

DIE
LEICHTIGKEIT
DES
SEINS



BILLY
SULLIVAN

Alles ist real, alles ist Performance: Lange vor Elizabeth Peyton beginnt BILLY SULLIVAN Protagonisten der Kunst- und Modewelt zu porträtieren. Maler und Models, Sammler und Junkies, Warhols Superstars und die Musen von John Waters. Sie alle werden bei Sullivan zu Aristokraten eines imaginären Hofstaates. *Oliver Koerner von Gustorf* traf den großen Überlebenden der New Yorker Subkultur



SELBSTPORTRÄT
Pastellkreide auf Papier, 2015, 51 × 36 CM

Ich sehe die Zeit wie durch ein Teleskop – in meiner Arbeit und in meinem Leben“, sagt Billy Sullivan. Unten auf der Bowery rauscht der Verkehr. Seit über vierzig Jahren arbeitet der Künstler in dieser Loftetage mit hohen Fenstern und grau gestrichenem Fußboden. Auf den mit Fotos, Gemälden, Pastellen gepflasterten Wänden seines Studios sieht man, was er meint. Es sind Augenblicke aus unterschiedlichen Zeiten, die dort festgehalten sind, kleine Universen in einem Sonnensystem aus Momenten.

Hinter einem Rollwagen voll mit Pinseln und Farbtuben hängt eine gerade begonnene Serie von Bildern: Immer wieder derselbe junge Mann, der mit heruntergelassenen Hosen auf einem Sessel liegt und masturbiert. Mal in sich gekehrt, mal lasziv den Blick auf den Betrachter gerichtet. Eine zart hingepinselte, intime Szene, die an schwule Pin-ups, an Matrosen und Bodybuilder aus den *Physique Pictorial*-Heften der Fünfziger- und Sechzigerjahre denken lässt, aber auch an die pudrigen Töne des Rokokomalers Jean-Honoré Fragonard. Hätten diese Bilder einen Geschmack, dann wäre es der von Anispastillen, eine warme, immer schärfer werdende Süße, die durch und durch erwachsen ist.

„Ich liebe es, zu beobachten, was in den Modellen vorgeht, mir ihre Fantasien vorzustellen, die Erregung über den eigenen Körper zu sehen. Das versetzt mich in die Zeit, als ich noch jung war.“ Dabei wirkt Billy Sullivan mit über siebzig erstaunlich jugenhaft, verschmitzt. Geboren in Brooklyn, hat er dieses irisch-italienische Gesicht, markantes Kinn, hohe Stirn, ungestüme graue Locken. Während wir über seine Fixierung auf männliche Genitalien sprechen, legt er seinen Teelöffel ab, holt eine Kamera und beginnt vom Sessel aus zu fotografieren. Sofort kommt dieses Gefühl von Warhols Factory auf, von diesen Filmen, in denen ständig über alles und jeden geredet wird, während die Leute sich die Haare schneiden, Spritzen setzen oder Sex haben.

An der Wand neben uns hängt ein Meer von Farbkopien und Kreidezeichnungen, die wie ein riesiges Moodboard zusammengepinnt sind. Eine Aufnahme des einstigen Warhol-Superstars Jackie Curtis, die Sullivan 1969 geschossen hat, ragt wie ein Heiligenbild zwischen Menschen, Blumenstillleben und Vögeln hervor. Curtis war nicht nur ein Crossdresser, dessen androgyner Stil den Glamrock-Stil inspirierte, sondern auch Sänger, Schauspieler, Poet. Eine New Yorker Institution. Seinen Drogenniedergang besang Lou Reed in *Walk on the Wild Side*: „Jackie is just speeding away / Thought she was James Dean for a day.“ Sullivan zeigt ihn glamourös und verletzlich zugleich, so wie ihn nur ein Freund festhalten kann. Tränen funkeln wie Glitter unter Curtis' kajalgeschminkten Augen. Alles ist real, alles ist Performance. Das hier ist ein Leben, das für die Kunst geopfert, das ganz und gar zur Kunst wird.

„Jackie und ich gingen zusammen zur Highschool“, erzählt Sullivan, „New York war diese offene Stadt, in die die Menschen hinein- und hinausströmten. Das war, als man sich jede Nacht im Max's Kansas City traf. Jeder, der nach New York kam, ging dort hin, auch Janis Joplin war da. Wir hingen im Hinterzimmer rum. Die Bar vorn war für die abstrakten Maler und die älteren Künstler. Wir waren immer hinten. Andy schaute vorbei, und jeder machte irgendeine Art von Theater. Alle kamen immer erst spät dort an, weil sie so lange mit dem Make-up und dem Anziehen beschäftigt waren.“



SAILOR IN WINDOW
1998, Wasserfarbe auf Papier, 76 × 60 cm
Auftaktseite: TOWN LINE BEACH
2016, Pastellkreide auf Papier, 195 × 132 cm

Schon damals, in den späten Sechzigern, beginnt Sullivan seine Freunde zu porträtieren – Superstars, Sammler, Club-Kids, Kuratoren, Künstler, Models, Agenten, Literaten. In seinem Kosmos kommt fast jede Legende der New Yorker Kunst- und Modewelt vor, ob die John-Waters-Muse Cookie Mueller, Nachtclubgrößen wie Chi Chi Valenti, die junge Sofia Coppola oder der MoMA-Kurator Kynaston McShine. Über Jahrzehnte hinweg fotografiert er sie, wo er geht und steht, und nutzt die Aufnahmen als Vorlagen für Pastelle und Gemälde. Das, was auf den Fotos noch hart und schnappschussartig wirkt, bekommt in Sullivans Malerei eine leichte, spielerische, poetische Qualität.

Tatsächlich verbindet er in seiner Kunst den Mythos der Factory und das Denken der New Yorker Malereiszene mit profunder Kenntnis vergangener Avantgarden und der europäischen Kunst-

geschichte. Lange vor Elizabeth Peyton zeigt er die Szene in Manhattan wie die Aristokraten eines imaginären Hofstaates: androgyn, mit puderweißer Haut und roten Lippen. Das Geglättete, etwas Maskenhafte in Sullivans Bildern erinnert an Warhols überbelichtete Polaroid- und Siebdruckporträts. Andy habe das beste *plastic surgery painting* aller Zeiten gemacht, sagt Sullivan. Auch in seiner eigenen Malerei wird das Gesicht zur Fläche, auf der nur die grundlegenden Erkennungsmerkmale und keine Falten zurückbleiben. Dennoch schimmert auf diesen Porzellanhäuten ein zartes Erröten, das an die milchweiße Blässe von Édouard Manets Kurtisannen und Barmädchen erinnert. Tatsächlich bekommen die Figuren seiner Aufnahmen, wenn sie in Malerei transformiert werden, etwas Klassisches. Eine badende Freundin hat in ihrer Pose ganz den Charme von Pierre Bonnard's Badewannenbildern. Und die lichtdurchfluteten Interieurs und die leuchtenden Farben scheinen ebenso vom Postimpressionismus beeinflusst wie von der Gegenwart.

Zuweilen wirkt Sullivans Malerei, als wäre ein Vorhang zur Seite gezogen worden, als würde helles Licht auf die Porträtierten fallen und Klarheit, Reinheit, sogar Unschuld in diese Leben bringen. Das Licht des Diaprojektors, mit dem er die Fotobilder auf Leinwände und Papier projiziert, wandelt sich in seiner Malerei in etwas Transzendentes. Es ist wie eine Energie, die alles miteinander verbindet, allem die gleiche Bedeutung zumisst. Am Anfang sei das Zeichnen nach einer Projektion wie eine Meditation gewesen, sagt Sullivan. „Du vertiefst dich völlig in diese Sache. Da ist diese Luft zwischen dem Bild und dem, was du mit der Hand machst. In diesem Zwischenraum vollzieht sich der Gestus, die ganze Sprache. Du spürst, wie die Zeit vergeht, während es wächst.“

Wer Sullivans 2016 erschienenen Buch *Still, Looking* durchblättert, bekommt das Gefühl einer merkwürdig zeit- und ortlosen Bohème, die ebenso in New York wie an der Côte d'Azur angesiedelt sein könnte. Die Räume, die er zeichnet, sind schemenhaft, rudimentär. Und auch bei der Wahl der Medien gibt es keine Hierarchien. Fotos, Gemälde, Zeichnungen folgen einander ohne Chronologie, in einer intuitiven visuellen Erzählung. Dabei sieht es aus, als wäre das Leben eine einzige Feier. Unterbrochen von Blumenstillleben, die auf Henri Matisse oder die französische Pastellmalerei des 18. Jahrhunderts anspielen, blüht ein nie endender Tag in den Farben des Sommers. Nachmittage am Strand, spielende Kinder, Partys und Clubnächte, Bootsfahrten, Urlaubstage. Obwohl es über weite Strecken die gleiche drogenschwängerte, alkoholisierte, exzessive Welt der



SOPIA
1997, Pastellkreide auf Papier, 53 × 38 cm

gem“ Image schoss Sullivan eine Strecke im Stil der frühen Achtzigerjahre, jener Ära, in der New Yorker Clubs wie Danceteria, Palladium oder Area hedonistisches Nachtleben zur Kunstform erhoben. Das Unheimliche an den Bildern mit Agyness Deyn ist, wie sehr sie den Originalaufnahmen aus den frühen Jahren gleichen. Es ist kaum zu unterscheiden, welche Bilder wann entstanden. Nicht nur weil Deyn, behängt mit neonbuntem Plastikschmuck, in Lederjacke und Leopardmuster, aussieht, als wäre sie gerade aus dem Pyramid Club gestolpert.

In Sullivans Welt gibt es keine chronologische Zeit. Während einige Protagonisten auftauchen, um bald wieder zu verschwinden, altern andere im Werk mit. Wieder andere bleiben so, wie Sullivan sie in bestimmten Situationen in Erinnerung behalten hat, wie etwa sein Sohn Max. Er kam, erst 32-jährig, 2005 beim Drachenfliegen ums Leben. Nach seinem Tod holte Sullivan alte Fotos aus den Siebziger hervor, jener Zeit, in der er noch mit der Künstlerin Amy Sullivan verheiratet war, und begann Max' Kindheit erneut festzuhalten. Im Buch sind das vor allem die Strandtage in den Hamptons.

„Sie war fantastisch“, sagt Sullivan, während wir vor der Pinnwand stehen und auf ein 1974 aufgenommenes Foto von Jane Forth, Model und Warhol-Superstar, blicken, die sich oben ohne sonnt. Hinter ihr spielen zwei kleine Jungen im Sand. „Das da ist ihr Sohn, und da ist mein Sohn. Sie kam einfach für das Wochenende zu uns raus in die Hamptons. Sie war eine meiner ersten Musen. Und guck mal, das sind echte Titten. Sie war wunderschön. Sie zog sogar am Strand High Heels an.“

In diesem Moment wird klar, wie viele Ebenen Sullivans Arbeit hat. Da sind die Stars, die Hotelzimmer, die zerwühlten Betten und durchgefeierten Nächte. Da sind die Anekdoten, dieses Who's who, die bekannten Namen, die in Gesprächen mit oder über Sullivan runtergerattert werden wie aus einem Telefonbuch. Aber da sind auch Väter, Mütter, Familien, Lieben, lebenslange Freundschaften. Ein fragiles, ganz persönliches, feines Geflecht, das Sullivan in seinen Bildern bewahrt und schützt, in dem aber im realen Leben Löcher klaffen, die sich nie wieder schließen lassen.

So ist einer der Protagonisten in Sullivans Bildern Klaus Kertess, sein Lebensgefährte, mit dem er über vierzig Jahre zusammen war. Er lernte ihn in den späten Siebziger kennen, als Kertess gerade seine damals schon legendäre Galerie Bykert geschlossen hatte, in der er Künstler wie Brice Marden, Chuck Close oder Dorothea Rockburne zeigte, die sich später zu Giganten der Gegenwartskunst entwickeln sollten. In der Galerie arbeiteten auch die feministische Künstlerin Lynda Benglis und die Galeristin Mary Boone als Sekretärinnen, bevor sie ihre eigenen

Es ist ein fragiles, ganz persönliches, feines Geflecht, das Sullivan in seinen Bildern bewahrt und schützt, in dem aber im realen Leben Löcher klaffen, die sich nie wieder schließen lassen

Karrieren starteten und selbst weltberühmt wurden. Fredericka Hunter, in deren Texas Gallery in Houston Sullivan 1974 seine erste Soloschau hatte, war eine gemeinsame Bekannte. Nur durch Zufall verpassten sich Sullivan und Kertess ständig, aber schließlich mietete Hunter ein Sommerhaus in den East Hamptons, wo sie sich bei einem Essen begegneten und augenblicklich verliebten. „Mitten im Dinner gingen Klaus und ich schwimmen“, erinnert sich Sullivan. „Das war, wie alles begann – mitten in der Nacht im Ozean. Es war wunderschön.“

In *Still, Looking* sieht man die unterschiedlichen Zeiten dieser großen Liebe: das Begehren, die Wärme, die Fürsorge zwischen den beiden Männern, die heiraten und ein Power Couple in der New Yorker Szene sind. Kertess ist in den Neunzigern einer der bedeu-

tensten Schreiber und Ausstellungsmacher. 1995 kuratiert er die Whitney-Biennale und auch in den Folgejahren zahlreiche Ausstellungen. Sullivan widmet ihm das Titelbild seines Buches, eine Zeichnung nach einem Foto von 2015. Wieder ein Strandbild. Doch der Himmel ist bleich. Das Ornament auf Kertess' Strandhose ist das einzige Bewegte in diesem melancholischen, gedankenverlorenen Bild, auf dem Sullivans Ehemann dem Betrachter den Rücken zuwendet und aufs Meer blickt. Zum Zeitpunkt der Aufnahme befindet er sich bereits im fortgeschrittenen Stadium von Alzheimer. Die Zeichnung aus dem Jahr 2016 ist vielleicht entstanden, als Kertess bereits gestorben war.

Sullivan spricht über seinen Verlust, die Bodenlosigkeit, die er fühlt, die Kraft, die er in seiner Arbeit findet: „Für mich bildet sie den einzigen Ort, an dem ich verarbeiten kann, was ich durchmache. Jetzt bin ich mitten im Trauerprozess. Ich muss es an mich heranlassen, es mir aneignen, dass ich den Verlust meines Mannes betrauer.“ Noch immer ist er mit der Auflösung der Wohnung und der Sichtung des Nachlasses beschäftigt. Wir sprechen vom Altern, von der Leere, von Ratlosigkeit – von Dating- und Sex-Apps, die keinen wirklichen Sinn haben, wenn da niemand mehr da ist, zu dem man nach Hause zurückkehren kann.

ALESSIO, SAG HARBOR
2007, Öl auf Leinwand, 53 × 76 cm





AGYNESS AND TEDDY
2008, Pastellkreide auf Papier, 76 x 53 cm

„Alle meine Bilder wollen im Moment sein. Es geht mir darum, herauszufinden, wie man positiv sein kann, darum, das Leben zu akzeptieren“

Schaut man genau hin, ist die Leichtigkeit auf Sullivans Bildern durchsetzt mit Abschieden. *Still, Looking* umfasst nicht nur harte Drogenzeiten, sondern auch die Aidskrise. Jackie Curtis starb 1985 an einer Überdosis Heroin. Cookie Mueller und die bildschöne Sirpa, die auf Sullivans Zeichnungen barbusig im Hotelbett vor ihrem Frühstück kniet, starben an den Folgen von HIV. An der Wand im Studio hängen Aufnahmen seiner Freundin, der im März verstorbenen Trisha Brown, eine der bedeutendsten Choreografinnen der Gegenwart. Auch an ihren Bildern wird Sullivan nun arbeiten. Auf die Frage, ob das Malen für ihn eine spirituelle Dimension hat, antwortet er: „Spiritualität ist alles in meinem Leben. Für mich geht es darum, ganz in der Gegenwart zu sein. Ich muss mich in diesem Moment völlig mit dem Gemälde beschäftigen und darf nichts dazwischenkommen lassen, um wirklich anwesend zu sein und das zu durchleben. Alle meine Bilder drehen sich darum, im Moment zu sein. Es ist wie ein Erwachen. Es geht darum herauszufinden, wie man positiv sein kann, darum, das Leben zu akzeptieren.“

Diese radikale Akzeptanz, der Wille, Schönheit und Erfüllung in allen Erfahrungen zu finden, seien sie auch noch so schmerzhaft, erinnert an die Idee der ewigen Wiederkehr, die Nietzsche formuliert hat, an die Idee, dass sich alle Ereignisse unendlich oft wiederholen. In diesem Sinne handelt Sullivans Werk eben nicht von Ereignissen, Personen, Erinnerungen, sondern vom Umgang damit – vom Blick aufs Leben; von der Perspektive des Malers, der sucht, der sich immer wieder neu in der Zeit verortet.

Interessanterweise fordert Sullivan, der in einer Kunst-, Film- und Modeszene aufwuchs, in der mit allem und jedem gespielt wurde, so etwas wie Authentizität ein. Häufig grenzt seine Arbeit ans Kommerzielle, ob er nun Wandbilder für Hotels schuf oder 1997 den Jack-Nicholson-Film *Besser geht's nicht* mit seiner Malerei ausstattete, um das Flair der schwulen New Yorker Kunstszene in die oscarprämierte Komödie zu bringen. Der Mann, der für manchen Kunsthardliner zu nahe an der Mode, am Zeitgeist, an der Szene ist, der soziale Anekdoten, Blumenbilder und Möpfe malt, sucht nach so etwas wie einem wahren Selbst. „Die Antwort ist, einfach ehrlich und präsent zu sein“, sagt er.

Und dann kommt er auf die große Abstrakte Expressionistin Joan Mitchell, mit der er in ihren letzten Lebensjahren eng befreundet war. Er erzählt, wie er mit ihr im MoMA eine Ausstel-



MADRID LILIES
2010, Öl auf Leinwand, 107 x 76 cm

lung zum frühen 20. Jahrhundert mit Blumenbildern von Piet Mondrian besuchte und wie tief beide beeindruckt waren. „Ich liebe Joans Werk. Sie hat diese wunderschönen freien Pinselstriche, sie sind ein Strom von Bewegung. Ich habe das immer wie eine Sprache verstanden. Sie setzt ihren Pinselstrich. Leute wie Brice Marden oder Carroll Dunham setzen ihn. Oder Alice Neel. Sie sah die Leute, sah etwas in ihnen und ließ es einfach passieren. Sie korrigierte es nicht, sie malte nicht drum herum, sie versuchte es nicht zu verändern. So wurde es zu einer Alice Neel.“

So ähnlich kann man auch Sullivans eigene Malerei sehen, die gänzlich aus dem Duktus, aus der Geste lebt. Sie setzt eine Markierung im Jetzt, ohne der Vergangenheit nachzutruauern oder auf die Zukunft zu spekulieren. Auch Sullivan, der große Überlebende der New Yorker Subkultur, lebt im Jetzt. Er ist ganz und gar nicht auf der Suche nach einer verlorenen Zeit. Auf die Frage, warum es in der Kunstszene solch eine Nostalgie für die Siebziger- und Achtzigerjahre gibt, antwortet er gelassen: „Ich war dabei, also habe ich sie nicht.“