

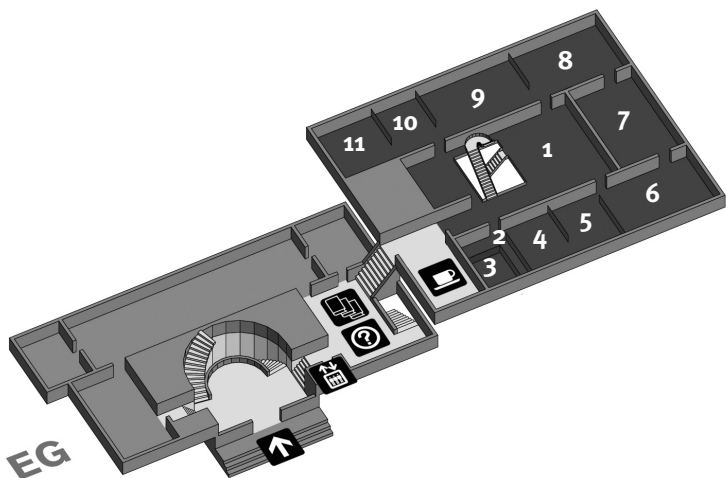
TRACEY EMIN

20 YEARS

Ausstellungsführer
Kunstmuseum Bern

Ausstellungsplan

- 1 Monumentale Holzskulptur und neuere Werke
- 2 Lebenslauf
- 3 Rückkehr der Malerei
- 4 Die erste Ausstellung, Memorabilia und Hotel International
- 5 Erkundung der Seele
- 6 Margate, Triumph über Margate und Hommage an den Vater
- 7 Bett
- 8 Abtreibung und Kinderlosigkeit
- 9 Neue Malerei und Parkett-Serie (Räume 9 bis 11)
- 10 Bird Drawings
- 11 Neue bestickte Laken



Einführung

«Tracey Emin. 20 Years» gibt einen bislang einmaligen Überblick über die künstlerische Karriere Tracey Emins und präsentiert die breite Vielfalt der von ihr verwendeten Medien und Ausdrucksmittel: bestickte Bettlaken, Videofilme, Neonarbeiten, Installationen, Objekte, Fotografien, Zeichnungen und Gemälde. In zehn stimmungsvollen, thematisch gruppierten Räumen werden die wichtigsten Motive und stilistischen Stationen der Künstlerin gezeigt.

1963 in London geboren, im Umfeld der Young British Artists entdeckt, erreichte Tracey Emin mit ihren kompromisslos autobiografischen Werken rasch ein grosses Publikum und gilt heute als eine der berühmtesten britischen Künstlerpersönlichkeiten der Gegenwart. Nach Ausbildungen am Maidstone College of Art und am Royal College of Art in London feierte sie ab 1998 Ausstellungserfolge in Europa, Japan, Australien und den USA. 2007 wurde sie Mitglied der Royal Academy of Arts und bespielte den Britischen Pavillon an der Biennale in Venedig.

Zu den Höhepunkten der Ausstellung zählt zweifellos *My Bed* – vielleicht das bekannteste Werk der Künstlerin überhaupt –, das 1999 an der Turner Prize-Ausstellung einen Skandal hervorrief. Weitere Arbeiten, in denen Emin ihre sexuelle Vergangenheit, ihre fehlende Schulbildung, ihre Alkoholexzesse sowie ihre Kinderlosigkeit thematisiert, wirken nicht weniger provokant und fordern eine stete Neubestimmung zwischen Selbstzeugnis und Kunstwerk.

Den Auftakt der Retrospektive bestimmen die grossformatige Holzskulptur *It's Not the Way I Want to Die*, zurückhaltende, monochrom weiss gehaltene Stoffbilder, kleinformatige Gemälde und Monotypien. Danach erfolgt der ungeschönte Einstieg in Emins Biografie, welche sie im Video *Tracey Emin's CV: Cunt Vernacular* gleich selbst vorträgt. Die Installation *Exorcism of the Last Painting I Ever Made* im gleichen Raum thematisiert ihre ambivalente Beziehung zur Malerei. Zahlreiche winzige Abbildungen erinnern an das Frühwerk in *My Major Retrospective* gesäumt von kleinen Vitrinen voller *Memorabilia* von geliebten Familienmitgliedern. Eine erste Erkundung der Kindheit in *Exploration of the Soul* führt zur Rekapitulation ihrer Jugend in den *Margate Drawings*. Emin triumphiert im Kurzfilm *Why I Never Became a Dancer* über beschämende Jugenderinnerungen und baut ihrem Vater mit *The Perfect Place to Grow* ein fast paradiesisches Denkmal. *My Bed* wird flankiert von den Neonarbeiten *Sobasex* und *My Cunt is Wet with Fear*. Im Windschatten dieser berühmten Installation folgen Werke, die sich mit Abtreibung und Kinderlosigkeit beschäftigen: die Monotypien *Abortion: How It Feels*, die Installation *Feeling Pregnant III* sowie *Conversation with My Mum*, in der Emin ihre Mutter in ein schonungsloses Gespräch verwickelt. Im nächsten Raum kehrt die Malerei in klein- und grossformatigen Acrylgemälden aus dem Jahre 2007 machtvoll zurück. Die harmlos wirkenden *Bird Drawings* läuten eine stilistische Wende ein. Der Abschluss des Rundgangs bilden schliesslich die bestickten Stoffbilder *Vulcano Closed, Oh Fuck...* und *Star Trek Voyager*.

Anlässlich einer Einzelausstellung in der White Cube Gallery in London realisiert Tracey Emin die monumentale Holzskulptur *It's Not the Way I Want to Die* (2005). Sie lässt eine wacklige und leicht baufällige Achterbahn aus recyceltem Metall und Bauholz errichten, um, wie sie selbst sagt, zunächst den grossen Ausstellungsraum damit zu unterteilen. Die Arbeit führt gleichzeitig die Reihe von grossformatigen Holzskulpturen, die seit 2001 entstehen, fort und nimmt wie *Self Portrait* (2001), das in Form einer spiralförmigen Rutschbahn gebaut ist, Elemente aus den englischen Vergnügungsparks auf. Erneut zeigen sich starke autobiografische Bezüge, denn in Margate, wo die Künstlerin aufwuchs, gibt es den 1920 erbauten Dreamland-Park mit einer der weltweit ältesten Achterbahnen aus Holz. (Diese fiel allerdings im April 2008 einem Brand zum Opfer). Der Titel verbalisiert Emins Absicht, bei der Fahrt über eine brüchige Bahn nicht in den Tod zu rasen. Die Holzskulptur kann als Sinnbild für Margate, aber auch für das Leben an sich interpretiert werden. Denn die Stadt an der südöstlichen Küste Englands symbolisiert in der Biografie Emins sowohl die Entdeckung körperlicher Vergnügen als auch die Erfahrung der Schattenseiten des Lebens, wie Aussenseitertum, Heimatlosigkeit und sexueller Missbrauch. Als Allegorie des Lebens verknüpft die Skulptur die Aussicht auf Vergnügen mit drohender Gefährdung. Der Titel könnte dann als Abkehr von leichtsinnigen Freuden verstanden werden.

Nachdem Tracey Emin lange Zeit hauptsächlich mit expressiven, farbigen und sexuell freimütigen Werken in Erscheinung tritt, zeichnet sich ab dem Jahr 2005 eine Wende ab. Bestrebt, ihre Arbeit «erwachsen werden zu lassen», wendet sich die Künstlerin neuen Motiven und einer reduzierten Farbpalette zu. Ihr künstlerisches Dilemma, welches sie selbst als Schwanken zwischen der plakativen, kühlen und bunten Pop-Ästhetik eines Andy Warhol und der reduzierten, symbolisch aufgeladenen Materialästhetik eines Joseph Beuys beschreibt, entscheidet sich zugunsten des letzteren. Das *Self Portrait (Bath)* (2005) zeigt in der Kombination von Metallwanne, Bambus-Stöcken und Neonröhre eine deutliche Anlehnung an Beuys'sche Materialvorlieben. In den kleinformatischen Acrylgemälden und Monotypien werden leise Töne angeschlagen. *Family Suite* (1994) lässt düstere Stationen von Emins Kindheit im «Hotel International», das ihre Eltern führten, Revue passieren. Die zarten Gemälde hingegen visualisieren sowohl Sehnsüchte nach einem Liebespartner als auch Erinnerungen an erotische Nachmittage. In der Neonarbeit *When I Think about Sex I Think about Men – Women, Dogs, Lions, Group Sex (And I Love You All)* (2005) wird die neue Ernsthaftigkeit jedoch wieder etwas relativiert: Emins sexuelles Geständnis wird in der Präzisierung ihrer angeblichen bisherigen Sexualpartner (Hunde, Löwen, Gruppen) ins Groteske getrieben. Während der ersten Einzelausstellung in der Galerie Lorcan O'Neill 2004 in Rom entsteht das Selbstporträt *The Leg*, das die Künstlerin halbnackt zeigt. Mit eingegipstem linken Bein steht sie zwischen Bett und Schranktür und fotografiert frontal ihr Spiegelbild. Anstelle des Gesichts ist nur der Fotoblink sichtbar. Nonchalant strapaziert Emin die Vorstellung des Selbstporträts als psychologische Selbsterkundung zugunsten der Verewigung des Gipsbeins.

Die Videoprojektion *Tracey Emin's CV: Cunt Vernacular* (Tracey Emins CV: Fotzenslang, 1997) zeigt eine Kamerafahrt durch eine chaotische menschenleere Wohnung. Verschiedene Indizien – Fotos, eine Monotypie, Zeitschriftenartikel – weisen darauf hin, dass es sich um die Wohnung Tracey Emins handelt. Ihre Stimme ist zu hören; sie verliest in stichwortartigen Sätzen ihren Lebenslauf. Allerdings ist dieses Curriculum keine Aufzählung von beruflichen Erfolgen, sondern eine erschütternde Schilderung von schönen, aber auch bitteren Lebenserfahrungen. Am Ende der Erzählung kommt die Kamera bei der Künstlerin selbst zum Stillstand, die nackt und in Embryostellung vor ihrer Mutter am Boden kauert. Die Mutter sitzt mit leicht abgewandtem Kopf und dunkler Sonnenbrille schweigend auf dem Sofa. Ihr Ausdruck schwankt zwischen Desinteresse, Ratlosigkeit und Scham.

Der Betrachter wird über Bild und Text in eine private Sphäre eingeführt. Die Neugier, mit der man die unordentliche Künstlerinnen-Wohnung betrachtet, wird vom Schrecken, der sich beim Hören der tragischen Erzählung breit macht, ausgebremst. Im Gegensatz zur souverän-coolen Attitüde der meisten Arbeiten der Young British Artists sind Emins Werke frei von Ironie und Zynismus. Die Künstlerin spielt aber durchaus mit ihrem Image als «Bad Girl»: Die Arbeit, die zunächst herkömmlich Curriculum Vitae heißen sollte, wird von ihr im Nachhinein in das brutal-direkte Fotzenslang (*Cunt Vernacular*) umbenannt.

Die traumatischen Erlebnisse ihrer Abtreibungen führen zu einem «emotionalen Selbstmord», im Laufe dessen Tracey Emin auch mit dem Malen aufhört. Erst Jahre später ist sie bereit, es erneut zu versuchen. Zu diesem Zweck lässt sie sich im Februar 1996 im fernen Stockholm in einen Galerieraum einschliessen, der lediglich ein Bett, ein Nachtopf, ein Tee-krug, ein CD-Player, einen Fruchtkorb, einige Zeitungen, vor allem aber leere Leinwände und haufenweise Malmaterialien enthält. Die Ausstellung *Exorcism of the Last Painting I Ever Made* in der Galerie Andreas Brandström besteht in der 14-tägigen Dauerperformance in einem Raum, welcher durch 16 Weitwinkel-Linsen für das Publikum einsehbar ist. In dieser Zeit stellt sich Emin ihren Widerständen gegen das Malen und beginnt, gegen ihre Versagensängste anzukämpfen. Sie malt zunächst Gemälde in der Art von bewunderten Künstlern wie Egon Schiele, Edvard Munch, Pablo Picasso, Yves Klein oder David Salle und findet dann relativ rasch zu einem eigenständigen Stil und autobiografischen Sujets. Insgesamt entstehen auf diese Weise 14 Gemälde, 78 Zeichnungen, 5 Körperabdrucke auf Papier und weitere bemalte Gegenstände. Der Raum wird als Ganzes aus der Galerie herausgelöst und existiert heute als eigenständige Installation.

Aus der zweiwöchigen Dauerperformance stammen ausserdem die drei Fotografien *Naked Photos: Life Model Goes Mad*, welche die Künstlerin nackt in ihrer Doppelfunktion als Modell und Malerin im Galerieraum am Zeichnen, Farben mischen oder Ausruhen zeigen.

My Major Retrospective (1982–92) betitelt Tracey Emin 1993 nicht etwa ihre x-te Einzelausstellung, sondern – zugleich selbstbewusst und zweifelnd (sie befürchtet, nie wieder ausstellen zu können) – ihre erste überhaupt. Dass ihr Œuvre zu diesem Zeitpunkt nur aus fotografischen Abbildungen besteht, liegt daran, dass sie alle frühen Arbeiten zerstört hat. Zunächst hatte sie sie 1987 im Hof des Royal College of Art ihre Werke mit einem Vorschlaghammer zertrümmert. Im Jahre 1990, stark traumatisiert nach einer katastrophal verlaufenen Abtreibung, kippte sie sämtliche Arbeiten, unter denen sich nebst Druckgrafiken vor allem Gemälde befinden, in den Müll. Die etwa zweihundert winzigen Fotografien in *My Major Retrospective* (1982–92) sind auf kleine Leinwandstücke appliziert. Es handelt sich dabei um Teile des Materials, das die Künstlerin nach der Aufgabe der Malerei noch übrig hatte. Auf Miniaturformat reduziert und so vereinheitlicht, werden die unterschiedlichen einem expressiven Stil verpflichteten Arbeiten auf Leinwand zu Erinnerungs- und Beweisstücken montiert: Sie bezeugen eine künstlerische Radikalität, die sich nicht zuletzt in der Zerstörung des eigenen Werks manifestiert. Die originale Version von *My Major Retrospective* hat sich übrigens auch nicht erhalten; bei den hier gezeigten Ausstellungsobjekten handelt es sich um eine eigens für diese Retrospektive hergestellte Replik.

Ebenfalls in der ersten Einzelausstellung, *My Major Retrospective* 1993 in Jay Joplings White Cube Gallery in London, befanden sich verschiedene sogenannte Memorabilia-Arbeiten. Diese bestehen aus unterschiedlich grossen vitrinenartigen Rahmen, in denen sich Andenken und von der Künstlerin von Hand geschriebene Briefe oder Texte befinden. Das berührende Werk *Uncle Colin* 1963–93 hat Emin ihrem Lieblingsonkel gewidmet, der bei einem Autounfall gestorben ist. Die ausgestellten Gegenstände – zum Beispiel eine am Strand gefundene Plastikmöwe oder die leere Packung Benson&Hedges – sind eigentlich banal, aber dennoch wertvoll, indem sie auf ganz erschreckend direkte Art an den Verstorbenen erinnern, wie Emins Text erläutert: So wird die goldfarbene Zigarettenschachtel, die Colin beim Unfall in der Hand zerknüllt hatte, zur veritablen Reliquie.

Ein weiteres Ensemble von Andenken ist die Hommage *May Dodge, My Nan* (1963–93). Zwei Fotografien mit Tracey Emin und ihrer Grossmutter spannen den zeitlichen Horizont auf, vor dem die Erinnerungsstücke an die geliebte Nanny zu betrachten sind: eine Fotografie ist schwarz-weiss und wesentlich älter als die andere. Die mit einem Puppenkopf versehene Duftkugel mit dem offensichtlich selbstgemachten «Kleid» spielt nicht zuletzt auf die besondere Bedeutung an, die dem Geruchsinn für das Erinnerungsvermögen zugeschrieben wird. Tracey Emin transformiert wie schon die Künstler Joseph Beuys oder Susan Hillier private Gegenstände in Museumsstücke, indem sie diese museal präsentiert. Die Vitrinen und die Rahmen entheben sie dem Privatbereich.

Hotel International (1993) ist Tracey Emins früheste Textilarbeit. Aufgefordert, für ihre erste Ausstellung in Jay Joplings Galerie ein CV einzureichen, notiert die Künstlerin ihren Lebenslauf nicht etwa auf Papier, sondern näht aus Stoffstücken ausgeschnittene Buchstaben auf ein grossformatiges Laken. Exemplarisch für ihr Schaffen ist die besondere Verbindung von Text und Bild: Man findet diese Kombination auch im grafischen Werk sowie in den Neonarbeiten. Die Schreibfehler, obwohl bisweilen «sprechend» und sinnfällig, sind von der Künstlerin nicht etwa beabsichtigt, sondern ihrer mangelhaften Schulbildung zuzuschreiben. Der Titel verweist auf das gleichnamige Hotel, das Emins Eltern zwischen 1965 und 1972 geführt hatten. Die verwendeten Stoffe stammen allesamt von Erinnerungsstücken – das zentrale Stofffeld zum Beispiel vom Überzug des Sofas, das während langer Zeit im Wohnzimmer der Familie Emin stand.

Die unterschiedlichen Stofffarben und Schriftgrössen evozieren verschiedenste Stimmungen und wirken daher geradezu lautmalerisch. Damit erinnern sie sowohl an plakative Werbeaffichen als auch an die Punk-Ästhetik der ausgehenden 1970er-Jahre. Das Nähen und Sticken ist ein traditionell von Frauen praktiziertes Handwerk. Viele Künstlerinnen thematisieren und hinterfragen damit geschlechtsspezifische Stereotypen. Bei Tracey Emin steht dieser Aspekt nicht im Vordergrund. Sie betont, das Arbeiten mit Stoff mache ihr schlicht Spass. Bis heute hat sie mit der Unterstützung von Assistentinnen und Freunden zirka 40 verschiedene reich verzierte Decken fabriziert.

Exploration of the Soul (1994), niedergeschrieben in einer Zeitspanne von nur zehn Tagen, erzählt in Bildern und vor allem in Worten Begebenheiten aus Tracey Emins Leben. Die Schilderung beginnt nach einem poetischen Intro zunächst relativ unspektakulär mit der Geburt der Zwillinge Paul und Tracey, setzt sich dann aber fort mit aussergewöhnlichen, bisweilen tragischen Episoden und endet schockierend mit der Vergewaltigung, die Tracey als Dreizehnjährige erlebt hat. In der Aneinanderreihung zum Teil unzusammenhängender Sätze erinnert der Text an ein langes Gedicht oder an eine Reihe verbaler Schnappschüsse.

Outside Myself (Monument Valley) (1994) dokumentiert die Lesetour, die Tracey Emin und ihren damaligen Freund Carl Freedman quer durch die USA geführt hat. Die in verschiedenen Galerien abgehaltenen Lesungen aus dem als Künstlerbuch edierten *Exploration of the Soul* dienten in erster Linie dazu, die Reise zu finanzieren. Unterwegs war die Künstlerin mit einem Sessel, einem Erbstück ihrer geliebten Grossmutter May Dodge. Von letzterer stammt auch die Sentenz *There's A lot of Money in Chairs*, die dem Objekt, das mit allerlei aus Stoffstücken gefertigten Texten versehen ist, den Titel gibt. Der Ausspruch der Grossmutter bezieht sich auf die lange Zeit übliche Gepflogenheit, erspartes Geld in Möbelstücke einzunähen statt es wie heute auf einem Bankkonto zu hinterlegen. Mit der Lesereise, der Anerkennung als Künstlerin und dem damit verbundenen Verkaufserfolg der Werke hat sich für Tracey Emin dieses Sprichwort bewahrheitet.

Die Serie der *Margate Drawings* (1995–1998) besteht aus Monotypien, die zum Teil an Zeichnungen von Kinderhand, zum Teil aber auch an die filigranen Arbeiten eines Paul Klee erinnern. Sie geben in äusserst reduzierter Form Orte, Gebäude und Situationen aus der Jugend der Künstlerin im südenglischen Badeort Margate wieder. Gleich schlicht und direkt wie den Leuchtturm von Margate stellt Tracey Emin eine Vergewaltigungsszene – die sie als 13-Jährige selber erlebt hat – dar. Eine früher entstandene, mit fast noch roherem, unkontrolliertem Strich gezeichnete Monotypie-Serie ist die 20-teilige *Family Suite* (1994, Treppenhalle Raum 1). Sie zeigt Darstellungen der Familienmitglieder, von Hotelgästen und anderen Bekannten, von Episoden aus der Kindheit und Szenen explizit sexueller Natur.

Die Monotypie ist eine von Tracey Emins bevorzugten künstlerischen Techniken. Das Flachdruckverfahren ist gleichermassen kompliziert wie unpräzise: Auf eine gleichmässig mit Druckfarbe bestrichene Glasplatte wird ein Papier gelegt, auf dessen Rückseite gezeichnet wird. Durch den Druck des Stiftes, aber auch durch die aufliegende Hand des Künstlers, nimmt das Papier die darunterliegende Farbe an – das Motiv erscheint schliesslich als spiegelverkehrte Version der ursprünglichen Zeichnung. Innerhalb der Druckgrafiktechniken handelt es sich bei der Monotypie um eine Sonderform, da, wie der Name sagt, mittels dieses Verfahrens immer lediglich ein Bild entsteht und nicht mehrere identische Drucke erzeugt werden können.

Im Super-8-Film *Why I Never Became a Dancer* (1995) zeigt Tracey Emin Ansichten ihrer Heimatstadt Margate, einer Stadt mit knapp 60'000 Einwohnern an der Küste der südenglischen Grafschaft Kent. Der typisch englische Badeort wird von einer Promenade, Strandlokalen und Vergnügungsparks – darin die zweitälteste hölzerne Achterbahn der Welt – geprägt.

Während die leichte Unschärfe der Aufnahmen, die Farbgebung sowie der rasche Wechsel an Sehenswürdigkeiten den Eindruck eines Ferienfilms aus den 1970er Jahren erwecken, führt der gesprochene Kommentar auf eine ganz andere Fährte. In bruchstückhaften Betrachtungen erzählt Emin in Ichform von ihrer Schulzeit, ersten sexuellen Erfahrungen, aber auch dem Wunsch, die provinzielle Küstenstadt bei der erstbesten Gelegenheit zu verlassen. Diese präsentiert sich anlässlich der Vorausscheidung für die British Disco Dance Championship 1978 in London. Emin ist gut im Rennen, als einige ihrer ehemaligen Liebhaber im Chor Schimpfworte zu rufen beginnen. Sie kann die Musik nicht mehr hören, fällt aus dem Takt und muss aufgeben. Doch geschlagen gibt sie sich nicht. An dieser Stelle wechselt der Film von den touristischen Stadtansichten zu aktuellen Aufnahmen 17 Jahre später. Zum jubelnden Pop-song *You Make Me Feel (Mighty Reel)* von David Sylvester aus dem Jahr 1978 tänzelt die Künstlerin frohlockend durch ein grosszügiges Studio. In schwungvollen Schritten durchmisst sie das Parkett und signalisiert ihren Triumph, Margate und ihre Peiniger längst überwunden zu haben.

Es ist eine ausdrücklich voyeuristische Handlungsweise, zu der *The Perfect Place to Grow* (2001) den Betrachter auffordert: Eine Leiter führt zu einer auf ein Gerüst gebauten Holzhütte, durch deren Türloch man hineinsieht – und womöglich ähnlich wie bei Marcel Duchamps *Etant Donnés* etwas Geheimnisvolles zu erspähen erhofft. Tracey Emins Installation, die auf Paradiesisches anspielt, ist jedoch, wie das ebenfalls hier präsentierte *Dad* (1993), eine liebevolle Hommage an den Vater. Der Titel bezieht sich auf Envar Emins Aussage, sein ideales Zuhause wären ein Garten und eine kleine Hütte am Meer mit einem Wellblechdach, welches das Prasseln des Regens verstärken würde. Durch das Guckloch sieht man einen kurzen Super-8-Film, der Emins Vater zeigt, wie er durch ein Maisfeld mit einer roten oder weissen Nelke in der Hand sich der Kamera nähert und die Blume mit einer Kavaliersgeste dem Betrachter, das heisst der Tochter, entgegenstreckt. Wie andere skulpturale Arbeiten Emins ist auch diese «Hütte», die an ein Baumhaus erinnert, aus einfachen, ärmlichen Materialien gefertigt.

Das zweifarbige Neon-Schrift-Bild *You Forgot to Kiss My Soul* (2001) wird, wie alle Neonarbeiten der Künstlerin, oft in Bezug auf die aufdringlichen Leuchtreklamen interpretiert, die im touristischen und von Vergnügungsangeboten geprägten Margate allgegenwärtig sind. Die private Aussage kommt hier ausdrücklich in einem «öffentlichen» Medium daher. Dieser scheinbare Widerspruch zwischen behaupteter Intimität und öffentlicher Deklamation prägt fast alle Arbeiten von Tracey Emin.

My Bed (1998) ist als Teil der Ausstellung der Turner Prize-Nominierten in der Tate Gallery zum berühmtesten und kontrovers diskutierten Werk von Tracey Emin geworden. Die Künstlerin hat die Installation zunächst für die Ausstellung «Sobasex» in Japan entwickelt. Das realistische Werk zeigt das tatsächliche Bett der Künstlerin – eigentlich ein Sinnbild für Geborgenheit, Erholung, Sexualität, den Weg von der Wiege bis zur Bahre –, welches sie in einer tiefen körperlichen und psychischen Krise während mehrerer Tage kaum verlassen hat. Die schmutzige Wäsche auf dem Bett und der Müll, der sich auf dem Teppich ausbreitet, zeugen vom exzessiven Konsum von Zigaretten, Alkohol und Sex. Die beiden an den Wänden montierten Neonarbeiten gehörten in der ersten Präsentation ebenfalls dazu. *Sobasex* und vor allem *My Cunt is Wet with Fear* (1998) rücken das Sexuelle in die Nähe von Ausschweifung, Kontrollverlust, Gewalt und Angst. In der ursprünglichen *My Bed*-Version hing ein Galgen mit einem Seil über der Liegestätte, der die Verbindung von Exzess, Sex und Tod noch etwas theatralischer inszenierte. Die Reaktionen auf die Präsentation des Bettes in der Turner Prize-Ausstellung waren zwiespältig; schliesslich erhielt nicht Tracey Emin, sondern Steve McQueen die renommierte Auszeichnung. Fast jede Berichterstattung über die Preisvergabe wurde aber mit einer Abbildung von Emins Bett illustriert. So wurde die Arbeit, die sich heute in der Sammlung von Charles Saatchi befindet, gleichermassen zum Medienspektakel wie zu einer Ikone der Gegenwartskunst.

Es gibt neben Tracey Emin keine andere Künstlerin, die sich ähnlich kompromisslos und direkt mit Abtreibung beschäftigt und sich in ihrem Werk dazu bekennt. Dies hat ihr ebenso viel Mitgefühl wie Kritik eingetragen. An ihrer ersten Abtreibung 1990 stirbt sie fast, während die zweite 1992 zu einer grossen persönlichen Krise führt. Die traumatischen Erfahrungen finden Jahre später Eingang in ihre Werke. So im Super-8-Film *Hommage to Edvard Munch and All My Dead Children* (1998), den sie auf demselben Bootssteg im Osloer Fjord filmt, den Munch als Hintergrund für sein berühmtes Bild *Der Schrei* (1893) wählte. Im Unterschied zum Gemälde, das den Schrei nur sichtbar machen kann, durchschneidet er in Emins Film minutenlang Mark und Bein, während die nackte, zusammengekauerte Künstlerin reglos daliegt. Das Auseinanderklaffen zwischen Bild und Ton kennzeichnet den Schrei als innere Gefühlsregung. Ist die schreiende Figur bei Munch eine universale Statthalterfigur für jeden, der sich in ihr wiederfinden will, dient sie bei Emin dem Ausdruck ihres persönlichen Entsetzens und Trauerns.

Weitaus dokumentarischer geht die Künstlerin in der Zeichnungsserie *Abortion: How It Feels* (1995) vor. In den Monotypien zeigt Emin Situationen, die sich rund um den medizinischen Eingriff ereignet haben. Die Betonung liegt darauf, wie es sich für die Künstlerin anfühlt. Die Untertitel lesen sich wie Kurzbeschreibungen dieser Erfahrung: *Bleeding from the Womb* (Bluten aus der Gebärmutter); *Losing it All* (Alles verlieren); *Saying Goodbye to Mummy* (Mami auf Wiedersehen sagen) und *From the Week of Hell '94* (Woche der Hölle).

Mit der gleichen Schonungslosigkeit, mit der Emin ihre Abtreibungen zum Thema der Kunst macht, widmet sie sich der Kinderlosigkeit. Ohne jede Sentimentalität behandelt sie diese im 33 Minuten dauernden Videofilm *Conversation with My Mum* (2001), in dem sie zusammen mit ihrer Mutter Pamela Cashin am Tisch sitzt, raucht und diskutiert. Die Mutter soll ihr erklären, weshalb sie Emins Kinderlosigkeit gut findet. Das Gespräch schwankt zwischen verschiedenen Gefühlslagen, denn jede Bekräftigung Cashins, dass Kinder einer künstlerischen Karriere abträglich seien – schliesslich wäre sie selber gerne Tänzerin geworden –, interpretiert Emin als Zeichen des Bedauerns, dass ihre Mutter überhaupt Kinder hatte. Der Videofilm wird auf einem kleinen Monitor vor zwei kleinen Kinderstühlen gezeigt. Zuschauer müssen sich darauf setzen, wenn sie den Film bequem anschauen möchten und finden sich unvermutet in der Haltung derjenigen wieder, über deren Existenz gerade beraten wird.

Die Werkgruppe *Feeling Pregnant II* (1999 – 2000) enthält eine Vitrine mit 5 Paar Kinderschuhen sowie einen 5-seitigen handgeschriebenen Text, in dem die Künstlerin ihrer Angst über die ausbleibende Menstruation Ausdruck verleiht. In kurzen Sätzen beschreibt Emin ein Wechselbad der Gefühle beim Gedanken, drastische Entscheidungen treffen zu müssen. Dann kommt sie auf einen Traum zu sprechen, der ihr die Süsse erfüllter Mutterschaft vor Augen führt, nur um in der Realität wiederzuerwachen, in der ihre Monatsblutung mittlerweile eingetroffen ist.

2007 entstehen für die Biennale in Venedig, aber auch für die Einzelausstellung in der Gagosian Galerie in Los Angeles eine Reihe von verschiedenformatigen Acrylgemälden. Im Vergleich zu den kleinformatigen Malereien aus dem Jahr zuvor (Raum 1) sind sie weniger flächig, sondern bestehen aus schwungvollen Lineamenten in Blau, Schwarz, Rot oder Ocker vor hauptsächlich weissem Hintergrund. Mehr skizziert als tatsächlich gemalt liegen weibliche Akte am unteren Rand des Bildes – erneut die Künstlerin selbst. Der mehrdeutige Galerieausstellungstitel *You Left Me Breathing* lässt offen, ob die Figuren erschöpft vom Liebesakt (*Pelvis High*) oder halb tot von einem sexuellen Übergriff sind. Die Künstlerin präsentiert sich als Verlassene, zumeist mit aufgestelltem Bein; manchmal ist wie in gewissen Zeichnungen eine Hand am Geschlechtsteil angedeutet. Ihr Körper verharrt in mehrdeutiger Pose zwischen Schlaf und Selbstbefriedigung. Die kurzen breiten Pinselstriche, die den Bildraum ausfüllen und sich zusammen geballt von oben herabsenken, können genauso als drohendes Unheil (*Hurricane*) wie als dampfende Schwaden von Körpersäften interpretiert werden.

In den beiden kleineren Acrylgemälden *Trying to Find You I* und *II* zeigt sich die weibliche Figur in ähnlich zusammen gekauerter Haltung wie im Kurzfilm *Homage to Edvard Munch and All My Dead Children* (Raum 8) und *Tracey Emin's CV – Cunt Vernacular* (Raum 2). Die Künstlerin erscheint als Klagende oder Bittstellerin, offensichtlich dafür betend, dass sie das «Du», wie im Titel angesprochen, endlich findet.

Eingeladen von der internationalen Kunstzeitschrift *Parkett*, eine Edition beizusteuern, macht Tracey Emin am 12. November 2001 achtzig Polaroid-Fotografien von ihrem Gesicht und Körper. Die Künstlerin führt die Kamera um sich herum, drückt dabei mit geschlossenen Augen nach Zufallsprinzip ab und generiert auf diese Weise ungewohnte Körperansichten. Überbelichtete oder unscharfe Stellen wechseln mit klar erkennbaren Partien, flüchtig erhaschte Gesichtsregungen mit ungewöhnlich angeschnittenen Detailaufnahmen. Die Kamera wechselt zwischen unspezifischem Ausschnitt und klar verortbarem Zusammenhang, dokumentiert, was aus der Distanz einer Armlänge sichtbar ist. Die achtzig Polaroids von Emin bilden eine traumversunkene körperliche Erkundungsreise, welche die subjektive Innenperspektive zugunsten einer gleichwohl intimen Aussensicht verlässt.

Obwohl unerwartet harmlos, gehören Vögel zu den wiederkehrenden Motiven in Tracey Emins Werk. Sie nutzt sie manchmal als Selbstbildnis oder als Gegenposition zu ihren sexuell aufgeladenen und visuell aggressiven Arbeiten. *Bird Drawings* (2001) umfasst 14 Monotypien von unterschiedlichem Format. Sie zeigen einen oder mehrere Vögel kombiniert mit kurzen Sätzen, so etwa eine kleine Eule, die einen Spatzen angreift («I don't even beleave (sic!) you to be bird»), pickende Tauben («You told me not to»), eine düstere Elster («I've done that better than I thought I would»), zwei schnäbelnde Amseln («Shall we go to bed»), usw. Durch die Kombination von Bild und Wort bekommen die Vögel eine menschliche Seite. Die Sätze wirken als Sprechblasen, welche die Gedanken der Tiere verraten. Als Werkgruppe belegen sie die Sehnsucht der Künstlerin nach gefälligeren Bildthemen, die Ausdruck eines weniger versehrten Lebens sind und die, wie sie betont, sogar in ihr Hugenottenhaus aus dem 18. Jahrhundert passen würden.

Das aus Pappmaché geformte Concorde-Modell mit dem Titel *Upgrade* (2001) gehört ebenfalls in den thematischen Umkreis der Flugkörper. Ursprünglich war es als Beitrag für die Turner Prize-Ausstellung gedacht und sollte aus Streichhölzern gebaut werden. Das Werk verkörpert widersprüchliche Anliegen, denn während der Titel auf den stetig wachsenden Erfolg der Künstlerin verweist, muss die tatsächliche Concorde 2000 ihren einzigen Absturz beklagen, der jedoch den unaufhaltsamen Niedergang des Unternehmens einleitet.

Auch neuere Stoffarbeiten breiten, wie schon das frühe *Hotel International*, als genähte Collagen ganze Text-Landschaften vor dem Betrachter aus. Die Decken erinnern – mit dem Union Jack in *Star Trek Voyager* (2007) – stark an Flaggen, aber mit ihren ausgeschnittenen Grossbuchstaben auch an kunstvoll gearbeitete Transparente bei Kundgebungen. Die Botschaften sind mehrheitlich privat oder scheinen zumindest so, bekommen aber gerade durch ihr Erscheinen auf den Tüchern Appellcharakter. In *Star Trek Voyager* spielen die verschiedenen Zeitangaben auf ein Tagebuch an – die Texte könnten Dokumente einer schlaflosen Nacht sein. Darüber hinaus bezieht sich der Titel auf die seit den 1960er Jahren zunächst im englischen Sprachraum äusserst populäre Science Fiction TV- und Kinofilm-Serie. Vermehrt ist in den neuesten textilen Arbeiten eine Hinwendung zu allgemeinen, politischen Aussagen und damit eine Abkehr persönlichen Themen festzustellen.

Die im oberen Zentrum des Stoffbildes *Volcano Closed* (2001) sichtbare Figur – eine Eule oder ein Fabelwesen mit weit aufgerissenem Mund – wirkt wie eine Maske, die Gefahr und Unglück bannen soll, wie man sie aus der Kulturgeschichte kennt. Der Satz ALWAYS ALERT ALWAYS ACTIVE darüber erzielt auf der Textebene eine ähnliche Wirkung. Aus der Technik des Nähens und Stickens, welche immer noch mit Hausfrauendasein assoziiert wird, entwickelt Tracey Emin ein kraftvolles Hand-Werk, das dem Betrachter verbildlichte Wut, Anklage, Wünsche und Zweifel entgegenschleudert.

Top Spot im Kino Kunstmuseum

Dienstag, 24. März, 18h30; Sonntag, 29. März und 5. April, 11h

Sind Tracey Emins früheren Filme und Videos kurze persönliche Aperçus, die mit einfachen Mitteln produziert wurden, entsteht im Jahr 2004 für den Fernsehsender BBC3 ihr Regie-Debüt *Top Spot*, der in Margate spielt und Laiendarstellerinnen von dort einsetzt. Obwohl sich der Film an Jugendliche richtet, gibt ihn die Zensur wegen der Darstellung einer Abtreibung und eines Selbstmordes erst ab 18 Jahren frei. Als Reaktion darauf verbietet die Künstlerin die Kinoauswertung und ist der Film bisher nur im Fernsehen, auf DVD und auf Festivals gezeigt worden.

Top Spot ist sowohl der Name einer Teenagerdisco in Margate als auch der Punkt im Gebärmutterhals, der beim Geschlechtsakt touchiert werden kann. Mit der doppelten Bedeutung wird das Dilemma von Emins Jugendzeit angesprochen: jugendliche Ausgelassenheit, wie sie in einer Disco erlebt, und bedrückende Last, zu der Sex für junge Mädchen werden kann. In einer Reihe von Interviews erzählen 6 jugendliche Protagonistinnen ihre Erlebnisse. Ihre im Jargon der Kleinstadt beschriebenen Erfahrungen sind wesentlich von sexueller Neugier und Scham bestimmt. Immer wieder werden nostalgische Ansichten von Margate dazwischen geschnitten. Der Soundtrack besteht aus Popsongs aus den 1970er Jahren, der wohl auch Emins Jugendzeit begleitet hat. Die Künstlerin webt dokumentarische Interviews auf Videofilm, mit fiktionalen Passagen und Super-8-Filmaufnahmen zu einer lyrischen Montage, und errichtet dem Ort ihrer Jugendzeit – erstaunlich genug – ein Denkmal.

Kurzfilme und Videowerke im Kino Kunstmuseum

Dienstag, 26. Mai und 9. Juni, 20h

Die Zusammenstellung von Kurzfilmen von 1995 bis 2001 zeigt einen Querschnitt von Tracey Emins Umgang mit dem Medium Film. Die früheren dreht sie meistens mit der Super-8-Film-Kamera und neben der Neigung, Familienmitglieder (*Emin & Emin Cyprus 1996*), Ferienmotive (*Finding Gold, 1996*) oder touristische Ansichten (*Why I Never Became A Dancer, 1995*) zu zeigen, lehnen sie sich auch an die Ästhetik von Home Movies mit partieller Unschärfe, einer spezifischen Farbsättigung und unpräntentöser Kameraführung an. Auf diese Weise als persönliche Dokumente authentifiziert, passen sie bestens zu den Memorabilia und bestickten Stoffbildern, in denen ebenso persönliche Erinnerungsstücke, Familienschnappschüsse und Briefe zum Einsatz kommen.

Eine ganz andere Absicht verfolgt Emin mit ihren dokumentarischen Videofilmen, die sie mit Hilfe eines professionellen Kameramanns dreht: *How It Feels* (1996) ist eine Kurzreportage über ihre Abtreibung von 1990, in der sie die wichtigsten Stationen wieder aufsucht und zu den Vorfällen Stellung nimmt. In *The Interview* (1999) dient ihr das Medium zum Ausagieren gegensätzlicher Charaktereigenschaften. Zwei unterschiedliche Verkörperungen – das vulgäre leichtsinnige Mädchen und die vernünftige fleissige Berufsfrau – führen ein Gespräch und kollidieren in ihren unversöhnlichen Wünschen und Anliegen. Als ungewöhnliche Form des Lebenslaufs filmt Emin einen Rundgang durch ihre Wohnung (*Tracey Emin's CV: Cunt Vernacular, 1997*), während sie ihre prägenden Lebenserfahrungen rapportiert.

Biographie Tracey Emin

- 1963 kommt am 3. Juli im Croydon May Day Hospital zur Welt, zehn Minuten nach dem Zwillingenbruder Paul
-
- 1965 Umzug nach Margate, wo die Eltern das Hotel International eröffnen
-
- 1968 Holy Trinity Infant School in Broadstairs, Kent
-
- 1975–78 King Ethelbert's School in Birchington, Kent
-
- 1981–82 Medway College of Design in Rochester, Kent, erwirbt ein Modediplom
-
- 1983–86 Maidstone College of Art (Bachelor of Fine Arts)
-
- 1987–89 Royal College of Art in London (Master of Fine Arts)
-
- 1993 eröffnet in Bethnal Green The Shop zusammen mit Sarah Lucas erste Einzelausstellung *My Major Retrospective* in der Galerie White Cube, London
-
- 1994 *Exploration of the Soul – Journey Across America* mit Lesungen bei/in: Rena Bransten, San Francisco; Regen Projects, Los Angeles; Museum of Contemporary Art, San Diego; David Klein Gallery, Detroit; Mattress Factory, Pittsburgh; Sandra Gering Gallery, New York und White Columns, New York
-
- 1995 eröffnet Tracey Emin Museum (221 Waterloo Road, London) realisiert mit *Why I Never Became a Dancer* den ersten Kurzfilm
die geliebte Grossmutter May Dodge stirbt
-

1996	Performance-Installation <i>Exorcism of the Last Painting I Ever Made</i> in der Galleri Andreas Brandström in Stockholm
1997	das Tracey Emin Museum muss wegen zu grosser Popularität schliessen erhält den Internationalen Videokunstpreis (ZKM Karlsruhe) Teilnahme an der 5th Istanbul Biennial
1999	wird nominiert für den Turner Prize und stellt <i>My Bed</i> in der Tate Gallery aus
2001	erhält den Jurypreis der Cairo Biennale in Kairo
2004	die berühmte Arbeit <i>Everyone I Have Ever Slept with</i> wird bei einem Brand im MoMart London zerstört realisiert mit <i>Top Spot</i> den ersten Langfilm
2005	wird Kolumnistin für die Tageszeitung «The Independent» veröffentlicht ihre Autobiografie <i>Strangeland</i>
2007	erhält eine Reihe von Würdigungen: den Ehrendoktor des Royal College of Art in London, den Doktor der Philosophie der London Metropolitan University sowie die Doktorwürde der University of Kent repräsentiert Grossbritannien an der Kunstbiennale in Venedig
2008	<i>Tracey Emin. 20 Years</i> in der Scottish National Gallery of Modern Art Edinburgh und im Centro de Arte Contemporáneo de Malaga

Events

Führungen: Öffentliche Führungen in Deutsch jeweils Dienstag 31. März, 14. April, 28. April, 12. Mai, 26. Mai, 9. Juni, 16. Juni, 19h **Public Guided Tours in English** Tuesday, May 5 and June 2, 7:30 pm

Vorträge: Prof. Dr. Peter J. Schneemann Dienstag, 28. April, 20h Prof. Dr. Philip Ursprung Dienstag, 12. Mai, 20h Dr. Antje Krause-Wahl Dienstag, 16. Juni, 20h

Symposium: Tracey Emin – Subjekt und Medium Samstag, 16. Mai, 10h – 18h, Kunstmuseum Bern

Organisiert in Zusammenarbeit mit dem Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Gegenwart, Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern. Mit der Unterstützung von ABC Kartenverlag, Schönbühl. **TeilnehmerInnen:**

Wolfgang Brückle, University of Essex; Rachel Mader, ZHdK Zürich; Seraina Renz, Universität Zürich; Linda Schädler, Universität Zürich; Marianne Wagner, Universität Bern **Moderation:** Julia Gelshorn, Staatliche Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe; Eva Kernbauer, Universität Bern

Anmeldung: info@kunstmuseumbern.ch, +41 31 328 09 44

Podiumsgespräch: «Unangepasst erfolgreich»: Donnerstag, 11. Juni, 19h30

Teilnehmerinnen: Pia Reinacher (Literaturkritikerin FAZ und Dozentin am IPMZ der Universität Zürich), Alexandra Haas (Inhaberin und Geschäftsführerin der Special Moments GmbH), Regula Stämpfli (Politologin, Dozentin, Autorin), Dominique de Rivaz (Schriftstellerin und Filmemacherin)

Filmabend I (englische Originalfassung): *Top Spot, 2004* (Siehe S.21)

Dienstag, 24. März, 18h30; Sonntag 29. März und 5. April, 11h

Filmabend II (englische Originalfassungen): *Kurzfilme und Videowerke 1996 – 2001* (Siehe S.22) Dienstag, 26. Mai und 9. Juni, 20h

Kino Kunstmuseum, Hodlerstrasse 8, 3011 Bern

Weitere Infos unter: www.kinokunstmuseum.ch

Ausstellung

19.3. – 21.6.2009

Eröffnung	Mittwoch, 18. März 2009, 18h30
Eintritt	CHF 16.— / red. CHF 12.—
RailAway Kombi-Angebot	mit 20% Ermässigung auf Bahnfahrt und Eintritt am Bahnhof und beim Rail Service 0900 300 300 (CHF 1.19/Min.) erhältlich.
Öffnungszeiten	Dienstag 10h – 21h Mittwoch bis Sonntag 10h – 17h Montag geschlossen
Feiertage	10. April (Karfreitag), geschlossen 12. / 13. April (Ostern), 10h – 17h 21. Mai (Auffahrt), 10h – 17h 31. Mai / 1. Juni (Pfingsten), 10h – 17h
Führungen	T 031 328 09 11, vermittlung@kunstmuseumbern.ch
Kuratoren	Kathleen Bühler (Kunstmuseum Bern), Isabel Fluri (Kunstmuseum Bern, Assistenz), Patrick Elliott (Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh)

Die Ausstellung wurde organisiert von der Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh in Zusammenarbeit mit dem Kunstmuseum Bern.

Unterstützt von:

CREDIT SUISSE 

Partner des Kunstmuseums Bern

Stiftung GegenwART, Dr. h.c. Hansjörg Wyss

Kunstmuseum Bern

Hodlerstrasse 8–12, 3000 Bern 7, T +41 31 328 09 44, F +41 31 328 09 55
info@kunstmuseumbern.ch, www.kunstmuseumbern.ch