

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1999)

Heft: 57: Collaborations Doug Aitken, Nan Goldin, Thomas Nirschhorn

Artikel: Nan Goldin : Bilder der Intimität = images of intimacy

Autor: Hakert, Ulmann-Matthias / Schelbert, Catherine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681307>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

BILDER DER INTIMITÄT

ULMANN-MATTHIAS HAKERT

Insofern Nan Goldins Photographien Geschichten erzählen, tritt der Tod in ihnen auf. Um diese Behauptung aufzustellen, bedarf es nicht einmal der Betrachtungsweise eines Roland Barthes, nach der die vollendete Zukunft des photographischen Moments auf die eigene Sterblichkeit verweist.¹⁾ In Geschichten von Menschen ist die Begegnung mit dem Tod unvermeidlich. In Goldins Bilderwelt geht es aber nicht um irgendeine *Comédie humaine*, sondern um Nans Welt. Die Leidenschaftlichkeit dieser Bilder folgt nicht blind dem Prinzip der Photographie, für die es nichts gibt, was nicht abzubilden wäre, vielmehr lenkt die Kamera seit Ende der 60er Jahre, als Nan Goldin zu photographieren begann, einen persönlichen Blick auf einen bestimmten Ausschnitt individueller Existenz. Es kommt der Zeitpunkt, zu dem in Nans unmittelbarer Umgebung, in ihrem Freundeskreis, der Tod nicht mehr nur eine allgemein menschliche Gewissheit ist, sondern ein bestimmter. Spätestens ab Mitte der 80er Jahre ist die Realität, die die Photographien der Existenz von Dragqueens und Schwulen oder der Sucht, dem Rausch und der Sexualität verleihen, ohne Aids unvorstellbar. Die Selbstverständlichkeit, mit der manche Photographien nun auch Krankheit und Tote zeigen, ist nicht mehr als ein Beleg für Authentizität – und nicht weniger, denn der Anspruch photographischer Authentizität schockiert.

Der erste Apologet der Daguerreotypie, Dominique François Arago,²⁾ und noch ihr späterer Kritiker Charles Baudelaire³⁾ sahen in der Technik der Photographie eine objektive Wahrheit triumphieren. Was Arago als Erfolg der Wissenschaft pries, verach-

tete Baudelaire als Dummheit seines Jahrhunderts, dessen Erbe sich im zwanzigsten Jahrhundert zu einer Folge ungeheurer Katastrophen türmte. Ausgelöst wurde eine Bilderflut des Entsetzens, die allein schon genügen sollte, kein Abbild mehr als verbürgt gelten zu lassen. Tatsächlich wurde die Manipulation der Photographie selbst zum Instrument des Terrors, und der technische Fortschritt der Bildmedien nährte vor allem das Gefühl der Ohnmacht.

«Früher dachte ich, ich könnte verhindern jemanden zu verlieren, wenn ich nur genügend Photos von ihm machte. So stellte ich diese Bilderserie von Cookie aus den 13 Jahren unserer Bekanntschaft zusammen, damit ich sie immer um mich haben könnte. Tatsächlich zeigen sie mir nur, wie viel ich verloren habe.» Der Kommentar Nan Goldins zu ihren eigenen Bildern liest sich wie eine Vignette zum medialen Scherbenhaufen am Ende dieses Jahrhunderts. Wie beim proustschen Erzähler dient die Zeit als Lehrmeister. Wie in *Auf der Suche nach der Verlorenen Zeit* ist der Ausgangspunkt nicht Unwissenheit, sondern Voreingenommenheit, die in der späteren Erfahrung der Wahrheit aufgehoben bleibt. Die Porträts von Cookie, Gilles und anderen Freunden beanspruchen keinerlei Objektivität, sondern sind authentisch in ihrer Parteinahme, dem Verlangen nach Nähe und dem Wunsch, die Dargestellten möchten sich in den Bildern wieder erkennen, als Ausgangspunkt.

1988 kritisierte *ACT UP New York* an einer Ausstellung des Photographen Nicholas Nixon, Aids-Kranke würden als Menschen dargestellt, die man bemitleiden oder fürchten müsse. Das anhaltende Schweigen über Aids hatte umso empfindlicher gegen entwürdigende Bilder des Leidens und Sterbens gemacht, als

ULMANN-MATTHIAS HAKERT ist freier Autor und lebt in Berlin.



NAN GOLDIN, GILLES AND GOTSCHO EMBRACING, PARIS, 1992 /

GILLES UND GOTSCHO KÜSSEN SICH.

es auf der Ächtung der mit HIV/Aids Lebenden beruhte. Goldins im darauf folgenden Jahr entstandenen letzten Porträts von Cookie lassen in ihrer über mehr als ein Jahrzehnt durch die Photographie hergestellten Intimität alles andere als ein vordergründiges Interesse an Krankheit, Schmerz und Tod erkennen. Die Körperlichkeit, in der sich Gilles und Gotscho der Kamera präsentieren, zeigt zärtliche Vertrautheit und Trennung, die sich im Kuss Gotschos für Gilles als unüberwindbar erweist.

Zwangsläufig oder auch beiläufig – je nachdem, ob man auf den Moment der von der Kamera hervorgebrachten Intimität oder auf die Dauer, in der diese Intimität sich entwickelte, blickt – gerieten Goldins Bilder von Mitgliedern ihrer «Familie», die an Aids erkrankten und an dessen Folgen verstarben, zu authentischen Bildern des Lebens mit Aids, weil diese Bilder für den Betrachter als Kommunikation und Identifikation der Photographin mit den Port-

trätierten erkennbar werden. Es ist die Präsenz Nan Goldins in ihren Bildern, die zuletzt für das Geschehene bürgt, indem sie Einfluss nimmt auf die Selbstinszenierung derjenigen, die sich vor der Kamera exponieren. COOKIES UND VITTORIOS WOHNZIMMER, NYC, WEIHNACHTEN 1989 zeigt nur mehr ein leeres Sofa. Darüber sind Photoporträts von Cookie ins Bild gerückt. Im Glas der Bilder spiegelt sich das Licht der Apparatur, mit der die Photographin arbeitete. Sie selbst ist unsichtbar anwesend wie die Verstorbene.

1) Roland Barthes, *Die helle Kammer*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989.

2) «Die erste Mitteilung Aragos an die Académie des Sciences, am 7. Januar 1839», in: Wolfgang Baier: *Quellendarstellungen zur Geschichte der Photographie*, Fotokino-Verlag, Halle an der Saale 1964, S. 75 ff.

3) Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in: *Ceuvres complètes*, Bd. 2, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1976, S. 614 ff.

"Suzanne and Phillippe
on the Train."



NAN GOLDIN, GILLES' ARM, PARIS, 1993.

IMAGES OF INTIMACY

ULMANN-MATTHIAS HAKERT

Inasmuch as Nan Goldin's photographs tell stories, death always has a say in them. To make this claim, you do not even have to share Roland Barthes's viewpoint that the photographic moment refers to one's own mortality.¹ The encounter with death is inevitable in human experience, but in these photographs we are confronted with Nan's world and not with a

ULMANN-MATTHIAS HAKERT is a writer who lives in Berlin.

generalized *comédie humaine*. The passion of her pictures does not blindly illustrate the principle that there is nothing photography cannot depict, but rather takes a personal look at a specific slice of individual existence. Though Nan Goldin started making photographs in the late sixties, there came a time when in the context of her life among her friends, death was no longer simply a universal certainty but a very specific one. At the latest by the mid-eighties the reality of the existence of drag queens and homo-

sexuals, of addiction, intoxication and sexuality, which these photographs convey, would have been inconceivable without AIDS. The self-evidence with which some of her photographs show illness and death is neither more nor less than a proof of authenticity: The claim to photographic authenticity is plain shocking.

Dominique François Arago, the first defender of the daguerreotype,²⁾ and her later critic Charles Baudelaire³⁾ saw the technique of photography as the triumph of objective truth. However, what Arago lauded as a great scientific achievement, Baudelaire condemned as the idiocy of his century, whose legacy has led in our century to a series of mushrooming catastrophes. The resulting deluge of horrific images has effectively succeeded in undermining the authenticity of all depiction. Photographic manipulation has itself become an instrument of terror and the technological advances of visual media have merely heightened the feeling of impotence. "I used to think I couldn't lose anyone if I photographed them enough. I put together this series of pictures of Cookie from the thirteen years I knew her in order to keep her with me. In fact, they show me how much I've lost." Nan Goldin's commentary on her own pictures reads like a nutshell description of the technological mess at the end of the twentieth century. Time is the teacher, as it was for Proust's narrator, and as in *Remembrance of Things Past*, the point of departure that is stored in the succeeding experience of truth is not one of ignorance but of partiality. The portraits of Cookie, Gilles, and other friends do not lay claim to objectivity; they are utterly authentic in their subjectivity, in their longing for closeness, and in Goldin's desire for her subjects to be able to recognize themselves in her pictures.

In 1988, ACT UP criticized a New York showing of Nicholas Nixon's photographs for representing AIDS

patients as people to be pitied or feared. This persistent refusal to acknowledge AIDS made its victims all the more sensitive to humiliating images of suffering and dying, as they were based on the ostracism of those living with the virus. Goldin's last portraits of Cookie, made the following year with the intimacy of more than a decade of portraiture, show anything but a shallow interest in illness, pain, and death. The way in which Gilles and Gotacho present their bodies to the camera testifies to an ambiguous familiarity and inevitable separation that proves insurmountable in death.

Inevitably or accidentally, depending on whether we mark the moment of intimacy generated by the camera or the time it has taken to develop this intimacy, Goldin's pictures of the members of her family who have contracted and died of AIDS become authentic pictures of life with AIDS: Viewers discover in them the photographer's communication and identification with her subjects. It is Nan Goldin's presence in her pictures that ultimately vouches for their authenticity, inasmuch as she acts upon the way her subjects expose themselves to the camera. *COOKIE AND VITTORIO'S LIVING ROOM, NYC, CHRISTMAS, 1989* shows only an empty couch and, above it, photo portraits of Cookie. The photographer's flash equipment is reflected in the glass. She herself is invisibly present like her deceased friend.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Roland Barthes, *Camera lucida* (New York: Hill and Wang, 1981).

2) "Arago's Report for the French Chamber of Deputies on the 3rd July 1838," in: *An Historical and Descriptive Account of the Various Processes of the Daguerreotype and the Diorama*, by Louis J. Daguerre, London, 1839 (New York: Kraus Reprint, 1969), pp. 7-31.

3) Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in: *Œuvres complètes*, vol. 2, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1976), pp. 614-19.