

»THAT'S NOT HER DROWNING, BUT WAVING«¹

ANTJE KRAUSE-WAHL

I. Sensations/Emotions

Sensation lautete der Titel der mittlerweile legendären Ausstellung, mit der die *Young Artists from the Saatchi Collection* 1998 auf weltweite Tournee gingen. Sie verhalf Damien Hirsts in Formaldehyd eingelegten Tierkadavern und Tracey Emins Zelt mit dem provokanten Titel *Everyone I Have Ever Slept With* zur internationalen Berühmtheit und festigte den Ruf, dass Young British Art (im Folgenden abgekürzt als YBA) auf nahezu »pathologische« Weise darauf aus sei, Emotionen zu evozieren.²

In dem die Ausstellung begleitenden Katalog war zu lesen, dass die YBA die BetrachterInnen »kontinuierlich mit Erschütterungen konfrontiert, die uns Vergnügen bereiten und im gleichen Maße aus unserer Selbstzufriedenheit reißen sollen.«³ Die Kunst fessle und unterhalte ihr Publikum, das wiederum in ihr »eine Spiegelung seiner eigenen Freuden, Ängste und Phobien entdecke.«⁴ Werden also zum einen durch die Werke Emotionen ausgelöst, so besitzen dieselben zum anderen als Spektakel auch einen hohen Unterhaltungswert. Auch der Ausstellungstitel *Sensation* spielt mit diesen Bedeutungsebenen: Bezeichnete der Begriff »sensation« im Sensualismus des 18. Jahrhunderts die Sinnesempfindungen generell, das was die BetrachterInnen berührt und affiziert, so ging er ab der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Verbindung mit der ästhetischen Kategorie des Neuen ein. Vor dem Hintergrund der Industrialisierung und der Entfaltung der kapitalistischen Produktion und Konsumption, die von den Massenmedien vorangetrieben wurde, nahm das Bedürfnis nach Neuerungen zu. »Sensation« stand nun auch für die schockartige Erschütterung der

1 Michael Corris: *Tracey Emin*. In: *Artforum*. Feb. 1995, S. 84-85, hier S. 84.

2 Vgl. auch Ausst.-Kat. *Emotion. Young British and American Art from the Goetz Collection*. Hg. von Felix Zdenek, Deichtorhallen Hamburg, Ostfildern 1998.

3 Norman Rosenthal: *Das Blut muss weiterfließen*. In: Ausst.-Kat. *Sensation. Young British Artists from the Saatchi Collection*. Ostfildern-Ruit 1998, S. 8-11, hier S. 8.

4 Martin Maloney: *Everyone a Winner! Ausgewählte britische Kunst aus der Saatchi Collection 1987-1997*. In: Ausst.-Kat. *Sensation*, S. 26-35, hier S. 34.

Sinne,⁵ denn gerade das, was nicht nur die Sinne anspricht, sondern gleichzeitig Aufmerksamkeit erregt, lässt sich gut vermarkten.⁶

Ob Emotionsdarstellungen die BetrachterInnen affizieren, oder ob es sich hierbei um eine Marktstrategie handelt, beschäftigt insbesondere die KritikerInnen der britischen Künstlerin Tracey Emin. Diese thematisiert in den verschiedensten Medien ihre von mehreren Krisen gekennzeichnete Biografie: Sie berichtet von ihrem traumatischen Aufwachsen in einer britischen Kleinstadt, komplizierten Liebesgeschichten und Abtreibungen.

Im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen stehen diejenigen Arbeiten Emins, in denen sie auf Edvard Munch zugreift, dessen Bilder selbst Emotionen facettenreich thematisieren. Welche Konsequenzen ergeben sich für Emins Emotionsdarstellungen, wenn auf ein Vor-Bild der Moderne rekurriert wird, das einerseits als »Signum« einer Epoche angesehen wird, in der die Gefühlslage der Künstler in den Mittelpunkt ihrer Produktion rückt,⁷ das andererseits aber aktuell zu einer extrem kommerzialisierten Chiffre für Emotionen geworden ist?⁸ Im Unterschied zu den polarisierenden Kritiken möchte ich eine andere Lesart vorschlagen, die Emins Emotionsdarstellungen in Hinblick auf das ihnen zugrunde liegende Verständnis des zeitgenössischen Subjekts interpretiert.

II. Katharsis versus Strategie

1993 präsentierte Emin in ihrer ersten Einzelausstellung *My Major Retrospective* in der Galerie White Cube in London den BesucherInnen Ausschnitte ihrer Lebensgeschichte. An den Wänden hingen Erinnerungstücke aus ihrer Kindheit bzw. Zeugnisse ihres Künstlerinnen-Werdens, und unter dem Titel *Hotel International* waren auf einer Decke patchworkartig applizierte Textfragmente der Geschichte ihrer Eltern und ihres Aufwachsens in der englischen Kleinstadt Margate zu lesen.

Emins Ausstellung deuteten Rezensenten als sichtbares Resultat einer Krisenbewältigung: »Of course the details of the show are less important than the idea, from which rises its spiritual dimension. For the artist it must be cathartic, a kind of expiation.«⁹ Auf dem Hintergrund

5 Vgl. dazu: Johanna Borek: *Sensualismus und Sensation*. Wien/ Köln/ Graz 1983.

6 In diesem doppelten Sinne rekurriert der Titel *Sensation* nicht nur auf die affektiven Qualitäten der gezeigten Arbeiten, sondern lässt auch an die Headline einer Boulevardzeitung denken. Mit einem vergleichbaren Konzept arbeitet auch der Ausst.-Kat. *Brilliant! New Art from London*. Hg. von Stuart Morgan/ Neville Wakefield/ Richard Flood/ Douglas Fogle, Walker Art Center Minneapolis 1995.

7 Vgl. Hilde Zaloscer: *Der Schrei. Signum einer Epoche*. Wien 1985. Ihr materialreiches Werk verpasst allerdings analytische Einsichten, wenn vor allem die Künstlerbiografie zur Erläuterung hinzugezogen wird.

8 Vgl. beispielsweise die Maske im Horrorfilm *Scream* (1996).

9 David Lillington: *Private View*. In: *Time out*. 1.-8. Dez. 1993.

eines psychologischen Verstehenskonzeptes wurde Emins Kunst als Therapie verstanden und ihre autobiografischen Arbeiten als »talking cure« interpretiert: als Möglichkeit einer Krisenüberwindung und Neustrukturierung der Realität durch eine Selbsterzählung, die als kommunikativer Akt einem in die Krise oder Isolation geratenen Subjekt die Chance bietet, sich wieder nach außen zu wenden.¹⁰ Anlässlich einer weiteren Ausstellung beschrieb Neal Brown ihre »charismatischen Erzählungen über Schmerz, Liebe, Missbrauch und Überleben«¹¹ auch als großzügiges Angebot an die BetrachterInnen, an Emins Leben teilzunehmen:

She is an ethical artist whose art is blessedly free of the leprosies and gonorrhoes of irony, parody, and the other contemporary etceteras [...] hers is a gently enforced, silly-clever-bastard, sarcasm free zone. Her works are a generous service to her community, which is us.¹²

Auf Seiten der gesellschaftspolitisch orientierten Kunstkritik fanden sich demgegenüber vor allem kritische Einschätzungen ihrer Kunst. Anlässlich der bereits genannten Ausstellung kritisierte Michael Archer, dass Emin diese Geschichte tatsächlich als ihr Leben verstehe.¹³ Da sie mit dieser Ausstellung in das von White Cube und den ehemaligen Goldsmith-Studenten gebildete Netzwerk aufgenommen wurde, unterstellte er ihr eine Praxis der Markt- und Machtstrategie. Und Stuart Jeffries formuliert für die YBA generell:

Britart has stolen the tactics of the avant-garde, but ignored the subversive agenda [...] in place of art that has a missionary or therapeutic purpose we have cynical, self-referential art that reinforces the status quo of capitalist society, in which fame and fortune count above everything else.¹⁴

Ebenso wie anderen britischen KünstlerInnen werden Emin bohemehafte Attitüde, mangelnde Intellektualität und Aufgehen im kommerziellen Betrieb nachgesagt. Julian Stallabrass schließlich spitzt diese Kritik zu, indem er in *High Art Lite* über die Künstlerin schreibt:

Emin is the half-knowing, half exploitative gender, class and race primitive whose demi-Mediterranean passions and anxieties, far from being the product of repression, are the conscious playing out of excess and have become the conventional sign of authenticity and directness.¹⁵

10 Marilyn Chandler: *A Healing Art. Regeneration through Autobiography*. New York/London 1990.

11 Ausst.-Kat. *Sensation*, S. 196f.

12 Neal Brown: *God, Art and Tracey Emin*. In: Ausst.-Kat. *Tracey Emin*. London 1998, S. 4-6, hier S. 6.

13 Michael Archer: *Im Nachhinein Tracey Emin und Andere*. In: *Texte zur Kunst*. März 1994, S. 58-63.

14 Stuart Jeffries: *Britart Has Stolen the Shock Tactics of the Avant-Garde, but Ignored the Subversive Agenda*. In: *New Statesman*. 20. März 1998, S. 42.

15 Julian Stallabrass: *High Art Lite*. London 1999, S. 47.

Anhand der Kritiken kann auf unterschiedliche Wirkungen geschlossen werden, die von Emins Arbeiten ausgehen. Auf der einen Seite wird ihnen das Potential zuerkannt, Emotionen darzustellen, sie reflektierend in Bilder umzusetzen und sie nachvollziehbar zu machen. Auf der anderen Seite scheint sich das affektive Potential allerdings vielmehr in dem Ärger darüber niederzuschlagen, dass Emin Emotionen nur darstelle, weil es im Kunstbetrieb der 1990er Erfolg versprechend ist, subjektive Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Aus dieser Perspektive verlieren ihre visualisierten Emotionen an Glaubwürdigkeit und werden zu einer Strategie der Selbstvermarktung.¹⁶

III. Munch (re)visited

Innerhalb des Eminschen Œuvres nehmen Bezugnahmen auf Munch und hier wiederum vor allem auf seinen *Lebensfries* einen prominenten Stellenwert ein. Emin nutzt Munchs Bilder, um mit ihnen eigene Publikationen oder Künstlerseiten in Katalogen zu gestalten. So findet sich beispielsweise im Katalog der Ausstellung *Brilliant* eine Reproduktion von Munchs *Madonna* (1895/1902) zwischen Schnappschüssen, die Emin zeigen, und quasi als visuelle Widmung leitet Munchs Gemälde *Der Tag danach* (1894/1895) den Bildteil der Veröffentlichung *Ten Years. Tracey Emin* ein.¹⁷

Prominenter Bezugspunkt in einer Reihe von Publikationen und Arbeiten ist jedoch der in mehreren Fassungen existierende *Schrei*. Auf Munchs Gemälde (1893) und seinen im Anschluss produzierten Druckgrafiken sieht man im Vordergrund eine hagere, geschlechtlich unbestimmte Figur, die dem Betrachter frontal zugewandt ist. Der Mund des skelettartigen Schädels ist aufgerissen, die Hände sind in einer Geste der Angst oder des Erschreckens an Wangen und Ohren gelegt. Die Figur steht auf einem Steg, der vom Vordergrund ausgehend im linken Bildrand verschwindet und auf dem sich im Mittelgrund zwei Männer befinden. Im Hintergrund sind eine Landschaft, ein Fjord und ein Boot auszumachen. Die Konturen der Figur im Vordergrund und der Landschaft sind im Unterschied zu dem Steg und den kleineren Figuren in wellenförmigen Linien gestaltet und bilden dadurch eine optische Einheit, die auf dem Gemälde durch den durchscheinenden monochromen Untergrund zusätzlich unterstützt wird.

16 Hierbei handelt es sich um einen auch in anderen Zusammenhängen häufig geäußerten Vorwurf der Kunstkritik. Vgl. Donald Kuspit: *Idiosyncratic Identities. Artists at the End of the Avant-Garde*. Cambridge u.a. 1996; Yvonne Volkhardt: *Privacy oder: Die Welt subjektivieren*. In: *Springer. Hefte für Gegenwartskunst*. Juni/ Juli 1996, S. 22-28.

17 Ausst.-Kat. *Brilliant*, Ausst.-Kat. *Ten Years. Tracey Emin*. Stedelijk Museum Amsterdam 2002.

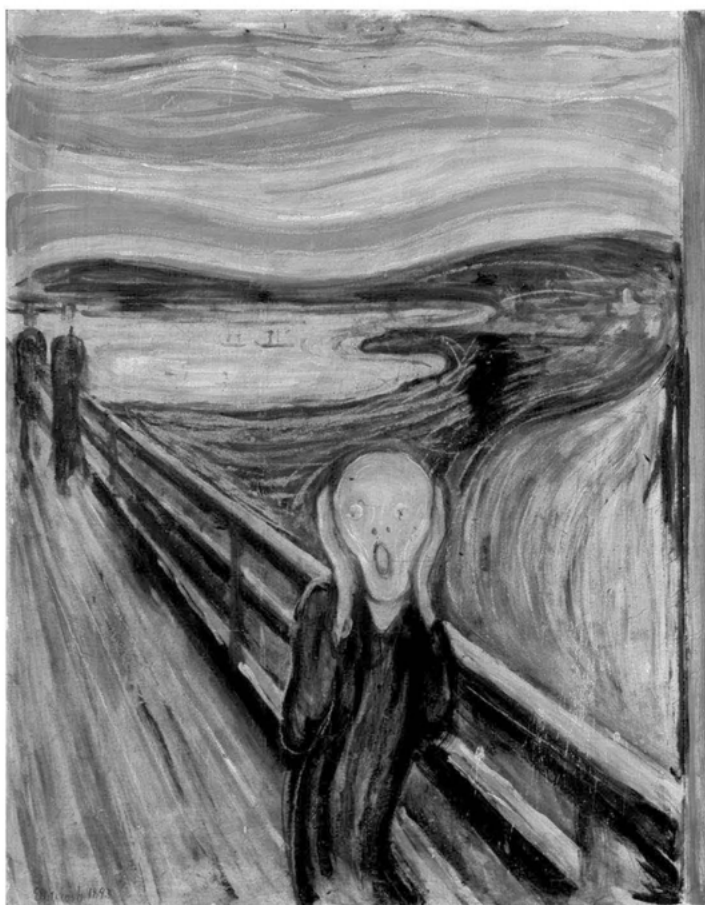


Abb. 1: Edvard Munch: *Der Schrei*. Öl, Tempera und Pastell auf Karton 91 x 73,5 cm, 1893.

Im Künstlerbuch zur Ausstellung *This Is Another Place* im Museum of Modern Art in Oxford, das als Notizbuch mit grauen Seiten und vorgestanzter Lochung gestaltet ist, rekurriert Emin gleich mehrfach auf diese Bilderfindung.¹⁸ (Abb. 2)

Auf den ersten beiden Seiten ist sowohl in Druckschrift als auch in Schreibschrift »Homage to Edvard Munch« zu lesen, wobei in beiden Fällen der Name des Künstlers mehrmals fehlerhaft geschrieben und danach durchgestrichen wurde. Eine nachgezeichnete Figur des *Schreis* findet sich auch auf der folgenden Seite, über die Emin in einem identifikatorischen Gestus geschrieben hat: »Me, me, really me«. Daran schließen sich

18 Ausst.-Kat. Tracey Emin. *This Is Another Place*. Museum of Modern Art, Oxford 2002.

zwei Doppelseiten an, auf denen in mehreren Fotografien die Künstlerin abgebildet ist: Sie hat eine Gasmaske derart über ihr Gesicht gestülpt und die Hände in einem solchen Gestus an den Kopf gelegt, dass eine Ähnlichkeit zu Munchs Figur entsteht. Hinterlegt ist diese Darstellung von einem verschwommenen Poster des *Schreis* an der Wand im Hintergrund.

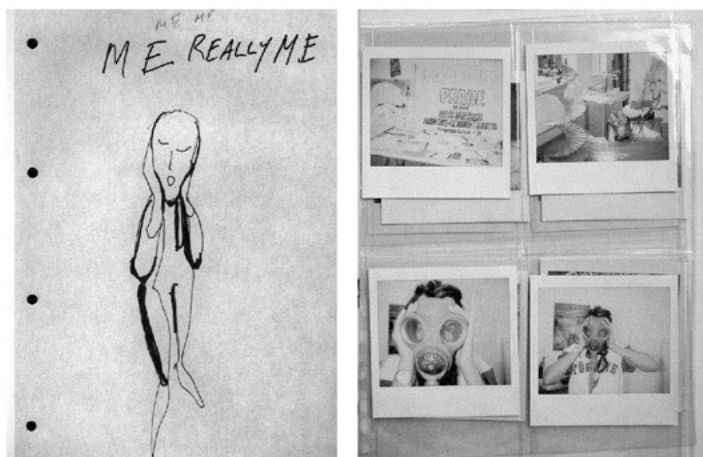


Abb. 2: Seiten aus dem Ausst.-Kat. Tracey Emin. *This Is Another Place*. Museum of Modern Art, Oxford 2002. Courtesy of the artist and Jay Jopling, White Cube, London.

Die Seiten nehmen auf sehr unterschiedliche Art und Weise auf Munchs *Schrei* Bezug: An die Technik der »écriture automatique«¹⁹ erinnernd, erscheinen die Zeichnungen als Ausdruck eines unbewusst vorhandenen kulturellen Bildrepertoires, das ohne Reflexionsprozess direkt aus dem Stift der Künstlerin fließt. Das geschriebene »Me, me, really me« wird zu einer Identifikation der Schreibenden mit den in der Figur symbolisierten Emotionen, wobei das »really« eine Bekräftigung sein kann, in der allerdings auch ohne niedergeschriebenes Fragezeichen Unsicherheit mitschwingt, so dass der Satz als Ausdruck einer fragenden Selbstvergewisserung erscheint: »Wirklich ich?« Im letzten Bild hat Emin sich mit der Gasmaske verkleidet und auch die Pose der Figur übernommen. Im Verbund mit einer in Ausschnitten auf den Polaroids zu sehenden und in der Ausstellung präsentierten Applikation mit dem Titel »Don't try to sell me your fucking fear«, die auf die Ereignisse des 11. September 2001 anspielt, wird letztere Maskerade für das Einbringen einer politischen Dimension genutzt.¹⁹

¹⁹ Ein blauer Stoff nimmt etwa das obere Drittel der an der Wand hängenden Fläche ein, auf die eine amerikanische Flagge genäht ist, Stoffbuchstaben formulieren folgende Sätze: »I DON'T THINK SO; AS IF I'M NOT AFRAID

Homage to Edvard Munch and All My Dead Children (1998) entstand bei einem Aufenthalt Emins in Norwegen. Mit Super-8-Material gefilmt und dann auf Video transferiert, ist in den laufenden Bildern zunächst eine schimmernde Wasserfläche zu sehen und in der Ferne undeutlich ein anderes Ufer zu erahnen. Die Kamera schwenkt in der Horizontalen nach rechts, ein Bootssteg, auf dem ein zusammengekauerter nackter Frauenkörper zu sehen ist, rückt ins Bild. Durch die Gegenlichtaufnahme ist der Körper, seinen Umriss betonend, stark verschattet. Die Kamera setzt ihre Fahrt fort, gleitet erneut über Wasser, um dann in die Vertikale zu gehen und auf die Sonne zu fokussieren. Das Licht bricht sich so im Kameraobjektiv, dass kranzförmige Strahlen zu sehen sind. Der langgezogene Schrei einer Frau ist zu hören. Die Kamera schwenkt zurück auf den Frauenkörper, der immer noch kauern aber in einer leicht versetzten Position auf dem Bootssteg zu sehen ist. (Abb. 3)

Emins Video kann in einem weit gefassten Sinne als ein »tableau vivant« bezeichnet werden, wobei jedoch das »lebende Bild«²⁰ gegenüber dem Original auch Differenzen aufweist:

Emotionen bei Munch werden in eine komplexe Bildchiffre übersetzt. Sie kommen nicht nur in der Mimik der Figur zum Ausdruck, sondern werden durch das Ohrenzuhalten verschärft – ein Gestus, der die isolierte Stellung und Abgrenzung der Figur gegenüber den Personen im Bild und dem Umraum betont. In der vergleichbaren Behandlung von Figur und Landschaft scheint letztere jedoch auch die Emotionen der Figur widerzuspiegeln.²¹ Emin nimmt zwar mit den gefilmten Wellen des Wassers und der Betonung der Konturlinien des weiblichen Körpers auf die Linienführung Munchs Bezug.²² In ihrem Video aber ist die Figur nicht länger dem Betrachter zugewandt, sondern zusammengekauert auf dem Steg platziert. Es ist zudem ihr Körper mit dem sie sich in das Bild einschreibt. Und mit der zweiten Hälfte des Titels *My Dead Children* bringt Emin dann auch ihre Lebensgeschichte ins Spiel: Sie rekurriert auf

ENOUGH«; »PEACE OF MIND; GAS MASKS AND BIO-LOGICAL SUITS, COMPLETE SETS £ 49.99 Tel: 020 72537579.«

- 20 Zur Vielfalt zeitgenössischer Erscheinungsformen des *Tableau vivant* vgl. den Ausst.-Kat. *Tableaux vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*. Hg. von Sabine Folie/Michael Glasmeier, Kunsthalle Wien 2002.
- 21 Parallelen der Bildchiffren zu Erkenntnissen der physiologischen Forschung um die Jahrhundertwende zieht Shelley Wood Cordulack: *Edvard Munch and the Physiology of Symbolism*. Madison 2002.
- 22 Auch auf eine weitere Bildformel Munchs wird rekurriert: Die Sonne mit ihrem Strahlenkranz lässt *Die Sonne* (1909-11) assoziieren. Renee Vara hat in ihrem Aufsatz Emins Bezugnahme auf Munch als Hinweis auf das beiden Künstlern gemeinsame Interesse am Spiritualismus in Verbindung mit einem vitalistischen Naturverständnis gedeutet. Renee Vara: *Another Dimension*. In: Mandy Merck/Chris Townsend (Hg.): *The Art of Tracey Emin*. London 2002, S. 172-194.

ihre Abtreibungen, über die bereits in ihrer vorausgegangenen Videoarbeit *How It Feels* (1996) ausführlich berichtet wurde.

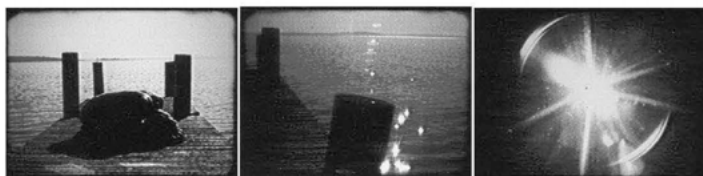


Abb. 3: Tracey Emin: *Homage to Edvard Munch and all My Dead Children*. Video, 1 min., 1998. Courtesy of the artist and Jay Jopling, White Cube, London.

Strategien des Zitierens sind in der Gegenwartskunst häufig zu finden.²³ In der Theorie werden unterschiedliche Intentionen mit dieser Praxis verbunden. So beschreibt Isabelle Graw mit dem Begriff »Aneignung« das psychologisch motivierte Verlangen einer Identifikation mit einem Vorbild, das jedoch als strategische Positionierung im Kunstfeld genutzt wird: profitiert doch die Aneignende – Graw sieht dieses Verfahren vor allem bei Künstlerinnen – von der Berühmtheit des Zitierten.²⁴ Die im Titel geknüpfte Verbindung zwischen Munch und eigenen Lebensereignissen legt zunächst einmal nahe, dass Emin's Wahl auf Munch gefallen ist, da sie in Anlehnung an seine Chiffre das Thema Angst, Einsamkeit und Trauer ins Bild setzten will. Emin antizipiert jedoch zudem eine tradierte Vorstellung von Kunst als Ausdruck gelebter Erfahrungen. Vor allem die Interpretationen des Munch'schen *Evres* werden, wie auch jüngere Ausstellungen zeigen, nach wie vor von Texten bestimmt, die an der Künstlerbiografie orientiert sind und Lebensereignisse dramatisieren.²⁵ So wird auch für das Verständnis des *Schreie*s auf Munch's Aufzeichnungen zugegriffen, in denen er diesem Bild ein konkretes Erlebnis zugrunde legt:

Ich ging fürbas mit zwei Freunden. Die Sonne sank, auf einmal wurde der Himmel rot wie Blut, und Wehmut befiel mich. Ich stand still, lehnte mich gegen

23 Exemplarisch seien genannt: Ausst.-Kat. *Diskurse der Bilder: Photokünstlerische Reprisen kunsthistorischer Werke*. Hg. von Wilfried Seipel, Kunsthistorisches Museum Wien 1993; Ausst.-Kat. *Originale echt falsch*. Hg. von Thomas Deecke, Neues Museum Weserburg, Bremen 1999; Ausst.-Kat. *Encounters. New Art from Old*. Hg. von Richard Morphet, London 2000.

24 Isabelle Graw: *Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts*. Köln 2003.

25 Ausst.-Kat. *Edvard Munch: Thema und Variation*. Hg. von Klaus Albrecht Schröder/Antonia Hoerschelmann, Grafische Sammlung Albertina Wien, Ostfildern-Ruit 2003. Zur Problematik der Interpretation von Werken Munch's vgl. Patricia G. Berman: *(Re-)Reading Edvard Munch: Trends in the Current Literature*. In: *Scandinavian Studies* 66. Nr. 1, 1994, S. 57-96.

das Geländer, müde bis zum Tode. Über dem blauschwarzen Fjord und der Stadt lag der Himmel wie Blut und Feuerzungen. Meine Freunde gingen weiter und ich stand allein, bebend vor Angst. Mir war als ginge ein mächtiger Schrei durch die Natur.²⁶

Bestandteil dieser Rolle ist auch, das Munch aufgrund seiner Arbeitsweise zeitlebens umstritten war.²⁷ So schrieb sein Biograf Przybyszewski einerseits lobend:

Er sucht seelische Erscheinungen unmittelbar mit der Farbe darzustellen. Er malt so, wie nur eine nackte Individualität sehen kann, deren Augen sich von der Welt der Erscheinungen abgewendet und nach Innen gekehrt haben. [...] Munch will [...] einen psychologisch nackten Vorgang nicht mythologisch, d.h. durch sinnliche Metaphern, sondern unmittelbar in seinem farbigen Äquivalent wiedergeben, und aus dieser Betrachtung heraus ist Munch der Naturalist seelischer Phänomene par excellance.²⁸

Munchs Gegner andererseits kritisierten seinen Umgang mit Farben, Formen und Flächen. Die Gemälde galten als unfertige Studien, als rätselhaft oder dreist, eine Chiffreschrift zu deren Verständnis der Schlüssel fehlte, und sein Kunstschaffen wurde sogar als psychopathologisch beschrieben.²⁹ Auch mit dieser Außenseiterrolle Munch scheint sich Emin, die sich ihrer Rezeption in der Presse durchaus bewusst ist, zu identifizieren. Allerdings hat sich mit den genannten möglichen Identifizierungen der Deutungshorizont der Bezugnahme noch nicht erschöpft.

Die Ausstellung *Munch revisited* (2004) im Museum am Ostwall in Dortmund zeigte Emin im Verbund mit einer Reihe zeitgenössischer KünstlerInnen, die auf Munch rekurrierten.³⁰ Hier fanden sich neben eher losen thematischen Assoziationen, Arbeiten, die spezifische Bilder Munchs aufgriffen und explizit als Hommage verstanden werden wollten. Die Exponate waren mit dem Ziel zusammengestellt, einen Bogen vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart zu schlagen, dementsprechend wurden Munchs Bilder als zeitlose Symbole beschrieben. Auch der Katalogeintrag zu *Homage to Edvard Munch and All My Dead Children* betonte die Kontinuitäten:

Die Bezugnahme auf das Bild der Schrei von Munch ist offensichtlich, erweist sich doch auch hier das Scheitern, Leiden authentisch repräsentieren zu können.

26 Zit. in Reinhold Heller: *Edvard Munch*. Stuttgart 1993, S. 68.

27 Vgl. etwa Indina Kampf: *Ein enormes Ärgernis oder: Die Anarchie in der Malerei. Edvard Munch und die deutsche Kritik 1892-1902*. In: Ausst.-Kat. *Munch und Deutschland*. Hg. von Uwe M. Schneede, Hypo-Kulturstiftung, München/Hamburger Kunsthalle, Ostfildern-Ruit 1994, S. 82-93.

28 Stanislaw Przybyszewski: *Psychischer Naturalismus*. In: *Freie Bühne*. Jg. 1, H. 2. Februar 1894, S. 150-156, zit.n. Kampf, *Ein enormes Ärgernis*, S. 87.

29 Vgl. Indina Kampf: *Ein enormes Ärgernis*.

30 Ausst.-Kat. *Munch revisited*. Hg. von Rosemarie E. Pahlke, Museum am Ostwall Dortmund, Bielefeld 2004.

Munch prägt in seinem Bild ein grotesk stilisiertes Zeichen, das in seiner ästhetischen Gestalt eben nicht identisch mit der unmittelbaren Erfahrung von Verzweiflung ist – gerade in dieser Nichtidentität von Form und Inhalt wird die Entfremdung des Subjekts von sich und seiner Umwelt zur Anschauung gebracht.³¹

Dieser Beobachtung ist zwar durchaus zuzustimmen, allerdings wird Emins Darstellung in eine direkte Nachfolge von Munch gestellt – die Bezugnahme auf das Bild quasi ausgeklammert. Diese Deutung, die im Rückgriff auf ein Vor-Bild den Ausdruck der Entfremdung des Subjekts erkennt, übersieht, dass Emin in einem veränderten künstlerischen Kontext agiert, in dem die Vorstellung vom Subjekt selbst Veränderungen unterworfen ist. Damit ergeben sich entscheidende Konsequenzen für die Darstellung von Emotionen.

Mit dem Zusammenhang zwischen Emotionsausdruck und Subjektverständnis hat sich Frederic Jameson in seinem Aufsatz *The Cultural Logic of Late Capitalism* beschäftigt, in dem er auch zeitgenössische Zitierpraktiken in den Blick genommen hat.³² Angesichts aktuellerer Theoriebildung und der Vielfalt solcher Praktiken ist sein Aufsatz sicherlich eindimensional. Aber in seinen Überlegungen nennt er mehrere Punkte, die für die Problematik der Emotionsdarstellungen in Emins Arbeiten nutzbar gemacht werden können.

Jameson stellt vier charakteristische Veränderungen der Postmoderne gegenüber der Moderne heraus: War die Moderne durch eine Tiefendimension gekennzeichnet, so sieht Jameson nun die Oberflächenhaftigkeit wie sie beispielsweise in der Pop Art zu finden ist und in Baudrillards Simulationstheorien beschrieben wird, als neues Primat: Erstreckt eben diese sich doch, so Jameson, auf die gesamte Kultur des Bildes. Er konstatiert weiter einen Verlust von Historizität, der sich sowohl in einem veränderten Geschichtsverständnis bemerkbar macht als auch darüber hinaus in das ›private‹ Zeitverständnis eingreift. Weiterhin beschreibt er eine neue emotionale Grundstimmung, für die er das Wort ›Intensitäten‹ verwendet, und die von ihm unter Bezug auf den Diskurs des Erhabenen gefasst wird. Und schließlich sieht er eine fundamentale Abhängigkeit der genannten Phänomene von neuen Technologien.

Ausgeführt werden diese Veränderungen anhand von Munchs *Schrei*. In diesem, so Jameson, existiere noch die Tiefendimension. Hier werde eine Metaphysik des Innen und Außen impliziert, des stummen Schmerzes der Monade, durch welchen die Emotionen kathartisch nach außen projiziert und entäußert werden. Munchs Gemälde selbst dekonstruiere zwar die Ästhetik des Ausdrucks, da der gestische Inhalt vorab das

31 Ausst.-Kat. *Munch revisited*, S. 168.

32 Fredric Jameson: *The Cultural Logic of Late Capitalism*. (1984) In: ders.: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham 1991, S. 1-54.

eigene Scheitern unterstreiche, insofern die Sphäre des Schreis unvereinbar sei mit dem Medium der Malerei.³³ Doch der abwesende Schrei nähert sich wieder der erst recht abwesenden Erfahrung entsetzlicher Einsamkeit und Angst, der er zum Ausdruck verhelfen sollte. Das Bild wird für Jameson somit zu einem Medium, auf dem die Grenze zwischen Innen und Außen sichtbar gemacht wird: Es ist eine Oberfläche *auf der* ein inneres Erlebnis übersetzt ist.

In der Postmoderne, die, so Jameson, eben dieses Tiefenmodell zu Gunsten eines »Spieles der Signifikanten« ablehnt, kommt es nun zu einer Verschiebung in der Dynamik der kulturellen Pathologie, die als Substitution des entfremdeten Subjektes durch das fragmentierte Subjekt definiert werden kann. Ausdruck dieser Substitution sei der Verlust des persönlichen Stils, der mit der Kunst der Imitate einhergehe. An die Stelle einer Übersetzungsleistung von Innen nach Außen trete nunmehr das Pastiche. Hinsichtlich des Emotionsausdrucks sieht Jameson eine fundamentale Verschiebung: Ist bei Munch das Bild Medium einer Transformation der Gefühle eines Subjektes, so seien diese nun nicht mehr an die Person gebunden: Gefühle seien vielmehr als Intensitäten zu fassen, die im Raum flottieren.³⁴

Emins Arbeiten sind nun sicherlich nicht im Sinne des Jameson'schen Pastiche zu verstehen, denn im Unterschied zu einer bloßen reproduzierenden Imitation, wie sie sich beispielsweise in der kommerziellen Verwertung des *Schreis* zeigt, eignet sich Emin Munchs Bild an, dieses hierbei transformierend. Aber mit Jameson wird deutlich, dass Emins Einsatz von Emotionen nur auf der Grundlage einer veränderten Vorstellung vom Subjekt verstanden werden kann. Unter diesen Vorzeichen kann, folgt man Jameson, der direkte Ausdruck einer Emotion, die sich in Gestik und Mimik zeigt, nunmehr nur zur Disposition stehen.

Mit dem möglichen Potential, dass einer Zitierpraxis zugrunde liegt, hat sich nun vor allem die feministische Forschung beschäftigt.³⁵ Kaja Silverman verwendet in ihren Untersuchungen zur fotografischen Pose unter Rückgriff auf Jacques Lacan den Begriff der Mimikry, um zu zeigen, wie sich, durch das vorhandene Bildrepertoire geprägte, Subjekte zwangs-

33 Vgl. Jameson, *The Cultural Logic*, S. 11-16.

34 Damit rückt, wie Mieke Bal in diesem Band darstellt, die Frage der Affekterzeugung durch das Arrangement im Raum und in der Zeit in den Vordergrund. In dieser Hinsicht trifft sich Jameson mit Bal, denn auch Bal betont, dass die BetrachterInnen nicht durch die dargestellte Person mit ihren individuellen Gefühlen von der Arbeit affiziert werden, sondern durch die Praxis der Künstlerin, die multiple Perspektiven auf eine Situation eröffnet.

35 Als für die Theoriebildung wegweisender Text siehe: Craig Owens: *Representation, Appropriation, and Power*. In: ders.: *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. Hg. von Scott Bryson/Barbara Kruger/Lynne Tillmann/Jane Weinstock, Berkeley u.a. 1992, S. 88-113.

läufig in vorgegebene Posen einschreiben. Teil dieser Posen sind aber auch Emotionen, nun nicht als Ausdruck eines Subjekts, sondern vielmehr als Eigenschaften von Subjekten verstanden, die bestimmten Codes in Abhängigkeit von den jeweils spezifischen kulturellen Kontexten unterliegen. Wer, wann, wo, welche Emotionen zeigt, oder zeigen darf, hängt von den gesellschaftlichen Positionen und auch dem Geschlecht ab.³⁶ Silverman zeigt ferner, wie künstlerische Inszenierungen solch determinierter Posen subversives Potential bieten: wird doch durch ins Bild gesetzte Brüche gerade die Aufmerksamkeit auf Stereotype und kulturelle Normen gelenkt, die dadurch im Bild sichtbar gemacht werden.³⁷

Unter dieser Perspektive entwirft Emin in *Homage to Edvard Munch and All My Dead Children* – auf der Ebene der Bilder – ein emotionales (Selbst-)Bild; nicht als Ausdruck, sondern als *tableau vivant* im Sinne einer »Bühne«, auf der Emotionen verhandelt werden: Indem Emin sich an die Stelle der Munch'schen Figur setzt, deren Gestik und Mimik jedoch nicht übernimmt, stellt sie die Frage, ob der Ausdruck der Emotion überhaupt für sie als Künstlerin aktualisiert werden kann. Der ihrem kurzen Video zugrunde liegende Super-8-Film, der aufgrund der technischen Überholtheit des Materials Vergangenheit konnotiert, erscheint als nostalgisch anmutende Reminiszenz. Gleichzeitig wird ins Bild gerückt, dass die Bildchiffre des *Schreis* selbst zu einem Klischee geronnen ist.

Aber das Medium Video mit seiner Tonspur bietet noch weitere Möglichkeiten, Emotionen zu thematisieren: Wird der Schrei in Munchs Medium in die Imagination der BetrachterInnen versetzt, die, das Bild mit der ihnen frontal zugewandten Figur betrachtend, in den Raum des Schreis mit einbezogen werden, so ist bei Emin der Schrei aus dem Off zu hören. Mit der Stimme kommt ein affektiver Bereich ins Spiel. Denn diese, weder Körper noch Sprache, wird meist als Repräsentantin der Unmittelbarkeit in einer besonderen Beziehung zu den Gefühlen, Empfindungen, der Lust und dem Schmerz verstanden.³⁸ Wird der Emotionsausdruck auf der visuellen Ebene in Rekurrenz auf das Vor-Bild befragt, so reklamiert Emin in der Tonspur mittels der Stimme einen »direkten« Bezug zu ihren Emotionen.

36 Vgl. Claudia Benthien/ Anne Fleig/ Ingrid Kasten (Hg.): *Zur Geschichte der Gefühle*. Köln 2000, bes. die Einleitung S. 7-20.

37 Kaja Silverman: *Dem Blickregime begegnen*. In: Christian Kravagna (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Berlin 1997, S. 41-64.

38 Vgl. dazu: Michael Wimmer: *Verstimmte Ohren und unerhörte Stimmen*. In: Dietmar Kamper/ Christoph Wulf (Hg.): *Das Schwinden der Sinne*. Frankfurt am Main 1988, S. 115-139. Vor allem in den 1970er Jahren wird der Schrei als Versuch verstanden, sich gegen die Vorherrschaft der Rationalität zu wehren. Vgl. hierzu: Michael B. Buchholz (Hg.): *Schreien*. München 1983.

IV. Fazit

Tracey Emins Emotionsthematisierungen bleiben also ambivalent und verkomplizieren sich. Aber die dargestellten »widerstreitenden« Positionen sind nicht, wie in den Kritiken, als polarisierend zu verstehen: Der Soziologe Hans-Günther Vester geht, Jamesons Position modifizierend, davon aus, dass in der Postmoderne verschiedene Subjektentwürfe nebeneinander existieren.³⁹ In theoretischen Diskursen wie denjenigen Jamesons wird das Selbst zum Verschwinden gebracht, gleichzeitig taucht es in den Ritualen der Alltagskultur immer wieder auf: In der Arbeit am eigenen Körper, in der Beziehungsarbeit, im Narzissmus und Selbstmanagement. Vester schlägt vor, die Umgangsweisen mit dem Subjekt nicht in einem Hierarchiemodell zu unterscheiden, sondern beide als diskursive Strategien zu betrachten, als zwei Kulturen und semantische Felder. Der Einzelne in der Postmoderne vermag sich in beiden Feldern zu bewegen, zwischen den verschiedenen Kulturen zu wandern.⁴⁰

Emin bewegt sich, und das zeigt insbesondere ihre *Homage*, genau in diesem Grenzbereich. Die Überschrift dieses Aufsatzes, »That's not Her Drowning but Waving...« ist einer Kritik Emins entlehnt und spielt auf Emins Strategie der Selbstvermarktung mithilfe ihres Emotionsausdrucks an.⁴¹ In Anbetracht der komplexen Problematik, die sich in ihren Arbeiten zeigt – dem Versuch der Thematisierung eines/ihrer Lebens zwischen der Unmöglichkeit eines emotionalen Ausdrucks und ihrer (Selbst-)Stilisierung als Künstlerin, die Emotionen spontan zum Ausdruck bringt, müsste sie aber vielmehr lauten: »That's Her Drowning and Waving...«.

39 Heinz-Günther Vester: *Verwischte Spuren des Subjekts – Die zwei Kulturen des Selbst in der Postmoderne*. In: Peter Koslowski/Robert Spaemann/Reinhard Löw (Hg.): *Moderne oder Postmoderne?* Weinheim 1986, S. 189-204.

40 Vester, *Verwischte Spuren*, S. 204.

41 Corris, *Tracey Emin*, S. 84.