenschnitt-Montage erscheinen.

Alles ist Oberfläche, Fassade. In der Bildanlage reflektiert sich die Scheinwelt der Society kongruent. Das Gruppenbild „Vanessa und Bill Getty“ mit blinden Fenstern in der abschließenden Wand, die keine räumlichen Perspektiven eröffnen und zu nichts führen – ebenso wenig wie beim Individual-Porträt „Gavin Newsom“ – verrät surreale Untertöne. Der naturalistische Pferdekopf, der rechts unten aus der Bildzone herausragt, die kopflose Katze, teils vom Pferdekopf verdeckt, und die zusammengerollte im Kissen auf dem über Eck platzierten Sofa stammen aus dem unerschöpflichen Repertoire des Surrealismus. Vanessa präsentiert sich mit aufgestützter linker Hand im weißen Bademantel und roten Lockenwicklern sowie in der abgeknickten Haltung eines umgedrehten L wie auf einem Tablett, Bill hingegen in Jeans und T Shirt mit aufgedrucktem Porträt. Er nimmt lockere Habacht-Stellung ein. Die legerere Kleidung schafft einen Kontrast zum ausgefeilten Bildstil, aber keine Intimität.

In manchen der Bildnisse finden sich Anspielungen auf ikonografische Standards der niederländischen Gruppenbildnisse wie beispielsweise den unbeteiligten Beobachter. Damals war der ein Bediensteter, der aus der Distanz auf das Figurenarrangement vorne blickt. Ebenso wenig fehlen die üblichen Statussymbole, zarte Hinweise auf den sozialen Rang der Konterfeiten. In „Gordon und Ann Getty“ ist es Gordon selbst, der aus dem linken Bildfond den Akt des Fotografierens in lässiger Haltung beobachtet, sodass in ihm die Rollen des Beobachters und des Beobachteten verschmelzen.

Das Ambiente in allen Bildern ist Kulisse. Gleichgültig, ob es die tatsächliche Umgebung der fotografierten lokalen Society-Repräsentanten ist. Und sie selber wirken darin wie die Darsteller ihrer selbst. Dass es sich dennoch nicht um Schauspieler handelt, zeigt das freundliche Lächeln, das sich Robert Mailer Anderson und Jo Schuman Silver über den Frühstückstisch hin schenken. Es ist zu aufgesetzt und künstlich, um von Schauspielern produziert worden zu sein. Wie natürlich und echt ist im Vergleich doch das Lächeln des unvergessenen Cary Grant im Kino!

Es gilt das gesprochene Wort

Ansprechpartner:  
Oliver T. Roehl, Director  
[roehl@focus21](mailto:roehl@focus21)