Zeitschrift: Outlines
Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
Band: 9 (2015)

Artikel: The Englishness of Tracey Emin
Autor: Schneemann, Peter J.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-872116

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 01.07.2025

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

Peter J. Schneemann

The Englishness of Tracey Emin

Der vorliegende Aufsatz beschäftigt sich mit dem soziokulturellen Referenzfeld, in dem Tracey Emin (* 1963) ihre Selbstdarstellung und ihre Kunst situiert. Unter den Aspekten «Sites», «Subjects», «Economies» und «Emotions» wird eine Erweiterung des monografischen Diskurses zum britischen Künstlerstar angestrebt. Besondere Beachtung gilt dabei den Bezügen zwischen der Künstlerfigur Emin und einer Populärkultur, die Identifikationsmodelle innerhalb der Klassengesellschaft Grossbritanniens verspricht.

Tracey Emin stellt sich selbst in den Mittelpunkt, kontrolliert die Diskurse, die sie umgeben, und das Werk verweist in radikalen, manchmal auch unsicher wirkenden, jedoch immer bestätigenden Gesten auf sie selbst zurück. Die kunsthistorischen Annäherungen folgen dieser Einladung gerne und produzieren Analysen, die von den Schwierigkeiten zeugen, aus diesem Koordinatensystem autobiografischer Beharrlichkeit auszubrechen. Interview-Aussagen und mehr oder weniger glamouröse Auftritte werden zu immer wieder neuen Erklärungsmustern verwoben – und doch drehen sie sich in atemberaubender Geschwindigkeit im Kreis. Sie folgen der tanzenden Emin aus *Why I Never Became a Dancer* (Abb. 1).

1 Tracey Emin, *Why I Never Became a Dancer*, 1995, 1-Kanal-Video, Farbe, Ton, 6′ 40″, Videostill

Das Ego der Künstlerin bildet das Zentrum eines Werkes, das wiederum das künstlerische Subjekt als dominante Referenz entwirft. Die einzelnen Arbeiten sind dabei weniger als Dokumente eines intensivierten Lebens- und Erfahrungshorizonts der Person Emin zu lesen, sie thematisieren vielmehr das Vokabular, mit dem sich ihre Rolle definiert, über Narrationen, Erinnerungsbilder, Relikte, Bekenntnisse und Kommunikationsfragmente bis hin zur Präsenz der Handschrift, den Rechtschreibfehlern und der veröffentlichten Autobiografie. Die Kunst demonstriert dabei das Versprechen der Authentizität eines ausgestellten Lebens.[1] Bereits 1993 nannte sie im Alter von dreissig Jahren ihre erste Ausstellung selbstbewusst «My Major Retrospective».[2] Sie nutzte die Möglichkeit einer Umwertung des Einzelobjekts in eine signifikante Narration. Es ist die Retrospektive, die sie sich aneignet, um die einzelnen Egodokumente zu einem Œuvre zusammenzufügen.[3]

Der Titel meiner Ausführungen bezieht sich auf den Klassiker der Kunstgeschichtsschreibung Englands, «The Englishness of English Art», den Sir Nikolaus Pevsner 1956 vorlegte. Diese Publikation, die auf eine BBC-Radiosendung zurückgeht und in mehreren Auflagen verbreitet wurde, prägt das Bild der Kunstgeschichte Englands. Die Kategorie der geografisch ausgerichteten Kunstgeschichtsschreibung, lange verpönt und einer nationalen Ideologie verdächtigt, gewinnt im Rahmen einer globalisierten Kunstgeschichte erneut an Bedeutung. Dabei geht es nicht um nationale Konstanten, sondern um die Frage der Herausbildung eines Profils, das gleichermassen das Spezifische als Referenz verspricht wie den Allgemeinplatz anbietet und damit den Blick auf Betrachtungsangebote ausrichtet.[4] Stolz betont Emin, dass «ihr Bett» in die Kunstgeschichte eingegangen ist. Es sei ihr damit ein Werk gelungen, in seinem Status mit dem Kultbild der *Mona Lisa* vergleichbar – das Werk einer britischen Künstlerin auf den Höhen des Olymps.

Pevsner stand damals vor der Herausforderung, die noch heute den klassischen Lexikonartikel zur englischen Kunst prägt. England litt lange unter dem Komplex, in der Produktion kanonischer Werke der Kunstgeschichte kaum eine wichtige, eine eigenständige Rolle gespielt zu haben: «The history of English art before the 18th century is essentially that of a provincial style, constantly looking abroad for inspiration and influence and only notable for the shrewd importation of foreign artists.»[5]

Tatsächlich verachteten noch im 18. Jahrhundert viele englische Kunstsammler die heimische Kunstszene, sie gingen lieber auf die «Grand Tour» nach Italien und importierten fleissig alte Meisterwerke, ja, fielen sogar auf Fälschungen und billige Kopien herein – sie suchten das Klassische und kauften doch nur künstlich gealterte Leinwände. Die Situation wurde von William Hogarth in der Darstellung *The Battle of Paintings* (1744–1745) brillant kommentiert. Er gehörte zu den vehementesten Kritikern der Orientierung Englands am Kanon des europäischen Festlandes und votierte für eine spezifische «Englische Kunst». Er forderte für England eine Kunst, die sich der Zeitgenossenschaft stellen sollte. Hogarth hatte es jedoch nicht auf einen bestimmten Stil abgesehen, er propagierte eine neue Unmittelbarkeit zwischen Kunst und Gesellschaft. Es ging ihm um Modelle für einen demokratischen Umgang mit der kulturellen Produktion.[6] Seine moralisierenden Gemäldeserien, die etwa die Karriere eines jungen Mädchens vom Lande in den Niederungen der Grossstadt London zeigten, wurden in Kupferstiche übersetzt, die sich höchst erfolgreich verbreiteten. Hogarth war dabei kein verbohrter Moralist, sondern ein gewitzter Geschäftsmann, der auch als einer der wichtigsten Kämpfer für das Urheberrechtsgesetz von 1735 wahrgenommen werden muss.

Im 18. Jahrhundert standen sich in England also die Connaisseurs, die Kenner der alten Kunst, und eine engagierte Öffentlichkeit gegenüber. Sowohl die Sittengeschichten, die Hogarth in seine Kunst einwob, wie auch die Diskussionen um den Status der Kunst, um Geschmack und Moral hatten ihren Platz in einer Publikationskultur, für die beispielhaft eine Zeitschrift wie Joseph Addisons «Spectator» stand: «To bring philosophy out of the closets and libraries, schools and colleges, to dwell in clubs and assemblies, at tea-tables and coffeehouses». In ebendieser Zeitschrift erlebte der appellierende, klagende und lobende Leserbrief seine grosse Blüte. Habermas hat denn auch in seiner Analyse des Strukturwandels der Öffentlichkeit nicht zuletzt die Szene um den «Spectator» analysiert.[7]

Es geht hier natürlich nicht darum, eine Vorgeschichte von Tracey Emin im 18. Jahrhundert anzusiedeln. Doch ist eine Konstellation zu erkennen, die in ihren Wertungen und Mechanismen viel zu einem Verständnis der «Englishness» von Tracey Emin beisteuern und aufzeigen kann, dass sie nicht nur Teil des Phänomens des Labels «Young British Artists», YBA, ist, sondern auch mit älteren Positionen der englischen Gegenwartskunst in Verbindung steht.[8]

1. Sites

Emin gilt als internationaler Star. Bei genauerem Hinsehen handelt es sich jedoch um einen Star, der beständig auf seine Heimat rekurriert. Wenn Emin uns auf ihre Kindheit in Margate, einem kleinen Küstenort nordöstlich von London, verweist, so ist das mehr als ein biografisches Detail. Die Künstlerin benennt und zeigt einen Ort, der zum Ausgangspunkt ihrer Narration wird – sie verortet sich in einer Kleinstadt, die ähnlich wie Brighton geprägt ist von den «Arcades», den Vergnügungsparks der kleinen Leute. Diese Geste der Benennung einer Heimat, wie sie auch Damien Hirst vollzieht (Abb. 2), findet nach ihrem Umzug nach London ihre Fortsetzung. Emin gehört zu den Kunstschaffenden, die sich seit 1982 fest mit dem rauen East End von London identifizieren. Hier eröffnete sie auch 1993 gemeinsam mit Sarah Lucas, der Kollegin vom Goldsmith College, den berühmten Laden, in dem T-Shirts mit der Aufschrift «I'm so fucky» und Aschenbecher, auf deren Böden Bilder von Damien Hirst geklebt waren, das Angebot ausmachten. Hier kaufte sie ein Haus und betreibt ihr Studio (Abb. 3). 2010 bildete «Emin proud to be Brick Lane girl» noch einen eigenen Menüpunkt auf ihrer damaligen, inzwischen komplett neu gestalteten Homepage.[9] Als «Brick Lane girl» verweist sie auch auf die künstlerische Community ihrer Nachbarschaft, Mat Collishaw, Sam Taylor-Wood und die Brüder Jake und Dinos Chapman.

2 Emma Frater, Damien Hirst, Hugh Allan, Leeds 1984, in: «On the Way to Work», hrsg. von Damien Hirst und Gordon Burn, London: Faber & Faber, 2001

Man muss darauf hinweisen, dass sich hier deutliche Parallelen zur zeitgenössischen Literatur ergeben, da «Brick Lane» zu einem verbindlichen, historisch aufgeladenen Schauplatz neuer Romane wurde: Ein Ort, wo die ältesten, nach dem grossen Feuer von 1666 erbauten Backsteinhäuser Londons beheimatet sind und der zum Quartier der Immigranten und Aussenseiter wurde. Ich nenne hier nur die Texte von Monica Ali und Rachel Lichtenstein.[10]

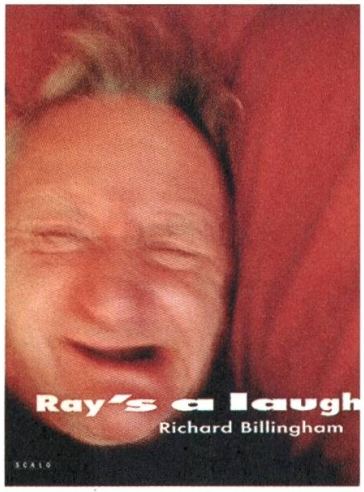
Im Frühjahr 2008 begann Emin für den Erhalt dieses Stadtviertels zu

kämpfen – gegen die Vorstellungen von «development», die Atelierhäuser oder Galerien strategisch einsetzen, um den Prozess der «gentrification» des East End voranzutreiben – auch in Vorbereitung der olympischen Spiele. Das Lebenszentrum zahlreicher Immigranten wird heute als multikultureller Abenteuerspielplatz vermarktet.[11]

3 Tracey Emin und Sarah Lucas vor ihrem Shop im Londoner East End, 1993 (Foto: Carl Freedman)

Diese Form der Betonung von Nachbarschaft und Verortung bildet in London seit Längerem ein Identifikationsmuster für Figuren, die den Rand der Gesellschaft mit ihrer eigenen Rollendefinition verbinden. So ergibt sich eine höchst interessante Verbindung zu der Künstlergeneration unmittelbar vor Emin. Eindrückliches Beispiel ist das Künstlerduo Gilbert & George, Jahrgang 1942 und 1943. Die beiden lernten sich 1967 in der damaligen St Martin's School of Art kennen und traten 1970 erstmals als *Singing Sculpture* auf. Sie tanzten und sangen nach ihrer einzigen Platte den Song «Underneath the Arches» – in dem zwei Tramps die Vergnügen des harten Lebens, «the pleasures of sleeping rough», besingen. Dies ist eine signifikante Wahl, es ist eine Referenz auf die Vorkriegstradition, vor allem auf den Folksong, und bildet den Soundtrack zu der Thematisierung ihrer Aussenseiterstellung und dem Interesse an der Subkultur von Graffiti und Street Gangs.[12]

Das Künstlerpaar zog bereits 1967 in die Fournier Street, in der Nähe von Spitalfields Market im East End. In den 1970er Jahren kauften Gilbert & George ein verlassenes und heruntergekommenes Haus, das sie, ganz ähnlich wie Emin, liebevoll restaurierten. Sie nutzten das alte Gebäude gerne als Kulisse für zahlreiche Arbeiten wie etwa die *Dusty Corners* von 1975 oder die *Dead Boards* von 1976.[13] Diese Auseinandersetzung mit dem Ort, der sie mit Emin ebenso verbindet wie die Galerie White Cube am Hoxton Square – die übrigens auch Damien Hirst vertritt –, durchzieht ihr gesamtes Werk und dominiert ihre Selbstdarstellung. Bei diesem Bekenntnis zum East End geht es weniger um die Anekdote einer neuen Kunstszene als vielmehr um die Idee einer Klassenzugehörigkeit.



4 Richard Billingham, «Ray's a Laugh», Zürich / Berlin / New York: Scalo, 2000, Einband

5 Richard Billingham, *Ohne Titel,* aus der Serie *Ray's a Laugh*, 2000, Fotografie, Doppelseite aus dem gleichnamigen Fotobuch

Wie radikal ein solcher Rückverweis auf die soziale Verortung aussehen kann, sei am Beispiel von Richard Billingham (* 1970) verdeutlicht. Der Künstler aus der traditionellen Arbeiterstadt Birmingham präsentierte 1990 seine Bilderserie *Ray's a Laugh*, die von seinem gleichnamigen Vater und seiner Mutter handelt (Abb. 4). Die Serie in der Ästhetik von Schnappschüssen beginnt sehr strukturiert – sie zeigt den tristen Wohnblock eines Social Housing, in dem der Künstler gross geworden ist und der emblematisch für die Armut der Working Class in den 1980er Jahren steht (Abb. 5).[14] Besonders die Fotografie entwickelte eine eigene Tradition des Portraits der Klassengesellschaft. Mir geht es hier jedoch um den besonderen Status, den die Dokumentation der Herkunft und des Wohnorts der Künstler einnimmt, unabhängig von den Medien, in denen sie arbeiten. Wie Gilbert & George lassen die Künstler sich in ihrem liebsten Coffeeshop und vor der Kulisse des Viertels porträtieren.

2. Subjects

1979 begann mit Margaret Thatcher eine Politik der neoliberalen Doktrin, die in ihrer Härte legendär werden sollte. Verschiedene Künstler der Generation Emins setzten sich mit Thatchers Kampf gegen die Gewerkschaften Mitte der 1980er Jahre auseinander, wie etwa Jeremy Deller (* 1966) in einer Reenactment-Arbeit, die die Zerschlagung der Bergarbeiterbewegung in der sogenannten «Battle of Orgreave» 1984 zum Thema hatte. Deller pro-

duzierte diese Arbeit 2001 ursprünglich für das englische Fernsehen gegen das Vergessen der dunklen Seite des Thatcherismus (Abb. 6).[15]

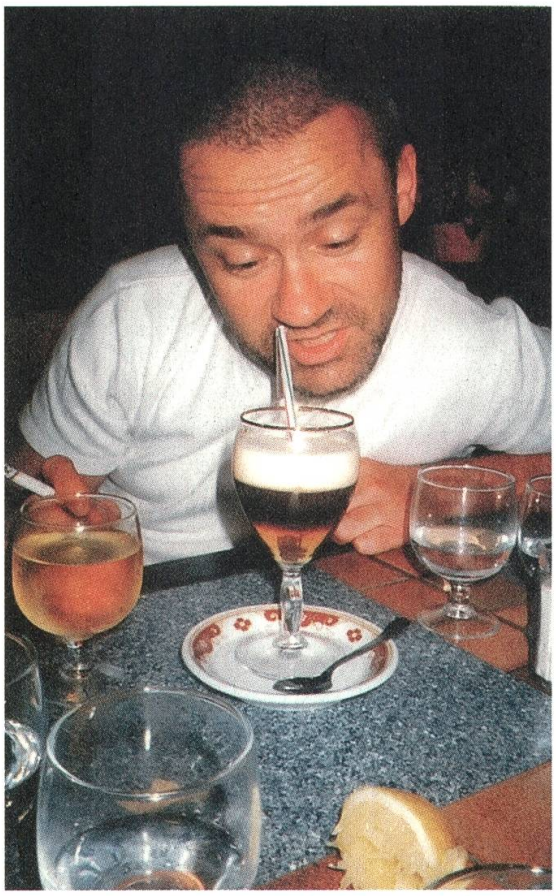
1990 war die Regierung Thatcher an ihr Ende gekommen. Die Kunst der YBA wurde Ende der 1990er Jahre in der Ära von New Labour, die mit dem Wahlsieg im Mai 1997 einsetzte, als Inbegriff eines neuen Selbstverständnisses von «Cool Britannia» inszeniert.

Die Kritik wertete und wertet die dominante Präsenz der Klassenproblematik in der englischen Kunst während dieses Umbruchs leidenschaftlich kontrovers. Denn zunächst ist in der damaligen Kunstproduktion eine erneute und radikale Hinwendung zur Populärkultur festzustellen, die eine konzeptuelle Legitimation negierte. Der Kritiker John Roberts charakterisierte in seinen Aufsätzen in «Art Monthly» und «Third Text» das Image der «Bad Girls» Emin und Lucas als klare Identifikation mit der Arbeiterkultur, den populären Mechanismen von Vergnügen, roher Sprache und antielitärer Rhetorik gegenüber dem Bildungssnobismus der besseren Kreise.[16] Und in der Tat erinnern viele Gesten der Brit Art an soziologische Phänomene der Jugendkultur, Rock, Punk, Hip Hop, und nicht zuletzt an Reality-Fernsehformate wie «Big Brother». Die Aktivierung dieses Bezugs geschieht auf mehreren Ebenen, in den Zitaten von Graffiti, dem gezielten Einsatz der Sprache, den Slang-Ausdrücken, aber auch im Habitus und in Rezeptionsmodellen aus der Fankultur.

Die Einschreibung in die Populärkultur lässt die Themenkreise der YBA über das Autobiografische hinaus als verbindendes Phänomen begreifen. Die Ikonografie, die dabei zum Einsatz kommt, muss als ausgesprochen plakativ beschrieben werden. Ob bei Gilbert & George, bei Hirst, Lucas oder Emin – es geht um Sex und Tod, Religion und Moral. Konkretere Ikonografien lassen sich um diverse Körperflüssigkeiten und die unterschiedlichen Verabreichungsformen von Alkohol entwickeln. Die Eingliederung Emins in einen solchen Kontext läuft der Wahrnehmung einer völlig singulären, individuellen Narration von Emin zuwider.

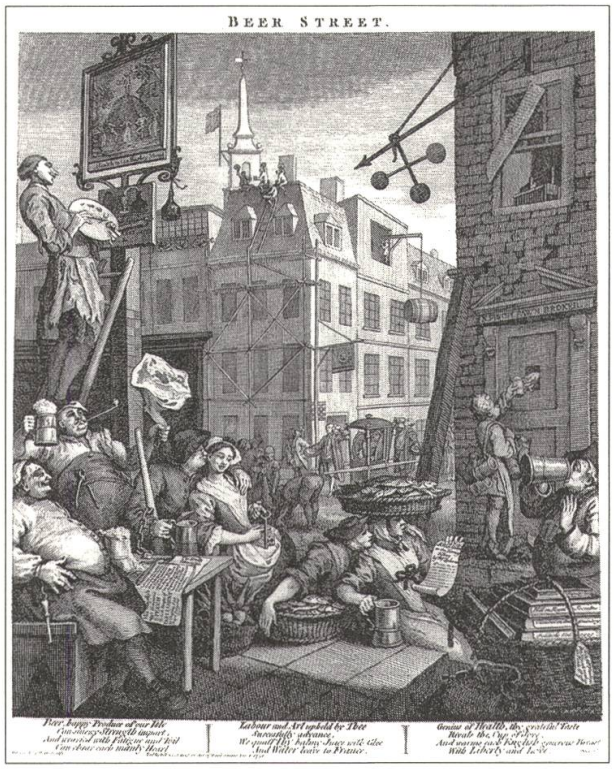
6 Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave*, 2001, in Auftrag gegeben und produziert von Artangel (Foto: Martin Jenkinson)

Bereits Gilbert & George entwickelten ein penibel obsessives Archiv ihrer eigenen Körperspuren, Sekrete und Memorabilien – benannt als «Samples». Sie zelebrierten auch den Gegensatz zwischen makellosem Gentleman-Auftritt und gesteigertem Alkoholkonsum. Üblicherweise tranken sie Gin. *Smashed* (1973) ist ein Set von Fotografien, die einen Trunkenheitsabend dokumentieren, während die Video-Arbeit *Gordon's Makes Us Drunk* von 1972 zeigt, wie die beiden Künstler den weitverbreiteten Gin der 1769 in London gegründeten Brennerei Gordon's trinken, Edward Elgar und Edvard Grieg hören und ab und an «Gordon's makes us very drunk» oder leichte Variationen dieses Satzes von sich geben. Das wird, wie in vielen anderen Arbeiten von Gilbert & George, in absolut ausdrucksloser Weise ausgeführt. Im Kontext der jüngeren englischen Kunst gehört der übermässige Alkoholgenuss zum festen Vokabular und wird zum kanonischen Motiv, ob bei Hirst (Abb. 7), Billingham, Lucas oder Emin – die Frage ist nur, ob es sich um Gin, Bier oder schliesslich Champagner handelt. Man mag daran erinnern, dass Hogarth mit seinen Kupferstichen *Beer Street – Gin Lane* von 1751 den Konsum des englischen Ale als die bessere Alternative zum billigen Gin anpries (Abb. 8 und 9), und die Diskussion um die richtige Wahl des Alkohols führt direkt zur Queen Mum – sie bekannte sich zum Gin.[17]

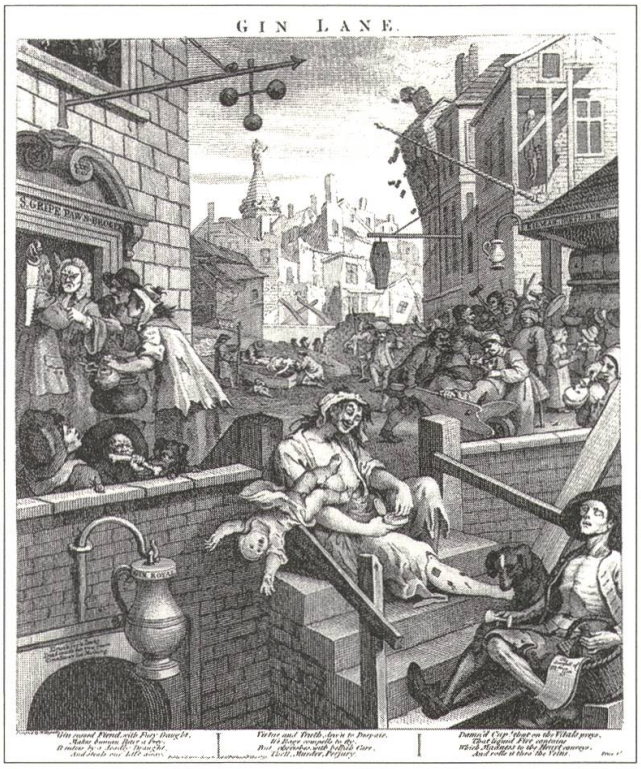


7 Damien Hirst, 1999 (Foto: Maia Norman), in: «On the Way to Work», hrsg. von Damien Hirst und Gordon Burn, Faber & Faber, 2001

Der Unterschied zumal zwischen Hirst und Emin liegt in der Art der Stilisierung. Auch Hirst legte eine Autobiografie vor, in die sich sein Werk im Sinne eines Werkverzeichnisses[18] einschreibt. 1998, im Alter von dreiunddreissig Jahren, veröffentlichte er *I Want To Spend the Rest of My Life Everywhere, with Everyone, One to One, Always, Forever,*



8 William Hogarth, *Beer Street*, 3. Zustand, 1759, Kupferstich, 39 × 32,6 cm, Courtesy of the British Museum, London



9 William Hogarth, *Gin Lane*, 2. Zustand, 1751, Kupferstich, 35,7 × 30,5 cm, Courtesy of the British Museum, London

Now. Beide Biografien folgen einem Muster – geeignet für eine Neuauflage der «Legende vom Künstler» von Ernst Kris und Otto Kurz: In der einen wie in der anderen verschwindet der Vater früh und das Kind gerät ausser Kontrolle – die frühe Begabung bleibt die Konstante. Anders als bei Emins 2005 erschienener Autobiografie *Strangeland*, die romanhafte Züge trägt,[19] handelt es sich bei der von Hirst um ein Mitmachbilderbuch, mit Pop-ups und viel «visual candy», das die Formeln des Lebens und auch diejenigen der Marke Damien Hirst versammelt.

Die Themen der Kunst der YBA sind so gross wie sie allgemein sind, Eros und Tod, die Sprache ist laut, deutlich und leicht verständlich. Roberts konstatierte ein neues, selbstbewusstes und gegenüber den Legitimationsformeln der Postmoderne immunes, ja schuldfreies Bekenntnis zur Aufhebung jeder Differenz zwischen Hochkultur und Populärkultur, « [...] a loss of guilt in front of popular culture [...]. As such, this generation of artists no longer feels it has to justify its illicit pleasures, they do no longer feel embarrassed or theoretically self-conscious about incorporation the everyday cultural obsessions and observations into their art.»[20]

Die Faszination liegt im Plakativen, im Trivialen und Banalen. Ihre Übersteigerung verlässt sich jedoch nicht nur auf den Glanz der Oberfläche, sondern trumpft mit dem Realen auf: Das tote Kalb, das vom Kadaver ernährte und sich vermehrende Ungeziefer und schliesslich dessen Verglühen in der Insektenlampe. Der klinisch unterkühlte institutionelle Ausstellungsraum ist geschwängert vom Geruch der Verwesung und des konservierenden Formaldehyds. Der Titel dieser Demonstration eines ewigen Kreislaufs: *A Thousand Years*, 1990.

3. Economies

Wohl kaum ein Paradigma hat die Kunstgeschichte so stark dominiert wie dasjenige von Erfolg und Misserfolg – genutzt als Wertekategorien unter umgekehrten Vorzeichen. Der kommerzielle Erfolg bot als offensichtlicher Sündenfall alle Zeichen für eine Anbiederung, die das hohe Gut der Kunst an den schnöden Mammon verriet. Wenn die zeitgenössische Kunstkritik ebendiesen Diskurs nach England trug, dann wurde darüber hinweggesehen, dass vielleicht auch hier eine spezifisch englische Kultur zum Tragen kommt. In der Tat ist Emin weit davon entfernt, ihren Erfolg zu verschweigen oder sich gar als Opfer desselben stilisieren zu wollen. Ganz im Gegenteil, ungefragt und penetrant verweist sie auf ihre neuesten Erfolgszahlen, die scheinbar krisenresistent weiter nach oben weisen. Wenn bei uns Hirsts geniale Geschäftsstrategien mit tiefstem Missfallen erwähnt werden, so geht vergessen, dass das Verhältnis zwischen Kunstproduktion und kommerziellem Erfolg in England bereits sehr früh Wertigkeiten kennt, die der romantischen Verklärung zuwiderlaufen. Oskar Bätschmann hat in seiner Studie zum Ausstellungskünstler zu Recht darauf verwiesen, wie kontinentale Künstler mit grösstem Interesse die Strategien beobachteten, die der Kultur in England ein Überleben jenseits der mächtigen Auftraggeber, Fürsten und Sammlerpersönlichkeiten ermöglichten. Es waren Modelle, die eine Ökonomie der Aufmerksamkeit und der Unterhaltung, die ökonomische Verwertung des Skandals bereits im 18. Jahrhundert perfektionierten.[21]

Die YBA stehen nicht nur durch die tragende Rolle von Charles Saatchi in dieser Tradition, sondern es geht vielmehr um einen grundsätzlichen Stellenwert, den der kommerzielle Erfolg und die öffentliche Beachtung für Künstlerinnen und Künstler wie Emin und Hirst haben. Der «Working-Class»-Hintergrund und das Image des «Bad Girl» werden zur Folie für die

Feier eines endlich erreichten Celebrity-Status: Mit gespreizten Beinen sitzt Emin auf dem Boden und schaut auf das Geld, das sie in ihrem Schoss zusammengerafft hat. *I've Got It All*, ein Ink-Jet-Foto im grossen Format, wird als Sieg über ihre Kritiker gefeiert: «A shameless, two-fingers up to her critics». Als Celebrity lädt Emin zu Champagner in ihr Atelier ein, um das Geld ausgewählten Wohltätigkeitsorganisationen zukommen zu lassen. Es sind die gleichen Organisationen, die auch David Beckham oder Claudia Schiffer als ihre Gönner aufführen können.[22]

Hirst investierte seine Energie in neue Erkundungen zur Bestimmung des Wertes eines Kunstwerkes und lancierte die Mär des teuersten zeitgenössischen Werks, das je gehandelt worden sei. Sein mit Diamanten besetzter Schädel *For The Love Of God* schaffte es dann auch auf die Panoramaseite von jedem Provinzblatt weltweit, mit dem Preisschild von 50 Millionen Pfund – auch wenn herauskam, dass Hirsts eigene Firma am Kauf beteiligt war.

Seit den 1980er Jahren wurde in England die Kunst in den Dienst des wirtschaftlichen Aufschwungs gestellt, radikal als Entwicklungsmöglichkeit thematisiert und politisch gefördert. Eine Hafenstadt wie Liverpool, einst zentraler Handelsplatz, dann Beispiel für die Opfer des Strukturwandels, diente plötzlich als Referenz für das ökonomische Potenzial von Kultur. Mit der Eröffnung der Tate Liverpool wurde 1988 das international beachtete Modell geschaffen, Kultur als ein strategisches Instrument gegen die Wirtschaftskrise einzusetzen.[23]

4. Emotions

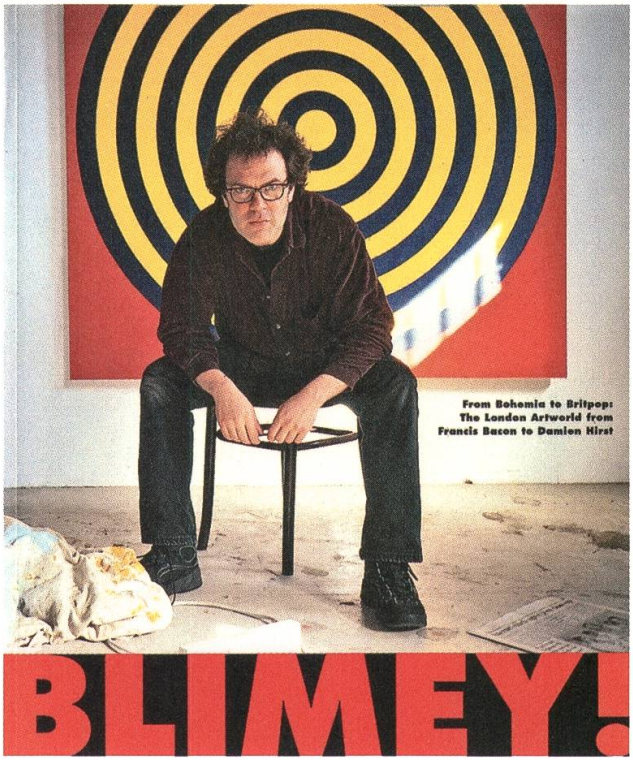
Die hier angedeuteten Konstellationen einer plakativen Kunstsprache zu den ganz grossen Themen und einer Verortung der Künstlerrolle in gesellschaftlichen Prozessen, zwischen Underdog und Celebrity, bedingen Spezifika in den Mechanismen der Rezeption. Es genügt ein kurzer Blick auf den Diskurs über die YBA, um dies zu konkretisieren. Selbst die kunsthistorische Literatur zur Brit Art unterscheidet sich deutlich von den gewohnten Formaten. Der Ton ist engagiert und direkt, die für die zeitgenössische Kunst so häufig dominierende Affirmation ist gebrochen.

Auf der einen Seite steht eine konservative Kritik. Julian Stallabrass veröffentlichte 1999 mit «High Art Lite: British Art in the 1990s»[24] eine beissende Analyse. Stallabrass lehrt am Courtauld Institute, publiziert in «Art Monthly» und «The New Statesman», kuratiert und gehört zum Editorial

Board der «New Left Review», von «Third Text» und dem Advisory Board of Visual Culture in Grossbritannien. Er legte eine distanzierte Studie vor, die ihr kritisches Augenmerk auf die Verbindung zwischen der Aufmerksamkeit der Massenmedien und den künstlerischen Karrieren legt. Dabei wird deutlich, dass er – aus marxistischer Perspektive – die Kunst in ihrem Potenzial verraten sieht. Formale oder konzeptuelle Innovation spricht er diesem Schaffen ebenso ab wie überhaupt jede gesellschaftliche oder historische Relevanz. Der Kunsthistoriker sieht seine Aufgabe darin, durch eine brillante Analyse das Phänomen in seiner Funktionsweise zu dekonstruieren, oder anders gesagt, er führt die gesellschaftlichen Mechanismen als Argument gegen die Kunst vor.

Dagegenstellen kann man zwei Publikationen des Künstlers, Kritikers und Fernsehmoderators zum Turner Prize, Matthew Collings (* 1955). 1997 versuchte er mit «Blimey!» die Geschichte der englischen Kunst von Bacon bis Hirst darzulegen (Abb. 10), 2001 folgte «Art Crazy Nation: The Post-Blimey Art World». Collings ist kein Kunsthistoriker, sondern Künstler und Moderator, Abgänger des Goldsmith College 1992. Er produziert für BBC und Channel 4 Programme wie «This is Modern Art» oder «Hello Culture». Das Buch ist chaotisch, witzig und absolut inhaltslos. Er verteidigt die zeitgenössische Kunst, indem er sich zu ihrer Inhaltslosigkeit bekennt: «I'm capable of thinking that frankly the whole art scene is made up of a bunch of idiots. […] they're just along for the ride, for the nonsense.»[25] Bei Collings überwiegen Anekdoten von Anlässen, Gesprächen und kleinen wie grossen Skandalen. Der rote Faden liegt im Staunen über das Phänomen einer Kunstblüte, an der die unterschiedlichsten Schichten aktiv teilnehmen: «Suddenly there was a big contemporary art industry. Great I thought – and I'm in the industry.» Erklärungen oder Urteile finden sich kaum.

Bücher wie diejenigen von Collings versuchen das Phänomen, das sie beschreiben, im Stil der Kunstkritik zu spiegeln. Sie versuchen, Teil des Phänomens zu sein. Eine aktuelle Publikation dieser Art, die bereits als Erinnerung an die glorreiche Zeit konzipiert ist, stammt von Gregor Muir, dem Direktor der Galerie Hauser & Wirth in London, der auch für «Parkett» und «Frieze» geschrieben und einige Ausstellungen kuratiert hat. Emin selbst erwähnt diese Publikation gerne als gelungene Geschichtsschreibung der YBA. Der einzige Inhalt, den das Buch jedoch vermitteln kann, ist die selbstverliebte Geste des Autors: « […] ja, ich war dabei, als Tracey sich betrank.»[26]



10 Matthew Collings, «BLIMEY! From Bohemia to Brit Pop: The London Artworld from Francis Bacon to Damien Hirst», London: 21 Publishing Ltd., 1997, Einband, Courtesy Matthew Collings

Bei solchen Publikationen handelt es sich nicht nur um eine verlegerische Mode. Vielmehr spinnen sie eine Auseinandersetzung mit der Kunst fort, die sich zwischen People-Magazinen und Kunstkritik, Skandalbericht und Glamour-Rhetorik ausgebildet hat und dabei von Kontroversen lebt.

So berichtete die Tageszeitung «The Guardian» im Januar 2002, dass Ivan Massow, damals Chairman der wichtigen Institution für zeitgenössische Kunst in London, des Institute of Contemporary Arts (ICA), sich plötzlich vehement und polemisch gegen die eigene Kunstszene stellte, und zitierte wörtlich einen seiner Ausfälle: «Most art I see now is pretentious, self-indulgent, craftless tat I wouldn't accept even as a gift. [...] anyone who has met Emin knows she couldn't think her way out of a paper bag. [...] The British art world is in danger of disappearing up its own arse [...] led by cultural tsars such as the Tate's Sir Nicholas Serota».[27]

Diese Form der Auseinandersetzung ist keinesfalls ungewöhnlich für England, wo eine Kultur der öffentlichen Kontroverse besteht. Zu einer Kunstszene, die zwischen Glamour, Skandal und Working Class steht, hat die englische Gesellschaft eine Hassliebe entwickelt. Die Bühne für diese Art von Debatten ist der Turner Prize, eine Institution, die sich sowohl aus öffentlichen Geldern wie auch aus Corporate Sponsorship speist und damit

als Modell für die Förderung der öffentlichen Kultur dienen sollte. Seit 1991 wird die Verleihung des 1984 erstmals ausgerichteten Preises von «Channel 4» übertragen, was emblematisch für das neue öffentliche Interesse an der Kunst steht. Die erfolgreiche Rhetorik gehorchte lange einer Ökonomie der Aufmerksamkeit, die mit spektakulären, nicht selten einen öffentlichen Aufschrei provozierenden Werken bedient werden musste. Die £ 20 000 Preisgeld gehen nun an jüngere Kunstschaffende. Es wird kein Zufall sein, dass der Turner Prize eng verwoben ist mit der Erfolgsgeschichte der YBA und der hier beschriebenen Traditionslinie: Ausgezeichnet wurden 1986 Gilbert & George und 1995 Damien Hirst, nachdem er 1992 auf der Shortlist gestanden hatte, 1999 war Emin ebenfalls auf der Shortlist, mit dem Argument einer «frank and brutal honesty.» Der Preis hat es geschafft, eine breite Öffentlichkeit zu aktivieren. 1999 kamen 140 000 Besucher in die Tate Britain zur Ausstellung der Nominierten, in der unter anderem Emins Bett zu sehen war. Die Künstlerin selbst hatte ihren berühmten Auftritt im Fernsehen, bei dem sie völlig betrunken war. Das Kriterium ist einfach: «Greatest contribution to art in Britain in the previous twelve months».

Die Zeitungen pflegen nach einer Party-Nacht die Gewinnerin oder den Gewinner zu verkünden, verbunden mit einer Angabe des Preises und einem möglichst vernichtenden, derben Urteil. Auch die Demonstrationen für eine vermeintlich wertvollere, bessere Kunst finden hier ihren Ausgangspunkt – ich erinnere an die Auftritte der sogenannten «Stuckisten», angeführt von Billy Childish, einem ehemaligen Weggefährten Emins. Geschickt wird dem Publikum des Turner Prize suggeriert, dass es selbst an der Auswahl teilhabe. Im letzten Raum der Ausstellung wird die Funktion des alten Besucherbuches mit einer ästhetisch vollendeten Inszenierung der Besucherkommentare neu interpretiert. Die edle Holzvertäfelung zieren also die dreizeiligen Urteile des Publikums, manchmal auch Beschimpfungen oder Fan-Slogans.

Wenn Massow das klassische Schreckgespenst einer elitären Kunstmafia aufbaut und Emin damit frontal angreift, so übersieht er geflissentlich, dass gerade sie das Argument einer Nähe kultiviert, sowohl zur öffentlichen Auseinandersetzung in den Medien wie auch zum einzelnen Besucher. Man kann noch weiter gehen und behaupten, dass sie es schafft, den Skandal nicht als Moment der Distanzierung zu missbrauchen, sondern in eine Qualität von Nähe und Unmittelbarkeit umzuwerten. Sie

übernimmt dabei das Profil einer Vertreterin der englischen Working Class und spielt mit Elementen der Folk Art wie etwa den Quilts. Ihre Erfolgsgeschichte lässt sie jedoch zu einer schillernden Figur auf dem Laufsteg von Vivienne Westwood werden. Sie geniesst es, so populär zu sein, dass Kinder auf der Strasse von ihr ein Autogramm erbitten.

«I don't read very much; I don't go to the cinema very often, I can count the times in my life I've been to the theatre. Most of the time I'm fucking happy watching Brookside, y'know?» Die Kunstgeschichte kann mit Recht darauf verweisen, dass Emin Künstlerinnenrollen der feministischen Kunst der 1970er Jahre raffiniert bricht: Sie demaskiert die Inszenierung und deutet sie konzeptuell. Emins Kunst ist eine informierte Kunst und die Künstlerin agiert höchst professionell, dennoch zielt sie weniger auf eine distanzierte Lektüre als vielmehr auf eine emotionale Ansprache und Nähe. Ihre Kunst erhofft und fordert einen Blick, mit dem das Publikum an ihrer Geschichte von Leid und Erfolg, von Aussenseitertum und Glamour partizipiert. Sie bedient die Erwartung einer direkten Authentizität, ohne die Geste der Dekonstruktion. Kunst beruft sich hier auf die Möglichkeiten einer Ansprache, die mit den Mustern von Schock, Voyeurismus, Empathie, Ekel und Verletzlichkeit operiert. Die Konfrontation mit dem besonderen Charakter von Objekten, deren Status zwischen Fetisch und Relikt anzusiedeln ist, vermeidet die Rhetorik des Enigmatischen. Stattdessen wird eine physische Ebene betont, die Auseinandersetzung mit der Faktizität der Realie. Die thematisierte psychische Labilität, Furcht, Aggression und Trauer werden dadurch immer wieder neu validiert und in ihrem Vokabular ausgebreitet.

Es ist auffallend, wie die Anekdote der Produktion zunehmend der Anekdote der Rezeption bedarf. So verwundert es auch nicht, dass die YBA ganz versessen darauf sind, in ihren Publikationen die Skandalmeldungen, ikonoklastische Akte und Cartoons der Presse als Faksimile in ihren Dokumentation abzudrucken – Ironie und Trophäe gleichermassen.[28]

Die englische Klassenproblematik, auf die meine Ausführungen abzielten, lässt mich abschliessend einen Blick auf Jade Goody (1981–2009) werfen. Der Trash-Star, geboren als Produkt der britischen «Big-Brother»-Serie von 2002, wurde unter einer solchen Anteilnahme der Bevölkerung zu Grabe getragen, dass die Kommentatoren Parallelen zum Begräbnis von Lady Di, der Prinzessin der Herzen, ziehen zu müssen vermeinten. Diese Beerdigung der in aller Öffentlichkeit an Krebs Verstorbenen hat in Blogs

11 Blumenkranz in der Form eines Glases der Würzpaste «Marmite» an der Beerdigungsprozession von Jade Goody, 2009

und Zeitungsartikeln zu einer Diskussion geführt, die Emotionalität, Kitsch und Politik miteinander verband – im Zentrum, wie sollte es anders sein, stand der Begriff der Underclass. «Jade Goody showed the brutal reality of Britain», so der Titel eines langen Kommentars in «The Independent», der festhielt, dass Jade Goody all das verkörperte, was die englische Mittelklasse in ihrem Bildungsstatus bestätige – denn die laute Jade Goody kannte weder Orthografie noch die Geografie jenseits ihres Heimatortes, und die englische Middle Class ergötzte sich daran.[29] Goody zeigte sich mit ihrer drogenabhängigen Mutter, veröffentlichte zwei Autobiografien[30] und ihr Begräbnis wurde aggressiv vermarktet. Die Dekorationen des Trauerzugs (Abb. 11),[31] die Verkleidung der Fans, die Einträge in den Blogs – all das kommt uns seltsam bekannt vor: Die emotionalen Beschwörungen, der liebevolle Kitsch, die hemmungslose Identifikation bilden das Vokabular Emins und den Fundus, aus dem Jeremy Dellers *Folk Archive* schöpft.[32]

1 Zur Rolle des künstlerischen Selbstbekenntnisses in der zeitgenössischen Kunst siehe: Christine Fanthome, «Articulating authenticity through artifice: the contemporary relevance of Tracey Emin's confessional art», in: *Social Semiotics* 18 (2008), Nr. 2, Juni, S. 223–236.

2 Tracey Emin, *My Major Retrospective 1963–1993*, Ausstellung, Galerie White Cube, London, 19.11.1993–9.1.1994.

3 Peter J. Schneemann / Judith Welter, «Formate und Lektüren des Autobiographischen – Formats and Readings of the Autobiographic», in: *Ego Documents. Das Autobiographische in der Gegenwartskunst*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, 14.11.2008–15.2.2009, Heidelberg: Kehrer, 2008, S. 55–71.

4 Zur Genealogie eines künstlerischen Interesses in der englischen Kunst an den Niederungen des Lebens, vgl. Martin Gayford, «Artists in the Gutter», in: *Apollo*, Bd. 165, 2007, Nr. 540, S. 60–61.

5 David Rodgers, «English Art», in: *The Oxford Companion to Western Art*, hrsg. von Hugh Brigstocke, Oxford Art Online, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t118/e829>, Zugriff 2.12.2010.

6 Siehe Werner Busch, «Hogarths ‹Marriage A-là-Mode› – Zur Dialektik von Detailgenauigkeit und Vieldeutigkeit (1998)», in: Ders., *Englishness. Beiträge zur englischen Kunst des 18. Jahrhunderts von Hogarth bis Romney*, Berlin / München: Deutscher Kunstverlag, 2010, S. 33–56.

7 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* (1962), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990, S.105. Siehe auch Frédéric Ogée, «From Text to Image: William Hogarth and the Emergence of a Visual Culture in Eighteenth-Century England», in: *Hogarth. Representing Nature's Machines*, hrsg. von David Bindman et al., Manchester / New York: Manchester University Press, 2001, S. 3–22.

8 Zur Herausbildung sozialer Identitäten siehe Maureen Mahon, «The Visible Evidence of Cultural Producers», in: *Annual Review of Anthropology* 29 (2000), S. 467–492, hier besonders den Abschnitt «Cultural Agendas and social transformation», S. 474.

9 <http://www.tracey-emin.co.uk/emin-articles/tracey-emin-brick-lane.htm>, Zugriff 5.12.2010; in der neuen Gestaltung <http://www.emininternational.com/>, Zugriff 11.2.2014.

10 Monica Ali, *Brick Lane,* London: Doubleday, 2003; Rachel Lichtenstein, *On Brick Lane,* London: Hamish Hamilton, 2007; Tarquin Hall, *Salaam Brick Lane: A Year in the New East End*, London: John Murray, 2005.

11 Zu der Sonderstellung Londons als Finanzplatz und den daraus hervorgehenden Auswirkungen auf den Standort London als Kunststadt siehe: Peter Wollen, «London Swings», in: David Burrows (Hrsg.), *Who's Afraid of Red White & Blue? Attitudes to Popular & Mass Culture, Celebrity, Alternative & Critical Practice & Identity Politics in Recent British Art,* Birmingham: Article Press, 2000, S. 21–29.

12 Zur Entwicklung einer neuen populären Alltagskultur in England seit den 1950er Jahren siehe Catherine Ellis, «The Younger Generation: The Labour Party and the 1959 Youth Commission», in: *The Journal of British Studies* 41 (2002), Nr. 2, S. 199–231.

13 Michael Bracewell, «‹Fournier World›. The Art of Gilbert & George 1967–2007», in: *Gilbert & George*, Ausst.-Kat. Tate Modern, London, 15.2.–6.5.2007, u. a. O., S. 27–37.

14 Outi Remes, «Reinterpreting Unconventional Family Photographs: Returning to Richard Billingham's ‹Ray's a Laugh› Series», in: *Afterimage*, Bd. 34, 2007, Nr. 5–6, S. 16–19.

15 Gerrie van Noord (Hrsg.), *Jeremy Deller: The English Civil War Part II. Personal Accounts of the 1984–85 Miner's Strike*, London: Artangel, 2002.

16 John Roberts, «Notes on 90s Art» in: *Art Monthly*, Nr. 200 (1996), S. 3–4. Ders., «Mad for it! Philistinism, the Everyday and the New British Art», in: *Third Text* 10 (1996), Nr. 35, S. 29–42.
17 Zum Sozialverhalten, gerade auch bezüglich des Alkohols, siehe: Peter N. Stearns, «The Effort at Continuity in Working-Class Culture», in: *The Journal of Modern History* 52 (1980), Nr. 4, Dez., S. 626–655, besonders S. 639.
18 Vgl. zum Werkverzeichnis in der zeitgenössischen Kunst Peter J. Schneemann, «Eigennutz. Das Interesse von Künstlern am Werkkatalog», in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 62 (2005), Heft 3–4, S. 217–223.
19 Tracey Emin, *Strangeland. The Jagged Recollection of a Beautiful Mind*, London: Sceptre, 2005, dt. München: Blumenbar, 2009.
20 Roberts «Notes» 1996 (wie Anm. 16).
21 Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln: DuMont, 1997, S. 44–57.
22 Oxfam's Darfur Auction, ARK (Absolute Return for Kids), Dorset Wildlife Trust, National Society for the Prevention of Cruelty to Children.
23 Jonathan Harris (Hrsg.), *Art, Money, Parties: New Institutions in the Political Economy of Contemporary Arts* (Tate Liverpool Critical Forum, 7), Liverpool: Liverpool University Press, 2004; John Roberts, *Postmodernism, Politics and Art,* Manchester: University Press, 1990.
24 Julian Stallabrass, *High Art Lite: British Art in the 1990s*, London: Verso, 1999.
25 Matthew Collings, *Blimey! From Bohemia to Britpop. The London Artworld from Francis Bacon to Damien Hirst,* London: 21 Publishing, 1997; ders., *Art Crazy Nation: The Post Blimey Art World*, Cambridge: 21 Publishing, 2001. Siehe auch Peter Osborne, «Greedy Kunst», in: *The Art of Tracey Emin*, hrsg. von Mandy Merck und Chris Townsend, London: Thames & Hudson, 2002, S. 40–59.
26 «Early one afternoon, just after the art fair opened it's doors to the public, I spied Jay Jopling from after walking down the central aisle with something slung over his shoulder. This something turned out to be Tracey Emin, who was so hung over she could hardly walk.» In: Gregor Muir, *Lucky Kunst. The Rise and Fall of Young British Art*, London: Aurum, 2009, Bucheinband.
27 Zit. nach Flachra Gibbons, «Concept Art is Pretentious Tat, Says ICA Chief», in: *The Guardian*, 17.1.2002, <http://www.theguardian.com/uk/2002/jan/17/arts.highereducation>, Zugriff 28.1.2014.
28 So sind in einem Katalog der Saatchi Gallery mehrere Cartoons abgebildet, die sich mit Emins *My Bed* beschäftigen, vgl. *Ant Noises at the Saatchi Gallery 2*, Ausst.-Kat. The Saatchi Gallery, London, Sept. – Nov. 2000.
29 Johann Hari, «Jade Goody Showed the Brutal Reality of Britain», in: *The Independent*, 23.3.2009, <http://www.independent.co.uk/voices/commentators/johann-hari/johann-hari-jade-goody-showed-the-brutal-reality-of-britain-1651722.html>, Zugriff 28.1.2014
30 Jade Goody, *Jade: My Autobiography*, London: HarperCollins, 2006; Jade Goody, *Jade, Forever in My Heart: The Story of My Battle Against Cancer,* London: HarperCollins, 2009.
31 <http://www.marieclaire.co.uk/imageBank/cache/j/Jade-Goody_5.jpg>, Zugriff 5.12.2010. Die Website existiert in dieser Form nicht mehr.
32 Jeremy Deller / Alan Kane (Hrsg.), *Folk Archive. Contemporary Popular Art from the UK,* Ausst.-Kat. Barbican Art Gallery, London, u. a. O., Mai 2005 – Sept. 2006, London: Book Works, 2005.