

*Der Ausdruck im Abdruck:
Körperwahrnehmung und Identität im
emanzipatorischen Diskurs bei Tracey
Emin und VALIE EXPORT*

BA-ARBEIT

Julia Fromm

01446843

jfromm@gmx.at

0650 / 5275702

ca. 50.000 Zeichen (inkl. Leerzeichen)

Betreut von:

Mag. Dr. Johanna Schwanberg

Inhaltsverzeichnis

1. Exposé	S. 3
2. Die Monotypie als graphisches Medium in Bezugnahme zur Zeichnung als „Spur des Gestaltungsaktes“ ¹	S. 5
3. Körperwahrnehmung in der feministischen Graphik	S. 7
4. Die Bedeutung von Embodiment, Identität und Selbstaneigung in Tracey Emms Monotypien	S. 10
4.1. Inszenierung eines Künstlerinnen-Mythos in Bezugnahme zum Künstlerinnensubjekt	S. 10
4.2. Körperwahrnehmung, Biographie und Mutterschaft	S. 12
5. Die Stellung der Monotypie in Tracey Emms Gesamtwerk unter dem Gesichtspunkt der medialen Analyse bei VALIE EXPORT	S. 17
5.1. Zeichen als Spuren in „Eros/ion“ und „Kausalgie“	S. 20
5.2. Entfremdung in den „Kinderzeichnungen“ (1971-1972) bei VALIE EXPORT	S. 22
6. Résumé	S. 23
7. Literaturverzeichnis	S. 25
8. Abbildungsnachweis	S. 26

¹ Jonas Beyer, „Drucke von leichter Hand, Die Monotypie bei Giovanni Benedetto Castiglione und ihr Verhältnis zur Radierung“, in: Markus A. Castor, Jasper Kettner, Christien Melzer, Claudia Schnitzer (Hrsg.) Druckgraphik, Zwischen Reproduktion und Intervention, München: Deutscher Kunstverlag GmbH, 2010, S. 190.

1. Exposé

In Anbetracht der politischen und sozialen Umbrüche in den 1970er Jahren, welche nicht zuletzt durch die feministischen Avantgarde-Künstlerinnen im Kunstverständnis Einzug hielten, stellt sich in der Arbeit die Frage nach dem Verhandlungsgegenstand von Körperwahrnehmung und Identität im emanzipatorischen Diskurs anhand des graphischen Werks der Künstlerin Tracey Emin. Sie verknüpft in ihren Monotypien Fragen nach Form, Funktion und Format in der Darstellungsart mit den politisch-feministischen Debatten der 1970er–1990er Jahre und positioniert sich durch diese in ihrem Gesamtwerk als autonomes Künstlerinnen-Subjekt. Die Schaffung eines solchen und die dadurch bedingte Selbstaneignung von Gestaltungs-Narrativen, und somit Bemächtigung von Partizipationsräumen, gelingt ihr nicht zuletzt durch die sehr intimen Einblicke in die eigene Körperwahrnehmung. Zudem möchte ich diese Ebene von Embodiment vor dem Hintergrund der feministischen Avantgarde-Künstlerinnen und die damit einhergehenden politischen Debatten durch die Analyse des graphischen Ouvres der österreichischen Aktionskünstlerin VALIE EXPORT in Verbindung zum Identitätsdiskurs erläutern. Ein weiterer Ausgangspunkt hierbei wird die Rolle der Monotypie und die Aneignung graphischer Medien grundsätzlich als emanzipatorische Ausdrucksmedien der persönlichen Handschrift von Künstlerinnen sein.

Denn im Vergleich zwischen VALIE EXPORT und Tracey Emin wird vor allem der Wandel in der feministischen Kunst von den 1970er zu den 1990er Jahren deutlich, welcher sich im medialen sowie rezeptiven Diskurs äußert. Eromäki und Wagner-Kantuser skizzieren diese Transformation wie folgt: „Aus dem Hinterfragen gesellschaftlicher Normen von Sozialisation, Geschlechterdifferenz oder Zivilisation wurden Themen entwickelt, die auch Künstlerinnen erlaubten, ‚individuelle Mythologien‘ zu erzählen. Für die Gestaltung gab es keine auf Genres und Materialien bezogenen Einschränkungen – neben Malerei, Objekt und Zeichnung wurden vor allem Environments, multimediale Installation, Film oder Performance entwickelt“.²

Künstlerisch-arbeitende Frauen schafften es hierüber Eingang in die Kunstwelt zu finden beziehungsweise eigene, politische und private Vorstellungen, Mythen und Analysen in die Kunst einzubringen.

Der Vergleich dieser beiden Künstlerinnen erscheint als geeignet, da sich beide künstlerische Positionen international etablierten und die feministische Ausrichtung sowohl von EXPORT als auch von Emin eng verknüpft mit künstlerischen und kunstimmannenten Strukturen wie Wahrnehmung, Formproblemen und medialen Fragen sind. Dennoch gibt

² Aulikki Eromäki, Ingrid Wagner-Kantuser, „Weiblichkeit und ästhetisches Handeln bei zeitgenössischen bildenden Künstlerinnen 1975-1990“, Berlin: Hochsch. der Künste, Diss., 2002, S. 84.

es Unterschiede in den Vermarktungs- sowie Rezeptionsstrategien, welche nicht zuletzt den spezifischen Kunstmarktgegebenheiten der 1970er bzw. 1980er geschuldet sind.

Die Grundlagen des Forschungsgegenstandes sollen Anhand der Analyse und Interpretation der graphischen Arbeiten von Tracey Emin und VALIE EXPORT erläutert werden. In Kontext dazu stellen die „Monoprint-Diaries“ auf schwarzer und blauer Tinte aus dem Jahr 1999 genauso wie VALIE EXPORTS „Kausalgie“ (1971), „Ero/sion“ (1971), „Identität“ und „Stromhände“ (1973), sowie „Kinderzeichnungen“ (1972) einen wichtigen Ausgangspunkt dar. Da sich beide künstlerischen Positionen in starkem Zusammenhang mit Textbezügen verorten, versuche ich diese graphischen Arbeiten immer auch im Zusammenhang zur Autorinnenschaft von EXPORT und Emin zu deuten. In diesem Bezugsystem stellen Tracey Emans „Strangeland“, genauso wie VALIE EXPORTS „Woman`s Art. Manifest zur Ausstellung MAGNA“ Hauptquellen dar. Im Bezug zur feministischen Avantgarde habe ich mich grundsätzlich an der *VERBUND-Collection Vienna* und in Zusammenhang zum künstlerischen Werk VALIE EXPORTS an der Publikation von Andrea Zell „VALIE EXPORT. Inszenierung von Schmerz: Selbstverletzung in den frühen Aktionen“ orientiert. Die Selbstdarstellung und Zurschaustellung der Künstlerinnen ist ein komplexes Feld zwischen Kunst und Theorie. Ich habe versucht die darin implizite Selbstinszenierung und Vermarktung von Tracey Emin durch die Publikation von Antje-Krause Wahl „Konstruktionen von Identität: Renée Green, Tracey Emin, Rikrit Tiracanija“ (2006) zu veranschaulichen. Daher stützt sich meine BA-Arbeit methodisch vor allem auf die Literaturrecherche in Form der angeführten Quellen als auch auf die direkte Interpretation der ausgewählten Werke.

Als zentraler Paradigmenwechsel in der Körperwahrnehmung unter dem Gesichtspunkt der feministischen Avantgarde lässt sich auch die Kritik an der männlichen Betrachterperspektive und das Konzept von Autor_innenschaft festmachen, welches jedoch in Form von geschaffenen Künstler_innen-Mythen immer wieder reüssiert. Das Herausarbeiten von emanzipatorischen Mechanismen in der subjektiv-intimen Darstellungsart von Körperwahrnehmung der Monotypien Tracey Emans stellt für mich die zentrale Forschungsfrage dar.

2. Die Monotypie als graphisches Medium in Bezugnahme zur Zeichnung als „Spuren des Gestaltungsaktes“¹

Bei der Monotypie handelt es sich um ein Flachdruckverfahren, welches im Vergleich zu anderen Drucktechniken wenig mehr als einen einzigen Druck erzeugen kann. Dabei wird das Motiv auf ein Trägermedium (meistens auf eine Glas-, Metall- oder Acrylplatte) mit noch feuchter Farbe aufgetragen und entweder direkt mit der Hand oder einer Presse abgedruckt. Eine weitere Möglichkeit besteht darin durch das Abtragen der Farbe ein Negativ abzubilden. Beide Verfahrensweise, sowohl die des Auf- als auch Abtragens, können gleicherweise miteinander kombiniert werden. Das Prozedere kann nur wenige Male wiederholt werden, deshalb handelt es bei dem erzeugten Abdruck meist um ein Unikat.

Als erster Künstler, der sich dieses Verfahrens bereits im 17. Jhd. bediente, gilt Giovanni Benedetto Castiglione. Dennoch geht die Kunstforschung davon aus, dass es bereits vor ihm eingesetzt wurde. Im Vergleich zur Zeichnung spielt auch in diesem Verfahren die persönliche Handschrift als sogenannte „Spur des Gestaltungsaktes“¹ eine nicht unwesentliche Rolle. Denn im Ausarbeiten des Motivs löst sich die vorgefertigte Idee eines Bildes und der Zufall wird unweigerlich miteinbezogen. Es ist eigentlich kein Wunsch, sondern eine Reaktion die Zeichnung und den Akt im Druckverfahren sichtbar zu machen. Jedoch überwiegt der *zeichnerisch-lineare* im Vergleich zum *malerisch-flächigem* Gesamteindruck. Laut Jonas Beyer kann die Linienführung in der Monotypie „unabhängig von ihren illusionsstiftenden Zusammenhängen betrachtet werden und somit einen ästhetischen Eigenwert bewahren. Anstatt vollständig in der hervorgebrachten Form aufzugehen, bekundet die Linie einen davon unabhängigen Geltungsanspruch und kann die Entstehungsbedingungen des vor Augen gestellten Bildes gleichsam selbstreflexiv vergegenwärtigen.“.¹

Ein weiteres Alleinstellungsmerkmal dieses Verfahrens ist, dass der Modus der Darstellung untrennbar mit dem/der Künstler_in in Verbindung steht, da das Werk direkt von diesem/dieser erstellt werden muss. Im Verhältnis zu anderen Druckverfahren gibt es somit keine Unterscheidung zwischen Reißer und Formenschneider. Dem Konzept des *Disignios* folgend steht die Idee verkörpert durch die persönliche Handschrift des/der Künstler_in in Form der graphischen Linie über der bloßen Erscheinungsform. Bei der Monotypie handelt es sich um eine Schnittstelle zwischen Graphik, Photographie und Malerei, da das technische Verfahren mehrere Varianten der Darstellung ermöglicht. Die dadurch entstehende Sichtbarmachung der „Spuren des Gestaltungsaktes“¹ durch die verschiedenen Erscheinungsformen ist auch in dem künstlerischen Medium der Zeichnung

¹ Jonas Beyer, „Drucke von leichter Hand, Die Monotypie bei Giovanni Benedetto Castiglione und ihr Verhältnis zur Radierung“, in: Markus A. Castor, Jasper Kettner, Christien Melzer, Claudia Schnitzer (Hrsg.) Druckgraphik, Zwischen Reproduktion und Intervention, München: Deutscher Kunstverlag GmbH, 2010, S. 189-203.

¹ Siehe ebd. S. 190-193.

ausschlaggebende Triebfeder. Mitunter war das ein weiterer Grund warum die Zeichnung als emanzipatorisches Medium im feministischen Diskurs der 1970er Jahre vermehrt eingesetzt wurde. Ein zentrales Anliegen der feministischen Künstlerinnen war es die Entstehungsbedingungen und den Geltungsanspruch von Kunstproduktion, unabhängig von einer einseitig männlichen Betrachtungsperspektive, für sich zurück zu erobern. Dadurch entsprach die Thematisierung von individueller Handschrift durch das künstlerische Medium Zeichnung diesem politischen Anliegen.

Vordergründig ist die Frage nach dem Konzept von Autor_innenschaft im Bezug zu diesem künstlerischen Ausdrucksmedium, welches seit den 1970ern durch die feministische Avantgarde radikal in Frage gestellt wurde. Denn steht nicht die künstlerische Idee in Form von *Disignio* stark mit dem Geniekult bzw. männlichem Meisterkult der Moderne in Verbindung? Durch das Hinterfragen des männlich-dominierten Kunstkanons entstand auch ein Bedürfnis nach Selbstaneignung von Medien bzw. deren Umdeutung durch öffentliche Repräsentation in Ausstellungsräumen kunstschaffender Frauen.

Gleichermaßen änderten sich auch die Bildmotive, da es nicht mehr um ein bloßes Abbilden von Frauenkörpern durch Künstler, wie beispielsweise in den klassischen Aktdarstellungen der Moderne, ging, sondern um das Spiel mit unterschiedlichen Betrachter_innenperspektiven, oder, wie beispielsweise in den Zeichnungen von VALIE EXPORT, um die Emanzipation durch das Thematisieren von subjektiver, intimer Wahrnehmung. Die Frage nach Identität spielt in Tracy Emin's Monotypien eine wesentliche Rolle, welche auch durch die Selbstdarstellung ihres Körpers dargestellt wird. Entgegen der Erörterung von Jonas Beyer, welcher der Auffassung ist, dass in der Monotypie das Thema hinter die Gestaltgebung zurücktritt¹, ist in Tracey Emin's Arbeit genau das Gegenteil der Fall.

Auch ihr geht es in der thematischen Beschäftigung um eine innere Darstellung des Selbst, somit handelt es sich wie auch bei den Zeichnungen seit den 1970er um einen bewussten Verzicht auf klassische Gestaltungsmedien in Darstellung von Körpern, wie beispielsweise Licht und Schatten, das Einhalten bzw. Vorhandensein von Perspektive und anatomische Richtigkeit. Vielmehr tritt die konzeptuelle Ebene durch die individuelle Sichtweise von Frauen genauso wie die Darstellung vom eigenen Körper in den Vordergrund. In den Arbeiten von EXPORT und Emin wird die politische Frage nach patriarchaler Herrschaft im männlich-künstlerischen Habitus mitformuliert.

Tracey Emin schreibt das Medium der Monotypie, welches ursprünglich durch die Unmöglichkeit der höheren Auflagendrucke eher selten als politisches Medium eingesetzt wurde, in den feministisch-politischen Diskurs ein. Diese Tatsache wurde natürlich nicht zuletzt durch die mediale Inszenierung ihrer Person genauso bedingt wie durch die Zugänglichkeit von Kunst; für eine breitere Bevölkerungsschicht, welche bereits durch die Infragestellung des männlich dominierten Kunstkanons ab den 1970er Jahren, vor allem durch Frauen, ermöglicht wurde.

3. Körperwahrnehmung in der feministischen Graphik

Mit dem Ausrufen der „feministischen Avantgarde“³, welche in sich den Terminus der Avantgarde als neue, visionäre Gestaltungskraft in der Kunst fasst, wurde ein Paradigmenwechsel in der Kunstproduktion- und -rezeption in den 1970ern eingeleitet. In engem Zusammenhang damit stand die zweite Feminismuswelle und Bürgerrechtsbewegung in den USA, welche in Form von Künstler_innen-Manifesten und -Pamphleten auch in der europäischen Kunstszen Einzug fand. Ein wichtiges Anliegen von feministischen Künstler_innen war das radikale Infragestellen des Genie-Kults, welcher männlich konnotiert ist. Diese Widerstandsformen äußern sich im Erobern von Räumen, beispielsweise durch das Organisieren in politischen Vereinen, wie auch in Protesten, Symposien, Manifesten, Festivals und Ausstellungen von feministischen Künstlerinnen-Kollektiven.

Da VALIE Exports künstlerische Arbeit in engem Zusammenhang mit ihrer politischen Überzeugung gelesen werden muss, möchte ich an dieser Stelle VALIE EXPORTS Manifest „Woman’s Art: A Manifesto“ als Beispiel eines Manifests, welches zur Aneignung von Wirklichkeit und Partizipationsräumen für Frauen gedacht war, anführen.

Sie beschreibt darin, dass Männer maßgeblich die Rolle von Frauen und Männern im gesellschaftlichen Sein bestimmen und gleichermaßen alle Machtpositionen und somit die Definitionsmacht des alltäglichen Lebens inne haben. Deshalb sollen sich Frauen Gehör verschaffen und durch die Aneignung von Medien genauso wie in allen anderen Bereichen ein partizipatorisches Mandat erlangen. Gleichermaßen fordert sie neue Ausdrucksformen in der Kunst, welche von Frauen induziert werden müssen und die Adaption von weiblichen Bedürfnissen als gesellschaftliche Fragestellungen.⁴

Diese Aneignung von Medien passierte ab den 1970er Jahren in den verschiedenen Kunstdisziplinen vor allem durch die thematische Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper als Kunstform.²

Laut Antje Krause-Wahl hat „die feministische Kunstgeschichte und Theoriebildung nicht nur gezeigt, dass die Definition von Künstler_innenschaft eine sozial definierte Kategorie von Männlichkeit voraussetzt, die spezifische Maßstäbe für eine vermeintlich universelle Konzeption von Künstlerschaft setzt, und analysiert“, sondern auch „wie auf vielfältige Art Mythen von Autorschaft hergestellt werden“ und „das Interesse am handelnden Subjekt aufgegriffen“ wird.⁵

3 Gabriele Schor, „The feminist avant-garde. A radical revaluation of values“, in: Gabriele Schor, (Hg.) Feminist Avant-Garde, Arte of the 1970s The Sammlung Verbund Collection, München: Prestel Verlag, 2016, S. 17-72.

4 VALIE EXPORT, Woman’s Art. Manifest zur Ausstellung MAGNA (Arbeitstitel Frauenkunst), in: Neues Forum, Nr. 228, Januar 1973, S. 47.

5 Antje Krause-Wahl, „Konstruktionen von Identität. Renée Green, Tracey Emin, Rikrit Tiracanija“, München: Verlag Silke Schreiber, 2006, S. 7-20.

Damit einher geht auch die Frage nach der Identität von Künstlerinnen und Autor_innenschaft. Obwohl VALIE EXPORTS und Tracey Emin's Arbeiten das handelnde Subjekt der Künstlerin thematisieren, bedienen sie sich bewusst eines männlichen Habitus und produzieren dadurch in Form dieser subversiven Aneignungsstrategie Künstler_innen-Mythen. Des Weiteren thematisieren sie subjektiv-empfundene, fragmentierte Wahrnehmungsnarrative zur Konstruktion von Identität.

Tracey Emin bewältigt diesen Akt anhand ihrer autobiographischen Erzählung und operiert somit ganz klar als Künstlerinnen-Subjekt, VALIE Export geht es um die Inszenierung von geschlechtsspezifischen, kulturellen Codes durch tradierte Symboliken. Bei beiden spielt das Thema der seelischen als auch körperlichen Wunde durch die Inszenierung von Schmerz eine maßgebende Rolle. Wobei Emin in ihren Monotypien, mit schwarzer und blauer Tinte, aus dem „Monoprint-Diary“ (1999) stammend, vielfach auf die biologischen Funktionen ihres Körpers verweist, welche auf ihre Abtreibung Bezug nehmen. In VALIE Exports graphischen Werkausformungen wie beispielsweise in „Kausalgie“, „Eros/ion“, „Identität“, „Stromhände“, sowie „Kinderzeichnungen“ (1971-1973), welche im fünften Kapitel noch genauer erläutert werden, erscheint auch die Wahrnehmung des eigenen Körpers durch die Darstellung von Schmerz zentral. Im vierten Teil von „Kausalgie“, nämlich „Frauenkörper im männlichen Schattenumriss“, wird die Grundlage des Schmerzes erläutert. Das wird anhand des alles überlagernden Schattens durch den männlichen Protagonisten, in Form von Körperabdrücken und somit einer abgewandelten Form der Monotypie, skizziert.

Nicht nur die Wahrnehmung sondern auch die Instrumentalisierung des Körpers als Medium der Kunstproduktion wird laut Antje Krause-Wahl in Tracey Emin's Arbeit „Tracey Emin's CV. Cunt Vernacular“ von 1997 wiedergegeben. In diesem Video nimmt sie Bezug zu Edward Munchs Schrei und stellt ihren Körper zusammengekauert am Boden dar, wobei sie sich dadurch als ein sich selbst fremd erfahrenes Künstlerinnensubjekt inszeniert.⁵ In ihrer Monotypie „Inspired“ von 1998, wird die Wiederholung dieser Inszenierung durch die Aufschrift „I'm Thinking – Thinking the same way – the same way as a demented Child.“ deutlich. Diese Wiederholung verweist auf ein fragmentiertes Subjekt und gleichzeitig konzipiert sie damit eine Körperikonographie, welche entgegen der männlichen Betrachterperspektive operiert. Die Umdeutung von Mythen in der ikonographischen Darstellung von Frauenköpfen wird auch als zentrales Moment in der feministischen Kunstproduktion ab den 1970ern aufgegriffen³, dadurch will Tracey Emin meiner Ansicht nach in der Dekonstruktion von tradierten Narrativen die weiblich-subjektive Empfindung zum Ausdruck bringen; sie weicht stark von gängigen Lesarten ab.

5 Ebd. S.77-103.

3 Siehe Gabriele Schor, „The feminist avant-garde. A radical revaluation of values“, S. 17-72.

Dennoch generiert sie durch das sich wiederholende Motiv einen Künstlerinnen-Mythos und erzeugt eine Art Signatur, gleich einem Label.

Verschiedene Darstellungsarten von Verletzbarkeit sind maßgebend für die graphischen Arbeiten von Tracey Emin und VALIE EXPORT. Sie nehmen nicht zuletzt auch auf die gesellschaftliche Realität, nämlich Gewalt an Frauen, Bezug. Die Körperwahrnehmung wird folglich politischer Verhandlungsgegenstand und die öffentlichen Debatten darüber trugen auch zu einer erweiterten Gesetzgebung durch die Verschärfung des Sexualstrafgesetzes in ganz Europa ab den 1980er Jahren bei. Somit ist feministische Graphik als Teil des künstlerischen Ouvres per se politisch und Verhandlungsgegenstand von gesellschaftlichen Fragestellungen. Die neu erkämpfte Stellung des Künstlerinnen-Subjekts ab den 1970er Jahren in öffentlichen Debatten und am Kunstmarkt leistete hierzu durch die Artikulation der Lebensrealität von Frauen einen wichtigen Beitrag. Die Aneignung von Raum als Positionierung passiert somit durch Selbstkonstruktion, der Thematisierung von Strukturen, Mythenbildung und der Errichtung von Genealogien in den Arbeiten von Künstlerinnen wie Tracey Emin und VALIE EXPORT.

4. Die Bedeutung von Embodiment, Identität und Selbstaneigung in Tracey Emin's Monotypien

4.1. Inszenierung eines Künstlerinnen-Mythos in Bezugnahme zum Künstlerinnensubjekt

Es ist unumgänglich Tracey Emin's Werk unter dem Gesichtspunkt ihrer Künstlerinnenbiographie und gleichzeitig der Vermarktung durch die Künstler_innen-Gruppe „Young British Artists“ in Großbritannien der 1980er Jahre zu deuten. Ihr künstlerisches Ouvre basiert auf der Inszenierung eines „Images“, welches mitunter durch die Vermarktung in diversen Lifestyle- Magazinen und Medien in Großbritannien großer Beliebtheit erfuhr und die Marke „Tracey Emin“ bekannt machte. Dadurch wird den Rezipient_innen das Gefühl der Authentizität des Labels „Tracey Emin“ durch die Rückbezüglichkeit in ihrer Künstlerinnenbiographie suggeriert. Das stellt einen Wendepunkt im Kunstkanon dar, da eine Transformation von „High Art“, welche ursprünglich nur einem exklusiven Publikum in Kunstaustellungen und Museen zugänglich war, hin in die alltägliche Lebenswelt der Rezipientinnen im Bereich der „Low Art“, stattfindet.

Dieser Umdeutungsprozess bestärkt das Image des „Künstlerinnenstars“⁵. Das Künstlerinnensubjekt erfährt Krisen und Umbrüche, sowie Kontroll- und Identitätsverlust durch traumatische Erlebnisse in der schmerzhaften Suche nach weiblicher Selbstbestimmung am männlich-geprägten Kunstmarkt; als Mythos, welcher sich nicht zuletzt durch die mediale Repräsentation der Privatperson, genauso wie durch ihr Werk selbst reinszeniert.

Im Bezug auf ihr künstlerisches Werk wird ein bewusstes Spiel mit der Betrachter_innen-Perspektive evoziert. Das geschieht in ihrem graphischen Werk durch den Einsatz von Schrift genauso wie in ihren Performances durch die verschiedenen Kameraperspektiven. Das erzählende „Ich“ wird in den Kontext des gesellschaftlich umgebenden „Dus“ gesetzt. Ihre Monotypien gleichen somit im autobiographischen Bezug einer Art „Erzählung des Selbst“ und reihen sich dadurch einerseits in die Tradition des Selbstportraits und gleichzeitig in den Bereich der Aktdarstellungen ein. Vor allem in ihren Monotypien wird die Fremdbestimmung im Selbstportrait durch die gesellschaftlich-patriarchalen Rahmenbedingungen deutlich. Tracey Emin stellt sich in ihren Monoprints meist ohne klar zu erkennenden Gesichtsausdruck, sehr reduziert auf die Körperhaltung, die Geste in dieser, aus Sicht ihrer Umgebung, dar. Sie verweist damit nicht nur auf die Wechselwirkung zwischen Subjekt und Gesellschaft, sondern auch auf die Abhängigkeit des Individuums von seiner Umwelt, die das Bild seiner selbst unterwandert.

⁵ Antje Krause-Wahl, „Konstruktionen von Identität. Renée Green, Tracey Emin, Rikrit Tiracanija“, S. 109.

In VALIE EXPORT's Manifest kennzeichnen sich diese Repressionsmechanismen darin, dass die Rolle von Frauen als auch von Männern im gesellschaftlichen „Sein“ maßgeblich von Männern determiniert wird. In Tracey Emin's künstlerischer Fragestellung spielt dieser Aspekt durch die Verkörperung ihrer Person als „Label“ am Kunstmarkt eine Rolle, indem die Position von kunstschaaffenden Frauen in Form von Inszenierungen des weiblichen Körpers kritisch aufgegriffen, aber zugleich als zu vermarktendes Subjekt hinterfragt werden. Durch diese Identifikation mit kunstschaaffenden Frauen und die Inszenierung als Kunstfigur schafft Tracey Emin ein kritisches Bewusstsein für Labeling und Kategorisierung von Künstlerinnen am Kunstmarkt und im Ausstellungswesen. Genügt das bloße Infragestellen durch die Inszenierung als Künstlerinnen-Star, oder rezipiert sie dadurch nur weiterhin die Tradition des männlichen Künstler-Genies ohne alternative Gesellschaftsentwürfe zu entwerfen?

Ein Kritikpunkt, welcher an dieser Stelle nicht außer Acht gelassen werden darf, ist die Schaffung des Künstlerinnen-Mythos rund um Tracey Emin, durch die direkte Bezugnahme zu Emin's künstlerischen Vorbildern, nämlich Vivienne Westwood und Edvard Munch. Das zeigt sich laut Antje Krause-Wahl deutlich in ihrer Monotypie „TRACEY EMIN FOR VIVIENNE WESTWOOD“. In dieser überarbeiteten Photographie tritt sie als ‚gefallene Frau‘ in grünem Kleid, ähnlich einer Laufstegszene, auf und überschreibt diese Fotoreihe durch das monotypie Verfahren mit der Signatur: „TRACEY EMIN FOR VIVIENNE WESTWOOD“, in einem graphischen Herzmurriss befindend. Durch die direkte Bezugnahme zu Vivienne Westwood, welche in der Modeszene die Rolle einer „Außenseiterin“ repräsentiert und zu einer Ikone der Subkultur avancierte, wird sie zur Marke Westwood. Des Weiteren generiert sie dadurch das Bild der gefallenen Außenseiterin, welche durch das Schaffen von Kunst zu ihrer eigenen Werbeträgerin wird.⁵

Sie hinterfragt damit auch Subkulturen in ihrer Vermarktungslogik, die zum Mainstream erklärt werden und in sich gängige Gesellschaftsentwürfe bergen, genauso wie die Reproduktion des Genie-Kults.

5 Siehe ebd. S. 104-105.

4.2. Körperwahrnehmung, Biographie und Mutterschaft

Ein zentrales Thema in ihrer künstlerischen Arbeit umfasst zweifelsohne der Themenbereich „Mutterschaft“. Aus ihren autobiographischen Erzählungen in „Strangeland“⁶ geht hervor, dass sie sich selbst sehr früh als „ungewolltes Kind“ empfand. Im Alter von 13 Jahren distanzierte sie sich emotional aufgrund des mehrfach-erfahrenen, sexuellen Missbrauchs stark von ihrer Familie. Da ihre Mutter ihr, laut eigenen Angaben, bereits mit 14 Jahren die Antibabypille verabreichte, erfährt sie den Umgang von Seiten ihrer Mutter mit ihrer Sexualität sehr früh als Tabuisierung. Sie fühlt sich von ihrem Körper emotional entkoppelt und dadurch als ungeeignet Mutter zu sein. Dennoch zeigt sie sich in ihren künstlerischen Arbeiten immer wieder fasziniert von den Themenbereichen rund um Schwangerschaft und Maternität. Als junge Frau in den 20ern ließ sie zwei Abtreibungen durchführen, welche einen wesentlichen Einfluss auf ihre graphischen Arbeiten in den 1990er Jahren hatte. Sie thematisiert in ihren autobiographischen Erzählungen nicht nur die Komplikationen, welche mit der ersten Abtreibung einhergingen, sondern vor allem auch die Suche nach Identität durch das Mutter- bzw. Nicht-Mutter-Sein-Können.

In dem Abschnitt „Art for Me is Like a Lover – Whose Love Alone Was Never Good Enough“⁶, beschreibt sie den Zeitabschnitt ab 1992, nach ihrer zweiten Abtreibung, in welchem sie all ihre zwischenmenschlichen Beziehungen beendete und ihre künstlerischen Arbeit vom Royal College of Art London vernichtete. Sie charakterisiert, dass sie wie ein „verwundeter Vogel“ beginnt sich selbst „wiederherzustellen“ und diese Erfahrung des Scheiterns als Grundlage ihrer Kunstproduktion begreift. Das kontinuierlich erlebte Scheitern und Wiederherstellen, verursacht durch die traumatische Erfahrung ihrer ersten komplikationsreichen Abtreibung, in welcher sie den Fötus erst Tage später ausschied, wird besonders in ihren Monoprint-Diaries aus dem Jahr 1991 deutlich. In dem Zyklus der Monotypien, welche mit blauer Tinte angefertigt wurden, wird ihre physische Erfahrung gleich einer dissoziativen Entkörperung ihres sich am Boden windenden Frauenkörpers, welcher gerade einen Fötus gebärt, dargestellt. Die Deutung des Schriftzugs, welcher nur Auszüge, nämlich „SOUL of“, „BREATH of“ und „SUN“ erkennen lässt, steht in Zusammenhang damit. Durch die zusammenhängende Großschreibung in Form der Worte „SOUL“, „BREATH“ und „SUN“ eröffnet sich eine erweiterte Lesart des sich am Boden krümmenden Körpers. Nämlich gleicht die Aneinanderreichung von „SOUL“, „BREATH“ und „SUN“ durch die expressive, ja sich nahezu verflüchtigende Reduktion der Linie, der Darstellung einer transzendentalen Erfahrung von Schmerz und bildet somit den Moment der Verflüchtigung der „Seele“ aus dem Körper ab.

6 Tracey Emin, „Strangeland“, London: Hodder and Stoughton Ltd, 2005.

6 Siehe ebd. S. 167-172.

Tracey Emin bedient sich dieser überirdischen Symboliken unter anderem auch in ihrem Werk „Yet to be titled [woman with child scroll]“, welches im Monoprint-Diary mit schwarzer Tinte erschien. Es zeigt eine sitzende Frau mit Heiligenschein, welcher durch Blumen bestickt ist. In ihrem Bauch befindet sich ein liegender Fötus. Das ungeborene Kind ist von einer Art Rolle umhüllt, welche wiederum auf der starren Körpermitte dieser Figur liegt. Dieses Szenario stellt das Bildzentrum der Graphik dar. Gleichzeitig scheint der erstarnte Körper im luftleeren, dunklem Hintergrund zu schweben. Ihr Gesichtsausdruck wirkt verzerrt und blickt zugleich an den rechten Rand des Bildes. In diesem Monoprint wird das Spannungsfeld von Fleischlichkeit / Körper und dem Geist in Verbindung zum umhüllenden Frauenkörper, als gesellschaftlich-determinierter „Gebärmaschine“, deutlich. Die „Botschaft“ wird durch das Kind in der Rolle bereits vorformuliert. Diese Lesart ergibt sich in durch die Doppeldeutigkeit der „Botschaft“ im Titel, welcher einerseits auf die Botschaft durch das zu empfangende Kind und andererseits auf die Rolle im „Kind-Sein“ verweist.

Es handelt sich in beiden beschriebenen Werken um eine mystische Darstellung von Schwangerschaft und Abtreibung, welche Emims Faszination für Mutterschaft durch diese biologischen Funktionen und dadurch erzeugte „Entkörperungsmomente“ erläutert. Vergleichsweise hierzu wird in der Monotypie mit dem Schriftzug „Is this ME“, welche in dem Monoprint Diary mit blauer Tinte 1991 erschien, die Frage nach Selbstbestimmung und die Vergewisserung von Authentizität in der erlebten Totgeburt, thematisiert. Der Frauenkörper scheint auf dünnen Beinchen im Raum zu schweben und durch den Balanceakt klar an Gleichgewicht zu verlieren. Rechts im Bild fallen Fische vom Himmel in einen sich zuziehenden Sack und zeigen das Nicht-Vorhandensein von Gravitation, sowie das Sich-Losreißen-Wollen dieser Tiere aus ihrer natürlichen Umgebung. Durch das Rausfallen und Losreißen nimmt Emin Bezug zu dem medizinischen Eingriff der Abtreibung, der das künstliche Entfernen des Fötus umfasst.

Ihre autobiographische Erzählung „Strangeland“ ist in die Kapitel „Motherland“, „Fatherland“ und „Traceyland“ gegliedert. Darin, wie auch in ihrem „Monoprint-Diary“, charakterisiert sie die einzelnen Lebensabschnitte im Verhältnis zu ihrer biologischen Herkunft. Sie beschreibt die fehlende Bindung zu ihren Eltern als zentrales Moment für ihr künstlerisches Schaffen. In den Drucken des „Monoprint-Diaries“ wird eine Skizzierung des Stammbaums vorgenommen, in welchem rechts unten im Bild ihre Eltern, genauso wie ihre unbekannten Geschwister väterlicherseits skizziert werden. Die offengelegte Entwurzelung wird nicht zuletzt durch den verkehrt aufgehängten Körper, welcher in Zusammenhang mit der Schrift „CROWNED IN DEATH“ steht, dargestellt. Es wirkt wie ein Sturz aus freiem Fall, wobei der Torso markant ausgeprägt ist und die Hände und Füße zu fehlen scheinen.

Am Ende des Monoprint-Diaries wird eine Frau mit zwei Kindern dargestellt. Der Kopf ihres Vaters schwebt über ihnen wie eine Art Luftballon. Dieses „Familienportrait“ trägt die Überschrift „AND IT IS THE END AND THERE IS NO FAMILY“. Es stellt einen Versuch dar, den Bogen von dem andauernden Gefühl der eigenen Entkörperung hin zur fehlenden Bindung an ihre Familie zu spannen. Vor allem die fehlende Präsenz ihres Vaters wie auch dessen Familie wird deutlich. Die Erzählung beruht auf eigenen Erfahrungen und markiert dadurch identitätsstiftende Momente, welche sie im Frau-Sein, genauso wie der Vorstellung von Mutterschaft massiv geprägt haben. Aus einer männlichen Künstler-Perspektive wurden Frauen, historisch gesehen, in Form von beispielsweise Mariendarstellungen häufig stillend dargestellt. Ausgespart wurden häufig Themen die mit dem Thema Mutterschaft einhergehen, wie beispielsweise Fehlgeburt, Abtreibung und Vergewaltigung. Emin erzählt diese anhand ihrer eigenen Geschichten mit. Sie zwingt damit die Betrachter_innen gesellschaftliche Zuschreibungen und gängige Darstellungskonventionen zu hinterfragen.

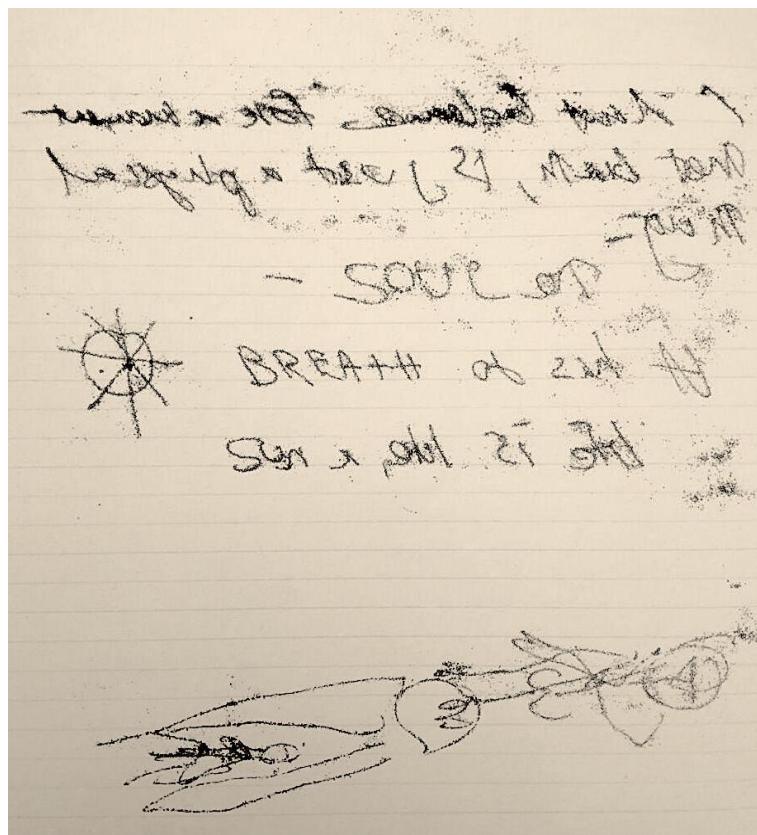


Abb. 1.: Tracey Emin, Untitled, 1991, Monoprint, 23,5 x 21cm

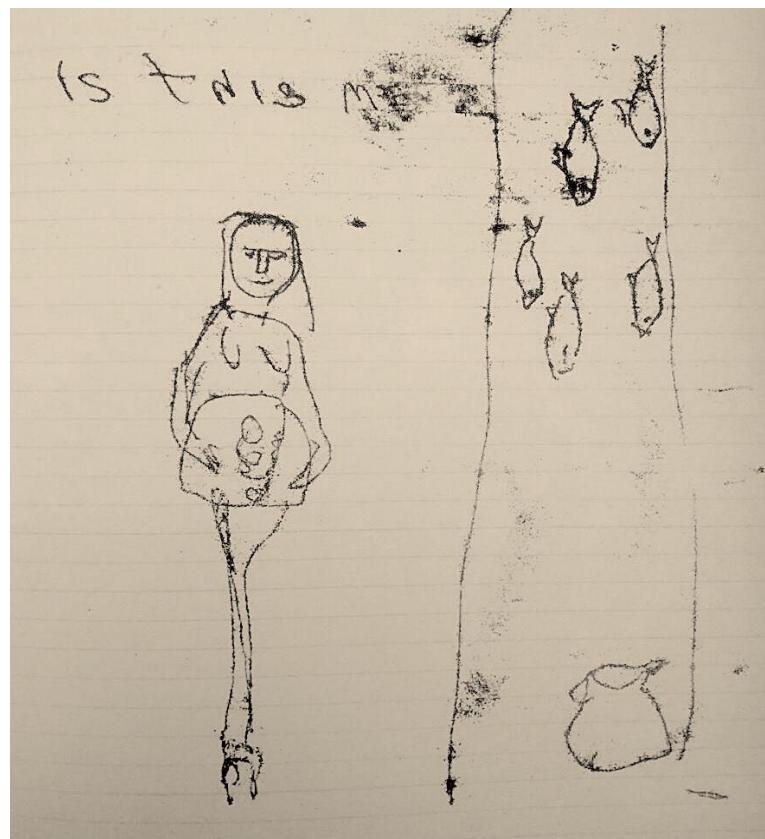


Abb. 2.: Tracey Emin, Untitled, 1991, Monoprint, 23,5 x 21cm

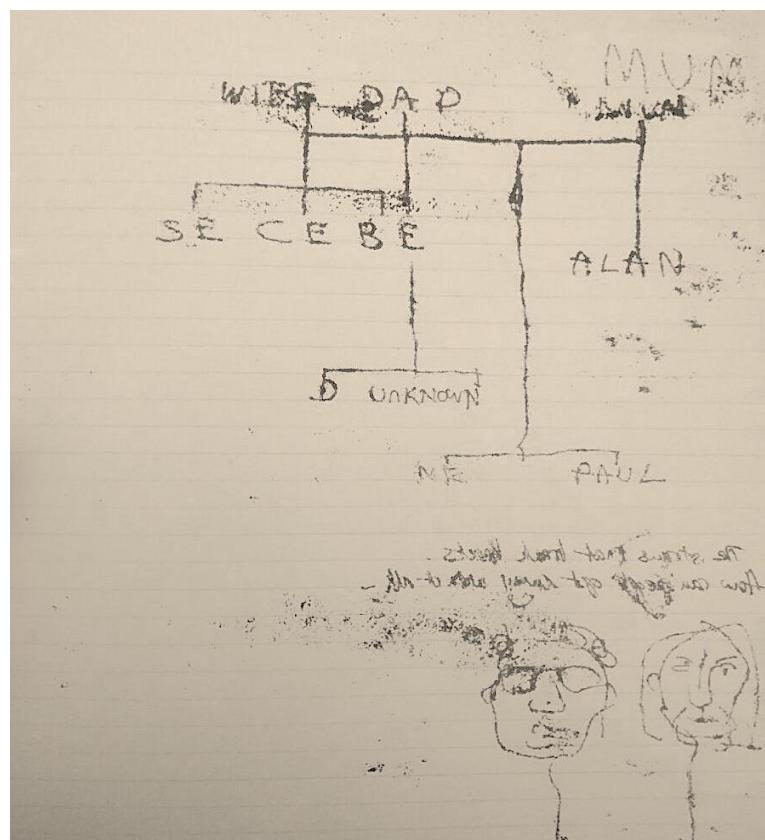


Abb. 3.: Tracey Emin, Untitled, 1991, Monoprint, 23,5 x 21cm

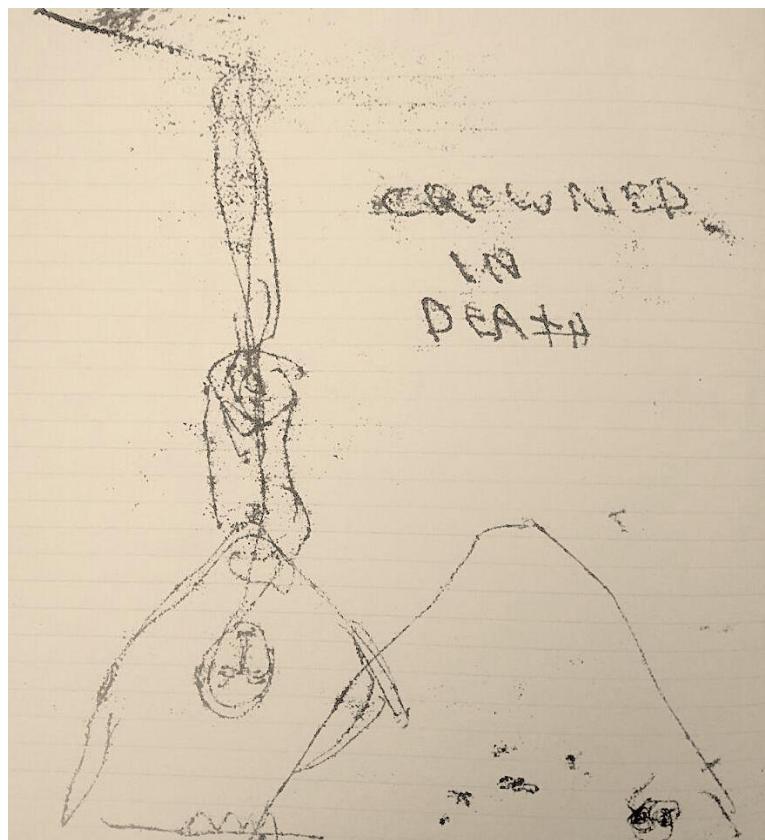


Abb. 4.: Tracey Emin, Untitled, 1991, Monoprint, 23,5 x 21cm

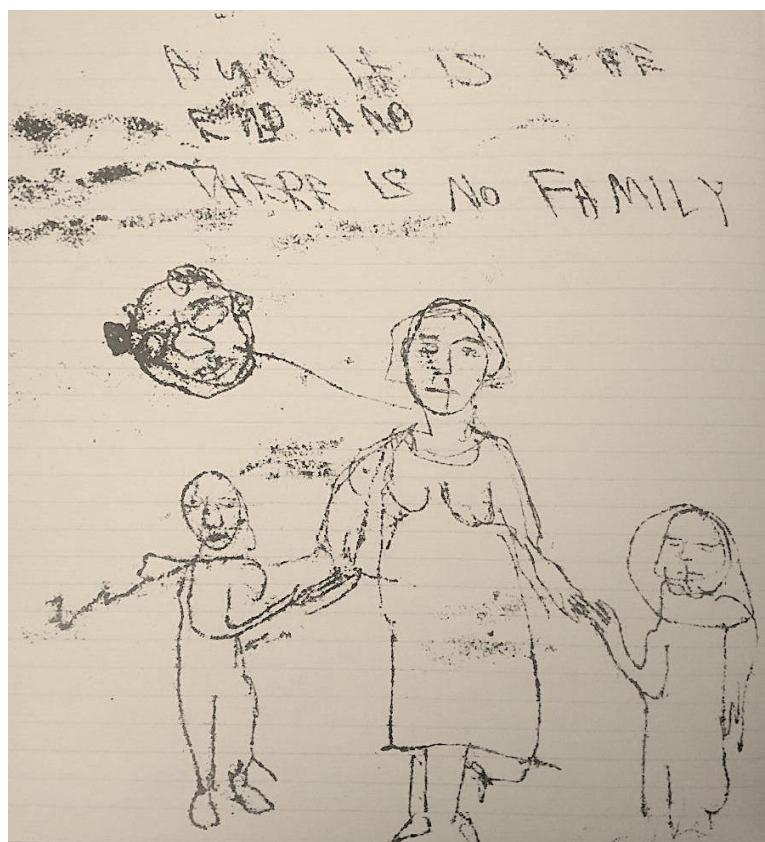


Abb. 5.: Tracey Emin, Untitled, 1991, Monoprint, 23,5 x 21cm

5. Die Stellung der Monotypie in Tracey Emin's Gesamtwerk unter dem Gesichtspunkt der medialen Analyse bei VALIE EXPORT

Spätestens seit Mitte des 20. Jahrhunderts fand in der kunsthistorischen Betrachtung als auch in der theoretischen Rezeption ein Paradigmenwechsel statt, in welchem Künstler_innen nun auch als Unternehmer_innen fungieren und somit ein eigenes Label kreieren. Die Konzeptkunst war hierbei maßgebend, da das bisherige Verständnis von Materialität in der Kunstproduktion ab der Moderne radikal in Frage gestellt wurde. Lippard bezeichnet in ihrem Aufsatz aus dem Jahr 1996 vor allem die amerikanische Konzeptkunst als „escape from ‚cultural confinement‘“⁷ und bezieht sich hierbei auf das Ausbrechen aus tradierten ästhetischen Formen.

In Anbetracht dessen lässt sich weder bei Tracey Emin noch VALIE EXPORT eine strikte Trennung der Medien festmachen. Die Reflexion der medialen Produktionsmittel rückt in den Vordergrund. Dennoch gibt es durch den starken, thematischen Körperbezug in ihren Arbeiten klare Querverweise zwischen einzelnen künstlerischen Arbeiten im Verhältnis zur druckgraphischen Ausformung. Bei VALIE EXPORT steht die Körperabformung und auch die Zeichnung in starkem Zusammenhang zur Performance-Art, diese Relation werde ich im darauffolgenden Kapitel näher erläutern. Diese Eigenschaft lässt sich auch in Tracey Emin's Monotypien wiederfinden. So fungieren gewisse Haltungen in ihren Performances wie der am Boden zusammengekauerte Körper beispielsweise in „Tracey Emin's CV. Cunt Vernacular“ von 1997, oder in „TRACEY EMIN FOR VIVIENNE WESTWOOD“ als Erzähl- und Gestaltmoment für viele ihrer darauffolgenden Prints. Die Verweise darauf finden sich auch in „Terribly Wrong“ aus dem Jahr 1997. In diesem Druck, welcher durch die expressiv-ruppige Linie charakteristisch für Emin's Stil ist, wird ein Frauenkörper während dem Moment der Fehlgeburt zusammengekauert und sich am Boden windend dargestellt. Perspektivisch betrachtet scheint es dieser Figur im Raumkonstrukt an Fundament zu fehlen. Dennoch wirkt der Frauenkörper in dieser Haltung als augenblicklich gestürzte Formation, so als würde es ihm unmöglich gemacht sich aus dieser Position zu befreien. Der Schriftzug, welcher eine inkorrekte Schreibweise aufweist, stellt eine direkte Verbindung, zu dieser verkürzten Körperhaltung her. Wie in ihren anderen Prints und Performances wiederholt sich die Darstellung einzelner, zersetzer Körperausschnitte, welche durch den textuellen Zusammenhang eine Umdeutung erfahren.

Dieser Aspekt der Fragmentierung, welcher sich auch durch ihr installatives Werk zieht, verdeutlicht sich im gemeinsam mit Louise Bourgeois entwickelten Werkzyklus „Do Not Abandon Me“ (2009-2010). Tracey Emin überarbeitete die männlichen und weiblichen Torso-Aquarelle von Louise Bourgeois durch ihre digitalen Monoprints. Ergänzend zu den

⁷ Lucy Lippard, „Escape Attempts“, University of California Press: Berkeley, 1996, S. 7, URL: <http://arts.berkeley.edu/wp-content/uploads/2016/01/Lippard-Escape-Attempts.pdf> (Stand 05.12.2019).

Figuren finden zusätzlich Überlagerungen durch Textsegmente statt, wobei auch hier wieder das Thema von Mutterschaft, durch die Darstellung von sich außerhalb des weiblichen Torsos befindlichen Föten, sowie Gebärmüttern, dargestellt wird. Laut Rebecca Baillie wird in dieser Werkserie das psychische Leid, welches den Ursprung in einem vorangegangenen physischen trägt, deutlich.⁸ Die künstlerisch-intermediale Umsetzung von Emin und Bourgeois bildet den gemeinsamen, künstlerischen Themenkomplex der Körperwahrnehmung.

Zuvor thematisierte Louise Bourgeois Aspekte von Körperwahrnehmung und Identität bereits in ihrer installativen Arbeit „The Cells“ (1986), wobei auch hier das Motiv des weiblichen Torsos eine bedeutende Rolle spielte. Bei Tracey Emin tauchen diese Motive, welche für sie vor allem mit der physischen Gebärfähigkeit zusammenhängen, einerseits in ihren Lichtinstallationen, welche sich als Schriftzüge auch in ihren Prints wiederholen, genauso wie in ihrer Installation „Poor Thing (Sarah und Tracey)“, auf. Die 2001 entstandene Installation zeigt auf einem Kleiderständer aufgehängte Krankenhaus-Mäntel und Unterkleider, welche am Infusionsschlauch, einer Verankerung gleich, befestigt sind. Auch jene zerstückelten Fragmente verweisen auf den Schmerz. Sein Ursprung findet sich für Emin in gesellschaftlichen Zuschreibungen von physischen Vorgängen des weiblichen Körpers, wie beispielsweise Vergewaltigung, öffentliche Demütigung, Sexismus, Abtreibung, Alkoholismus, Promiskuität und damit einhergehende Tabus.

Dieser Themenkomplex zieht sich durch Tracey Emin's gesamtes künstlerisches Schaffen, dennoch lassen sich klare Parallelen zwischen den Monotypien und installativen Arbeiten aufzeigen. Die expressive Linie, genauso wie bewusst-gesetzte Verkürzungen sind charakteristisch für ihre Monoprints. Referenzielle Körperhaltungen aus Performances spiegeln sich in den teils verkehrten Schriftzügen wider, wobei die vermehrte Fragmentierung von Textilien und das Fehlen von Gliedmaßen Alleinstellungsmerkmale bilden.

Der Schmerz und die Inszenierung dessen stehen auch bei VALIE EXPORTS graphischem Ouvre im Bezug zu ihren Handzeichnungen, als auch in Form der Körperabdrücke in „Eros/ion“ und „Kausalgie“ im Vordergrund. Im Kontext der feministischen Graphik sind Hände ein vielrezipiertes Element, da sie die nicht vorhandenen Handlungsräume von Frauen durch die gesellschaftlichen Zuschreibungen und Zwänge thematisieren. Genauso wie Emin thematisiert EXPORT die Erforschung von Identität und den Wunsch diese selbstständig herzustellen und aufzubauen.

VALIE EXPORTS Handzeichnungen sind oftmals verstümmelt und deformiert wie beispielsweise in „Identität“ und „Stromhände“ (1973). Laut Andrea Zell vereint die Hand für EXPORT sowohl sich ergänzende als auch widersprechende Aspekte, da sie einerseits

⁸ Rebecca Baillie, „Tracey Emin: Ideas of Melancholy and Maternity“, in: Studies in the Maternal, 3(1), 2011, www.mamsie.bbk.ac.uk

„Schutz aber auch Tod“ repräsentiert.⁹ Im Bezug zur „Identität“ lässt sich dieser Aspekt auch daran erkennen, dass die Hände von Nägeln durchbohrt und somit klar verletzt werden und sich die Nägel in Luft aufzulösen scheinen, als würde sich der Schmerz mit ihnen auflösen. Im Vergleich zu Tracey Emin's Monoprints lässt sich auch hier der Moment von „Entkörperung“ durch die Erfahrung von Schmerz festmachen. Gleichzeitig wirken die Hände in „Stromhände“ fremdgesteuert und bewegungsunfähig, ähnlich der Frauendarstellungen in Tracey Emin's Monoprint Diaries, welche durch die fehlenden Gliedmaßen bewegungsunfähig bleiben. Anhand der Linienführung in VALIE EXPORTS Zeichnungen lässt sich erkennen, dass die Künstlerin möglichst „realistische“, detailgetreue Ergebnisse abbilden möchte, wobei sie gleichzeitig auf ein in sich geschlossenes System der Abgrenzung, eine Art „Gefangen-Sein“ der Hände am Blatt, verweist. Es wirkt als würden die Hände versuchen sich zu befreien, obwohl sie in ihrer statischen Haltung den Zwängen der Umweltfaktoren nicht zu entrinnen vermögen. Hände sind somit in ihren Werken einerseits Zeichen von Unterdrückung und Verletzung, wie in „.....Remote.....Remote.....“ (1973) und andererseits auch „stummes Sprachwerkzeug in ‚Sehtext- Fingergedicht‘“¹⁰ (1968/1973).

Im Vergleich dazu zeigt Tracey Emin in ihren Monoprints durch die Abwesenheit von diesen die absolute Handlungsunfähigkeit und eine Form des Ausgeliefert-Seins durch die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen. Die Frage nach gesellschaftlichen Ursachen von genderspezifischer Unterdrückung und Gewalt an Frauen erschließt sich meines Erachtens nach anhand von VALIE EXPORTS Werken „Eros/ion“ und „Kausalgie“, wie auch in Verbindung mit ihrem Manifest, welches ganz klar die Vorherrschaft von Männern beschreibt. Die graphischen Werkausformungen bilden in „Eros/ion“ und „Kausalgie“ zudem eine erweiterte mediale Erzählung. Grundsätzlich ist hierbei die kunsttheoretische Analyse der verschiedenen Materialien in ihren Aktionen besonders interessant, da sie im Verhältnis von Materialität und Immaterialität ein Spannungsfeld des feministischen Diskurses erzeugen. So stellt beispielsweise der mehrfache Einsatz von Elektrizität und Strom als „gezähmte“ Form des Blitzes eine „Metapher für gesellschaftliche Reglementierung“⁹ dar. Denn für VALIE EXPORT unterläuft der weibliche Körper durch die Wirkung von Normen und Kultur eine permanente Zähmung. Auch bei ihr stellt das Moment der „Fragmentierung“ durch die einzelnen, klar untergliederten Aktions-Abschnitte, sowie die „Abformungsphasen“ ihres Körpers und der getimed-performative Ablauf einen zentralen Ausgangspunkt in der Analyse ihrer Arbeit dar. Diese Elemente machen die historisch-feministischen Rahmenbedingungen und den Wunsch nach Veränderung der gesellschaftlichen Paradigmen im medialen Wandel deutlich.

9 Andrea Zell, „VALIE EXPORT. Inszenierung von Schmerz: Selbstverletzung in den frühen Aktionen“, Berlin: Reimer Verlag, 2000, S. 101.

10 Anne Katrin Feßler, „Laut und deutlich statt stumm und übersehen“, in: DerStandard.at, 15.10.2010, URL: <https://www.derstandard.at/story/1287099275123/laut-und-deutlich-statt-stumm-und-uebersehen> (Stand 05.12.2019)

9 Siehe Andrea Zell, „Inszenierung von Schmerz“, S. 117.

5.1. Zeichen als Spuren in „Eros/ion“ und „Kausalgie“

In der Aktion „Erosion“, aus dem Jahr 1971 zieht sich VALIE EXPORT am Körper Schitte mit Glasscherben, durch das nackte Wälzen auf diesen, zu. Anschließend drückt sie sich über eine Leinwand, dann auf eine Glasplatte und zum Schluß überträgt sie diesen Akt noch auf die Papierleinwand. Laut VALIE EXPORT untersucht die Aktion die Beziehung zwischen sozialen Zeichen und Körper, die Beziehung zwischen Kultur und Körper, Material und Körper.⁹

Weiters führt sie dazu aus:

„Die Spuren, die die Glasscherben auf meiner Hautleinwand hervorrufen, hinterlassen informelle malerische Spuren auf der Papierleinwand. Die Glassplitter werden Zeichen, indem sie zu bloßen Spuren eines ästhetischen Prozesses am Körper reduziert werden. Identität von Zeichen und Trägermaterial. Der Kontext der Kunst als Bedingung/Kondition der Wirklichkeit. Die Bedeutung des Materials – Bedeutung und Bild als Material –, die uns die Gesellschaft vorgeschrieben hat, wird transformiert und überwunden.“¹¹

Durch das Körperabdruckverfahren des künstlerischen Prozesses wird der verursachte Schmerz, welcher durch gesellschaftliche Kategorien entsteht und das vorherrschende Bild von Frauen bestimmt, sichtbar.

In Zusammenhang dazu beschreibt Didi-Huberman in „Ähnlichkeit und Berührung: Archäologie, Anachronismus und die Modernität des Abdrucks“, „dass der Abdruck in diesem Sinne die Berührung einer Abwesenheit ist, erklärt die bleibende Kraft seines Verhältnisses zur Zeit, die der phantomhaften Wirkung von Gespenstern, von einem Nachleben entspricht: von etwas, das fortgegangen ist und das doch bei uns bleibt, in unserer Nähe bleibt, um uns ein Zeichen seiner Abwesenheit zu geben.“¹²

Genau diese „Zeichen der Abwesenheit“, scheinen, meiner Ansicht nach, in der Tradierung von gesellschaftlichen Normen eines patriarchalen Systems nicht radierbar zu sein. Sie erzeugen einen immanenten Schmerz im Frau-Sein.

In „Kausalgie“, einer Aktion aus dem Jahr 1973, geht VALIE EXPORT noch einen Schritt weiter und beschreibt klar die Ursache des ausgelösten Schmerzes, welcher im vierten Teil, nämlich „Frauenkörper im männlichen Schattenumriss“ zum Vorschein tritt. Ein Mann stellt sich vor die gespannte Wachsplatte und wirft durch das Scheinwerferlicht einen Schatten auf die gegenüberliegende Papierwand. Währenddessen zeichnet VALIE

9 Ebd. S. 60-67.

11 VALIE EXPORT, „Eros/ion“, in: Medienkunstnetz.de, URL: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/eros-ion/> (Stand 05.12.2019).

12 Didi-Huberman, Georges: „Ähnlichkeit und Berührung.: Archäologie, Anachronismus und die Modernität des Abdrucks“ (Übers., aus dem Franz. von Christoph Hollender.), Köln : DuMont, 1999, S.26.

EXPORT mit einem Schweißbrenner den Umriss des Schattens in das Wachs, entkleidet sich und legt sich auf den Bauch in die eingezeichnete Fläche. Der Mann spannt einen mit Autobatterie elektrisch-geladenen Draht um sie. Langsam hinterlässt die Wärme des Körpers einen Abdruck im Wachs. Der Draht beginnt zu rauchen und VALIE EXPORT versucht sich über den Draht hinweg zu bewegen, wird jedoch von Stromschlägen immer wieder daran gehindert wird und schafft es nicht den Draht zu überwinden, ohne dass dieser ihr immer wieder kleine Verletzungen zufügt. Letztendlich gießt sie die Mulden, welcher ihr Körper in der Wachsplatte hinterlassen hatte, mit Blei aus.

Die Frau liegt in dieser Aktion im Schatten des Mannes und wird ständig durch sein Abbild und die künstlich-gespannte Abgrenzung des Drahtes eingeschränkt. Die unumgängliche Beeinflussung ist identitätsbildend und hinterlässt einen metaphorischen „Abdruck“, hier in Gestalt des Wachskörpers. Das Überwinden des Drahtes stellt den Befreiungskampf der Frau zur Selbstbestimmung dar. Am Schluss der Aktion flüchtet sich VALIE EXPORT auf ein körperabdruckfreies Papier und entflieht der Fremdbestimmung. Das Auffüllen der Mulden mit Blei beendet den Befreiungsakt, indem im Abdruck die sekundären Geschlechtsmerkmale der Frau verschwinden.⁹

Besonders interessant in beiden künstlerischen Aktionen ist, dass malerische Spuren durch das Körperabdrucksverfahren erzeugt werden, welche wie auch bei der Monotypie erst durch das Einwirken der Künstlerin hergestellt werden können. Dies verdeutlicht auch hier die „Spuren des Gestaltungsaktes“¹. Es entstehen alleine durch die körperbezogenen Mittel im künstlerischen Gestaltungsprozess erweiterte Formen der Selbstermächtigung und Aneignung von Partizipationsräumen.

Während Emin in ihren Körpereigendarstellungen zumeist Erzählungen von sich und ihrer Vergangenheit reproduziert, inszeniert EXPORT den schmerzvollen Akt und dessen Momenthaftigkeit. Beide verweisen auf den starken Einfluss der männlichen Betrachterperspektive und versuchen gezielt einen Perspektivenwechsel durch die intimen Darstellungen von Schmerz zu initiieren.

9 Siehe Andrea Zell „Inszenierung von Schmerz“, S.138-139.

1 Jonas Beyer, „Drucke von leichter Hand, Die Monotypie bei Giovanni Benedetto Castiglione und ihr Verhältnis zur Radierung“, in: Markus A. Castor, Jasper Kettner, Christien Melzer, Claudia Schnitzer (Hrsg.) Druckgraphik, Zwischen Reproduktion und Intervention, München: Deutscher Kunstverlag GmbH, 2010, S. 190.

5.2. Entfremdung in den „Kinderzeichnungen“ (1971-1972) bei VALIE EXPORT

In die Distanz gehen. Sich von den Reproduktionsfunktionen des eigenen Körpers befreien um dadurch eine neue Stellung in der Gesellschaft zu erlangen. VALIE EXPORT beschreibt auf einer Konferenz in Bern, dass es aus feministischer Sicht gilt „die soziale Identität von Körper und Frau aufzubrechen, das weibliche Selbst vom weiblichen Körper und seinen weiblich- biologischen Körperfunktionen zu lösen“.¹³

Inwiefern dieser Balanceakt zu gelingen vermag, reflektiert sie in der Werkgruppe „Kinderzeichnungen“ (1971-1972). Man könnte annehmen, dass es sich in diesen Zeichnungen um Zeichnungen aus ihrer Kindheit handelt, jedoch fertigte VALIE EXPORT diese Reihe an graphischen Arbeiten erst im Alter von 32 Jahren an.¹⁴

Auf den ersten Blick wirken die Arbeiten als würden sie einer naiven, laienhaften Skizze gleichen, jedoch wird bei genauerer Betrachtung ersichtlich, dass sie einer streng-linearen Einhaltung der Raumperspektive folgen und die dargestellten Kinder sich im „Außen“ zu verlieren drohen. Es sind Ausschnitte aus Alltagsszenen, in welchen jedoch die dogmatischen Gesten des Patriarchats in Form von Codes der Zivilisierung zum Ausdruck kommen. Dies erschließt sich anhand der Werktitel wie beispielsweise „Die Vorstellungen eines Kindes „Gott ist ein Mann“ oder „Die Tür, die nur von aussen zu öffnen war/ Die Freuden eines Kindes“, aber auch in Form der dramatischen Szenerie, welche abseits der engen Wände, schweren Stoffvorhänge ohne Außensicht, kaum gefüllt mit lebendigen Momenten des Kinderspiels erscheinen. Ganz im Gegenteil ist der Gesichtsausdruck dieser Kinder kaum zur/m Betrachter/in gerichtet, er ist oftmals im Mobiliar versunken oder auf phallische Formen gelenkt. Fremdgesteuert und eingeengt erinnern sie an Puppen. Die „Kinderzeichnungen“ changieren zwischen Fremdsteuerung und Wiederaneignung im feministischen Diskurs rund um die Thematik der Mutterschaft, da sie den Versuch der Aufarbeitung genauso wie Umdeutung darstellen. Im Vergleich zu Emin gelingt ihr dieser Spagat nicht anhand der Darstellung von physischen Körperfunktionen oder Schmerz anhand der erfahrenen körperlichen Zustände, sondern sie erzählt eine Allegorie in Anlehnung an Wahrnehmungsfragmente in Form der Gegenstände. Die geschlossenen Vorhänge, die phallischen Spielzeuge, all dies verpackt subversive Codes und Wünsche des Aufbegehrens gegen das patriarchale-System, in welchem Frauen auf die Rolle der Reproduktionsmaschine reduziert werden. Auf der Suche nach dem weiblichen Selbst setzt VALIE EXPORT auf die Mittel der „Ausweitung und Entgrenzung“¹⁵ des Körpers.

13 VALIE EXPORT, „Das Reale und sein Double: Der Körper“, Benteli Verlag: Bern, 1992, S. 16.

14 Brigitte Reutner, „VALIE EXPORT-Zeichnungen“, in: VALIE EXPORT. Zeit und Gegenzeit- Time and Countertime, Agnes Husslein-Arco, Angelika Nollert, Stella Rolling (Hrsg.), Walther König: Köln, 2010, S. 56.

15 Sandra Wolf, „VALIE EXPORT: Kunst als Medium der weiblichen Selbstbestimmung“, Seminararbeit: Freie Universität Berlin, 2012, S. 5. URL: <https://thefimu.files.wordpress.com/2009/11/valie-export-kunst-als-medium-der-weibl-selbstbestimmung.pdf> (Stand 5.12.2019)

6. Résumé

In der umgebenden Normativität ist die Regie bereits festgeschrieben. Diese zu ignorieren gleicht eine Verleumdung des Selbst. Durch die dargelegte Unterdrückung und emanzipatorische Zielsetzung, welche Anhand der künstlerischen Positionen von Tracey Emin und VALIE EXPORT im Vergleich aufgezeigt werden sollten, erschließt sich mir das Thema der Monotypie als Spur des feministischen Gestaltungsakte- obgleich die vorgestellten Künstler_innen den Bedingungen am Kunstmarkt, sowie der kunsthistorischen und kunsttheoretischen Betrachtung genauso unterliegen wie ihre männlichen Kollegen. Der Paradigmenwechsel ab der Avantgarde anhand der neuen Möglichkeiten für Frauen am Kunstmarkt erscheint dennoch von großer Bedeutsamkeit. Der Ausdruck anhand von Themengebieten wie Embodiment, Maternalität und Perspektivenwechsel stellen sich im Verhältnis zu den Körperabdruck-Verfahren sowohl bei Tracey Emin als auch VALIE EXPORT als zentral dar. Die Akteur_innen treten beide als Künstler_innen-Subjekt in Erscheinung. Durch die intermediale Arbeitsweise versuchen sie eine Brücke im Verhaftet-Sein des gesellschaftlichen Raums und der Arbeit am eigenen Körper zu schlagen. Daher kann und soll sich gerade diese Positionierung keineswegs nur auf die passive Betrachtung eines Kunstwerks beschränken, sondern entfaltet durch die Beteiligung des Subjekts im künstlerischen Prozess ihre politische Wirkkraft.

Durch die fortlaufende Mythenbildung erfährt Tracey Emin ihre eigene Identität als untrennbar mit dem künstlerischen Schaffen verwoben. Sie wird dadurch zur Erzählerin ihrer eigenen Lebensgeschichte, durch die sich wiederholenden künstlerischen Motive rund um Enttabuisierung, abseits von gängigen Darstellungskonventionen und die Themenbereiche Vergewaltigung, öffentliche Demütigung, Sexismus, Abtreibung, Alkoholismus, sowie Promiskuität.

VALIE EXPORT versucht durch die Arbeit am eigenen Körper vor allem in ihren Aktionen und, den daraus entstandenen, graphischen Werkausformungen auf die Beziehung zwischen Körper, Mindset und gesellschaftlich-patriarchaler Unterdrückung zu verweisen. Die Darstellung des empfundenen Schmerzes markiert hierbei anhand ihres eigenen Körpers einen zentralen Ausgangspunkt im Aufzeigen von Determinismen.

Im Verhältnis zwischen Medialität und Immaterialität verarbeiteten Tracey Emin und VALIE EXPORT ihre textuellen Einflussquellen in weiterführenden graphischen Arbeiten, wobei die Titelsetzungen einen wichtigen Ausgangspunkt zur Analyse lieferten. Bei Tracey Emin erlaubt die autobiographische Betrachtung in „Strangeland“ eine weitere Deutung ihrer Monotypien. VALIE EXPORT lieferte mit ihrem Manifest einen wichtigen politischen Beitrag zur Hinterfragung vom männlich-geprägten Kunstkanon.

In den Werken von Emin und EXPORT wird anhand von unterschiedlichen Narrativen die radikale Hinterfragung des Patriarchats, der herrschenden Regeln im System, deutlich. Die Überwindung des Patriarchats stellt nicht zuletzt die Basis für feministisches Kunstschaffen im zeitgenössischen Diskurs dar. Somit bilden beide künstlerische Positionen einen unentbehrlichen Analysegegenstand in der Diskussion rund um das graphische Ouvré seit der feministischen Avantgarde.

Es bedarf einer immer wieder rückkehrenden Hinterfragung von Handlungsmustern und Symboliken, welche auf die Stellung von Künstlerinnen anhand ihrer thematischen Auseinandersetzung mit Feminismen verweist. Gerade deshalb erwies sich die Auseinandersetzung mit den vorgestellten Werken und ihrer Übersetzung in unterschiedliche Sinnzusammenhänge im Wechselspiel von Medialität und Materialität als zentraler Ansatz meiner kunsthistorischen Betrachtung.

Denn um Tracey Emin abschließend zu zitieren besteht der Sinn im Kunstschaffen nicht darin nette Dinge zu produzieren, sondern eine Art der Kommunikation zu erzeugen.¹⁶

16 Stuart Morgan, „The Story of I: Interview with Tracey Emin“, in: Frieze, Ausgabe 34, Mai 1997, S. 59-60.

7. Literaturverzeichnis:

Rebecca Baillie, „Tracey Emin: Ideas of Melancholy and Maternity“, in: Studies in the Maternal, 3(1), 2011, URL: www.mamsie.bbk.ac.uk (Stand 05.12.2019).

Jonas Beyer, „Drucke von leichter Hand, Die Monotypie bei Giovanni Benedetto Castiglione und ihr Verhältnis zur Radierung“, in: Markus A. Castor, Jasper Kettner, Christien Melzer, Claudia Schnitzer (Hrsg.) Druckgraphik, Zwischen Reproduktion und Intervention, München: Deutscher Kunstverlag GmbH, 2010, S. 189-203.

Jonas Beyer, „Zwischen Zeichnung und Druck. Edgar Degas und die Wiederentdeckung der Monotypie im 19. Jahrhundert“, in: Kunsthistorisches Institut der freien Universität Berlin (Hg.) Berliner Schriften zur Kunst, Paderborn: Wilhelm Fink, 2014.

Georges Didi-Huberman: „Ähnlichkeit und Berührung.: Archäologie, Anachronismus und die Modernität des Abdrucks“ (Übers. aus dem Franz. von Christoph Hollender.), Köln: DuMont, 1999.

Tracey Emin, „Strangeland“, London: Hodder and Stoughton Ltd, 2005.

Aulikki Eromäki, Ingrid Wagner-Kantuser, „Weiblichkeit und ästhetisches Handeln bei zeitgenössischen bildenden Künstlerinnen 1975-1990“, Berlin: Hochsch. der Künste, Diss., 2002.
URL: http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/diss/2003/udk-berlin/2002/wagner_eromaeki.pdf (Stand 27. November 2019)

VALIE EXPORT, Woman`s Art. Manifest zur Ausstellung MAGNA (Arbeitstitel Frauenkunst), in: Neues Forum, Nr. 228, Januar 1973, S.47.

VALIE EXPORT, „Eros/ion“, in: Medienkunstnetz.de, URL:
<http://www.medienkunstnetz.de/werke/eros-ion/> (Stand 05.12.2019).

VALIE EXPORT, „Das Reale und sein Double: Der Körper“, Bern: Benteli Verlag, 1992.

Anne Katrin Feßler, „Laut und deutlich statt stumm und übersehen“, in: DerStandard.at, 15.10.2010, URL: <https://www.derstandard.at/story/1287099275123/laut-und-deutlich-statt-stumm-und-uebersehen> (Stand 05.12.2019).

Susanne Knaller, Harro Müller (Hrsg.), „Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs“, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006.

Antje Krause-Wahl, „Konstruktionen von Identität. Renée Green, Tracey Emin, Rikrit Tiracanija“, München: Verlag Silke Schreiber, 2006.

Lucy Lippard, „Escape Attempts“, University of California Press: Berkeley, 1996, URL:
<http://arts.berkeley.edu/wp-content/uploads/2016/01/Lippard-Escape-Attempts.pdf> (Stand 05.12.2019).

Stuart Morgan, „The Story of I: Interview with Tracey Emin“, in: Frieze, Ausgabe 34, Mai 1997.

Brigitte Reutner, „VALIE EXPORT-Zeichnungen“, in: VALIE EXPORT. Zeit und Gegenzeit- Time and Countertime, Agnes Husslein-Arco, Angelika Nollert, Stella Rolling (Hrsg.), Walther König: Köln, 2010, S. 53-62.

Gabriele Schor, „The feminist avant-garde. A radical revaluation of values“, in: Gabriele Schor, (Hg.) Feminist Avant-Garde, Arte of the 1970s The Sammlung Verbund Collection, München: Prestel Verlag, 2016, S. 17-72.

Mechtild Widrich, „The feminist avant-garde. A radical revaluation of values“, in: Gabriele Schor (Hg.) , Feminist Avant-Garde, Arte of the 1970s The Sammlung Verbund Collection, München: Prestel Verlag, 2016, S. 203-212.

Sandra Wolf, „VALIE EXPORT: Kunst als Medium der weiblichen Selbstbestimmung“, Seminararbeit: Freie Universität Berlin, 2012. URL:
<https://thefimu.files.wordpress.com/2009/11/valie-export-kunst-als-medium-der-weibl-selbstbestimmung.pdf> (Stand 5.12.2019)

Andrea Zell, „VALIE EXPORT. Inszenierung von Schmerz: Selbstverletzung in den frühen Aktionen“, Berlin: Reimer Verlag, 2000.

8. Abbildungsnachweis:

Abb.1-5.: Tracey Emin, „One Thousand Drawings by Tracey Emin“, Honey Luard and Alexandra Hill (Hrsg.), New York: Rizzoli International Publications, 2009, S. 168-217.