

Nan Goldin : between worlds Nan Goldin's recent photographs = zwischen den Welten Nan Goldins neue Photographien

Autor(en): **Danto, Arthur C. / Schmidt, Susanne**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1999)**

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

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-681263>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

NAN GOLDIN, SELF-PORTRAIT IN HOTEL BAUR AU LAC, ZÜRICH, 1998 /
SELBSTPORTRÄT IM HOTEL BAUR AU LAC, ZÜRICH.



Between Worlds



NAN GOLDIN, RELAPSE/DETOX GRID, 1998 / RÜCKFALL/ENTZUG-RASTER.

Nan Goldin's Recent Photographs

ARTHUR C. DANTO

A short while ago, I saw an impromptu exhibition of Nan Goldin's work from the past few years. The photographs, returned from her show at the Houston Museum of Contemporary Art, had just been unpacked and were temporarily lined up against the walls of her New York gallery. As a general rule, Goldin's images will be installed in such a way as to imply narrative or sub-narrative sequences. The fact that these had instead been set down in no particular order somehow prompted me to wonder what I would think of them if I knew nothing about the artist and these were the first things of hers I had seen. How would this imagined new talent stand up against the achievement of Nan Goldin? The main images one remembers from Goldin's 1996 Whitney exhibition tell the story of her life as entwined with the lives of her friends—a powerful story, almost novelistic, with episodes of dangerous love, sexual experimentation, drugs, disease, and death. The story is so compelling that it tends to inflect our response to every subsequent image we see. By pretending that the photographs leaning against the wall were by someone entirely unfamiliar, I thought I might be able to address them on their own terms, eliciting their narrative from their content, without reference to what had come before. It was a way of putting the work in brackets for the sake of an unbiased appreciation.

The artist uses precise descriptive titles, giving names to her subjects and telling us where and when

ARTHUR C. DANTO is the art critic for *The Nation*, and author of *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton University Press, 1997).

the photograph was taken. Title and image together tell us a great deal. SELF-PORTRAIT IN HOTEL BAUR AU LAC, ZURICH, 1998 shows the artist to be a woman in her early middle years who has chosen to reveal herself as a person of intense introspection. The seriousness of her expression contrasts with the frivolity of the mirror in which we see it. The mirror, framed by light bulbs as in a theatrical dressing room, is not one the woman would have chosen, which the reference to this being a hotel room confirms. In any case, the woman is not scrutinizing her mirrored self so much as contemplating her inner self, leaving us to wonder what she is thinking about. There is a second self-portrait in which the woman shows herself as a shadow, leaning against the railing of a bridge under which a river flows like molten gold. One feels, even without seeing her face, that her expression must be pensive, as it was in the mirror. Rivers are metaphors for life and the flow of time, bridges are metaphors for crossing over from one state of being to another. She is pondering the meaning of her life, and the question of what to do next. What brought her to this hotel in Zurich? What is her story?

One can only conjecture. There is also a montage of nine photographs with the unsettling title RELAPSE/DETOX, 1998. It shows the woman twice, considerably more ravaged than in the self-portraits. These are framed together with some uncertain landscapes, two images of a dark, attractive man, and a table strewn with drug apparatus. One infers that the toxin is heroin, and, this being explicitly a relapse, we know that the woman has been in treatment before. Perhaps the landscapes are seen

through the windows of a clinic. Is this the reason, one wonders, why the woman has come to Zurich? Is this what she is thinking about? Is she asking herself why, having succumbed to drugs before, she has, through weakness of will, succumbed again? Does the man in the painful montage explain the woman's predicament? One narrative would be that the woman's need for love trumped her wish to stay free of drugs. What-ever larger narrative is implied by the mirrored self-portrait, the woman ruminating by the river, and the agony of rehabilitation, these images must define its critical moment.

The remaining titles let us in on a great deal more. We read that the photographs were taken in various places—in Lausanne, Florence, Positano, Turin, Berlin, Stockholm, Umeå—as well as in a number of sites in the Northeastern part of the United States. These other sites are less charged with personal meaning, but in the aggregate, they imply that travel is a constant for this woman in the present condition of her life. It is, one must say, an odd itinerary—Swampscott, Massachusetts, Umeå, Pozzoli, Wolfsburg, Winterthur, America, Italy, Switzerland, Sweden, Germany, in whatever order. The woman does not travel for the sake of seeing things—few of the photographs are of sights or marvels, most of them take place in hotel bedrooms, or on hotel terraces, or at tables. They belong more to the genre of snapshots than of postcards. Even the marvelous *BREAKFAST IN BED, TORRE DI BELLOSGUARDO, ITALY, 1996* is less a still life than a souvenir of what the woman was served one morning in a markedly upscale inn: flowered porcelain cups and pitchers; crusty rolls, as yet untouched, in one straw basket, fresh fruits in another; one egg in an eggcup. It is a breakfast for two, though only one cup has been used, as if the woman needed her coffee right away, without waiting for her absent partner to join. There are white linen napkins.

In addition to placenames, the titles identify their subjects through first names—David, Sharon, Guido, Pavel, Joey, Simon, David H., Piotr, Kathleen, etc. The woman is on a first name basis with these individuals and, more than this, appears to be on intimate terms with them. David H. is shown showering in one image and sleeping in another. Piotr and Jörg are

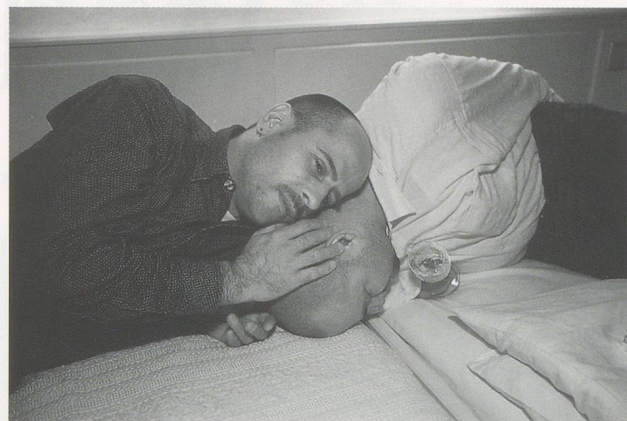
shown together on a bed, their heads in tender contact. Guido is shown in his bed, Clemens in the bed of the artist herself in the Hotel Carlton Opera in Vienna. David is on her bed in Wolfsburg. Bedroom and bathroom are exclusionary spaces that others are allowed to enter only if related to their occupants like members of a family. One of the earliest of the images shows Ric and Randy embracing (*RIC AND RANDY EMBRACING, SALZBURG, 1994*). But apart from the seemingly chaste nextness between the two men in *PIOTR AND JÖRG ON THE BED, WOLFSBURG, 1997*, the subjects are mostly alone except for the invisible photographer, so completely trusted that her presence is not regarded as invasive. Her friends, of course, are not always in or on a bed. Simon, in Umeå, stands in a snowy street in winter darkness, but also buried in the sand at Crane's Beach, in Massachusetts and next to a Ferris wheel at Coney Island. For the most part, the subjects are caught in introspective moments, looking out a window or in a mirror, or simply sitting or standing or lying down. We have no idea of what they do in life—no idea of how the train fare or the hotel bills get paid. Nor do we know if they know one another. There is a strong sense that they are united largely through the artist herself, the fixed center of their eccentric orbits. Descartes describes the mind as a gallery of pictorial representations, and one wonders whether the pictures with which *SELF-PORTRAIT IN HOTEL BAUR AU LAC* is surrounded are not what also fills the artist's mind. She thinks as much about these friends as she does about herself. But she does not think about what they do or who they are. They sleep, they eat, they wash, they stare, they stand. The children, of course, play. Only in the case of David are we shown a darkroom, identified as his. We know that, like her, he is a photographer. The others are simply individual presences whose relationships to one another are for us to guess at.

Even if one knew nothing about the artist, even if this were her first show, the photographs—which disclose a way of being in the world, an attitude, a set of shared values, a reflective personality—command our interest and respect. The artist is the recorder of a form of life she also lives. Perhaps it is a form of life primarily because she ponders and records it. Per-

haps this was true also of the form of life, darker and more dangerous, that we know from Nan Goldin's earlier photographs, where the subjects are engaged in transcending the limits of consciousness and self-identity, are flung together in fierce embrace, displaying their scars or bruises and their young tough bodies. We see the kinds of places they live, with pictures pinned to peeling walls over soiled sheets on worn beds in rooms strewn with garments, papers, telephones, and tape recorders. Doubtless most of what we see would take place whether Goldin was there or not, but it is also true that the world we see through her pictures is a world that exists through those pictures: Her subjects know that they are being observed. So, in a sense she has given their world a unity and a meaning, defining the pictures as art in doing so. They are, Goldin says, "about creating a history by recording a history."¹⁾ That world will always have what philosophers called "objective reality"—it will always, that is, exist in her pictures. In that sense, the world is preserved. But it lacks what those philosophers called "formal reality"—it no longer exists in reality. The persons we see in the new work are, in a sense, homeless, living in impersonal spaces with objects, such as theatrical mirrors or pretty china and stiff linen, in which they have no personal investment. They are, so to speak, between worlds, like the artist herself on her metaphoric bridge. It would be difficult, from the recent work, to derive an idea of the vanished world, before death through AIDS and drug abuse brought it to an end. "A photographer friend used to say to me," Goldin recalls, "well, of course people are going to be interested in your work because look at your subject-matter."²⁾ This implies that Goldin's art will thrive through prurience. Her photographs show transsexuals primping or on parade, hairy men at the instant of ejaculation, violent lovers poised to batter their partners, couples of every gender on top of one another, everyone living disordered lives in disordered spaces.

This is not the subject matter of the new work. The subjects are subdued, the spaces anonymous; passion itself appears stilled. And the difference shows in the images themselves. Their subjects are often seen in the outdoors rather than in the dark squalor of their former personal habitats. The dark-

PIOTR AND JÖRG ON THEIR HOTEL BED, WOLFSBURG, 1997 /
PIOTR UND JÖRG AUF IHREM HOTELBETT, WOLFSBURG.



ness has lifted from within and without. They are, like Nan Goldin herself in these years, voyagers in quest of a world, the outlines of which neither they nor she has any idea of. Like her, they are on a bridge between two shores. They cannot return from whence they came, but what lies before them has yet to disclose itself. The subject matter of Goldin's new work is a search that is markedly different from the searches for sensation and the intoxication of consciousness that defined the earlier world. It is a search on occasion broken by relapse, as the voyagers return to solutions they know are no longer helpful. It does not surprise me that, in this next stage of their lives, they have acquired some kind of spiritual identity. Somehow, a set of Fatima candles in Portugal, photographed in the same year as *RELAPSE/DETOX*, seems less a still life than a sign or at least a hope. Human imagination is terribly limited. Whatever Goldin and her friends used to be in their crazy youths, they now fit into a universal pattern of human aspiration. The images in the aggregate could be about any of us, *in mezzo del camin' di nostra vita*.

1) "On Acceptance: A Conversation. Nan Goldin Talking with David Armstrong and Walter Keller," in: Nan Goldin, *I'll Be Your Mirror* (Zurich/New York: Scalo, 1996), p. 450.

2) *Ibid.*, p. 447.

Zwischen den Welten

ARTHUR C. DANTO

Vor kurzem sah ich in einer Art improvisierter Ausstellung Nan Goldins Arbeiten der letzten Jahre. Die Photographien waren soeben von ihrer Ausstellung in Houston zurückgekommen und standen nun in einer Reihe gegen die Wand gelehnt in ihrer New Yorker Galerie. In der Regel sind Goldins Bilder jeweils so angeordnet, dass ein narrativer oder subnarrativer Zusammenhang entsteht. Der Umstand, dass die Bilder hier einfach ungeordnet abgestellt worden waren, liess mich phantasieren, was ich wohl von ihnen halten würde, wenn ich nichts von der Künstlerin wüsste und es die ersten Bilder wären, die ich je von ihr gesehen hätte. Wie würde dieses junge Talent meiner Phantasie sich gegenüber der reifen Leistung einer Nan Goldin ausnehmen? Die zentralen Bilder, die uns von Goldins Ausstellung im Whitney Museum 1996 im Gedächtnis geblieben sind, erzählen die Geschichte ihres Lebens als eine mit dem Leben ihrer Freunde verflochtene – eine eindruckliche Geschichte, beinah romanesk, voller gefährlicher Liebschaften, sexueller Experimente, Drogen, Krankheit und Tod. Die Geschichte berührt uns derart, dass sie unsere Reaktion auf jedes weitere Bild, das wir zu sehen bekommen, beeinflusst. Indem ich so tat, als wären die gegen die Wand gelehnten Photographien von jemand völlig unbekanntem, hoffte ich, sie aus sich selbst zu verstehen und ihre

ARTHUR C. DANTO ist Kunstkritiker von *The Nation* und u. a. Autor des Buches *Die Kunst nach dem Ende der Kunst* (Fink, München 1996).

Aussage direkt ihrem Inhalt entnehmen zu können, ungeachtet dessen, was vorher war. Es war gleichsam ein Versuch, das Werk in Klammern zu setzen um ihm unvoreingenommen gerecht zu werden.

Die Künstlerin setzt präzise deskriptive Titel, nennt die Namen der photographierten Personen und sagt uns, wann und wo die Aufnahme gemacht wurde. Titel und Bild zusammen erzählen uns einiges. SELF-PORTRAIT IN HOTEL BAUR AU LAC, ZÜRICH, 1998 (Selbstporträt im Hotel Baur au Lac, Zürich) zeigt die Künstlerin als eine Frau zu Beginn ihrer mittleren Jahre, die sich als intensiv über sich selbst nachdenkender Mensch darstellt. Der ernste Gesichtsausdruck steht im Kontrast zur Frivolität des Spiegels, in dem wir ihn erblicken. Den Spiegel, umrahmt von Glühbirnen wie in einer Theatergarderobe, hätte diese Frau wohl kaum selbst ausgesucht; die Vermutung wird bestätigt durch den Hinweis, dass es sich um ein Hotelzimmer handelt. Wie dem auch sei, die Frau scheint weniger mit ihrem Spiegelbild beschäftigt, als in der Betrachtung ihres inneren Selbst versunken, so dass wir uns fragen, was wohl ihre Gedanken sind. Es gibt ein weiteres Selbstporträt, das die Frau als Schatten zeigt, auf das Geländer einer Brücke gestützt, unter der ein Fluss aus purem Gold zu fließen scheint. Obwohl man ihr Gesicht nicht sieht, spürt man, dass ihr Ausdruck nachdenklich sein muss, wie zuvor im Spiegel. Flüsse sind Metaphern für das Leben und den Fluss der Zeit, Brücken sind Metaphern für Übergänge von einem Seinszustand in einen anderen. Sie denkt über den

Nan Goldin

Nan Goldins neue Photographien

NAN GOLDIN, CHLOE IN THE HOSPITAL, NYC, 1999 / CHLOE IM SPITAL, NEW YORK.



Sinn ihres Lebens nach und fragt sich, was als Nächstes zu tun ist. Was hat sie in dieses Hotel in Zürich geführt? Was ist ihre Geschichte?

Man kann nur Vermutungen anstellen. Da steht auch eine Montage aus neun Photos mit dem beunruhigenden Titel RELAPSE/DETOX (Rückfall/Entzug, 1998). Darauf sieht man die Frau zweimal, und sie sieht um einiges angegriffener aus als in den Selbstporträts. Diese Bilder sind in ein und demselben Rahmen zusammen mit einigen unbestimmbaren Landschaften, zwei Bildern von einem dunklen, attraktiven Mann und einem Tisch mit Drogenutensilien. Es ist anzunehmen, dass es sich um Heroin handelt, und da wir es ausdrücklich mit einem Rückfall zu tun haben, wissen wir, dass die Frau schon früher einen Entzug durchmachte. Vielleicht handelt es sich bei den Landschaften um Ausblicke aus Klinikfenstern. Ist das der Grund, mag man sich fragen, warum die Frau nach Zürich gekommen ist? Ist es dies, worüber sie nachdenkt? Fragt sie sich, warum sie so willensschwach war und wieder rückfällig geworden ist? Ist der Mann in der peinvollen Montage die Erklärung für das Leiden der Frau? Vielleicht war ihr Bedürfnis nach Liebe stärker als der Wille drogenfrei zu bleiben. Welches auch immer der grössere Zusammenhang sein mag, der das Selbstporträt im Spiegel, die Frau am Fluss und den schmerzlichen Entzug miteinander verbindet, diese drei Bilder umreissen sein kritisches Moment.

Die übrigen Titel verraten uns eine ganze Menge mehr. Wir erfahren, dass die Photos an ganz verschiedenen Orten entstanden sind – in Lausanne, Florenz, Positano, Turin, Berlin, Stockholm, Umeå –, aber auch an einigen Orten im Nordosten der Vereinigten Staaten. Letztere sind weniger mit persönlicher Bedeutung aufgeladen, aber zusammen mit den anderen geben sie zu erkennen, dass Reisen zurzeit als fester Bestandteil zum Leben dieser Frau gehört. Dabei fällt auf, dass die Reiseroute ziemlich merkwürdig ist: Swampscott, Massachusetts, Umeå, Pozzoli, Wolfsburg, Winterthur, Amerika, Italien, Schweiz, Schweden, Deutschland, egal in welcher Reihenfolge. Diese Frau reist offenbar nicht, um sich Dinge anzusehen – die wenigsten Photographien zeigen Landschaften oder Sehenswürdigkeiten, die

meisten sind in Hotelzimmern, auf Hotelterrassen oder an Tischen aufgenommen worden. Sie sind eher dem Schnappschuss verwandt als der Postkarte. Selbst das wunderbare BREAKFAST IN BED, TORRE DI BELLOSGUARDO, ITALY, 1996 (Frühstück im Bett, Torre di Bellosguardo, Italien) ist weniger ein Stillleben als eine Erinnerung daran, was in diesem wirklich exklusiven Etablissement zum Frühstück serviert wurde: geblünte Porzellantassen und -krüge; in einem Körbchen noch unberührte, knusprige Brötchen, frische Früchte in einem zweiten; ein Ei in einem Eierbecher. Es ist ein Frühstück für zwei, obwohl nur eine Tasse benützt ist, als ob die Frau ihren Kaffee dringend gebraucht hätte, ohne auf ihren abwesenden Partner warten zu können. Und weisse Leinenservietten.

Neben Ortsnamen kommen in den Werktiteln auch Vornamen zur Bezeichnung des jeweiligen Objekts vor: David, Sharon, Guido, Pavel, Joey, Simon, David H., Piotr, Kathleen usw. Die Frau ist mit den abgebildeten Personen so vertraut, dass sie sie beim Vornamen nennt, ja mehr als das, sie scheint mit ihnen wirklich intim befreundet zu sein. David H. sieht man auf einem Bild beim Duschen, auf einem anderen schläft er. Piotr und Jörg sieht man zusammen auf einem Bett, wie sie liebevoll die Köpfe zusammenstecken. Guido sieht man in seinem Bett, Clemens im Bett der Künstlerin im Hotel Carlton Opera in Wien. David ist auf ihrem Bett in Wolfsburg. Schlaf- und Badezimmer sind intime Räume, in die man andere nur eintreten lässt, wenn sie einem so vertraut sind wie Familienmitglieder. Eines der frühesten Bilder zeigt Ric und Randy sich umarmend (RIC AND RANDY EMBRACING, SALZBURG, 1994). Aber abgesehen von der anscheinend keuschen Vertraulichkeit zwischen den beiden Männern in PIOTR AND JÖRG ON THE BED, WOLFSBURG, 1997 (Piotr und Jörg auf dem Bett, Wolfsburg), sind die Personen meistens allein mit der unsichtbaren Photographin, der sie so vollkommen vertrauen, dass ihre Gegenwart nicht als die Intimsphäre verletzend empfunden wird. Natürlich befinden sich ihre Freunde nicht immer im oder auf dem Bett. Simon, in Umeå, begegnen wir in der winterlichen Dämmerung auf einer verschneiten Strasse, aber auch im Sand eingegraben am Strand (Crane's Beach, Massachusetts)



NAN GOLDIN, *BREAKFAST IN BED*, HOTEL TORRE DI BELLOSGUARDO, ITALY, 1996 /
FRÜHSTÜCK IM BETT, HOTEL TORRE DI BELLOSGUARDO, ITALIEN.

oder vor einem Riesenrad auf Coney Island. Meistens sind die Personen in nachdenklichen Momenten festgehalten, sie schauen aus dem Fenster oder in einen Spiegel, oder aber sie sitzen, stehen oder liegen einfach da. Wir haben keine Ahnung, wie sie leben – keine Ahnung, wie sie ihre Fahrkarten oder Hotelrechnungen bezahlen. Wir wissen auch nicht, ob sie einander kennen. Man gewinnt den Eindruck, dass sie hauptsächlich durch die Künstlerin selbst, die den fixen Mittelpunkt ihrer exzentrischen Lebensbahnen bildet, miteinander verbunden sind. Descartes beschreibt den menschlichen Geist als Galerie bildlicher Vorstellungen, und man fragt sich, ob die Bilder, die *SELF-PORTRAIT IN HOTEL BAUR AU LAC* umgeben, nicht auch Bilder im Kopf der

Künstlerin sind. Sie denkt genauso viel über diese Freunde nach wie über sich selbst. Aber sie denkt nicht darüber nach, was sie tun oder wer sie sind. Sie schlafen, sie essen, sie waschen sich, sie schauen, sie stehen. Die Kinder spielen, natürlich. Nur im Fall von David sehen wir auch eine Dunkelkammer, die als die seine bezeichnet wird. Also wissen wir, dass er, wie Goldin, ein Photograph ist. Alle andern sind einfach individuell präsent, und über ihre Beziehungen untereinander können wir nur rätseln.

Selbst wenn man nichts über die Künstlerin wüsste, selbst wenn dies ihre erste Ausstellung wäre, die Photos – die eine Weise des in der Welt Seins enthüllen, eine Haltung, bestimmte gemeinsame Werte, eine nachdenkliche Persönlichkeit – wirken faszinie-

rend und flössen uns Respekt ein. Die Künstlerin hält eine Lebensform fest, die sie selbst auch lebt. Vielleicht wird erst eine Lebensform daraus, weil sie sie reflektiert und festhält. Vielleicht trifft dies auch auf die schwärzere und gefährlichere Lebensform zu, die wir aus Nan Goldins früheren Bildern kennen, in denen es den dargestellten Personen darum geht, die Grenzen des Bewusstseins und ihrer Identität zu sprengen; in denen sie sich heftigen Umarmungen hingeben und ihre Narben, Verletzungen und ihre jugendlich strotzenden Körper zur Schau stellen. Wir sehen, in welcher Art Wohnung sie leben, mit Bildern, die über schmutziger Bettwäsche und zerwühlten Betten an Wände gepinnt sind, von denen die Farbe bröckelt, in Räumen, in denen Kleider, Papiere, Telefonapparate und Kassettenrecorder herumliegen. Sicher würde das meiste von dem, was wir sehen, auch ohne Nan Goldins Anwesenheit stattfinden, aber es ist auch wahr, dass die Welt, die wir durch ihre Bilder wahrnehmen, eine Welt ist, die dank dieser Bilder existiert: Ihre Objekte wissen, dass sie beobachtet werden. So hat Goldin ihrer Welt gewissermassen eine Einheit und eine Bedeutung verschafft und die Bilder dadurch zur Kunst erklärt: Sie sollen «Geschichte schreiben, indem sie Geschichten aufzeichnen».¹⁾ Dieser Welt wird immer eigen sein, was Philosophen einst «objektive Realität» nannten, das heisst, sie wird immer in ihren Bildern existieren. In diesem Sinn ist diese Welt bewahrt. Aber es fehlt ihr, was dieselben Philosophen «formale Realität» nannten, das heisst: In Wirklichkeit gibt es sie nicht mehr. Die Menschen auf den neueren Bildern sind irgendwie heimatlos, sie leben in unpersönlichen Räumen mit Gegenständen wie Theaterspiegeln, edlem Porzellan oder gestärkter Leinenwäsche, mit denen sie persönlich nichts zu schaffen haben. Sie stehen sozusagen zwischen zwei Welten wie die Künstlerin selbst auf ihrer metaphorischen Brücke. Aus den neueren Arbeiten lässt sich kaum eine Vorstellung der verschwundenen Welt vor ihrem Untergang durch Aids und Drogenmissbrauch ableiten. «Ein befreundeter Photograph pflegte mir zu sagen», erinnert sich Goldin: «Natürlich werden sich die Leute für dein Werk interessieren – kein Wunder, bei deinen Sujets.»²⁾ Das heisst, dass Goldins Kunst ihren Erfolg zum Teil auch einem voyeu-

ristischen Interesse verdankt. Ihre Photographien zeigen Transsexuelle und Transvestiten in der Garderobe oder während der Vorstellung, behaarte Männer beim Ejakulieren, gewalttätige Liebhaber, die zum Schlag gegen ihre Partner ausholen, aufeinander liegende Paare jeglichen Geschlechts; jeder und jede führt ein ungeordnetes Leben in unordentlichen Räumen.

In den neueren Arbeiten ist das Thema ein anderes. Die Menschen sind zurückhaltend, die Räume anonym; die Leidenschaft selbst scheint zur Ruhe gekommen zu sein. Der Unterschied in den Bildern ist offenkundig. Die Personen erscheinen jetzt häufiger im Freien statt wie früher in schmutzligen Räumen. Die innere und äussere Düsternis hat sich gelüftet. Sie sind, wie Nan Goldin in den letzten Jahren auch, zu Reisenden auf der Suche nach einer Welt geworden, von der weder sie noch die Künstlerin wissen, wie sie aussehen wird. Wie Goldin selbst befinden sie sich auf einer Brücke zwischen zwei Ufern. Dahin, woher sie kamen, können sie nicht zurück, und was vor ihnen liegt, wird sich erst zeigen. Das Thema von Goldins neuen Arbeiten ist eine Suche, die etwas ganz anderes ist als jene die frühere Welt bestimmende Suche nach unerhörten Erlebnissen und Bewusstseinsveränderung mittels Drogen. Es ist eine Suche, die gelegentlich von Rückfällen unterbrochen wird, wenn die Reisenden auf Lösungen zurückgreifen, von denen sie bereits wissen, dass es keine sind. Es überrascht mich nicht, dass sie in diesem neuen Stadium ihres Lebens zu einer Art spiritueller Identität gefunden haben. In gewissem Sinn scheinen mir die im selben Jahr wie RELAPSE/DETOX in Portugal photographierten Fatima-Kerzen weniger ein Stilleben zu sein als ein Zeichen oder mindestens ein Schimmer der Hoffnung. Die menschliche Vorstellungskraft ist entsetzlich beschränkt. Was auch immer Goldin und ihre Freunde in ihrer verrückten Jugend waren, heute nehmen sie teil an einem universellen menschlichen Streben. Das Ensemble dieser Bilder könnte jeden von uns meinen, *in mezzo del camin' di nostra vita*.

1) «Vom Akzeptieren: Ein Gespräch. Nan Goldin unterhält sich mit David Armstrong und Walter Keller», in: Nan Goldin, *I'll Be Your Mirror* (deutsche Ausgabe), Scalo, Zürich/New York 1996, S. 450.

2) Ebenda, S. 447.