

Abschlussarbeit Master im Fach Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

# Individuelle Mythologie:

---

## Objekt, Bild und Schrift in Werken von Tracey Emin

*Eingereicht von:* Isabel Bredenbröker

Freie Universität Berlin  
Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften  
Peter Szondi-Institut

Betreut durch: Prof. Dr. Anne Eusterschulte (Institut für Philosophie)  
Zweitkorrektorin: Prof. Dr. Irene Albers (Peter Szondi-Institut)

## Inhalt

Einleitung.....	1
Mythosbegriff und individuelle Mythologie - Bestandsaufnahme .....	2
Aktuelle Ansätze der Mythosforschung .....	4
1 Mythoseigenschaften – Eine Auseinandersetzung .....	11
1.1 Individuelle Mythologie – kollektive Mythologie .....	11
1.2 Eigenes – Fremdes.....	32
1.3 Narration, Wiederholung und Thematisierung des Bedeutenden.....	39
1.4 Fazit.....	45
2 Szeemanns Begriff der „Individuellen Mythologien“ - Auf der Suche nach Intensität .....	47
2.1 Szeemanns Verständnis der „Individuellen Mythologien“ und die „Spurensicherung“ Günter Metkens .....	48
2.2 Fazit zu Szeemanns „Individuellen Mythologien“ .....	56
2.3 Abschlussbefund – Individuelle Mythologie als Methode .....	588
3 <i>Menphis</i> als Individuelle Mythologie – Objekt, Bild und Schrift .....	65
3.1 Zeit und Rahmung .....	65
3.2 Erfahrung und mythische Übertragung.....	70
4. Zusammenfassung und Ausblick .....	83
5. Literaturverzeichnis .....	85
6. Erklärung .....	90
7. Anhang .....	91

## Einleitung

Mythos wird oft als kollektives und überliefertes Produkt definiert. Der Begriff der individuellen Mythologie – ein Begriff, der erst seit den 1970er Jahren im Mythosdiskurs diskutiert wird und sich noch nicht etabliert hat – ist auf den ersten Blick nicht mit dieser Tradition zu vereinbaren. In meiner Arbeit versuche ich den Begriff deshalb einschränkend aus der reichhaltigen Tradition abzuleiten und als Lesart für Texte, die Objekte, Bilder und Sprache kombinieren, produktiv zu machen.

Als Beispiel für sowohl die Eingrenzung als auch die Anwendung des Begriffes der individuellen Mythologie dienen ausgewählte Werke Tracey Emins, die mit Objekten, Bildern und Schrift arbeiten. Meine grundlegende Annahme ist, dass solche kombinatorischen Werke einen mythischen Bedeutungskosmos bilden können, in welchem ihre untereinander netzartig verbundenen Bedeutungselemente durch ihre Zusammengesetztheit auch einzeln sichtbar bleiben. Diese Bedeutungselemente stehen in flexiblen Beziehungen zueinander, in denen sie sich gegenseitig prägen und beeinflussen. Durch diese gegenseitige Bezogenheit wirkt der gesamte Bedeutungskosmos in sich geschlossen und intensiv. Die Varianz und Beziehungen aller Elemente zueinander generieren individuelle Mythologien: Flexible Texte, die auf intermediale Erzählweise durch innovative Bedeutungssetzungen intensive individuelle Erfahrungen als kollektiv teilbare, universelle Erfahrungen an ihrem jeweiligen Beispiel neu erlebbar machen. Hiermit ist allerdings nicht gemeint, dass jedes intermedial erzählende Werk als individuelle Mythologie gelesen werden kann.

Meine Arbeit wird sich konkret mit mehreren Werken der Reihe *Menphis* sowie einigen früheren Arbeiten von Tracey Emin auseinandersetzen. Die in den Werken präsentierte Kombination von Kunstobjekten, Bildern, Lithographien, Alltagsgegenständen und handschriftlichen Texten wird sowohl bei der Entwicklung eines genaueren Begriffsverständnisses diskutiert, als auch in ganzheitlicher Betrachtung als individuelle Mythologie interpretiert. Emin wird von Michael Corris

als „the artist who was yet to become known as a mythmaker“ (Corris 2011 153) bezeichnet und fungiert in ihrem Gesamtwerk als mythische (Anti)-Heldenfigur. Ihre Bearbeitungen intensiver Erfahrungen geben dem Betrachter Zugang zu allgemeinen Themen wie Liebe, Glaube, Einsamkeit, Sexualität, Familie, Körper, Beziehungen und Schwangerschaft. Die *Menphis* Werke sind in ihrer offenen und doch konkreten Form ein Beispiel für individuelles mythisches Erzählen. Der hier gewählte Ansatz, individuelle Mythologie als Lesart und Gestaltungsart zu betrachten, kann ein innovativer Beitrag zum Umgang mit Werken sein, die Bild, Objekt und Text narrativ kombinieren oder auf eine andere Art starke individuelle Bedeutungssetzungen erreichen. Er kann helfen, die Grenzen zwischen den Disziplinen Bildende Kunst, Literatur und akademischer Kritik zu erweitern und stellt einen angewandten Umgang mit dem Mythosbegriff dar. Darüber hinaus ist ein Mehrwert des gewonnenen Begriffs der individuellen Mythologie, dass er einen neuen, im Mythosdiskurs bisher so nicht gewählten Ansatz darstellt, mit dem sich Werke ähnlicher Qualität besser erfassen und verstehen lassen.

### **Mythosbegriff und individuelle Mythologie - Bestandsaufnahme**

Der Mythosbegriff blickt auf eine lange Begriffsgeschichte zurück, die keine eindeutige Definition liefert. Dementsprechend muss von vornherein klar sein, dass eine Anwendung und Weiterentwicklung dieses Begriffs sich stark einschränken muss und soll, um produktiv zu sein. Im Weiteren wird individuelle Mythologie hier als Lesart verstanden und auf verschiedene Werke von Tracey Emin angewendet. Die individuelle Mythologie als Lesart muss allerdings von Eckpunkten des Mythosdiskurses ausgehen, da sie auf den Mythosbegriff aufbaut. Deshalb wird die Begriffsgeschichte des Mythos' eingrenzend überschaut und Aspekte, die zu einer solchen Anwendung beitragen, weiterführend diskutiert. Anschließend folgen aufs Ganze blickende Interpretationen von Werken aus der *Menphis* Serie, die als individuelle Mythologie aufgeschlüsselt werden. Ein Ausblick auf weiteres Anwendungspotential der entwickelten Lesart wird zum Schluss der Arbeit gegeben.

Der Begriff der „Individuellen Mythologien“ wurde von Harald Szeemanns gleichnamigen Ausstellungsbereich der documenta 5 geprägt. Die Texte, in denen er sich dazu äußert, was die Bezeichnung „Individuelle Mythologien“ für ihn bedeutet, entziehen den Begriff bewusst einer klaren Definition. Szeemanns Mythosverständnis ist nur ein Beispiel für zahlreiche vieldeutige oder undifferenzierte Ansätze im Mythosdiskurs. Weitere konkrete Anwendungen des Begriffs der „Individuellen Mythologien“ tauchen in Verbindung zur Spurensuche der siebziger Jahre (vgl. Metken 1996) auf. Bezug auf diese Begriffsschöpfung nehmen auch angewandte Lesarten mit Fokus auf Selbstverschriftlichung und Identitätskonstruktion: Neben einer Verwendung des Begriffs der individuellen Mythologie werden dort Werke von Tracey Emin sowie strukturell oder inhaltlich ähnliche Werke bevorzugt nach ihrer identitätskonstruierenden Funktion für ein sich darin ausdrückendes Subjekt befragt (vgl. Hoffmann-Curtius und Wenk 1996, Smith & Watson 2002, Krause-Wahl 2006, Kittner 2009, Nachtergaele 2012). Vereinfacht gesagt geht diesen Lesarten zufolge das Individuum aus dem Begriff hervor. Davon nimmt der hier gewählte Ansatz Abstand und hat stattdessen zum Ziel, Funktionen und Eigenschaften, die dem Mythos zugeschrieben werden, für eine übersubjektive Betrachtung fruchtbar zu machen. Basierend auf ausgewählten Elementen des Mythosdiskurses wird der Begriff der individuellen Mythologie als Les- und Gestaltungsart definiert, die mehr ist als in erster Linie nur subjektiver Ausdruck und Selbstbestätigung eines einzelnen Subjekts.

Um den angewandten Aspekt nicht nur der Interpretation, sondern auch der Produktion zu betonen und der oben beschriebenen Begriffsfälle zu entgehen, soll individuelle Mythologie im Folgenden als Methode verstanden werden, die sowohl der Interpretation als auch dem Schaffensprozess zugrunde liegt. Dem Verständnis der individuellen Mythologie als Methode wohnt somit ein aktivisches Moment inne, das den Prozess des Gestaltens und das Gebundenseins an ein Subjekt betont. Durch diese lebendige Verbindung wird immer wieder neu erlebbares Nachempfinden auf Seiten des Betrachters ermöglicht. Im Sinne einer aristotelischen *mimesis praxeos*, die Mythos als nachahmende Handlung im Sinne aktiver Tätigkeit versteht (vgl. Mattern 1996 123, Aristoteles 19), stellt Nacherleben

eine solche Handlung dar, genauso wie der Gestaltungsprozess, in dem eine individuelle Mythologie entsteht. Hier findet sich ein breiter Überschneidungspunkt mit dem von Monika Fludernik geprägten Ansatz, die Narration als ein von Erfahrung ausgehendes und durch Erfahrung vermitteltes Verfahren zu verstehen:

„Stories reproduce the experience of how it was (which triggers the affective impact of tellability) and they also are told in order to position that experience within a larger framework of context that helps to control or provide a point for experience, which is characteristically messy and threatens to overwhelm the experiencing subject. Experientiality thus includes experience in its affectivity and immediacy and at the same time brings in its rational, didactic and explanatory reworking. The dynamics (or dialectic) between these two elements constitute experientiality“ (Fludernik 2010 50).

In diesem Sinne geht auch bei einer individuellen Mythologie die Interpretation mit den zwei aktiven Momenten des Schaffens und Nachempfindens einher und ergänzt diese. Eine solche duale Dynamik findet sich auch in verschiedenen Definitionen des Mythosbegriffs. Teile dieses Diskurses werden im Folgenden untersucht und in Diskussionen mit Beispielen aus Emins Werken wird das bereits skizzierte Verständnis von individueller Mythologie entwickelt.

### **Aktuelle Ansätze der Mythosforschung**

Im Verlauf des Mythosdiskurses hat sich ein Katalog divergierender Definitionen, versuchter allgemeingültiger Definitionen sowie zahlloser beispielhafter Lesarten und Anwendungen der Begriffe Mythos und Mythologie herausgebildet. Gebert, Hartmann, Martin und Mayer fassen im Vorwort zum Sammelband „Die mythologische Differenz“ zusammen:

„Die lexikalische Einheit Mythos kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich die moderne Mythostheorie einer sachlichen, disziplinären und theoriegeschichtlichen Vielfalt der Gegenstände gegenüber sieht, die auf keinen kleinsten gemeinsamen Nenner zu bringen ist“ (Matuschek und Jamme 2009 11).

Das Historische Wörterbuch der Philosophie bietet einen überwältigend umfangreichen Überblick zu den unterschiedlichen Verwendungen und Definitionen des Mythosbegriffs. Der zeitliche Rahmen, in dem sich dieser Begriff entwickelt, ist hier von der Antike bis heute abgedeckt. Eine allgemeine Definition von Mythos wird nicht, wie sonst üblich, am Anfang des Artikels gegeben. Stattdessen heißt es zu Beginn:

„**Mythos, Mythologie** : Nicht um das Phänomen des altorientalisch-griechischen M. – um Komplexe traditioneller Erzählungen, bezogen auf Ansprüche von Familien, Stämmen und Städten, auf Götter und Heroenkult – geht es hier, sondern um seine begriffliche Erfassung mit Hilfe des Wortes μῦθος (μ.) (mythos)“ (HWDP Bd. 6 281)

Statt einer begrifflichen Definition gibt der Eintrag einen Überblick über den lang andauernden, beständig fortgeführten Mythosdiskurs und zeigt, dass eine allgemeingültige Definition nicht existiert. Allerdings können Mythos und Mythologie – im Eintrag des Historischen Wörterbuchs der Philosophie nebeneinander gelistet – unterschieden werden. Mythos bezeichnet nach dem Aristotelischem Verständnis von Mythos als „Nachahmung von Handlung“ und „Zusammensetzung der Geschehnisse“ (Aristoteles 19) die Fabel in Form eines konkreten Stoffes, abgeleitet vom griechischen *μῦθος*: *Wort, gesprochene Rede* (Jamme 1991 22). Im obigen Zitat des Artikels wird Mythos, historisch verstanden, auch als „komplexe traditionelle Erzählung“ beschrieben. Dem gängigen Verständnis dieser historischen Mythen nach handelt es sich um „erzählte Geschichten, mittels derer ein von Generation zu Generation wachsendes Wissen weitergereicht wurde“ (ebd.) und deren Inhalt oft als „Erzählungen von Göttern“ (Betz 1978 21) zusammengefasst wird.

Mythologie wird heute nicht selten synonym mit Mythos benutzt. Im Begriff der Mythologie versammeln sich aber zwei Verständnisse von Mythologie: die „Gesamtheit mythischer Vorstellungen und (...) Wissenschaft von diesen“ (Jamme 1991 24). Jamme weist auf die synchronen Verwendung der Begriffe Mythos, Mythologie, mythologisch und mythisch hin, die sehr wohl auseinanderzuhalten sind, sich in der ohnehin schon schlecht nachvollziehbaren Etymologie des Begriffs aber überkreuzen. Dem Begriff der Mythologie kommt so – unter Berücksichtigung der von Fludernik genannten Funktionen von „story“ als unmittelbare Erfahrung und dialektische Aufarbeitung – eine Doppelfunktion zu (vgl. Fludernik 2010 50). Im Begriff der Mythologie werden einzelne Mythen zu einem Mythenkosmos zusammengefasst, gleichzeitig legt Mythologie aber auch im hermeneutischen Verfahren Mythen aus: Es ergibt sich ein pluraler Bedeutungszusammenhang für plurale Mythen. Pluralität zeigt sich als prominente Eigenschaft in den zahlreichen mythischen Erzählungen, die zu Mythologien zusammengefasst werden. Als Eigenschaft des Diskurses zeigt sie sich in den genauso zahlreich vorhandenen

mythologischen Theorien. Anstatt sich auf eine Mythosdefinition zuzuspitzen bleibt die Pluralität von Mythos im Diskurs bestehen, und kann so aus diesem Diskurs heraus als Teil und Eigenschaft des Mythosbegriffs selbst begriffen werden.

Auf diese Pluralität aufbauend, wird in Teilen der Begriffsgeschichte behauptet, Mythos sei ein uneingrenzbarer Begriff (vgl. Mattuschek und Jamme 2009 11). Einen Schritt darüber hinaus wird Mythos auch die Eigenschaft der Unerreichbarkeit und des sich der genauen Deutung Entziehenden zugeschrieben (vgl. Götze 2011 9, vgl. Mayer 2009 163). Dementsprechend ist es nicht verwunderlich, dass sich Szeemann mit seiner bewusst unklaren Begriffserweiterung „Individuelle Mythologien“ an den Mythosbegriff anlehnt: Dieser bietet sich in seiner Vieldeutigkeit dafür an. So ist es nachvollziehbar, woher Szeemann seine betont nicht festgelegte Position nimmt. Es bleibt allerdings fraglich, ob diese Unschärfe produktiv ist, ganz gleich ob in einem künstlerischen oder wissenschaftlichen Kontext. Im Weiteren wird zwar keine in Stein gemeißelte, enge Definition von individueller Mythologie entstehen, wohl aber ein konkret anwendbares Verständnis von individueller Mythologie, das durch die Abgrenzung von Mythoseigenschaften aus der Diskursgeschichte entwickelt wird.

Ausgehend vom aktuellen Forschungsstand und dem vorangegangenen Diskurs stehen wir vor dem Problem der Problematisierung des Mythosbegriffs: Stefan Götze zieht im Vorwort seiner Arbeit zu Mythos und Literatur im 20. Jahrhundert aus dem Jahr 2011 ein kurzes Fazit des aktuellen Forschungsstandes und fasst zusammen, dass es eine relativ konstante Erkenntnis der modernen Wissenschaft sei, viele einzelne Mythen, aber nicht *den* Mythos zu kennen, da es immer noch keine anerkannte Definition von Mythos gebe (vgl. Götze 2011 7, nach Burkert, Uerlings u. Vieta 2006). Er konstatiert: „Über *den* Mythos sprechen oder schreiben zu wollen ist schier unmöglich“ (Götze 2011 11).

Wie geht die aktuelle Forschung mit einem solchen ungreifbaren Begriff um? Wie kann er trotz scheinbarer undefinierbarkeit angewandt und weiterentwickelt werden? Der Diskurs scheint durchzogen von einem immer wiederkehrenden Frustrationsmoment, das schließlich in der Erklärung des Mythosdiskurses selbst zum Mythos gipfelt (vgl. Gravenitz 1987, Matuschek 2004) oder die Feststellung

wiederholt, Mythos sei nicht singulär fassbar. Positiv betrachtet kann dagegen festgehalten werden, dass Mythos etwas bezeichnet, was sich nie im reinen Begriff selbst auszudrücken vermag. So verstanden kommt Mythos Blumenbergs Begriff der absoluten Metapher nahe, die ebenfalls etwas zum Gegenstand hat, was nicht in Begrifflichkeit aufgelöst werden kann (vgl. Blumenberg 1998 11). Hyperbolisch endet dann die Metapher für Blumenberg auch im Mythos (vgl. Blumenberg 2007 75).

Der Unterschied zwischen Mythos und absoluter Metapher ist für Blumenberg ein genetischer: „der Mythos trägt die Sanktion seiner uralten-unergründbaren Herkunft, seiner göttlichen oder inspirativen Verbürgtheit, während die Metapher durchaus als Fiktion auftreten darf und sich nur dadurch auszuweisen hat, dass sie eine Möglichkeit des Verstehens ablesbar macht“ (Blumenberg 1998 112).

Nimmt man an, dass die individuelle Mythologie nicht zwingend einer uralten-unergründbaren Herkunft verpflichtet ist, sondern zwar in die Vergangenheit weist, aber diese in sich selbst verortet und aktualisierend schafft, treffen sich beide Begriffe. Der Mythos darf nun ebenfalls als Fiktion und Möglichkeit des Verstehens fungieren, ohne genealogisch historisch verwurzelt zu sein. Die individuelle Mythologie ist somit keiner zu berücksichtigenden, extern vorgegebenen Herkunft verpflichtet. Hier setzt mein Verständnis der individuellen Mythologie als gestalterischer und hermeneutischer Methode an; bei der Freiheit von konkreten mythischen Traditionen, die eine Vielzahl an Bedeutungssetzungen und neuen Fiktionen ermöglicht.

Durch das oben beschriebene Ineinanderfallen und die teilweise Überschneidung mit dem Bereich der absoluten Metapher werden die Begriffe des Mythos und der Mythologie aber nicht – wie in einer konsequenten Weiterführung dieses Gedankens annehmbar wäre – obsolet. Mythos benötigt den Begriff als Mittel, um auf seinen überbegrifflichen Gehalt aufmerksam zu machen. Der Mythosbegriff dient als Sammelstelle, die einen breiten, pluralen Bereich des Mythischen markiert und diesen verhandelbar macht. Die Mythologie in ihrer Doppelfunktion grenzt sich durch ihr zusammenfassendes Moment und ihre gleichzeitig auslegende Funktion ab. In ihr findet die notwendige Verhandlung des Mythos statt. In diesen

Funktionen liegt beiden Begriffen ein Moment der Reflexion und der Distanzierung inne. Ein Mythos erkennt sich nicht selbst zum Mythos, er wird genannt, für gewöhnlich in der Retrospektive. Dafür spricht die etymologische Begriffsgeschichte, die Mythos zwar als „Kunstwort des attischen Epos“, welches nicht aus der Alltagssprache stammt, in den mythischen Erzählungen selbst verortet, dort aber, beispielsweise in der Odyssee, vom heutigen Mythosverständnis so weit entfernte Verwendungen wie Bericht, Antwort, Befehl oder Drohung findet (vgl. Jamme 1991 22). Diese „ungewöhnliche Polysemie“ (Betz 1979 12) in alten Quellen wird dann im 5. Jahrhundert gebrochen durch eine Verwendung von Mythos als „unwahre Erzählung“ (vgl. HWDP). Mit unwahr oder auch lügenhaft liegt dem distanzierenden Moment eine negative Wertung inne, Distanzierung kann aber im Weiteren auch neutral als Abstandname zur Reflexion und Betrachtung verstanden werden. Seitdem ist die Bewegung der Distanzierung und des externen Benennens Teil des Begriffs. Sie prägt dessen weitere Verwendung, angefangen 1536 mit einer ähnlichen Erstnennung innerhalb des deutschen Sprachgebrauchs im Dictionarium Germanico-Latinum (vgl. Betz 1979 12). Hier gilt Mythos als „eine erfundene Geschichte, die sich nicht wirklich zugetragen hat, keine wahre Geschichte“ (ebd.). Die Unterstellung des Erfundenen dient als Distanzierungsmoment und die Benennung des Mythos als Mythos wirkt zusätzlich distanzierend. Ein Mythos, der sich selbst Mythos nennt, gibt mit dieser überdeutlichen Nennung zu, seine eigene Absicht und Funktion zu verfehlen. Er benötigt die konkrete Bezeichnung aus sich selbst heraus nicht, umso mehr dient aber eine begriffliche Identifikation des Mythos' von außen dazu, die in ihm enthaltenen Qualitäten zu bezeichnen und sich auf sie beziehen zu können. Es erscheint deshalb unter Umständen, als sei der Mythos blind, im Stadium der „symbolischen Selbstverknennung“ (Müller-Funk 2008 112) gefangen, und brauche eine externe Perspektive des „zentral und siegreich gewordenen Logos“, um über ihn zu sprechen (ebd.). Zwar bedeutet gerade diese Externalisierung im Begriff des Mythos', dass von etwas als Mythos Bezeichnetem eine solch starke symbolische Selbstbezogenheit erwartet wird. Allerdings kommt durch die Einordnung in den pluralen Kontext der Mythologie ein selbstreflexives Moment zustande, welches die so entstandene Mythologie nicht nur einen pluralen Mythos sein lässt, sondern im

zweiten Sinne des Begriffs auch eine hermeneutische Methode. Besonders in der Beziehung des Mythos zu „Sprache und Kunst“ (ebd.), denen Müller-Funk Selbstreflexivität als intrinsische Qualität zuschreibt, kann eine solche Blindheit als Form von Idealisierung in etwas hineininterpretiert werden. In der individuellen Mythologie, die immer auch Sprache und Kunst ist, kommen reflexives und symbolisch-mythisches Potential zusammen: Sie ist eine Form, die symbolisiert und ihre Symbolsetzung durch Kontext verhandelt.

Ebenso wie zwischen Mythosbegriff und „blindem“ Mythos verhält es sich mit dem Zusammenhang von Mythos und Mythologie als externer Mythostheorie. Beide brauchen einander: „Die Analyse eines einzelnen Mythos erfolgt stets aus der Perspektive einer Theorie. Theoretisieren ist unausweichlich (...) Theorien brauchen Mythen ebenso wie Mythen Theorien“ (Segal 2007 18-19). Die Mythologie ist somit beständiges Spiegelbild und Vergegenwärtigung des mythischen Potentials. Arbeit am Mythos ist auf diese Weise kein Leerlauf, sondern ein beständiges Erneuern und Überprüfen, das hilft, die eigene Position zu bestimmen und den Mythos nutzbar zu machen. Mythologie wird hier immer wieder neu produziert und nimmt eine präsentische Haltung ein, aus der heraus sowohl traditionelle mythische Erzählungen für die Gegenwart aktualisiert werden, als auch Mythen geschaffen werden können. Die individuelle Mythologie als Methode ist Mythologie im Sinne einer Gesamtheit von Bedeutungselementen, deren Neusetzung ein präsentisches Moment mit sich bringt, selbst wenn das Werk nicht zeitgenössisch ist. Genauso ist individuelle Mythologie gleichzeitig auch hermeneutische Methode und legt Selbst, Welt und Glauben als besonders wichtige und intensiv empfundene Bestandteile des Lebens aus. Von einigen der zahllosen Erwartungen an Mythos bewegt sich der Ansatz der individuellen Mythologie weg, Beispiele dafür sind etwa die Fortführung alter Mythen und die im oralen oder breiteren gesellschaftlichen Kontext geformten Mythen. Teile dieser Aspekte bleiben erhalten, andere Aspekte treten in der folgenden Diskussion stärker in den Vordergrund.

Wie in der gemeinschaftlichen Einführung zu „Die mythologische Differenz“ richtig bemerkt wird, macht es für die Forschung vor dem Hintergrund, dass es *den* Mythos

nicht geben kann, weder Sinn, „irreduzible Vielschichtigkeit zu konstatieren“, „das wissenschaftliche Potenzial des Mythosbegriffs grundsätzlich in Frage zu stellen“ oder „eine weitere Theorie des Mythos zu entwerfen“ (vgl. Matuschek und Jamme 2009 9). Aktuelle Herangehensweisen der Mythosforschung versuchen nicht das Unmögliche und arbeiten sich wie Sisyphos am Berg der Mythosdefinitionen ab. Stattdessen sind gängige und produktive Herangehensweisen immer darauf ausgerichtet, den Mythosbegriff einzuschränken und in der Gegenwart wiederzufinden. Sie arbeiten anwendungsorientiert und liefern, wie schon Roland Barthes mit den „Mythen des Alltags“, konkrete Beispiele, in denen Mythos gelesen wird. Die Arbeitsgruppe zur mythologischen Differenz versucht dies beispielsweise in konkreten Fällen unter dem Aspekt einer „Heuristik der mythologischen Differenz“ (ebd.). Mythologie gilt hier als auslegende Methode. Ihren Ansatz entwickelt diese Methode aus der Feststellung, dass Mythos „häufig im Spannungsfeld spezifischer Oppositionen thematisch wird“ (ebd.). So ist es möglich, Teilaspekte der reichen Begriffsgeschichte des Mythos' auszuwählen und produktiv anzuwenden. Im Sinne einer anwendungsorientierten Einschränkung geht eine selektiv einschränkende Diskussion von Mythoseigenschaften zur Entwicklung des Begriffs der individuellen Mythologie Hand in Hand mit den aktuellen Forschungsansätzen.

Vor dem Hintergrund der unzähligen Bestandteile des Diskurses sind die Herangehensweisen an den Mythosbegriff je nach Ansatz, Ziel und Fragestellung immer anders und führen zu unterschiedlichen Resultaten. Robert A. Segal fasst die wichtigsten drei Fragen des Diskurses zusammen als „Fragen nach Ursprung, Funktion und Thematik“ und findet daneben noch die Unterfragen „Ist der Mythos universell? Ist er wahr?“, deren Antworten sich auch aus konsequenter Verfolgung der übergeordneten Fragen ergeben (Segal 2007 10). Diese Fragen an Mythos stellen eine Entscheidung zu Anfang dar. Je nach Fragestellung und Anwendungsgebiet werden unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt und völlig andere Wege eingeschlagen. Nicht relevant wird hier im Weiteren beispielsweise die von Götze als „polemische Verwendung“ des Begriffs (vgl. Götze 2011 8) bezeichnete Definition von Mythos als Gegenteil von *logos*, als Lüge, Täuschung und

Gegenstück zu Wissenschaft sein. Für die Erarbeitung der individuellen Mythologie als Methode und daran anschließend für die Analyse von Emins Werken sind im Folgenden vor allem die übergeordneten Fragen nach Funktion und Thematik wichtig. Die Frage nach Ursprung und Urheberschaft nimmt durch das Präfix „individuell“ von vorn herein eine andere Wendung und bedarf einer Abgrenzung gegenüber des oft angenommenen Ursprungs eines Mythos in der kollektiv erinnerten Vergangenheit.

## 1 Mythoseigenschaften – Eine Auseinandersetzung

### 1.1 Individuelle Mythologie – Kollektive Mythologie

In Anbetracht der besonderen Position des Individuellen im Begriff der individuellen Mythologie muss zuerst eine Abgrenzung zur entsprechenden Gegenposition des Kollektiven stattfinden, welche im Diskurs oft mit dem Mythosbegriff verbunden wird. Durch diese Gegenposition scheint der Begriff der individuellen Mythologie sich abseits gängigen Diskursterrains zu bewegen – auf welche Art kann er sich aber trotzdem als Methode behaupten? Wie kann Mythos individuell sein?

„I got out of the taxi. And rang the bell, I'd never been into a funeral parlor before – but it was exactly how I'd expected, strangely sweet smelling, sombre music“ – so beginnt der Text zu *The Sun Has Got His Hat On*, Teil der *Memphis* Reihe, die als Zyklus 2003 in der Counter Gallery London ausgestellt wurde. Hier spricht eine Erzählinstanz, sie spricht in der ersten Person. Der Text ist sorgfältig in helle Holzrahmen eingefasst, handgeschrieben auf zwei Seiten blaues Papier. Daneben liegen in einer hellen Holzbox zwei geöffnete Nagelpflegetuis. Zu wem gehört diese Stimme, woher kommt sie? Wer hat ihr den Raum für Text und Artefakte gegeben? Ist sie identisch mit dem/der Schreiber/in? Es ist bereits am Anfang des Textes deutlich, dass das Ich die gestaltende Kraft ist, anwesend als Handschrift, Gestalter/in und Figur. Die Identifikation mit der Künstlerin als Kristallisationspunkt wird durch die Signatur unter dem Text impliziert.

Entgegen der Annahme, Mythen seien gemeinhin das Produkt eines Kollektivs, das mythopoetisch wirkt und den Mythos von Generation zu Generation weitergibt, tritt in Emins Werken eine einzelne Stimme auf und spricht für sich. Statt mit dem

Produkt eines Kollektivs ist der Betrachter mit einer sich deutlich behauptenden Stimme konfrontiert.

Diesem Ansatz folgend schreibt in der individuellen Mythologie nicht das Kollektiv die Mythen: Es wird von einer singulären Position ersetzt, welche sich wie am Beispiel von *The Sun Has Got His Hat On* sowie in anderen Werken Emins konkret auf ein Individuum, eine Stimme, gestaltende Kraft oder eine Figur reduzieren lässt. Wie aber lässt sich eine solche individuelle Bedeutungssetzung mit dem traditionellen Mythenverständnis als kollektivem Produkt vereinbaren und welche Rolle spielen subjektive Positionen, Figuren oder Mythenerschaffer dabei? Ist das Hervortreten eines Subjekts, das sich als schaffende Kraft generiert, zentral für eine individuelle Mythologie? Und wie gewinnt ein solches Ich die Freiheit, eine individuelle Mythologie zu schaffen, die trotzdem genauso zu Anderen spricht?

Zunächst lohnt es sich, einmal sammelnd auf die Eigenschaften, die dem Mythos als kollektivem Produkt zugeschrieben werden, zu schauen. Der Zusammenhang zwischen Mythos und Kollektiv wird nach anthropologischem Verständnis aus der Tradition schriftloser Völker hergeleitet, so gezeigt in Christian Pohls systemtheoretischem Ansatz zur „Semantik des Mythos“ (Pohl 2004 109-118). Demnach muss diese Semantik formelhaft sein, um im „Gedächtnis des sozialen Systems als Kommunikationssystem“ (ebd. 110) weitergegeben zu werden. Mythos wird hier begriffen als ans „psychische Gedächtnisse zurückgebundenes kollektives, soziales Produkt für die Umwandlung des Nichtfassbaren in das konkret Kommunizierbare, kann als eine semantische Strukturierung des Kommunikationssystems aufgefasst werden und wirkt somit sinnkonstituierend“ (ebd. 111). Christoph Jamme unterstreicht auf ähnliche Weise den Aspekt der Oralität von Mythen als „mündlichen Kommentar einer Kulthandlung“ innerhalb eines solchen Kollektivs und verknüpft so Mythos mit Ritus (Jamme 1991 21). Dem Ritus liegt nach Ghaster durch die Anwesenheit und Beteiligung von Menschen ein präsentisches Moment inne, Mythos bewahrt den transzendentalen Aspekt dieses Moments (vgl. Ghaster 1984 113).

Eine individuelle Mythologie übernimmt nun durch die konkrete Anwesenheit und Auswahl verschiedener Bedeutungsträger zum einen die Aufgabe, von einem Ritual

– möglicherweise auch hier einem individuellen und neuen – zu berichten. Dieses wird gleichzeitig aber auch (wieder) präsent gemacht. Die Erzählerin in *The Sun Has Got His Hat On* berichtet von einem Vorfall im Leichenhaus, wo ihre Großmutter aufgebahrt liegt. Versunken in ihre Betrachtung des toten Körpers beginnt die Erzählerin, der ehemals vertrauten Person nachgewachsene Gesichtshaare zu entfernen und versucht, ihr die Fingernägel zu schneiden: Ein Ritual, das beide zu Lebzeiten verband. Dieses in der Erinnerung wie in der Erzählgegenwart vorhandene Ritual wird durch zwei ausgestellte Maniküresets konkret repräsentiert. Die Objekte nehmen einen präsentischen Platz ein und transzendieren die zeitliche Struktur der Geschichte, welche das per se schon transzendente Thema des Todes behandelt. Das Ritual des Nägelschneidens wird auf mehreren Ebenen erzählt: Durch die gegenwärtigen Objekte, die Erinnerung sowie die konkrete Ausführung im Moment des Erzählens. Zu diesem Zeitpunkt ist er allerdings an den im Tode verschränkten Händen nicht mehr richtig ausführbar. In den formalen und thematischen Wiederholungen, die innerhalb der mythischen Struktur nebeneinander präsent sind, findet sich das permanente Jetzt der mythischen Zeit wieder: „an actualisation which proceeds by leaps from one now to another now“ (Ghaster 1984 113). Eine solche Form der Vergegenwärtigung, die ein permanentes Jetzt erzeugt, findet sich auch in dem hier betrachteten Werk Emins als Teil dieser individuellen Mythologie. In jeder konkreten individuellen Mythologie treffen sich also die Kategorien der Sinnkonstitution und Aktualisierung und folgen demselben zeitlichen Prinzip, das auch dem kollektiven Mythos zugeschrieben wird: Wichtige Elemente des verbindenden und nicht eindeutig greifbaren Ritus werden in der mythologischen Darstellung präsentiert und präsent gemacht.

In *The Sun Has Got His Hat On* werden Tod, familiäre Bindung, Schock und Abschied thematisiert: Erfahrungen, die für viele Menschen zu dem Bewegendsten und Erschütterndsten gehören, womit man im Leben konfrontiert wird. Jamme schreibt dem Mythos nun eine Erzählstruktur zu, in der wiederholbare Ereignisse außerhalb von Raum und Zeit „Knotenpunkte[n] der menschlichen Existenz“ beschreiben, welche als universell und damit kollektiv verbindend gelten können (ebd.). Als solche Erlebnisse lassen sich die in *The Sun Has Got His Hat On* beschriebenen

Erfahrungen auch erst einmal lose eingrenzen. Götze zieht nun aus dieser universellen Qualität des Mythos' und seiner daraus resultierenden kollektiven Bindungswirkung den Schluss, dass ein wesentlicher Aspekt des Mythos' „seine Zeit überdauernde Alltagstauglichkeit“ sei (Götze 8), was Mythen zu alltäglichen Gebrauchsobjekten einer Gesellschaft macht. Der Unterschied zur reinen Erzählung liegt genau in dieser Nutzbarkeit: „A myth is, or once was, used; a tale is, and always was, merely told“ (Gaster 1984 123). Hier findet sich das aktivische Moment der individuellen Mythologie wieder – sie kann als Methode im Alltag angewandt werden oder als Lesart bei der Rezeption einer externen individuellen Mythologie, deren Einfluss dann möglicherweise in die Weltsicht des Rezipienten eingeht. In jedem Fall ist sie ebenfalls eine Gebrauchserzählung. Auch wenn Emins Werk nun nicht das Produkt kollektiver Überlieferung ist, so erfüllt es doch durch die Auswahl des Themas schon oberflächlich betrachtet die Voraussetzungen zu ebenjenem Gebrauch. In ihrer Themenwahl dienen die Werke sowohl als externe Projektionsfläche für die Bearbeitung von Verlust und Tod, gleichzeitig kann aber auch das Verfassen einer solchen Erzählung als Mittel dienen, um diese Erfahrungen zu bearbeiten. Die Stimme des Kollektivs ist also nicht zwingend benötigt, sie wird hier durch die individuelle Stimme ersetzt.

Dennoch hat die im Diskurs festgeschriebene Verbindung von Mythos und Kollektiv tiefe Wurzeln: Oft wird Mythos als ein Element charakterisiert, das kollektive Identität ermöglicht. Götze nennt in seinem Überblick aktueller Begriffserfassungen von Mythos, welche diesen als kollektiv formend und geformt verstehen, den „funktionalistischen Begriff“ (Götze 8 nach Barner 2003), nach welchem Mythos als „kultureller Leistungswert erfasst“ wird (ebd.), dem ein identitätsstiftendes Potential für ein Kollektiv zukommt. Damit fügt er der von Pohl als sinnkonstituierend bestimmten Funktion eine identitätsstiftende Funktion im Kollektiv hinzu. Eine weitere von Götze in diesem Sinne unterschiedene Verwendung ist die des Mythos' als „gesellschaftliche[n] Leitbilder[n] (...) mit anderen Worten um der Realität entthobene und verallgemeinerte Aspekte von Lebensstil“ wie den „Mythos des American Dream oder der Legende von Paris als Stadt der Liebe“ (Götze 8). Auch hier bleibt das Kollektiv zentral für den Prozess der

Mythenbildung und Rezeption. Segal schränkt seine Definition von Mythos als Erzählung dadurch ein, dass eine Geschichte sich „dann als Mythos qualifiziert, wenn sie sich innerhalb einer Anhängerschaft hartnäckig hält“ (Segal 2007 14), was ebenfalls das Kollektiv auf den Plan ruft. Wolfgang Müller-Funk definiert schließlich die „Mythische Erzählgemeinschaft“ kulturhistorisch als eine Gesellschaftsform, die sich durch „Vielfalt und Variabilität der Erzählungen“ auszeichnet, „geschlossen, zeit- und zukunftsabwehrend, strukturkonservativ“ ist, sowie „Identität als kulturelle Zugehörigkeit“ in Form „nicht-fragmentierte(r) Identität“ bildet und nutzt (Müller Funk 2008 101). Dies passiert über die Medien der „Oralität, unveräußerliche Objekte“ und „rudimentäre Formen der Schriftlichkeit“ (ebd).

Nach allen diesen Ansätzen ist Mythos Produkt eines Kollektivs, das ihn zusammenhält, organisiert und prägt, und durch welchen das Kollektiv wiederum zusammengehalten und geprägt wird. Mythos ist – wenn auch in sich fragmentarisch – ein System, das Einigkeit innerhalb einer Gruppe stiftet. Aufgrund der so entstehenden eingliedernden und vereinheitlichenden Funktion bezeichnet ihn Müller-Funk als strukturkonservativ. Die romantische Bewegung in Deutschland hatte mit ihrem Verständnis der Neuen Mythologie in Schlegels „Rede über die Mythologie“ und dem „Ältesten Systemprogramm des Deutschen Idealismus“ die Re-etablierung eines solchen dominanten Systems zum Kern ihres Programms: „die utopische Sehnsucht nach einer narrativen Ordnung, die den heimatlos gewordenen, sich selbst und einander entfremdeten Menschen einen gemeinsamen Ort zuweist“ (Müller Funk 103). Durch eine solche Meta-Narration im Kollektiv entstehen „Mega-Subjekte“ wie die der Nationen oder der Ideologien, in denen Individuen zusammengefasst werden und aufgehen können (ebd. 105). Auf diese Art kann Mythos kollektive Identität stiften und verstärken. Produziert werden Mythen, diesem Verständnis entsprechend, in erster Linie im Kollektiv und für das Kollektiv.

Im Kontrast dazu impliziert der Begriff der individuellen Mythologie nun bereits durch den enthaltenen Begriff des Individuellen, erst einmal das Gegenteil zu sein: Individuelle Mythologie ist ausdrücklich nicht zuerst Produkt eines Volkes oder Kollektivs, sondern nimmt eine Einzelposition ein. Dabei kann sie den

Mythenschöpfer stark in den Vordergrund stellen, muss dies aber nicht zwingend tun. Individuelle Mythologie folgt insofern nicht dem Mythenbegriff, der in der Oralität begründet ist, und über einen langen Zeitraum innerhalb einer Gemeinschaft „traditionelle Geschichten, die immer wieder neu erzählt, in ihren Grundzügen aber nicht umgedeutet werden können“ (Götze 8) erzeugt. Auch traditionell etablierte Elemente der Mythen, beispielsweise Götter, müssen und sollen idealerweise nicht übernommen werden. In den Werken Paul Klees findet sich eine Mischform. Sie sind durch seine erneuernde Verwendung bekannter Götterfiguren und die Ergänzung mit eigenen Figuren als private Mythologie gelesen worden. Damit befindet sich Klee auf einer Zwischenstufe. Er erneuert und ergänzt zwar, arbeitet aber doch hauptsächlich mit bereits bestehendem Mythosmaterial, das er in seinen Titeln kennzeichnet (vgl. Kort 1999). Klee scheint auch in seiner Nutzung des Mythos als „ästhetischer Strategie“ ein Grenzfall zu sein, da er nach Kort Mythen mit dem Ziel einer „autonomen Welt, unabhängig von den Grenzen künstlerischer und persönlicher Gegebenheiten“ demontiert (ebd. 13). Die individuelle Position ist also Ziel und Effekt von Klees Werken, arbeitet aber noch in Abgrenzung zu den Wert- und Glaubensordnungen von kollektiv verwurzelten klassischen Mythen. Klee befindet sich mit seiner Methode also auf halber Strecke zur individuellen Mythologie.

Auf dem Weg zu einer Vermittlung zwischen beiden Positionen hilft ein inzwischen als Allgemeinplatz der Kulturwissenschaft geltendes Diktum, nach dem das Individuum niemals unabhängig, ohne Einfluss seiner Umwelt und der Gesellschaft, in der es lebt, zu lesen ist (vgl. Nünning und Nünning 2008, auch Miller 2008 285 oder Taylor 1989 1-24). Umgekehrt gilt aber ebenfalls, dass „jeder Akt kultureller Symbolsetzung an eine subjektive Aktualisierung“ gebunden ist: „Der Akt der Performanz, der rituellen Aufführung ist das Eingeständnis, dass das kulturelle Gedächtnis auch vormodern von einer Subjektivität abhängig ist, die an der Erfahrung persönlicher Erinnerung geschult ist (auch wenn diese Individualität nicht formuliert und beansprucht wird)“ (Müller-Funk 94). Individuelle Bedeutungssetzung und kulturelle Bedeutungssetzung innerhalb eines Kollektivs bedingen sich also gegenseitig. Dies trifft genauso auf einen mythischen Stoff zu,

der immer wieder neu bearbeitet wird, als auch auf erst einmal innovativ und eigen wirkende Bedeutungssetzungen. Diese werden ebenso vor dem Hintergrund einer solchen Erzählgemeinschaft gebildet. Von daher ist die Trennung zwischen individueller und kollektiver Mythenbildung per se eine eher scheinbare Trennung, der Übergang ist fließend und der Unterschied liegt vor allem in der dominanten Geste, mit welcher bei als individueller Mythologie funktionierenden Werken von Subjekten und Subjektpositionen, die Bedeutungen neu setzen, ausgegangen wird. Wo kann nun eine solche starke Subjektposition aus Ausgangspunkt für Mythenbildung und Weltsicht verortet werden? Im Folgenden werden Positionen betrachtet, in denen der Begriff der individuellen Mythologie bereits innerhalb des Diskurses Verwendung gefunden hat, und jeweils im Hinblick auf diese Fragestellung untersucht.

Lévi-Strauss sieht im Vergleich des schamanischen und des psychoanalytischen Heilverfahrens den „individuellen Mythos, den der Kranke mit Hilfe von Elementen aus seiner Vergangenheit errichtet“ als Auslöser, den der „Neurotiker überwindet“ und dann als Ansatzpunkt zur Heilung der Krankheit durch die Psychoanalyse nutzt (Lévi-Strauss 1971 218). Das Heilverfahren gelingt für den Kranken und Therapeuten, indem „sie einen Mythos rekonstruieren, den der Kranke erleben oder wiedererleben muss“ (ebd. 219). Im Gegensatz dazu sieht er im schamanischen Heilverfahren keinen individuellen, sondern einen „gesellschaftliche[r]n Mythos, den der Kranke von außen empfängt, und der keinem früheren persönlichen Zustand entspricht“ (ebd.). Der Mythos wird aus der „kollektiven Tradition übernommen“ (ebd. 222). Individuelle und gesellschaftliche Einflussnahme sowie auch Mythenkonstruktionen werden hier recht deutlich getrennt. Historisch betrachtet geht deshalb für Lévi-Strauss der Weg „vom Öffentlichen zum Privaten in der Weise des in der Gesellschaft scheinbar Kranken, hier nicht Überlebensfähigen“ (Fischer 2004 16). Die Setzung des individuellen Mythos als mit der Erzählung der eigenen Biographie verknüpft und Ort eines Problems, welches zu seiner Auflösung wiederaufgerufen und erlebt werden muss, entspricht dem Verständnis freudscher Psychoanalyse. Als solche grenzt sie die Möglichkeit einer individuellen Mythologie aber zu stark von einer positiven

Funktion des Mythos für den Mythenschöpfer als Methode in seinem Alltag ab. Stattdessen stellt sie ihn als einen Kranken dar, der durch die Methode der individuellen Mythologiekorrektur geheilt wird. Der geschaffenen Erzählung fehlt das Medium, um für andere Rezipienten, beispielsweise in Form eines Kunstwerks – denkbar wäre aber auch eine mündliche Erzählung – als Kommunikationsmittel und Spiegel zu dienen. Darüber hinaus ist, wie wir später noch sehen werden, die Verknüpfung mit einer biographischen Struktur als Rückgrat der Erzählung in einer mehr oder weniger stark ausgeprägten Form ein wichtiger und strukturgebender Aspekt. Durch ihn wird die individuelle Mythologie für andere Rezipienten nachvollziehbar. Biographische Erlebnisse sind allerdings nicht in erster Linie ein Inhalt, der vermittelt werden soll, sondern Teil und Funktion dieser Mythologie. Es ist außerdem anzumerken, dass Lévi-Strauss vom individuellen Mythos spricht, der nach seinem Verständnis kein reflexives Moment besitzt wie die Mythologie als Theorie des Mythos. Dementsprechend ist das Denken des Mythenschaffenden eingenommen vom „erlebten Mythos“, über dessen reines Erleben sich aber nicht erhoben werden kann. Der Mythos bleibt hier blind. Gegen ein solches Verständnis spricht, dass der Mythos nur dann sinnvoll genutzt werden kann, wenn ihm ein reflexives Moment genauso innewohnt. Deshalb soll individuelle Mythologie im Weiteren als ein Konzept verstanden werden, dem sowohl Elemente des Unmittelbaren wie auch der Reflexion inne liegen. Dadurch kann sie für den Mythenschaffenden nicht zum Hindernis werden und die Subjektposition bleibt stark genug, um für die geschaffene Mythologie zu stehen.

In der individuellen Mythologie nimmt nun die singuläre Position eines Erzählers den Platz eines mythoserzeugenden Volkes ein. Der Erzähler schafft einen Rahmen, der groß genug ist, um seine eigene Semantik zu erzeugen und eigene Themen einzuführen, welche im Weiteren aber ähnlich funktionieren wie die Mythen eines Volkes.

Im Falle von Tracey Emins Werkreihe *Menphis* und anderen Werken derselben Form ist es auffällig, dass auch hier bestimmte Themen, wie z.B. Abtreibung, Liebesbeziehungen oder die familiäre Beziehungen immer wieder auftauchen. Auch hier findet also, ähnlich wie bei oral tradierten Mythen, ein Neuerzählen

bestimmter Ereignisse und Geschichten statt, bei dem wichtige Grundelemente durchgehend bestehen bleiben. Im Falle der oben genannten Ereignisse lassen sie sich durchaus als Knotenpunkte menschlicher Existenz qualifizieren.

Formal halten Tracey Emins Werke aus der Reihe *Menphis* größtenteils die Form einer Objekt-, Bild- und Textkombination ein. Innerhalb dieser Form bestehen für die einzelnen Werke Freiheiten hinsichtlich der Zusammensetzung, des Arrangements und der möglichen Dominanz eines Bestandteils über die anderen. Optional fehlen ein oder auch zwei der Anteile, was aber durch die in den anderen Werken gegebene Grundform ergänzt wird (vgl. *Poor Love* 2003: ohne Text; *It's not the taking part, it's the winning that counts* 2001-2003: nur Objekte). Auch außerhalb der *Menphis* Reihe finden sich zahlreiche Werke ähnlichen Formats in Emins Werk. Diese Form der Gestaltung, insbesondere die Verwendung von Alltagsobjekten, wird im Begleitheft zur Ausstellung *Love is what you want* (2011, Hayward Gallery London) als Arbeit mit „memorabilia“ bezeichnet. *Menphis* markiert hier eine Wiedereinführung dieser Arbeitstechnik: „In 2003, after a gap of ten years, Tracey Emin returned to using memorabilia in her art“ (Begleitheft zur Ausstellung, Hayward Gallery 2011). Als Gesamtheit betrachtet bildet die Reihung dieser Werke einen solchen semantischen Rahmen, innerhalb dessen die Bestandteile und Themen automatisch durch ihre Formanalogien miteinander in Beziehung stehen.

Die formale Rahmung und ihre inhaltlichen Analogien, durch welche Bezüge innerhalb und zwischen den Werken gesetzt werden, machen es möglich, sie als Mythologie im Sinne einer Gesamtheit von Mythen zu lesen. Die Gruppe eines Volkes und der zeitliche Rahmen – von einer ungewissen Vergangenheit aus bis in die Gegenwart oder bis zu einem Punkt, an dem die Mythologie nicht mehr unmittelbarer Teil des öffentlichen Diskurses ist – werden ersetzt durch ein scheinbar überschaubares System aus Bestandteilen und Bezügen, die untereinander aber beständig in Verhandlung ihrer Bedeutung stehen. An Stelle einer unüberschaubaren Verortung in der Vergangenheit ist die individuelle Mythologie bei Emin als Zeichensystem dauerhaft präsent. Es entsteht eine „Dauerstruktur“, die sich auf „Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft“ bezieht

(Müller-Funk 108). Dieses System trägt den Aspekt eines Kollektivs nicht auf der Ebene seiner Herkunft, sondern in seinen diversen Bestandteilen und deren Beziehungen zueinander, die in beständiger Verhandlung stehen.

Gesetzt werden die Zeichen und deren Anlagen für mögliche Bezüge durch eine externe Instanz, das Individuum, das die Mythologie schafft. In den Schriftteilen von Emins Werken spricht an dieser Stelle eine Erzählerin, die mit der Künstlerin selbst identisch scheint. In ihrem Gesamtwerk tritt sie selbst oft performativ in Erscheinung, beispielsweise in Videoarbeiten und Fotografien. Entsprechend nennt sie sich in Texten, die Teile von Werken sind, „Tracey“ oder macht sich selbst zum Subjekt des autobiographisch angelegten Buches „Strangeland“ (Emin 2005), das narrativ nicht chronologisch vorgeht, sondern im Buchdeckel als „first full length collection of her writing, which draws together new and some revised work from the past twenty-five years“ beschrieben wird. Somit sind die Texte in ihrem Arrangement dem Format einer Ausstellung ähnlich. Formen, die narrativen Text mit immer wieder auftauchenden Bezügen zur Erzählerin aufweisen, finden sich beispielsweise auch in ihren Quilts, großen Patchwork-Bildern, in denen zwischen eingängigen Statements Stoffe mit handschriftlichen Texten eingearbeitet sind. Visuelle Werke sowie narrative Texte oder Kombinationen aus beidem verweisen häufig auf Erlebnisse und Ereignisse im Leben der Erzählerin. Besonders deutlich wird dieses Verfahren in der Videoarbeit *Tracey Emin's CV Cunt Vernacular* (Emin 1997), in der zu den Bildern einer unaufgeräumten Wohnung und Details von darin verstreuten Besitztümern ein selektiver Lebenslauf mit teils zu erwartenden Ereignissen, teils subjektiven Orientierungspunkten aufgezählt wird. In den hier untersuchten Objekt-Bild-Schrift Werken und der *Memphis* Reihe spricht immer eine Ich-Erzählerin, die sich teils selbst Tracey nennt, und teils durch Fotografien oder Übereinstimmung mit biografischen Daten Emins mit der Künstlerin identisch scheint. Als zentrale Ich-Erzählerin und Heldenfigur nimmt der Charakter „Tracey“ in ihrem Gesamtwerk eine alles zusammenhaltende Rolle ein und ist als solches nicht daraus wegzudenken. Hiermit erfüllt Emins Werk Julia Watsons und Sidonie Smiths Definition des visuell-textuellen Selbstportraits als Autobiographie: „In visual/textual self-portraiture, the sign of the autobiographical is the identity of the

name of the artist (on the painting, on the poster announcing an installation or performance) and the subject of the work“ (Smith & Watson 2002 5). Emin geht hier sogar so weit, Fotos von sich in diversen Kontexten, beispielsweise einer Erzählung über die Beziehung zu ihrem Bruder (vgl. zB. *Me and Paul* 1963-93) und einen abgelaufenen Pass in einer Erzählung zur Extraktion eines Zahnes als Identifikationsmerkmale zu verwenden (vgl. *My Future* 1993-1994). Sicherlich liegt es somit nahe, eine solche Form von Erzählung, die unmittelbar mit autobiographischen Positionen und einer starken Erzählerfigur verknüpft ist, nach ihrer Funktion als identitätskonstruierender Methode zu befragen, was beim aktuellen Forschungsstand der primäre Zugang zu solchen und ähnlichen Werken zu sein scheint. Beispiele gibt es reichlich: Susanne Hüchting setzt einen Fokus auf „Konzeptuelle Selbstbildnisse“ (Hüchting 2001) und liest verschiedene Werke – von textuell eindimensional über Kombinationen aus Objekten, Bildern und Text – als künstlerische Selbstportraits. Auch Magali Nachtergaels Lesart der „Individuellen Mythologien“ mit besonderem Schwerpunkt auf den Fotoerzählungen Sophie Calles, die in Form und Inhalt viele Ähnlichkeiten mit den betrachteten Werken Emins aufweisen, interpretiert diese als „récit de soi“. Ein durch die fortschreitende technische Entwicklung – besonders der Fotografie im 20. Jahrhundert – begünstigter Trend der Selbstnarration ist nach Nachtergael Katalysator für diese Methode der Selbsterzählung: „l’individu devient le héros de sa propre vie et en compose le récit“ (Nachtergael 2012 10). Neben dem Fokus auf einer Manifestation des Selbst und Strategien der Identitätskonstruktion gibt es aber noch weitere Möglichkeiten, solche Werke fruchtbar zu interpretieren. Emins Werke als Teile einer individuellen Mythologie zu betrachten, ist eine solche Möglichkeit. Durch diesen Ansatz wird der selbstthematizierende Aspekt ihres Werkes in einen Kontext eingebracht und nach weiteren Funktionen für ein Publikum und das Werk an sich befragt. Im Anbetracht der gegenwärtigen Forschungslage zu ähnlich autobiographischen Werken, bietet diese kontextuelle Lesart der individuellen Mythologie eine Alternative mit breiterem Horizont.

Ein weiterer Schwerpunkt der bisherigen Forschung stellt – auch aufgrund der Tatsache, dass Objekt-Bild-Text-Werke häufig weibliche Perspektiven darstellen –

den Genderidentitätsaspekt in den Vordergrund. Dieser ist durch mehrere Publikationen zu weiblichen Künstlerinnen abgedeckt, in denen es hauptsächlich um ein Neuschreiben weiblicher Identität durch collagenhafte Werke desselben Genres – Sammlungen aus Bild, Text und Objekten – geht. So werden unter anderem die Werke von Emin, Sophie Calle, Hannah Höch und Anette Messenger nach ihrem autobiographisch-narrativen Potential als Entwurf des Subjekts befragt (vgl. z.B. Kittner 2009, Smith & Watson 2002). Für diesen Ansatz gibt es genug Anhaltspunkte, beispielsweise durch den Titel von Sophie Calles *Autobiographical Stories*, der eine Verbindung zwischen Künstlerin, Erzählerin und Erzähltem impliziert. Eine Genderperspektive ist durch die Häufung solcher Ausdrucksformen vor allem bei Künstlerinnen ebenfalls naheliegend.

Ein weiteres Beispiel für die Anwendung autobiographischer Erzählung im selbsttherapeutischen Bereich ist David Feinsteins Selbsthilfebuch *Personal Mythologies* von 1989. Feinstein liefert einen praktischen Ansatz in Form eines zwölfwöchigen Kurses, mit dem Ziel, die Geschichte des Selbst zu erzählen und kontrolliert Zusammenhänge zu stiften. Hier kann Mythos sowohl eine bewusste identitätskonstruierende Methode als auch ein mögliches Hindernis sein. Feinsteins Verständnis von individueller Mythologie ähnelt in seiner möglichen Funktion als Hindernis dem von Lévi-Strauss:

„Each and every one of us grapples with our own highly personal mythology – the psychic force that allows us to weave the fragments of our experience into coherent story. These mythologies shape our every thought, perception, and action, helping us to feel safe and secure in our identities. But when our personal mythologies do not grow and change along with us, we find ourselves stuck in self-defeating life patterns“ (Feinstein 1989).

Die individuelle Mythologie dient hier also dem praktischen Zweck einer Selbstermächtigung des Subjekts und der sichernden Überarbeitung der eigenen Identität. Vergleichbar im literarisch-künstlerischen Bereich ist Doris Koleschs Konzept der subjektiven Identität, welche sich schreibend im Text entwirft und in dieser konkreten Ausformung ihre Bestätigung erhält (vgl. Kolesch 1996).

Im Weiteren soll es hier allerdings nicht darum gehen, das Subjekt und den Erzähler als Instanz zu verstehen, für dessen Selbstbefragung und Identität das Werk eine Grundlage schafft. Stattdessen soll ein sich im Werk ausdrückendes Subjekt und der

Effekt, den eine solche Figur oder Erzählstimme kreiert, auf gleicher Ebene mit weiteren im Werk enthaltenen Bedeutungselementen betrachtet werden. Die individuelle Mythologie dient hierzu als ganzheitlicher Kontext. Das sich darstellende Subjekt ist nicht Zweck der individuellen Mythologie, sondern ein Bestandteil. Der Fokus liegt nicht auf der Wirkung oder Leistung von individueller Mythologie für den Einzelnen, sondern befragt das künstlerische Produkt nach Aufbau, Funktion und der Relevanz für seine Betrachter. Emins Werke sind nicht nur interessant, um etwas über ihre Person herauszufinden, oder um zu beobachten, wie sie selbst etwas über sich herausfindet.

Genderaspekte oder autobiographische Narration zählen immer auch als Teil einer Identität, zu der man sich durch Ausschluss oder Annahme bestimmter Kriterien bekennt, zugehörig fühlt oder von der man sich dadurch distanziert. Das Ich, das spricht und sich selbst benennt, ist der Ort, an dem diese Eigenschaften gesammelt werden und eine als einmalig deklarierte Position vertreten. Figuren, die von außen betrachtet werden, bieten einen ähnlichen, etwas distanzierter dargestellten Referenzrahmen. Das identitätsstiftende und verbindende Potential, das dem Mythos für ein Kollektiv zugeschrieben wird, ist innerhalb der individuellen Mythologie für den Einzelnen genauso zugegen. Durch die Schaffung scheinbar fester Bezugspunkte wie einer Figur und Erzählstimme bekommt das Netzwerk der individuellen Mythologie Orientierungspunkte, die notwendig sind, um im Weiteren wechselnde Beziehungen zwischen seinen Bestandteilen zu ermöglichen und diese voneinander abzugrenzen. Eine starke Figur, Erzähler- oder Subjektposition ist ein solcher Orientierungs- und Bezugspunkt. Wie kann nun die Position der Erzählerin und ihre Beziehung zur realen Person Tracey Emin produktiv für eine Betrachtung ihrer Werke als individuelle Mythologie interpretiert werden?

Auch wenn nicht zu bestreiten ist, dass das Schaffen eines so persönlichen Bedeutungsnetzwerks für die reale Künstlerin Tracey Emin Arbeit an ihrer Identität bedeutet und für sie etwas Wichtiges leistet – genauso wie eine persönliche Mythologie nach Feinsein das unter therapeutischen Aspekten tun kann – hat das Werk als gesamter Text mehr und für seine Rezipienten bedeutendere Funktionen als die Bestätigung eines sich darin ausdrückenden Subjektes. Wie die Rolle dieses

Subjektes innerhalb eines solchen Textes und im Rahmen seiner Interpretation als individueller Mythologie aussehen kann, wird im Weiteren am Beispiel von Emins Werken exemplarisch ausgeführt. Sicher ist, dass der einmalige Standpunkt, den ein solches Subjekt vertritt, wichtige Voraussetzung für eine individuelle Mythologie ist, deren Bedeutungssetzung und Sinnzusammenhang ebenfalls einmalig sein muss. Es sei daher vorläufig festzuhalten, dass das Individuelle hier zum einen ein innovatives und extrakanonisches Potential kennzeichnet, zum anderen auch eine Subjektposition ist, die sich sowohl in einer Heldenfigur als auch in einer Erzählerstimme oder Erzählhaltung ausdrücken kann.

Inwiefern leisten Emins Werke durch ihre autobiographische Komponente nun mehr als nur die Manifestation der Künstlerin als sich selbst erfindendes, bestätigendes und darstellendes Subjekt? Tracey Emin ist als Medienfigur seit den neunziger Jahren permanent im Fokus der Öffentlichkeit und genießt als Künstlerin ganz reale Aufmerksamkeit. Die Verknüpfung mit performativen und autobiographischen Aspekten innerhalb ihres Werkes macht die Frage nach dem Zusammenhang zwischen der realen Person Tracey Emin und der in ihrem Werk dargestellten Tracey für die Öffentlichkeit besonders interessant. Solche Fragen sind es, die die Medien und ihre Rezipienten reizen. Es entsteht eine Dynamik des beständigen Spiels zwischen Emin, den Medien und der Öffentlichkeit. Magalie Nachtergaele sieht in ihrer Lesart individueller Mythologie einen bedeutenden Zusammenhang zwischen medialer Berichterstattung und der Gestaltungsmöglichkeit, die eine Person des öffentlichen Lebens durch sie erhält (vgl. Nachtergaele 2012 8). Fotografie und Massenmedien haben es im Laufe des 20. Jahrhunderts für Individuen möglich gemacht, ihre eigenen Mythen zu gestalten: „Le 20ème siècle a permis à l'individu de se fabriquer, à trouver un récit en images, sa mythologie individuelle“ (ebd 7). Und in der Tat ersetzt der Medienraum als „notre imaginaire contemporain“ (ebd 8) die Gemeinschaft des besagten Volkes, das seine Mythen kollektiv verhandelt. Insofern wird durch die Repräsentation einer Figur, die autobiographisch synonym mit ihrem Autor scheint, dieses kollektive Moment erreicht und je nach Rezeption und Verhalten des Autors in unterschiedlicher Weise genutzt. Jenseits des medialen Bereichs erzeugt die

scheinbare Identität von Emin und der Figur Tracey im Werk eine metaleptische Verbindung von werkitern fiktiver und externer Ebene, durch die der Betrachter des Werks einbezogen wird: Beide teilen die gleiche Realität (vgl. Genette 2010). Der Moment der Identifikation mit der Figur und den im Werk dargestellten Erlebnissen liegt somit näher.

Nach Lehmann ist ein auf die Person des Künstlers fokussiertes Arbeiten künstlerische Strategie mit dem Effekt cleveren Selbstmarketings (Merck & Townsend 60). Es entsteht ein *poncif* (wörtliche Übersetzung: Klischee, Gemeinplatz, Schablone): Ästhetisches Markenzeichen und Muster im Werk, das sofort eine Identifikation mit dem Künstler ermöglicht. Lehmann betont aber, dass Marketing nicht primäres Ziel ist: „ (...) the creation of a *poncif* is not simply a marketing strategy. It is not about selling the artist, it is about making his subjectivity recognizable in his work and subsequently creating a pattern that will allow for easy identification” (ebd. 63). Ein Zusammenhang zwischen der wachsenden Popularität von Emins Werken und ihrer Rolle als öffentliche Person besteht ohne Zweifel: Angetrieben durch die Diskrepanz zwischen der sich öffentlich präsentierenden Person und der in ihrem Werk eingewebten Figur bekommt ihre Kunst Aufmerksamkeit. Der Bezug zu ihrer Person bietet ein starkes Moment der Orientierung für Rezipienten und Emin spielt außerhalb des Werkkontextes diese Rolle konsequent weiter, dabei macht sie auf ihr Werk aufmerksam. Die Figur der Tracey und Momente intern fokalisiertem Erzählen innerhalb des Werkes ermöglichen, wie schon beschrieben, ebenfalls ein solches Orientierungsmoment für den Rezipienten (vgl. Genette 2010). Die Figur ist ein zentrales Element des mythologischen Netzwerkes. Was aber ist der Reiz und das Versprechen des Autobiographischen, durch welche dieser Aspekt sowohl im Falle Emins als auch bei Sophie Calle eine so große Aufmerksamkeit bekommt? Das Verlangen nach eindeutiger Zuordnung einer subjektiven Ich-Position scheint groß zu sein. Zwar erhält die Methode der individuellen Mythologien erst durch eine individuelle Position, die neue Bedeutungszusammenhänge schafft und als Referenz für diese einsteht, eine Grundlage. Unter dem hier gegebenen Fokus soll es aber weniger um die Ausarbeitung eines Subjektes, als vielmehr um die Offenlegung eines mythologisch funktionierenden Netzwerkes aus Bedeutungseinheiten gehen,

zu denen auch die Subjektposition zählt. Zusammengenommen leisten sie an individuellen Beispielen, genauso wie Mythen, etwas für ein Kollektiv, in diesem Falle das Kollektiv der Betrachter. Zu diesem Zweck ist eine analoge Lesart, die die Erzählstimme mit der realen Person der Künstlerin identifiziert, eher hinderlich; das Potential des Werkes scheint reduziert. Sowohl Lehmann als auch Kittner sehen Gefahren in einer solchen Reduktion, Lehmann spricht vom „spectre of the confessional and commonplace sentimentality“ (Lehmann 77), Alma-Elisa Kittner spricht von einem „fatalen Zirkelschluss“ in dem „die autobiografische Konstruktion zur authentifizierenden historischen Quelle erklärt“ wird (Kittner 60). Als Heldenfigur innerhalb dieser konkreten individuellen Mythologie kann die Erzählstimme und die Figur der Tracey dagegen mehr leisten, ohne andere Aspekte des Werks zu überschatten. Paul Ricoeurs Begriff der narrativen Identität ist für die Trennung der realen Person Tracey Emin von der sich in ihren Werken ausdrückenden Erzählerin und Figur Tracey Emin gut nutzbar und dient nicht dazu, beides künstlich voneinander zu entfernen, sondern den Fokus auf die Funktion und auch die Beschaffenheit der Figur innerhalb des Werkes zu legen. Nach Ricoeur kann „die narrativ verstandene Identität als Identität der Figur (personnage) bezeichnet werden“ (Ricoeur 1996 174), und diese Figur als Handelnder ist wiederum eine „narrative Kategorie“, die eine „Rolle innerhalb der Erzählung“ gleichwertig mit der der „Fabelkomposition selbst“ spielt (ebd.). Die Figur wird also niemals zum Selbstzweck, sondern erfüllt ihre Rolle in, durch und für die Erzählung: „Die Erzählung konstruiert die Identität der Figur, die man die narrative Identität nennen darf, indem sie die Identität der erzählten Geschichte konstruiert. Es ist die Identität der Geschichte, die die Identität der Figur bewirkt“ (ebd. 182). Den Begriff der narrativen Identität entwickelt Ricoeur hier aus Zeit und Erzählung III weiter, wo er narrative Identität zunächst als den „Ort zwischen Geschichte und Fiktion“ beschreibt, an dem Menschenleben zum einen „anhand einer Geschichte, die man von ihnen erzählt, interpretiert werden“ und wo andererseits Lebensgeschichten verständlicher werden, „indem man aus der Geschichte oder der Fiktion (...) entlehnte narrative Modelle – Fabeln – auf sie anwendet“ (ebd. 142). Die logische Verkettung ist somit für Ricoeur wie folgt: „das Selbstverständnis ist eine Interpretation, die Selbstinterpretation ihrerseits findet (...) in der Erzählung eine

ausgezeichnete Vermittlung, letztere entlehnt Elemente sowohl aus der Geschichte als auch aus der Fiktion und macht so eine Lebensgeschichte zu einer fiktiven Geschichte“ (ebd.). Diese Form der Fiktionalisierung, die der Lebensgeschichte als Narration und dem menschlichen Verständnis von Welt in Form von Narration entgegenkommt, produziert narrative Identität. Diese liegt in der Erzählung in multiplen „narrativen Variationen“ vor (ebd. 182). Zum einen übt die Erzählung anhand der Figur so eine „Vermittlungsfunktion“ (ebd.) zwischen der realen Person und den Selbstentwürfen dieser Person – von Ricoeur Pole der Selbigkeit und Selbstheit genannt – aus, und leistet mit dieser Vermittlerfunktion Ähnliches wie beispielsweise die von Feinstein entworfene Tätigkeit der persönlichen Mythologie. Gleichzeitig produziert sie auf Ebene der Erzählung und des Werkes eine Figur, die in ihrer narrativen Identität mehr oder weniger Überschneidungen mit einer realen Person haben kann. Ihre Varianten können je nach Beschaffenheit des betrachteten Werkes (Ricoeur fasst Text ausschließlich als schriftliche Niederlegung in Form von Drama oder Roman) einen unterschiedlichen Grad an deutlicher Getrenntheit haben. Im Falle der betrachteten Werke Tracey Emin findet sich demnach immer wieder eine Ich-Erzählerin, die als Tracey identifiziert werden kann, und in zahlreichen Varianten sowohl sich selbst, als auch Varianten von Kernereignissen entwirft.

Kittner schlägt in ihrer Analyse mit Fokus auf den „Selbstentwurf“ durch Sammeln einen Weg zwischen Hermeneutik und Poststrukturalismus ein: „Deshalb werde ich auch in meinen folgenden Untersuchungen den poststrukturalistischen Pfaden eines dezentrierten Ichs und eines dezentrierten Werks folgen“ (Kittner 22). Nachtergaele spricht von der „illusions mythologique en lieu et place de l'identité“ (Nachtergaele 254). Identität lässt sich nach Kittner sowohl in der „Vorstellung eines weiblichen Selbst“ als auch „für die Vorstellung eines zeitgenössischen multiplen Subjekts (...) nicht als einen festen Kern, sondern eher als ein Netz, das nicht hierarchisch geordnet ist“ (Kittner 22) begreifen. Im Sinne der narrativen Identität ist das Moment des Entwurfes bei Emin durch seine zahlreichen Varianten und Abwandlung ähnlicher Sujets gegeben. Diese netzhafte Form der Identität passt gut zum Verständnis der individuellen Mythologie als Netz. In ihr steckt der

Subjektentwurf im Sinne von Ricoeur: ein „weiträumiges Laboratorium für Gedankenexperimente, in denen die Variationsmöglichkeiten narrativer Identität auf den Prüfstand der Erzählung gestellt werden“ (Ricoeur 1996 182). Die Bild-Text-Schrift-Kombinationen Emins als individuelle Mythologie tragen dieses Experiment darüber hinaus so weit, dass der Entwurf eines Subjektes in multiplen narrativen Identitäten nicht alleiniger Inhalt der Werke wird. Es gilt vielmehr nach Ricoeur: Gegenseitige Bedingtheit und Bezogenheit von Figur und Erzählung, Subjektentwurf und Werk, Figur und individueller Mythologie.

Viele der von Kittner resümierten Eigenschaften auf dem Weg zu einer Interpretation lassen sich, aufgrund struktureller wie inhaltlicher Ähnlichkeit mit den von ihr als „Visuelle Autobiographien“ untersuchten Werken auch bei Emin sinnvoll annehmen. Emins Kombinationen narrativ-personaler Textelemente mit Alltagsobjekten, Kunstobjekten, Fotografien und künstlerischem Bildmaterial haben viel gemeinsam mit den von Kittner und auch von Nachtergaele untersuchten *Autobiographical Stories* Sophie Calle: „kurz gehaltenen prägnanten Texten“, in denen „eine Erzählerin in der ersten Person Singular scheinbar persönliche Erlebnisse aus ihrem Leben beschreibt: Sexualität und Begehren, Familiengeschichten und Tod, persönliche Ängste und Verluste“ öffentlich macht (Kittner 56). Dazu präsentiert Calle Fotografien „banale(r) Gegenstände (...): eine Tasse, einen Bademantel, manchmal Fotos, die die Erzählerin zeigen, und häufig Fotografien von Briefen oder schriftlichen Notizen“ (ebd.). Sowohl Themen, als auch Form kommen den Werken Emins sehr nahe. Einen wesentlichen Schritt weg von lediglich abbildender Repräsentation durch Fotografie macht Emin aber, indem sie die Objekte und Schriftstücke als solche ausstellt, ebenfalls wie bei Calle „makellos gerahmt (...) kühl und glatt präsentiert“ (ebd.). Die Diagnose eines „dezentrierten Ichs und Werks“, welche sich in Form eines Netzes präsentieren, ergibt sich sowohl auf der Formebene, die viele Elemente zusammenbringt, diese aber in ihren jeweils eigenen Rahmungen präsentiert, wie auch inhaltlich. Die Erzählerfigur in Emins Werken scheint immer dieselbe und wird mit starken Gesten wie Fotografien oder einem Reisepass als mit der Künstlerin identisch markiert, so wie Kittner dies auch von Calles Erzählerin annimmt (vgl. Kittner 58). Diese Identität kann zum einen als

Zeichen des Autobiographischen, so wie Smith und Watson es definieren, gelesen werden, zum anderen aber auf der Ebene des Textes zumindest die Identifikation der Erzählstimmen als einer einzelnen Figur zugehörig rechtfertigen. Emin macht sich durch autobiographische Hinweise die Annahme, dass hinter der Figur eine Person mit festgelegtem und linear erzählbarem Lebenslauf steht, zu Nutze. Indem so alle Bezüge immer geschlossen auf Sie verweisen, werden ihre Werke durch dieses erzählerische Rückgrat untermauert. Es entsteht ein narrativ gefestigter Rahmen, der aber nicht zu der – beispielsweise in einem Lebenslauf erwarteten – linearen Erzählung führt. Da die narrativen Elemente immer andere Erlebnisse verschiedener, wiederkehrender Themenbereiche berichten und in keinem direkten Kausalzusammenhang stehen, sind sie dezentrierte Teile der Identität einer Erzählerfigur, deren Ganzheit immer wieder unter dem Namen Tracey oder der Ich-Position proklamiert wird. Formal bilden die Werke in ihrer collagenhaften Zusammensetzung ein Netz, das kein eindeutiges Zentrum besitzt. Hier dient die Wiederholung der Form als roter Faden, der auf übergeordneter Ebene dann doch einen Zusammenhang aller Elemente proklamiert, aber nicht expliziert. Diese Form und der Referenzpunkt einer Erzählerfigur funktionieren beide als Elemente, die Orientierung durch Wiederholung ermöglichen.

Was die individuelle Mythologie der kollektiven Mythologie voraus hat, ist vor allem ihre Freiheit, neue Bedeutungssetzungen vorzunehmen. Für diese Freiheit spielen sowohl die Geste des Autobiographischen, das personale Erzählen und die Künstlerinnen-Heldenfigur, als auch die Wiederholung dieser Gesten und der sie enthaltenden Formen eine nicht unbedeutende Rolle. „The poncif is necessary for success in contemporary culture because in its immediate access to the artist's subjectivity it proves the originality of his vision“ (Lehmann 70) – so stellt Lehmann den Zusammenhang her. Eine etablierte Figur, die permanent Subjektivität für sich beansprucht, lässt die Rückverfolgung der dargestellten Ideen zu einer Schöpferfigur zu. Diese nimmt als solche eine individuelle Position ein, welche sich dann auch auf ihr Werk überträgt. Sie fungiert als permanente Authentifizierung und Verkörperung aller im Werk dargestellten Ideen, Emotionen, Bilder und Ereignisse, die so unmittelbarer erscheinen. Die Verwendung eines sich

etablierenden formalen Musters und ästhetischer Alleinstellungsmerkmale im Werk ergänzen diese Funktion: „Superficially, Emin’s use of a recognizable pattern does not differ from the personal style of any painter. But the fact that the pattern is intimately tied to the investigation of the subjective self allows for significant novelty in the way in which both parts of the poncif converge within the Kippfigur“ (ebd. 76-77). Kippfigur ist hier die Mischung aus „pattern-poncif“, einem regelmäßig wiederkehrenden Muster, und „trademark-poncif“ als Identifikation mit dem/der KünstlerIn. Konkreter Effekt der Positionierung autobiographischer Elemente im Werk und des wiederholten Auftretens dieser Elemente, begleitet von einer mit ihnen scheinbar identischen Erzählerinnenfigur, ist also konkret eine erhöhte Freiheit in der Setzung von neuen Bedeutungen. Hier befreit sich die individuelle Mythologie von der Forderung, kollektives Produkt aus dem Materialkasten eines traditionellen Kanons von Themen zu sein. Die Erzählerfigur der Tracey übernimmt die Rolle dieses Kollektivs und behauptet sich als Instanz der Bedeutungssetzung, die stark genug ist, aus sich heraus Bedeutungen zu generieren und diese in einem mythologischen Netz zu verweben. Gleichzeitig übernimmt sie die Funktion einer mythischen Heldin, durch die Erlebnisse und Abenteuer exemplarisch miterlebt werden können. Anhand der von ihr dargestellten Erlebnisse wie Vergewaltigung, des Verlierens eines Wettbewerbs, Depression, Abtreibung und Weiterem kann man sie genauso gut auch eine Antiheldin in Anlehnung an den von Coupe definierten Heldenmythos nennen, welchen er zu einer der vier Grundvarianten des Mythos zählt (vgl. Coupe 2009 3). Biographische Strukturelemente, die besonders in Emins *Cunt Vernacular* eine selektive Erzählstruktur skizzieren, fungieren als eine reduzierte Form der Bedeutungen, die in der Figur der Heldin und der Künstlerin als Schöpferinnen der Werke zusammenfallen. Müller-Funk sieht die Verwendung eines solchen biographischen Rückgrats als Strategie des Mythos, um für den Einzelnen sowohl verständlich und mittelbar zu werden, als auch seinen Verweis auf eine übergeordnete Ebene – beispielsweise ein Kollektiv – weiterhin beizubehalten: „Identität ist narrativ ausgelegt und zugleich körpernah, der Mythos ist eine Erzählung, die die Dimension des einzelnen zeitlich wie räumlich übersteigt und ihm zugleich einen Platz zuweist; der Neue Mythos macht eine unüberschaubar gewordene Welt für den Menschen vertraut. Er konstruiert die Identität von Mega-

Subjekten nach dem Modell einer lebensgeschichtlichen Identität. Das scheint die einzige Möglichkeit zu sein, diese übergreifende Identität, wie künstlich auch immer, nachvollziehbar zu machen“ (Müller-Funk 105).

Je nach der Beschaffenheit anderer Werke, die als individuelle Mythologie gelesen werden, kann diese lebensgeschichtlich-subjektgebundene Position auch schwächer ausgeprägt sein, das heißt, beispielsweise nicht autobiographisch angelegt oder nicht in der Ich-Position sprechend. Ein Beispiel in Form eines Foto-Textes, in dem hauptsächlich Objekte präsentiert werden, ist Leanne Shapton's *Important Artifacts and Personal Property from the Collection of Lenore Doolan and Harold Morris, Including Books, Street Fashion, and Jewelry*. Hier wird anhand eines Auktionskatalogs die Geschichte einer Beziehung erzählt. Heldenfiguren sind die beiden Protagonisten, die Objekte Bedeutungsträger der Mythologie, die Erzählstimme bleibt aber als Katalogkommentar sachlich im Hintergrund. Der Effekt ist jedoch derselbe, ohne eine starke Erzähler-Heldenfigur zu enthalten.

Die Mehrleistung von Emins Werken auf inhaltlicher Ebene, jenseits des Subjekts als Kristallisationspunkt, zeigt sich nicht zuletzt allein schon dadurch, dass – angetrieben von dem Spiel mit der Öffentlichkeit – ein immer breiteres Publikum seither Zugang zu Emins Werk gefunden hat. Dieses Publikum interessiert sich nicht ausschließlich für Emin als Person, sondern findet über die Figur der Tracey Zugang. In Großbritannien, wo durch die mediale Repräsentation eine besondere Sensibilisierung der Öffentlichkeit gegeben ist, gilt sie als populäre Künstlerin, mit der vormalige Randthemen wie Sexualität, Abtreibung und Gewalt in Kombination mit populären Themen wie Liebe, Glaube, Familie und Erinnerung in der Mitte der Gesellschaft angekommen sind.

Vorerst bleibt festzuhalten, dass Emin in diesen Werken als Ich-Erzählerin und Heldenfigur eine bedeutende Rolle spielt, die aber immer in Bezug zu den anderen Elementen der Werke gelesen werden muss. Es soll im Weiteren nicht darum gehen, Emins Werke mit einem Fokus auf ihre identitätsbildende Funktion zu lesen. Vielmehr ist die Figur und Stimme von Tracey ein starker Orientierungspunkt, der als solcher eine zentrale Position innerhalb des mythologischen Netzwerkes einnimmt. Durch das Spiel mit autobiographischen Überschneidungen wird eine

gestärkte, freiere Position mit nur scheinbar geschlossenem Realitätsbezug erreicht. Durch den als unmittelbar inszenierten Zugriff auf die Subjektivität der Künstlerin werden neue und freiere Bedeutungssetzungen möglich. Ferner fungiert diese Figur durch das metaleptische Spiel mit Realität und Fiktion als ideale Projektionsfläche für den Betrachter und erreicht verstärkte mediale Aufmerksamkeit. So ist die Öffentlichkeit einbezogen und es entsteht ein Moment der kollektiven Beteiligung, so wie sie der Diskurs vom Mythos verlangt.

Jenseits der Diskussion von der individuellen und kollektiven Urheberschaft einer Mythologie bietet der Diskurs noch andere Ansätze, die sich für die Interpretation von Emins Werken als individueller Mythologie und für die Methode der individuellen Mythologie nutzbar machen lassen. Wie von der Arbeitsgruppe zur mythologischen Differenz vorgeschlagen, erscheint es mir hier sinnvoll, kontrastierend vorzugehen, und die entweder positiv oder negativ verwertbaren Diskurselemente zu Mythos zu diskutieren. Im Folgenden werden einige Eigenschaften des Mythosdiskurses betrachtet, die in der Diskussion des Begriffs der individuellen Mythologie als Analyse- und Gestaltungsmethode und im Besonderen in einer solchen Interpretation ausgesuchter Werke Emins Anwendung finden können. Durch ein solches, detailliertes Verfahren bleibt die Nähe zu Mythos und Mythosdiskurs im Fokus der Untersuchung. Aus dieser Nähe heraus kann die Methode der individuellen Mythologie als Lesart und Gestaltungsart weiter entfaltet werden und Emins Werke als Teile einer solchen individuellen Mythologie gelesen werden.

## 1.2 Eigenes – Fremdes

Ein Attribut, das im Mythosdiskurs verstärkt auftaucht, ist die Dichotomie von Eigenem und Fremdem. Eigenes kann hier erst einmal intuitiv dem Bereich der individuellen Mythologie zugeordnet werden, Fremdes als ein kontrastives Element. Aber wo liegen die Verbindungspunkte und wie zeigen sie sich in Emins Werken? Uwe Mayer diskutiert diese Komponente des Diskurses und zeigt, „wie verschiedene Mythostheorien ihren Gegenstand zunächst in dessen Fremdheit

entdecken oder ihn in fremden Kontexten verorten und sich somit über die mythologische Differenz von Eigenem und Fremdem konstituieren“ (Mayer 160). Teil der Wahrnehmung von Mythos als etwas Fremdem ist auch das oben schon beschriebene, distanzierende Moment, das durch die Anwendung des Mythosbegriffs kreiert wird. Ebenso wird diese Dichotomie evoziert, wenn der Mythos als das „Unerreichbare bzw. als das sich einer genauen Deutung Entziehende beschrieben wird“ (Mayer 163). Diese Betrachtung ordnet Mayer als außer-ordentliche Fremdheit ein, in der der Mythos durch einen solchen Gestus der Unerreichbarkeit „anderswo“ ist. Er ist nicht lokalisierbar, gleichzeitig kann aber ungebrochene Aktualität für ihn proklamiert werden, da er auch historisch nicht lokalisierbar ist. Mythos ist somit „nicht der eigenen Ordnung verhaftet“ oder auch diskriminatorisch „Ausdruck einer anderen Weltanschauung“ (Mayer 162-63). Emins Arbeiten sind dagegen sehr deutlich Ausdruck einer unverwechselbar eigenen Weltanschauung. In Verbindung mit einer autobiographischen Ich-Position wird die Geste des Eigenen unterstrichen: Die Geschichten, welche Emins Werke in Bild, Objekt und Schrift erzählen, sind der Ich-Position zugehörige, eigene Geschichten. Nichts läge auf den ersten Blick ferner, als solchen Werken ein Element des Fremden zuzuordnen. Durch die Geste der Identifikation gehen sie jedem Fremden entgegen, allerdings lässt sich Eigenes nicht ohne Fremdes abgrenzen: Mayer bemerkt, dass „Konzeptualisierungen des Fremden von Konzeptualisierungen des Eigenen kaum zu trennen sind“ (Mayer 164).

Emins Werke gehen nun umgekehrt vor, und schieben der Erfassung des Fremden eine Geste des Eigenen vorweg, über die dann eine Annäherung möglich ist. Prinzipiell kann dieser Mechanismus an allen ihrer Werke untersucht werden, als Beispiel dient hier konkret „Albert, Bert And Andy 1974 – 2003“ aus der Memphis Serie. Das Werk ist eine Kombination aus fünf Seiten handgeschriebenem Text, einer separat gerahmten Münze und einem Monoprint mit der Überschrift „ALBERT BERT AND ANDY“. Der Print zeigt die Skizze eines liegenden weiblichen Aktes mit drei jesusähnlichen, bärtigen Männergesichtern, die darüber schwebend jeweils durch einen Strich auf den Akt weisen, als ob sie diesem erklärend zugeordnet wären. Die handschriftliche Geschichte erzählt von einem Erlebnis in der Kindheit

der Ich-Erzählerin. Diese zeigt sich im ersten Abschnitt des Textes in der Wir-Form als Einheit mit ihrer Mutter und tritt später als eigenständige Stimme im Text auf. Sie berichtet anfangs davon, dass sie und ihre Mutter ein Cottage neben dem Hotel, das sie vorher besessen und betrieben hatten, besetzt haben, und dort nun mietfrei und unautorisiert wohnen. Warum der Umzug stattfinden musste, ist nicht klar: „Then one day suddenly we had to move out“. In diesem Auftakt der Erzählung treten Elemente des Fremden und des Eigenen schon auf vielerlei Arten miteinander in Dialog. Die Erzählerin fühlt sich mit ihrer Mutter in einem „We“ verbunden, Gegenstück dazu sind „They“, vorerst noch unspezifisch. Beide Gruppen haben gemeinsam, dass sie Hausbesetzer sind: Bewohner eines Gebäudes, das ihnen nicht gehört und auch nicht von ihnen gemietet wird. Ausgangspunkt ist hier also eine scheinbare Perspektive aus der Fremde heraus. Allerdings bleibt diese Fremde in ständiger Verhandlung. Zwar wird das Hotel im zweiten Satz als einstmaliges Zuhause bezeichnet, das Cottage in dem Mutter und Tochter nun gleichzeitig als „our“ appropriiert. Die Vertreibung erfolgt plötzlich als nicht nachvollziehbare Einwirkung einer äußeren Macht, welche das ehemalige Zuhause verschließt: „The place was being boarded up as my mum frantically carried her furniture across the yard from the hotel to what we called The Staff Cottage – We never owned the cottage we just lived there – Free, we had to there was nowhere else to go“. Das Cottage ist somit ein fremder Ort, der nicht wirklich als eigener Besitz bezeichnet werden kann. Die Freiheit, welche im doppelten Sinne des Wortes auch bedeutet, dass keine Miete gezahlt wird, markiert eine Art Nullpunkt zwischen Fremdem und Eigenem, gewissermaßen nichts Halbes und nichts Ganzes. Von diesem Ort aus tritt die Erzählerin nun als eigene Stimme hervor und beginnt, sich durch ihren starken, eigenen Blick, das Verlorene zurück zu erobern. Im Rahmen der Geschichte dient dieser Prolog als Miniatur der Handlung, welche im weiteren Verlauf teils wiederholt und dann in ihrer Wiederholung ins Positive gewendet wird.

Die Erzählerin sieht durch ihr Fenster eine Gruppe von drei Männern, die ihr vormaliges Zuhause besetzen und beobachten ihr Leben dort: „I’d watch the windows it became my obsession. Every glimpse of them became a secret triumph –

I felt they knew I was watching“. Aufgrund der seltsamen, puzzleartigen Architektur der halblegalen, verbarrikierten Gebäude, die durch Löcher in den Wänden verbunden sind, gelangt die Erzählerin vor das Gebäude der Männer, begegnet diesen und wird von ihnen über das Dach durchs Fenster in deren Zimmer gehoben. In dieser ersten Begegnungsszene identifiziert sich die Erzählerin dann als scheinbar identisch mit der Künstlerin Tracey Emin: „What’s your name the one with the beard asked. Tracey I said I’m Tracey“. Aus der Begegnung wird ein morgendliches Ritual, das sich jeden Tag wiederholt: „The four of us bound in this early morning ritual“.

Die drei Hausbesetzer sind auf vielerlei Art ein Faktor, der mit Eigenem und Fremdem spielt. Als der Erzählerin fremde Personen wohnen sie in ihrem früheren Zuhause, das nun, vorne mit Brettern vernagelt, ebenfalls fremd geworden ist, auf der Rückseite aber weiterhin durch seine vielen Fenster wie ein kaleidoskopartiger Guckkasten ihren Blicken zugänglich bleibt: „The hotel had been empty for years – From the front it was boarded up – but from the back the whole thing had a hundred different windows“. Tracey behält ihre drei Bekannten als Geheimnis – „They were my secret – like I had invented them. The dream of an eleven year old girl“ – und fühlt sich in Gegenwart dieser “three wise men [...] and Albert looked like Jesus” geborgen, obwohl sie anfangs Gefahr in der Tatsache, dass sie sich bei ihnen aufhält, verspürt. Durch Geheimhaltung stellt sie sicher, dass sie allein diejenige ist, die sich die Fremdheit der Männer und des Ortes, an dem sie sich aufhalten, zu eigen macht. Das von ihr Erfundene ist das Maximum geistigen Eigentums und Essenz des Eigenen an sich, mit dem sie diese Situation gleichsetzt. Sie möchte diese Qualität durch Geheimhaltung vor äußeren Einflüssen, die die Illusion zerstören und sie ihr entfremden könnten, schützen. Die Gefahr, die sie zu Anfang anspricht, ist die Gefahr des Fremden und konkret in dieser Situation, die von Gewalt oder Vergewaltigung, resultierend aus der Schwäche eines kleinen Mädchens „in pink and white striped nighty“. Da sie sich aber in ihrer Phantasie aufhält, weiß sie, dass sie keine Angst zu haben braucht – „knowing not to be afraid“ – und die Gefahr ist durch diese Form der fantastischen Aneignung gebannt. Innerhalb dieses geschützten Rahmens kann Tracey ihren Gefühlen freien Lauf lassen: „Sometimes when Albert would lift me onto the roof – his arms around my ribs, I would look into

his eyes – They were soft and brown with long lashes. Gentle like a puppy – like he'd never hurt me. I WAS IN LOVE". Darauf folgt eine Episode, in der Tracey ein von allen Dreien vorgeführtes Kunststück nachahmt: Sie lässt eine Münze von der Stirn über die Nase und das Kinn den Hals hinunter rollen. Die Szene wird vom Einbrechen der Polizei, die mit einer Axt die zugemauerte Tür des Raumes, der von den Männern nur über Dach und Fenster begangen wird, zerschlagen: Ein weiteres Beispiel für das Geheimnis, das hier auch in der Architektur seinen Ausdruck findet, sowie eine verkehrte Parallele zum Prolog, in dem Wände nicht durchbrochen, sondern zugemauert werden. Die Wohnsituation der Hausbesitzer ist von vornherein eine Situation, die Geheimhaltung oder zumindest unauffälliges Verhalten fordert. Das Eindringen der Polizei ist gleichzeitig ein gewalttätiges Einbrechen in die Fantasie der Erzählerin, deren anfangs fremde Hauptfiguren ihr nun nicht mehr fremd sind: Sie hat sie sich zu Eigen gemacht. Tracey wird von Albert aus dem Fenster geworfen und versucht zu flüchten. Sie trägt Spuren der vorher angedeuteten Gewalt am Körper, diese kommen aber offensichtlich vom Eindringen der Polizei und dem abrupten Fluchtversuch: „My nighty was torn. And blood ran down my shins,,. Sie wird von der Polizei vernommen und verweigert jegliche Aussage, die drei Männer werden abgeführt, es bleibt zu vermuten, dass die Intervention auf die nicht legale Wohnsituation zurückzuführen ist. Die Geschichte endet mit einem Rätsel, in dem die Fantasiewelt der Erzählerin Teil der äußeren Welt wird, von der Polizei als Vertretern dieser Welt entdeckt und wie eine Straftat geahndet: „And all the police kept asking me was – How did I get the line – In a smuffling of tears I asked ‚What line?‘ They passed me a mirror – And there from the top of my brow to the bottom of my chin was a perfect Silver line“. Das Eindringen der Außenwelt in den angeeigneten, geheimen Raum hat keine Macht mehr über die Errungenschaft der Erzählerin – sie hat ein Zeichen aus diesem Raum mitgenommen. Dabei ist die Markierung durch eine Münze ein fantastisches Relikt und zeugt von einem Wunder oder Mysterium. Dieses Wunder ist ihr eigenes und steht ihr, ohne dass sie es weiß, ins Gesicht geschrieben, ist ihr also sowohl eigen als auch fremd und muss von außen erst identifiziert werden. Sie wird von der Polizei auf die Markierung hingewiesen, woraufhin sie in einen Spiegel blickt und diese als Eigenes erkennt. Eine zusätzliche Doppelbedeutung der silbernen Linie ist das im

Englischen geläufige Sprichwort „Every cloud has a silver lining“ und des allgemein gebrauchten „silver lining“ als Element des Guten in einer schlechten Situation. Nicht nur ist durch das Vertrauen auf die eigenen Wünsche und Fantasien die fremde Gefahr der Situation von Anfang an gebannt worden, sondern es ist sogar eine emotional sehr positive Situation für die Erzählerin entstanden. Sowohl nach dem Eindringen der Außenwelt als etwas Fremdem als auch der Vertreibung aus dem eigenen Zuhause behält diese von ihr geschaffene Welt ihre Kraft. Diese zeigt sich in Form einer unmöglichen Spur, die zu Verwunderung führt und sprachsymbolisch für Hoffnung steht. In dieser Geschichte kommt das Eigene zuerst, es nimmt das Fremde wahr, aber siegt durch Vertrauen von Anfang an über mögliche negative Aspekte des Fremden. Auch in einer Situation, in der die eigene Fantasie eigentlich enden müsste, hat sie weiter Bestand. Insofern macht es Sinn, statt vom „eigenen Fremden“, wie der Mythos von Mayer bezeichnet wird, „das heißt als das Fremde, das erst vor dem Hintergrund der Beschäftigung mit dem Eigenen an Kontur gewinnt“ (vgl. Mayer 183), vom fremden Eigenen zu sprechen. Das Eigene steht im Vordergrund, es ist Erzählhaltung, Herangehensweise und wirkt sich direkt auf das Fremde, dem die Erzählerin begegnet, aus. Es ist so präsent, dass die Erzählerin sich nicht gesondert damit beschäftigen muss, sondern, dass es von vornherein Bedingung jeder Wahrnehmung ist. Gewissermaßen siegt es über das Fremde, macht es zum Eigenen und bleibt als Zeichen der Hoffnung und als Wunder bestehen. Aber es muss immer wieder mithilfe von externen Hilfsmitteln wie in diesem Falle der Polizei, dem Spiegel oder der Zusammenstellung aus Text, Münze und Monoprint begriffen werden. Alle Komponenten des Textes haben eine ambivalente Position zwischen Eigenem und Fremdem inne, deren Gleichgewicht durch die Haltung der Erzählerin, die sich weigert, das Fremde zu fürchten und es so als fremd anzuerkennen, hergestellt wird. Bei Störung dieses Gleichgewichts durch Eindringen einer externen Kraft zeigt sich diese Haltung in Form der silbernen Linie auf ihrer Nase und muss, extern und fremd, erst wieder als Eigenes erkannt werden: Das fremde Eigene. Die Integration einer Münze in das Werk, das ansonsten aus selbst Gestaltetem besteht, ist ein Moment der Appropriation, der die gezeigte Münze als fremdes Objekt in den Kontext der eigenen Geschichte stellt, aber offen lässt, ob diese Münze mit der in der Geschichte verwendeten Münze identisch ist,

oder nur stellvertretend gezeigt wird.

Insgesamt lässt sich sagen, dass bei Emin das Eigene in Form eines Vertrauens auf eigene Vorstellungen, Fantasien und Wünsche überwiegt, durch die das Fremde sowohl in sich selbst, als auch in der Außenwelt im positiven Sinne zum Eigenen gemacht wird. Bei negativem Eingreifen des Fremden in diesen eigenen Vorstellungsraum bleibt das Eigene als vorübergehend externalisiertes Zeichen bestehen, durch welches die Erzählerin wieder Zugang zum ihm finden kann. Für die Interpretation ihrer Werke als Teile einer individuellen Mythologie kann festgehalten werden, dass diese primäre Setzung des Eigenen als Betrachtungshorizont eine freie und individuelle Bedeutungssetzung mit ermöglicht. Fremd erscheinen Dinge im Bereich dieses Eigenen immer nur temporär und können sich dort wieder angeeignet werden: Diese Funktion hat in *Albert, Bert and Andy* die silberne Linie. In anderen Beispielen, in denen die Erzählerin mit Abtreibung (*My Abortion* 1990-93/2000) oder Tod (*Uncle Collin* 1963-1993) als Momente des Einbrechens vom Fremden ins Eigene konfrontiert wird, ist das Element, dass das Eigene schließlich auch hier rettet, teils ein bewusster Akt der Willenskraft und des Festhaltens, wie sich in der Reaktion auf den Tod des Onkels zeigt: „I didn't cry but when they told me how you had died, every part of me was filled with horror But still I didn't cry Because deep in my heart I have always known that Souls can move“. Es kann aber auch das reine Zulassen eines kurzen, aber intimen Momentes mit dem Fötus sein, der nach der Abtreibung entgegen der Absicht des Eingriffs im Körper verblieben war. Abtreibung kann hier als Entscheidung für das eigene Leben alleine und gegen das Fremde im Körper, aber auch gegen das eigene Kind gesehen werden. Diese Ambivalenz zwischen beiden Kategorien wird hier durch einen Moment ausgeglichen, der außerhalb der Regeln, nach denen die OP für gewöhnlich laufen sollte, stattfindet. Insofern liegt der Moment, in dem das fremde Eigene wahrgenommen wird, im Bereich der Möglichkeiten des Wunderbaren, des Glaubens oder der bewussten Willensstärke sowie des außerplanmäßig Schrecklichen als Gegenstück zum Wunderbaren, das aber zugelassen und somit genutzt wird.

Vorerst lässt sich festhalten, dass Eigenes und Fremdes beinahe untrennbar

zusammenhängen. Als Bedingung für die Schaffung einer individuellen Mythologie bei Emin steht das Eigene aber immer als interner Ausgangspunkt, um dann in einer changierenden Bewegung das Fremde zu verhandeln und über das Fremde wieder das Eigene zu erkennen. Diese primäre Setzung des Eigenen als Ausgangspunkt hilft, eine starke Subjektposition zu konstruieren, die Bedeutungen innerhalb einer individuellen Mythologie setzen kann.

### 1.3 Narration, Wiederholung und Thematisierung des Bedeutenden

Dass die bisher betrachteten und im Weiteren noch analysierten Werke Tracey Emins narrativ funktionieren, ist allein schon durch die erzählenden Texte als wichtiger Bestandteil gegeben. In den Texten zeigt sich eine Ich-Erzählerin, die durch interne Fokalisierung situationshafte Geschichten erzählt, welche einem Plot folgen, was diese Texte zweifach als narrativ markiert. Diese Erzählsituation ist teilweise schon im Kapitel zu individueller und kollektiver Mythologie diskutiert worden: Die Erzählerin und Figur der Tracey stellen immer neue Varianten des Schreibens einer narrativen Identität dar, in der – wenn sie als Funktion der Erzählung betrachtet wird – bereits Narrativität enthalten ist. Darüber hinaus bleibt zu untersuchen, inwiefern auch die anderen Bestandteile der Werke als narrativ fungieren oder ob eine größere mythologische Narration vorliegt. Wie wird die individuelle Mythologie in Emins Werken durch Schrift, Bild und Objekte erzählt?

Werner Wolf stellt fest, dass mit einer solchen intermedialen Anwendungsabsicht das Narrative „nicht auf erzählervermitteltes Erzählen“ beschränkt werden darf (Wolf 2002 31). Der Titel dieser Arbeit nennt bewusst „Bild, Objekt und Schrift“ als Bestandteile der Werke Emins, um einer Einschränkung des Verständnisses von Text auf rein sprachlichen Text zu entgehen. Als zu untersuchender narrativer Text gelten hier die Werke in einzelnen Einheiten und in ihrer Gesamtheit, sowie Schrift, Objekte und Bilder als Bestandteile der Werke in diesem Kontext. Die sprachlichen Fragmente werden nicht als dominante narrative Elemente gesehen, denen die anderen Bestandteile der Werke untergeordnet sind, – eine Grundhaltung, die Barbara J. Scheuermann der Literaturwissenschaft im Umgang mit anderen Formen

des Narrativen unterstellt (vgl. Scheuermann 2005 80-81) und zu der sie als Gegenbewegung sowohl eine eigenständige narratologische Behandlung der Textelemente, als auch eine entsprechende Gleichbehandlung von Bildern fordert. Auch hier soll also gelten, dass alle Elemente in ihren Beschaffenheiten und Wirkungen als Teile eines Netzwerkes funktionieren und untersucht werden. Gewichtung, wie etwa die Dominanz der Erzählerinnenfigur Tracey, wird ebenfalls im Kontext interpretiert und nach ihrer Funktion in der individuellen Mythologie als Ganzem befragt. Die bildlichen Elemente, die strenggenommen noch einmal in Malerei, Drucke und Fotografie unterteilt sind, haben keine dekorative Funktion neben dem sprachlichen Text, wie etwa in einem Bilderbuch. Gleiches gilt für die Objekte, welche wiederum in Alltagsobjekte und skulpturale Objekte unterschieden werden können. Als Teile des Bedeutungsganzen können auch sie nach ihrer narrativen Funktion befragt werden. Nach Latour können sie genauso wie die Figuren des narrativen Textes in ihrem Gesamtzusammenhang als Aktanten des Narrativs verstanden werden, die ein Netzwerk – bei Latour das Akteur-Netzwerk – bilden (vgl. Lash 1999 4). Während Latour Handlungsfähigkeit allerdings zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Aktanten verhandelt, bleibt dieser Gegensatz innerhalb des narrativen Rahmens eines Kunstwerkes hier in erster Linie auf Figuren und andere Bestandteile des Werkes beschränkt.

Die Verknüpfung von Mythos und Erzählung oder Narration ist eines der grundlegendsten Mythosattribute und taucht sowohl in Müller-Funks kulturwissenschaftlicher Narrativanalyse des Mythos', als auch in alten Quellen wie zu Anfang schon erwähnt im Historischen Wörterbuch der Philosophie auf – allerdings dort konkret in Bezug auf antike mythische Geschichten. Blumenberg definiert Mythen ebenfalls mit einem Fokus auf das Narrative als „Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit“ (Blumenberg 1979 40). Robert A. Segal führt diesen Ansatz fort und traut sich etwas, wenn er mit guter Kenntnis des aktuellen Forschungsstandes und entgegen der dort immer wieder auftauchenden Ablehnung weiterer Definitionsbeiträge selbst eine solche reduzierende Definition setzt: „Doch eine solche Argumentation [zum Wesen des Mythos, Anm. d. Verf.] hängt

grundlegend von der jeweiligen Definition des Begriffs ‚Mythos‘ ab. Lassen Sie mich hier meine eigene Definition darlegen. Zunächst möchte ich Mythos als erzählte Geschichte definieren“ (Segal 11). Segal entwickelt diesen Ansatz noch etwas weiter: Unter Mythos kann auch „Glaubensbekenntnis oder Credo“ verstanden werden und die Definition des Mythos als Geschichte mit einer solchen Qualität fasst er als „eine Geschichte über etwas Bedeutendes“ zusammen. Wenn Mythos nach Jamme „Knotenpunkte der menschlichen Existenz“ (Jamme 1991 21) thematisiert, dann hat alles, was hierunter fällt, automatisch überindividuelle Bedeutung, ist genauso aber individuierbar für die Weltsicht, Empfindungslage und Biographie des Einzelnen. Individuelle Mythologie als Methode, in der individuelle anstatt klassischen Mythentopoi folgende Bedeutungen gesetzt werden, erzählt somit sowohl von individuell gesetzten Bedeutungen, als auch auf nächster Ebene von etwas Bedeutendem, das die Rolle der den Einzelnen in einer „zeitlich wie räumlich übersteigenden Dimension“ (vgl. Müller-Funk 105) positioniert und größere Bedeutung hat. Im Gegenschluss erhält das im Rahmen einer individuellen Mythologie Berichtete seine verstärkte Bedeutsamkeit durch diesen Rahmen.

Segal definiert weiter, dass die Hauptpersonen dieser Geschichte Personen sein müssen. Ausgeschlossen sind „unpersönliche Kräfte“ wie „das platonische Gute“ (ebd. 13). Wolf spricht in seinem Ansatz zu einer intermedialen Erzähltheorie von der typischen Zentrierung des Narrativen um „anthropomorphe Wesen“ (Wolf 45). Als Subjekte und Narreme (nach Wolf ebd.) machen diese Wesen Handlung in der Erzählung möglich. Segals Forderung hält den Mythos also auch hiermit im Bereich des Narrativen, welcher dem Mythos nach einem solchen Verständnis als ein wichtiges Strukturelement zugrunde liegt. In den innerhalb der Werke präsentierten schriftlichen Texten treten sowohl die Erzählerin, als auch diverse andere Figuren auf, von denen sie berichtet. Aber auch Memorabilia sowie Fotografien oder Bilder spielen in der Lesart ihrer Werke als individuelle Mythologie eine genauso entscheidende Rolle, können also als quasi-anthropomorph verstanden werden.

Weitere Etappen der Definition von Mythos als Erzählung bei Segal sind zum einen die Voraussetzung, dass „der Mythos für seine Anhänger etwas Entscheidendes leistet“ (ebd. 13) und dass „eine Geschichte, die natürlich auch Ausdruck einer

Überzeugung sein kann, sich dann als Mythos qualifiziert, wenn sie sich innerhalb einer Anhängerschaft hartnäckig hält. Offen bleibt, ob diese Geschichte dann auch tatsächlich wahr sein muss“ (ebd. 14). Segal sieht Mythos hier im weiteren Kontext einer Gruppe, die diesen, ähnlich dem Modell der oralen Mythentradierung, teilt, erhält und erweitert. Im Falle der individuellen Mythologie kann dieser Aspekt wie bereits im vorhergegangenen Teil zu individuellem und kollektivem Mythos diskutiert, erst einmal vernachlässigt werden. Er wird aber in einem zweiten Schritt bei der Frage nach der Wirkung auf den Rezipienten, Leser oder eine Öffentlichkeit wieder aufgegriffen werden. Wichtig ist hier zuerst einmal die weitergehende Befragung des Begriffs der individuellen Mythologie und die dementsprechend abgewandelte Frage danach, ob die einzelnen Bestandteile einer individuellen Mythologie so stark sind, dass ein hartnäckig an ihnen festhaltender und durch sie zusammengehaltener Rahmen entsteht.

Eine solche Hartnäckigkeit kann ein Wiederholen von Formelementen – wie bei Emin in der Mischform aus Texten, bildlichen Darstellungen im weiteren Sinne, Fotografien, skulpturalen und Alltags-Objekten – sein. Es kann ebenso ein Wiederholen von Themen, Sätzen, Metaphern und Bildern sein. Bei einer starken Figur innerhalb des Mythos‘ kann diese – also hier die Figur der Tracey – stellvertretend für die Anhängerschaft stehen, die Segal voraussetzt.

Wiederholung ist ein dem Mythos häufig zugeordnetes Attribut, das sich zum einen aus der Tradition der Weitergabe und dem darin inhärenten Moment der Wiederholung oder Erneuerung liegt. Im engeren Bereich der Narration spielt Wiederholung auch eine nicht unwesentliche Rolle. Segal spricht am Beispiel des Adonis Mythos, der in besonders vielen verschiedenen Versionen vorliegt, auch von einer generellen „Formbarkeit von Mythen“ (Segal 15), welche Hand in Hand mit der Wiederholung einhergeht und als etwas liberalere Variante von Blumenbergs „marginaler Variationsfähigkeit“ gesehen werden kann. Ferner diskutiert auch Kittner die Wiederholung als Phänomen in den generisch ähnlichen Werken Calles und Annette Messagers. Kittner liest hier in der Verwendung der Wiederholung bei Messager und Calle einen ironischen Umgang mit den dargestellten kleinen Alltagsgeschichten. Ironie stellt Distanz her und fungiert somit als Element, das eine

mythologisch-hermeneutische Position gegenüber dem Mythos ermöglicht. Nach Müller-Funk darf ein Ursprungsmythos diesen Moment nicht enthalten. Der Begriff des Ursprungsmythos wird im Band „Sacred Narrative“ wie folgt definiert: „A myth is a sacred narrative explaining how the world and man came to be in their present form“ (Dundes 1984 1). Als „prinzipiell unironische, niemals subjektiv vorgetragene Ursprungserzählung, die die Welt in zwei Teile spaltet“, die des „alten Heiligen“ und des „Profanen“ (Müller-Funk 113) stellt dieses Mythosverständnis das exakte Gegenteil einer individuellen Mythologie dar. Ironie kann einer solchen Spaltung entgegenwirken, indem sie nicht nur Reflexion ermöglicht, sondern auch zwischen zwei extremen Weltansichten vermittelt. Durch Ironie werden die Übergänge rutschig und unsicher, das Subjektive findet einen Platz, um beständig vorgegebene Zusammenhänge zu hinterfragen. Sowohl Wiederholung als auch der möglicherweise daraus erwachsende Effekt des Ironischen können also dazu dienen, eine individuelle Mythologie mit starker Subjektposition zusammenzuhalten. Ironie ist für die Betrachtung von Emins Werken allerhöchstens zweitrangig. Statt ironischer Distanz vermitteln diese zuerst emotionale Nähe und Dringlichkeit. In einem zweiten Schritt kann dann darauf ironisch Bezug genommen werden. Anstatt wie bei Calle Objekte zu fotografieren stehen hier diese Objekte eher unironisch selbst für sich ein. Dafür leisten sie aber trotzdem eine subjektiv vorgetragene Erzählung, deren Subjektivität Ursprung der Bedeutungen wird und, anstatt die Welt in zwei Teile zu spalten, diese neu zusammenfügt. Wichtiges Mittel sind dafür Wiederholungen verschiedenster Form.

Wie wirkt nun also Wiederholung konkret, um die starke Subjektposition innerhalb einer individuellen Mythologie zu unterstützen und deren Bedeutungssetzung Kraft zu geben? Diese Frage lässt sich teilweise mit Segals Forderung nach der Vermittlung von etwas Bedeutendem im Mythos beantworten, wozu auch das Motiv des Ursprungs zählt. Emins Geschichten erzählen zu einem Großteil von offensichtlich bedeutenden Grenzerfahrungen wie Liebe, Tod, oder Abtreibung. Zwischen diese werden andere Erlebnisse gemischt, deren Bedeutung somit durch den Kontext steigt. Kindheitserfahrungen und magische Erlebnisse mögen zwar nicht sofort erkennbar auf derselben Skala der Bedeutung liegen wie der Tod – die

Grenzerfahrung menschlicher Existenz schlechthin – aber ein Rahmen der gesteigerten Bedeutung veranlasst den Betrachter, diesen Episoden im Kontext ebenfalls mehr Aufmerksamkeit zu schenken und sie sensibler zu behandeln. Die Bedeutung und Bedeutsamkeit generiert sich durch die Geste der Wiederholung. Das Potential gesteigerter emotionaler Episoden oder besonders intensiver Erfahrungen, wie Emin sie beschreibt, überträgt sich dann auf im Kontext mitgelesene Werke und Werkteile. So dient Wiederholung unter anderem als Mittel zur Bedeutungsaufladung. Scheuermann bezieht sich auf die Wiederholung schriftlicher Elemente in Werken Emins und liest darin ein Bestreben „Ereignissen und Gefühlszuständen eine besondere Relevanz zuzuschreiben, sie im kollektiven Gedächtnis zu verankern und durch Wiederholung, also eigentlich durch Zitieren eigener Texte, festzuschreiben“ (Scheuermann 159). Besondere Relevanz oder Bedeutsamkeit werden auch von ihr als Effekt der Wiederholung gelesen. Das Einschreiben in ein kollektives Gedächtnis findet statt, wenn die individuelle Mythologie Emins dann eine Gruppe oder auch nur andere Individuen adressiert und somit überindividuell funktioniert.

Der Bezug, den Scheuermann insbesondere über den Charakter von sprachlichen Zeichen als wiederholungsfähigen Elementen herleitet (ebd.), kann auch im erweiterten Sinn über die Form der Werke hergestellt werden. Die Wiederholung der Mischform aus Schrift, Bild und Objekten ist eine weitere Komponente, die diese Werke verbindet und eine Übertragung von Eigenschaften eines Werkes auf ein anderes Werk derselben Form (oder einer Formvariante) ermöglicht. Innerhalb der Serie Memphis tauchen, wie zuvor schon erwähnt, auch Arbeiten auf, die ohne begleitenden Text erscheinen. *It's not the taking part, it's the winning that counts* besteht aus zwei Plexiglaskästen, in denen einmal links zwei Bündel Geldscheine mit ein paar losen Banknoten obenauf präsentiert werden, und rechts eine aus Plexiglas und Holz gefertigte Medaille der Kairoer Biennale 2001. Abgesehen davon, dass schon der Titel eine Art Moral mitliefert, die teils aber auch in anderen Werken gegeben ist, überträgt sich hier die Funktion eines erzählenden schriftlichen Textes auf das Werk, ohne dass ein solcher Text als handschriftliche Seiten im Werk enthalten wäre. Die gezeigten Objekte könnten genauso gut Bestandteil eines

anderen Werkes sein, in dem diese handschriftlichen Elemente vorkommen. Die Leerstelle des fehlenden Textes wird aufgrund des Vorhandenseins in anderen Werken hier gefüllt und mitgelesen. Besonders deutlich wird durch eine solche Übertragung, dass auch die Erwartung einer Funktion des Narrativen auf Werke ohne konkreten schriftlich-narrativen Text übertragen wird. Vorläufig als Effekt der Wiederholung von Themen festzuhalten ist also sowohl eine Intensivierung von Bedeutung als auch eine Kontextualisierung durch Wiederholung von Formelementen. Fehlende Elemente werden durch einen größeren, mit Wiederholungen arbeitenden Kontext, automatisch ergänzend angenommen. Im Falle des Fehlens eines erzählerisch-narrativen Elements bleibt die Erwartung, dass dem Werk mit Leerstelle trotzdem ein solches narratives Element inhärent ist. Der Text verschwindet in diesem Fall in den Objekten, die nun autonom erzählen. In dieser Form kann eine Ausprägung des mythischen Denkens nach Cassirer gelesen werden, das „nicht zwischen Ding und Zeichen“ unterscheidet, sondern „Ding und Bedeutung zu einer konkreten Einheit“ verschmelzen lässt (Müller Funk 111).

## 1.5 Fazit

Es lässt sich vorläufig zusammenfassen, dass der Mythosbegriff vor einem unüberblickbaren Diskurs negativ als nicht definierbar und positiv als sich in der mythographischen Anwendung zeigend überschaut werden kann. Mit Hinblick auf die Interpretation ausgesuchter Schrift-Bild-Objekt-Werke Emins als individueller Mythologie und der gleichzeitigen Ausarbeitung dieses Begriffs können Elemente aus dem Mythosdiskurs als Diskussionsbasis dienen.

Innerhalb der Attribute, die Mythos in diesem Diskurs zugeschrieben werden, treten besonders die Felder der Erzählung/Narration und Figuren, Dezentriertheit und Pluralität, Bedeutung und Bedeutsamkeit, Wiederholung, Individuum und Kollektiv, sowie Eigenem und Fremdem für ein Verständnis von individueller Mythologie als Lesart und auslegender sowie darstellender Gestaltungsmethode hervor.

Resultierend aus den vorangegangenen Betrachtungen funktioniert individuelle Mythologie als Methode sowohl auslegend als auch gestaltend; auslegend dabei nicht nur aus einer extern interpretierenden oder rezipierenden Position, sondern auch bereits im Gestaltungsprozess selbst. Das Verständnis von Mythologie als hermeneutischer Methode ist ebenso Teil dieser Methode wie das Verständnis von Mythologie als einem Mythenkosmos. Die so geprägte Methode arbeitet mit Wiederholungen und Abwandlungen oder Varianten, welche eine präsentische Haltung, neue individuelle Bedeutungen und in der Form sowie in Inhalten transportierte Bedeutsamkeit vermitteln. Individuelle Bedeutungssetzung ist im Falle Emins auch über eine Figur, die mittels interner Fokalisierung gleichzeitig Erzählerin ist, getragen. Diese Erzählerin nimmt den Platz der Mythenschöpferin ein und ist im Sinne einer sich entwerfenden, multiplen narrativen Identität selbst ein Kollektiv, welches nach anthropologischem Mythenverständnis den Mythos generiert und zur Identitätsbildung nutzt. Die Rezipienten sind sowohl als Individuen wie auch mit Hilfe medienvermittelter Komponenten als Öffentlichkeit ein übergeordnetes Kollektiv, das somit nach dem Verständnis von Mythos als durch und für das Kollektiv geschaffenes Produkt doch Teil an der individuellen Mythologie hat. Für das schaffende Subjekt kann die individuelle Mythologie als angewandte Methode im therapeutischen Sinn nach Freud oder einfach als alltagspraktische Arbeit an der eigenen Identität fungieren. Für Rezipienten – Individuen, Kollektive, Gruppen oder eine Öffentlichkeit – dient die vertretene Position, je enger sie an eine sich darin ausdrückende Subjektposition gebunden ist, unter anderem als Spiegelbild des eigenen Ich-Seins. Darüber hinaus transportiert sie Bedeutsamkeiten allgemein-menschlicher Art, zu denen ein überindividueller Zugang hergestellt werden kann. Bei Emin liegt im gesamten Werk eine Überschneidung der Erzählerinnenstimme und der Figur der Tracey mit autobiographischen Elementen aus dem Leben der Künstlerin Tracey Emin vor. So entsteht eine sehr enge Bindung an diese Subjektposition, die sogar Ebenen zwischen werkimmanenter Welt und der Lebenswelt der Künstlerin transzendiert.

Individuelle Mythologie funktioniert narrativ und kann sich, wenn sie wie bei Emin in unmittelbarer Nähe zu einem Subjekt als Figur und Mythenschöpfer steht, durch

diese Figur und ein mit ihr verbundenes, autobiographisch angelegtes narratives Rückgrat, scheinbar feste Bezugspunkte innerhalb des Mythennetzes schaffen. Dies funktioniert in weniger stark „gezoomten“ Textvarianten wie beispielsweise Leanne Shaptons *Important Artifacts and Personal Property from the Collection of Lenore Doolan and Harold Morris, including Books, Street Fashion and Jewelry* jedoch genau so gut.

Individuelle Mythologie spielt als Methode mit der Diskrepanz zwischen Eigenem und Fremdem, bestimmt sich aber nicht primär wie Mythos nach Mayers Definition als “Ausdruck einer anderen Weltanschauung” (Mayer 162-63), sondern stellt das Eigene als Haltung und Zugang zu Welt allem voran. So kann sich dann dem Fremden außerhalb und dem Fremden im Eigenen genähert werden. Dies trifft besonders auf Emins Werke zu, Varianten sind aber innerhalb der Werke als auch im Vergleich zu anderen Werken möglich. Das Verständnis von individueller Mythologie hat durch die bisherige Diskussion an Kontur gewonnen und ist immer wieder an konkreten Eigenschaften von Emins Werken sowie Werkbeispielen jenseits der reinen Theorie lebendig geworden. Die erarbeiteten Eigenschaften von individueller Mythologie gehen somit Hand in Hand mit erarbeiteten Eigenschaften von Emins Werken. Im Weiteren wird nun mit dem Begriff der Intensität bezüglich einer möglichen Übertragung von Inhalten der individuellen Mythologie auf ein Kollektiv betrachtet. Daraus hervorgehend wird die Kommunikationsfunktion der individuellen Mythologie gezeigt werden.

## **2 – Szeemanns Begriff der „Individuellen Mythologien“ - Auf der Suche nach Intensität**

Ein weiterer Baustein auf dem Weg zu individueller Mythologie als Methode ist die bisherige Verwendung des Begriffs, hauptsächlich durch Harald Szeemann und im Anschluss daran durch die als Spurensicherung zusammengefasste künstlerische Form der Siebziger Jahre. Szeemanns Verständnis des Begriffs führt zu einem Intensitätsbegriff, der sich auch in der Betrachtung von Emins Werken wiederfinden lässt. Es lohnt sich also, auch aufgrund einer bisher recht unbefriedigenden

Forschungslage zu Szeemann, dessen Verständnis von „Individuellen Mythologien“ noch einmal nachzugehen.

## **2.1 Szeemanns Verständnis der „Individuellen Mythologien“ und die „Spurensicherung“ Günter Metkens**

Der Begriff der „Individuellen Mythologie“ als solcher taucht erstmals im Rahmen der von Harald Szeemann als „Generalsekretär“ konzipierten und realisierten Ausstellung documenta 5 auf, die 1972 in Kassel stattfand. Szeemann hatte gemeinsam mit Bazon Brock und Jean-Claude Ammann ein Ausstellungskonzept zum d5 Motto „Befragung der Realität – Bildwelten heute“ entwickelt, das in drei Hauptkategorien „Die Wirklichkeit der Abbildung, die Wirklichkeit des Abgebildeten und Identität oder Nichtidentität von Abbildung und Abgebildetem“ aufgeteilt war (vgl. Szeemann, Brock, Ammann). „Individuelle Mythologien“ war eine Untereinheit des Komplexes „Die Wirklichkeit des Abgebildeten“. Unter dem Titel „Individuelle Mythologien“ wurden 93 Künstler präsentiert, darunter Joseph Beuys, Jörg Immendorf, Etienne Martin, Sigmar Polke, Adolf Wölfli, Gilbert & George und Yoko Ono (vgl. Katalog d5). Außerdem beteiligt waren die beiden Künstler Christian Boltanski und Jean Le Gac, die auch vier Jahre später bei der documenta 6 Werke zeigten und durch ihre Arbeitsweise der Spurensicherung zugeordnet wurden. Diese künstlerische Methode bezeichnet eine nicht homogene Gruppe von Künstlern, denen die beinahe archäologische Arbeitsweise des Sammelns, Suchens, Zusammenstellens mit dem Anspruch und der Ästhetik wissenschaftlicher Recherche und Präsentation im Sinne von „Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung“ (Metken 1977) gemein ist. In seinem kurzen Kapitel zu Lévi-Strauss und Individuellen Mythologien zieht Günter Metken eine Verbindung zwischen dem Lévi-Strausschen, auf indigenen Mythen basierenden Mythenverständnis als „Denken in Bildern, als vergegenwärtigende Setzung analog zur Welt“ mit einer „Reflexion (...) welche die Sprache beim Wort nimmt, ihrem Sinn vertraut – Bilderschrift und Zeichensystem zugleich“ (Metken 1996 200), und der Spurensicherung-Kunst, die sich „wieder mehr dem Menschen“ zuwandte und Fragen „nach seiner individuellen Herkunft und gesellschaftlichen Einbindung oder

Entfremdung, nach emotionalen und archetypischen Gemeinsamkeiten, Alltagsmythen und Sitten“ stellte (ebd. 201). Der Begriff der Individuellen Mythologien selbst taucht in Metkens Artikel nicht auf, Metken kuratierte aber Szeemann nachfolgend die documenta 6 im Jahr 1977 und bezieht sich in seiner Auswahl von Le Gac und Boltanski als Vertreter von Szeemanns Individuellen Mythologien auf dieses Konzept. Im Weiteren nennt Metken keine direkten inhaltlichen Bezüge, verweist aber durch die Verbindung von Lévi-Strauss und den Individuellen Mythologien darauf, dass beide Konzepte generischen Einfluss auf die Spurensicherung hatten. Bemerkenswert ist, dass Werke der Spurensicherung in vielerlei Hinsicht Ähnlichkeiten mit den betrachteten Werken Emins aufweisen. Metken beschreibt etwa die Recherche einer fiktiven Kindheit bei Boltanski, fiktive Reisen mit selbstgestalteten Bild-Text Kombinationen, die in Form eines Tagebuches über ebenfalls fiktive Riten berichten (Le Gac), autobiographische Stadtteilerkundung bei Didier Bay oder Verrätselung der alltäglichen Umwelt bei Jochen Gertz (ebd. 201). Die Ästhetik dieser Avantgarde skizziert er als bestehend aus: „Hand- und Hausarbeiten, pseudo-ethnographischen Anhäufungen, Kinderandenken, Amateurphotos, Nachlässe(n), Familienkram“ (ebd. 10). Künstler der Spurensicherung arbeiteten häufig mit Objekten, Anne und Patrick Poirier besonders zum Topos der Ruine, der sich in der Reihe *Memphis* ebenfalls wiederfindet. Darüber hinaus bestehen auch Beziehungen zu den zuvor herausgearbeiteten Mythoseigenschaften und Teilen des Mythosdiskurses wie etwa dem Ritual, Mythos als etwas Alltagstauglichem und individueller Mythologie als Alltagspraxis. Die mit Objekten, Texten und Bildern arbeitende Form ist hier schon mit dem Begriff der individuellen Mythologien verknüpft.

In einem privaten Brief an Wim Beeren vom 22.3.1972 schreibt sich Szeemann die Begriffsschöpfung selbst zu: „Der Begriff ‚Individuelle Mythologie‘ stammt von mir (sicher wurde er auch schon vor mir verwendet) (...)“ (Mackert 2005, 245). Er fährt fort: „(...) die individuelle Mythologie ist für diese Künstler ... der Freiraum, das Gerüst oder was immer du willst, in oder auf dem das sichtbare Werk erst entstehen kann“ (ebd.). Diese Definition unterscheidet sich in ihrer Vagheit wenig von anderen Äußerungen Szeemanns zur Erklärung seiner Begriffsschöpfung. In ihr

skizziert er etwas Generelles und Grundlegendes, das Vorbedingung künstlerischer Produktion ist und im Werk selbst nicht unbedingt identifiziert werden kann.

Als Auftakt zur documenta 5 definiert Szeemann den Begriff „Individuelle Mythologien“ für das documenta Publikum von 1972 im Vorwort des Katalogs nur wenig konkreter als in seinem privaten Brief:

„d5 als Überblicksausstellung vereint die drei Hauptformen (Kritik, Information, Dokumentation) der Ausstellungstätigkeit: die parallelen Bildwelten [...], Konzept Art und Hyperrealismus [...] und die Individuellen Mythologien als das Feld subjektiver Mythenbildung mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit durch die bildnerische Formulierung (Der Begriff wurde 1963 in Beziehung mit den „internen“ Plänen, mittels derer Etienne Martin seine Großskulpturen in seiner Erfahrungswelt in den Termini seiner persönlichen „Mythologie“ lokalisiert und deutet, verwendet).“ (Szeemann (1981) 76).

Der Definition von Individuellen Mythologien als „Feld subjektiver Mythenbildung mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit durch die bildnerische Formulierung“ (s.o.) zufolge stehen mehrere Aspekte im Vordergrund: Beispielsweise benutzt Szeemann den Begriff im Plural, was andeutet, dass die Pluralität dem Konzept der Individuellen Mythologien inhärent ist. Die Schaffung einer neuen Mythologie ist nur dann möglich, wenn eine solche Bedeutungssetzung jedem offen steht – es gibt potentiell mindestens so viele individuelle Mythologien wie es Mythenschaffende gibt und potenziell so viele Mythenschaffende wie Menschen. Subjektive Mythenbildung hebt den Aspekt der eigenen Bedeutungssetzung hervor. Subjektiv soll hier aber mit der Betonung auf freie Bildsprache nicht zwingend bedeuten, dass der Mythenschaffende sich selbst thematisiert und seine Biographie zum Zentrum des Mythos macht, sondern vielmehr Offenheit für die Schaffung neuer Mythen außerhalb eines vorgeprägten Kontextes. In diesem Sinne findet sich hier die starke Subjektposition aus der vorhergegangenen Diskussion wieder, wie sie auch in Emins Werken präsent ist.

Szeemann ergänzt zum Begriff der Subjektivität im Artikel „Individuelle Mythologien“, der im November 1972 nach Abschluss der d5 in den Luzerner Kunstmagazin erschienen ist: „In diesem Sinne sind die individuellen Mythologien in Kassel die Alternative, die Kunst immer wieder darstellt. Sie sind die Versuche des Einzelnen, der großen Unordnung die eigene Ordnung gegenüberzustellen“ (Szeemann 1981 91). Hier kehrt sich das Verhältnis von Subjekt

und objektiver Außenwelt um, die subjektive Ordnung wird gestärkt, aus dieser Position heraus kann eine Mythologie geschaffen werden. Das Eigene behauptet sich gegenüber dem Fremden und setzt sich an erste Stelle.

Im Weiteren kann Szeemanns Definition von „Individuellen Mythologien“ nicht klar festgelegt werden. Er gibt im Gespräch mit Gabriele Mackert auch offen zu, dass es ihm an einer Definition zu keinem Zeitpunkt wirklich gelegen war:

GM: „Die ‚Individuellen Mythologien‘, die große Erfindung, das Schlagwort, das als sprachliche Setzung bis heute überdauert, bleibt ohne Theorie, ohne jeglichen Kommentar (...)“

HS: „ Das war es doch gerade. Es unkommentiert reinzuwerfen. Ich war vor allem an der Ausstellung interessiert und nicht daran, Vorworte oder Texte zu schreiben (...)“ (Mackert 2002 20)

Zu seiner ersten Definition der „Individuellen Mythologien“ im Katalog der documenta 5 bemerkt Szeemann im selben Artikel mit Problembewusstsein:

„Es war zu erwarten, daß der Begriff Individuelle Mythologien, der mir 1963 bei der Einrichtung des Werkes von Etienne Martin in der Kunsthalle Bern einfiel, Verwirrung stiften wird, weil in ihm die Egozentrik den Anspruch stellt, eine allgemeingültige Sprache zu sprechen, wobei die Form dieser Sprache nicht gegeben ist. Der äußeren Erscheinung nach sind die Individuellen Mythologien ein Phänomen ohne gemeinsamen Nenner, sind jedoch verständlich als ein Teil einer Vorstellung einer Kunstgeschichte der Intensität, die sich nicht an formalen Kriterien allein, sondern an der spürbaren Identität von Intention und Ausdruck orientiert. Die Abgrenzungen der Abteilung Individuelle Mythologien sind deswegen für den Betrachter unklar.“ (Szeemann (1981) 88).

Mackert merkt zu Szeemanns Äußerungen stellvertretend für die weitere Rezeption Szeemanns kritisch an: „Das Konzept der ‚Individuellen Mythologien‘ wird von ihm im Katalog allerdings nirgends erörtert, sondern mit einem Hinweis auf die Wortschöpfung Etienne Martins aus dem Jahr 1963 im Vorwort abgespeist“ (Archive in Motion 260).

Szeemanns Definitionen des Begriffs bleiben in beiden Beispielen bewusst tastend oder negativ formuliert auch unpräzise. Elemente, die er als wesentlich unterstreicht, sind das Individuelle, Subjektive, das jeder „Individuellen Mythologie“ innewohnt.

Wichtig ist Szeemann, dass die Form der einzelnen Werke jeweils eine völlig andere sein kann. Er postuliert also eine freie Form für die „Individuellen Mythologien“. Die Gemeinsamkeiten der verschiedenen „Individuellen Mythologien“ liegen verborgen

hinter und in diesen Formen. Für diese unsichtbare gemeinsame Qualität wählt er den Begriff der Intensität. Die „spürbare Identität von Intention und Ausdruck“ ergibt sich aus der Betrachtung einer „Kunstgeschichte der Intensität“ (Szeemann 1981 89) und definiert somit sein Verständnis von Intensität: eine emotional-körperlich empfundene Komponente, die in eine neue, vermittelnde Form gebracht werden soll, und somit Intention des Künstlers wie des Werkes ist. Eine solche Intensität wird nach Aufzählung unterschiedlichster Künstler und ihrer Werke der zentrale Punkt, der erst einmal nicht Zusammenhängendes dann doch verbindet, und den „Individuellen Mythologien“ ihre „kraftvolle Selbstverständlichkeit“ (ebd. 90) als Erkennungsmerkmal verleiht. Von ihm genannten Werken und Künstlern schreibt er Besessenheit, Naivität, Intensität und Diversität zu: Emotionen, die „sinnlich erfahrbar gemachte Intensitätsgeschichte“ (ebd. 90) erzeugen. Wie allerdings Intention, Ausdruck und deren Identität offengelegt werden können, bleibt unklar. Gemäß der im Brief an Beeren beschriebenen „Individuellen Mythologie“ als Grundlage künstlerischen Schaffens kann Szeemann so verstanden werden, dass es die Intention des Künstlers ist, dem Schaffen zu Grunde liegende eigene Vorstellungen und Bedeutungen, welche unmittelbar körperlich-emotional empfunden werden, im Werk auszudrücken. Ist dies erfolgreich geschehen, so kann das produzierte Werk dem Bereich der „Individuellen Mythologien“ zugeordnet werden, welcher unter diesen Vorzeichen, wie von Szeemann betont, keine klaren Grenzen aufweisen kann und soll. Ein solcher Prozess der Übertragung des Persönlichen in ein konkretes Werk ist sicherlich wichtiger Teil künstlerischen Schaffens. Intensität, die Szeemann als Marker für den Erfolg der Übertragung von der internen mythologischen Welt des Künstlers in das Werk sieht, ist allerdings objektiv schwer nachzuweisen.

Der später im selben Jahr erschienene Text „Individuelle Mythologien“ (Szeemann 1981 87-92) umschreibt den Ausstellungsteil der „Individuellen Mythologien“ und setzt an zentraler Stelle erneut den vorher schon genannten Begriff der Intention:

„Durch die Trennung der Aufgaben in Ausstellung und mögliche Interpretation des Gezeigten [hierbei bezieht er sich auf die von Brock konzipierte Besucherschule; Anm. d. Verf.] wurde dann möglich, was doch so einfach sich anhört, aber so schwierig zu verstehen scheint, daß die individuellen Mythologien in einer autonomen Präsentation ihrer *Intentionen* das präfigurieren, was das Ziel jeder Ausstellung in den letzten Jahren war: als Individuum ein exemplarisch vorgelebtes Verhalten sichtbar zu machen und dadurch Antizipation von Identität sichtbar zu machen, die allein eine bessere, kreativere, bewusstere Gesellschaft auszeichnen sollte, wenn Attitüden nicht Form, sondern ‚Bedeutung‘ werden.“ (ebd. 88).

Mit Attitüden und Form bezieht Szeemann sich auf seine Ausstellung „When attitudes become form. Live in your head“, die er 1968 an der Kunsthalle Bern kuratierte. Hier finden individuelle Haltungen Eingang in die Form des Werkes. Im Vordergrund steht der „hohe Grad persönlichen und gefühlsgetragenen Engagements“ (Szeemann 1969), welches im Prozess der Werksproduktion entwickelt wird und über das Werk transportiert werden soll. Ein solches Empfinden kann auch als Intensität bezeichnet werden, gegenüber den Individuellen Mythologien grenzt sich diese Umschreibung durch die Dominanz des Schaffensprozesses ab, teilt mit ihnen aber eine Pluralität der Formen.

Der Hinweis auf eine bessere, zukünftige Gesellschaft lässt das utopische Potential, das Szeemann mit den „Individuellen Mythologien“ verbindet, anklingen (vgl. Szeemann 1981 88). Die Kontextualisierung des Individuums innerhalb der Gesellschaft zeigt deutlich die Einordnung des Mythenkontextes als Teil innerhalb in einer größeren Ordnung, gemäß einer Mythosdefinition von Müller-Funk: „Zunächst einmal sind alle Mythen, alte wie neue, übergreifende, sinnstiftende Systeme, die das Verhältnis des Einzelnen zu einem an sich nicht fassbaren Ganzen explizit, vor allem aber implizit regeln“ (Müller-Funk 104). Die Werke wirken als realisierte Vorbilder oder utopische Rollenbilder, welche exemplarisch zu einer besseren Gesellschaft führen. Sie ermöglichen eine von der reinen Oberfläche oder Form befreite Darstellung von Empfindung, welche zuerst als „Attitüde“ vor jeglichem Ausdruck existiert und dann im Sinne eines Korrelates von Signifikanten und Signifikat als Bedeutung im Werk mit sich selbst identisch wird. Intention bezeichnet hier die emotionale, vorsprachliche und vor der Form stehende Verfassung – eine ungewöhnliche Verwendung dieses Begriffs, der gewöhnlicherweise einen Zustand von zielgerichtetem, rationalem Bewusstsein bezeichnet. Ziel ist es, einen Ausdruck für eine solche emotionale Verfassung zu finden, der durch seine Identität (sprich

erfüllte Bedeutung), sowohl ebenjenen Zustand von Intensität mit anderen teilbar macht, als auch authentisch oder wahr ist.

Die Vermischung des Begriffs mit dem Kontext der Berner Ausstellung, und die final aus den „Individuellen Mythologien“ resultierende „Bedeutungswerdung“ (s.o.; ebd. 88) erscheinen außerhalb ihres Kontextes betrachtet kryptisch in Zusammenstellung und Schlussfolgerung. „Bedeutung“ allerdings ist im Kontext von Szeemanns vorherigem und späterem Schaffen mit „When attitude becomes form“ von 1968 und dem späteren „Museum der Obsessionen“ (1975) als Teil einer sein Werk durchziehenden Suche nach dem Urgrund dessen, was menschlichen Ausdruck antreibt. Das „Museum der Obsessionen“ ist für Szeemann eine Fortsetzung nach dieser Suche, zu der auch die „Individuellen Mythologien“ gehören:

„War doch anlässlich der documenta von uns [der Agentur für Geistige Gastarbeit, die Szeemann alleine verkörperte, Anm. d. Verf.] der Begriff ‚Individuelle Mythologien‘ ins Kulturfaß geworfen worden, zur Sprengung enger Stilbegriffe in der Retrospektive und zur heilsamen Relativierung in der Prospektive, individuelle Mythologie als ‚geistiger Ort in dem ein einzelner seine Zeichen, Symbole und Signale setzt, die für ihn die Welt bedeuten‘ (in der Umschreibung Dieter Bachmanns) spricht nicht mehr von Kunst, sondern vom überzeugenden Perpetuum Mobile derer, die sich selbst genügen, weil sie sich ihre eigene Welt stets neu schaffen ohne Berücksichtigung ihres Geschlechts, Alters, Berufes, Bildungsstandes. [...] Waren jedoch die Individuellen Mythologien noch Zeichensprachen, wenigstens im Rahmen der documenta 5, so sind nun die Obsessionen die Energien, die hinter diesen Sprachen wirken, treiben, gären [sic!]. Erlauben die Individuellen Mythologien noch eine vor sich selbst und den anderen zu rechtfertigende Auswahl der die Sprache vertretenden Zeichen, so verschiebt sich der Aufwand für diese sichtende Tätigkeit im Museum der Obsessionen auf den permanenten Respekt vor der Energiequelle (...). (Szeemann 1981 130)

In diesem Kontext betrachtet, stellen die „Individuellen Mythologien“ eine Zwischenstufe in Szeemanns Suche nach dem dar, was „wirkt, treibt und gärt“ (s.o.). Szeemann verwirft diese Zwischenstufe als noch zu deutliche, „die Sprache vertretende Zeichen“ (ebd.) und ersetzt sie mit dem Museum der Obsessionen. Von einer möglichen begrifflichen Konkretisierung ist also auch in der Nachfolge der „Individuellen Mythologien“ keine Spur, Szeemanns Denken bewegt sich in die entgegengesetzte Richtung: „So kommt es zu der paradoxen Situation, dass das Museum der Obsessionen oft effizienter ist, wenn es nicht handelt“ (ebd. 130). Gewinnen kann man aus dieser Einschätzung Szeemanns aber auch, dass die „Individuellen Mythologien“ durchaus ein System des Ausdrucks sind, in dem die Identität von Signifikant und Signifikat mit die Sprache vertretenden Zeichen wenn schon nicht gegeben, dann doch zumindest verhandelt ist. Im Prozess der

Rechtfertigung – der Kommunikation und Vermittlung neuer Bedeutungssetzungen in Hinsicht auf eine Gruppe, Gesellschaft oder einen Rezipienten – suchen die in der neugeschaffenen mythologischen Form entstandenen Zeichen den Anschluss zu ihrer sprachlichen, begrifflichen Bedeutung. Es lässt sich vermuten, dass Szeemann diese dialogische Auseinandersetzung ebenfalls im Werk und seiner Form selbst stattfinden sieht, also keine metatextuell angelegte, begrifflich-diskursive Verhandlung dieser Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem meint. Alles drückt sich gleichzeitig in der Einheit des Werkes aus, das eben nicht oberflächliche Form, sondern Bedeutung im Sinne eines authentischen und kommunizierbaren Ausdrucks von empfundener Intensität ist. Das Werk legt sich in sich selbst aus. Eine erklärende Metaebene, die sich wie die der Mythologie zum Mythos verhält, scheint nicht notwendig.

Szeemann baut darauf, dass der Begriff der „Individuellen Mythologien“ seine Unklarheit notwendigerweise beibehalten muss, und dass er durch jeweils unterschiedliche Kunstwerke als Spielart von individueller Mythologie illustriert wird. Im Gesamtkontext seiner Ansätze betrachtet ist dies für ihn wie gerade gezeigt sogar noch eine moderate Position, die sich schließlich radikalisiert und bis hin zur Handlungsunfähigkeit ausweitet. In beiden zentralen Texten zu den „Individuellen Mythologien“ unterstreicht er das Vorhandensein eigenständiger Positionen, die statt einer gleichen Formsprache vielmehr ein gleiches Level an Intensität aufweisen, ansonsten aber „der äußeren Erscheinung nach“ [...] ohne gemeinsamen Nenner“ sein können (Szeemann 1981 88). Szeemann lässt den Begriff der Individuellen Mythologien bewusst undefiniert: „Individuelle Mythologien hat den Vorteil einer vollkommen offenen Benennung.“ (Szeemann 1981 89).

Im Gespräch mit Mackert betont er auch noch einmal eine generelle Abneigung gegenüber Klassifizierungen formaler oder begrifflicher Weise, an deren Ende nur sein Intensitätsbegriff standhält, welcher auf eine Qualität jenseits des Begrifflichen verweist:

„Und so ging es mir vor allem auch um die Zerstörung der Stile und als sich anbahnte, dass bei der d5 ein Dialog zwischen Fotorealismus und Konzeptkunst dominieren könnte, habe ich mit den ‚Individuellen Mythologien‘ eingegriffen, um bewusst einen Keil reinzutreiben. Diese beiden Kunsttendenzen waren trotzdem sehr präsent, aber die ‚Individuellen Mythologien‘ haben sich darin wie ein Geschwür breit gemacht. Wenn einer seine Welt erträumt und zu ihr steht, dann kann das geometrisch sein oder konstruktivistisch. Diese doofen Auseinandersetzungen zwischen gegenständlich und ungegenständlich sind unwichtig. Das sind alles total idiotische Unterscheidungen: konzeptuell oder realistisch. Das ist alles egal. Es ist einfach egal. Intensiv muss es sein“ (Mackert 2002 19)

Intensität als kommunizierte und kommunizierende Qualität einer individuellen Mythologie kann nach Betrachtung von Szeemanns Ansatz somit ebenso festgehalten werden, wie das Hervortreten einer bedeutungssetzenden Subjektivität

## 2.2 Fazit zu Szeemanns „Individuellen Mythologien“

Es kann zusammenfassend festgehalten werden, dass Szeemann einen Begriff schafft, dem Unklarheit inhärent ist. Er selbst erweitert diesen Begriff in seinen späteren Texten und Ausstellungen noch weiter in Richtung des Unfassbaren. Im Jahr 1972 bedeuten „Individuelle Mythologien“ eine Ermächtigung des Subjektes, des Künstlers und prinzipiell jedes Menschen dazu, Mythen zu schaffen, die aus einer eigenen Weltvorstellung und persönlichen Weltordnung heraus geboren werden, welcher Intensität als Empfindung zugrunde liegt. Szeemann bedient sich der hier sehr reduzierten und zugleich offenen Formel Bachmanns, „Individuelle Mythologien: ein geistiger Raum, in dem ein Einzelner jene Zeichen und Signale setzt, die ihm seine Welt bedeuten“ (Szeemann 1981 91) Den daraus entstehenden Formen sind nahezu keine Grenzen gesetzt. Stattdessen etabliert Szeemann das Verständnis einer starken Subjektposition, die Bedeutungen selbst bestimmt und setzt.

Zentral in Szeemanns Betrachtungen ist außerdem der Begriff der Intensität, der Teil seiner Suche nach dem Dahinter, der „Energiequelle“ (Szeemann 1981 130) ist, die Menschen zur Verarbeitung elementarer Gefühle im künstlerischem oder im weitesten Sinne persönlichen Ausdruck antreibt. Intensität als Kriterium lässt ebenfalls keine Konkretisierung des Begriffes zu, weil diese nicht mit festen Maßstäben gemessen werden kann, sondern sich nach Szeemanns Verständnis allein im Werk und dessen Effekt niederschlägt. Die Gleichsetzung mit Bedeutung

als erfolgreicher Kommunikation von Intensität durch das Werk lässt sich nicht nur mit einer direkten, unmittelbaren Übereinstimmung von Signifikant und Signifikat im Mythos, der auf diese Weise unreflektiert ist, lesen, sondern darüber hinaus auch mit der Verhandlung von bedeutsamen Elementen im Mythos verbinden. Diese können konkret wie bei Emin oder Calle anhand einer Biographie und einer Ich-Position exemplifizierte Erlebnisse sein. Etwas abstrakter lässt sich aber auch festhalten, dass Momente der Intensität, welcher Art auch immer, durch diese besondere Qualität zu etwas Bedeutsamen werden. Prinzipiell kann also gelten, dass erlebte Intensität bedeutsam ist und Bedeutsames markiert. Diese Kraft liegt individuellen Mythologien zugrunde, treibt sie an, und kann in ihren konkreten Ausformungen als bedeutsam erlebt werden. Für die Betrachtung von Emins Werken findet sich hier zum einen eine Bestätigung der dort bereits diagnostizierten starken Subjektposition, welche als bedeutungssetzende Instanz fungiert und, als individuelle Mythologie gelesen, Rückendeckung durch Szeemanns Bearbeitung des Begriffs erhält. Jeanette Winterson sagt in ihrem Vorwort zu „Tracey Emin. Works 1963 – 2006“ über Emins Kunst:

„Her intensity, and her total and reckless commitment to herself and to what she does, is necessary for an artist, but it is also necessary for any human being who wants to live at the centre of their humanity, and not on its rim. Emin is always trying to drag us away from the peripheral and superficial experiences into what can be deeply felt, even if that is in recoil or disgust. If you believe, as I do, that art's central purpose is to prompt emotion [...] then Emin is letting art do its work. [...] Emotion is not sentimentality or artificiality [...] To feel something deeply is an intellectual and spiritual experience [...] We were designed to feel, but our present culture is terrified of real feelings, its demands, its wilderness, its commitment to truth“ (Freedman, Fuchs, Winterson 2006 7)

Die intensive Verhandlung von Bedeutendem in Emins Werken – nicht nur thematisch, sondern auch durch emotionalen Ausdruck, der ebensolche in seinen Betrachtern auslöst – kann mit Szeemanns Intensitätsbegriff verknüpft werden. Im Weiteren gilt es nun auch zu betrachten, wie diese Intensität sich in ihren Werken konkret ausdrückt und wie Intensität durch diese Werke kommuniziert werden kann, was den Aspekt des Kollektivs unter neuen Vorzeichen ins Spiel bringt.

### 2.3 Abschlussbefund – Individuelle Mythologie als Methode

Um den Bezug zum Kollektiven über Szeemanns Intensitätsbegriff neu herzustellen, wird im Weiteren – der Setzung von individueller Mythologie als in sich geschlossenem Kosmos von Bedeutungen gemäß – das Werk und die Methode sowohl der Erschaffung wie auch des Lesens eines solchen Werkes betrachtet. Generelles Ziel ist es außerdem, neben der Diskussion von Emins Werken als einer individuellen Mythologie, weiterhin auch die neu positionierte Methode der individuellen Mythologie herauszuarbeiten und festzuhalten.

Eine individuelle Mythologie stellt die individuelle, nicht-kollektive Position dar, die aber als solche in Form einer individuellen Mythologie für Rezipienten besonders gut lesbar und nachvollziehbar ist. Im Gegensatz zu Lévi-Strauss' Verständnis der individuellen Mythologie als Ursprung des Traumas (vgl. Fischer 16) und nur auf sich selbst anwendbarer Praxis des Wiedererlebens, kann eine individuelle Mythologie in Form eines Kunstwerkes – ob nun sprachlich, bildlich oder wie hier in der an Emins Werken betrachteten Mischform Sprache-Objekt-Bild – individuelles Erleben kommunizieren und auch für Rezipienten wiedererlebbar machen. Vorsprachliches Empfinden, das mit Szeemann als Momente der Intensität erfasst wird, kann sich in der Sprache und dem System einer individuellen Mythologie nicht nur entfalten oder mitteilen. Neben dem Moment der reinen Erfahrung kommt durch die Einbettung in den Kontext des mythologischen Netzwerkes auch ein hermeneutisches Moment dazu. Rezipienten werden also nicht einfach nur mit einer Äußerung von Emotion belastet, sondern können diese sowohl nachempfinden als auch selbst reflektieren und nutzen. Dieses hermeneutische Moment entsteht durch die Struktur des mythologischen Netzwerkes und hier konkret durch immer wieder anders auftretende Variationen bestimmter Elemente, ob nun von Topoi, Fabel- oder Formelementen. Ein Rezipient wie auch der Schöpfer einer individuellen Mythologie kann diese als Methode im Alltag anwenden, wie beispielsweise vorgeschlagen durch Feinstein. Rezipienten können aber ebenso in der Erfahrung einer individuellen Mythologie eigenes Empfinden und

Weltverständnis mit anderem darin enthaltenen Empfinden und Weltverständnis empathisch abgleichen.

Die Mythologie wird in dem Moment kollektiv, in dem sie geteilt werden kann und sich mitteilt. Für den Mythenschöpfer kann eine solche Form von Bedeutungssetzung und entsprechender Gestaltung über den Selbstentwurf und die Arbeit an der eigenen Identität auch ein Kommunikationsmittel sein, durch das das eigene intensive Empfinden geteilt wird. Individuelle Mythologien wirken so verbindend und sind wie Sprache, Kunst oder Körperkontakt ein Mittel, die eigene Isoliertheit des Empfindens und Selbst-Seins zu überwinden. Für den Rezipienten – ob individuell oder kollektiv in Form medialer Aufmerksamkeit oder Kritik – bietet eine individuelle Mythologie die Möglichkeit, die darin enthaltenen Momente der Intensität nachzuerleben. Bei ähnlichem Empfinden, oder aber auch allein durch die Tatsache, dass eine emotionale oder körperliche Reaktion hervorgerufen wird, entsteht Kommunikation. Der Rezipient fühlt sich verbunden mit dem Mythenschöpfer – der dem Mythos die Intensität gebenden Instanz oder auftretenden Figuren – und somit als Teil eines Ganzen. Auch hier wird also die Isoliertheit des Selbst-Seins überwunden. Auf diese Weise leistet die individuelle Mythologie nicht nur für einen Mythenschöpfer, sondern auch für den Rezipienten als Individuum und für ein Kollektiv die Auflösung der isolierten Subjektposition. In derselben Bewegung wird diese Subjektposition aber auch gestärkt und hat die Macht, selbst Bedeutungen zu setzen. Ein solcher Mechanismus mag zwar auf den ersten Blick gegenläufig erscheinen, geht aber genauso Hand in Hand wie die gegenseitige Beeinflussung von Individuum und Gesellschaft, Subjekt und Kollektiv.

Emins Werke haben allgemein wie auch im Besonderen in der *Memphis* Reihe einen solchen dualen Effekt, den Deirde Hering am Beispiels von Schmerz in Emins Werk pointiert beschreibt:

„What is so remarkable about Tracey Emin's work is its simultaneity. How can art so deeply personal be so transcendent too? The grief imbued in her images is so extreme, so out of the ordinary, that it feels almost dangerous to relate to. One will try to marvel at her splayed out and broken figures, wondering from what dark place such images came. But it's guaranteed that the least stubborn among us will catch ourselves and realize we aren't so touched because those feelings are new. Pain is universal; Emin just articulates it.” (L Magazine 2009 13 November).

Im Folgenden soll noch einmal dargestellt werden, wie die Bedeutungssetzung in einer individuellen Mythologie funktionieren kann und wie weit sich dafür eine Struktur bestimmen lässt. Wie ist eine individuelle Mythologie idealerweise strukturiert, um einen reziproken Übertragungsprozess zu ermöglichen, in dem intensives Empfinden transportiert wird und wodurch sowohl Subjektpositionen als auch eine Verbundenheit mit einem größeren menschlichen Kollektiv gestärkt werden?

Segal beschreibt den Moment der individuellen Bedeutungssetzung sehr gut nachvollziehbar in Ableitung aus D.W. Winnicotts kindlichen Spiel-Analysen. Die Setzung von Bedeutungen und die Übertragung dieser Bedeutungen auf Dinge bleibt nicht Spiel allein: „Dabei ist Spielen jedoch weit mehr als Fantasterei oder Eskapismus. Es konstruiert eine Realität voll persönlicher Bedeutungen. Es nimmt einen Gegenstand aus der Alltagswelt, einen Löffel, und macht mehr daraus – einen Zug“ (Segal 185). Ähnlich wie Kinder sich an solche verzauberten, mythisch gewordenen Gegenstände klammern, halten auch Erwachsene an „(einem) Hobby, ein(em) Interessensgebiet, ein(em) Wert oder wie ich vorschlagen möchte ein(em) Mythos“ fest (ebd. 186). Eine solche Bedeutungssetzung ist mehr als nur Spiel, sie ist Auslegung und Schaffung sowohl von Identität als auch einer Weltsicht. Als Methode dient sie der permanenten Verhandlung erlebter Intensität durch ein sich immer wieder neu entwerfendes Subjekt in einer sich permanent leicht verändernden Welt. Empfundenes, Schwieriges wie auch Positives, kann so betrachtet, geformt, verhandelt und geteilt werden. Die Setzung individueller Bedeutungen dient im Kontext einer individuellen Mythologie mehr als nur der Beschäftigung mit sich selbst: Sie wird kommunizierbar und teilbar. Durch das gleichzeitig auslegende Moment der individuellen Mythologie kann dieser Prozess mit anderen geteilt werden und bleibt auch für den Mythenschöpfer keine traumatische Blockade, sondern ist kreativer Prozess. Es stimmt zwar, dass auch der Erwachsene erkennt, „dass der Mythos nicht die Realität ist, [...] jedoch daran fest(hält), als ob er Realität wäre“ (Segal 186), wodurch sich für Segal ergibt: „Mythen sind Wunschvorstellungen“. Müller-Funk fasst als wichtigste Funktionen des Mythos nicht nur Sinnstiftung und Identitätskonstruktion zusammen, sondern

auch ein darin transportiertes utopisches Moment (vgl. Müller-Funk 105). Die Wunschvorstellungen werden zwar ernst genommen und dienen als Basis der individuellen Mythologie. Sie können allerdings in ihrer übertragenen Form und innerhalb des reflektierenden Kontextes einer individuellen Mythologie als Wunschvorstellungen akzeptiert werden und verlieren dadurch ihren unterdrückenden Charakter. Die Bedeutungssetzung, die sich wie in Segals Beispiel etwa in der Umdeutung eines Objektes ausdrücken kann, ist ein Irrtum, der als solcher sowohl wahrgenommen, als auch fortgeführt wird. Im Beibehalten dieses Irrtums – dieser Wunschvorstellung – liegt der Mythos, der sich selbst nicht reflektiert. In der Arbeit mit diesem Irrtum und der permanenten Neuplatzierung innerhalb einer individuellen Mythologie liegt das Mythologische. Hier finden Auslegung und Reflexion statt. Gleichzeitig entsteht so der Gesamtzusammenhang, der die individuelle Mythologie ausmacht und ihr ihre Hartnäckigkeit gibt.

Die Wunschvorstellung selbst verbindet sich mit der Kategorie intensiver Erfahrung zum einen durch die Intensität des Wunsches sowie zum anderen durch den übergeordneten Wunsch, solche Intensität weiterhin erleben und auch teilen zu können.

Lévi-Strauss führt seine Überlegungen zu Mythen sowie auch die konkreten Überlegungen zu individuellem Mythos in der Psychoanalyse und kollektivem Mythos in der schamanischen Tradition auf einen wesentlichen Aspekt der strukturalen Theorie hin: Das Zugrundeliegen einer immer gleichen oder sehr ähnlichen Struktur. So sieht er denn auch in beiden Prozessen letztendlich dieselbe Funktion: „Ob der Mythos vom Patienten neu geschaffen oder der Tradition entlehnt wird, in beiden Fällen entnimmt er seinen individuellen oder kollektiven Quellen (zwischen denen ein ständiger Austausch und fortwährend Wechselwirkungen stattfinden) nur das Bildmaterial, das er verarbeitet; die Struktur aber bleibt dieselbe und durch sie erfüllt sich die symbolische Funktion (...) Denn die Form des Mythos ist wichtiger als der Inhalt der Erzählung.“ (Lévi-Strauss 1971 224) Im Falle der hier entwickelten Methode der individuellen Mythologie lässt sich auch eine Form feststellen, der diese folgt. Als solche ist sie aber weder einer allen anthropologisch erforschten Mythen zugrunde liegenden Struktur gleichzustellen, was schon am nicht in einer unerreichbaren Vergangenheit verorteten Ursprung der

individuellen Mythologie liegt. Noch soll diese Form strikt festgelegt werden. Das hier vorgeschlagene Modell sei daher ein genauso flexibler Entwurf wie die individuelle Mythologie selbst.

Die symbolische Funktion einer individuellen Mythologie wäre demnach wie bisher beschrieben die Übertragung von Intensität als Kommunikation mit einem Kollektiv, Verhandlung individueller, pluraler Identität, Überwindung der eigenen Isolation und Erfassung von Welt als das fremde Eigene. Diese Effekte werden durch Formelemente und Beziehungen innerhalb des Netzwerkes einer individuellen Mythologie begünstigt, welche allerdings auch nicht eindeutig festlegbar sind, sondern, der Beschaffenheit der individuellen Mythologie als einem Netzwerk gemäß, flexibel und variabel. Dennoch sind die Inhalte die eigentliche Aktualisierung, die Konkretisierung der Mythologie, Dreh- und Angelpunkte für diese Prozesse. Sie verdienen somit genau so viel Aufmerksamkeit wie das zugrundeliegende Gerüst.

Die individuelle Mythologie besteht aus einem narrativen Rückgrat, welches sich im Falle Emins und thematisch wie formal verwandter Werke oft in einer autofiktionalen Narration ausdrückt. Durch ihre scheinbare Authentizität erleichtert diese Position die Neusetzung von Bedeutungen, welche direkt der Subjektivität des Mythenschaffenden zugeschrieben werden. Als Element des Narrativen bietet diese Position einen scheinbar festen Orientierungspunkt, von dem aus sich die in ihren Varianten immer wieder neu verhandelten Elemente besser mitverfolgen lassen. Eine intern fokalisierende Ich-Erzähler-Position wie in Emins Werken kann auch durch Figuren, deren Leben stichpunktartig nachverfolgt wird, ersetzt werden, beispielsweise in Leanne Shapton's *Important Artifacts(...)*. In jedem Fall dient ein solches universelles narratives Rückgrat als Einladung, sich mit Erzähler und/oder Figuren zu identifizieren. Die Anwesenheit von Figuren oder „anthropomorphen“ Wesen (Wolf 45) ist somit notwendig, um einen solchen Übertragungsprozess von intensiver Erfahrung und Bedeutung zu vermitteln und nachvollziehbar zu machen.

Im Gegensatz zum Ursprungsmythos ist die individuelle Mythologie nicht in einer unerreichbaren und unhinterfragbaren Vergangenheit verortet, sondern generiert

sich im Hier und Jetzt. So macht sie erlebte Intensität präsentisch wiedererfahrbar. Gleichzeitig weist die individuelle Mythologie eine zeitliche Dauerstruktur auf, die zwar präsentisch anwesend ist, aber mit Rückblicken wie Kindheitserinnerungen und anderen Erlebnissen sowie ausgedrückten Hoffnungen und Glaubenssätzen ebenso in Vergangenheit und Zukunft weist. In der Präsenz der individuellen Mythologie stimmt sie mit der dem Mythos allgemein zugeschriebenen Zeitstruktur indes völlig überein. Dardel fasst dieses Phänomen der präsentischen Gleichzeitigkeit zusammen: „The mythic is present (...) (it) actualises everything it touches: it makes the narrator an actor in his story, the listener a witness, the world a present without a past or a future“ (Dardel 1984 231).

In der präsentischen Verhandlung von „Wunschvorstellungen“ (Segal 186) entwirft die individuelle Mythologie nun eine Weltsicht, die das Eigene voranstellt, und sich Bedeutungselemente als fremdes Eigenes immer wieder greifend und begreifend anzueignen versucht. Das Voranstellen des Eigenen vor allem anderen ist hier quasi apriorisch und wird begünstigt durch die magisch-symbolische Kraft des Mythos, die sich in Begegnungen mit dem Fremden zeigt. Es bleibt lediglich die Position des Eigenen als Ausgangsposition fest bestehen. Alles, was begriffen werden kann, ist potenziell zwar schon dort. Es muss aber wieder ins Bewusstsein geholt werden, um nicht mehr fremdes Eigenes zu sein, sondern ganz erfassbar. Dies passiert anhand von Bedeutungsträgern, die, sowohl bei Emin, bei Shapton als auch in Segals Beispiel aus dem Bereich des Spiels, häufig Objekte sind. Diese sind in ihrer mythischen Endform unvermittelte Bedeutungsträger, es erscheint „das Ding als Bedeutung und die Bedeutung als Ding“ (Müller-Funk 111). Im Kontext der individuellen Mythologie sind sie durch „abstrakte semiotische Elemente“ (ebd.) miteinander verbunden und bekommen die zusätzliche Ebene einer Mythologie als Hermeneutik. Durch Wiederholung von Formen und Topoi wird nicht nur diese implizite Metaposition verstärkt, sondern auch ein als Geschlossenheit empfundener Zusammenhang generiert. Bedeutungen werden übertragen – es findet Bedeutungsaufladung durch Formanalogie statt. Schriftlicher Text ist gleichwertiger Bestandteil des mythologischen Netzes und genauso Bestandteil des unvermittelten Mythos als der hermeneutischen Mythologie. Narrativ starke Elemente, die einen Zusammenhang herstellen und in diesem Zusammenhang

Bedeutung tragen, können genauso Objekte oder Bilder sein, die beide Funktionen durch implizierte Bezüge zwischen den einzelnen Bestandteilen erhalten. Diese „Sprache der Dinge“, die diese Bezüge maßgeblich setzt, ist im Kontext der individuellen Mythologie nicht statisch, sondern durch den zugrundeliegenden „Transformationsprozess als mythisches Ereignis“, in dem die Bedeutung übertragen wird, flexibel (Neundlinger 2007 3).

Die Form der Bild-Objekt-Schrift Kombination macht die einzelnen Bestandteile des mythologischen Netzes nicht nur auf den ersten Blick erkennbar, sondern hat durch die Integration von Objekten und Bildern ein besonders starkes präsentisches Moment. Objekte und Bilder dienen dabei – wie im von Segal beschriebenen Prozess der spielerischen Bedeutungsübertragung – als Bedeutungsträger und sind gleichzeitig Referenzen zu einer Alltagswelt und alltäglichem Leben, wodurch sie die Nachvollziehbarkeit durch ihre Rezipienten verstärken. Aristoteles sieht in der Zusammengesetztheit des Mythos, die handelnd gestaltet wird und Handlung konstruiert, einen bestimmenden „Ordnungs- und Strukturcharakter“ (Mattern 1996 124). Diese Zusammengesetztheit findet sich hier nun schon auf den ersten Blick in der Materialkomposition wieder und wirkt integrativ strukturgebend. Es entsteht ein auch visuell als solches wahrnehmbares Netzwerk.

Netzwerk ist eine individuelle Mythologie durch ihr ständiges In-Verhandlung-sein, die zwischen den Elementen dauerhaft bestehenden Kommunikationsprozesse. Mit einem Rhizom als einem nicht hierarchisch organisierten, interkonnektiven Netz im Sinne von Deleuze und Guattari teilt es nur einige Eigenschaften. Während in der individuellen Mythologie das Eigene – und im Zweifelsfall das fremde Eigene – zuerst kommt und darüber hinaus eine Perspektive in ein größeres Ganzes eröffnet wird, zählt im Rhizom nicht das Eine, sondern die „Summe, die Mehrheit, das Volk“ (Heyer 57). Die potenziell unendlich wuchernde Form eines Netzwerkes teilen indes beide Konzepte. Eine Struktur nach strukturalen Ansätzen kann für die individuelle Mythologie nicht festgelegt werden, obwohl die zuvor herausgearbeiteten Aspekte wichtig und notwendig für die Funktionsweise einer individuellen Mythologie sind. In ihrer Ausprägung und Anordnung lassen sich aber viele Varianten entwickeln, nach Szeemann mit seiner pluralen Nennung „Individuelle Mythologien“ eben genau so viele wie Mythenschaffende und innerhalb dieser potentiell ebenfalls

noch einmal unbestimmbar viele Varianten. Insofern bietet eine individuelle Mythologie Offenheit bei gleichzeitiger Geschlossenheit durch hartnäckige Wiederholung und die vorangestellte Geste des Eigenen.

### **3 Memphis als Individuelle Mythologie – Objekt, Bild und Schrift**

Die Serie Memphis dient im Weiteren als Rahmen innerhalb Emins Werkkomplex, in dem sich diese Werke methodisch als eine individuelle Mythologie lesen lassen und durch diese Methode gestaltet sind. Sowohl der Natur von Emins Werk, als auch der hier erarbeiteten individuellen Mythologie gemäß ist es möglich, diesen Rahmen auch größer zu wählen und andere Werke zu integrieren oder das Gesamtwerk als eine individuelle Mythologie zu lesen. Emin präsentiert immer wieder neue Variationen, thematisch wie auch als Formanalogien, so dass prinzipiell ein unendliches, rhizomatisches Wuchern zumindest den Umfang betreffend möglich ist. Diese Serie bietet jedoch innerhalb ihres Werkes eine besondere, geschlossene Einheit, die im Weiteren exemplarisch als individuelle Mythologie gelesen wird.

#### **3.1 Zeit und Rahmung**

Die Serie besteht aus insgesamt neun Werken, die in unterschiedlichen Zusammensetzungen entweder Text und Objekt (Wimsey, The Lighter of Ismail Hos, Mick Found, The Sun has got his Hat on), Text und Bild (Details of Depression. When you're sad you only see sad things), Objekt und Bild (Poor Love) oder alle drei Komponenten kombinieren (Memphis; Albert, Bert and Andy) oder nur Objekte präsentieren (It's not the taking part, it's the winning that counts). Die Kombinationen sind somit ausgewogen unterschiedlich und ergänzen sich jeweils.

Die Rahmung mit dem Titel Memphis, der eine für Emin typische, beibehaltene falsche Schreibweise ikonisiert, spielt auf die antike Hauptstadt Ägyptens, Memphis, an. Im Begleitheft zur Ausstellung *Love Is What You Want* heißt es über den Bezug zwischen Titel und Werken:

„Discovering that this place, which had been one of the greatest cities on earth, was now nothing more than a municipal rubbish dump, Emin felt impelled to visit it. She found in Memphis a metaphor for aspects of her own life, things that had been and gone: ‘Everything I looked at was sad and everything was lost. How could a great cradle of civilization just disappear like that? When people knew where it was, how could it become a rubbish tip? So I decided to make a show about that, but with memorabilia.’” (Hayward 2011, Begleitheft)

Das Bild der Ruine, das sich im missgestalteten Titel wiederfindet, ist ein archäologischer Bezug, der thematisch nicht nur den Methoden der Spurensicherung und insbesondere den Werken von Anne und Patrick Poirier ähnelt, und dabei an eine Foucault'sche Archäologie des Wissens oder ein Freud'sches Ausgraben des Verschütteten denken lässt. Er bedeutet als simple Geste vor allem einen Rückgriff in die Vergangenheit mit Bezug auf etwas Größeres. Eine versuchte Verortung des Mythos als etwas Bedeutendes aus der Vergangenheit, das seine Bedeutsamkeit durch eine entsprechende Position und Behandlung innerhalb der Gesellschaft zeigt, schlägt bei eingehender Betrachtung der Ruinenstätte fehl. Nicht nur ist ein einst wichtiger Ort ganz offensichtlich vernachlässigt: Statt dort nach Relikten der Vergangenheit zu suchen, werden vielmehr unliebsame Überschüsse der Gegenwart dort abgeladen. Eine solche Form der Missachtung von wichtigen Relikten der Menschheit, oder in mythischer Lesart von etwas Wichtigem und Großen in der Vergangenheit, hat Emin dazu bewegt, das Vernachlässigte zu besuchen; nicht um dort etwas zu ändern, sondern um sich genau diesen gegenwärtigen Zustand vor Augen zu führen. Hier setzt die Werkserie *Menphis* an und legt frei, was anderen als Müll gilt – Relikte, Texte, Objekte und Bilder, die eine individuell gesetzte Bedeutung haben. Die Vernachlässigung der Ruinen kann dabei durchaus als ein kollektiver Akt des Vergessens gelesen werden, dem mit *Menphis* ein individueller Akt des Erinnerns und der mythischen Erneuerung entgegengestellt wird. Das scheinbar Unbedeutende wie Alltagsobjekte, Fotografien und handgeschriebene Texte, wird hier so präsentiert, dass es einen ihm inhärenten Wert präsentiert und gleichzeitig eine Form der Wertschätzung auch vom Rezipienten reklamiert. Die Geste des Eigenen wird vorangestellt: Mit dem Eigenen allein kann dem Phänomen kollektiver Ignoranz entgegnet werden. Durch eine solche Geste wohnt den Werken etwas Transzendentes inne, ohne dass dies von den Werken selbst konkret thematisiert wird (bis auf wenige

Ausnahmen, in denen von Glauben gesprochen wird). Die Werke weisen so in die Zukunft, oder noch eher in eine zeitlose Gegenwart, die die Zukunft mit einschließt: ein Fall von mythischer Zeit.

Die Ereignisse, von denen in den Texten berichtet wird, liegen ihrer Natur gemäß ebenso in der Vergangenheit wie die historische Stadt Memphis, allerdings weniger weit entfernt. Konkret auf die durch sie lose zusammengestellte Biographie der Erzählerin bezogen, befinden sie sich in der Kindheit, in einer nicht lokalisierbaren Zeit des Erwachsenseins, in der Nähe des Todes ihrer Großmutter als einem Endpunkt, sowie an durch fehlende narrativ-schriftliche Elemente zeitlich nicht klar lokalisierbaren Orten des Gewinns, der Betrachtung, der Krankheit und der Suche. Der zeitliche Rahmen, der mythische Zeit in Form von Vergangenheit, und zeitloser Gegenwart wie Zukunft zusammenfasst, überträgt Elemente des Zeitlichen auf andere darin enthaltene Werke. *Wimsey 1972 – 2003*, das durch seinen schriftlichen Bestandteil über ein Erlebnis in der Kindheit berichtet, verknüpft die daneben präsentierten Porzellankatzen in einem Setzkasten ebenso mit einer fiktiven Vergangenheit wie auch die Bestandteile des Werkes *Memphis 2003*. Dieses Werk kommt ohne narratives schriftliches Element aus, beinhaltet allerdings mit einem beidseitig beschriebenen Schmierzettel, auf dem in Spiegelschrift mehrere Versionen des Wortes „Memphis“ zu lesen sind, ein weder als Text noch als Bild klar festlegbares Objekt. Präsent sind die Dinge auf eine Art, die eine tatsächliche Anwesenheit des Betrachters erforderlich macht: Durch ihre zusammengesetzte Oberfläche und Besonderheiten der Handschrift müssen sie vor Ort untersucht werden.

In Emins Gesamtwerk treten regelmäßig abgeänderte Schreibweisen auf: Ein Spiel mit der Orthographie der Worte und ein Sich-Aneignen oder Neuschreiben dieser Worte. In dieser Behandlung von Sprache als Material, das appropriiert werden kann und muss, um als Eigenes zu funktionieren, entsteht schon jene Form von Intensität allein durch Verformung des Materials. Dieser fordern Deleuze und Guattari von der rhizomatischen Sprache, um tatsächlich Strahlkraft zu besitzen: „dann, wenn die Sprache aus ihrer Grammatik fällt, die festen Pfade der Hochsprache verlässt und sich neue Wege sucht, aus der Ordnung herausgeht und

zu springen anfängt, holpert, stottert, entsteht eine minoritäre Sprache, die intensiv [!] ist, den Ausdruck transportiert“ (Heyer 59-60). Diese Verwendung von Sprache, die per se schon eine gesteigerte Intensität transportiert, findet sich auch in den schriftlichen Bestandteilen der Memphis-Werke und ist ein wichtiges Element sowohl der Aneignung, als auch der Intensivierung des Ausdrucks. In *Wimsey 1972 – 2003* ist der Titel eine Abwandlung des englischen Wortes „whimsy“, das mit Schrulle, Laune, oder auch als „a fanciful or fantastic device, object, or creation especially in writing or art“ (Mariam Webster) übersetzt werden kann, das zugehörige Adjektiv whimsical mit wunderbarlich, verschmitzt, neckisch, seltsam oder skurril. Am Anfang des Textes probiert sich dieses Wort so lange aus, bis schließlich nach drei durchgestrichenen Versuchen — WIMZIE. Wimsey Wimzzy — die geeignet erscheinende, und nach offizieller Schreibweise nicht korrekte Version herauskommt: Wimsey. Neben dem Moment der Aneignung zeigt sich in den orthographischen Varianten auch eine Eigenschaft der Werke, die ihre materielle Qualität in den Vordergrund stellt. Die handschriftlichen Texte sind nur in der tatsächlichen Begegnung mit dem Kunstwerk lesbar – Abbildungen in Katalogen zeigen die Oberfläche dieser Werke in Form ihrer Bestandteile, so dass weder die Handschrift als solche mit ihren mäandernden Fehlern gelesen werden, noch die dreidimensionalen Objekte komplett eingesehen werden können. Transkriptionen der Fehler werden bis auf die Überschrift von Wimsey nicht mitgeliefert, gehen somit verloren. Die Objekte sind häufig so klein oder in ihren Holzkästen schlecht abbildbar verborgen, dass auch hier wichtige Aspekte wie beispielsweise der Inhalt der kleinen Kästchen von *The Sun has Got his Hat On*, verloren geht. Es wäre selbstverständlich möglich, die Werke detaillierter in einer Publikation abzubilden, dies ist aber nie geschehen und es scheint, als sei es nicht möglich, die tatsächliche Präsenz der Handschrift und Objekte auf Papier wiederzugeben. Vielmehr bedienen sich die Kataloge überblicksartiger Fotografien der Arrangements.

Der schriftliche Text bekommt durch seine handschriftliche Einmaligkeit und nachträgliche Korrektur in der Transkription einen Artefaktcharakter. Er wird neben seiner narrativen Funktion selbst zum Objekt, das sich nicht mehr ohne Weiteres als narrativer Text in bekannter Form lesen lässt. Wer auf die Transkriptionen als Übersetzung zurückgreifen muss, behilft sich hier mit einer Krücke. In einem

Interview mit Jean Wainwright nennt Emin verschiedene Gründe für ihre andere Schreibweise: „What people don't understand is that I have to do the writing backwards [die Monoprints betreffend] (...) I'm not dyslexic. I just never learned to spell. It is not a pretentious thing. (...) I corrected it and it didn't look good. It threw the whole sentence out of balance [Über eine Patchwork Arbeit] (...) I try to put the right word down, but if I don't know it I don't care“ (Merck & Townsend 2002 202). Die Ausgangssituation ist also per se eine eigene, die die gängigen Regeln der Rechtschreibung nicht in den Vordergrund stellt und es ermöglicht, Worte nach ästhetischem Empfinden abzuändern oder so zu belassen, wie sie aus eigener Schreibweise heraus entstanden sind. „Her visual use of language often consciously suggests energy, haste, the trouble of something lost or missing or difficult to decipher – above all suggests human input into a set system“ (Smith 2011 27), schreibt Ali Smith. Das System Schrift und Sprache bleibt nicht anonym, sondern wird individuell menschlich, so dass es in dieser Form intensive Emotionen transportieren kann. Umso erstaunlicher ist es, dass eigene Schreibweisen in den Transkriptionen wie auch in der Publikation *Strangeland* korrigiert werden. Dort heißt es in einer hinten angefügten Author's Note: „I feel it would be unreasonable for anyone to read a book that had spelling mistakes throughout. It was my decision to have my spelling corrected, and I'm now in the process of learning to spell“ (Emin 2005 214). Die präsentische Qualität der *Memphis* Werke als individuelle Mythologie zeigt sich daher tatsächlich nur in Gegenüberstellung mit den tatsächlichen Objekten, Schriftstücken und Bildern. *Strangeland* als Publikation in traditioneller Buchform funktioniert dagegen ebenso gut mit korrigierter Schreibweise – die *Memphis* Serie nicht. Hier passiert möglicherweise das, was Neal Brown als logische Folge der interdisziplinären Werkhybride zwischen Literatur und bildender Kunst beschreibt: (...) a new, hybrid form of art and literature has arisen. Perhaps as opportunities for a genuinely experimental work become fewer in literary publishing, this kind of poetry and literature has found a home in the fine arts“. Durch die Beschaffenheit der Werke, die in einer zeitlosen, mythischen Zeit funktionieren, und die Präsenz des Betrachters für die volle Erfahrung dieser Zeit erforderlich machen, liegen sie zwischen Mythos und Ritus. Der Betrachter, der die Erfahrung nur durch tatsächliche Gegenwart vor den Werken machen kann, nimmt

an einem Ritual teil, für das die Werke stellvertretend stehen. In ihrem Stellvertretercharakter erfüllen sie damit die Definition von Mythos als Erzählung über das Ritual. Ihre Darstellung in den Publikationen ist somit tatsächlich nur stellvertretend, ein blinder Mythos, der sich nicht über sich selbst erheben kann, und lediglich auf die Existenz von etwas verweist. Die Erfahrung ist nur mit dem Werk selbst möglich.

### 3.2 Erfahrung und mythische Übertragung

Mythisches Denken ist im Anschluss an Winnicott und Segal nichts weiter, als ein Prozess der Übertragung. Negativ ausgelegt kann dieser Prozess als Trugschluss gesehen werden, positiv als kreative Methode der Weltaneignung, Verhandlung und Kommunikation. Barthes liefert eine kulturpessimistische Sicht von Mythos, wenn er in den Mythen des Alltags ein System am Werk sieht, das quasi parasitär ein Zeichen aushöhlt, dieses als reine Form nutzt und – durch Einlegung eines diffusen, mythischen Begriffes in diese Form – den Mythos schafft. Ein solcher Mythos entsteht im gesellschaftlichen Kontext und muss zum Wohl der Gesellschaft entziffert werden, er markiert Täuschung, die vom Mythenkonsumenten als „Faktensystem gelesen (wird), während er doch nur ein semiologisches System ist“ (Barthes 280). Ein Kind, das ein Objekt als etwas anderes benutzt, aus einem Löffel einen Zug macht, lernt im Laufe seines Lebens, Löffel und Zug zu unterscheiden und ist sich auch im Moment des Spiels dessen bewusst. Der Löffel ist nie wirklich ein Zug, in dem Moment der Erschaffung dieses Zuges und im Aufrechterhalten des so Geschaffenen liegt der Reiz. Genauso bleibt ihm aber als Erwachsener die Freiheit, auf die gleiche Art weiterhin Bedeutungen zu übertragen, und sich im Bezug zur Welt mythisch zu denken. In Memphis sind Alltagsobjekte, Artefakte wie auch Bilder und Fotografien die Gegenstände dieser mythischen Übertragung, welche aber nicht ausschließlich in eine Richtung stattfindet. Entsprechend der sich wechselseitig beeinflussenden Bezüge zwischen den Bedeutungselementen der individuellen Mythologie laufen Übertragungen hier in unterschiedliche Richtungen. Wenn es scheint, als ob eine Übertragung eindeutig sei, und ein Objekt für etwas anderes steht, wird es durch den Kontext und die weiteren Bestandteile wieder verschoben: Sein Standort kann nicht mehr genau festgelegt werden. Ein solches

Objekt ist innerhalb eines flexiblen mythologischen Netzwerkes selbst nie ganz greifbar, besitzt aber im Falle der Memorabilia der Memphis Serie eine scheinbar klare und alltägliche Form, die ihrerseits einen breiten Bezug zu bereits Erlebtem mit ähnlichen Objekten und Analogien zu den Leben Anderer aufmacht. Die symbolische Bedeutung, mit der die Memorabilia aufgeladen werden, ist durch die Platzierung innerhalb der individuellen Mythologie keine festlegbare Bedeutung. Wenn Barthes setzt, dass der Mythos das sinnentleerte Zeichen in seiner reinen Form als Signifikanten verwendet und diesem als Signifikat einen mythischen Begriff hinzufügt, der ein „wirr(es), (...) aus unscharfen unbegrenzten Assoziationen bestehendes Wissen“ transportiert, so ist demzufolge das Ergebnis ein Zeichen, das in seiner Bedeutung nichts verbirgt, lediglich Sinn deformiert (vgl. Barthes 267).

Die sich immer wieder neu generierende Bedeutung der Übertragungsleistung in Memphis scheint dem von Barthes beschriebenen Phänomen zu ähneln. Allerdings findet in Emins Werken keine Deformierung und Täuschung statt, welche durch ein Betrachten der „Wiederholung des Begriffs durch die verschiedenen Formen (...) erlaubt (...), den Mythos zu entziffern“ (ebd. 265). Es liegt vielmehr eine aus der Position des Eigenen heraus geschaffene, sich in ihrer auf eine Bedeutung hinarbeitenden Geste immer wieder neu generierende Übertragung vor. Durch ihre Nichtfestgelegtheit ruft sie die mythische Zeitordnung mit einer Form von permanenter Gegenwart auf. Welt- und Selbstentwürfe werden offen für Veränderung gehalten, und Rezipienten dazu eingeladen, die präsentierten Objekte selbst mitsamt ihrem Kontext zu befragen. Hier findet die mythologische Leistung der Objekte im Sinne einer hermeneutischen Auslegung statt, auch wenn sie beständig in Arbeit bleibt und nie bei einem Ergebnis ankommt. Statt eine unhinterfragbare Antwort wie im Falle des Ursprungsmythos zu setzen, sind die Elemente der individuellen Mythologie immer eine Frage, und bleiben damit aktuell und offen. Emin behauptet über sich, authentisch und uncodiert zu sein, durch autobiographische Arbeit und Direktheit, aber trotzdem lassen ihre Werke sich nicht auf eine Bedeutung einschränken: „But the thing is, there’s no pinning her down. There’s no reducing Emin“ (Smith 2011 25). Dass sowohl einzelne Werke in sich, als auch im übergeordneten Kontext, diesen Kriterien zufolge als individuelle

Mythologien beziehungsweise Teile einer individuellen Mythologie interpretiert werden können, lässt sich durch eine ganzheitliche Betrachtung verschiedener Werke gut darstellen.

In *Wimsey* wird beispielsweise ein Setzkasten voller Porzellanfiguren gezeigt. Dazu erzählt der Text aus der Perspektive der Erzählerin rückblickend über das neunjährige Ich. Die Erzählerin verbringt einen Sommer auf sich allein gestellt, während ihre Mutter arbeitet. Vor diesem Hintergrund findet eine Geschichte statt, die auch aufgrund permanent wiederholter Zeitmarkierungen wie „every day“, „most days“, „every evening“ „every night“ Ritualcharakter hat. Die Erzählung darüber stellt entsprechend dem Verständnis von Mythos als (mündlichem) Kommentar eines Rituals einen verschriftlichten Mythos dar. Die erzählte Zeit erstreckt sich über exakt einen Sommer, am Anfang des Textes werden mit „I was about nine, it was summer“ die zeitlichen Eckdaten im Leben der Erzählerin und für die Geschichte genannt. Die genauere Aussage „When I was nine“ ist ausgestrichen und durch die unkonkretere Altersangabe ersetzt. Exakte Daten wie ihr Alter sind weniger wichtig als die Tatsache, dass Sommer ist, dessen Dauer flexibel ausgelegt werden kann. Der Anfang der erzählten Zeit wird von der offenen Feststellung, dass Sommer war, markiert und das Ende entsprechend mit „By the end of the summer“. Die zeitliche Komponente ist emotional, es gibt einen Ausgangszustand und ein Ende des Sommers, die Feststellung beider Zustände hängt mit der Empfindung und Weltbeobachtung der Erzählerin zusammen. Jahreszeiten sind zwar kalendarisch festgelegt, die Beurteilung, wann diese aber tatsächlich enden, ist eine offene Entscheidung, die je nach Wetterlage jeder selbst treffen kann. Voraussetzung hierfür ist eine aufmerksame Haltung dem Wetter gegenüber, die Wandelung einer Jahreszeit in die nächste ist ein langsamer Prozess, dessen einzelne Teile – einige Grad weniger, trockenere Blätter, erstes Laub auf der Straße, wärmeres Licht – genaue Beobachtung verlangen. Das System der Jahreszeiten ist keine Ordnung, die als menschliche Ordnung Kontrolle über die Welt leistet, sondern funktioniert zwar als Kreislauf, aber scheinbar willkürlich. Die Wahl der Jahreszeit als ordnendes System innerhalb des Zeitrahmens bringt willkürliche Natur, Regelsystem und die emotionale Komponente der Erzählerin – welche als aufmerksame Beobachterin

dieses System ausgewählt hat und entscheidet, wann der Sommer zu Ende ist — zusammen. Externe, fremde Einflüsse und eigene Wahrnehmung verschmelzen, die Zeit bleibt nicht fremd.

Wichtig innerhalb dieses Zeitrahmens sind die regelmäßigen Wiederholungen pro Tag. Die Erzählerin kauft von den für das tägliche Mittagessen bestimmten 15p auf dem Heimweg täglich eine Porzellanfigur für ihre Mutter in einem der zahlreichen Souvenirläden. Jeden Abend schenkt sie ihrer Mutter die für sie ausgesuchte Figur. Die Tage als zeitlich strukturierende Elemente kommen der Erzählerin nicht mehr als fremde Einheiten entgegen. Sie eignet sich jeden Tag durch die Auswahl einer Figur an, produziert diesen Tag durch das Objekt. Am Ende des Sommers stellt sie fest, dass ihre Mutter die gesammelten Figuren weggeworfen hat, weil sie keine Verwendung für sie hat und die Figuren ihr Platz im Haus wegnehmen. Die letzte, dargebotene Figur lehnt die Mutter ab. Es ist anzunehmen, dass das Ritual hiermit endet. Die Zeit endet mit dem Ende der rituellen Wiederholungen und hier endet auch der Sommer – beides steht in Verbindung, es ist unklar, ob der Sommer wegen des Ritual-Endes zu seinem Ende kommt oder ob das Ritual durch das Ende des Sommers beendet werden muss. Fremdes und Eigenes treffen sich in dieser mythischen Zeit, aus scheinbar wertlosen Andenken werden Symbole der eigenen Liebe, und allem vorangestellt ist die Haltung des Eigenen durch die gegenwärtige Präsentation von Schrift und Objekten, die Ich-Position der Erzählerin und ihre emotionale Präsenz, die mit materieller Umwelt und Zeit verknüpft ist. Alles dies wird zuerst als Eigenes und in der Reflektion und Verhandlung durch mythische Übertragung als fremdes Eigenes betrachtet, verhandelt und befragt.

Die Handlung wird innerhalb des zeitlichen Rahmens nicht linear erzählt. Immer wieder schweift die Erzählerin ab und illustriert wiederkehrende Handlungen mit Details wie ihrem bevorzugten Essen oder den in den Souvenirläden angebotenen Gegenständen. Informationen über ihr Aussehen und ihre Emotionen werden ebenfalls eingeschoben: Die Erzählerin sieht sich selbst als „funny looking thing – gaunt, knocked kneed and slightly yellow“ und sie vermisst ihre Mutter. Die Zeitstruktur des sich regelmäßig wiederholenden Sammelns, das kontinuierlich auf das Ende des Sommers hin durchgeführt wird, wird in der Erzählung am Ende aufgebrochen. Der Zustand am Ende des Sommers, zu dem sich unzählige Figuren

überall im Haus angesammelt haben, wird vor der Erklärung eines wichtigen Teils des Rituals – der allabendlichen Geschenkübergabe – erzählt, ein Endzustand somit vor die eigentlich dazu führende Handlung gesetzt:

„By the end of the summer, every surface in the house was covered in these tiny figures of cats, rabbits, frogs, dogs, ducks, squirrels and cows – and every night I would present my Mum, with this tiny gift wrapped carefully in tissue paper and a small paper bag – Then eventually one night when I came home – all the surfaces were bare, and when I asked my Mum to close her eyes and open her hands – she just looked at me and said, TRACEY WHAT AM I SUPPOSED TO DO WITH ALL THIS RUBBISH YOU KEEP BRINGING HOME.“

Die aufgebrochene zeitliche Struktur läuft einer linearen Zusammenfassung der Handlung entgegen. Auch wenn klar wird, in welcher Reihenfolge die Ereignisse tatsächlich ablaufen, werden wichtige Informationen versetzt nachgereicht. Die eigene Wahrnehmung von Dingen, die Leben und Empfinden bestimmen, wird in der Erzählung vorgezogen: „a hamburger or a hotdog – with fried onions and tons of tomato sauce (...) at night I'd sit in bed munching digestive biscuits, swigging back glasses of orange squash (...) post cards, rock ,sea side trinkets, glass blown animals“. Sie sind ebenso Bedeutungsträger wie die Porzellanfiguren und nehmen im Text ähnlich wie in einem Setzkasten ihre gut verteilten Plätze ein. Die lineare Struktur der Erzählung wird diesen Elementen zuliebe gebogen, passt sich ihnen an und entwickelt eine eigene Zeitlichkeit, die nicht extern aufgezwungen ist, sondern in Beziehung zu der Erzählerin und ihrer Wahrnehmung entsteht.

Das ausschlaggebende Ereignis, das dem Ritual dann tatsächlich ein Ende setzt, folgt auf die Erläuterung der regelmäßigen Übergabe. Obwohl die Erzählerin wahrnimmt, dass ihre bisherigen Gaben verschwunden sind, hält sie an ihrem Ritual fest. Der Kommentar der Mutter lässt keine direkte Schlussfolgerung über den Verbleib der Gaben zu, impliziert aber, dass die Figuren entsorgt worden sind. Die Mutter nimmt das Geschenk nicht an und bezeichnet die Figuren als Müll. Die Geschichte endet mit dem separat positionierten Satz „Just a token of my Love“, einer nachträglichen Antwort auf die Frage der Mutter. Die neben dem Text präsentierten Figuren als entsprechende Objekte zu den im Text erwähnten Figuren sind symbolische Bedeutungsträger von Liebe. Sie sind gekauft durch körperlichen Verzicht auf Nahrung, der sich in ihrem seltsamen Aussehen ausdrückt und eine Intensivierung von Liebe als der im Text zentral positionierten Emotion darstellt. Die Existenz der Figuren wird allerdings durch den Verlauf der Erzählung fraglich – da der Verbleib

der Figuren unklar ist, ist es unwahrscheinlich, dass sie hier präsentiert werden können. Möglicherweise sind sie nachträglich für diesen Zweck eingesetzt worden, in diesem Fall wären sie Stellvertreter der tatsächlichen Bedeutungsträger. Auch das ist aber nicht klar, die Figuren tragen durch die Unklarheit ihrer Herkunft bereits ein Moment der Nichtfestgelegtheit in sich. In der Präsentation befinden sie sich sorgfältig in einen Setzkasten einsortiert, auch dies eine Veränderung zu der überbordenden, natürlich gewachsenen Unordnung auf allen Oberflächen des Hauses. Sie bekommen im Setzkasten objektiven Sammlerwert und eine feste Ordnung, in der sie präsentiert werden können. Der Setzkasten transportiert zum einen ihren Wert für die Erzählerin wie auch durch die Präsentation für den Rezipienten, ist gleichzeitig aber auch wieder eine, diese Wertschätzung untergrabende, Geste: Setzkästen werden allgemein für persönliche Sammelobjekte von niedrigem Wert verwendet. Durch die Unklarheit des Status' der Figuren, was Herkunft und Wert anbelangt, wird auch ihr symbolischer Gehalt unsicher. Die Übertragungsleistung des Liebesbeweises durch das Schenken der Figuren von Tochter zu Mutter hat offensichtlich nicht stattgefunden. Was für die Tochter sorgfältig ausgewählte Figuren, eng mit dem Gedanken verbunden, dass ihr ihre Mutter fehlt, waren, blieb für diese „rubbish“. Die Präsentation der Figuren mit dem erzählenden Text ist also auch eine Geste des fast störrischen Festhaltens an einer solchen Liebe, die in ihrer Ausprägung nicht gewürdigt wird. Hier behält sie ihren Platz, nunmehr ohne Adressaten, dem die Figuren geschenkt werden: Sie ist jetzt ein offenes Angebot an jeden. Die narrative Identität, die durch den handschriftlichen Text und die Figuren entworfen wird, ist komplex. Sie besteht ebenso aus den sich in der Schrift ausdrückenden, eigenwilligen Fehlern und Korrekturen, aus der kommentierenden Erzählerin und ihrem erinnerten kindlichen Ich, wie aus der sammelnden, organisierenden Geste, mit der die Figuren präsentiert werden, und in der unklar bleibt, ob hier quasi archäologische Relikte oder stellvertretende Imitate ausgestellt werden. Die mythische Übertragung, die auf den ersten Blick eine eindeutige Übertragung von Liebe auf die Figuren ist, bleibt unscharf und nicht klar festlegbar. Die Beziehung zwischen Text und Objekten wirft ebenso Fragen auf wie die einzelnen Bestandteile selbst. Das Moment unbeantworteter Liebe liegt in der Geste der Verweigerung, mit der die Mutter

weitere Gaben ablehnt, welcher der außerhalb des zeitlichen Rahmens stehende, zeitlose Satz „Just a token of my love“ entgegengehalten wird. Dieser Satz ist permanentes Liebesangebot und Hoffnung auf Anerkennung. In Gegenwart von Text und Figuren wird diese Hoffnung intensiv erlebbar. Der Rezipient wird Adressat dieser Geste, ohne aber direkt erreicht werden zu können, da die Figuren in der ihnen gegebenen Ordnung verharren. Ebenso wird er selbst eins mit der Erzählerin und kann mit ihr auf Gegenliebe hoffen. Ihm sind die Figuren gleichermaßen „rubbish“ wie symbolisch aufgeladene Gegenstände, deren Wert permanent in Verhandlung steht. In der dargestellten Geste des scheinbar vergeblichen Hoffens und dem Festhalten an diese Hoffnung stecken Glaube, Weltverkennung, Stärke und Verletzlichkeit. Die „eigene“ Haltung des Beharrens bleibt über den zeitlichen Rahmen der Erzählung hinausweisend bestehen, ebenso wie die Figuren als zeitlich nicht klar verortbare, mehrdeutig-mythische Bedeutungsträger.

In der Zusammengesetztheit der Wimsey Elemente und der offenen und dauerhaft anbietenden Geste, mit der sie präsentiert werden, liegt ebenso ein auslegendes wie ein darstellendes Moment. In ihr sind Mythos und Mythologie enthalten. Die Emotion der Kindheit wird präsent und kann sowohl wiedererlebt, als auch mithilfe von Text und Figuren als Artefakten und Quasi-Relikten hinterfragt werden. Sowohl als Einzelwerk wie auch im größeren Zusammenhang der Serie funktioniert Wimsey auf diese Art als individuelle Mythologie.

In *Albert, Bert And Andy 1974 – 2003*, einem Werk der Serie, das im Zusammenhang mit Eigenem und Fremdem schon besprochen wurde, spricht ebenfalls die Erzählerin Tracey, die auf ein kindliches Ich zurückblickt. Wunschvorstellung ist hier die intime Beziehung zu drei weisen Männern, von denen besonders Albert der Erzählerin wie Jesus erscheint. Diese Erfahrung ist auf eine eigene Art religiös und erfüllt ihre Wunschvorstellung: „They were my secret – like I had invented them The dream of an eleven year old girl“. Diese Wunschvorstellung ist Realität, die in einem abgegrenzten Raum, der wie das gesamte Hotel zugenagelt ist, geschützt bleibt vor der Außenwelt. Hier findet das „early morning secret ritual“ statt, bei dem die drei Männer gemeinsam mit Tracey Radio hören und tanzen, erzählen und ihr Kartentricks zeigen. Das Ritual wird hier als solches benannt: Auch dieser Text beschreibt, sogar noch deutlicher als Wimsey, ein von der Erzählerin mit Bedeutung

aufgeladenes, ritualhaftes System, in dem diesmal drei lebendige Männer zu Bedeutungsträgern werden. Die Treffen wiederholen sich regelmäßig – „every morning before school“. Weitere Wiederholungen finden sich in der Struktur des Textes: Regelmäßig werden vor allem in der ersten Hälfte des Textes Ausdrücke wie „I stood there“, „in my pink and white striped nighty“, „one fair two dark“, „boarded up“ wiederholt, die der Erzählung einen poetischen Rhythmus geben und auch hier ein Ritual inszenieren. Zu Beginn der Ferien erlebt die Erzählerin ein von diesem regelmäßigen Ritual noch einmal abgehobenes Ritual, das sie – nicht metaphorisch – als „some ancient ceremony“ beschreibt. Albert verspricht ihr eine Münze, wenn sie es schafft, es den drei Männern gleich zu tun und die Münze über ihr Gesicht zu rollen. Die Geste wird von allen Dreien und dann von Tracey wiederholt. „Close your eyes said Albert and keep them closed – he passed the coin into the palm of my hand – And slowly I rolled it down the center of my face“: In diesem Moment erreicht die Erzählerin einen Zustand, der mit Erleuchtung verglichen werden kann, der Effekt ist Glück und Heiterkeit bei allen Beteiligten, „I opened my eyes, they were laughing and giggling – A big smile spread across my face“. In der nächsten Sekunde bricht die Außenwelt in Gestalt der Polizei ein. Am Ende der Geschichte stellt die Erzählerin, gespiegelt durch die Polizisten und einen Handspiegel, fest, dass sie im Ritual eine Transformation erfahren hat, auf ihrem Gesicht ist eine silberne Linie sichtbar, die die Münze zurückgelassen hat. Neben dem Text ist eine 5 Pence Münze in separatem Rahmen neben einem Monoprint angeordnet. Der Print zeigt einen skizzierten liegenden weiblichen Akt, über dem wie Geister, Heilige oder erklärende Hinweise die Köpfe dreier Männer schweben, und mit Linien auf den Akt zeigen. Die Überschrift darüber titelt ALBERT BERT AND ANDY, das N in Andy ist spiegelverkehrt geschrieben. Der liegende Akt verweist auf die Erzählerin im erwachsenen, sich erinnernden Zustand. Die Köpfe der drei Männer sind idealisierte Versionen von Albert, den die Erzählerin am liebsten hat und als einziger einen Bart trägt. Das Bild macht eine Zeit jenseits der Erzählung auf, die nicht lokalisierbar ist. Es erinnert an ikonische Darstellungen und nimmt mit den drei Köpfen und deren auf den Akt deutenden Linien doppelt Bezug, zum einen auf religiöse Darstellungen und deren zeitlose Gültigkeit, zum anderen demonstrativ durch die Zuordnung. Die Überschrift stimmt nach eingehender Lektüre des Textes

nicht mit den darin enthaltenen Informationen überein, da zwei der Männer keinen Bart tragen. Sie fasst die Gruppe der drei Männer zusammen und lässt sie darunter in einer Person, die sich dreifaltig zeigt, verschmelzen. Der Text arbeitet dazu mit einigen weiteren religiösen Referenzen, am eindringlichsten ist der Kontrast des Momentes, in dem das Ritual vollzogen ist und die Polizei einbricht, beides geschieht beinahe gleichzeitig, liegt aber wie Himmel und Hölle voneinander entfernt: „Christ said Albert – A noise from hell, a pick axe swung its way through the door“. Auf die drei Männer und das morgendliche Ritual mit ihnen werden religiöse Assoziationen übertragen, auf das separate Münzritual die Bedeutung eines besonderen, transformierenden Erlebnisses innerhalb dieses heiligen Raumes. Anstatt wie der Rest des Hotels von außen und nach vorn mit Brettern vernagelt zu sein, ist es dieser Raum von innen, die Bretter werden Schutz statt Hindernis. Das Hereinbrechen der Polizei als externer Macht, die den Wunschtraum des Mädchens beendet, ist als höllisches Ereignis ganz nah am Himmlischen. Wieder sind Kausalitäten unklar: Ist es das Gelingen des Rituals und die Transformation – von der Erzählerin selbst herbeigeführt, indem sie die Münze über ihr Gesicht rollt –, welche die Gegenbewegung auslösen oder ist es einfach nur Zufall, dass die Hausbesetzer genau zu diesem Zeitpunkt entdeckt werden? Am Ende bleibt ein unerklärliches Zeichen, das als fremdes Eigenes erst durch Spiegelung erkannt werden kann. Dieses Zeichen bleibt unerklärt, es ist die einzige sichtbare Spur der Transformation und scheint den Polizisten verdächtiger als die Gegenwart eines kleinen Mädchens bei Hausbesetzern und dessen gegenwärtigem Zustand, blutig in zerrissenem Schlafanzug. Mit diesem Moment der Erkenntnis, ohne weitere Schlussfolgerung, einfach nur des simplen Erkennens einer Transformation, die aus dem eigenen Inneren kommt und nun auch auf der Oberfläche zu sehen ist, endet der Text. Hier lässt sich nachträglich schließen, dass das Gelingen der Rituals, wenn es zu solchen Zeichen führen kann, auch etwas mit dem Eindringen der Polizei zu tun haben muss, es bleibt aber weiterhin offen, in welchem Zusammenhang beide Ereignisse genau stehen. Die Geste ist die einer unweigerlichen Nähe von Himmel und Hölle, Licht und Dunkel, die sich in intensiven Momenten ablösen.

Die Erzählung kreist um dieselbe Kernemotion wie schon in Wimsey, welche hier in der Mitte des Textes ausgesprochen wird: Liebe. Zwar wird diese Emotion im

Weitern nicht direkt verhandelt und ist zusätzlich durch die unschuldige Sphäre der Kindheit geschützt. Als zentral für die Erzählung schwingt sie aber bei allen weiteren Ereignissen mit und wird von der anfangs angesprochenen, aber negierten Angst als Gegenpart begleitet. Diese Emotionen sind es, die innerhalb der Sphäre individuell gesetzter religiöser Erfahrung verhandelt werden. Der schriftliche Bestandteil erfüllt – als Erzählung in Form eines Kommentars einer Kulthandlung, der von etwas Bedeutendem berichtet – schon einmal einige wichtige Eckpunkte eines Mythos. Die Offenheit und Unsicherheit von Beziehungen liegt nicht nur in Kausalitäten innerhalb des Textes. Wieder ist die Bedeutung der Münze unklar, auch wenn sie auf den ersten Blick einen klaren Bezug zur Erzählung hat und entweder mit der erzählten Münze identisch ist, oder diese vertritt. Aber unklar bleibt, wie die Münze nun in den Rahmen neben die anderen beiden Bestandteile kommt. Die Erzählerin hat die Münze durch ihr gelungenes Kunststück gewonnen, darf sie behalten. Es wird aber nicht davon berichtet, dass sie sie einsteckt oder mitnimmt. Mit dem Einbrechen der Polizei setzt das Chaos ein, ebenso wahrscheinlich ist, dass die Münze dabei verloren geht. Trotzdem ein absolut normales, britisches Pencestück zu zeigen, ist ein Widerspruch in sich: Die Münze ist dort so präsent wie im Portemonnaie eines jeden Engländers, und vertritt damit Allgegenwärtiges, Faktisches. Aber durch die unklare Beziehung zur erzählten Münze und deren Verbleib markiert diese normale Münze den Ort zwischen Himmel und Hölle, den Moment, in dem sie gewonnen wird und erzählerisch verschollen geht. Die Demonstration ihrer Existenz ist eine Verunsicherung des Alltäglichen und ähnlich der über den Text hinausgehenden, beharrenden Geste in Wimsey, ein Zeichen, das über den katastrophalen Kontakt von Himmel und Hölle hinaus seinen Bestand behauptet. Dieses Bestehenbleiben und Beharren ist als Einheit des Ichs zu lesen, das sich seiner eigenen Kraft durch externe Zeichen bewusst wird, und realisiert, dass es selbst diese Zeichen produziert hat, dass das Externe nicht mehr extern ist. Insofern kann die Münze als mythisches Zeichen gesehen werden, in dem Ding und Bedeutung zu einer konkreten Einheit verschmolzen sind (vgl. Müller Funk 111). Als Träger einer mythisch übertragenen Bedeutung entzieht sich die Münze der Festlegung auf eine einzige Bedeutung. Das trifft genauso auf die im Bild durch zuweisende Striche scheinbar deutlich gezeigten Beziehungen zu, wie auch auf die

in der Erzählung verhandelten Aspekte der Kausalität, des Glaubens, des Eigenen und Fremden. Sie können nicht genau verortet und festgelegt werden. In diesen Momenten der „Nichtfestlegbarkeit“ steckt die permanente Frage, die die individuelle Mythologie stellt, genauso wie der Punkt, an dem durch diese Frage eine hermeneutische Beschäftigung des Auslegens angestoßen wird. Das Eins-Werden von Ding und Bedeutung ist kein Aufgehen, welches dem blinden Mythos entspräche, sondern eine fragende Beziehung, die beide eingehen. Die Struktur vereint mythisches Ritual, mythische Bedeutungsübertragung, Wiederholung verschiedener Elemente und Erzählung mit einer Figur, die identisch mit der Erzählerin ist. Durch eine solche Struktur kann diese individuelle Mythologie von Rezipienten nachvollzogen werden, und ihre Frage wird mit den darin verhandelten Emotionen weitergegeben. In dieser Frage und innerhalb des individuell mythologischen Systems werden sie nacherlebbar und nachvollziehbar. Das Geld verweist hier außerdem über den Rahmen des Einzelnen, Individuellen, auf ein Größeres, ein Kollektiv, das durch dieses Zahlungsmittel verbunden ist. Es fordert die Identifikation jedes Teils dieses Kollektivs ein, und erhebt Anspruch auf allgemeinere Gültigkeit aus der individuellen Perspektive heraus. Die Münze als Geldobjekt ist in ihrer Wahl ein besonders kollektiver Gegenstand, der noch eher als Kitschfiguren oder andere Alltagsgegenstände eine Identifikation des Betrachters möglich macht. Entsprechend kann auch das Werk *It's not the taking part, it's the winning that counts* 2001 – 2003 gelesen werden. Hier stehen sich in zwei durch Glas geschützte Kästen zwei Bündel Ägyptische Pfund, einige lose aufliegende Geldscheine, ein zwischengelegter Zettel mit arabischer Aufschrift, und im anderen Kasten eine Auszeichnung der Kairo Biennale 2003 gegenüber. Innerhalb der von den anderen Werken bereits vorgeprägten Struktur wird hier dialektisch das Verhältnis zwischen Eigenem und Fremdem, Individuum und Kollektiv verhandelt. Das Geld steht als fremde Währung sowohl für das Fremde als auch für ein Kollektiv, die Auszeichnung entsprechend für eigene Leistung aber auch für eine externe Anerkennung dieser Leistung. Der Titel verhandelt die Beziehung zwischen beidem und legt statt auf die Anerkennung der Teilnahme und der damit verbundenen eigenen Leistung, den vorrangigen Wert auf die Anerkennung in Form von Geld, das hier den Platz der erbrachten Leistung übernimmt und zum

eigentlichen Bedeutungsträger wird. An Stelle von einem künstlerischen Werk, das als eigenes Produkt den Schwerpunkt des Eigenen vor dem Kollektiven repräsentiert, tritt dieses Werk als rein abstrakte Gegebenheit in den Hintergrund und wird von Medaille und Geld als vertretenden, zusammenfassenden Bedeutungsträgern repräsentiert. Während der Titel des Werkes deutlich proklamiert, dass statt eigener Leistung lediglich die monetäre Zugehörigkeit zu einem Kollektiv von Bedeutung ist und die Medaille als Vertreter der eigenen Leistung diese auch nicht zeigt, sondern ebenfalls eine externe Bewertung der Prioritäten darstellt, bleibt es dem Betrachter, das Werk hinter beidem zu imaginieren. Die unbefriedigende Darstellung zweier Zeichen, die bloß externe Wertzuweisung sind, lassen den Titel fraglich werden, widersprechen diesem, und machen deutlich, dass beides nicht so viel wert ist wie das Eigentliche: das Eigene, welches hier nicht erreicht wird. Die Beziehung zwischen Geld und Medaille bleibt darüber hinaus in ihrer Referenz instabil: Es ist unklar, ob die Medaille als Teilnahmenachweis den Geldgewinn verpasst hat, oder mit diesem kombiniert ist. Gewinn und Teilnahme als Verliererposition liegen hier eng beieinander, ähnlich der Nähe von Himmel und Hölle in *Albert Bert And Andy*. Durch die kontextuelle Einbettung in die Serie wird die Figur der Tracey oder die einer Ich-Erzählerin auch hier mitgedacht und funktioniert in ihrer Abwesenheit weiter als Bezugspunkt: als Figur, die Identifikation möglich macht. Dem Betrachter wie der sich in diesem Werk gerade nicht direkt präsentierenden Subjektivität gilt: *It's neither the taking part nor the winning that counts.*

Ein weiteres Beispiel der Serie ist das Werk *Menphis 2003*. Auch dieses Werk kommt ohne narrative Schriftelemente aus, und kombiniert ein Foto, das steinige Landschaft zeigt, mit einem aus Draht gefertigten Kreis, um den ein kleines Stück Bindfaden gewickelt ist, einer Handvoll Nägeln und einem Notizzettel, auf dem mit rotem Filzstift auf Vorder- und Rückseite Schreibversuche des Wortes Memphis zu sehen sind, jeweils spiegelverkehrt. Das Werk bezieht sich durch seinen Titel direkt auf den Kontext der antiken Stätte Memphis und seine neue, individualisierte Bearbeitung in Memphis. Vor diesem Hintergrund erscheinen alle Gegenstände archäologisch unwahrscheinlich: Die Metallgegenstände sehen neu und handgefertigt aus, das Bild lässt vermuten, dass es sich um die antike Stätte in

ihrem heutigen Zustand handelt. Der Notizzettel zeigt den Prozess der Aneignung: ein abgewandeltes Wort, das für die Fertigung eines Monoprints, bei dem spiegelverkehrt geschrieben werden muss, vorbereitet wird. Anstatt die Vergangenheit der Ruinenstätte nachzuvollziehen, wird diese hier unter anderem Namen neu erfunden. Sie befindet sich aber in permanentem Zwischenstadium des Gemacht-werdens, welcher durch die wiederholten Versuche spiegelverkehrter Notizen repräsentiert wird. Anstatt Alltagsobjekte oder alte Objekte zu sein, sind die Fundstücke hier neu, metallisch kühl und entweder handgefertigt oder im Falle der verbogenen Nägel bearbeitet. Sie erfüllen in ihrer vorliegenden Form keinerlei Zweck. Eine subjektive Stimme drückt sich hier statt in einem narrativen Schriftelement lediglich in den Notizen aus, ist aber durch die bereits etablierte Wortneuschöpfung, die Handschrift, sowie auch ihre spiegelverkehrte Präsentation an die anderen Werke der Serie angebunden und kann mit derselben Erzählerin identifiziert werden. Die Notizen als Zeugnis des Fertigungsprozesses reflektieren auch die Gemachtheit der anderen Gegenstände und befragen sie nach ihrer eigenen Fertigkeit oder Entwurfhaftigkeit. Da sowohl der metallene Kreis, der einer Kette ähnelt, als auch die Nägel, nicht wie andere Alltagsobjekte zu direkter Identifikation einladen, sind sie im Gegensatz zu diesen Memorabilia und archäologischen Fundstücken eine Neuerung, weisen als Innovation in die Zukunft. Nägel als Baustoff oder Werkzeugzubehör können im Fertigungsprozess der Kette keine Verwendung gefunden haben, sind also in diesem Fall abstrakte Bedeutungsträger des Fertigungsprozesses an sich. Eine Bedeutungsübertragung auf die Kette als zentrales Stück des Werkes ist im mythischen Sinn nicht möglich, sie entzieht sich hier vollkommen und verweigert jegliche kausale Bezugnahme zu der antiken Stätte oder den Nägeln als Hilfsmitteln. Das Produkt der individualisierten Recherche in einem Fundus an Bedeutungen, die individuell bedeutsam, kollektiv aber nicht wertgeschätzt oder vernachlässigt sind, produziert ein Objekt, das keinerlei Bezüge mehr trägt. Es ist gereinigt von diesen Erwartungen und präsentiert die individuelle Position, die nicht nur Bedeutungen abändert, sondern Bedeutungsträger neu schafft und diese lediglich für die eigene Position stehen lässt. Die metallene Kette liest sich in der Fortführung der bisher besprochenen Werke und der gesamten Serie somit als äußerster Punkt der

Emanzipation, der nur mithilfe der als Basis dienenden Methode der individuellen Mythologie erreicht werden kann und ohne diese keinerlei Bedeutung hat.

#### **4. Zusammenfassung und Ausblick**

Es zeigt sich, dass individuelle Mythologie als Methode in Anwendung auf verschiedene Werke Tracey Emins sowohl begrifflich an Kontur gewinnt, als auch dabei hilft, diese Werke zu erfassen. Ausgehend vom labyrinthisch weiten Feld der Mythostheorien, lassen sich die Frustrationsmomente und unproduktiven Annahmen innerhalb dieses Diskurses mitsamt der rigiden Forderungen, die eine jede dieser Theorien an Mythos stellt, in ein Konzept umwandeln, dem das Potential des Eigenen innewohnt. Die so entwickelte Methode der individuellen Mythologie ist dynamisch, beweglich und in der Lage, Intensitäten aufzuspüren. Sie ist ebenso in der Lage, diese zu kommunizieren, sie nacherlebbar zu machen und so eine Verbindung zu anderen, außerhalb der magischen Grenzen dieser Mythologie stehenden Menschen, aufzumachen.

Die anfänglich gegenüber anderen Mythosdefinitionen beinahe unmöglich erscheinende Idee, dass eine starke Subjektposition in der Lage ist, einen Mythos zu schaffen und zu verhandeln, hat sich unabhängig gemacht und als solche bewiesen. Tracey Emins Werke sind ein Beispiel, wie sich eine solche starke Subjektposition ausdrücken kann und zum Dreh- und Angelpunkt einer von ihr generierten, individuellen Mythologie wird. Die Arbeit hat sich zu gleichen Teilen mit Emins Werken als auch mit dem Diskurs und Mythoseigenschaften auseinandergesetzt, um beiden gerecht zu werden. Die Schneise, die teils mühevoll durch den Diskursdschungel geschlagen wurde, ist ein Weg zur Luft in der erstickenden theoretischen Umgebung des Mythosdiskurses. Angekommen auf einer Lichtung, wo individuelle Bedeutungssetzung möglich wird, profitiert nicht nur die Interpretation der Werke Emins von diesem neu geschaffenen Raum, sondern es bleibt zu hoffen, dass auch andere Werke ähnlicher Gestaltung so untersucht werden können und durch diesen Ansatz einen neuen und besseren Zugang erhalten. Gleichzeitig gewinnt so auch der Ansatz weiter an Form und Stärke.

Warum also individuelle Mythologie als Interpretationsansatz? Mythos, mitsamt dem innewohnenden Moment der mythologischen Auslegung, ist eine Art der denkerischen, erzählerischen und emotionalen Freiheit. Vor dem Hintergrund des besagten Diskurses nehmen ihm aber die heutigen Erwartungen an Mythos, mit alten Geschichten verknüpft zu sein oder eine psychische Blockade zu markieren, diese Qualität. Ein solches Bewusstsein ist aber nichtsdestotrotz notwendig, sowohl um diese Geschichten zu gestalten, als auch um sie zu erkennen. Der Ansatz der individuellen Mythologie kann somit als Versuch im Kleinen verstanden werden, einer Zeit und Kultur, die sich den Mythen fern glaubt, wieder zu erlauben, mythisch zu denken.

Konkret lässt sich außerdem festhalten, dass dieser Ansatz innerhalb des aktuellen wissenschaftlichen Diskurses – obwohl er die Subjektposition als Ausgangspunkt wählt – Abstand nimmt von momentan häufig vertretenen Theorien der Selbstverschriftlichung und Selbsterzählung als Methode zur Identitätsstärkung. Somit bietet er einen ähnlichen, aber doch alternativen Ansatz in verwandtem Fahrwasser, der nicht auf diese reine, sich selbst bestätigende Subjektivität beschränkt ist, sondern seine Schwerpunkte gleichermaßen auf das konzentrierte Präsentsein des Subjektiven und die darin liegende Möglichkeit, erzählt und geteilt zu werden, setzt.

Die Verwendung der entwickelten Methode stellt eine neue Art dar, Werken wie den gezeigten Arbeiten Tracey Emins neu zu begegnen, und ihnen besser gerecht zu werden, als es eine Suche nach den Bezügen zur realen Person Tracey Emins tut. Der gewählte Ansatz, Werke in einer gemischten medialen Form zu betrachten, lässt sich in unterschiedliche Richtungen dieser Medien ausarbeiten, und so auch auf rein literarische Texte, Bilder und Gegenstände teilweise anwenden. Erst einmal bleibt aber konkret festzuhalten, dass Werke, die über Bilder, Dinge und Schrift eine solche intensive, starke Subjektposition vermitteln, als individuelle Mythologie interpretiert werden können, und ihre Qualitäten so besser erschließbar sind. Die betrachteten Werke Tracey Emins erhalten vor dem Begriff der individuellen Mythologie eine größere Wirkkraft, als sie es mit einem isolierten Interpretationsansatz könnten und lassen sich mit ihm, wie hier gezeigt, ganzheitlich betrachten, ohne auf einen Teilaspekt reduziert zu sein.

## Literaturverzeichnis

### Primärwerke:

- Shapton, Leanne (2009). Important Artifacts and Personal Property from the Collection of Lenore Doolan and Harold Morris, Including Books, Street Fashion, and Jewelry. New York: Sarah Crichton Books, Farrar, Straus and Giroux.
- Emin, Tracey.
  - (2003) *Menphis*. Abgebildet in: Tracey Emin. Love is what you want. London: Hayward.
  - My Future (1993 – 94). Abgebildet in: Works 1963 – 2006. NY: Rizzoli. S. 296
  - Tracey Emins CV Cunt Vernacular (1997). Ebd: 146.
  - (2005) Strangeland. The jagged recollections of a beautiful mind. London: Hodder and Stoughton.

### Monographien:

- Aristoteles. Poetik. Stuttgart: Reclam 1982.
- Barthes, Roland. Mythen des Alltags. Berlin: Suhrkamp 2010.
- Blumenberg, Hans:
  - (1979) Arbeit am Mythos. Frankfurt: Suhrkamp.
  - (1998) Paradigmen zu einer Metaphorologie. „Mythos und Metaphorik“. Frankfurt: Suhrkamp.
  - (2007) Theorie der Unbegrifflichkeit. Frankfurt: Suhrkamp.
- Brown, Neal (2006). TE Tracey Emin. London: Tate Publishing.
- Coupe, Laurence (2009). Myth. The New Critical Idiom. 2. Ausgabe. Abingdon: Routledge.
- Düchting, Susanne (2001). Konzeptuelle Selbstbildnisse. Essen: Klartext.
- Fischer, Anton (2004). Claude Lévi-Strauss – Mythen. Leipzig: Universitätsverlag und Anne Fischer Verlag Norderstedt.
- Feinstein, David und Stanley Krippner (2008). Personal Mythologies: Using Ritual, Dreams, and Imagination to Discover Your Inner Story. 3. Ausgabe. Fulton: Energy Psychology Press.

- Genette, Gérard (2010). Die Erzählung. München: Fink.
- Goetze, Clemens (2011). „Ich werde weiterleben, und richtig gut!“ Moderne Mythen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag.
- Heyer, Stefan (2001). Deleuze & Guattaris Kunstkonzept. Ein Wegweiser durch Tausend Plateaus. Wien: Passagen.
- Hoffmann-Curtius, Katrin und Silke Wenk (Hrsg.) (1996). Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Marburg: Jonas Verlag.
- Jamme, Christoph (1991). „Gott hat an ein Gewand“. Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart. Frankfurt: Suhrkamp.
- Kittner, Alma-Elisa (2009). Visuelle Autobiographien. Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Anette Messager. Bielefeld: transcript.
- Kolesch, Doris (1996). Das Schreiben des Subjekts. Zur Inszenierung ästhetischer Subjektivität bei Baudelaire, Barthes und Adorno. Wien: Passagen.
- Lévi-Strauss, Claude (1971). Strukturele Anthropologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Mattern, Jens (1996). Ricoeur zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag.
- Metken, Günter
  - (1977). Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung – Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst. Köln: Dumont.
  - (1996). Spurensicherung. Eine Revision. Berlin: Fundus Verlag.
- Miller, Daniel (2008). The Comfort of Things. Cambridge: Polity Press.
- Müller-Funk, Wolfgang (2008). Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung. 2. Auflage. Wien: Springer.
- Nachtergaele, Magali (2012). Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au 20ème siècle. New York: Rodopi.

- Ricoeur, Paul (1996). Das Selbst als ein Anderer. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Sailer-Wlasits, Paul (2007): Hermeneutik des Mythos. Philosophie des Mythos zwischen Logos und Lexis. Eine Analyse. Wien: Klosterneuburg.
- Szeemann, Harald:
  - (1969). Live in your head: Kunsthalle Bern 22.3.-27.4.1969; When attitude becomes form. Bern: Kunsthalle Bern.
  - (1985) Individuelle Mythologien. Berlin: Merve.
  - (1981) Museum der Obsessionen. Berlin: Merve.
- Segal, Robert A. (2007): Mythos. Eine kleine Einführung. Stuttgart: Reclam.
- Smith, Sidonie und Julia Watson (2002). Interfaces – Women/Autobiography/Image/Performance. Michigan UP.
- Taylor, Charles. Sources of the Self (1989). The Making of the Modern Identity. Cambridge Mass: Harvard UP.

#### **Sammelbände:**

- Barner, Wilfried, Anke Detken, Jörg Wesche (Hrsg.) (2003): Texte zur modernen Mythentheorie. Stuttgart: Suhrkamp.
- Documenta (Hrsg.) (1972): Documenta 5. Befragung der Realität, Bildwelten heute. Kassel.
  - Szeemann, Harald (1972): Vorwort.
- Dundes, Alan, (Hrsg.) (1984). Sacred Narrative. Readings in the Theory of Myth. Los Angeles/Berkeley: UCP.
  - Dardel, Eric (1984) "The Mythic" S. 225 – 243.
  - Ghaster, Thaodor H. (1984) "Myth and Story" S. 110 – 136.
- Fludernik, Monika (2010) "Experience, Experientiality and Historical Narrative: A view from Narratology" In: Erfahrung und Geschichte: Historische Sinnbildung in Pränarrativen. Hrsg. von Thiemo Beyer und Daniel Creutz. Berlin: De Gruyter, 2010. S. 40 – 72.

- Freedman, Carl, Rudi Fuchs und Jeanette Winterson. Tracey Emin. Works 1963 – 2006. New York: Rizzoli.
- Glasmeier, Michael und Katrin Stengel (Hrsg.) (2005): 50 Jahre / Years documenta. Archive in motion. Erste Auflage. Göttingen: Steidl.
  - Mackert, Gabriele (2005) „Sich einrichten im Widerspruch. Harald Szeemanns documenta“ S. 253-262.
- Koopmann, Helmut (Hrsg.) (1979). Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Klostermann.
  - Betz, Werner. „Vom ‚Götterwort‘ zum ‚Massentraumbild‘. Zur Wortgeschichte von ‚Mythos‘“. S. 11 – 24.
- Kort, Pamela (Hrsg.) (1999). Paul Klee. In der Maske des Mythos. München: Haus der Kunst.
  - Kort, Pamela „Paul Klee und der Mythos. Die rebellische Stimme der Kunst“ S. 9 – 38.
  - Wedekind, Gregor „Metamystik. Paul Klee und der Mythos“ S. 62 – 90.
- Merck, Mandy und Chris Townsend (Hrsg.) (2002). The Art of Tracey Emin. London: Thames and Hudson.
  - Lehmann, Ulrich „The trademark Tracey Emin“ S. 60 – 78.
- Mackert, Gabriele, Gerald Matt und Kunsthalle Wien (Hrsg.) (2002): Skandal und Mythos. Eine Befragung Harald Szeemanns zur documenta 5 (1972). Wien: Kunsthalle.
- Matuschek, Stefan u. Christoph Jamme (Hrsg.) (2009). Die mythologische Differenz. Studien zur Mythostheorie. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
  - Mayer, Uwe „Der Mythos, das Eigene und das Fremde – Strategien literarischer Mythosrezeption“ S. 151 – 184.
  - Neumann, Maik „Die ‚Mythen‘ des Roland Barthes – ‚Mythos‘ als Verfahren einer dynamischen Schreibweise“ S. 95 – 126.
- Nachtigäller, Robert u.a (Hrsg.) (2001). Wiedervorlage d5. Eine Befragung des Archivs zur documenta 1972. Ostfildern-Ruit: Hantje Cantz.
- Ansgar und Vera Nünning (2008). Konzepte der Kulturwissenschaften. Weimar: Metzler.

- Smith, Ali (2011). „Emin's Emendations“ In: Love is what you want. London: Hayward Publishing.
- Szeemann, Harald (1972) „Individuelle Mythologien“ Aus: Kunstdachrichten IX/3. Luzern/Freudenstadt/Wien, November 1972, In: Museum der Obsessionen, von/über/zu/mit Harald Szeemann. Berlin: Merve 1981.
- Szeemann, Harald, Bazon Brock und Jean-Claude Ammann (1972) „Erläuterungen zum Ausstellungsmodell der documenta 5“ In: kunstjahrbuch 2, Jürgen Harten u.a (Hrsg.). Hannover: 1972. S. 86ff.
- Uerlings, Herbert u. Silvio Vieta (Hrsg.) (2006). Moderne und Mythos. München: Fink.
- Wolf, Werner (2002) „Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie“ In: Nünning, Ansgar und Vera Nünning. Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier: WVT.

#### **Elektronische Quellen:**

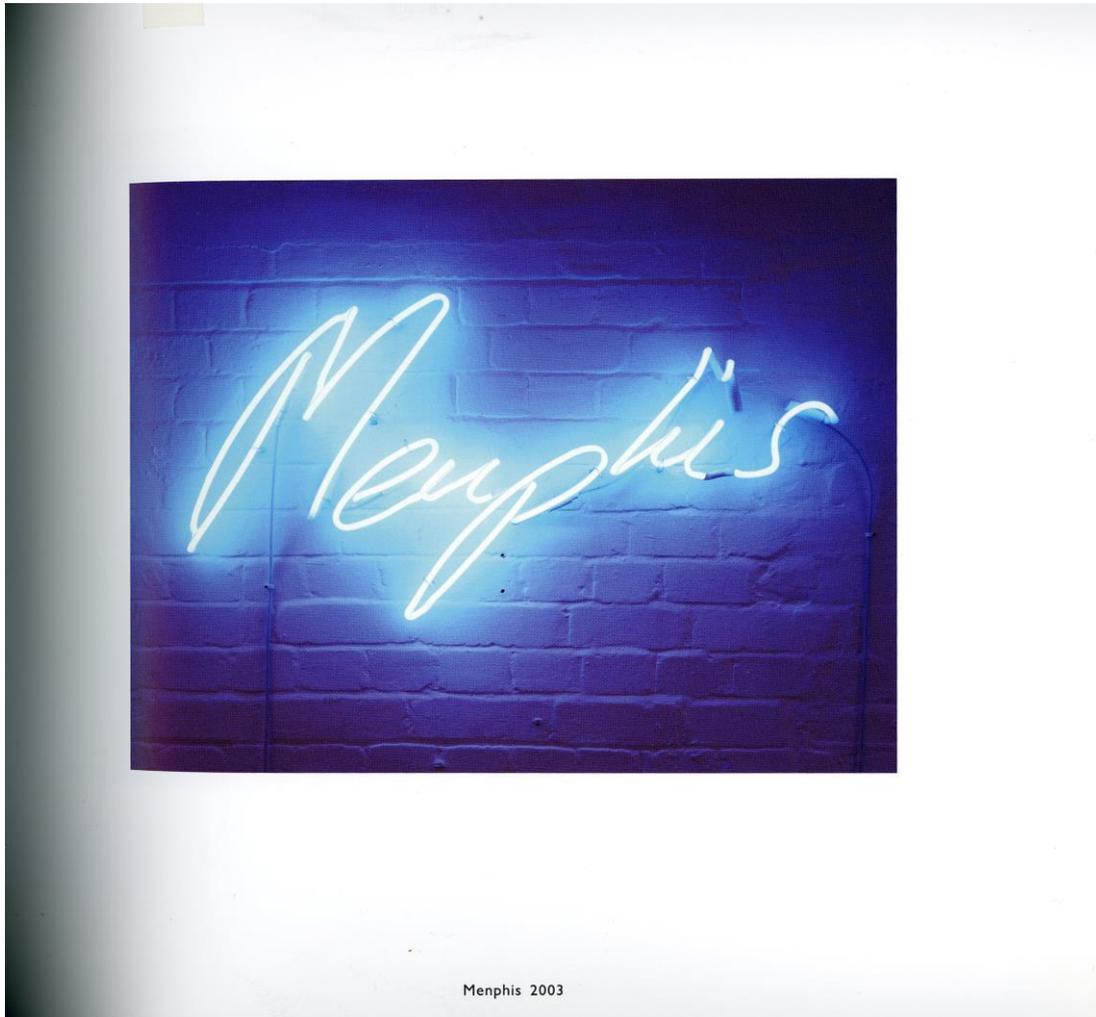
- Ritter, Joachim (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. „Mythos, Mythologie“. Elektronische Ressource. Basel: Schwabe.
- Hering, Deirdre (2009). Tracey Emin's painfully good humour. In: The L Mag. 13 November 2009. <http://www.thelmagazine.com/newyork/tracey-emins-painfully-good-humor/Content?oid=1383096>. Abgerufen am 27.01.13.
- Lash, Scott (1999). Objekte die urteilen: Latours Parlament der Dinge. <http://eipcp.net/transversal/0107/lash/de>. Abgerufen: 16.1.13.
- Neundlinger, Klaus (2007). Wenn der Löffel zum Messer wird. Vom Gebrauch der Wörter und Dinge als Schaffen von Beziehungen. <http://eipcp.net/transversal/0107/neundlinger/de>. Abgerufen am 16.1.13.

## **Erklärung**

Hiermit versichere ich, dass ich die Arbeit in allen Teilen selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Ich erkläre weiterhin, dass die vorliegende Arbeit noch nicht im Rahmen eines anderen Prüfungsverfahrens eingereicht wurde.

Isabel Bredenbröker

## Anhang



*Memphis* – In: Tracey Emin (2011). *Love Is What You Want*. London: Hayward Publishing.



Wimsey 1972-2003



Albert, Bert And Andy 1974–2003

They were squatters and we were squatters, we had this in common – The hotel which over shadowed our cottage, had once been our home – Then one day suddenly we had to move out. The place was being boarded up as my mum frantically carried her furniture across the yard from the hotel to what we called The Staff Cottage – We never owned the cottage we just lived there – Free, we had to there was no where else to go.

I watched them as they climb up on the kitchen roof and through the window – Three of them one fair and two dark – The hotel had been empty for years – From the front it was boarded up – but from the back the whole thing had a hundred different windows I'd watch the windows it became my obsession Every glimpse I had of them became a secret triumph – I felt they knew I was watching – The hotel had six yards, gardens all of them full of sheds, chalets and garages, they were joined together by holes smashed through each garden wall.

I got up early – crept down the stairs and out the back door – it was day light and the sun began to shine – I was going to see the squatters – They'd seen me and I'd seen them – They knew I'd been watching them – My days had been filled with the thoughts of them, one fair two dark – I went through the hole in the wall and stood there –

The two dark ones, both with long hair one with a beard, climbed out of the window and stood on the flat roof – Hiya they said and smiled, you're our little watcher –

I stood there in my pink and white striped nighty not knowing what to say

"Does your mum know you're here"

"No, no one does I said you're my secret"

They reached down and by the wrist pulled me up onto the roof. I followed them through the window The room was square – Three lots of sleeping stuff lay on the floor a washing line, pots and pans and a small gas burner – The door to the room was boarded up from inside –

What's your name, the one with the beard asked

TRACEY I said I'm TRACEY

Smiling he said well pleased to meet you TRACEY I'm Albert – This here is Bert and this is Andy – They were from a place called Manchester – They'd come down to Margate for the summer to find work – I liked the way they spoke. It was different – They were different

I stood there in my pink and white striped nighty – knowing there was some danger in being there – But also knowing not to be afraid

They were my secret – like I had invented them

The dream of an eleven year old girl

The three wise men – And Albert looked just like Jesus with his long dark hair

124  
Wimsey  
1972-2003

WIMZIE- Wimsey  
Wimzzy:  
Wimsey.

I was about nine, it was summer – My Mum worked, in fact she worked all day long – waitressing – chambermaiding – bar work in hotels, anything – just to keep us fed, and clothed –

And every day I would go swimming at the Lido and every day my mum would give me 15p for my lunch – Somedays I'd have a hamburger or a hot dog – with fried onions and tons of tomato sauce.

But most days I'd eat nothing. At night I'd sit in bed munching digestive biscuits, swigging back glasses of orange squash –

I was a funny looking little thing – gaunt, knocked kneed and slightly yellow Every day on my way home from the Lido, I'd pass the row of gift shops, selling post cards, rock, sea side trinkets, glass blown animals, a choice of 10 million different little things, and every evening on my way home, I'd think about how much I'd missed my mum that day – slowly I would examine, each tiny china animal, and eventually and carefully I would choose the right one –

By the end of the summer, every surface in the house was covered in these tiny figures of cats, rabbits, frogs, dogs, ducks, squirrels and cows – And every night I would present my Mum, with this tiny gift wrapped carefully in tissue paper and a small paper bag – Then eventually one night when I came home – all the surfaces were bare, and when I asked my Mum to to close her eyes and open her hands – she just looked at me and said, TRACEY WHAT AM I SUPPOSED TO DO WITH ALL THIS RUBBISH YOU KEEP BRINGING HOME.

Just a token of my Love

full moustache and beard.

Every morning before school, I'd creep out of bed down the stairs out across the yard and through the hole in the wall, climb up onto the roof, sometimes taking them slices of bread, tea bags, biscuits anything I could get from the kitchen without being noticed.

We'd play the little radio, and sometimes dance

Me a little girl in my pink and white striped nighty – dancing around a radio with three wise kings.

They showed me card tricks, and I'd snuggle up in their sleeping stuff – while they told me about places I'd never heard of and their lives on the road –

The four of us bound in this early morning secret ritual –

Sometimes when Albert would lift me onto the roof – his arms around my ribs, I would look into his eyes – They were soft and brown with long lashes

Gentle like a puppy – like he'd never hurt me.

I WAS IN LOVE

School had finished it was summer holidays, Mum worked as a chambermaid – She'd be gone by 6.30 in the morning.

You see this coin said Albert, you can have it – if you can roll it all the way down your face like this – He held the coin in his hand and while I watched he rolled it from his the top of his forehead down the centre of his nose across his lips over his beard, and down his neck.

I liked it the silver rolling across his skin

He passed the coin to Bert and Andy and they did the same – The four of us sat there cross legged on the floor, taking part in some ancient ceremony – Close your eyes said Albert and keep them closed – he passed the coin into the palm of my hand – And slowly I rolled it down the centre of my face – I opened my eyes, they were laughing and giggling –

A big smile spread across my face.

Christ said Albert – A noise from hell, a pick axe swung its way through the door – SMASH Bits of wood flew through the air – I was screaming, it seemed like hundreds of foot steps and shouts could be heard everywhere –

Albert swept me up in his arms, pushed me through the window – And holding my wrist dropped me from the roof. RUN – RUN he was shouting

I stumbled my way across the yard through the hole in the wall, and into the arms of a police man.

I wriggled and tried to slip through their hands.

My nighty was torn

And blood ran down my shins –

I wouldn't tell the police anything they kept going on and on – but I wouldn't say a word – And as Albert, Bert and Andy were taken away in hand cuffs – I began to cry –

And all the police kept asking me was –  
 How did I get the line –  
 In a smuffering of tears I asked “What line”  
 They passed me a mirror –  
 And there from the top of my brow to the bottom of my chin was a perfect Silver line.

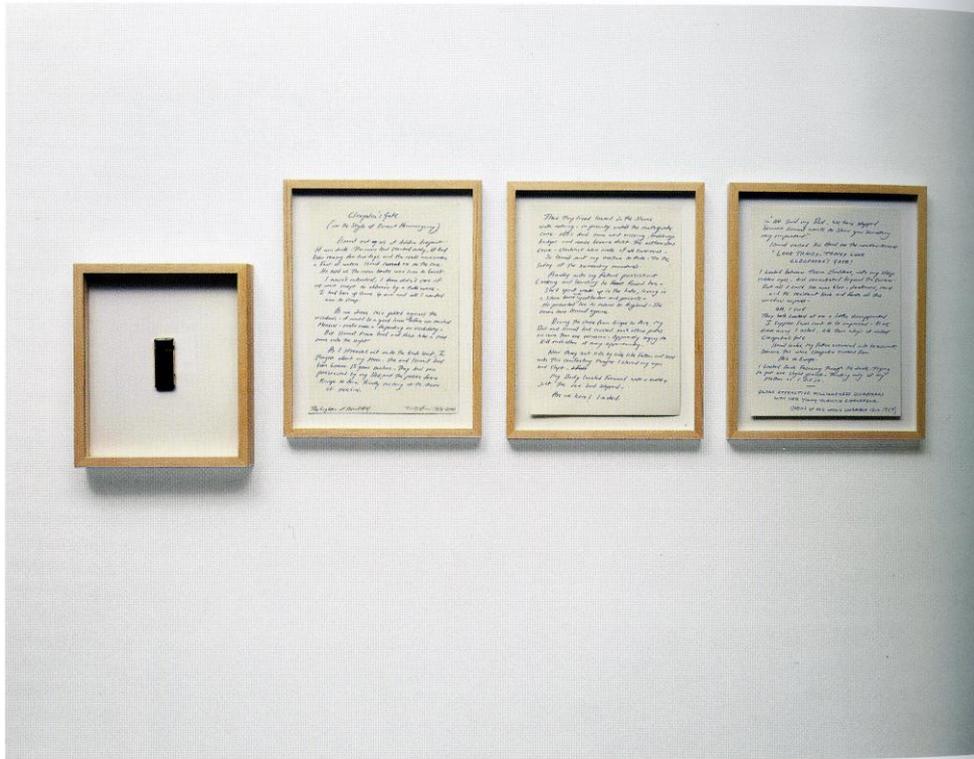
Cleopatra's Gate  
 (in the style of Ernest Hemmingway)

Ismail met us at Adana Airport. It was dusk. The rains had started early, it had been raining for two days and the roads were under a foot of water. Ismail carried me to the car. He told us the river banks were sure to burst.  
 I wasn't interested, I didn't care if we were swept to oblivion by a tidal wave.  
 I had been up since 4 am and all I wanted was to sleep.  
 As we drove rain pelted against the windows – it would be a good hour before we reached Mersin – maybe more – depending on visibility –  
 But Ismail drove hard and fast like a mad man into the night –  
 As I stretched out onto the back seat, I thought about my Mum. She and Ismail had been lovers 15 years earlier – They had ran persecuted by my Dad, and the police from Europe to Asia finally resting at the town of Mersin.  
 There they lived housed in the slums with nothing – in poverty until the earthquake came. 100s died more went missing, buildings, bridges and roads became dust. The authorities came – checklist were made of all survivors –  
 So Ismail sent my mother to hide – To the safety of the surrounding mountains.  
 Finally with my Fathers persistent looking and searching he found her –  
 She'd spent weeks up in the hills, living in a stone barn with goat herders and peasants –  
 He persuaded her to return to England – She never saw Ismail again.  
 During the chase from Europe to Asia, my Dad and Ismail had crossed each other's paths on more than one occasion – Apparently trying to kill each other at every opportunity.  
 Now they sat side by side like Father and Son with this comforting thought  
 I closed my eyes and slept.

My body lurched forward with a sudden jolt the car had stopped –  
Are we here? I asked –  
“No said my Dad – we have stopped because Ismail wants to show you something  
very important”  
Ismail raised his hand to the window screen.  
“LOOK TRACEY – TRACEY LOOK  
CLEOPATRA’S GATE!  
I looked between their shoulders, with my sleep ridden eyes – and concentrated  
beyond the screen –  
But all I could see was blue-darkness, rain and the constant back and forth of  
the window wipers –  
OH, I said  
They both looked at me a little disappointed  
I suppose I was meant to be impressed – As we drove away I asked, OK, then why’s it  
called Cleopatra’s Gate  
Ismail smiled, my Father answered with bemusement,  
Because this is where Cleopatra crossed from  
Asia to Europe.  
I looked back focusing through the dark. Trying to get one slight glance – Thinking  
only of my Mother as I did so.

---

**BLOND ATTRACTIVE MILLIONAIRESS DISAPPEARS  
WITH HER YOUNG TURKISH CHAUFFEUR  
(NEWS OF THE WORLD NOVEMBER 10th 1969)**



The Lighter of Ismail Hos 1984-2003



Mick Found 1995-2003

### Mick FOUND

The thing about Mick Found is no one really knew who he was, he lived on my floor the 1st floor – he hadn't paid any rent for six months – the Co Op had sent letter after letter – but there was never any reply – but sometimes late at night I'd pass his window and a light would be on – I'd see a shadowy shape illuminated by the kitchen light, and I'd think that's Mick Found –

One night when I came home late passing his flat, I saw his front door was slightly open – I was tempted to knock, but I didn't – the next day – his door was still at a jar – this time I did knock, to no reply – later that afternoon the same thing – NO reply –

I dropped a note into the Co op office. The local handy man changed the locks – and we all waited – Nothing – NO sign – Some legal procedures took place – the next step was clearing Mick Found's place – 3 Co op members entered his flat, me being one of them –

Old empty take aways – the door would not open because of of post and junk mail – the floor was strewn with stuff, clothes – papers – letters – photos – just accumulated things. The bed, was covered in porno mags – love letters and photos of a girl – A girl he had so obviously loved –

It was my job to itemize the possessions. In terms of possible value – I also had to remove and put in a box anything which had his name on – Among these things

A) TINY silver cup trophy awarded to Mick Found the luckiest man in the world –

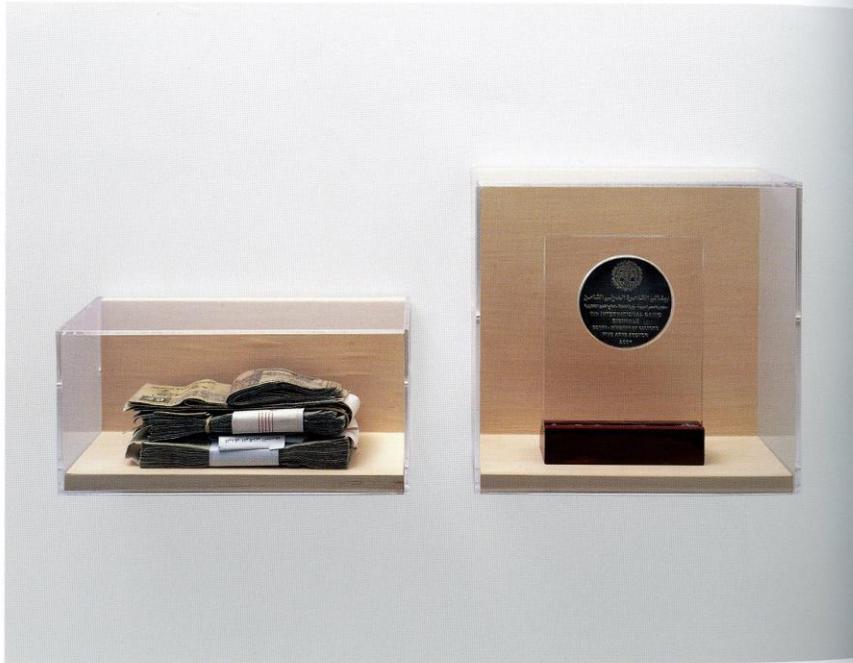
B) A rabbit's foot with his name on –

C) So many letters – all of which told a story –

This man wasn't lucky – he was so alone –

A few weeks latter we had a Co op boot sale – A lot of Mick Found's things were for sale – I bought the little Napoleon for 20p – Mick Found had not showed for a year – Maybe if I had not said anything his door would have still been on a jar –

I never met him, never knew him – BUT I decided I never ever want to disappear like that –



It's not the taking part, it's the winning that counts 2001 – 2003



Details of Depression When you're sad you only see sad things 2003

ession When you're sad you  
igs

i poured out my worries  
to a friend  
hoping it would make me  
feel better  
all that happened became  
an open secret  
fire flies in the dark

poem of all time  
arabic  
13<sup>th</sup> century

(Ahmad Ibu-al-Qaf, Eleventh century)

t his Hat On

#### The Sun Has Got His Hat On

I got out of the taxi. And rang the bell, I'd never been into a funeral parlor before – but it was exactly how I'd expected, strangely sweet smelling, sombre music  
And a tall thin man dressed formally in black, speaking in a far too sincere voice,  
Death is such a strange thing – an overwhelming feeling of powerlessness – of nothing – full of empty – the incredible pain of knowing you will never see that person again.

I followed the tall thin man through a door way – to my left and right were little rooms – each with a door – behind each door a body lay resting – waiting –  
It's shocking when you see someone dead – For me the most shocking thing was when I looked down at my Nan, was how much she looked like me – and how tiny she was – in pink satin. She was 94, but in her death our faces carried the same bones, she wasn't just my Grandmother she was my best friend, the one I confided to, the one I would really cuddle, we would talk about dreams and other worlds –  
When she couldn't really walk anymore – I would lay in her bed, and hold her hand while we listened to the radio. And every visit, I would, manicure her nails, pedicure her toes, pluck her eye brows,  
Crying uncontrollably I took a hanky from my bag – A cotton lavender colour hanky – I brushed away the horrible make up from her face – When people die there hair and nails keep growing – taking my tweezers I plucked the away the unwanted hair

from her face –

I tried to cut her nails, but her little hands were too tight together – so instead

I placed a small gift a note between the palms of her hands –

I had stopped crying –

I took a photo of her – and sat there in silence – I closed my eyes – Wow I thought

I'm surrounded by dead people but I'm not afraid – Probably because I've got my

Nannies spirit with me –

Suddenly I heard a loud banging and singing THE SUN HAS GOT HIS HAT ON,

HIP, HIP, HIP HOORAY – THE SUN HAS GOT HIS HAT ON AND HE'S COMING

OUT TODAY.

And then the place was thrown into darkness – darkness beyond belief, I fumbled for a light, still in darkness the door, everything was pitch black, I was locked in the fucking funeral parlour.

An Exit sign started to make itself visible I ran towards it and started to hammer

on the doors – I could still hear the singing it was coming from outside, three men

opened the doors more scared than I was –

I screamed what the fuck do you think you are doing –

But I could see what they were doing off on a job loading a coffin onto a hearse

And as I walked off, into the cold wintery Margate afternoon, the last thing last

thing I wanted to do was leave my Nan there

But maybe she had already GONE.



The Sun has Got his Hat On 2003



Memphis 2003



Poor love 2003

## EDITED TRANSCRIPT OF 'TRACEY EMIN'S CV CUNT VERNACULAR' 1997

The video *Tracey Emin's CV Cunt Vernacular 1997* is a description of her past and present life, narrated by Emin, who remains unseen until the end.

The camera enters Emin's flat, and the spoken narrative begins. Coming in the front door we see the messy domestic reality of her life: dirt on the floor, dusty, cluttered shelves, and all the high and low stuff of her existence mixed up together. There is a limescale-and-urine-discoloured toilet bowl, photographs on the floor, an empty agnès b carrier bag, an unopened condom on a dirty ledge, piles of CDs, gallery invites, correspondence and the whole administrative chaos of life. We see that Emin has a bath running. Apart from the video's very last scene, there is only one static shot: a lingering view of the bed that is eventually to become *My Bed*. The listing of biographical events on the soundtrack does not correspond with the objects seen by Emin's camera as it intimately wanders the interior of her flat, until the very end:

CONCEIVED IN IRELAND 1962 – same time as my twin brother – it was the last night that my Mum and Dad were supposed to have spent together [ ... ] Spent the first six months of my life sleeping in a drawer [ ... ]

1965 Moved to Margate – Mum & Dad opened Hotel International

1965–66 Travel to Turkey by road – lived on the Black Sea for six months – and six months north of Ankara – in the mountains close to the natural hot springs. Came back to Margate 1968 – went to Holy Trinity Infant School – stopped speaking Turkish – bit Mrs Mann on the elbow and ran away. Spent the next five years becoming more and more strange [ ... ] Became thin – teeth rotted – wet the bed – and I hated to be alone – a very yellow coloured child

1973–74 Had a birthday party – Paul and I – our friend Mario wasn't allowed to come because he was Greek and we were Turkish (This was the year me and Maria killed the dinner lady)

1974 Left Holy Trinity – after a very happy final year [ ... ]

1975 Went to King Ethelberts – fell in love with Ron Hamilton – he was Irish – I heard later he'd done something terrible. Hated school with all my heart – so did Paul – we left by the time we were thirteen.



Previous page, opposite and p.95: stills from  
 Emin's CV CUNT VERNACULAR 1997 [72]  
 Single-screen projection and sound, shot on  
 Super 8  
 Duration: 2 mins, 40 secs

1977 Paul lost the palm of his hand in an accident at the local bowling alley – things were never the same again

JANUARY 1977 I was raped down an alley – spent six months avoiding men at all cost. Breasts grew – pubic hair became thicker – period started – hair underneath my arms sprouted – Wham, I was out there. Shag shag shag [ ... ] I was kicked in the face – made to go down on someone – my face held inches away from the burning flames of a coal fire – I could almost feel my skin melting and my eyes popping. One had sex with me – the other one watched – then they laughed at me. They pointed down at my brown long labia and they just kept laughing at me.

1977 He pushed my head to one side. Mind I'm watching The Puppets. Bang – bang – bang – every Friday night in the back of his red van. PUFF – you're all dead [ ... ]

1981 Medway College of Design – fashion diploma – dropped out [ ... ] – was advised to go and see a psychiatrist as I was condemning myself to a life on the dole

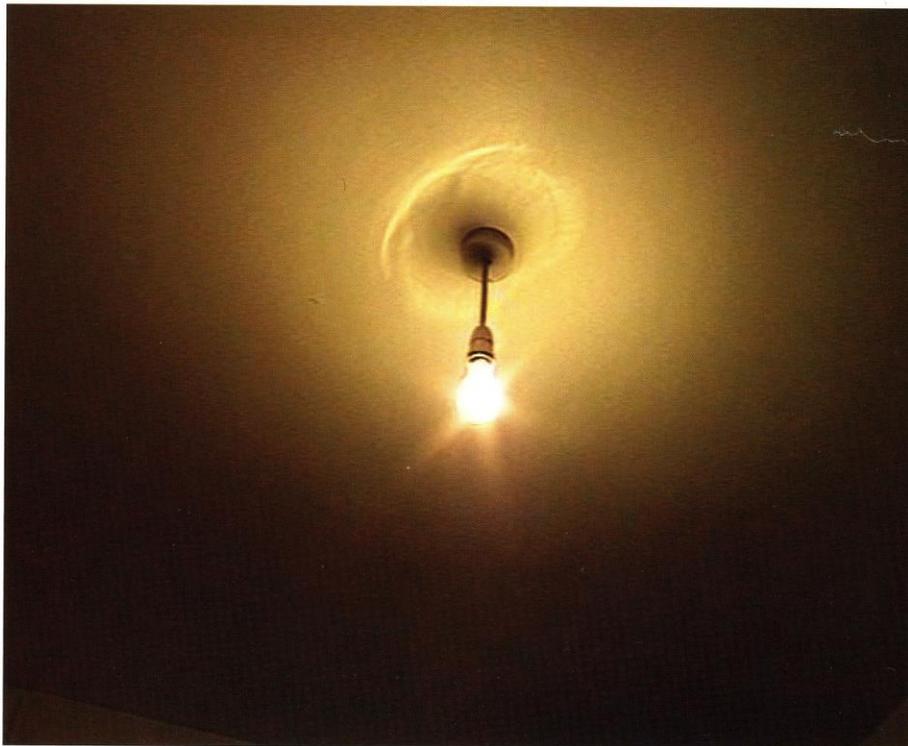
1982 [ ... ] Try to commit suicide by jumping off Margate Harbour – weight no more than six and a half stone – have to see analyst – and do this till 1983. Go to Sir John Cass School of Art – do print making

1983 Apply to art school with no qualifications – get into Maidstone College of Art

1983–86 Spend three of the happiest years of my life learning so much so quickly – leave college in love with Edvard Munch and first class honours degree [ ... ]

1987 Fall for a Turkish fisherman eighteen years older than me – mad, crazy. He is married with four children and I don't give a damn – I just drink and behave like a crazy little village girl – he's dead now – blown up by dynamite – T.N.T. Have a box full of his love letters. He was wild like a mountain man – drunk – he tried to throw me off a cliff into the sea – he also saved me from drowning when I fell off a boat drunk in the dead dark of the night – gently slipping under the blackness of the sea. He's dead now – I cried all night when I found out. And in the morning I thought I had a strange terrible dream.

1987–89 [ ... ] Lived in a one-room flat with someone who loved me – who I didn't love – who became so possessive about me they put bars up at the windows and they hit me. I can and I will never forgive for that – or myself first. A victim no



more – weak, sad time of life – no self respect – too poor [ ... ]

1990 Became pregnant – had an abortion. It went wrong. Caught the foetus – slipping down my thigh – cried and cried.

1992 Became pregnant again – had another abortion – didn't give a damn. Just did it – dealt with it without heart.

MIDDLE 1992 – committed emotional suicide – emotional suicide is killing yourself without dying – destroying each friendship and relationship – one by one – till I was alone. Destroyed all my art. Left my studio – Throw away my curtains – my carpet – my cushions – my comfort. Made my home into a cell and waited.

1992 Asked people to invest in my creative potential – met Sarah Lucas.

JANUARY 1993 Started 'The Shop' with Sarah

APRIL '93 Got off with Carl [ ... ] It ended with Carl believing I was crazy and trouble

1993 NOVEMBER – Have my show at the White Cube – My Major Retrospective – believing it'll be my one and only art exhibition [ ... ]

'94 Wrote a book called Exploration of the Soul and do a reading tour – journey across America – Carl drives [ ... ]

DECEMBER – JANUARY – FEBRUARY – MARCH – APRIL – 1995 – Sew my tent with the names of everybody I have ever slept with. July to September – spend most of the time down in Whitstable. Where my beach hut is. A fantastic summer.

SEPTEMBER 1995 Plan for the Tracey Emin Museum which is due to open in December. Christmas will be spent in London with Carl

DECEMBER 20TH '95 My grandmother dies

At the point of describing the death of her grandmother, Emin's voice-over converges for the first time with the image on the screen, and there is a static shot of a bare light bulb hanging overhead. The screen slowly fades out to darkness, for two long seconds. Emin is then seen curled up in a foetal position on the floor, naked. An older woman is sitting on the sofa. This is her mother. The soundtrack is now silent, apart from the faint noise of traffic coming from the street.

My Future

When the dentist took out my old tooth it felt  
like he'd taken away years of pain –  
It seemed all my failures – had vanished –  
All the misery I had suffered – And made others suffer –  
All this gone –  
I looked in the mirror – And smiled – There was a large ugly black hole –  
But I didn't care  
I laughed out loud – And said  
Brilliant  
Fucking Brilliant  
That's the last dead thing to leave my body.



*My Father.*

When he died, took out  
my old dentures  
He told the dentist every  
year of pain - he wanted all  
my hair out - but wouldn't  
let me know he wouldn't  
let me know -  
He was gone -  
I looked in the mirror -  
He looked - Poor old - long  
right hand side -  
But I did -  
I looked at him - but said  
nothing -  
Saying nothing -  
That's the best that thing  
to love my baby  
1904/1905

