

Tracey Emin : like a hole in the head = wie ein Loch im Kopf

Autor(en): **Muir, Gregor / Parker, Wilma**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft 63: **Collaborations Tracey Emin, William Kentridge, Gregor Schneider**

PDF erstellt am: **10.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680681>

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.

LIKE A HOLE IN THE HEAD

GREGOR MUIR

Listen, I'm the artist here from that show "Sensation." I'm here. I'm drunk. I've had a good night out with my friends and I'm leaving now. I want to be with my friends. I want to be with my mum. I'm going to phone her and she's going to be really embarrassed about this conversation. It's live, but I don't give a fuck about it.¹⁾

I've known Emin for ten turbulent years. I must be the only person who remains a friend even though, for the most part, I've never liked her work. Apparently, her life and her work are indivisible, to like one and not the other seemingly an impossibility and yet we get on. On several occasions she has tried to persuade me that I really should like her work. Come my birthday, she would always give me a drawing or a little book. Like a perplexed parent, I would end up saying, "That's great Tracey, thanks. Let's see now, what does it say? *Kiss Me, Kiss Me, Cover My Body In Love.*" The following year, another attempt to resolve our little crisis with a print exclaiming three words: "JUST LOVE ME." These extremely kind gifts were always handed over with the same toothy grin. Perhaps the same toothy grin that passed over

GREGOR MUIR is a writer and the curator of the Lux Gallery, London, as well as curator of independent projects such as last year's "Comply" exhibition at Bürofriedrich, Berlin.

Emin's face the night she said to her boyfriend Mat Collishaw, "What a lovely moon," only for him to point out that it was a light above a distant bus shelter. (Emin's notoriously poor eyesight was recently restored after laser treatment.) And then there were the letters, sack-fulls, all beginning with "Dear Muir-kin," or "Dear Baby Boomer," one of the many nicknames assigned to me over the years.

I got to know Emin in 1993, after repeated visits to "Lucas & Emin" otherwise known as The Shop. I recognized her immediately having met her the year before at a party where she was wearing white pop socks and jumping around on the dance floor screaming "Rabbit is dead!" The Shop was located in a former doctor's office in a dilapidated Victorian house where Emin could be found most days sitting behind a makeshift counter that was collaged with tabloid newspapers featuring images of topless girls and football players. All around were artistic knickknacks; little editions or one-offs made by Emin, then a young unknown, and Sarah Lucas, whose reputation already preceded her. On sale, were glass ashtrays with a photocopied picture of Damien Hirst stuck to the base facing upward, coercing people to stub their cigarettes out on his face. There were T-shirts with "Complete Arsehole" painted on the front, burgundy felt squares entitled "Rothko Blankets" and a large octopus made



TRACEY EMIN, *THE LAST THING I SAID TO YOU IS DON'T LEAVE ME HERE I*, 2000, Epsom print, paper size 52 $\frac{3}{4}$ x 42 $\frac{1}{8}$ " /
DAS LETZTE, WAS ICH ZU DIR SAGTE, IST, LASS MICH HIER NICHT ALLEIN ZURÜCK I, Epsom-Print, Papierformat 134 x 107 cm.



TRACEY EMIN, *UNCLE COLIN*, 1963–93, 6 framed memorabilia, dimensions variable /
 ONKEL COLIN, 1963–93, 6 gerahmte Erinnerungsstücke, Grösse variabel. (PHOTO: JAY JOPLING, LONDON)

of stuffed tights. For five pounds cash, I ended up buying a pair of Emin & Lucas “Bollocks” made from two circular bells knotted together with white ribbon. At the time, Emin told me she was a writer—“That’s my main thing really.” She proceeded to show me around her first floor studio or “aviary” as she referred to it, where she was busy producing mono-prints of small birds. One of her ideas was to make these prints small enough to slot into feather-lite condoms, a Dadaesque twist on the word “birds”—slang for women and a popular term with Lucas and Emin.

One day a small advert appeared in *The Shop* announcing that, for a small fee, Emin would write a let-

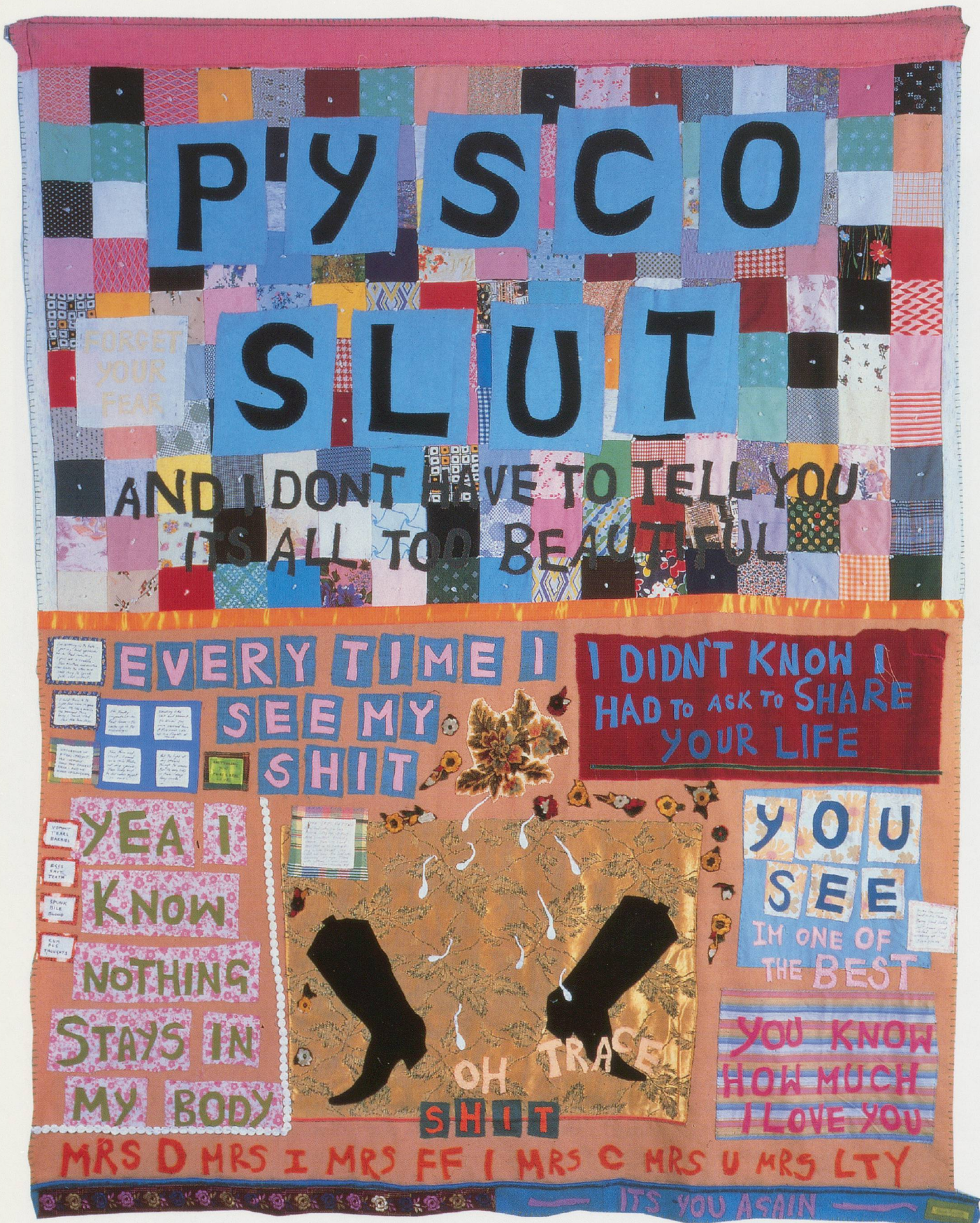
ter to you once a month for a year. She had several subscribers, one of them being Jay Jopling. They became friends and a few months later Emin was awarded her first White Cube show portentously entitled “My Major Retrospective” (1993). Carl Freedman, her then boyfriend, wrote the press release saying, “The emotion sometimes overflows with a somewhat smothering sentimentality, which can border on the embarrassing for both artist and audience.” My sentiments exactly. The exhibition featured an embroidered box containing ashes (ritualistically burnt leftovers from *The Shop*), a wall-sized quilt, and several photographs of paintings executed while a student at

the Royal College of Art—a former tutor once described her figurative paintings to me as having eyes like fried eggs. The exhibition also included *UNCLE COLIN* (1963–93) consisting of six box frames containing various artifacts including a gold-colored cigarette packet prized from the hand of a relative who had died in a horrific car accident. *UNCLE COLIN* was a departure for Emin inasmuch as it felt conceptual. Each box was presented like a small vitrine containing little batches of evidence including a local newspaper referring to the accident and a photograph of Uncle Colin's E-Type Jag. The cumulative effect was that of relaying a highly emotional tale in paradoxically controlled and calculated manner. As with many of her generation, Emin had opted for the cool steely climes of conceptualism. Paint brushes and oils had been exchanged for a pipette of raw emotion.

Emin would preside over her White Cube retrospective most weekends, sat at a desk swilling a bottle of whiskey rolling her eyes at the bowing shelves of Damien Hirst press folders. Since then, Emin has extended the lineage of artists on screen to the world of British television which helped further the celebrity status of Francis Bacon (who memorably got drunk with South Bank Show presenter Melvin Bragg), Gilbert & George (who memorably made art about getting drunk), and Hirst (who samples the two). Stifled by the major institutions, young British artists—Emin included—were fast discovering that the media was a place to do business. Emin's entry into media folklore really took hold soon after she made the tent—*EVERYONE I HAVE EVER SLEPT WITH* 1963–95 (1995). By announcing the names of people she had slept with—platonically or otherwise, including her grandmother, her aborted fetus, friends, and boyfriends—the tent had the effect of upping-the-ante on Emin's psycho-slut status. The tent riled her contemporaries, prompting Dinos and Jake Chapman to announce their intention to erect a much larger marquee containing the names of all the people who didn't want to sleep with Emin. The tent was first exhibited as part of the 1995 exhibition "Minky Manky" at the South London Gallery before going on display at the Tracey Emin Museum near the Old Vic Theatre in Waterloo—a space run by the artist and dedicated to herself. It then toured to the Walker

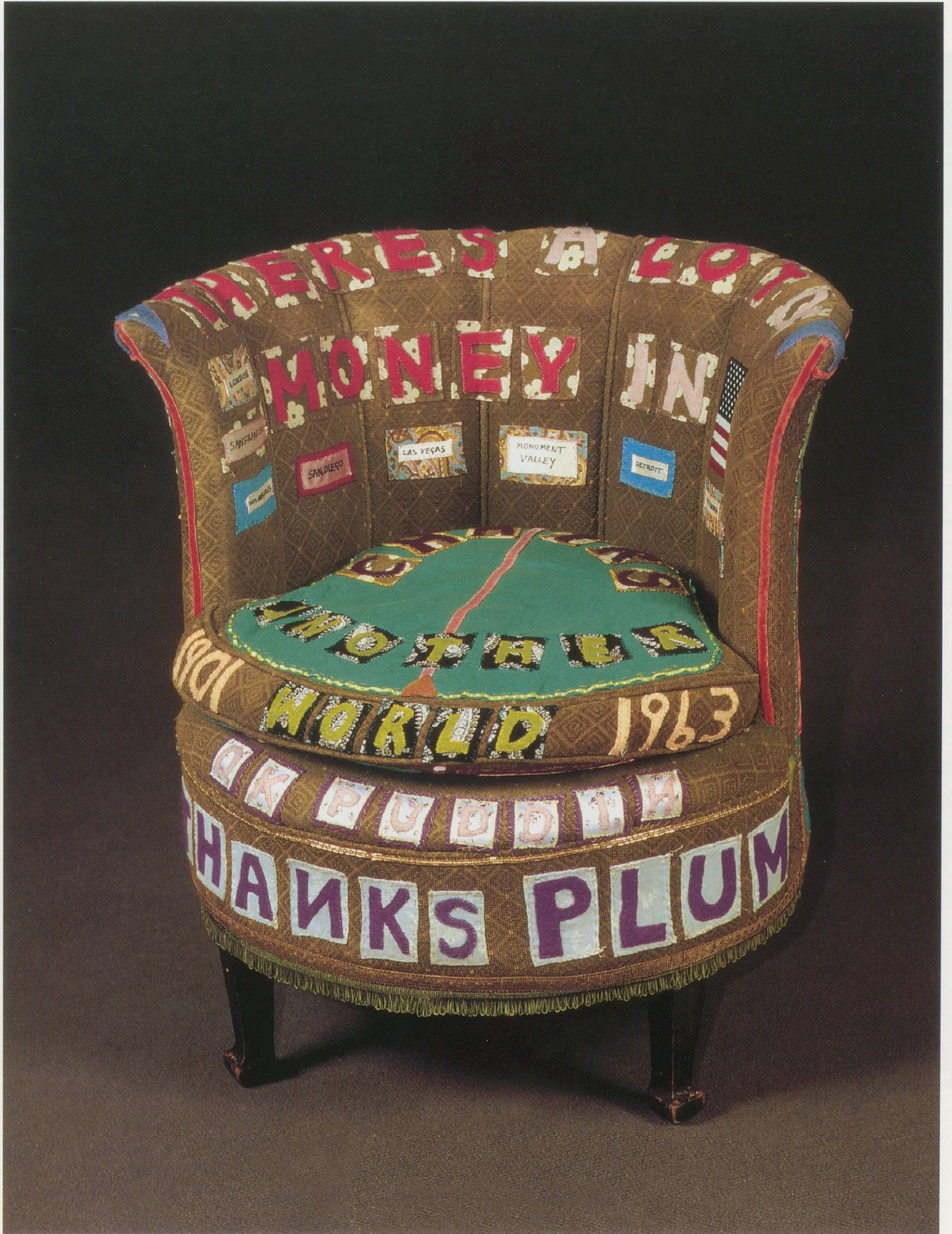


TRACEY EMIN, *THE LAST THING I SAID TO YOU IS DON'T LEAVE ME HERE (THE HUT)*, 1999, mixed media 115 x 176 x 96" / *DAS LETZTE, WAS ICH ZU DIR SAGTE, IST, LASS MICH HIER NICHT ALLEIN ZURÜCK (DIE HÜTTE)*, 292 x 447 x 244 cm.



TRACEY EMIN, PYSKO SLUT, 1999, applique blanket, 96 x 76" / PSYCHOSCHLAMPE, Applikationsdecke, 244 x 193 cm.

TRACEY EMIN, *THERE'S A LOT OF MONEY IN CHAIRS*, 1994, appliqued armchair, 27 1/8 x 21 x 19 1/2" /
MIT STÜHLEN KANN MAN VIEL GELD VERDIENEN. Applikations-Sessel, 69 x 53,5 x 49,5 cm.



Art Center as part of the British art exhibition "Brilliant" where Emin—upset by its installation—threw a fit at director Richard Flood. It became the first work of Emin to be purchased indirectly by Charles Saatchi for his Royal Academy exhibition "Sensation," ending a period of withholding works from the man whose advertising campaigns had, in Emin's eyes, put Thatcher in power.

EVERYONE I HAVE EVER SLEPT WITH remains a work of relative tranquillity. On a visit to her hometown of Margate, Emin dragged a group of us to see The Shell Grotto. A local folly, The Shell Grotto turned out to be an underground cave with highly decorative walls and ceilings made from thousands of tiny sea shells the insides of which had been signed by courting couples from the early half of the last century. The experience of being underground, looking up and reading peoples names from a bygone era echoes the interior of Emin's tent. Having done the rounds in the media, however, any appreciation of the tent as a work of great intimacy—a fragile constellation of individual experience—tends to get eclipsed. Barely a day goes by without Emin appearing in the press, prompting concern as to whether she's a media celebrity or an artist—the suggestion being that one may negate the other. She cares about this. I can tell because she goes all twitchy whenever I ask for her celebrity opinion. Clearly, her message has transcended the modest means used to relay it. Stories of rape, abortion, masturbation, and menstruation, once the headline news of Emin's past, have subsequently become the headlines of real tabloids.

The metier of Emin's mining of herself and how people superstitiously obsess about her drying up is perhaps best summed up in Truman Capote's 1967 short story "Mister Misery." Set in New York City, it centers on a young unemployed woman called Sylvia who overhears talk of the mysterious Mr. Revercomb, a man who buys people's dreams. Intrigued, she visits his apartment and is shown into a study where she relays her dreams, which are noted down in shorthand. As she departs, she receives payment and after subsequent visits she eventually works her way up to a \$10 dream. After a time, Sylvia confides to a friend that all is not well. "I feel as though everything were being

taken from me, as though some thief were stealing me down to the bone. If only I knew what he wanted with all those dreams, all typed and filed. What does he do with them?" Believing she is being robbed of her soul, she hatches a plan to ask for her dreams back on the grounds that this would give her the strength to leave the city and return home. Sylvia is traumatized to learn that Mr. Revercomb has taken her dreams and, in the most ambiguous of descriptions, "used them all up." He has nothing to give. Cold and alone, she walks destitute through the streets. A tale of despair and self-degeneracy, the story ends with her being followed by two shady boys. "Truly I am not afraid, she thought, hearing their snowy footsteps following her; and anyway, there was nothing left to steal."

Emin's is a self-reflective art inasmuch as everything about the work reflects back on herself—her life, her memories, her feelings. When she published her book *Exploration of the Soul* in 1995, the more cynical among us re-read the title as "Privatization of the Soul." To some extent, Emin is engaged in a form of public sell-off of herself that sits squarely with the romantic notion of the troubled artist bargaining with polite society by trading their all—their tragedy, their pain, their life's blood. Her strategy has been to turn her life inside out, making her most private emotion public—a process that struggles to address anything outside of the artist's subjective experience. This irritates people, leading to her work being denounced as mawkish, cloying, and solipsistic; a self-knowing bubble emptied of any critical faculty, prompting observers to ask whether Emin's portrayal of herself as a victim belongs to the arena of art or therapy. Or so the criticism goes. However it is puzzling that, even when art history is littered with examples of self-reflective outpourings in equal measure, Emin should be singled out for exclusion. In the meantime, her art, her media presence, her love of expressionism and cute animals, her love of artists Frida Kahlo, Jackson Pollock, and Egon Schiele, all feed into each other and are allowed to revolve so long, as they do so around a central Emin atom.

1) Tracey Emin, "Is Painting Dead?" Channel 4: Live broadcast on the night of the 1997 Turner Prize Awards.



TRACEY EMIN, HOTEL INTERNATIONAL, 1993, appliqued quilt, 101½ x 94½" / Applikationsquilt, 257 x 240 cm.

WIE EIN LOCH IM KOPF

GREGOR MUIR

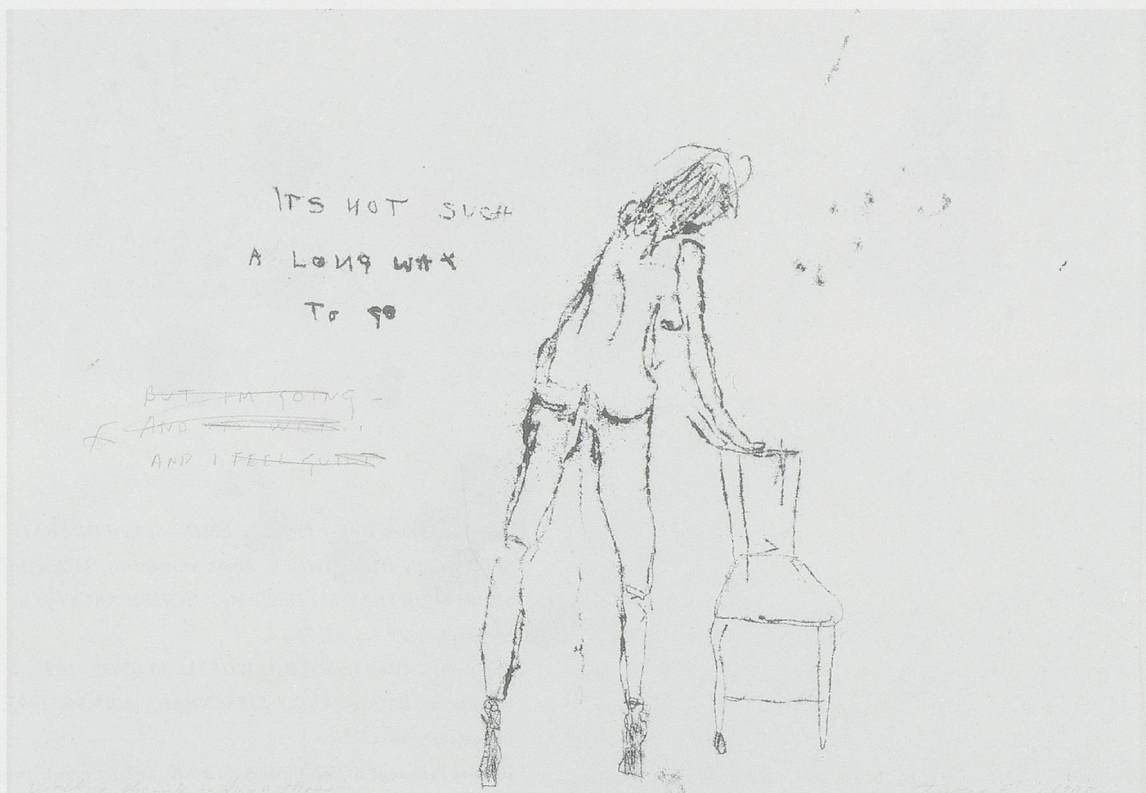
Hören Sie, ich bin die Künstlerin hier aus dieser Ausstellung «Sensation». Ich bin hier. Ich bin besoffen. Ich habe mit meinen Freunden gefeiert und ich gehe jetzt. Ich will mit meinen Freunden zusammen sein. Und ich will mit meiner Mama zusammen sein. Ich werde sie gleich anrufen und sie wird über dieses Gespräch sicher höchst bestürzt sein. Es wird zwar live gesendet, aber das ist mir scheissegal.¹⁾

Ich kenne Emin schon zehn turbulente Jahre lang. Und ich bin wohl die einzige Person, die ihr freundschaftlich verbunden blieb, obwohl mir ihre Arbeit zum grossen Teil nie gefallen hat. Offenbar sind ihr Leben und ihr Werk nicht voneinander zu trennen; das eine zu mögen, aber das andere nicht, ist offensichtlich ein Ding der Unmöglichkeit und dennoch kommen wir gut aus. Schon mehrmals hat sie versucht mich zu überzeugen, dass mir ihre Arbeit eigentlich gefallen müsste. An meinem Geburtstag schenkte sie mir immer eine Zeichnung oder ein Büchlein. Wie ein verlegener Verwandter sagte ich dann jeweils: «Das ist toll, Tracey, danke. Aber schauen wir mal, was steht denn da? *«Kiss Me, Kiss Me, Cover My Body in Love.»*» Im Jahr darauf dann ein weiterer Versuch, unseren kleinen Zwist beizulegen, mit einem Druck, der die drei Worte schrie: «JUST LOVE

GREGOR MUIR ist Publizist und Kurator unabhängiger Projekte wie der letztjährigen Ausstellung «Comply» bei Bürofriedrich, Berlin.

ME». Diese äusserst liebevollen Geschenke wurden immer mit einem breiten Lachen überreicht. Vielleicht dasselbe Lachen, das auch in jener Nacht auf Emins Gesicht stand, als sie zu ihrem Freund Mat Collishaw sagte: «Was für ein schöner Mond», worauf er klarstellte, dass es sich lediglich um eine Lampe über einer etwas entfernt liegenden Bushaltestelle handelte. (Emins berühmt-berüchtigte Kurzsichtigkeit wurde kürzlich erfolgreich mit Laser behandelt.) Und dann waren da noch die Briefe, sackweise, die alle mit «Dear Muir-kin» begannen oder mit «Dear Baby Boomer», einem der zahlreichen Übernamen, die mir im Lauf der Jahre verpasst wurden.

Ich lernte Emin 1993 kennen, nach wiederholten Besuchen bei «Lucas & Emin», auch bekannt als *The Shop*. Ich erkannte sie sofort wieder, nachdem ich sie im Jahr zuvor bei einer Party getroffen hatte, wo sie mit weissen Baumwollsocken auf der Tanzfläche herumhüpfte und schrie: «Rabbit is dead!» (Das Kaninchen ist tot!). *The Shop* war in einer ehemaligen Arztpraxis in einem heruntergekommenen viktorianischen Gebäude untergebracht, und man konnte Emin dort meistens hinter einem improvisierten Ladentisch antreffen, der mit Bildern von barbusigen Mädchen und Fussballspielern aus Boulevardblättern beklebt war. Alles voll mit künstlerischem Schnickschnack: kleine Editionen oder Unikate von Emin, damals eine junge Unbekannte, oder Sarah Lucas, der ihr Ruf bereits vorausging. Da gab es Glas-

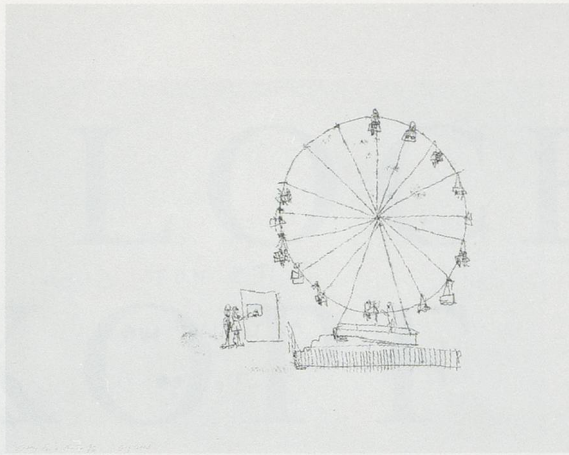


TRACEY EMIN, WALKING DRUNK IN HIGH SHOES, 1998, monoprint, 9 x 31 $\frac{7}{8}$ " / BESOFFEN AUF HOHEN ABSÄTZEN GEHEN, Monotypie, 23 x 81 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)

aschenbecher zu kaufen, von deren Boden einem das photokopierte Gesicht von Damien Hirst entgegenblickte, so dass man die Zigarette in seinem Gesicht ausdrücken musste. Es gab T-Shirts mit dem Aufdruck «Complete Arsehole» auf der Brust, weinrote Filzquadrate mit dem Titel «Rothko-Decken» und einen grossen Tintenfisch aus ausgestopften Strumpfhosen. Schliesslich kaufte ich für fünf Pfund in bar ein Paar «Bollocks» von Emin & Lucas, zwei kugelförmige, mit einem weissen Band zusammengeknüpfte Schellen. Damals erzählte mir Emin, sie sei Schriftstellerin – «Das ist meine eigentliche Berufung.» Sie zeigte mir dann ihr Atelier im ersten Stock oder ihre «Voliere», wie sie es nannte, wo sie damit beschäftigt war, Monotypien von kleinen Vögeln herzustellen. Eine ihrer Ideen war, diese Drucke so klein zu machen, dass sie in federleichte Kondome hineinpassen würden, eine dadaeske Verdrehung

des Wortes «Birds» – ein von Frauen gebrauchter Slangausdruck und ein Lieblingswort von Lucas und Emin.

Eines Tages tauchte in The Shop eine kleine Anzeige auf, die verkündete, dass Emin einem gegen ein kleines Entgelt ein Jahr lang monatlich einen Brief schreiben würde. Sie hatte mehrere Abonnenten, einer davon war Jay Jopling. Die beiden wurden Freunde und einige Monate später erhielt Emin ihre erste White-Cube-Ausstellung unter dem breitspürigen Titel «Meine wichtigste Retrospektive» (1993). Carl Freedman, ihr damaliger Lebenspartner, schrieb im Presstext dazu: «Das Gefühl ist manchmal überschwänglich und wird geradezu erdrückend sentimental, was für die Künstlerin wie das Publikum peinlich werden kann.» Genau mein Empfinden. In der Ausstellung war ein besticktes Kästchen zu sehen mit Asche drin (Überreste aus der rituellen Ver-



Top left / Oben links: TRACEY EMIN, SELF-PORTRAIT SITTING IN HIGH SHOES, 2000, monoprint, 11³/₈ x 16⁷/₁₆" / SELBSTPORTRÄT SITZEND MIT HOHEN ABSÄTZEN, Monotypie, 29,5 x 41,75 cm.

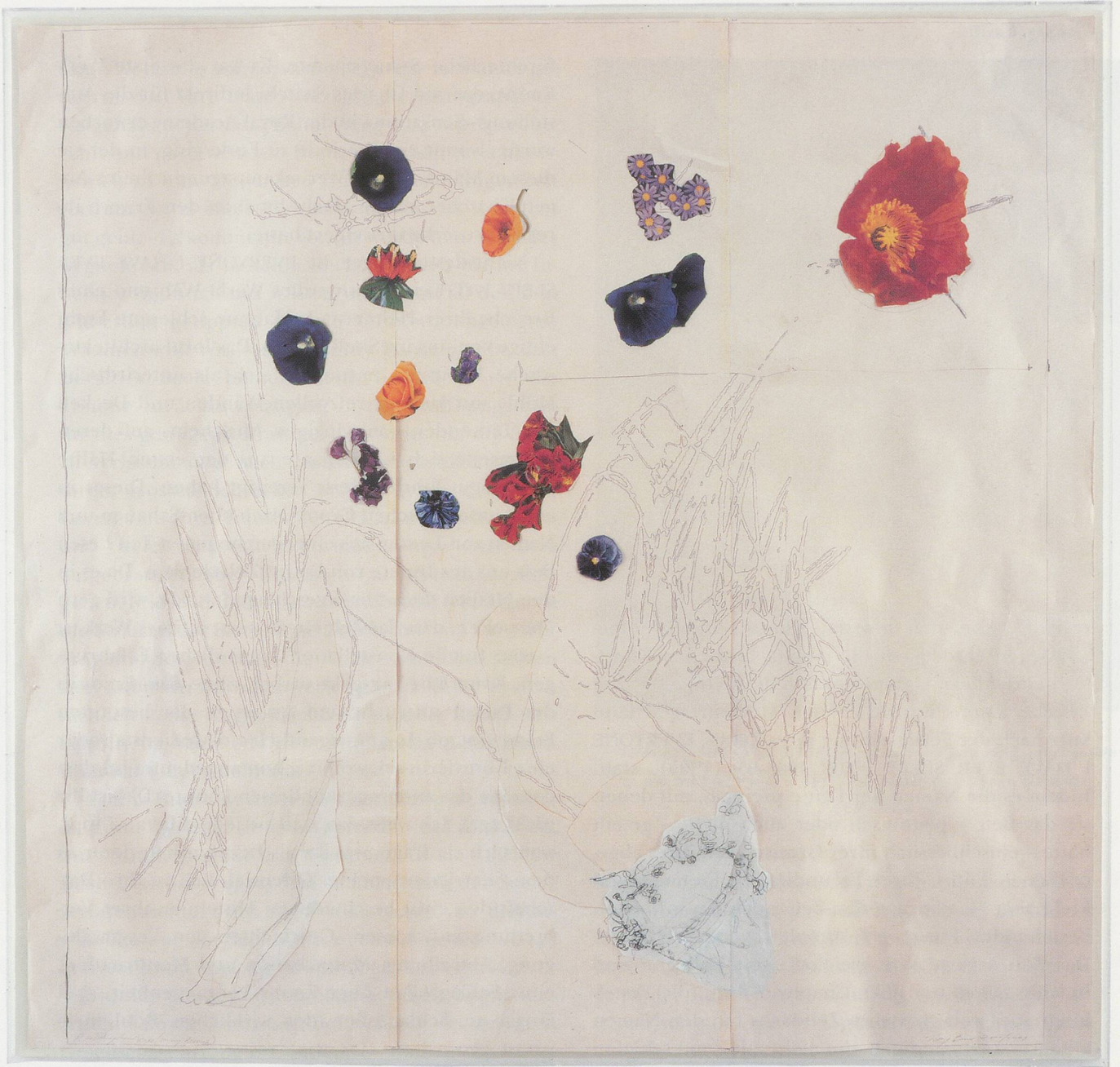
Top right / Oben rechts: BIG WHEEL, 16.05.95, 1995, monoprint, 22¹/₅ x 29¹/₂" / RIESENRAD, 16.05.95, 1995, Monotypie, 58 x 75 cm.

Bottom / Unten: SOMETIMES..., 2000, ink-jet print, mounted on foamboard, 72 x 48" / MANCHMAL..., Ink-Jet-Print auf Schaumkarton aufgezogen, 182,9 x 121,9 cm.

brennung von The Shop), ein wandgrosser Quilt und mehrere Photographien von Gemälden aus ihrer Studienzeit am Royal College of Art – einer ihrer damaligen Tutoren sagte über ihre figürlichen Bilder einmal zu mir, sie hätten Augen wie Spiegeleier. In der Ausstellung wurde auch UNCLE COLIN (1963–93) gezeigt, bestehend aus sechs Kästen, die verschiedene Artefakte, darunter auch eine goldfarbene Zigarettenschachtel aus der Hand eines Verwandten, der bei einem schrecklichen Autounfall ums Leben gekommen war. UNCLE COLIN war insofern ein Neuanfang für Emin, als es eine konzeptuelle Arbeit zu sein schien. Jedes Kästchen wurde wie eine kleine Vitrine präsentiert, die kleine Beweisstücke enthielt, darunter auch ein lokaler Zeitungsbericht über den Unfall und ein Photo von Onkel Colins Jaguar. Der Gesamteindruck war der einer äusserst emotionalen Geschichte und einer geradezu

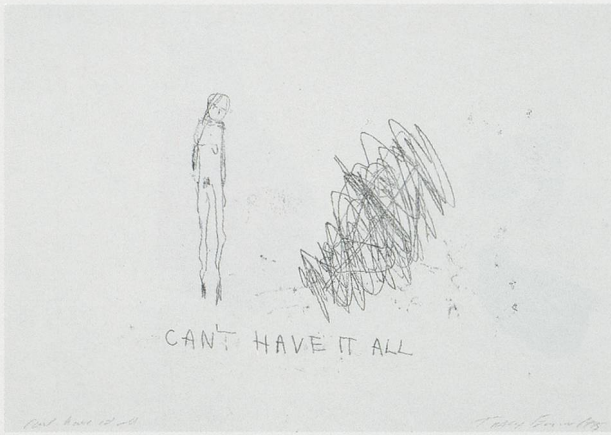
paradox kontrollierten und kalkulierten Vermittlung. Wie viele ihrer Generation hatte sich Emin für die eiserne Kälte der Konzeptkunst entschieden. Pinsel und Ölfarbe wurden mit einer Pipette voll blanker Emotion vertauscht.

An Wochenenden hütete Emin ihre White-Cube-Retrospektive meistens selbst. Sie sass an einem Pult, leerte eine Flasche Whisky und rollte die Augen angesichts der Tablare, die sich unter der Last von Damien-Hirst-Presseordnern bogen. Seither hat Emin ihre eigene Pressepräsenz auf den Bildschirm und bis ins britische Fernsehen ausgeweitet, welches schon die Berühmtheit eines Francis Bacon förderte (der sich zusammen mit dem South-Bank-Ausstellungsmacher Melvin Bragg auf denkwürdige Weise betrank), aber auch die von Gilbert & George (die auf denkwürdige Weise Kunst über die Kunst sich zu betrinken machten) und eines Hirst (der beides



TRACEY EMIN, A WORKING LANDSCAPE (IN MY DREAMS), 2001, pencil, paint, and collage on paper, framed $58\frac{3}{16} \times 60\frac{9}{16} \times 1\frac{3}{4}$ " /
EINE ARBEITSLANDSCHAFT (IN MEINEN TRÄUMEN), Bleistift, Farbe und Collage auf Papier, gerahmt $147,8 \times 153,9 \times 4,5$ cm.

(PHOTO: STEPHEN WHITE)



TRACEY EMIN, CAN'T HAVE IT ALL, 1995, monoprint,
11³/₈ x 16³/₁₆" / KANN NICHT ALLES HABEN,
Monotypie, 29,5 x 42 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)

vereint). Von den grossen Kunstinstituten totgeschwiegen entdeckten die jungen britischen Künstler – einschliesslich Emin – rasch die Medien für ihre Zwecke. Emins Eintritt in den Medienreigen fand kurz nach der Fertigstellung ihres Zeltes, EVERYONE I HAVE EVER SLEPT WITH 1963–95 (1995), statt. Indem es die Namen der Leute preisgab, mit denen sie das Bett – platonisch oder auch nicht – geteilt hatte – einschliesslich ihrer Grossmutter, ihres abgetriebenen Fötus, ihrer Freundinnen, Freunde und Liebhaber –, überbot das Zelt noch Emins schon bestehendes Image als komplett verrückte Hure. Das Zelt ärgerte ihre gleichaltrigen Kollegen und brachte Dinos und Jake Chapman dazu, die Erstellung eines weit grösseren Zeltdachs mit den Namen all derer anzukündigen, die nicht mit Emin schlafen wollten. Das Zelt wurde zum ersten Mal 1995 in der Ausstellung «Minky Manky» in der South London Gallery gezeigt, bevor es im Tracey Emin Museum beim Old Vic Theatre in Waterloo ausgestellt war, einem Ausstellungsraum, den die Künstlerin selbst betrieb und der ganz ihrem Werk gewidmet war. Später reiste es als Teil der Ausstellung «Brilliant», die britische Kunst zeigte, ins Walker Art Center in Minneapolis, wo Emin, aufgebracht über die Art und Weise der Installation, dem Direktor Richard Flood eine

fürchterliche Szene machte. Es war das erste Werk Emins, das von Charles Saatchi indirekt für die Ausstellung «Sensation» in der Royal Academy erworben wurde, womit eine Periode zu Ende ging, in der sie diesem Mann, dessen Werbekampagne in Emins Augen Thatcher an die Macht brachte, den Erwerb ihrer Kunstwerke verweigert hatte.

Nichtsdestoweniger ist EVERYONE I HAVE EVER SLEPT WITH ein relativ stilles Werk. Während eines Besuchs ihrer Heimatstadt Margate schleppte Emin einige von uns ins Shell Grotto. Das lokal-architektonische Kuriosum entpuppte sich als unterirdische Höhle mit äusserst reizvollen Wänden und Decken aus Tausenden von winzigen Muscheln, auf deren Innenseite sich Liebespaare aus der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts verewigt haben. Dieses in einer unterirdischen Grotte Nach-oben-Schauen und Namen-von-Leuten-aus-einer-vergangenen-Zeit-Lesen liess uns ans Innere von Emins Zelt denken. Da es in den Medien derart breitgeschlagen wurde, wird gern übersehen, dass das Zelt ein äusserst intimes Werk ist – eine fragile Konstellation persönlicher Erfahrungen. Kaum ein Tag geht vorbei, ohne dass Emin in der Presse auftaucht und Anlass zu der besorgten Frage gibt, ob sie nun eigentlich ein Medienstar oder eine Künstlerin sei, womit schon angedeutet ist, dass das eine das andere ausschliessen könnte. Das ist ihr nicht egal. Ich weiss das, weil sie jedes Mal ausflippt, wenn ich sie frage, was sie als Berühmtheit denn zu dem oder jenem meine. Offensichtlich ist ihre Botschaft den einst bescheidenen Mitteln zu ihrer Verbreitung entwachsen. Geschichten von Vergewaltigung, Abtreibung, Masturbation und Menstruation, einst Schlagzeilen über Emins Vergangenheit, sind längst zu Schlagzeilen der wirklichen Boulevardpresse geworden.

Der Themenbereich von Emins Selbstaussbeutung und die Art, wie manche Leute abergläubisch befürchten, dass sie künstlerisch «austrocknen» könnte, kommt vielleicht am treffendsten in Truman Capotes Kurzgeschichte «Mister Misery» aus dem Jahr 1967 zum Ausdruck. Die Geschichte spielt in New York und handelt von einer jungen arbeitslosen Frau namens Sylvia, die von einem geheimnisvollen Herrn Revercomb reden hört, der den Leuten Träume abkaufen soll. Das lässt sie nicht mehr los und sie sucht

seine Wohnung auf; sie wird in ein Arbeitszimmer geführt, wo sie ihre Träume erzählt, die stenographisch festgehalten werden. Beim Weggehen wird sie bezahlt und nach weiteren Besuchen erhält sie schliesslich bis zu zehn Dollar pro Traum. Nach einiger Zeit vertraut Sylvia einer Freundin an, dass es ihr nicht gut geht. «Es kommt mir vor, als würde man mir alles wegnehmen, als bestehle mich ein Dieb bis ins Innerste. Wenn ich nur wüsste, was er mit all den fein säuberlich getippten und in Ordnern abgelegten Träumen will. Was tut er damit?» Da sie glaubt, dass sie ihrer Seele beraubt wird, beschliesst sie die Träume zurückzuverlangen, in der Hoffnung, dass ihr dies genügend Kraft geben würde, um die Stadt zu verlassen und nach Hause zurückzukehren. Zu ihrem grossen Schrecken erfährt Sylvia, dass Herr Revercomb ihre Träume bereits an sich genommen und – *welch schreckliche Formulierung* – «zur Gänze aufgebraucht habe». Er kann ihr nichts mehr zurückgeben. Frierend und einsam wandert sie elend durch die Strassen der Stadt. Eine Geschichte von Verzweigung und Selbstverlust, die damit endet, dass sie von zwei dubiosen Burschen verfolgt wird. «Ich habe tatsächlich keine Angst, dachte sie, als sie hinter sich Schritte im Schnee hörte; und man kann mir ohnehin nichts mehr nehmen.»

Emins Kunst ist insofern selbstbezogen, als alles in ihrem Werk auf sie selbst verweist – auf ihr Leben, ihre Erinnerungen, ihre Gefühle. Als sie 1995 ihr Buch *Exploration of the Soul* (Erforschung der Seele) veröffentlichte, lasen die Zyniker unter uns dies als «Ausbeutung der Seele». Bis zu einem gewissen Grad betreibt Emin eine Art öffentlichen Ausverkauf ihrer selbst, der direkt auf den romantischen Begriff des armen Künstlers verweist, der sich mit der besseren Gesellschaft arrangiert, indem er alles in die Waagschale wirft – seine Tragödie, seinen Schmerz, sein ganzes Leben. Emins Strategie bestand darin, ihr innerstes Leben nach aussen zu kehren, ihre intimsten Gefühle öffentlich zu machen – ein Vorgehen, das mit allen Mitteln versucht, alles ausserhalb des subjektiven Erlebens des Künstlers anzusprechen. Das irritiert die Leute und führt dazu, dass ihr Werk als geschmacklos, überladen und rein selbstbezogen verunglimpft wird; eine mit sich selbst beschäftigte Seifenblase ohne jedes kritische Potenzial, was Be-



TRACEY EMIN, *THE SHOP*, 14 January – 3 July 1993, ashes within wooden box, 5 x 11 x 8½" / *DER LADEN*, Asche in Holzkiste, 12,7 x 28 x 21,6 cm.

trachter dazu veranlasste, zu fragen, ob Emins Selbstdarstellung als Opfer wirklich Kunst sei und nicht eher Therapie. So und ähnlich lautet die Kritik. Es berührt jedoch etwas seltsam, dass in einer Zeit, wo es in der Kunst nur so wimmelt von Beispielen genauso selbstbezogener Ergüsse, ausgerechnet Emin ausgeschlossen werden soll. Mittlerweile verbinden sich ihre Kunst, ihre Medienpräsenz, ihre Bewunderung für den Expressionismus und hübsche Tiere, ihre Liebe zu Künstlern wie Frida Kahlo, Jackson Pollock und Egon Schiele fruchtbar miteinander und dürfen, solange es eben dauert, um das zentrale Emin-Atom kreisen.

(Übersetzung: Wilma Parker)

1) Tracey Emin, «Is Painting Dead?», Channel 4, Livesendung am Abend der Turner-Preis-Verleihung, 1997.