

**BAILEY'S
STARDUST**



BAILEY'S STARDUST

DAVID BAILEY

Mit einem Essay von Tim Marlow

NATIONAL PORTRAIT GALLERY, LONDON

Für Catherine Bailey

Published in Great Britain by National Portrait Gallery Publications,
St Martin's Place, London WC2H 0HE

Published to accompany the exhibition *Bailey's Stardust*, at the National Portrait Gallery, London
from 6 February to 1 June 2014.

This exhibition has been made possible by the provision of insurance through the Government
Indemnity Scheme. The National Portrait Gallery, London, would like to thank HM Government
for providing Government Indemnity and the Department for Culture, Media and Sport and
Arts Council England for arranging the indemnity.

Copyright © 2014 National Portrait Gallery, London
All images (except those listed on page 272) copyright © 2014 David Bailey
'Bailey and Portraiture' copyright © 2014 Tim Marlow
Section introductions by Christopher Tinker copyright © 2014 National Portrait Gallery, London

The moral rights of the authors have been asserted. All rights reserved. No part of this publication
may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means,
whether electronic or mechanical, including photocopying, recording or otherwise, without the
prior permission in writing of the publisher.

ISBN 978 1 85514 452 1

A catalogue record for this book is available from the British Library.

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Book design by David Bailey
Cover design by David Bailey, Damien Hirst, PaperhatFTP, Ollie Saward and Sarah Brimley

Managing Editor: Christopher Tinker
Copy-editor: Denny Hemming
Layout and typesetting: Raymonde Watkins
Production Manager: Ruth Müller-Wirth
Printed and bound in Italy

BOSS
HUGO BOSS

Exhibition sponsored by HUGO BOSS

The National Portrait Gallery's Spring Season 2014 is sponsored by Herbert Smith Freehills

Sold to support the National Portrait Gallery, London. For a complete catalogue of
current publications, please write to the National Portrait Gallery at the address above,
or visit our website at www.npg.org.uk/publications



Inhalt

VORWORT	6
BAILEY UND DIE PORTRÄTFOTOGRAFIE	8
SCHWARZE UND WEISSE IKONEN	18
DEMOCRACY	46
EAST END	54
ANDY UND DALÍ	68
MODEIKONEN	80
NAGALAND	96
REVOLUTION	106
CATHERINE BAILEY	118
DELHI	138
11 x 14	150
HARTE MÄNNER	160
SCHÖNHEIT	166
PAPUA NEUGUINEA	180
BOX OF PIN-UPS	190
ABORIGINES	198
DIE ROLLING STONES	210
SUDAN	222
KÜNSTLER	232
SCHÄDEL	260
ZEITTADEL	266
REGISTER	270
DANK UND BILDNACHWEIS	272

Vorwort

David Bailey hat eine außergewöhnliche Karriere als Fotograf und als Bildgestalter hinter sich. Über 50 Jahre lang hat er herausragende Bilder für bekannte Modezeitschriften geschaffen, darunter 350 Titelseiten für *Vogue*. Darüber hinaus hat er preisgekrönte Anzeigen und Filme gestaltet und seine eigenen Projekte und Fotobände veröffentlicht. Baileys erste öffentliche Ausstellung, *SNAP!* (mit David Hockney und Gerald Scarfe), fand im Frühjahr 1971 in der National Portrait Gallery statt. 43 Jahre später freue ich mich, dass *Bailey's Stardust* jetzt ihren Platz neben monografischen Ausstellungen von Künstlern wie Richard Avedon, Bruce Weber, Annie Leibovitz, David Hockney und Lucian Freud findet.

Bailey's Stardust präsentiert neben lebhaften Porträts eine intensive Meditation über unseren Platz in der Welt. Sie zeigt uns, dass wir im Leben alle gleich sind. Jeder von uns kann auf einem bestimmten Gebiet ein Star werden, und alle werden wir das Leben mit »Staub zu Staub« beenden. 1929 heißt es in Hoagy Carmichaels wunderschönem Song über einen Song: *My stardust melody/The memory of love's refrain*. In ähnlicher Weise bieten Fotos einen gewissen Ausgleich für das Vergehen der Zeit und der Menschen: Große Porträtfotografen schaffen die besten Erinnerungen oder halten sie lebendig.

Beim Sichten der in den letzten zweieinhalb Jahren von Bailey für die Ausstellung zusammengestellten Fotos musste man schon genau hinsehen. Für die Kollektion der Porträts, die er für besonders denkwürdig ansieht, hat er Motive aus allen Phasen seines Schaffens gewählt und diese nicht etwa chronologisch geordnet, sondern den Themen entsprechend und ohne Rücksicht auf vermeintliche Unterschiede zwischen Porträtfotografie und anderen Gattungen wie Modefotografie oder Stillleben. Bei manchen davon handelt es sich um bekannte Bilder in neuer Aufmachung, aus der eine veränderte Sehweise spricht. Die meisten wurden neu abgezogen, die

Schwarz-Weiß-Fotos auf Silbergelatinepapier, wodurch Dichte, Zeichnung und Ausgewogenheit der Bilder verbessert wurden.

Bailey hat mit Recht betont, er bilde nicht ab, sondern mache Bilder. Ob er nun Modeporträts aufnimmt, Serien wie die *Box of Pin-Ups* (1965) oder *Democracy* (2005) zusammenstellt, als Redakteur für Magazine arbeitet oder in London, New York oder Papua-Neuguinea fotografiert – Bailey macht Bilder von Menschen, und sie gehen ans Herz. Die Verbindung zwischen Künstler und Modell unterliegt niemals stilistischen Konventionen und ist im Bild erkennbar. »Um ein guter Fotograf zu sein, braucht man viel Vorstellungskraft«, sagt Bailey. »Man muss sehr viel schauen, bis man lernt, das Außergewöhnliche zu sehen.«

Die Ausstellung und das Begleitbuch sind vor allem anderen Ergebnis einer intensiven Zusammenarbeit. Ich möchte David Bailey dafür danken, dass er sich für dieses Projekt so außerordentlich engagiert hat. Ich danke auch ganz besonders Catherine Bailey, Tim Marlow für seine einfühlsame Einführung, Mark Pattenden, dem Studioleiter, Sarah Brimley, Fenton Bailey und Hannah Speller, Matt Nicholson, dem geschäftsführenden Teilhaber, Visual Artists UK und Raymonde Watkins für ihre wertvolle Unterstützung.

In der National Portrait Gallery arbeiteten Sarah Tinsley, Flora Fricker und Christopher Tinker in allen Phasen des Projekts intensiv mit, wofür ich ihnen sehr dankbar bin. Auch weiteren Kollegen in der Galerie möchte ich meinen Dank aussprechen: Pim Baxter, Nick Budden, Perry Bushell, Natalia Calvocoressi, Robert Carr-Archer, Naomi Conway, Andrea Easey, Neil Evans, Ian Gardner, Justine McLisky, Ruth Müller-Wirth, Vivienne Reiss, Nicola Saunders, Fiona Smith, Rachael Tate, Denise Vogelsang, Ulrike Wachsmann, Helen Whiteoak und Rosie Wilson.

Der besondere Dank der National Portrait Gallery gilt HUGO BOSS für die Unterstützung zur Präsentation von *Bailey's Stardust* in London.

Sandy Nairne

Direktor der National Portrait Gallery, London

BAILEY UND DIE PORTRÄTFOTOGRAFIE

Tim Marlow

Anfang der 1960er-Jahre schuf Bailey ein Bild, das erst vor kurzer Zeit wieder zum Vorschein kam: das Schwarz-Weiß-Porträt einer Frau, die im Londoner East End vor einem Pub steht (Abb. 1). Sie trägt ein geblühtes Kopftuch, wirkt aber angespannt und ernst, ja weltverdrossen. Über den Bildrand hinaus starrt sie schräg nach unten. Auch wenn ihr Kopf kaum die untere Hälfte des linken Bilddrittels füllt, ist sie das Greifbarste auf einem Foto, auf dem alles andere flüchtig wirkt. Über ihr erscheint als glanzvoller Kontrapunkt eine strahlende Blondine, die Flaschenbier ausschenkt und scheinbar hinter dem Fenster an der Theke steht. Bei genauerem Hinsehen entpuppt sie sich aber als Spiegelung eines Plakats, das für die Biermarke Harp wirbt. Denn die Aufschrift »Harp, Sir!« ist seitenverkehrt – die Reproduktion des Spiegelbilds einer Reproduktion. Hinzu kommt ein rätselhaftes Selbstporträt: In den Tiefen des Fotos erscheint Bailey, das Gesicht hinter der Spiegelreflexkamera verborgen.

Das Foto ist in vielerlei Hinsicht bedeutsam. Streng komponiert und mit augenfälliger Formengeometrie wirkt es trotz allem spontan. Es spielt mit Zeichen und Symbolen, wurzelt aber in der Realität. Nicht als Selbstporträt gedacht, ist es ein herrliches Beispiel für, wie Bailey sagt, »die Zufälligkeit des Universums« und sein Interesse am Zufall, das ihn mit den Surrealisten verbindet. Die Bildelemente fluktuieren vor unseren Augen, lassen sich nicht recht fassen, machen aber deutlich, dass Baileys Persönlichkeit von Anfang an vielschichtiger war, als die etablierte Geschichte der Fotografie uns glauben machen will.

Anstatt seine Porträtfotos der letzten fünfzig Jahre kuratorisch zu präsentieren, hat es die National Portrait Gallery Bailey überlassen, sich und sein Werk zu betrachten. Das Ergebnis ist eine komplexe, kreative Reise, die vom Londoner East End um die Welt bis nach Australien führt und ein Pantheon berühmter Schriftsteller, Musiker, Künstler und Gangster, aber auch unbekannte Menschen in Nagaland und Neuguinea zeigt. Sie erkundet aber auch die unscharfen Grenzen zwischen Porträt und anderen Genres – von der Modefotografie bis hin zur Topografie. Mit Bailey hat sich die Porträtfotografie zu einem weiten Feld entwickelt.

Baileys Herkunft lieferte den Stoff für ein Märchen: der Junge aus dem Wilden Osten, der das Establishment im Westen eroberte. Er wurde 1938 in Leytonstone geboren, seine Herkunft aus dem East End ist jedoch unbestritten. »Meine Mutter stammte aus Bow, mein Vater offenbar aus Hackney, mein Großvater aus Bethnal Green. Die vor ihnen waren, so weit die Aufzeichnungen zurückreichen, alle aus Whitechapel.« Drei Jahre später, nachdem die Luftwaffe ihr Haus zerbombt hatte,

übersiedelte die Familie nach East Ham. Auch das Kino war zerstört worden, was beim kleinen Bailey die Vorstellung auslöste, »dass ein böser Mann namens Hitler Mickymaus getötet hatte«. Den Rest seiner Kindheit verbrachte er inmitten der Bombenruinen der Nachkriegszeit. Sein Vater war Schneider, »aber auch Schlägereien nicht abgeneigt. Auf der Wange hatte er eine große Narbe von einem Rasiermesser.« Sie stammte aus der Zeit, in der er in Hackney eine Kneipe betrieb und war offenbar das Werk der berühmten Kray-Brüder. Trotz seiner hohen Intelligenz war Bailey ein schlechter Schüler – nicht zuletzt aufgrund seiner Legasthenie. Man versetzte ihn »in die Förderklasse ... Man sagte mir, ich sei dumm«. Das Schulsystem hatte ihn abgeschrieben, lang bevor er die Schule verließ, und seine Zukunftsaussichten waren trüb. »Wenn man aus dem East End kam«, äußerte er später immer wieder, »gab es drei Möglichkeiten: Man konnte Boxer, Autodieb oder auch Musiker werden.«

Mit Blick auf Baileys einflussreiche *Box of Pin-Ups* von 1965 wird oft hervorgehoben, dass 30 der 36 Porträts von Sängern, Schauspielern, Regisseuren, Klubbesitzern, Gangstern, Fotografen und anderen, die »heute höchst illustert erscheinen«, wie Francis Wyndham in seinem Begleittext schrieb, einen leeren weißen Hintergrund haben. Auf die Anfänge dieser Technik wird noch zurückzukommen sein. Wie jedoch der Kulturhistoriker David Mellor bemerkte, hatten mit Ausnahme Lord Snowdons »die in dieser Box gezeigten Personen bildlich gesprochen keinen Background«. Sie waren, genau wie ihr Fotograf, Menschen, deren bescheidene Herkunft das britische Establishment nicht sehen wollte.

Durch eine Ironie des Schicksals wurde Bailey aus den durch seine Erziehung und die schlechte Schulbildung bedingten Beschränkungen ausgerechnet durch den Wehrdienst befreit. Als man ihn 1956 zur RAF einzog, kam er zunächst nach Singapur, danach in das damalige Malaya. Der Guerillakrieg zwischen dem militärischen Arm der Kommunistischen Partei Malayas und den Commonwealth-Streitkräften endete zwar erst 1960, in dem »Malayan Emergency« genannten Konflikt kam Bailey jedoch nicht zum Einsatz. In dieser Zeit begann er sich für die Dinge zu interessieren, die sein weiteres Leben geprägt haben – Fotografieren, Reisen in exotische Länder und schöne Frauen.

Aus dieser Militärzeit datieren zwei interessante Aufnahmen, geschossen mit einer billigen, in Singapur erstandenen Rolleiflex-Kopie. Das eine ist ein Foto seiner Freundin Delphine – ein sehr geschickt komponiertes Bild einer elfenhaften Schönheit auf einem Hafenkai.



Abb. 1 East End, 1961

Elegant umfasst sie ihre langen Beine unterhalb der Knie, während ihre Bluse verführerisch die Schulter freigibt. »Sie war die bei weitem attraktivste Frau der RAF«, erinnert sich Bailey, »und es ärgerte die Offiziere sehr, dass sie meine Freundin war.« Das zweite Foto zeigt einen hübschen jungen Mann mit nacktem Oberkörper (Abb. 2). Auf seinem Bett liegend blickt er links über den Bildrand hinweg in die Ferne. Über ihm der Abdruck eines Frauenporträts von Picasso aus der Illustrierten *Look*, die Bailey in seiner Freizeit ebenso verschlang wie das Magazin *Life*. Die Beschäftigung mit dem breiten Spektrum moderner Fotografie, das diese Zeitschriften abdeckten, ist für Bailey sicherlich bezeichnend, noch aufschlussreicher aber ist, dass er genau dieses Picasso-Bild wählte. »Ich bezog dafür jede Menge Prügel«, erinnert er sich. »Die andern dachten, dass ich mich für etwas Besseres hielt.« Vielleicht wollte er tatsächlich anders sein? »Kann schon sein. Aber ich habe Picasso verehrt. Er zeigt, dass es keine Regeln gibt, dass man die Realität verändern darf.«

Das Bild *Jacqueline im türkischen Kostüm* von 1955 (Abb. 3) ist eine von Picassos Variationen von Werken alter Meister, die die Endphase seiner glanzvollen Karriere einläuten. In Baileys Unterbewusstsein schlug das nuancierte und dezent erotische Bild einer exotisch gekleideten Frau offenbar eine Saite an. Es ist keine Überinterpretation, wenn man sagt, dass der junge Bailey, wenn er hier die Handhaltung Jacquelines auf Picassos Bild nachahmt, einem Künstler huldigt, der ihn sein Leben lang inspirieren hat, und damit in der Enge seiner Stube seinen jugendlichen Individualismus demonstriert. Gleichzeitig unterstreicht er sein Interesse für die Konstruktion (und nicht Reproduktion) von Bildern, das auf subtile Weise vielen seiner späteren Fotos zugute wird sollte, vor allem seinen Porträts.

Nachdem Bailey nach Beendigung seines Wehrdienstes im Herbst 1958 nach London zurückgekehrt war, brauchte er kaum mehr als ein Jahr, um seine ersten Fotos zu veröffentlichen. Er begann mit einem jungen, rehägigen Model mit kariertem Schirmmütze, das sich vor einem ausgebleichten Hintergrund »unschuldig« auf die Lippe biss. Das Bild erschien in der Zeitung *Sunday Pictorial*. Bald darauf wurde er kreativer und ließ Paulene Stone auf dem Boden kniend inmitten von Herbstlaub posieren. Sie neigt sich zu einem Eichhörnchen hin, scheint mit ihm zu plaudern und zugleich zu schmollen (Abb. 4). Das 1960 im *Daily Express* veröffentlichte Foto wurde später für seinen »zarten und ungekünstelten Charme« gelobt, verrät aber wesentlich mehr. Humorvoll und ein wenig surreal wirkend zeigt es das, was der Kunsthistoriker Martin Harrison als »Baileys Agenda – das Aufbrechen der spießigen Konventionen der Mode« bezeichnet. Diese Intention teilte er mit anderen, insbesondere mit Terence Donovan und Brian Duffy, zwei weiteren East-Endern aus dem Arbeitermilieu. Zusammen wurden sie in der britischen Presse als »die schrecklichen Drei« oder »die unheilige Dreifaltigkeit« bekannt. Duffy drückte es in einer viel zitierten Äußerung etwas anders aus: »Vor 1960 war ein Modefotograf groß, schlank und schwul ... Wir drei sind anders: klein, dick und heterosexuell.« Möglicherweise erweckten sie in der Modewelt tiefen Argwohn, wie aber Bailey später immer wieder betonte, ebnete ihnen insbesondere die Heterosexualität den Weg in den Kommerz der Glamourfotografie. »Viele der wichtigen Leute am Beginn meiner Karriere waren schwul – John French French [in dessen

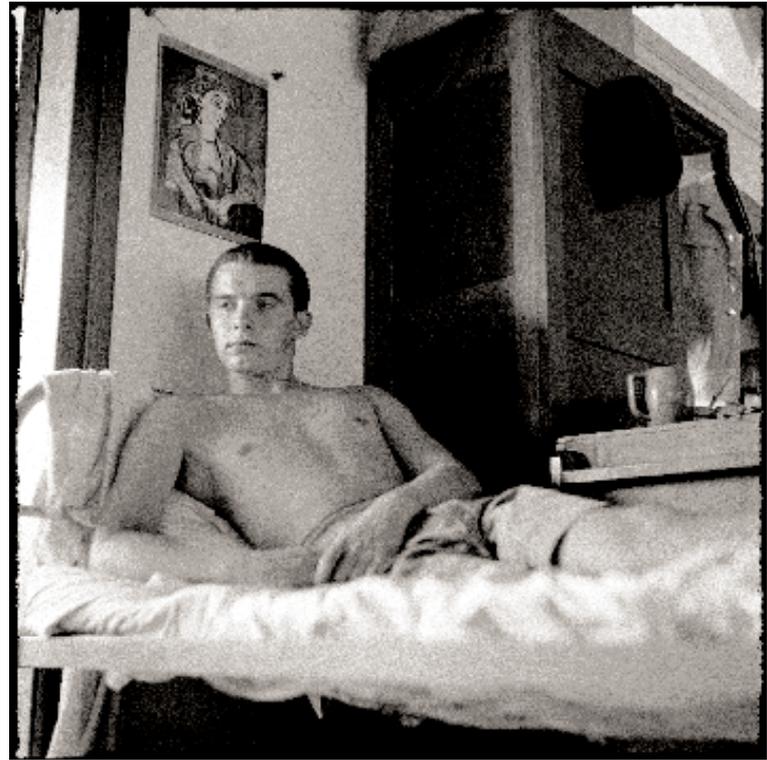


Abb. 2 Selbstporträt, Singapore, 1957

Abb. 3 Pablo Picasso, *Jacqueline im türkischen Kostüm*, 1955



Fotostudio Bailey ab 1959 mitarbeitete], John Parsons [Artdirector von *Vogue UK*, der Bailey 1960 unter Vertrag nahm], Nicky Haslam [der frühere Artdirector von *Show Bailey*] – ich glaube, uns war etwas gemeinsam. Sie hatten nicht diese klassenbedingte Abneigung gegen mich, weil ich aus dem East End stammte – in gewisser Weise waren wir alle zusammen Ausgegrenzte.«

Dieser Insider-Outsider-Status blieb ausschlaggebend für Baileys Entwicklung als Porträtfotograf. Obwohl er nicht dem Establishment entstammte, hatte er Zugang zu und Glaubhaftigkeit in dem, was der Satiriker George Melly als »neue Popokratie« bezeichnete. Er wurde ihr Chronist und zugleich einer ihrer Vertreter. Obwohl er gern über die »Promi-Kultur« spottete, trug er wesentlich zu deren Entstehung bei und wurde selbst ein Teil von ihr. Tatsächlich haben es nur wenige der Stars des britischen Kulturlebens abgelehnt, sich von Bailey porträtieren zu lassen, und viele haben sich sogar aktiv darum bemüht. Mitte der 1960er-Jahre begann Bailey, sich seine Motive auszusuchen, was er im Grunde immer noch tut, auch wenn er es nicht unbedingt zugibt.

Dass er als Fotograf vom Porträt her dachte, war Baileys visueller Sensibilität in vielerlei Hinsicht förderlich. Die Modefotografie, die ihm Anfang der 1960er-Jahre schnell zu Wohlstand und Ruhm verhalf, wurde mehr und mehr mit den Models selbst und der von ihnen getragenen Kleidung identifiziert. Das Model als tabula rasa, auf die man eine Vielzahl von Rollen projizieren konnte, um von praktischen Strickwaren bis hin zum bedruckten Mary-Quant-Kleid alles Erdenkliche zu verkaufen, war natürlich kein neuer Gedanke, doch Bailey gelang es, so viel Wärme und Intimität in seine Modefotos zu legen wie kein Modefotograf vor ihm. Es war nicht einfach so, dass er mit vielen seiner Models schlief. Er arbeitete mit ihnen erkennbar zusammen, er sympathisierte mit ihnen, stellte sie nicht als Puppen dar, sondern als Menschen und ließ Aspekte ihrer Persönlichkeit durchschimmern. Es geht nicht darum, Baileys Arbeit mit Models auf eine Schmutzbeziehung zu reduzieren, auch wenn er Jean Shrimpton 1962 in den Straßen von Manhattan für das nun schon legendäre Feature *Young Idea Goes West* der britischen *Vogue* mit einem Teddybären ablichtete. Es geht vielmehr darum, die vordergründig spielerische, tatsächlich aber komplexe und hart erarbeitete Beziehung zwischen Fotograf und Modell aufzuzeigen, die Bailey bei vielen seiner Porträtarbeiten entwickelte.

Der vielleicht radikalste Aspekt dessen, was zu einer symbiotischen Beziehung zwischen Baileys Modefotos und seinen Porträts wurde, war seine Fähigkeit, die Dynamik des menschlichen Körpers festzuhalten oder auch auszulösen. Aufschlussreich ist hier eine Aufnahme, die Terry O'Neill 1965 von Bailey machte, als dieser im Studio für die britische *Vogue* arbeitete (Abb. 5). Sie zeigt den Fotografen hinter seiner Rolleiflex, wie er mit gebeugten Knien und vor den Schultern gefalteten Händen dem Model Sue Murray die Pose vormacht, die sie einnehmen soll. Hier verbinden sich Einfühlungsvermögen und Choreografie, entsteht das Paradox kontrollierter Spontaneität, die bewusste Lockerung des Körpers und das Spiel mit seiner natürlichen Geometrie. Diese Dualität von Kantigkeit und Fluss wird auch auf vielen Fotos deutlich, die Bailey von Jean Shrimpton machte. Deren elegante Glieder lassen grandiose Kompositionen zu, die eng gerahmt, oft auch angeschnitten sind und

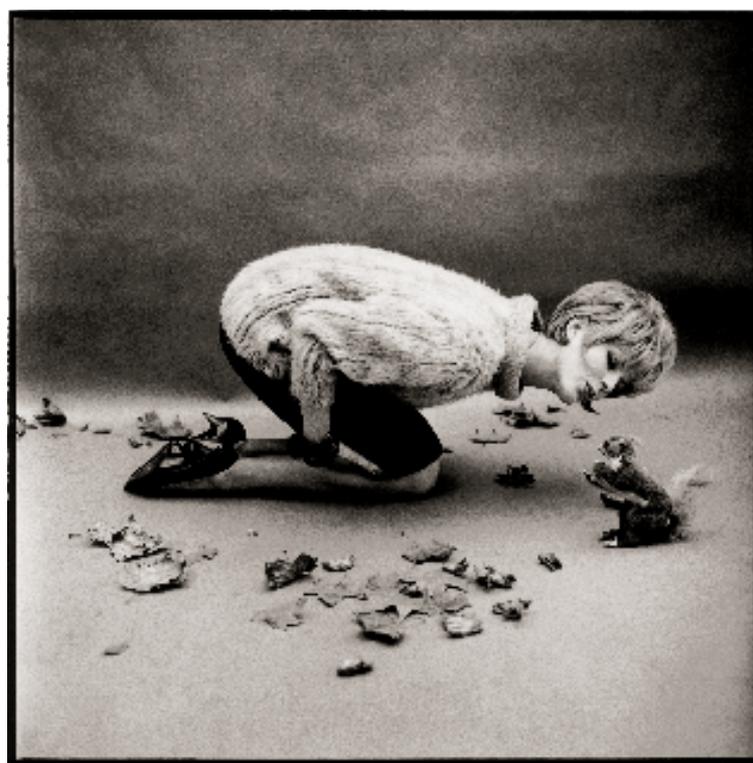


Abb. 4 Paulene Stone, 1960

so noch intensiver wirken. Das Gleiche findet man bei seinen frühen Porträts, die vielfach ein Wechselspiel zwischen voller Ausdehnung und Konzentration, Nähe und Einblick zeigen.

David Bailey's *Box of Pin-Ups* (1965) war ein für seine Karriere entscheidendes Projekt. Es war sein erster Alleingang, der Auftritt eines ernstzunehmenden modernen Porträtfotografen mit unverkennbarem Stil. Mit weißen Hintergründen hatten Cecil Beaton oder Richard Avedon gearbeitet, und der Filmregisseur Richard Lester hatte in *A Hard Day's Night*, dem Debütfilm der Beatles, etwas benutzt, was er als »White-Out-Umgebung« bezeichnete. Aber bisher hatte niemand dieses Stilmittel so kompromisslos eingesetzt wie nun Bailey. Der entleerte Hintergrund, grelles Licht und Abzüge auf hartem Papier verleihen 30 der 36 Porträts eine scharfe Präzision, die im Kontrast zur Prekarität der Körper und kurzgeschorenen Köpfe steht – von denen manche Gefahr laufen, von der umgebenden Leere erdrückt zu werden.

Der leere Hintergrund zeigt, dass Bailey den damals entstehenden Minimalismus übernahm. Auch sein Entschluss, anstelle eines Buches eine Box zu produzieren, weist in diese Richtung. Bei mehreren seiner Modelle wie John Lennon, Paul McCartney, Rudolf Nurejew, Mick Jagger, Lord Snowdon, Sue Murray and Chrissie Shrimpton (Jeans Schwester), um nur einige zu nennen, sind Kopf oder Gliedmaßen, manchmal auch beide, stark angeschnitten – eine klare Absage an die starren Regeln der Fotografie. Der amerikanische Sänger P. J. Proby durchstößt links und rechts den Bildrand, womit er provokant den gekreuzigten Christus evoziert. Der Innenarchitekt David Hicks lehnt schräg im Bild, als passe er diagonal besser in die Box. Der Schauspieler Michael Caine hält seine

Brille über den Kopf und dem Betrachter entgegen, als wolle er die Bildebene durchbrechen. Sein Elan erscheint hat kein Ziel, sein Blick ist ohne Ausdruck, die Arme formen ein Dreieck im Viereck des Fotos. Der Künstler David Hockney erzeugt ein leeres Dreieck, indem er seine Jacke wie einen Umhang in die Länge zieht, der Fotograf Michael Cooper bildet mit seiner offenen Jacke und den auf die Hüften gestützten Händen eine dunkel gerahmte Kugel vor weißem Hintergrund. Dabei steht der minimalistische Hintergrund im Kontrast zu Coopers Aufmachung: Seine Jacke ist mit Abzeichen übersät, was unübersehbar auf Peter Blakes *Self-Portrait with Badges* von 1961 verweist, ein für die britische Pop-Art wegweisendes Bild.

Der zweite entscheidende und auch für Baileys Porträtkunst später charakteristische Aspekt der *Box of Pin-Ups* war die subtile Mischung aus Subjektivität und Objektivität sowie die Erkenntnis, dass glamouröse Bilder eindrucksvoll und zugleich bedeutungslos sein können. Wie aus Francis Wyndhams Covertext hervorgeht, basierte die Auswahl der Bilder auf Baileys »privater Sicht«. Sie sollten »nicht eine Gesellschaftsschicht darstellen«, sondern »eine ihnen gemeinsame Eigenschaft – sie haben etwas von der Wegwerf-Eleganz Fred Astaires. Dennoch sind diese 36 Fotos eine Aussage nicht nur über den Mann, der sie machte, sondern auch über das Londoner Leben von 1965. Viele dieser Menschen sind auf die unmittelbaren Belohnungen des Erfolgs aus: schnelles Geld, schneller Ruhm, schneller Sex – ein kühnes Unterfangen.« Und es heißt weiter: »Der Glanz vergeht schnell, und von dieser Vergänglichkeit fühlt sich Bailey angezogen. Er hat versucht, ihn im Flug zu erhaschen, seine Bilder zeigen etwas Heroisches: Isolation, Unverletzlichkeit, Verlorenheit.« Dreißig Jahre später, auf einem Porträt von Marianne Faithfull von 1999, spielt Bailey abermals mit Heldentum, Verletzlichkeit und Vergänglichkeit, und zwar in einer herrlichen Umkehrung des konventionellen Pin-ups und des für ihn angeblich charakteristischen Stils. Die einst gefeierte Schönheit steht vor weißem Hintergrund in ihrer Unterkleidung mit angespanntem Hals, offenem Mund und fülligerem Körper, aber ihre Augen glänzen noch immer, ihr Blick wirkt fröhlich und frech. Das Bild ist Ergebnis des Zusammenwirkens zweier alternder Kulturikonen, die das Absurde und Schmerzliche des menschlichen Daseins erkennen. »Die Schönheit ist mir jetzt gleichgültig«, sagte Faithfull, als man sie zu dem Foto befragte, »aber nicht die Wahrheit.«

Baileys zweite, 1969 erschienene Porträtsammlung, *Goodbye Baby & Amen: A Saraband for the Sixties*, festigte seinen Ruf als Fotochronist Londons. »Dieses Portfolio versucht, etwas von der Stimmung, den Hoffnungen, der verhaltenen Verzweiflung und dem heldenhaften Trotz dieser swingenden und begabten Generation einzufangen«, schrieb der Journalist Peter Evans in seiner Einführung – die freilich weit schneller alterte als die Bilder selbst. Bailey griff hier zu experimentelleren Formen des Porträts, benutzte aber immer noch die karge Bildsprache seiner *Box of Pin-Ups*. Doch statt der 36 Gesichter präsentiert er über 150, anstelle von nur vier Frauenfotos brachte er 37, darunter eine ganzseitigen Aktaufnahme von Marit Allen im neunten Monat, womit er Annie Leibovitz, die für *Vanity Fair* die schwangere Demi Moore porträtierte, um mehr als 20 Jahre zuvorkam. Kulturelle Bezüge gab es in Fülle: Jane Birkin mit fliegendem Haar und den Händen über den Brüsten verweist

wohl auf Botticellis *Geburt der Venus*, während Sharon Tate und Roman Polanski sich nackt umklammern und die unglücklich Liebenden eines Bilds von Schiele evozieren. Richard Attenborough ist auf einem verlassenen Friedhof abgebildet, der sich als Drehort seines Films *Oh! What a Lovely War* herausstellte. Patrick Lichfield und Bailey scheinen auf gegenüberliegenden Seiten Selbstbildnisse auszutauschen: Bailey zitiert mit seinem Porträt des Veters der Königin den Fotografen in Antonionis *Film Blow-Up* von 1966 – eine Figur, für die er selbst teilweise als Vorbild diente. Lichfield wiederum fotografiert Bailey dandyhaft mit weißer Fliege, die Zigarette in der Hand (Abb. 6). Auch in technischer Hinsicht verschob Bailey die Grenzen der etablierten Bildsprache. Julie Christies Gesicht erscheint hinter einem gekörnten Flor und erinnert so an das Turiner Grabtuch, während Vanessa Redgrave mit Weichzeichner in der Bewegung fotografiert ist, was dem Bild eine geisterhafte Aura verleiht, die an surrealistische Trancebilder erinnert.

Die großen Parameter von Baileys Karriere als Porträtist standen Anfang der 1970er-Jahre bereits fest. Der nachhaltige Einfluss der *Box of Pin-Ups* und von *Goodbye Baby*, eine Mischung aus Zustimmung und schlechtem Ruf sowie die Tatsache, dass Bailey bestimmen konnte, wie seine Porträts gezeigt wurden – was die Zeitungen und Magazine oft bestritten –, ermutigten ihn, seine Arbeiten zu veröffentlichen, sodass er in den letzten 40 Jahren 30 Bücher herausbrachte, auf die weitere folgen werden. Seine experimentelle Herangehensweise beim Porträtieren verleitete ihn auch dazu, eine Reihe von TV-Dokumentationen über Cecil Beaton, Luchino Visconti und Andy Warhol zu produzieren.

1971 war Bailey erstmals in einer großen Ausstellung der National Portrait Gallery in London vertreten. Die unter dem Namen *SNAP!* vom Welsh Arts Council und dem Arts Council of Great Britain organisierte Wanderausstellung startete in London und wurde als »Schau moderner Porträtkunst« angekündigt – mit Gemälden von Hockney, Cartoons von Scarfe und Fotos von Bailey. Es war nicht, wie Bailey kürzlich erklärte, das erste Mal, dass ein zeitgenössischer Fotograf in der National Portrait Gallery eine Soloausstellung hatte. Cecil Beaton war ihm hier um drei Jahre zuvorgekommen. Da Beaton aber schon weit über 60 Jahre alt und am Ende seiner Karriere war, durfte das Ereignis trotzdem als Sensation gelten: Bailey war der Erste einer neuen Fotografengeneration, der das Pantheon der Stars des öffentlichen Lebens Großbritanniens erstürmte. Von den über 50 von Bailey gezeigten Werken stammten die meisten aus der *Box of Pin-Ups* und aus *Goodbye Baby*. Hinzu kamen eine Reihe am Beginn von Fotosessions entstandener Polaroid-Bilder, »um die Bedeutung des Zufalls und der Auswahl bei der Porträtfotografie zu zeigen«. Wie der Begleittext des Schriftstellers Francis Wyndham erklärte, gelten »solche Bilder normalerweise als wertlos, David Bailey hingegen vertritt die Auffassung, dass sie oft eine unerwartete Qualität aufweisen«. Damit manifestierten sich Baileys Archivierungsdrang und seine Leidenschaft für die Arbeit als Prozess. Wer heute sein Studio besucht, wird sehen, dass im gegenüberliegenden Gebäude ein Großteil seines Lebenswerks archiviert ist. Neben Polaroidfotos findet man hier hunderte Kontaktbogen. Sieht man sie durch, staunt man, wie sparsam Bailey mit den Filmen umgeht. Er macht pro Session höchstens ein paar Dutzend Aufnahmen, manchmal sogar nur einige wenige. Zwar zieht er



Abb. 5 Terry O'Neill: David Bailey fotografiert Sue Murray für die britische *Vogue*, 1965

seine Auswahl nie in Zweifel, aber trotzdem macht es ihm zunehmend Spaß, alte Kontaktbogen hervorzuholen, um zu sehen, ob ihm etwas entgangen sein könnte. Daher wird es in seiner zweiten Ausstellung in der National Portrait Gallery – 43 Jahre nach der ersten – zwar kein spezielles Archivmaterial zur Entstehung der ausgestellten Porträts geben, aber es werden unveröffentlichte Varianten der bekannteren und bereits in *SNAP!* ausgestellten Fotos zu sehen sein, insbesondere von Mick Jagger und Man Ray.

Sieht man Baileys umfassendes Fotoarchiv durch, so überraschen die Vielfalt der Gesichter, die er fotografierte, und die Wirkung, die diese Bilder hatten. Zu Recht wird er für seine Porträts von Musikern gefeiert – Tommy Steele, Boy George, Sting, Grace Jones, Elvis Costello und viele mehr. Als Kind wollte er der Trompeter Chet Baker sein, und noch immer begeistert er sich für Jazz. Was er aber dokumentierte, waren Entstehung und Entwicklung einer Generation britischer Rockstar, wobei er selbst ein Teil von deren kultureller Energie wurde. Martin Harrison sieht in ihm den Vorreiter einer Gruppe, die, angeführt von den Beatles und später den Rolling Stones, »den Weg für die britische Invasion New Yorks freikämpfte«. Seine zahlreichen Fotoserien über Mick Jagger bleiben, auch für Jagger selbst, die einprägsamsten von tausenden Porträts. Ihre visuelle Beziehung wurde 1964 von der US-amerikanischen *Vogue* mit Baileys Bild des 19-jährigen Sängers begründet und »wird wohl erst enden, wenn einer von uns beiden stirbt«, wie Bailey sagt.

Eine andere bemerkenswerte Porträtgruppe sind die Gangsterfotos, nicht zuletzt, weil Bailey, indem er ein Porträt von Ronnie, Reggie und Charles Kray in seine *Box of Pin-Ups* aufnahm, eine kulturelle Verbindung des organisierten Verbrechens mit Musikern, Schauspielern, Nachtclubbesitzern, Werbeagenten etc. unterstellte. Manche beschuldigten ihn, Kriminelle zu verherrlichen, man könnte aber auch sagen, dass er damit auf sehr subtile Weise das neue »Anti-Establishment-Establishment« kritisierte, das, wie Bailey selbst betont, »Hollywood Gangster schon seit Jahrzehnten verherrlichte«. Auch hatte er durch seine Herkunft eine andere kulturelle Perspektive und Kontakte in die verschiedensten Milieus. 1968 verbrachte er im Auftrag der *Sunday Times* als »embedded photojournalist« zwei Wochen mit den Krays. Die dabei entstandenen Bilder der Brüder, ihrer Schlangen usw. wurden erst viel später veröffentlicht, da die Krays kurz danach verhaftet und vor Gericht gestellt wurden. 2002 veröffentlichte Bailey mit Kate Kray, Ronnies Witwe, *Diamond Geezers* mit Porträts von 21 der laut Umschlag, »härtesten Burschen Großbritanniens«. Wie zur Bestätigung von Baileys Rolle als Lieblings-fotograf der Gangster erklärte der walisische »Sicherheitsberater« Bernie Davis öffentlich, er habe sich Baileys Bild von Reggie und Ronnie Kray aufs Bein tätowieren lassen.

Die faszinierendste, aber zweifellos unterbewertete Reihe von Baileys Porträts ist die der bildenden Künstler im weitesten Sinn des Wortes. 2007 veröffentlichte Bailey das Buch *Eye*, eine Auswahl von Porträts, die vor allem Fotografen, Maler und Bildhauer, aber auch Filmregisseure, Architekten und Designer zeigen. Dieses Buch ist eine Retrospektive auf 50 Jahre fotografischen Schaffens, in denen ihm fast jeder Prominente bereitwillig Modell gesessen oder zumeist gestanden hat: von Brassai und Bill Brandt bis Andy Warhol und Roy Lichtenstein, von Jeff Koons

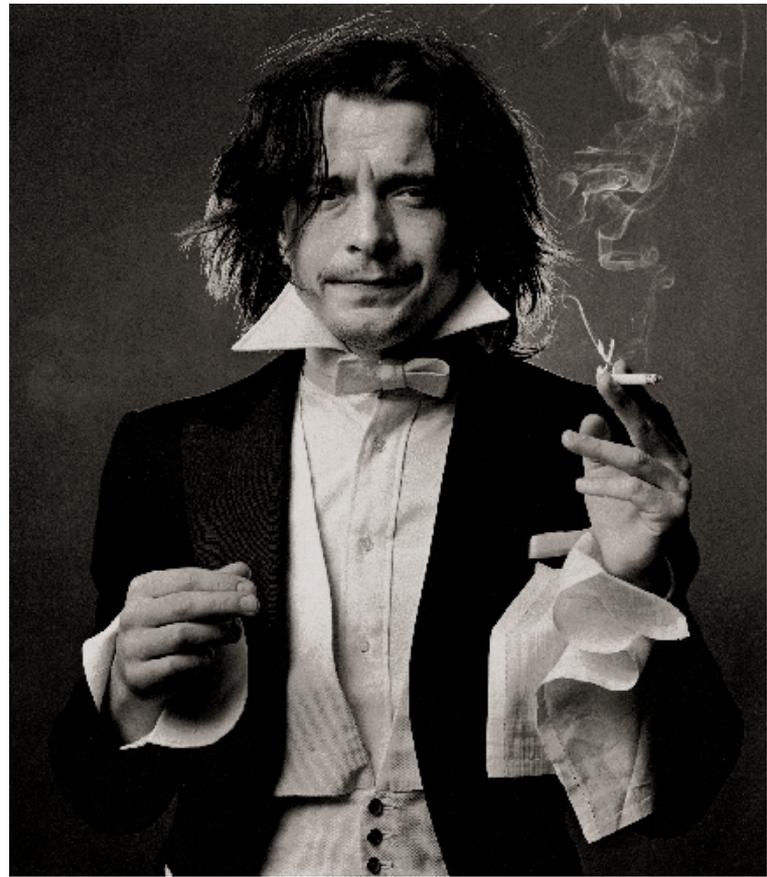


Abb. 6 David Bailey fotografiert von Patrick Lichfield, 1969

und Richard Serra bis zu Gilbert & George und Jean-Michel Basquiat, gefolgt von den Chapmans, von Tracey Emin und Damien Hirst. Die auffälligste Lücke ist Pablo Picasso, den Bailey nie fotografiert hat. Einen entsprechenden Auftrag von *Vogue* Paris lehnte er ab, befürchtete er doch, sein Künstlerheld, dessen Werke es ihm einst erlaubt hatten, »die Realität neu zu erfinden«, könnte seinen Erwartungen in der Realität nicht gerecht werden. »Vielleicht wollte ich nur den Mythos bewahren und ihn nicht in ein Bild verwandeln«, sagte Bailey. Später räumte er ein, dass er seine Entscheidung bedauert habe.

Zur ersten Begegnung mit einem selbsternannten Künstlergenie kam es 1962, als Bailey im St Regis Hotel in New York im Lift auf Salvador Dalí stieß. »Er fragte mich, ob ich seine Schwiegermutter und seine Schwester sehen wolle. Ich sagte: »Warum nicht?«, woraufhin er auf zwei nackte Silberfiguren auf seinem Spazierstock wies.« Mit den Porträtfotos, die Bailey später von Dalí machte, versuchte er, die gekünstelte und zugleich faszinierende Clownerie des surrealistischen Showmans festzuhalten. Dazu gehört auch ein Doppelporträt in einem Spiegel, auf dem Dalí sich zu dem die Kamera haltenden Bailey hinneigt, als wolle er den Unterschied zwischen Fotograf und Modell, Realität und Illusion verwischen. »Mir haben Dalís Bilder eigentlich nie gefallen«, sagte Bailey später. »Ich fand sie ziemlich dumm, aber ihn selbst mochte ich – das wahre Kunstwerk war er.«

Interessanterweise hat Bailey nur ganz wenige Künstler bei ihrer Arbeit fotografiert. 1984 nahm er Jean-Michel Basquiat zwischen zwei

auseinandergeklappten Leinwänden auf, deren maskenartige Bilder den erschöpften Gesichtsausdrucks des Künstlers widerspiegeln und den Eindruck vermitteln, dass ihn seine Arbeit überfordert. 2008 porträtierte er Antony Gormley, wie er zu einem seiner Exposed Expansion Works aufblickt. Der faszinierendste Aspekt des von hinten aufgenommenen Porträts ist Baileys Sicht von Bildhauer und Skulptur, die als Blick durch Gormleys eigene Brille gezeigt wird. »Fotografie ist für mich – wie die Malerei – nichts als Schauen«, sagte Bailey vor kurzem. »Man muss so lange schauen, bis man sieht.« Was Bailey letztlich fasziniert, ist das kreative Sehen, sind die Künstler, die uns lehren, in verschiedener Weise zu schauen und zu sehen. Auf seinem bekanntesten Porträt von Man Ray von 1968 starrt der große surrealistische Fotograf, Maler und Bildhauer mit strengem Blick durch seine dicke Brille. Er wirkt sowohl hypnotisch anziehend als auch ein wenig komisch und vermittelt aufgrund des Spazierstocks auf seiner Schulter den Eindruck, man habe es mit einem Zauberer oder Schwindler zu tun. Auf Baileys vor kurzem entdecktem Porträt von Man Ray, das beim selben Shooting entstand, ist dieser auf das Wesentlichste reduziert: ein intensives, fast abstraktes Profil aus Nase, Wange und Auge.

Vermutlich ist es sein Einfühlungsvermögen, das Baileys Künstlerporträts ihre Schärfe verleiht. Seit seiner Schulzeit, in der ihn die Lehrer schon abgeschrieben hatten, hat er gemalt, in den letzten Jahrzehnten sogar intensiv. »Ich male nicht, um gut zu malen, ich male, um meine Geschichten zu erzählen und zu versuchen zu sehen, zu sehen und nochmals zu sehen.« Damien Hirst, mit dem Bailey über mehreren Projekten zusammenarbeitete, empfindet eine Wesensverwandtschaft mit ihm: »Wir sind ähnliche Persönlichkeiten und haben den gleichen Humor. Deshalb lasse ich mich gern von ihm fotografieren. Er will ständig Grenzen verschieben. Man geht in sein Studio, sieht ein Foto, sagt, dass es einem gefällt und er erwidert: ›Nein, so was mache ich jetzt nicht mehr.« Die meisten Fotografen wissen, was sie tun, wenn sie Porträts machen. Sie wissen, was sie wollen und wie sie es erreichen. Ich glaube nicht, dass Bailey weiß, was er will ... jedenfalls so lang nicht, bis er es findet. Er möchte etwas Unbekanntes einfangen, das kaum fassbar ist – bis er es dann sieht. Und darin liegt für mich die Kunst.«

Die Vorstellung von der Fotografie als Reise ins Unbekannte verfolgt Bailey seine gesamte Karriere hindurch auch im buchstäblichen Sinn. Die vielen Reisen haben seinen Horizont erweitert, seine Porträtfotografie hat durch sie an Vielfalt und Pathos gewonnen, nur ist dieser Aspekt seiner Arbeit weitgehend übersehen worden. Bailey hat zwar stets die Straßenszenen und Reisedokumentationen zahlreicher Fotografen bewundert – von Henri Cartier-Bresson und Brassai bis Diane Airbus und Robert Frank –, hatte sich aber schon 1952 auf einer Doppelseite von *British Vogue*, die sechs seiner Bilder von Londoner Parks zeigte, skeptisch über das geäußert, was er für den Kult der Fotoreportage hielt: »Ich bin die Fotoreportage leid, die immer wieder gleich daherkommt und von Mal zu Mal langweiliger wird, besonders wenn es nichts über einen Krieg zu berichten gibt.«

Wie aber Martin Harrison überzeugend dargelegt hat, war Bailey trotz seines Spotts nicht abgeneigt, die Methoden der Fotoreportage, den »Schuss-aus-der-Hüfte«, bei seinen Modefotos einzusetzen, wie es

schon William Klein und Frank Horvat getan hatten. Hinzu kommt, dass die vielen Modefotografien Bailey die 1960er-Jahre hindurch reichlich Gelegenheit gaben, zu reisen und zu fotografieren. 1962 reiste er nach New York und Mexiko, später auch nach Indien, Neuseeland, Brasilien und schließlich in die Türkei. Der große Durchbruch kam jedoch 1974 mit seiner ersten Reise in eigener Regie – nach Papua-Neuguinea.

Kurz vor der endgültigen Unabhängigkeit des Landes von Australien verbrachte Bailey dort mehr als vier Wochen. Aufgrund der kulturellen und ethnischen Vielfalt dieses fast 500 000 Quadratkilometer großen Gebiets mussten seine Eindrücke sehr beschränkt bleiben. Wie er jedoch in einer kurzen Einführung zu diesem ersten Reisebildband schrieb, ging es ihm nicht um eine mehr oder minder enzyklopädische Übersicht, sondern um eine langersehnte Privatreise zu einem exotischen Ziel. »Ich habe schon als Kind davon geträumt, dass es in der Welt noch einen Ort gibt, an dem man Leute findet, die noch nie einen Weißen gesehen haben und noch nicht von Missionaren verdorben wurden – mit ihren blöden Ideen, man müsse den ganzen Körper mit europäischen Lumpen bedecken ... Ich wollte einfach mit meiner Kamera etwas einfangen, das der andere Unschuldserstörer, der Tourismus, noch nicht restlos kaputt gemacht hat – einfach Menschen sehen, die man nicht bis zum Überdruß gesehen hat.«

Die dabei entstandenen Fotos haben noch heute etwas von der von Bailey angestrebten Frische und wirken quasi zeitlos. Er porträtierte eine Reihe ethnischer Gruppen – Sepik, Kukukuku, Perückenmänner – machte aber nur wenige Fotos von den »berühmten Schlammmännern«, da, wie er schrieb, »sie sich für die Touristen ausstaffieren, wogegen ich nichts habe. Aber in meinem Buch sind fast alle so, wie ich sie antraf, und nicht im Sonntagsstaat wegen irgendwelcher Touristen.«

Bailey wurde gelegentlich angefeindet, aber man kann wohl davon ausgehen, dass ihn seine Offenheit und fast kindliche Neugier in seinem Streben bestärkten, fremde und mit Recht argwöhnische Menschen zu porträtieren. Seine Reiselust wurde schon in seiner Kindheit genährt, und in *Another Image: Papua New Guinea* (1975) erzählt er auch von seinem Onkel Arty, der bei der Handelsmarine war und nicht nur »der sauberste Mensch« war, den er kannte (»er schien drei oder vier Mal am Tag die Unterwäsche zu wechseln«), sondern auch unermüdlich durch die ganze Welt reiste und eine Menge Geschichten zu erzählen wusste, etwa über »Delfine, die Menschen vor Haien retteten, und dass es immer noch Kannibalen gab, auf Inseln irgendwo im Pazifik, den ich mit Neuguinea verwechselte ... was in mir den Wunsch erweckte, dort hinzufahren.« Er spricht auch von den historischen Helden seiner Kindheit – Francis Younghusband, Lord Byron, T. E. Lawrence und Richard Burton – von Reisenden und Forschern, die »ein romantisches Abenteuer heraufbeschwören, eine romantische Freiheit, die wir offenbar verloren haben.«

Wie Bailey ausdrücklich betonte, reiste er nach Papua-Neuguinea – und zu anderen Zielen – »nicht als Schriftsteller oder Anthropologe ... sondern als Fotograf ...«, der versucht, etwas von seinen Eindrücken festzuhalten«. Aus seinen Porträts lässt sich jedoch ein interessantes Wechselspiel zwischen einem kulturell geprägten anthropologischen Ansatz und scheinbar neutraler Beobachtung ablesen. Sein Umgang mit den Angehörigen indigener Stämme ist so ziemlich der gleiche wie der

mit den verschiedenen gesellschaftlichen und kulturellen Gruppen, die er in London fotografierte: eine Art »intime Distanz«, wie Peter Evans meinte. Er gab zu, dass ihn die Kleidungsitten der Papuaner faszinierten, eine Kombination von »Phantasie und Erfindungsgabe«, wie er es nannte. Und doch ist seine Art und Weise, sie zu fotografieren, auf eine komplexe Weise mit der Art verbunden ist, in der er im Lauf der Jahre zahlreiche »Stilikonen« abbildete – von Anna Piaggi und Molly Parkin bis Grayson Perry und Grace Jones. Bei Baileys Porträtografie sind die Grenzen zwischen dem herkömmlichen Pin-up, dem Glamourfoto und dem anthropologischen Dokument denkbar unscharf.

In gewisser Weise war Papua-Neuguinea für Bailey eine Befreiung. Zumindest kam ihm dadurch zu Bewusstsein, dass es möglich war, ohne die mit Auftragsarbeiten verbundenen Zwänge und Termine auf Reisen zu gehen, nur um persönliche fotografische Projekte zu verwirklichen. Das Ergebnis war eine – noch immer nicht abgeschlossene – Reihe von Reisen in sechs Kontinente. Für die Ausstellung wählte er außer Papua-Neuguinea drei weitere Reiseziele aus, und zwar Australien, den Sudan und Nagaland.

Baileys Reise nach Australien 1983 war »eine 13 700 Kilometer lange Fahrt durch den Outback mit einer Sofortbildkamera des Formats 4x5« (10,2x12,7 cm) und ganzen Stapeln von Polaroid-Negativfilmen. »Während der Fahrt fotografierte er die weite, raue Landschaft und Monumente, die ihm auffielen, darunter einen Grabstein, unter dem ein mit 39 Jahren verstorbener David Bailey ruhte. In seinem 1992 erschienenen Buch *If We Shadows* setzte er das Foto eines Bronzereliefs von Königin Victoria neben ein geheimnisvoll erotisches Bild Catherine Dyers, die in Trauerkleidung und Witwenschleier, aber mit nackten Brüsten und eine Blume haltend auf einem Grab lag. George Melly, der Baileys Interesse für »die Trümmer des Empire« in Australien »ziemlich originell« fand, bezeichnete dieses Bild von Catherine als »moderne Version von *Der Tod und das Mädchen*«. Catherine, damals 22 Jahre alt, hatte Bailey kurz zuvor kennengelernt, war ihm nach Australien nachgereist und wurde nach drei Jahren seine vierte (»und letzte«) Frau und Muse. Sie ist die Mutter seiner drei Kinder. Es ist zwar verlockend, die Australienreise vor allem im Zeichen von Liebe und Tod zu sehen, aber Bailey entwickelte hier sein Interesse für ethnografische Fotos weiter und schuf eine den Ureinwohnern gewidmete Porträtreihe.

Die auf Polaroidfilmen aufgenommenen und später vergrößerten Bilder spielen mit der durch dieses damals noch aktuelle fotografische Verfahren vorgegebenen Art der Darstellung. Der schwarze Rand um das ursprüngliche Polaroidbild verbleibt wie ein spektraler Rahmen, und manchmal ist das Bild sogar nur halb zu sehen, da der andere Teil beim Abziehen des Positivs vom Negativ verloren ging. Zusätzlich stellt Bailey Porträts realer Menschen Wandbildern mit den Gesichtern indigener Menschen gegenüber – eine Art der Kombination, die karikaturhafte Züge trägt. Die Figuren erscheinen sowohl in Gruppen als auch einzeln, ungezwungen und doch bewusst, teils vor einer Landschaft, teils in einem »Whiteout«, der sich als der weite australische Himmel entpuppt. Es handelt sich unverkennbar um Bailey-Porträts, und doch wirken sie, als kämen sie aus einem fremden Land, dem fernen, sagemwobenen Australien, wie es von Baileys Generation noch empfunden wurde.

Ein Jahr später, 1984, reiste Bailey in den Sudan. Wie viele andere hatten ihn die BBC-Berichte über die katastrophale Hungersnot in Äthiopien erschüttert, und er beschloss, sich zu engagieren. Schon die Anreise war schwierig. Er flog in einem der Versorgungsflugzeuge des umstrittenen saudischen Geschäftsmanns und Waffenhändlers Adnan Khashoggi. Auf dem Flug wurde die Maschine von Kampfflugzeugen der ägyptischen Luftwaffe bedrängt, und anschließend wurde Bailey auch noch absurderweise eine Nacht lang als vermeintlicher Spion auf dem Flughafen Khartoum festgehalten. All dies wurde jedoch »extrem unwichtig«, wie er erzählt, als er die Flüchtlingslager an der äthiopisch-sudanesischen Grenze und in der Provinz Rotes Meer erreichte, wo er eine ganze Woche lang die Hungernden, Ausgezehrten und Sterbenden fotografierte. Natürlich fühlte er sich dabei äußerst unwohl. »Jemanden zu fotografieren, der wenige Stunden später sterben wird, ohne dass man etwas dagegen tun kann, ist etwas, das ich nicht gern ein zweites Mal tun möchte, wenn ich es vermeiden kann«, bemerkte er später, »aber ich muss immer das effektvolle Bild vor Augen haben.« Seine Fotos, hauptsächlich von Kindern, wurden in der Folge im Londoner Institute of Contemporary Arts gezeigt und eine Jahr danach in einem Buch mit dem Titel *Imagine* als Teil des Projekts *Band Aid* veröffentlicht. Das Vorwort dazu schrieb William Golding, der unter dem Eindruck dieser Bilder erklärte: »Ich bin sicher, dass ich nie wieder derselbe sein werde.« Selbst heute noch, da die Massenmedien mit Bildern von menschlichem Leid und Elend übersättigt sind, wirken diese Fotos unsagbar erschütternd.

Baileys jüngste Expedition führte ihn mittlerweile nach Nagaland, den 16. Bundesstaat Indiens im nordöstlichen Zipfel an der Grenze zu Myanmar, dem früheren Birma (Abb. 7). Der Gebirgsstaat, seit fünf Jahrzehnten Konfliktgebiet, ist milde gesagt eine abgeschiedene Gegend. Für die Anreise aus London brauchten Bailey, sein Sohn Fenton und sein Studioleiter Mark Pattenden fast eine Woche, und erstmals in seinem Leben hatte Bailey »ernstlich Angst, nicht wieder heimzukommen. Ich dachte, wenn ich hier einen Herzinfarkt erleide, ist es aus. Hier kommt keiner zu mir durch.«

Sein Interesse für Nagaland erklärt sich einerseits aus der Faszination, die Indien generell auf ihn ausübt, stammt jedoch hauptsächlich aus einer romantischen Abenteuersehnsucht, deren Wurzeln in schon seiner Kindheit zu suchen sind. »Ich las *Kim* von Rudyard Kipling und erfuhr dabei erstmals etwas über die Naga-Berge«, erzählte er unlängst einem nagesischen Journalisten. »Ich hatte zwar keine Ahnung, wo sie waren, aber ich hatte von diesem Shangri-La einfach eine total romantische Vorstellung. Aber wie ich sehe, hat das hier mit Shangri-La ebenso wenig zu tun wie East Ham.«

Die Fotos, die Bailey in Nagaland machte, konzentrieren sich auf Vertreter zweier Gruppen: noch der traditionellen Nagakultur verhaftete Stammesälteste aus einigen der 16 Stämme und junge Leute, die wahrscheinlich auswandern werden. Wie schon die Bilder aus Papua-Neuguinea entstanden jene aus Nagaland auch unter dem Aspekt der Kulturkonservierung. Dahinter steht der Wunsch, etwas zu sehen und zu dokumentieren, bevor es sich unumkehrbar verändert. Gleichzeitig werden die ersten Auswirkungen dieser Veränderung gezeigt. Bailey hat



Abb. 7 Fenton Bailey: David Bailey mit einem Stammesangehörigen in den Naga-Bergen, 2012

nicht nur Menschen porträtiert, sondern auch Aufnahmen von ihren Wohnstätten gemacht. Indirekt handelt es sich aber auch bei diesen schlichten, oft verwahrlosten Unterkünften um Porträts – Porträts in Abwesenheit. Dass darin immer wieder Uhren und Kalender auftauchen, beweist die Bedeutung der Zeit auch in dieser vermeintlich nicht von Zeitwängen getriebenen Lebensweise. Nach seiner Rückkehr aus Nagaland im November 2012 war Bailey einige Wochen krank und schien der Reisen überdrüssig. »Das war's«, sagte er, als ich ihn fragte, ob er weitere Reisen plane. »Mir reicht es.« Doch nur wenige Monate später spricht er bereits von einer Reise nach Nordkorea. Mit 75 haben seine Reiselust und seine Neugier kaum abgenommen.

Mit zunehmendem Alter spielt Bailey in seinen Porträts mehr und mehr mit dem Gedanken der Sterblichkeit, wobei ihn der Tod, wie er sagt, seit jeher beschäftigt hat. »Es ist kein Tag vergangen, an dem ich nicht über das Sterben nachdachte, selbst als ich ein Kind war.« In gewisser Weise ist jedes Porträt eine Todesmahnung, und Bailey beendet seine sich selbst erforschende Übersicht über ein halbes Jahrhundert Porträtfotografie, indem er sich dies eingesteht – mit drei aus Schädeln und Blumen aufgebauten Stillleben. Sie sind ein weiteres Zeichen für

sein Interesse an der Malerei und verweisen explizit auf die Vanitas-Tradition des 18. Jahrhunderts, sind aber auch, wie er sagt, »das letzte Porträt, das Ende des Weges«, und eine Erinnerung daran, dass der Tod das Maß eines jeden gelebten Lebens ist.

»Für mich ist sein Werk eine Art Kartierung des Lebens und des Sterbens«, resümiert Damien Hirst. »Es bringt sehr eindrückliche Aussagen über das Lebendig- und offensichtlich auch über das Totsein. Er ist der Meister der Bildsprache ... die wenigen Fotografen, die ihm ebenbürtig waren, sind schon tot. Er ist ein Künstler, der viel mehr machte, als ein Jahrzehnt zu prägen. Er hat in den letzten 50 Jahren nicht aufgehört, die Welt um ihn herum zu definieren.«

Tim Marlow ist ein britischer Kunsthistoriker. Er ist verantwortlich für zahlreiche Rundfunk- und TV-Serien wie Kaleidoscope, Culture Shock, Newsnight Review und die Reihe Great Artists: From Giotto to Turner, zu der er auch das Begleitbuch schrieb. Er ist auch Ausstellungsleiter von White Cube, einer internationalen Galerie für zeitgenössische Kunst in London, Hongkong und São Paulo.

»Die Fotos, die ich mache, sind einfach und direkt. Sie sagen etwas über den Menschen aus, den ich fotografiere, nicht über mich. Ich verbringe mehr Zeit damit, mit meinem Modell zu reden, als mit dem Fotografieren.«

SCHWARZE UND WEISSE IKONEN

Das folgende Kapitel zeigt jene Art von Fotos, auf denen Baileys Ruhm als Fotograf gründet. »Es sind einfach Bilder mit total weißem Hintergrund«, erklärt er. »Das sind die allerschwierigsten. Man hat nichts, das einem hilft. Es gibt keinen Wind oder eine Palme im Hintergrund, aber solche Accessoires lenken einen nur ab.«

Die Ausnahme unter diesen Atelieraufnahmen ist das ungewöhnliche, bisher unveröffentlichte Foto der jungen Marianne Faithfull, die in Primrose Hill unweit von Baileys Haus im Norden Londons auf dem Rasen liegt (Seite 26). Es steht in scharfem Kontrast zu einem anderen Bild der Künstlerin, das Jahre später entstand und sie in Unterwäsche zeigt (Seite 29). Bailey erinnert sich an die Umstände: »Sie fragte: ›Liebst du mich?‹, und ich sagte: ›Ja.‹ Sie fuhr fort: ›Gut, dann vertraue ich dir.‹ Und ich mag sie wirklich. Sie ist ein verrücktes Huhn, und ich dachte mir, diese Aussage ist typisch für sie, denn sie will damit sagen: ›Mach, was du willst, es ist mir egal.«

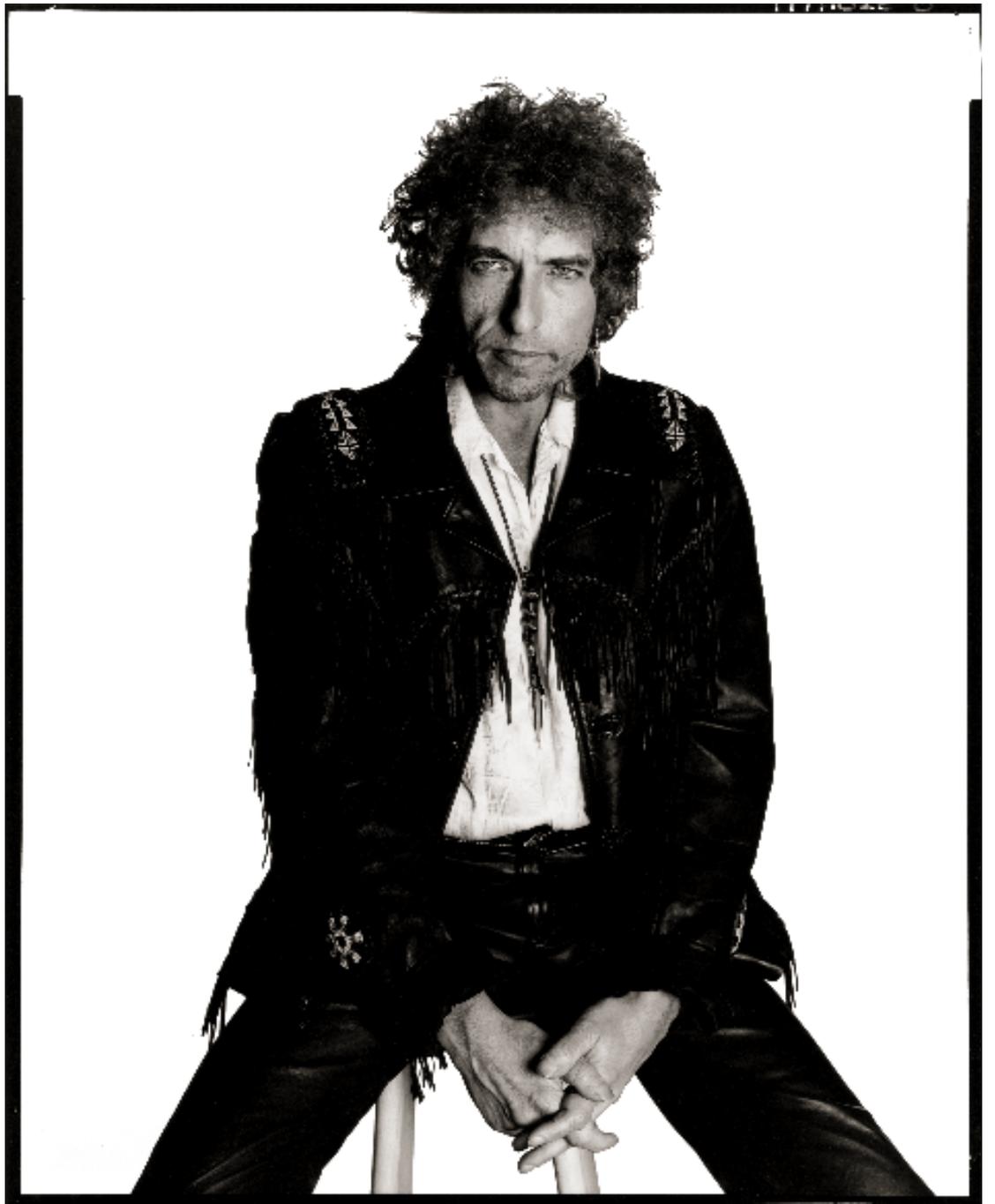
Den Musiker Alice Cooper, den Bailey nackt mit seiner Hausschlange aufnahm (Seite 30), beeindruckte vor allem die Geschwindigkeit, mit der sein Fotograf arbeitete. »Ich weiß noch, dass er sehr schnell war. Er machte nicht lang herum«, erinnerte er sich in einem TV-Interview. »Er arbeitete nach der Art: ›Los, schießen wir das Foto, peng! So, anziehen, wir machen jetzt was anderes.‹ Übrigens sage ich den Leuten immer, dass meine Narbe von einem Hai stammt, aber es war eine Blinddarmoperation.«

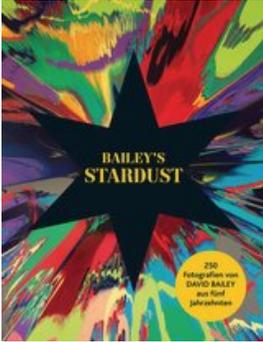
Zwei Modelle, die Bailey besonders bewundert, sind Jack Nicholson (Seite 41) und Johnny Depp (Seite 42). »Jack ist der interessanteste Schauspieler, den ich je kennengelernt habe – und Johnny Depp ist es nicht weniger, aber auf eine komische Art. Beide haben etwas, das die anderen Schauspieler nicht haben. Fragen Sie mich nicht, was es ist. Johnny Depp war mir auf der Stelle sehr sympathisch. Er kam auf der Straße ganz allein zum Atelier, was immer ein gutes Zeichen ist.« Über den Tänzer Joaquín Cortés (Seite 37) sagt Bailey: »Er ist fantastisch. Nur Spanier kann man dazu bringen, solche Dinge zu machen. Er ist der spanische Nurejew.«

Die Fotos von Musikern auf den Seiten 32 und 33 (ausgenommen das Porträt von Bob Marley) wurden am 13. Juli 1985 hinter der Bühne in einem improvisierten Studio im Wembley-Stadion beim Live-Aid-Konzert zur Bekämpfung des Hungers in Äthiopiens aufgenommen. Im Rückblick sagte David Bailey 2004 in einem Interview mit dem *Observer*: »Die Stimmung an diesem Tag war großartig. Auf einmal klopfte mir jemand auf die Schulter, ich drehte mich um, und plötzlich hatte ich eine große Zunge im Hals! Es war Freddie Mercury.«



Bob Dylan 1986





David Bailey

David Bailey Bailey's Stardust

Gebundenes Buch mit Schutzumschlag, 272 Seiten, 27,4x35,0
110 farbige Abbildungen, 100 s/w Abbildungen
ISBN: 978-3-7913-4912-1

Prestel

Erscheinungstermin: Januar 2014

Der 1938 in London geborene Star-Fotograf David Bailey begann seine Karriere als Chronist des „Swinging London“ der 1960er-Jahre und gilt bis heute als Meister der Porträtaufnahme. Seine eindringlichen und feinfühligten Bilder berühmter Schauspieler wie Jack Nicholson und Catherine Deneuve sowie legendärer Bands wie den Stones und den Beatles gehören zum Bilderkanon des 20. Jahrhunderts. Für diesen schönen Band hat der Fotograf eine Auswahl seiner wichtigsten Aufnahmen aus dem Archiv seiner über 50 Jahre währenden Karriere zusammengestellt, eingeleitet und kommentiert von dem bekannten britischen Kunsthistoriker Tim Marlow. Das Buch begleitet die große David-Bailey-Ausstellung, die im Frühjahr 2014 in London startet und danach auf vier Kontinenten gezeigt wird. Die Auswahl der Porträtierten liest sich wie das „Who's Who“ der Künstlerprominenz des 20. Jahrhunderts: Francis Bacon, Salvador Dalí, Johnny Depp, Bob Dylan, Noel Gallagher, Marie Helvin, Damien Hirst, Mick Jagger, Grace Jones, Man Ray und Jean Shrimpton.

 [Der Titel im Katalog](#)