

Kunsthochschule für Medien Köln
Fächergruppe Kunst- und Medienwissenschaften

Die Tätowierung als Medium

Eine medienwissenschaftliche Verortung von Tattoos und ihrer
medialen Strategien

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades Dr. phil.
im Fach Kunst- und Medienwissenschaften

vorgelegt von

Julia Cwojdzinski M. A.

Betreuer/Erstgutachter:

Prof. Dr. Peter Bexte

Professor für Ästhetik

Kunsthochschule für Medien Köln

Zweitgutachterin:

Prof. Dr. Marie-Luise Angerer

Professorin für Medientheorie/Medienwissenschaft

Universität Potsdam

Verteidigt am 14.11.2019

Inhaltsverzeichnis

I.	Einleitung	5-9
II.	Tatauierung, Tätowierung, Tattoo	10-12
III.	Zum Medienbegriff	13-14
IV.	Ziel der Dissertation	14-16
V.	Forschungsstand	16-21
1.	Der menschliche Körper als Informationsträger	22
1.1	VALIE EXPORT, <i>Body Sign Action</i>	22-35
1.2	Potenziale der Informationsvermittlung durch Tattoos	35-40
2.	Kulturelle, technische und materielle Voraussetzungen von Tattoos	41
2.1	Das Tätowieren als Kulturtechnik und kulturelle Praxis	41-46
2.2	Die Haut als Material und Medium	46-50
2.3	Techniken und Werkzeuge im globalen Vergleich	51
2.3.1	Ozeanien	51-55
2.3.2	Asien	56-60
2.3.3	Afrika	61-63
2.3.4	Europa und Nordamerika	64-67
2.4	Die erste elektrische Tätowiermaschine und ein Ausblick in die Zukunft des Tätowierens	68-74
3.	Das Tattoo als Vermittler visueller Kommunikation	75-76
3.1	Das Tattoo als Bild/Abbild	77-85
3.2	Das Tattoo als Zeichen	86-88
3.3	Das Tattoo als Ornament	88-93
3.4	Exkurs: Der Iconic Turn und die „Tätowierungswut“	94-98
4.	Die Haut als Leinwand – der Mensch als Codex	99-103
4.1	Wim Delvoye, <i>Pigs & TIM</i>	103-109
4.2	Peter Greenaway, <i>The Pillow Book</i>	109-115
4.3	Herbert Hoffmann, <i>Bilderbuchmenschen</i>	115-118
4.4	Ray Bradbury, <i>The Illustrated Man</i>	118-121
5.	Mediale Übertragungen	122
5.1	Tattooflash und Flashbook	122-129
5.2	Werbung	129-131
5.2.1	Tattoowerbung	131-133
5.2.2	Tattoos in der Werbung	133
5.2.2.1	Dove – Jede haut ist schön	133-134
5.2.2.2	REWE – Pro Planet	135-137

5.2.3 Tätowierte Werbung – Human Billboards	137-141
5.3 Tattoos in anderen Medien	141-145
6. Das Tattoo als Mode und Kleidung	146
6.1 Mode und Tattoos	146-148
6.2 Kleidung und Tattoos	148-149
6.2.1 Tattoos versus Nacktheit	150-153
6.2.2 Kleidung-imitierende Tattoos	153-158
6.2.3 Tattoos als Haute Couture	158-164
7. Einschreibungen – Das Tattoo als transformatives Mittel	165-166
7.1 Transformationen/Inkarnationen	166
7.1.1 The Great Omi	166-169
7.1.2 Zombie Boy	170-173
7.1.3 Das Buddha-Tattoo	173-176
7.2 Frauen und Tattoos – Aspekte weiblicher Emanzipation	176-179
7.2.1 <i>Irezumi – Spider Tattoo</i>	179-182
7.2.2 The Vampire Woman	182-184
7.3 Identitätsfragen – Gesichtstattoos	184-189
8. Leibarchive – Die Tätowierung als Erinnerung und Spur	190
8.1 Individuelles Gedächtnis und Tätowierung	190-193
8.1.2 Gedenktattoos und Techniken der Konservierung	193-199
8.2 Kollektives Gedächtnis und Tätowierung	199-200
8.2.1 KZ-Tätowierungen und ihr Reenactment	200-203
9. Mediale Auslöschungen – Tätowierverbote, Tattooentfernungen und Cover-ups als ikonoklastische Praktiken	204
9.1 Ikonoklastische Praktiken	204-207
9.2 Tätowierverbote	207-210
9.3 Techniken der Tattooentfernung einschließlich des Cover-up	210-217
9.4 Das Entfernen und Überstechen von Tattoos als ikonoklastischer Akt	217-222
9.5 Blackout Tattoos	222-225
VI. Fazit	226-231
Literaturverzeichnis	232-261
Abbildungsverzeichnis	262-267
Danksagung	268

I. Einleitung

Im Jahr 1970 ließ sich die österreichische Performance- und Medienkünstlerin VALIE EXPORT¹ einen Strumpfhalter in Schwarz und Rot auf ihren linken Oberschenkel tätowieren. Dokumentiert ist dieses Ereignis durch zwei Schwarz-Weiß-Fotografien von Gunter Rambow² (Abb. 1-2), der neben der Künstlerin und dem Tätowierer Horst *Tattoo Samy* Streckenbach³ einziger Zeuge und Teilnehmer jener Kunstaktion war. In einem Tattoostudio an der Brückenstraße in Frankfurt am Main wurde das Motiv des Strapses von dem professionellen Tattokünstler permanent unter die Haut gebracht. Die grobkörnigen Fotografien, die in dem Tattoostudio mit einer *Leica* Fotokamera von Rambow aufgenommen wurden, zeigen zum einen den Prozess des Tätowierens⁴ und zum anderen das fertige Tattoo.⁵ Dieses Tattoo ist Gegenstand und Ausgangspunkt des Kunstwerks *Body Sign Action* aus dem Jahr 1970. Zusammen mit mehreren Fotografien und Konzeptblättern wurde der Tätowierung durch Valie Export ein konzeptuelles Konstrukt übergestülpt, das sowohl mediale als auch gesellschaftspolitische Fragen behandelt und Botschaften übermittelt. Es thematisiert den Menschen als Signal- und Informationsträger.

Das erste Kapitel der vorliegenden Dissertation setzt sich eingehend mit der *Body Sign Action* auseinander. Es wird der Versuch unternommen, das Werk kunsthistorisch und medienwissenschaftlich in seiner Entstehung und Bedeutung zu analysieren, mit Fokus auf der Tätowierung als Medium. Neben Valie Exports Tätowierung sind insbesondere die daraufhin entstandenen Fotoserien und Konzeptblätter Gegenstand der Untersuchung, die als ihre eigentliche künstlerische Leistung aufzufassen sind.

¹ Waltraud Stockinger, geb. Lehner, *1940 in Linz, seit 1967 unter dem Künstlernamen VALIE EXPORT aktiv, vgl. <https://www.valieexportcenter.at/valie-export> (03.01.2019). Im Verlauf der Arbeit wird auf die Verwendung der Versalien verzichtet.

² Gunter Rambow, *1938 in Neustrelitz, ist ein deutscher Grafikdesigner und Fotograf.

³ Helmut Horst Streckenbach, *1925 in Weißwasser/Oberlausitz, †2001 in Frankfurt am Main, genannt *Tattoo Samy*, war ein deutscher Tätowierer und Piercer.

⁴ Aus historischer Sicht interessant, da damals noch keine Einweghandschuhe als sterile Schutzmaßnahme gegen Infektionen und zur Sicherstellung der Hygiene beim Tätowieren benutzt wurden, im Gegensatz zur heute gängigen Praxis; auf weitere Details des Tätowierprozesses wird noch in den weiteren Kapiteln eingegangen.

⁵ Die Angaben über die Entstehungsgeschichte sind einem persönlichen Telefonat mit Gunter Rambow vom 14.12.2018 (11:01 Uhr, Dauer 0:23:46) entnommen. Die Angaben zum Tätowierer Horst Streckenbach stammen von seinem Lehrling und späterem Geschäftspartner Manfred Kohrs via persönlicher E-Mail-Korrespondenz vom 13.06.2019.



Abb. 1: VALIE EXPORT, *Body Sign Action*, 1970, Foto: Gunter Rambow

Anhand der oberen Fotografie, die als erstes Dokument der *Body Sign Action* zu werten ist, wird die Technik bzw. die Maschine, mit der tätowiert wurde, erkennbar. Offenbar hat der Tätowierer mit einem Tattoopen gearbeitet, der einem elektrischen Stift gleicht und für Permanent Make-up bzw. kosmetische Tätowierungen oder kleine, feingliedrige Motive nach wie vor Verwendung findet. In der linken Hand hält der Tätowierer ein weißes Tuch, mit dem immer wieder überschüssige Farbe, austretendes Blut und Wundsekret weggewischt wird. Das Tätowieren als kulturelle Praxis und Kulturtechnik wird gemeinsam mit den verschiedenen Werkzeugen, Maschinen und Ausführungen in einem globalen und chronologischen Kontext im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit näher erläutert. Zudem wird in diesem medienanthropologisch ausgerichteten Kapitel zur Tätowierung auch das Material – die menschliche Haut – beleuchtet. Ferner wird ein Ausblick in eine (mögliche) Zukunft des Tätowierens gewährt. Die physiologischen Gegebenheiten einer Tätowierung sowie eine Begriffsklärung erfolgen im weiteren Verlauf der Einleitung.

Valie Exports Tattoo stellt den unteren Teil eines Strumpfhalters dar, der aus der Haut der Künstlerin zu erwachsen scheint. Zu sehen ist eine Spange, die einen durch dünne Linien angedeuteten Strumpf mittels des dazugehörigen Knöpfchens oben hält. Dieser Strumpf scheint gleichsam mit der Haut der Künstlerin zu verschmelzen und erzeugt dadurch einen Trompe-l'œil-Effekt. Es entsteht der Eindruck, als sei es die Haut der Künstlerin selbst, die durch den Straps festgehalten wird.⁶

⁶ Silvia Eiblmayr: Split Reality, Facing a Family, *Body Sign Action*, in: Kat. Ausst. Valie Export. Mediale Anagramme, Akademie der Künste Berlin 2003, Berlin 2003, S. 110.



Abb. 2: VALIE EXPORT, *Body Sign Action*, 1970, Foto: Gunter Rambow

„Das Foto zeigt ein tätowiertes Strumpfband auf meinem Oberschenkel. Das Strumpfband erscheint als Zeichen einer vergangenen Versklavung, als Symbol verdrängter Sexualität. [...]“⁷ Wird über das Tattoo des Werks *Body Sign Action* gesprochen, ob in der Sekundärliteratur oder in Texten und Zitaten der Künstlerin selbst, ist stets die Rede von einem Strumpfband (s. o.). Es handelt sich aber faktisch, wie bereits beschrieben, um einen Teil eines Strumpfhalters bzw. eines Strapses, weshalb es im Folgenden zu einer changierenden Begrifflichkeit bei der Beschreibung des Tattoomotivs kommen kann. Jedoch sind die anderen oben genannten Begriffe interessanter: Zeichen und Symbol. Ist ein Tattoo nicht immer ein Zeichen für etwas? Wie äußert sich der symbolische Charakter eines Tattoos? Welche Kategorien kann man überdies ermitteln? Zu diesen und weiteren Punkten der Hermeneutik und Semiotik findet eine Auseinandersetzung im dritten Kapitel statt, die sich mit den unterschiedlichen Typen von Tattoos befasst: dem bildhaften, dem zeichenhaften und dem ornamentalen Tattoo. Der Begriff der Abbildung, den Valie Export ebenfalls als Theorem für ihr Tattoo benutzt⁸, wird im Kontext der Rede vom (tätowierten) Bild ein Bestandteil dieses Kapitels sein, indem es das Tattoo in einen bildwissenschaftlichen Diskurs stellt.

Das folgende, vierte Kapitel geht näher auf zwei Kernthesen der Konzeptblätter ein, die den Menschen als Buch und die Haut mit Pergament bzw. als „Hautleinwand“ metaphorisieren. Dazu werden Werke aus Film, Kunst, Literatur und Populärkultur herangezogen und in Beziehung zueinander und zur *Body Sign Action* gesetzt, wodurch Valie Exports Theorien eine

⁷ Valie Export, zitiert nach Roswitha Mueller: VALIE EXPORT. Bild-Risse, Wien 2002, S. 50.

⁸ Vgl. *Body Sign Action*, Konzeptblatt: „Ein Objekt wird identisch abgebildet [...] >Abbildung als rekonstruierte Funktion<“.

Konsolidierung erfahren. Dabei steht die Tätowierung als Medium stets im Vordergrund der Analysen, einhergehend mit dem Träger, dem Menschen bzw. seiner Haut, der durch seine Tattoos selbst zum Medium Buch und die Haut zu den Seiten dieses Buches, metaphorisch oder wortwörtlich, transformiert wird.

Das Tattoo des Strumpfhalters von Valie Export wurde im Laufe ihres künstlerischen Schaffens mehrfach fotografisch inszeniert und abgebildet.⁹ Zuletzt erschien die erste fotografische Aufnahme von Gunter Rambow auf einem Plakat der Oper Frankfurt am Main.¹⁰ Das Tattoo als eigentliches Medium tritt also wiederum in einem anderen Medium, nämlich dem der Fotografie, in Erscheinung, die wiederum als Gegenstand auf Plakaten, als Werbung etc. auftaucht. Es erhält eine öffentliche Plattform durch die Publikation dieser Fotografien in Print- und Onlinemedien, wodurch es von einem breiten Publikum wahrnehmbar und rezipierbar wird. Das fünfte Kapitel der vorliegenden Arbeit widmet sich den medialen Übertragungsformen von Tattoos bzw. Tätowierungen in anderen und auf andere Medien. Im erweiterten Sinne kann man an dieser Stelle von „Bilderfahrzeugen“¹¹ sprechen. So bilden die sogenannten Tattooflashes und Flashbooks (Tattoovorlagen und Vorlagealben) eine wichtige Quelle für die Ikonografie von Tattoos, die nach wie vor künstlerisch sowie neuerdings auch kunstwissenschaftlich konsultiert werden. Gerade im Bereich der Tätowierung lässt sich anhand jener Vorlagen eine Bilderwanderung ablesen, die bestimmte Motive und Stile ikonografisch über einen nachweisbaren Zeitraum von ca. 150 Jahren bis zum heutigen Zeitpunkt tradiert.

Das Motiv des Strumpfhalters symbolisiert, laut Valie Export selbst, die soziale Rolle der Frau als Sexualobjekt anhand einer medial konstruierten Fetischisierung männlicher Sexualfantasien, die sich die Künstlerin in ihren Körper einschreiben lässt. Das Tattoo des Strumpfhalters ist Schmuck und Brandmarkung in einem,¹² zugleich aber auch Ausdruck eines feministischen Aufbegehrens. Das Motiv des Strumpfhalters wird im sechsten Kapitel der vorliegenden Arbeit in Bezug zu illusorischen, Kleidung imitierenden Tattoos gestellt. In diesem Kapitel wird generell das Verhältnis von Tattoos zu Kleidung und Nacktheit sowie der Aspekt des Tattoos als Mode in einem medienwissenschaftlichen Kontext behandelt.

⁹ Siehe Kapitel 1.1.

¹⁰ Vgl. Plakat zum Stück „Der ferne Klang“ von Franz Schreker, Oper Frankfurt, Spielbeginn 31.03.2019, <https://www.gunter-rambow.com/works.html#poster-420> (10.10.2020).

¹¹ Dieser Begriff wurde geprägt vom Kunsthistoriker Aby Warburg im Zuge seines Projekts des Bilderatlas Mnemosyne, Bilderreihe zur Untersuchung der Funktion vorgeprägter antiker Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens in der Kunst der europäischen Renaissance, 1924-1929, zur Erforschung von Bildwanderungen; vgl. Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne, hg. v. Martin Warnke, Berlin ²2003.

¹² Marina Schneede: Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 56.

„[...] Das Strumpfband als Zeichen der Zugehörigkeit zu einer Klasse, die ein bedingtes Verhalten fordert, wird zur Erinnerung, um das Problem der Selbstbestimmung bzw. Fremdbestimmung wachzuhalten.“¹³ Dieses Zitat von Valie Export veranschaulicht die Bedeutung, die die Künstlerin ihrem Tattoo beimisst. Es wird vermutlich nicht die einzige und vielleicht auch nicht die ursprüngliche Bedeutung sein, aber im Rahmen der Konzeptualisierung der Tätowierung als Medium und des menschlichen Körpers als Informationsträger ist jene Aussage über das Strumpfhaltertattoo essentiell. Es beschreibt zum einen die bereits erwähnte Zeichenhaftigkeit, die den Menschen zum Informationsträger transformiert. Zudem enthält die Aussage eine Deutung des Zeichens als „Erinnerung“ an einen gesellschaftlichen Missetand der Frau gegenüber dem Mann und den damit einhergehenden Hierarchien und Machtverhältnissen. Valie Exports feministischer und gesellschaftskritischer Aspekt des Tattoos ist für ihre konzeptuelle Arbeit gleichbedeutend zum medientheoretischen Gehalt. Die Einschreibung von Macht, die weibliche Emanzipation durch Tattoos und generell transformative Eigenschaften der Tätowierung werden im siebten Kapitel der Arbeit analysiert. Ferner werden in diesem Kapitel auch Fragen zur Identität bei Ganzkörper- und insbesondere Gesichtstätowierungen aufgegriffen, anhand derer die Dimension des Körpers als Politikum nochmals deutlich hervortritt.

In Verbindung mit dem kollektiven und individuellen Gedächtnis werden in Kapitel 8 das Tattoo als Erinnerung und Spur sowie der menschliche Körper als Leibarchiv eingehend untersucht. Darüber hinaus finden die Themen der Konservierung von Tattoos bzw. tätowierter Haut und die KZ-Nummerntätowierung als spezielle Formen des Gedenkens und der Erinnerung dort Berücksichtigung. Valie Exports Thesen werden ausgeweitet und auf weitere Formen der individuellen und kollektiven Erinnerung in Beziehung gesetzt.

Das neunte und letzte Kapitel der vorliegenden Dissertation geht über die bisherigen Themenkomplexe mit Bezug auf das Strapstattoo Valie Exports hinaus und beleuchtet ikonoklastische Aspekte wie Tätowierverbote, Tattoorentfernungen und Cover-ups¹⁴. Demnach zielt dieses abschließende Kapitel auf die (mediale) Auslöschung von Informationen ab, die durch das Tattoo vermittelt werden sollten sowie die unterschiedlichen Formen und Differenzen dieser Auslöschungen und ihrer historischen Entwicklung.

Als allgemeiner Hinweis sei noch erwähnt, dass für eine bessere Lesbarkeit in vorliegender Arbeit stellvertretend das generische Maskulinum verwendet wird, das sich selbstverständlich auf alle Geschlechter bezieht.

¹³ Mueller 2002, S. 50.

¹⁴ Cover-up: Überdecken bzw. Überstechen einer Tätowierung durch eine neue; siehe Kapitel 9.

II. Tatauierung, Tätowierung, Tattoo

Mit der Tätowierung greift Valie Export auf eine uralte kulturelle Tradition zurück, die nicht nur im außereuropäischen Raum zu finden ist, sondern auch in Europa selbst historisch tief verwurzelt ist. Die Tätowierung zieht sich als kulturelle Praxis und Körpertechnik durch die Anfänge der Kulturgeschichte bis in die heutige Zeit. Zeitweise unterlag die Tätowierung gesellschaftlicher Ächtung¹⁵, spätestens seit den 1990er-Jahren dient sie der soziokulturellen Kommunikation und Demonstration eines Lebensstils, der sich nicht nur auf die heutige, westlich geprägte Gesellschaft bezieht, sondern auch auf indigene Kulturen verweist. Es handelt sich beim Tattoo um ein nonverbales Kommunikationsmittel, welches sowohl archaisch als auch modern ist, demnach anachronistisch agiert. Die Tätowierung demonstriert, laut Valie Export, den Zusammenhang zwischen Ritual und Zivilisation, zudem die zeitgenössische Decodierung eines ursprünglich sozialen Zeichens in ein Privates.¹⁶

Es gibt drei Begriffe, die im populären und wissenschaftlichen Diskurs für das vorliegende Thema in Gebrauch sind – die Tatauierung, die Tätowierung, das Tattoo. In vorliegender Dissertation werden die Begriffe wie folgt verwendet: Die „Tatauierung“ beschreibt die archaische und/oder indigene Kulturtechnik, bei der noch mit traditionellem Werkzeug von Hand gearbeitet wird, also in ethnologischen und anthropologischen Kontexten auftaucht. Die „Tätowierung“ bezeichnet die Praxis des Tätowierens in aktuellen, westlich geprägten Zusammenhängen und alltagskulturellen Erscheinungsformen als Kultur- und Körpertechnik. Das „Tattoo“ hingegen ist das eigentliche Bild/Zeichen/Ornament. Hierbei ist ergo das künstlerische und mediale Produkt gemeint. Im alltäglichen Sprachgebrauch werden die Begriffe Tätowierung und Tattoo synonym verwendet, wobei die Tätowierung das eingedeutschte Wort für Tattoo ist. Die Begriffe Tätowierung und Tatauierung finden sich häufiger in wissenschaftlichen Diskursen wieder, wobei der Begriff Tattoo spartenübergreifend und international Verwendung findet. Die Definition des Wortstammes aller drei Begriffe ist jedoch dieselbe: „durch Einbringen von Farbstoffen in die eingeritzte Haut eine farbige Musterung, bildliche Darstellung o. ä. schaffen, die nicht wieder verschwindet.“¹⁷

Der Wortstamm leitet sich ab aus dem polynesischen Sprachraum vom samoanischen „ta tau“ für „künstlerisch gemacht“¹⁸ bzw. dem tahitianischen Wort „tatau“ für „[Wunden oder

¹⁵ Angefacht wurde die Diffamierungsdebatte durch die Schrift vom italienischen Arzt und Kriminologen Cesare Lombroso, dessen rassenbiologische Theorien von den Nationalsozialisten aufgegriffen wurden. Laut Lombroso war die Tätowierung ein Zeichen für Atavismus, den er bei inhaftierten Tätowierten diagnostiziert zu haben glaubte; Literaturhinweis siehe Forschungsstand.

¹⁶ Schneede 2002, S. 58.

¹⁷ Definition laut Duden: <https://www.duden.de/rechtschreibung/taetowieren> (03.08.2017).

¹⁸ Lars Krutak: Embodied Symbols of the South Seas. Tattoo in Polynesia, 2013, <https://www.larskrutak.com/embodied-symbols-of-the-south-seas-tattoo-in-polynesia/> (25.05.2019).

Zeichen] schlagen“ sowie aus einer Verbindung des hawaiianischen „tata“ für „zum wiederholten Male von Hand gemacht“ und „u“ für „Farbe“.¹⁹ „Ta-ta-ta“ sei zugleich eine lautmalerische Wiedergabe des rhythmischen Aufschlagens der Tatauierinstrumente, bestehend aus einem Stab und einem Schlagstock. Das Wort „tatau“ findet Erwähnung im 1774 erschienenen Reisebericht von Kapitän James Cook, in dem er jene Sitte mit dem englischen Wort „tattaw“ beschrieben hat. Georg Forster übernahm die englische Bezeichnung wiederum ins Deutsche und nannte dies „tattooiren“, woraus sich die heute gültigen Worte „tattoo“ und „tätowieren“ herausbildeten.²⁰

Da der internationale wissenschaftliche Diskurs, der vom europäischen Kontinent ausging, erst durch diese Wortschöpfung angefacht wurde, wird fälschlicherweise angenommen, dass auch die Tätowierung erst mit James Cook Einzug in den westlichen Kulturkreis erfahren hat. Die tätowierte Gletschermumie Ötzi, die ins 4. Jt. v. Chr. datiert wurde, und zahlreiche schriftliche Belege von antiken Schriftstellern und Gelehrten aus Griechenland und Rom beweisen das Gegenteil²¹. Die Funktion der Tätowierung beschränkte sich damals auch nicht nur auf das Sklaven- und Strafmal. Sie diente, wie etwa bei den Pikten oder Skythen, als magische, heilende und schützende, schmückende und Hierarchien oder Gruppen anzeigende Markierung.²² Doch erst durch die einheitliche Benennung dieser kulturellen Praxis ist sie ins Bewusstsein der europäischen (später auch der nordamerikanischen) Zivilisation und des wissenschaftlichen Diskurses gerückt.

Als „Tattoo“ oder „Tätowierung“ bezeichnet man allgemein eine permanente Zeichnung in der Haut, die durch Stechen oder Ritzen eingebracht wird und die äußerlich sichtbar ist. Dabei werden mit einem spitzen Gegenstand Farbpigmente unter die Haut gebracht, und zwar in die mittlere Hautschicht, die Dermis (Lederhaut), wo sie sich permanent einlagern. Die Haut muss demnach zunächst geöffnet werden, damit die Farbe durch die erste Schicht der Haut, die Epidermis, in die darunterliegende Dermis eindringen kann, wo sie dann im Zelltyp der Fibroblasten verbleibt. Die Epidermis, die sich ca. alle vier Wochen erneuert, ist also nicht Träger der Tätowierung, weshalb die tätowierte Haut taktil keinen Unterschied zu nicht-tätowierten Hautpartien erkennen lässt (vgl. Abb. 3). Beim Heilungsprozess entsteht Wundwasser und eine Wundschorfbildung, wobei ein großer Teil der Farbpigmente ausgeschwemmt wird und sich im Zuge der Neubildung der Oberhaut löst. Zu tief gestochene Tätowierungen, die bis in die dritte Hautschicht, die Subkutis, vordringen, hinterlassen

¹⁹ Marcel Feige, Bianca Krause (Hrsg.): Tattoo- und Piercing-Lexikon, Berlin 2004, S.243ff.; Dokumentation „Die Geschichte des Tätowierens“, History Channel <https://dokustreams.de/die-geschichte-des-tatowierens/> (19.05.2019); mehr zur Technik siehe Kapitel 2.

²⁰ Christa Ruhnke: Die Tätowierung, eine sozio-kulturelle und medizinische Betrachtung, Diss. Marburg 1974, S. 9.

²¹ Z. B. bei Herodot; Weitere vgl. Ulrike Landfester 2012.

²² Vgl. Maarten Hesselt van Dinter: The World of Tattoo. An Illustrated History, Amsterdam 2005; mehr zur europäischen Tätowierung in Kapitel 2.3.4.

unerwünschte Farbverläufe, sogenannte Blow-outs, bis hin zu Entzündungen und Narben. Zu Beginn des Jahres 2018 haben französische Wissenschaftler anhand von Experimenten an Mäusen feststellen können, welche Zellen für die permanente Lagerung unter der Haut und ihre Permanenz verantwortlich sind. Die Farbpartikel werden einzig von den Makrophagen (Fresszellen) aufgenommen, so wie sie auch Bakterien aufnehmen würden. Sterben diese Fresszellen ab, so wird der Farbpartikel wieder freigesetzt und durch die nächste Fresszelle absorbiert. Dadurch verbleibt das Tattoo über Jahrzehnte am selben Fleck (vgl. Abb. 4).²³

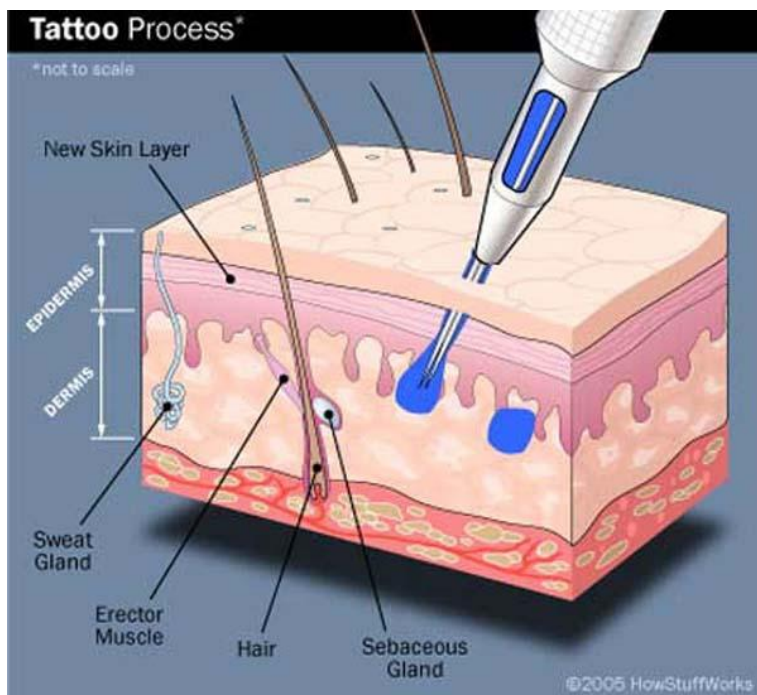


Abb. 3: Grafische Darstellung des physiologischen Vorgangs beim Tätowieren: Tattoo Process

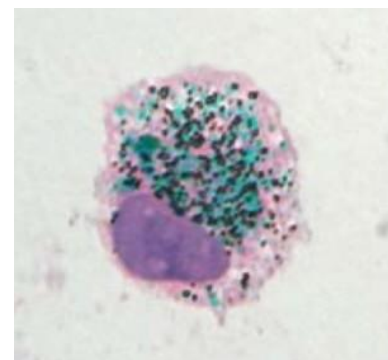


Abb. 4: Ein Hautmakrophage hat nach einer Tätowierung grüne Pigmentpartikel aufgenommen.

Die Grundtechnik des Tätowierens ist orts- und zeitungebunden nahezu identisch. Die Haut muss geöffnet werden – ob geritzt, punktiert oder auf andere Weise – um Farbe in die mittlere Hautschicht einzubringen. Es entsteht also zunächst eine Wunde, nach dessen Heilungsprozess das Tattoo unter der Epidermis dauerhaft versiegelt ist. Diese Art der Körpermodifikation galt lange Zeit als irreversibel, doch wurden mittlerweile effektive Methoden zur narbenfreien Entfernung entwickelt. Näheres zu den verschiedenen Techniken des Anbringens und Entfernens von Tätowierungen wird in den Kapiteln 2 und 9 der vorliegenden Arbeit dargestellt.

²³ Anna Baranska u. a.: Unveiling Skin Macrophage Dynamics explains both Tattoo Persistence and Strenuous Removal, in: Journal of Experimental Medicine, Vol. 215, No. 4 (2018), S. 1115-1133, Online 6. März 2018, <http://jem.rupress.org/content/215/4/1115> (01.05.2019).

III. Zum Medienbegriff

Ein Medium²⁴ ist in erster Linie ein Bote. Wie Dieter Mersch zusammenfassend formuliert, changiert die theoretische Bestimmung vom Medium zwischen Materialien, physikalischen Eigenschaften, Technologien oder sozialen Funktionen. Darunter sind klassische Kommunikationsmittel wie Körper, Stimme, Schrift, Technologien wie Buchdruck, Holzschnitt, Fotografie, Massenkommunikationsmittel wie Radio, Film, Fernsehen oder Instrumente, Werkzeuge, Präparate und Apparate.²⁵ Dazu zählt dementsprechend auch die Haut als Material und die Tätowierung sowie dessen Werkzeuge als Technologie. Haut und Werkzeuge sind zugleich auch Medien, operiert man mit dem erweiterten Medienbegriff von Marshall McLuhan, mit dem sich auch Valie Export künstlerisch auseinandersetzt. Für McLuhan, den Pionier der Medientheorie, stellen Medien eine Erweiterung des Menschen dar: „All media are extensions of some human faculty – psychic or physical. The wheel is an extension of the foot; the book is an extension of the eye; clothing, an extension of the skin; electric circuitry, an extension of the central nervous system. Media, by altering the environment, evoke in us unique ratios of sense perceptions. The extension of any one sense alters the way we think and act – the way we perceive the world. When those ratios change, men change.“²⁶

Die Tätowierung in seiner materiellen, technischen und ästhetischen Gesamtheit – stets verbunden mit dem menschlichen Körper – ist gleichsam Kommunikationskanal und Informationsträger selbst.

Medien bedingen und verändern Kulturen.²⁷ Sie werden vom Menschen geschaffen und beeinflussen durch ihre Verbreitung zugleich den Menschen selbst. Sie spiegeln die jeweilige Kultur mit ihren Begehren wider und üben andererseits Einfluss auf sie aus. Durch Medien werden Äußerungen der Menschheitsgeschichte überhaupt erst dokumentiert, beginnend mit den Petroglyphen des Jungpaläolithikums²⁸ bis hin zum heutigen, allumfassenden Internet. Die Medialität des Mediums selbst und die gesamte kulturelle Umgebung werden zum Untersuchungsgegenstand, nicht nur dessen Inhalt. Die Form des Mediums schreibt sich in die Botschaft ein.²⁹ Die Tätowierung ist als Medium somit auch selbstreferentiell, denn es zählt nicht allein der Inhalt, der auch auf andere Weisen kommuniziert werden könnte, sondern der Umstand des Tätowiertseins selbst ist bereits eine Botschaft.³⁰

²⁴ Lateinisch: Mitte, Mittelpunkt; weitgreifender Begriff, der hier lediglich aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive definiert wird.

²⁵ Dieter Mersch: Medientheorien zur Einführung, Hamburg 2006, S. 9f.

²⁶ Marshall McLuhan, Quentin Fiore, Jerome Angel: The Medium is the Massage. An Inventory of Effects, London (¹1967) 1996, S. 26-41.

²⁷ Ebd., S. 95.

²⁸ Etwa 40.000 bis 9.700 v. Chr.

²⁹ Mersch 2006, S. 111.

³⁰ Vgl. These von Marshall McLuhan „The Medium is the Message“, erstmals veröffentlicht in: Ders.: Understanding Media. The Extensions of Man, New York 1964.

Eine Tätowierung ist, nach Jakob Dittmar, ein „En-Passant-Medium“³¹, also etwas, das ganz nebenbei auch Medium sein kann. Diese „Nebenbei-Medien“ bestehen aus Zeichensystemen, Bildern und Texten, die die eigentliche Mitteilung auf der Oberfläche des Trägerobjekts darstellen. Ohne das Trägermedium kann die Mitteilung nicht wirken und umgekehrt.³² Hinzu tritt ein weiterer Aspekt der Zeichenhaftigkeit von Tätowierungen, denn bevor die inhaltlichen Informationen des Tattoos decodiert werden, ist grundsätzlich jedes Tattoo in erster Linie ein Zeichen dafür, tätowiert zu sein.³³

Eine Botschaft ist oft kulturell codiert und eine Entschlüsselung setzt die Kenntnis der Codes und des jeweiligen Mediums voraus. Der Versuch einer (umfassenden) Decodierung der Tätowierung als Medium soll in der vorliegenden Dissertation erfolgen.

IV. Ziel der Dissertation

Dass die Kulturpraxis der Tätowierung auch eine lange Tradition im westlichen Kulturraum aufweist, wurde in den letzten Jahren durch zahlreiche Publikationen unter Beweis gestellt. Die vorliegende Arbeit versucht nun, die Lücke einer medienwissenschaftlichen Auseinandersetzung von Tätowierungen und Tattoos zu schließen. Das Tattoo wird als Bild, Zeichen und Ornament und der Körper als Informationsträger zum Gegenstand der Untersuchung, allerdings nicht nur aus kunsthistorischer, sondern vielmehr aus semiologischer Sicht. Die Bildhaftigkeit, Zeichenhaftigkeit und Bedeutung der Ornamentik eines Tattoos sollen allgemeingültig mit Blick auf den Informationsgehalt erklärt werden. Dabei wird das Tattoo als ein spezifischer Bild- und Zeichentypus behandelt und sein unmittelbares Trägermedium – der Mensch bzw. die menschliche Haut – auf seine Medialität hin analysiert. Die Tätowierung bildet eine mediale und wortwörtliche Schnittstelle. Das Bild auf, bzw. richtiger unter der Haut, wird hierbei nicht primär als Kunstwerk verstanden, was es selbstverständlich auch durchaus sein kann, sondern als Vermittler von Botschaften und Informationen – als Bote, als Medium. In welchen unterschiedlichen Formen diese Informationen und Botschaften auftreten können, soll die vorliegende Arbeit präsentieren. Inwiefern und wofür ist die Tätowierung ein Medium und wie kommt sie zustande? Auf welche unterschiedlichen Weisen präsentiert sie sich und wie verhält sie sich zu seinem Träger und zur Gesellschaft bzw. wie beeinflusst und verändert sie selbige?

³¹ Jakob F. Dittmar: Im Vorbeigehen. Graffiti, Tattoo, Tragetaschen: En-Passant-Medien, Berlin 2009, S. 9.

³² Ebd., S. 23.

³³ Ebd., S. 75.

Die Gründe und Motivationen für eine Tätowierung sind gleichermaßen einfach und komplex. Die erste, naheliegende Begründung ist zugleich die Essenz der Medientheorie: Der Mensch versucht, sich in der Welt zu orientieren. Dies geschieht mithilfe von Zeichen, Symbolen und Sprache bzw. Schrift. Die Orientierung des Menschen in der Natur bzw. in seinem Dasein zeichnet sich durch den Glauben an metaphysische Dinge und Ereignisse aus, die durch Symbole ausgedrückt werden. So kommt dem Tattoo bei einigen traditional orientierten Ethnien sowie zum Teil in der heutigen Tattookultur die Bedeutung eines Talismans, eines physischen oder psychischen Heilmittels, zu. Innerhalb eines Rituals trägt es spirituelle und rituelle Aspekte mit sich. Auf zwischenmenschlicher Ebene funktioniert das Tattoo als identitätsstiftendes Merkmal und Zeichen, das eine Orientierung innerhalb einer bestimmten Ethnie oder Gruppe erleichtern soll. Das Tattoo dient sowohl im europäischen Kulturkreis als auch bei indigenen Gesellschaften, damals wie heute, als Schmuck zur Anlockung von potenziellen Sexualpartnern oder der Abschreckung feindlich Gesinnter. Das Bemerkenswerte an einer Tätowierung ist seine Permanenz und Schmerzhaftigkeit, die im Gegensatz zu anderen, in unserem Kulturkreis gängigen Körpermodifikationen³⁴ steht. Alle oben aufgeführten Gründe und Bedeutungen von Tattoos könnten auch auf andere Weisen ausgedrückt werden, zum Beispiel durch Schmuck, Kosmetik, Kleidung, etc. Warum aber ausgerechnet die Tätowierung als künstlerisches und kommunikatives Medium gewählt wird, ist die entscheidende Frage. Welchen Stellenwert und welche Potenziale als Informationsvermittler hat die Tätowierung generell und speziell im Hier und Jetzt?

Durch die massenhafte, mediale Verbreitung von tätowierten Körpern sowie dem vermehrten interpersonellen Kontakt zu bebilderten Körpern in unserer direkten Umgebung lässt sich die offensichtlich große Bedeutung der Tätowierung für unsere heutige Kultur und Gesellschaft nicht verleugnen. Das Tattoo gehört nicht nur in den Alltag von indigenen Gemeinschaften oder subkulturellen Gruppierungen am Rande der westlichen Zivilisation; sie ist ein fester Bestandteil unserer heutigen Alltagskultur bis hin zur bildenden Kunst sowie jeder sozialen Schicht. So ist es nun an der Zeit, die Tätowierung fest in den Kanon der Kultur- und Medienwissenschaften zu integrieren. Doch ist diese flächendeckende Verbreitung und Popularität des Tattoos wirklich verwunderlich in einer Zeit, in der dem Bild und dem menschlichen Körper eine derart große soziale Bedeutung zukommt? Geht man etwas mehr als hundert Jahre zurück, wird man feststellen können, dass dieser „Tattooboom“ keine Neuerscheinung unserer heutigen, westlichen Medien- und Informationsgesellschaft ist – die Geschichte wiederholt sich. Bereits zum Ende des 19. Jahrhunderts, etwa zeitgleich mit der Etablierung der neuen Medien Fotografie und Kino, gab es bereits einen Höhepunkt in der Produktion von permanenten Hautbildern. Auch die Erfindung der ersten Tätowiermaschine und dessen Patentierung im Jahr 1891 belegt das große Begehren nach Tattoos zu jener Zeit. Es erfolgte in vielen Bereichen eine Professionalisierung der Tätowierpraxis, sowohl auf

³⁴ Diese Körpermodifikationen wären u. a.: Haareschneiden bzw. -färben, Schminken, Sport und Diät zur Erlangung eines bestimmten Körperbilds, Piercen (auch schmerzhaft, aber reversibel; zur üblichen Praxis zählt das Durchstechen der Ohrläppchen für Ohringe und -stecker, was selbst bei Kleinkindern vollzogen und gesellschaftlich akzeptiert wird).

Seiten der Tätowierer als auch bei den Schaustellern, die ihre bunten Körper einem zahlungsfreudigen und schaulustigem Publikum demonstrierten, live sowie reproduziert auf Postkarten, Plakaten usw. Aus heutiger Sicht sind es die mittlerweile zahlreichen tätowierten Prominenten der Populärkultur, ob Sportler, Musiker, Schauspieler oder Models, die eine große Medienpräsenz und Beachtung erzielen. Medienberichten, Werbeanzeigen und diversen weiteren Quellen der vergangenen einhundert Jahre zufolge, lässt sich eine Kontinuität der medialen Präsenz von Tattoos im westlichen Kulturkreis erkennen, die sich in Wellen bis zur heutigen Zeit zieht.³⁵

V. Forschungsstand

Der wissenschaftliche Zugang zum Thema Tätowierung ist in den letzten zehn Jahren enorm gestiegen. Neben zahlreichen Bildbänden und populärwissenschaftlicher Literatur wächst die Zahl akademischer, insbesondere geisteswissenschaftlicher, Forschungsliteratur. Die ethnologischen und medizinischen Auseinandersetzungen und Publikationen zählen zu den ersten ernsthaften Forschungsbemühungen zu diesem Thema. Allerdings sind diese zum Teil geprägt von Vorurteilen und Rassenideologien, bedingt durch die damaligen, zur Zeit ihrer Entstehung, historischen und soziokulturellen Gegebenheiten. Nichtsdestotrotz bilden diese frühen wissenschaftlichen Publikationen eine interessante historische Quelle, vor allem in Bezug auf die damalige Rezeption von Tattoos. Ein prominentes Beispiel für solch eine negative Auseinandersetzung mit Tätowierungen ist das Werk *L'uomo delinquente*³⁶ vom italienischen Arzt und Kriminologen Cesare Lombroso aus dem Jahr 1876, das bald darauf in mehrere Sprachen übersetzt wurde. Hierbei legt er anatomische und optische Merkmale fest, die seiner Meinung nach den Menschen als Verbrecher klassifizieren und ihm einen Atavismus unterstellen. Er stützt seine Thesen dabei auf Untersuchungen in Gefängnissen und Anstalten, in denen er auch einen bestimmten Prozentsatz an Tätowierten beobachten konnte. Ähnliche Studien trieben den französischen Arzt und Kriminologen Alexandre Lacassagne an, der in seiner Schrift *Les tatouages*³⁷ das Tätowieren als ein „aus Unwissenheit, Torheit und Müßiggang hervorgegangenes kindisches, Verbrecher und

³⁵ Matt Lodder erforscht seit einigen Jahren die Geschichte der westlichen Tätowierkultur und plädiert seinerseits dafür, die Tätowierung nicht als ein zeitgenössisches Phänomen und Modeerscheinung abzuwerten, sondern als künstlerisches Medium, wie jede andere künstlerische Praxis, fest zu etablieren.

³⁶ Cesare Lombroso: *L'uomo delinquente. In rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alle discipline carcerarie*, Turin 1876 (Deutsch: *Der Verbrecher in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung*, Hamburg 1887).

³⁷ Alexandre Lacassagne: *Les tatouages. Etude anthropologique et Médico-Légale*, Paris 1881.

Prostituierten würdiges Treiben“³⁸ beschreibt. Eine Verbindung von Tätowierungen, Verbrechen und Degeneration beschreibt auch Adolf Loos in seinem Standardwerk *Ornament und Verbrechen*.³⁹ Dieser Einstellung folgten zu jener Zeit nicht wenige Wissenschaftler, sogar noch bis in die 1960er-Jahre hinein.

Die wichtigsten ethnologischen Forschungen zur Tätowierung sind jedoch frei von Ideologien und konzentrieren sich auf die kulturelle Praxis. Claude Lévi-Strauss⁴⁰ und Gregory Bateson⁴¹ erwähnen im Zuge ihrer Feldforschung die Tätowierung als Teil der gesellschaftlichen Struktur und Kultur jener Ethnien. Wilhelm Joest⁴² und Karl von den Steinen⁴³ erforschten um 1900 auf ihren Weltreisen die Tätowierung nicht nur partiell im Rahmen einer größeren Auseinandersetzung mit einer bestimmten Ethnie, sondern liefern die ersten monografischen Schriften zu dieser Kulturpraxis. Joest selbst hatte sich auf einer Reise durch Japan von einem dortigen Meister tätowieren lassen, was an späterer Stelle in dieser Arbeit nochmals thematisiert wird. Verachtende und herabsetzende Vergleiche und Kommentare sucht man hier vergeblich, vielmehr findet man eine neutrale, wissenschaftliche Herangehensweise mit Wertschätzung jener Körpertechniken und ihrer Ursprünge als einen wichtigen Teil der Kultur der jeweiligen Gesellschaft, die stets auch eine Verknüpfung mit europäischen Formen der Körpermodifizierung, -bemalung und Tätowierung suchten. Der Mediziner Rudolf Virchow⁴⁴ sprach bereits 1897 von der Tätowierung als „eine Art epidemische Manie“⁴⁵, die bestimmte Kreise der Gesellschaft eingenommen haben soll, und versuchte diesem Phänomen, das er seinerzeit als „Mode“ beschrieben hat, nachzugehen.

Bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs fokussierte an sich auf zeitgenössische Tätowierer und Stile. So wurden einzelne Tattoomotive und bekannte Tätowierer wie Karl Finke und Christian Warlich untersucht, zum Beispiel von Adolf Spamer, der 1933 eine Abhandlung zur Tätowierung in den deutschen Hafenstädten veröffentlichte.⁴⁶ Im selben Jahr erschien in

³⁸ Zitiert nach Wilhelm Joest: *Tätowiren, Narbenzeichnen und Körperbemalen*, Berlin 1887, S. 104.

³⁹ Adolf Loos: *Ornament und Verbrechen*, Wien 2012 (Entstehungsjahr 1908).

⁴⁰ Claude Lévi-Strauss: *Tristes tropiques*, Paris 1955; Ders.: *Anthropologie structurale*, Paris 1958.

⁴¹ Gregory Bateson: *Naven. A Survey of the Problems Suggested by a Composite Picture of the Culture of a New Guinea Tribe Drawn from Three Points of View*, Stanford (¹1936) 1958.

⁴² Wilhelm Joest: *Tätowiren, Narbenzeichnen und Körperbemalen. Ein Beitrag zur vergleichenden Ethnologie*, Berlin 1887.

⁴³ Karl von den Steinen: *Die Marquesaner und ihre Kunst. Band I: Tätowierung*, Berlin 1925.

⁴⁴ Rudolf Virchow: *Europäische Tätowierungen*, in: *Zeitschrift für Ethnologie*, XXIX, 1897, S. 328-331.

⁴⁵ Ebd., S. 330.

⁴⁶ Adolf Spamer: *Die Tätowierung in den deutschen Hafenstädten. Ein Versuch zur Erfassung ihrer Formen und ihres Bildgutes*, Bremen 1934.

New York Albert Parrys Buch zur westlichen Tätowierung als *Strange Art*.⁴⁷ Diese beiden Autoren setzten sich u. a. mit dem Thema des Tätowierens in einer Zeit auseinander, als Tattoos noch hauptsächlich von Seemännern, Schaustellern im Zirkusgewerbe und Kriminellen, aber auch von Personen des Adels getragen wurden. Sie bilden wiederum für die heutige Zeit eine wichtige Quelle für die Geschichte der Tätowierung, ihre damalige Rezeption und soziokulturelle Bedeutung, und sind zugleich ikonografische Zeugnisse einer euroamerikanischen Tätowiertradition.

Die Forschung und Literatur rund um die Tätowierung basierte damals schon auf ethnologischen und medizinisch-pathologischen Erkundungen, kreiste aber ebenso, wie auch heute, um aktuelle Fragen die Kunst und eigene Kultur betreffend. Denn nicht nur Wissenschaftler sahen in der europäischen Tätowierung einen eigenen Bildtypus, der damals vielleicht noch eher der Volkskunst zuzuordnen war, sondern auch herausragende Künstlerpersönlichkeiten wie Otto Dix und Hugo Ball drückten ihre Faszination für den tätowierten Körper in ihren Werken aus.⁴⁸

Der Dermatologe Walther Schönfeld⁴⁹ verfasste 1960 eine Abhandlung zur Praxis des Tätowierens respektive seiner diversen Entfernungsmethoden seit der Antike bis in seine gegenwärtige Zeit. Im Vorwort dieser Publikation schreibt er: „Die Zeit der künstlich gesetzten Hautmale, soweit sie dem Schmuck, der Körperzier dienten, soweit sie als Zugehörigkeitszeichen zu einer Menschengruppe empfunden wurden, ist vorüber. Das Buch soll ihr Abgesang sein.“⁵⁰ Wie sehr Walther Schönfeld sich mit dieser Prognose irren sollte, zeigt unter anderem die voraussichtlich Anfang 2021 erscheinende Dissertationsschrift des Kultur- und Sozialanthropologen Igor Eberhard⁵¹, der sich mit der Sammlung von Walther Schönfeld⁵², der Pathologisierung und der Historie gesellschaftlicher Vorurteile von Tattoos befasst.

Parallel zum gesellschaftlichen Aufstieg der Tätowierung wurden wiederum vermehrt wissenschaftliche Arbeiten publiziert, die sich unter anderem mit der Kulturgeschichte des

⁴⁷ Albert Parry: *Tattoo. Secrets of a Strange Art*, New York (1933) 2006.

⁴⁸ Ein Gemälde von Otto Dix aus dem Jahr 1920 trägt den Titel *Suleika, die wundersam Tätowierte*. Vgl. Cecilia De Laurentiis: *Der Tätowierer Karl Finke*, in: Karl Finke, Buch No. 3, hg. v. Ole Wittmann, Henstedt-Ulzburg 2017, S. 130ff.

⁴⁹ Schönfeld, Walther: *Körperbemalen, Brandmarken, Tätowieren*. Nach griechischen, römischen Schriftstellern, Dichtern, neuzeitlichen Veröffentlichungen und eigenen Erfahrungen, vorzüglich in Europa, Heidelberg 1960.

⁵⁰ Ebd., Vorwort.

⁵¹ Igor Eberhard: *Stigma Tattoo? Die Heidelberger Sammlung Walther Schönfeld und ihr Beitrag zur Pathologisierung von Tätowierungen*, Bielefeld 2021 (voraussichtlich); weitere Publikationen zur Tätowierung siehe Literaturliste, u. a. als Herausgeber des Sammelbands *Stich:Punkte – Theorie und Praxis der Tätowierung*, Wien 2012.

⁵² Die Sammlung von Walther Schönfeld (1888-1977) ist eine der bedeutendsten zum Thema Tätowierung im deutschsprachigen Raum und umfasst mehrere tausend Objekte. Schönfeld befasste sich viele Jahre mit dem Thema Tätowierungen und trug dabei unterschiedliches Material dazu zusammen (vgl. Igor Eberhard).

Tattoos beschäftigen. Ein Standardwerk zu diesem Thema veröffentlichte Stephan Oettermann mit *Zeichen auf der Haut* bereits im Jahr 1979.⁵³ Bis heute sind mehrere Auflagen des Werks erschienen und es gilt nach wie vor als Standardwerk, um sich mit der Kulturgeschichte und den Hintergründen des Tätowierens im Westen vertraut zu machen. Neuere Studien rücken seit den späten 1990er-Jahren und vor allem den 2000er-Jahren nach. Die Historikerin Jane Caplan versammelt in ihrem Band *Written on the Body*⁵⁴ wissenschaftliche Beiträge zur euroamerikanischen Tätowiertradition von der Antike bis heute. Die Kulturanthropologin Margo DeMello⁵⁵ analysiert die zeitgenössische Tattooszene und ihre Entwicklung seit den 1980er-Jahren als Teil einer Community sowie weitere Modifizierungspraktiken verschiedenster Ethnien und Gruppierungen innerhalb der Body Studies.

Die Frage nach dem „Warum“ wird zunehmend in soziologischen und psychologischen Schriften behandelt, einhergehend mit empirischen Studien, wie etwa von Tobias Lobstädt⁵⁶ oder Erich Kasten⁵⁷, die gesellschaftliche und individuelle Verhaltensweisen hinterfragen und auf diese Weise nach den Gründen für den Tattooboom suchen. Oliver Bidlo⁵⁸ geht in seiner 2010 erschienenen Abhandlung auf die Zeichenhaftigkeit und Ästhetik des Tattoos sowie auf den Tätowierprozess und die einhergehende Beziehung zwischen Tätowierer und Tätowiertem ein.

Einen weitreichenden Vergleich zwischen Tätowierungen und europäischer Schriftkultur von der Antike bis heute stellt Ulrike Landfester in ihrem Buch *Stichworte*⁵⁹ aus dem Jahr 2012 her, wo sie die Tätowierung in zahlreichen Schriftquellen aus mehreren Jahrhunderten analysiert.

Einen ebenfalls historischen Brückenschlag zwischen mehreren Jahrhunderten, sogar Jahrtausenden, stellt der Sammelband *Ancient Ink*⁶⁰ aus dem Jahr 2017 her, der Beiträge aus anthropologischer und prähistorisch-archäologischer Sicht vereint. Herausgegeben wurde dieses Buch unter anderem von Lars Krutak, einem der derzeit aktivsten Wissenschaftler

⁵³ Stephan Oettermann: *Zeichen auf der Haut. Die Geschichte der Tätowierung in Europa*, Frankfurt a. M. 1979.

⁵⁴ Jane Caplan (Hrsg.): *Written on the Body. The Tattoo in European and American History*, Princeton NJ 2000.

⁵⁵ Margo DeMello: *Bodies of Inscription. A Cultural History of the Modern Tattoo Community*, Durham NC 2000.

⁵⁶ Tobias Lobstädt: *Tätowierung, Narzissmus und Theatralität. Selbstwertgewinn durch die Gestaltung des Körpers*, Wiesbaden 2011.

⁵⁷ Erich Kasten: *Body-Modification. Psychologische und medizinische Aspekte von Piercing, Selbstverletzung und anderen Körperveränderungen*, München 2006.

⁵⁸ Oliver Bidlo: *Tattoo. Die Einschreibung des Anderen*, Essen 2010.

⁵⁹ Ulrike Landfester: *Stichworte. Tätowierung und europäische Schriftkultur*, Berlin 2012.

⁶⁰ Lars Krutak, Aaron Deter-Wolf (Hrsg.): *Ancient Ink. The Archeology of Tattooing*, Seattle WA 2017.

von Tätowierungen bzw. Tatauierungen innerhalb der Anthropologie und Ethnologie im internationalen Feld.

Besonders hervorzuheben wären des Weiteren die aktuellen Forschungsvorhaben von Gemma Angel⁶¹, die sich kunsthistorisch und anthropologisch vornehmlich mit Tattoos aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert beschäftigt, wobei ihr als Forschungsgrundlage und Quelle die Sammlungen von präparierten Hautstücken, etwa der *Wellcome Collection* in London des bereits erwähnten Alexandre Lacassagne, dienen. Der Kunsthistoriker Matt Lodder⁶² erforscht die Geschichte der europäischen Tätowierung als künstlerisches Medium und auch Ole Wittmann⁶³ publizierte jüngst seine Dissertationsschrift über *Tattoos in der Kunst*. Zu deren Forschung zählt auch die kunsthistorische Aufarbeitung des Werks von bestimmten bekannten Tätowierern wie George Burchett⁶⁴ oder Christian Warlich⁶⁵. Dazu gesellt sich Jennifer Daubenberger⁶⁶, die ebenfalls das Tattoo als und in der Kunst analysiert und zu diesem Zweck die Bildanthropologie von Hans Belting⁶⁷ zurate zieht; sie verfasste bereits 2008 ihre Masterarbeit zu diesem Thema und befasst sich in ihrer Dissertation mit der Bedeutung und Rezeption von Tattoos in der Kunst und versucht diese als eigenen Bildtypus in den Kanon der Kunstgeschichtsschreibung und Bildwissenschaften zu stellen. Kaum zu vermeiden sind Überschneidungen der Themengebiete und Fragestellungen dieser erwähnten Arbeiten mit der vorliegenden Dissertation, die sich teils unabhängig, ohne vorherige Kenntnis der oben genannten Literatur, ergeben haben. Der Versuch wurde unternommen, diese Überschneidungen so gering wie möglich zu halten und in andere Zusammenhänge zu stellen. Der Fokus liegt in vorliegender Dissertation auf dem Medialen einer Tätowierung, die sich gleichwohl als kulturelle wie künstlerische Praxis offenbart, jedoch über das Bild aus kunsthistorischer Sicht hinausgeht. Zudem speist sich die

⁶¹ Gemma Angel: *In the Skin. An Ethnographic-Historical Approach to a Museum Collection of Preserved Tattoos*, Diss. London 2013; zahlreiche Beiträge in Fachpublikationen und eigenem Blog: <https://lifeand6months.com/> (25.05.2019).

⁶² Matthew C Lodder: *Body Art. Body Modification as Artistic Practice*, Diss. Essex 2010; zahlreiche Beiträge in Fachzeitschriften und populärwissenschaftlichen Publikationen über Tattoos, Auswahl siehe Literaturliste.

⁶³ Ole Wittmann: *Tattoos in der Kunst. Materialität – Motive – Rezeptionen*, Berlin 2017; Projekt zum Nachlass des Tätowierers Christian Warlich: <https://www.nachlasswarlich.de/> (17.08.2020).

⁶⁴ George „Professor“ Burchett, 1872-1953 England, auch „King of Tattooists“ genannt; vgl. Feige/Krause 2004, S. 48f.

⁶⁵ Christian Warlich, 1891 in Hannover - 1964 in Hamburg, auch als „König der Tätowierer“ in Deutschland bekannt; ebd. S. 288ff.

⁶⁶ Daubenberger, Jennifer: *Hautbilder, Körperbilder*, unveröffentlichte Masterarbeit an der Technischen Hochschule Karlsruhe 2008; zuletzt publizierter Aufsatz: Dies.: *Tattoos im Kunstwerk*, in: *Tattoo und Religion. Die bunten Kathedralen des Selbst*, hg. v. Paul-Henri Campbell, Heidelberg 2019, S. 96-107.

⁶⁷ Hans Belting beschreibt den Körper als Ort der Bilder und als Bildträger, also Trägermedium in Ders.: *Bildanthropologie*, München ⁴2011, S. 34.

Materialsammlung aus den unterschiedlichsten Bereichen, von der bildenden Kunst bis zur alltäglichen Praxis der Tätowierung und der Populärkultur, die sich wiederum in unterschiedlichen Medien präsentiert, welche ebenfalls in dieser Dissertation beleuchtet werden.

Dass im Vergleich zu internationalen, englischsprachigen Publikationen auch viele deutsche Beiträge darunter sind, liegt wohl an der Geschichte der Tätowierung und einer damit einhergehenden Tradition in Deutschland, die sich von den Hafenstädten ausgehend im Norden über die gesamte Republik verteilt und bis heute ihre Popularität nicht eingebüßt hat.

Nicht nur Literatur, sondern auch Ausstellungen zum Thema Tattoo mehren sich, die ebenfalls unterschiedliche Themengebiete und Ausdrucksformen umkreisen und Schwerpunkte auf ethnologische, künstlerische oder historische Aspekte legen. Da sich das Tattoo als solches nur in den seltensten Fällen als reales Objekt oder Subjekt ausstellen lässt, ist man bei jenen Ausstellungen stets auf die mediale Repräsentation in Fotografien, Zeichnungen oder künstlerischen Positionen zu diesem Thema angewiesen bzw. bedient sich zur Veranschaulichung des Themengebiets anderer Artefakte, die mit der Herstellung von Tattoos zusammenhängen, wie der Tätowierwerkzeuge oder Vorlagealben.⁶⁸

⁶⁸ Auswahl:

Tattoo – Bilder die unter die Haut gehen. 23.06.-25.08.1996 in der Kunsthalle zu Kiel, Kiel.

Gestochen Scharf – Tätowierung in der Kunst. 24.03-28.07.2013 im Museum Villa Rot, Burgrieden.

Tattoo. 07.09.2013-09.06.2014 im Gewerbemuseum Winterthur.

Tattoo. 06.05.2014-18.10.2015 im Musée du quai Branly, Paris.

Tattoo & Piercing - Die Welt unter der Haut. 22.09.2017-08.04.2018 im Grassi Museum für Völkerkunde, Leipzig.

Tattoo: British Tattoo Art Revealed. 16.03.-16.06.2019 im M Shed, Bristol.

Tattoo-Legenden. Christian Warlich auf St. Pauli. 27.11.2019-25.05.2020 im Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg.

1. Der menschliche Körper als Informationsträger

Der menschliche Körper zählt zu den ältesten und wichtigsten Informationsträgern und Kommunikationsmitteln wie -mittlern. Er gibt grundsätzlich Auskunft über den Menschen und seine Lebensumstände, die Umgebung und Herkunft, allein durch das äußere Erscheinungsbild. Er kann aber auch anderweitig als Medium genutzt werden, etwa durch Sprache, Mimik und Gestik. Somit ist der Körper nicht nur Empfänger von Informationen, sondern auf unterschiedliche Weise ebenfalls Sender von Botschaften. Bewusste oder unfreiwillig zugefügte Körpermodifikationen können als weitere Botschaften gelesen werden. Die menschliche Haut fungiert als wichtiges Trägermedium und Material für diese Botschaften, ob nun für eine permanente oder temporäre Körperbemalung oder sonstige Spuren wie Narben, Falten, Krankheitszeichen. Hierbei stellt die permanente Körperbemalung, die bereits für prähistorische Gesellschaften durch Mumienfunde belegt ist, den Forschungsgegenstand dar, der zudem durch das Trägermaterial Haut erweitert wird. Die Künstlerin Valie Export beschäftigt sich in ihrer Arbeit *Body Sign Action* von 1970 und auch der darauffolgenden Aktion *Kausalgie* von 1973 mit dem menschlichen Körper als Informationsträger und Medium. Insbesondere die *Body Sign Action* liefert bereits alle relevanten Theorien in ihrem Ursprung zu den Themenkomplexen Tätowierung, Mensch als Informations- und Signalträger und Haut als Leinwand. Dies wird im Folgenden eingehend analysiert und dient als Grundlage für die mediale Auseinandersetzung mit Tätowierungen und Tattoos in der vorliegenden Arbeit.

1.1. VALIE EXPORT, *Body Sign Action*

Die als *Body Sign Action* betitelte Arbeit von Valie Export aus dem Jahr 1970 bezieht sich zum einen auf das eigentliche Strapstattoo, auf die daraus entstandenen Konzeptblätter und darüber hinaus auf mehrere Fotografien, die dieses Tattoo ablichten. Auf der offiziellen Website der Künstlerin finden sich unter *Body Sign Action* zwei Ergebnisse mit folgenden Angaben: *Body Sign Action* (bzw. *BODY SIGN ACTION*) 1970; Farbtätowierung eines Strumpfbandes auf den Oberschenkel; „body sign action zeigt das buch als extension des menschen bzw den menschen als symbol- und informationsträger für andere menschen. auch der mensch ist ein medium der kommunikation, wie das kino.“⁶⁹

Zwischen den Texten sind mehrere Abbildungen zu sehen. Öffnet man das erste Ergebnisfeld, erscheinen zum einen die beiden in der Einleitung bereits gezeigten Fotografien von Gunter Rambow sowie drei Konzeptblätter. Das zweite Ergebnisfeld präsentiert denselben Text und eine Serie von fünf Schwarz-Weiß-Fotografien, die den unbedeckten Schoß der Künstlerin, mit Fokus auf dem tätowierten Schenkel, zeigen. Des Weiteren befindet sich noch eine

⁶⁹ V.E., Archiv, www.valieexport.at → Werke A-Z → Body Sign Action (18.09.2020).

Fotografie mit dem Titel *Tatoo* von 1970/1995 in der Werkliste⁷⁰, ohne nähere Angaben oder Text (siehe Abb. 5), die aber ebenfalls den entblößten Unterkörper der Künstlerin mit dem Strapstattoo zeigt.



Abb. 5: VALIE EXPORT, *Tatoo*, 1970/1995

Die Entstehungsgeschichte des Tattoos liegt durch die (ungewollte?) Mythisierung der Künstlerin und der Kunstgeschichtsschreibung nach wie vor im Ungewissen. Der Titel der Arbeit, *Body Sign Action*, suggeriert, dass es sich um eine Aktion bzw. um Aktionskunst handelt. Auch im Internet und teilweise in wissenschaftlichen Publikationen wird von einer öffentlichen Kunstaktion oder Performance gesprochen, die sich auf einer Bühne in Frankfurt am 02.07.1970 zugetragen haben soll.⁷¹ Dazu sind jedoch keine Belege aufzufinden. Es gibt lediglich die beiden Schwarz-Weiß-Fotografien von Gunter Rambow, die diese sogenannte Aktion dokumentieren. Wie Andrea Zell beschrieben hat, handelte es sich um einen ganz privaten Vorgang, bei dem kein Publikum anwesend war, lediglich „ein paar Freunde“.⁷² Gunter Rambow selbst berichtet, dass er, neben dem Tätowierer, der einzige Zeuge und Anwesende war, und dass die Tätowierung

vielmehr aus einem spontanen Entschluss entstanden sei.⁷³ Somit handelt es sich ergo um keine Performance, dennoch kann der Begriff der Kunstaktion⁷⁴ zutreffend sein, der alle Komponenten, vom Tätowierprozess zur fotografischen Dokumentation bis zur Konzeptualisierung des Tattoos, umfasst. Die *Body Sign Action* bildet jedoch aufgrund ihrer nicht-

⁷⁰ www.valieexport.at → Werke A-Z → *Tatoo* (26.01.2019).

⁷¹ Vgl. <http://www.medienkunstnetz.de/werke/body-sign-aktion/> (25.01.2019).

⁷² Andrea Zell: Valie Export. Inszenierung von Schmerz: Selbstverletzung in den frühen Aktionen, Berlin 2000, S. 152f.

⁷³ Die Angaben über die Entstehungsgeschichte sind einem persönlichen Telefonat mit Gunter Rambow vom 14.12.2018 entnommen.

⁷⁴ „Aktionskunst“: Bezeichnung für ein Kunstobjekt und die bei seiner Herstellung erfolgten situationsgebundenen Aktionen. Die Aktionskunst wird oft als therapeutischer Prozess der Selbstfindung eines Künstlers interpretiert. In den 50er-Jahren des 20. Jh. wurde Action-Painting in Amerika häufig mit dem künstlerischen Happening kombiniert, das zusammen mit dem gemalten Bild das Resultat der gelebten Aktion darstellt. Bisweilen ist bei der Aktionskunst die Grenze zwischen Künstler und dem teilnehmenden Publikum nicht klar zu definieren. Zum Unterschied vom Happening und Environment ist bei der Performance-Kunst das Publikum nicht beteiligt; http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_251.html (25.01.2019).

öffentlichen Entstehung einen Gegensatz zu den anderen, auf Öffentlichkeit zielenden Kunstaktionen, Happenings und Performances von Valie Export aus jener Zeit, insbesondere die von ihr als *Expanded Cinema* bezeichneten Aktionen. Der wesentliche Unterschied liegt vermutlich in der Idee hinter dem Kunstwerk. Gunter Rambow zufolge entstand die Idee für dieses Tattoo spontan und wurde erst im Nachhinein als Kunstwerk deklariert.⁷⁵ Dieser Umstand würde auch die fehlende Quellenlage zur Entstehung, die ausschließlich auf den beiden Fotografien Rambows beruht, erklären. Somit steht zwar eine grobe Datierung für die nachfolgenden Fotografien und die Konzeptblätter fest, nicht jedoch für die Tätowierung als solche. Die *Body Sign Action* kann jedoch in ihrer Gesamtheit, obgleich das Konzept vor oder nach der Tätowierung entstanden ist, als ein frühes Werk innerhalb der Body Art⁷⁶ insgesamt sowie der weiteren Werke von Valie Export eingeordnet werden. Das Tattoo ist immer wieder sichtbar in späteren Aktionen der Künstlerin, in denen sie mit ihrem nackten Körper als Material und Kunstmedium agiert.

Eine Anekdote aus einem Interview von Andrea Juno⁷⁷ mit der Künstlerin besagt, dass sie ursprünglich eine Schlange tätowiert bekommen wollte, die sich vom Rücken über die Schultern bis auf ihre Wange schlängeln sollte. Der Tätowierer hätte diese Idee jedoch abgelehnt, da es die Heiratsfähigkeit seiner Kundin ausgeschlossen hätte. Dass diese Anekdote vermutlich auch nur als eine solche zu werten ist, wird durch Valie Exports Lebenslauf und ihre klaren, radikal-feministischen Ansichten widerlegt.⁷⁸ Auch dass sie sich stattdessen für ein Motiv hätte überreden lassen, das ganz eindeutig als ein Symbol der weiblichen Verführung zu sehen ist, widerspricht der Aussage der Anekdote über den ursprünglichen Plan des Tattoos. War der tätowierte Strumpfhalter als künstlerisches Medium und konzeptuelles Kunstwerk geplant oder entstand er aus einer Laune heraus und war zunächst als privates Zeichen der Emanzipation oder gar schmückendes Accessoire gedacht? Haben private und gesellschaftliche Reaktionen auf das Tattoo zu einer nachträglichen Instrumentalisierung der Tätowierung geführt?⁷⁹ Diese und weitere Fragen

⁷⁵ Die Angaben über die Entstehungsgeschichte sind einem persönlichen Telefonat mit Gunter Rambow vom 14.12.2018 entnommen.

⁷⁶ „Body Art“ ist ein künstlerisches Konzept des 20. Jahrhunderts. Der Körper dient sowohl als Kunstmedium als auch als Kunstobjekt. Häufig handelt es sich um Performances, aber auch Fotografie und Videokunst können der Bezeichnung Body Art zugeordnet werden. Die Künstler fügen sich teilweise selbst Verletzungen und Schmerzen zu, behandeln also ihren Körper als Material; vgl. Lodder 2010, S. 6ff.

⁷⁷ Andrea Juno: *Angry Women. Die weibliche Seite der Avantgarde.* Interview mit Valie Export, Deutsche Ausgabe, St. Andrä-Wördern 1997, S. 206-215.

⁷⁸ Ebd., S. 215; Anmerkung zur Biografie von Valie Export: Mit 18 Jahren heiratet sie und bekommt ein Kind, zwei Jahre später erfolgt die Trennung. 1960 geht sie zum Studium nach Wien. Vgl. Zell 2000, S. 15.

⁷⁹ Wie Gunter Rambow im o. g. Telefoninterview bemerkte, missbilligte der damalige Partner Peter Weibel (*1944, Künstler, Kunst- und Medientheoretiker) zunächst ihre Tätowierung und auch ein kurz darauf erfolgter Krankenhausaufenthalt brachte der Künstlerin Anfeindungen der dortigen katholischen Schwestern ein.

rund um die *Body Sign Action* können an dieser Stelle nicht eindeutig geklärt werden. Diskussionswürdig sind sie allemal, da ein beträchtlicher Bedeutungswandel für das Kunstwerk und, je nachdem, eine Entmythologisierung die Folgen wären. Im selbigen Interview mit Andrea Juno gibt Valie Export auf die Frage nach ihrem Tattoo an: „Ich fühlte, dass mein Körper auch Haut ist und ebenso auch eine beschreibbare Seite. Und ich zeichnete etwas auf diese Seite, meine eigene Zeichnung, mein eigenes Zeichen, mein Logo, und dort wird es für immer bleiben. Und wenn ich sterbe, wird es auch vergehen. Es ist da seit 1971 [sic!]. Mein Kunstwerk bei mir, mit mir.“⁸⁰ Neben der Aussage, die vermuten lässt, dass sie das Tattoo selbst entworfen und auf ihr Bein gezeichnet hätte, gibt sie auch eine Datierung an, die chronologisch aber nicht zu stimmen scheint. Die Arbeit *Body Sign Action* ist offiziell auf das Jahr 1970 datiert, was durch die Jahresangabe auf dem Konzeptblatt belegt ist. Es bliebe also doch zu erwägen, ob es das Konzept für das Tattoo vorher bereits gab, unabhängig vom Motiv. Sicher ist jedenfalls, dass Valie Export ihren Körper und das Strapstattoo für ihre feministischen Theorien als künstlerisches Werkzeug benutzte, die im Folgenden analysiert werden. Für den medientheoretischen Aspekt der *Body Sign Action* spielt das Motiv ohnehin eine untergeordnete Rolle, denn das Hauptaugenmerk liegt auf der Medialität des menschlichen Körpers und der Tätowierung als solcher: Das Medium ist die Botschaft.

Die mit *Body Sign Action* betitelten Fotografien bzw. Fotoserien werden nun eingehender analysiert. Auch Andrea Zell identifiziert drei unterschiedliche Fotoserien als *Body Sign Action*.⁸¹ Die erste Serie ist die bereits in der Einleitung gezeigte Zweiergruppe der beiden Schwarz-Weiß-Fotografien von Gunter Rambow vom Tätowierprozess und dem unmittelbaren Ergebnis (vgl. Abb. 1-2). Die erste Fotografie der Serie zeigt den Tätowierprozess: Eine Nahaufnahme des Oberschenkels, die beiden Hände des Tätowierers und die Tätowiermaschine, mit der der Tätowierer gerade über eine Stelle des Strapses fährt. Die zweite Aufnahme zeigt das fertig tätowierte Bein, das Valie Export sitzend in die Kamera hält, in der gleichen Pose wie zuvor verharrend. Ihr Rock ist hochgekremgelt und beide Arme greifen von unten ihren Schenkel. Diese reduzierte Aufnahme entspricht der heutigen, gängigen Praxis der fotografischen Dokumentation von Tattoos zeitgenössischer Tätowierer, die für ihr Portfolio das von ihnen frisch gestochene Tattoo möglichst nah und in Gänze abbilden, so dass die Person nicht erkennbar ist, durchaus aber die Körperpartie.⁸²

⁸⁰ Juno 1997, S. 215.

⁸¹ Zell 2000, S. 152f.

⁸² Vergleichbare Abbildungen tauchen im Verlauf der Arbeit immer wieder auf. Sie stehen im Kontrast zu den Fotografien von Herbert Hoffmann, siehe Kapitel 4.3.



Abb. 6: Screenshot der Website von Valie Export

Die zweite fotografische Serie wird wie die oben beschriebenen ebenfalls auf der offiziellen Website der Künstlerin unter dem Titel *BODY SIGN ACTION* geführt, hier allerdings in Versalien. Es zeigt fünf Schwarz-Weiß-Fotografien, die den nackten Unterleib samt tätowiertem Oberschenkel der Künstlerin inszenieren. Auch diese Fotografien sind auf das Jahr 1970 datiert. Die intensive Sonneneinstrahlung lässt eine Aufnahme im Sommer vermuten. Der Ort ist nicht zu identifizieren; es könnte sich um einen Balkon, Innenhof oder ein Atelier mit großen Sprossenfenstern handeln, was anhand des Hintergrunds und des Schattenwurfs anzunehmen ist (Abb. 6).

Eine dritte Fotoaktion im Rahmen der *Body Sign Action* taucht nicht auf der offiziellen Internetseite der Künstlerin auf. Es handelt sich um eine fotografische Serie von Gertraud Wolfschwenger, ebenfalls aus dem Jahr 1970. Die Künstlerin erscheint bekleidet in einem gemusterten Kleid, kniehohen Stiefeln, einem breiten Gürtel und einer auffallenden Kette. Sie zieht ihr knielanges Kleid hoch, um dem Betrachter einen Blick auf das Tattoo zu gewähren. Der Hintergrund ist neutral und erinnert an ein Fotostudio. Betitelt sind die drei Fotografien je mit *Body Sign A, B, C*. Auf *Body Sign A* (Abb. 7) steht Valie Export aufrecht und frontal vor der Kamera, ihr tätowiertes Bein ist leicht nach vorne gestreckt. Sie hält den Saum des Kleides hoch und ihr Blick richtet sich nach unten auf ihr Tattoo. Im Gegensatz dazu kniet die Künstlerin auf *Body Sign B* auf dem Boden, entblößt ihr Tattoo, indem sie das Kleid hebt, und blickt den Betrachter von oben herab an. Auf *Body Sign C* ist ihr Blick wiederum nach unten auf das Tattoo gerichtet, die restliche Körperhaltung entspricht der vorangegangenen Fotografie. Valie Export spielt mit dem Blick des Betrachters – eines voyeuristischen, männlichen Betrachters – sowie mit dem Aspekt des Zeigens und Entblößens.



Abb. 7: VALIE EXPORT, *Body Sign A*, 1970,
Foto: Gertraud Wolfschwenger

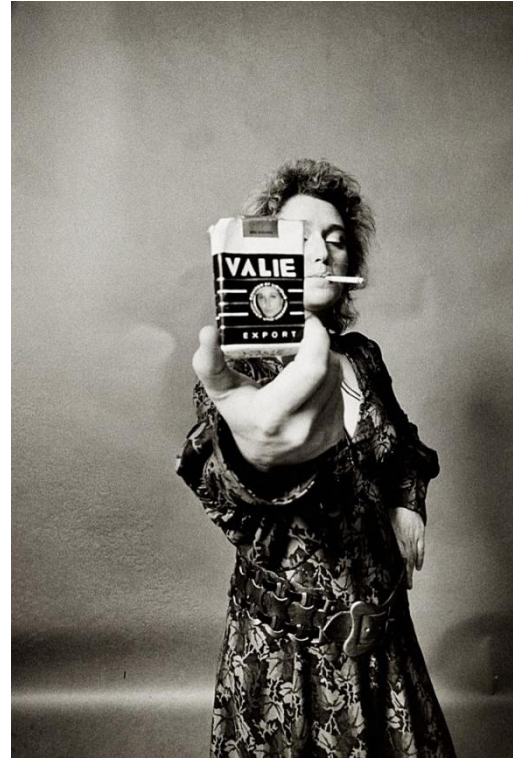


Abb. 8: VALIE EXPORT, *Smart Export*, 1970,
Foto: Gertraud Wolfschwenger

Zu dieser oben genannten Serie gehört auch die Arbeit *SMART EXPORT* (Abb. 8), die die Künstlerin mit einer von ihr entworfenen Zigarettenschachtel zeigt. Sie hält diese in die Kamera, während sie mit geschlossenen Augen eine Zigarette raucht. Dieses Werk ist deshalb an dieser Stelle von Bedeutung, da dort das Logo von Valie Export erscheint. Nach der österreichischen Zigarettenmarke *Smart Export* hat sich die Künstlerin benannt. Auf der Schachtel prangt in Versalien ihr Künstlername samt Konterfei. Ebenfalls ist das Strapstattoo als ein Logo zu deuten, was sie im oben genannten Interview erwähnt: „[...] meine eigene Zeichnung, mein eigenes Zeichen, mein Logo [...]“⁸³ Hier findet also eine Selbstdarstellung der Künstlerin und „Marke“ VALIE EXPORT statt. Eben dieses Logo bzw. ein Ausschnitt der Fotografie zierte das erste Konzeptblatt zur *Body Sign Action*. Damit ist auch die Chronologie feststellbar: die Konzeptblätter sind zeitlich nach den Fotografien zu datieren. Eine genauere Analyse der Konzeptblätter erfolgt nun.

Die ersten beiden Entwürfe der Konzeptblätter (Abb. 9-10) sind in Schwarz-Weiß gehalten. Den Kopf der beiden Blätter bildet der mit Schreibmaschine verfasste Titel *body sign action* in Kleinbuchstaben mit der Jahresangabe 1970 und besagte Fotografie von Valie Export mit ihrer Zigarettenschachtel. Es handelt sich allerdings um eine leichte Abwandlung des oberen Fotos. Einige handschriftliche Thesen folgen:

„Bücher waren aus Pergament

→ Pergament = bearbeitete Tierhaut

⁸³ Juno 1997, S. 215.

Codex (Bücher aus Pergament)
 Buch als Extension des Menschen
 Der [] als []
 Der Mensch als Signalträger
 als Informationsträger“

Unter diesem Text befindet sich auf dem ersten Blatt eine Leerstelle mit einer Notiz: „linker Oberschenkel von Valie Export“. Darunter geht es weiter mit dem handschriftlichen Text: „Ein Objekt wird identisch abgebildet; Ein Objekt dessen Funktion nicht mehr beansprucht wird; So wird eine historische Funktion abgebildet; >Abbildung als rekonstruierte Funktion<“. Dieser letzte Satz wird in Schreibmaschinenschrift unmittelbar wiederholt.

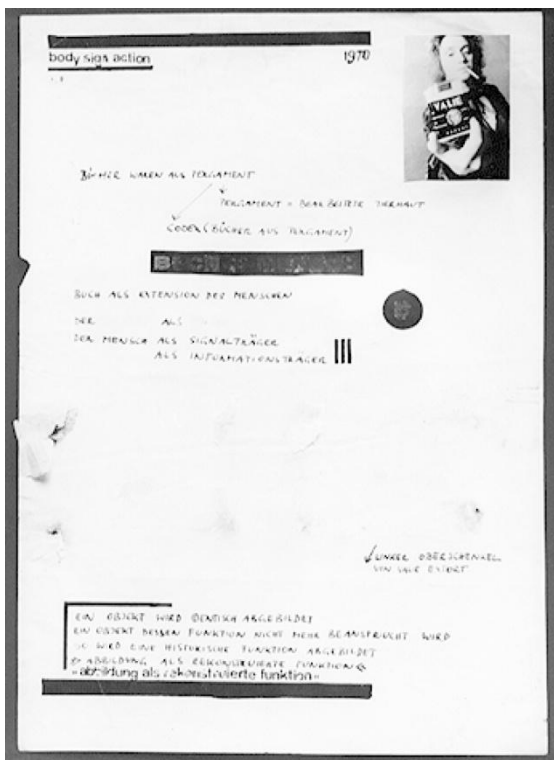


Abb. 9: VALIE EXPORT, *Body Sign Action*, Konzeptblatt Entwurf I, 1970

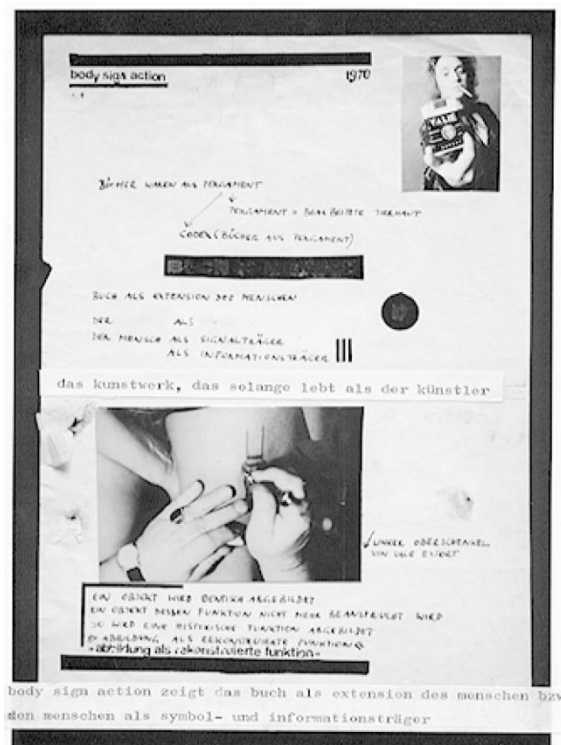


Abb. 10: VALIE EXPORT, *Body Sign Action*, Konzeptblatt Entwurf II, 1970

Das zweite Blatt unterscheidet sich vom ersten durch drei Ergänzungen, die scheinbar nachträglich angebracht wurden. Die erste Ergänzung ist ein aufgeklebter Papierstreifen mit einem maschinenschriftlichen Text: „das kunstwerk, das solange lebt als der künstler“. Tiefer erscheint die bereits bekannte Fotografie von Gunter Rambow, das erste Bild, das die Tätowieraktion künstlerisch dokumentiert. Im untersten Bereich des Blattes wurde wiederum ein Papierstreifen mit Schreibmaschinentext hinzugefügt: „body sign action zeigt das buch als extension des menschen bzw den menschen als symbol- und informationsträger.“

Das dritte Konzeptblatt könnte aufgrund seines farbigen Erscheinungsbildes, des neueren Fotomotivs und der größeren Menge Text, chronologisch und konzeptuell am Ende der Reihe stehen.

Der Kopf des Blattes wurde geändert, zugunsten einer größeren und in Versalien gedruckten Titelüberschrift. Das Foto mit dem Logo auf der Zigarettenschachtel ist dem noch heute aktuellen Logo in Stempelform mit dem Namen VALIE EXPORT gewichen. Unter dem Titel *BODY SIGN ACTION* befindet sich der handschriftliche Zusatz „Tätowierung“. Unter dem Logo erscheint die Datierung, ebenfalls handschriftlich. Es folgt der bekannte Dreizeiler mit Bezug zum Pergament, doch anstelle des Wortes „waren“ steht nun „Bücher sind aus Pergament“. Statt des schwarzen Balkens steht handschriftlich in blauen Versalien geschrieben: „Buch ↔ Mensch“.

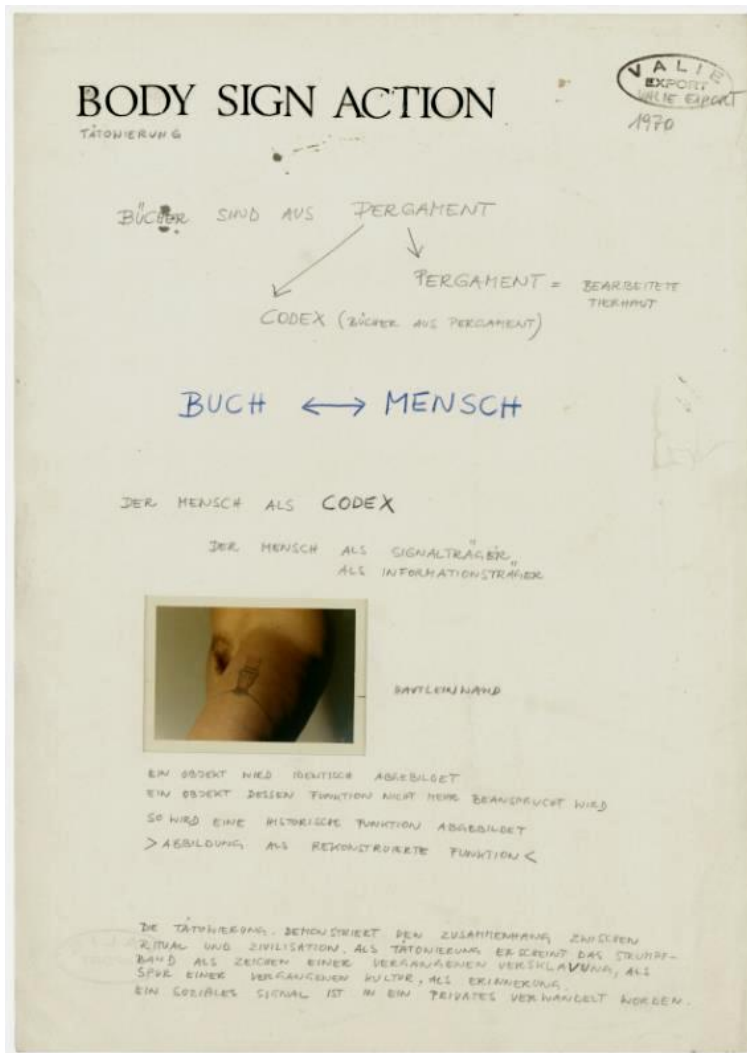


Abb. 11: VALIE EXPORT, *Body Sign Action*, Konzeptblatt, 1970

Terminus „Hautleinwand“ steht rechts neben der Fotografie geschrieben, anstelle der Notiz „linker Oberschenkel von Valie Export“. „Ein Objekt wird identisch abgebildet; Ein Objekt dessen Funktion nicht mehr beansprucht wird; So wird eine historische Funktion abgebildet; >Abbildung als rekonstruierte Funktion<“. Die aufgeklebten Textstreifen des zweiten Blattes tauchen nicht wieder auf, stattdessen steht am Ende des Blattes geschrieben: „Die Tätowierung demonstriert den Zusammenhang zwischen Ritual und Zivilisation. Als Tätowierung erscheint das Strumpfband als Zeichen einer vergangenen Versklavung, als Spur

Auf die Textzeile „Buch als Extension des Menschen“ wurde verzichtet, dafür wurde die folgende Zeile ergänzt durch die Aussage:

„Der Mensch als Codex“.

Darunterliegender Text ist geblieben, ebenfalls handschriftlich, bis auf Weiteres alles in Großbuchstaben geschrieben. Die ursprüngliche Fotografie wurde ausgetauscht zugunsten einer farbigen Reproduktion der Fotografie *Tattoo*. Auf dieser präsentiert die Künstlerin ihre unbedeckte Hüfte samt entblößtem Schambereich bis zum linken, tätowierten Oberschenkel, der seitlich in den Vordergrund gehalten wird. Durch die Farbigkeit wird deutlich, dass es sich um ein Farbtattoo handelt; zudem wird eine deutlichere Konnotation zur Hautleinwand und Pergament hergestellt. Der

einer vergangenen Kultur, als Erinnerung. Ein soziales Signal ist in ein privates verwandelt worden.“

Das Werk *Body Sign Action* muss zunächst in den Kontext der Entstehungszeit gesetzt werden, als sich sowohl der Feminismus als auch die Body-Art als extreme und subversive Konzepte innerhalb der Gesellschaft, Kultur und Kunstwelt im euroamerikanischen Raum entwickelten. Diverse Künstlerinnen und Künstler nutzten ihren Körper seit den frühen 1960er-Jahren als künstlerisches Medium und Instrument, um soziopolitische Problematiken zu reflektieren und auf Missstände aufmerksam zu machen. Die Idee, eine permanente Tätowierung für eine Kunstaktion zu wählen, entwickelte sich ebenfalls aus den 1960er-Jahren heraus, als das Tattoo vermehrt in Subkulturen als In-Group bzw. Out-Group-Zeichen und Code benutzt und zudem damit die Freiheit und Macht über den eigenen Körper entgegen der gesellschaftlichen Normen und Gesetze demonstriert wurde. Inspiriert durch die künstlerische Bewegung des *Wiener Aktionismus*⁸⁴ begann auch Valie Export ab 1967 ihren Körper als Material und politisches Werkzeug einzusetzen. Kern ihrer Arbeit war zum einen die Aufdeckung konservativer gesellschaftlicher Strukturen sowie die Vermittlung feministischer Botschaften, als auch das Ergründen der Medien durch Experimentieren mit diesen.⁸⁵

Der Körper ist ein Politikum; obwohl er das privateste und unzweifelhafteste Eigentum eines Individuums ist, ist er genauso Teil einer Gesellschaft, wird durch sie beeinflusst und reglementiert. Der Staat übt seit jeher eine Kontrolle über den menschlichen Körper aus, was Michel Foucault in *Überwachen und Strafen* eindrucksvoll beschreibt. Die Gesellschaft ist ein Gebilde, das bis ins kleinste durchsetzt ist von Machtstrukturen, die sämtliche Lebensbereiche durchziehen.⁸⁶ Insbesondere der weibliche Körper sieht sich Rollenbildern und Repressionen durch einen patriarchalischen Staat ausgesetzt, was im kulturrevolutionären Klima der 1960er- und 70er-Jahre eine Frauenrechtsbewegung ausgelöst hat, die bis dato geführt wird. Künstlerinnen und Aktivistinnen jener Zeit instrumentalisieren ihre nackten Körper zur Demonstration der Missstände und Provokation der bürgerlichen Gesellschaft.

Die Tätowierung galt in dieser Zeit ebenfalls als provokatives Mittel, das eine anti-bürgerliche Haltung repräsentierte. Zugleich war sie im euroamerikanischen Raum ein Mittel, um Gruppenzugehörigkeiten und politische Statements zu verdeutlichen. Gerne wird das Tattoo der Nachkriegszeit mit Rebellion und prekären oder kriminellen Milieus in Verbindung

⁸⁴ Wiener Aktionismus bezeichnet eine (ausschließlich männliche) Kunstbewegung, die Anfang der 1960er-Jahre in Wien entstanden ist, die zunächst über expressive, informelle Malerei zur Aktionskunst übergegangen ist, sich stets destruktiver Elemente als künstlerischem Ausdruck bedient hat um durch Tabubrüche gesellschaftliche Repressionen und die Biggoterie der damaligen Zeit bloßzulegen. Vgl. Zell 2000, S. 22ff.

⁸⁵ Zell 2000, S. 15ff.

⁸⁶ Vgl. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a. M. 2000.

gebracht, doch bereits damals gab es viele künstlerische Positionen, die sich der Tätowierung, zum Teil vielleicht auch gerade wegen dieser Vorurteile, als künstlerischem Ausdrucksmittel und Medium bedienten. Valie Exports Arbeit gehört zu den frühesten künstlerischen Positionen, die dieses Medium nutzten, und nimmt speziell als Frau eine Vorreiterposition ein.

Valie Export fokussiert sich bei ihrer Arbeit auf die kommunikativen Eigenschaften und den Bezug von Mensch und Medium, insbesondere dem Buch bzw. der Haut als Informationsträger: „body sign action zeigt das buch als extension des menschen bzw den menschen als symbol- und informationsträger für andere menschen. auch der mensch ist ein medium der kommunikation, wie das kino.“⁸⁷. Auf den bereits erwähnten Konzeptblättern stellt die Künstlerin Querverweise her zwischen der Haut als Zeichenträger, metaphorischer Leinwand und Pergament, also der tatsächlichen Verwendung von Tierhaut als Schreib- und Malgrund. Zudem schlägt sie die Brücke zur archaischen Praxis der Körperbemalung als Transgression vom natürlichen, individuellen Körper zum kulturellen, symbolischen Körper, womit der Haut die mediengeschichtliche Bedeutung als eines der ältesten Medien (Bildträger, Zeichenträger, Informationsträger) zukommt.⁸⁸ Die Tätowierung ist ein ephemeres Kunstwerk, das so lange lebt, wie die Künstlerin selbst, das allerdings als permanentes Zeichen einer Kunstaktion innerhalb der Body Art zeitlich überlegen ist. Das Archiv und der Ort der Dokumentation der Kunstaktion ist die Haut der Künstlerin, in die es „eingraviert“ wurde, zugleich das Kunstwerk als solches. Mehr noch als Timm Ulrichs, der dezidiert in seiner Konzeptkunst der Rolle und Funktion des Künstlers und der Verbindung von Kunst und Alltag gemäß seiner Idee der „Totalkunst“ nachgeht⁸⁹, stellt Valie Export mit der *Body Sign Action* gesellschaftspolitische Mechanismen in Frage, zum einen mit der Wahl des Tattoomotivs – des Strapses –, zum anderen mit der Wahl des Mediums – der Tätowierung.

Die Künstlerin verband mit ihrer Tätowierung den Gedanken, dass der Körper der Frau und dadurch natürlich die Frau selbst von seiner Bestimmung, von seiner männlich definierten Geschichte befreit werden müsse. Sie habe deshalb den Körper immer als Zeichenträger, als sozialen Code der Gesellschaft eingesetzt.⁹⁰ Andererseits wird der Strumpfhalter von Valie Export als eine Erinnerung an eine vergangene Versklavung verstanden, demnach eine historische, archivierte Spur.⁹¹ Das eingeritzte Zeichen des Strumpfhalters, als schmerzhafter

⁸⁷ Siehe S. 18.

⁸⁸ Mechthild Fend: Medium Haut. Oberflächen und Körpergrenzen in Malerei und Medizin des 19. Jahrhunderts, in: Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code, hg. v. Susanne von Falkenhausen, Marburg 2004, S. 242.

⁸⁹ Vgl. Kat. Ausst., Timm Ulrichs. Betreten der Ausstellung verboten! Werke von 1960 bis 2010, Kunstverein Hannover und Sprengel Museum Hannover 2010-2011, Ostfildern 2011.

⁹⁰ Schneede 2002, S. 56.

⁹¹ Vgl. VALIE EXPORT, *Body Sign Action*, Konzeptblatt, 1970.

Akt gesellschaftlicher Klassifizierung, bleibt als Erinnerung an den Akt der Selbstbehauptung bestehen.⁹² Der Strumpfhalter bzw. das Strumpfband erscheint als Zeichen einer vergangenen Versklavung der Frau durch den Mann, als Attribut einer nicht selbstbestimmten Weiblichkeit. „Der weibliche Körper streift ab, wirft weg den Stempel einer Welt, [...], um zu einer menschlichen Welt zu kommen, in der der Körper seine weibliche Existenz selbst bestimmen kann, [...]“.⁹³

Ein offensichtlicher Bezug zur Medientheorie Marshall McLuhans zeigt sich in den ersten beiden Konzeptblätter. Anknüpfend an die These von Ernst Kapp, dass der Mensch ein „Mängelwesen“ sei und alle technischen Artefakte letztlich als Organprojektionen zu verstehen seien,⁹⁴ beschreibt Marshall McLuhan alle Medien als Prothesen oder Erweiterung des Menschen, seien sie physischer oder psychischer Herkunft: „All media are extensions of some human faculty – psychic or physical.“⁹⁵ McLuhan spezifiziert die Aussage, indem er das Buch als Extension des Auges definiert.⁹⁶ Diesem medienanthropologischen Ansatz schließt sich auch Valie Export an, indem sie in den ersten beiden Konzeptblättern zur *Body Sign Action* konstatiert, dass das Buch eine mediale Extension des Menschen sei. In Erweiterung zu Marshall McLuhans oft zitierter, medienepistemologischer Aussage „the medium is the message“ („Das Medium ist die Botschaft“) heißt es bei Valie Export später: „Das Medium ist nicht allein die Botschaft, oder anders, das Medium ist nicht nur EINE Botschaft“⁹⁷. Denn „der Inhalt jedes Mediums ist immer ein anderes Medium.“⁹⁸ Das Sichtbarmachen des einen im anderen Medium verweist uns darauf, dass Botschaften grundsätzlich medial vermittelt sind und kulturellen Codes unterliegen. Valie Export zitierte bereits in der Expanded-Cinema Aktion *Cutting 1967/68* Thesen McLuhans („The content of writing is the speech“), welche sie in ihrem Text *Mediale Anagramme* von 1990 kritisch fortsetzte und die sich, wie oben gesehen, ebenfalls in der *Body Sign Action* wiederfinden.⁹⁹ Valie Export arbeitet seit den späten 1960er-Jahren mit einem erweiterten Medienbegriff im Sinne McLuhans, rekurrierend auf sein Werk *Die magischen Kanäle*, der sich auf Phänomene des Alltags und

⁹² Schneede 2002, S. 59.

⁹³ Zell 2000, S. 141.

⁹⁴ Vgl. Ernst Kapp: Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten, Düsseldorf 1978 (ND der Ausgabe Braunschweig 1877).

⁹⁵ Mersch 2006, S.109; Marshall McLuhan, Quentin Fiore, Jerome Angel: The Medium is the Massage, London 1996, S. 26.

⁹⁶ McLuhan 1996, S. 34ff.

⁹⁷ Valie Export: Mediale Anagramme, 1990; u. a. abgedruckt in: Kat. Ausst. Valie Export. Mediale Anagramme, Berlin 2003, S. 7.

⁹⁸ Vgl. Marshall McLuhan: Understanding Media. The Extensions of Man, New York 1964; Deutsche Ausgabe: Ders.: Die magischen Kanäle, Düsseldorf 1968.

⁹⁹ Sigrid Schade: Bilder-Sprachen – Medien-Realitäten, in: Kat. Ausst. Valie Export. Mediale Anagramme, Berlin 2003, S. 21.

der Lebenspraxis bezieht, die symptomatisch auf die Verschränkung von Macht, Kultur und Technologie verweisen und übt damit eine angewandte Gesellschaftskritik aus.¹⁰⁰

Eine Tätowierung ist ein Medium, ein Vermittler einer Botschaft, wobei das Tattoo an sich bereits die Botschaft ist, der Inhalt also zunächst hinter das Medium tritt. So sind Tattoos bzw. Tätowierungen stets gleichsam selbstreferenziell. Zum anderen braucht das Tattoo, um als solches zu existieren, den Menschen als Träger und seine Haut als (Träger-)Medium. Das Tattoo bildet eine Schnittstelle und Symbiose zwischen der Information, die anhand eines Bildes, Ornaments, Symbols oder sonstiger Zeichen (Schrift, Zahl usw.) übermittelt wird und die meist kulturell codiert sind, und der Haut respektive dem Körper als dessen Träger, sodass alle Faktoren als Einheit das Medium Tattoo ergeben. Hinzu kommt, dass Tattoos selbst oft in anderen Medien wiedergegeben werden, meistens als Fotografie in Magazinen oder im Internet („Der Inhalt eines Mediums ist immer ein anderes Medium“ – McLuhan/Export), oder auch komplett losgelöst vom menschlichen Träger existieren können.

„Die Tätowierung demonstriert den Zusammenhang zwischen Ritual und Zivilisation. [...] Ein soziales Signal ist in ein privates verwandelt worden.“¹⁰¹ Diese sozioanthropologischen



Abb. 12: Gregory Bateson, Fotografie eines Initiationsrituals der Iatmul, 1930er-Jahre, reinszeniert von Valie Export in *Kausalgie: Cutting*, 1973, Diaprojektion

Aspekte der Tätowierung werden in der vierteiligen Performance *Kausalgie* aus dem Jahr 1973 erneut aufgegriffen. Der erste Teil der Performance – *Cutting* – zeigt ein Bild aus Gregory Batesons Buch *Naven*¹⁰² (Abb. 12) als Diaprojektion, bei dem der Rücken eines jungen, dunkelhäutigen Mannes geritzt wird. Der Novize liegt bäuchlings unbekleidet auf einer Art bearbeitetem Baumstamm. Vier weitere Männer, ebenfalls, bis auf den rituellen Schmuck, unbekleidet, wohnen dem Geschehen bei, wobei ein Mann vor dem Jungen sitzt, an

¹⁰⁰ Eiblmayr 2003, S. 107.

¹⁰¹ Vgl. VALIE EXPORT, *Body Sign Action*, Konzeptblatt, 1970.

¹⁰² Gregory Bateson: *Naven. A Survey of the Problems suggested by a Composite Picture of the Culture of a New Guinea Tribe drawn from Three Points of View*, Stanford CA 1958, Plate XI.

dem jener sich festhält. Die drei anderen stehen über ihn gebeugt daneben bzw. dahinter, wobei der hintere von ihnen den Rücken des Liegenden ritzt. Obwohl die Fotografie in Schwarz-Weiß gehalten ist, lässt sich trotzdem der immense Blutverlust bei jenem Ritual nachvollziehen. Bei der dargestellten Prozedur handelt es sich um ein Initiationsritual der latmul, einer großen ethnischen Bevölkerungsgruppe auf Papua-Neuguinea, die vom Anthropologen Gregory Bateson 1929 erstmals erforscht wurde und die Entstehung einer Narbentatauierung¹⁰³ dokumentiert. Zeremonielle Tätowierungen, wie sie im ersten Teil – *Cutting* – dargestellt werden, sind das Produkt sozialer Einschreibung und für Valie Export eine Metapher für die allgemeine gesellschaftliche Formierung des menschlichen, individuellen Körpers. Im Hintergrund der Diaprojektion läuft eine Tonbandaufnahme, bei der Valie Export folgenden Text spricht: „>Cutting< zeigt den Körper als Ort der Zivilisierung. Wie der Tierkörper im Zuge der Vergesellschaftung der Natur als Eigentum gebrandmarkt wird, so wird der Mensch durch Signale auf dem Körper in die soziale Gesellschaft eingebettet, der Körper wird mit sozialen Signalen, mit Zugehörigkeitszeichen zu Geschlechtern, Stämmen und Territorien, mit ‚Schutz‘formeln und ‚Persona‘formeln versehen. Das Initiationsritual zeigt konkret, wie der Mensch durch den Körper in die soziale Mythologie und Struktur eingepasst wird.“¹⁰⁴ Der Körper wird buchstäblich als Mitglied einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe markiert. Diese Markierung scheint freiwillig zu erfolgen, unterliegt aber einem bestimmten Gruppenzwang, der in seiner anthropologischen Bedeutung als Übergangsritus und symbolische Anerkennung als Mitglied einer bestimmten Gesellschaft oder Gruppe gesehen wird. Somit wird der Körper zum Ort der Zivilisierung, und habe nichts mit der derzeitigen „Modetätowierung“ als Ausdruck von Individualität und Selbstbestimmung zu tun.¹⁰⁵ Die Gesellschaft schreibt sich beim Initiationsritual wortwörtlich in den Körper ein, die gesellschaftlichen Normen manifestieren sich in diesem. Das Tattoo als ursprünglich brandmarkendes Zeichen bei der Tierhaltung oder als soziales Signal innerhalb einer archaischen bzw. tribalen Gesellschaftsordnung, das u. a. Zugehörigkeiten aufzeigen sollte, ändert seine Funktion in der heutigen Zeit zu einem privaten Signal, dessen Sichtbarkeit und Zurschaustellung der Träger durch Zeigen oder Verdecken selbst zu entscheiden vermag.

¹⁰³ Auch: Skarifizierung; „zentraler Bestandteil eines mehrwöchigen traditionellen Initiationsrituals, das eng mit der mythologischen Schöpfungsgeschichte der jeweiligen Dorfgemeinschaften verbunden ist. Dabei soll die Haut eines Krokodils nachgebildet werden, das als spirituelles Schöpfungswesen verehrt wird. Die Skarifizierungen werden entsprechend auch „Zeichen des Krokodils“ oder „Biss des Krokodils“ genannt und in Rücken, Brust, Schultern und Schenkel geschnitten. Die Initianden erhalten mit den Narben und dem im Rahmen der Zeremonie angeeigneten Stammeswissen den Status erwachsener, heiratsfähiger Krieger“, zitiert aus Eva Ch. Raabe: Die Verwandtschaft mit dem Krokodil, 2006, http://www.journal-ethnologie.de/Deutsch/Schwerpunktthemen/Schwerpunktthemen_2006/Hautzeichen_-_Koerperbilder/Die_Verwandtschaft_mit_dem_Krokodil/index.phtml (31.03.2019).

¹⁰⁴ Mueller 2002, S. 53; Zell 2000, S. 140f.

¹⁰⁵ Roswitha Mueller: Körper-Text/uren, in: Kat. Ausst. Valie Export. Mediale Anagramme, Berlin 2003, S. 47.

Im dritten Teil von *Kausalgie*, einer Diaprojektion der *Body Sign Action*, taucht das Foto des Strumpfhaltertattoos erneut auf und wird mit folgendem, gesprochenen Tonbandtext untermauert: „Dieses Dia zeigt ein tätowiertes Strumpfband auf meinem Oberschenkel. Das Strumpfband erscheint als Zeichen der Versklavung, als Symbol verdrängter Sexualität, als Attribut einer nicht selbst bestimmten Weiblichkeit. Das Strumpfband als Zeichen der Zugehörigkeit zu einer Klasse, die ein bedingtes Verhalten fordert, wird zur Erinnerung. Der weibliche Körper streift ab, wirft weg den Stempel der Welt, die bis jetzt von ihm nicht erlebt und gestaltet war, um zu einer menschlichen Welt zu kommen, in der der Körper seine weibliche Existenz selbst bestimmen kann, um eine Wirklichkeit zu erreichen, die auf gleichberechtigter personeller Darstellung im sozialen Prozess beruht. Die Frau wird durch Schmuck, Gesichtsbemalung, Persona-Darstellung und als Trägerin fixierter Sexuelsymbole als Zeichen der phallokratischen Gesellschaft zu einer Darstellung gezwungen, die nicht ihren persönlichen Bedürfnissen entspricht. Auf das System biologischer Unterschiede wurde ein soziologisches System der Repression errichtet, aus dem die Frau nur durch die Absage des so weiblich definierten Körpers entkommen kann.“¹⁰⁶ An dieser Stelle wird die Tätowierung von Valie Export im Nachhinein nochmals mit einer kritischen Gesellschaftstheorie überhöht. Zugleich stellt sie ihr eigenes Tattoo in den Kontext ritueller Praktiken und macht es zum Bestandteil ihrer Kunstaktion bzw. Aktionskunst. Wie auch Andrea Zell anmerkt, stülpt die Künstlerin der Tätowierung ein theoretisches Konzept über, das jener eine sowohl künstlerische als auch gesellschaftspolitische Bedeutung zukommen lässt. Das Tattoo als Motiv und Medium wird zum Ausdruck ihres antibürgerlichen und feministischen Protestes.¹⁰⁷

1.2. Potentiale der Informationsvermittlung durch Tattoos

Ein weiterer Künstler aus dem deutschsprachigen Raum, der das Tattoo als Medium seiner Konzeptkunst und seinen Körper als Informationsträger seit 1971 – also ein Jahr später als Valie Export – immer wieder nutzte, ist der bereits kurz erwähnte, deutsche Künstler Timm Ulrichs. Er selbst sagte 1974 über Tätowierungen, diese „[...] interpretieren menschliche Haut als Schreib- und Malfläche, als ‚shaped canvas‘, die auf den Skelettrahmen des Körpers hauteng und hautnah aufgespannt ist. Kunst und Literatur, so auf den Leib geschrieben und ins Fleisch geschnitten, sind da tatsächlich Fleisch geworden in unmittelbarer, einfleischender ‚Inkarnation‘: „das Wort ward Fleisch“ (Joh. 1, 14). ein ‚Bild-Träger‘, der auf diese Weise ein für allemal gezeichnet und gekennzeichnet ist, trägt seine (Kunst-)Haut allemal bekenntnishafter zu Markte als ein normaler Kunstsammler, der sich von seinen Bildern leicht wieder trennen

¹⁰⁶ Zell 2000, S. 141.

¹⁰⁷ Ebd., S. 154.

kann.“¹⁰⁸ Dieser Aspekt der Inkarnation und permanenten Kennzeichnung sowie der menschlichen Haut als beschreibbare Fläche und Leinwand wird auch in Valie Exports *Body Sign Action* thematisiert. Timm Ulrichs, der sich bereits im Jahr 1961 zum ersten lebenden Kunstwerk erklärte und sich 1966 selbst ausstellte, ließ sich folgerichtig wie ein Kunstwerk signieren. Am 3. Juni 1971 ließ er sich seine eigene Signatur samt Datierung auf den linken Oberarm tätowieren. 2005 tätowierte ihm Manuela Langner in Kassel den Schriftzug © by *Timm Ulrichs* auf den linken Unterschenkel.¹⁰⁹ Zuvor arbeitete Ulrichs in den 1970er- und 80er-Jahren gemeinsam mit dem Tätowierer Horst Streckenbach, der sich auch für Valie Exports Strapstattoo verantwortlich zeigte.¹¹⁰ Der eigene Name als Signatur ist bei Kunstwerken üblich, jedoch nicht bei Tätowierungen. Selbst bei sogenannten Tattoo Artists wird auf eine Signatur verzichtet. Dies hängt mitunter mit den relativ komplizierten Bestimmungen der Autorschaft eines Tattoos zusammen, die an anderer Stelle nochmals aufgegriffen werden. Weder bei Timm Ulrichs noch bei Valie Export sind die Künstler in dem Fall die ausführenden Personen, sondern der Tätowierer, der die Idee bzw. das Konzept realisiert. Inwieweit dieser sich selbst in das Tattoo einbringt, steht offen.

Oliver Bidlo beschreibt die eigene Haut als letzte Bastion, um das Einschreiben der Herrschaft ins Hirn zu verhindern. Für ihn steht die Praxis der Tätowierung zwischen zwei Polen – der Macht über die eigene Haut oder dem Verlust der Freiheit durch die Einschreibung des Anderen anhand von Brandmarkung und Stigmatisierung. Es sei erstaunlich, dass der ästhetische Aspekt der Tätowierung zur Verschönerung heutzutage in Europa in den Vordergrund gerückt ist, denn historisch gesehen sei der europäische Hautstich vor allem an der rechtspraktischen Funktion der Brandmarkung von Kriminellen oder Kennzeichnung der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe oder Zunft orientiert gewesen. Tätowierungen waren demnach als Zeichen zu verstehen und trugen deshalb auch Symbole mit dem sinnhaften Zusammenhang mit der Person, die sie auf der Haut trug.¹¹¹ Dieser sinnhafte Zusammenhang ist nach wie vor gegeben. Denn nicht nur gesellschaftliche Funktionen, persönliche Interessen und individuelle Eigenschaften als Allegorie, die sich eine tätowierte Person gerne selbst zuschreibt, können Gegenstand eines Tattoos sein, sondern eben auch der eigene Name oder ein persönliches Logo, wie der Straps von Valie Export, als primäres

¹⁰⁸ Vgl. Sabine Kampmann: *Tattooing as an Artistic Medium since the 1970s*, in: *Probing the Skin. Cultural Representations of Our Contact Zone*, hgg. v. Caroline Rosenthal, Dirk Vanderbeke, Newcastle upon Tyne 2015, S. 272ff.; Kat. Ausst. *Gestochen scharf. Tätowierung in der Kunst*, Museum Villa Rot 2013, Burgrieden-Rot 2013, S. 67.

¹⁰⁹ Stefanie Dathe: *Gestochen scharf. Tätowierung in der Kunst*, in: Kat. Ausst. *Gestochen scharf. Tätowierung in der Kunst*, Burgrieden-Rot 2013, S. 12.

¹¹⁰ Zahlreiche Publikationen zu Timm Ulrichs Tattooaktionen belegen dies, sowie die Aussagen und diversen Archivalien von Manfred Kohrs, der gemeinsam mit Ole Wittmann das INSTITUT FÜR DEUTSCHE TATTOO-GESCHICHTE e.V. (IDTG) leitet; vgl. Interview mit Manfred Kohrs, in: *Tattoo und Religion. Die bunten Kathedralen des Selbst*, hg. v. Paul-Henri Campbell, Heidelberg 2019, S. 86-95.

¹¹¹ Bidlo 2010, S. 24f.

Erkennungszeichen. Beobachten kann man diesen Aspekt bei Profisportlern, etwa denen der Mixed Martial Arts¹¹², deren Familienname oder Spitzname oftmals auf dem Rücken in großen Lettern prangt. Insgesamt ist in dieser Sportart, bei der die Kämpfer leicht bekleidet auftreten, eine starke Popularität der Tätowierung zu beobachten. Vergleichbar ist dies mit den zeitgenössischen Fußballstars, bei denen ebenfalls in den letzten (etwa zehn) Jahren ein starker Zuwachs an Tattoos bemerkbar geworden ist.



Abb. 13: Profi-MMA-Fighter Conor McGregor und seine Tattoos, 2017

Bei den Sportlern der Kampfsportarten kommen neben einem ausgeprägten Körperkult noch weitere Aspekte hinzu; zum einen spielt in erster Linie die spärliche Bekleidung eine Rolle, die es dem Sportler erlaubt, seine Haut einer Öffentlichkeit zu präsentieren und diese mit Informationen zu füllen. Da wäre – neben den im westlichen Kulturkreis populären Motiven wie Porträts und Namen der Kinder oder anderer Familienmitglieder – eben auch der eigene Familien- oder Spitzname als Tattoo an einer prominenten Stelle zu nennen, der bei Nicht-Sportlern eher selten auftaucht (vgl. Abb. 13). Dort erfüllt das Tattoo einen bestimmten Zweck, nämlich die Selbstdarstellung des Sportlers, dessen Name sich anhand des öffentlich sichtbaren Tattoos in das Gedächtnis der Zuschauer und potentiellen Fans einbrennen soll. Mithilfe von Tattoos lässt sich nach wie vor Aufmerksamkeit generieren. Ähnlich wie bei Valie Export funktioniert die Vermittlung der Information des Tattoos durch das Präsentieren des unbekleideten Körpers in der Öffentlichkeit. Rückbezüge zu tätowierten, kriegerischen Völkern, die ebenfalls mit nahezu nacktem Leib zum Kampf aufbrachen und durch ihre (permanente) Körperbemalung symbolisierten, zu welchem Stamm sie gehörten und wie erfolgreich sie in der Schlacht waren, sind an dieser Stelle bei den Sportlern des MMA sicherlich nicht von der Hand zu weisen. Was aber vermutlich vielmehr eine Rolle spielt als der martialische Aspekt, sind die symbolisch-magischen Komponenten solcher Tattoos, die

¹¹² Kurz: MMA, englisch für: „Gemischte Kampfkünste“; MMA ist eine Vollkontakt-Kampfsportart, populär geworden Anfang der 1990er-Jahre durch die Organisation Ultimate Fighting Championship (UFC), dem weltweit größten Veranstalter von Turnieren und deren Übertragung im Fernsehen.

als eine Art Schutzhülle, Talisman und neuzeitliches Totem ebenso dienlich sind.¹¹³ Auf diese Komponenten wird im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit noch ausführlicher eingegangen.

Einen Bezug von Tattoos zu (Selbst-)Stigmatisierung stellt die Gefängnistätowierung dar, die in der Publikation von Klaus Pichler als eigene Kunstgattung definiert wird: „Ihr ist ein wesentliches Element einer selbstständigen Kunstrichtung zu eigen, nämlich eine aus der Situation heraus entstehende Entwicklung einer speziellen Bildsprache.“¹¹⁴ Der Aspekt der visuellen Kommunikation tritt in der Gefängnistätowierung besonders stark zutage, sowie die Funktion als Informationsvermittler. Da es sich bei dieser Form der Tätowierung allerdings um eine Kommunikation in einem speziellen, geschlossenen System handelt, wird dieses Thema in der Arbeit außen vor gelassen. Als Medium ist es vergleichbar mit Gruppenidentitätstattoos¹¹⁵, die sich zum einen aus popkulturellen Motiven, zum anderen aus spezifischen Symbolen und einer eigenen Ikonografie zusammensetzen, und die nur im Kontext des Gefängnisses gelesen werden können. Außerhalb dieses Systems sind sie Zeichen und Erinnerung an die Zeit der Inhaftierung und das begangene Verbrechen. Zudem wird diese Kunstform als eine Aussterbende bezeichnet, wiederum wird aktuell der Versuch von Wissenschaftlern, Künstlern und Tätowierern unternommen, diese spezifische Bildsprache zu decodieren und in die gegenwärtige Tattooszene und Alltagskultur zu übertragen.¹¹⁶ Dass die Haut als letzte Bastion gesehen werden kann, Fremdbestimmung durch Selbststigmatisierung zu entgehen, zeichnet sich insbesondere in den russischen Gefängnistätowierungen ab, die eine sehr starke politische und rebellische Dimension besitzen, welche vom russischen Autor Danzig Baldaev ausführlich dokumentiert wurden.¹¹⁷

Grundsätzlich gilt für die Vermittlung von visuellen Informationen ihre Sichtbarkeit und Lesbarkeit. Bei Tattoos lässt sich dies durch die Wahl des Motivs, der Körperstelle und durch Kleidung steuern. Zu beobachten ist in den letzten Jahren eine Zunahme von Tattoos an gut sichtbaren Stellen wie den Händen, dem Hals und im Gesicht. Gab es vor einigen Jahren noch die sogenannte „T-Shirt-Grenze“, scheint die aktuelle Tendenz – aufgrund der zunehmenden gesellschaftlichen Akzeptanz der Tätowierung als individueller Ausdruck seiner Persönlichkeit

¹¹³ Näher erläutert werden die Technik und Bedeutung des Tatauierens als kulturelle Praxis in Ozeanien im nachfolgenden Kapitel.

¹¹⁴ Klaus Pichler: Fürs Leben gezeichnet. Gefängnistätowierungen und ihre Träger, Salzburg 2011, S. 22.

¹¹⁵ Eine ähnliche, ikonografische und symbolische Zeichensprache lässt sich auch für Bändertattoos ableiten.

¹¹⁶ Ebd., S. 20ff.

¹¹⁷ Vgl. Danzig Baldaev, Sergei Vasiliev (Hrsg.): Russian Criminal Tattoo Encyclopaedia Vol. I, Göttingen 2003.

und zunehmendem Drang nach Aufmerksamkeit und Andersartigkeit – auf Grenzenlosigkeit hinauszulaufen.¹¹⁸ Folgende Grafik (Abb. 14) stellt diesen Trend karikierend dar.

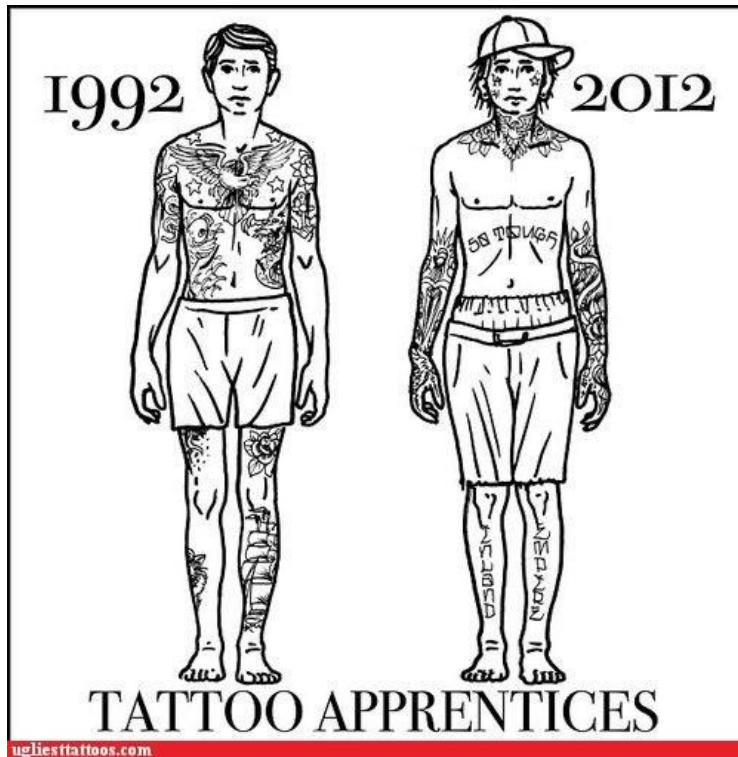


Abb. 14: Grafik „Tattoo Neulinge“, 2012

Neben den Tattoos mit klar identifizierbarem Informationsgehalt stehen die codierten Tattoos, die, wenn überhaupt, nur mit einem technischen Hilfsmittel decodiert werden können. Der österreichische Aktionskünstler FLATZ¹¹⁹ war augenscheinlich der erste, der sich einen Strichcode auf seinen Arm tätowieren ließ. Auch Flatz sieht sich selbst als lebendes Kunstwerk, als *Physical Sculpture*, und signierte sich durch ein Tattoo 1985 selbst. Drei Jahre später ergänzte er das Autogramm durch einen tätowierten Barcode auf seinem linken Oberarm.¹²⁰ Diese Idee wurde rasch von der Tattoocommunity adaptiert.¹²¹ Für sich genommen ist der Barcode zunächst eine Kritik am Konsum und am Kapitalismus, der den Menschen zur Ware macht. Jedoch kann auch dieses Motiv, wie jedes andere, von jedem persönlich neu codiert und decodiert werden. Der Strichcode, der lediglich eine optische Spielerei darstellte, aber nicht wirklich einscannbar war, wird allmählich vom QR-Code abgelöst. Dieser Code, der mithilfe einer Mobile App eingelesen werden kann, führt beispielsweise auf eine Internetseite, die einen persönlichen Bezug zum Träger aufweist.

¹¹⁸ Jan Stremmel: Hauptsaison, in: Süddeutsche Zeitung (SZ), Nr. 58, 9./10. März 2019, S. 58; Gesichtstattoos siehe Kapitel 7.3.

¹¹⁹ Wolfgang Flatz, *1952 in Dornbirn, Vorarlberg; wie bei Valie Export wird im weiteren Verlauf der Arbeit auf die Versalien verzichtet.

¹²⁰ Dathe 2013, S. 12f.

¹²¹ Dirk-Boris Rödel: Skurrilitäten und alte Hüte, Tätowier-Magazin 29.05.2009, https://www.taetowiermagazin.de/index.php?c_id=10691&con_id=1 (25.05.2019).

Diese Form des Codes als Tattoo ist allerdings relativ ephemer, da Internetseiten irgendwann gelöscht werden können und ein QR-Code nur einmalig vergeben werden kann.¹²² In der Juni-Ausgabe 2019 des *TätowierMagazins* wird von den sogenannten „Soundwave Tattoos“ berichtet. Bei dieser Spielart des codierten Tattoomotivs handelt es sich jedoch nicht um die Darstellung einer tatsächlichen Tonspur, denn dahinter verbirgt sich wiederum eine Art QR-Code. Mithilfe des Codes und einer speziellen App, die diese Vorlagen programmiert, können Tonspuren auf der Internetseite des Anbieters hinterlegt und durch das Einscannen des Codes mit dem Smartphone abgespielt werden. Es gibt bei dem Anbieter *Skin Motion* ein Register mit Tätowierern, die diese Codes als Tattoo ausführen.¹²³ Solche Arten der Tätowierung verbinden mehrere Medien miteinander, zum einen den menschlichen Körper, die Tätowierung, internetbasierte Medien und technologische Hilfsmittel. Fehlt eine Komponente, wird sie beschädigt oder gelöscht, funktioniert das Tattoo nicht mehr. Was dann bleibt, ist das Wissen um dessen Inhalt beim Tätowierten, seine Erinnerung, und die optische Erscheinung einer Tonspur.

Wie steht es um den Informationsgehalt unsichtbarer Tattoos wie UV-Tattoos? UV-Tattoos werden, wie der Name schon andeutet, mit einer unsichtbaren, fluoreszierenden Tinte gestochen, die lediglich unter ultraviolettem Licht als leuchtend weiße Umrisslinie sichtbar wird. Interessant sind solche Tattoos, wenn eine doppeldeutige oder geheime Botschaft eingeschrieben werden soll, oder das Tattoo lediglich als modisches Accessoire oder leuchtende Aufwertung eines bestehenden Tattoos auf Partys dienen soll. Die Anzahl solcher Tattoos ist eher marginal und tritt, wenn überhaupt, meist in Verbindung mit einem sichtbaren Tattoo auf. Im weiteren Verlauf der Arbeit werden solche Arten der Tätowierung aufgrund ihrer relativen Unsichtbarkeit und Seltenheit keine weitere Rolle spielen.

¹²² O. A.: Sind QR-Code Tattoos wirklich eine gute Idee? Tattoo Spirit 18.04.2019, <https://tattoo-spirit.de/tsp/sind-qr-codes-wirklich-eine-gute-idee/> (25.05.2019).

¹²³ Diana Ringelsiep: Musik und Tattoos, in: Tätowier-Magazin 6/2019, S. 67; <https://skinmotion.com/soundwave-tattoos> (25.05.2019).

2. Kulturelle, technische und materielle Voraussetzungen von Tattoos

Im folgenden Kapitel findet eine zusammenfassende und punktuelle Darstellung der unterschiedlichen Tätowierpraktiken und -techniken statt, die sich über Zeiten und Kontinente entwickelt haben, bis zu einem kurzen Ausblick in eine mögliche Zukunft des Tätowierens. Methodisch wird ein medienanthropologischer Zugang gewählt, der die verschiedenen ethnischen Ausformungen des Tätowierens und den Umgang mit den Medien aufzeigt. Dabei wird nicht nur die Tätowierung als solche auf ihre Medialität hin untersucht, sondern auch – im Sinne des erweiterten Medienbegriffs von Marshall McLuhan – die Tätowierwerkzeuge, die einen weiteren, medienwissenschaftlichen Forschungsansatz gewähren.

Die technischen Voraussetzungen zur Erstellung einer Tätowierung sind neben dem Farbpigment, bei dem heutzutage spezielle, für den menschlichen Organismus unschädliche chemische Farben sowie archaische Rußmischungen oder Pigmente Verwendung finden, die richtige Nutzung des spezifischen Werkzeugs. Für die kulturelle Praxis und Körpertechnik des Tätowierens wurden über Kontinente und Epochen verschiedene Tätowiertechniken und Werkzeuge erfunden und verwendet, die bis heute relativ konstant geblieben sind. Obwohl seit der Jahrtausendwende die Entwicklung der Tattoopraxis so fortschrittlich ist wie nie zuvor, sowohl im Bereich der Technik – Equipment wie Farben und Maschinen, Professionalisierung und Etablierung des Tätowierens als Beruf – als auch aus kreativ-künstlerischer Perspektive – eklektizistischer Stil- und Motivpluralismus, hohe künstlerische Qualität und Individualisierungsbestreben bei der Ausführung –, ist auch der Wunsch nach traditionellen Techniken und Motiven stark ausgeprägt und global vertreten. Nun ausgehend von einer globalen Kommensurabilität des Tattoos, das sich seit dem Kolonialismus flächendeckend interkontinental verbreitet hat und in der heutigen digital vernetzten Informationsgesellschaft ihren Höhepunkt erlangt hat,¹²⁴ werden die einflussreichsten Tattootechniken und Stile aufgeführt und gegenübergestellt. Zunächst erfolgt allerdings eine Verortung der Tätowierung als Kulturtechnik und kulturelle Praxis.

2.1. Das Tätowieren als Kulturtechnik und kulturelle Praxis

So wie der Begriff des Mediums weit gefasst werden kann, so kann auch jegliche kulturelle (rituelle, künstlerische, symbolische, etc.) Handlung als kulturelle Praxis bezeichnet werden, wie die Praktik des Tätowierens. Das bezieht sich nicht ausschließlich auf die ritualimmanenten Tätowiereremonien indigener Gesellschaften, sondern auch auf den Gang zum

¹²⁴ Erhard Schüttpelz: Unter die Haut der Globalisierung. Die Veränderungen der Körpertechnik „Tätowieren“ seit 1769, in: Ex machina. Beiträge zur Geschichte der Kulturtechniken, hg. v. Tobias Nanz, Bernhard Siegert, Weimar 2006, S. 43ff.

hiesigen Tattoostudio.¹²⁵ Beim Tätowieren wird der Mensch und sein Körper, durch den er sich definiert und definiert wird, in ein Verhältnis zur Welt und zur Gesellschaft gesetzt, symbolisch transformiert oder transferiert, zugleich geschmückt und markiert. Jene Aspekte wurden bereits im vorherigen Kapitel in Bezug auf die *Body Sign Action* sowie die spätere Performance *Kausalgie* von Valie Export angeschnitten und erfahren im Folgenden eine eingehende Analyse bezüglich der kulturellen und technischen Voraussetzungen.

Eng verknüpft mit den Begrifflichkeiten Medium und kulturelle Praxis ist die Kulturtechnik, ohne die die Künste nicht umsetzbar wären. Aus medienwissenschaftlicher Perspektive sind Kulturtechniken „Medien der Konstitution von historisch variablen Kulturen [...]“ und Medien „Kulturtechniken, die Codes sistieren, Zeichen- und Symbolsysteme verbreiten, internalisieren und institutionalisieren [...]“. Zu ihrer Erforschung ist es hilfreich, eine medienhistorische Analyse anzuwenden, „mit deren Hilfe Medien immer dann als Kulturtechnik beschreibbar werden, wenn die Praktiken rekonstruiert werden, in die sie eingebunden sind, die sie konfigurieren oder die sie konstitutiv hervorbringen.“¹²⁶ Das Tätowieren kann sowohl eine Praktik sein, ein empirisches Phänomen, bei der man nach dem „wie“ fragt, die beispielsweise als medizinische Praktik/Heilpraktik Anwendung findet oder als gestalterische Praktik des Körpers, die ihn zu einem kulturellen Artefakt macht und in den sich die Gesellschaft einschreibt. Das Tätowieren kann aber auch als Handlung (Praxis) verstanden werden, die nach einem Sinnstiftungszentrum verlangt, wie bei einer rituellen Handlung, in die die Tätowierung bzw. Tatauierung eingebettet sein kann.¹²⁷

Tätowieren ist nicht nur die Herstellung eines Bildes oder eines Zeichens auf dem Körper, sondern, laut Erhard Schüttpelz, auch eine Körpertechnik und Körperkunst, die als Kulturtechnik stark an medienanthropologische Konzepte geknüpft ist. Deshalb plädiert er für eine medienanthropologische Kehrtwendung in den Medienwissenschaften, die die Kultur- und Körpertechniken der westlichen Welt, wie der Tätowierung, aufdecken sollen.¹²⁸

Wie Thomas Macho richtig beschreibt, „gab und gibt [es] Tätowierungen in ornamentaler und figuraler Form, poly- und monochrom, bild-, schrift- oder zahlenförmig, nicht selten in der Kombination der Kulturtechniken Bild, Schrift und Zahl.“¹²⁹ Diese verschiedenen Formen werden im nachfolgenden Kapitel behandelt.

¹²⁵ Siehe *Body Sign Action* Konzeptblatt: „Die Tätowierung demonstriert den Zusammenhang zwischen Ritual und Zivilisation“.

¹²⁶ Nanz/Siegert 2006, Vorwort S. 8.

¹²⁷ Stefan Hirschauer: Praktiken und ihre Körper, in: *Doing Culture Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*, hgg. v. Karl H. Hörning, Julia Reuter, Bielefeld 2004, S. 73ff.

¹²⁸ Vgl. Erhard Schüttpelz: Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken, in: *Archiv für Mediengeschichte. Themenschwerpunkt: Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?)*, 2006, S. 87-110.

¹²⁹ Iris Därmann, Thomas Macho (Hrsg.): *Unter die Haut. Tätowierungen als Logo- und Piktogramme*, Paderborn 2017, S. 16.

Der Begriff der Körpertechniken stammt vom Soziologen Marcel Mauss und bezeichnet „die Weisen, in der sich die Menschen in der einen wie in der anderen Gesellschaft traditionsgemäß ihres Körpers bedienen.“¹³⁰ Körpertechniken sind sozial codiert, womit sich nach Schüttpelz die Frage nach einem sozialen Zwang der Tätowierung stellt, die durch das Eingreifen in die Natur der Haut automatisch erfolgt. Sie greift in den Körper der Person biografisch wie physisch ein. Zudem wird der Tätowierung auch eine kommunikative Funktion zugesprochen. Doch der stärkste soziale Zwang ist vermutlich heutzutage der, sich ständig individualisieren und singularisieren zu wollen.¹³¹ Gleichzeitig wird dafür auf soziokulturell anerkannte und gängige Formen der Körpermodifikation zurückgegriffen.

Diese Handlung, oder vielmehr die unterschiedlichen Formen der Praxis und Technik des Tätowierens, werden hier dargelegt, im Zusammenspiel mit soziokulturellen und insbesondere den künstlerischen Komponenten jenes Schaffensprozesses. Es soll in diesem Kapitel sowohl in die (Kultur-)Technik des Tätowierens als Herstellung von Bildern und Zeichen, als auch in die technischen und künstlerischen Voraussetzungen und Materialien eingeführt werden. Der Prozess des „Bildermachens“, des Tätowierens an sich, wird darstellend erläutert. Zugleich handelt es sich bei dieser Darstellung um eine Mediengeschichte der Tätowierwerkzeuge, die selbst als Medium fungieren können und die Sensorik und Qualität der Tätowierung beeinflussen, weshalb hier nicht der Inhalt der Tätowierung zur Debatte steht, sondern das Medium der Tätowierung an sich und dessen Technik und Ausführung.

Die Funktionen, Beweggründe und Motive einer Tätowierung können unterschiedlich sein, jedoch ist das Verfahren global gesehen immer ein Ähnliches. Grob lässt sich der technische Ablauf der Tätowierung in drei Phasen gliedern: 1. Die Haut muss mit einem scharfen Instrument verwundet bzw. geöffnet werden; Blut tritt aus; Farbe wird in die Wunde eingebracht. 2. Es folgt der Heilungsprozess, wobei sich zunächst Schorf bildet, der abgewaschen wird oder abfällt; die Haut vernarbt in manchen Fällen und verheilt. 3. Die Tätowierung ist permanent unter der Haut versiegelt und erscheint als Schmuck, Bild oder Zeichen auf der Haut.¹³² Dieser dreigliedrige technische Ablauf steht in Wechselbeziehung zu den drei Initiationsphasen Arnold van Genneps¹³³: Trennungsphase, Schwellenphase und Integrationsphase. Die tätowierte Person ist nach dem Tätowieren nicht mehr dieselbe; sie besitzt eine „zweite Haut“.¹³⁴

¹³⁰ Marcel Mauss: Soziologie und Anthropologie. 2. Gabentausch, Soziologie und Psychologie, Todesvorstellungen, Körpertechniken, Begriff der Person, Deutsche Ausgabe, Frankfurt a. M. 1997, S. 199.

¹³¹ Schüttpelz 2006, S. 54ff.

¹³² Schüttpelz 2006, S. 47; zum technischen und physiologischen Ablauf einer Tätowierung siehe Einleitung.

¹³³ Vgl. Arnold van Gennep: Übergangsriten. Frankfurt a. M./New York 1999.

¹³⁴ Schüttpelz 2006, S. 47f.

Der Aspekt der Initiation, oder allgemein der rituelle Moment, ist nicht nur bei historischen oder indigenen Kulturen bzw. Gesellschaften von Bedeutung, denn auch hier und heute spielt jener eine Rolle. Die Praktik des Tätowierens sowie des Tätowiertwerdens können bisweilen performativen Charakter annehmen, etwa im Zusammenhang eines Initiationsrituals oder im Rahmen einer Kunstperformance. In dieser Form bekommt Kultur eine Materialität, die sich am modifizierten Körper äußert und dadurch Kultur als Praxis erst greifbar macht. Eine Tätowierung produziert als Kulturtechnik nicht nur Bilder, vielmehr kreiert und impliziert sie kulturelle und soziale Zusammenhänge und Wissen („doing culture“/„doing knowledge“)¹³⁵. Dies ist etwa der Fall bei Stammestätowierungen bzw. -tatauierungen, aber auch symbolischen Tattoos innerhalb subkultureller Kontexte.

Eine Tätowierung ist eine Form der Selbstinszenierung und damit, laut Agnes Trattner, symbolisches Handeln. Der Körper ist Schnittpunkt von kulturellen und sozialen Zuschreibungen sowie alltagskulturellen Praktiken und Selbstinszenierungen. Das symbolische Handeln der Körperinszenierungen, die sowohl kulturelles als auch soziales Handeln einschließen, und die mit dem Tragen und der Zurschaustellung einer Tätowierung einhergehen, setzt den Tätowierten in ein Verhältnis zur Welt. Eine Nicht-Darstellbarkeit seiner Person kann in unserer heutigen Gesellschaft soziale Ausgrenzung zur Folge haben, weshalb sich viele, beispielsweise junge Menschen, derartigen (kulturell akzeptierten) Körpermodifikationen unterziehen. Gerade bei Jugendlichen ist diese Orientierung wichtig und die Tätowierung dazugehörend zum Selbstfindungsprozess, der Selbstinszenierung und Platzierung des Selbst innerhalb einer immer weiter wachsenden, globalen und multikulturellen Gesellschaft. Man möchte wahrgenommen werden und gestaltet zu diesem Zweck seinen Körper; Agnes Trattner nennt dies „doing body“, die Erschaffung eines Symbolkörpers anhand von Kleidung, Schmuck, Körpermodifikationen wie Tattoo oder Sport, Diät, etc. Die nach außen demonstrierte Selbstbestimmung über seinen Körper und die Hervorbringung einer Ich-Identität machen den Körper zu einem sozialen Konstrukt.¹³⁶ Doch nicht nur unter Jugendlichen ist diese Körpertechnik bzw. kulturelle Praxis vermehrt zu verzeichnen; mittlerweile ist auch in der westlichen Gesellschaft ein generationenübergreifender Wunsch nach Tattoos präsent. Laut Erhard Schüttpelz liegt dies in dem Umstand begründet, dass sich die Jugendkultur im Westen aus einer Minderheitenkultur zu einer Mainstream-Kultur entwickelt hat, und zwar in dem Moment, in dem die Jugend demografisch zu einer Minderheit wurde. Wir leben in einer „immer weiter alternden Gesellschaft, in der aber der kulturelle Wert in den Attributen ‚ewiger Jugendlichkeit‘ gesucht wird.“¹³⁷ Allgemein ließe sich eine verstärkte Konzentration auf den Körper verzeichnen, nach

¹³⁵ Karl H. Hörning, Julia Reuter: Doing Culture. Kultur als Praxis, in: Doing Culture, hg. v. Hörning/Reuter, Bielefeld 2004, S. 9ff.

¹³⁶ Agnes Trattner: Piercing, Tattoo, Schönheitsoperationen. Jugendliche Protesthaltung oder psychopathologische Auffälligkeit?, Frankfurt a. M. 2008, S. 31ff.

¹³⁷ Schüttpelz 2006, S. 51f.

der Devise „the body is the message“; der Körper wird zum vorrangigen Ausdrucksmittel des westlich geprägten Menschen und zum Maßstab der Platzierung in der Welt.¹³⁸

Lieven Vandekerckhove bezeichnet die Tätowierung als eine „Subspezies“ von dem, was allgemein als körperliches Handeln betrachtet wird. Damit wäre jedes Handeln gemeint, welches auf den Körper zurückzuführen ist und als das sich das Individuum als körperliches Wesen auszeichnet. Insbesondere die ornamentalen Tätowierungen werden als Exempel für expressives, körperliches Handeln herangezogen, da der Sinn sich explizit auf die Körperformen bezieht und sie als Art von Körperschmuck dienen¹³⁹. Diese Eigenschaft trifft zwar auf fast jedes Tattoo zu, doch besonders das Ornamentale betont die Körperformen stärker, im Gegensatz zu gegenständlichen Tattoomotiven. Die jeweilige Systematik von bildhaften, zeichenhaften und ornamentalen Tattoos wird Thema des nächsten Kapitels sein. Unsere somatische Kultur bildet die sozialen Normierungen des körperlichen Handelns anhand ihrer kollektiven Grundhaltung, die sich zum einen am Mainstream orientiert und zum anderen aus dem objektiven Interesse am Individuum herleitet (z. B. Arbeitskraft etc.). Körperliches Handeln unterliegt somit immer einer gesellschaftlichen Kontrolle.¹⁴⁰

Tobias Lobstädts interdisziplinärer Ansatz lotet die Bedeutung der Tätowierung als Mittel der narzisstischen Selbstwertregulation vor dem Hintergrund korporaler Inszenierungspraktiken aus, wobei sich der Narzissmusbegriff vom pathologischen Verständnis zum vorteilhaften Beitrag für die Regulation des Selbstwertgefühls gewandelt hat.¹⁴¹ Als methodische Grundlage wird der Begriff der Theatralität herangezogen, der eine Kulturtechnik beschreibt, die als performativer Ausdruck zur Darstellung der symbolischen Ordnung einer Gemeinschaft sowohl die modernen westlichen, als auch traditionelle, nicht-westliche Gesellschaften charakterisiert und nicht nur die eigentliche Inszenierung als Wirklichkeitskonstruktion beinhaltet, sondern jegliche Art von Präsentation in der Öffentlichkeit im Sinne eines Modells des *Theatrum Mundi* (die Welt/Gesellschaft als Theater).¹⁴² Soziales Handeln wird in diesem Sinne als lebenslanges Schauspiel wechselseitiger Selbstinszenierung betrachtet, wobei der Darsteller erst durch den Körper sichtbar wird. Bei einer Interaktion fungiert der Körper als Einheit von korporaler Materialität, d.h. es braucht den Vergleich mit anderen Körpern und seiner Objektivierung – das Subjekt selbst muss zum Beobachter werden. Der Mensch als Darsteller im *Theatrum Mundi* ist zugleich ein Kognitionskörper, also ein kognizierender sowie kognizierter Körper, und Performanzkörper, der sich an einen Interaktionspartner richtet. Daraus folgen zwei

¹³⁸ Trattner 2008, S. 81.

¹³⁹ Lieven Vandekerckhove: Tätowierung. Zur Soziogenese von Schönheitsnormen, Frankfurt a. M. 2006, S. 34.

¹⁴⁰ Ebd., S. 66ff.

¹⁴¹ Lobstädt 2011, S. 27ff.

¹⁴² Ebd., S. 67.

Ebenen der Interaktion für die Teilnehmer: Zum einen der Interpretationszwang, bei der das Individuum die Szene begreifen möchte, zum anderen der Kundgabezwang, bei der durch das Individuum verbale oder nonverbale Äußerungen vorgenommen werden, um innerhalb der Interaktion selbst wahrgenommen zu werden und gestaltend darauf einzuwirken.¹⁴³ Die Tätowierung ist eben eine solche Körpertechnik im Rahmen des sozialen Handelns bzw. kulturellen Praxis, die es mehreren Individuen ermöglicht, auf nonverbaler Ebene zu Teilnehmern einer Interaktion zu werden, indem sie sich theatralisch mit ihren Symbolkörpern in der Welt platzieren.

Auch Oliver Bidlo versteht das Tattoo als theatrales Zeichen, das etwas inszeniert – und zwar den Körper respektive die Persönlichkeit seines Trägers – und mithilfe dessen er mit einem Gegenüber kommunizieren kann.¹⁴⁴ Der Körper ist sowohl Produkt als auch Produzent von Gesellschaft und wird als Zeichenträger selbst zum Macher einer sozialen Praxis und/oder Körperpraxis. Die Tätowierung ist eine performative Äußerung, die in ein System von Handlungen und Zeichen eingebettet ist, wobei das Performative daran zum einen der Akt des Präsentierens und zum anderen der des Erblickens ist. Die performativen Aspekte einer Tätowierung beschränken sich jedoch nicht nur auf Zeigen und Wahrnehmen, denn auch der Akt des Tätowierens ist Teil von Initiationsriten, ist somit selbst eine Form der Grenzüberschreitung und einer Neukonstitution des Körpers.¹⁴⁵

2.2. Die Haut als Material und Medium

Der weitgefaste Medienbegriff erlaubt an dieser Stelle nicht nur die Tätowierung solitär sowie die Werkzeuge und Mittel, mit denen eine Tätowierung entsteht, als Medien zu betrachten, sondern auch den Träger – das materielle Objekt Haut – als Medium zu analysieren.

Der physische Träger der Botschaft und sozusagen das künstlerische Material ist bei einer Tätowierung die menschliche Haut. Die Haut ist nicht nur physische Grenze des Körpers und das größte Organ, das das Innere des menschlichen Körpers von seiner Umwelt abgrenzt und schützt, sondern ebenso symbolisch und emotional aufgeladen, als Metapher und psychoanalytisches Epizentrum. Die symbolische und psychologische Semantisierung der Haut als Medium – Vermittler und Träger von Informationen und Botschaften zur Außenwelt – wird an dieser Stelle behandelt, anknüpfend die Haut als Material, als physisches Objekt in Kunst und Kulturgeschichte, die ebenfalls in der *Body Sign Action* eine gewichtige Rolle einnimmt.

¹⁴³ Ebd., S. 88f.

¹⁴⁴ Bidlo 2010, S. 54.

¹⁴⁵ Ebd., S. 79ff.

Die Körperoberfläche wird Bild- und Zeichenträger durch die kulturelle Praxis der Tätowierung. Die Haut gehört, laut Valie Export, zu den ältesten Medien und gibt als solches Auskunft über die ethnische Herkunft, die Lebensgeschichte des Menschen anhand ihrer Spuren wie Narben und Tätowierungen, gibt andererseits auch unverstellte Auskunft über das physische und psychische Innere. Sie wird daher seit dem 18. Jahrhundert als eine wohl zu pflegende Oberfläche behandelt, mit Kosmetik als Teil einer Körperinszenierung modifiziert und nach den entsprechenden Schönheitsidealen optimiert sowie individualisiert. Laut Mechthild Fend waren die modernen Humanwissenschaften bestrebt, eine ganzheitliche Erklärung des Menschen zu geben – anders als der Leib-Seele-Dualismus und Descartes' Unterscheidung vom menschlichen Körper und Geist – wonach der Körper als ein in sich geschlossen funktionierender, lebendiger Organismus verstanden wird, der Physis und Moral in Einklang bringt und das Äußere zum Ausdrucksträger der inneren Werte macht. Die Haut ist dabei Grenze und kommunikative Membran.¹⁴⁶

Die psychologische Bedeutung von Haut als Grenze und Medium hat der Psychoanalytiker Didier Anzieu in seiner Theorie des „Haut-Ichs“ eingehend dargestellt¹⁴⁷. Über die Haut – das größte menschliche Organ und zugleich einziges, überlebensnotwendiges Sinnesorgan – werden je nach Alter, Geschlecht, Kulturzugehörigkeit und persönlicher Geschichte körperliche Charakteristika vermittelt, die der Identifizierung einer Person dienen können. In ihrer Ausformung, Oberflächenbeschaffenheit, Färbung sowie ihren Narben offenbart sie die Zeichen von äußerlichen Störungen, vor der sie unser inneres Milieu schützen soll, wodurch die Haut Außenstehenden unseren Gesundheitszustand und unsere Gefühlslage entblößt, und fungiert somit als Medium. Diese nonverbalen, spontanen Botschaften wiederum werden durch Kosmetika, Schminke, schönheitschirurgische Eingriffe oder Tätowierungen unterstrichen oder ausgelöscht.¹⁴⁸ Das „Ich“ wird als ein Körperliches definiert; es ist nicht nur ein Oberflächenwesen, sondern selbst die Projektion einer Oberfläche. Somit leitet sich „das Ich“ letztlich von körperlichen Gefühlen ab, hauptsächlich von solchen, die auf der Körperoberfläche entstehen. Das „bewusste Ich“ ist demnach vor allem ein „Körper-Ich“.¹⁴⁹ Anzieu nennt drei Funktionen des „Haut-Ichs“: die Funktion einer umfassenden und vereinigenden Hülle für das Selbst, die einer Barriere zum Schutz der Psyche sowie die eines Filters, die den Austausch und die Einschreibung der ersten Spuren regelt und damit Vorstellungen überhaupt erst möglich macht. Diesen drei Funktionen entsprechen drei Bilder: die Tasche, die Leinwand, das Sieb und als vierte Funktion, die des Spiegels der Realität.¹⁵⁰ Somit ist eine Manipulation der Haut auch eine Manipulation des „Körper-Ichs“

¹⁴⁶ Fend 2004, S. 242ff.

¹⁴⁷ Vgl. Didier Anzieu: Das Haut-Ich, Deutsche Ausgabe, Frankfurt a. M. 1996 (Original: Le moi-peau, Paris 1985).

¹⁴⁸ Ebd., S. 29f.

¹⁴⁹ Ebd., S. 114.

¹⁵⁰ Ebd., S. 130.

und transformiert gleichsam das Selbst, welches als „Ich“ gedeutet wird. Durch den Akt des Tätowierens wird die Barriere der Haut durchstoßen, wodurch die Schutzfunktion zunächst aufgehoben wird. In die geöffnete Haut werden Spuren eingeschrieben, die Haut wird zur Leinwand des Selbst, das Innere wird nach außen getragen, nicht nur in Form von Blut und Wundsekret, sondern auch in Form von psychischen Befindlichkeiten und Vorstellungen, inneren Bildern und Charakteristiken.

Durch die philosophische Urbild-Abbild-Theorie der Antike, nach der eine schöne Seele auch in einem schönen, gesunden Körper wohne, wurden jene moralisch und optisch positiven Attribute mit Gesundheit gleichgesetzt. Es wurden häufig Analogien zwischen heller, reiner Haut und Empfindsamkeit sowie einem positiven Durchscheinen der Emotionen gezogen, womit nicht nur ästhetische, sondern auch moralische Wertevorstellungen definiert wurden. Als Spiegel der Seele und des körperlichen Wohlbefindens verstärkte sich der Wunsch nach einem ebenmäßigen, unversehrten und hellen Hautphänotyp. Helle Haut blieb seit der Antike im Wandel der Schönheitsideale und durch alle Stilepochen durchweg, bis in unsere heutige Zeit, ein Ideal und Statussymbol. Seinen Ursprung nahm die Idealisierung von heller Haut im antiken Ägypten, wo das Fleisch der Götter durch Gold symbolisiert wurde, und dieser göttliche Glanz – metaphysisch mit dem Licht und der Urenergie der Sonne gleichgesetzt – seine Ausprägung in der Gleichsetzung von Licht und heller Haut im Königshaus fand. Die „vornehme Blässe“ visualisierte allgemein die Zugehörigkeit zum Adel, da dieser nicht gezwungen war, im Freien, auf den Feldern etc., arbeiten zu müssen, wie es die arme Landbevölkerung tun musste, deren Haut durch die Sonneneinstrahlung und den Schmutz eine bräunliche Tönung annahm.¹⁵¹ Rassenideologische Erscheinungen im Zuge der Kolonialisierung und eurozentristischen Weltanschauung, die dem „weißen Mann“ eine Superiorität unter allen Ethnien zusprach, kamen zur Idealisierung der weißen, reinen Haut dazu.

„Dass die bloße Haut als komplexes Zeichensystem fungiert, reicht für einige ästhetische Verständigungsvorgänge nicht aus: Sie erweitert sich zum Trägermedium für auf den Leib geschriebene Botschaften. Als Kommunikationsinstrument begriffen, ist sie Medium und Botschaft, Sprache und Sprechendes in einem: Zeichen und Zeichenträger [...]“¹⁵² Die Haut ist somit per se bereits Ort der Selbstwahrnehmung und Bedeutungsträger bzw. Medium (Vermittler) von Identität. Insbesondere erfüllt die tätowierte oder auf andere Weisen bezeichnete Haut diese vermittelnde Funktion, indem sie schmückt, Position, Rang und Gruppenzugehörigkeit markiert und zugleich bestimmte Gruppen als Kriminelle oder ethnische Minderheiten herausstellt. Die tätowierte Haut ist ergo soziale Haut und eine buchstäbliche Schnittstelle zwischen Mensch und Kultur, innen und außen, Individuum und Kollektiv. Sie vermittelt individuelle Botschaften und dient als Speicher für persönliche

¹⁵¹ Christina Wietig, S. Williams, M. Davids: Kulturgeschichtliche Aspekte heller Haut, in: Kleine Kulturgeschichte der Haut, hg. v. Ernst G. Jung, Darmstadt 2007, S. 120ff.

¹⁵² Harald Kimpel (Hrsg.): Skinscapes. Die Kunst der Körperoberfläche, Marburg 2008, S. 29.

Erfahrungen und Emotionen. Haut rückt nicht nur bewusst Identitäten ins Licht, sondern macht sie auch wider Willen nachweisbar und zeigt Machtgefüge auf,¹⁵³ wie Valie Export's Tattoo eindringlich demonstriert. Jedoch offenbart diese Art der Tätowierung ebenso die Umkehrung dieser Machtgefüge, bei denen sich die Frau freiwillig „stigmatisiert“, somit über ihre Weiblichkeit und Sexualität selbstbestimmt verfügt und diese präsentiert.

Innerhalb der Kulturwissenschaften entwickelte sich unter den anderen „turns“, wie z.B. dem *Iconic turn*, auch ein *bodily turn*. Dabei kommt die Haut als Analyseobjekt sowie Metapher für unterschiedliche Bereiche der Geisteswissenschaften zum Tragen, die als bildträchtige Grenze von Innen- und Außenwelt fungiert. Nicht nur ethnische Zugehörigkeit sowie gesundheitliche bzw. pathologische Merkmale und Modifikationen zeichnen sich auf der Haut wie auf einem Bildschirm ab, sie wird zugleich durch eben diesen Interpretationszwang aufgrund ihrer Augenscheinlichkeit und Grenzfunktion zu einem ausgezeichneten, metaphorischen Arbeitsfeld kulturwissenschaftlicher Argumentationen.¹⁵⁴ Neben anderen hat sich Claudia Benthien in den letzten Jahren intensiv mit der Haut als Motiv und Medium in Kunst und Literatur beschäftigt. „Kulturgeschichtlich wurde die Wahrnehmung der Haut immer mehr zu einer Fernwahrnehmung gemacht, indem man sie auf ihren optischen Eindruck reduziert hat. Dies hatte weitreichende Folgen: erst als betrachtete, mir gegenüberstehende Haut des anderen wird sie zum Zeichen, erst durch diese Distanz kann der andere wirklich zum <erkennbaren> und klassifizierbaren Objekt werden. Die Haut wird permanent gedeutet, <gelesen>, semantisiert, desemantisiert, umcodiert, neutralisiert und stilisiert.“¹⁵⁵ Das Körperbild, bei dem die Haut als Grenze und Oberfläche eine exponierte Rolle einnimmt, ist und war zu jeder Zeit nicht losgelöst vom historischen Kontext zu sehen, ob es sich nun um die Frage nach den derzeitigen Schönheitsnormen handelte, oder um soziokulturelle Problematiken die Hautfarbe, Tätowierungen usw. betreffend, die ständigen Wandlungen und Rückkoppelungen unterworfen ist.¹⁵⁶

Im Alltag wird die Haut eher unsichtbar gehalten, verhüllt und ihre öffentliche Zurschaustellung gar tabuisiert, ganz im Gegensatz zu ihrer physiologischen, kulturgeschichtlichen und sozialen Bedeutung. Eine Entblößung ist nur in wenigen rituellen, kulturellen oder künstlerischen Kontexten unanständig.¹⁵⁷ Diese und weitere Aspekte zur Nacktheit und tätowierter Haut werden in Kapitel 6 herausgearbeitet.

¹⁵³ Ulrike Zeuch: *Verborgenen im Buch, verborgen im Körper*. Einleitung, in: *Kat. Ausst. Verborgenen im Buch, verborgen im Körper. Haut zwischen 1500 und 1800*, Wolfenbüttel 2003-2004, Wiesbaden 2003, S. 10.

¹⁵⁴ Adalbert Saurma: *Kulturwissenschaftliche Aspekte der Haut*, in: *Kleine Kulturgeschichte der Haut*, hg. v. Jung 2007, S. 215f.

¹⁵⁵ Claudia Benthien: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*, Hamburg 1999, S. 17.

¹⁵⁶ Vgl. Dies.: *Im Leibe wohnen*, Berlin 1998.

¹⁵⁷ Kimpel 2008, S. 7.

Die Tätowierung bewegt sich als Kunstgattung im Bereich der Grafik, auch wenn die Ergebnisse ästhetisch an Werke der Malerei erinnern, diese sogar kopieren oder neue Stile und Techniken kreieren. Unter diesen grafischen Techniken gibt es die Schwarz-Weiß-Zeichnung, die kolorierte Zeichnung, Typografie, Ornamentik usw. Die besondere Ikonografie und Stilvielfalt von Tätowierungen wird in den folgenden Kapiteln ausführlicher behandelt. Beim Herstellungsprozess eines Tattoos wird zunächst eine Zeichnung als Vorlage angefertigt, entweder auf ein Transparentpapier, das dann auf die Haut transferiert wird, oder mit einem Stift direkt auf den Körper. Mit einer Tattoomaschine bzw. Tattoo-nadel werden dann die Outlines (Konturen der Zeichnung) nachgezogen, anschließend schattiert und ausgefüllt. Vielleicht etwas passender vergleicht der populäre, amerikanische Tattoo Artist Don Ed Hardy¹⁵⁸ das Tattoo mit einem Kupferstich, wobei die Tattoomaschine ja tatsächlich aus einem Gravurgerät hervorgeht und der technische Prozess des Tätowierens mit der Maschine dem des Gravierens am Nächsten kommt. Die entscheidende Differenz liegt an dieser Stelle aber im Material des Trägermediums, denn die Haut ist viel weicher und sensibler als eine Kupferplatte, und – der vermutlich größte Unterschied – sie lebt. Sobald die Nadel in die Haut eindringt, bewegt sich diese durch die Vibrationen der Maschine. Die Farbe, die durch Kapillarwirkung an der Nadel hängt, spritzt, sobald man die Maschine anstellt, sodass der Tätowierer zunächst nicht mehr sieht, was und wo genau er sticht, weshalb man die tätowierten Stellen stets mit einem Tuch abwischen muss. Zudem nässt und blutet die Haut, denn im Prinzip fügt man ihr eine Wunde zu. Der Körper des Kunden ist die größte Variable beim Tätowieren, denn jede Haut ist anders. Außerdem spielt die physische und psychische Verfassung des zu Tätowierenden eine große Rolle beim Tätowierprozess. Empfindet der Kunde zu viel Schmerzen oder ist innerlich blockiert und gestresst, so verschließt sich die Haut und eintätowierte Pigmente können nicht mehr eindringen bzw. werden vom Körper direkt wieder aus der Hautschicht ausgeschwemmt. Hinzu kommt, dass der „Bildträger“ atmet und kommuniziert, die Ablenkungsgefahr für den Künstler deshalb groß ist. Man benötigt also Sensibilität und psychologisches Einfühlungsvermögen für seine Leinwand. Nicht selten braucht ein Tätowierer auch Geduld und mehrere Termine, um ein Tattoo fertig zu stellen, insbesondere wenn es sich um ein großflächiges Motiv handelt. Die Heilungsphase der Haut und gegebenenfalls Zeit und Geld des Trägers spielen eine wichtige Rolle, die bei jedem anderen Bild- oder Zeichenträger obsolet sind.¹⁵⁹ Ole Wittmann beschäftigt sich in seiner Dissertationsschrift *Tattoos in der Kunst* ausführlich mit dem Material Haut und den Schwierigkeiten in Bezug auf das Tätowieren sowie der Haltbarkeit von Tattoos (vgl. Kapitel über Unschärfe und Diffusion).¹⁶⁰

¹⁵⁸ *1945 als Donald Edward Talbott Hardy; vgl. Feige/Krause 2004, S. 107f.

¹⁵⁹ Vgl. Don Ed Hardy: *Tattooing as a Medium*, in: Hardy, Don Ed (Hrsg.): *Pierced Hearts and True Love. A Century of Drawings for Tattoos*, New York/Honolulu 1995, S. 14-27; Dokumentarfilm *Tattoo the World*, Regie: Don Ed Hardy, USA 2010; Anm. d. Verf. nach Selbstversuch.

¹⁶⁰ Wittmann 2017, S. 51-62.

2.3. Techniken und Werkzeuge im globalen Vergleich

Die Tätowierung zählt zu den frühesten globalen, nonverbalen Kommunikationsformen, noch vor der alphabetischen Schrift,¹⁶¹ wobei nicht eindeutig zu sagen ist, zu welchem Zeitpunkt und in welcher Region die Tätowierung zuerst auftaucht.¹⁶² Wie Wilhelm Joest im Jahr 1887 bemerkt, sei es legitim die Behauptung aufzustellen, „dass es kein Volk, keinen Stamm in der Welt giebt, bei dem das Bemalen oder Tätowieren des Körpers nicht eine Sitte war oder noch ist.“¹⁶³ Nicht nur die indigenen Gemeinschaften und längst verschwundenen Stämme Eurasiens haben diese Kulturpraxis angewandt, auch unser westlicher, zivilisierter Kulturkreis kennt die Tätowierung, vornehmlich als Stigma¹⁶⁴, seit der Antike anhand schriftlicher Überlieferungen. Die Techniken und gar Motive sind annähernd die gleichen wie vor Hunderten von Jahren, was im weiteren Verlauf der Arbeit aufgezeigt wird. Wie bereits beschrieben, wird die Haut mit einem spitzen Gegenstand geöffnet und Farbpigmente werden in die zweite Hautschicht gebracht, was nach der Heilung das Tattoo ergibt. Der technische Fortschritt der westlichen Zivilisation hat zur effizienteren und schmerzloseren Methode die Tattoomaschine hervorgebracht, dessen Funktionsweise heute annähernd der zu ihrer Anfangszeit vor über hundert Jahren gleicht. Ein vergleichender Überblick über diese kulturelle Technik und die einflussreichsten Methoden und Stile des Tätowierens, sowie ein Ausblick in eine mögliche Zukunft des Tätowierens, erfolgen nun.

2.3.1. Ozeanien

Zu Beginn wird die ozeanische Tätowierungspraxis untersucht, die ihre Berechtigung zwar nicht aus chronologischer Perspektive an der vordersten Stelle findet, sondern vielmehr bezogen auf den ersten wissenschaftlichen Diskurs mit dieser und ihrer Verbreitung und Popularität im angloamerikanischen Sprachraum sowie im westlichen Europa zum Ende des 18. Jahrhunderts. Wie bereits in der Einleitung erwähnt, stammt der global übergreifende Terminus „Tattoo“, den Kapitän James Cook unter anderem von seinen Reisen zur Südsee importierte, aus dem polynesischen Sprachgebrauch und löste als Universalbegriff, der bis heute seine Gültigkeit besitzt, die regionalen, behelfsmäßigen Beschreibungen für diese Praktik ab.

Die traditionelle Tätowiertechnik der Maori – den prominentesten Vertretern der ozeanischen Bevölkerung und populär für ihren spezifischen Stil, die traditionelle Bedeutung und die Technik im Hinblick auf ihre Medialität – soll hier vorgestellt werden. Dies erfolgt allerdings

¹⁶¹ Vgl. Landfester 2012.

¹⁶² Oettermann 1979, S. 9.

¹⁶³ Joest 1887, S. 3.

¹⁶⁴ Altgriechisch „στίγμα“, bedeutet wörtlich: Stich-, Punkt-, Wund- oder Brandmal.

nicht mit ethnologischer Präzision, da dies nicht Gegenstand vorliegender Arbeit ist und es zudem bereits eine Fülle gut recherchierter Literatur dazu gibt.

Die spezifische Tatauierung der Maori wird *Tā moko* genannt und bezeichnet mehr als den bloßen Prozess der Hautverzierung: Es ist die Zeichensetzung einer Geschichte.¹⁶⁵ Ursprünglich nur für die Gesichtstätowierung der Männer benutzt, ist der Begriff heute allgemein für die Tatauierung der Maori gültig. Diese kulturelle Praxis leitet sich mit großer Wahrscheinlichkeit aus den Trauerzeremonien ab, bei denen sich die Frauen als Zeichen ihres Leids und ihrer Trauer um den Verstorbenen mit einem scharfen Gegenstand, wie etwa einer Muschel, die Haut aufgeschnitten und die Wunde mit Ruß eingerieben haben, um ein Erinnerungsmal davonzutragen. Dieses „Aufschlitzen“ ist eine Besonderheit für die Maori innerhalb der polynesischen bzw. ozeanischen kulturellen Praxis des Tatauierens.¹⁶⁶

Bei den Tatauierungen der Maori handelt es sich um Schlag- und Ritztatauierungen, die traditionellerweise manuell mit entsprechenden Werkzeugen ausgeführt werden. Als Werkzeuge wurden damals verschiedene Arten von Meißeln benutzt, die aus Jadestein oder Tierknochen gefertigt waren. Oft handelte es sich dabei um Haifischzähne oder die Flügelknochen eines Albatros, die aufgrund ihrer Porosität viel Pigment aufnehmen können. Die Instrumente, die zum Tatauieren Verwendung fanden, wie die Meißel und die Behältnisse zum Anrühren der Farben, waren selbst kunstvoll mit Ornamenten verziert (vgl. Abb. 15).¹⁶⁷

Zunächst zeichnete man das Muster mit einem Stück Kohle oder roter Ockerfarbe vor, insbesondere beim Gesichtstattoo.¹⁶⁸ Dann öffnete man die Haut mit einem scharfen Meißel und ritzte tiefe Furchen in die Haut. Das Pigment wurde mit einem zweiten Meißel mittels Klopfen durch einen Holzstab in die frische Wunde eingeführt. Es gab verschiedene Stärken der Meißel, je nach Hautpartie und Muster. Für die empfindlichen Körperstellen um Augen, Mund und Nase herum verwendete man feine Meißel aus langen Dornen oder ähnlichem Material, die die Haut eher punktierten anstatt zu ritzen. Für das Pigmentpulver benutzte man Ruß aus einer verbrannten Larve, die mit einem parasitären Pilz befallen war und durch einen biologischen Prozess zu einer Pflanze mutierte. Diesen Ruß verarbeitete man weiter mit Vogel- oder Fischöl und Wasser zu einer dunklen Tinte.¹⁶⁹ Vereinzelt griff man in Zeiten der Missionierung auch auf verbrannte Hundeexkreme und Schießpulver zurück.¹⁷⁰

¹⁶⁵ Stephanie Knöbl, Maria Kravanja: *Māoritanga. Kunst und Kultur der Māori. Tradition – Moderne*, Hamburg 2006, S. 118.

¹⁶⁶ Vgl. Alfred Gell: *Wrapping in Images. Tattooing in Polynesia*, Oxford ²1996; Rawinia Higgins: *Tā moko – Māori tattooing*, Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand, 05.09.2013, <https://teara.govt.nz/en/ta-moko-maori-tattooing/print> (28.08.2020).

¹⁶⁷ Mirja Loth: *Moko – Tattoo der Māoris. Hintergründe, Bedeutung, Mythen und Skizzen*, Berlin 2011, S. 64.

¹⁶⁸ Knöbl/Kravanja 2006, S. 147.

¹⁶⁹ Loth 2011, S. 64ff.

¹⁷⁰ Knöbl/Kravanja 2006, S. 147.

Alternativ zum Larvenruß, der den Heilungsprozess eher behinderte, nahm man auch Ruß vom Harz des Kauri-Baumes oder anderer Bäume sowie Pflanzen. Für die Tatauierung des Gesichts wurden eigens Extrakte medizinisch erprobter Heilpflanzen beigemischt, um den Heilungsprozess zu begünstigen. Wichtig war den Maori, für Gesicht und Gesäß oder andere Körperpartien jeweils eine andere Tinte – als Teil des *tapu*¹⁷¹ – zu verwenden, da das Gesicht als heilig erachtet wurde und nur mit eigens dafür angerührter Tinte und Nadel in Berührung kommen durfte.¹⁷²

Die Schnitttatauierung, bei der man mit einem Meißel die Haut des Gesichts einritzte und die Farbe in einem zweiten Schritt mit einem weiteren Meißel oder in Tinte getränktem Tuch eingeführt wurde, war besonders im 19. Jahrhundert populär, wovon heute sowohl ethnografische Zeichnungen als auch die mumifizierten, abgetrennten Köpfe von Maori-Häuptlingen Zeugnis abgeben.¹⁷³ Diese Form der Tatauierkunst der Maori wird aufgrund der vielen Parallelen oft mit ihrer Schnitzkunst verglichen, sowohl von der Art der Musterbildung mit ihren geschwungenen Linien, wie der reliefartigen Furchen der Tatauierungen in der Haut, als auch der Technik und der dafür benutzten Werkzeuge. Dieses bewusste Einritzen der Motive in die Haut und die daraus resultierenden Narben erinnern an Schnitzereien, wobei nicht ganz klar zu sein scheint, welche Technik bzw. Kunst sich zuerst entwickelte. Über die Tatauiermeister lässt sich sagen, dass diese als Künstler ein hohes Ansehen innerhalb der Gesellschaft inne hatten. Auch ließen sie sich ihre Dienste teuer bezahlen, weshalb nur Häuptlinge oder erfolgreiche Krieger in den Genuss von großflächigen, artifiziellen Tatauierungen kamen.¹⁷⁴ Auch die ornamentale Ausarbeitung der Tatauierwerkzeuge zeigt die enge künstlerische wie rituelle Verbindung von Tatauier- und Schnitzkunst.¹⁷⁵

Neben der Ritz- oder Schnitttatauierung existiert auch die traditionelle Technik der Stichtatauierung anhand von Kämmen oder Nadeln, die vor dem Einstich in die Tinte getaucht werden. Die Anzahl der Kammzähne bzw. Nadeln variiert von eins bis zu 22 Nadeln, je nach Körperpartie und Muster. Mithilfe eines Holzschlegels werden die mit Pigment angereicherten Kämmen oder Nadeln durch kurzes, kräftiges Klopfen in die Haut getrieben, wobei zwischen zwei Arten unterschieden wird: dem Stechen und dem Springen. Beim Stechen werden die Nadeln im selben Winkel wieder herausgezogen, wie sie in die Haut getrieben wurden. Beim Springen verändert man den Winkel, sodass die Nadeln beim Austreten aus der Haut gerissen werden. Dies hat einerseits eine größere Verletzungsintensität zur Folge, zugleich bleibt aber dadurch mehr Farbe in der Haut

¹⁷¹ Tapu: religiöses Konzept, steht für „heilig“ und „verboten“; Quarantäne, um etwas Heiliges zu schützen; solange die Wunden noch nicht verheilt waren, durfte nichts anderes das Gesicht berühren. Nahrung wurde mittels eines besonderen rituellen Trichters eingeflößt. Vgl. Krutak 2013 <https://www.larskrutak.com/embodyed-symbols-of-the-south-seas-tattoo-in-polynesia/> (25.05.2019).

¹⁷² Loth 2011, S. 67.

¹⁷³ Knöbl/Kravanja 2006, S. 146, 149.

¹⁷⁴ Krutak 2013.

¹⁷⁵ Zur Bedeutung des Ornaments siehe Kapitel 3.3.

verankert. Beide Techniken dieser Stichtätowierung hinterlassen nach der Heilungsphase eine glatte Hautoberfläche.¹⁷⁶

Ab 1910 wurde der Gebrauch von Stopfnadeln aus Metall üblich, der durch den Einfluss der Missionare und Kolonialisten und deren Kontakt mit Künstlern aus Japan und Burma überschwappte. Der Vorteil der Metallnadeln gegenüber den natürlichen Werkzeugen und Tätowierkämmen lag in dem geringeren Verletzungsgrad des Gewebes und der schnelleren Arbeitsweise, die durch die größere Nachfrage auch erforderlich wurde. Der Nachteil lag im kulturellen Verfall des *Maoritanga*¹⁷⁷ durch die neuartigen Materialien und die voranschreitende Missachtung der Traditionen.¹⁷⁸

Die Tattoos bei den Maori – oder allgemein der indigenen Bevölkerung Ozeaniens – können, nach Knöbl und Kravanja, als Narben bezeichnet werden, die sprechen, aber keine Antwort verlangen. Sie sind eine Aussage dessen, was ist, eingefroren im Fleisch und keine Einladung zur Kommunikation mit den nicht-tätowierten Weißen.¹⁷⁹

Die Linie dient als grafisches Mittel, dessen abstrahierte Darstellung an Pflanzen, Tiere, Gewässer, Berge etc. erinnern soll und Ausdruck für die Koexistenz des Menschen mit der Natur steht. Obwohl als rein ornamental klassifiziert, ist der Stil des *Moko* nicht statisch, sondern dynamisch in seiner Entwicklung.¹⁸⁰ „Allgemein ist zu sagen, dass das Schmücken des Körpers in anachronistischen Kulturen oftmals nicht im Sinne von ‚l’art pour l’art‘ zu verstehen ist, sondern als Identifikationsmerkmal, als Tribalismus, als Schutz oder Amulett, als Abschreckung, als Erinnerung, als sexueller Impuls, als Initiationsmerkmal, als Signatur, als Bestätigung und Zeichen von Mut, als Aberglaube und findet aus religiösen oder therapeutischen Aspekten Verwendung.“¹⁸¹

Im späten 20. Jahrhundert setzt eine Renaissance der traditionellen Tatauierung in Ozeanien ein, wo sich insbesondere junge Menschen mit der Geschichte und Kultur ihrer Vorfahren auseinandersetzen begannen. Als Teil eines kulturellen Erbes angesehen, wird bis dato versucht, die Tatauierung als kulturelles Eigentum zu schützen, die beinahe verlorene Bedeutung der einzelnen ornamentalen Zeichen zu rekonstruieren und in die Gegenwart zu transferieren.¹⁸²

¹⁷⁶ Knöbl/Kravanja 2006, S. 144f.

¹⁷⁷ „Maoritanga“ bezeichnet die Tradition, Kunst und Kultur der Maori, vgl. Knöbl/Kravanja 2006.

¹⁷⁸ Ebd., S. 150.

¹⁷⁹ Ebd., S. 250.

¹⁸⁰ Ebd., S. 121.

¹⁸¹ Ebd., S. 167.

¹⁸² Vgl. Nicolas Thomas (Hrsg.): *Tattoo. Bodies, Art and Exchange in the Pacific and the West*, London 2005.

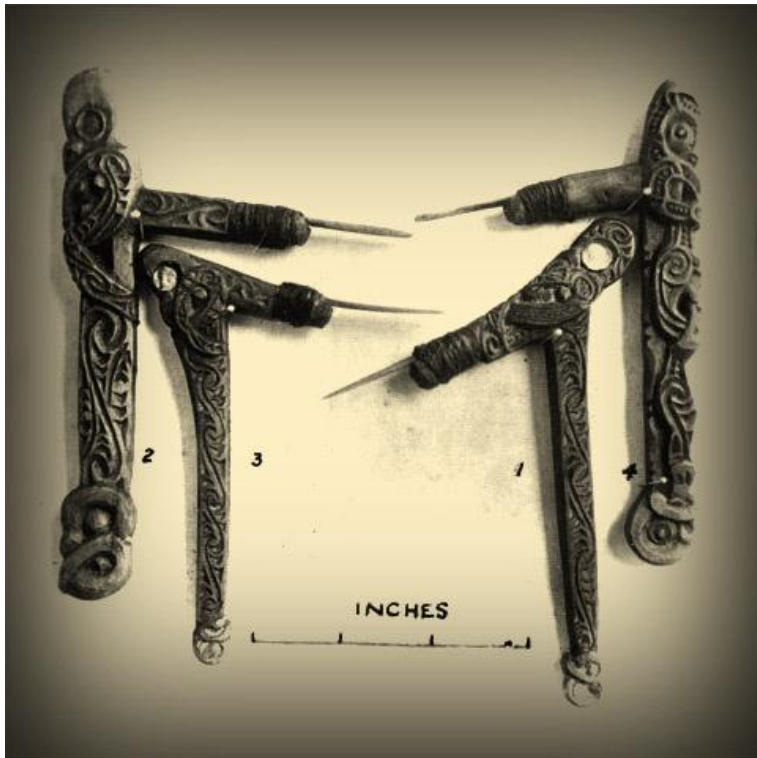


Abb. 15: Tatauiermeißel der Maori, 1890



Abb. 16: Samoa-Männer beim Tätowieren, Fotografie, Rautenstrauch-Joest-Museum – Kulturen der Welt, Historisches Fotoarchiv, Inv.-Nr. 10902

2.3.2. Asien

Unter den asiatischen Tätowierpraktiken ist besonders die Japanische hervorzuheben, deren unverkennbarer Stil und Technik bis heute grenzüberschreitend populär sind und die großen Einfluss auf die westliche Tätowierpraxis des 20. Jahrhunderts hatte. Da sich die japanische Tätowierung von den anderen (südost-)asiatischen Tätowierungen eklatant unterscheidet, wird lediglich diese hier vorgestellt, um die Differenzen aufzuzeigen. Andere asiatische Tätowierungen sind vergleichbar mit den zuvor vorgestellten ozeanischen, die ebenfalls manuell ausgeführt werden, sich auf schwarze, ornamentale Muster beschränken, die entweder als Tribals, geometrische Linienmuster oder abstrahierte Symbole aus Flora und Fauna ausgearbeitet sind, und in erster Linie magisch-religiösen Kontexten entspringen oder Stammeszugehörigkeiten und Schönheitsideale verkörpern.¹⁸³

Die japanische Tätowierung ist auch bekannt unter den japanischen Begriffen *Horimono*¹⁸⁴, *Shisei*¹⁸⁵ oder *Irezumi*¹⁸⁶, die alle dieselbe Technik des mechanischen Einbringens von Farbe unter die Haut beschreiben. Für japanische Tätowierer ist *Horimono* die gebräuchliche Bezeichnung für die freiwillige Schmucktätowierung, wohingegen das *Irezumi* eher mit der Straftätowierung konnotiert ist; im westlichen Sprachgebrauch ist *Irezumi* das bekanntere Wort und wird insbesondere für die japanischen Ganzkörper-tätowierungen benutzt. Auch in Japan ist *Irezumi* der Überbegriff für die Tätowierung, die dort überwiegend negativ besetzt ist.¹⁸⁷ Die traditionelle japanische Tätowierung ist ein manueller Vorgang, auch als *Tebori* bezeichnet, der von einem Tätowiermeister, *Horishi* genannt, praktiziert wird. Es gibt eine klare Hierarchie unter den japanischen Tätowierkünstlern, bei denen der *Sensei*¹⁸⁸ den höheren Stellenwert besitzt und dessen Name von seinen Schülern weitergetragen wird, der jeweils mit dem Präfix *Hori-* beginnt. Die für *Tebori-Tattoos*¹⁸⁹ verwendeten Werkzeuge unterscheiden sich von Künstler zu Künstler, werden sie doch ebenfalls manuell hergestellt und den Bedürfnissen entsprechend gefertigt. Das Handwerkszeug besteht dabei jeweils aus einem Stab, an dem eine variierende Anzahl von Nadeln befestigt ist. Der Stab kann aus unterschiedlichen Materialien bestehen, etwa aus Holz, Bambus, Elfenbein oder Metall. Die Nadeln sind an einem Ende mit einem Faden festgebunden oder mittels eines Klebers oder einer Metallkartusche befestigt. Als Abstandhalter wird etwas um die Nadel gewickelt (ein

¹⁸³ Vgl. Van Dinter 2005.

¹⁸⁴ Japanisch „hori“: stechen oder graben; „mono“: Stück.

¹⁸⁵ Jap. „shi“: stechen; „sei“: blau.

¹⁸⁶ Jap. „ire“: hinein; „zumi“: schwarze Tusche.

¹⁸⁷ Michael Martischinig: Tätowierung ostasiatischer Art, Wien 1997, S. 7.

¹⁸⁸ Jap.: Meister, Lehrer.

¹⁸⁹ *Tebori*: traditionelle japanische Art, Tätowierungen mittels einfachen Hilfsmitteln von Hand zu erstellen; wörtlich: mit der Hand geschnitzt; Feige/Krause 2000, S. 268.

Stück Papier, Draht oder ähnliches), was verhindern soll, dass die Nadel zu tief in die Haut eingeführt wird. Das Nadelbündel wird dann in die Tusche (jap.: „Sumi“) getaucht (vgl. Abb. 17). Traditionelle Tusche ist schwarz oder grau, bestehend aus zusammengepresstem Pflanzenruß, oder leuchtend rot-orange. Weitere Farben gelangten erst über den Import aus dem Ausland nach Japan, genau wie die metallene Nähnadel, die ab dem 19. Jahrhundert standardmäßig Verwendung fand. Das Tattoo wird mittels des Stocks, der manuell mit schnellen, rhythmischen Armbewegungen in die Haut getrieben wird, gestochen bzw. gegraben,¹⁹⁰ was sich zur Klöppelmethode ozeanischer oder anderer ostasiatischer Tatauierungspraktiken unterscheidet. Eine eindrucksvolle Beschreibung eines japanischen Tätowierprozesses liefert Wilhelm Joest nach seiner Japanreise in den 1880er-Jahren¹⁹¹, der sich bis heute kaum von den heutzutage noch praktizierten *Tebori*-Tätowierungen abgrenzt (Abb. 18).

Erste Hinweise auf Tatauierungen im ostasiatischen Raum stammen von Tonfiguren mit offenbar tätowierten Gesichtern aus dem 5. Jh. v. Chr. Erste literarische Quellen bilden chinesische Rechenschaftsberichte, die die Praxis des Irezumi im Königreich Japan für das 3. Jh. n. Chr. bezeugen. In Japan wie in China wird von Straftätowierungen im Gesicht sowie der Unterarme berichtet, die den Träger stigmatisierten, sozial isolierten und entehrten. Weitere Berichte sprechen aber auch von schmückenden oder religiösen Tätowierungen im Gesicht. Markante Gesichtstätowierungen hatten auch die Frauen des Stammes der Ainu, einer kleinen Bevölkerungsgruppe im Norden Japans, die um den Mund herum schwarze Tatauierungen in Gestalt eines Schnurbarts aufwiesen, wodurch sie als heiratsfähig galten. Nach der Hochzeit wurden die Tatauierungen, die mit einem kleinen Messer eingeritzt wurden, was diese Prozedur noch schmerzhafter und langwieriger machte, ausschließlich von den Frauen erweitert.¹⁹²

Die kunstvollen Ganzkörper-tätowierungen der Japaner, wie wir sie heute noch kennen, sind erst seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert nachweisbar. Zuvor waren es eher kleinere, zeichenhafte Tattoos, wie Michael Martischnig beschreibt: „Von einer Markierungsform mit abstrakten Motiven entwickelte er [der Hautstich, e. Anm.] sich zu Ende des 18. Jahrhunderts zu einer dekorativ-figuralen Kunstäußerung.“¹⁹³ Ein wichtiger Punkt bei diesen Tätowierungen ist sein künstlerischer Anspruch, der rein ästhetischen Linien folgt und bei der meist der Tätowierer, ein Künstler auf seinem Gebiet, ein individuelles Konzept entwirft, das sich zum Teil auf den gesamten Körper oder den Kimono-Bereich ausbreitet. Gründe und Rückschlüsse sind dabei auf die kulturelle Blüte der Edo-Periode¹⁹⁴ zurückzuführen; die

¹⁹⁰ Martischnig 1997, S. 47ff.

¹⁹¹ Vgl. Joest 1887; Dirk-Boris Rödel: Alles über japanische Tätowierungen, Uhlstädt-Kirchhasel ³2004, S. 79f.

¹⁹² Martischnig 1997, S. 10ff.; zur Frühgeschichte der japanischen Tatauierung bis hin zur Entwicklung der Gegenwart vgl. Rödel 2004; mehr zu Gesichtstätowierungen siehe Kapitel 7.3.

¹⁹³ Martischnig 1997, S. 17.

¹⁹⁴ Zeitspanne von 1603 bis 1868; Edo ist der alte Name für das spätere Tokio, und in eben dieser Zeit blühte das kulturelle Leben in Japan auf, vgl. Martischnig 1997, Rödel 2004.

japanische Popkultur, wie wir sie heute noch kennen, ward geboren. Der japanische Holzschnitt *Ukiyo-e*¹⁹⁵ wurde erfunden und zur Perfektion betrieben. Parallel zu diesem entwickelte sich auch das *Irezumi*.¹⁹⁶ Das *Ukiyo-e* nahm einen großen Einfluss auf den Stil und die Ästhetik der japanischen Tätowierung und kann als Grundlage für die von Hand gestochenen Tebori-Tattoos gelten. Wie auch Dirk-Boris Rödel beschreibt, eignete sich das Medium des Farbholzschnitts gut zur Wiedergabe von Tätowierungen, da diese Kunstgattungen technisch und ästhetisch eng verwandt seien.¹⁹⁷ Zudem bildete das *Ukiyo-e* in der japanischen Populärkultur ein wichtiges Medium und galt zur Zeit seines Aufkommens als geradezu revolutionär. Insbesondere als Holzschnitt hat sich diese Genrekunst schnell verbreitet und fand als Druckgrafik, Buchillustration oder Werbeplakat Verbreitung. Bis heute, über die japanischen Grenzen hinaus, ist der Künstler Katsushika Hokusai nach wie vor die herausragende Figur, die mit dem *Ukiyo-e* in Verbindung gebracht wird.¹⁹⁸ Ein direkter Vergleich mit den oben erwähnten Maori-Künstlern ist an dieser Stelle evident, die ebenfalls parallel die Schnitzkunst praktizierten und sich sukzessive auf die Tätowierkunst spezialisierten. Dabei sind Motive, Themen und Stil unverändert geblieben. Die Tätowierung fungiert als ein weiteres Medium dieser Kunstform und der Körper als ergänzender Träger/Objekt.

Ebenfalls einen großen Einfluss auf die Popularität des *Irezumi* nahm der chinesische Roman *Suikoden*. Er handelt von einer Gruppe von 108 Outlaws, die im 12. Jahrhundert die korrupten Herrscher Chinas bekämpften. Mitte des 18. Jahrhunderts kam die japanische Übersetzung auf den Markt und wurde von zahlreichen Illustrationen begleitet, die den besonderen Fokus auf die tätowierten Romanhelden legten. Die Illustrationen stammten vom *Ukiyo-e*-Meister Hokusai persönlich. Beliebt war die Erzählung vor allem wegen des Themas des Widerstands gegen ein unterdrückerisches Regime. Japan wurde zu der Zeit vom autoritären und repressiven Tokugawa-Regime regiert¹⁹⁹, welches das Tätowieren aufgrund der alten Konnotation zur Kriminalität verbot. Unter der gesellschaftlichen Unterschicht, den Arbeitern, sozial Schwachen und Kriminellen, florierte die Tätowierpraxis jedoch als Zeichen des Widerstands gegen das unterdrückende Regime.

In den Köpfen stets mit der japanischen Tätowierung verbunden, ist wohl der Name der „Yakuza“, der organisierten Bandenkriminalität in und um Tokio. Sie rekrutierten insbesondere arme Tagelöhner und Arbeiter, die in die Stadt gekommen waren, um etwas Geld zu verdienen. Der Kodex der Yakuza untersagte es jedoch, anderen Menschen Schaden zuzufügen. Wie moderne Samurai stellten sie sich heldenhaft und tapfer dar und das Tattoo wurde dabei zum Initiationsritual. Einerseits ging es darum, den Schmerz beim Tätowieren zu

¹⁹⁵ Jap.: Bilder der fließenden Welt.

¹⁹⁶ Steve Gilbert (Hrsg.): *Tattoo History. A Source Book*, New York 2000, S. 78.

¹⁹⁷ Rödel 2004, S. 64.

¹⁹⁸ Ebd., S. 41ff.

¹⁹⁹ Tokugawa-Shogunat, auch Edo-Periode, von 1603-1868 (s. o.).

erdulden und andererseits bezeugte man durch die lebenslange Kennzeichnung seine Loyalität zur Gang.²⁰⁰ Eine Parallele zu den beliebten Romanhelden des *Suikoden* war dabei offensichtlich. Auch nach dem Tokugawa-Regime änderten sich die Bedingungen für das Irezumi nicht. Einheimischen wurde das Tätowieren und Tätowiert-werden nach wie vor untersagt. Die Tage der Isolation waren gezählt, die Barrieren nach außen wurden geöffnet, der Handel mit Europa und Amerika florierte und zu den exotischen Handelswaren der Japaner zählte auch das japanische Tattoo als ein Exportschlager in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die besonderen Fähigkeiten und speziellen Motive der Irezumis reizten viele Europäer, die sich in den japanischen Hafenstädten, wo sich talentierte Tattokünstler ansiedelten, ein Souvenir stechen ließen. Zur Kundschaft zählten respektable Persönlichkeiten wie King George V. und Zar Nicholas II.²⁰¹

Ohne Japan und den Japonismus²⁰² hätte sich die heutige Tätowierung vermutlich nicht derartig durchsetzen können; paradoxerweise, denn mit der Öffnung zum Westen im 19. Jahrhundert unterlag die einheimische Tätowierungskunst strikten Verboten und sozialen Ächtungen.²⁰³ Heutzutage wird sie gleichermaßen von nicht-japanischstämmigen Tätowierern ausgeführt, die sich den Stil angeeignet haben. Da die japanische Tätowierung zwar bestimmten Traditionen verhaftet ist und auch die Motivik eine Eigenheit der japanischen Kultur darstellt, nicht aber als kulturelles Erbe und Identifikationsmedium geltend gemacht wird – wie etwa die ozeanische Tatauierung –, wird an dieser Stelle kein Verdacht auf kulturelle Aneignung erhoben, zumal die meisten Tätowierer die Irezumis mittlerweile mit der Tätowiermaschine und nicht traditionell-manuell stechen.

²⁰⁰ Gilbert 2000, S. 78ff.

²⁰¹ Ebd., S. 80f., S. 103.

²⁰² Der Japonismus entwickelte sich fast parallel zum Primitivismus des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts und bezeichnet den Einfluss von japanischer Kunst und Kultur auf den westlichen Kulturkreis, insbesondere den Impressionismus, Jugendstil und Expressionismus. Dass sich diese Bewegung nicht nur auf die bekannten Beispiele aus Hochkultur und Kunstgewerbe beschränkt, sieht man anhand der globalen Verbreitung und Popularität des japanischen Irezumi als gleichberechtigter Teil des japanischen Kulturguts.

²⁰³ Schüttpelz 2006, S. 34.



Abb. 17: Tebori-Tatauiwerkzeuge



Abb. 18: Fotografie einer traditionellen Tebori-Sitzung, o. D.; Zu sehen ist neben den beiden Personen ein Etui mit verschiedenen starken Stäben bzw. Tatauiernadeln und ein aufgeschlagenes Vorlagealbum.

2.3.3. Afrika

Die Medizinhistorikerin Christa Ruhnke beschreibt in *Die Tätowierung, eine sozio-kulturelle und medizinische Betrachtung* aus dem Jahr 1974 einleitend das Problem der Frage nach den Ursprüngen der Tätowierung. So vertreten Diffusionstheoretiker im Hinblick auf die Kulturerrscheinung des Tätowierens die Ansicht, sie habe sich von Ägypten aus nach Polynesien und Australien ausgebreitet, und von dort aus weiter nach Nord- und Südamerika. Die Evolutionisten dagegen meinen, die menschliche Natur produziere in ihrer Entwicklung immer wieder die gleichen magischen und religiösen Vorstellungen und Erlebnisse, und damit auch ähnliche kultische und kulturelle Charakteristiken.²⁰⁴ Eine eindeutige Klärung dieser Problematik ist bis heute nicht möglich. Im Bereich der Ur- und Frühgeschichte sowie der Archäologie hat sich im Feld der Erforschung von Tattoos in den letzten Jahren viel getan, was aus dem kürzlich erschienenen und bereits im Forschungsstand erwähnten Sammelband *Ancient Ink* hervorgeht. Mithilfe von naturwissenschaftlichen Methoden und neuesten Technologien werden vermehrt Mumienfunde aus Museen auf ihre Hautzeichnungen hin untersucht. Zudem werden zur Konsolidierung der Annahmen und Ergebnisse dieser Mumienfunde paläolithische bis antike Figurinen herangezogen, die oftmals selbst Körperverzierungen aufweisen und damit frühe Belege für eine Praxis des Tätowierens bzw. Tatauierens oder zumindest Körperbemalens darstellen könnten.²⁰⁵ Ein im Jahr 2018 veröffentlichter Artikel belegt anhand zweier natürlicher Mumien aus Oberägypten, die sich im British Museum in London befinden, den ältesten nachweisbaren Fund von figuralen Tätowierungen auf das 4. Jt. v. Chr. (Abb. 19).²⁰⁶ Zuvor waren es ebenfalls ägyptische und nubische Mumienfunde der Prädynastik, die die ältesten Menschenfunde mit Tatauierungen bildeten. Bei diesen Funden handelt es sich um durch Zufall entstandene Mumien – ähnlich wie die Gletschermumie Ötzi – wobei in der Nilregion die klimatisch idealen Voraussetzungen für eine natürliche Konservierung gegeben waren. Dies mag wohl der Grund für die relativ hohe Anzahl jener Mumienfunde sein und muss nicht zwangsläufig bedeuten, dass von dort die Tatauierpraxis ihre Kreise zog.²⁰⁷ Maarten Hessel van Dinter widerspricht der These, die Tätowierung komme aus Ägypten. Seiner Ansicht nach entstand die Tätowierung zufällig aus einer Schmutztätowierung heraus und verbreitete sich durch Völkerwanderungen, jedoch nicht aus einem Ursprungsort, wie etwa Ägypten, heraus.²⁰⁸

²⁰⁴ Ruhnke 1974, S. 15.

²⁰⁵ Vgl. Krutak/Deter-Wolf 2017.

²⁰⁶ Renée Friedman u. a.: [Natural mummies from Predynastic Egypt reveal the world's earliest figural tattoos - ScienceDirect](#). In: *Journal of Archaeological Science*, Volume 92, April 2018, S. 116-125; sciencedirect.com (25.05.2019).

²⁰⁷ Mehr zu prähistorischen Tätowierungen/Tatauierungen vgl. Beiträge von Renée Friedman und Aaron Deter-Wolf in: Krutak/Deter-Wolf 2017.

²⁰⁸ Van Dinter 2005, S. 15ff.

Eine der ältesten Tatauiertraditionen, die uns bis heute überliefert ist, ist die des nordafrikanischen Volkes der Berber. Sie ist zu vergleichen mit der Tatauierung des mittleren Ostens, die durch die Beduinenstämme im arabischen Raum ihre Verbreitung fand. Ein Rückgang dieser Tradition der Schmuck- und Schutztattoos, die vornehmlich von den Frauen getragen und gestochen wurden, liegt unter anderem an der Religionszugehörigkeit zum Islam und einer widersprüchlichen Auslegung des Korans, der jedoch kein explizites Tätowierverbot ausspricht. Bei den Tattoos der Berber handelt es sich um ornamentale Zeichen und Symbole wie Kreuze oder Halbmonde, zudem abstrahierende Darstellungen von Pflanzen und Tieren, meistens aber geometrische Muster, die als Motive ebenfalls auf anderen Trägern zu finden sind, wie Teppichen oder Keramiken (vgl. Abb. 20). Das Motiv wurde zunächst mit Tinte auf die entsprechende Hautstelle gemalt, die anschließend mit Nadeln punktiert und dann das Pigment aus Kohle oder einer Ruß-Öl-Mischung in die offene Haut gerieben wurde. Der Saft von grünem Getreide sollte abschließend den Farbton intensivieren. Aus dem kulturellen Umfeld der Berber bzw. Beduinen sind als weitere Werkzeuge auch Stempel als Motivschablonen bekannt, mit denen man ein zuvor gewähltes Motiv mehrfach applizieren konnte. Vielfach wird der magische Aspekt dieser Tattoos erwähnt, der vor dem „bösen Blick“, vor bösen Geistern und Unglück schützen sollte, und generell einen Schutz vor Krankheiten und Tod verhielt. Diese Art des Tattoos als magisches Zeichen erfüllte dabei die Funktion eines Amuletts, aus dem sie sich entwickelt haben könnte. Medizinische Tattoos zum Schutz vor Krankheiten beruhten auf der Idee, dass durch das Öffnen des Körpers und Blutvergießens, das Böse ausgespült wurde. Das verschließende Einreiben mit Farbe diente als schützendes Symbol. Neben dem magisch-medizinischen Aspekt kommt hier ebenfalls der kosmetisch-sexuelle zum Tragen, bei dem das Tattoo als Fruchtbarkeits- und Schönheitssymbol bei Mädchen nach der Pubertät, zumeist im Gesicht, aber auch halsabwärts, Anwendung fand.²⁰⁹

Die Tatauierpraxis in Zentralafrika scheint weniger weit ausgebildet zu sein als auf den restlichen Kontinenten, was darin begründet liegen könnte, dass die Afrikaner mit ihrer dunklen Hautfarbe andere, sichtbarere Körpermodifikationen präferieren. Dazu zählt die Skarifikation bzw. die Narbentatauierung, oder eine meist auf grobe, monochrom-schwarze Motive und Muster beschränkte Ausprägung der Tatauierung. Narbentatauierungen haben zwar eine ästhetisch andere Wirkung als die farbige Tatauierung unter der Haut, doch sind die Hintergründe, Funktionen und teilweise auch die Techniken durchaus komparabel. Wahrscheinlich wählte Valie Export aus diesem Grund für ihre Arbeit *Kausalgie: Cutting* die Narbentatauierung des Stammes der latmul in Analogie zur *Body Sign Action*, die zwar zum australischen Kontinent gehören, aber aufgrund ihrer dunkleren Hautfarbe und mythologischen Aspekten die Narbentatauierung praktizieren.

Bei der Narbentatauierung wird die Haut mit einem spitzen oder scharfen Gegenstand geöffnet und mit einem Stoff eingerieben, der keine Farbe hinterlässt, jedoch eine Entzündung hervorruft, die nach dem Abheilen mehr oder weniger große, geschwulstartige

²⁰⁹ Ebd., S. 185ff.

Schmucknarben hinterlässt. Auch für die afrikanischen Stämme sind Körpermodifikationen jeder Art ein Zeichen, das den Körper zu einem nonverbalen Informationsträger transformiert. Verbunden mit einem bestimmten Ritual dokumentiert die Verzierung der Haut in Afrika dabei oftmals den individuellen Lebenszyklus des Trägers, seine soziale Stellung, magisch-religiöse oder erotische Aspekte. Beim Volksstamm der Gbaya (Südkamerun, Südsudan) trägt jeder belebte Gegenstand eine Markierung, entweder ein „Zeichen Gottes“, also Hautveränderungen, die von Geburt an oder durch eine Krankheit vorhanden sind, oder ein „Zeichen von menschlicher Hand“, wie eine Tatauierung oder Schmucknarben. Dabei changiert die künstlerische Gestaltung und Bedeutung von Gemeinde zu Gemeinde, so wie sich das Praktizieren der Körpermodifikationen mit den dazugehörigen Ritualen und Deutungen von Ethnie zu Ethnie teilweise stark unterscheidet. Durch die Modifikation der Haut wird das Individuum zur lebenden Skulptur bzw. zu einem Kunstwerk erhoben und grenzt sich somit durch diese kulturelle Praktik von der unberührten Natur ab.²¹⁰



Abb. 19: Infrarotaufnahme einer männlichen Mumie mit Tattoo auf dem Oberarm, auch als Gebelein-Mann bekannt; Foto: British Museum



Abb. 20: Grafik einer Berberfrau aus Tunesien mit Gesichtstattoos sowie verschiedene Zeichen/Muster der Tatauierungen

²¹⁰ M. Schwarz: Von der Sprache unserer Haut (Afrika), in: Kleine Kulturgeschichte der Haut, hg. v. Jung 2007, S. 177ff.

2.3.4. Europa und Nordamerika

Die westliche Tätowierpraxis blickt ebenfalls auf eine Jahrtausende andauernde Zeitspanne zurück, die allerdings im Zuge der Christianisierung und Zivilisierung des westlichen Abendlandes seiner Traditionen weitestgehend beraubt wurde. Besonders innerhalb der nordamerikanischen und europäischen Tätowiergeschichte der letzten 200 Jahre zeichnet sich ein stetiger Wandel ab zwischen Bewunderung und Verachtung, Blüte und Verbot jener kulturellen Praxis, die wiederum ihre spezifischen Stile, Techniken und Bedeutungshorizonte über die Zeit weiterentwickelt hat. Es wurde bereits in der Einleitung respektive im Kapitel zum Forschungsstand auf einführende, wichtige Literatur zur Kulturgeschichte der Tätowierung in Europa und Nordamerika hingewiesen. Ein Überblick über vereinzelte, bedeutende Techniken und Stile soll hier dennoch seinen Platz finden.

Der Fund der Gletschermumie Ötzi im Jahr 1991 im Südtiroler Schnalstal ist bis dato einer der größten Glücksfälle der Wissenschaften. Ötzi lebte in der Kupferzeit, wurde ermordet und auf natürliche Weise im Gletscher samt Kleidung und Werkzeugen konserviert. Auf seinem Körper zählte man bisher 61 Tätowierungen/Tatauierungen, die alle in Form von Strichen, Strichbündeln und Kreuzen über seinen Körper verteilt sind. Diese Schnitttatauierungen, in die pulverisierte Kohle eingerieben wurde, liegen im Bereich der Rippen und der Lendenwirbelsäule, am Handgelenk, am Knie, an den Unterschenkeln und an den Fußgelenken. Da diese Tatauierungen die meiste Zeit durch Kleidung bedeckt waren und einen ästhetisch eher unscheinbaren und willkürlichen Eindruck hinterlassen, geht man bei diesen Zeichen nicht von Schmuck, sondern eher von magisch-medizinischen Funktionen aus. Es wird angenommen, dass sie therapeutischen Zwecken dienten, als eine Art der Akupunktur, was sich auch mit seinen stark beanspruchten Körperstellen, Knochen und Gelenken sowie den heutigen Akupunkturlinien decken würde.²¹¹

Ulrike Landfester verfasste 2012 eine ausführliche Abhandlung zur Tätowierung und europäischer Schriftkultur²¹². In erster Linie handelt es sich dabei um eine Quellenkunde über die Tätowierung als Gegenstand in schriftlichen Überlieferungen seit der Antike, aber auch um die Tätowierung als ein schriftliches Ausdrucksmittel. Insbesondere die Griechen und Römer haben viele wichtige Schriftquellen zur Praxis der Tätowierung hinterlassen, wobei sie diese selbst als strafende, brandmarkende und markierende Male nutzten. Jene stehen im Gegensatz zu den sozialisierenden, schmückenden oder magischen Tattoos der als barbarisch beschriebenen Skythen, Thraker oder Pikten, die durch ihre bunten figuralen und floralen Motive den antiken Geschichtsschreibern auffielen. Mit diesen Völkern verschwand auch deren Praxis des Tätowierens aus Europa. Erhalten geblieben sind jedoch Illustrationen der antiken Beschreibungen aus dem Mittelalter. Interessant sind die Veröffentlichungen von Theodor de Bry aus dem ausgehenden 16. Jahrhundert (Abb. 21), die sowohl die männlichen

²¹¹ Laut Beschreibungen der Museumswebseite zu Ötzis Tätowierungen, vgl. <http://www.iceman.it/de/mumie/#Tätowierungen> (01.06.2019).

²¹² Vgl. Landfester 2012.

als auch die weiblichen Pikten als edle, nackte Krieger mit künstlerisch anspruchsvollen und farbigen Tattoos mit Motiven aus Flora und Fauna sowie Ornamentik darstellen. Veröffentlicht wurde dieses Blatt in Verbindung mit weiteren Kupferstichen 1590 im Buch *America I*²¹³, das in erster Linie die amerikanischen Ureinwohner darstellt und versucht, mit dieser Gegenüberstellung den Ursprung der indigenen Bevölkerung im Sinne einer gemeinsamen Abstammung aller Menschen nach Adam und Eva zu erklären, um die damalige, kolonialistische Expedition Englands in Nordamerika zu rechtfertigen. Die Illustrationen sind wiederum von anderen Aquarellen und Kupferstichen von John White (Augenzeuge und Gründer der Roanoke-Kolonie) sowie Jacques LeMoyne de Morgues adaptiert. Vergleichbar sind diese Darstellungen durchaus mit den realen Tätowierungen des 19. Jahrhunderts, auch wenn de Bry betont, dass es sich bei den Hautbemalungen der Pikten um temporären Hautschmuck handelte.²¹⁴ Im Mittelalter und der frühen Neuzeit selbst wurde die Tätowierung wohl nur spärlich eingesetzt. Zum einen markierten sich einige Christen mit ihren Symbolen als Identifikationszeichen und zum Schutz, zum anderen blieb die Tätowierung Mittel zur Brandmarkung oder Markierung der Zugehörigkeit zu einer Zunft.²¹⁵

Im 19. Jahrhundert, nach den Entdeckungsfahrten Cooks und der darauffolgenden Popularisierung des Tattoos, entwickelte sich besonders in England eine reiche Tätowierkultur. Allen voran zu nennen ist George Burchett, der auch als „Professor“ oder „King of Tattooists“ bekannt wurde. Er tätowierte unter anderem König Frederick IX. von Dänemark und weitere prominente Persönlichkeiten zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Ein tätowiertes Aushängeschild seiner Arbeit war seine eigene Ehefrau, Edith Burchett, die am ganzen Leib tätowiert war (Abb. 22).²¹⁶

Allgemein gesehen entwickelten Tattoos um 1900 im westlichen Raum einen narrativen Charakter mit bisweilen starken künstlerischen Ausprägungen, die sich ästhetisch an die Errungenschaften der europäischen Kunstgeschichte herantasteten. Seitdem hat sich der spezifische „westliche“ Stil der Tätowierung mit seinem emblematischen Charakter kaum verändert und dient hauptsächlich dem Zweck der ästhetischen Gestaltung, Individualisierung und Markierung des Körpers, im Gegensatz zu den Praktiken indigener Kulturen. Dies scheint in erster Instanz in der differentiellen Form von Gesellschaftsstruktur, Kultur und Religion begründet zu sein, die eine soziale, ästhetische und metaphysische Ordnung mittels Tattoos unnötig werden ließ. Andere Hintergründe wie das Tragen von

²¹³ Theodor de Bry: Wunderbarliche doch Wahrhaftige Erklärung von der Gelegenheit der Sitten der Wilden in Virginia (America I), München 1970 (ND der Ausgabe Frankfurt a. M. 1590).

²¹⁴ Iris Därmann: „Zum Schmuck zerstoichen“, „Mit Stüpfleien gezieret“. Tätowierung und Nacktheit bei Theodor de Bry und Thomas Hobbes, in: *Andere Ökologien. Transformationen von Mensch und Tier*, hg. v. Iris Därmann, Paderborn 2017, S. 181ff.

²¹⁵ Van Dinter 2005, S. 23ff.; Oettermann 1979, S. 11ff.

²¹⁶ Gilbert 2000, S. 103ff.

langer Kleidung oder Tätowierverbote werden an entsprechender Stelle der Arbeit im Detail aufgegriffen.



Abb. 21: Theodor de Bry, Vorstellung einer piktischen Frau aus dem 16. Jh., kolorierter Kupferstich



Abb. 22: Fotografie von Edith Burchett, London, ca. 1920

Als die ersten Europäer im ausgehenden 16. Jahrhundert den nordamerikanischen Kontinent besiedelten, trafen sie auf eine Gesellschaftsordnung, die sich in Stämmen und Klans organisiert hatte, naturverbunden, kriegerisch und körperbetont war. Besonders die Körperbemalung und Tatauierung waren als Körperdekorationen unter der damaligen nordamerikanischen Bevölkerung weit verbreitet. Je nach Ethnie und Stamm hatten die Hautbilder religiöse, gesellschaftliche, soziale oder therapeutische Bedeutung, wobei die Gruppen, deren Hautfarbe hellerer Natur war, eine reichere Tätowierkultur ausgebildet hatten, die es ihnen auch erlaubte mehrfarbige Motive zu stechen, wie etwa beim Stamm der Haida an der Nordwestküste. Dort bedurfte die Ausübung des Tätowierberufs einer großen Kunstfertigkeit und galt als große Ehre. Zunächst wurde das gewünschte Muster mit schwarzer Farbe auf die Haut aufgezeichnet, anschließend die Haut mit Nadeln geöffnet und die Farbe so lange eingerieben, bis der gewünschte Farbton erreicht war. Neben Nadeln, die an kleine Stöcke gebunden waren, benutzte man auch alte Instrumente wie Stein- oder Obsidianmesser, mit denen das Muster in die Haut geritzt wurde. Der Tatauierprozess fand meistens im Rahmen einer Feierlichkeit statt, was dieser Praxis einen Ritualcharakter verliehen hat. Die Motive, die durchweg aus Tierdarstellungen bestanden, verwiesen auf die Klanzugehörigkeit – als eine Art Wappen – doch sind sie nicht ausschließlich als soziales Erkennungs- und Ehrenzeichen, sondern auch als religiöses Symbol zu verstehen. Die Objiwa im Nordosten nutzten die Tatauierung auch als Heilmittel, indem sie die schmerzenden

Stellen im Kopfbereich mit bunten Tattoomalen punktierten, die die bösen Geister abschrecken sollten, die ihrer Meinung nach für die Schmerzen verantwortlich waren. Daneben praktizierten sie die Tatauierung aber ebenfalls als Identitätszeichen zur Unterteilung der Stämme. Tatauieren war im Nordosten eine Frauendomäne, so wie die beliebte Körperbemalung und die schmuckvolle Brandmarkung. Vom Stamm der Powhatan ist eine einzigartige Tatauiertechnik überliefert, bei der das gewünschte Motiv durch starkes Erhitzen des Werkzeugs in die Haut eingebrannt und die offene Wunde daraufhin mit Farbe bearbeitet wurde. Diese Praxis – schaut man sich die Gesichtstatauierungen der kalifornischen Ureinwohner an – erinnert stark an die der Maori. Das Muster wurde vorgezeichnet, die Haut aufgeschnitten und Farbe eingerieben; diese Prozedur dauerte einige Stunden, und auch noch Tage danach musste der Patient sich schonen und durfte nur weiche Speisen zu sich nehmen. Ohne Gesichtstätowierung war es unmöglich ins Land der Toten einzureisen. Bei den Frauen war eine Kinntätowierung Zeichen für ihre Heiratsfähigkeit – also ein Initiationsmerkmal – und ihren sozialen Status.²¹⁷ Auch wenn die oben erwähnten Illustrationen von Theodor de Bry beeinflusst sind von Reiseberichten über die nordamerikanische Bevölkerung, so wurde im Laufe der Jahre die Kultur der amerikanischen Ureinwohner aufgrund kriegerischer Auseinandersetzungen eher verdrängt, als dass man sie adaptiert hätte. Die spätere Ausprägung der Tätowierkultur und ihrer Motivik des 19. Jahrhunderts in den USA hat demnach andere Ursprünge und Quellen. Jedoch wurde im späten 20. Jahrhundert auch diese indigene Kultur samt ihrer kulturellen Praktiken und Techniken von der westlichen Tattooszene adaptiert.

Seit James Cook und der Öffnung Asiens wurde, wie erwähnt, die europäische Tätowierung revitalisiert und durch neue Stile und Motive erweitert. Parallel dazu entwickelte sich die Tätowierkultur in den neu gegründeten Vereinigten Staaten von Amerika von einer Volkskunst zu einer professionalisierten und florierenden Kunstform. Das erste Tattoostudio wird bereits auf das Jahr 1846 datiert und soll Martin Hildebrandt, einem damals schon bekannten Tätowierer, gehört haben. Eindeutig belegt ist die professionalisierte Tätowierpraxis allerdings erst für die 1870er-Jahre im Westen Amerikas, in New York City.²¹⁸ Wurde zunächst auch hier per Hand gestochen, so entwickelte sich relativ schnell zum Ende des 19. Jahrhunderts eine neue Technologie des Tätowierens, die das Handwerk und die Kunst auf eine neue Ebene stellen sollte.

²¹⁷ Manfred Hainzl, Petra Pinkl (Hrsg.): Lebensspuren hautnah. Eine Kulturgeschichte der Tätowierung, in Kat. Ausst. Lebensspuren, Museum der Siegel und Stempel Wels 2003, Wels 2003, S. 44ff.

²¹⁸ Anna Felicity Friedman: A legacy of diversity and innovation. American tattooing from the revolution through the 1980s, in: Kat. Ausst. Tattoo, Musée du Quai Branly Paris 2014, Arles 2014, S. 118.

2.4. Die erste elektrische Tätowiermaschine und ein Ausblick in die Zukunft des Tätowierens

Die Magnetspulentätowiermaschine, die auch heute noch in technisch nahezu identischer Art Verwendung findet, geht zurück auf die Erfindung eines *Autographic Printing Pen* von Thomas Edison, der als *Electric Pen* im Jahr 1877 patentiert wurde²¹⁹. Aus diesem Gravurgerät entwickelte Samuel O'Reilly einige Jahre später die erste Tätowiermaschine, die *Tattooing Machine*, für die er am 8. Dezember 1891 in den USA das Patent anmeldete.²²⁰ Es handelt sich um eine Apparatur, die mithilfe zweier Kupferdrahtspulen ein elektromagnetisches Feld erzeugt, sobald der Strom aktiviert wird. Dieses Feld bewirkt, dass die Stange, an der die Tätowiernadel befestigt ist, durch eine Metallfeder angezogen wird. Sobald diese unten angekommen ist, wird der Stromkreis unterbrochen. Feder samt Stange springen somit in ihre Ausgangsposition zurück und werden bei gehaltenem Stromkreis vom Elektromagneten wiederum angezogen. Dadurch wird die Nadelstange in eine Auf- und Abbewegung versetzt, je nach gewünschtem Effekt mehrere hundert- bis tausendmal pro Minute. Dadurch kann man die Nadel wie einen Kugelschreiber über die Haut fahren lassen, wobei die Farbe in die Haut getrieben wird. Die Funktionsweise der frühen Tattoomaschinen ist vergleichbar mit einer Türklingel, bei der das Hämmerchen ebenfalls durch Elektromagnetismus gegen die Glocke schlägt. Bei den verschiedenen starken Tätowiernadeln handelt es sich übrigens immer um einen Bund aus mehreren feinen – für die Outlines – oder vielen nebeneinanderliegenden, groben Nadeln – für Schattierungen und Ausmalung – die die flüssige Tätowierfarbe durch Kapillarwirkung halten können (vgl. Abb. 23).²²¹

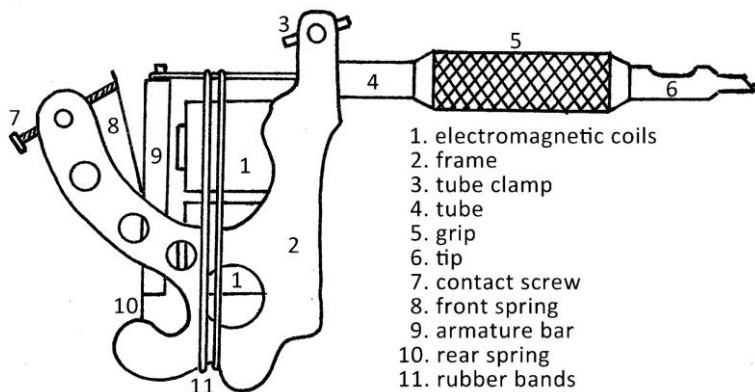


Abb. 23: Grafische Darstellung einer Tätowiermaschine mit ihren Einzelteilen, Zeichnung von Michael Adkins

²¹⁹ Patent US196747.

²²⁰ Patent S. F. O'Reilly, Tattooing Machine, No. 464,801. Patented Dec. 8, 1891, <https://patents.google.com/patent/US464801A/en> (10.10.2020).

²²¹ Karl Marc: Inventing the Tattoo Machine, in: Kat. Ausst. Tattoo, Arles 2014, S. 139. Besuch des *Willy Robinson Travelling Tattoo Museum* auf dem Tattoo Bash Oberhausen am 21./22. Oktober 2017, wo u. a. verschiedene historische Tattoomaschinen ausgestellt waren, zudem eine Türklingel aus dem 19. Jahrhundert (Anm. d. Verf.).

Bereits 20 Tage nach der Patentierung durch O'Reilly soll sein Cousin aus England, Tom Riley, die Tattoomaschine optimiert und durch ein eigenes Patent geschützt haben. George Burchett berichtet in seinen Memoiren vom *Burchett's Electric Tattooing Instrument*, dessen Stromzufuhr von einer Messingbox mit einem elektrischen Präzisionswerk, anstatt von den zuvor verwendeten großen Batterien, stammte und mit einem Schalter ein- und ausgeschaltet werden konnte. In den darauffolgenden Jahren wurden die Funktionsweisen permanent von namhaften Tätowierern überarbeitet, um sie leichter und praktikabler zu machen. Der New Yorker Tätowierer Charlie Wagner meldete im Jahr 1904 sein Patent auf eine Tätowiermaschine an, die durch ein offenes Metallgehäuse viel leichter, im Vergleich zu dem schweren Gerät zuvor, sein sollte. Die zeitgenössischen Maschinen basieren auf dem Modell des Amerikaners Percy Waters von 1929, der alle Vorteile und Neuerungen der Vorgänger kombinierte, die wackelnde Nadelstange durch ein Gummiband fixierte und eine Regulierung der Stromzufuhr entwickelte.²²² Wie Carmen Forquer Nyssen jedoch in ihrem Essay zur Geschichte der elektrischen Tattoomaschine quellenbasiert belegt, handelte es sich bei den Patentierungen keineswegs zugleich um deren Erfindung, wonach diverse andere Tätowierer bereits ohne Patent, nach der Idee von Edison, seit den 1880er-Jahren eigene elektrische Maschinen gebaut und benutzt haben.²²³

Seit den 1970er-Jahren wird zudem Wert auf ein individuelles Design der Tattoomaschine gelegt, die als Werkzeug ebenfalls zu einem Kunst- und Designprodukt stilisiert und individualisiert wird. Damit wird ihre mediale Funktion vom reinen Werkzeug zu einem wichtigen Bestandteil der künstlerischen Praxis auf eine erweiterte Ebene gehoben. Parallelen zu den reich verzierten Tatauierwerkzeugen der Polynesier werden deutlich, die sämtliches Zubehör mit Ornamenten als Teil des magisch-religiösen Rituals bearbeitet haben. Bezeugt ist dies auch für die euroamerikanische Praxis des Tätowierens, sein Equipment mit Tattoomotiven zu verzieren, was jedoch eher dekorative als rituelle Gründe gehabt zu haben scheint.²²⁴

Neben den Magnetspulenmaschinen sind ebenfalls seit den 1970er-Jahren die Rotationstätowiermaschinen auf dem Markt, die sogenannten *Rotarys*, die mit einem Elektromotor statt Magnetspulen arbeiten. Auch diese scheinen sich aus einem Vorläufer von *Edisons Electric Pen* entwickelt zu haben, der seinerzeit ein Hybrid aus Rotationsantrieb und Magnetspulen war. Da die Rotarys mit einer größeren Laufruhe arbeiten und mit bis zu 18.000 Hüben pro Minute auch erheblich schneller, werden diese Maschinen bei feinen Konturen und empfindlichen Körperstellen verwendet, etwa im kosmetisch-medizinischen Bereich. Wegbereiter für die Etablierung dieser Rotarys und weiterer Neuerungen und Professionalisierungsmaßnahmen im Bereich Tattoo und Piercing sind Horst Streckenbach

²²² Marc 2014, S. 140.

²²³ Carmen Forquer Nyssen: *Early Tinkerers of Electric Tattooing*, 2015, <http://www.buzzworthytattoo.com/tattoo-history-research-articles/early-tinkerers-of-electric-tattooing/> (01.06.2019).

²²⁴ Mehr zu dieser Thematik der medialen Übertragung siehe Kapitel 5.3.

und Manfred Kohrs, die ihre Rotary-Tatoomaschinen selbst gebaut und stets optimiert haben. Horst Streckenbach tätowierte, wie bereits erwähnt, im Jahr 1970 Valie Export mit einem Tattoo Pen der 2. Generation, dessen Einsatz, laut Manfred Kohrs, ab dem 06.04.1965 anhand diverser Fotografien nachweisbar ist. Nach jenem wurde auch die „Streckenbach-Technik“ benannt, ein Vorgang der Brustwarzenrekonstruktion nach einer Brustkrebs-OP mittels Tätowierung, für die diese elektrisch betriebenen Maschinen nach wie vor eingesetzt werden.²²⁵

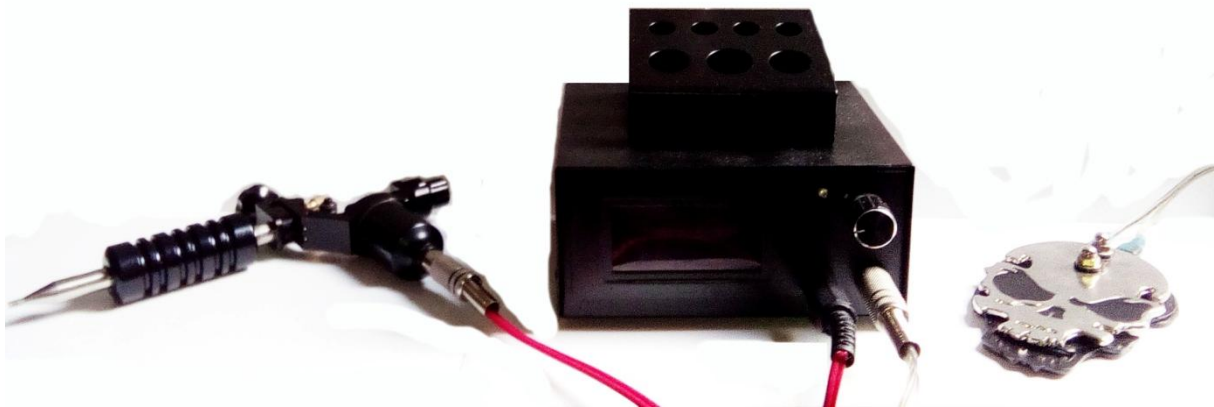


Abb. 24: Aktuelle Aufnahme eines Tattoosets bestehend aus einer Rotary-Tatoomaschine, Netzgerät mit Spannungsregler, Farbkappenhalter und individuell gestaltetem Fußschalter zur Regulierung der Stromzufuhr, 2019

Ein weiterer interessanter und an Erfindungsreichtum grenzenloser Komplex sind die selbstgebauten Tätowierapparate aus Alltagsgegenständen, die insbesondere im Gefängniskontext auftauchen, aber eben auch in den Anfängen der professionellen Tätowierung eingesetzt wurden, wie der selbsternannte *Tattoo Relic Hunter* William Robinson berichtet und wovon seine beeindruckende Sammlung an historischen Tätowierwerkzeugen und -maschinen zeugt.²²⁶

Die Erfindung der Tatoomaschine als neue Technologie zur massenhaften Produktion von Bildern kam etwa zur gleichen Zeit auf wie die Fotografie und die Kinematografie, nämlich im ausgehenden 19. Jahrhundert. Diese Phase könnte man als ersten *Iconic turn*²²⁷ bezeichnen, der sich durch die schnellere und massenhaftere Produktion und Verfügbarkeit von Bildern auszeichnet, der wiederum aus einem Begehren der Gesellschaft nach diesen resultiert. Es gibt also durchaus erkennbare Ähnlichkeiten innerhalb der Effekte dieser technischen und

²²⁵ Vgl. Interview mit Manfred Kohrs, in: *Tattoo und Religion*, hg. v. Campbell 2019, S. 86-95; persönliche E-Mail Korrespondenz mit Manfred Kohrs vom 13.06.2019 (Anm. d. Verf.).

²²⁶ S. o. *Travelling Tattoo Museum* von Willy Robinson; <https://de-de.facebook.com/tatoomuseum.org/> (01.06.2019).

²²⁷ Siehe Kapitel 3.4.

medialen Neuerungen, die da wären: eine schnellere Produktion von Bildern und eine breitere Verfügbarkeit für immer mehr Interessierte. Zum Ende des 20. Jahrhunderts gab es durch die Digitalisierung und Vernetzung einen neuen Schwung – noch schneller, noch einfacher, noch massenhafter. Dagegen hat sich die Technik des Tätowierens kaum verändert; das Verfahren ist im Großen und Ganzen konstant geblieben und ähnelt, bis auf die zeitgenössischen hygienischen Standards, denen von vor 100 oder 50 Jahren.

Seit einigen Jahren ist ein nicht abfallender Trend einer stetig wachsenden Tattooszene zu beobachten, die viele Talente und Legenden rund um den Globus herausgebracht hat. Alles wird immer professioneller und künstlerisch anspruchsvoller, der Markt für Tattooequipment boomt. Eine Rückbesinnung zur traditionellen, manuellen Tätowierung ist zwar genauso vorhanden, jedoch zumindest in unserem Kulturkreis marginal, da sich die Praktiken archaischer Methoden und Motive des Tribalismus etwa aus Gründen der kulturellen Identität oder spirituellen Identifikation mit indigenen Gemeinschaften meist unter selbigen finden. Die jüngere, westlich geprägte Tattooszene greift zwar ebenfalls auf traditionelle Formensprachen zurück, jedoch sind die Ausfertigung, Motivwahl und der Stil in einem fortwährenden Wandel. Tattoos haben eine Etablierung von einer Volkskunst zur einer High Art erfahren, die mittlerweile Galerien und Kunstmuseen zu füllen vermag. Dennoch bleibt die rein technische Ausführung dieselbe: Der Kunde geht zu einem ausgebildeten Tätowierer, bespricht mit ihm das Motiv, die Farbe, die Größe, die Körperstelle etc., vereinbart einen Termin und lässt sich dann fachkundig „stechen“.

Doch wie wird es in Zukunft aussehen? Ist es denkbar, dass die wichtigste Instanz im Prozedere, der Tätowierer selbst als ausführender Künstler und Kulturschaffender, irgendwann fehlt, da er durch eine Maschine ersetzt wird? Zwei unterschiedliche Konzepte der jüngsten Entwicklung gehen dieser Leerstelle nach: bei dem ersten ist es der Kunde bzw. Empfänger selbst, der sowohl auch zum Ausführenden wird; der zweite Fall zeigt einen Tätowierapparat, der die Tätowierung komplett maschinell ausführt.

Die *Personal Tattoo Machine*, vorgestellt im Juni 2015 vom Designerduo *deFORM*²²⁸, wirbt für eine Demokratisierung der Tattooindustrie und als Alternative zum Gang ins Tattoostudio. Mit einfachsten Mitteln soll das Selbst-Tätowieren nun auch Zuhause möglich sein, wofür ein Set von sterilen Nadeln, Handschuhen und einer antiseptischen Lotion zum Einmalgebrauch zur Verfügung steht. Die Tätowiermaschine selbst besticht durch ihre einfache Fertigung und das schlichte Design. Für große Meisterwerke ist dieses Designprodukt nicht gedacht, vielmehr für die kleinen Andenken und persönlichen Erinnerungen und Gedanken, die man an sich selbst und absolut individuell verewigen kann. Diese Idee spitzt Valie Exports Konzept vom Menschen als Informationsträger und Signalträger zu, indem es der Haut tatsächlich die Funktion eines Notizblocks zukommen lässt, als archivarischer Träger von Erinnerungen und Spuren. Es erinnert an den Spielfilm *Memento* aus dem Jahr 2000, in dem die Hauptrolle an anterograder Amnesie leidet und sich Informationen, Fakten und Hinweise zur eigenen

²²⁸ Vgl. <https://www.studiodeform.com/personal-tattoo-machine-1> (02.03.2019).

Person bzw. Identität und der Ermordung seiner Ehefrau eigenhändig auf seinen Körper tätowiert.²²⁹

Die Erfinder der *Personal Tattoo Machine* schreiben auf ihrer Website selbst Folgendes zu ihrem Produkt: „Once only available for professionals, now tattoo enthusiasts can have the tools they need to permanently mark meaningful memories onto skin. The Personal Tattoo Machine is a concept that aims to democratise the tattoo industry by allowing anyone to express their creativity in ink from the privacy and comfort of home.“²³⁰

Die Erfinder legen bei ihrem Produkt demnach viel Wert auf eine Selbstverwirklichung ihrer Kunden und bieten ein Werkzeug an, mit dem jeder seiner Kreativität freien Lauf lassen kann. Es geht hierbei auch um die Einschreibung von Erinnerungen und eine Selbstmarkierung. Der Aspekt der Verwandlung eines sozialen Signals in ein Privates (vgl. *Body Sign Action*) wird somit verstärkt, da man die Prozedur des Tätowierens nun auch Zuhause vollziehen kann, ohne dabei ein Tattoostudio bzw. einen professionellen Tätowierer aufsuchen zu müssen.

Nach dem letzten Stand der Website wurde das Produkt im Juni 2015 für den Klienten *Royal College of Art* als „final project“ entwickelt. Weitere Informationen gibt es nicht und der Link zur offiziellen Seite der *personaltattoomachine.com* führt ins Leere. Es ist wohl bei einem Kunstprojekt geblieben; die Hemmschwelle, seinen Körper selbst permanent zu modifizieren, scheint bei den meisten Menschen zu groß zu sein. Bekannt sind solche Selbstmarkierungen selbstverständlich aus subkulturellen Bezügen und der Geschichte der Gefängnistätowierung²³¹ sowie auch relativ üblich als erste Selbstversuche von Tätowierern. In diesem subkulturellen und experimentell künstlerischen Milieu wird die Praxis der Selbsttätowierung vermutlich auch bleiben.

Gleiches gilt für die folgende Apparatur, die „robot tattoo machine“, genannt *Tatoué* (franz. „tätowiert“), die im Jahr 2013 von französischen Designstudenten aus einem 3D-Drucker entwickelt wurde und seitdem stetig überarbeitet und weiterentwickelt wird. Laut der Erfinder dieses automatischen Tätowierapparats, bei dem mithilfe eines Computers ein Motiv erstellt wird, das anschließend auf den menschlichen Körper mittels einer Tätowiermaschine übertragen wird, soll dieser tätowierende Roboter jedoch den Tätowierer nicht ersetzen, sondern ihm als Werkzeug dienen, um die Möglichkeiten des Tätowierens zu erweitern. Insbesondere geometrische und sehr feine Motive an schwer erreichbaren Stellen sollen für den Tätowierroboter einfacher zu bewältigen sein als manuell. Um mit der unebenen und lebendigen Fläche als Eigenschaften des menschlichen Körpers umgehen zu können, wurde dem Apparat ein Sensor hinzugefügt, der neben der Tätowiernadel entlangfährt und Unebenheiten antizipiert (vgl. Abb. 25).²³² Große Motive sind mit dem

²²⁹ Vgl. Spielfilm *Memento*, Regie: Christopher Nolan, USA 2000.

²³⁰ Vgl. <http://www.personaltattoomachine.com/about/> (27.05.2017).

²³¹ Vgl. Oettermann 1979; Pichler 2011.

²³² <https://www.tattoodo.com/a/2015/10/robot-tattoo-machine-is-back-now-tattooing-real-people/> (12.09.2020).

Apparat (noch) nicht vorgesehen; es handelt sich auch hier, wie bei der *Personal Tattoo Machine*, eher um kleine und experimentelle Tattoos. Präsentiert und getestet wird das Gerät auf Design- und Tattoomessen, doch bis heute hat es sich in der Tattooszene nicht durchsetzen können. Die letzten Neuigkeiten der Website und der sozialen Netzwerke liegen mindestens ein Jahr zurück.²³³



Abb. 25: Aufnahme des Tätowierroboters *Tatoué*, 2015

Hört man von einem automatischen Tätowierapparat, denkt man unweigerlich an Franz Kafkas *In der Strafkolonie*²³⁴, in der ein „eigentümlicher Apparat“ beschrieben wird, welcher dem Verurteilten in einer zwölfstündigen Folter das Urteil in den Körper schreiben und ihn anschließend exekutieren soll. Der Apparat besteht aus drei Teilen, die als Bett, Zeichner und Egge bezeichnet werden. Der Verurteilte wird nackt bäuchlings auf das Bett geschnallt, das mit einer Watteschicht bedeckt ist. Etwa zwei Meter über dem Bett ist der Zeichner angebracht, dazwischen schwebt die Egge, in der die Nadeln eggenartig angeordnet sind und die der Form des Menschen entspricht. Bett und Zeichner haben eine eigene elektrische Batterie, mit der sie in Bewegung versetzt werden, wobei der Egge die eigentliche Ausführung des Urteils überlassen wird. Der Zeichner arbeitet nach einer Vorlage einer Zeichnung vom Kommandanten selbst, der das Urteil bzw. das Gebot, das der Verurteilte übertreten hat, „sehr kunstvoll“ aufs Papier gebracht hat und das nach einer langen und qualvollen Prozedur dem Verurteilten in den Leib geschrieben wird. Sobald das Bett in Zittern versetzt wird, senkt sich die Egge, die ebenfalls zittert, und die Nadelspitzen dringen in den

²³³ Vgl. <http://appropriateaudiences.net> (12.09.2020).

²³⁴ Vgl. Franz Kafka: *In der Strafkolonie*, Frankfurt a. M. 2006 (ND der Ausgabe Leipzig 1919).

Körper ein. Da die Egge aus Glas gemacht ist, bietet dies die Möglichkeit, den Prozess der Urteilseinschreibung zu verfolgen, zumal die Nadeln zweifach angeordnet sind, wobei die lange schreibt und die kurze Wasser ausspritzt, um das Blut abzuwaschen, damit die Schrift klar lesbar bleibt. Die eigentliche Schrift ist von labyrinthartigen Linien umgeben, was dem Ganzen eine kunstvolle Aura verleiht und auf dem Körper der Verurteilten wie Verzierungen wirkt. Das Urteil umzieht den Leib dabei nur in einem schmalen Gürtel, der Rest besteht aus Zierraten, der Körper muss dabei stetig umgewälzt werden, wobei die Nadeln sich immer tiefer in den Leib eingraben. Der Verurteilte beginnt nach der sechsten Stunde die Schrift „mit seinen Wunden“ zu entziffern, wodurch ein kathartischer und zugleich sado-masochistischer Akt der Erkenntnis und Reue entsteht, bevor die Egge ihn aufspießt und in die Grube wirft, womit das Gericht beendet wäre.

Gewisse Parallelen im Aufbau und der Technik lassen sich nicht verleugnen, wenngleich es sich beim *Tatoué* nicht um ein Folterinstrument handelt, das den Behandelten am Ende tötet, sondern um ein Designprodukt, das die Tattoowelt als helfendes Werkzeug mit der neuesten Technologie revolutionieren will. Nichtsdestotrotz bleibt der fade Beigeschmack, sich einer fremdbestimmten Maschine ausgesetzt zu fühlen, die, zwar durch einen haptischen Apparat den Körperkonturen und Beschaffenheit der Haut folgend arbeitet, aber dennoch ein affekt- und lebloser Roboter ist und bleibt, und deshalb, zumindest in der nächsten Zeit noch, vermutlich nur den technikbegeisterten Kunden anziehen wird.

3. Das Tattoo als Vermittler visueller Kommunikation

Die Frage nach der Bedeutung und Medialität von Tätowierungen kann auf diverse Weisen untersucht werden. Der Mensch transformiert sich durch die Modifikation des Körpers zu einem symbolhaften Wesen, der das Animalische ablegt und den Wandel von Natur zur Kultur vollzieht. Der Körper selbst wird zum Zeichenträger bzw. zum Informationsträger durch die Tätowierung, worauf auch Valie Export in der *Body Sign Action* verweist. Nun können Informationen etwa anhand von Bildern, Schrift, Symbolen, Ornamenten oder anderen Zeichen tradiert werden. Ebendieser Kulturtechniken und Formensprachen bedient sich auch die Tätowierung. Das Tattoo wird auf dieser Basis als eigener Bild- und Zeichentypus diskutiert. Zudem wird seine mediale Vielfältigkeit und Bedeutung dargelegt. Methodisch verfolgt dieses Kapitel einen semiotischen und bildhermeneutischen Ansatz, der die Stilgeschichte von beliebten und wiederkehrenden Tattoos nicht außer Acht lässt.

Die gegenwärtige Bilderflut im Zusammenspiel mit der progressiven Anzahl der Bildmedien und deren Omnipräsenz und ständigen Verfügbarkeit im Alltag verifiziert die Annahme der steigenden Macht und Bedeutung von Bildern für unsere Gesellschaft, unser Denken und unsere Wahrnehmung der Umwelt. Diese Erkenntnis ist jedoch keineswegs ein Novum. Die Verbindung jenes Trends, der seit einigen Jahren auch im Bereich der Tätowierung zu beobachten ist und der nicht nur auf den Körpern der Massen Verbreitung erlangt hat, sondern auch in den Massenmedien – Film, Fernsehen, Printmedien und natürlich im Internet in Form von selbstdarstellenden Beiträgen – wird diskutiert und stellt eine mögliche Erklärung für die zeitgenössische Popularität von Tattoos vor.

Was beobachtet werden kann, ist eine Zunahme tätowierter Körper in unserer heutigen, globalisierten Gesellschaft sowie den Massenmedien im Allgemeinen, wobei diese Bewegung aktuell einen Kulminationspunkt erreicht zu haben scheint. Dieser erneute Tattooboom – in Zeiten des ersten Booms im 19. Jahrhundert auch als „Tätowierungswut“²³⁵ bezeichnet – tritt nicht zufällig gerade jetzt wieder so verstärkt auf. Aus diesem Kontext resultiert die These, dass sich beide Phänomene auf eine Weise gegenseitig bedingen und beeinflussen, zum einen die Zunahme der digitalen und interaktiven Medien mit dem Fokus auf dem Bild, zum anderen der Wunsch nach einem tätowierten, individualisierten Körper.

Bilder, seien es medial präsente wie Fotos oder Videos, oder körperspezifische visuelle Gestaltungen wie das Tattoo, haben in unserer heutigen Zeit einen hohen Stellenwert als Ausdrucksmedium und Kommunikationsmittel eingenommen, was mit der Bedeutung des Bildes innerhalb moderner Gesellschaften zusammenhängen mag. Wir leben in einer visuell geprägten, optisierten Kultur, die dem Bild – trotz des Wissens um seine Manipulierbarkeit – dennoch Wahrheit und Wahrhaftigkeit unterstellt und das für jeden scheinbar verständlich

²³⁵ Der Ausdruck „Tätowierungswut“ taucht bei Stephan Oettermann sowie Adolf Spamer auf und geht zurück auf den Sozialmediziner und Anthropologen Rudolf Virchow (1821-1902), vgl. Ders.: Europäische Tätowierungen, in: Zeitschrift für Ethnologie XXIX, 1897, S. 328-331; siehe Kapitel 3.4.

und lesbar ist.²³⁶ Die wichtigste Eigenschaft von Tätowierungen für den westlichen Kulturkreis ist ihre Bildhaftigkeit. Das Tattoo ist sowohl ein optisches als auch ein ikonisches Zeichen. Es wird nicht als Abbild wahrgenommen, obwohl es in vielen Fällen durchaus abbildenden Charakter besitzt, sondern als ein Symbol, das auf etwas hinweisen soll, und zwar auf etwas Bedeutsames für seinen Träger. Das Tattoo ist Teil einer Verweisungsstruktur, die den Körper selbst als Zeichenträger, ihn als zeichenbehaftet versteht und in den Mittelpunkt stellt.²³⁷

Da in der anthropologischen Forschung vermehrt darauf hingewiesen wird, dass das Tattoo vor der Schrift entstanden ist, also eine evolutionäre Vorstufe zum alphabetischen Schriftgebrauch bildet, soll die Tätowierung demnach nicht in einen Schriftkontext gestellt werden²³⁸; vielmehr soll dieses Phänomen bildwissenschaftlich angegangen werden, da die Verbindung zum „Bilden“, und generell zum „Bild“, evident erscheint. In ähnlicher Weise verhält es sich mit dem Ornament, einem der am weitesten verbreiteten Motive und Kommunikationssysteme über Epochen und Kontinente.

Wie auch Tobias Prüwer nahelegt, ist die Tätowierung immer wieder mit der Schrift gleichgesetzt, sogar als Wiege der Schrift oder Urschrift bezeichnet worden, doch gibt es einen elementaren Unterschied zur Schrift, nämlich den semantischen Möglichkeitsraum des Tattoos, das im klassischen Sinne auch nichts bedeuten kann, also nur für sich selbst steht, wohingegen die Schrift immer zur Übermittlung einer expliziten Botschaft dient.²³⁹

Was also an dieser Stelle unternommen werden soll, ist eine Abkehr von der alles überschattenden Schrift hin zu einer Analyse der Bildkultur, im Hinblick auf die wachsende Popularität der Tätowierung. Was liegt da näher, als das Kulturphänomen der Tätowierung in Rückbezug auf den *Iconic turn* zu stellen. Wie Prüwer andeutet, „so wurden Tattoos bei Subkulturen allmählich vom selbst gewählten Outlaw-Stigma an den 1990ern zur beliebten BodyMod – der *Iconic Turn* scheint auch auf diesem Feld Niederschlag gefunden zu haben.“²⁴⁰

Die Unterteilung der Tattoomotive bzw. Tattoostile kann grob in drei große Gruppen erfolgen: 1. Das Bildhafte (Bild bzw. Abbild), 2. Das Zeichenhafte (Symbol, Ikon, Index, aber auch andere Zeichentypen wie Schrift oder Zahl), 3. Das Ornamentale (Ornamente und Tribals, aber auch abstrakte bzw. geometrische Formen). Diese drei Gruppen werden nun systematisch analysiert.

²³⁶ Bidlo 2010, S. 36.

²³⁷ Bidlo 2010, S. 72ff.

²³⁸ Landfester 2012, S. 17.

²³⁹ Tobias Prüwer: Fürs Leben gezeichnet. Body Modification und Körperdiskurse, Berlin 2012, S. 92.

²⁴⁰ Ebd., S. 27; BodyMod = Body Modification = Körpermodifikation.

3.1. Das Tattoo als Bild/Abbild

Valie Export beschreibt im Konzeptblatt zur *Body Sign Action* den Strumpfhalter als Objekt, welches identisch abgebildet und dessen Funktion nicht mehr beansprucht wird. Die Abbildung dient ergo als rekonstruierte Funktion. Wichtig für diese Interpretation sind die Erkennbarkeit des abgebildeten Objekts und die dem realen Objekt entsprechende Körperstelle. Das bildhafte Tattoo zählt vermutlich zu den im westlichen Kulturkreis am häufigsten gestochenen, was sich auch durch seine Stilvielfalt auszeichnet. Wie bereits im vorangegangenen Kapitel aufgezeigt, ist nicht nur die euroamerikanische Tätowiertradition auf das bildhafte Tattoo fixiert, sondern auch die japanische, die wiederum globalen Einfluss auf die heutige Tattooszene genommen hat. Der Stilpluralismus des bildhaften Tattoos wirft Parallelen zur Kunstwelt auf, hat jedoch auch seinen ganz eigenen Bildtypus hervorgebracht. Dabei sind als Anfänge einer genuin bis heute gültigen Tätowierpraxis der sogenannte *Oldschool* bzw. *Traditional Style* und das *Irezumi* zu nennen, die sich durch eine charakteristische Ikonografie und stilistisch durch dicke, schwarze Umrisslinien (Outlines) und kräftige Farbflächen auszeichnen. Aus diesen Stilen erwachsen im 20. Jahrhundert, mit Rückbesinnung auf kunsthistorische und popkulturelle Einflüsse, bis dato weitere Stile, die stetig weiterentwickelt und auf ein hohes künstlerisches Niveau gebracht werden. Neuere Tendenzen zeigen deutlich eine Affinität zu fotorealistischen Tattoos, die dem Tätowierer ein hohes Maß an technischem Know-How und künstlerischem Talent abgewinnen, sowie dem *Neotraditional* und *Graphic Style*, bei denen wiederum eine enorme Kreativität in Bezug auf die Erfindung neuer Motive und grafischer Elemente gefragt ist.

Auf die theoretischen Hintergründe des Tattoos als Bild oder Abbild wird im Folgenden eingegangen. Ziel dieser Ausführung ist jedoch nicht eine wiederholte Klärung des Bildbegriffs, sondern eine Einordnung des Tattoos in die Bildtheorie als eine Kategorie der Grafik²⁴¹. Um diese Kontextualisierung zu bewerkstelligen, ist jedoch eine kurze Einführung in die bildwissenschaftliche Diskussion zum Terminus Bild und Abbild unumgänglich.

Je nach Disziplin lassen sich grob folgende Bildbegriffe unterscheiden: Metaphysische, linguistische, ethische, kognitionswissenschaftliche, informationstechnologische und ästhetische Bilder. Die entsprechenden Phänomene, auf die sich diese Begriffe beziehen, könnten als ontische, sprachliche (Metapher), ethisch-normative (Menschenbild, Vorbild), mentale (Vorstellungen), informatische (Daten) und materielle Bilder (externe, darstellende Bilder) bezeichnet werden.²⁴²

Ein Bild braucht stets ein Medium, damit es überliefert, kommuniziert und rezipiert wird. Bild und Medium sind, Hans Belting zufolge, wie zwei Seiten einer Münze. Unser Körper sei ein Medium, um innere Bilder (*eidos*) zu erzeugen oder um äußere Bilder (*imago*) zu

²⁴¹ Griechisch „gráphein“: einritzen, schreiben, zeichnen.

²⁴² Klaus Sachs-Hombach: Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft, Köln 2003, S. 15.

empfangen.²⁴³ Dass der Körper auch ein Medium sein kann, welcher äußere Bilder erzeugen kann, zeigt sich insbesondere bei der Tätowierpraxis. Beltings Ansatz in seiner Bild-Anthropologie vom Körper als Medium beschreibt allerdings ein anderes Phänomen, nämlich dass der Ort der Wahrnehmung und Entstehung von Bildern das eigentliche Medium ist, somit die Verbindung von Körper und Bild. Das Gedächtnis ist das körpereigene Bildarchiv, die Erinnerung eine körpereigene Bilderzeugung. Im Medium der Bilder liegt demnach ein doppelter Körperbezug zugrunde, zum einen, dass wir die Trägermedien eines Bildes als dessen symbolischen oder virtuellen Körper auffassen und zum anderen, dass sich die Medien unserer körperlichen Wahrnehmung einschreiben und sie verändern. Diese Sichtweise bezieht den Körper wieder in die Mediendiskussion ein, indem sie ihn als mediales Subjekt verortet, wohingegen die Semiotik die Welt der Zeichen vom menschlichen Körper trennt und Bilder auf ikonische Zeichen reduziert. Das Verhältnis von Bild und Medium ist ambivalent und changiert ständig, je nach individuellem Fall. So kann das Medium zum einen in den Vordergrund rücken und als Informationsträger vor seinem Inhalt wirken, oder das Medium nimmt sich so stark zurück, dass das Bild aus eigener Macht zu existieren scheint. Bilder sind und waren dazu bestimmt, Welterfahrung zu symbolisieren und Welt zu repräsentieren. Die Differenz zwischen Bild und Bildmedium ist die, dass das Bild immer eine mentale, das Bildmedium eine materielle Eigenschaft besitzt, wobei sich beides in der sinnlichen Wahrnehmung zu einer Einheit verbindet.²⁴⁴ So geschieht dies auch bei der Tätowierung, die bloß auf der Haut des Trägers auf andere Art und Weise wirkt und eine neue Bedeutungsebene bekommt, als das Tattooflash (Vorlage; siehe Kapitel 5.1.) auf einem Blatt Papier. Obwohl Belting seine Thesen selbst bereits revidiert hat, können seine oben genannten Ideen für den Aspekt der Tätowierung als Bild und Medium dennoch von Bedeutung sein.

Die erste und elementare Eigenschaft, die man einem Bild zuspricht, ist die Fähigkeit seiner Abbildbarkeit, wonach ein Bild also etwas anzeigt, das entweder visuell sichtbar ist, oder ein Abstraktum darstellt. Beide Darstellungsformen können – mehr oder weniger – realistisch oder schematisch sein. Jedenfalls können Bilder dazu verwendet werden, auf Aspekte der Bildverwendung exemplarisch hinzuweisen, also reflexiv sein.²⁴⁵

Abbilder stellen mutmaßlich die gängigste Art von Bildern dar.²⁴⁶ Dabei steht an erster Stelle die Eigenschaft der Ähnlichkeit zu dem abgebildeten Gegenstand. Diese Ähnlichkeit muss absichtlich hervorgebracht sein und ist damit artifiziell. Die Ähnlichkeit des Bildes zum dargestellten Objekt darf allerdings nicht vollständig sein, sonst wäre es nur eine Doppelung,

²⁴³ Hubert Burda: Innere Bilder – äußere Bilder, in: In medias res, hg. v. Hubert Burda, München 2010, S. 150.

²⁴⁴ Hans Belting: Bild-Anthropologie, München 2001, S. 13f.

²⁴⁵ Jörg R. J. Schirra: Begriffsgenetische Betrachtungen in der Bildwissenschaft. Fünf Thesen, in: Bild und Medium, hg. v. Klaus Sachs-Hombach, Köln 2006, S. 200.

²⁴⁶ Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder, in: Was ist ein Bild? hg. v. Gottfried Boehm, München 2006, S. 16.

Kopie oder Imitation des Gegenstandes und somit nicht mehr artifiziell. Der Grad der Unvollständigkeit ist ebenfalls frei gewählt; die Auslassung bestimmter Faktoren setzt eine bewusste Auswahl des „Bildenden“ voraus, die sich beispielsweise durch die Reduzierung von drei auf zwei Dimensionen auszeichnet. Ein weiterer Aspekt ist die Änderung des Abgebildeten bei gleichbleibender Ähnlichkeit zur Steigerung der symbolischen Bedeutung oder ähnlichem, welches die bildnerische Qualität auszeichnet.²⁴⁷

Bei einer Tätowierung als Abbildung einer Person, eines Gegenstands etc. kann diese einer fotorealistischen Darstellung nahekommen, eine Kopie eines anderen Bildes bzw. Kunstgegenstands sein, oder sämtliche Stilformen der bildenden als auch populären oder primitiven Kunst annehmen.

Der tätowierte Körper als solcher wird so gesehen ebenfalls zu einem Bild als Gesamterscheinung stilisiert. Einen solchen Vorgang beschreibt auch Belting in seiner Bild-Anthropologie, wenn von der Maskierung die Rede ist, wobei die Maske stellvertretend für die Verwandlung unseres Körpers in ein Bild stehe.²⁴⁸ Der Mensch und sein Körper ist der Ort der Bilder, denn er erzeugt und erkennt und ist selbst ein Bild.²⁴⁹ Es geht hier also auch im entfernten Sinn um das Selbstbild und die Stilisierung der eigenen Person, mithilfe von Bildern und elektronischen Medien, als Bild bzw. „Gesamtkunstwerk“.

Die Funktionen von Bildern sind genauso vielfältig wie ihre Erscheinungsweisen. Bilder können Mittel voyeuristischer Schaulust oder individueller/kollektiver Zerstreuung sein. Sie können zur visuellen Kommunikation verwendet werden, wie zur Illustration von Wissen, als Bestandteil von religiösen oder kultischen Handlungen, zur Propaganda, privater oder kollektiver Erinnerung sowie der Selbstinszenierung dienen.²⁵⁰

Je nach Qualität der Tätowierung ist es auch nicht nur der bunte Körper im Allgemeinen, der Bewunderung oder Ablehnung auslöst, sondern einzelne, künstlerisch hochwertige Arbeiten, die der Zerstreuung – dem Ausblenden des Alltags, damals wie heute – dienlich sind. Auch extreme Körpermodifikationen oder Motive, die mitunter schockierend wirken können, befriedigen die Sensationslust des Betrachters. Die Befriedigung der Schaulust durch das Anblicken von Tätowierungen ist heutzutage in den sozialen Netzwerken stark ausgeprägt, insbesondere wenn es sich um sogenannte Tattoomodels handelt, die ihre tätowierten Körper voyeuristischen Blicken zur Verfügung stellen, andererseits – wie auch die tätowierten Damen um 1900 – die Schaulust nutzen, um sich als selbstbewusste, unabhängige und unkonventionelle Frauen in der patriarchalischen Gesellschaft zu positionieren. Diese

²⁴⁷ Hans Jonas: Homo Pictor. Von der Freiheit des Bildens, in: ebd., S.107ff.

²⁴⁸ Belting 2001, S. 34.

²⁴⁹ Ebd., S. 57.

²⁵⁰ Marcel Finke: Materialitäten und Praktiken, in: Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch, hg. v. Günzel/Mersch, Stuttgart 2014, S. 29.

Thematik wird im 7. Kapitel aufgegriffen und eingehender analysiert, in Rückbezug auf Valie Export's *Body Sign Action*.

Wie alles menschliche Handeln ist auch die Herstellung, Verbreitung und Rezeption von Bildern, sowie in diesem speziellen Fall von Tattoos, eingebettet in kulturelle Praktiken, von denen intersubjektive Verständigung überhaupt erst möglich wird und die zur Verfeinerung sowie zur sozialen Differenzierung des gesellschaftlichen Miteinanders beitragen. Somit kann ein (tätowiertes) Bild nie unabhängig von seiner historisch-kulturellen Entstehung gedeutet werden.²⁵¹

Wie William Mitchell anmerkte, sind unsere Körper als Empfänger und Sender von Bildern selbst lebende Medien, wobei Bilder erst im Akt der Wahrnehmung durch den Menschen entstehen. Der Mensch ist es, der den Bildern ein Leben leiht, um mit ihnen, wie mit einem Partner, zu kommunizieren.²⁵² Dieser Aspekt wird noch verstärkt, wenn man bedenkt, dass das Bild auf einem potenziellen Kommunikationspartner haftet, also eine doppelte kommunikative Dimension entsteht. Auch wenn man die Sprache bzw. die Schrift dem Bild in ihrer Bedeutung für den heutigen Informationsfluss präferiert, lässt sich die Zunahme von Bildern in Medien und Kultur nicht leugnen, betrachtet man insbesondere den Zuwachs an sogenannten Emojis/Emoticons bei der Kommunikation innerhalb der sozialen Medien.

Die Begriffe der Idolatrie, des Fetischismus und Totemismus wirft William Mitchell auf, die auf andere Weise in den modernen Gesellschaften Fortbestand haben und unseren Umgang mit Bildern zu entschlüsseln helfen, dessen Hauptantriebsfeder das Begehren (desire) sein soll.²⁵³ Totemismus, Idolatrie und Fetischismus bezeichnen keine Kategorien zur Systematisierung von Bildobjekten, sondern die drei Arten von Objektbeziehungen, wobei für ein Objekt, je nach kulturellem Hintergrund, alle drei Bezeichnungen gelten können.²⁵⁴ Idole, Fetische und Totems sind immer spezielle Dinge, die fester Bestandteil des sozialen Lebens sind und selbst ein „soziales Leben der Dinge“²⁵⁵ führen. Sie sind letztlich Dinge, die andere Dinge wollen, verlangen, begehren, fordern – belebte, vitale Objekte mit einem „Eigenleben“. Sie sind ein Indiz dafür, wie das Objekt und das Bild, auf welches es sich bezieht, miteinander verwoben sind und zueinander in Verbindung stehen.²⁵⁶ Diese

²⁵¹ Gustav Frank, Klaus Sachs-Hombach: Bildwissenschaft und Visual Culture Studies, in: Bild und Medium, hg. v. Klaus Sachs-Hombach, Köln 2006, S. 185.

²⁵² William J. Thomas Mitchell: Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur, Deutsche Ausgabe, München 2012 (Original: What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images, Chicago ILL 2005), S. 8f.

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ Ebd., S. 150.

²⁵⁵ Vgl. Arjun Appadurai: The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective, New York 1988.

²⁵⁶ Mitchell 2012, S. 157ff.

Konstellationen kann man auch als symbolische Ordnung bezeichnen, wobei die Tätowierung als Medium alle drei Arten der Objektbeziehungen umfassen kann; sie kann Fetisch, Idol oder Totem sein, oder alles zusammen.

Das Idol („eidolon“) bezeichnet ein Phantom, ein Bild ohne Wesen, im Gegensatz zum „eidos“, das den Dingen ihr Wesen zuspricht. Idole bezeichnen Spiegelbilder oder Phantasmen; Götterbilder können aber auch so genannt werden, um das Sein der Gottheit von ihrem Abbild zu unterscheiden.²⁵⁷ Die bis heute gebräuchliche Definition des Idols stammt aus der Zeit der Aufklärung, wonach das Idol ein Gegenstand übertriebener Verehrung, ein vergötterter Mensch oder ein anderes Wesen, ein Abgott und Trugbild sei. Idole werden als gesellschaftliche Übergangsobjekte charakterisiert und sind das Produkt eines Bedürfnisses, das dieses Idol selbst schafft.²⁵⁸ In der heutigen, westlich-geprägten Gesellschaft, insbesondere bei den Jugendlichen, fungiert die Popkultur oftmals als eine Art Ersatzreligion. Davon zeugt auch die religiös geladene Sprache des Pop-Rock, die mit Begriffen wie Mythos, Kult, Ritus, Heros und Idol operiert. Idole in der Popkultur verkörpern immer Ideale und zugleich den Widerstand gegen Normen,²⁵⁹ was sich auch in der Tätowierung manifestiert hat. Laut Carl Einstein ist das Idol a priori etwas Selbstständiges, da der Fertigungsakt eine entfernte Adoration und einen religiösen Dienst darstellt, womit das Objekt gottgleich wird und der Verfertiger hinter diese Transzendenz rückt. Die afrikanischen, traditional orientierten Ethnien transferieren durch das Tätowieren ihren Körper zum Mittel (Medium) und Ziel einer Anschauung. Sie opfern und überhöhen ihn, um die naturreligiösen und metaphysischen Gewalten sichtbar zu machen. Durch die Tätowierung wird der individuelle Leib zu einem Allgemeinen und Religiösen, zugleich erfährt er dadurch auch eine gesteigerte, erotische Kraft. Das Tätowieren sowie weitere Körpermodifikationen sprechen für ein Körperbewusstsein, das den Körper als unvollendetes Werk begreift, den man unmittelbar verändern muss. Jene afrikanischen Ethnien, die laut Carl Einstein weniger vom subjektiven Ich befangen sind als etwa die Europäer, ehren die objektiven Gewalten und müssen sich – wollen sie sich neben ihnen behaupten – in diese verwandeln.²⁶⁰ Diese Deutungen sind jedoch aus einer historischen Distanz zu werten und entsprechen nicht unbedingt einer zeitgenössischen ethnologischen und anthropologischen Sichtweise.

Der Fetisch²⁶¹ ist ein materielles Objekt, welches weder semiotische noch symbolische oder figurative Bedeutung besitzt, dessen Materialität in keiner Relation zu seinem ökonomischen oder ästhetischen Wert steht und das eine historische, soziale und individuelle Bedeutung

²⁵⁷ Sigrun Anselm (Hrsg.): *Idole*, Berlin 2007, S. 8.

²⁵⁸ Ebd., S. 18ff.

²⁵⁹ Ebd., S. 194ff.

²⁶⁰ Carl Einstein: *Negerplastik*, Stuttgart 2012 (ND der Ausgabe Leipzig 1915), S. 15ff.

²⁶¹ Lat. „facticium“: eine gemachte Sache.

besitzen kann.²⁶² Das Wort Fetisch leitet sich vom portugiesischen „feitiço“ (Amulett, Talisman) ab und wurde von portugiesischen Seefahrern geprägt, um die Praktiken bestimmter, afrikanischer Bevölkerungsgruppen zu bezeichnen, ein materielles Objekt anzubeten, dem man übernatürliche Kräfte zuschreibt. Der Fetischismus, der als Begriff 1757 im Rahmen einer Theorie primitiver Religionen von Charles de Brosses erfunden wurde,²⁶³ gilt als eine primitive Stufe der Religion, da er auf einer rein materiellen Ebene, nämlich der Verehrung von (nichtanimierten) Dingen, beruht.²⁶⁴ Der Begriff wurde im Laufe der Jahre von Georg Wilhelm Friedrich Hegel und Karl Marx, und später auch durch Sigmund Freud, aufgegriffen und neu definiert.²⁶⁵ Es stellt sich die Frage, ob es auf das Ding als solches ankommt oder eher unsere Beziehung zu diesen. Indem wir die Relationen und Stellungen, die wir zu den Dingen einnehmen, untersuchen, analysieren wir uns indirekt selbst. Wir sind auf eine areligiöse Weise fetischistisch, denn die fetischisierten, materiellen, magischen Dinge gehören zur modernen Kultur und werden seit dem 19. Jahrhundert zunehmend in primitiven, perversen, abergläubischen oder konsumistischen Objektbeziehungen subsumiert. Dies kann an der Zunahme der verfügbaren Dinge durch die Industrialisierung und die Möglichkeiten der technischen Reproduzierbarkeit gegenüber dem vorherigen Jahrhundert herrühren.²⁶⁶ Der Begriff des Fetischs wird in der zeitgenössischen, euro-amerikanischen Gesellschaft oftmals eng verknüpft mit sexuellen Praktiken oder Objektbeziehungen. Subkulturelle Strömungen wie die *Modern Primitives*²⁶⁷ reihen sich in die Fetischisierungsstrategien und Körpermodifikationspraktiken des ausgehenden 20. und 21. Jahrhunderts ein, bei denen archaische und rituelle Körpertechniken, wie die Tätowierung und das Piercing, eine zentrale Rolle spielen.

Der Wert eines durch ein eingraviertes Zeichen markierten Körpers wird durch dieses transformiert, vom reinen Tauschobjekt zu einem Körper mit ästhetischem Gebrauchswert, und wird durch dieses Zeichen zu einem Medium des Selbst, wodurch er sich vom normiert-

²⁶² Christina Antenhofer: Fetisch als heuristische Kategorie, in: Fetisch als heuristische Kategorie. Geschichte – Rezeption – Interpretation, hg. v. Christina Antenhofer, Bielefeld 2011, S. 19.

²⁶³ Alfonso M. Iacono: Fetischismus und Substitution, in: Ebd., S. 98.

²⁶⁴ Antenhofer 2011, S. 11.

²⁶⁵ Iacono 2011, S. 98.

²⁶⁶ Hartmut Böhme: Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 14ff.

²⁶⁷ Bei den *Modern Primitives* handelt es sich um eine lose Bewegung von Anhängern der Body Modification, die diese zur spirituellen und sexuellen Erhöhung nutzen; Fakir Musafar wird immerzu als Gründer benannt, jedoch wurde die Bezeichnung erst im Jahr 1989 nachträglich durch die gleichnamige Publikation (hgg. v. V. Vale und Andrea Juno) in Umlauf gebracht, um die westliche Tätowierkultur in einen ganzheitlichen, globalen und traditionellen Kontext zu stellen. Diese Bezeichnung ist jedoch bereits überholt und auch irreführend, da sie die gesamte westliche zeitgenössische Tätowierkultur in einen indigenen und magischen Kontext stellt, dessen weitere Ursprünge aus der europäischen Kulturgeschichte jedoch verleugnet. Vgl. Lodder 2010, S. 16ff.

seriellen Körper der Kulturindustrie abhebt. Durch diese Selbststilisierung, die sich anhand der Stilisierung des Körpers ausdrückt, wird ein solcher symbolisch aufgeladener, markierter Körper zum „Fetisch erster Ordnung“, der die bestehende symbolische Ordnung unterbricht.²⁶⁸ Nach Hartmut Böhmes Definition ist dieser Fetisch erster Ordnung ein unveräußerliches, heiliges Ding im Gegensatz zum „Fetisch zweiter Ordnung“, der eher den Charakter einer Ware besitzt, ein aus einem Konsumbegehren heraus entstandener, abdingbarer Fetisch.²⁶⁹ Tätowierungen fungieren, wie auch Mark Butler feststellt, in archaischen Kulturen vor allem als soziale Zeichen innerhalb einer symbolischen Ordnung, mittels derer der individuelle Körper einerseits Teil des Kollektivkörpers, andererseits von fremden Körpern abgegrenzt wurde. Tätowierungen grenzen jedoch nicht nur den individuellen vom fremden Körper ab, sondern auch den menschlichen vom tierischen Körper, die Natur von der Kultur, und sind in diesem Zusammenhang kosmetisch (im etymologischen Sinne des Wortes), denn die Tätowierung ist sowohl schmückend als auch ordnend. Als somatische Stilisierung zählt sie zu den fetischistischen Techniken des Selbst.²⁷⁰

Das Wort Totem stammt von den nordamerikanischen Ureinwohnern, bei denen es eine besondere Bedeutung als tierischer oder pflanzlicher Schutzgeist trägt und übersetzt wird mit: „Er ist ein Verwandter von mir“. Der Begriff wurde durch die Berichte John Longs ins Englische, später auch in die weiteren westlichen Sprachen, übernommen und zu einem Grundbegriff der frühen Ethnologie und vergleichenden Religionswissenschaften sowie zu einem Schlüsselbegriff zur Erklärung primitiver Religionen.²⁷¹ Zudem hängt der Totemismus auch mit einer bestimmten sozialen Organisation der Einteilung der Gesellschaft in Klans zusammen. Gleichzeitig ist der Totemismus eng mit einer Mythologie von den heldenhaften Taten der Ahnen verknüpft.²⁷² Claude Lévi-Strauss hingegen kritisiert den Begriff des Totemismus in seiner Schrift *Le Totémisme aujourd’hui* als ein Konstrukt der ethnologischen Wissenschaft, die versucht war, das Fremde fälschlicherweise noch mehr zu mythologisieren und die sogenannten „Naturvölker“ aus unserer Erfahrungswelt weiter zu entrücken.²⁷³ Demnach gibt es zwar Totems, die von Ethnie zu Ethnie eine unterschiedliche Bedeutungsebene aufweisen, der Begriff des Totemismus als eine soziale Ordnung oder Klassifizierung sei allerdings unzulänglich. Das Totem ist in erster Linie ein Name des Klans

²⁶⁸ Mark Butler: *Das Spiel mit sich (Kink, Drugs & Hip-Hop). Populäre Techniken des Selbst zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, Diss. Berlin 2014, S. 259.

²⁶⁹ Böhme 2006, S. 298ff.

²⁷⁰ Butler 2014, S. 243f.

²⁷¹ Mitchell 2012, S. 137.

²⁷² Emile Durkheim: *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*, Deutsche Ausgabe, Frankfurt a. M. 1994 (Original: *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris 1912), S. 129, 148.

²⁷³ Vgl. Claude Lévi-Strauss: *Das Ende des Totemismus*, Deutsche Ausgabe, Frankfurt a. M. 1965 (Original: *Le Totémisme aujourd’hui*, Paris 1962).

und ein Emblem oder vielmehr ein Kennzeichen, ähnlich eines heraldischen Wappens, bei dem jeder Klan ein Tier oder eine Pflanze als ihr Zeichen und Wappen annimmt.²⁷⁴ In der Regel handelt es sich bei einem Totem um ein Tier, welches in besonderem Verhältnis zur Sippe steht, seltener um eine Pflanze oder eine Naturkraft, die primär als Stammvater der Sippe, aber auch als Schutzgeist und Helfer fungiert.²⁷⁵ Die Tierbilder dienen als Wappen, zur Verzierung der Waffen oder des (männlichen) Leibes mittels einer Tätowierung.²⁷⁶ Die Zeichnungen, die das Totem darstellen, erwecken vor allem religiöse Gefühle und haben in einem gewissen Maß die gleichen Eigenschaften wie die Dinge, die sie reproduzieren sollen.²⁷⁷ Totems unterscheiden sich insofern von Idolen und Fetischen, als dass sie keine Tendenzen zum Anthropomorphismus aufweisen, also nie menschliche Objekte oder Bilder darstellen.²⁷⁸ Allen drei Kategorien ist jedenfalls gleich, dass ihnen ein Animismus zugesprochen wird, dass sie sozusagen vom bloßen Objekt oder Bild zu einem Subjekt erhoben werden.

Tätowierungen können mitunter dieselben Funktionen aufweisen wie Idole, Fetische oder Totems und transformieren somit gleichsam seinen Träger auf eine spirituell höhere Ebene.

Der Akt des Bildermachens bzw. Tätowierens wird selbst schon als Symptom eines Begehrens dargestellt, sowie andererseits das Begehren ein Symptom oder ein Resultat des Bildermachens ist, und die Bilder – bzw. in dem Fall speziell Tattoos – ein eigenes Begehren entwickeln und im Betrachter hervorrufen.²⁷⁹ Das Tätowieren als solches ist auch ein Akt des Bildermachens, das aus einem bestimmten Begehren heraus entstanden ist und sich vor Jahrhunderten, sogar Jahrtausenden, über den Globus verbreitet hat, und bis zum heutigen Zeitpunkt exponentiell in Bedeutung und Praxis gewachsen ist. Der Grund für diesen stetigen Zuwachs an Tätowierten könnte also in diesem allgemeinen Umstand des Begehrens nach Bildern begründet sein und dessen spezieller Form des Bildes auf der Haut, welche wiederum ein Begehren nach jenen provozieren. Das Objekt – laut William Mitchell die materielle Grundlage, in/auf der ein Bild in Erscheinung tritt²⁸⁰ – spielt ebenfalls eine nicht minder bedeutende Rolle bei der Generierung von Begehren. Sie können in der Sprache der Psychoanalyse die Rolle von Subjekten einnehmen, betrachtet man insbesondere die Theorie der Objektbeziehung.²⁸¹ Nun gleicht bei einer Tätowierung das Objekt, also die Haut bzw. der

²⁷⁴ Durkheim 1994, S. 155ff.

²⁷⁵ Ebd., S. 48.

²⁷⁶ Ebd., S. 152.

²⁷⁷ Ebd., S. 178.

²⁷⁸ Mitchell 2012, S. 141.

²⁷⁹ Ebd., S. 79.

²⁸⁰ Ebd., S. 11.

²⁸¹ Ebd., S. 104.

Körper, dem Subjekt, oder genauer: das Objekt ist das Subjekt, was den Aspekt des Begehrens und der Macht, die von solchen Bildern ausgeht, zusätzliches Gewicht verleiht.

Das Signifikante an einem Bild ist seine Dialektik zwischen Sein und Nichtsein, Anwesenheit und Abwesenheit, denn Bilder sind immer ein Substitut von etwas anderem, was sie selbst nicht sind. Viele Deutungen zur Produktion von Bildern gehen auf den Tod als Ursprung zurück, um für den Porträtierten oder Repräsentierten als ein Medium, ein spiritueller Mittler zwischen Anwesendem und Abwesendem zu fungieren und diesen ein Nachleben zu verleihen. In unserem audiovisuellen Zeitalter besitzen Bilder ein Eigenleben; innerhalb der Animismusdebatte sind sie weder Ding noch Person, sondern befinden sich in einem „Zwischenstatus“. Welchen Einfluss Bilder heute noch ausüben können, sieht man an der politischen Ausprägung des Bilderverbots, der Zensur, äquivalent zum historischen, religiös begründeten Bilderstreit.²⁸²

Doch nicht alle Bilder sind von gleicher Wertigkeit und Wichtigkeit; es wird unterschieden zwischen starken und schwachen Bildern. Bilder funktionieren nicht wie Spiegel. Sie sind keine Doubles des Dargestellten, wobei das plane Abbild als der banalste, wenn auch häufigste Ausdruck einer leeren Bildlichkeit gilt. Vielmehr sollen Bilder einen Mehrwert produzieren, einen „Seinszuwachs“, und nicht nur eine Bestätigung dessen, was wir schon wissen und sehen. Dieser innere Prozess wird auch als ikonischer Kontrast bezeichnet und macht verständlich, wie sich in bloßer Materie Sinn überhaupt zu zeigen vermag und deshalb dem Bild ein Animismus zugesprochen wird, eine eigene Lebendigkeit.²⁸³

Horst Bredekamp benennt in seiner Theorie zum Bildakt folgende Symptome: 1. Der schematische Bildakt beschreibt die Lebendigkeit der Bilder bzw. lebende Bilder, darunter die sogenannten *Tableaux Vivants*, Beseelungen und Animationen von Objekten. 2. Der substitutive Bildakt erhält seine Wirkung durch den Austausch von Körper und Bild durch substitutive Medien wie dem *Vera Ikon* und der Fotografie und geht im Kontext dabei auf die Bilderstürme ein, die auf der Gleichwertigkeit von Bild und dargestelltem (Körper) basieren. 3. Der intrinsische Bildakt richtet sich nach der Form und dem Bildblick, wobei das Bild über seine künstlerische Schöpfung hinausgehend aus eigenem Antrieb heraus beginnt zu agieren.²⁸⁴ In seiner Theorie zum Bildakt begründet Bredekamp nachdrücklich die Eigenmacht und Wirkkraft von Bildern als agierende Subjekte, die Teil des kommunikativen Handelns sind. Der Bildakt lässt sich zu großen Teilen auch auf das Tattoo übertragen, wie insbesondere in den Kapiteln 7 und 9 deutlich wird, wo sich das Bild bzw. das Tattoo mit seinem Träger verbindet und durch ihn animiert wird, ferner die Rolle des Agierenden übernimmt.

²⁸² Nico Brömßer u. a.: Auge – Blick – Chiasmus, in: Günzel/Mersch 2014, S. 336f.

²⁸³ Gottfried Boehm: Die Bilderfrage, in: Boehm 2006, S. 330ff.

²⁸⁴ Vgl. Horst Bredekamp: Der Bildakt, Berlin ²2015.

3.2. Das Tattoo als Zeichen

Vielmehr als ein Bild oder Abbild fungiert Valie Exports Strumpfhaltertattoo als ein Zeichen. Der Mensch wiederum ist Träger dieses Zeichens und per se Zeichenträger, ob tätowiert oder nicht. Welche Bedeutung als Zeichen explizit dem Strumpfhalter und dem Tattoo bei Valie Export zukommt, wurde bereits im ersten Kapitel dargelegt.

Dass Tätowierungen populäre Mittel der visuellen Kommunikation sind, also auch als Zeichen fungieren können, erlebt man besonders bei Tätowierungen, die den Träger als Mitglied einer bestimmten kulturellen, sozialen oder religiösen Gruppe markieren. Zu dieser Reihe zählen auch die Gefängnistätowierungen, die teilweise eine bestimmte Ikonografie aufweisen und somit als Kommunikationsmittel innerhalb dieses geschlossenen Systems dienen. Tattoos als Zeichen können als Symbole, ikonische Zeichen, Schriftzeichen und Zahlen auftauchen und sind entweder sozial oder individuell codiert. Im Fall der Gefängnistätowierung und Bandentattoos sind diese ikonografisch festgelegt, jedoch ist ihre Lesbarkeit meist nur dieser sozialen Gruppe zugänglich, ihre Bedeutung also oftmals bewusst verschlüsselt. Zudem wurden diese tätowierten Zeichen mittlerweile in die Alltagskultur überführt, de- und umcodiert, und haben sich zum Teil auch schon überholt.²⁸⁵ Andere zeichenhafte Tattoos, wie Valie Exports Straps oder ein Datum, sind wiederum individuell codiert, indem sie zwar für einen potenziellen Betrachter als Bild oder Zahl identifizierbar sind, aber die genaue Bedeutung dennoch erst verbalisiert werden muss. Doch dies ist nicht unbedingt Zweck solcher zeichenhaften Tattoos, dass sie jedem direkt zugänglich, sondern lediglich für eine Gruppe oder den Tätowierten allein bestimmt sind. Dies setzt durchaus unterschiedliche Dimensionen von Kommunikation und Medialität frei, die im weiteren Verlauf der Arbeit aufgeführt werden sollen.

Laut Aleida Assmann ist „der Mensch [ist] ein animal symbolicum, das sich in einem Reich selbstgeschaffener Zeichen einrichtet und seine Orientierung aus diesen Zeichen empfängt; er ist aber auch ein homo interpres, der Zeichen liest und deutet, wo er selbst gar keine hinterlassen hat“.²⁸⁶ Der Mensch organisiert sich in einer kulturellen Umwelt aus selbstgemachten Zeichen, für die je nach historischer Epoche eigene Zeichenlogiken gelten, die stets Gegenstand von Deutungskämpfen und sozialen Konflikten sind.²⁸⁷ Aleida Assmann unterscheidet insgesamt sechs Zeichentypen, „die die Welt in Text verwandeln: Anzeichen, physiognomische Zeichen, Vorzeichen, Offenbarungen, Embleme und Hieroglyphen.“²⁸⁸

²⁸⁵ Zum Beispiel die sogenannte „Knasträne“, ein kleines Tattoo in Form einer stilisierten Träne, seitlich unterhalb des Auges gestochen. Kontext Gefängnis: Vielfältige Interpretationen bietet dieses Motiv, das je nachdem für die Anzahl der begangenen Morde stehen kann (urspr.), aber auch ein Zeichen der Trauer darstellt. Wird heutzutage auch außerhalb des Strafvollzugs als modisches Accessoire tätowiert.

²⁸⁶ Vgl. Aleida Assmann: Im Dickicht der Zeichen, Berlin 2015.

²⁸⁷ Ebd., S. 17.

²⁸⁸ Ebd., S. 35.

Ein Emblem bedient sich einer bildlichen Rhetorik und ist doppelt codiert, denn es ist eine Art Hybrid aus Bild und Schrift.²⁸⁹ Es besteht ein Zusammenhang zwischen Emblem und der altägyptischen Bilderschrift, der Hieroglyphen²⁹⁰, welche zu den umfangreicheren Schriftsystemen mit 700 bis 7000 Zeichen zählen. Die Emblematisierung gilt als Fortsetzung jener Hieroglyphenschrift, die Hieroglyphe wiederum als Ahne von Emblem und Schrift.²⁹¹ Die Tätowierung könnte man als eine moderne Hieroglyphe bezeichnen, zum einen als eine Art Bilderschrift, die mit Zeichen auf der Haut in Kommunikation mit dem Außen tritt, zum anderen semantisch als eine „heilige“ oder spirituelle Einritzung, eine eingeritzte Sprache mit zum Teil metaphysischem Charakter. Auch Stephan Oettermann stellt einen Bezug zum europäischen Hautstich und den barocken Emblemen her, wobei sich die Tattoomotive von der Emblematisierung in der Hinsicht unterscheiden, als dass sie einzelne Bildelemente viel vager und spielerischer zusammenbringen, als es die intellektuell gefassten und eindeutig interpretierbaren Emblemata tun.²⁹²

Das Bild zählt mitunter als ikonisches Zeichen, wobei ikonische Zeichen Repräsentationen sind, die als Bilder wirken und deren Zeichenhaftigkeit auf der Ähnlichkeit mit der Sache beruht, die sie bezeichnen.²⁹³

Grundsätzlich unterliegen den Medien Schrift und Bild zwei verschiedene Rezeptionsformen: die Schrift wird gelesen, wozu man zunächst den jeweiligen Zeichencode erlernen muss, wohingegen Bilder erkannt werden, und zwar meist spontan ohne notwendige Vorkenntnisse. Der Umgang mit Schrift wiederum setzt eine doppelte Kompetenz voraus: die Zeichenkompetenz und die Sprachkompetenz. Bilder repräsentieren außereinzelsprachliche Gegenstände und Sachverhalte; ihre Erkennbarkeit beruht auf einem offenen Repräsentationssystem und ins Unendliche erweiterbarem Zeichenvorrat.²⁹⁴

Interessant wäre die Frage nach den kulturhistorischen bzw. anthropologischen Voraussetzungen für das Erschaffen und Erkennen von Bildern als Zeichen, die mutmaßlich gleichzeitig aufgetreten sind, wie die Befähigung zu sprechen, oder vielmehr, inwiefern der „homo pictor“ die Spezies Mensch vom Tier abhebt.²⁹⁵ Die antike Tradition behauptet, dass die Sprache das essentielle, menschliche Attribut sei – der „Mensch ist das sprechende Tier“ – wohingegen das Bild das Medium des Untermenschen, Primitiven, des Kindes und der

²⁸⁹ Ebd., S. 44ff.

²⁹⁰ Griechisch „hierós“: heilig; „glyphé“: Eingeritztes.

²⁹¹ A. Assmann 2015, S. 49ff.

²⁹² Oettermann 1979, S. 53f.

²⁹³ Ebd., S. 54.

²⁹⁴ Ebd., S. 189f.

²⁹⁵ Boehm 2006, S. 31.

ungebildeten Massen sei.²⁹⁶ Was sich jedoch mit relativer Sicherheit sagen lässt, ist, dass eine Art Kommunikation in Bildform vor der Schriftlichkeit auftauchte, weshalb dem Bild in diesem Fall für die Kommunikations- und Mediengeschichte eine höhere Bedeutung beigemessen werden könnte, betrachtet man etwa die steinzeitlichen Höhlenmalereien oder die Hieroglyphen als bildliche bzw. bildhafte Zeichensysteme. Auch Adrian Frutiger beschreibt in seinem Buch *Der Mensch und seine Zeichen* die Ursprünge der Schrift aus den Bildern der Höhlenmalereien und späteren Bildzeichen heraus, aus denen sich bis heute eine vielfältige Anzahl von Schriftzeichen, Piktogrammen und Symbolen entwickelt hat.²⁹⁷

Das ikonische Zeichen könnte als eine Universalsprache betrachtet werden, da es im Gegensatz zur Schrift, respektive dessen Inhalt – der Sprache – einen größeren Rezipientenkreis erreicht. Die Decodierung eines Bildes verlangt natürlich ebenfalls gewisse kulturelle, physiologische und intellektuelle Voraussetzungen, allerdings sind diese dennoch leichter zugänglich als die Schrift. So kann man beispielsweise über Sprachbarrieren hinaus mittels Bildern kommunizieren und selbst Menschen, die nicht lesen können, sind meist in der Lage, ein Bild oder Piktogramm zu dechiffrieren. Dies ist ein wichtiger Aspekt in unserer globalisierten Gesellschaft, dass man Codes findet, die allgemein verständlich sind. Diese Versuche, Bilder in Piktogrammsystemen für die internationale Kommunikation zugänglich zu machen, haben sich aber nur teilweise bewährt, da die Bedeutung der Piktogramme ebenfalls definiert und decodiert werden muss. Piktogramme sind allerdings auch nur eine spezifische Bildform, die nicht repräsentativ für alle Bilder sprechen kann.²⁹⁸ Eine bildliche Sprache jedenfalls erlaube eine kausale Theorie der Semantik und sie besäße für alle Wesen mit einem vergleichbaren Wahrnehmungsvermögen universelle Geltung, weil keine zusätzlichen Lernprozesse erforderlich wären, um jene Sprache zu verstehen.²⁹⁹ Wichtig sind diese Ausführungen für die Arbeit dennoch, da man davon ausgeht, dass die Tätowierung ein Kommunikationsmittel darstellt, das mit verschiedenen Systemen arbeitet, unter anderem auch als Piktogramm semiologisch erfahrbar gemacht werden kann.

3.3. Das Tattoo als Ornament

Die letzte, aber nicht weniger bedeutende oder häufig auftretende Kategorie von Tattoos sind die ornamentalen, wozu auch die sogenannten Tribals und geometrische Motive zählen. Insbesondere indigene Tatauierungen sind uns als Ornamente bzw. Tribals bekannt.

²⁹⁶ William J. T. Mitchell: *Bildtheorie*, Deutsche Ausgabe, Frankfurt a. M. 2008 (Original: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, 1994), S. 121.

²⁹⁷ Adrian Frutiger: *Der Mensch und seine Zeichen. Schriften, Symbole, Signete, Signale*, Wiesbaden 1991, S. 111ff.

²⁹⁸ Frank/Sachs-Hombach 2006, S. 186.

²⁹⁹ Arthur C Danto: *Abbildung und Beschreibung*, in: Boehm 2006, S. 144.

Ornamentale Tattoos können rein dekorativ sein, was der Begriff des Ornaments³⁰⁰ vielleicht implizieren mag, doch ist sowohl das Ornament als auch das ornamentale Tattoo komplexer in seiner Funktion und dem ästhetischen Wert.

Als Ornament bezeichnet man ein Element zur Verzierung oder Verschönerung von einem anderen Objekt. Durch dieses zusätzliche Element wird dem Vorhandenen Anmut und Schönheit verliehen oder etwas Besonders hervorgehoben. Insbesondere in der Architektur sollten Ornamente, die mit ihr oftmals eine Einheit eingehen, eine Ordnung herstellen und auf eine symbolische Zugehörigkeit zu einer höheren bzw. tieferen Sinnebene verweisen.³⁰¹ Laut Gottfried Semper³⁰² wird durch ein Ornament ein Bauwerk erst zu Architektur. Es ist als eine Signatur des Menschen zu wertende, über den bloßen Bedarf hinausgehende Kulturleistung.³⁰³ Zudem scheinen bestimmte Zeichen, die an konstruktiv oder rituell wichtigen Teilen eines Bauwerks angebracht waren, auch einen symbolischen Gehalt zu haben.³⁰⁴ So wie der Baukörper wird auch der menschliche Körper durch Ornamente und Zeichen zu einem Kunstwerk erhoben. Diese Aussage deckt sich mit der Einstellung von indigenen und archaischen Gesellschaften, die sagen, „wer nicht bemalt ist, ist stumpfsinnig“.³⁰⁵ Man muss bemalt sein, um als Mensch zu gelten: Derjenige, der im Naturzustand verharrt, unterscheide sich in nichts vom Tier.³⁰⁶

Owen Jones und Alois Riegl haben das Ornament als körperlose Kunstform erforscht, das, unabhängig vom Ornamentträger, eigene künstlerische und historische Prinzipien verfolgt und selbstständiger Träger und Vermittler eines Kunst- und Zeitstils ist. Das Ornament als Ausdruck eines „Kunstwollens“ ist somit mehr als eine bloße Zierde. Aufgrund ihrer symbolischen und ordnenden Funktion sind Ornamente nicht zu verwechseln mit den Begriffen Verzierung bzw. Dekoration.³⁰⁷ Das Ornament als Gesichtsbemalung sowie Tätowierung ist nicht Schmuck, sondern laut Hans Belting „eine mediale Technik im Dienst

³⁰⁰ Lat. „Ornamentum“: Schmuck, Verzierung; leitet sich ab von „ornare“: schmücken, ordnen.

³⁰¹ Richard Brilliant: Als das Ornament noch mehr war als Zierde und Dekoration, in: Die Rhetorik des Ornaments, hg. v. Isabelle Frank, Freia Hartung, München 2001, S. 13ff.

³⁰² Gottfried Semper (1803-1879), deutscher Architekt und Kunsttheoretiker.

³⁰³ Vgl. Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde (Band II), München 1863.

³⁰⁴ Andreas Denk: Der tätowierte Fels. Pragmatische und ideelle Funktionen in der Architektur, in: Der Architekt. Bund Deutscher Architekten (BDA), 6/2018, S. 36f.

³⁰⁵ Aussage der Caduveo, eine indigenen Volksgemeinschaft in Brasilien, deren Praxis des Gesichtstatauierung in Kapitel 7.3. genauer beleuchtet wird, zitiert in: Claude Lévi-Strauss, Traurige Tropen, Frankfurt a. M. 2008 und Valie Export: „wer nicht bemalt ist, ist stumpfsinnig“, Kronenzeitung vom 16.06.1973, VALIE EXPORT Center Linz.

³⁰⁶ Claude Lévi-Strauss 2008, S. 219.

³⁰⁷ Isabelle Frank: Das körperlose Ornament im Werk von Owen Jones und Alois Riegl, in: Frank/Hartung 2001, S. 77-99.

der Bildgenese des Körpers. So wird der Körper der Natur entzogen und einer symbolischen Ordnung eingegliedert. In seiner sozialen Rekonstruktion hat er die Doppelsexistenz eines Mediums und eines Bildes.³⁰⁸

Ornamente tauchen in verschiedenen Formen als wiederkehrende Muster auf – abstrakt, geometrisch, gegenständlich (z.B. floral, figürlich).³⁰⁹ Die Geschichte des Ornaments lässt sich grob in drei Phasen gliedern: 1. Stufe: Anfänge Jungpaläolithikum, ca. 35.000-12.000 v. Chr.; 10.000 v. Chr. „Goldenes Zeitalter“, erste Entdeckungen von Höhlenmalereien, geschnitzte Geweihe und Knochen, Beginn einer Kunstproduktion mit Ornamenten, die geometrisch aber vor allem Tiere und Tierköpfe darstellend waren, als erste Versuche einer kreativen Nachahmung der Natur. 2. Stufe: im Neolithikum verschwindet das darstellende Ornament, Dominanz der Spirale und Erfindung der Keramik. 3. Stufe: ab ca. 3000 v. Chr. bis heute, kreative Explosion des Ornaments.³¹⁰

Seit dem 20. Jahrhundert wird das Ornament als unfunktionales und unökonomisches Element aus Architektur, Kunst und Design verbannt. Eine Position zur Ornamentfeindlichkeit stammt von Adolf Loos und soll hier nur skizzenhaft in Hinblick auf die Tätowierung dargestellt werden. Im Aufsatz *Ornament und Verbrechen* schreibt Loos: „Der Drang, sein Gesicht und alles, was einem erreichbar ist, zu ornamentieren, ist der Uranfang der bildenden Kunst. Es ist das Lallen der Malerei. Aber alle Kunst ist erotisch. [...] Evolution der Kultur ist gleichbedeutend mit dem Entfernen des Ornamentes aus dem Gebrauchsgegenstände.“³¹¹ Er begründet die Erfindung des Ornaments, gleichgesetzt mit der bildenden Kunst, anthropologisch als Urbedürfnis des Menschen, sich zu ornamentieren, also zu schmücken. Dies geschieht aus einem sexuellen bzw. erotischen Antrieb und scheint für ihn ein primitives Unterfangen zu sein, denn eine kulturelle Evolution bedeute das Entfernen des Ornaments. Weiter führt er aus: „Da das Ornament nicht mehr organisch mit unserer Kultur zusammenhängt, ist auch das Ornament nicht mehr der Ausdruck unserer Kultur. Das Ornament, das heute geschaffen wird, hat keinen Zusammenhang mit uns, hat keine menschlichen Zusammenhänge, keinen Zusammenhang mit der Weltordnung.“³¹² Dieser Zusammenhang des Ornaments zur Weltordnung und zum Menschen an sich, der bei traditional orientierten Ethnien und Gemeinschaften stark ausgeprägt war und ist, sei in seiner Zeit nicht mehr gegeben und gar amoralisch, wie es eingangs heißt: „Das Kind ist amoralisch. Der Papua ist es für uns auch. Der Papua schlachtet seine Feinde ab und verzehrt sie. Er ist kein Verbrecher. Aber wenn der moderne Mensch jemanden abschlachtet und

³⁰⁸ Belting 2001, S. 35.

³⁰⁹ James Trilling: *The Language of Ornament*, London 2001, S. 6ff.

³¹⁰ Ebd., S. 91ff.

³¹¹ Loos 2012, S. 95.

³¹² Ebd., S. 102.

verzehrt, so ist er ein Verbrecher oder ein Degenerierter. Der Papua tätowiert seine Haut, sein Boot, seine Ruder, kurz alles, was ihm erreichbar ist. Er ist kein Verbrecher. Der moderne Mensch, der sich tätowiert, ist ein Verbrecher oder ein Degenerierter. Es gibt Gefängnisse, in denen 80 Prozent der Häftlinge Tätowierungen aufweisen. Die Tätowierten, die nicht in Haft sind, sind latente Verbrecher oder degenerierte Aristokraten.³¹³ Damit zieht Loos eine direkte Verbindung vom Ornament zur Tatauierung von indigenen Gesellschaften und der Tätowierung des modernen Menschen. Als Beispiel nimmt er den Papua – indigener Einwohner Neuguineas –, der seinerseits nicht nur am Körper tätowiert ist, sondern alles um ihn herum ebenfalls und vergleicht ihn mit einem Kind, dessen Amoral in seiner Natur läge. Interessant, dass er diese Bevölkerungsgruppe wählt, wie auch Valie Export in ihrem Werk *Cutting* einen Stamm aus Neuguinea und deren Tatauierungszeremonie präsentiert, jedoch mit einem anderen Zweck. Adolf Loos distanziert sich und den modernen, zivilisierten Menschen von dem Drang, sich zu tätowieren, der für eine Degeneration stünde. Diese belegt er mit der Beobachtung von tätowierten Menschen im Gefängnis, womit er sich einreicht in die Jahre zuvor unterbreitete These des italienischen Arztes Cesare Lombroso³¹⁴, nur Verbrecher seien tätowiert, und habe ein Tätowierter noch kein Verbrechen begangen, so werde er es in Zukunft tun. Auch er unterstellt den Tätowierten Atavismus und Degeneration, die er anhand von Studien in Gefängnissen erwiesen haben will. Über hundert Jahre sollte dieses Vorurteil gegenüber Tätowierten im euroamerikanischen Kulturkreis standhalten.

Bemerkenswerterweise erfährt das Ornament im Medium Tattoo seit den 1980er-Jahren eine Art Renaissance. Nicht nur werden alte Muster und ornamentale Stile von fremden und vergangenen Kulturen, wie den Maori oder den Kelten, wiederentdeckt und als Tattoo einer Rezeption und Neuinterpretation unterzogen, oftmals werden Fusionen von unterschiedlichen Stilen eingegangen, die sich mit einer künstlerischen Neuinterpretation zu neuen Stilen entwickeln.³¹⁵ So werden Ornamente und Muster zum Teil aus ihrem Kontext genommen und individualisiert. Die ästhetische Anpassung an die jeweilige Körperform ist besonders beim ornamentalen Tattoo bzw. Tribal elementarer Bestandteil der Tätowierung. Ornamentale Tattoos betonen und verschönern eine bestimmte Körperpartie oder gar den ganzen Körper durch eine individuelle Gestaltung. Das bedeutet, dass auch jene, wie das Ornament in der Kunst und Architektur, sein Trägermedium „gliedern“ und eine ästhetische Ordnung herstellen. Sie können somit unterschiedliche Körperteile betonen und optisch voneinander trennen.

Insbesondere indigene Tribals verfolgen eine symbolische Funktion und Ordnung, die meist nur der jeweiligen Ethnie vorbehalten ist. Sie können Ausdruck einer kulturellen und persönlichen Identität sein, ein Initiationsmerkmal, eine gesellschaftliche Hierarchie

³¹³ Ebd., S. 94f.

³¹⁴ Vgl. Lombroso 1887.

³¹⁵ Trilling 2001, S. 145, 214.

ausdrücken, aber auch einer religiös-magischen Funktion zur Kommunikation mit einer anderen Welt dienen. Wie Claude Lévi-Strauss in seiner Studie *Anthropologie structurale* ebenfalls für die kulturelle Praxis der südamerikanischen Caduveo im Vergleich zu den Maori konstatiert, seien Tatauierungen „nicht nur Ornamente, sie sind nicht nur [...] Embleme, Zeichen für Adel oder Stand in der sozialen Hierarchie; sie sind auch Botschaften, die ganz von einem geistigen Endzweck geprägt sind, und pädagogische Lektionen. Die Maori-Tatauierung soll nicht nur eine Zeichnung in das Fleisch, sondern auch alle Traditionen und die Philosophie der Rasse in den Geist ritzen.“³¹⁶ Das Ornament, ob geschnitzt, gemalt oder tatauiert, ist somit nur dem ersten Anschein nach dekorativ. Seine Funktion ist nicht in erster Linie plastisch, sondern sozial, magisch, religiös – als grafische oder plastische Projektion einer Wirklichkeit anderer Ordnung.³¹⁷

Bild und Ornament stehen sich, laut Christian Spies, divergierend gegenüber. „Auf der einen Seite steht das Bild als ein in sich gefestigtes und reglementiertes Feld, das vom Kontinuum der sichtbaren Welt außerhalb seiner Fläche abgegrenzt ist; es legitimiert sich dadurch, dass es mir einer enormen Kapazität zur Darstellung eben dieser äußeren Welt ausgestattet ist. Auf der anderen Seite steht das Ornament, das sowohl zu den Oberflächen der alltäglichen Gegenstände gehören kann, als auch im Bild, wobei sich das Ornament unterordnet.“ Im Gegensatz zur geschlossenen Einheit Bild trete zudem der narrative Charakter beim Ornament hinter die schmückende und ordnende Funktion zurück.³¹⁸ Dieses Argument lässt sich allerdings nicht halten, bedenkt man, dass die ornamentalen Muster und Tätowierungen bei Urvölkern und traditional orientierten Gemeinschaften sehr wohl eine narrative und kommunikative Funktion innehaben. Dies hat unter anderem der Sozialanthropologe Alfred Gell in seiner Studie *Wrapping in Images*³¹⁹ herausgearbeitet. Das Konzept des „Einhüllens in Bilder“ stammt aus Samoa, wo der Körper mit dem *pe'a*³²⁰, als eine Art Schutzschild und spirituelle Hülle, flächendeckend tatauiert wird. Die Analyse der Tatauierung deckt das komplexe System der symbolischen Ordnung auf, die auf einer reichen Mythologie basiert. Gemeinsam mit den ikonografisch bedeutenden Tattoomotiven und den komplexen Ritualen im Rahmen des Tatauierungsprozesses bilden diese Faktoren eine heilige Allianz. Abgesehen von den religiös-magischen Hintergründen sprechen Tribals auch eine bestimmte Sprache. Muster und Körperpartie geben Auskunft über die Geschichte des Trägers, die nach einem Schema funktionieren und somit individuelle und politische Informationen sowie gesellschaftliche Traditionen übermitteln.

³¹⁶ Claude Lévi-Strauss: *Strukturelle Anthropologie I*. Deutsche Ausgabe, Frankfurt a. M. 1969, S. 281.

³¹⁷ Ebd., S. 287.

³¹⁸ Christian Spies: *Das Ornament als Matrix. Zwischen Oberfläche und Bild*, in: *Ornament – Motiv – Modus – Bild*, hg. v. Vera Beyer, Christian Spies, Basel 2012, S. 377f.

³¹⁹ Vgl. Gell 1996.

³²⁰ Bezeichnung für die traditionellen Tatauierungen der Männer auf Samoa; gleichzeitig wörtlich übersetzt: Flughund; vgl. Krutak 2013; siehe Abb. 55.

In *Art and Agency* beschreibt Alfred Gell das *kolam*-Muster, das in Südindien von Frauen zumeist als Schutz- und Glückssymbol vor ihre Türschwelle gemalt wird. Als Tätowierung angebracht, wirke dieses konzentrische, labyrinthartige Ornament ebenfalls als Schwellenverteidigung der körperlichen Grenze, also der Haut. Im Totenkult hat dieses labyrinthische Muster eine eigene Bedeutung als Raum zwischen Leben und Tod. Es sichert den Eintritt in die Welt der Toten, da es den Weg in die Stadt der Toten als eine Art Landkarte darstellt. Zum anderen ist es ein Hindernis, das die tätowierte Frau im Totenreich vor dem Totengott und seinen Dämonen beschützen soll.³²¹ Desweiteren führt Gell für die marquesanische bzw. polynesische Kunst an, dass sie eine Ritualkunst sei und durch den Tatauierungsakt, der eine rituelle Performance darstelle, der Geist des tätowierten Objekts selbst in den Tätowierten eingehaucht werde. Ein tätowiertes *etua*³²² wird somit zum Dargestellten selbst, vom Objekt zum Subjekt. Die menschlich oder animalisch wirkenden tätowierten Motive, die die verehrten Ahnen und Götter symbolisieren sollen, übertragen also ihre göttlichen Eigenschaften und außerordentlichen Fähigkeiten auf den Tätowierten.³²³ Auch hier, wie beim samoanischen *pe'a*, spielt der animistische Aspekt eine große Rolle.

Die Bedeutung von Ornamenten ist eine Frage der Kulturzugehörigkeit. Es mag gemeinsame Ursprünge des Ornaments geben, die bis ins Jungpaläolithikum reichen, doch haben sich die Funktionen über die Jahre auseinanderdividiert. Im bild- und schriftlastigen europäischen Kulturkreis gilt das Ornament als ordnendes oder schmückendes Beiwerk, das seit der Moderne jedoch aus dem öffentlichen Raum nahezu verschwunden zu sein scheint und sich als individuelles Modeelement, insbesondere im Bereich der Tätowierung, als unverfänglicher und neutraler Körperschmuck spätestens seit den 1990er-Jahren durchgesetzt hat. In den letzten zehn Jahren wiederum, seitdem das Tattoogeschäft boomt und sich immer mehr Menschen der Geschichte und den Ursprüngen der Tätowierung widmen, findet das ornamentale Tattoo bzw. das Tribal als kulturelles Erbe wieder zurück zu seinen Wurzeln. Dennoch adaptieren nach wie vor Tattooanhänger der westlichen Hemisphäre jene außereuropäischen ornamentalen Muster, weil sie sich den indigenen Gesellschaften und deren Traditionen auf eine bestimmte Art verbunden fühlen. Jeder Kontinent hatte seine eigene Ornamentik entwickelt, so auch Nordeuropa mit den keltischen oder piktischen Flechtmustern, deren Bedeutung im Einzelnen zwar nicht mehr oder nur noch bruchstückhaft überliefert ist, sie trotzdem die Grundlage für heutige Tattoomotive bilden. Erhalten geblieben ist die ästhetische Erscheinung dieser Ornamente in anderen Medien, was in Kapitel 5.3. aufgegriffen wird.

Kurz erwähnt wurden zu Anfang die geometrischen Tätowierungen, die auch unter das Ornament fallen. Geometrische Motive beziehen sich sehr stark auf den Körper und die

³²¹ Alfred Gell: *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998, S. 86ff.

³²² Religiös-mythologisches Tattoo, stark abstrahierend eine Gottheit darstellend; siehe ebd.

³²³ Ebd., S. 191ff.

jeweilige Körperpartie und dienen sowohl als Schmuck, aber sind wohl in erster Linie einer ästhetischen sowie kosmischen Ordnung verbunden. Der Körper und seine Einzelteile werden durch die geometrischen Formen gegliedert und in einen größeren Zusammenhang gestellt, der sich auch optisch widerspiegelt. Ein symmetrisches Muster gilt als erstrebenswert, denn es beschreibt eine magische Ordnung und Verortung des Menschen im Kosmos, im Gegensatz zum Chaos.

3.4. Exkurs: Der *Iconic turn* und die „Tätowierungswut“

Die bereits angedeutete Verbindung von der expansiven Tätowierpraxis in der globalisierten, westlich geprägten Gesellschaft zur steigenden Macht und Bedeutung der Bilder, die heute nicht mehr hinterfragt wird, da das Bild im Allgemeinen auf sämtlichen Kanälen, samt der Körper, omnipräsent ist, soll in diesem Exkurs zum *Iconic/Pictorial turn* untermauert werden. Galt zuvor noch die Schrift als Primat der zwischenmenschlichen Kommunikation und dem Denken als solchem, wird seit den 1990er-Jahren in den Geisteswissenschaften dem Bild immer mehr Bedeutung beigemessen. Zunächst popularisiert durch die Kunsthistoriker, beschäftigten sich im Anschluss auch Medienwissenschaftler und Philosophen mit dem Bild als Forschungsschwerpunkt mit einer übergreifenden Konzeption des Bildbegriffs.³²⁴ Diese Wende in den Wissenschaften wird als *Iconic turn* oder auch *Pictorial turn* bezeichnet und soll, den *Linguistic turn* ergänzend, die Bedeutung der Bilder für unsere Kommunikation, unsere Wahrnehmung von der Welt und deren Einfluss auf unser Denken erklären.³²⁵ Dabei sind, nach Gottfried Boehm, Subjekt und Objekt miteinander verschränkt, der sehende Leib ist zugleich sichtbarer Leib.³²⁶ Diese „Rückkehr der Bilder“, wie sie Boehm beschreibt, vollzieht sich auf verschiedenen Ebenen seit dem 19. Jahrhundert, was er damit als „ikonische Wendung“ charakterisiert. Ein bedeutender Aspekt der ikonischen Wende ist zudem der der sinnlichen Wahrnehmung, also die Geschichte des Blicks aus philosophischer und physiologischer Sicht.³²⁷ Während Gottfried Boehm hermeneutische Aspekte der Sinnerzeugung von Bildern als Kunstwerken befragt, orientiert sich William Mitchell in seinem *Pictorial turn*, angelehnt an Erwin Panofskys Ikonologie, vielmehr an der Materialität von medialen und wissenschaftlichen Alltagsbildern und ihrem sozialen und politischen Einfluss.³²⁸

Die augenfällige Zunahme von Bildern in der Massenkommunikation, die durch technische Bildmedien wie Film, Fernsehen und Internet angestoßen wurde, aber auch die Printmedien

³²⁴ Sachs-Hombach 2006, S. 7f.

³²⁵ Burda 2010, S. 17.

³²⁶ Beat Wyss: Die Wende zum Bild. Diskurs und Kritik, in: Günzel/Mersch 2014, S. 11.

³²⁷ Boehm 2006, S. 17.

³²⁸ Vgl. Hans Belting (Hrsg.): Bilderfragen. Bildwissenschaften im Aufbruch, München 2007.

massiv beeinflusst, wurde in den „Visual Culture Studies“ zum Anlass genommen, um über die Art und Weise nachzudenken, wie die kulturell geprägten Bilder ihrerseits auf die kulturellen Prozesse zurückwirken und sie beeinflussen. Der Unterschied zwischen der Bildwissenschaft und den Visual Culture Studies liegt darin begründet, dass sich erstere mit der Analyse des Bildes beschäftigt, wohingegen letztere auf die sozialen und kulturellen Umstände und die Gesamtheit der visuellen Phänomene angesichts der aktuellen Bilderflut reagiert.³²⁹

Bilder, seien es medial gestaltete wie Fotos oder Videos, oder körperspezifische, visuelle Gestaltungen wie das Tattoo, haben in unserer heutigen Zeit einen hohen Stellenwert als Ausdrucksmedium eingenommen, was mit der Bedeutung des Bildes innerhalb moderner Gesellschaften zusammenhängt; denn wir leben heute in einer visuell geprägten, optisierten Kultur, die dem Bild – trotz des Wissens um seine Manipulierbarkeit – dennoch Wahrheit und Wahrhaftigkeit unterstellt.³³⁰ Durch den technischen Fortschritt insbesondere der Smartphones, ist heutzutage jeder in der Lage, ein Bild in Form einer Fotografie zu erstellen und dieses umgehend zu reproduzieren und öffentlich bzw. medial zu verbreiten. Nun könnte man sich die Frage stellen, ob das Bedürfnis nach den Bildern Resultat oder Ursprung der Medientechnik ist, ob das Bedürfnis nach Bildern deshalb so stark ist, weil die Gegebenheiten es zulassen oder das Bedürfnis selbst der Auslöser ist. Diese Frage nach dem Kreislauf von Begehren, Bedarf und Produktion stellt sich auch in Bezug auf die Tätowierung innerhalb der Gesellschaft, worauf noch eingegangen werden soll.

Nun gab es bereits um 1900 einen ersten „Tattooboom“, der sich vornehmlich im Schaustellergewerbe sowie in der höheren und der niederen Gesellschaftsschicht etabliert hat. Diese sogenannte „Tätowierungswut“ erreicht, nach ihren ersten Anfängen um 1870-1880, etwa 1905-1910 ihr größtes Ausmaß; zeitlich parallel dazu gelangt auch der Diskurs über die Tätowierung auf seinen Höhepunkt, wie bereits eingangs erwähnt wurde. Ein Grund ist die Erfindung der elektrischen Tätowiermaschine, die im Jahr 1891 von Samuel O’Reilly patentiert wurde. Dieser Schritt setzte allerdings schon eine gewisse Popularität und Nachfrage voraus, ohne die eine solche Innovation zur Verbesserung der Tätowierpraxis nicht erstrebenswert gewesen wäre.

Wie sich die Tätowierung heutzutage medial durchgesetzt hat, ist zunächst oberflächlich geklärt, doch wie hat sich dieser Trend zur damaligen Zeit verbreitet?

Zum einen wurde das Hautbild auf physischem Weg durch die Seefahrt, die Entdeckungs-, Handels- und Kolonialisierungsfahrten seit dem 17. Jahrhundert in Umlauf gebracht, insbesondere im imperialistischen Europa. Die Zurschaustellung von Tätowierten und ihren Hautbildern sowie ihre wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem kulturellen Phänomen seit James Cook haben massiv zum Interesse beigetragen. Texte wurden verfasst,

³²⁹ Frank/Sachs-Hombach 2006, S. 187.

³³⁰ Bidlo 2010, S. 36.

die einen Eindruck vermitteln sollten, doch um solch ein visuelles Thema in den Diskurs zu stellen, musste man sich visualisierenden Methoden bedienen. Zeichnung, Grafik und Malerei waren zunächst die ersten Mittel zur Visualisierung. Im 19. Jahrhundert kam dann die Fotografie als neues abbildendes Medium hinzu, dem anfangs der höchste Wirklichkeitsanspruch bei der Abbildung von Sichtbarem beigemessen wurde. Zudem löste die Fotografie im 20. Jahrhundert die Druckgrafik als visuelles, technisch reproduzierbares Massenmedium ab.

Die Entstehung des Mediums der Fotografie kann als ein Resultat eines neuen, geänderten Sehverhaltens gedeutet werden. „fotografische Blick“ kündigte ein Bedürfnis nach einem neuen Medium an, das eine verbindliche Repräsentation von Welt hervorbringen konnte, vielmehr noch als die Malerei oder Grafik.³³¹ Trotzdem sei die Fotografie kein Medium des Blicks, wie Hans Belting formuliert, sondern ein Medium des Körpers, das seinen echten, bleibenden Schatten erzeuge. Dieser Schatten trenne sich allerdings vom Körper in der Zeit, das Leben werde eingefroren und die Korporalität ginge in der Zeit verloren.³³²

Zwischen der Fotografie und der Tätowierung gibt es dahingehend Parallelen, als dass beiden Medien ein starker Bezug auf Zeitlichkeit und Mortalität suggeriert wird. Die Permanenz der Tätowierung führt dem Träger sowie dem Betrachter den unaufhörlichen Alterungsprozess und seine eigene Sterblichkeit unentwegt vor Augen.³³³

In der damaligen Unterhaltungsindustrie setzte man schon auf inszenierte Bilder zur Selbstdarstellung und -vermarktung. Die Tätowierer und vor allem die Schausteller, die mit ihrem Körper und ihrer Andersartigkeit Geld verdienten, ließen Poster oder Postkarten anfertigen, die sie zum Verkauf bereit stellten und durch ihre Verbreitung somit zugleich ihre Popularität steigerten. Dank solcher Druckerzeugnisse können auch heute noch die Geschichte jener Tattoomotive studiert werden (vgl. Abb. 22 und Abb. 57).

Die Tätowierungswut griff auch – die breite bürgerliche Mittelschicht überspringend – auf bessere und höhere Kreise über; selbst die damalige Regenbogenpresse der Jahrhundertwende berichtete häufig über tätowierte Angehörige europäischer Fürsten- und Königshäuser³³⁴, vergleichbar mit dem Trend den wir heutzutage erleben, wobei die Medienberichterstattung über tätowierte Stars und Prominente, selbst Politiker, die Popularität und Akzeptanz steigert.

Die heutige Popularität und weitgehende Akzeptanz der Tätowierung in der Gesellschaft verdankt diese der enormen medialen Präsenz von Tattoos und Tätowierten, beispielsweise im Fernsehen (als Dokusoaps), der Boulevardpresse, Werbung, etc.³³⁵ Nicht nur auf

³³¹ Belting 2001, S. 47.

³³² Ebd., S. 27.

³³³ Butler 2014, S. 260.

³³⁴ Stephan Oettermann: Eine Kunst so alt wie die Menschheit, in: Kat. Ausst. Tattoo. Bilder die unter die Haut gehen, Kunsthalle zu Kiel 1996, Kiel 1996, S. 10.

³³⁵ Bidlo 2010, S. 7.

Werbeanzeigen in Illustrierten und auf Werbeplakaten im öffentlichen Raum, sondern auch im Fernsehen wird immer häufiger mit Tätowierten geworben, was nicht nur eine Akzeptanz dieser Körpermodifikation in unserer Gesellschaft suggeriert, sondern zugleich eine flächendeckende Normalität. Bereits vor einigen Jahren sorgten diverse Fernsehformate, zunächst aus den USA importiert (*Miami Ink, LA Ink, Tattoo Nightmares* u. a.), später auch in Deutschland adaptiert (*Tattoo – Eine Familie sticht zu, Horror Tattoos – Wir retten deine Haut* u. a.), für Aufsehen, die den Arbeitsalltag von professionellen Tätowierern in ihren Studios sowie die Beweggründe ihrer Kunden zu dokumentieren beabsichtigen. In diesen Sendungen wird, allerdings stark verkürzt und gestellt, das Prozedere von der Beratung bis zum ersten Nadelstich hin zum Endergebnis gezeigt. Die Kunden, die diese Studios betreten, waren oftmals wenig tätowierte Menschen aus der Mittelschicht, berufstätige Familienväter und Mütter, ihre Beweggründe nicht selten persönliche Schicksalsschläge oder freudige Ereignisse im Leben, die durch das Tattoo verarbeitet oder gefeiert werden und der Erinnerung dienen sollten. Das Fremde bzw. Befremdliche der Tätowierung und der Tätowierstudios ist durch solche Formate einer weitläufigen Akzeptanz gewichen, so wie das verruchte Image von Tätowierer und Kunde.³³⁶

Printmedien, Fernsehen und auch das Kino wurden vor einigen Jahren durch ein neues und digitales Medium ergänzt und teilweise verdrängt, nämlich dem Internet mit seiner permanenten, mobilen und scheinbar unbegrenzten Verfügbarkeit. In dieser virtuellen Welt sind sämtliche Informationen ständig verfügbar und unendlich reproduzierbar, die Kommunikation über (fast) alle Grenzen hinaus unmittelbar möglich. Diverse Plattformen wurden zu diesem Zweck entwickelt, besonderer Beliebtheit und mittlerweile für viele Menschen wichtiger Bestandteil der zwischenmenschlichen Beziehungen sind soziale Netzwerke (z.B. Facebook, Twitter) und Foto-Sharing-Seiten (z.B. Instagram), auf denen man mit bekannten und fremden Menschen sein Leben teilen und als Follower am Leben anderer, selbst prominenter User teilhaben kann. Selfies als spezifische Methode der öffentlichen Selbstdarstellung dominieren seit einigen Jahren die sozialen Netzwerke und diverse Internetplattformen. Genauso wie die analoge Fotografie sind sie nur eine Momentaufnahme und reflektieren das Ich spiegelbildartig auf der elektronischen Scheibe, doch sind die digitalen Selbstporträts noch viel anfälliger für Bildmanipulationen, die bei den Selfies exzessiv praktiziert werden, und somit ganz bewusst die Realität verfälschen. Als Mittel zur Selbststilisierung werden dazu ebenso die Tätowierungen bei den Selbstaufnahmen oder pseudoprofessionellen Shootings hervorgehoben, die den Selbstdarstellungseffekt noch verdoppeln. Jeder kann ein (Tattoo-)Model sein, jeder kann schön und berühmt sein, zumindest im „Global Village“³³⁷. Dieser von Marshall McLuhan geprägte Begriff für die Veränderung der Gesellschaft durch die damals zeitgenössischen Kommunikationsmedien

³³⁶ Margot Mifflin: *Bodies of Subversion. A Secret History of Women and Tattoo*, Brooklyn NY 2013, S. 111.

³³⁷ Vgl. Marshall McLuhan, Bruce R. Powers: *The Global Village. Der Weg der Mediengesellschaft in das 21. Jahrhundert*, Deutsche Ausgabe, Paderborn 1995 (Originaltitel: *The Global Village. Transformations in World Life and Media in the 21st Century*, 1989).

hat heute, im (post-)digitalen Zeitalter des Internets, mehr denn je an Bedeutung gewonnen und seine Berechtigung erlangt.

Die Etablierung der digitalen Medien ist ebenfalls zurückzuführen auf ein neues Sehen, eine veränderte Wahrnehmung und ein Bedürfnis nach alternativen, schnellen Kommunikationsformen, die Informationen in räumlich und zeitlich unbegrenztem Ausmaß verbreiten. Was wir also heute beobachten, sind die natürlichen Mechanismen, die die ästhetische Sichtweise auf Tätowierungen zu vereinheitlichen versuchen und eine Geschmacksstandardisierung der Massen herbeirufen wollen. Dabei wird zunächst die Vorbildfunktion von Prominenten genutzt, die mittels der Medien zu Idealen der ästhetischen Orientierung werden.³³⁸

³³⁸ Tobias Lobstädt: Tätowierung in der Nachmoderne, in: Eine Einführung in Jugendkulturen. Veganismus und Tattoos, hg. v. Wilfried Breyvogel, Wiesbaden 2005, S. 207.

4. Die Haut als Leinwand – der Mensch als Codex

Mechthild Fend geht in ihrem Aufsatz *Medium Haut*³³⁹ auf die *Body Sign Action* Valie Exports in Bezug zur Auseinandersetzung mit der Funktion der Haut als Medium und Zeichenträger ein. Dabei spielt das Konzeptblatt eine wichtige Rolle, das diagrammartig einen ausdrücklichen Bezug zwischen der Haut und verschiedenen Zeichenträgern herstellt; explizit erwähnt wird das Buch („Mensch = Codex“)³⁴⁰. Der Mensch wird als Informations- und Signalträger definiert, die Haut als Leinwand. Indem Valie Export auf das Pergament verweist, führt sie die metaphorische Assoziation von Haut als Leinwand auf die tatsächliche Verwendung von Haut – in diesem Fall Tierhaut als Pergament – zurück.

Bücher als mehrdimensionale Informationsträger bergen unterschiedlich codierte Informationen in Form von Schrift, Zeichen oder Bildern und sind damit dem tätowierten Körper sehr ähnlich. Das Entschlüsseln der Informationen ist dem Schriftsinn vorbehalten, der zunächst durch das Lesen ermittelt wird. Das Lesen der nonverbalen Zeichen und Bilder erfordert andere Kenntnisse und Erfahrungen, die abhängig sind von kulturellen und individuellen Voraussetzungen.³⁴¹ Der Mensch als Codex und die Haut als Leinwand können, anknüpfend an die Stichpunkte der *Body Sign Action*, in der Populärkultur auf diverse Weisen begriffen und dargestellt werden. In diesem Kapitel werden vier unterschiedliche Modelle aus Kunst, Literatur, Film und der Populärkultur vorgestellt, die die Ideen Valie Exports in gewisser Weise weiterführen.

Doch zunächst erfolgt eine kulturgeschichtliche Einordnung von Haut als Werkstoff in Verbindung mit dem Medium Buch.

Die Haut als Material hat in der Kunst- und Kulturgeschichte eine lange Tradition, sowohl die Verwendung von Tierhaut, als auch die Bemalung und Markierung von menschlicher Haut. Für den Einsatz von Leder, also präparierter Tierhaut, sind zwar keine frühesten, organischen Überreste erhalten geblieben, jedoch gibt es anderweitige Belege dafür, dass dessen Herstellung schon vor Urzeiten in verschiedenen Kulturkreisen gebräuchlich war. Pergament wird, wie Leder, ebenfalls aus der Haut von Säugetieren gewonnen; der Unterschied zwischen Pergament und Leder liegt in der Herstellung. In beiden Fällen muss die Haut von Fetten und Haaren befreit und gesäubert werden; anschließend wird das Leder gegerbt, Pergament hingegen durch Spanntrocknung haltbar gemacht. Dadurch ergeben sich unterschiedliche Qualitäten und Haptiken der Tierhäute, die selbstverständlich auch von Tierart bzw. Rasse, Aufzucht und Alter des Tieres abhängen, wobei Leder eher dick und geschmeidig ist, Pergament im Gegensatz dazu dünn und weniger elastisch, sich deshalb besonders gut für Buchseiten eignet, Leder hingegen für Bucheinbände und -deckel. Die

³³⁹ Fend 2004, S. 242ff.

³⁴⁰ Siehe Konzeptblatt: Bücher sind aus Pergament ; Buch – Mensch ; Der Mensch als Codex ; Hautleinwand [Auszug].

³⁴¹ Almuth Corbach: Von der Hut zur Codexform – Metamorphose eines Organs, in: Kat. Ausst. Verborgene im Buch – Verborgene im Körper, Wiesbaden 2003, S. 13.

ersten Pergamente wurden um das 2. vorchristliche Jahrhundert verwendet, wobei der Name auf die Stadt Pergamon mit ihrer bedeutenden Bibliothek zurückgeht. Plinius d. Ä. zufolge soll König Ptolemaios V. den Export von Papyrus aus Ägypten nach Pergamon aus Eifersucht auf die Bibliothek verboten haben, woraufhin Eumenes II. (197-159 v. Chr.) seine Gelehrten beauftragt habe, nach Alternativen zu Papyrus zu forschen. Diese schlugen ihm speziell bearbeitete Tierhäute vor, von Eumenes „membrana“ genannt (lat. für „Haut“), in Erinnerung an die Herkunft als „membrana pergamena“ bezeichnet, woraus sich der Begriff Pergament entwickelte.³⁴² Der Vorteil gegenüber Papyrus liegt in seiner Haltbarkeit, Widerstandfähigkeit, Feuchtigkeitsbeständigkeit, beidseitiger, mehrfacher und farbiger Beschreibbarkeit.³⁴³ Mit dem Pergament kam auch der Codex³⁴⁴ als beliebter, mehrdimensionaler Informationsträger auf, der im 4. Jahrhundert weitgehend die Schriftrollen ablöste und prächtige Kunstwerke unter den Büchern hervorbrachte. Dadurch wurde nicht nur der Text, sondern auch das Bild und der Kontext, also das Trägermaterial Haut/Pergament bzw. das Medium Buch zum Analyseobjekt. Codex bezeichnete ursprünglich einen Stapel beschrifteter Holztafeln, später einen Stapel aus Lagen aus Papyrus, Pergament und schließlich Papier, der durch gefaltete, ineinander gelegte Doppelblätter gebildet und mit einem Einband aus Holz oder Leder versehen wurde.³⁴⁵ Der Pergamentcodex galt durch seine Haltbarkeit und besondere Haptik und Farbigkeit als Revolution in der literarischen Überlieferung, sodass allmählich die Papyrusschriften in Rollen- oder Codexform auf Pergament übertragen wurden und somit für die Nachwelt überliefert und konserviert werden konnten. Das Pergament barg jedoch ebenfalls Nachteile, die hauptsächlich im hohen Preis und der aufwendigen Herstellung begründet lagen, denn für einen Codex brauchte man zum Teil bis zu 500 Tiere, womit der materielle Wert den geistigen eines Buches oftmals überschritt und man daraufhin auf die Wiederbeschreibbarkeit mittels des Palimpsests³⁴⁶ zurückgriff.³⁴⁷ Rund tausend Jahre lang wurde Pergament als hauptsächlicher Schriftträger verwendet, bevor er im 14. Jahrhundert langsam durch das Papier abgelöst wurde.³⁴⁸ Parallel zum Papier wurde Pergament nicht zuletzt wegen seiner natürlichen Hauttönung als besonderer Maluntergrund für Prunkschriften in der Buchmalerei verwendet. Ebenfalls für anspruchsvolle Einzelbilder wie Zeichnungen, Pastelle oder Ölbilder wurde mit Vorliebe

³⁴² Ebd., S. 13ff.

³⁴³ E.G. Jung, K. Zimmermann: Haut als Schriftträger, in: Jung 2007, S. 19.

³⁴⁴ Lat. „caudex“: Baumstamm, Holztafel; im heutigen Sprachgebrauch Synonym für Buch.

³⁴⁵ Corbach 2003, S. 13f.

³⁴⁶ Siehe Kapitel 8.1.

³⁴⁷ Helmar Härtel: Färben, Beschreiben, Bemalen, Bedrucken und Entziffern von Pergament, in: Kat. Ausst. Verborgenen im Buch – Verborgenen im Körper, Wiesbaden 2003, S. 55.

³⁴⁸ Jung/Zimmermann 2007, S. 20.

Pergament benutzt, vor allem, wenn die natürliche Hauttönung bei Porträts oder Aktdarstellungen eingesetzt werden sollte.³⁴⁹

Die Parallelen zwischen dem Pergamentcodex und der menschlichen Haut als Informationsträger anhand von Tätowierungen sind evident. Die Bedeutung der Haut als Medium, als Mittler zwischen innen und außen, und Kommunikationsmittel zieht sich durch sämtliche Kulturen und Zeiten, sodass auch die Erfindung des Buches und die Schriftkultur in direkte Verbindung zur Praxis der Tätowierung sowie Buch und Körper in Beziehung zueinander gesetzt werden können.

Analogien zwischen menschlichem Körper und Buch haben eine historische Tradition, betrachtet man etwa die reich aus-geschmückten Initialen mittelalterlicher Codices, dessen



Abb. 26: Darstellung Ludwigs des Frommen in der Handschrift Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 124, fol. 4v.

Form aus Körpern gebildet wird, oder auch die etymologischen Verwandtschaften, wie „Buchrücken“, „Fußzeile“ oder „Textkörper“, sowie (barocke) Figurengedichte.³⁵⁰ Aus dem Menschen erwächst das Wort, oft ist dieser Teil einer Initiale oder in das geschriebene Wort integriert, wie in dem karolingischen Figurengedicht *De laudibus sanctae crucis* (Abb. 26).³⁵¹

Ebenso verhält es sich mit anatomischen Traktaten des Barock, bei dem die Haut das Wissen über das Innere des Menschen beherbergt, wie das Pergament des Buches, wobei die Enthüllung des Wissens – das Aufschlagen des Buches sowie die Freilegung des menschlichen Körpers – doppeldeutig zu verstehen sind. In dieser Tradition der *Ecorchés* (franz. für „Muskelmann“) steht auch das Konzept *Körperwelten*³⁵². Der Mensch entledigt sich seiner Haut, um das Innere

³⁴⁹ Härtel 2003, S. 51.

³⁵⁰ Claudia Benthien, Mariacarla Gadebusch: Körper und Buch, in: Kat. Ausst. Verborgenen im Buch – Verborgenen im Körper, Wiesbaden 2003, S. 85f.

³⁵¹ *Vom Lob des heiligen Kreuzes*, Fulda, 2. Viertel des 9. Jahrhunderts, wohl um 825/26.

³⁵² Seit 1995 bestehende Wanderausstellung plastinierter, überwiegend menschlicher Körper, initiiert vom Anatom Gunther von Hagens; <https://koerperwelten.de/> (10.10.2020).

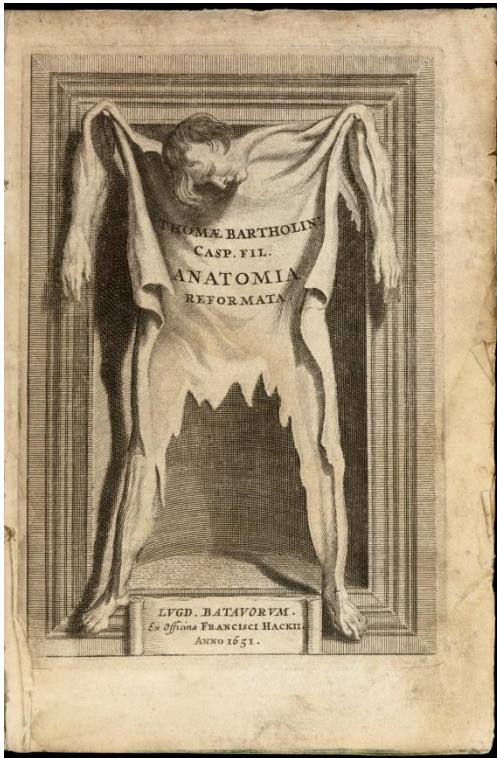


Abb. 27: Thomas Bartholini, Titelblatt aus *Anatomia reformatata*, Kupferstich, Leiden 1651

preiszugeben, um an das Wahrhaftige zu gelangen, den Kern des Menschen und des Wissens über seinen Körper; vielmehr wird symbolisch die Wahrheit enthüllt.³⁵³

Bezeugt sind solche Traktate etwa auch beim dänischen Anatom Thomas Bartholin und seiner beschrifteten Titelhaut, die sich nicht nur allgemein auf die Praxis der zu dieser Zeit (16./17. Jahrhundert) in den niederländischen Anatomietheatern ausgestellten Häuten von seziierten Delinquenten bezieht, sondern auch auf die konkrete Verarbeitung dieser Häute zu Pergament. Die Darstellung solcher beschrifteter Menschenhäute als Titelträger im Frontispiz verdinglicht einerseits die Haut zum Pergament (vgl. Abb. 27), andererseits wird die Haut des Delinquenten in den Dienst genommen, die Ergebnisse der Sektion anzukündigen. Es geht hierbei auch darum, die Souveränität der Gesellschaft über den Hingetrichteten und Seziierten zu demonstrieren. Bartholins

Titelhaut verbindet die Vorstellung, aus dem Kriminellen posthum noch einen Nutzen für die Gesellschaft bzw. Wissenschaft zu ziehen, mit der aus der Antike stammenden Ikonografie der geschundenen Haut als Mahnung.³⁵⁴ Zugleich wurde die Androhung der Zerstückelung oder Enthäutung des Körpers im Gerichtsverfahren als eklatante Erhöhung der Strafe angesehen, denn die Zerstörung der körperlichen Integrität kam einer Entehrung und zusätzlichen Degradierung des Verbrechens gleich. Die Anatomen hingegen bekamen das Stigma der „Menschenschinder“ auferlegt.³⁵⁵

Menschliche Haut kann, wie tierische, ebenfalls als ein Beschreibstoff dienen, als Material und Trägermedium einer Botschaft. Ein großer Unterschied liegt allerdings in der Mortalität des Materials, denn eine bereits tote Haut reagiert vollkommen anders als eine sich noch am lebendigen Körper befindende, ganz abgesehen von den moralisch-ethischen Gesichtspunkten. Wie die Seiten eines Buches oder ein fotografiertes oder gemaltes Bild verblasst auch das Tattoo am lebenden Menschen durch direkte Sonneneinwirkung und weitere Umwelteinflüsse, und zusätzlich durch den Metabolismus des lebendigen Organismus.

³⁵³ Benthien/Gadebusch 2003, S. 88.

³⁵⁴ So besagt etwa der Marsyas-Mythos, dass der Satyr Marsyas, nachdem er einen Wettstreit im Spielen der Doppelflöte mit Apollon verloren hat, zur Strafe für seine Hybris von diesem an einen Baum aufgehängt und bei lebendigen Leib gehäutet wurde; vgl. Ovids *Metamorphosen* 6.382-400; Zeuch 2003, S. 10.

³⁵⁵ Ebd., S. 85ff.

Nicht nur die Verbindung von Haut und Buch ist aufgrund der Materialität bezogen auf das Pergament in historischen Codices evident, sondern auch die Haut als metaphorische und buchstäbliche Leinwand. Dieser Gebrauch der Haut als Leinwand wird verstärkt durch die Body Art zu Beginn der 1960er-Jahre praktiziert und ist bis heute aktuell. Wie Claudia Benthien formuliert, wird „die Körperoberfläche (...) in der Gegenwartskunst als Projektionsfläche und Fetisch, als Ort von Wunden und Stigmatisierungen bestimmt, als Kleid oder zu modifizierende Hülle.“³⁵⁶ Hinsichtlich der Praktik des (professionellen) Tätowierens wird der Aspekt der Hautleinwand besonders ab dem Moment deutlich, in dem sich der Tätowierer als Tattoo Artist, also als Künstler, versteht. Das Tattoo, als eigenständige künstlerische Leistung, wird zum Kunstwerk erhoben und die Haut des Trägers wird somit zur Leinwand. Diese Leinwand verlässt den Künstler jedoch direkt nach Vollendung seiner Arbeit wieder, und der Tätowierer hat, neben der fotografischen Dokumentation und dem Entwurf bzw. der Tattoovorlage („stencil“), keinen Anspruch mehr auf sein Werk, da es als Teil eines lebenden Individuums durch die Welt zieht. Fragen zu Unikalität, Autorschaft und Besitzverhältnissen kommen aus kunstwissenschaftlicher Perspektive in den Sinn, die für die Praxis des Tätowierens bisher keine Rolle zu spielen scheinen. Sogenannte „Copicats“ sind in der Tattooszene zwar verpönt und es widerspricht der Ehre des Tätowierers, ein bereits gestochenes Motiv (eines anderen Tätowierers) zu kopieren, rechtliche Konsequenzen das geistige Eigentum betreffend gibt es jedoch bislang nicht.

Auch wenn das Ergebnis also einem Buch aus Pergament oder Papier oder einer Leinwand vergleichbar ist, so ist doch der Prozess ein ganz anderer, denn der lebendige Zeichenträger weist, wie bereits erwähnt, andere Merkmale und Schwierigkeiten auf als die tote Materie, nicht nur biologisch, sondern auch psychologisch und ethisch. Zudem macht es auch einen großen Unterschied, ob es sich um menschliche oder tierische Haut handelt, die zu Pergament verarbeitet wird.

4.1. Wim Delvoye, *Pigs* und *TIM*

Der belgische Konzeptkünstler Wim Delvoye sorgte im Jahr 2006 mit einem umstrittenen Kunstprojekt für Aufsehen. Nach seinen *(live) tattooed pigs*³⁵⁷ war der nächste Schritt vorhersehbar: ein menschlicher Rücken sollte als Leinwand dienen, als lebendes Kunstwerk, das über den Tod des Bildträgers hinaus besteht. Tim Steiner willigte ein und ließ sich in insgesamt 35 Stunden den gesamten Rücken vom Tätowierer Matt Powers nach der Vorlage Wim Delvoyses tätowieren. Der Hamburger Kunstsammler Rik Reinking kaufte im Jahr 2008 das Kunstwerk namens *TIM* und darf ihn nun drei bis vier Wochen pro Jahr ausstellen. Zudem erbt er die tätowierte Körperpartie nach Tims Tod, die abgezogen, gegerbt und eingerahmt

³⁵⁶ Benthien 1999, S. 10.

³⁵⁷ Kunstaktion, bei der Schweine tätowiert werden; Beschreibung folgt im weiteren Verlauf des Kapitels.

werden soll. Umstritten ist dieses Werk zum einen, da es die persönlichen Rechte des Trägers missachtet, obgleich dieser eingewilligt hat. Tim wird entpersonalisiert zugunsten des tätowierten Bildes/Kunstwerks auf seinem Rücken. Zugleich ist er allerdings das eigentliche Kunstwerk, da das Bild – dessen Motiv ebenfalls den Rücken eines mittlerweile ausgestopften Schweins ziert – unbedeutend ohne den Bildträger ist und auch keine spezifische, künstlerische Aussage enthält (Abb. 28).³⁵⁸ Es handelt sich bei dem Motiv, wie bei vielen von Delvoys tätowierten Kunstwerken, um popkulturelle Adaptionen oder beliebte, massenhaft produzierte Tattoomotive, die in den Kanon der Tattoo-Ikonografie eingegangen sind. Bei Tims Tattoomotiv handelt es sich um ein eklektizistisches Werk, das mehrere Stile und Themen vereint. Auf den ersten Blick scheint es sich um ein Heiligenbildnis zu handeln. Das Bildnis der betenden Frau, mutmaßlich Maria, ist in schwarz-weiß gehalten. Sie ist umhüllt von einem opulenten Mantel und hält in ihren betenden Händen einen Rosenkranz. Von ihrem Nimbus, der wiederum farbig dargestellt ist, gehen gelbe Strahlen aus, die den gesamten Rücken als Hintergrund ausfüllen. Über ihr prangt ein Totenkopf, genauer gesagt ein mexikanischer Calavera³⁵⁹, der von roten Rosen flankiert wird. Unter dem Marienbildnis, das wiederum aus blauen Rosen zu erwachsen scheint, befinden sich asiatische Motive: zwei blumentragende Kinder auf Koikarpfen sitzend, die sich in der Mitte des Rückens treffen. Zudem wird Maria umrandet von fliegenden Schwalben und Fledermäusen im *Oldschool*-Stil. Es liegen also nicht nur verschiedene Tattoostile vor, sondern auch unterschiedliche Themen aus den entlegensten Kulturkreisen, was auf die Willkürlichkeit des Tattoos hinweist und mit seinem Stilpluralismus und Eklektizismus die heutige Tattookultur adaptiert und ein Stück weit persifliert, ebenso wie den zeitgenössischen Kunstmarkt als solchen.

³⁵⁸ Dathe 2013, S. 13.

³⁵⁹ „Calavera“ oder auch „Sugar Skull“ bezeichnet die Darstellung eines Totenschädels aus Zucker oder Ton, der zur Feier des mexikanischen „Día de Muertos“ (Tag der Toten) bzw. röm.-kath. Allerseelen angefertigt wird.



Abb. 28: Wim Delvoye, *TIM*, 2006-2008, Tätowierung



Abb. 29: Der Künstler tätowiert hier selbst: Wim Delvoye, *Art Farm*, 2003-2010, live tattooed pigs, Beijing



Abb. 30: Wim Delvoye, *Art Farm*, 2003-2010, live tattooed pigs, Beijing

Das Kunstprojekt *TIM* nahm seinen Ursprung aus einem anderen Werk namens *Art Farm* (ab 1998) bzw. expliziter den *Tattooed Pigs* (2003-2010).³⁶⁰ Thematisiert und auf die Spitze getrieben wird hier der Aspekt der Brandmarkung bzw. Tätowierung von Zuchtvieh, vornehmlich Schweinen als Besitzmarkierung und Identifikationszeichen.³⁶¹ Für gewöhnlich handelt es sich bei solch einer Markierung mittels Tinte, die im Ohr o. ä. angebracht wird, um eine standardisierte Prozedur der Kennzeichnung, die nichts mit der rituellen oder künstlerischen Tätowierpraxis gemeinsam hat, sondern eher an die KZ-Tätowierungen von Auschwitz erinnert, oder noch weiter zurückgehend, an die Sklavenmale im antiken Rom oder China. Das Schwein hat in unserem westlichen Kulturkreis den Status eines Nutztieres, das hauptsächlich für den Verzehr in Massentierhaltung gezüchtet und in einem seriellen, industriellen Schlachtverfahren getötet wird. Es verliert spätestens beim Metzger oder als abgepackte Ware im Supermarkt seinen Wert als Lebewesen; vielmehr wird es aber bereits seit seiner Geburt als Produkt gesehen, das dem Nutzen der Lebensmittelindustrie dient. Dabei soll so viel wie möglich vom Schwein verwertet werden, selbst die Haut, die bei der maschinellen Häutung im Schlachthaus nicht versehrt wird.³⁶² Sowohl die manuelle Häutung als auch das Tätowieren beruhen auf einem soliden Handwerk und setzen spezielle Befähigungen und Kenntnissen voraus. Tatsächlich war das Erlernen und Üben des Tätowierens auf einem Stück Schweineschwarte nicht unüblich, da diese der menschlichen Haut am Ähnlichsten sein soll. Diese Praxis findet jedoch heutzutage nicht mehr viel Anklang, was zum einen an dem neuen Bewusstsein des Tierschutzes liegt, zum anderen, da man festgestellt hat, dass es nichtsdestotrotz einen großen Unterschied zwischen einem leblosen Stück Schweinehaut und dem lebenden menschlichen Körper gibt.

Durch die Tätowierung von Wim Delvoye wird das Schwein zu einem Kunstwerk erhoben. Zugleich erfüllt das kunstvolle Tätowieren von Schweinen keinen Nutzen, da die Aufzucht des Tieres nur dem Zweck der schnellstmöglichen Schlachtung dient. Dieser zeitliche und kosmetische Aufwand des Tätowierens widerspricht somit der eigentlichen Funktion und kurzen Lebensdauer des Schweins, zumal die Individualisierung innerhalb der in Massentierhaltung lebenden Schweineherde keinen Sinn ergibt. Somit persifliert das tätowierte Schwein den Ewigkeits- und Individualitätsanspruch eines Tattoos in der heutigen Gesellschaft. Andererseits rettet die Tätowierung das Tier, zumindest kurzerhand, vor einem gequälten Leben in der Massenzucht und der Schlachtung, denn im Laufe der Behandlung und auch danach wird ihm eine außerordentliche Pflege gewährt, damit das „Kunstwerk“ sich aufs Beste entfalten kann. Durch die kunstvolle Tätowierung durch einen Tätowierer nach Vorgabe des Künstlers, wird ergo aus dem Industrieprodukt und Nutztier Schwein ein Kunstwerk und Luxusobjekt.³⁶³ Ähnlich dem menschlichen, tätowierten Körper, dessen reiner Tauschwert der Arbeitskraft durch die symbolische Einschreibung zu einem ästhetischen

³⁶⁰ Vgl. Website von Wim Delvoye: <https://wimdelvoye.be/work/tattoo-works/> (08.12.2018).

³⁶¹ Wim Delvoye: *Pigs*, Brüssel 1999, S. 23.

³⁶² Ebd., S. 45f.

³⁶³ Ebd., S. 46f.

Objekt transferiert wird, verliert auch das Schwein seinen reinen Gebrauchswert und vollzieht einen Wandel innerhalb der symbolischen Ordnung. Die bereits erwähnten unspezifischen Motive, die sich im Mainstream bewegen, sollen die Massenproduktion und Konsumgesellschaft widerspiegeln, aus der das tätowierte Schwein, das jeweils einen personalisierten Namen zugeschrieben bekommt, durch das Tattoo einerseits herausfällt, es andererseits aber wieder in eine andere Konsumkette eingliedert wird und trotz Tattoos nicht so individuell erscheint, wie man zunächst denken könnte, denn es reiht sich ein in eine Gruppe von vielen tätowierten Schweinen mit wenig individuellen, willkürlich gewählten Tätowierungen. Parallelen zum heutigen Tattoomainstream und dem Schein der Rebellion oder Individualisierung in der Masse Gleichgesinnter werden deutlich.

Die Prozedur des Tätowierens der Schweine erinnert an eine Operation. Auch wenn heutzutage das Tätowieren in einem Tattoostudio eher an einen Arztbesuch erinnert (aufgrund der hohen hygienischen Auflagen und sterilen Apparaturen), so ist der Mensch doch stets bei vollem Bewusstsein, während das Tier anästhesiert werden muss, da es sich bei ihm um eine unfreiwillige Schmerzzufügung handelt. Im Endeffekt wird das Schwein aus seinem Dasein als „Massenprodukt“ zu einem Subjekt erhoben, erhält sogar einen Namen, wird bis zum natürlichen Tod durch Altersschwäche gepflegt und entkommt somit der Massentierhaltung und Tötung. Eine anschließende, postmortale Präparation (Taxidermie) des Tieres garantiert den Erhalt über den Tod hinaus und die Objektivierung als dauerhaftes Kunstobjekt, im Gegensatz zum ephemeren Moment des lebendigen, tätowierten Körpers, ob Mensch oder Tier.

Dass gerade das Schwein für diese Aktion gewählt wurde, liegt wohl nicht nur in der Ähnlichkeit der Hautstruktur und des Inkarnats mit der menschlichen Haut, sondern lässt ebenfalls Assoziationen zum Pergament bzw. Schweinsleder zu, aus dem unter anderem Bucheinbände gefertigt wurden³⁶⁴. Dies knüpft wiederum direkt an Valie Exports Kunstaktion an, in der sie Haut und Pergament als Trägermaterial vergleicht und ihre eigene Haut bzw. ihren Körper als Leinwand und das Tattoo als künstlerisches Medium nutzt. Delvoyes Arbeiten gehen noch einen Schritt weiter, indem es als Teil der Kunst vorgesehen ist, das Material Haut vom Bildträger nach dem Ableben dessen zu lösen. Bei den Schweinen ist das Prozedere ja bereits bekannt und kulturell verankert durch die Herstellung von Leder und Pergament aus dem Material Haut, beim Menschen ist es nach wie vor eine ethisch umstrittene Angelegenheit. Beschrieben wurde eine ähnliche Aktion in der Kurzgeschichte *Skin* von Roald Dahl, dessen Protagonist von einem (im Nachhinein) bekannten Künstler tätowiert wurde, der sein Werk sogar signierte, wobei der Tätowierte Jahre später aus Geldnot in einer Kunstgalerie sein Rückentattoo präsentierte und dem Verkauf dieses Tattoos zu Präsentationszwecken zustimmte. Einige Zeit später wurde eben dieses Tattoo als gerahmtes Werk auf dem Kunstmarkt feil geboten; der Verbleib seines Trägers blieb

³⁶⁴ Anmerkung: Zur Herstellung von Pergament wurde die Haut von Ziegen oder Kälbern verwendet, da Schweinehaut zu dick zum Beschreiben und Binden ist und daher eher für Bucheinbände Verwendung fand.

ungeklärt, jedoch ist von einem negativen Ende auszugehen.³⁶⁵ Diese Ansätze des „totalen Kunstwerks“, seine Haut wörtlich bekenntnishafter zu Markte zu tragen, treten bei dem bereits erwähnten „Totalkünstler“ Timm Ulrichs auf, der sich schon früh, ab den 1960er-Jahren, selbst als Kunstwerk ausstellte, sowie beim österreichischen Aktionskünstler Flatz, der seit den 1980er-Jahren mit Tätowierungen als künstlerischem Medium arbeitet.³⁶⁶ Auch für letzteren sind die Tattoos konzipierte Kunstwerke und sein Körper das Material. Seine tätowierte Haut fungiert als Leinwand, die er nach seinem Ableben „zu Markte tragen“ möchte, als sein letztes Kunstwerk, das versteigert werden soll.³⁶⁷ Seine Ideen greifen also Wim Delvoyes Konzept vor, jedoch wurde dies bislang nicht realisiert. Der Unterschied liegt zudem darin begründet, dass es sich bei Timm Ulrichs und Flatz um die eigentlichen Künstler handelt, die ihre eigenen Körper als Material und Medium nutzen, wobei Delvoye auf externe, lebendige Körper zurückgreift, auf denen er sein Konzept realisiert. Gleich ist allen dreien, dass sie ihre jeweiligen Tattoos von einer dritten Person, einem professionellen Tätowierer, ausführen lassen – im Unterschied zum Tattoo in Roald Dahls Geschichte. Der Aspekt der Autorschaft wurde bereits angeschnitten, der bei Tattoos grundsätzlich schwierig zu klären ist, insbesondere wenn es sich um konzeptuelle Arbeiten handelt, die eindeutig nach der Vorlage des Künstlers entstanden sind. Die Signatur, die für gewöhnlich die Autorschaft eines Künstlers bestätigt, fällt bei der Tätowierung aufgrund des spezifischen Trägermediums, eines lebenden Individuums, zumeist weg. Flatz und Ulrichs tragen ihre eigenen Namen tätowiert auf ihren Körpern, um sich als lebendes Kunstwerk bzw. ihre Körper als Leinwand zu stilisieren, Wim Delvoyes *Pigs* weisen ebenfalls zum Teil eine Künstlersignatur von Wim Delvoye auf (er tätowiert die Schweine auf der *Art Farm* selbst, vgl. Abb. 29-30).

Die Praxis, tätowierte Hautpartien herauszuschneiden und diese bebilderte Haut als Objekt zu traktieren, sie zu präparieren, einzurahmen und auszustellen, ist zwar nicht neu, dennoch nicht weniger kontrovers. Obskuritätenkammern und medizinische Fakultäten besitzen solche Häute seit langer Zeit in ihrem Repertoire (vgl. Abb. 31-32), die ursprünglich aus Anstalten entstammen und zu medizinischen Forschungszwecken fungierten; aber auch Sammler von Tattooartefakten interessieren sich für diese tätowierten Hautfragmente. Zunehmend scheint in westlichen Gesellschaften der Wunsch zu wachsen, aus unterschiedlichen Beweggründen die eigene Haut oder die seiner Liebsten als Erinnerung oder zu Forschungszwecken abziehen und präparieren zu lassen. Verschiedene Organisationen bieten diese Dienstleistung an – mit welchem Erfolg für die Zukunft ist noch nicht abzusehen. Derartige Prozeduren werden im Kontext von Erinnerung und Leibarchiv in Kapitel 8 detaillierter aufgegriffen.

³⁶⁵ Vgl. Roald Dahl: *Skin*, in: Ders.: *Skin and Other Stories*, New York 2010 (¹1953 in: Ders.: *Someone Like You*), S. 1-21.

³⁶⁶ Siehe auch Kapitel 1.2.

³⁶⁷ Gunhild Häusle-Paulmichl: *Der tätowierte Leib. Einschreibungen in menschliche Körper zwischen Identitätssehnsucht, Therapie und Kunst*, Wiesbaden 2018, S. 66ff.



Abb. 31: Dr. Fukushi bei der Arbeit, Medizinisches Institut Tokyo, 1970er-Jahre, Fotografie Don Ed Hardy



Abb. 32: Präpariertes Hautstück, Frankreich, 1900-1920, Wellcome Collection, Science Museum, London

4.2. Peter Greenaway, *The Pillow Book*

The Pillow Book (dt. *Die Bettlektüre*) ist ein Spielfilm aus dem Jahr 1996 des Regisseurs Peter Greenaway, basierend auf dem *Kopfkissenbuch*, (auch: *Kopfkissenhefte*) von Sei Shōnagon, einer Schriftstellerin und Hofdame am japanischen Kaiserhof während der Heian-Zeit um 1000 n. Chr.³⁶⁸

Der Film erzählt die Geschichte der Hauptdarstellerin Nagiko, der Tochter eines Kalligrafen. Er beginnt mit einer Szene aus ihrer frühen Kindheit, ihrem Geburtstag, bei dem die Familie ein Ritual praktiziert, wobei der Vater sie mit Kalligrafien beschreibt und dabei eine Schöpfungsgeschichte erzählt wird.³⁶⁹ Mit sechs Jahren schließt ihr Vater mit seinem Verleger eine Vereinbarung zur Vermählung Nagikos; die Hochzeit kommt wenige Jahre später zustande, verläuft jedoch desaströs. Beeinflusst durch ihre Familie und das jährliche Ritual erwächst in Nagiko der Wunsch, selbst ein Kopfkissenbuch zu schreiben. Ihr Ehemann

³⁶⁸ Spielfilm *The Pillow Book* (Die Bettlektüre), Regie und Drehbuch: Peter Greenaway, Großbritannien/Niederlande/Japan, 1995/1996.

³⁶⁹ „When God made the first clay model of a human being He painted in the eyes, the lips and the sex. Then He painted in each person’s name, lest the owner should never forget it. If God approved of His creation He brought the painted clay model into life by signing His own name.“ (0:09:37).

erweist sich als Verächter der Kalligrafie und Literatur – er findet ihr Pillow Book und zerstört es. Daraufhin zündet Nagiko das gemeinsame Heim an und flieht nach Hongkong, wo sie tagsüber als Model arbeitet und sich des Nachts mit Männern umgibt, die ihren Körper mit Kalligrafien beschreiben sollen, wie ihr Vater es damals tat. Sie pflegt Kontakt zur Literaturszene Hongkongs und versucht als Autorin bei dem Verleger unterzukommen, mit dem auch ihr Vater Geschäfte gemacht hat, erfährt jedoch eine schroffe Abfuhr. Sie lernt den Übersetzer Jerome kennen, mit dem sie eine Arbeits- und Liebesbeziehung eingeht und der sie dazu ermutigt, nicht nur sich selbst beschreiben zu lassen, sondern aktiv als Beschreibende, als Kalligrafin, tätig zu werden: „Use my body like the pages of a book. Of your book.“ (0:42:35), „Treat me like the page of a book.“ (0:43:40). Daraus erwächst die Idee der Körperbücher; sie beschreibt Jerome mit ihren Geschichten, schickt ihn als lebendiges Buch zum Verleger, bei dem der beschriebene Körper ein Begehren erweckt und er in Folge zwölf weitere Bücher von Nagiko ordert. Derweil behält er Jerome bei sich und geht mit ihm eine sexuelle Liaison ein. Eine Verkettung von Eifersuchtsszenarien seitens Nagiko treibt Jerome dazu, auf Anraten eines Freundes seinen Selbstmord vorzutäuschen, der allerdings tatsächlich tödlich endet. Nagiko findet Jeromes toten Körper, wäscht ihn rituell und beschreibt ihn mit Kalligrafien. Er wird ihr sechstes Buch, das *Buch des Liebhabers*³⁷⁰. Anschließend wird er beigesetzt. Der Verleger lässt den Leichnam exhumieren, enthäuten und aus seiner Haut ein Buch herstellen, das er wortwörtlich zu seinem eigenen Kopfkissenbuch macht (Abb. 33-34). Die sterblichen Überreste werden wie Abfall entsorgt. Als Nagiko davon erfährt, handelt sie mit dem Verleger aus, ihm weitere Männer-Haut-Bücher zu senden um schließlich mit dem letzten, 13. Buch, dem *Buch des Todes*³⁷¹, der den realen Tod des Verlegers fordert, Jeromes Hautbuch zu erwirken. Der Film endet mit einer tätowierten Nagiko als Mutter, die das Ritual ihres Vaters fortführend, nun ihre eigene Tochter beschreibt. Was der Film im Gegensatz zum Drehbuch auslöst, ist die Tätowierung: Nagiko lässt sich laut Drehbuch von zwei Tätowierern das Buch *Jerome* nun permanent auf ihren Körper übertragen. Einen kleinen Teil davon erahnt man in der letzten Filmsequenz, als Nagiko ihren Kimono zum Stillen ihrer Tochter herunterzieht.³⁷² Was man zu sehen bekommt, sind allerdings keine kalligrafischen Tattoos, sondern typisch japanische Tattoomotive im Irezumi-Stil (Abb. 35).

³⁷⁰ THE SIXTH BOOK; THE BOOK OF THE LOVER; Transkribierter Text siehe Drehbuch von Peter Greenaway: *The Pillow-Book*, Paris 1996, S. 107.

³⁷¹ THE THIRTEENTH BOOK; THE BOOK OF THE DEAD; ebd. S. 112.

³⁷² Ebd., S. 98.

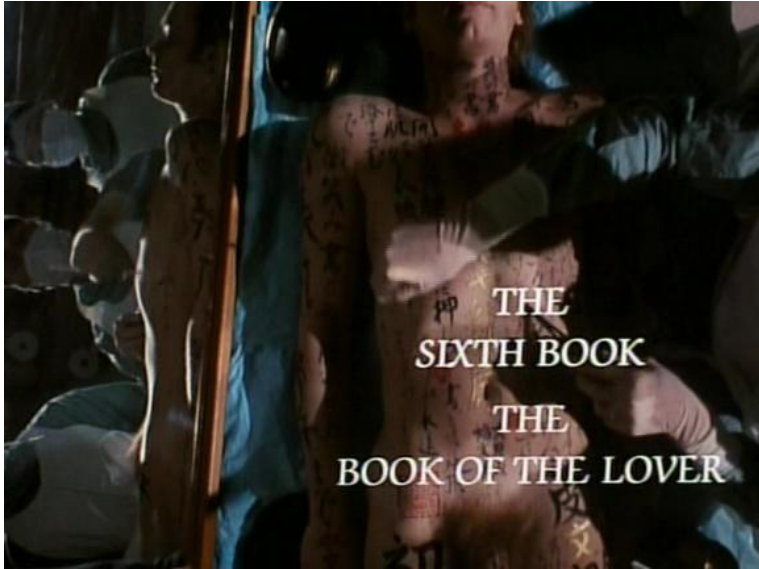


Abb. 33: Filmstill *The Pillow Book*



Abb. 34: Filmstill *The Pillow Book*



Abb. 35: Filmstill *The Pillow Book*

Die Haut als Schreibfläche evoziert eine enge Verbindung von Text (oder einer Bebilderung des Körpers) und Sexualität. Die Haut ist, laut Lisa Schmuckli, jenes Sinnesorgan, auf, an und in dem sich Berührung und Blick, Empfindung und Wort, Wahrnehmung und Erkenntnis zeigen und ineinander übergehen; jener Ort also, an dem der Blick mimetischen Charakter annimmt.³⁷³ Eng verknüpft mit dem Blick ist das Begehren, das im Film eine wesentliche Rolle einnimmt und in sexuellen Handlungen und Liebesschwüren, die gar zum ungewollten, tragischen Tod führen, kulminiert. Erzeugt wird dieses Begehren durch die Bilder, den nackten und beschriebenen Körper und dessen Inhalte. Jeromes Körper ist nicht nur Bedeutungsträger dieses Begehrens, als Gezeichneter nicht nur Bild, sondern auch Realität. Wie Lisa Schmuckli konstatiert, repräsentiert Jerome nicht nur die Schriftzeichen auf seiner Haut (er ist das *Buch des Liebhabers*), er verdeutlicht vielmehr auch die Differenz zwischen Signifikat (Zeichen) und Signifikant (Bezeichnetem).³⁷⁴ Es kommt zu einer Kongruenz von Medium – dem Informationsträger, sprich dem beschriebenen Körper – und der Botschaft, die auf zweierlei Ebenen von den Boten überbracht wird, die sowohl die „Freuden der Literatur“ als auch die „Freuden des Fleisches“ körperlich vereinen. Sie verkörpern die Botschaft physisch, symbolisch und performativ.³⁷⁵ Schriftzeichen und Bezeichnetes bilden eine (visuelle) Einheit: der Text spricht vom sinnfälligen Körper, und dieser visualisiert die Bedeutung der Schrift. Nagikos Männer-Bücher haben gleichsam tautologische Wirkungen. Damit werden die „Bücher“, laut Christian Begemann, selbst zu Repräsentanten, zu Zeichen, und das entspricht ganz ihrem Einsatz als „Boten“ an den Verleger, als „Medien“ im Wortsinn.³⁷⁶

Die Beherrschung einer Schrift privilegiert, weil dadurch nicht nur über die eigenen Worte verfügt wird, sondern auch über Geschichten, die damit das kollektive Gedächtnis lebendig halten. Die Kalligrafie (dt. Schönschrift) ist keine homogenisierte Schrift wie unsere alphabetarische, sondern bleibt Eigenart des Künstlers der Kalligrafie. In der Hieroglyphe bzw. Piktogrammschrift kommen zudem Bild und Text zusammen; sie werden angeschaut und sind als Schrift-Bild zugleich Wort; Wort und Bild vereinen sich in einem Zeichen.³⁷⁷ Damit umfasst die japanische Kalligrafie als Schrift- und Bildzeichen zwei Dimensionen: Die symbolische und die sinnlich-ästhetische. Schreiben bedeutet hier sowohl (be-)zeichnen als

³⁷³ Lisa Schmuckli: *Hautnah. Körperbilder – Körpergeschichten*, Königstein/Taunus 2001, S. 96.

³⁷⁴ Ebd., S. 103f.

³⁷⁵ Andreas Blödorn: Transformation und Archivierung von Bildern im Film. Mediales Differenzial und intermediales Erzählen in Peter Greenaways *THE PILLOW BOOK*, in: *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben*, hgg. v. Corinna Müller, Irina Scheidgen, Marburg 2007, S. 113, 117.

³⁷⁶ Christian Begemann: Die Schrift des Körpers und der Körper der Schrift. Anthropologie und Semiotik in Peter Greenaways *The Pillow-Book*, in: *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, hgg. v. Christian Begemann, David E. Wellbery, Freiburg 2002, S. 392f.

³⁷⁷ Schmuckli 2001, S. 109.

auch dichten.³⁷⁸ So wie die Tätowierung sind auch Nagikos Körperbücher ephemere, denn sie sind an den Körper und seine Sterblichkeit gebunden. Durch die Transkription geht nicht nur die künstlerische Dimension der kalligrafischen Schrift verloren, sondern auch das transitorische und ephemere Moment sowie ihr unikaler Charakter. Bei der Metamorphose von Jerome zum Buch wird, wie bei der Praxis der Häutung von tätowierter Haut und anschließender Präparation der selbigen als Ausstellungsobjekt, die Haut, also die Oberfläche der Signifikanten, vom Körper, den sie bezeichnet, abgelöst, und somit die Bedeutungsschicht von ihrem Gegenstand isoliert.³⁷⁹

Zum anderen verorten sich Jerome und Nagiko in ihren verkörperten Worten, denn beide sind entortet; er als europäischer Übersetzer und sie als japanische Autorin und Modell in Hongkong gestrandet, finden sie in ihrem Liebes-Wort-Spiel ihre Selbstverortung, aber auch eine Verortung ihrer Imaginationen, Fantasien und Geschichten, die durch die Verkörperung lebendig werden. So schreibt es Nagiko am Ende auch auf ihr Kind – die Geschichten werden auf die Haut geschrieben und gehen zugleich unter die Haut.³⁸⁰ Diese Geschichten, die „unter die Haut gehen“, spiegeln sich am wahrhaftigsten in der Praxis der Tätowierung wider, bei der sie buchstäblich unter die Haut gesetzt werden und dort für die restliche Lebenszeit seines Trägers verweilen. So ist auch die Tätowierung ein „Verorten“ innerhalb einer gesellschaftlichen Schicht, Gruppe oder einem Kulturkreis, sowie einer Epoche bzw. eines Lebensabschnitts, einer Selbstfindung (geografische, soziale und zeitliche und persönliche Verortung), als Bestandteil einer symbolischen Ordnung. Nach Michel Foucault ist der menschliche Körper der Hauptakteur aller Utopien. Schminken, Maskieren und Tätowieren sind nicht nur Prozeduren des Schmückens – der Körper tritt dadurch gleichsam in Kommunikation mit geheimen Mächten und unsichtbaren Kräften. Sie legen auf dem Körper eine geheime und heilige Sprache nieder und versetzen den Körper in einen anderen Raum, an einen anderen Ort, der nicht zu dieser Welt gehört. Die Tätowierung macht den Körper zu einem Teil des imaginären Raumes, der mit metaphysischen Mächten kommuniziert und dadurch in einen anderen Raum versetzt wird. Der Körper ist nach Foucault der Nullpunkt der Welt, der Ort, an dem Wege und Räume sich kreuzen; der kleine utopische Kern im Mittelpunkt der Welt, der zugleich selbst nirgendwo verortet ist, von dem aus aber alle möglichen realen oder utopischen Orte wie Strahlen ausgehen.³⁸¹

The Pillow Book ist nicht nur Material für die Repräsentation einer direkten Verbindung von Buch und menschlichem Körper und der Bedeutung der Haut als Zeichenträger,

³⁷⁸ Blödorn 2007, S. 113.

³⁷⁹ Begemann 2002, S. 404ff.

³⁸⁰ Schmuckli 2001, S. 110.

³⁸¹ Michel Foucault: Der utopische Körper, in: Ders., Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge, Deutsche Ausgabe, Berlin 2013 (Original: Le corps utopique, Culture française, 21.12.1966), S. 31ff.

Informationsvermittler und Medium für sexuelles Begehren, und damit in direkter Beziehung zu Valie Exports *Body Sign Action* zu deuten, sondern auch der Aspekt der Intermedialität, einer Vermischung und Vernetzung von diversen Medien im Medium Film ist an dieser Stelle hervorzuheben.³⁸² Auch Valie Export bedient sich im Laufe ihrer Kunstproduktion verschiedener Medien, die stets auf sich selbst verweisen und Gegenstand ihres künstlerischen Interesses sind, also nicht nur Form, sondern auch Inhalt bestimmen. *Body Sign Action* vereint die Medien Tattoo, Performance, Schrift und Fotografie. Es dokumentiert und erklärt sich selbst anhand des dazugehörigen Schriftstücks, das mit Text und Fotografie operiert, auf dem wiederum die Tätowierung abgebildet ist, somit auf mehreren Ebenen als Medium fungiert (Medium im Medium im Medium) und mediale Kontexte herstellt.

Wie auch bei Valie Exports *Body Sign Action* geht es in *The Pillow Book* um die weibliche Selbstbefreiung. Der ursprünglich männlich konnotierte Schöpfungs- und Zeugungsakt des Beschriftens von (weiblichen) Körpern, eingangs symbolisiert durch Nagikos Vater, der als ihr physischer Erzeuger auch den symbolischen Teil der Schöpfung übernommen hat, wird von Nagiko umgekehrt; sie wird selbst zur schöpfenden Kraft, befreit sich letztendlich komplett von der ihr zugewiesenen Geschlechterrolle³⁸³: „This is where I begin to do the writing. I’m now going to be the pen, not just the paper.“ (0:47:00). Der Körper – vor allem der weibliche Körper – erwies sich immerzu als Ort kultureller Einschreibungen, die von Männern vorgenommen wurden und patriarchalische Strukturen widerspiegeln, die symbolhaft im Papier und Stift erscheinen, beziehungsweise in Haut und Tätowiernadel. Schreiben erweist sich dahingehend als männlich sexueller Akt.³⁸⁴ „The smell of white paper is like the scent of the skin of a new lover who has just paid a surprise visit out of a rainy garden. And the black ink is like lacquered hair. And the quill? Well, the quill is like the instrument of pleasure whose purpose is never in the doubt but whose surprising efficiency one always, always forgets.“ (0:19:58).

Ebenso hat die Schreibmetapher – die wiederum hier mit dem Tätowieren verglichen werden kann – laut Aleida Assmann besondere, geschlechtsspezifische Implikationen: „In der sexualisierten Schreibszene ist das Schreibgerät männlich konnotiert (pen = Penis), während die Schreibfläche, die ‚Matrix‘, die Jungfräulichkeit des weißen Papiers [der weißen Haut, e. A.], weiblich konnotiert ist.“³⁸⁵ Auch die Praktik des Tätowierens als solche könnte bereits als symbolisch für den sexuellen Akt gesehen werden: die Tätowiermaschine oder die an einen Stab befestigte Nadel (männlicher Phallus), die in die Haut eindringt und diese penetriert. So beschreibt es auch Ulrike Landfester: „Die Penetration ihrer Haut [der Frau] durch die Nadeln des Tätowierers assoziierte per Analogieschluss die sexuelle Penetration des weiblichen Körpers durch den Mann, so dass sich die Zurschaustellung ihrer Spuren als öffentliches Eingeständnis verlorener Jungfräulichkeit und von dort aus als Werbungsverhalten einer

³⁸² Blödorn 2007, S. 107ff.

³⁸³ Ebd., S. 126.

³⁸⁴ Begemann 2002, S. 389.

³⁸⁵ A. Assmann 1999, S. 153.

mehr oder minder professionellen Promiskuität deuten ließ.“³⁸⁶ Mit diesem sexuellen Bezug spielt auch Valie Export, mithilfe des Motivs des erotisch aufgeladenen Strumpfhalters an exponierter Stelle, aber auch mit der physischen Einschreibung von Machtverhältnissen in den (weiblichen) Körper.

Seit dem 13. Jahrhundert sind vereinzelt Bucheinbände aus Menschenhaut bezeugt.³⁸⁷ Diese (vergangene) Praxis der anthropodermischen Bibliopegie, Bucheinbände aus Menschenhaut herzustellen, wird vom *Anthropodermic Book Project* seit einigen Jahren untersucht. So können Bibliotheken oder Privatsammler ihre fragwürdigen Bücher mit Ledereinbänden auf Menschenhaut testen lassen. Die aktuellen Zahlen (letzter aktueller Stand: Mai 2019) belaufen sich auf 50 vermutete Bucheinbände aus Menschenhaut, 31 davon wurden bereits getestet, davon sind 18 als menschlich und 13 als nicht-menschlich bestätigt.³⁸⁸

Der Körper als Buch wäre an dieser Stelle wortwörtlich zu verstehen; die Haut ist das Material des Mediums Buch.

Es zeichnen sich in der Häutung von tätowierter oder – wie im Fall Jeromes und des *Pillow Books* – kunstvoll beschriebener Haut und der „reinen Haut“ Unterschiede ab; im Gegensatz zur unbeschriebenen Haut, die erst im Nachhinein bearbeitet und mit Inhalt gefüllt wurde, die entweder direkt, als Strafmaßnahme, oder indirekt mit dem Gehäuteten zu tun hatte, ist die bereits beschriebene Haut der status quo, ergo der Körper ist bereits als Informationsträger, als eine Art Buch, existent, das nach der Häutung nur noch in seine Form gebracht werden muss.

4.3. Herbert Hoffmann, *Bilderbuchmenschen*

„Nach und nach wurde mein Körper zu einem richtigen Bilderbuch.“³⁸⁹

Neben dem selbsternannten „König der Tätowierer“ Christian Warlich, zählt Herbert Hoffmann³⁹⁰ als sein „Kronprinz“ zu den ältesten bekannten Tätowierern Deutschlands. Zudem tat er sich als Amateurfotograf hervor, der auf eindruckliche Weise seine Kunden, Freunde und Weggefährten dokumentarisch sowie künstlerisch ablichtete, woraus 2002 ein Bildband entstanden ist. Er selbst sprach von sich, und generell von tätowierten Menschen,

³⁸⁶ Landfester 2012, S. 317.

³⁸⁷ Corbach 2003, S. 15.

³⁸⁸ Vgl. Website des Anthropodermic Book Project: <https://anthropodermicbooks.org/> (13.09.2020).

³⁸⁹ Oliver Ruts, Andrea Schuler (Hrsg), Herbert Hoffmann (Ill.): *BilderbuchMenschen. Tätowierte Passionen 1878-1952, porträtiert und fotografiert von Herbert Hoffmann*, Berlin 2002, Titelseite.

³⁹⁰ *1919 in Pommern; †2010 in Heiden, Schweiz; siehe Feige/Krause 2004, S. 112ff.

als einer Familie von „Bilderbuchmenschen“. Diese „Familie“ ist in den letzten Jahren stetig gewachsen, wobei nicht jeder Tätowierte heutzutage auch als Teil der Tattooszene zu zählen ist. Bei vielen beschränkt sich das Interesse an Tattoos auf wenige, persönliche oder dekorative Motive und wird nicht mehr zwingend als Lifestyle oder gruppenidentitätsstiftendes Merkmal gesehen. Tattooconventions sind indessen zum Freizeitziel von interessierten Laien und Familien mit Kindern geworden.

Herbert Hoffmanns Verständnis der Tattooszene stammt noch aus einer Zeit, in der es gesellschaftlich verpönt war, tätowiert zu sein, was die Praxis in ein subkulturelles Milieu rückte und sich Bekanntschaften durch diese Gemeinsamkeit zu tiefen Freundschaften entwickelten, das Zusammengehörigkeitsgefühl daher umso stärker war als heute. Dies spiegelt sich in Herbert Hoffmanns Schwarz-Weiß-Fotografien wider, in denen er seine Begegnungen mit anderen Tätowierten, Kunden oder Freunden seit den 1950er-Jahren künstlerisch-dokumentarisch festgehalten hat. Seinen umfangreichen Nachlass hat Hoffmann der Kantonsbibliothek Appenzell Ausserrhoden in Trogen vermacht. Sein fotografisches Werk wird seit 2004 von der Galerie Gebrüder Lehmann aus Dresden vertreten. Aus einer Auswahl des großen fotografischen Schatzes von etwa 3000 Fotografien von 400 Personen, die in einem Zeitraum von 1949-1985 aufgenommen wurden, entstand ein Bildband, der sowohl bei Tattoo- sowie Fotografiebegeisterten auf durchweg positive Resonanz gestoßen ist (weshalb es längst vergriffen ist und auf dem Buchmarkt hohe Preise erzielt). Das ausschlaggebende an diesem Fotoarchiv sind die dazugehörigen Karteikarten, die kurze biografische Angaben und Anekdoten preisgeben und somit dem Porträt eine Geschichte verleihen, die Hoffmanns Respekt und Bewunderung zum Ausdruck bringen. Die Fotografien, die 2018 auch in einer Einzelausstellung in der Kunsthalle St. Gallen gezeigt wurden³⁹¹, wurden mit einer Rolleiflex aufgenommen und zeigen meist ein Ganzkörperporträt, mit Fokus auf Gesicht und Tätowierung. Ihm kam es auf den ganzen Menschen an; die Tätowierung verdeutlichte lediglich die Persönlichkeit und den Charakter des Tätowierten und gab den Anlass für eine Geschichte. Diese persönliche Note der Fotografie Herbert Hoffmanns macht den Unterschied zur heutigen Tattoofotografie aus, bei der meist lediglich der tätowierte Körperteil im Fokus steht und das Werk des Tätowierers, der seine künstlerische Arbeit dokumentiert. In der frühen Phase von 1950-1961 suchte Hoffmann seine Protagonisten Zuhause auf oder traf sie auf der Straße, wodurch die Fotografien intimer wirken, allerdings durch die schlechten Lichtverhältnisse geprägt sind und oft auch die schlechten, sozialen Lebensumstände mit präsentieren. Später fotografierte er in seiner Hamburger Tätowierstube, die als erstes offizielles Tattoostudio Deutschlands gilt, wodurch die Fotos einen neutralen Charakter bekamen (vgl. Abb. 36).³⁹²

³⁹¹ Vgl. Ausstellung Herbert Hoffmann „Es juckt schon wieder unter dem Fell“, Kunsthalle Sankt Gallen 2018, <https://www.kunsthallesanktgallen.ch/de/ausstellung/herbert-hoffmann-es-juckt-schon-wieder-unter-dem-fell.html> (18.10.2018).

³⁹² Stephan Oettermann, Vorwort, in: Ruts/Schuler/Hoffmann 2002, S. 21ff.



Abb. 36: Herbert Hoffmann, Foto von Jakob Acker, 1961

Herbert Hoffmann begeisterte sich bereits früh für die Tätowierung, mindestens aber genauso für den Menschen, der sie trug. Jedes Tattoo mache den Menschen zu einem Buch, in dem man lesen könne, dessen Bilder Geschichten erzählen, sei es nun das Motiv als solches oder die Hintergründe seiner Entstehung. Die Karteikarten, die er zu den dazugehörigen Fotografien anfertigte und die sein Privatarchiv zu einem besonderen Zeitdokument machen, explizieren und betonen die Idee vom „Bilderbuchmenschen“, die in dem Medium Buch eine Repetition erfahren. Der narrative Charakter von Tätowierungen kommt hierbei besonders zum Tragen. Nicht nur das bildhafte Motiv bietet eine narrative Dimension an, sondern generell der tätowierte Körper, der aus sich heraus schon ein wandelndes Bilderbuch ist, das man lesen kann, andererseits durch die Tattoos wiederum Narrative bildet, die auf Erinnerungen und Anekdoten zu den einzelnen Tätowierungen, ihrer Entstehung und Hintergründe fußen.

Eine Verbindung zu Buch und Körper schafft auch Charles Grivel, der den Körper als offen lesbares Buch beschreibt, als „Bildschirmkörper“, der seine Seele nach außen sichtbar auf der Haut trägt: „Versuchen wir, das Verhältnis von Seele und Körper zu denken, eines Körpers, der nicht nur die Hülle der Seele wäre, sondern sie gleichsam auf der Haut trüge, ein Körper, der in einem Maße mediatisiert wäre, dass er unmittelbar und restlos seinen Sinn ausdrücken würde. [...] Die Haut wäre ein Blatt Papier, das reflektierende und verdoppelnde Projektionen trägt. Der Körper wäre ein offenes, lesbares Buch geworden, das endlos durchblättert wird, ein lebhaft beeindruckter – bedruckter – Körper. Er wird zu einem visualisierten *Bildschirm-Körper*: [...]“³⁹³

³⁹³ Charles Grivel: Der siderale Körper. Zum Prinzip der Kommunikation, in: *Armaturen der Sinne. Literarische und technische Medien 1870-1920*, hg. v. Jochen Hörisch, Michael Wetzels, München 1990, S. 180.

Darüber hinaus kann man die Haut metaphorisch als Buch sehen, was durch eine bestimmte Motivauswahl noch verstärkt wird; der tätowierte Körper kann durch einen tätowierten Text oder Bilder und Symbole als eine Art Buch gelesen werden. Somit fungiert der Körper bzw. die Haut als Substitut für das persönliche Buch, einer Art Tagebuch, das jedoch am Körper permanent fixiert und für andere Menschen meist sichtbar ist, also eine symbolische Metamorphose vom Menschen zum Buch, einem Informationsträger und Medium auf verschiedenen Ebenen. Tätowierungen von Büchern auf menschlicher Haut gehören zu einem beliebten Motiv, das nicht nur eine Bibliophilie zum Ausdruck bringen soll, sondern auch als Sinnbild für das Wissen und die Erkenntnis als solche steht. Als tätowiertes Bild, mit oder ohne Schrift, ersetzt die Haut des Tätowierten gleichzeitig die Seiten des Buches und den Bucheinband aus Leder, Pergament oder gar Papier, zu dem die tätowierte Haut letztendlich metaphorisch wird (vgl. Abb. 37). Es findet ein Medienwechsel statt bzw. eine materielle und mediale Übertragung und Rückkopplung von Buch zu Mensch/Haut und vice versa, womit sich der Kreis von Buch – Mensch – Tätowierung zu schließen vermag.



Abb. 37: Tätowierung von Salvatore Salibra, 2014

4.4. Ray Bradbury, *The Illustrated Man*

Einen wahrhaftigen Bilderbuchmenschen beschreibt Ray Bradbury in seinem Science-Fiction-Roman *The Illustrated Man*³⁹⁴. Der erstmals 1951 erschienene Roman ist eine Sammlung von 18 fantastischen Kurzgeschichten, die in der Zukunft spielen und geprägt sind von der

³⁹⁴ Ray Bradbury: *The Illustrated Man*, Neuauflage, New York 2012 (¹1951).

Nachkriegsära, der Angst vor einem erneuten Krieg (Atom- und Rassenkrieg), den neuesten Technologien und Entwicklungen in der Raumfahrt und daraus resultierenden Vorstellungen und Ängsten von fremden Planeten und deren Bewohnern, die durch den Roswell-Zwischenfall 1947 in New Mexico aufkamen. Zusammengehalten werden diese Kurzgeschichten durch einen Prolog, kurze Zwischenpassagen sowie einen Epilog, der die Rahmenhandlung um den „illustrierten Mann“, die ein unbekannter Ich-Erzähler ist, wiedergibt. Er beschreibt sein Kennenlernen mit dem illustrierten Mann, der eines nachmittags Anfang September auf einer Wanderung durch Wisconsin den Weg des Erzählers kreuzt, mit der Frage nach einem Job. Schließlich teilen sich beide ein Nachtlager und der illustrierte Mann lüftet sein Geheimnis um seine Hautillustrationen, die er bis dahin unter einem Wollhemd versteckt gehalten hat. Halsabwärts ist der Körper über und über bedeckt mit reich detaillierten Tätowierungen, die des Nachts anfangen zu leben und Geschichten erzählen. Der Erzähler drückt seine Bewunderung für die Hautkunst aus, indem er Parallelen zu Meisterwerken der Kunstgeschichte herstellt – allen voran El Greco –, die Haut als Ausstellungswand und den Mann als wandelnde Kunstgalerie beschreibt, der die schönsten Stücke des Universums auf seinem Körper vereint. Nachts allerdings verwandeln sich die Bilder in dreidimensionale, leuchtende bewegte Bilder und erinnern dabei vielmehr an das Kino³⁹⁵

Er bekam nach eigenen Angaben die Hautillustrationen von einer alten Hexe aus der Zukunft, die mit ihrer Kunst als „SKIN ILLUSTRATION! Illustration instead of tattoo! Artistic!“³⁹⁶ warb. Die gesamte Prozedur, den ganzen Leib zu illustrieren, hätte eine Nacht gedauert. Die Menschen in seiner Umgebung haben Angst vor den Illustrationen, weshalb er gemieden wird. Zum einen sind es zwar wunderschöne Werke der Kunst, wie es der Erzähler immer wieder betont, zum anderen spielen sich in diesen Bildern grausame und gewalttätige Geschichten ab. Die Tattoos erzählen ihrem Betrachter in wenigen Minuten ihre Geschichten, in drei Stunden werden bis zu zwanzig Geschichten aufgeführt, die man hören und mitdenken könne. Eine Stelle sei ganz besonders wichtig und verstörend zugleich, nämlich eine Leerstelle, die sich durch ein Durcheinander an Farben und Formen von den restlichen Bildern unterscheidet und dem Betrachter seine Zukunft und den Tod voraussagt. Der illustrierte Mann schläft ein und eine Folge von 18 Geschichten spielen sich auf seinem Körper ab.

Es wird ein Medienbegriff für die Tätowierung propagiert, der nach Ulrike Landfester „sowohl zeichentheoretisch zwischen Bild und Schrift als auch anthropologisch zwischen dem menschlichen Körper und den Instrumenten unterscheidet, die der Mensch zur Schöpfung geschriebener oder ikonischer Bilder verwendet.“³⁹⁷ Das Kino, insbesondere die neue Medientechnologie des 3-dimensionalen Films, versinnbildlichen Bradburys Vorausschau auf die drohende Unterwerfung des menschlichen Körpers durch die unkontrollierte

³⁹⁵ Ebd., Prolog S.1-7; Epilog S. 281.

³⁹⁶ Bradbury 2012, Prolog, S. 4.

³⁹⁷ Landfester 2012, S. 384f.

Übersteigerung ihres Potenzials zur Simulation von Wirklichkeit. „Die tätowierten *Illustrations* repräsentieren jene künstlerische Simulation von Wirklichkeit im ikonischen Bild, die eben von der zeitgenössischen Filmtechnologie perfektioniert wird.“³⁹⁸ Passend dazu erscheint die Aussage von Valie Export: „auch der mensch ist ein medium der kommunikation, wie das kino.“³⁹⁹

Wichtig an dieser Stelle ist die Begrifflichkeit den bebilderten Körper betreffend, denn es wird explizit hingewiesen, dass es sich nicht um Tätowierungen, sondern um Illustrationen handelt. Diese tätowierten Bilder sind fremdbestimmt durch die Schöpferin dieses Kunstwerks und als Illustration im Wortsinn eine veranschaulichende Bebilderung zu einem Geamtkunstwerk, in diesem Fall von Geschichten aus einer fernen Zukunft, von Visionen, die die alte Hexe auf den Körper des Mannes projiziert und deren Einschreibung er nicht im Stande ist zu löschen: „I always hope that someday I’ll look and they’ll be gone.“⁴⁰⁰ [...] I’ve tried sandpaper, acid, a knife...“⁴⁰¹. Der Mann fungiert als unwiderrufliches Medium dieser Visionen, nicht nur als Träger der Geschichten, die durch ihn lebendig und wahrnehmbar werden, sondern auch als Medium zwischen Raum und Zeit, als Bote der Zukunft. Tagsüber, wenn die Bilder ruhen, ist er ein Bilderbuch, eine Ansammlung von illustrierten Geschichten; nachts hingegen erwachen diese Geschichten zum Leben und spielen auf dem Körper des Mannes Filme ab, die er selbst nicht kontrollieren kann. Es finden im Medium Tattoo wiederum intermediale Verknüpfungen und Metamorphosen zwischen menschlichem Körper, Text und Bild, Buch und Kino statt. Der „special spot“ am Rücken des Mannes überlässt dem Betrachter ein letztes Stück Autonomie über die eigene Vorstellungskraft, die ihm durch das Kino (im Gegensatz zum Buch) vermeintlich genommen wird, bevor auch aus dem „Kopfkino“ ein persönlicher, von außen gesteuerter Film entsteht. Narrative und Animismus werden im Roman auf die Spitze getrieben, der schematische sowie intrinsische Bildakt nach Horst Bredekamp entfalten ihre volle Wirkkraft.

Ein weiterer Aspekt, der von Karin Beeler aufgezeigt wird, ist die Umkehrung der bislang üblichen Geschlechterrollen von der passiven Frau als Leinwand, zur aktiven Gestalterin, wie es ebenso in *The Pillow Book* geschildert wird. Auch bei Bradbury – bereits in den 1950er-Jahren, als die Rolle der Frau sich noch vornehmlich auf die der Hausfrau und Mutter beschränkte – übernimmt eine weibliche Urheberin als kreative Kraft und „Gamechanger“ die Verantwortung für die folgenden Geschichten. Es könnte der Eindruck entstehen, dass es sich um eine präfeministische Vision Bradburys handelt, die die Rache der Frau, die über Generationen vom männlichen Geschlecht unterdrückt wurde, aufflammen lässt.⁴⁰² Die Frau schreibt ihre düsteren Visionen in den Körper des Mannes und in die Zukunft der

³⁹⁸ Ebd., S. 385ff.

³⁹⁹ Siehe S. 18.

⁴⁰⁰ Bradbury 2012, S. 2.

⁴⁰¹ Ebd., S. 4; Landfester 2012, S. 389ff.

⁴⁰² Karin Beeler: *Tattoos, Desire and Violence. Marks of Resistance in Literature, Film and Television*. Jefferson NC 2006, S. 48f.

Gesellschaft ein, im Gegensatz zu Exports Darstellung gesellschaftlicher Einschreibung und Erinnerung an die Unterdrückung durch den Mann anhand der Selbstmarkierung durch einen Mann.⁴⁰³ Beide stellen Formen der weiblichen Befreiung und eines Machtwechsels – wenn nicht gar Paradigmenwechsels – dar, jedoch auf unterschiedliche, konträr erscheinende Weisen.

⁴⁰³ Sowohl Gunter Rambow, der mutmaßlich den Strumpfhalter aufzeichnete, als auch dem männlichen Tätowierer Horst Streckenbach.

5. Mediale Übertragungen

Die Tätowierung ist ein Medium, ein künstlerisches und/oder mediales Ausdrucksmittel und eine grafische Technik, allgemeiner gesagt eine Kulturtechnik, deren Spezifikum der Bild- bzw. Informationsträger darstellt, nämlich die menschliche Haut bzw. der menschliche Körper (in seltenen Fällen auch das Tier). Die Tätowierung wurde eingangs so definiert, dass es sich um eine permanente Zeichnung unter der obersten Hautschicht handelt. Nun kursieren aber landläufig auch andere Bezeichnungen und Wortkombinationen mit „Tattoo“, wie etwa „Wandtattoo“, „Nailtattoo“ usw., die medial etwas anderes darstellen, nämlich reversible, äußerliche Applikationen, die aufgrund ästhetischer Grundlagen durch ihre optische Nähe und stilistische Appropriation von tradierten Tattoomotiven und -stilen als Tattoos bezeichnet werden. Tattoos scheinen also auch ohne ihren Träger als eigenständige Objekte bzw. Bildtypen zu funktionieren. Die unterschiedlichen Ausformungen dieser medialen Übertragung werden in diesem Kapitel erläutert. Zudem erfolgt an vorderster Stelle eine eingehende Auseinandersetzung mit dem Tattooflash bzw. Flashsheet und dem Flashbook (Tattooovorlage bzw. Vorlagealbum), die bestimmte Motive, aber auch das Tattoo als solches, über Jahrzehnte und Jahrhunderte regional und international tradiert haben. Ein wichtiges und weit gefasstes Thema stellt auch die Werbung dar, und zwar solche, die das Tattoo als Motiv und Medium für andere Zwecke nutzt, sowie Werbung von bestimmten Tätowierern, Tattoostudios oder ähnliches. Werbung erfüllt nicht nur den Zweck, Produkte und Dienstleistungen zu bewerben und einer breiten Öffentlichkeit zu präsentieren; Werbung prägt maßgeblich das Konsumverhalten und die Alltagskultur. Durch den vielfältigen Einsatz der Tätowierung bzw. des Tattoos in und als Werbung nimmt sie unterbewusst Einfluss auf den Geschmack einer Gesellschaft. In welchen Formen, wird ebenfalls im vorliegenden Kapitel ausgeführt.

An dieser Stelle bietet es sich an, über den von Aby Warburg geprägten Begriff der „Bilderfahrzeuge“ nachzudenken.⁴⁰⁴ Auch die Tätowierung bzw. bestimmte Tattoomotive und -stile sind über Dekaden und Kontinente gewandert und haben sich nicht nur am menschlichen Körper materialisiert, sondern ebenfalls in anderen Objekten und Medien, über die sie migriert sind. Archäologische Funde stellen die frühesten Zeugnisse von „Bilderfahrzeugen“ tätowierter Objekte und Motive dar, die durch Völkerwanderung, Handel und Kriege in Umlauf kamen und Hinweise geben könnten zur allgemeinen, globalen Verbreitung der Tätowierung. Stellenweise wurde dies bereits in Kapitel 2 thematisiert.

5.1. Tattooflash und Flashbook

Eng verbunden mit der insbesondere europäischen und nordamerikanischen Tattookultur des ausgehenden 20. Jahrhunderts bis in die heutige Zeit ist der sogenannte Tattooflash bzw.

⁴⁰⁴ Siehe S. 4.

Flashsheet. Damit ist in erster Linie eine Vorlage auf einem Blatt Papier o. ä. für eine Tätowierung gemeint, die vom Tätowierer als eigenständiges Design angefertigt wird und dessen Qualität und Individualität je nach Fähigkeit und Selbstverständnis des Tätowierers stark variieren kann.

Die Genese solcher Tattooflashs, sprich Vorlagen bestimmter Tattoomotive, die als eine Art Abziehbild vom Träger zunächst unter einer Fülle anderer ausgewählt und dann vom Tätowierer auf die Haut des Kunden übertragen wurden, wurde als Bildgattung und eigenständiges Medium bisher weniger beachtet als das endgültige Produkt. Ein Flash ist ein stereotypisches Tattoodesign (vgl. Abb. 38), das heutzutage fast nur noch zur Inspiration bei der Auswahl eines Motivs benutzt und vom Tätowierer dann für den Kunden individualisiert wird („Custom-made Tattoo“). Bisweilen werden solche „Abziehbildchen“ als eine Art Souvenir in Streetshops vornehmlich für Touristen weiterhin benutzt. Diese Praxis erinnert an die Zeiten der Seefahrt, als sich Matrosen an jedem Hafen, an dem sie vorbeikamen, ein lebenslanges Andenken als Souvenir stechen ließen, ebenso wie an spontan erworbene Pilgertätowierungen.⁴⁰⁵

Seit einigen Jahren wird diese Praxis von der professionalisierten Tattooszene größtenteils verpönt, was mit dem neuen Selbstverständnis des Tätowierers als Künstler einhergeht. Zudem sind die Ansprüche der Kundschaft gewachsen, denn es reicht im Zuge des Individualisierungszwangs nicht mehr aus, irgendein Tattoo zu haben, das womöglich auch die Haut einer anderen Person zierte; anders verhält es sich natürlich bei Gruppenzeichen, Freundschaftstattoos oder Logos und Symbolen.

Das Tattoomotiv sollte möglichst einzigartig sein, so wie der Träger selbst ebenfalls einen Anspruch an seine Individualität erhebt. Sogar bei sogenannten „Walk-In-Days“ oder „Walk-In-Shops“, bei denen man ohne vorherige Terminankündigung kleinere Motive gestochen bekommt, wird meistens Wert auf eine individuelle Skizze gelegt. Ein Flash soll in erster Instanz, gezeichnet vom Tätowierer selbst, als eine Referenz für seine Fähigkeiten und seinen favorisierten Stil stehen. Als Sammlung in einem Ordner oder an die Wand gehängt, bietet es dem Kunden eine Orientierungshilfe. Zuweilen werden solche Flashs aber auch von professionalisierten Flash Artists angefertigt und lizenziert an Tätowierer bzw. Tattoostudios, auf Tattooconventions oder im Internet verkauft. Spätestens seit den 2000er-Jahren hat sich die Einstellung sowohl innerhalb der Gesellschaft als auch das Selbstbild der Tätowierer und Tätowierten verändert. Die Tätowierer haben sich oft auf einen individuellen Stil spezialisiert, womit sie sich in den Rang eines Künstlers gehoben haben, weg vom bloßen Dienstleistungsgedanken des Kunden. Im Vordergrund steht die künstlerische Arbeit, für jeden Kunden ein neues, individuelles Werk zu erschaffen, welches meistens in Absprache mit dem Kunden gestaltet wird. So verhält es sich auch mit dem Kunden, dem Tätowierten, der ebenfalls Wert auf ein individuelles und künstlerisch anspruchsvolles Tattoo legt, um sich von der Masse abzugrenzen, oder, je mehr Tattoos man hat, sich entweder als eine Art Gesamtkunstwerk

⁴⁰⁵ Ole Wittmann (Hrsg.): Karl Finke, Buch No. 3. Ein Vorlagealbum des Hamburger Tätowierers, Henstedt-Ulzburg 2017, S. 6ff.

oder Sammlungsobjekt von Kunst und Künstlern zu präsentieren.⁴⁰⁶ Galt es damals noch als Individualitätsmerkmal, überhaupt tätowiert zu sein, so kommt es nun mehr auf ein pseudo-individuelles Motiv an, das sich teilweise nur durch Details oder die Farbwahl abgrenzt. Doch auch hier unterwirft man sich oft einem aktuellen Trend innerhalb der Mainstream-Tattooszene.⁴⁰⁷



Abb. 38: Flash von Christian Warlich; exemplarisches Blatt für den *Traditional*-Stil des frühen 20. Jahrhunderts, Privatsammlung William Robinson, Hamburg

Nicht nur der Individualisierungsgedanke hat dazu beigetragen, dass der vorgefertigte Flash aus dem Alltag der Tattoostudios beinahe verschwunden ist, sondern auch das Internet sowie eine Weiterentwicklung in der Vervielfältigungstechnologie, die Flashes und Flashbooks obsolet werden ließ. Heutzutage kann der Kunde sämtliche Motive, Materialsammlungen und Arbeitsproben im World Wide Web finden, aus dem sich sowohl Tätowierer als auch

⁴⁰⁶ Clinton Sanders, D. Angus Vail: *Customizing the Body. The Art and Culture of Tattooing*, Philadelphia PA 2008, S. 164ff.

⁴⁰⁷ Vgl. gesamten Abschnitt über die Geschichte und Funktion des Flash und Flashbooks bei Matt Lodder: *The New Old Style: Tradition, Archetype and Rhetoric in Contemporary Western Tattooing*, in: *Revival. Memories, Identities, Utopias*, hg. v. Matt Lodder u. a., London 2015, S. 103-119; Ders.: *Vom Papier auf die Haut*, in: *Tattoo Masters Flash Collection, Part I*, hg. v. Edgar Hoill, Matthias Reuss, Aschaffenburg 2015, S. 10-11.

Tätowierte relativ frei bedienen können. Dadurch hat sich die Rezeption und Rolle des Flashs und Flashbooks als Medium stark verändert, weg von der klassischen Tattoovorlage, hin zum Sammelobjekt für Tattooforscher und -interessierte.⁴⁰⁸ Dabei stehen insbesondere historische Flashs im Fokus, sowie jene von bereits bekannten und etablierten Tattoo Artists, wie etwa Don Ed Hardy, dessen Vorlagealben bzw. Flashbooks pekuniär mittlerweile im vierstelligen Bereich angesiedelt sind.⁴⁰⁹ Ein weiteres Indiz für die Popularität und wachsende Bedeutung solcher Vorlagenwerke für die Tattoogeschichte und -forschung ist die Reproduktion und überarbeitete Neuauflage historischer Vorlagealben.⁴¹⁰ Der Status solcher originaler Vorlagealben, oder generell Flashs, ist etwa dem von Künstlerbüchern gleichzusetzen, da es sich aus heutiger Perspektive um eigenständige und unikale Kunstwerke samt individuellem Stil mit ästhetischem und historischem Wert handelt. Sie sind mittlerweile aus dem Schatten der folkloristischen Kunst herausgetreten und erfreuen sich derzeit auf der Ebene des Graphic Designs großer Beliebtheit und künstlerischer Anerkennung.⁴¹¹

Einen wichtigen Impuls für diesen Prozess und den heutigen Status des Tattoos gab der o. g. US-amerikanische Tattoo Artist Don Ed Hardy. Als ausgebildeter Künstler des San Francisco Art Institute tauchte er Anfang der 1970er-Jahre in die Tattooszene ein, lernte bei der amerikanischen Tattooikone *Sailor Jerry* Collins, dem die Popularität der Tattoos in der Nachkriegszeit durch seine qualitativ hochwertige Arbeit und Bezüge zur japanischen Tätowierkunst zu verdanken ist,⁴¹² und ging Ende 1973 selbst nach Japan, um dort die japanische Tattookunst zu verinnerlichen. 1974, zurück in den USA, eröffnete Hardy seinen ersten Shop *Realistic Tattooing* und war der erste, der sich im westlichen Kulturkreis vom Traditional Tattoo abwandte und individuelle Custom Tattoos anbot, die er jedem Kunden individuell nach Wunsch und Charakter entsprechend gestaltete. Als ausgebildeter Künstler erhob er selbst den Anspruch an das Tattoo, Kunst zu sein, die man erst durch langjährige Praxis erlernen musste, vergleichbar mit der japanischen Meister-Lehrlings-Konstellation, die er in die westliche Welt importierte. Hardy arbeitete stets am Imagewandel der Tattooszene und einer Etablierung der Tätowierung als Kunst, indem er ebenfalls studierte Künstler als Tattoo Artists rekrutierte und die Bedingungen und Qualität von Tattoos auf einen höheren Standard setzte. Er reiste wiederholt nach Japan und sorgte für einen Austausch der beiden Kulturen, insbesondere im Hinblick auf die Tätowierkultur und die unterschiedlichen Stile und Motive, die Hardy kombinierte und auf seine Weise rezipierte, wovon die aktuelle Tätowierszene heute noch profitiert. 1982 brachte er die *Tattoo Time* heraus, das erste

⁴⁰⁸ Vgl. <http://tattooflashbooks.com> (17.02.2019).

⁴⁰⁹ Vgl. <http://www.hardymarks.com/books/drawings-for-tattoos/> (17.02.2019).

⁴¹⁰ Ole Wittmann: Karl Finke, 2017; Ders.: Christian Warlich. *Tattoo Flash Book*, München/London/New York 2019.

⁴¹¹ Karl Finke Buch No. 3 (s. o.) gewann 2019 den German Design Award in der Kategorie *Excellent Communications Design - Books and Calendars*.

⁴¹² Jerry Collins, genannt *Sailor Jerry* (1911-1973), vgl. Feige/Krause 2004, S. 54f.

Tätowiermagazin überhaupt, und veränderte somit ein weiteres Mal die Rezeption und die mediale Präsenz des Tattoos innerhalb der Gesellschaft. Im selben Jahr gründete er mit seiner Ehefrau den Verlag *Hardy Marks Publications*⁴¹³, wo auch *Tattoo Time* publiziert wurde, zusammen mit weiteren Büchern über alternative Kunst, Tattokultur sowie Flashbooks.⁴¹⁴

Viel früher noch, in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, gab es auf deutscher Seite ebenfalls schon Pioniere der Tattokunst und -kultur, die der Etablierung dieser als Kunstform und Professionalisierung der Tätowierpraxis behilflich waren. Als erstes ist an dieser Stelle der Hamburger Tätowierer Christian Warlich zu nennen, dessen Nachlass und Werk kürzlich kunsthistorisch aufgearbeitet wurde.⁴¹⁵

Im Jahr 1919 eröffnete Christian Warlich seine Gaststätte im Hamburger Stadtteil St. Pauli, nebst Tätowierstube in einem separierten Bereich und wurde damit Deutschlands erster Berufstätowierer, der zudem zunächst als Einziger mit elektrischer Maschine arbeitete. Neu waren auch seine Strategien zur Akquirierung von Kunden, die er durch Reklame im Fenster, Visitenkarten und Werbezettel auf sein Studio aufmerksam machte (Abb. 39). Zudem vertrieb er Tätowiermaterial und stand in Kontakt mit Hautkliniken und Tätowierern aus anderen Ländern, wie etwa Japan, die für ihre damals schon herausragende Technik und Tätowierkultur bekannt waren. Warlich warb für seine hohe Qualität, Hygiene und den künstlerischen Standard seiner Tattoos. Er hat außerdem eine Tinktur entwickelt, die Tätowierungen „spurlos“ entfernen sollte, indem die tätowierte Haut an einem Stück abgelöst wurde, wovon noch Warlichs präparierte Hautstücke aus dem Nachlass zeugen.⁴¹⁶ Im Museum für Hamburger Geschichte befindet sich das originale Vorlagealbum von Christian Warlich, das er seinen Kunden seit ca. 1934 als Tattoovorlage präsentierte.⁴¹⁷ Es zeigt 337 mit Tusche gezeichnete und mit Wasserfarben handkolorierte Bilder, aus denen seine Kunden auswählen durften, das jedoch ausschließlich von Warlich persönlich gehandhabt wurde und insgesamt wohl dreißig Jahre in Gebrauch war (vgl. Abb. 40).⁴¹⁸

⁴¹³ Vgl. <http://www.hardymarks.com/> (29.07.2017).

⁴¹⁴ Biografie vgl. Feige/Krause 2004, S. 107f.; <http://www.hardymarks.com/deh/biography/> (28.07.2017).

⁴¹⁵ Vgl. <https://www.nachlasswarlich.de/> (17.08.2020).

⁴¹⁶ Zur Biografie vgl. Feige/Krause 2004, S. 288ff.; Zur Tattoorentfernung siehe Kapitel 9.

⁴¹⁷ Vgl. Wittmann 2019.

⁴¹⁸ SHMH Museum für Hamburgische Geschichte, Inv. 2013-3873; Heide Hein: Der Heilige Gral, in: Tätowier-Magazin 10/2016, S. 74-83.



Abb. 39: Erich Andres, Das Schaufenster von Christian Warlichs Gatwirtschaft, Fotografie, 1950er-Jahre



Abb. 40: Erich Andres, Christian Warlich präsentiert sein Vorlagealbum, Fotografie, 1950er-Jahre

Eine Reproduktion dieses historisch und künstlerisch bedeutenden und qualitativ wertvollen Flashbooks wurde in reduzierter Form bereits 1981 (in zweiter Auflage 1991) von Stephan Oettermann veröffentlicht⁴¹⁹, sowie im Herbst 2019 im Rahmen des Projekts *Nachlass Warlich* neu und originalgetreu herausgebracht wurde.⁴²⁰ Warlichs Motivauswahl war breit gefächert; so umfasste sein Repertoire etwa japanische Motive, die er der europäischen Bildsprache angepasst hat, neben Motiven aus der Seefahrt, Hamburger Lokalkolorit sowie weiteren, typisch westlichen „Traditionals“ (s. u.). Bezeugt sind daneben auch Werke der bildenden Kunst, z. B. von Albrecht Dürer.⁴²¹

Auch Herbert Hoffmann, der 1961 sein Tattoostudio in Hamburg eröffnete und als „Kronprinz“ Christian Warlichs von selbigem so bezeichnet wurde, bemühte sich um ein positives Bild der Tätowierung innerhalb der Gesellschaft, indem er stets seriös auftrat, sauber arbeitete und wichtige Öffentlichkeits- und Aufklärungsarbeit leistete. Er fertigte künstlerische Fotografien seiner Werke und Kunden an und legte eine kleine Biografie des Trägers dazu, die zeigen sollte, aus welchen unterschiedlichen sozialen Schichten der Gesellschaft sich sein Klientel zusammensetzte.⁴²² Dieses Fotoarchiv wurde bereits im vorangegangenen Kapitel unter dem Aspekt der „Bilderbuchmenschen“ vorgestellt, nun erfolgt der Brückenschlag zum papiernen Buch, dem Vorlagealbum.

Wie in dem einleitenden Text des Bildbands *Herbert Hoffmann – Traditionelle Tattoo-Motive*⁴²³ erläutert wird, wird in den Motivtafeln der kommunikative Aspekt deutlich, denn die traditionellen Motive hatten klare und eindeutige Aussagen, eine unmissverständliche Ikonografie, wohingegen heutige Tätowierungen fast beliebig interpretiert werden können. Viele Tattoofans, die sich für die Hintergründe, Geschichte und Bedeutung von Tätowierungen interessieren und dem rein dekorativen Aspekt eher kritisch gegenüberstehen, greifen auf diese traditionellen Motive mit ihrer klaren Formensprache und Lesbarkeit zurück. Diese *Oldschool*-Motive können als der Kern der westlichen Tattookultur und Basis für die heutige, unendlich scheinende Motivvielfalt und Stilpluralität gesehen werden. Sie decken die bis heute relevanten Inhalte und fundamentalen Aussagen eines Tattoos ab, wie Liebe, Freundschaft, Rebellion, Hoffnung und Glaube oder Erinnerung. Die Popularität der Motivtafeln liegt nicht nur in ihrer vordergründigen Funktion als Tattoovorlage begründet, die ja seit einigen Jahren kaum noch als solche genutzt werden, sondern auch in ihren künstlerisch-handwerklichen Aspekten und dienen für Tätowierer und Kunden gleichermaßen als Quelle der Inspiration und Motivation.

⁴¹⁹ Vgl. Stephan Oettermann (Hrsg.): Christian Warlich. Tätowierungen. Vorlagealbum des Königs der Tätowierer, Dortmund 1981/²1991.

⁴²⁰ Vgl. Wittmann 2019.

⁴²¹ Pascal Bagot: Der König der Tätowierer, in: Tätowier-Magazin 12/2015, S. 76ff.

⁴²² Bagot 12/2015, S. 78.

⁴²³ Herbert Hoffmann, Dirk-Boris Rödel: Herbert Hoffmann, Traditionelle Tattoo-Motive, Mannheim 2008.

Die Ursprünge der Motivtafeln und Flashbooks liegen bei den Matrosen und später Wandertätowieren, die mit ihren Vorlagen, die meist mit Bleistift in ein Notizbuch gezeichnet wurden, zu den Arbeitsplätzen ihrer potentiellen Kunden zogen und ihnen diese sogenannten „Schwarten“ vorlegten, aus denen die Kunden dann ein Motiv wählen konnten. Dieses wurde dann per Hand mit schwarzer Tusche gestochen. Die zu Beginn des 20. Jahrhunderts sesshaft gewordenen Berufstätowierer fertigten ihre Vorlagen dann in Aquarellfarben an, wenngleich die Tätowierungen vorerst aufgrund fehlender oder schwer zugänglicher Tätowierfarben nur monochrom ausgeführt werden konnten.⁴²⁴

Zusammenfassend wäre zu sagen, dass es sich bei den Flashes und Flashbooks um eine eigene Bildgattung bzw. ein Medium handelt, was vornehmlich in der westlichen Tattokultur anzusiedeln und dort zu ihrer Popularität und künstlerischen Größe gekommen ist. Es handelt sich häufig um Einzelmotive, die einer bestimmten ikonografischen Tradition folgen und die zum Teil einen Emblemcharakter besitzen. Die ornamentalen Stammestätowierungen lassen eine vorherige Vorlagenerstellung nicht zu, da die Muster an den jeweils zu Tätowierenden individuell angepasst werden müssen, sowohl formal der Körperstelle und dessen Ausformung und zum anderen der persönlichen Lebensgeschichte und Familien- bzw. Gruppenzugehörigkeit entsprechend. Auch ist das Medium Buch kein Bestandteil indigener Kulturen, die ihre Überlieferungen mündlich und leiblich tradieren und eher auf naturgegebene Medien zurückgreifen.

5.2. Werbung

Das Tattoo kann als Werbung dienen, indem es auf direktem Wege eine Information transportiert, oder es wird als Werbemittel genutzt, das durch seine bloße Präsenz etwas bewirbt. Auch der Träger des Hautbildes kann dadurch für sich werben, beispielsweise kommerziell oder bezogen auf einen potenziellen (Sexual-)Partner. Ein kurzer Überblick soll hier zunächst in Kürze die Geschichte der Werbung und ihre Parallelen zur Tätowierung aufzeigen.

Das Anbieten von Waren anhand von Schrifttafeln kann man als erste Art der Werbung bezeichnen, die schon in der Antike betrieben wurde, wie archäologische Funde im ägyptischen und römisch-griechischen Raum bezeugen. Im Mittelalter erkannte man die Bedeutung von Bildern für die Werbung, die sich auf das Unterbreiten von Lebensmitteln oder ausgewählten Dienstleistungen beschränkte, anhand derer man auch die unteren, weniger gebildeten Schichten erreichen konnte, die weder lesen noch schreiben konnten. Zu dieser Zeit, als die Schriftkultur als rückständig galt, als die Kirche eine große gesellschaftliche Macht inne hatte und vieles auf Latein verfasst war, kommt der hohe Stellenwert von Bildern verstärkt zum Ausdruck. Gregor der Große erkannte im 6. Jh. n. Chr. das Bild als eine Art

⁴²⁴ Ebd., Einleitung.

Schriftersatz für die analphabetische Bevölkerungsgruppe. Dennoch ist die Schrift nicht zu vernachlässigen, die durch die Erfindung des Buchdrucks um 1450 die Möglichkeit und Notwendigkeit zu schnellerer und günstigerer Verbreitung fand, in erster Linie für die Bibel oder religiöse Schriften, aber auch Anzeigenblätter und Populärliteratur. Mitte des 19. Jahrhunderts, im Zeitalter des visuellen Umbruchs, als auch die Tätowierung populär wurde, wird die Gründung erster Werbeagenturen verzeichnet, sowie fast parallel dazu die Entwicklung des polychromen Plakats mit Hilfe von Lithographie und Siebdruck. Im Jahr 1854 gestaltete der Berliner Buchdrucker Ernst Litfaß die nach ihm benannte Plakatanschlagsäule, die es Käufern von Werbefläche ermöglichte, einen Platz für ihre Belange öffentlichkeitswirksam zu erstehen.⁴²⁵ Dieses Konzept wurde dahingehend weiterentwickelt, von starren, immobilen Säulen im Stadtraum zu transportablen, mobilen Werbeträgern, die man mieten oder kaufen kann. Das geht heutzutage soweit, dass sich Personen als menschliche Litfaßsäulen zur Verfügung stellen, die entweder mittels Kleidung oder (meist temporärer, seltener auch permanenter) Bemalung die Werbebotschaften in die Welt tragen. Auch den stark tätowierten, bunt bebilderten und beschrifteten Körper kann man als wandelnde Litfaßsäule oder „human billboard“ bezeichnen, der Informationen verschiedener Art publik macht.

Werbung ist immer eine Verbindung von Text und Bild, wobei das Bild eine fotografische Inszenierung darstellt, das auf technischer Reproduzierbarkeit beruht. Diesem Text-Bild-Verhältnis und der Semiotik von Werbung geht Roland Barthes auf die Spur. Die Bedeutung des Werbebildes ist dabei mit Sicherheit intentional, denn sie soll in jedem Fall vom Betrachter decodiert werden können. Der Text spielt dabei eine wichtige Rolle bei der Interpretation des Gesehenen. Werbung arbeitet also mit eindeutigen Zeichen. Nichtsdestotrotz ist die Decodierung kulturell und sozial bedingt, es setzt voraus, dass der Betrachter zum einen erkennt, worum es sich bei dem Werbebild, meistens eine fotografische Reproduktion, handelt, respektive der darin abgebildeten Sachverhalte oder Gegenstände. Zum anderen wird vorausgesetzt, dass er den Text lesen kann, also über Kenntnisse der angewandten Schrift und Sprache verfügt. Die Fähigkeit, eine Fotografie als eine Abbildung zu erkennen, setzt ebenso ein anthropologisches Wissen voraus, ist selbst aber nicht codiert; sie ist nach Barthes eine Botschaft ohne Code. Für die Werbung ist die Schrift bzw. der Text immer wichtig, um dem Bild eine noch nicht geäußerte Information hinzuzufügen, wobei das Bild auch redundant in Bezug auf einen verdoppelten Informationsgehalt erscheinen mag. Die Sprache hat in dem Fall der Werbeanzeige offenkundig eine erhellende Funktion, die das Bild eindeutig einer Botschaft zuordnen soll, da ein Bild für sich genommen viele Interpretationsebenen bietet. Durch den Text kontrolliert

⁴²⁵ Gertraud Schrattenecker, Günter Schweiger: Werbung. Eine Einführung, Konstanz/München 2013, S. 1ff.

der Schaffende, wie das (Werbe-)Bild zu betrachten und zu lesen ist und verankert es dadurch als Botschaft hinsichtlich seiner Zeichenhaftigkeit.⁴²⁶

Nicht nur Werbung und Bild/Text sind eng miteinander verbunden, sondern auch Werbung und Körper, wobei der Körper als Medium bzw. als Informationsvermittler agiert. Das Körperbild war bis zur Autonomie der Kunst um 1800 noch Ausdruck der Gesellschaft und an sie gebunden. Um 1900, mit dem Aufkommen der modernen Werbung, vollzog sich eine Spaltung des Körperbildes in Kunstkörper und Werbekörper, die bis heute anhält. Der Körper ist zunächst einmal das Medium und Teil der Gesellschaft, aus dem sie sich formiert. Man kann die Medien nicht vom Körper trennen, es gibt kein natürliches Körperbild, der Körper dient als Medium der Gesellschaft und die Medien verwenden ihn als Basismaterial, um damit Gesellschaft auszudrücken. In unserer multi- und intermedialen Zeit existieren vielzählige Möglichkeiten der Vermischung von Körper und Medien. Die visuellen, digitalen wie analogen Medien verbreiten ein gesellschaftlich ideales Körperbild, welches besonders am Modell des Werbekörpers zum Vorschein kommt. Dieser wirbt mit seiner Präsenz nicht nur für eine Ware, sondern wird selbst zu einer Ware und zugleich ein Direktiv für den sozial präferierten, akzeptierten Körper.⁴²⁷

Tätowierung als gezieltes Mittel zur Selbstdarstellung funktioniert auf vielen medialen und sozialen Ebenen. In der Werbung ist die Tätowierung bereits, selbst für konservative Firmen, ein beliebtes Mittel zur Erlangung von Aufmerksamkeit geworden, denn Tattoos und ihre Träger sind mittlerweile gesellschaftlich akzeptiert. Diese Akzeptanz resultiert aus der räumlich und zeitlich unbegrenzten Verbreitung dieses Phänomens, das vor allem als Mode und Ausdruck eines neuen, bewussten Körpergefühls zelebriert wird, die ästhetische Sichtweise der Gesellschaft durch die Verbreitung verändert und dessen Geschmack standardisiert.⁴²⁸

5.2.1. Tattoowerbung

Als Dienstleister und Gewerbetreibender wirbt jeder professionelle Tätowierer für seine Arbeit und sein Studio. Je nach Bekanntheitsgrad und Auftragslage fällt die Werbung entweder großflächig und publik aus, oder zurückhaltend im kleinen Rezipientenkreis. Tätowierer nutzten bereits früh die neuen Mittel der Werbung für ihre Zwecke, einhergehend mit den neuesten Medien- und Vervielfältigungstechniken. Dabei handelt es sich immer um

⁴²⁶ Roland Barthes: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Deutsche Ausgabe, Frankfurt a. M. 2013 (Original: L'obvie et l'obtus. Essais critiques III, Paris 1982), S. 28ff.

⁴²⁷ Gerhard Johann Lischka: Kunstkörper – Werbekörper, in: Kunstkörper – Werbekörper, hg. v. Gerhard Johann Lischka, Köln 2000, S. 16.

⁴²⁸ Lobstädt 2005, S. 206f.

eine Kombination von Text und Bild, die über die Qualität des jeweiligen Tätowierers Auskunft geben und ihn möglichst von der Konkurrenz abgrenzen soll. Die Bilder stammen meist aus dem eigenen Repertoire des Tätowierers und zeigen Fotografien von bereits gestochenen Tattoos und/oder Flashes. Als Medien werden Plakate und Visitenkarten genutzt, um Dienstleistungen einem breiten Publikum anzupreisen. Auch der bereits erwähnte Christian Warlich hat durch Visitenkarten auf sein Geschäft aufmerksam gemacht (vgl. Abb. 41).⁴²⁹ Solche Bemühungen zur Selbstvermarktung führten damals schon dazu, dass sich die professionelle Tätowierung verbreiten konnte.



Abb. 41: Werbekarten von Christian Warlich, um 1950-1964, Museum für Hamburgische Geschichte Inv. 2013-3929, © SHMH/Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg

Bis vor etwa zehn Jahren waren Tattoostudios ausgestattet mit Eigenwerbung, sprich mit eben solchen Flashes und Fotografien aus dem Portfolio. Insbesondere das Schaufenster galt mit seiner reich bebilderten und beschilderten Front als Eyecatcher und Lockmittel. Heutzutage geht der Trend eher zu einem Privatstudio mit Wohnzimmeratmosphäre, gepaart mit hohen Hygienestandards für Tattoostudios.⁴³⁰ Zu den immer noch aktiven Printmedien kommen für Werbezwecke seit einigen Jahren verstärkt digitale Medien und Plattformen zum Einsatz, was die Sichtbarkeit und Verbreitung entsprechend erhöht. Die

⁴²⁹ Siehe auch Kapitel 5.1.

⁴³⁰ An solchen Standards arbeitet beispielsweise der Verein Deutscher Organisierter Tätowierer (D.O.T. e.V.) seit 1995, <https://www.dot-ev.de/ueber-uns/> (10.03.2019). Gesetzliche Standards werden erarbeitet von der Arbeitsgemeinschaft der Wissenschaftlichen Medizinischen Fachgesellschaften e.V. (AWMF), <https://www.awmf.org/leitlinien/detail/II/029-024.html> (27.09.2020).

Inhalte der Werbung haben sich allerdings weniger geändert als vielmehr die Kommunikationskanäle, auf denen die Werbung heutzutage übertragen wird.

5.2.2. Tattoos in der Werbung

Im Folgenden werden spezifisch zwei Werbeanzeigen vorgestellt, die das Tattoo an sich für eine bestimmte Aussage nutzen. Zugleich lässt sich daraus gleichfalls ein Spiegelbild der Gesellschaft ablesen, sowohl für die Wahrnehmung des tätowierten Körpers, als auch für das Bild der Gesellschaft als solche.

5.2.2.1. Dove – Jede Haut ist schön



Abb. 42: Werbekampagne Dove „Jede Haut ist schön“, 2004, Foto ogilvy

Die erste Werbeanzeige von der Kosmetikmarke *Dove* erschien 2004 in den Printmedien und zeigt drei Frauen im Halbporträt. Die Frauen tragen, wenn überhaupt, lediglich Unterwäsche. Allen Frauen ist gemeinsam, dass sie keine makellose Haut – im Sinne westlich anzusehender Standardisierungen und Schönheitsnormen – besitzen. Die erste Frau trägt eine kleine Narbe im Bauchbereich, die zweite ist relativ stark pigmentiert, die dritte trägt Tattoos am Oberarm und Schulterblatt. Darunter befindet sich der Slogan „Jede Haut ist schön! Dove.“

Der Frauenkörper besitzt seit jeher einen hohen Stellenwert innerhalb der Kunst, aber auch der medialen Alltagskultur, insbesondere der Werbung. Frauenkörper gelten als Sinnbild der Schönheit und folgen immer einem kultur- und zeitimmanenten Schönheitsideal. Fettpolster, Narben oder Hautflecken gelten im zeitgenössischen, westlichen Kulturkreis als negative Merkmale, die man versucht zu verstecken oder zu kaschieren. Eine Strategie, mit gängigen Schönheitsnormen zu brechen, verfolgt seit Beginn der 2000er-Jahre die Kosmetikmarke

*Dove*⁴³¹, bei der Frauen als Werbefiguren agieren, die eben nicht jenen Normen entsprechen. Unter diese authentischen Frauen mischen sich seit einiger Zeit auch tätowierte Frauen, die das glatte Image aufbrechen und ihre (freiwillig) markierten Körper selbstbewusst präsentieren. Damit reiht sich das Tattoo ein in die Riege des gesellschaftlich akzeptierten Körperbildes, das jedoch nicht ein ideales ist, sondern eines mit individuellen Makeln und Markierungen. Diese Imagekampagne von *Dove* mit dem Slogan „Jede Haut ist schön“ zählt zur „Insight-gesteuerten Werbung“, deren Ziel laut Thomas Heun darin besteht, die Distanz zur Zielgruppe so gering wie möglich zu halten und diese so authentisch wie nur möglich zu (re)präsentieren. Professionelle Models, die ein „perfektes Leben“ suggerieren sollen, welches sich aber nicht mit dem der realen Lebenswelt überschneidet, wurden ausgetauscht und durch ungeschönte Frauen ersetzt, die der Zielgruppe, welche sehr breit gefächert ist, entsprechen sollen und nicht nur das beworbene Produkt an die Frau bringen, sondern auch das Image der Marke korrigieren sollen.⁴³² Dadurch soll die Marke an Glaubwürdigkeit beim Konsumenten gewinnen. Es wird kein falscher Perfektionismus propagiert, sondern das Natürliche wird hervorgehoben, welches unvollkommen sein mag, aber dennoch über eine immanente Schönheit verfügt.

Obwohl die Frauen in Unterwäsche oder unbekleidet zu sehen sind, findet sich darin keine sexuelle Komponente; die Objektivierung der Frau wird ausgeblendet. Dies impliziert jedoch die Annahme, dass diese Frauen, eben weil sie Makel besitzen, also nicht den bis heute gängigen Schönheitsidealen entsprechen, was ja den Großteil der Bevölkerung betrifft, als nicht begehrenswert gelten könnten. Jene Kampagne versucht zumindest die Sexualisierung der Frau und die ästhetische Wahrnehmung zu verschieben.

Die menschliche Haut war schon immer politisch behaftet und wurde zu Werbe- oder Propagandazwecken benutzt oder missbraucht. Ob es sich nun um multikulturelle bzw. ethnische Fragen handelt, nach Machtverhältnissen und Vorurteilen, Rassenzugehörigkeiten und dergleichen, die ein gesellschaftliches Zusammenleben bestimmen, war und ist die Haut weiterhin als erstes Identifikationsmerkmal das Hauptmerkmal einer ethnischen oder sozialen Schicht. Ein anderes Thema ist die versehrte Haut, die durch äußere Einflüsse wie Krieg, Gewalt oder Krankheiten den Menschen an negative Ereignisse erinnert, die außerhalb der Norm liegen, sowohl ästhetisch wie auch psychosozial, dessen Anblick deshalb als unangenehm oder gar abstoßend empfunden wird. Die tätowierte Haut war damals ebenfalls ein mit negativen Eigenschaften oder Ereignissen konnotiertes Thema, verbunden mit selbstdestruktivem Verhalten sowie (freiwilliger) Stigmatisierung und Ausgrenzung aus der Gesellschaft. Dieser Status hat sich jedoch spätestens seit den beginnenden 2000er-Jahren enorm gewandelt.

⁴³¹ Vgl. <http://www.dove.de/de/Unsere-Mission/default.aspx> (28.06.2016).

⁴³² Thomas Heun: Zwischen Schein und Sein, in: Zwischen Methodenpluralismus und Datenhandel. Zur Soziologie der kommerziellen Konsumforschung, hgg. v. Dominik Schrage, Markus R. Friederici, Wiesbaden 2008, S. 80.

5.2.2.2. Rewe – Pro Planet



Abb. 43: Werbekampagne Rewe Group, „Sei ein Teil von gut“, 2014, © Rewe Group

Der Handelskonzern REWE Group wirbt für ihre *PRO PLANET*⁴³³-Produkte mit ökologischer und sozialer Nachhaltigkeit, mit der sich der bewusste Konsument von heute identifizieren kann, wie etwa das vitale Rentnerpaar, die junge Studentin, der Ökobauer und – die neue Erscheinung im Gesellschaftsbild – die dicht tätowierten 18- bis Dreißigjährigen. Der Slogan „Sei ein Teil von gut“ soll zusätzlich moralisierend wirken und einer breitgefächerten Gesellschaft ein positives Gemeinschaftsgefühl vermitteln, wie die Pressemitteilung verlauten lässt: „Positiv, aktivierend und nah am Menschen – das waren die Anforderungen an die neue Kommunikation in TV, Print und online.“⁴³⁴

Da tätowierte Menschen nicht mehr argwöhnisch beäugt werden, sondern sich inzwischen innerhalb der Gesellschaft etabliert haben – wie anhand der Annonce deutlich zu erkennen ist – und als Norm bzw. als ästhetisches Ideal angesehen werden, denen ein hohes Maß an Individualität, Kreativität sowie Engagement im Bereich des Tier- und Naturschutzes zugesprochen wird. Auch das ökologische Bewusstsein soll gestärkt werden; die als fair und nachhaltig beworbenen Produkte der Handelskette *REWE Group* richten sich an alle, die sich mit diesem neuen Bewusstsein identifizieren wollen. Dieses auf gutem Gewissen beruhende Konsumbewusstsein wird allerdings auch als erstrebenswertes Ziel des erfolgreichen,

⁴³³ Vgl. <http://www.proplanet-label.com> (28.06.16).

⁴³⁴ Vgl. <https://www.rewe-group.com/de/newsroom/pressemitteilungen/1395.html#> (05.07.2016).

gebildeten und attraktiven Verbrauchers vermarktet, und jeder, der etwas auf sich hält, wird diesem neuen Trend folgen (müssen). Die Produkte sind zwar für Jedermann deklariert und im handelsüblichen Supermarkt vertreten, allerdings auch höher im Preis, weswegen sie doch wieder nur für eine elitärere Verbrauchergruppe bzw. Bevölkerungsschicht zugänglich sind, oder für diejenigen, denen es trotz geringem Einkommen wert ist. Interessant ist hierbei, dass der Starktätowierte scheinbar in dieser Elite angekommen ist, ihm sogar mehr Bedeutungsgröße zugesprochen wird als den restlichen Beteiligten der Annonce, womit bis vor ein paar Jahren wohl noch niemand gerechnet hätte. Was hat es nun mit jenen jungen Menschen auf sich, die für diesen moralisch hohen Standard in der Gesellschaft stehen? Sieht man von den allgemeinen Trends ab, sich gesund, am besten ohne den Verbrauch von tierischen Produkten, zu ernähren und sich aus ästhetischen und modischen Gründen tätowieren zu lassen, gibt es bereits seit vielen Jahren Szenen innerhalb der Tattoo-community, die sich verstärkt für den Tierschutz einsetzen, zum Teil vegan leben und dies auch mit ihren Tattoos signalisieren. Laut Definition impliziert der Veganismus nicht nur eine Ernährungsweise, die vollkommen auf tierische Erzeugnisse verzichtet, sondern verurteilt auch jedes weitere Produkt tierischen Ursprungs wie Wolle, Leder, Pelz, Seifen und Kosmetika mit tierischen Fetten oder die an Tieren getestet wurden. Somit handelt es sich vielmehr um einen beinahe radikalen Lebensstil, der oftmals mit der Verteidigung von Tierrechten einhergeht und von jeder Gruppe bzw. jedem Individuum unterschiedlich konsequent praktiziert wird. Der Umweltschutz und die ökologische und soziale Nachhaltigkeit spielen mitunter ebenfalls eine Rolle.⁴³⁵ Als Jugendkultur hat sich die sogenannte *Straight Edge*-Bewegung zunächst in der Hardcore-Szene⁴³⁶ einen Namen gemacht, die sich besonders durch den Verzicht von Alkohol und Drogen, Fleisch und Sex auszeichnet, immer mehr aber auch in den Veganismus übergeht. Ihr Kennzeichen ist das schwarze X, das sich ursprünglich von der Markierung Minderjähriger auf dem Handrücken in amerikanischen Clubs ableitet, jenen so markierten Personen keinen Alkohol auszuschenken. *Straight Edge* sei, laut ihrer Anhänger, vielmehr als eine Jugendbewegung, weshalb besonders gerne prägnante Tattoos als Ausdruck für jenen Lebensstil gewählt werden, die die Permanenz und Tragweite für diese Entscheidung des gewählten „way of life“ symbolisieren sollen. „Wer straight lebe, sei in der Regel stolz auf seinen gesunden starken Körper und stolz, einer elitären Gruppe mit harten Regeln anzugehören. Tätowierungen sind beliebte Mittel, sich zu seiner Überzeugung zu bekennen, zum Beispiel verschlungene XXX-Motive oder *Straight-Edge*-typische Slogans wie ‚forever true‘ oder ‚justice‘.“⁴³⁷

⁴³⁵ Thomas Schwarz: Veganismus und das Recht der Tiere. Historische und theoretische Grundlagen sowie ausgewählte Fallstudien mit Tierrechtlern bzw. Veganern aus musikorientierten Jugendszenen, in: Eine Einführung in Jugendkulturen. Veganismus und Tattoos, hg. v. Wilfried Breyvogel 2005, S. 74ff.

⁴³⁶ Musikrichtung, abgeleitet vom Punk.

⁴³⁷ Schwarz 2005, S. 120, 128ff.; Michael Atkinson: Straightedge Bodies and Civilizing Processes, in: *Body & Society*, Vol. 12(1), 2006, S. 69-95.

Die Werbekampagne „Ink, not Mink“⁴³⁸ der Tierrechtsorganisation *PETA* zeigt Prominente, vornehmlich aus der Sport-, Musik- und Tattooszene, die ihre unbedeckten, tätowierten Körper präsentieren und mit dem Slogan gegen Tierquälerei in Form von Pelzbekleidung einstehen, wie es auf der Website etwa heißt: „Trage deine eigene Haut, nicht die von Tieren“, oder: „Denn echte Tierfreunde lassen sich lieber Tinte unter die Haut stechen, statt ihren Körper in Tierleichen zu hüllen!“. Selbstredend steht diese Kampagne nicht nur explizit für den Pelzhandel, sondern generell als ein Kampf gegen Tiertötung und -quälerei zu Modezwecken, die nicht nur von tätowierten Persönlichkeiten vertreten wird. Ein großer Teil der partizipierenden Prominenten oder Abgebildeten ist stark aktiv im Tierschutz, einhergehend mit einem vegetarischen bzw. veganen Lebensstil, und fungiert somit als moralisches und ästhetisches Vorbild. Die Tattoos sind dabei ein wichtiger, verbindender Faktor der Community, und nicht selten spiegeln die Tattoomotive eine tierrechtliche oder tierliebende Einstellung wider. Dass Tierschutz, der Verzicht auf Fleisch und Pelz, und die Tattooszene eng miteinander verknüpft sind, zeigt sich auch anhand der großen Anteilnahme und Spendenkampagnen von medienaffinen Tattoomodells auf einschlägigen Messen, in Magazinen und Social Media-Kanälen.⁴³⁹

Somit folgt REWE einem bereits vorhandenen, seit Jahren steigendem Trend von Akzeptanz und Diversität gegenüber einer immer größer werdenden Szene, eben auch für diese (bewusst lebenden) Leute und sich selbst für die Öffentlichkeit attraktiv zu machen.

5.2.3. Tätowierte Werbung – Human Billboards

Eine Möglichkeit, mit Körpern zu werben, besteht darin, den Körper als wandelnde Werbetafel zu nutzen. Die Tätowierung ändert ihren Anspruch vom Mittel zum Zweck, vom Gesamtkonzept zum spezifischen Inhalt, wird somit zum Werbeprodukt des jeweiligen Kunden. Nicht eine Dienstleistung, sondern der Körper als solcher wird vom Tattooträger verkauft und vermarktet.

Die Idee, seinen Körper mit Werbeannoncen in Form von temporären Tattoos zu verzieren, scheint beliebt zu sein. Fast wie ein Kleidungsstück kann man diese leicht abstreifen, was für den Träger praktisch, für den Auftraggeber nur bedingt von Vorteil ist. Aufmerksamkeit wird aber so oder so erlangt, weshalb temporäre Tattoos sich gut zu Werbezwecken eignen. Wenn man jedoch sicher gehen will, dass die Werbung omnipräsent auf dem Träger haftet, wählt man die permanente Variante.

Seit Anfang der 2000er-Jahre lassen sich Fälle beobachten, bei denen Privatpersonen durch permanente Werbung auf der Haut auf sich aufmerksam machen. Aus der finanziellen Not heraus, oder auch als Aufmerksamkeitsmagnet für die eigene Person, kann man sich als

⁴³⁸ Wörtlich übersetzt: Tinte, nicht Nerz; umgangssprachlich: Tattoos statt Pelz; vgl. Website von Peta: <http://www.peta.de/inknotmink> (28.06.2016).

⁴³⁹ Miffin 2003, S. 115.

„human billboard“ anbieten. Im Jahr 2003 wurde der Amerikaner Jim Nelson das erste menschliche Werbeschild. Das Internetunternehmen *CI Host* zahlte laut Medien 7000 US Dollar für dieses sogenannte „Skinvertisement“, wobei ihm der Name und das Logo des Unternehmens in den Nacken tätowiert wurden und er diese fünf Jahre lang sichtbar tragen musste (Abb. 44).⁴⁴⁰

Die effektivste, gleichzeitig schockierendste Stelle für eine Tätowierung – und erst Recht für ein Tattoo in Form einer Werbeanzeige – ist das Gesicht. Diese sogenannten „HeAdvertisements“ ziehen definitiv viel Aufmerksamkeit auf sich, ob es nun positive oder eher negative Werbung ist. Wie Siegfried Schmidt beschreibt, trachten Werbekörper nach rascher Aufmerksamkeit und setzen nicht nur auf Motive, die positive Gefühle auslösen, sondern auch auf Provokation. Werbekörper seien Augenfallen, deren Ziel es ist, zu Aufmerksamkeitsfallen zu werden.⁴⁴¹ Das markierte Gesicht hat mitunter das größte Potenzial, zu solch einer Falle zu werden, weshalb eine Platzierung von bedeutenden Informationen – oder eben auch Werbung – hier besonders effektiv greift.



Abb. 44: Skinvertisement für CI Host, 2003,
© BuzzFeed



Abb. 45: HeAdvertisement für diverse
Websites, um 2010, © Steve Nigl

Der Amerikaner William *Billy* Gibby, aktuell bekannt unter dem Namen *Hostgator Dotcom*, verkaufte nicht nur seinen Namen, sondern ließ sich gleich mehrere Tätowierungen von

⁴⁴⁰ Vgl. <https://www.tattooforaweek.com/blog/de/wandelnde-werbung-sag-es-mit-einem-tattoo/> (17.05.2016).

⁴⁴¹ Siegfried J. Schmidt: Werbekörper als Augenfallen, als Aufmerksamkeitsfallen, in: Lischka 2000, S. 95f.

unterschiedlichen Firmen an Körper, Kopf und im Gesicht zu Werbezwecken anbringen, die ihm anfangs noch viel Geld für seine leibliche Werbefläche bezahlten (Abb. 45). Das erste Tattoo stammt von dem Online-Kasino *GoldenPalace.com*, die das sogenannte Skinvertisement ins Leben gerufen haben, zunächst noch temporär, seit 2005 als permanente Tätowierung. Je mehr Werbung seinen Körper zierte – insgesamt sollen es 37 Anzeigen gewesen sein –, desto stärker fiel der Preis. Tragischerweise waren es hauptsächlich zwielichtige Firmen, wie etwa Porno- oder Glücksspielwebseiten, denen William Gibby Platz auf seinem Körper und Gesicht einräumte, sodass er in einen Teufelskreis geriet. Mit solchen ästhetischen und moralischen Makeln bekam er keinen Job mehr, woraufhin er seine Haut und seinen Namen weiterhin zu Dumpingpreisen als Werbeträger verkaufen musste. Seit 2013 lässt er sich sukzessive sein Gesicht von den acht Werbetattoos wieder freilassern.⁴⁴² Offensichtlich ist bei den genannten Personen mit ihren Hautbildern die mangelnde Qualität der Ausführung der Tattoos. Bei den SkinVERTISEMENTS kommt es eben nicht auf die Ästhetik der Tätowierung an, sondern einzig auf die Information, die hierbei unverschlüsselt in Form des Firmennamens, Logos oder der URL-Adresse auftritt. Auch die Positionierung passt sich nicht den Körperformen an, worauf professionelle Tätowierer und deren Kunden in aller Regel viel Wert legen. Das Motiv wurde hierbei nur möglichst gut sichtbar auf die freie, verkaufte Hautpartie gestochen, ohne jeglichen ästhetischen oder qualitativen Anspruch. Der moralische Aspekt eines solchen human billboards, einer lebendigen Litfaßsäule, ist fragwürdig. Im Prinzip sollte es jedem Individuum frei gestellt sein, was er sich letztendlich tätowieren lässt und für welche Zwecke er seinen Körper modifiziert. Der Deutschlandfunk berichtete 2017 von Tino Krause, der ebenfalls auf diese Marketingstrategie aufgesprungen ist und seinen Körper an Firmen vermarktet, die ein Stück seiner Haut für Werbezwecke kaufen können. Diese Hautpartie wird in einem Tattoostudio professionell tätowiert und er verpflichtet sich, als Werbeträger sein Tattoo öffentlich zu präsentieren, vornehmlich im TV oder Internet. Jedoch nimmt er sich die Freiheit heraus, selbst zu entscheiden, wo er was tätowieren lässt. Laut dem Medienbericht aus dem Jahr 2017 scheint dieses Konzept nach wie vor zu funktionieren.⁴⁴³ Im darauffolgenden Jahr machte die Pizzakette *Domino's Pizza* von sich reden, als ein russischer Ableger eine Werbeaktion startete, bei dem jeder Kunde, der sich das Firmenlogo tätowieren lassen würde, lebenslang Gratispizza bekommen sollte. Diese Werbestrategie wurde mit einer so enormen Teilnahme gewürdigt, dass das

⁴⁴² O. A.: Skinvertising: The World of Human Billboards, Tattoodo März 2015, <https://www.tattoodo.com/a/2015/03/skinvertising-the-world-of-human-billboards/> (17.5.2016); Allie Conti: Hostgator M. Dotcoms Kampf um sein mit Porno-Werbung tätowiertes Gesicht, 13.05.2015, <http://www.vice.com/de/read/hostgator-m-dotcoms-kampf-um-sein-gesicht-462> (17.5.2016).

⁴⁴³ Thilo Körting: Firmenlogos als Tattoos. Werbung hautnah, Deutschlandfunk 25.04.2017, https://www.deutschlandfunk.de/firmenlogos-als-tattoos-werbung-hautnah.1769.de.html?dram:article_id=384587 (15.05.2019).

Unternehmen die Aktion vorzeitig beenden musste.⁴⁴⁴ Seine Haut wortwörtlich zu Markte zu tragen scheint nicht nur in der Kunstwelt, sondern auch in der Alltagskultur auf eine andere Weise Zuspruch zu finden. Selbst ganz und gar freiwillige Tätowierungen von Markenlogos ohne jegliche Auftragsvergabe oder Vergütung tauchen unter stark tätowierten Menschen auf.

Dennoch eröffnen sich unweigerlich Fragen nach der Selbstbestimmung des eigenen Körpers, dem Recht auf Unversehrtheit und Würde und nach den Grenzen von kapitalistischen Machtstrukturen.

Der Unterschied zwischen einer temporären und einer permanenten Werbebotschaft auf der Haut liegt nicht nur in ihrer zeitlichen Begrenztheit bzw. Permanenz der Tätowierung, sondern auch im Umstand ihrer Entstehung. Während eine temporäre Tätowierung, ob Werbung oder modisches Accessoire, verhältnismäßig wenig Zeit und Aufwand in Anspruch nimmt, ist eine echte Tätowierung mit viel mehr Material- und Zeitaufwand verbunden. Der wichtigste Faktor jedoch, warum es überhaupt zu einer Grundsatzfrage nach ethischen Werten kommen kann, ist der Tatbestand der schmerzhaften, körperlichen Verletzung. Der Akt des Tätowierens wird nach wie vor als eine Körperverletzung gewertet, die vom Kunden der schriftlichen Einwilligung bedarf. Das Tattoo ist in den meisten Fällen eine freiwillige Körpermodifikation, die aus ästhetischen, religiösen oder soziokulturellen Gründen vollzogen wird, und die auf gegenseitigem Einverständnis und Vertrauen beruht. Die erduldeten Schmerzen nimmt man in Kauf, da das Ergebnis zu einer ästhetischen oder metaphysischen Veränderung, einer Transformation, die als Optimierung des Urzustands angesehen wird, führt. Zudem macht es ebenfalls einen Unterschied, ob man für eine Leistung bezahlt oder ob man dafür bezahlt wird, um etwas mit sich machen zu lassen, die Entlohnung also aktiv oder passiv geschieht.

Eine Schmerzzuführung und permanente Körpermodifikation zu fremden Werbezwecken hat allerdings nichts mit einer Optimierung gemein, sondern dient lediglich einem einmaligen, pekuniären Zuwachs. Damit kommt es schon annähernd einer Prostitution gleich, bei der der eigene Körper an Dritte verkauft wird. Dies erinnert an die Tätowierungsaktionen des Konzeptkünstlers Santiago Sierra um die Jahrtausendwende, bei denen er einer Handvoll bedürftiger, süchtiger oder sozial unterprivilegierter Menschen für eine sehr geringe Entlohnung eine gerade Linie auf den Rücken tätowieren ließ, zum Beispiel den Preis für einen Schuss Heroin (*160 cm Line Tattooed on 4 People* in El Gallo Arte Contemporáneo, Salamanca, Spain, December 2000).⁴⁴⁵ Sierras *Tattooed Lines* zählen zu den kontroversesten

⁴⁴⁴ O. A.: Tattoo für lebenslang Gratzpizza: Domino's muss Werbeaktion vorzeitig beenden, Focus.de 07.09.2018, https://www.focus.de/finanzen/news/unternehmen/russen-stuerzen-sich-auf-angebot-tattoo-fuer-lebenslang-gratzpizza-domino-s-muss-werbeaktion-vorzeitig-beenden_id_9549109.html (15.05.2019).

⁴⁴⁵ Elizabeth Manchester: Santiago Sierra. *160 cm Line Tattooed on 4 People* El Gallo Arte Contemporáneo. Salamanca, Spain. December 2000, August 2006, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/sierra-160-cm-line-tattooed-on-4-people-el-gallo-arte-contemporaneo-salamanca-spain-t11852/text-summary> (12.07.16); Lodder 2010, S. 241ff.

Arbeiten des Künstlers, bei denen er die globalen, kapitalistischen Machtstrukturen massiv kritisiert, die Kluft zwischen Arm und Reich, den Erste und Dritte Welt-Ländern betont und die Ausbeutung von Lohnarbeit in unserer globalen Marktwirtschaft hervorhebt. Die meisten seiner Protagonisten sind Obdachlose, Tagelöhner, Prostituierte, Drogenabhängige, Asylanten, die sozial auf der Strecke gebliebenen Opfer des Kapitalismus, die einerseits in die Aktionen einwilligen, dessen Freiwilligkeit jedoch aus einer Hoffnungslosigkeit resultiert. Voraussetzung für die „Freiwilligen“ war, dass sie vorher keinerlei Tätowierungen aufwiesen und auch nicht geplant hatten, sich welche zuzulegen. Damit lässt sich die jeweilige Person für ein Leben lang markieren und macht sich selbst zur Ware, wobei die körperliche Unversehrtheit gegen Geld eingetauscht wird. Die gerade Linie steht dabei als Sinnbild für die zeitgenössische Konzeptkunst seit den 1960er-Jahren, die gegenstandslos und minimalistisch nur für sich selbst und die Kunst steht.⁴⁴⁶

Betrachtet man die oben angebrachten Exempel der Werbetätowierten, handelt es sich um Menschen aus der Mitte der Gesellschaft, die nicht alle aus einer aussichtslosen Situation eine irreversible Entscheidung getroffen haben, aber eben doch zum Teil dem Versprechen auf schnelles Geld nachgaben. Die Macht- und Herrschaftsstrukturen sowie Fragen nach dem Verfügungsrecht über den menschlichen Körper werden offen gelegt. Der Körper fällt dem Gewaltakt des Tätowierens zum Opfer, er wird gebrandmarkt wie ein Tier, dessen Besitz man teilweise gegen Bezahlung abtritt. Er wird nicht mehr nur von der Gesellschaft als Arbeitsmittel gesehen, sondern vom Individuum selbst als Ware genutzt. Durch die spezifische Tätowierung ist der Mensch ein Leben lang in der medialen Rolle eines Werbeträgers. Diese wahllose Botschaft trägt er schlimmstenfalls bis zu seinem Ableben durch die Welt und büßt damit ein Stück seiner Individualität und Persönlichkeit ein, indem er sich zu einem (Werbe)Objekt transformiert.

5.3. Tattoos in anderen Medien

Zur weiteren Analyse der medialen Verbreitung von Tattoos inklusive der Motiventwicklung und Ikonografie von Tätowierungen als eigenem Bildtypus, werden Aby Warburgs Ideen der „internationalen Bildwanderung“ sowie der „automobilen Bilderfahrzeuge“ aufgegriffen.⁴⁴⁷ Dieses Konzept schließt die Betrachtung jeglicher Bildmedien ein, auch jenseits der bildenden Kunst, zu der die Tätowierung mehrheitlich nicht zu zählen ist. Vielmehr werden Alltagsgegenstände und -phänomene in den Fokus genommen, wozu man wiederum die Tätowierung durchaus aufgrund ihres häufigen Vorkommens in der Öffentlichkeit, den Medien etc. zählen kann. Das bildhermeneutische Verfahren findet durch die Hinzuziehung

⁴⁴⁶ Kat. Ausst. Santiago Sierra. 300 Tons and Previous Works, Kunsthaus Bregenz 2004, Bregenz 2005, S. 27f.

⁴⁴⁷ Vgl. Warburg/Warnke, Berlin 2003; Beyer u. a., Berlin 2018.

von Bildmaterial der Alltagskultur Unterstützung und neue Perspektiven.⁴⁴⁸ Als Bildwanderung wird der künstlerische Austausch zwischen Epochen und Geografika bezeichnet, eine Migration von Bildern bzw. bestimmten Motiven/Ikonografien, was sich anhand von Tätowierungen gut ablesen lässt. Dabei hat das Bild bzw. die Tätowierung als Medium einen besonderen Status, anhand dessen sich die kulturhistorischen Fragen Warburgs verdeutlichen lassen können,⁴⁴⁹ etwa wie sich bestimmte Motive über die Jahre verändert haben und wo die orts- und kulturspezifischen Unterschiede oder Gemeinsamkeiten liegen. Mit der Bildwanderung als einer Bewegung und Migration von Bildern sind ebenfalls die konkreten Überlieferungswege gemeint und die Wirksamkeit dieser über zeitliche und räumliche Distanzen hinaus. Es ist mit Warburgs Methode möglich, die Wanderwege eines Motivs zurückzuverfolgen, bis man am Ursprung angelangt ist, man die ursprüngliche Form also sozusagen „entschält“ hat.⁴⁵⁰

Bilderwanderungen von Tattoos lassen sich anhand der *Flashes* und *Flashbooks* nachvollziehen, zudem aber auch in weiteren künstlerischen und medialen Darstellungsformen und Objekten, die als Bilderfahrzeuge fungieren können.

Im Roman *Moby Dick*⁴⁵¹ von Herman Melville wird der fiktive Charakter des tätowierten Seemanns Queequeg vorgestellt, der einem kannibalischen Stamm im Südpazifik entspringen soll. Sein Körper und sein Gesicht sind übersät mit nicht näher spezifizierten, blauen Tatauierungen, die ihm ein angsteinflößendes Erscheinungsbild verleihen. Der Ich-Erzähler Ismael berichtet von einem Vorfall, als Queequeg schwer erkrankt und nahe dem Tod war, sogar ein Holzsarg stand schon für ihn bereit. Queequeg erholte sich jedoch schnell wieder, da er die Ansicht vertrete, dass, wenn jemand entschlossen wäre zu leben, ihn weder eine Krankheit noch ein Wal oder ein Unwetter töten könne. Seinen Sarg benutzte er von nun an als Seekiste, in die er seine Kleidung legte. Diese Kiste dekorierte er mit Schnitzereien von grotesken Figuren und Zeichnungen, die seine eigenen Tatauierungen kopierten. Die Tatauierungen ihrerseits wurden in Queequegs Heimat von einem verstorbenen Propheten und Seher als hieroglyphische Markierungen angebracht, eine komplette Theorie des Himmels und der Erde darstellend und eine mystische Abhandlung über die Kunst, die Wahrheit zu erreichen. Somit war Queequeg in seiner eigenen Person ein Rätsel, ein wundersames Gesamtwerk, das er selbst nicht imstande war zu lesen und zu lösen. Die Geheimnisse waren dazu verdammt, mit dem lebendigen Pergament, also Queequegs

⁴⁴⁸ Perdita Rösch: *Aby Warburg*. Paderborn 2010, S. 34.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 54.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 62ff.

⁴⁵¹ Herman Melville: *Moby-Dick, or „The Whale*. London/New York, 1851.

Körper, zu zerfallen.⁴⁵² An dieser Stelle wird Queequegs Bedeutung als Medium deutlich. Der Tätowiermeister wird seinerseits als Seher beschrieben, der Queequegs Körper mit magischen Zeichen und Botschaften versehen hat, dessen Inhalt und Interpretation dem Träger selbst nicht zugänglich zu sein scheinen, er sich jedoch dessen bewusst ist. Kurz vor seinem vermuteten Ableben ist in ihm das Bedürfnis erwacht, diese Botschaften auf ein anderes Medium zu übertragen. Er wählt dafür kein Papier oder dergleichen, sondern die Holzkiste, die als Sarg dafür bestimmt war, seinen bezeichneten toten Körper zu beherbergen. Somit wählt er nicht nur die Kulturtechnik aus, die seinem Kulturkreis entsprechend Parallelen zur Tatauierung aufweist⁴⁵³, sondern auch ein Trägermedium, das der Funktion einer weiteren Hülle gleicht. Die markierte Haut ist die erste Hülle und soll eine über die physische Schutzfunktion hinausgehende, magische Wirkung haben. Zudem repetiert der Sarg die Zeichen und Botschaften des Körpers, der in ihm liegen sollte und somit nicht mehr wahrnehmbar wäre. Queequeg ist nun aber nicht gestorben und nutzt die verzierte Kiste als Gebrauchsgegenstand, was diesen wiederum durch die mediale Übertragung der Tatauierungen zu einem Bilderfahrzeug transformiert. Die Tatauierung wird somit unabhängig von Queequegs Körper tradiert, der zwangsläufig früher oder später dahinscheiden wird. Diese Form der medialen Übertragung eines bereits bestehenden Tattoos auf ein anderes Medium steht im Gegensatz zu den oben erwähnten, für die westliche oder allgemein heutige Tätowierpraxis gängigen Übertragungen von Papier auf die Haut. Vergleichbare Praktiken werden für südostasiatische Ethnien beschrieben, die ihre Holzsärge mit selbigen Mustern und Motiven schmückten, die sie selbst auf der Haut trugen (vgl. Abb. 46).⁴⁵⁴

⁴⁵² „Many spare hours he spent, in carving the lid with all manner of grotesque figures and drawings; and it seemed that hereby he was striving, in his rude way, to copy parts of his twisted tattooing on his body. And this tattooing, had been the work of a departed prophet and seer of his island, who, by those hieroglyphic marks, had written out on his body a complete theory of the heavens and the earth, and a mystical treatise on the art of attaining the truth; so that Queequeg in his own proper person was a riddle to unfold; a wondrous work in one volume; but whose mysteries not even himself could read, though his own live heart beat against them; and these mysteries were therefore destined in the end to moulder away with the living parchment whereon they were inscribed, and so be unsolved to the last.” Ebd., S. 534f.

⁴⁵³ Siehe Kapitel 2.3.1: Schnitzkunst und Tatauierung sind im ozeanischen Kulturkreis technisch und ästhetisch eng miteinander verwandt.

⁴⁵⁴ Analyn Salvador-Amores: Burik – Tattoos of the Ibaloy Mummies of Benguet, North Luzon, Philippines, in: Krutak/Deter-Wolf 2017, S. 43f.



Abb. 46: Holzarg der Kabayan mit Schnitzereien, deren Motive den Tatauierungen auf den Kabayanischen Mumien ähneln, 18.-19. Jh., Eigentum des Kabayan Museums in Benguet, Philippinen

Unüblich sind „tätowierte“ Objekte und Alltagsgegenstände im Allgemeinen nicht, werfen jedoch die Frage nach der Definition von Tattoos auf. Kann man Gegenstände, die Tattoomotive aufweisen, als Tattoos oder tätowiert bezeichnen? Per definitionem bezeichnet die Tätowierung bzw. Tatauierung explizit ein Öffnen der Haut durch Ritzen oder Stechen zum Zweck der Einbringung von Farbe in diese, aus der anschließend das Tattoo als Bild, Zeichen oder Ornament hervorgeht. Mittlerweile hat sich der Begriff im Laufe der Entwicklung und Bedeutung der Tätowierung gewandelt, sodass er heutzutage nicht mehr nur spezifisch für die Kulturtechnik verwendet wird, sondern für ästhetische Erscheinungsformen, die optisch oder sinngemäß einer Tätowierung ähneln oder gleichen. Diese „tätowierten“ Artefakte haben in der Tat vergleichbare Funktionen wie der tätowierte Körper. Wie bereits in Kapitel 3.3. zu den Ornamenten erklärt wurde, sind diese Teil eines menschlichen Grundbedürfnisses nach Verzierung seiner selbst und seiner direkten Umgebung, sowie einer symbolischen oder magischen Einordnung und Überhöhung. „Wenn der Wilde der Südseeinseln seine Kriegskeule formt, ist sein erster Gedanke dessen Verwendung. Seine ersten Anstrengungen bereiten den langen Schaft vor und formen den praktischen Griff. Dann bekommt das schwere Ende allmählich die Kante, die einschneidet, während es das Gewicht behält, das betäubt. Seine Feierstunde teilt die Oberfläche durch Linien und Kurven oder prägt sie mit Figuren, die ihm gefallen oder mit seinem Aberglauben verbunden sind. Wir bewundern die effektive Form, die etruskische Atmosphäre, die anmutige Form und die subtile Umrisslinie, aber wir vernachlässigen die Lektion, die sie möglicherweise lehren.“⁴⁵⁵ Solcherart „tätowierte“ Gegenstände werden zu Stellvertretern oder Fetischen transformiert und einer Beseelung im Sinne eines spirituell-religiösen Animismus. Sie sind aber in erster Linie ein

⁴⁵⁵ Horatio Greenough: Form and Function, 1947, zitiert nach Andreas Denk: Der tätowierte Fels. Pragmatische und ideelle Funktionen in der Architektur, in: Der Architekt. Bund Deutscher Architekten (BDA), Ausgabe 6/2018, S. 37f.

Ausdruck der zeitgenössischen, visuellen Kultur in ihren technischen und ikonografischen Fertigkeiten als Volkskunst, wie sie Matt Lodder für die britische Handwerkskunst sowie die maritime Kultur des 18. und 19. Jahrhunderts beschreibt, und dabei Parallelen zur Tätowierung und ihren ikonografischen Ausformungen zieht (vgl. Abb. 47).⁴⁵⁶ „From the early days of sail through the Second World War to the present day, sailors have creatively moulded their environments, their possessions and their bodies alike. [...] As images repeat themselves on wood, metal, whalebone and skin, the sailor is expressing his own longings, boredoms and passions, as well as reflecting those of the culture around him. The sailor’s body becomes an artefact, ripe for interpretation, part of the material culture of life aboard.“⁴⁵⁷ Alltagsgegenstände und der menschliche Körper selbst werden durch die Verzierung und Tätowierung zu Artefakten.

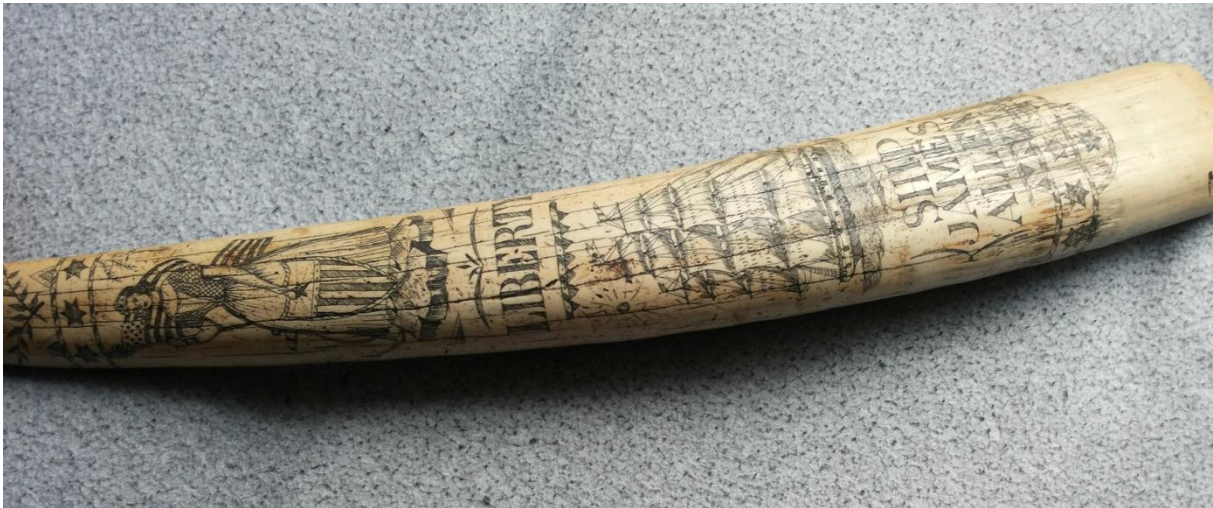


Abb. 47: Stoßzahn, ringsum mit maritimen Motiven verziert, die ikonografisch an Tattoos erinnern, 1830, Privatbesitz

⁴⁵⁶ Vgl. Matt Lodder: “Things of the sea”. Iconographic Continuities between Tattooing and Handicrafts in Georgian-era Maritime Culture, in: *Sculpture Journal*, Volume 24, Issue 2, 2015.

⁴⁵⁷ Ebd., S. 199.

6. Das Tattoo als Mode und Kleidung

Dem Tattoo wird nach wie vor unterstellt, es sei eine Modeerscheinung der heutigen Zeit, ein Ausdruck einer gelangweilten und oberflächlichen Jugend, die blind jedem Trend nacheifern würde. Dass dies nicht der Fall ist, wurde bereits in den vorangegangenen Kapiteln deutlich. Dennoch ist die Tätowierung in einem gewissen Rahmen der Mode unterworfen und soll in diesem Kapitel diesbezüglich untersucht werden. Auch Kleidung ist ein wichtiger Bestandteil der Mode, generell ein soziokulturelles wie individuelles Ausdrucksmittel, und als kommunikative Instanz bedeutend, da sich viele Menschen über ihre Kleidung identifizieren, nach ihrer Kleidung beurteilt werden und auch andere danach beurteilen. Neben dem Verhältnis von Tattoos zu Kleidung, Bezugnehmend auf Valie Exports Strumpfhaltertattoo, wird in diesem Kapitel ebenso das von Tattoos zu Nacktheit beleuchtet.

6.1. Mode und Tattoos

Mode ereignet sich im Zwischenbereich von Alltagsleben, Konsumkultur und Kunst. Mode ist ephemere und aus dem Grund kennzeichnend für eine schnelllebige Kultur. Die meisten Studien zu Mode im kulturwissenschaftlichen Bereich behandeln die Kleidermode, also die vestimentären Objekte. Diese Mode erschöpfe sich nach Gertrud Lehnert nicht in ihrer Materialität und ästhetischen Ausarbeitung, sie entstehe vielmehr durch das Wirken des Menschen im Alltag, die Inszenierung und das Zusammenspiel von Kleidern durch Körper, wodurch erst Mode bzw. Modekörper entstünden. Mode funktioniert als soziales und ästhetisches Zeichensystem innerhalb eines kulturellen Kommunikationszusammenhangs, das zwar immer zur Deutung aufruft, aber aufgrund kultureller Differenzen nie endgültig und klar gedeutet werden kann.⁴⁵⁸

Mode an sich ist kein Medium, sondern zeigt sich in unterschiedlichen Medien, wie etwa der Kleidung oder der Tätowierung. Sie wird als Transmedium zwischen den unterschiedlichsten Medien erkennbar. Wenn von Mode als Medium gesprochen wird, handelt es sich meistens um Kleidung, die in bestimmter Trageweise und Wahrnehmung als Vermittlerin von spezifischen Inhalten dient. Die Transmedialität von Mode funktioniert nur in Verbindung mit einer bestimmten Art und Weise der Performativität. Die Medien der Mode sind zugleich Austragungsort und Konstituenten, und zeigen sich erst im performativen Vollzug der medialen Wahrnehmung. Dadurch, dass Kleidung direkt auf dem Körper getragen wird, handelt es sich um ein unmittelbares Ausdrucksmittel. Unmittelbar ist auch die Tätowierung, die zwar von Kleidung bedeckt werden kann, aber im Gegensatz zu dieser nicht ohne weiteres veränderbar ist. Kleidung lässt sich abstreifen und wechseln, die Tätowierung ist jedoch quasi im Körper verankert. Die spezifische Performativität der Mode basiert auf dem

⁴⁵⁸ Gertrud Lehnert: *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*, Bielefeld 2013, S. 7f.

aktiven Vollzug dessen, was medial als Mode vermittelt wird. Sie ist ohne ihre mediale Repräsentation nicht machbar, dank ihrer vielfältigen Medialisierungsweisen aber von jedem verhandelbar.⁴⁵⁹ Mode zeichnet sich durch ihre Dynamik aus, sie ergreift vestimentäre Objekte, ohne von ihnen begründet zu sein. Diese sind vielmehr ein materielles Angebot, die durch die Inszenierung von Individuen oder Gruppen kurzfristig zu Mode werden. Mode ist also ein wichtiges, da omnipräsentes soziales Zeichensystem, dessen Kommunikation nonverbal, z. B. vestimentär, erfolgt und das immer erst im Gebrauch mit einer bestimmten Bedeutung versehen wird, die je nach Kontext changieren kann. Die kommunikative Dimension ist demnach nicht eindeutig, sondern ambivalent. Modische Zeichen sind immer auch ästhetische Zeichen.⁴⁶⁰ Mode konstituiert sich in der Wechselwirkung von Körper und Kleid oder Körper und Tattoo; es handelt sich um eine Körperpraxis, die auf wechselseitiger Inszenierung beruht, wodurch letztendlich ein Modekörper entsteht.⁴⁶¹ Die Tätowierung ist aufs Engste mit dem Körper verbunden und ist, wie die Kleidung, im Stande, die Funktion einer zweiten Haut oder Schutzhülle zu übernehmen. Beide vermitteln Informationen und Identitäten durch die Inszenierung ihres Trägers. Tätowierungen können als zweite Haut wahrgenommen werden und in gleicher Weise Kleidung optisch nachahmen. Ein weiterer, eklatanter Unterschied zwischen Kleidung und Tattoo, und auch der Grund für eine Widersprüchlichkeit in Bezug auf die Benennung des Tattoos als Mode, liegt in der Permanenz des Tattoos begründet. Charakterisiert ist Mode durch Dynamik und Kurzlebigkeit – die Trends ändern sich schnell. Aufgrund der zeitlichen Struktur handelt es sich bei Mode um ein zwar wiederkehrendes, aber dennoch schnellebiges Übergangsphänomen.⁴⁶² Kleidung, Schmuck, Haarfrisuren etc. lassen sich problemlos wechseln, eine Tätowierung jedoch ist von Dauer, was sie als Modeerscheinung ungeeignet macht. Selbst eine Körpermodifikation wie das Piercing lässt sich vergleichsweise leicht entfernen, hinterlässt lediglich eine kleine Narbe. Ted Polhemus schreibt bereits 1994 im Ausstellungskatalog *Streetstyle* über Tätowierungen – in dem Fall bezog er sich auf solche von Mitgliedern eines Motorradclubs –, dass jede permanente Körpermodifikation oder Dekoration Anti-Mode sei, denn Mode ist ephemere, wohingegen Tattoos dauerhaft sind. Dauerhaftigkeit hieße nicht zugleich Zeitlosigkeit. Diese sei jedoch bei dem, was unter Stil zu verstehen ist, gegeben. Ebenso gegeben sei sie, wenn sich beispielsweise Tätowierungen als Zugehörigkeitszeichen in Subkulturen oder Stämmen („Styletribe“) etabliert haben. Dabei handele es sich um Erkennungszeichen, sie gehören zur Gruppenidentität.⁴⁶³ Das gleiche gilt etwa für Uniformen, die einen Status und/oder eine Gruppenzugehörigkeit symbolisieren. Die Tätowierung stellt

⁴⁵⁹ Dagmar Venohr: ModeMedien – Transmedialität und Modehandeln, in: Die Medialität der Mode. Kleidung als kulturelle Praxis. Perspektiven für eine Modewissenschaft, hg. v. Rainer Wenrich, Bielefeld 2015, S. 109ff.

⁴⁶⁰ Lehnert 2013, S. 15ff.

⁴⁶¹ Ebd., S. 37.

⁴⁶² Ebd., S. 16.

⁴⁶³ Ted Polhemus, Einleitung, in: Kat. Ausst. Street Style. From Sidewalk to Catwalk, Victoria and Albert Museum, London 1994, London 1994, S. 13f.

eine persönliche Markierung innerhalb dieser spezifischen Art von Uniform dar, die – so sie ein momentaner, individueller Ausdruck ist – als Mode gewertet werden kann.

Das Tattoo wird aktuell als Trend oder Mode bezeichnet und von einer wachsenden Bevölkerungsmenge, über alle Schichten hinweg, konsumiert. Der generelle Umstand tätowiert zu sein als Trend scheint zwar, aus der heutigen Sicht, nicht abreißen zu wollen, doch die Beliebtheit bestimmter Motive und Stile ändert und entwickelt sich stetig. Deutlich wird vielfach das Bedürfnis nach einem „Style-Change“ anhand des Zuwachses an Angeboten zur Tattoorentfernung mittels voranschreitender Lasertechnik, sowie der Spezialisierung einiger Tätowierer auf Cover-ups, wobei das alte Motiv komplett mit einem neuen, meist viel größeren Tattoo, überarbeitet und abgedeckt wird.⁴⁶⁴ Doch auch da ist die Gefahr gegeben, dass dieses neue Tattoo seinerseits irgendwann aus der Mode gerät oder dem individuellen Geschmack nicht mehr zusagt, wodurch ein noch größerer Schaden entstehen kann. In diesem Fall fungiert die Mode, oder speziell das Tattoo, nicht als Zeichen, ist nicht als Hilfsmittel oder Werkzeug des Körpers zu verstehen, der unsere Persönlichkeit, unsere Meinung, Einstellung, kulturelle, sexuelle, nationale, religiöse, klassenorientierte und andere Identitäten repräsentieren soll,⁴⁶⁵ sondern dient lediglich als Schmuck, zur Dekoration und Ästhetisierung des Körpers. Die Persönlichkeit und Identität eines Individuums ist in der Regel Wandlungen unterworfen, besonders in der pubertären Entwicklungsphase. Aus diesem Grund, und da sowohl die Zeichensetzung durch ein Tattoo als auch dessen Gebrauch als modisches Statement eher kollektiv beeinflusst wird, als dass sie Ausdruck der Individualität zu sein scheint, wird die Tätowierung als modisches Accessoire von vielen Stimmen verurteilt. Mode ist stets dem Zeitgeist unterworfen und symbolisiert diesen, ist allerdings – heute fast immer – anachronistisch. Dieser Anachronismus ist insbesondere für Tattoos gut ablesbar, vergleicht man Motive des Traditional, Irezumi oder Tribals vor hundert Jahren und heute. Einige Stile und Motive sind standhaft geblieben, einige wurden mit der Zeit variiert, zwischenzeitlich sind Motive und Stile gekommen und gegangen⁴⁶⁶. Wie auch im Bereich der Kleidung gibt es bei den Tattoos Evergreens oder Basics, die immer da sein werden und mal mehr, mal weniger im kollektiven Bewusstsein oder in den Medien in Erscheinung treten.

6.2. Kleidung und Tattoos

Die Kleidung spielt als Grenze und Übergang zwischen Mensch und Welt eine große Rolle, denn sie ordnet das Individuum in seine Umgebung ein. Sie schützt den Körper vor

⁴⁶⁴ Mehr zu dieser Praxis siehe Kapitel 9.3.

⁴⁶⁵ Malcolm Barnard: Fashion Theory. An Introduction, London/New York 2014, S. 79.

⁴⁶⁶ Beispielsweise die bis in die 2000er-Jahre hinein beliebten Steißbeintribals und chinesischen Schriftzeichen, die heutzutage als „Modesünde“ abgetan werden und noch kaum Verwendung als Tattoomotiv finden.

Umwelteinflüssen wie Kälte, Nässe, Schmutz oder Sonneneinstrahlung sowie vor den Blicken anderer. In zivilen Gesellschaften gibt die Kleidung Auskunft über die soziale Stellung und Rolle eines Menschen innerhalb jener Gesellschaft. Die Kleidung hat also nicht nur praktische, sondern vermehrt zeichenhafte Funktionen. Kleider sind Medien der Kommunikation, die auch über persönliche Attribute, Lebenseinstellungen und Interessen des Trägers referieren, wer er ist oder gerne sein möchte. Diese kommunikative Dimension erfüllen Tattoos gleichermaßen. Das macht Mode in Form von Kleidung und – ergänzend zu Pia Reinachers Ausführungen – auch Tattoos zu einem universalen, kulturellen Gestaltungsprinzip.⁴⁶⁷

Das Merkmal der Grenze und Hülle wird nicht nur dem Kleid, sondern in erster Instanz der Haut generell zuteil. Seit dem Verlust der extensiven Körperbehaarung des Urmenschen, so Wolfgang Schad, versucht der Homo sapiens sapiens sich eine neue Hülle zu schaffen, da die Haut allein dem Bedürfnis nicht gerecht zu werden scheint. In kalten Regionen hatte Kleidung den primären Aspekt des Wärmeschutzes, jedoch wurde sie schnell auch als Ausdruck von Stammeszugehörigkeiten und Hierarchien etabliert. In Kulturen warmer Klimata hat man zu diesem Zweck die Haut mit temporären oder permanenten Malereien überzogen, die die natürliche Haut kulturell oder spirituell überformten.⁴⁶⁸ Man kann nicht mit Gewissheit sagen, wann und aus welchem Antrieb Kleidung erfunden wurde und welchen Zweck sie ursprünglich oder grundsätzlich hatte – gleiches gilt für die Tätowierung. Die Tätowierung oder Körperbemalung könnte auch als Vorstufe der Kleidung angesehen werden, die mit dem Bedürfnis des Menschen, sich zu schmücken, einhergeht. Denkbar sind allerdings auch spirituell-magische Faktoren. Die anderen beiden Hauptzwecke von Kleidung – Scham und Schutz – treten, aus anthropologischer Sicht, hinter dem Schmuckbedürfnis zurück.⁴⁶⁹ Das wechselseitige Verhältnis zwischen Kleidung und Tätowierung soll im weiteren Verlauf beleuchtet werden, beginnend mit der Frage, ob tätowierte Haut bekleidet oder nackt ist, oder sich vielleicht in einem Zwischenstadium befindet.

Tätowierungen können anhand ihrer großflächigen Bedeckung der Haut als eine Hülle gesehen werden, die den Körper in einer bestimmten Weise bekleidet oder umhüllt, oder sie können auf direkte Weise durch ihre Motivik ein Kleidungsstück bzw. Textilien imitieren. Selbst das Vokabular dieser Tätowierungen imitiert das Textile, indem es etwa ein Ganzkörpertattoo als „Bodysuit“ (Körperanzug) oder einen dicht tätowierten Arm als „Sleeve“ (Ärmel) bezeichnet, was im Folgenden ausgeführt wird.

⁴⁶⁷ Pia Reinacher: Kleider, Körper, Künstlichkeit. Wie Schönheit inszeniert wird, Berlin 2010, S. 22f.

⁴⁶⁸ Wolfgang Schad: Zur Anthropologie der Bekleidung. Der Mensch vor und nach der Geburt, in: Das textile Medium als Phänomen der Grenze – Begrenzung – Entgrenzung, hg. v. Heide Nixdorff, Berlin 1999, S. 67.

⁴⁶⁹ Iris Dankemeyer: Haut Couture. Zeitgenössische Tätowierung zwischen Mode und Authentizitätsbedürfnis, in: Querformat Nr. 4: Tattoo, hgg. v. Sabine Kampmann, Anja Herrmann, Bielefeld 2011, S. 16.

6.2.1. Tattoos versus Nacktheit

Bereits der Tätowierer Fred A. Lionsfield hat zu Beginn des 20. Jahrhunderts seine Dienstleistung mit den einleitenden Worten angepriesen: „Wer untätowiert ist, ist nackt! Schämst du dich nicht, nackt herumzulaufen!“⁴⁷⁰

Spricht man über Kleidung oder Tätowierungen, darf man den Aspekt der Nacktheit nicht außen vor lassen, denn die Tätowierung basiert sozusagen auf nackten Tatsachen, so wie Kleidung auf dem Spiel von Verdecken und Entblößen.

Wie im weiteren Verlauf der Arbeit noch zu veranschaulichen wäre, können Tätowierungen als optischer Kleidungsersatz oder zweite Haut Verwendung finden. Zum anderen gibt es explizite Motive wie Schuhe, Strümpfe oder Bustiers, die solch eine Funktion des Tattoos nahelegen. Beide Aspekte werden anhand des Fotos einer jungen Brustkrebspatientin im sozialen Netzwerk (*Facebook*) visualisiert. Es handelt sich um eine Aufnahme, bei dem nur die Zone ihrer amputierten Brust sichtbar ist, welche allerdings durch ein tätowiertes Bustier bekleidet zu sein scheint (Abb. 48).

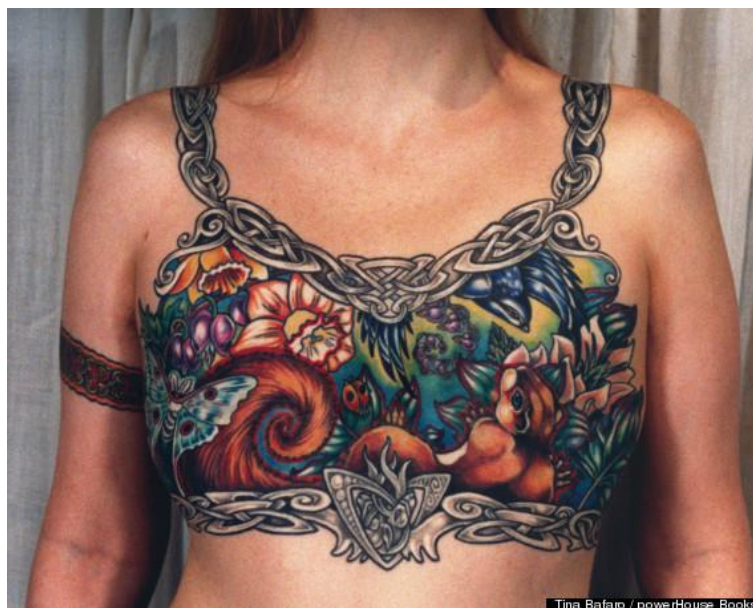


Abb. 48: Tätowierung von Tina Bafaro, 2013

Dieses Foto wurde mehrmals von den Betreibern des Sozialen Netzwerks wegen Anstößigkeit – Nacktfotos sind bei *Facebook* verboten – gelöscht, kehrte nach dem Protest der Community jedoch immer wieder ins Netz zurück.⁴⁷¹ Die Tätowierung übernimmt in diesem Fall die Funktion einer permanenten Bekleidung, sie imitiert diese sozusagen, um von einem Makel der Haut bzw. des Körpers abzulenken. Diese Funktion ist allerdings rein ästhetischer Natur, denn das tätowierte Bustier ersetzt nicht die physikalische Funktion der formenden und stützenden Eigenschaften. Es kaschiert vielmehr das, was nicht mehr da ist. Derartige

⁴⁷⁰ Vgl. Oettermann 1979, verso Bucheinband.

⁴⁷¹ Mifflin 2013, S. 87f.

Tätowierungen, die Narben oder Missbildungen kaschieren oder retuschieren sollen, kommen nicht selten in der Tätowierbranche vor, genauso wie diejenigen, die Textilien oder Schmuck imitieren. Doch zu welchem Zweck? Nützlich wäre hier ein Blick auf die kulturhistorischen Aspekte von Nacktheit und Bekleidung.

Kleider haben die Funktion, den Körper zu bedecken; sie entblößen ihn aber zugleich, indem sie frei bleibende Hautpartien betonen. Somit wird der Gegensatz von Zeigen und Verbergen zu einer wesentlichen Artikulationsform. Unsere heutige Kultur ist bereits so sehr an das Tragen von Kleidung gewöhnt, dass Nacktheit als der unnatürliche Zustand des Menschen erscheint und verwoben ist mit der erotischen Entblößung des Körpers. Nacktheit und Bedeckung, Haut und Kleid konstituieren ein autonomes ästhetisches Feld, das allerdings selbstverständlich kulturelle, politische oder religiöse Codes berücksichtigen muss.⁴⁷²

Laut Giorgio Agamben trägt Nacktheit in unserer heutigen Kultur eine „unauslöschliche theologische Signatur.“⁴⁷³ Bekannt ist die Schöpfungsgeschichte von Adam und Eva aus dem Alten Testament, nach derer sie sich erst nach dem Sündenfall ihrer Nacktheit bewusst werden und aus Scham versuchen, dieselbige mit Feigenblättern zu bedecken.

„Beide, Adam und Eva waren nackt, aber sie schämten sich nicht voreinander.“

(Gen 2, 25)

„Sie nahm von seinen Früchten und aß [Baum der Erkenntnis]; sie gab auch ihrem Mann, der bei ihr war, und auch er aß. Da gingen beiden die Augen auf, und sie erkannten, dass sie nackt waren. Sie hefteten Feigenblätter zusammen und machten sich einen Schurz.“

(Gen 3, 6-7)

Die ursprüngliche Nacktheit von Adam und Eva ist, weiter mit Agamben gesprochen, eine reine, unschuldige Nacktheit. Laut theologischer Theorien waren sie aber nicht wirklich nackt, sondern es umhüllte sie eine Glorie, die als Gnadenkleid bezeichnet wird. Dieses Kleides wurden sie nach dem Sündenfall beraubt und entblößt. So gibt es einen Unterschied zwischen einem Unbekleidetsein, das unbemerkt bleibt, und Nacktheit, die erst nach dem Sündenfall bzw. nach dem geistigen Akt des Erkennens wahrgenommen werde. Es erfolgt so gesehen eine metaphysische und moralische Transformation des menschlichen Bewusstseins, die jedoch nichts anderes zu sein scheint als die Entblößung, eine Bloßstellung durch die Sünde, die den Verlust des Gnadenkleides bedeutet und zur Aufdeckung des nackten Leibes führt. Der unbekleidete, in übernatürliche Gnade gehüllte Körper verliert die göttliche Glorie und somit seine Würde und Unschuld, zum Vorschein kommt das rein körperliche, funktionelle Nackte.⁴⁷⁴ Überträgt man dies auf die Tätowierung, lässt sich sagen, die Tätowierung bedeckt die bloße Nacktheit des Körpers ebenso, indem sie den Körper in ein ästhetisches, nicht materielles Gewand hüllt, das die reine Funktionalität und

⁴⁷² Petra Leutner: Die Sprache der Mode am Beispiel von Verbergen und Entblößen, in: Die Medialität der Mode. Kleidung als kulturelle Praxis. Perspektiven für eine Modewissenschaft, hg. v. Rainer Wenrich, Bielefeld 2015, S. 315ff.

⁴⁷³ Giorgio Agamben: Nacktheiten, Deutsche Ausgabe, Frankfurt a. M. 2010 (Original: Nudità, Rom 2009), S. 97.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 98ff.

Körperlichkeit des Leibes verschleiert, was eine Ästhetisierung und Überhöhung dessen zur Folge haben kann. Der tätowierte Körper – oder die tätowierte Haut – ist demnach zwar unbekleidet, aber nicht nackt. Diese Erkenntnis würde den Protest der Internetcommunity gegen die Löschung der Fotografie des Bustiertattoos rechtfertigen und wird auf humoristischer Ebene von der Biermarke Astra in ihrer Werbeanzeige thematisiert (Abb. 49).



Abb. 49: Werbeanzeige der Biermarke Astra, 2012

Dem tätowierten Körper wurde seine Natürlichkeit genommen, er ist vielmehr umhüllt von einer Art nichtstofflichem Kleid, durch den der Mensch erst vollständig, weil interpretierbar, wird. Selbst wenn man nun versuchen würde, die Nacktheit aus dem theologischen Kontext zu nehmen, bliebe der konditionierte Blick, wenn auch unwissentlich. Die Offenbarung der Nacktheit sei, laut Agamben, in unserer Kultur stets vorbelastet und impliziere dessen Verderbnis, Verweslichkeit und die Sünde. Nacktheit sei außerdem, außer bei Babys und Kindern, kein Zustand, sondern komme einem Ereignis gleich.⁴⁷⁵ Deshalb würden uns nackte oder teils enthüllte Körper, beispielsweise in der Mode oder Werbung, so anziehen, da sie sich selbst und das Produkt als Ereignis inszenieren. Das Spiel von Ver- und Enthüllung gewinnt bei der tätowierten Haut eine weitere Dimension, da mit Textilien bekleidete tätowierte Haut doppelt verhüllt ist. Nachdem die erste, die textile Hülle gefallen ist, kann jedoch keine weitere Enthüllung erfolgen: Nacktheit und Hülle bilden beim Tattoo eine untrennbare Einheit. Somit würde der tätowierte Körper seinen Anspruch auf Nacktheit einbüßen. Er kann sich lediglich entkleiden, von seinen materiellen Hüllen entblößen. Dieser Umstand kann allerdings nur für den Ganzkörper-tätowierten gelten bzw. für die tätowierten Körperpartien. Wenn es sich bei diesen Partien um Bereiche der Schamgegend, oder bei der Frau um die Brust, handelt, greift wieder die optische Funktion des Tattoos als Verhüllung. Diese Interpretation ist stark an religiös geprägte Kulturen gebunden und gilt zum Beispiel nicht für eine Vielzahl indigener Gemeinschaften.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 107ff.

Es gibt also nicht nur regionale Differenzen zwischen dem akzeptierten Grad an Nacktheit und dem, was als tabu gilt, sondern auch geschlechtlichspezifische Unterschiede. Das Bild einer nackten Frau besitzt eine andere Bedeutung und ein höheres Vorkommen als das nackter Männer in Kunst und Alltagskultur und ist aus religiöser Sicht vorbelastet. Zudem gilt die weibliche Brust als sekundäres Geschlechtsmerkmal und erogene Zone, weshalb sie häufig tabuisiert wird, zugleich aber durch das Zeigen des Dekolletés ein Begehren hervorruft. Dieses Spiel zeigt sich besonders in der kunstvollen Form des Sich-Ausziehens, des Striptease, das hauptsächlich von Frauen ausgeübt wird, und irgendwann sein Ende erreicht, wenn alle Hüllen gefallen sind. Bei der tätowierten Frau geschieht dies allerdings nie vollkommen; wenn alle textilen Hüllen gefallen sind, präsentiert die tätowierte Dame eine alternative Hülle. Roland Barthes schreibt über den französischen Striptease, er ziele „von vornherein darauf ab, die Frau zu einem verkleideten Objekt zu machen; und das Ende des Striptease besteht dann nicht mehr darin, eine verborgene Tiefe ins Licht zu rücken, sondern durch das Herausschälen aus einer barocken und künstlichen Robe die Nacktheit als das natürliche Kleid der Frau zu bezeichnen, womit der Stand der vollendeten Schamhaftigkeit des Fleisches dann wiederhergestellt wäre.“⁴⁷⁶ Die tätowierte Frau hat ihr natürliches Kleid der Nacktheit gegen eine künstliche Robe eingetauscht, die sie nicht mehr abstreifen kann. Sie zeigt ihre Haut, ohne dabei wirklich nackt zu erscheinen. Die Bilder auf der Haut fungieren sowohl als künstlerische Produkte, als auch als eine Art Schutzhülle, zweite Haut oder „Panzerhaut“⁴⁷⁷.

6.2.2. Kleidung-imitierende Tattoos

Das Tattoo des Strumpfhalters auf Valie Exports Oberschenkel reiht sich in die Motivgruppe der illusorischen Tattoos ein, hier speziell in die der Kleidung-imitierenden Tattoos. Das Tattoo von Valie Export wurde ja bereits in der Einleitung und in Kapitel 1 analysiert. Zur Symbolik des Strumpfhalters bzw. Strapses muss man zunächst auf seine Funktion verweisen, die, sowohl beim Mann als auch bei der Frau, ursprünglich dazu diente, den Socken bzw. Strumpf – vor der Erfindung des Gummizugs – am Schenkel zu fixieren. Beim Mann befand sich der Strumpfhalter oft in Unterschenkelhöhe, bei der Frau hingegen am Oberschenkel, verdeckt und lediglich dem Blick des Ehemanns vorbehalten, also im wahrsten Wortsinn ein Kleidungsstück, welches Frau „dessous“⁴⁷⁸ trägt. Dieses „Darunterliegende“ wurde über die Jahre mystifiziert und das Strumpfband respektive der Strumpfhalter/Strapse mit erotischen

⁴⁷⁶ Roland Barthes: Die Mythen des Alltags, Deutsche Ausgabe, Berlin ²2013 (Original: Mythologies, Paris 1957), S. 192.

⁴⁷⁷ Claudia Benthien: Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse, Hamburg 1999, S. 46.

⁴⁷⁸ Französisch „dessous“ (Adv.): darunter; „dessous“ (Pl., Textil): Damenunterwäsche (Dessous).

Fantasien von männlicher Inbesitznahme verknüpft und medial konstruiert.⁴⁷⁹ Zudem umgibt das Verborgene immer ein Reiz des Geheimnisvollen. Es handelt sich um ein Bekleidungsstück, das nicht sichtbar getragen wird, vergleichbar mit Tätowierungen an – in westlichen Kulturkreisen – überwiegend durch Kleidung verdeckten Körperstellen. Auch heutzutage wird noch der symbolische Brauch des Strumpfbandanlegens zur Hochzeit praktiziert, der, durch den ebenfalls mittlerweile symbolischen ersten Geschlechtsakt in der Hochzeitsnacht, diese besiegeln soll. Die Spur der Inbesitznahme der Frau durch den Ehemann wird damit bis heute aufrecht erhalten und durch das Strumpfband symbolisiert. Die Praxis der illusorischen Tätowierungen wurde von Ole Wittmann in seiner Dissertation *Tattoos in der Kunst* im Hinblick auf die Schmetterlingstätowierung im weiblichen Genitalbereich, wie sie etwa von Damien Hirst für das Cover des *Garage Magazine* 2011 konzipiert wurde und in der Tattooszene mindestens seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Anhänger findet, untersucht.⁴⁸⁰ Diese Arten der illusorischen Tattoos bedienen sich eines Körperteils, das in das Motiv eingebunden wird und so mit dem Tattoo zu einem Bild verschmilzt, zum Beispiel die Vulva, die, kombiniert mit den tätowierten Schmetterlingsflügeln in den Innenschenkeln der Frau, optisch zum Schmetterlingskörper transformiert wird. Mitunter werden dadurch auch dreidimensionale Effekte erzielt. Eine spezielle Form bilden die illusorischen bzw. imitierenden Tattoos, die Kleidungsstücke oder Schmuck nachahmen sollen. Selbstverständlich funktioniert dieser Effekt nur an der richtigen Körperstelle, an der sich für gewöhnlich auch das Schmuck- oder Kleidungsstück befinden würde. Kettenanhänger oder Unterwäsche als Tattoomotive scheinen besonders beim weiblichen Geschlecht beliebt zu sein. Gegen Mitte des letzten Jahrhunderts war es gang und gäbe, sich Strümpfe inklusive Strumpfnah auf die Hinterseite der Beine aufzumalen oder tätowieren zu lassen, die den Eindruck vermitteln sollten, dass die Dame stets mit Nylonstrümpfen bekleidet wäre, die aus Fabrikationsgründen damals diese charakteristische hintere Naht aufwiesen. Nach Ende des 2. Weltkriegs war der Nylonstrumpf ein begehrtes Luxusgut, das kaum zu erwerben war. Das nackte Bein war jedoch, auch im Sommer, unerwünscht, weshalb sich die Frauen zu jener Zeit Alternativen haben einfallen lassen, wie etwa die „Beinschminke“, die die Wirkung von Strümpfen optisch nachahmen sollte. Die Strumpfnah wurde mit einem Schminkestift zum Schluss aufgetragen. Dieses Prozedere musste täglich wiederholt werden, da die Beinschminke weder wasserfest noch farbecht war.⁴⁸¹ Einige Frauen wählten deshalb die permanente Variante des Strumpfnahttattoos, das durch weitere Accessoires wie das Strumpfband erweitert werden konnte (vgl. Abb. 50-51). Es werden dadurch der Eindruck und das Gefühl vermittelt, die Trägerin der Tätowierung sei

⁴⁷⁹ Aline Lenzhofer: Körper, Kunst, Tätowierung. Ikonographie des Werkes Body Sign Action von Valie Export, in: Stich:Punkte. Theorie und Praxis der Tätowierung, hgg. v. Aline Lenzhofer u. a., Wien 2012, S. 126.

⁴⁸⁰ Vgl. Ole Wittmann: *Tattoos in der Kunst*, Berlin 2017.

⁴⁸¹ Angela Stirken: Trümmer, Träume, Nylons. Impressionen aus der Besatzungszeit, in: Kat. Ausst. Künstliche Versuchung. Nylon, Perlon, Dederon, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Bonn 1999, Köln 1999, S. 47ff.

stets bekleidet, andererseits haben diese Formen der „Bekleidung“ als Dessous einen explizit sexuell orientierten Bezug. Diese Art der Tätowierung sollte nicht nur auf den Mann eine erotische Wirkung ausstrahlen, sondern in vielen Fällen der Trägerin eine Aura des Selbstbewusstseins und positiven Körpergefühls verleihen. Dieses Motiv ist bis heute begehrt bei meist jungen Frauen, obwohl der Nylonstrumpf, ohne die damals technisch notwendige, charakteristische Naht, heutzutage als Massenware in schier unerschöpflichem Ausmaß, Formen und Farben konsumierbar ist. Es wird als modisches und erotisches Accessoire und/oder als Zeichen der Emanzipation von ihren Trägerinnen gesehen (vgl. Abb. 52).



Abb. 50: Fotografie einer unbekleideten Dame aus den 1960er-Jahren mit tätowierter Strumpfnahnt und Strumpfband, Künstler unbekannt

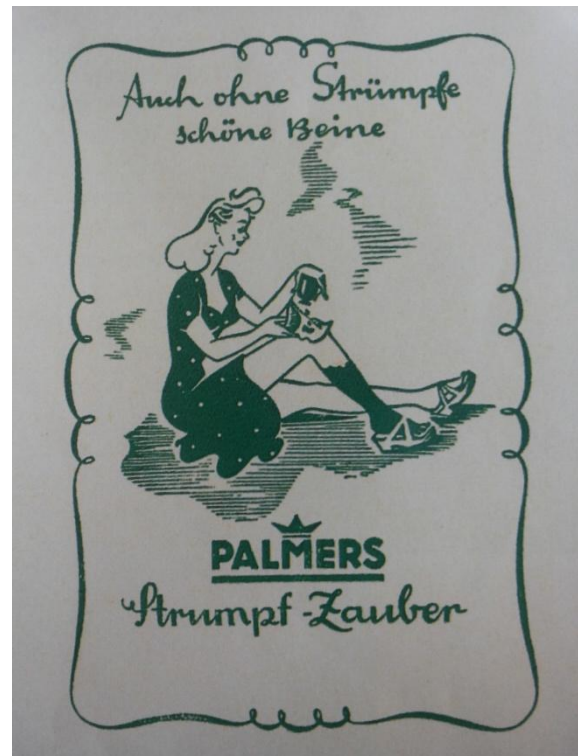


Abb. 51: Werbeanzeige aus der Nachkriegszeit für Beinschminke des Strumpfhersellers Palmers

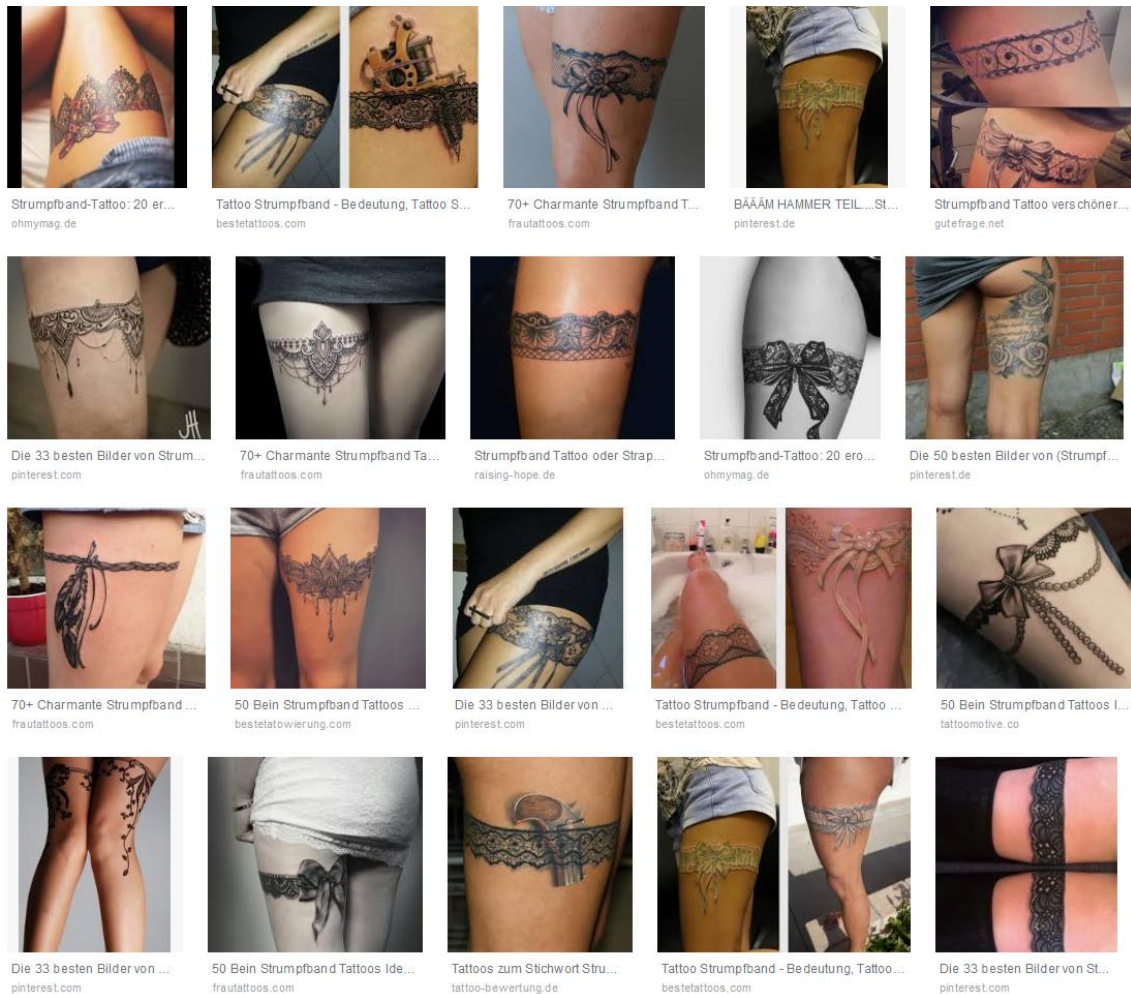


Abb. 52: Screenshot Ergebnisliste der Suchanfrage „Strumpfband Tattoo“ bei Google Bilder, Mai 2019

Die Praxis des Nachahmens wird auch unter den Termini „Mimikry“ und „Mimese“ in der Biologie oder der Psychologie zum Untersuchungsgegenstand. Die äußerliche Anpassung bzw. Nachahmung der Umwelt findet in der Tierwelt auf verschiedene Weise zu unterschiedlichen Zwecken statt. Harmlose Tiere ahmen etwa als Warnung vor Fressfeinden optisch ein gefährliches oder giftiges Tier nach, um sich zu schützen. Die optische Anpassung eines Tieres an seine Umwelt wird als Tarnung vor Feinden angesehen, muss laut Roger Caillois allerdings nicht darin begründet sein. Ein Tier korrespondiert auf wesenhafter und ästhetischer Ebene, indem es in seinem Lebensraum aufgeht und die Umgebung nachahmt, da es nach Anpassung strebt. Die Gründe liegen also nicht zwangsläufig im Überlebensdrang, wie es die Evolutionstheorie vorschlägt, sondern es werden Parallelen zu menschlichen Vorlieben gezogen, zweckfrei aus dem reichen, bildnerischen Fundus der Natur zu schöpfen.⁴⁸² Es gibt also eine gemeinsame Basis zwischen Tier und Mensch, eine Verbindung zwischen Natur und Kultur, wonach eine auffällige, ästhetisch begründete Färbung oder Verkleidung ohne evolutionsbiologischen Nutzen praktiziert wird. In anderen Fällen wird die Mimese respektive der Mimikry in Gruppen und Untergruppen differenziert. Zur Gruppe der

⁴⁸² Roger Caillois: *Méduse & Cie. Mit die Gottesanbeterin und Mimese und legendäre Psychastenie*, Deutsche Ausgabe, Berlin 2007 (Original: *Méduse et cie*, Paris 1960), S. 34ff.

Warnfärbungen zählt man etwa die epistematischen Farben, die es einem Individuum ermöglichen, sich mit seinen Artgenossen zu erkennen und zusammenzutun, sowie die epigamischen Farben, die bei der Balz angenommen werden, um die Paarungsbereitschaft zu signalisieren und sich ästhetisch abzuheben. Es werden im Grunde drei Fälle im erzielten Effekt der Mimese oder Mimikry unterschieden: Travestie, Tarnung und Einschüchterung. Diese Fälle finden ihre Entsprechung in der menschlichen Vorstellungswelt, so zum Beispiel bei den Maori oder anderen kriegerischen Urvölkern, die durch ihre Tätowierungen auf feindliche Stämme einschüchternd und erschreckend wirken sollten (s. o.).⁴⁸³ Zudem sollte es als Übergangsritus die sexuelle Reife anzeigen und – das gilt für Tätowierungen wie für Kleidung gleichermaßen – erotische Signale senden.

Die Verbindung zur Kleidung liegt im Punkt der Travestie, als Verwandlung und Verkleidung, die nach Roger Caillois als eine Art Mode angesehen werden kann. Auch bei den Menschen sei „die Mode ein Phänomen, das sich auf Mimese gründet, auf eine undurchsichtige Ansteckung, auf die Faszination durch ein grundlos nachgeahmtes Modell“⁴⁸⁴, das stetig im Wandel begriffen sei und ein Produkt der Fantasie darstelle.

Eine andere Form der Nachahmung sind Kleidungsstücke, die Tattoos imitieren. Es sind bereits Tattoosymbole auf Kleidung als modisches Accessoire für Frauen für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts bezeugt: Elsa Schiaparelli entwarf 1929 eine Strandcollection mit Sweatshirts mit applizierten Meerjungfrauen, Schlangen, Herzen etc., kopiert von Tattoos französischer Marinesoldaten. Gloria Swanson brachte 1941 eine weiße Bluse auf den Markt, die überdeckt war mit klassischen Tattoomotiven wie Anker, Herz, Dolch und Drache, designt von einem Tätowierer.⁴⁸⁵ Auch aus heutiger Sicht sind solche Verbindungen von Tattoos und der Modebranche bekannt unter dem Modelabel *Ed Hardy*, einem Zusammenschluss des bereits erwähnten Tattookünstlers Don Ed Hardy und des Modedesigners Christian Audigier, der seit 2004 Kleidung und Accessoires mit Tattoomotiven vertreibt.⁴⁸⁶ Diese Kleidungsstücke imitieren nun nicht direkt die tätowierte Haut, wie es etwa andersherum die illusorischen Tattoos für die Kleidung tun, sondern übertragen lediglich typische, westliche Tattoomotive auf ein anderes Medium. Allerdings gibt es auch die direkte Form der Nachahmung tätowierter Haut in Form von hautengen Überziehtattoos, die die Bezeichnung für dicht tätowierte Hautpartien als Sleeves und Bodysuits aufgreifen. Überziehbare Tattooärmel oder hautenge Einteiler mit Tattoomotiven sollen den Eindruck einer echt tätowierten Körperpartie erwecken. Der Vorteil liegt hier klar auf der Hand: man liegt laut Hersteller im Trend, ohne dabei viel Geld, Zeit und Schmerzen zu investieren, und – der wohl wichtigste

⁴⁸³ Ebd., S. 83f.

⁴⁸⁴ Ebd., S. 97.

⁴⁸⁵ Mifflin 2013, S. 46.

⁴⁸⁶ Anne Waak: Einst schick, nun schäbig – Das Label Ed Hardy, Welt Online 19.09.2011, <https://www.welt.de/lifestyle/article13584999/Einst-schick-nun-schaebig-Das-Label-Ed-Hardy.html> (01.06.2019).

Punkt – das Ganze ist innerhalb kürzester Zeit reversibel. Es liegt nun hierbei der umgekehrte Fall vor, dass Kleidung bzw. Mode Tätowierungen imitiert, die wiederum in ihrer Sprachbezeichnung Kleidung imitieren. Diese Arten von temporären Tätowierungen werden im Internet unter der Rubrik „Kostümierung“ angeboten und verweisen somit auf ihre Funktion der Travestie im Sinne Caillois' (vgl. Abb. 53).



Abb. 53: Tattooärmel „Skater“ aus Polyester zum Überziehen, 2020

6.2.3. Tattoos als Haute Couture

Flächendeckende Tätowierungen, zumal Ganzkörpertätowierungen, können den optischen Eindruck von Kleidung erwecken. Das japanische Irezumi zeichnet sich durch die lückenlose Gestaltung des gesamten Oberkörpers aus, einschließlich der Oberarme und Oberschenkel, manchmal auch darüber hinaus. Dabei bildet die Tätowierung ein zusammenhängendes Ensemble, das durch seine Dichte und Symmetrie den Eindruck eines Anzugs erweckt und daher auch als Bodysuit bezeichnet wird (vgl. Abb. 54). Oftmals sind diese Bodysuits durch einen freien vertikalen Streifen in der Körpermitte unterteilt und erinnern aus frontaler Perspektive an einen Kimono. Diese Art der Tätowierung folgt einem bestimmten Konzept und ist ein eher langwieriger Prozess, wobei der Körper des Kunden Maß genommen wird und nach seinen Körperformen ausgerichtet ein individuelles „Kleid“ entsteht. Die Motivwahl erfolgt nach einem bestimmten Motivkatalog von Zeichen, Symbolen und Bildern, die sich meist aus der japanischen Welt der Flora und Fauna, maritimen Themen und der Welt des Kabuki-Theaters zusammenfinden (siehe Kapitel 2.3.2.).



Abb. 54: Fotografie eines Bodysuit-Tattoos von Diao Zuo, 2016

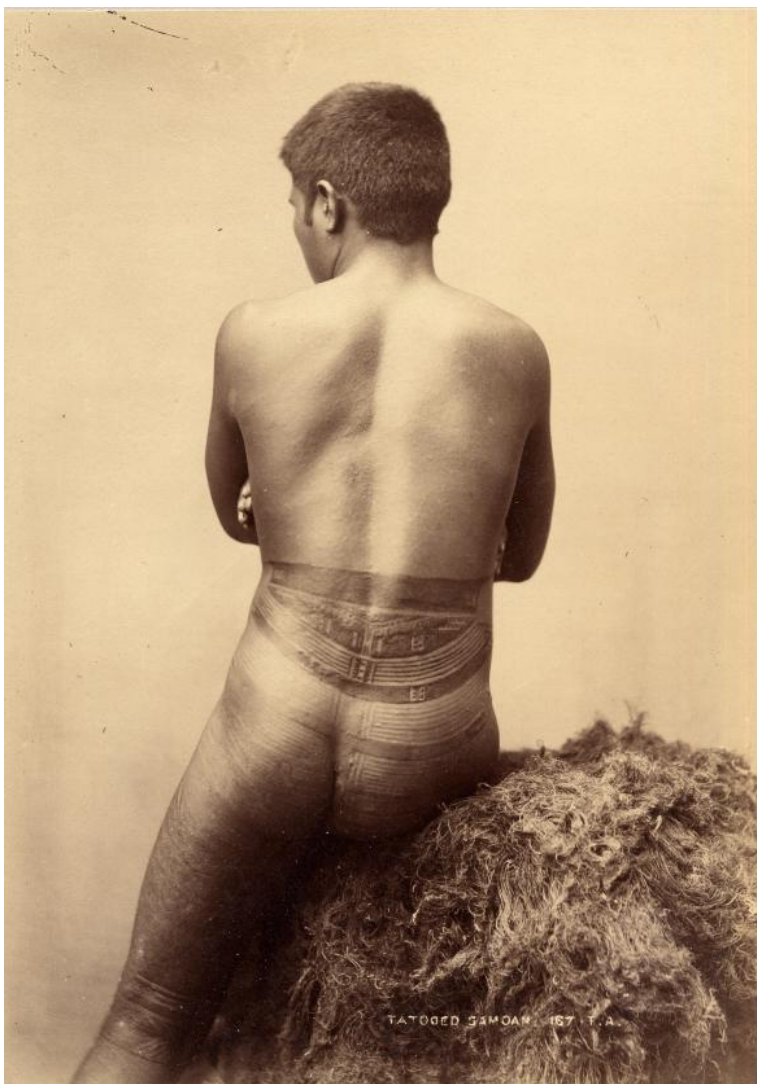


Abb. 55: Pe'a, Traditionelle männliche samoanische Tatauierung, Rautenstrauch-Joest-Museum – Kulturen der Welt, Historisches Fotoarchiv, Inv.-Nr. 10903

Die Tätowierungen der Polynesier galten als permanente Kriegsbemalung und wurden von den Männern hauptsächlich im Gesicht, an den Oberschenkeln und am Gesäß getragen.⁴⁸⁷ Die Muster imitieren die Natur, zum Beispiel die Pflanzen und Vögel der Region, und sind beeinflusst von der einheimischen Schnitzkunst.⁴⁸⁸ Es handelt sich um Muster aus geraden Linien und freigelassenen Flächen, die sich an den Enden zu einer Spiralförmigkeit krümmen und einem sich entrollenden Farnblatt nachempfunden sind, das symbolisch für Wachstum, Wiedergeburt und Stärke steht. Am Gesäß drehen sich mehrere Linien gebündelt zu einer Spirale, wobei die Anzahl der Linien auf den jeweiligen Stamm des Kriegers verweist. Da die Maori unbekleidet zur Schlacht gingen, waren diese Zeichen für jeden sichtbar.⁴⁸⁹ Diese Form der Unterleibstätowierung erweckt den Anschein einer Hose und wirkt trotz der stellenweisen Individualität der Muster wie eine Art Uniformierung, die ein furchteinflößendes Zeichen für die Kriegsbereitschaft und Identifikationsmerkmal eines Stammes darstellt. Für Samoa und die Freundschaftsinseln sind solche „Hosentattoos“ bereits 50 Jahre vor James Cook beobachtet und als enge Seidenhosen gedeutet worden, wobei es sich in Wirklichkeit um detaillierte Tätowierungen handelte (vgl. Abb. 55). Es wird als ein Übergangsritus für junge Männer beschrieben, die nun das Erwachsenenalter erreicht haben. Motiv ist das bereits erwähnte *pe'a*, das einen stilisierten, abstrakten Flughund darstellen soll, wobei der Kopf des Tiers im Genitalbereich angesiedelt ist und die Flügel sich um die Oberschenkel und das Gesäß des Mannes schlingen. Der Flughund gilt als ein Wächter und bietet seinem Träger magischen Schutz im Kampf, wo es damals sichtbar in Erscheinung trat. Jedes *pe'a* besteht aus mehreren Einzelteilen, die jeweils alle eine bestimmte Symbolik aufweisen sollen und als Ganzes dieses „Hosentattoo“ ergeben.⁴⁹⁰ Jene sogenannten Hosentattoos sind aufgrund ihrer spezifischen optischen Erscheinung auch im südostasiatischen Raum in Vietnam und Burma im 19. Jahrhundert bezeugt und haben laut schriftlicher Quellen eine jahrhundertelange Tradition, die sich aus einem Mythos heraus entwickelt haben und als ein Zeichen der Tapferkeit und sexuellen Reife dienen sollen. Muster und Motive sind regional unterschiedlich, doch Positionierung und Dichte der Hosentattoos gleichen sich. Es handelt sich beispielsweise um tätowierte Fischschuppen bei den Thailändern, magische Netze von Rauten und Rechtecken sowie Bordüren mit Tieren, Fabelwesen und Pflanzen, die einem schützenden und spirituellen Zweck dienen sollen in Laos und Burma.⁴⁹¹ Als Tätowierung boten die Hosentattoos also keinen textilen, physischen, sondern magischen, metaphysischen Schutz.

⁴⁸⁷ Loth 2011, S. 23.

⁴⁸⁸ Ebd., S. 32.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 51.

⁴⁹⁰ Van Dinter 2005, S. 145ff.

⁴⁹¹ Ebd., S. 73f.

Betrachtet wird nun die Tätowierung als rein ästhetisches und modisches Zeichen, als Dekoration und Verschönerung des Körpers, die zum Zweck hat, die individuellen Körperformen zu umgarnen und zu optimieren. In dem Sinne erfolgt nun eine Zuwendung zum *Lacework*- (Spitze) und ornamentalem Tattoo aus der Perspektive des Modedesigns und der Fashionindustrie.

Eine professionelle und international beachtete Beziehung zwischen Modedesign und Tattoos bietet der italienische Tattoo Artist Marco Manzo gemeinsam mit seiner Frau Francesca, einer Modedesignerin.⁴⁹² Ihr Stil ist eine Verbindung von polynesisch inspirierten Tribals und viktorianisch anmutender Spitzenornamentik, die eine Symbiose eingehen und individuell auf den Körper der – aufgrund der feinen, femininen Formen hauptsächlich weiblichen – Kundschaft zugeschnitten werden, wie bei der *Haute Couture*.



Abb. 56: Fotografie einer Presseschau von BMW mit Models, die Tattoos von Marco Manzo tragen, 2015

Haute Couture ist ein Konzept aus der Modebranche, bei dem Bekleidungsmodelle zunächst vorgeführt, die dann individuell auf die Maße und nach Wünschen der Kundin ausgeführt werden. Hierbei wird es bewusst auf die Tätowierpraxis des Paares übertragen, zu deren Konzept es gehört, Tattoomotive auf die jeweiligen Körper anzupassen und zu übertragen, als eine Art „Kleidung, die sie ein Leben lang schmücken wird“.⁴⁹³ Der Stil Marco und Francesca Manzos ist die Verbindung von Ornamenten verschiedener Herkunft: Die Spitzenmuster sind dabei angelehnt an textile Vorbilder aus Venedig, Frankreich und Irland, sowie insbesondere

⁴⁹² Vgl. Website von Marco und Francesca Manzo: <http://www.tribaltattootatuaggiroma.it/en/> (25.09.2017).

⁴⁹³ Travelingmic: Tattoos wie Haute Couture, Tätowier-Magazin 3/2016, S. 20.

an Hochzeits- und Feiertagsgewänder aus Indien, Malaysia und dem arabischen Raum, die dann individuell kombiniert und variiert werden. Wie in einem Modeatelier werden die Motive mit Papier, Stift und Maßband exklusiv entworfen, eine Verbindung von Design, Kunst und Mode wird erschaffen, die – wie Marco Manzo selbst sagt – in Richtung High Fashion tendiert.⁴⁹⁴ So kam im Jahr 2015 das Projekt mit dem Automobilproduzenten *BMW* zustande, für den Manzo am Design einer Motorradserie mitgearbeitet und diese mit feinen Tattoomotiven – ähnlich derer seiner weiblichen Kundschaft – versehen hat. Als Repräsentantinnen und Models dieses Designprojekts dienen die verzierten Körper seiner Kundinnen, die selbst wie ein Designprodukt inmitten des Showrooms auf Sockeln exhibiert wurden (Abb. 56). Sie tragen scheinbar uniforme schwarze Kleider, die jedoch individuell die Stellen unbedeckt lassen, auf denen ihre großflächigen *Lace-Tattoos* prangen. Dadurch verbinden sich Tattoo und Kleid zu einer Einheit, der Eindruck eines Gesamtdesignkonzepts entsteht durch die konform wirkenden Körper, von denen jedoch jeder individuell gestaltet ist. Anhand dieser modischen Tattoos lässt sich gut die Verbindung zwischen Tattoos und Mode bzw. Kleidung ablesen.

Die Tätowierung ist also nicht nur selbst ein Trend, sondern hat auch als modisches, permanentes Accessoire Einzug in die Modeindustrie erhalten. Dies wird deutlich an der Präsenz tätowierter Models auf den Laufstegen, auf Plakaten und in der Werbung.⁴⁹⁵ Historisch betrachtet reihen sich die oben gezeigten Frauenbilder – inklusive des bekannten deutschen Tattoomodels Lexy Hell, abgebildet in der obigen Werbeanzeige für die Biermarke *Astra* (Abb. 49) – ein in die der tätowierten Damen des *Fin de Siècle*. Jene Frauen zeigten ihre mit Tattoos prachtvoll gestalteten Körper gegen Geld als Schaustellerinnen im Zirkus und den sagenumwobenen Freakshows sowie dem Verkauf von Postkarten, Fotografien und Plakaten, die ebenfalls dem Geldwerb und der Selbstvermarktung dienten und sie somit als Begründerinnen des zeitgenössischen Phänomens der Tattoomodels angesehen werden können.⁴⁹⁶

Auf der unten aufgeführten Postkarte zeigt sich eine jener bekannten tätowierten Damen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, *La bella Angora*, einerseits – zu dieser Zeit – leicht bekleidet, andererseits in einer selbstbewussten Pose, die ihren stark tätowierten Körper gut in Szene setzt und die zahlreichen Motive zu erkennen gibt. Auffällig sind dabei die Kleidung nachahmenden Tattoos an ihren Füßen und Unterschenkeln und die optische Imitation einer schmückenden Kette mit Anhänger um ihren Hals. Diese suggerieren dem Betrachter auf den ersten Blick eine tatsächliche Bekleidung, zum anderen die Funktion des Tattoos als schmückendes Accessoire. Natürlich ist vielen Frauen, die sich tätowieren ließen und lassen, nicht nur viel an der Qualität der Hautbilder gelegen, die Motive sollten ebenfalls einen hohen ästhetischen Anspruch besitzen, insbesondere wenn man seinen Körper zu

⁴⁹⁴ Ebd., S. 20ff.

⁴⁹⁵ Tattoos in der Werbung siehe Kapitel 5.2.

⁴⁹⁶ Mifflin 2013, S. 21f.; siehe auch Kapitel 7.2.



Abb. 57: Postkarte von *La bella Angora*, um 1920

Verdienstzwecken präsentiert, wie es diese Damen taten und wie es auch die heutigen Tattoomodels praktizieren. Dass die Ästhetik hinter die Aussage der Tattoos zurücktritt, kann man vermehrt bei Frauen beobachten, wohingegen dem Mann vermutlich mehr an der Bedeutung der Tätowierung gelegen zu sein scheint, als an einer ästhetisch feinen Ausarbeitung. Diese Beobachtung trifft jedoch nicht auf alle Tätowierten gleichermaßen zu und ist auch nicht empirisch nachgewiesen

Ein wesentlicher Unterschied liegt zuweilen auch im jeweiligen Konzept der Ganzkörper­tätowierung. Handelt es sich etwa bei den Bodysuits der Japaner oder der Lacework Tattoos von Marco Manzo um ein Konzept, das den gesamten Körper und das Motiv als Einheit sieht, erkennt man bei *La bella Angora* (Abb. 57) und *Lexy Hell* (Abb. 49) ein Sammelsurium an verschiedenen Motiven und Stilen, die scheinbar wahllos auf den Körper appliziert wurden. Eine

Ausnahme bilden an dieser Stelle die Kleidung-imitierenden Tattoos. In ihrer Gesamtheit und Fülle wirken sie jedoch ästhetisch wie eine Einheit und ein maßgeschneidertes Kleid. Jedes Motiv ist individuell platziert und ergibt in Gänze ein personalisiertes Muster. *La bella Angora* könnte man an dieser Stelle zu den ersten Tattoomodels zählen, die mit ihrer bebilderten Haut und medialen Präsenz eine gewisse Bekanntheit erlangten und ihren Lebensunterhalt dadurch mehr oder weniger gut bestreiten konnten. Bereits 1891 berichtete die *Münchener Allgemeine Zeitung*: „Die Haut des hübschen Fräuleins glänzt und fühlt sich wie Samt an; die Nacktheit erscheint völlig aufgehoben“.⁴⁹⁷

Im Jahr 1911 wurde berichtet: „Es ist Mode! [...] Es lassen sich viele Leute tätowieren, um dadurch ihren Erwerb zu suchen. Auf allen Jahrmärkten und Ausstellungen, so auch auf dem Münchner Oktoberfest, können wir tätowierte weibliche Personen sehen.“⁴⁹⁸ Anders als es lange Zeit bei Männern der Fall war, wurden die bunten Frauenkörper nicht als offensiv und provokant betrachtet, sondern als eine (erotische) Attraktion, ein Spiel zwischen Zeigen und Verbergen und ein Zeichen von Emanzipation: „The lady... is not offensive to anyone, no matter how sensitive they may be. Her tattooing is of itself a beautiful dress.“⁴⁹⁹ Die Tätowierung wird hier als ein Kleid beschrieben, ein schönes Kleid, das den Körper der Dame

⁴⁹⁷ Auftritt auf dem Münchner Oktoberfest 1891, *Münchener Allgemeine Zeitung*, 10/1891, <http://www.postkarten-archiv.de/la-bella-angora-und-don-manuelo.html> (01.06.2019.)

⁴⁹⁸ Ludwig Stieda: Etwas über Tätowierung, in: *Wiener medizinische Wochenschrift* LXI, 1911, S. 896.

⁴⁹⁹ Zitat eines Betrachters um 1900, zitiert nach Miffilin 2013, S. 14.

schmückt, anstatt durch die bunten Bilder auf der nackten Haut anstößig zu erscheinen. Zum einen wird durch diese Art der Rezeption auf den damaligen Modebegriff hingedeutet, dass es eben nicht ein Phänomen der heutigen Zeit ist, zum anderen wird auch hier auf die Dimension der (Ganzkörper-)Tätowierung verwiesen, den optischen Eindruck von Kleidung zu vermitteln, als eine Art Trompe-l'œil oder Mimikry. Damit konnten die tätowierten Damen ihren Körper selbstbewusst der Öffentlichkeit präsentieren, ohne dafür geächtet zu werden, denn selbst in prüden Zeiten, wo es hieß, dass bereits ein entblößter Knöchel Entsetzen auszulösen vermochte, hat der entblößte, tätowierte Leib der Damen offenbar das Gegenteil hervorgerufen.⁵⁰⁰ Dieses Körperbewusstsein haben die Frauen durch Tattoos bis in die heutige Zeit übertragen, wobei es nicht nur um die permanente Schmückung des Körpers geht, sondern eben auch um weibliche Emanzipation, die sich ebenfalls in Valie Export's Strumpfhaltertätowierung ausdrückt.

⁵⁰⁰ Vgl. Igor Eberhard: „Das blaue Weib“ und andere Zirkusfrauen. Theoretische Aspekte von Tätowierungen unter besonderer Berücksichtigung von „Tätowierten Damen“ in Zirkus und Schaubuden untersucht am Beispiel der Sammlung Walther Schönfeld, in: Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien (MAGW), 2011, S. 305-328.

7. Einschreibungen – Das Tattoo als transformatives Mittel

Zum einen transformiert das Tattoo den Körper bzw. seinen Träger selbst zu einem Medium, einem Mittler zwischen zwei Kommunikationspartnern oder zwei Welten, zum anderen wird durch das Medium Tattoo der Körper als Informationsträger medialisiert und als Kommunikationsobjekt „lesbar“ gemacht. Auf welche unterschiedlichen Weisen anhand der Tätowierungen der menschliche Körper medial transfiguriert bzw. transformiert wird, wird im Folgenden untersucht.

Transformationen passieren aus einem Begehren nach Veränderung heraus. Dieses Begehren hat emotionale bzw. psychische Gründe, seltener physische Ursachen. Sie können auch das Resultat von Machtgefügen sein, Gewalteinwirkungen sowie Gewalt gegen sich selbst.

Nach Michel Foucault ist der Körper ein großer utopischer Akteur, der sich nicht nur maskiert, schmückt und tätowiert, um einen schöneren Körper zu erlangen, sondern dadurch auch in Kommunikation mit geheimen Mächten und unsichtbaren Kräften tritt. Schmuck, Masken und Tätowierungen legen auf den Körper eine rätselhafte, verschlüsselte, geheime, heilige Sprache nieder und versetzen ihn in einen anderen, imaginären Raum, von wo aus er mit der Welt der Götter oder mit der Welt der Anderen kommuniziert.⁵⁰¹

Der Wunsch nach und die Zurschaustellung von Tattoos sind eng verknüpft mit dem Begehren nach Aufmerksamkeit, Zuwachs an Attraktivität und einer mehr oder weniger subtilen Art von sexueller Kommunikation. Dies trifft nicht nur auf traditional orientierte Gesellschaften zu, die durch spezifisch tätowierte Körperpartien eine Paarungsbereitschaft signalisieren, sondern auch auf den euroamerikanischen Kulturkreis, der durch das Tätowieren bestimmter Körperteile diese betont und sexuell erhöht, oder durch explizite Motive eine eindeutige Botschaft sendet.

Eine wichtige Rolle im Zuge der Frage nach der Autorschaft, Handlungsmacht und Machtgefügen bei einer Tätowierung spielt die Brandmarkung, oder das Stigma, und der Umstand, ob eine Tätowierung freiwillig oder durch eine externe Zwangsausübung erworben wurde. Dieser Zwang, sich selbst zu verletzen und zu markieren, bzw. von außen verletzt oder markiert zu werden, kann auf vielen Ebenen stattfinden, so primär auf körperlicher Gewalt fußend, aber auch aus einem Gruppenzwang oder existentiell (beispielsweise finanziell) Zwang resultierend. Dabei ist meistens, anders als bei anderen künstlerischen und kulturellen Praktiken, bei denen der Auszuführende als alleiniger Schöpfer und Kulturschaffender angesehen wird, der Träger des Tattoos die eigentliche Hauptperson, auch wenn er tatsächlich nur eine passive Rolle als Beschreibstoff oder Leinwand im Prozess des Tätowierens übernimmt. Kann im Fall des freiwillig Tätowierten, der entweder eine bereits vorhandene Vorlage ausgewählt hat, selbst gestaltet oder sich nach seinen Wünschen eine individuelle Vorlage vom Tätowierer hat anfertigen lassen, über die Autorschaft gestritten

⁵⁰¹ Foucault 2013, S. 31f.

werden, ist sie im Fall der unfreiwillig erworbenen Tätowierung eindeutig determiniert. Fragen nach der persönlichen Handlungsmacht und gesellschaftlichen sowie kulturellen Machtgefügen, die über den individuellen Körper bestimmen, stellen sich im Zuge dessen ein, sowie der Widerstand dagegen. Es werden auf dieser Grundlage die Frau als (sexuelles) Objekt innerhalb der patriarchalischen Gesellschaftsordnung und das emanzipatorische Potenzial der Tätowierung diskutiert, das die Selbstbestimmung über den eigenen Körper dezidiert infrage stellt.

7.1. Transformationen/Inkarnationen

Eine Ganzkörpertätowierung kann als ein transformatives Mittel oder Medium betrachtet und bezeichnet werden, nicht nur dann, wenn die Tattoos den Menschen tatsächlich in eine andere, nicht-anthropomorphe Gestalt⁵⁰² verwandeln, sondern auch, wenn die Tattoos als psychologischer Schutzschild, Panzerhaut u. ä. verstanden werden, die den gesamten Körper übersähen.⁵⁰³ Der psychologische Aspekt der Tattoos spielt sicherlich bei extrem modifizierten Personen eine größere Rolle, wobei bereits ein kleines Tattoo psychologische Ursachen und Effekte mit sich bringen kann. Pathologisieren sollte man solche Ganzkörpertätowierungen, oder Tattoos generell, dennoch nicht, was an dieser Stelle auch nicht Gegenstand der Analyse sein wird. Es geht vielmehr um eine Grenzüberschreitung des Mediums, um die neu gewonnene Medialität des Selbst, das nun anders kommuniziert und rezipiert wird als der unbezeichnete Körper.

7.1.1. The Great Omi

Ab den späten 1920er-Jahren trat Horace Ridler (1892-1969) als tätowierter Artist unter dem Namen *The Great Omi* bzw. *Zebra Man* auf, der durch die schwarzen, ornamentalen Streifen (Tribals), die seinen gesamten Körper inklusive Gesicht bedeckten, Bekanntheit erlangte (Abb. 62). Um seinem Aussehen eine aufmerksamkeitsregendere, barbarische Präsenz zu verleihen – er signierte auch mit *Barbaric Beauty* – ließ er sich im späteren Verlauf seiner Schaustellerkarriere die Ohrlöcher dehnen und mit spitzem Ohrschmuck aus Elfenbein (Stoßzähnen) betonen, trug schwarz lackierte Fingernägel und Lippenstift, hatte angefeilte, spitze Zähne und ein Septum-Piercing, ebenfalls in Form eines Stoßzahns. Tätowiert wurde

⁵⁰² Etwa Zoomorphe wie der Lizardman, Stalking Cat, Leopard Man, Tiger Lady „Katzen“, um nur die bekanntesten Body-Modifier unter ihnen zu nennen.

⁵⁰³ Siehe Vampire Lady und Zombie Boy, beide Persönlichkeiten werden im weiteren Verlauf vorgestellt.



Abb. 58: Horace Ridler aka The Zebaman/The Great Omi, Fotografie (Postkarte), um 1930

The Great Omi von George Burchett (1872-1953), dem seinerzeit berühmtesten und erfolgreichsten Tätowierer Europas (siehe S. 16).

Der Künstlername The Great Omi soll eine Referenz auf Omai (um 1751-1780) sein, der als tätowierter Eingeborener Polynesiens bzw. Tahitis (dorthin musste er als Kind fliehen) mit James Cook nach Großbritannien reiste und dort als Prinz und „edler Wilder“, oder auch „private gentleman of small fortune“, titulierte, in den nobelsten Kreisen verkehren durfte und von den seinerzeit berühmtesten Malern porträtiert wurde, sogar den Diskurs und Begriff der Tatauierung prägte.⁵⁰⁴ Damit schlug The Great Omi eine Brücke zwischen Großbritannien und der Südsee bzw. den britischen, geografischen Entdeckungen respektive der Ureinwohner, und stellt sich zugleich in die Tradition der tätowierten und exponierten Wilden und Schausteller des 19. Jahrhunderts, mit dem Anspruch, der Populärste unter ihnen zu werden.

Geboren wurde Horace Ridler alias The Great Omi/Zebra Man 1892 in Surrey, England, in eine wohlhabende Familie und diente in der British Army als Offizier, verließ das Militär nach dem Ersten Weltkrieg als Major. Im Jahr 1922 beschloss Ridler, eine Karriere im Showbusiness zu starten. Er hatte sich vermutlich bereits während seiner Tätigkeit im Militär tätowieren lassen, aber erst zu diesem Zeitpunkt erwuchs in ihm die Idee, sich zu einem Gesamtkunstwerk zu transformieren. Man könnte nun vermuten, dass der Wunsch nach diesem Lebenswandel mit den Erlebnissen des Ersten Weltkriegs zusammenhängt, was jedoch so nicht explizit überliefert ist. Insbesondere die Verwandlung in ein zoomorphes Wesen mit Zügen und Modifikationen, die von indigenen Gemeinschaften und den damals als unzivilisiert geltenden afrikanischen Stämmen entlehnt waren, könnte Ridler gewählt haben, da er sich nach dem Krieg bewusst von der Zivilisation abgrenzen wollte, als Protest gegen die Gräueltaten des Krieges und die bürgerliche Gesellschaft. Diese Behauptung fußt auf Spekulationen; eine Aussage über den Auslöser oder Grund konnte bisher nicht ermittelt werden. Der oben genannten These widerspricht jedoch, dass er sich auch zum Zweiten Weltkrieg in den Dienst gemeldet hatte, jedoch aufgrund seiner bereits weit fortgeschrittenen Modifikationen zur Transformation in The Great Omi nicht an die Front berufen wurde, sondern als Animateur für die Soldaten.⁵⁰⁵ Zudem behauptete er, wie einige

⁵⁰⁴ Feige/Krause 2004, S. 191.

⁵⁰⁵ Ebd., S. 269f.; vgl. James G. Mundie: The Great Omi, The Zebra Man, 2004-2010, <http://www.missioncreep.com/mundie/gallery/gallery22.htm> (16.03.2019).

tätowierte Artisten um die Jahrhundertwende zu 1900, dass seine Tätowierungen von einem Volk in Neuguinea unter Gefangenschaft und Zwang entstanden sind. Mit dieser Geschichte leitete er seine Auftritte ein und folgte damit den Eigenvermarktungsstrategien anderer bekannter Sideshow-Artisten. Die indigene Bevölkerung Neuguineas zeichnet sich mitunter durch ihre Körperbemalung und Tatauierungen aus, wie sie etwa auch in Valie Exports Arbeit *Kausalgie: Cutting* Erwähnung finden. Sie dienen vornehmlich als Initiationsmerkmal und in kriegerischem Kontext zur Abschreckung. Zudem befand sich ein Teil Neuguineas während des Imperialismus in britischer Kolonialherrschaft. Ob und welche politischen Motivationen hinter Ridders abenteuerlicher Geschichte stehen, ist nicht nachzuvollziehen. Seine Karriere hatte unter Umständen auch keinen tieferen Ursprung, sondern war der Spleen eines wohlhabenden jungen Mannes, der kein Interesse an einem regulären Berufsleben hatte und deshalb eine Karriere im Showbusiness anstrebte. Es heißt, ein chinesischer Tattokünstler stach ihm die ersten Tätowierungen, die gegenständlich aber eher grob und unfein wirkten, ihm dennoch einige Aufträge auf dem Jahrmarkt sicherten. Inwiefern diese frühen Tattoos dem finalen Ganzkörpertattoo ähnelten, ob dies das ursprüngliche Konzept war oder die dicken schwarzen Streifen und Flächen als ein unumgängliches Resultat des Cover-up-Prozesses entstanden, ist ebenfalls unklar. Jedenfalls suchte Ridler fünf Jahre später, im Jahr 1927, den seinerzeit bekanntesten Tätowierer Englands, George Burchett, auf, um mit ihm seine endgültige, konzeptuelle Transformation in The Great Omi alias The Zebra Man – als größte Zirkusattraktion der Welt – zu realisieren. Burchett schien zunächst zu zögern, sodass der Schritt zu dieser irreversiblen Transformation viele Diskussionen und ein schriftliches Einverständnis von Ridders Frau Gladys, die später als *Omette* die Show ihres Mannes einleitete, erforderte.⁵⁰⁶ Ungefähr 150 Stunden Arbeit steckten hinter der Transformation zum „Professional Savage“. The Great Omi ist als Medium geografisch und kulturell zwischen dem British Empire und den britischen Kolonien in der Hochphase des Imperialismus zu verorten.⁵⁰⁷ Horace Ridler war gleichzeitig zivilisierter Staatsdiener sowie unangepasster Wilder.

Bei George Burchett beklagte The Great Omi sich allerdings auch über die Art und Weise, wie er von seinen Arbeitgebern behandelt wurde, denn je außergewöhnlicher und wilder sein Aussehen war, um dadurch mehr Publikum anzuziehen, desto weniger Respekt hatten die Menschen vor ihm; man könnte sagen, je animalischer sein Aussehen, desto unmenschlicher wurde er auch behandelt. Ein Vorfall hat ihn besonders verstört, der aus dem damaligen Kontext der Folgen des Imperialismus heraus zu verstehen ist: Als The Great Omi nämlich eines Tages zu krank war, um seinen Auftritt in einem kleinen Zirkus in Frankreich wahrzunehmen, wurde er durch einen Schwarzafrikaner ersetzt, dem man weiße Streifen auf den Körper malte: „When I was too ill to work, they painted up a nigger with white paint and

⁵⁰⁶ Vgl. O. A., The Great Omi, 2003, https://www.tattooarchive.com/history/omi_great.php (24.03.2018).

⁵⁰⁷ Das British Empire war das größte Kolonialreich der Geschichte und vereinte Gebiete, die aus den englischen Überseebesitzungen, Handelsposten und Strafkolonien hervorgegangen waren, und erlangte im Jahr 1922 seine größte Ausdehnung mit einem Viertel der damaligen Weltbevölkerung. Vgl. <http://www.britishempire.co.uk/> (24.03.2018).

put him in my place.“⁵⁰⁸ Interessant in diesem Fall ist, dass offenbar für die Veranstalter der Sideshows ein schwarzer Mann mit aufgemalten weißen Streifen denselben Effekt zu haben vermochte, wie ein weißer Mann mit tätowierten schwarzen Streifen. Für die Konzeptualisierung des Tattoos als Einschreibung gäbe es aber im Sinne Derridas sehr wohl einen Unterschied („Différance“)⁵⁰⁹. Schwarze Tinte auf weißem Papier (bzw. auf weißer Haut) sei der Signifikant par Excellence der weißen, literarischen, männerdominierten Zivilisation, die begründet ist in Opposition zum „Anderen“, dem unliterarischen, primitiven, barbarischen Wilden.⁵¹⁰ Da der nicht-tätowierte weiße Mann als zivilisiert galt, dem Ganzkörpertätowierten hingegen das Primitive und Animalische zugesprochen wurde, das auch der Schwarzafrikaner symbolisiert, entschied man sich wohl für diese Variante, denn jener zivilisierte weiße Mann, der aus wohlhabendem Hause stammt und im Militär gedient hat, habe sich nun transformiert und der Weltsicht der abendländischen, eurozentristischen Gesellschaft entsprechend zivilisatorisch auf eine primitive Stufe degradiert, vergleichbar mit der, der als damals wild geltenden afrikanischen Stammesgemeinschaften. Eine volkstümliche Weisheit der Luba, eines Stammes im Südosten der Demokratischen Republik Kongo, besagt demgegenüber: „Ein menschlicher Körper ohne Schmuck ist wie eine unkultivierte Landschaft. Erst durch die Bemalung und Narbenmuster zeigt der Mensch, dass er zivilisiert ist.“⁵¹¹ Das entspricht einer weitläufigen Einstellung von indigenen bzw. traditionellen Gemeinschaften sowie der Bewegung der *Modern Primitives*⁵¹², die sich durch ihre Körpermodifikationen in einen kulturellen Zustand versetzen. Aus der Sicht der zeitgenössischen Industriegesellschaft scheint diese Einstellung ein Paradoxon zu ergeben, denn gerade der Körperschmuck und die Tätowierung gelten als atavistisch, primitiv und wild.

Bis zuletzt, als The Great Omis Auftreten immer kuriosere Züge annahm, soll er noch kurz vor seinem Tod im Jahr 1969 über sich selbst gesagt haben: „Underneath it all, I'm just an ordinary man.“⁵¹³

⁵⁰⁸ Sonja Neef: /Perfor/m/ative Writing. Tattoo, Mark, Signature, in: Sign Here! Handwriting in the Age of New Media, hg. v. Sonja Neef, José van Dijck, Eric Ketelaar, Amsterdam 2006, S. 229f.

⁵⁰⁹ Vgl. Derrida, Jacques: Die Schrift und die Differenz, Frankfurt am Main, 1994 (Original: L'écriture et la différence, Paris 1967).

⁵¹⁰ Neef 2006, S. 229f.

⁵¹¹ Haarmann, Harald: Schwarz. Eine kleine Kulturgeschichte, Frankfurt a. M. 2005, S. 146.

⁵¹² Von Fakir Musafar geprägt wurden die Modern Primitives lange Zeit als eine subkulturelle Bewegung von Tätowierten gesehen, nicht zuletzt aufgrund des erschienenen Buches *Modern Primitives*, siehe S. 78.

⁵¹³ https://www.tattooarchive.com/history/omi_great.php (24.03.2018).

7.1.2. Zombie Boy

Zombie Boy (alias *Rico the Zombie*)⁵¹⁴, war ein bekannter Performancekünstler und Model der 2010er-Jahre. Grund für seine Popularität ist die Ganzkörpertätowierung, die optische Merkmale einer verwesenden Leiche aufweist. Prägnant sind die anatomischen Motive der Knochen, Organe und Hautfetzen, die durch das ein oder andere Symbol, Schriftzug oder gegenständliches Motiv unterbrochen werden, die mutmaßlich aus seiner Zeit vor der Transformation in *Zombie Boy* stammen. Was besonders extrem erscheint, ist die markante Tätowierung seines Kopfes, der einen Totenschädel nachahmt, dessen geöffnete Schädeldecke einen Einblick in das Innere, das Gehirn, preisgibt. Insekten, die sich am scheinbar verrottenden Körper nähren, komplettieren den leichenhaften Gesamteindruck der thematischen Ganzkörpertätowierung (Abb. 59).

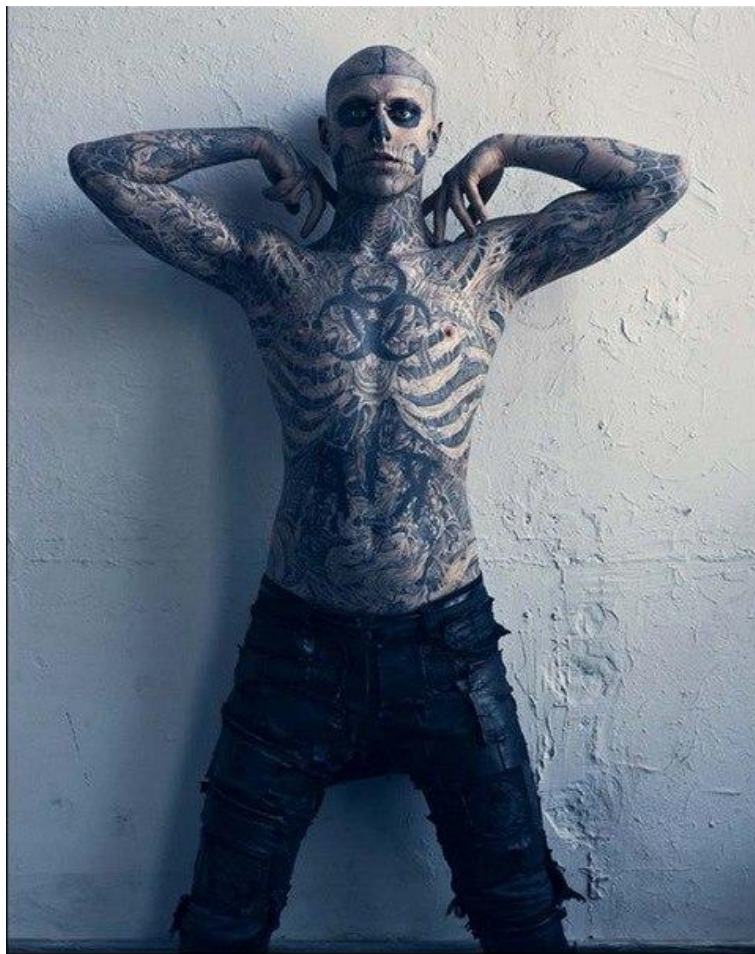


Abb. 59: Fotografie, dem Facebookprofil von [Rick the Zombie](#) entnommen, hochgeladen am 01.01.2017

Seine erste Tätowierung ließ Rick sich mit 16 Jahren stechen. Das Motiv war ein Totenschädel mit gekreuzten Knochen, darunter der Schriftzug „Zombie“, der ihm in seiner Clique den Spitznamen *Zombie Boy* einbrachte. Den Entschluss, seinen Körper in Gestalt einer Leiche

⁵¹⁴ *7. August 1985 als Rick Stephan Genest in Lasalle, Québec Kanada, †1. August 2018

tätowieren zu lassen, fasste er mit 19 Jahren. Es umfasste über 90% von Ricks Körper und kostete mindestens \$20,000. Ausgeführt wurde das Projekt vom Montrealer Tattoo Artist Frank Lewis.⁵¹⁵ Laut eigener Aussagen, die jedoch nicht auf seiner Website Erwähnung finden, war der Auslöser für diese Transformation in eine lebende Leiche (bzw. einen Zombie) ein Gehirntumor, der mit 15 Jahren bei ihm diagnostiziert wurde und dazu führte, dass Teile seines Gehirns operativ entfernt werden mussten.⁵¹⁶ Ob dies ein selbst-konstruierter Mythos ist oder eine Tatsache, lässt sich nur schwer verifizieren. Nach diesem Schicksalsschlag lebte Rick zunächst auf der Straße, dann in einer Pflegefamilie, später als Punk und Hausbesetzer in Montreal. Auf der Website des Körperkünstlers ist direkt auf der ersten Seite zu lesen: „I didn't do this because I wanted to be different; I did this, because I wanted to be myself.“ – Zombie Boy⁵¹⁷. Klickt man sich zum Bereich „Story“ durch, wird dies eingeleitet durch die Überschrift: „Zombie Boy's Story – From Montreal to cultural icon“.⁵¹⁸ Basierend auf den biografischen Angaben und Aussagen, lässt sich eine Motivationsstruktur für seine irreversible und, im wahrsten Sinne, einschneidende Körpermodifikation ableiten, die psychisch bedingt scheint und seinen Platz innerhalb der Gesellschaft als Außenseiter und (Lebens-)Künstler – gar von einer kulturellen Ikone ist die Rede – manifestiert. Am 1. August 2018 ist Zombie Boy nach einem Sturz von einem Balkon aus der dritten Etage plötzlich verstorben. Nach anfänglichen Vermutungen und der Verbreitung in der Medienberichterstattung, solle es sich um Selbstmord gehandelt haben, was zu seiner Geschichte und den Tätowierungen augenscheinlich passen würde. Doch wurden diese Vermutungen seitens der Familie und enger Angehöriger revidiert, die von einem Unfall ausgehen.⁵¹⁹

Hört man von diesem Tattooprojekt, stellt sich unweigerlich die Frage, wie es dazu kam, dass sich ein professioneller Tätowierer bereit erklären konnte, einen 19-Jährigen derart zu modifizieren, sodass ein gesellschaftliches Leben bis auf Weiteres unmöglich wird. Zum anderen bleibt fraglich, wie ein *Squeegie Kid*⁵²⁰ es sich leisten konnte, über nur wenige Jahre mehrere Tausend Dollar für diese Körperkunst auszugeben. Jedenfalls kann man über den Lebensweg des Zombie Boy sagen, dass er den Lebenswandel der „Freaks“, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts auf Jahrmärkten als Obskuritäten aufgetreten sind, aufgreift und fortführt. Auch Zombie Boy begann bereits mit 23 Jahren eine Karriere als Zirkusartist mit einer eigenen kleinen Gruppe von Sideshowartisten, dem *Lucifer's Blasphemous Mad Macabre Torture Carnage Carnival*. Auch als Musiker war er aktiv, sogar als Model und

⁵¹⁵ Vgl. Website von Rick Genest a.k.a. Zombie Boy: <http://rickgenest.com/story/> (14.03.2018).

⁵¹⁶ Mifflin 2013, S. 143f.

⁵¹⁷ Vgl. <http://rickgenest.com/> (14.03.2018).

⁵¹⁸ Vgl. <http://rickgenest.com/story/> (14.03.2018).

⁵¹⁹ Vgl. O. A.: Montreal model and artist known as Zombie Boy dead at 32, CBC 02./03.08.2018, <https://www.cbc.ca/news/canada/montreal/zombie-boy-dead-1.4772315> (16.12.2018).

⁵²⁰ Bezeichnet meist Jugendliche, die an einer Ampel o. ä. haltenden Autos die Scheiben wischen und dafür vom Fahrer Geld verlangen.

Schauspieler. 2011 wurde Nicola Formichetti, seinerseits Creative Director bei *Thierry Mugler* und Personal Stylist des Popstars Lady Gaga, im kanadischen Fashionmagazin *Dress to Kill* auf Zombie Boy aufmerksam, kontaktierte diesen und brachte ihn auf die Laufstege der Welt, bis zum Musikvideo von Lady Gaga mit dem Titel *Born this Way*⁵²¹, das bis dato über 268 Mio. mal im Internet aufgerufen wurde (letzter Stand: 29.09.2020).

Zombie Boy hat sich medial transformiert, und zwar im metaphorischen Sinn. Er ist nicht das Abbild einer Leiche, was bedeutet, dass er selbst ein Leichnam sein möchte – anders als die Zoomorph-Ganzkörper tätowierten ihr Totem repräsentieren und deren Eigenschaften transportieren – geht es vielmehr darum, im wahrsten Sinne das Innerste nach außen zu kehren und ein Vermittler der Andersartigkeit zu sein. Für ihn war es allerdings, laut eigener Aussagen, nicht der Grund für diese Transformation, sondern der, er selbst zu sein und darauf hinzuweisen, dass im Inneren alle gleich sind und alle Menschen gleich sterblich: im Tod sind alle gleich. Durch seine spezielle motivische und konzeptuelle Ganzkörper-tätowierung betont Zombie Boy zum einen seine Individualität, aber in der Hinsicht, dass er das repräsentiert, was in uns allen steckt und was unserem Körper nach dem Tod bevorsteht. Er ist ein wandelndes *Memento Mori*. Dies wirkt auf viele Menschen aus dem Grund verstörend und abschreckend, da er die unumgängliche Endlichkeit des Lebens ohne Umwege vor Augen führt. Die Tätowierung eignet sich insofern hervorragend als Medium, als dass sie direkt auf die Endlichkeit des Trägers hinweist. Zugleich transformiert das Tattoo den Menschen als mediales Gesamtkunstwerk, als das sich Zombie Boy auch offensichtlich gesehen hat. Dies wird durch seine starke Medienpräsenz auf sämtlichen Kanälen wie Internet, Film und Fernsehen, Modenschau und Print deutlich, was er ganz bewusst als Einnahmequelle seines Lebensunterhalts sah, ganz in der Tradition der bis heute aus den damaligen Medien bekannten tätowierten Artisten im *Fin de Siécle*. Dass er gerade in der Populärkultur so gut ankommt, liegt definitiv in seiner Andersartigkeit, die aber authentisch zu sein scheint, und dass er einen alternativen Lebensweg aufzeigt, fernab vom Alltag, den viele Menschen durch das Betrachten „des Anderen“ für einen Moment zu vergessen versuchen. Schock und Bewunderung vermischen sich, die Schau- und Sensationslust ruft eine oberflächliche Akzeptanz hervor, die jedoch nur aus der sicheren Entfernung und als Gegensatz zum alltäglichen Leben von unserer Gesellschaft toleriert wird. In anderen Kulturen gelten Ganzkörper tätowierungen, auch die im Gesicht, als Schönheitsideal, was sich aber wahrscheinlich auch nur auf die Motive und Muster aus dem eigenen Kulturkreis beschränken mag.

Das Symbol des Totenschädels oder des Skeletts ist kulturübergreifend bekannt und wurde von der zeitgenössischen Popkultur als Modeaccessoire, ohne nähere oder negative

⁵²¹ Musikvideo Lady Gaga, *Born this Way*, 2011, Regie: Nick Knight, <https://www.youtube.com/watch?v=wV1FrqwZyKw> (29.09.2020).

Bedeutung, übernommen.⁵²² Genauso verhält es sich mit dem Zombie als popkulturelles Phänomen der Gegenwart, dessen mediale Präsenz in Film und Fernsehen einen regelrechten Kultstatus erlangt hat. Sicherlich spielt die kulturgeschichtliche Bedeutung und Faszination der lebenden Toten eine Rolle für die Transformation zu Zombie Boy, einhergehend mit einer alternativen und ablehnenden Sichtweise auf gängige Schönheitsideale und Normvorstellungen.

7.1.3. Das Buddha-Tattoo

Ein Fall aus dem Jahr 2014 belegt die starke Bedeutung von Bildern als Idole und den kulturellen Unterschieden innerhalb jener Betrachtungsweisen und Bedeutungsebenen: Die



Abb. 60: Fotografie zeigt das Buddha-Tattoo der Britin Naomi Coleman, 2014

britische Touristin Naomi Coleman – laut eigener Aussage selbst überzeugte und praktizierende Buddhistin – ist aufgrund ihres Buddha-Tattoos auf dem rechten Oberarm (Abb. 60) in Sri Lanka festgenommen und von einem Gericht des Landes verwiesen worden. Als Grund dafür wurde angegeben, dass die Einheimischen ihr religiöses Symbol missbraucht sahen.⁵²³ Ihr wurde eine „Verletzung religiöser Gefühle anderer“ vorgeworfen.⁵²⁴

Ihr Tattoo stellt einen Buddha (wörtl. „der Erwachte“) im Lotussitz dar, gekleidet in ein Gewand, welches in dicken Falten seine Schultern und den Unterkörper bedeckt, während die muskulös wirkende Brust enthüllt bleibt. Er sitzt auf einem Thron in Form einer Lotusblüte, dem

⁵²² Totenschädel/Skelett: hat eine lange kunst- und kulturhistorische Tradition, vor allem im westlichen, christlich geprägten Kulturkreis. Es steht oftmals als Symbol für Tod und Gefahr. Diese Bedeutung wurde als Zeichen von Subkulturen aufgegriffen. Mittlerweile im Mainstream angekommen genießt es etwa als Tattoomotiv für einen pseudo-rebellischen Lifestyle eine nicht abreißende Popularität.

⁵²³ O. A.: Sri Lanka to deport Buddha Tattoo British Woman, BBC 22.04.2014, <http://www.bbc.com/news/world-asia-27107857> (27.11.2017).

⁵²⁴ Martin Brauen: Buddha in der Einkaufstasche, in: Kat. Ausst. Buddha. 108 Begegnungen, Frankfurt a. M. 2015, Köln 2015, S. 370ff.

rechts und links zwei kleinere Lotusblumen entwachsen. Der Lotus bzw. die Lotusblüte ist das zentrale Symbol des Buddhismus und repräsentiert die reine und geistige Geburt Buddhas, somit die Erleuchtung und Transzendenz, und stammt als Sinnbild bzw. Substitut noch aus der anikonischen Zeit der buddhistischen Kunst.⁵²⁵ Ein Mandala („Kreis“) in Form eines Yantra⁵²⁶, umschließt den im Zentrum befindlichen Kopf. Zu den Kennzeichen des Buddha zählt ebenfalls der allen gemeinsame Schädelauswuchs, der wohl einen Haarknoten darstellen soll, wie ihn die indischen Asketen tragen.⁵²⁷ Der Haarknoten besteht aus Lockenreihen, die Haarsträhnen sind dabei in kleine Wellen gelegt, die mit der Zeit eine immer schematischere Ausformung in der Darstellung Buddhas fanden.⁵²⁸ Die durchbohrten und gelängten Ohrfläppchen verweisen auf seine ursprünglich königliche Abstammung, denn im alten Indien trugen die Männer aus der Oberschicht schwere Ohrgehänge.⁵²⁹ Der Kopf ist leicht nach unten geneigt und die Augenlider in meditativer Weise gesenkt. Seine Handflächen zeigen zum Betrachter. Sein rechter Arm befindet sich auf Brusthöhe, der linke ruht auf seinem Schoß. Die rechte Hand ist in der Geste der Schutzverheißung erhoben; eine von vielen charakteristischen Gesten des Buddha.⁵³⁰ Sowohl sein Gesicht als auch sein Körper scheinen in Meditation erstarrt zu sein.⁵³¹ Der Hintergrund ist mit ornamentalen Spiralenmustern ausgefüllt, die die Formen der Lotusblüte wiederholen.

Die strenge ikonografische Ordnung des Buddha im Lotussitz geht auf älteste indische und tibetische Lehrbücher zurück und findet sich dergestalt in allen Darstellungen wider.⁵³² Es handelt sich um eine stereotypisierte Darstellung eines entindividualisierten und idealisierten Buddha im Gandhāra-Stil, der sich an griechisch-römischen Vorlagen orientiert, was sich an dem lockigen Haarknoten und dem faltenreichen Gewand, das an eine Toga erinnert, ablesen lässt.⁵³³

Ursprünglich handelt es sich beim Buddhismus um eine bildlose Geisteshaltung, weshalb der Begründer jener Lehre, Siddhārtha Gautama, bis ins 2. Jh. n. Chr. nur anhand von Symbolen dargestellt wurde (bezeichnet als anikonische Periode in der buddhistischen Kunst). Ein

⁵²⁵ Ulrich Pauly: Buddha als Symbol. Frühe symbolische Darstellungen des Buddha in der indischen Kunst, Tokio 1998, S. 48ff.

⁵²⁶ Geometrisches Schaubild, das als magisches oder religiöses Symbol und zur Meditation genutzt wird; Vgl. Helmut Hansen: Die Physik des Mandala, Aitrang 2007.

⁵²⁷ Helmut Uhlig: Das Bild des Buddha, Berlin 1979, S. 13, 45.

⁵²⁸ Perry Schmidt-Leukel: Wer ist Buddha? Eine Gestalt und ihre Bedeutung für die Menschheit, München 1998, S. 68ff.

⁵²⁹ Jan-Uwe Hartmann: Die Entstehung und Verbreitung des Buddha-Bildes, in: Kat. Ausst. Buddha. Sammler öffnen ihre Schatzkammern - 232 Meisterwerke buddhistischer Kunst aus 2000 Jahren, Völklinger Hütte Völklingen 2016, Köln 2016, S. 36.

⁵³⁰ Uhlig 1979, S. 83.

⁵³¹ Schmidt-Leukel 1998, S. 68ff.

⁵³² Uhlig 1979, S. 12.

⁵³³ Hartmann 2016, S. 36f.

offizielles Bilderverbot wurde jedoch nie ausgesprochen.⁵³⁴ Warum also Buddha zuvor nie in seiner anthropomorphen Gestalt dargestellt wurde, scheint nicht ganz klar zu sein. Jedenfalls ist eine gesamtindische Bewegung der ikonischen Phase in der Kunst festzustellen, als sich aus dem Buddhismus als (philosophische) Lehre der Selbstfindung eine auf Verehrung basierende Staatsreligion entwickelt hat, die sich bald über Südost- und Zentralasien verbreitete.⁵³⁵ Neben Jesus Christus ist Buddha wahrscheinlich der am häufigsten dargestellte Heilige, dessen ikonografische Grundzüge seit nunmehr fast 2000 Jahren konstant geblieben sind.⁵³⁶ Doch der religiöse Aspekt des Buddha-Bildnisses, der strenggenommen nie einem Selbstzweck dient, sondern immer an seine religiöse Funktion als Auftragsarbeit gebunden ist, ist insbesondere in der westlichen Welt einer dekorativen Funktion als Konsumartikel oder der eines Souvenirs gewichen, stellvertretend für eine Wohlfühlgesellschaft, was von vielen Buddhisten aufgrund der Kommerzialisierung ihres Glaubens angeprangert wird.⁵³⁷ Buddha als religiöses Kultobjekt ist kein Kunstwerk, sondern wird nach dessen Erschaffung geweiht und zu einem autonomen, heiligen Gebilde. Als künstlerischen Akt kann man lediglich den Schaffensprozess bezeichnen. Das fertige Objekt wird mystifiziert und zu einer Ikone erhoben, weshalb ein Gebrauch außerhalb dieser religiösen oder kultischen Funktion eine Missbilligung erfährt.⁵³⁸ Bis heute ist der Buddhismus in Sri Lanka die Hauptreligion und tritt in Form des „Theravada-Buddhismus“ in Erscheinung, der für sich in Anspruch nimmt, den Ur-Buddhismus zu repräsentieren.⁵³⁹ Wie in Punkt 9 der Konstitution zu entnehmen ist, ist der Schutz der Religion oberstes Staatsziel:

THE CONSTITUTION OF THE DEMOCRATIC SOCIALIST REPUBLIC OF SRI LANKA:

Chapter II - Buddhism.

9. The Republic of Sri Lanka shall give to Buddhism the foremost place and accordingly it shall be the duty of the State to protect and foster the Buddha Sasana [eig. Anm.: Lehre/Botschaft des Buddha] while assuring to all religions the rights granted by Articles 10 and 14(1)(e).⁵⁴⁰

Ist der tätowierte Buddha also für den Europäer bzw. Nicht-Buddhisten ein symbolisches Accessoire für einen bestimmten Lebensstil, so ist es für den Buddhisten ein Idol und Substitut, das ausschließlich im kulturellen und religiösen Kontext zu verorten ist. Alles

⁵³⁴ Uhlig 1979, S. 13.

⁵³⁵ Pauly 1998, S. 112ff.

⁵³⁶ Uhlig 1979, S. 9.

⁵³⁷ Elke Hessel: Buddhistische Kunst im traditionellen Kontext, in: Kat. Ausst. Buddha. Sammler öffnen ihre Schatzkammern, Köln 2016, S. 39.

⁵³⁸ Uhlig 1979, S. 25.

⁵³⁹ Ebd., S. 37f.

⁵⁴⁰ The Constitution of the Democratic Socialist Republic of Sri Lanka (as amended up to 15th May 2015), <https://www.parliament.lk/files/pdf/constitution.pdf> (29.09.2020).

andere wird als kulturelle oder religiöse Aneignung moralisch oder gar strafrechtlich geahndet. Das Problem der kulturellen Aneignung von bestimmten Sujets betrifft nicht nur den Buddhismus, sondern auch nicht-religiöse Zusammenhänge, wie die traditionellen Maori-Tatauierungen, die vom westlichen Kulturkreis ohne Respekt für die Bedeutung und die Ursprünge der Ornamente kopiert werden. Eine Interpretation und Kontextualisierung des Ornaments als Tattoomotiv wurde bereits getätigt. Anhand des soeben beschriebenen Falls werden ganz klar die unterschiedlichen Bedeutungsebenen von Tätowierungen und Tatauierungen deutlich, denn obwohl es sich im Prinzip bei der euroamerikanischen Tätowierung auch um traditionelle und kulturell im Westen verhaftende Motive handelt, wird es hier vielmehr als Kunstform gesehen, als Bild oder Symbol auf dem Körper, das zumeist eine individuelle Bedeutung hat. Sicherlich gibt es Ausnahmen, die sich aber auf ein bestimmtes Motiv bzw. Symbol beziehen, und nicht auf die motivimmanente Tatauierung⁵⁴¹ einer Gruppe, deren kulturelle Identität oder Religion enteignet oder affrontiert wird. Es kommt dabei immer auf die Rolle des Bildes innerhalb einer Gesellschaft an, ob dieses als Kunst wahrgenommen wird oder eine mediale bzw. politische Funktion zugewiesen bekommt.

7.2. Frauen und Tattoos – Aspekte weiblicher Emanzipation

Im ausgehenden 19. Jahrhundert, zur Zeit des ersten medial rezipierten Tattoobooms, spielten tätowierte Frauen eine besondere Rolle. Zum einen präsentierten sie sich als Attraktion, Lustobjekt oder „Freak“ einem schaulustigen Publikum, zum anderen ebneten sie durch ihr selbstbestimmtes Auftreten in der Öffentlichkeit und ihren Lebensstil unbewusst den Weg der Emanzipation und einer aufkommenden Frauenbewegung, zu einer Zeit, in der die Frau dem Patriarchen untergeben war. Sichtbare Tattoos bei Frauen galten als subversiv und als maskuliner Ausdruck.⁵⁴² Laut Amelia Klem Osterud war das Jahr 1882 für die „Tattooed Ladies“ wie Nora Hildebrand oder Irene Woodward das erfolgreichste Jahr, in dem sie mit ihren tätowierten Körpern großes Aufsehen und einen profitablen Berufszweig für sich behaupteten.⁵⁴³ Erstaunlich aus heutiger Sicht ist der Umstand, dass die Tätowierungen dieser jungen Frauen, die ihren gesamten Körper bedeckten, zum Teil noch per Hand gestochen wurden, was mit einem enormen Zeitaufwand und hohem Schmerzfaktor einhergegangen sein muss. Die erste Tätowiermaschine wurde erst zehn Jahre später patentiert.⁵⁴⁴ Dementsprechend waren die Motive noch etwas grob in der Ausführung und

⁵⁴¹ Ornamentale Tatauierungen stehen nie für sich allein als Bild, sondern sind immer verbunden mit dem Träger als Individuum und Teil der in sich geschlossenen Gruppe in einem spirituellen Kontext.

⁵⁴² Mifflin 2013, S. 6ff.

⁵⁴³ Amelia Klem Osterud: *The Tattooed Lady*, Lanham MD ²2014, S. 33.

⁵⁴⁴ Zur Entwicklung der Tätowiermaschine siehe Kapitel 2.4.

farblich meist auf Blau-Schwarz und Zinnoberrot reduziert.⁵⁴⁵ Diese tätowierten Performerinnen, die sich durch ihre Shows ihren eigenen Lebensunterhalt verdienten, waren im Gegensatz zu vielen anderen Frauen jener Zeit finanziell unabhängig von (ihren) Männern. Dennoch traten sie überwiegend in der Obhut von Männern auf, sei es ihrem Ehemann, Bruder, Vater, um das Bild der abhängigen Frau in der Gesellschaft weiterhin zu wahren und der kulturellen Norm zu entsprechen. Diese Frauen stammten oftmals aus der Arbeiterklasse und fanden einen Weg, ihren Lebensunterhalt mit der Präsentation ihres Körpers selbstbestimmt zu verwalten, was als eine erste Form der Emanzipation gelten kann.⁵⁴⁶ Allerdings waren die Beweggründe der Frauen damals wohl andere als etwa hundert Jahre später, denn es ging nicht so sehr darum, eine neue Form der Körperkunst, des Körper- und des Frauenbildes innerhalb der Gesellschaft und einen persönlichen Ausdruck seiner Individualität zu etablieren. Ausschlaggebend war vielmehr der finanzielle Aspekt, dass die Frau aus ihrer vorherbestimmten Rolle als Hausfrau und Mutter ausbrechen konnte und als Schaustellerin mehr Geld verdienen und ein selbstbestimmteres, freieres und finanziell unabhängigeres Leben führen konnte.⁵⁴⁷ Zu jener Zeit gab es bereits einen Diskurs über die angebliche Nymphomanie und fehlende Moral von tätowierten Frauen, der vergleichbar ist mit den haltlosen Untersuchungen von Cesare Lombroso über den Atavismus und Kriminalität unter Tätowierten, wie zu Beginn dieser Arbeit beschrieben. Tatsächlich spielten die tätowierten Damen mit ihrer Sexualität, ließen sich leichtbekleidet für Postkarten ablichten oder traten mit einem Semi-Striptease auf, jedoch dürfte die Anzahl der tätowierten Frauen, die sich tatsächlich prostituiert haben, eher als marginal zu bewerten sein und prozentual nicht höher als unter den Nicht-Tätowierten liegen. Zudem wurde die Tätowierung als ein männliches Attribut gesehen und eine tätowierte Frau galt als vom Mann markiert, die Tätowierung als eine Einschreibung seiner Macht in den weiblichen Körper, da er allein entschied, was und wo gestochen wird, was gerade die tätowierte Frau als unterwürfig und sklavisch erscheinen ließ.⁵⁴⁸

⁵⁴⁵ Osterud 2014, S. 33f.

⁵⁴⁶ Ebd., S. 65, 99ff.

⁵⁴⁷ Ebd., S. 119.

⁵⁴⁸ Ebd., S. 121.



Abb. 61: Benjamin F. Powelson, Fotografie von Olive Oatman, 1838-1903, ca. 1863, National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

Olive Oatman gilt als erste tätowierte weiße Frau, die sich entgeltlich in der Öffentlichkeit zeigte und mit einer konstruierten Geschichte über ihre Tätowierung durch die USA zog (Abb. 61). Ihre Kinnpartie zierten parallele, tätowierte Linien, die ihr von einem Indianerstamm, der sie im Jahr 1851 entführt und gefangen gehalten haben soll, unter Zwang zugeführt wurden. Tatsächlich wurde sie als Kind von einem Indianerstamm entführt, von einem anderen (den Mohaves) jedoch wieder gerettet und aufgezogen, und erhielt ihre Kinntätowierung als Zeichen der Zugehörigkeit zum Stamm im Zuge eines freiwillig erwählten Initiationsrituals. Sie nutzte den damaligen Konflikt zwischen den nordamerikanischen Ureinwohnern und den weißen Amerikanern/Einwanderern als Propaganda und verkaufte damit Bücher, bereiste das Land und erzählte ihre Geschichte in Schulen und Kirchengemeinden.⁵⁴⁹

In der Tat geben solch abenteuerliche Geschichten über die angebliche Zwangstätowierung von Olive Oatman Anlass, jene Vorturteile bestätigt zu sehen, genau wie den Umstand, dass viele der tätowierten Frauen von ihren eigenen Männern, oder zu Beginn generell von Männern, tätowiert wurden, doch steht dabei die Frage aus, inwiefern sie ein Mitbestimmungsrecht an den Tätowierungen hatten. Blickt man genauer auf die Geschichten der einzelnen Tattooed Ladies, die bewusst Motive aus bildender Kunst und Literatur wählten, um das Publikum mit ihrer Hautkunst intellektuell anzuregen, muss man den Machteinfluss des Mannes auf den Körper der Frau infrage stellen oder gar revidieren. Als prominente Beispiele dienen Lady Viola, Emma de Burgh und Artoria Gibbons, die mit anspruchsvollen Tattoos – Bildungsgütern, Porträts von bekannten Persönlichkeiten, Motiven aus Kultur und Kunstgeschichte, philosophische Sinnsprüche etc. – das Publikum unterhielten. Leonardo da Vincis Abendmahl zierte den Rücken von gleich drei bekannten Damen, Lady Artoria, Princess Beatrice und Emma de Burgh.⁵⁵⁰ Die Haut der Frauen war wie eine Leinwand, wobei verschiedene Motive aus der visuellen Kultur gewählt wurden und die Tätowierer sich dankbar ausleben konnten.⁵⁵¹ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts lernten auch immer mehr tätowierte Frauen das Tätowierhandwerk, meistens von ihren Männern, die selbst Tätowierer waren. Zunächst aus eher

⁵⁴⁹ Mifflin 2013, S. 16f.

⁵⁵⁰ Osterud, 2014, S. 10f.

⁵⁵¹ Mifflin 2013, S. 20f.

pragmatischen Gründen, um möglichst viele Kunden bedienen zu können, emanzipierten sich die Frauen später mit eigenen Studios und wurden selbst zu bekannten Tätowiererinnen – vom Model zur Künstlerin –, wie zum Beispiel Maud Wagner, die erste bekannte Tätowiererin.⁵⁵² In den 1970er-Jahren konnte man eine parallele Schaffensphase zwischen Tätowiererinnen und Performance-Künstlerinnen beobachten, die sich und ihren Körper emanzipierten und als Werkzeug für ihre feministische Body Art nutzten und damit endgültig den Sprung vom (Bild-)Objekt zur selbstbestimmten Bilderschafferin überwandten.⁵⁵³

7.2.1. *Irezumi – Spider Tattoo (1966)*



Abb. 62: Filmplakat *Irezumi (Die Tätowierung)*, 1966

Irezumi (dt. *Die Tätowierung*) ist ein japanischer Spielfilm aus dem Jahr 1966.⁵⁵⁴ Das Drehbuch basiert auf der gleichnamigen Kurzgeschichte von Junichiro Tanizaki aus dem Jahr 1910 und handelt von einer jungen Frau, die als Geisha verschleppt und zwangstätowiert wird und sich anschließend an der Männerwelt rächt. Die Geschichte spielt in der späten Edo-Zeit, in der das Tätowieren in Japan stilistisch zu höchster Blüte avancierte.

Die selbstbewusste Otsuya überredet ihren Liebhaber Shinsuke, gemeinsam ihrem wohlbehüteten Elternhaus zu entfliehen und somit einer Zwangsheirat zu entgehen. Hilfe suchen sie beim Freund ihres Vaters, Gonji, der sich schnell als Bösewicht entpuppt und das

⁵⁵² Ebd., S. 31f.

⁵⁵³ Ebd., S. 60ff.

⁵⁵⁴ Spielfilm *Irezumi – Spider Tattoo* (dt. *Die Tätowierung*), Regie: Yasuzo Masumura. Drehbuch: Kaneto Shindô; Japan 1966.

Paar hereinlegt, indem er Shinsuke weglockt und umbringen lassen will, und Otsuya als Geisha verkauft. Betäubt und gegen ihren Willen wird ihr vom Tatauiermeister Seikichi eine großflächige Spinne mit Frauenkopf auf den Rücken tätowiert. Die Tätowierung bewirkt eine Transformation der Hauptdarstellerin in eine rachsüchtige, erbarmungslose Femme fatale. Ab diesem Zeitpunkt übernimmt die Spinne die Entscheidungsmacht über Otsuyas Taten; es findet eine Einverleibung durch das Bild auf ihrem Rücken statt, durch die Hand des Tattoomeisters. Das Tattoo beginnt zu agieren, indem es von seiner Trägerin Besitz ergreift und sie instrumentalisiert. Seikichi: „The spider’s embrace is strong. [...] On your back lives a golden orb-web spider. This Joro spider will kill countless lusty men and you will gorge on their corpses. In this creature I have infused the soul of my tattoo art. It’s my whole life.“ Otsuya: „So it’s your life that I have sucked up. That makes you the first man I have gorged on. It feels great!“ (ab 0:30:30).

Sie findet Gefallen am Lebensstil der Geisha und nimmt die Männer der Reihe nach aus, stets auf Rache an ihren Peinigern Gonji und Tokubei sinnend. Nach langer Suche findet Shinsuke Otsuya wieder und sie überredet ihn, gemeinsam Vergeltung zu üben und die Männer zu töten. Otsuya: „With this body I can never go back to normal.“ (0:44:40), „He was devoured by the joro spider on my back.“ (1:07:29). Das Tattoo der Jorōgumo impliziert darüber hinaus das wechselseitige Abhängigkeitsverhältnis und den ewigen, fatalistischen Machtkampf zwischen Männern und Frauen, der zwangsläufig desaströs endet. Otsuya: „I can only live by feeding on man.“ Tokubei: „Between man and woman it’s a fight to the death anyhow.“ (1:09:50).

Shinsuke ist von Schuldgefühlen geplagt und ein Streit bricht aus, bei dem Otsuya ihren Liebhaber tötet. Shinsuke: „What a terrible woman you’ve become.“ Otsuya: „Blame the spider on my back.“ (1:08:00). „I didn’t stab you. The spider on my back did. [...] I don’t want to die, I need to live. I must deceive all those bastards and make them pay.“ (1:21:00). Der Tätowiermeister, der die Transformation und die Morde mitbekommen hat, entschließt sich, dem ein Ende zu setzen und das Monster, das er erschaffen hat, zu töten, indem er die Spinne, und damit Otsuya ersticht und anschließend Selbstmord (Harakiri) begeht. Seikichi: „Show me the joro spider that I tattooed. I want to see how she’s alive with my own two eyes. [...] Sucking the blood of all those men has invigorated her. How many more will she bite to death? [...] Each time it feels it’s me who’s doing the killing. I can’t allow this spider to live any longer.“ (1:22:30). Otsuyas Körper fungiert demnach als Medium zwischen dem Mann als Schöpfer des Bildes, dessen Geist durch den Akt des Schaffens und die Übertragung auf den lebendigen Leib animiert wurde.

Die Jorōgumo ist eine Spinnenart aus der Familie der Seidenspinnen und tritt vornehmlich in Teilen Südostasiens von Indien bis Japan auf. Sie zeichnet sich aus durch ihre Größe und auffällige Musterung und Farbigkeit in schwarz-gelb mit roten Partien seitlich und auf der Unterseite des Hinterleibs. Die Weibchen sind bei dieser Art um ein vielfaches größer und intensiver gefärbt, was für Spinnen nicht unüblich ist. In der japanischen Mythologie ist die Jorōgumo – übersetzbar mit „Prostituiertenspinne“ oder „Spinnenfrau“ – eine Formwandlerin, die es, in Gestalt einer schönen Frau bzw. Geisha, auf junge, stattliche oder wohlhabende Männer als Beute abgesehen hat. „It is said that when one of these spiders

grows over 400 years old, they become endowed with supernatural powers. They use an uncanny ability to take the appearance of maidens and lure love-starved men to their deaths, seducing them, spinning them up in silk, and feasting on their remains.”⁵⁵⁵

Ihre metamorphischen Eigenschaften zeigen sich ikonografisch anhand der Symbiose aus Frauenkopf und Spinnenkörper. Diese Mischwesen mit Frauenkopf und insektoidem Abdomen sind kulturgeschichtlich und ikonografisch auch im Westen bekannt, betrachtet man etwa das Motiv der Schmetterlingsfrauen, die schon früh in Kunst- und Kulturgeschichte auftauchen. So wird bereits seit der Antike die mythologische Figur der Psyche als junge, schöne Frau mit Schmetterlingsflügeln dargestellt.⁵⁵⁶ Alternative Formen des Jorōgumo-Motivs wären die Krabbenfrau und die Geisha im Spinnennetz. Die Krabbe war, laut Willem van Gulik, ein vornehmlich von Prostituierten oder weiblichen Angestellten in Teehäusern beliebtes Motiv der Edo-Zeit, das, ähnlich der Jorōgumo, das „Fangen“ der männlichen Kunden symbolisieren sollte, wie die Krabbe ihre Beute mit den Scheren schnappt.⁵⁵⁷ Die Frau im Spinnennetz symbolisiert ebenfalls die Frau als Gefahr, die die Männer in ihre Fänge zieht, allerdings wurde dieses Motiv eher von der männlichen Klientel gewählt.⁵⁵⁸

Im Gegensatz etwa zu den lieblich anmutenden Schmetterlingsfrauen verweist die Spinnenfrau auf die arachnophobischen Urinstinkte des Menschen, die Spinne als ein Gräuel anzusehen. Mit diesem Antagonismus von Schönheit und Ekel spielt das Motiv der Spinnenfrau. Auf den ersten Blick fühlt man sich angezogen von dem Gesicht einer jungen, im jeweils kulturellen Kontext den Schönheitsidealen entsprechenden Frau, wohingegen auf den zweiten Blick die langen, klauenartigen und gefährlich wirkenden Beine der Spinne abstoßend wirken. Dennoch führt der Blick immer wieder hypnotisierend ins Zentrum, zum Frauenkopf, sodass man sich doch der Schönheit hingibt, auch wenn man sich ihrer Gefahr bewusst ist.

Eine Jorōgumo-Tätowierung symbolisiert demnach nicht nur eine männerdominierende Geisha oder Prostituierte als Femme fatale, sondern steht im weitesten Sinne für emanzipierte Frauen bzw. feministische Tendenzen, ohne gleich die Radikalität des Mythos ausschöpfen zu wollen. Dennoch wird hier der Frau als „schwachem Geschlecht“ eine neue, gegensätzliche Rolle zugewiesen, als das eigentlich starke Geschlecht, das die Männer (sexuell) abhängig macht und mit ihren Reizen eine nicht zu unterschätzende Gefahr darstellen kann.

Emanzipation anhand von Tattoos gilt selbstredend nicht nur für Frauen, sondern für all jene Mitglieder der Gesellschaft, die Repressionen oder sonstige Benachteiligungen erfahren

⁵⁵⁵ Ross Howerton: Binding Brides. Traditional Japanese Tattoos of Jorogumo, Mai 2017, <https://www.tattoodo.com/a/2017/05/binding-brides-traditional-japanese-tattoos-of-jorogumo/> (10.11.2017).

⁵⁵⁶ Wittmann 2017, S. 100ff.

⁵⁵⁷ Willem R. van Gulik: Irezumi. The Pattern of Dermatography in Japan, Leiden 1982, S. 74.

⁵⁵⁸ Spamer 1934, S. 85.

haben, sei es durch die Gesellschaft im öffentlichen Bereich (soziale Ungerechtigkeit, politische Verfolgung u. ä.) oder im privaten Rahmen (häusliche Gewalt, Missbrauch u. ä.).

7.2.2. The Vampire Woman

Auch wenn man beobachten kann, dass eher das männliche Geschlecht der Ganzkörper tätowierung samt einschneidenden Modifikationen des Gesichts zugeneigt ist, bzw. eher diesen Schritt bereit ist zu gehen⁵⁵⁹, soll an dieser Stelle umso mehr eine Frau vorgestellt werden, die sich ebenfalls einer kompletten Verwandlung ihres ursprünglichen Selbst unterzogen hat, diese „alte“ Identität vollständig ausgelöscht und eine Kunstfigur aus sich erschaffen hat. Die Rede ist von Maria José Cristerna, geboren 1976, aus Guadalajara in Mexiko, die als *La Mujer Vampiro* (*The Vampire Woman*) bekannt ist. Nicht nur, dass ihr Körper zu 98% mit Tätowierungen aller Art ist übersät, auch finden sich etliche Piercings, gedehnte Ohrlöcher, spitze Zahnkronen, die wie Reißzähne wirken, und Implantate unter der Haut, am auffälligsten hierbei die Hörner auf ihrer Stirn. Sie selbst sagt über ihre Body-Modifications, dass sie zunächst daran interessiert gewesen sein, Aufmerksamkeit zu erregen, später stellte sie fest, dass sie diese Aufmerksamkeit nutzen kann, um eine Botschaft zu transportieren und anderen zu helfen.⁵⁶⁰ Dies bezieht sich auf ihre Geschichte als Opfer häuslicher Gewalt. Sie berichtet: „Meine Familie war tief katholisch. Ich studierte an einer religiösen Schule, verliebte mich, heiratete mit 17 in Weiß und begann dann eine Karriere. Ich wollte einiges in Ordnung bringen.“⁵⁶¹ Sie studierte Strafrecht und arbeitete als Anwältin, wo ihr die Ungerechtigkeit der Gesellschaft klar vor Augen geführt wurde, so Cristerna. Daraufhin kündigte sie ihren Job. In ihrer Ehe wurde sie, laut eigener Aussagen, schwer körperlich und seelisch von ihrem Mann misshandelt. Diese Erfahrung der häuslichen Gewalt und Unterdrückung sei der Auslöser für die Transformation zur Vampire Woman gewesen. Der Spitzname wurde ihr von den südamerikanischen Medien aufgrund ihrer gespitzten Zähne gegeben, doch eigentlich solle es ein Tribut an die aztekischen Jaguarkrieger sein. Sie selbst sieht sich als Kriegerin und Überlebende, und durch die optische Verwandlung habe sie ihr Inneres nach außen gekehrt. Ihre Tätowierungen sind kriegerische Symbole, selbst ihre Frisur ist für sie ein Zeichen des Protests (vgl. Abb. 63).⁵⁶² Mit ihrem Aussehen möchte sie auf sich und ihr Schicksal aufmerksam und den Menschen Mut machen, denen Ähnliches widerfahren ist. Ihr Körper ist Medium ihrer Botschaft gegen Gewalt, Unterdrückung und soziale Ungerechtigkeit geworden und zugleich ein Gesamtkunstwerk. Die Motive ihrer

⁵⁵⁹ Bezieht sich nicht auf Tätowierungen oder Ganzkörper tatoos im Allgemeinen.

⁵⁶⁰ Mifflin 2013, S. 141f.

⁵⁶¹ O. A.: „Vampir-Lady“ möchte unsterblich werden, Welt Online 07.04.2011, <https://www.welt.de/lifestyle/article13099646/Vampir-Lady-moechte-unsterblich-werden.html> (31.03.2018).

⁵⁶² Mifflin 2013, S. 141f.

Tätowierungen scheinen nicht im Einzelnen die Botschaft zu sein, sondern die Körpermodifikation als Ganzes betrachtet. Die Tattoos dienen als Schutzhülle und zweite Haut, mit denen sie ihre alte Identität zu verschleiern sucht. Maria Cristerna arbeitet als gefragte Tätowiererin, (Performance-)Künstlerin und Botschafterin, und steht mit ihrer Kunst und ihrem Aussehen in der Öffentlichkeit, führt dennoch ein, wie sie sagt, glückliches Leben als Hausfrau und vierfache Mutter.⁵⁶³



Abb. 63: Fotografie von Maria José Cristerna alias *La Mujer Vampiro*, 2016

Guadalajara in Mexiko ist durch seine Geschichte ein Kulminationspunkt für verschiedene Körpermodifikationen, die bereits vor 7000 Jahren von den Azteken praktiziert wurden.⁵⁶⁴ Durch die Missionierung der europäischen Christen im 15. Jahrhundert wurden die mittel-amerikanischen Hochkulturen praktisch ausgelöscht, doch wie auch im Raum Ozeanien erfahren die alten Traditionen und kulturellen Identitäten im Zuge der Globalisierung, als anti-imperialistische Gegenbewegungen, seit der späten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Renaissance.⁵⁶⁵ Der Umgang mit der eigenen Geschichte und den kulturellen Wurzeln transferiert auch gewisse Praktiken der Körpermodifikation als sichtbare Identifikation in die

⁵⁶³ O. A.: Das späte Hausfrauenglück der "Vampire Woman", Welt Online 08.03.2012, <https://www.welt.de/vermishtes/prominente/article13910794/Das-spaete-Hausfrauenglueck-der-Vampire-Woman.html> (31.03.2018).

⁵⁶⁴ Arte Tracks, *La Mujer Vampiro: "Mein Körper ist voller Kriegerischer Symbole."*, Frankreich 2019, <https://www.arte.tv/de/videos/088251-004-A/la-mujer-vampiro-mein-koerper-ist-voller-kriegerischer-symbole-tracks/> (14.09.2020).

⁵⁶⁵ Den Begriff der „Tattoo Renaissance“ prägte in den 1980er-Jahren der Kunsthistoriker und Tattooforscher Arnold Rubin; Vgl. Ders.: *Marks of Civilization. Artistic Transformations of the Human Body*, Los Angeles CA 1988.

heutige Zeit. Dadurch wird der tätowierte bzw. modifizierte Körper zu einem Medium zwischen den Welten – Vergangenheit und Gegenwart, Europa und Mittelamerika, irdisch und mystisch. Wiederum wird das Tattoo zu einem künstlerischen Medium für diese Art der Kommunikation.

Die Aussage, dass sie ihr Innerstes nach außen kehren, sich dennoch als gewöhnliche Menschen sehen, scheinen alle extremen Body-Modifizierer zu treffen, die ihre bürgerliche, ursprüngliche Identität auslöschen und sich einer vollständigen Transformation unterziehen. Dabei ist dieses Innerste nicht unbedingt das, was tatsächlich zum Vorschein kommt; so hält sich weder Zombie Boy für eine lebende Leiche, noch The Vampire Woman für einen Vampir oder etwa der Lizard Man für eine Eidechse.⁵⁶⁶ Was für psychische Ursachen diesen Modifikationen tatsächlich zugrunde liegen, kann man als Laie nur erahnen, dennoch ist auffällig, dass die betreffenden Personen aus schwierigen Lebensverhältnissen stammen oder ihnen ein einschneidendes Erlebnis widerfahren ist, das sie zu dieser Transformation bewegt hat, ihre ursprüngliche Identität und somit ihre Vergangenheit zu verdrängen. Man könnte somit fragen, ob es ohne diese Erlebnisse auch zu dieser Transformation gekommen wäre, wobei die Ereignisse den Menschen und seine Persönlichkeit ja erst zu dem machen, was er ist. Andererseits widerfahren unzähligen Menschen Schicksalsschläge, oder sie kommen aus zerrütteten Verhältnissen, die sich nicht modifizieren, also ihre Identität „beibehalten“. Dass eine Veränderung am Körper jedoch auch zu einer psychischen Gesundung beitragen kann, ist unumstritten, und, wie Margo DeMello bereits konstatierte, dass vor allem Frauen diesen Weg nutzen, um sich zu emanzipieren, sei es nun durch eine gewagte Frisur, Schmuck oder die Tätowierung.⁵⁶⁷

7.3. Identitätsfragen – Gesichtstattoos

Zum Ende des Kapitels über die Wirkung von Tattoos als transformatives Medium soll nun explizit auf die Gesichtstätowierung eingegangen werden. Tätowierungen, respektive Ganzkörperstätowierungen, sind heutzutage gesellschaftlich akzeptiert und in bestimmten Kreisen und Szenen sogar en vogue. Ein mehr oder weniger gesellschaftliches Tabu stellt jedoch weiterhin die Gesichtstätowierung dar, die als letzte Bastion von Rebellion, gesellschaftlichem Outsidertum und Andersartigkeit gilt, aber in der Tat langsam seine Sonderstellung zu verlieren scheint.⁵⁶⁸ Doch was genau macht das Gesicht und seine permanente Modifikation durch Tattoos so besonders, wo doch das Auftragen von Make-up eine Selbstverständlichkeit in jeder Kultur und Epoche darstellt?

⁵⁶⁶ Miffilin 2013, S. 142f.

⁵⁶⁷ DeMello 2000, S. 172ff.

⁵⁶⁸ Jan Stremmel: Hauptsaison, in: Süddeutsche Zeitung (SZ), Nr. 58, 9./10. März 2019, S. 58.

Das Gesicht ist ein Informationsträger an sich, ein Medium einer zu entschlüsselnden Aussage, die sich bei jedem Menschen anhand von Mimik offenbart. Diese Aussage kann unmittelbar sein, also die wahrhaftigen Emotionen zeigen, oder, wie beim Schauspieler, künstlich herbeigeführt werden, womit der Authentizitätsgrad des „Mediums Gesicht“ fragwürdig erscheint. Im Gesicht wird der verborgene Inhalt, die Empfindung, an die Oberfläche gerückt und somit als (äußere) Form sichtbar.⁵⁶⁹ Im Jahr 1772 erschien das Werk *Von der Physiognomik* von Johann Caspar Lavater, in der erstmals das Gesicht als ausdrücklicher Spiegel der Seele zum Objekt wissenschaftlich-empirischer Analysen wurde.⁵⁷⁰

Laut Thomas Macho leben wir in einer „facialen Gesellschaft, die ununterbrochen Gesichter produziert“.⁵⁷¹ Für diese faciale Gesellschaft sei die Mimik wichtig, denn am Gesicht wird der Mensch nach seiner Glaubwürdigkeit beurteilt. Zudem gelte das Gesicht als Indikator für Gefühle, denen nach dem *emotional turn* eine wichtige Rolle für die Gesellschaft zukomme.⁵⁷² Die Kulturgeschichte des Gesichts ist immer auf Engste verbunden mit der Geschichte des Bildnisses, die im Kult beginnt, sowie des Menschenbilds. Das Gesicht ist gleichsam selbst Bild und erzeugt durch Mimik, Blick oder Sprache (oder Modifikationen) wiederum Bilder.⁵⁷³

Laut Georg Simmel besitzt das Gesicht innerhalb des menschlichen Körpers das äußerste Maß einer inneren Einheit. Als Beweis dafür führt er den Umstand an, dass jede kleine Veränderung des Gesichts sofort seinen ganzen Charakter und Ausdruck modifiziert. Es gäbe auch keinen Teil des Körpers, der ästhetisch in sich so geschlossen sei wie das Gesicht, der durch eine Verunstaltung einer einzelnen Stelle leicht als Ganzes ästhetisch ruiniert werden könne. Dies würde das Gesicht als innere Einheit auszeichnen. Der Mensch sei das Gefäß seines Geistes, und seine Geistigkeit formiert sich in der Individualität. Das Gesicht wäre sowohl Symbol des Geistes, als auch seiner individuellen Persönlichkeit, das durch die vom Christentum initiierte Verhüllung des Leibes begünstigt wurde.⁵⁷⁴

Das Gesicht ist ein System (Zeichensystem, Verweisungssystem, Indikator), das am häufigsten mit Gilles Deleuzes und Felix Guattaris Formel „weiße Wand – schwarzes Loch“ zitiert wird. Für Deleuze und Guattari ist das Gesicht eine typisch europäische Erfindung, denn das „Ur-Gesicht“ ist das des weißen Mannes. Die Primitiven hätten die menschlichsten, schönsten und vergeistigsten Köpfe; sie hätten kein Gesicht und bräuchten auch keines. Damit kritisieren Deleuze und Guattari den Eurozentrismus. Die Erschaffung des Gesichts wird mit

⁵⁶⁹ Annett Hardegen, Michael Timm: Inhalt und Ausdruck. Das Gesicht des Subjekts und die Natur seiner Zeichen, in: Blick Macht Gesicht, hgg. v. Helga Gläser u. a. , Berlin 2001, S. 152.

⁵⁷⁰ Ebd., S. 163.

⁵⁷¹ Thomas Macho: Vorbilder, München 2011, S. 263.

⁵⁷² Sigrid Weigel: Grammatologie der Bilder, Berlin 2015, S. 70f.

⁵⁷³ Hans Belting: Faces. Eine Geschichte des Gesichts, München 2013, S. 29, 44, 49.

⁵⁷⁴ Georg Simmel: Die ästhetische Bedeutung des Gesichts, in: Ders.: Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie, Frankfurt a. M. 2008, S. 72ff.

der „Stunde Null“ definiert, die mit der Geburt Christi gleichgesetzt wird, und das Gesicht Christi wird zur Metapher der ganzen Theorie.⁵⁷⁵ Diese Theorie wird jedenfalls bereits von Hans Belting revidiert, denn das Christusbild existiere erst seit dem 3. Jahrhundert, wohingegen das Bildnis sich aus antiken Totenbildnissen bzw. Totenmasken herausbildete. Worauf Deleuze und Guattari vermutlich hindeuten wollten ist, dass das *Vera Ikon* das „echte Bild“ sei, das als ein „acheiropoietos“, ein nicht von Menschenhand Gemachtes, zugleich Bildmedium und Kontaktmedium, sowohl Bild als auch Index sein kann.⁵⁷⁶

Kommunikation funktioniert ergo nicht nur durch Sprache, die stets von bestimmten Gesichtsausdrücken begleitet wird, vielmehr sendet und empfängt das Gesicht auch signifikante Zeichen.⁵⁷⁷ Gesicht sei eine Frage von Ökonomie und Macht, wobei die Kraft des Gesichts nicht die Macht hervorbringt, sondern bestimmte Machtgefüge, die das Bedürfnis haben, ein Gesicht zu produzieren und andere nicht. In indigenen Gesellschaften geschehen nur wenige Dinge über das Gesicht, deren Semiotik nicht signifikant und subjektiv, sondern kollektiv, polyvok und körperlich sei, mit ganz verschiedenen Formen und Substanzen des Ausdrucks.⁵⁷⁸ Ist diese Theorie nun ein Widerspruch zu den Gesichtstatauierungen und -bemalungen von solch indigenen Gesellschaften oder ihre Bestätigung? Im Gegensatz zum „europäischen Gesicht“, das eine in sich geschlossene Einheit bildet, wird das „primitive, bemalte Gesicht“ dekonstruiert und durch die ornamentale und zumeist symmetrische Tatauierung neu geordnet, wobei sich diese Neuordnung konkret auf das individuelle Gesicht bezieht. Auch traditional orientierten Gesellschaften war und ist das Gesicht heilig, weshalb sie es markieren. Es wird durch die Markierung zu einem Politikum, in das sich die Gesellschaft und zugleich das Individuum sichtbar einschreiben.

Eine gewisse Abscheu oder Skepsis gegenüber dem bemalten bzw. tätowierten Gesicht entspringt nach Michel Thévoz einer inneren Zwiespältigkeit. Einerseits ist es uns sehr nahe, denn das menschliche Gesicht gehört zu einem Wesen unserer Art, andererseits ist es uns durch seine Modifikation fremd, denn das, was wir als wesentliches physiognomisches Attribut der menschlichen Person zu erkennen gelernt haben, ist unkenntlich gemacht. Tätowierung und „primitive“ Gesichtsmalereien bringen das auf, was unsere westliche Gesellschaft abzuwenden versuche: den Zerfall des Körpers, das Zerschneiden der Physiognomie, das Reich der Triebe und die Auflösung des Ichs – eben all jene pathologischen Kräfte, für die der Erwachsene der westlichen Hemisphäre empfänglich sei. Wir führen ein ausgeprägtes Gesichtsleben, womit gemeint ist, dass die Physiognomie der konzentrierte Ausdruck unserer selbstbezogenen Psyche sei; und gerade auf diese fragile

⁵⁷⁵ Sigrid Weigel: Das Gesicht als Artefakt. Zu einer Kulturgeschichte des menschlichen Bildnisses, in: *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen*, hg. v. Sigrid Weigel, München 2013, S. 13f.; Vgl. Gilles Deleuze, Felix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Deutsche Ausgabe, Berlin ⁵2002, S. 230-262.

⁵⁷⁶ Weigel 2013, S. 14f.

⁵⁷⁷ Deleuze/Guattari 2002, S. 160.

⁵⁷⁸ Ebd., S. 241.

Fassade ziele die Körperbemalung ab, indem sie auf dem Gesicht das unterstreicht, was die westliche Mentalität tarnen möchte.⁵⁷⁹

Das tätowierte Gesicht bildet eine Art Lebendmaske. Maske, Gesicht und Antlitz wiederum bilden drei Modi der Erscheinung der Person und ihrer Gestalt, zugleich beschreiben sie Modi der Bildlichkeit. Die Maske gleicht einem „zweiten Gesicht“, dem Gesicht als Bild. Ursprünglich wurde die Maske, meist unter Verwendung von Tierschädeln, als animistische Verwandlungs- oder Übergangsfigur in schamanistischen Kulturen erdacht, oder aber auch in Totenkulturen, bei denen die Maske für die Toten notwendig war, da sie ihr Gesicht nach dem Tod verloren hätten. „Masken stiften dann Beziehungen zwischen Ich und Anderen, zwischen Leben und Tod oder Natur und Kultur; sie bringen, vom Gesicht des Menschen ausgehend und es übersteigend, ein Unheimliches zum Vorschein, das in den Worten Sigmund Freuds das eigentlich ‚Heimische‘ oder ‚Eigene‘ ist, das zu nahe kommt und nicht auftauchen darf.“⁵⁸⁰ Unser Gesicht verkörpert zwar unsere Persönlichkeit, aber immer nur für Außenstehende; wir selbst können dieses nicht wahrnehmen. Deshalb sind wir unablässig dabei, „unser Gesicht zu wahren“, es zu kontrollieren und zu einem „Bild“ zu machen, doch das spiegelt nicht unser wahres Ich wider. Das Gesicht als identitätsstiftendes Merkmal für unsere Persönlichkeit wurde erst seit der Neuzeit, mit der Geburt des Individuums, zum Thema. Im Gegensatz zur Maske, dessen Ausdruck stetig gleich bleibend ist und auf die Wiedererkennbarkeit ausgelegt, wersetzt sich das Gesicht jeder Semiotisierung. Das Gesicht ist verletzlich, es ist der einzige Körperteil, den wir immer nackt, entblößt zur Schau stellen, und diese Nacktheit des Antlitzes ist auch notwendig, um unsere Person anderen erkennbar zu machen.⁵⁸¹ Es ist Ausdruck unserer Identität.

Die Maske steht für die Verwandlung unseres eigenen Körpers in ein Bild, womit der Körper zum Bildträger wird, also als Trägermedium fungiert.⁵⁸² Claude Lévi-Strauss hat in seiner strukturalen Analyse von Ornamenten das Verhältnis zwischen Körper und Zeichnung vom Gesicht abgeleitet. Demnach ist die Bemalung für das Gesicht gemacht, aber in einem anderen Sinne ist das Gesicht für die Bemalung vorherbestimmt, da es nur durch und über sie seine soziale Würde und mystische Bedeutung erhält. Die Kunst der Caduveo, auf die er sich in seinen Studien bezieht, beruht auf Zerlegung und Dualität. Die Integrität des Gesichts wird respektiert, aber es wird dennoch durch die systematische Asymmetrie, dank derer seine natürliche Harmonie geleugnet wird, zugunsten der künstlichen Harmonie der Malerei zerlegt. Diese Art der Malerei entstellt ein wirkliches Gesicht effektiv, anstatt das Bild eines entstellten Gesichts zu schaffen.⁵⁸³ Die feinen Arbeiten der Gesichtstätowierungen führen dort Frauen aus, die mit einem Bambusspatel die Farbe einbringen. Dabei improvisieren sie

⁵⁷⁹ Michel Thévoz: Der bemalte Körper, Zürich 1985 (Original: Le corps peint, Genf 1984), S. 24.

⁵⁸⁰ Dieter Mersch, Jörg Sternagel: Gesicht – Maske – Antlitz, in: Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch, hgg. v. Günzel/Mersch 2014, S. 331.

⁵⁸¹ Ebd., S. 329f.

⁵⁸² Belting 2001, S. 34.

⁵⁸³ Lévi-Strauss 1969, S. 277ff.

die Motive am lebenden Modell, beginnend mit den geschwungenen Linien der Oberlippe, die sich dann in großzügigen Arabesken über das gesamte Gesicht verteilen (vgl. Abb. 64).⁵⁸⁴ In vielen indigenen Kulturen gilt die Gesichtstätowierung nach wie vor, oder wieder, als Zeichen einer kulturellen Identität oder Gruppenzugehörigkeit, eines bestimmten sozialen Status oder als Schönheitsideal. Anzuführen wären neben den Caduveo und den Maori die Chin-Frauen in Myanmar, deren Tradition der Gesichtstätowierung ausschließlich unter den Frauen praktiziert wurde. Sie tätowierten sich gegenseitig feine, ornamentale, symmetrische Muster mit schwarzer Tinte über das gesamte Gesicht. Erst dadurch wurden sie für heiratsfähig und schön befunden. Zudem kennzeichnete diese nunmehr aussterbende, spezielle Tatauierung ihre Zugehörigkeit zu dieser Ethnie.⁵⁸⁵ Dass die Gesichtstätowierungen zudem auch ein individuelles Merkmal sind und etwas über Identität und Persönlichkeit des Trägers offenbaren, lässt sich aus dem Umstand schließen, dass unter anderem die Maori ihre Gesichtstatauierungen als Unterschrift, also persönliche Signatur nutzten (vgl. Abb. 65).⁵⁸⁶



Abb. 64: Fotografie einer Caduveo-Frau mit Gesichtstatauierung, 1936

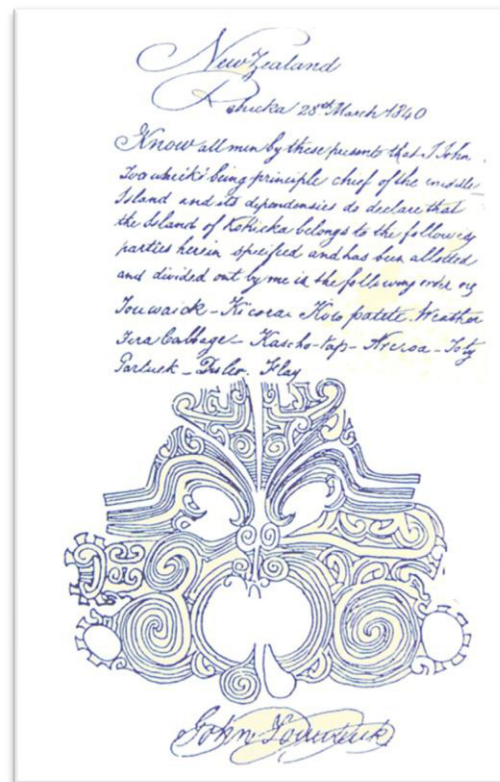


Abb. 65: Signatur des Ngai Tahu Häuptlings Tuhawaiki, Otago, 1840

⁵⁸⁴ Lévi-Strauss 2008, S. 217f.

⁵⁸⁵ Vgl. Jens Uwe Parkitny: Marked for Life. Myanmar's Chin Woman and their Facial Tattoos, Bielefeld 2017.

⁵⁸⁶ Loth 2011, S. 56.

Aufgrund der Exponiertheit des Gesichts wurden etwa in der Antike bei den Griechen und Römern sowie in der chinesischen Han-Dynastie und der japanischen Kofun- und Edo-Zeit⁵⁸⁷ Straftätowierungen als Strafmale benutzt, sodass der Delinquent sich der öffentlichen Zurschaustellung seines Vergehens nicht entziehen konnte. Auch Besitzmale bei Sklaven wurden vornehmlich im Gesicht platziert, sowie weitere Markierungen mit negativen Kontexten. Mit dieser facialen Markierung war man gesellschaftlich wortwörtlich abgestempelt. Seit einigen Jahren aber haben sich diese Bedeutung und der Status des Gesichtstattoos gewandelt. Insbesondere bei Musikern und Tattokünstlern sind Gesichtstattoos nicht nur ein Zeichen für ihre Kreativität und gesellschaftliche Freiheit, sondern auch ein fast schon unverzichtbares Modeaccessoire. Gesichtstätowierungen übernehmen mehr oder weniger die Funktion einer Visitenkarte, die etwas über die Identität des Trägers verraten kann.

Wie bereits anhand der Theorien zum „Eigenleben der Bilder“ von William Mitchell und Horst Bredekamps *Bildakt* summarisch dargestellt wurde, verleihen wir jedem Bild ein Eigenleben, indem wir als Betrachter mit ihm eine Blickbeziehung eingehen, die in Wahrheit einseitig ist, wir das Bild dennoch immer unwillkürlich animieren. Dieser imaginierte Blicktausch wird bei einer Lebendmaske bzw. einem bemalten/tätowierten Gesicht plötzlich real.⁵⁸⁸

⁵⁸⁷ Zu asiatischen Strafmalen vgl. Rödel 2004, S.28f.; Strafmale im antiken Rom vgl. Mark Gustafson in: *Unter die Haut*, hgg. v. Därmann/Macho 2017, S. 77-98.

⁵⁸⁸ Belting 2001, S. 37.

8. Leibarchive – die Tätowierung als Erinnerung und Spur

Valie Exports Strumpfhaltertätowierung wird von ihr selbst als „Erinnerung“ und „Spur“ an eine vergangene Zeit und einen nicht mehr existierenden gesellschaftlichen Zustand beschrieben. Durch die Präsentation und Konzeptualisierung des Tattoos wird ihr Körper zugleich zu einem (öffentlich) sichtbaren Erinnerungsspeicher transformiert, dem eine archivarische Funktion zukommt. Bei einem Archiv handelt es sich per definitionem um eine geordnete Sammlung von Schriftstücken, Dokumenten, Urkunden, Akten bzw. um einen Ort, eine Einrichtung/Institution zur systematischen Erfassung, Erhaltung und Betreuung von Schriftstücken, Dokumenten, Urkunden, Akten, insbesondere, soweit sie historisch, rechtlich oder politisch von Belang sind.⁵⁸⁹ Die Haut bzw. der menschliche Körper fungiert dabei als Träger eines kulturellen, aber auch individuellen Gedächtnisspeichers; ein Leibarchiv, das durch die Tätowierung nach außen wahrnehmbar wird.

Gunhild Häusle-Paulmichl beschreibt in ihrer 2018 erschienenen Publikation *Der tätowierte Leib* Tattoos als Manifestationen der inneren Bilder des eigenen Gedächtnisarchivs, die sich auf der Haut konkretisieren können. Zudem seien sie nicht nur Botschaften an andere, sondern stünden auch in Resonanz mit sich selbst, als Botschaften eines von „inneren Bildern“ erfüllten Menschen und eines „bebilderten Menschen“. Tätowierungen seien häufig aber nicht nur Resonanzen aus dem Leibesinneren, sondern auch der Ausdruck „leibhaftiger Resonanzphänomene“ auf Eindrücke aus dem sozialen Umfeld.⁵⁹⁰ Die in den „Archiven des Leibes“ abgelegten Erinnerungen und Geschichten werden durch Tätowierungen zugänglich. Der tätowierte Leib ist informierter und informierender Leib und zugleich „expressiver Leib“, Ausdruck eines ansonsten verborgenen und unverstandenen „phantasmatischen Leibes“.⁵⁹¹

8.1. Individuelles Gedächtnis und Tätowierung

Spricht man allgemein von Gedächtnis, ist damit meist die Erinnerung gemeint. Erinnern beginnt mit Vergessen, als Voraussetzung für diese Gedächtnisleistung. Die „ErINNERung“ ist ein verinnerlichender Akt, der mitunter mit der Metapher der „Schichtung“ beschrieben wird, wonach sich zeitliche Ereignisse wie Schichten überlagern, ohne verlässlichen Ursprung. Somit sind Erinnerungen immer Konstruktionen, in dessen Spuren stets auch die des Vergessens eingeschrieben sind.⁵⁹² Eine Tätowierung kann als Erinnerungsspur gedeutet werden – genauso wie eine Narbe o. ä. – denn es handelt sich ganz offensichtlich um eine

⁵⁸⁹ Lat. „archivum“: Aktenschrank; aus altgr. „archeion“ (ἀρχεῖον): Amtsgebäude; Definition laut Duden „Archiv“, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Archiv> (17.11.2018).

⁵⁹⁰ Häusle-Paulmichl 2018, Geleitwort VI & XI.

⁵⁹¹ Ebd., S. 17.

⁵⁹² Marion Strunk: Erinnern/Vergessen. Ein Vorwort, in: Bildergedächtnis/Gedächtnisbilder, hg. v. Marion Strunk, Zürich 1998, S. 16ff.

Spur in der Haut, die an etwas erinnert (unfreiwillig wie bei der Narbe) oder erinnern soll (ganz bewusst bei einer Tätowierung). Die Erinnerung ist zwar nicht der alleinige Grund für das Anbringen eines Tattoos, aber für viele doch ein wichtiger Beweggrund. So gibt es die klassischen Erinnerungstattoos wie etwa Namenszüge von Geliebten, Familienmitgliedern oder auch Musikgruppen etc.; des Weiteren sind auch Daten beliebt, entweder für sich allein stehend oder in Kombination mit einem Namen, Symbol oder Bild, oder ein bestimmtes Motiv, das an eine Person – auch deren Tod – oder ein Lebensereignis erinnern soll. Dabei handelt es sich, anders als bei den meisten Narben, um eine konstruierte Erinnerungsspur, die sich bewusst gegen das Vergessen richtet, ein Andenken wahren soll und somit eine offensichtliche Form der Erinnerungskultur darstellt. Durch die physische Beschaffenheit der Haut, die ja aus mehreren Schichten gebildet ist, tritt hier der Fall einer natürlichen Schichtung der Erinnerung auf, die einen Ursprung hat (der Tag des Tätowierens), aber über die Jahre, wie jede Erinnerung, verblasst. Über diese tätowierte Hautschicht können sich über die Jahre andere Schichten legen, ob es nun alters- oder krankheitsbedingte Gegebenheiten sind, die bewusste Auslöschung der Erinnerung durch Weglasern oder die Bildung einer neuen Schicht (Farbe), das sogenannte Cover-up. Das Überstechen einer alten Tätowierung durch Platzieren einer neuen ist gängige Praxis in der westlichen Tätowierszene und wird dank der immer weiter ausgereiften Qualität und Möglichkeiten stetig populärer. Cover-ups werden gerne aus ästhetischen Gründen in Anspruch genommen, um eine qualitativ minderwertige, meist Jahre zurückliegende Arbeit durch eine anspruchsvollere Tätowierung zu ersetzen. Das Wort „Jugendsünde“ kommt dabei auch gerne zum Einsatz und drückt den Wunsch aus, die in der Jugendzeit entstandene Tätowierung aus ästhetischen Gründen zu löschen, oder auch eine ganze Erinnerung, die an dieses Tattoo und eine bestimmte Zeit geknüpft ist, aus dem Gedächtnis zu eliminieren. Mehr zu diesem Thema folgt im nächsten und gleichzeitig letzten Kapitel der Arbeit.

Das Gedächtnis ist das Medium der Erinnerung; Vergangenes wird erst im Medium des Gedächtnisses erstellt oder hergestellt. Dazu bedient sich das Gedächtnis der visuellen Fähigkeiten, sodass Erinnerungen besonders gut haften, wenn sie mit einer bildlichen und räumlichen Vorstellung assoziiert werden. Die Bilder, so Marion Strunk, werden in der Inszenierung zu Orten der Erinnerung. Eine Tätowierung wäre entsprechend solch ein Bilder-Ort, eine Verortung der visualisierten Erinnerung, durch die die Erinnerung Dauerhaftigkeit erreicht, ergo wäre das Tattoo das Gedächtnismedium der Erinnerung.⁵⁹³ Die Haut bietet sich als Medium des Gedächtnisses hervorragend durch seine Exponiertheit und ihre Eigenschaft als Schnittstelle zwischen innen und außen, Individuum und Gesellschaft bzw. Umwelt an, die durch kulturelle Codes und Strategien, wie z.B. die Tätowierung, bearbeitet werden kann. Somit ist die Haut als Grenz- und Übergangszone ein wichtiger Schauplatz des Körpergedächtnisses.⁵⁹⁴

⁵⁹³ Ebd., S. 18ff.

⁵⁹⁴ Jörg Huber: Körper und Gedächtnis. Zu einem thematischen Anliegen gegenwärtiger Kunst, in: Strunk 1998, S. 88.

Bevor die elektronische Schrift erfunden wurde, verfolgte man zwei Techniken der Verschriftlichung: 1. Das Auftragen von Farbe auf eine glatte Oberfläche wie Papyrus, Papier oder Pergament; 2. Das Einritzen (gravieren) in ein entsprechendes Material wie etwa Stein, Ton und Wachs. Sowohl Platon als auch Sokrates vergleichen das Gedächtnis mit einer Wachstafel.⁵⁹⁵

Sigmund Freud brachte 1924/25 seine *Notiz über den „Wunderblock“*⁵⁹⁶ heraus, in der er den immateriellen, seelischen Erinnerungsapparat mit dem Verfahren eines Wunderblocks vergleicht. Dieser ist eine temporäre Schreibtafel, die ebenfalls aus einer Wachstafel als Grundmaterial besteht, über der ein zweischichtiges, dünnes Blatt befestigt ist, dessen eine Schicht eine durchsichtige Zelluloidplatte und die andere Schicht ein durchscheinendes Wachspapier ist. Beschreibt man das Blatt nun mit einem spitzen Gegenstand oder Stift, wird die Schrift durch die entstehenden Vertiefungen auf dem Zelluloidpapier als dunkle Schrift sichtbar. Zu entfernen ist die Schrift durch das Abheben des Wachspapiers von der Wachstafel, wodurch die dunkle Schrift vollständig gelöscht erscheint und das Blatt wieder von Neuem beschriftet werden kann. Der Unterschied zu einer mit Kreide o. ä. beschreibbaren Schiefertafel, deren Beschreibkapazitäten ebenfalls unendlich erscheinen, jedoch nicht konsistent sind, wie bei einem beschriebenen Papier oder einer Steintafel, liegt darin, dass die durch die Beschriftung eingeritzten Furchen in der unter dem Doppelblatt liegenden Wachstafel bestehen bleiben, also doch als eine Art Dauerspura fungieren. Der Wunderblock vereint also zwei Techniken bzw. Systeme des Erinnerungsapparates; zum einen die dauerhafte Erinnerung, die nicht permanent greifbar ist, sondern unter einer Schicht verborgen bleibt, dennoch existiert und nicht komplett gelöscht werden kann; andererseits der seelische Wahrnehmungsapparat, der jederzeit wieder aufs Neue durch das temporäre Löschen von Erinnerungen „beschrieben“ werden kann, vom Übergang des Kurzzeitgedächtnisses ins Langzeitgedächtnis.⁵⁹⁷ Das Tätowieren der Haut wäre nach Sigmund Freud eine dauerhafte Erinnerungsspur, die eine Technik zur Verbesserung der Gedächtnisfunktion darstellt und ein fixierter Ort des Erinnerungsapparats ist. Man geht davon aus, dass diese Erinnerungsspur bis zum Tod des Trägers an dessen Körper verbleibt, somit dann zwar direkt mit dem Träger verbunden ist, nicht etwa wie das externe Medium Papier oder Stein, jedoch auch mit seinem Tod verschwindet. So mag das in den meisten Fällen auch geschehen, doch gibt es Praktiken, wie etwa das Mumifizieren oder Abziehen und Konservieren der Haut, die das individuelle oder kollektive Gedächtnis des Trägers haltbar machen.

Thomas de Quincey vergleicht das menschliche Gehirn mit einem Palimpsest, bei dem sich Schicht um Schicht eine neue Erinnerung auf dem Gehirn ablegt, die alle vorhergegangenen unter sich begräbt, die aber trotzdem nicht ausgelöscht, sondern lediglich in schwächerer

⁵⁹⁵ Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, S. 151.

⁵⁹⁶ Sigmund Freud: *Notiz über den „Wunderblock“*, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 14, Frankfurt a. M. (1925) 1999, S. 1-8.

⁵⁹⁷ Ebd.

Form und verschwommen abrufbar sind.⁵⁹⁸ „What else than a natural and mighty palimpsest is the human brain? Such a palimpsest is my brain; such a palimpsest, oh reader! is yours. Everlasting layers of ideas, images, feelings, have fallen upon your brain softly as light. Each succession has seemed to bury all that went before. And yet, in reality, not one has been extinguished.“⁵⁹⁹

Bei Michel Serres erscheint die Haut ebenfalls „als Depot für Erinnerungen, als Lager für die dort eingegrabenen Erfahrungen“.⁶⁰⁰ Die Hautkarte eines jeden Menschen ist so unverwechselbar wie ein Fingerabdruck oder das Gebiss, keine gleicht der anderen und sie verändert sich mit der Zeit; die Ereignisse des Lebens hinterlassen ihre Spuren. Die Haut trage, laut Serres, die eintätowierten Geschichten und zeige die Geschichte des Individuums, wobei er sämtliche Veränderungen der Haut meint, wie Abnutzungen, Narben, Schwielen, Falten, Male, Ekzeme und dergleichen. In der Haut sei das Gedächtnis eingegraben. Die eigentliche Tätowierung mache hingegen unsichtbare Spuren auf der Haut sichtbar, also Spuren der Seele – sie sei ein sinnlicher Ausdruck des Inneren und müsse einem abstrakten Gemälde gleichen. Sobald soziale Codes als Motive auftreten, wie Symbole, Buchstaben oder Bilder, wird die Tätowierung automatisch entpersonalisiert und gesellschaftsrelevant. Die Haut macht sich dann zum Bannerträger, während sie nach Serres doch eigentlich Träger von Spuren sein sollte.⁶⁰¹ Interessanterweise benutzt er auch hier den Vergleich von Haut mit Wachs, wie Freuds Wunderblock, in die sich die Spuren als Tätowierungen und somit das Gedächtnis und die persönliche Geschichte eindrücken, als das Pergament unserer Erfahrungen. Die Haut, als Hautkleid bezeichnet, trage und zeige unsere Erinnerungen als das nach außen gewendete Gedächtnis.⁶⁰²

8.1.2. Gedenktattoos und Techniken der Konservierung

Eine Tätowierung, ob es sich nun um ein bewusstes Gedenktattoo handelt oder aus einer Situation heraus, vielleicht spontan entstanden ist, ob ein Name oder Porträt verewigt wird, ein Datum, ein Heimat-, Fan- oder religiöses Tattoo, ein ornamentales Motiv, ein Tattoo als Schmuckzeichen – jedes Tattoo erinnert den Träger an die Zeit und Lebenssituation seiner Entstehung. Somit ließe sich sagen, dass beinahe jedes Tattoo ein Gedenktattoo ist oder sein kann. Wie es auch in der Buchpublikation *The Tattoo Project* eingangs heißt: „Commemorative tattoos may be in memory or honour of a living or deceased person or

⁵⁹⁸ A. Assmann 1999, S. 154.

⁵⁹⁹ Thomas De Quincey: *The Palimpsest of the Human Brain* [1845], in: Whibley, Charles (Hrsg.): *Essays*, London 1899, S. 272f.

⁶⁰⁰ Michel Serres: *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, Frankfurt a. M. 1993 (Original: *Les Cinq Sens*, Paris 1985), S. 95.

⁶⁰¹ Ebd., S. 20f.

⁶⁰² Ebd., S. 41.

animal; of a place or relationship, life event or transition; of something accomplished, worked at or for, still to be achieved or yet to be dreamed.”⁶⁰³

*The Tattoo Project*⁶⁰⁴ ist ein von der kanadischen Soziologin Deborah Davidson initiiertes Projekt, ein digitales Archiv für alle Arten von Gedenktattoos anzulegen, in das jeder, der seine Geschichte, Erinnerungen und Gefühle bezüglich seines Tattoos, dessen Foto ebenfalls dort hinterlegt wird, teilen kann. Somit wird die persönliche Erinnerung, die bereits durch das Medium der Tätowierung Wirkung erlangt, mithilfe des Internets exponiert und deponiert. Es erweitert damit seinen kommunikativen Horizont und bleibt – so der Wunsch der Initiatorin – im digitalen Archiv länger bestehen, als der Körper lebt. Dass es auf die Erinnerung oder ein Gedenken angelegt ist, davon zeugt das Logo des Projekts, das sich Deborah Davidson hat tätowieren lassen. Es handelt sich um einen Elefanten bzw. den Kopf eines Elefanten aus der Seitenansicht mit erhobenem Rüssel, über dem in geschwungenen Lettern der Name *The Tattoo Project* erscheint. Er wurde aufgrund seiner Eigenschaften zum Logo und Wappentier erkoren, die folgendermaßen beschrieben werden: „Elephants form communities and have rich social bonds that provide a major component of their survival. Elephants demonstrate ‘emotional contagion’ which means that if an elephant is in distress the others try to soothe and protect them. For example, elephants are known to exhibit grief at the loss of a family member. Members of their communities provide social support to the member who is grieving the most – rather than rushing the elephant through grief – they keep to her or his pace. Unlike the ‘elephant in the room’ of humans, that which is present but intentionally avoided, elephants see, face, and communicate.”⁶⁰⁵

⁶⁰³ Deborah Davidson (Hrsg.): *The Tattoo Project. Commemorative Tattoos, Visual Culture, and the Digital Archive*, Toronto Ontario 2016, S. 6.

⁶⁰⁴ Vgl. Website von *The Tattoo Project*: <http://thetattoo-project.info/index.html> (01.05.2019).

⁶⁰⁵ Vgl. <http://thetattoo-project.info/our-logo.html> (01.05.2019).



Abb. 66: Erinnerungstattoo, Samii's
Tattoo Design, 2018



Abb. 67: Erinnerungstattoo, Danny
Black, 2018

Über ein ähnliches Verfahren zur Archivierung von Tattoos und ihren Geschichten, auch wenn noch analog, wurde bereits für Herbert Hoffmanns *Bilderbuchmenschen* in Kapitel 4.3. berichtet. Bei Hoffmann lag der Fokus eher auf der künstlerischen Reproduktion, vornehmlich der eigenen Tattoos bzw. der Erinnerung an seine Weggefährten und deren Geschichten, die sie mit dem Initiator verbunden haben, also im Gegensatz zum *Tattoo Project* persönlicher und intimerer Natur waren. Die Motive und Motivationen waren bei beiden Projekten und Archiven willkürlich, es ging um das Tattoo an sich.

Ein weiteres Projekt, bei dem sowohl Motiv als auch Motivation klar definiert sind, ist das sogenannte *Project Semicolon* (oder: *Project ; „your story is not over“*)⁶⁰⁶. Es handelt sich um eine amerikanische, gemeinnützige Organisation zur Prävention von Selbstmord. Die Hilfsorganisation für an Depressionen erkrankte Menschen, die im Jahr 2013 gegründet wurde, dient als eine Art Selbsthilfegruppe für Menschen, die größtenteils das gleiche Schicksal teilen, deren Mitglieder entweder selbstmordgefährdet sind oder eine geliebte Person auf diese Weise verloren haben. Sie haben ein gemeinsames Zeichen: Das Semikolon (vgl. Abb. 68). Dieses lassen sich die Mitglieder der Gruppe, zum einen als persönliches Zeichen für den Kampf gegen die Depression, zum anderen als Gruppenmerkmal tätowieren, das die Moral und das Zusammengehörigkeitsgefühl stärken soll. „A semicolon is used when an author could've chosen to end their sentence, but chose not to. The author is you and the sentence is your life“.⁶⁰⁷ Das Semikolon-Tattoo soll als ein Zeichen der Solidarität von seinen

⁶⁰⁶ Vgl. Website von *Project Semicolon*, <https://projectsemicolon.com/> (01.05.2019).

⁶⁰⁷ Zitat Website, ebd.

Anhängern an beliebiger Körperstelle und in beliebiger Größe tätowiert werden. Wie beim *Tattoo Project* sollen auch hier die Tattoos und persönlichen Geschichten dahinter geteilt und archiviert werden, jedoch nur für Mitglieder sichtbar oder wenn der Träger anonymisiert wird. Das Semikolon-Tattoo fungiert als eine Art Erkennungscode für Gleichgesinnte und ist gleichzeitig ein persönlicher Marker. Die Sichtbarkeit der Tätowierung richtet sich nach der individuellen Befindlichkeit und Einstellung des Tätowierten, die das Zeichen entweder gut sichtbar tragen, um damit die Botschaft offen zu kommunizieren, oder eben es nur für sich selbst und lediglich nach eigenem Ermessen sichtbar werden zu lassen.



Abb. 68: Banner der Website projectsemicolon.com

In gewissem Sinne sind die meisten Tattoos zugleich auch Gedenktattoos („Commemorative Tattoos“). Der Tätowierer Wayne Galbraith bestätigt diese These in einem Interview für das *Tattoo Project*: „I would say that maybe 80 percent of people getting tattoos are doing it to commemorate something.“⁶⁰⁸ Der Körper wird so zu einem Leibarchiv und das Tattoo zum Medium der Erinnerung. Im Kapitel über Herbert Hoffmann und seine *Bilderbuchmenschen* wurde bereits auf die narrative Dimension von Tattoos hingewiesen. Auch wurden Praktiken und Möglichkeiten einer Konservierung von tätowierten Häuten angesprochen, die in diesem Kontext näher analysiert werden. Denn das Problem am Leibarchiv und am Medium Tätowierung ist seine Gebundenheit an die Mortalität des Trägers. Dieses „Problem“ wurde bereits von einigen Wissenschaftlern und Tootooliehabern erkannt und behandelt. Ähnlichkeiten zur anthropodermen Biblioepie sind offenkundig, wobei jedoch der Hauptunterschied darin liegt, dass es bei den Körperbüchern um das Material geht, der Inhalt erst nachträglich auf dieses angebracht wird. Bei der Konservierung tätowierter Haut, wie etwa Wim Delvoyes *Pigs* oder *TIM*, oder auch beim Körperbuch von Jerome in Peter Greenaways *The Pillow Book*, geht es hauptsächlich um diesen bestimmten Körper bzw. seinen bereits vorhandenen Inhalt. Doch im Unterschied zu Roald Dahls und Wim Delvoyes Ideen der Präparierung und Konservierung der als Kunstwerk angesehenen Tattoos (mit Signatur!) geht es in den folgenden Fällen nicht um das Tattoo als Kunstwerk, sondern vielmehr um medienspezifische Komponenten eines Leibarchivs, um Erinnerungen und Spuren.

Seit annähernd 10 Jahren beschäftigt sich Gemma Angel interdisziplinär mit präparierten, tätowierten Häuten. In ihrer Dissertation *In the Skin. An Ethnographic-Historical Approach to a Museum Collection of Preserved Tattoos* hat sie ca. 300 konservierte Hautstücke der *Wellcome Collection*⁶⁰⁹ kunsthistorisch und anthropologisch erforscht und diese Forschung

⁶⁰⁸ Arthur McLuhan: Chapter Eight: Inscribing Memory as a Social Process, in: Davidson 2016, S. 78.

⁶⁰⁹ Vgl. Website der Wellcome Collection: <https://wellcomecollection.org/> (01.05.2019).

mittlerweile auch auf andere Sammlungen auf dem Gebiet der „human remains“ und „preserved tattooed skin (collections)“ ausgeweitet.⁶¹⁰ Ihr Interesse richtet sich nicht nur auf die Rezeption und die medizinische Erforschung dieser Hautstücke (vgl. Abb. 32), sondern auch auf ikonografische Aspekte und Entwicklungen sowie die Geschichte des jeweiligen Toototrägers, unabhängig von Vorurteilen jener Zeit zu seiner Person. Bei solchen präparierten Hautstücken handelt es sich oftmals um unfreiwillig gespendete Haut, die im 19. Jahrhundert zu medizinischen Zwecken in Gefängnissen, Hospitälern, Heimen oder ähnlichen Anstalten den Leichen abgezogen wurde. Diese fragwürdige Praxis erinnert an barocke Anatomiestudien, wo verstorbene oder ermordete Straftäter seziiert wurden, oder an Gunter von Hagens *Körperwelten*. Der japanische Pathologe Masaichi Fukushi begann ab Mitte der 1920er-Jahre, tätowierte Haut zu sammeln, aus Interesse an der Kunst und dem Präparieren tätowierter Haut für die Nachwelt. Sein Sohn Katsunari Fukushi führte diese Praxis fort (vgl. Abb. 31). Eine Sammlung von etwa 105 präparierten Tattoos, zum Teil davon kompletten Ganzkörpertätowierungen, ist daraus entstanden und im Medizinischen Institut in Tokio beheimatet.⁶¹¹ Diese obskur erscheinende Sammlung erfüllt nicht nur den Zweck einer medizinischen Erforschung von tätowierter Haut, als vielmehr die Präsentation und Aufbewahrung eines kulturhistorischen Zeugnisses und künstlerischen Artefakts, das sonst nur in Verbindung mit dem lebendigen Körper in Erscheinung tritt und somit ephemere ist, oder aber im Medium der Fotografie weiterlebt und somit nicht physisch greifbar ist.

Neben dem wissenschaftlichen Interesse und seiner Bedeutung für die Forschung wird dieser Aspekt der Konservierung von tätowierter Haut auch immer mehr für den privaten Bereich interessant. Unterschiedliche Institutionen bieten ihre Dienste an, nachdem medizinische und museale, historische Sammlungen ja meist von nicht autorisierten Präparaten zeugen. *The Foundation for the Art and Science of Tattooing*⁶¹² hat es sich zur Aufgabe gemacht, die Tätowierung physisch über den Tod des Trägers hinaus als Forschungsobjekt und Artefakt zu erhalten. Man kann sich nunmehr freiwillig entschließen, seine Haut nach dem Tod zu spenden.

Es gibt jedoch auch die Möglichkeit, das Präparat zu privaten Zwecken konservieren zu lassen, als Erinnerungsstück für Freunde oder Familie. Dem Tattoo wird durch den Wunsch nach einer über den Tod hinausgehenden Konservierung eine große Bedeutung und Identifikation mit der Person zugesprochen. Es ist nicht nur ein Teil der Person, sondern ein Repräsentant, durch den sich der Dahingeschiedene identifiziert und wodurch er auf gewisse Weise weiterlebt. Hierbei spielt die Erinnerung an die eigene Person eine große Rolle; man möchte etwas hinterlassen bzw. sich selbst damit unsterblich machen. Das präparierte Hautstück bekommt zusätzlich in den Status einer Reliquie erhoben. Um das Ganze auch

⁶¹⁰ Vgl. Blog von Gemma Angel: <https://lifeand6months.com/about/> (01.05.2019).

⁶¹¹ Sanders/Vail 2008, S. 244.

⁶¹² Vgl. Website von *The Foundation for the Art and Science of Tattooing*: <http://www.wallsandskin.com/preserveyourtattoos> (01.05.2019).

künstlerisch ansprechend zu gestalten, wird darauf verwiesen, dass lediglich professionell gestochene Tattoos konserviert und diese anschließend auf würdige Weise, wie ein Kunstwerk, gerahmt werden.⁶¹³

Eine weitere und neue Variante, die Erinnerung an einen geliebten Menschen, sein Haustier oder ähnliches lebendig zu halten und bis zum eigenen Ableben bei sich, oder vielmehr in sich zu tragen, bietet das Schweizer Start-up-Unternehmen *skin46*.⁶¹⁴ Mit einem neuartigen, patentierten Verfahren wird reiner Kohlenstoff aus dem menschlichen oder tierischen Haar extrahiert und durch weitere chemische Prozesse zu einer schwarzen Tätowiertinte verarbeitet. Damit steht diese Methode dem klassischen Erinnerungstattoo gegenüber, das sich durch ein Porträt oder eine bestimmte Sache, die mit der zu erinnernden Person in Verbindung steht und oft mit einem Datum versehen ist, äußert. Das Porträt gilt dabei als der offensichtlichste Bezug zu der Person⁶¹⁵.

Als Porträt bezeichnet man landläufig die Darstellung einer Person, insbesondere ihres Gesichts. Die speziellere Bedeutung umfasst die künstlerische Darstellung anhand einer Zeichnung, eines Gemäldes, einer Büste, Inschrift oder Gravur, wobei der Charakterzug der Person hervorgehoben werden soll.⁶¹⁶ Dabei kommt dem Gesicht eine Vorrangstellung zu, um die Charakterzüge einer Person darzustellen, heißt Gesicht und Charakter werden gleichgesetzt in der abbildenden Darstellung. Nach Jean-Luc Nancy vermischt das Porträt drei Funktionen: es gibt wieder, spricht an und beruht auf Macht. Letzteres kommt insbesondere bei Herrscherporträts zum Tragen, durch die Macht dargestellt, evoziert und sogar ausgeführt wird, indem es stellvertretend für die Person des Herrschers eingesetzt wird. Diese Substitution setzt eine Abwesenheit des Porträtierten voraus, entfernt gesehen auch dessen virtuellen – oder tatsächlichen – Tod. Rückbezüge zu den Totenmasken oder der römischen *Imago*, der Wachsbüste eines Vorfahren, deren Anfertigung, Besitz und Zurschaustellung ein Vorrecht des römischen Patriziats war, können damit hergestellt werden. Fragen des Selbst, der Identität und der Authentizität stellen sich ebenfalls beim Porträt, wobei sich das „Selbst“ auf eine Persönlichkeit bezieht, eine Autonomie und Unverwechselbarkeit, und die Totenmaske als ultimatives Antlitz zu bezeichnen wäre. Der künstlerische Akt des Erschaffens eines Porträts hat den Effekt einer Wiederbelebung.⁶¹⁷ Dieser Animismus wird durch das tätowierte Porträt, das auf bzw. in einen lebendigen Körper eingebracht wird, verstärkt. Der oder das Dargestellte lebt in und auf dem Träger des Tattoos weiter. Eine Doppelung dieses Effekts tritt auf, indem die Tätowierung mit der oben genannten, durch die chemischen Bestandteile versetzten Tinte gestochen wird. Somit ist

⁶¹³ Vgl. Website: <https://www.savemyink.tattoo/about.html> (01.05.2019).

⁶¹⁴ Vgl. Website des Unternehmens Skin 46: <https://www.skin46.com/de/> (01.05.2019).

⁶¹⁵ Häufig anzutreffen sind auch Tierporträts vom (verstorbenen) Haustier, siehe Abb. 67.

⁶¹⁶ Jean-Luc Nancy: *Das andere Porträt*, Zürich/Berlin 2015 (Original: *L' autre portrait*, Paris 2014), S. 10ff.

⁶¹⁷ Ebd., S. 37ff.

nicht nur symbolisch, sondern auch physisch ein Teil des zu Erinnernden in den Tätowierten eingeschrieben. Die kommunikative Dimension beschränkt sich jedoch hierbei auf den persönlichen Zweck, da sich diese Tinte optisch nicht von der handelsüblichen Tätowierfarbe unterscheidet. Dennoch sind diese Formen der Erinnerung beliebt, da Erinnerungen ja oft eine private und psychologische Dimension haben. Dieser innere Prozess des Gedenkens und Erinnerns, wie bereits oben beschrieben, wird durch eine Tätowierung, dessen Entstehung ja ebenfalls ein innerer Prozess ist, bei dem die Haut geöffnet und etwas in den Körper eingebracht wird, verstärkt und unterstrichen. Deshalb eignen sich Tätowierungen besonders gut, um an etwas zu erinnern bzw. an etwas erinnert zu werden.

8.2. Kollektives Gedächtnis und Tätowierung

Jan Assmann unterscheidet vier Außendimensionen des Gedächtnisses: 1. Das mimetische Gedächtnis (Handeln lernen durch Nachahmen), 2. Das Gedächtnis der Dinge (Dingwelt), 3. Das kommunikative Gedächtnis (Sprache und Kommunikation), 4. Das kulturelle Gedächtnis (Überlieferung des Sinns; im kulturellen Gedächtnis gehen alle drei vorher benannten mehr oder weniger fließend ineinander über).⁶¹⁸ Entscheidend für die Bildung des kulturellen bzw. kollektiven Gedächtnisses ist das Zusammenspiel einer Vielzahl von Faktoren – Traditionsbildung, Vergangenheitsbezug, Schriftkultur und Identitätsbildung –, die in jeweils kulturell und epochal unterschiedlichen Konfigurationen auftreten.⁶¹⁹

Maurice Halbwachs prägte den Begriff des kollektiven Gedächtnisses in den 1920er-Jahren als eine gemeinsame Gedächtnisleistung einer Gruppe von Menschen. Dieses kollektive Gedächtnis stehe neben dem individuellen Gedächtnis. Das kollektive Gedächtnis bilde den Rahmen jener Gruppe und diene als Basis für das gruppenspezifische Verhalten, indem es mit Blick auf die kulturelle Vergangenheit Bezug auf die aktuellen, sozialen und kulturellen Verhältnisse nimmt. Beim kollektiven Gedächtnis wird zwischen dem kommunikativen und dem kulturellen Gedächtnis unterschieden, wobei das kommunikative Gedächtnis, meist im Zeitraum von etwa drei Generationen nach dem Geschehen mündlich weitergegebene Erfahrungen und Traditionen definiert, das kulturelle Gedächtnis hingegen nicht an Personen gebunden ist und über eine viel weitere Zeitspanne die Ereignisse, beispielsweise anhand von Niederschriften, tradiert werden.⁶²⁰ Dagegen definiert Maurice Halbwachs die Geschichte als den Punkt, an dem die Tradition aufhört und das soziale Gedächtnis erlischt.

⁶¹⁸ Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992, S. 20.

⁶¹⁹ Ebd., S. 301.

⁶²⁰ Vgl. Maurice Halbwachs: Das kollektive Gedächtnis, Stuttgart 1967 (Original: La mémoire collective, Paris 1950).

Solange eine Erinnerung fortbesteht, sei es nicht notwendig, sie als Historie festzulegen.⁶²¹ „Das kollektive Gedächtnis ist eine kontinuierliche Denkströmung, die von der Vergangenheit nur behält, was von ihr noch lebendig und fähig ist, im Bewusstsein der Gruppe, die es unterhält, fortzuleben.“⁶²² Die Tätowierung reiht sich in das kollektive Gedächtnis als Mischung aus kommunikativem und kulturellem Gedächtnis ein. Durch die stammes- oder gruppenspezifische Tätowierung materialisiert sich das als immaterielles Archiv beschriebene, kollektive Gedächtnis. Anhand einer Tätowierung oder Tatauierung wird das Kollektivbewusstsein visuell wahrnehmbar. Das kollektive Gedächtnis ist mehr als nur eine Art Speicher für kollektive Erinnerungen, denn es prägt sowohl eine Gruppe als auch das Individuum. In ihm drückt sich eine gemeinsame Deutung der Vergangenheit und des Weltbezugs aus, daher ist das kollektive Gedächtnis ein soziales Produkt, so wie es auch die Tätowierung ist.

Das kulturelle Gedächtnis hat laut Aleida Assmann seinen anthropologischen Kern im Totengedächtnis, womit die Wahrung des Andenkens durch die Angehörigen und die Überlieferung des Namens und der Leistungen der verstorbenen Person für die Nachwelt gemeint ist. Das Totengedächtnis hat eine religiöse wie weltliche Dimension der Verewigung, wobei die ursprünglichste und meist verbreitete Form sozialer Erinnerung der Totenkult darstellt.⁶²³ Dieser Totenkult, der ein mehr oder weniger ritualisiertes Gedenken an eine Person ausdrückt, spiegelt sich insbesondere in Grabmälern jeder Art wider. In der Tattooszene kann man als Unterkategorie ebenfalls einen Trend zum Totenkult verzeichnen, der sich in tätowierten Porträts, Todesdaten, Namen der verstorbenen Person in Kombination mit einem Sinnspruch oder passendem Bildmotiv/Symbol kenntlich macht. Grundsätzlich lässt sich sagen, dass eine (Gedenk-)Tätowierung oftmals eine Mischung aus individuellem und kollektivem Gedächtnis ist.

8.2.1. KZ-Tätowierungen und ihr Reenactment

Ab Herbst 1941 wurde den als arbeitsfähig befundenen Häftlingen des Konzentrationslagers Auschwitz ihre Identifikationsnummer auf den linken Unterarm tätowiert, als Erweiterung der eingenähten Nummer in die Kleidung. Diese setzte sich zusammen aus fünf bis sechs Ziffern, jeweils beginnend mit einer „1“. Später ging man dazu über, Juden zusätzlich ein Dreieck vor die Zahl zu setzen bzw. die Zählung nach Serien „A“ und „B“ fortzuführen. Sinti und Roma bekamen ein „Z“ für „Zigeuner“ vor die Zahl gestochen. Die anfängliche Tätowierung auf die Brust mit einem Stempel erwies sich als inpraktikabel und wurde durch das Einarbeiten von Tusche mit einer Tätowiernadel ersetzt. Die Nummer führte dazu, dass

⁶²¹ Ebd., S. 66.

⁶²² Ebd., S. 68.

⁶²³ A. Assmann 1999, S. 33.

die Häftlinge entpersonalisiert wurden und sich ihres nahenden Todes stets bewusst waren. Die Nummerntätowierung war Teil der psychologischen Entmenschlichungsstrategien und des instrumentalisierten Tötens der Nationalsozialisten.⁶²⁴

Als charakteristisch für die westliche Kultur gilt eine Marginalisierung körperlicher Praktiken, da Körper und Ereignis als etwas Ephemeres gelten und sich jeglicher Aufzeichnung und Konservierung entziehen, sodass der Körper angeblich keine dauerhaften Spuren zurücklassen könne. Der polnische Videokünstler Artur Żmijewski zeigt in seinem Film *80064* aus dem Jahr 2004 das Gegenteil auf, indem er dem 92-Jährigen, ehemaligen Auschwitz-Häftling Józef Tarnawa seine eintätowierte Lagernummer von einem professionellen Tätowierer in einem Tattoostudio erneuern lässt. Dessen Haut wird vom Künstler als ein „Blatt, auf dem Geschichte geschrieben wurde“ und die Tätowierung als ein „renovierungsbedürftiges Monument“ angesehen.⁶²⁵ Für den Künstler ist der Körper das historische Dokument, während er der Erinnerung der Zeitzeugen kritisch gegenübersteht. Erinnerungen verblassen, die Erzählungen sind konstruiert. Was geblieben ist, sind Gefühle, und auf diese beruft sich der Künstler beim Zeitzeugen sowie beim Zuschauer dieser Aktion, die als Videoarbeit verewigt wurde. Personelle Parallelen zur Geschichte des Holocaust lassen sich feststellen; zum einen gibt es das Opfer, den Täter – der sich allerdings in Ausführenden (Tätowierer) und Befehlenden (Regisseur/Künstler) teilt – und den tatenlosen, stummen Zuschauer. An Letzterem liegt es letztendlich, dass die Erinnerung an die Geschichte sich durch eine starke affektive Anteilnahme ins kulturelle Gedächtnis einbrennt („prothetisches Gedächtnis“), auch wenn Józef Tarnawa – Zeuge und Opfer zugleich – dem „Re-Enactment“ und der Remedialisierung in Form des Films, anstelle einer Aktion, zunächst ablehnend gegenüberstand, da er befürchtete, dass dieses Stigma der Lagernummer dann nicht mehr authentisch sei und er an Glaubwürdigkeit verlöre. Bei dieser Arbeit wird die Differenz zwischen „Körper-Gedächtnis“ und „Körper-Archiv“ thematisiert, wobei ersteres an das Individuum und seine narrative Wiedergabe der Erinnerung gebunden ist, die sehr leicht durch Subjektivität verfälscht und den Tod des Zeugen ausgelöscht wird, zweiteres den Körper des Zeugen bzw. Opfers als Archiv behandelt, durch die performative Wiederholung die Historizität zwar manipuliert, der Akt und die kollektive Erinnerung jedoch durch das Stigma (die Tätowierung) konserviert werden. Der präsente Körper ist Archiv und Medium, der durch die Übertragung von Affekten sowie durch Inszenierungen Geschichte vermittelt. „In dieser Perspektive offenbart der Körper seine spezifische dokumentarische Dimension: Er wird zum Medium, das zum einen diejenigen Aspekte des Ereignisses bewahrt, die sich

⁶²⁴ Vgl. Iris Därmann: Zur Nummerntätowierung im Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau, in: Därmann/Macho 2017, S. 231-254. United States Holocaust Memorial Museum, Washington DC: Tattoos and Numbers. The System of Identifying Prisoners at Auschwitz, überarb. 09.12.2019, <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/tattoos-and-numbers-the-system-of-identifying-prisoners-at-auschwitz?series=18823> (14.07.2020).

⁶²⁵ Dorota Sajewska: Körper-Gedächtnis, Körper-Archiv. Der Körper als Dokument in künstlerischen Rekonstruktionspraktiken, in: Seien wir realistisch. Neue Realismen und Dokumentarismen in Philosophie und Kunst, hgg. v. Magdalena Marszałek, Dieter Mersch, Zürich/Berlin 2016, S. 356f.

gelenkten Formen der Aufzeichnung und Konservierung von Geschichte entziehen, und zum anderen dasjenige festhält, was in der Kultur marginal ist oder marginalisiert wird.“⁶²⁶ Der Aspekt der Tätowierung als spezielles Körperzeichen und eigentliches „Dokument“ der Geschichte ist noch wichtig zu erwähnen, da an ihr die Geschichte des Holocaust erst sichtbar wird und als Insignie ins kollektive/kulturelle Gedächtnis eingehen kann.

Im Zuge der Erinnerung an den Holocaust und seine Opfer wird von einer anderen Form des Reenactments der KZ-Tätowierung berichtet. Es handelt sich um eine Art Trend unter jungen Israelis der dritten Generation von Holocaust-Überlebenden, die sich zu Ehren der Großeltern deren Auschwitz-Nummer auf den Unterarm tätowieren lassen. Es wird als Erinnerung, Mahnmal und Gedenken an die Erlebnisse der Großeltern gedeutet, die sich in diesen Tattoos manifestieren sollen. Diese Neuauflage der Nummerntätowierungen soll an den Schrecken des Holocaust und an die Überlebenden erinnern, als Zeichen eines kollektiven Gedächtnisses, zudem aber auch das individuelle Gedächtnis und die persönliche Erinnerung an die Großeltern und deren Erzählungen wach halten. Die Bedeutung dieser Tätowierung für die Träger hat sich mit der Aufarbeitung des Holocaust ebenfalls gewandelt, von einem Zeichen des Todes zu einem Zeichen des Überlebens, als eine Art Orden, der Andenken und Respekt verdient. Dieses kollektive Zeichen der Nummerntätowierung am linken Unterarm wird von der dritten Generation nun uminterpretiert und zu einem individuellen Zeichen umfunktioniert. Wie jedem Tattoo kann auch jenem eine eigene, persönliche Aussage beigemessen werden. Es dient als Medium „gegen das Vergessen“, das zur Kommunikation einlädt, da es im kulturellen Gedächtnis verankert ist und die Erinnerung weitertragen und lebendig halten soll.⁶²⁷ Es kann zudem als Zeichen des Stolzes gedeutet werden, Jude zu sein, die eigenen Wurzeln zu kennen und anzunehmen. Zum anderen steht die Nummer für den Großelternanteil als personalisiertes Zeichen, als Repräsentant und Substitut, was durch die Kopie des Tattoos verinnerlicht und eingeschrieben wird. Durch die gemeinsame Nummer wird die ansonsten nicht eindeutig sichtbare Genealogie visualisiert.

Laut Aleida Assmann bestehen enge Wechselbeziehungen zwischen den Medien und den Metaphern des Gedächtnisses, denn die Bilder, die von Künstlern und Wissenschaftlern für die Prozesse des Erinnerns und Vergessens gefunden wurden, folgen den derzeit herrschenden materiellen Aufschreibesystemen und Speichertechnologien.⁶²⁸

Ein bislang noch nicht angesprochener Aspekt der Tätowierung ist der Schmerz, der sowohl beim Anbringen als auch in der Heilungsphase präsent ist und zum mächtigsten Hilfsmittel

⁶²⁶ Ebd., S. 356ff.

⁶²⁷ Alexandra Rojkov: Tätowiertes Mahnmal, Zeit Online 26.01.2015, <https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2015-01/auschwitz-gedenken-tattoos-kz-nummern> (01.05.2019).

⁶²⁸ A. Assmann 1999, S. 149.

der Mnemotechnik gehört.⁶²⁹ Sowohl bei Franz Kafkas *In der Strafkolonie* als auch im obigen Fall, werden die Körper der Verurteilten schmerzhaft markiert. Die jeweilige Obrigkeit schreibt sich unwiderruflich in den (unschuldigen) Menschen ein, das Urteil bzw. die Lagernummer werden eingefleischt und so permanent im Gedächtnis, ebenso in dem des Betrachters, verankert. Gleichermaßen ist bei Initiationsriten der Zusammenhang von Schmerz und Gedächtnis spürbar, manifestiert in den Spuren und Narben als körperliches Gedächtnis. Das entstandene Zeichen, die Tätowierung am Körper, verhindert das Vergessen, noch mehr verbunden mit der Erinnerung an den empfundenen Schmerz und die Emotionen. „Der Körper selbst trägt auf sich die Spuren der Erinnerung, der Körper ist Gedächtnis.“⁶³⁰ Das mentale Gedächtnis erweist sich oftmals als nicht zuverlässig, was schon Artur Żmijewski erwähnte, das Körpergedächtnis der Wunden und Narben hingegen schon. Wie Oliver Bidlo konstatiert, ist das Tattoo eine besondere Kommunikations-, und damit auch Wahrnehmungsform, wobei der Akt des Tätowierens und die damit einhergehenden Schmerzen ebenfalls im Tattoo gebunden und in den Körper hineingeschrieben sind; der Schmerz wird Teil des Tattoos, das Tattoo wird zu einer Spur, zu einem Körpergedächtnis für den damit verbundenen Schmerz, wodurch eine Transformation, ein Übergang zu einem neuen „Körpersein“ stattfindet.⁶³¹

⁶²⁹ Aleida Assmann: Zur Metaphorik der Erinnerung, in: Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, hgg. v. Aleida Assmann, Dietrich Harth, Frankfurt a. M. ²1993, S. 20.

⁶³⁰ Ebd., S. 245f.

⁶³¹ Bidlo 2010, S. 69.

9. Mediale Auslöschungen – Tätowierverbote, Tattoorentfernungen und Cover-ups als ikonoklastische Praktiken

Das abschließende Kapitel dieser Arbeit befasst sich mit medialen Auslöschungen, bezogen auf die Tätowierung bzw. das Tattoo. Es werden zwei Ausprägungen des Löschens behandelt, die Parallelen und Differenzen zum Ikonoklasmus in der Kunst aufweisen: Die Zerstörung und die Überarbeitung. Ikonoklasten drücken sich zumal auch in der Art der Zensur aus, in Form von Entfernungen, Schwärzen oder gesetzlicher Verbote. Tätowierverbote werden in diesem Kapitel an erster Stelle behandelt, da sie eine Vorstufe zur Löschung darstellen.

Verbote werden als Zeichen einer gesellschaftlichen Machtstruktur erteilt. Auslöschungen hingegen werden bei Tattoos meist genauso freiwillig erwirkt wie sie entstanden sind. Die Differenzen zwischen den einzelnen ikonoklastischen Praktiken sollen herausgestellt werden, doch zunächst findet eine kurze Einführung in den Ikonoklasmus statt.

9.1. Ikonoklastische Praktiken

Der Begriff „Ikonoklasmus“ stammt aus dem griechischen und bedeutet so viel wie „das Bild zerbrechen“ („eikon klaein“). Ein Synonym dafür ist der „Bilderstreit“ und bezeichnet im Ursprung den im 8./9. Jahrhundert in Byzanz ausgebrochenen Konflikt über die Frage, ob bildliche Darstellungen von Jesus, Maria und den Heiligen verehrt werden dürfen oder nicht. Das Urchristentum hatte bildliche Darstellungen zwar abgelehnt, doch vor allem im Osten nahm der Verehrungskult der Bilder in der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts immer mehr zu. Dies galt besonders für die Huldigung der so genannten „Acheiropoieta“ – „nicht von Menschenhand geschaffen, von Gott geschenkt“, wie das *Vera Ikon* – denen wundersame Kräfte nachgesagt wurden.⁶³² Die Gegner der Bilderverehrung, die Ikonoklasten, beriefen sich bei ihrer Ablehnung auf das 2. Buch Mose:

„Du sollst dir kein Gottesbild machen und keine Darstellung von irgend etwas am Himmel droben, auf der Erde unten oder im Wasser unter der Erde.“

(2. Buch Mose; Ex 20, 4)

Desweiteren heißt es im 3. Buch Mose:

„Ihr sollt euch nicht anderen Göttern zuwenden und euch nicht Götterbilder aus Metall gießen; ich bin der Herr, euer Gott.“

(3. Buch Mose; Lev 19, 4)

Auf dieses biblische Bilderverbot konnten sich alle (religiösen) bilderfeindlichen Theorien berufen.⁶³³

⁶³² „Acheiropoieta“, http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_1137.html (18.01.2018).

⁶³³ Daniel Spanke: *Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zum Porträt in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst*, München 2004, S. 50.

Ursprünge sind in der paganen Bilderverehrung eines polytheistischen Glaubens (Altes Ägypten, Griechenland, Rom) verwurzelt, aber auch in jüdischen, vorexilischen Kulturen, nach dem die Götter als real existierende Mächte angesehen wurden, die über bestimmte Völker und Länder herrschten und die in ihren Kultbildern als Idole bzw. Götzen personalisiert und angebetet wurden.⁶³⁴ Die ägyptischen Pharaonen sowie die römischen Kaiser, die den Göttern gleichgestellt waren, erfuhren eine ebensolche Anbetung in Form ihrer Bildnisse, was von den monotheistischen Urchristen verurteilt wurde.⁶³⁵

Die rapide wachsende Ikonenverehrung gipfelte im 8. Jahrhundert im byzantinischen Bilderstreit, der zeitweise in einen Bürgerkrieg ausartete und für rund hundert Jahre Kirche und Gesellschaft spaltete. Laut Hans Belting begann erst ab diesem Moment die offizielle und öffentliche Diskussion über das Bild.⁶³⁶ Kultbilder sind seit jeher in der religiösen Praxis verankert und dienen dazu, eine Verbindung zwischen der göttlichen und der weltlichen Sphäre herzustellen.⁶³⁷ Vor allem bei den schriftlosen Kulturen und den unteren Bevölkerungsschichten im Mittelalter war das Bedürfnis nach dem Bild als Anschauungs- und Anbetungsobjekt so groß, dass die Christen der paganen Bilderverehrung letztlich nachgaben.⁶³⁸

Im spätantiken Bilderstreit war die römische Kirche gegen die Ablehnung des Bildes, denn Bilder, so Paulinus von Nola (um 354-431) und später auch Gregor der Große (um 540-604), seien die Lehrbücher der des Lesens Unkundigen.⁶³⁹ Das christliche Heiligenbild dient nicht der bloßen Anschauung, sondern als vermittelndes Zeichen innerhalb der Liturgie; dem Gläubigen soll das göttliche Abwesende vor Augen geführt und das Nichtsichtbare sichtbar gemacht werden. Die Ikonen der Ostkirche dienen als Medium, als Mittler zwischen der materiellen Welt der Gläubigen und der transzendenten göttlichen Welt, wobei die Ikone als „Abbild“, also als nachahmendes Bild, verstanden wird, das ein partiell identisches Abbild des Urbildes darstellt, im Gegensatz zum Idol, zum Trugbild, das selbst versucht eine Gottheit zu sein.⁶⁴⁰

Oftmals im gleichen Zuge mit dem byzantinischen Bilderstreit wird der Bildersturm erwähnt, der die im Zuge der Reformation im 16. Jahrhundert erfolgte Zerstörung von Heiligenbildern beschreibt. So organisierte der radikale Reformator Andreas Bodenstein, genannt Karlstadt, im Jahr 1522 in Wittenberg einen Bildersturm, dem viele sakrale Gemälde zum Opfer fielen,

⁶³⁴ Dieter Metzler: Bilderstürme und Bilderfeindlichkeit in der Antike, in: Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks, hg. v. Martin Warnke, Frankfurt a. M. 1988, S. 20.

⁶³⁵ Ebd., S. 27.

⁶³⁶ Belting 1990, S. 166.

⁶³⁷ Sophie Schweinfurth: Kultbilder, Trugbilder und Bilderverbot, in: Günzel/Mersch 2014, S. 151.

⁶³⁸ Kurt Bauch: Imago, in: Boehm 2006, S. 282.

⁶³⁹ Ebd., S. 286f.

⁶⁴⁰ Janine Luge-Winter: Ikonen, umgekehrte Perspektive und Bilderstreit, in: Günzel/Mersch 2014, S. 157.

sowie die Schweizer Johannes Calvin und Ulrich Zwingli, die ihre Anhänger zur Bilderzerstörung aufriefen. Doch anders als in Byzanz richtete sich die Gewalt gegen das Heiligenbild selbst und nicht gegen die Bilderverehrer, die im Frühmittelalter drakonische Strafen zu fürchten hatten. Ebenso als Bildersturm, jedoch politisch und nicht religiös motiviert, wird die 1933 von den Nationalsozialisten initiierte Verfolgung der sogenannten „Entarteten Kunst“ bezeichnet.⁶⁴¹ Weitere Maßnahmen bezüglich der Auslöschung oder des Verbots von Bildern und audiovisuellen Medien, die sich gegen ein totalitäres System richten oder denen eine schädliche Wirkung zugeschrieben wird, werden bis heute im Rahmen der Zensur als (sittliche) Kontrollinstanz praktiziert.

Gerade im Hinblick auf diese Praktiken der mutwilligen Bilderzerstörung muss dem Bild eine enorme Wirkmacht zugesprochen werden, die seine Kraft durch die Gleichheit erzeugende Verähnlichung mit dem Dargestellten zieht. So wird es auch im Alten Testament durch die Erzählung vom Goldenen Kalb veranschaulicht (Ex 32, 1-35).

Hans Belting führt in seiner *Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* die Ursprünge der rituellen Bildverehrung aus, wobei dem Kaiserbild im Römischen Reich eine bedeutende Funktion zukam. Der Kaiser, personifiziert und substituiert durch das Kaiserbild, war damals selbst Gegenstand ritueller Verehrung und wurde gleichgestellt mit den Göttern.⁶⁴² Der Brauch, nach dem die Personen bzw. die Heiligen im frühen Christentum mit ihrem Bildnis gleichgesetzt und das Bildnis zum legitimen Stellvertreter dessen eingesetzt wurde, entstammt dem kaiserlichen Bildkult. Es erfolgt eine symbolische Übertragung von der Person zu ihrem Bildnis, die im Roman *The Picture of Dorian Gray* von Oscar Wilde aus dem Jahr 1891 einen Höhepunkt zu erreichen scheint. In jenem Fall altert nicht die Person, sondern das Bild: die Rollen sind vertauscht. Die Zerstörung des Bildnisses führt zum Tod des Porträtierten.⁶⁴³

Die Macht und Stellung des Kaiserbildes führte auch zur damaligen Zeit einen politischen Ikonoklasmus herbei, der als *Damnatio memoriae*⁶⁴⁴ bezeichnet wird und die gewaltsame Entfernung des Kaiserbildes durch die Nachwelt meint.⁶⁴⁵ Die Zerstörungswut des Andenkens der geächteten Kaiser hat mit der oben bereits erwähnten Stellung des Bildnisses als politischer, juristischer und kultureller Stellvertreter zu tun. Eine abgeschwächte Form dieser Praxis ist die Umwidmung antiker Bildnisstatuen, wobei entweder der Kopf ausgetauscht oder lediglich eine ikonografische Überarbeitung und Anpassung an das neue Herrscherbildnis vorgenommen wurde. Auf diese Weise sind oftmals neue, palimpsesthafte Kunstwerke entstanden. Unterdessen ging es beim Ikonoklasmus des Christentums nicht

⁶⁴¹ „Bildersturm“, http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_1138.html (18.01.2018).

⁶⁴² Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, S. 117.

⁶⁴³ Vgl. Oscar Wilde: *The Picture of Dorian Gray*, London 1891.

⁶⁴⁴ Lat.: Verdammung des Andenkens.

⁶⁴⁵ Belting 1990, S. 119.

bloß um das ganzheitliche Zerstören des Bildes, sondern auch um eine Demütigung, Entehrung und Bestrafung des Andenkens, das dann teilweise als Mahnmal noch erhalten geblieben ist, also das Bildnis eher einer Entstellung als einer Vernichtung anheimgefallen ist, sodass diese ikonoklastisch entstellten Artefakte als Zeugnisse der Geschichte erhalten geblieben sind und, damals wie heute, als solche fungieren. Auch in Neuzeit und Gegenwart tritt der politische Ikonoklasmus zutage, wenn nach einem radikalen politischen Systemwechsel versucht wird, das kollektive (Bilder-)Gedächtnis zu manipulieren. Im heutigen Zeitalter der technischen und digitalen Reproduzierbarkeit ist eine Auslöschung des Bildes nahezu unmöglich, dennoch wird mittels einer (systematischen) Zensur und Bildmanipulationen der Versuch unternommen. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es dabei um eine symbolische Exekution und Auslöschung aus dem kollektiven Gedächtnis gehen soll.⁶⁴⁶

Doch der Ikonoklasmus ist mehr als die bloße Vernichtung von Bildern. Das Bild als Angriffsziel wird einer „schöpferischen Zerstörung“ unterzogen, bei dem ein sekundäres Bild – das der Entstellung oder Vernichtung – geschaffen wird.⁶⁴⁷ Diese sekundären Bilder, die aus einer schöpferischen Zerstörung resultieren, treten insbesondere bei den Cover-ups zutage. Bilder, also in diesem Fall auch Tattoos, haben die Macht, im Betrachter Gefühle auszulösen, zu schockieren, so dass als Reaktion eine Abscheu hervorgerufen wird, aus der im Extremfall eine Zerstörung resultieren kann. Das liegt zum einen daran, dass das Bild unmittelbar mit dem dargestellten Objekt in Verbindung gebracht wird, also als personelles Substitut oder Index fungiert, zum anderen liegt es an der schon zuvor erwähnten Beseelung der Bilder und dem Bildakt.⁶⁴⁸

9.2. Tätowierverbote

Die Eigendynamik des Begehrens nach Bildern widersetzt sich, laut Ulrike Landfester, jedem Verbot.⁶⁴⁹ Dies gilt sowohl für Ikonen und Idole, als auch für jedes andere Bild, eingeschlossen das Tattoo, wie im weiteren Verlauf zu sehen sein wird.

Tätowierverbote finden sich bereits im Alten Testament, in der Antike sowie im frühen Christentum. Ähnlich den zuvor erwähnten Bilderverboten in der Bibel wird im 3. Buch Mose ein weiteres Verbot ausgesprochen, nachdem der Mensch als Ebenbild Gottes seinen Körper nicht zeichenhaft zurichten darf, was als Tätowierverbot ausgelegt wurde.

„Für einen Toten dürft ihr keine Einschnitte auf eurem Körper anbringen, und ihr dürft euch keine Zeichen einritzen lassen. Ich bin der Herr.“

⁶⁴⁶ Uwe Fleckner: „Damnatio memoriae“, in: Handbuch der politischen Ikonographie, Band 1: Abdankung bis Huldigung, München 2011, S. 208-215.

⁶⁴⁷ Mitchell 2012, S. 34f.

⁶⁴⁸ Ebd., S. 107f.; Bredekamp 2015, S. 205ff.

⁶⁴⁹ Landfester, Ulrike (Hrsg.): Schrift und Bild und Körper. Bielefeld 2002, S. 31.

(Lev 19, 28)

Aber nicht nur im „körperfremden“ christlichen Abendland sind diese Verbote historisch verankert, sondern auch in Ostasien (Japan) und den arabischen (muslimischen) Ländern. Zunächst bezogen sich die Tätowierverbote auf die Praxis der Straftätowierung, die sowohl im europäischen als auch im asiatischen Raum praktiziert wurde. Später begründete sich die Abkehr vom Hautbild aus religiösen Zusammenhängen, parallel mit der allgemeinen Abneigung gegen das Bild und einer Anbringung identitätsstiftender Zeichen am Körper. Es lassen sich demnach Parallelen vom Bilderverbot zum expliziten Tätowierverbot ziehen, weshalb beide Aspekte unter diesem Kapitel vereint zur Debatte stehen.

Bereits der antike, frühchristliche Schriftsteller Tertullian und – ca. ein Jahrhundert später – Kaiser Konstantin haben Tätowierverbote verfasst bzw. erlassen. So besagt Kaiser Konstantins Edikt von 316 n. Chr., dass jemand, der eine Straftat begangen hat und für diese verurteilt wurde, für diese Strafe nicht auf seinem Gesicht markiert werden dürfte, wie es davor die gängige Praxis war, sondern diese Markierung auf seinen Armen oder Waden platziert werden soll, damit die göttliche Schönheit des Gesichts nicht geschändet wird. Dieses Edikt bezieht sich nun speziell auf die Straftätowierung und eine Körperstelle, nämlich das Gesicht als Ort der Ehre und Identität einer Person, Ausdruck seiner Menschlichkeit und Individualität.⁶⁵⁰

Im Jahr 787 n. Chr., zeitgleich zum 2. Konzil von Nicäa, wurde auf dem Konzil von Calcuth in Northumberland von Papst Hadrian I. jede Form des Tätowierens verboten, da es sich um einen heidnischen Brauch handele und das Seelenheil damit gefährdet werde.⁶⁵¹

Wie Christa Ruhnke herausstellt, enthält der Koran zwar kein explizites Tätowierverbot, untersage jedoch allgemein die „Entstellung“ des menschlichen Körpers. Nach mohammedanischem Glauben würde eine Tätowierung die rituelle Waschung behindern, da an dieser Stelle das geheiligte Wasser nicht in die Haut eindringen kann. Somit wurde das Tätowieren in der islamischen Tradition als „Teufelszeichen“ verboten. Dennoch gab es für Moslems eine Grauzone, das eine Tätowierung rechtfertigen konnte, denn nach dem Tod gingen dem Glauben zufolge alle Seelen durch ein Fegefeuer, welches die Tätowierungen auslöschen würde. Zudem wolle man sich von der jüdischen bzw. christlichen Bevölkerung unterscheiden, deren Religion das Tätowieren untersagte. Da es im Koran verboten ist, gegenständliche Bilder, also Abbilder, herzustellen, bestanden die ursprünglichen Motive, besonders im nordafrikanischen Kulturkreis, aus ornamentalen bzw. geometrischen Mustern (Kreuze, Striche, Punkte, Sonnen, Kreise, usw.) und entsprechen somit der islamischen Kunst.⁶⁵²

⁶⁵⁰ Cod. Theod. 9.40.2., zitiert nach Mark Gustafson: Degradation, Dishonor and the Stigmatiferous Slave. Reckoning the Weight of the Roman Tattoo, in: Därmann/Macho 2017; S. 85.

⁶⁵¹ Ruhnke 1974, S. 48.

⁶⁵² Ebd., S. 18f.

In Japan war und ist das Tätowierverbot ausgeprägter, was mit der Nähe des Tattoos zum Stigma von Kriminellen begründet liegt. Dokumentiert sind Straftätowierungen von Kriminellen im Gesicht und den Unterarmen als sichtbare Zeichen und Teil der Bestrafung in der Kofun-Zeit bis 1232 und dann wieder ab 1716, bis zum Ende der Edo-Zeit. Ein zwischenzeitliches Praktizieren kann laut Dirk-Boris Rödel jedoch nicht ausgeschlossen werden.⁶⁵³ Diese Straftätowierungen nannte man *Irezumi*, im Gegensatz zu *Horimono*, den bildlichen, freiwillig erworbenen Tattoos (siehe Kap. 2.3.2.). 1870 erfolgte die Aufhebung der Straftätowierung und das Wort *Irezumi* wurde nun äquivalent für die Schmucktätowierung benutzt.⁶⁵⁴ Zudem wurde unter dem Einfluss des Neo-Konfuzianismus der Körper als ein besonderes Geschenk der Eltern angesehen, dessen Modifikation einer Degradierung gleichkam. Ab 1811 wurde das erste offizielle gesetzliche Tatooerverbot erlassen.⁶⁵⁵ Zwischen 1872 und 1948 wurde das Verbot strikter, denn nun wurde nicht nur das Tragen, sondern auch die Ausführung von Tätowierungen gesetzlich untersagt.⁶⁵⁶ Laut Adolf Spamer war das Tattoo in Japan nicht nur formal verboten, sondern auch in der Oberschicht verpönt, so dass die Kundschaft vornehmlich aus Europäern und US-Amerikanern bestand, die über einen kulturellen Transfer Stil und Motive in ihre Heimatländer importierten, sowie einheimischen Angehörigen der unteren Gesellschaftsschicht, deren Tätowierungen als Kleiderersatz („Hauthemden“, siehe Kap. 2.3.2. und Kap. 6.2.) dienten.⁶⁵⁷

Selbst im anglo-europäischen Raum des 20. Jahrhunderts wurden Rufe nach Tätowierverboten laut, um das Übermaß der Tattoos einzudämmen und zum Schutz der Sich-Tätowierenden vor irreversiblen, falschen Entscheidungen. So wurde laut Adolf Spamer im Jahr 1922 ein gesetzliches Verbot der Damentätowierung für Mädchen unter 21 verlangt, und nochmals im Jahr 1930, doch offenbar kam es nie zur Durchsetzung.⁶⁵⁸

Ein Tätowierverbot erließen einige US-amerikanische Großstädte. Eingeführt zum Schutz vor Fehlentscheidungen sowie der Angst vor Krankheiten wie Hepatitis C, die durch eine mangelnde Hygiene und unsterile Tätowiernadeln übertragen werden konnten, wurden sie in den 1960er-Jahren verhängt und besaßen z. B. in New York sogar bis ins Jahr 1997 hinein Gültigkeit. Gerade in dieser Zeit florierte der Betrieb in der Untergrundszene, auch unter Frauen, die sich vermehrt als Tätowiererinnen selbstständig machten und wiederum die Türen einem weiblichen Publikum öffneten.⁶⁵⁹

⁶⁵³ Rödel 2004, S. 28f.

⁶⁵⁴ Van Gulik 1982, S. 3.

⁶⁵⁵ Rödel 2004, S. 44.

⁶⁵⁶ Yoshimi Yamamoto: Japan. From Early Times to the Tattoo Boom during the Edo Period, in: Kat. Ausst. Tattoo, Arles 2014, S. 94.

⁶⁵⁷ Spamer 1934, S. 93.

⁶⁵⁸ Ebd., S. 53.

⁶⁵⁹ Osterud 2014, S. 30.

Das Tätowieren im Strafvollzug ist generell untersagt und fällt unter das Verbot der Selbstbeschädigung laut § 27 Strafvollzugsgesetz, BGBl.Nr. 144/1969:

- (1) Die Strafgefangenen dürfen sich nicht am Körper verletzen oder an der Gesundheit schädigen, um sich zur Erfüllung ihrer Pflichten untauglich zu machen; sie dürfen sich auch nicht zu diesem Zweck durch einen anderen verletzen oder schädigen lassen.
- (2) Das Tätowieren ist verboten.

Wie Klaus Pichler herausgestellt hat, hat das Tätowieren im Strafvollzug viele Funktionen. Neben den politischen und gruppenidentitätsstiftenden Aussagen dient es mitunter der Unterhaltung, als ein Stück Populärkultur, entsteht aus Langeweile und Neugierde. Das Verbotene am Tätowieren löst bei einigen Häftlingen sicherlich ebenfalls einen Reiz aus und dient als eine Ablenkung vom tristen Gefängnisalltag, als Versuch, sich eine gewisse Form der Freiheit über den eigenen Körper zu verschaffen.⁶⁶⁰

Rein rechtlich fallen sowohl das Tätowieren als auch das Piercen in den Tatbestand der Körperverletzung nach §223 des Strafgesetzbuches.⁶⁶¹ Deshalb sichern sich seriöse Tätowierer mit einer unterzeichneten Einverständniserklärung ab. Zudem sollte man die Volljährigkeit erreicht haben oder alternativ die schriftliche Bestätigung der Erziehungsberechtigten vorlegen. Diese Regelung hat sich fast allorts etabliert – für Länder und Staaten mit einem demokratischen Rechtssystem – dennoch hält sich nicht jeder Tätowierende bzw. Tätowierte daran. Wie bereits deutlich wurde, war und ist das Begehren nach einem Bild auf der Haut scheinbar so stark, dass, nicht nur durch den Reiz des Verbotenen, jede Hürde bezwungen und eventuelle Konsequenzen in Kauf genommen bzw. ignoriert werden.

9.3. Techniken der Tattoorentfernung einschließlich des Cover-up

Bereits aus der Antike gibt es Belege für Entfernungsmethoden von Tätowierungen, die sich auf die Stigmata für Sklaven und Kriminelle beziehen, größtenteils aber gesundheitsgefährdend waren. So ist etwa bei den Römern von einer Tinktur aus dem Gift der Spanischen Fliege die Rede, welche auf der Haut eine Entzündungsreaktion hervorrufen und die Tätowierung somit unkenntlich machen sollte. Der griechische Schriftsteller Kriton beschreibt folgendes Verfahren: „Nach Einreiben der tätowierten Hautstelle mit Salpeter wird Terpentinöl aufgestrichen; man lässt dieses Mittel sechs Tage lang auf der verbundenen Stelle liegen, und am 7. Tag nimmt man es fort; die Zeichnungen werden nun mit einem spitzen Instrument nachgestochen und die auslaufenden Blutstropfen mit einem Schwamm abgewaschen; schließlich reibt man die Fläche mit feinem Salz ab und legt während fünf

⁶⁶⁰ Pichler 2011, S. 3ff.

⁶⁶¹ Bundesministerium für Justiz und Verbraucherschutz, Bundesamt für Justiz, Strafgesetzbuch (StGB), https://www.gesetze-im-internet.de/stgb/_223.html (29.09.2020).

Tagen folgendes Heilmittel in Form von schwarz aussehender Salbe auf: Weihrauch, Schwefel, Aschenlauge, Kalk, Wachs, von jedem vier Teile gemischt mit acht Teilen Honig.“⁶⁶²

Der deutsche Dermatologe und Medizinhistoriker Walther Schönfeld beschreibt in seiner 1960 erschienenen Publikation *Körperbemalen, Brandmarken, Tätowieren* aus kulturhistorischer sowie psychologisch-medizinischer Sicht das „Phänomen“ der Tätowierung und bekundet zu seiner Zeit im Vorwort bereits ihr Ableben (siehe Forschungsstand). Zugleich würde nun die Zeit der „Unfalltätowierungen“ anbrechen und „somit für den Mediziner die Ausarbeitung von kosmetisch noch leistungsfähigeren Entfernungungsverfahren.“⁶⁶³

Walther Schönfeld führt bereits Verfahren aus der griechischen Antike zur Entfernung von „Stigmata“ [Tätowierungen] an. Demnach handelt es sich bei diesen Stigmata, beispielsweise nach Aëtios oder Cassius Felix, um „Male, die man im Gesicht oder an sonst einer Körperstelle anbringt, wie wir sie auf den Händen derjenigen erblicken, die Kriegsdienste tun.“⁶⁶⁴ Für die Entfernung wurde eine Mischung aus Pfeffer, Kalk, Salpeter und Terpentin aufgetragen und fünf Tage auf der zu entfernenden Tätowierung belassen, anschließend gesäubert, die Stelle punktiert und die Wunde mit Salz bestreut. Dieser Vorgang wurde noch zwei Tage wiederholt und zum Schluss wurden die Reste ausgekratzt. Auch Paulinus von Aigina und Kriton (s. o.) beschreiben ähnliche Verfahren, bei denen eine ätzende Lösung aufgetragen wird, über mehrere Tage einzieht, die Stelle anschließend nachgestochen wird und das Ganze mit Kochsalz oder abschwellenden Paste nachbehandelt wird, bis die entsprechende Tätowierung verschwunden ist (samt der Hautpartie und Bildung von Narbengewebe).⁶⁶⁵

Neben den chemischen, physikalischen und operativ fundierten Methoden einer mehr oder weniger erfolgreichen Tattoorentfernung kursierten auch Mythen um die Entfernung mit Hausmitteln, die man in das – am besten noch frische – Tattoo einreibt oder einsticht, wie etwa Essig oder Kuhmilch, Hengsturin, Muttermilch, Knoblauch, Pfeffer und Zitrone, Taubenexkrement, um, nach Albert Parry, nur einige zu nennen. Das Ausbrennen einer Tätowierung war zwar äußerst schmerzhaft und hinterließ starke Narben, wurde jedoch in Kauf genommen, insbesondere wenn man stigmatisierende Tattoomale trug.⁶⁶⁶ Im Jahr 1933 trug Albert Parry folgende Entfernungsmethoden zusammen, die sich bereits um die Jahrhundertwende etabliert hatten, wobei die Chemikalien wie bei einem umgekehrten Tätowierprozess mit einer Tätowiermaschine und -nadel in die betroffene Hautstelle gestochen oder injiziert wurden:

⁶⁶² Ruhnke 1974, S. 103; Schönfeld 1960, S. 29f.

⁶⁶³ Schönfeld 1960, Vorwort.

⁶⁶⁴ Ebd., S. 28f.; Originalzitat: Aëtii medici graeci ex veteribus medicinae tetrabibli primae sermo primus per Janum Cornarium medicum Physicum latine conscriptus. Collectio Aldus, Venedig 1547, cap. XII, sermo IV, S. 402.

⁶⁶⁵ Schönfeld 1960, S. 29ff.

⁶⁶⁶ Parry 2006, S. 143.

1. Injektion von Gerbsäure und anschließend Einreiben mit Silbernitrat
2. Salicylsäure
3. Monochlor- oder Trichloressigsäure
4. Carbolsäure (Phenol)
5. Schwefelsäure (vermischt mit Wasser)
6. Salpetersäure (konzentriert)
7. Zinkchlorid
8. Quecksilberchlorid
9. Gift der Spanischen Fliege, mit Essigzusatz oder schwacher Zinkchloridlösung
10. Glycerol aus Papoid (oder Glycerol aus Caroid); ein starkes organisches Digestivum
11. *Zonite*, eine Lösung aus Natriumhypochlorit
12. Elektrolyse; möglich nur bei kleinen Tattoomotiven
13. Chirurgie: aufschneiden und Haut umklappen, Pigmente von der Unterseite der Haut kratzen
14. Chirurgie: Grattage [Begriff aus der Kunst, bezeichnet Technik, bei der Malschichten durch abkratzen abgetragen werden, e. Anm.]; mit einem Schaber (einer kleinen Stahlbürste) wird die Tätowierung abgeschabt, füge Hydrogenperoxid hinzu
15. Hautstanze
16. Trockeneis (CO₂-Schnee), damit vereist man die Haut, das kleine, oberflächlich gestochene Tattoo [inkl. Hautschicht, e. Anm.] kann dann mit einer Pinzette abgetragen werden
17. Lange schmale Motive: simple Excision [Ausschneiden]
18. Bei größeren Motiven: Excision mit anschließender Hauttransplantation⁶⁶⁷

Diese Methoden wurden von Physikern/Chemikern oder Medizinern/Chirurgen durchgeführt, nicht vom Patienten selbst und eher selten von den Tätowierern. All diese Methoden hinterlassen Narben und Spuren, die Haut ist nicht mehr wie zuvor, sondern im besten Fall wie nach einer leichten Verbrennung. Der Erfolg der Entfernung hatte auch mit der Haut des Patienten zu tun, der Qualität und Größe des Tattoos und der benutzten Farben.⁶⁶⁸

Der bereits erwähnte Urvater und „König der [deutschen] Tätowierer“, Christian Warlich, hat sich neben der professionellen Ausführung der Tätowierkunst auch der Tattoorentfernung verschrieben. Er entwickelte eine Tinktur, um die betroffenen Hautstellen zu behandeln, die sehr an die Methoden der griechisch-antiken Mediziner erinnert. Das Rezept jener Tinktur, das er sich als vorausschauender Geschäftsmann hat patentieren lassen, gilt gemeinhin als verschollen und geheim, doch hat der Kunsthistoriker Ole Wittmann das Patent samt Rezeptur in einem Archiv im Kontext des Projekts *Nachlass Warlich* wiederentdeckt.⁶⁶⁹ Die

⁶⁶⁷ Ebd., S. 145f.

⁶⁶⁸ Ebd., S. 147f.

⁶⁶⁹ So berichtete Ole Wittmann bei meinem Besuch im Museum für Hamburgische Geschichte im Oktober 2017 (Anm. d. Verf.).

genannte Tinktur wurde dreimal aufgestrichen und ließ die Haut einschrumpfen, sodass sie abgezogen werden konnte (vgl. Abb. 69-70). Die Wunde wurde anschließend verbunden und musste unter weiterer Behandlung 8-14 Tage abheilen.⁶⁷⁰ Schmerz- und narbenfrei konnte auch diese Prozedur nicht gewesen sein, die genauer von Walther Schönfeld anhand der Gebrauchsanweisung, die Warlich ihm handschriftlich gegeben hatte, erläutert wird: „Man nehme den Glasstab und streiche die zu entfernende Tätowierung in der Größe eines 3./5. Mk. Stückes damit ein. Lasse dieses eine 15/20 Minuten einziehen, wische sie mit gereinigtem Benzin ab. Dasselbe wird nach 24 Stunden noch einmal wiederholt nach wiederum 24 Stunden wird die zum 3. Mal eingeschmiert. Sollte die Haut bis dahin nicht gleichmäßig gebräunt sein, so wird zum 4. Mal eingeschmiert, was wohl selten der Fall ist. Schwillt die Haut an, so nimmt man 2 Tage einen Verband mit verdünnter Essigsaurer Tonerde. Von nun an wird die Haut vollständig trocken gelassen. Am 12. Tage nimmt man ein Schmierseifenbad ca. ½ Stunde, mache einen Versuch sie mit einer Pincette herunterzuziehen. Sollte sie noch festsitzen, so warte man noch ca. 2 Tage und versuche nochmals die Haut herunterzuziehen. Ist sie heruntergezogen und es sitzen noch blaue Flecken fest, so werden diese mit einem „Argent. Nitric“-Stift [Silbernitrat, e. Anm.] eingetupft. Nach zwei Tagen werden diese eingetupften Stellen mit der Pincette abgenommen. Nun kann der Heilungsprozeß vor sich gehen. Man holt sich eine gute Heilsalbe, mache täglich einen frischen Verband und nehme einen um den anderen Tag ein wie obenbezeichnetes Bad.“⁶⁷¹



Abb. 69: Erich Andres, Warlich beim Entfernen eines Tattoos, Fotografie, vermutlich um 1936

⁶⁷⁰ Spamer 1934, S. 68.

⁶⁷¹ Zitiert nach Schönfeld 1960, S. 64f.



Abb. 70: Reklametafel Schaufenster
Ch. Warlich, Fokus auf entfernte
Menschenhaut

Weitere, ältere Methoden zur Entfernung von Tätowierungen werden hier nur in Kürze genannt, die da wären: Die chirurgischen Verfahren, wie etwa Herausschneiden der Tätowierung und anschließendes Vernähen oder Hauttransplantation; die nichtchirurgischen Verfahren, wobei es eine Vielzahl von mechanischen, physikalischen und chemischen Verfahren gibt, wie etwa die bereits erwähnte Prozedur mit unterschiedlichen ätzenden Tinkturen oder das vom Dermatologen Walther Schönfeld selbst praktizierte Verkochungsverfahren.⁶⁷²

Die Medizinhistorikerin Christa Ruhnke beschreibt bereits 1974 unterschiedliche Methoden zur Entfernung von Tätowierungen, darunter die bereits erwähnten chemischen Verfahren mit ätzenden Salben oder Tinkturen, oder die physikalischen Verfahren der Dermabrasio, eines Abschleifens oder Abreibens der Tätowierung, die chirurgische Excision, also das Herausschneiden der tätowierten Hautfläche, ferner eine elektrische Methode, bei der die Epidermis mit elektrischem Strom zerstört wird, oder die Cryotherapie, eine Kältetherapie, bei der durch Beimengung mit Aceton Tätowierungen mit Kohlesäureschnee und später mit flüssigem Stickstoff entfernt werden konnten. All diese Methoden und Verfahren hinterlassen jedoch Narben. Bei großflächigen Tätowierungen ist eine Hauttransplantation in vielen Fällen unumgänglich gewesen, weshalb sich diese Techniken nicht bewährt oder auf Dauer durchgesetzt haben. Aufgeführt wird zudem die damals neue Methode der Lichtbestrahlung, landläufig als „Lasern“ bezeichnet.⁶⁷³ Diese Lasertherapie, die über 40 Jahre nach Erscheinen der oben genannten Publikation einen großen technischen Fortschritt erreicht hat, macht es mittlerweile möglich, Tätowierungen nahezu vollständig und narbenfrei zu entfernen, ist jedoch auch nach wie vor zeitintensiv, schmerzhaft und

⁶⁷² Ebd., S. 131ff.

⁶⁷³ Ruhnke 1970, S. 103ff.

kostspielig. Großflächige, farbige Tätowierungen, insbesondere die Farben Tiefrot, Gelb, Grün und Lila, seien am Schwierigsten zu entfernen, schwarz hingegen am Besten. Oftmals raten Hautärzte deshalb zu einem Cover-up, bzw. einer Kombination aus beidem, sprich einer Laservorbehandlung mit anschließendem Überstechen. Zu bedenken ist, dass die Haut nach einer Laserbehandlung empfindlicher und gereizter ist. Es spielen, wie beim Tattoo, verschiedene Faktoren zum Gelingen eine Rolle, jede Haut reagiert individuell. „Beim Lasern wird die Farbe unter der Haut mit ultrakurzen, aber hochenergetischen Impulsen ‚beschossen‘, wodurch die Farbpigmente zertrümmert und vom Körper selbst abtransportiert und abgebaut werden. Das ‚Wegbrennen‘ durch Laserstrahlen gehört der Vergangenheit an. Durch neue Technologien sind Dauer und Lichtwellen für den Therapeuten heute besser steuerbar, so dass die Tätowierungen individueller behandelt werden können. Dafür sind – je nach Tattoo – meist mehrere Sitzungen notwendig.“⁶⁷⁴

Im Endeffekt lässt sich sagen, dass eine Überdeckung, also ein Cover-up, weitaus günstiger, erfolgreicher und schmerzfreier ist als eine Tattoorentfernung, und, wie Albert Parry bereits beschrieben hat, auch damals schon war.⁶⁷⁵ War bis vor kurzem das Allheilmittel eine Überdeckung mit schwarzer Tinte, die alles unter sich zu verbergen in der Lage ist, sind heute die technischen, farbchemischen und auch künstlerischen Voraussetzungen qualitativ gestiegen, wodurch selbst schwarze Tätowierungen durch bunte Hautbilder überdeckt werden können. Nichtsdestotrotz wählen gegenwärtig viele Tätowierte das *Blackout Tattoo* bewusst als Möglichkeit, ihren Körper permanent zu modifizieren. Dieses Verfahren ist in der Tat im Gegensatz zu kleineren farbigen Tattoos als permanent zu bezeichnen, da große schwarze Flächen selbst mit der neuesten Technik nicht so leicht, wenn überhaupt, rückgängig zu machen sind.

Das Covern eines bereits vorhandenen Tattoos durch ein neues war und ist eine gängige Praxis zur Entfernung bzw. Modifikation einer unliebsamen Tätowierung. Dabei gibt es auch hier verschiedene Vorgehensweisen. So kann man ein Motiv beibehalten, wenn es sich lediglich um die mangelhafte, ästhetische Ausführung handelt, indem der Tätowierer das vorhandene Tattoo übersticht, auffrischt und gegebenenfalls erweitert, die Linien und Farbfelder im Groben bestehen bleiben, also Schönheitsreparaturen bzw. „Restaurierungsarbeiten“ vorgenommen werden (vgl. Abb. 71). Genauso verhält es sich mit Korrekturen der Schreibweise oder einem Sinnwandel des Tattoos mittels einer Änderung der Schrift – falls ein Textteil vorhanden ist. Beliebt ist diese Optimierung etwa bei politischen Aussagen oder dem Namen eines ehemaligen Partners. Zum anderen tritt öfter der Wunsch auf, dass ganze Motive, die etwa als Jungensünde tituliert werden, vollständig von etwas Neuem überdeckt werden sollen (vgl. Abb. 72). Diese Cover-ups müssen sich dennoch an dem bereits vorhandenen Tattoo orientieren, was die Form, Größe und Farbigkeit betrifft, um das vorherige Tattoo gänzlich überdecken zu können.

⁶⁷⁴ <https://doc-tattoorentfernung.com/tattoo-entfernung-mit-laser> (05.04.2018).

⁶⁷⁵ Parry 2006, S. 149.



Abb. 71: „Auffrischen“ eines alten Tattoos, Samii's Tattoo Design, Mülheim a. d. Ruhr



Abb. 72: Cover-up eines Tattoos, Samii's Tattoo Design, Mülheim a. d. Ruhr

Dass die Cover-ups sich großer Beliebtheit erfreuen, erkennt man insbesondere an aktuellen Fernsehformaten wie *Horror Tattoos – Deutschland, wir retten deine Haut!*, *Tattoo Nightmares*, u. a., die fast ausschließlich das Überdecken von Tattoos zeigen.

Unter den – in unserem Kulturkreis – prominenten Persönlichkeiten gibt es mitunter auch diejenigen, die tätowiert sind und das ein oder andere Tattoo bereuen. Ein bekannter Vertreter ist der US-amerikanische Schauspieler Johnny Depp, der sich im Jahr 1990 vom Tattoo Artist Mike Messina zur Feier seiner Verlobung mit der ebenfalls bekannten Hollywood-Schauspielerin Winona Ryder den Schriftzug „Winona forever“, umschlungen in einer Banderole, auf den Oberarm hat tätowieren lassen. Nach der Trennung wurde aus „Winona forever“ kurzerhand „Wino forever“ (Abb. 73). Warum er sich nur einen Teil des Tattoos, anstatt des gesamten, hat lasern lassen, erklärte Johnny Depp dem Magazin GQ folgendermaßen: „I think of my tattoos like a journal. To have it [the tattoo] removed, or erase it, is to try and say it never happened. If I alter it in some way, make it funny – put her next boyfriend's name on top of it, say – it would still be honest.“ 1994 ließ er sich konsequenterweise das Tattoo also nicht entfernen, sondern moderat verändern, sodass die Vergangenheit noch sichtbar bleibt, der Inhalt allerdings an die aktuelle Lebenssituation angepasst wurde. „It's the kind of thing you do on the spur of the moment. Then you break up, but it's still there. [. . .] I changed it to 'Wino Forever,' which is actually a bit more accurate.“⁶⁷⁶

⁶⁷⁶ Vgl. Fanpage von Johnny Depp: <http://www.johnnydepp-zone.com/bodyart/> (14.04.2018).

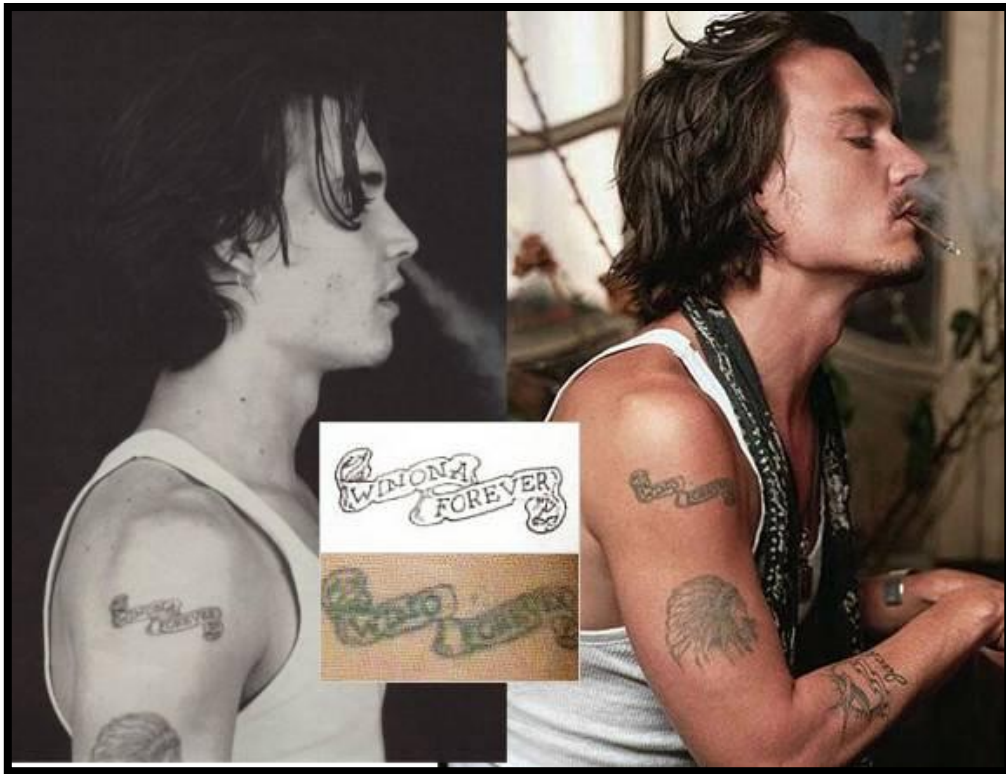


Abb. 73: Gegenüberstellende Aufnahmen (Detail) von Johnny Depps überarbeitetem Tattoo

9.4. Das Entfernen und Überstechen von Tattoos als ikonoklastischer Akt

Eine eingehende Untersuchung zu Tattoos und Erinnerung erfolgte bereits im vorangegangenen Kapitel. Im Folgenden soll es nun um die Entfernung des Tattoos und die potenzielle, damit einhergehende Eliminierung des Gedächtnisses, bzw. vielmehr der Erinnerung, gehen.

Es gibt unterschiedliche Gründe, warum sich jemand dafür entscheidet, sein Tattoo entfernen oder covern zu lassen. Zunächst sei auf den Unterschied hingewiesen, die Tätowierung gänzlich zu entfernen, um wieder zu seinem natürlichen Hautbild zu gelangen, also das Bild auf seiner Haut zu verbannen, oder sie durch ein neues Bild zu ersetzen. Ästhetische Gründe scheinen auf den ersten Blick eine entscheidende Rolle zu spielen. Doch vielmehr als das soll auch die Erinnerung an den Beweggrund des Tattoos oder das Bild als solches aus dem Gedächtnis verschwinden; die Erinnerung soll manipuliert werden. Die Haut als Archiv und Träger der Lebensspuren soll bereinigt werden, wobei die Erinnerung selbstredend nie wirklich ausgelöscht werden kann, sondern eher, wie beim bereits erwähnten Prinzip des *Wunderblocks*, überlagert wird. Beim Cover-up kann zudem eine bereits bestehende Erinnerung, gegenüber der Entfernung, durch eine neue Erinnerung, die

einen neuen Lebensabschnitt kennzeichnet, ersetzt werden.⁶⁷⁷ Das Auslöschung eines Tattoos hat also entweder persönliche Beweggründe, die mit einem Sinneswandel einhergehen, oder wird durch den gesellschaftlichen Druck von außen initiiert.

Für beide Prinzipien der Zerstörung des Tattoos – Entfernung und Cover-up – gibt es Äquivalente in der Kunst- und Kulturgeschichte, die zu Beginn dieses Kapitels erwähnt wurden, wie der Bildersturm, die *Damnatio memoriae*, aber auch das Palimpsest. Wie lassen sich nun diese Praktiken der Destruktion mit denen des Tattoos vergleichen? Inwiefern ist die Destruktion einer Tätowierung ein ikonoklastischer Akt?

Ein Aspekt, der bisher an anderer Stelle kurze Erwähnung fand, ist der des Palimpsests. Bei einem Palimpsest handelt es sich im ursprünglichen Sinn um ein abgeschabtes Pergament zum Zwecke des Neubeschreibens. Wie bereits erwähnt, wurde ab dem 5. Jh. n. Chr. im christlichen Abendland fast ausschließlich Pergament verwendet, dessen Herstellung allerdings sehr aufwendig und kostenintensiv war. Daher begann man Codices aus Pergament zu palimpsestieren, insbesondere antike Autoren, die christlichen Heiligengeschichten weichen mussten. Das Geschriebene wurde zu diesem Zweck des Wiederbeschreibens auf unterschiedliche Weisen entfernt, entweder manuell durch abkratzen der alten Tinte, oder es wurden chemische Hilfsmittel wie Zitronensäure angewandt, um die alte Schrift zu löschen. Heute lassen sich mit speziellen Verfahren diese überschriebenen Texte wieder sichtbar machen. Das Palimpsest wurde zugleich seit der Moderne als Metapher für geistige Prozesse benutzt, allen voran Thomas De Quincey und Sigmund Freud, die das menschliche Gehirn und das Gedächtnis mit einem Palimpsest vergleichen.⁶⁷⁸

Als prägnantes Beispiel für eine ikonoklastische Praxis der Tattoorentfernung, das sich direkt mit einem wichtigen Werk der Kunstgeschichtsschreibung vergleichen lässt, ist die Unkenntlichmachung durch eine Überdeckung mit schwarzer Farbe, sodass anstelle des Bildes ein schwarzes, quadratisches Feld erscheint, welches nun zum Bild erkoren wird. Bei dem Kunstwerk handelt es sich um *Das Schwarze Quadrat* von Kasimir Malewitsch aus dem Jahr 1915.

⁶⁷⁷ Davidson 2017, S. 81f.

⁶⁷⁸ Siehe Kapitel 8.1.



Abb. 74: Cover-up Schwarzes Quadrat, Royal Flesh Tattoo and Piercing, Chicago 2014

In oben gezeigter Darstellung wird die Tätowierung einer vermeintlich verflossenen Liebe – ein männliches Porträt mit dem darunter befindlichen, kyrillischen Schriftzug „Ты моя жизнь“ (dt.: Du [bist] mein Leben) in russischer Sprache – mit einem schwarzen Quadrat überdeckt (Abb. 74). Dieser Schritt erscheint äußerst rabiatt und ästhetisch fragwürdig, da man jenes Porträt auch hätte lasern oder mit einem anderen, ästhetisch anspruchsvolleren Motiv hätte überdecken können (wie oben bereits gezeigt, gibt es etliche Möglichkeiten für Cover-ups). Offenbar sind für die Wahl dieses Cover-up-Motivs andere Faktoren von Bedeutung, die sich an dieser Stelle allerdings auch nur spekulieren lassen. Da es sich um eine Person aus dem russischen Sprachraum zu handeln scheint, könnte man annehmen, dass das schwarze Quadrat bewusst als Hommage an den russischen Avantgardisten Kasimir Malewitsch gewählt wurde, zumal es auch nicht genau symmetrisch ist.⁶⁷⁹ Das schwarze Quadrat kann auch bei diesem Tattoomotiv eine Radikalität symbolisieren, wie es das schwarze Quadrat für die Kunstgeschichtsschreibung getan hat. Es stellt einen Nullpunkt dar, einen Neubeginn und die völlige Auslöschung des zuvor Dagewesenen. Dieser Wunsch nach einer radikalen Auslöschung, die dabei allerdings nicht die Vergangenheit leugnen will, sondern darauf aufbaut, also sprichwörtlich suprematistisch ist, wird die Tattooträgerin mutmaßlich im Sinn gehabt haben. Ein Porträt eines geliebten Menschen mit dem Untertext „Du bist mein Leben“ repräsentiert eine tiefe Liebe und Verbundenheit zur dargestellten Person, die symbolisch durch das Tattoo, welches lebenslang unter der Haut verankert ist, verinnerlicht wird. Ein Ende dieser Beziehung verlangt demgemäß nach einem endgültigen Bruch, der jedoch nur in Maßen vollständig sein kann, da die Erinnerung immer bleiben wird. Somit stellt dieses Cover-up ein (emotionales) Mahnmal dar, ähnlich wie bei einer *Damnatio memoriae* bzw. einer Zensur.

⁶⁷⁹ Kunstwissenschaftliche Ausführungen zum *Schwarzen Quadrat* siehe folgende Seiten.

Das Ur-Quadrat von Kasimir Malewitsch entstand zwischen 1913 und 1915 (Abb. 76). Ausgestellt wurde es erstmals im Jahr 1915 im Kunstsalon St. Petersburg. 1929 malte Malewitsch das Bild erneut für seine Retrospektive in der Tretjakow-Galerie, da das ursprüngliche Bild starke Risse in der schwarzen Farbe aufwies. Die Risse kamen durch die Untermalungen zustande, wie sich bei Röntgenaufnahmen zeigte. Das Quadrat wurde also über ein bereits bestehendes Bild gemalt, dessen farbige Pigmente und Verläufe durch die Risse bzw. Erhöhungen und unterschiedliche Oberflächen im Schwarz sichtbar geworden sind und auf eine ausgearbeitete Komposition hinweisen. Die Übermalung Malewitschs durch das schwarze Quadrat kann auf unterschiedliche Weise gedeutet werden. Zum einen veranschaulicht der Malakt eine Schöpfung durch Vernichtung, also einen ikonoklastischen Akt am eigenen Werk, der eine Zäsur im Schaffen symbolisiert. Der Grund kann andererseits auch trivialer und pragmatischer Natur sein, indem Malewitsch aus Material- oder Geldmangel eine benutzte, viereckige Leinwand nahm, um seine Bildidee festzuhalten.⁶⁸⁰

Wie Jeannot Simmen herausgestellt hat, handelt es sich bei dem ursprünglichen *Schwarzen Quadrat* um ein schwarzes Viereck mit einer weißen Umrandung, und nicht, wie man annehmen könnte, um ein schwarzes Quadrat auf weißem Grund. Auch sei das Quadrat nicht exakt geometrisch und nicht bildmittig angeordnet. Die viereckige Form stelle die einfachste Form dar, indem sie sich auf das Quadrat der Leinwand beruft und dieses wiederholt bzw. zitiert. Das Quadrat weist keinerlei hierarchische Gliederung auf und ist von symbolischen Deutungen weitgehend frei, womit dem Betrachter das höchste Maß an Subjektivität ermöglicht wird. Zudem gilt das Quadrat als geometrisches und kosmisches Ideal. Malewitsch selbst verstand das Werk als einen Anfang und das Quadrat als ursprüngliches Zeichen, vergleichbar mit den primitiven Strichen des Urmenschen. Das Schwarz stelle die reine Empfindung dar, schaffe eine unmittelbare Darstellung der Empfindungswelt. Das Schwarz nehme Malewitsch als Empfindung des Rhythmus wahr, als pulsierendes Element, ohne Sinn und Zweck, ohne Symbolik. *Das Schwarze Quadrat* sei die nackte, ungerahmte Ikone, die Nullform und reine Erregung; es zeige Kunst als Kunst.⁶⁸¹ Die Farben schwarz und weiß gelten als radikale Farbpurifikation und die absoluten Gegensätze. Das Denken bzw. der Verstand wird ebenfalls in weißen Feldern definiert. Das weiße Feld ist eine unbestimmbare Fläche, ist Leere, Nichts oder Unendlichkeit, die pure Transzendenz.⁶⁸²

⁶⁸⁰ Jeannot Simmen: Kasimir Malewitsch. Das Schwarze Quadrat. Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne, Frankfurt a. M. 1998, S. 8f.

⁶⁸¹ Ebd., S. 11ff., 23.

⁶⁸² Ebd., S. 16.

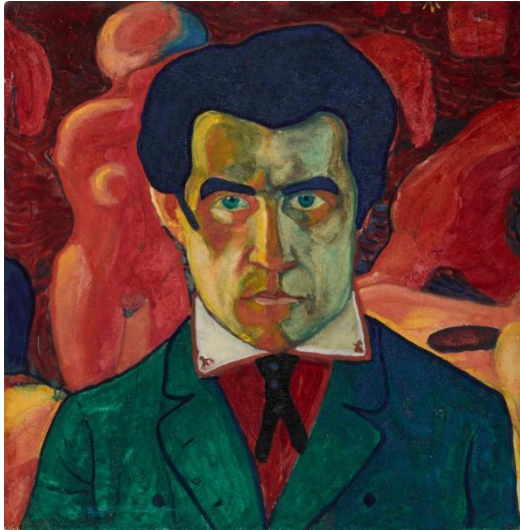


Abb. 75: Kasimir Malewitsch, *Selbstporträt*, 1908 oder 1910/11, Gouache, Tretjakow-Galerie, Moskau



Abb. 76: Kasimir Malewitsch, *Das Schwarze Quadrat*, um 1915, Öl auf Leinwand, Tretjakow-Galerie, Moskau

Bisher ließen sich bereits viele Parallelen vom *Schwarzen Quadrat* Malewitschs zum tätowierten schwarzen Quadrat (Abb. 74) ziehen, aber die Interessanteste scheint die Entdeckung Ellsworth Kellys zu sein, der behauptet, der Kopf sei das Quadrat, wobei das Selbstporträt Malewitschs aus dem Jahr 1908 einen formalen Ursprung des *Schwarzen Quadrats* bilde (Abb. 75). Die Ikone der Moderne soll also ein menschliches Porträt sein, das die formale Metamorphose aus einem frühen Selbstbildnis des Künstlers nach umfassenden Veränderungen und Schematisierungen zeigt. Es könne sich um einen umgekehrten Verweis auf die bildnerische Ur-Ikone, das Tuch der Heiligen Veronika handeln – ein vom Körper losgelöster Christuskopf, freigestellt auf einem weißen Tuch (*Vera Ikon*), wodurch das *Schwarze Quadrat* im eigentlichen Sinn zur Anti-Ikone wird.⁶⁸³ Auch von den Zeitgenossen wurde das Werk als ikonoklastischer Akt angesehen. Doch die Negation des Bildes und der Ikonik erzeuge nicht nur Leere, sondern führe gleichsam zu einer gesteigerten, visuellen Dichte. Die Reduktion eines Bildes auf eine letzte oder erste Möglichkeit könne demgemäß als ikonoklastischer Akt bezeichnet werden.⁶⁸⁴ Das *Schwarze Quadrat* mit weißem Rand ist das erste radikale, selbstreferentielle Kunstwerk und repräsentiert als erste Kunstrichtung Paul Virilios *Ästhetik des Verschwindens*⁶⁸⁵, die von ihm angesichts der Allpräsenz der Bilder entwickelt wurde, wie auch Birgit Mersmann darlegt.⁶⁸⁶ Das Bildwerk gehe auf den Vorhang zurück, der in Malewitschs futuristischer Oper *Sieg über die Sonne* die Sonne bedeckte, womit dem Quadrat die Funktion der Verhängung und Unsichtbarmachung des Sichtbaren

⁶⁸³ Ebd., S. 42.

⁶⁸⁴ Gottfried Boehm: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007, S. 63.

⁶⁸⁵ Vgl. Paul Virilio: *Ästhetik des Verschwindens*, Berlin 1986 (Original: *Esthétique de la disparition*, Paris 1980).

⁶⁸⁶ Birgit Mersmann: *Bilderstreit und Büchersturm. Medienkritische Überlegungen zu Übermalung und Überschreibung im 20. Jahrhundert*, Würzburg 1999, S. 41ff.

zukommt, wie dem tätowierten Cover-up. Die Übermalung bzw. Übertätowierung dient als Verhüllung und Kaschierung, wo das temporäre Verhüllen mit Stoffen nicht ausreicht. Das *Schwarze Quadrat* stehe für das zu Vergessende schlechthin, sei Nichtigkeitserklärung gegenüber der physisch gegebenen Wirklichkeit und den Schöpfungen der Menschheitskultur.⁶⁸⁷ Übermalverfahren, so wie auch die Praxis des Cover-up, sind demgemäß als Korrektive zu werten.⁶⁸⁸

Allen aufgeführten ikonoklastischen Praktiken ist gleich, dass eine Korrektur der Geschichte vorgenommen wird. Ein Andenken oder eine Geisteshaltung in seiner verbildlichten oder verschriftlichten Form soll getilgt werden. Zugleich wird durch das Zerstören oder Überarbeiten eine Mahnung an vergangene Zeiten und Taten ausgesprochen, die durch das Bild oder Zeichen repräsentiert werden bzw. sich in diesen Bildern manifestiert haben. Das Entfernen und Covern sind somit vergleichbar mit dem *Bildersturm* und der *Damnatio memoriae*, die alle gleichsam einen ikonoklastischen Akt darstellen und als Korrektiv fungieren. Dies funktioniert durch die Wirkmacht der Bilder, insbesondere des substitutiven Bildakts, der sich zumeist auf personengebundene Darstellungen bezieht. Vielmehr noch als für die Kunst oder Medien, die ja eher eine öffentliche Rezeption erfahren und diese dessen Auslöschung nicht nur individuell, sondern soziopolitisch erfolgen soll, ist und bleibt das Tattoo, auch wenn es nach außen hin sichtbar ist, doch immer eine private Angelegenheit. So wird bei deren Auslöschungen nicht das kollektive Gedächtnis anvisiert, sondern das individuelle.

9.5. Blackout Tattoos

„Schwärze bedeutet zu begreifen, dass wir eine Welt bevölkern, wo wir alle Priester einer verlorenen Religion sind, und wir sind nur durch eine ästhetische Melancholie verbunden. Schwarz ist eine Metapher für Geburt: aus dem Nichts tauchen wir auf und wissen, dass wir ins Nichts zurückkehren, wie Schatten, die über die Bühne der Welt huschen.“⁶⁸⁹

Schwarz ist die Abwesenheit von Licht, und somit negativ behaftet, denn Licht, das sich in der Farbe Weiß manifestiert, bedeute Leben. Der Kontrast von Schwarz und Weiß als eine Einheit (ohne Licht keine Dunkelheit, vice versa) wird in anderen Kulturkreisen hervorgehoben, wie das aus der chinesischen Philosophie stammende Yin und Yang, bei dem Schwarz das weibliche, passive, dunkle, kalte und weiche repräsentiert, Weiß hingegen als männlich, warm, schöpferisch, hell und hart charakterisiert wird, wobei beide ineinandergreifen und selbst je einen Teil des anderen beinhalten. Die Farbe Schwarz wird im christlichen Abendland assoziiert mit Trauer, da im Westen die Sonne untergeht und dies mit dem

⁶⁸⁷ Ebd., S. 46f.

⁶⁸⁸ Ebd., S. 75.

⁶⁸⁹ Harald Haarmann: Schwarz. Eine kleine Kulturgeschichte, Frankfurt a. M. 2005, S. 71.

Sterben des Tages identifiziert wird, mit dem Reich der Finsternis, der Unterwelt, dem Totenreich. Seit der Antike gilt Schwarz als die Farbe des Unglücks und wird personifiziert durch Tiere wie den Raben und die schwarze Katze, die ebenfalls mit dem Totenreich und als Unglücksbringer in Verbindung gebracht werden. Insbesondere im Mittelalter galt Schwarz als symbolischer Träger von schwarzer Magie, Hexen, Dämonen, der Pest („Der schwarze Tod“), Untoten usw. So wie schwarze Kleidung oftmals negativ und mit eben diesen symbolischen Konnotationen des Todes belegt wurde (was in der Gothic- und Metalszene bewusst aufgegriffen wird), so ist auch heutzutage noch bei einigen Fundamentalisten und Rassisten die schwarze Hautfarbe mit negativen Eigenschaften und Mentalitäten verbunden. Lange Zeit galt die weiße Hautfarbe als Zeichen von zivilisatorischer Fortschrittlichkeit und technologischer Überlegenheit, was sich in der Kolonialherrschaft abzuzeichnen schien. Weißsein galt als elitär und entsprach einem Schönheitsideal, das bis ins 20. Jahrhundert hinein eine aristokratische, vornehme Blässe ersehnte, als Zeichen für die soziale Überlegenheit der Oberschicht, die es nicht nötig hatte, auf den Feldern zu arbeiten. Zudem symbolisierte die reine und makellose Haut ebenso die psychische Unversehrtheit, die Reinheit der Seele und Sanftheit des Gemüts. Als Gegensatz dazu und zur Betonung der Blässe galt schwarze Kleidung nicht nur in Verbindung mit dem Tod als Ausdruck der Trauer, sie war auch ein Zeichen der Wohlhabenheit, da die Herstellung von schwarzen Pigmenten zum Einfärben sehr teuer war. Schwarze Kleider galten als edel, sodass man bis Anfang des 20. Jahrhunderts sogar in ihnen heiratete.⁶⁹⁰

Kulturgeschichtlich bietet die (unbunte) Farbe Schwarz also durchaus ambivalente Ansätze. Im kunsthistorischen und -wissenschaftlichen Kontext kommt ihr spätestens seit dem Schwarzen Quadrat von Malewitsch (s. o.), in der Nachkriegszeit dann in den *Black Paintings* der amerikanischen Maler des Abstrakten Expressionismus wie Ad Reinhardt eine neue, u. a. transzendente Bedeutung zu.⁶⁹¹

In der Tattooszene lässt sich seit einigen Jahren ein Trend beobachten, Teile seines Körpers komplett schwärzen zu lassen. Dabei wird die Haut großflächig schwarz tätowiert, was zunächst einfacher klingt als es ist, denn großflächige schwarze Partien laufen oft Gefahr, fleckig zu werden, weshalb die gesamte Prozedur lange Zeit, Geduld und Schmerzen erfordert. Dieses sogenannte *Blackout Tattoo* ist eine Erweiterung der klassischen schwarzen Tribal-Tätowierungen und wird eher selten als erstes Tattoomotiv gewählt. Entweder hat der Träger an anderen Stellen bereits Tribals oder ähnliches tätowiert, oder es dient als effektives und neutrales Cover-up und ultimatives Tattoo schlechthin. In diese schwarzen Flächen kann man Aussparungen setzen oder weiße Tattoofarbe einarbeiten, wodurch ein Positiv-Negativ-Effekt entsteht.

⁶⁹⁰ Ebd., S. 72-115.

⁶⁹¹ Vgl. Stephanie Rosenthal: *Black Paintings*. Robert Rauschenberg, AD Reinhardt, Mark Rothko, Frank Stella, Ostfildern 2006.

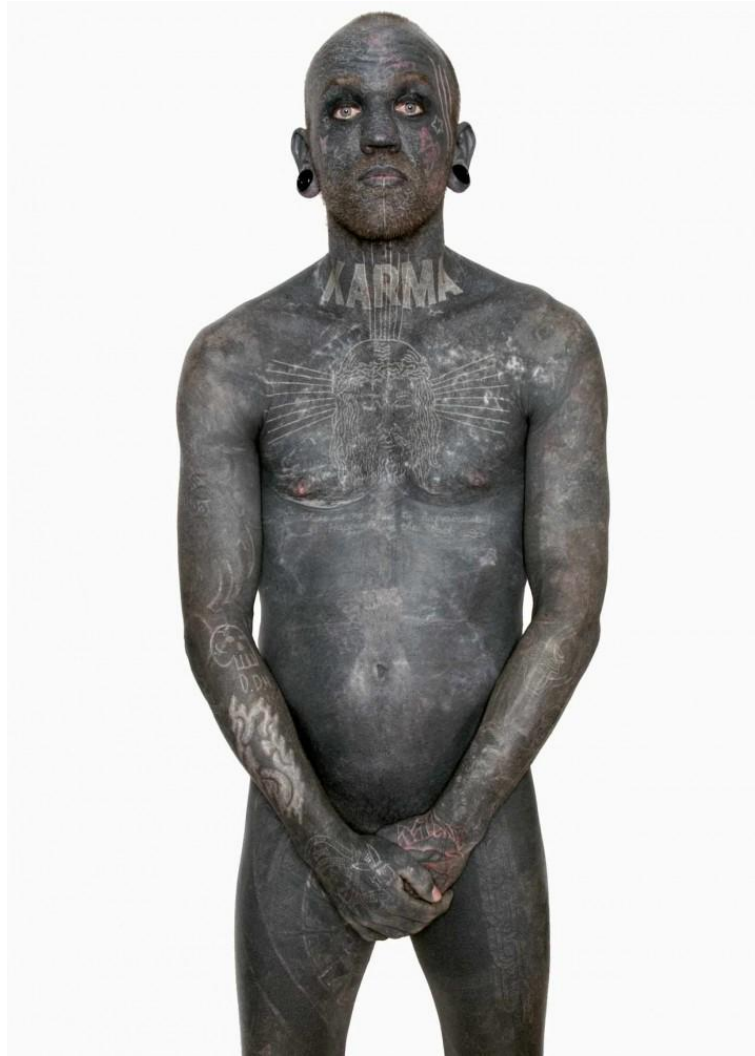


Abb. 77: Lucky Diamond Rich, 2015

Der bekannteste Träger eines eben solchen Blackout Tattoos in seiner extremsten Form und zugleich ein lebendes Palimpsest ist *Lucky Diamond Rich*⁶⁹² (Abb. 77). Er hält seit 2006 den Weltrekord als meisttätowierter Mensch auf der Welt. Mittlerweile ist er zu über 100% tätowiert, denn er ist bereits bei der dritten Schicht angelangt. Nicht nur, dass sämtliche Körperstellen einfach tätowiert sind, denn bereits vorhandene, großflächige, farbige Tätowierungen ließ er mit schwarzer Tattoofarbe covern, in die er anschließend weiße Akzente und Muster hat eintätowieren lassen, die dann wiederum zum Teil mit Farbe aufgefüllt wurden.⁶⁹³ Das Erscheinungsbild ist in erster Linie das eines komplett blau-schwarz tätowierten Körpers, auf dem man bei näherem Hinsehen Muster, Motive und Ornamente erkennt.

Bei dieser Form des Tattoos respektive Cover-ups wird das Hautbild gelöscht, und zwar sowohl „Hautbild“ im Sinne von Tattoo, als auch der Gesamterscheinung der menschlichen

⁶⁹² *1971 als Gregory Paul McLaren in Neuseeland.

⁶⁹³ Vgl. Guinness World Records: „Lucky Diamond Rich“, <http://www.guinnessworldrecords.com/world-records/most-tattooed-person> (28.03.2018).

Haut. Diese Schwärzung bewirkt zudem eine Unkenntlichmachung und Egalisierung von kultureller und ethnischer Identität. Wie auch im Artikel von Heide Hein im *TätowierMagazin* beschrieben wird, kommt die schwarze Fläche ohne lesbare Botschaft oder offensichtliche Bedeutung aus und widerspricht aufgrund ihrer entpersonalisierenden Wirkung der westlichen Vorstellung von Tätowierungen als Merkmal der Individualisierung.⁶⁹⁴ Dennoch wird dieser grenzüberschreitende Akt der Auslöschung und Schwärzung immer häufiger gewählt. Das Blackout Tattoo ist definitiv ein ikonoklastisches Verfahren, das auf Negation beruht und bei dem das Medium der Tätowierung die eigentliche (und alleinige) Botschaft darstellt.

⁶⁹⁴ Heide Hein: Alte Tattoos mit Schwarz covern: Black it up! Tätowier-Magazin 04.10.2017, https://www.taetowiermagazin.de/szene/alte+tattoos+mit+schwarz+covern+black+it+up_178.html (01.05.2019).

VI. Fazit

Die Tätowierung bildet eine mediale und wortwörtliche Schnittstelle zwischen Bild bzw. Zeichen und dem Körper. Das Tattoo wird hierbei nicht primär als Kunstwerk verstanden, das es durchaus auch sein kann, sondern als Vermittler von Botschaften und Informationen, als Bote, als Medium. In welcher unterschiedlichen Formen diese Informationen und Botschaften auftreten können, und dass die Tätowierung als solche bereits eine Botschaft im Sinne Marshall McLuhans („the medium is the message“) darstellen kann, demonstriert die vorliegende Dissertation. Die Tätowierung ist selbstreferentiell, demnach zählt nicht allein der Inhalt, der gegebenenfalls auch auf andere Weisen kommuniziert werden könnte, sondern der Umstand des Tätowiertseins selbst kann bereits die (alleinige) Botschaft sein. Botschaften mithilfe von Zeichen sind oftmals kulturell codiert; eine Entschlüsselung setzt die Kenntnis der Codes sowie des Mediums voraus.

Die Ausbreitung der Tätowierung über Epochen und Kontinente, deren Beginn weder chronologisch noch geografisch festzustellen ist, zeugt von einem menschlichen Grundbedürfnis, sich und seine Umgebung zu schmücken und zu markieren. Im Gegensatz zu anderen künstlerischen und medialen Äußerungen des Menschen ist die Tätowierung jedoch ein direkter und irreversibler Einschnitt in den Körper und deshalb sowohl soziokulturell als auch personell von besonderer Bedeutung. Sie ist ein Mittel der nonverbalen Kommunikation, die visueller Natur ist, auch wenn ein Tattoo durchaus an einer nicht einsehbaren Körperstelle platziert werden kann, wodurch der interkommunikative Aspekt zunächst wegfällt. In diesem Fall wird das Tattoo zum Medium einer Aussage, die nicht verbal kommuniziert werden kann, oder die der Träger bewusst nicht zu kommunizieren beabsichtigt. Der Medienbegriff wird an dieser Stelle weiter gefasst, unter anderem als ein Mittler zwischen den Welten, der metaphysischen Innenwelt und der realen Umwelt eines Menschen. Die Tätowierung wird dabei als Medium genutzt, um seine inneren Werte, Gefühle und Erinnerungen an die Oberfläche zu bringen, damit sie sich auf der äußersten Grenze, der eigenen Haut, manifestieren können. Man setzt sich ein Zeichen und macht sich selbst zu einem Zeichenträger.

Die Tätowierung in seiner materiellen, technischen und ästhetischen Gesamtheit – stets verbunden mit dem menschlichen Körper als Trägermedium – ist gleichsam Kommunikationskanal und Informationsträger selbst.

Bereits im Jahr 1970 thematisierte und analysierte die Medienkünstlerin Valie Export die Zusammenhänge und Potenziale vom menschlichen Körper und medialen Äußerungen, des Menschen als Signal- und Informationsträger. Die *Body Sign Action* aus dem Jahr 1970 zählt zu dem frühesten und grundlegendstem Werk sowohl in Hinblick auf die damals neu aufgekommene Body Art als Kunstform und dem Einsatz der Tätowierung innerhalb dieser zur Vermittlung gesellschaftsrelevanter Inhalte als auch auf die durch den Medientheoretiker Marshall McLuhan aufgeworfenen Konzepte zu einer beginnenden wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Medien. Valie Export nutzt als Erste das Medium Tätowierung bzw. das Tattoo in einem künstlerischen Kontext, um soziokulturelle Missstände wie auch

medientheoretische Fragestellungen zu eruieren. Als konzeptuelle Grundlage erstellt sie ein Konzeptblatt, in dem sie stichpunktartig auf eben diese Aspekte hinweist und im Laufe ihrer Arbeit extendiert. Auch wenn in vorliegender Dissertation eine nachträgliche Konstruktion und Konzeptualisierung der als Aktion bezeichneten Strumpfbandtätowierung herausgearbeitet wurde, so ist die Bedeutung der *Body Sign Action* damit dennoch nicht gemindert. Inwiefern sich die Theoriefragmente des Konzeptblattes bis in die heutige Zeit übertragen und expandieren lassen, wurde in insgesamt neun Kapiteln demonstriert. Dabei wurde der Tätowierung nicht nur als einem individualisierenden und kulturanthropologischen Phänomen begegnet, sie erfährt vielmehr eine grundlegende, medientheoretische Auseinandersetzung.

Wurde im ersten Kapitel das bereits genannte Werk *Body Sign Action* eingehend kunsthistorisch analysiert, dringen die darauffolgenden Kapitel tiefer in medien- und bildwissenschaftliche Strukturen, dabei stets ausgehend von Valie Exports Arbeit – mit dem Ziel ein, die Tätowierung als Medium zu verorten. Es wird mit einem erweiterten, bereits in der Einleitung definierten Medienbegriff operiert, der sich mitunter aus den Ideen und Thesen Marshall McLuhans ableitet.

Inwieweit sich die Wahl der Tätowierung als Medium für Valie Exports gesellschaftspolitische Botschaften in eine bereits bestehende und in den Folgejahren weiter expandierende kulturelle Praxis, auch und vor allem im westlichen Kulturkreis, einordnen lässt, zeigt das zweite Kapitel. Es waren und sind nicht nur die archaischen und indigenen Gesellschaften, die ihre Haut markieren, um ihren Körper dadurch auf eine gesteigerte kommunikative sowie spirituelle Ebene zu befördern und sich aus dem Naturzustand herauszuheben, sondern auch die als zivilisiert geltenden Europäer. Der Körper wird durch die Tätowierung zum Artefakt, zu einem lebendigen Bild, sowie zu einem Informationsträger. Interkulturelle und anachronistische Bezüge werden in diesem Kapitel thematisiert, die aufzeigen, wie sich das Tattoo bis zum heutigen Zeitpunkt soziokulturell und global übergreifend etablieren konnte. Die stetige Optimierung der entsprechenden Werkzeuge und Maschinen, die selbst als Medium im Sinne einer Extension des Menschen und seiner Fähigkeiten fungieren, sprechen für eine Kontinuität und die Wichtigkeit dieser kulturellen Praxis weltweit. Somit zeigt sich, dass nicht nur die Erforschung der Tätowierung als fertiges Tattoo – als Bild, Zeichen oder Ornament unter der Haut – für dessen Verständnis von Bedeutung ist, sondern auch die medialen Voraussetzungen in Form des in kultureller Hinsicht stark divergierenden Materials und der jeweiligen Werkzeuge. Eine Mediengeschichte der Tätowierwerkzeuge und -maschinen im Speziellen ist noch wissenschaftlich ausbaubar, wobei die Auseinandersetzung mit der Erfindung der Tätowiermaschine bereits in einem wissenschaftlichen Diskurs stattfindet. Die Entwicklung maschineller Methoden der Tätowierung, wie die Umsetzung durch tätowierende Roboter, scheint zum aktuellen Zeitpunkt zu stagnieren. Da das Tätowieren eine persönliche und emotionale Prozedur darstellt, die rituellen Charakter besitzt und auf einem gewissen Vertrauen basiert, wird nach wie vor eine menschliche Ausführung präferiert.

Das Tattoo ist nicht nur ein künstlerisches Produkt, das dekorative Elemente aufweist, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag, sondern ist auch semiotisch aufgeladen. Allgemein lässt sich die Sprache der Tätowierung in drei Kategorien einteilen: Bild, Zeichen und Ornament. Im dritten Kapitel werden diese Begriffe erklärt, wobei die Tätowierung in semiologische und bildwissenschaftliche Zusammenhänge und Fragestellungen implementiert wird. Das bildhafte Tattoo stellt aufgrund ihrer nahezu endlosen Formensprache und Interpretationsvielfalt das gleichzeitig am einfachsten und am schwierigsten deutbare Tattoo dar. Dies wird anhand bildwissenschaftlicher Theorien erörtert. Zum einen ist es einfach deutbar, da jedem Menschen die Fähigkeit angeboren ist, ein Bild, zumal ein Abbild, als solches wahrzunehmen und zu erkennen. Zum anderen können Bilder ikonographisch und ikonologisch sowie individuell codiert sein, sodass eine gewisse Kenntnis dieser Codes für das endgültige Verständnis notwendig ist. Valie Exports Strumpfhaltertattoo ist sowohl ein Bild (Abbild eines realen Strapses) als auch ein Zeichen bzw. ein Symbol für Erotik und Weiblichkeit. Steht das Strumpfband oder der Straps als Motiv heutzutage in der westlichen Gesellschaft für die weibliche Emanzipation und selbstbestimmte Sexualität, deutete Valie Export es noch als ein (vergangenes) Zeichen männlicher Unterdrückung. Zeichen und Symbole stehen oft in einem chronologischen und geografischen Kontext, sind soziokulturell codiert und nicht ohne Vorkenntnisse rezipierbar – im Gegensatz zum Bild. Das Ornament wird ebenfalls auf seine Aussagekraft untersucht, denn es ist mehr als lediglich ein dekoratives Element. Ornamente verfügen sehr wohl über eine eigene (Zeichen-)Sprache, die auf ornamentale Tattoos übertragbar ist. Ornamentale Tätowierungen sind in der Lage ihre Träger physisch zu gliedern und metaphysisch zu überhöhen.

Valie Export stellt mit dem dazugehörigen Konzeptblatt der *Body Sign Action* den menschlichen Körper als Signal- und Informationsträger heraus, der die gleiche Funktion erfüllt wie ein Buch. Nicht nur die Tätowierung ist hierbei ein Medium, sondern auch der Mensch und seine Haut, ergo der menschliche Körper. Ein direkter Vergleich ist der zwischen dem Material Pergament – bearbeitete Tierhaut, aus dem die frühesten Bücher hergestellt wurden – und der Haut des Menschen, die ebenfalls durch dessen Bearbeitung und Bezeichnung einer beschriebenen Buchseite gleichen kann. Der Mensch wird insbesondere durch Tattoos zum Buch und seine Haut zu den Seiten dieses Buches – metaphorisch oder wortwörtlich – transformiert. Die Tattoos, wenn diese aus Bildern oder lesbaren, decodierbaren Zeichen bestehen (Schrift, Zahlen, Piktogramme u. ä.) erfüllen eine narrative Funktion, die durch persönliche Anekdoten verstärkt oder überhaupt erst rezipierbar werden. Damit erfolgt eine Selbstauskunft sowie „Selbsthistorisierung“ der tätowierten Person oder, wie Herbert Hoffmann sie nannte, der „Bilderbuchmenschen“.

Voraussetzung ist die Kenntnis der in diesem „Buch“ benutzten Zeichen. Doch selbst wenn man diese Kenntnis nicht besitzt, bleibt die Funktion als Medium bestehen. Insbesondere das Medium der Tätowierung bietet vielerlei Möglichkeiten, Botschaften zu senden und zu deuten. Die Tätowierung um seiner selbst willen kann bereits die Botschaft sein oder als „l'art pour l'art“ gesehen werden, hat aber in vielen Fällen eine weitreichendere Bedeutung, die auf anderen Wegen kommuniziert werden muss oder kann und mit dem Träger eine

untrennbare Einheit bildet. Dem Trägermedium Haut wird damit eine gesonderte und besondere Rolle im Gegensatz zu anderen, nicht-lebendigen Trägermedien wie Papier, Leinwand, Holz etc. zuteil.

Tätowierungen und Tattoomotive treten meist in anderen, sekundären Medien in Erscheinung. So nutzt Valie Export etwa das Medium der Fotografie, um ihre Tätowierung in einem größeren, soziokulturellen wie künstlerischen Kontext wahrnehmbar zu machen. Fotografie und Tätowierung stehen schon seit der Industrialisierung und Kommerzialisierung der Fotografie ab dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in einem engen medialen Wechselverhältnis. Zeitlich parallel dazu erscheint auch der erste Tattooboom im euroamerikanischen Kulturkreis und die damit verbundene Erfindung, Patentierung und Optimierung von elektrischen Tätowiermaschinen. Es ist aufgrund der derzeitigen Forschungslage anzunehmen, dass die bildwissenschaftliche und kunsthistorische Analyse der Tätowierung erst an ihrem Anfang steht, einhergehend mit einer generellen Bedeutungssteigerung des Bildes und des Tattoos als spezifischem Bildtypus für die zeitgenössische Gesellschaft. Die progressive Flut von (medialen) Bildern generell und von Tattoos und tätowierten Körpern im Besonderen impliziert die beobachtbare, massenhafte Verbreitung der Tätowierung in der westlichen Populärkultur und Gesellschaft. Anhand der Tätowierung wird der Einfluss der Medien auf die Gesellschaft und Kultur deutlich (und vice versa), der die Geschmacksbildung und Rezeption eines kulturellen Phänomens und dessen Inklusion in den Alltag einschließt. Dies geschieht nicht nur auf künstlerischer Ebene, sondern im alltäglichen Medienaustausch durch das Selbststilisieren in sozialen Netzwerken oder anhand von Werbung, wo das Tattoo als Signal genutzt wird, um Aufmerksamkeit zu generieren. Die mediale Übertragung von Tattoos ist ein wichtiger Ansatzpunkt, die Verbreitungswege und Rezeptionsmechanismen von Tätowierungen aufzeigt. So erfolgte etwa eine Tradierung von Tattoomotiven und Tattoostilen unter Einsatz von sogenannten Flashbooks, die heutzutage eine wichtige Quelle für eine (kunst-)historische Aufarbeitung einer Tattoo-Ikonographie dienlich sind und nachweislich einen Zeitraum von mehr als 100 Jahren umfassen. Diese Tattooflashs oder Flashbooks stehen wiederum in Tradition der barocken Emblemata. Doch auch weitere „Bilderfahrzeuge“ wie Alltags- und Kultgegenstände mit bildlichen oder ornamentalen Darstellungen können in der Lage sein, spezifische Tattoomotive bis zu ihren Ursprüngen zu „entschälen“. Jene Motive und Muster, die seit Jahrzehnten und Jahrhunderten im kollektiven Bewusstsein verankert sind, wenn auch unterbewusst, finden Eingang in das Medium der Tätowierung, als eine mediale Äußerung unter vielen möglichen.

Auch wenn die Tätowierung eine jahrtausendealte Tradition als kulturelle Praxis und Kunstäußerung des Menschen hat und somit anachronistisch zu sein scheint, ist ihre Ästhetik und Rezeption nichtsdestotrotz bestimmten Moden unterworfen und somit transitorisch. Wie in den Bildwissenschaften, wo der Tätowierung bisher zu wenig Aufmerksamkeit zuteilwurde, so verhält es sich auch im Bereich der Modewissenschaften, die sich vornehmlich mit der Kleidung als Medium beschäftigt. Dass nicht nur Haut und Tattoo, sondern auch Tätowierung und Kleidung zum Teil eine regelrechte Symbiose eingehen, zeigt

Valie Exports Strumpfhaltertattoo, das sich einreihet in eine Moivtradition von Kleidung imitierenden Tätowierungen. Gelten diese vornehmlich als dekoratives Element oder (körperliches) Substitut, steht der Strumpfhalter bei Valie Export symbolisch für die soziale Rolle der Frau als Sexualobjekt anhand einer medial konstruierten Fetischisierung männlicher Sexualfantasien. Das Tattoo des Strumpfhalters ist Schmuck und Brandmarkung in einem, zugleich aber auch Ausdruck eines feministischen Aufbegehrens.

Neben dem spezifischen Motiv eines Kleidungs- oder Schmuckstücks gelten Tattoos per se auch in bestimmten Fällen als Hülle, optischer Kleiderersatz und zweite Haut („Panzerhaut“), was nicht nur für unseren westlichen Kulturkreis gilt, sondern sich auch in interkulturellen Zusammenhängen und globalen Äußerungen präsentiert. Die Tätowierung nimmt dem Menschen seine Nacktheit und Blöße und bewegt sich sowohl physisch als auch metaphysisch zwischen Haut und Kleidung.

Der feministische und gesellschaftskritische Aspekt des Tattoos von Valie Export ist für ihre konzeptuelle Arbeit gleichbedeutend zum medientheoretischen Gehalt. Die Einschreibung von Macht, die weibliche Emanzipation durch Tattoos und generell transformative Eigenschaften der Tätowierung waren Thema des siebten Kapitels, das die Dimension des Körpers als Politikum nochmals deutlich demonstriert.

Nicht nur die optische Transformation des Körpers mittels einer Tätowierung ist gegeben, denn durch die direkte und permanente Einschreibung und „Einschneidung“ des Tattoos erfolgt zugleich eine Transformation auf psychologischer Ebene. Dies kann sogar soweit führen, dass eine Person nicht nur seinen/ihren Körper durch das Medium der Tätowierung semiotisch auflädt, sondern sich eine neue Identität erschafft und definiert. Dieses medienpsychologische Potenzial der Tätowierung ist eng verknüpft mit der Theorie des Bildakts. Doch nicht nur das eintätowierte Bild kann ein Agitator sein, denn der tätowierte Körper wird selbst zu einem Bild, somit ist der Mensch nicht nur Bildträger, sondern in seiner ganzkörper-tätowierten Variante auch (lebendes) Bild, das mit seiner Umwelt interagiert. Da sich die Identität und der Schönheitsanspruch einer Person im (unbezeichneten und unversehrten) Gesicht manifestiert, gilt die Tätowierung desselbigen im westlichen Kulturraum nach wie vor als eine Grenze, im Gegensatz zu außereuropäischen Tätuierungspraktiken, wo sowohl personelle als auch kulturelle Identität und das vorherrschende Schönheitsideal anhand der Gesichtstätowierung ablesbar sind. Tattoos, insbesondere Ganzkörper- oder Gesichtstätowierungen, dienen einer „Selbstprogrammierung“ des Tätowierten. Die Wahrnehmung Dritter von Tattoos und Tätowierten wiederum ist an eine Selbstreflexion und Selbstwahrnehmung des Betrachters geknüpft.

Das Tattoo als Erinnerung und Spur sowie der menschliche Körper als Leibarchiv wurden in Kapitel 8 untersucht und in Verbindung mit dem kollektiven und dem individuellen Gedächtnis gestellt. Darüber hinaus wurden die Themen der Konservierung von Tattoos sowie KZ-Nummerntätowierungen und ihrer Re-Enactments als spezielle Formen des Gedenkens und der Erinnerung berücksichtigt.

Die Tätowierung ist aufgrund ihrer erwähnten Einschreibung in den Körper ein wichtiges Medium der Erinnerung, die sowohl das individuelle als auch kulturelle Gedächtnis umfasst. Diese Formen der Erinnerung können motivimmanent sein, zudem aber auch den Akt des Tätowierens bzw. Tätowiertwerdens als solchen einschließen, der sich als Ereignis in der Erinnerung manifestiert. Dieses einschneidende Erlebnis ist tief im Gedächtnis des Tätowierten verankert, wohingegen das Tattoo als Produkt manipulierbar ist.

Diese Manipulationen anhand von Auslöschungen und/oder Überdeckungen der Tätowierung weisen Parallelen zu kunst- und kulturhistorischen Praktiken des Ikonoklasmus auf, eingeschlossen der *Damnatio memoriae* und des Palimpsest. Das Begehren nach Bildern ruft gleichermaßen auch immer deren Verbot, Auslöschung, Zensur oder Korrektur auf den Radar. Dies äußert sich innerhalb der Tätowierpraxis in den mittlerweile professionalisierten Methoden der Tattoorentfernung und des Cover-ups und letztendlich des Blackout Tattoos als ultimative Tätowierung. Diese medialen Auslöschungen bzw. ikonoklastischen Praktiken von Tätowierungen und deren Differenzen wurden in der vorliegenden Arbeit beleuchtet. Die komplette Auslöschung des Tattoos spricht für die Löschung des Mediums generell, wohingegen ein Covern oder Bearbeiten für einen Wandel des Geschmacks oder des Informationsgehalts stehen, das Tätowiertsein an sich als Botschaft aber nach wie vor Gültigkeit besitzt.

Aufgrund ihrer vielfältigen medialen Potenziale war, ist und bleibt die Tätowierung ein beliebtes Mittel zur visuellen Kommunikation, die in der globalisierten Gesellschaft sprachliche Barrieren zu überwinden vermag. In der heutigen, schnelllebigen und medienorientierten Kultur ist sie ein immanentes Zeichen, das den Träger selbst in dieser Welt als Medium verortet.

Literaturverzeichnis

Monografien/Sammelbände

ABENDROTH, Alana: Body Modification. Körpermodifikation im Wandel der Zeit – Tattoos, Piercings, Scarifications, Diedorf 2009.

ANGEL, Gemma: In the Skin. An Ethnographic-Historical Approach to a Museum Collection of Preserved Tattoos, Diss. London 2013.

ANSELM, Sigrun/NEUBAUR, Caroline/WILKENS, Lorenz (Hrsg.): Idole. Klaus Heinrich zu Ehren, Berlin 2007.

ANTENHOFER, Christina (Hrsg.): Fetisch als heuristische Kategorie. Geschichte – Rezeption – Interpretation, Bielefeld 2011.

ANZIEU, Didier: Das Haut-Ich, Deutsche Ausgabe, Frankfurt a. M. 1996 (Original: Le moi-peau, Paris 1985).

AGAMBEN, Giorgio: Nacktheiten, Deutsche Ausgabe, Frankfurt a. M. 2010 (Original: Nudità, Rom 2009).

APPADURAI, Arjun: The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective, New York 1988.

ASSMANN, Aleida: Im Dickicht der Zeichen, Berlin 2015.

ASSMANN, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999.

ASSMANN, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992.

ATKINSON, Michael: Tattooed. The Sociogenesis of a Body Art, Toronto 2003.

BALDAEV, Danzig/VASILIEV, Sergei (Hrsg.): Russian Criminal Tattoo Encyclopaedia Vol. I, Göttingen 2003.

BARNARD, Malcolm: Fashion Theory. An Introduction, London/New York 2014.

BARTHES, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Deutsche Ausgabe, Frankfurt a. M. ⁷2013 (Original: L'obvie et l'obtus. Essais critiques III, Paris 1982).

BARTHES, Roland: Die Mythen des Alltags, Deutsche Ausgabe, Berlin ²2013 (Original: Mythologies, Paris 1957).

BATESON, Gregory: Naven. A Survey of the Problems Suggested by a Composite Picture of the Culture of a New Guinea Tribe Drawn from Three Points of View, Stanford (¹1936) 1958.

BEELE, Karin: Tattoos, Desire and Violence. Marks of Resistance in Literature, Film and Television, Jefferson NC 2006.

BELTING, Hans: Faces. Eine Geschichte des Gesichts, München 2013.

BELTING, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München ⁴2011.

BELTING, Hans (Hrsg.): Bilderfragen. Bildwissenschaften im Aufbruch, München 2007.

BELTING, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.

BENTHIEN, Claudia: Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse, Hamburg 1999.

BENTHIEN, Claudia: Im Leibe wohnen. Literarische Imagologie und historische Anthropologie der Haut, Diss. Berlin 1998.

BEYER, Andreas/BREDEKAMP, Horst/FLECKNER, Uwe/WOLF, Gerhard: Bilderfahrzeuge. Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie, Berlin 2018.

BIDLO, Oliver: Tattoo. Die Einschreibung des Anderen, Essen 2010.

BOEHM, Gottfried (Hrsg.): Was ist ein Bild? München ⁴2006.

BOEHM, Gottfried: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin 2007.

BÖHME, Hartmut: Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne, Reinbek bei Hamburg 2006.

BRADBURY, Ray: The Illustrated Man, Neuauflage, New York 2012 (¹1951).

BREDEKAMP, Horst: Der Bildakt, Berlin ²2015.

BREYVOGEL, Wilfried (Hrsg.): Eine Einführung in Jugendkulturen. Veganismus und Tattoos, Wiesbaden 2005.

BRONNIKOV, Arkady: Russian Criminal Tattoos and Playing cards, London 2018.

BRY, Theodor de: Wunderbarliche doch Wahrhaftige Erklärung von der Gelegenheit der Sitten der Wilden in Virginia (America I), München 1970 (ND der Ausgabe Frankfurt a. M. 1590).

BURDA, Hubert (Hrsg.): In medias res. Zehn Kapitel zum Iconic Turn, München 2010.

BUTLER, Mark: Das Spiel mit sich (Kink, Drugs & Hip-Hop). Populäre Techniken des Selbst zu Beginn des 21. Jahrhunderts, Diss. Berlin 2014.

CAILLOIS, Roger: Méduse & Cie. Mit die Gottesanbeterin und Mimese und legendäre Psychastenie, Deutsche Ausgabe, Berlin 2007 (Original: Méduse et cie, Paris 1960).

CAMPBELL, Paul-Henri (Hrsg.): Tattoo und Religion. Die bunten Kathedralen des Selbst, Heidelberg 2019.

CAPLAN, Jane (Hrsg.): Written on the Body. The Tattoo in European and American History, Princeton NJ 2000.

CASSIRER, Ernst: Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur, Hamburg 1990.

CONNOR, Steven: The Book of Skin, Ithaca NY 2004.

COOK, James: Entdeckungsfahrten im Pazific. Die Logbücher der Reisen 1768-1779, Deutsche Ausgabe, Tübingen/Basel ⁷1971.

DÄRMANN, Iris/Macho, Thomas (Hrsg.): Unter die Haut. Tätowierungen als Logo- und Piktogramme, Paderborn 2017.

DAVIDSON, Deborah (Hrsg.): The Tattoo Project. Commemorative Tattoos, Visual Culture, and the Digital Archive, Toronto Ontario 2016.

DELEUZE, Gilles/GUATTARI, Felix: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, Deutsche Ausgabe, Berlin ⁵2002 (Original: Mille plateaux, Paris 1980).

DEMELLO, Margo: Body Studies. An Introduction, London/New York 2014.

DEMELLO, Margo: Bodies of Inscription. A Cultural History of the Modern Tattoo Community, Durham NC 2000.

DERRIDA, Jacques: Die Schrift und die Differenz, Frankfurt am Main, 1994 (Original: L'écriture et la différence, Paris 1967).

DIACONU, Madalina: Tasten, Riechen, Schmecken. Eine Ästhetik der anästhetischen Sinne, Würzburg 2005.

DITTMAR, Jakob F.: Im Vorbeigehen. Graffiti, Tattoo, Tragetaschen. En-Passant-Medien, Berlin 2009.

DURKHEIM, Emile: Die elementaren Formen des religiösen Lebens, Deutsche Ausgabe, Frankfurt a. M. 1994 (Original: Les formes élémentaires de la vie religieuse, Paris 1912).

EBERHARD, Igor: Pimp my Körper! Arbeiten über Tätowierungen, München 2012.

EINSTEIN, Carl: Negerplastik, Stuttgart 2012 (ND der Ausgabe Leipzig 1915).

ENGELHARDT, Dietrich von: Das Bild auf der menschlichen Haut. Motive und Motivationen der Tätowierung, München 1972.

FEIGE, Marcel/KRAUSE, Bianca (Hrsg.): Tattoo- und Piercing-Lexikon, Berlin ²2004.

FEIGE, Marcel: Ein Tattoo ist für immer. Die Geschichte der Tätowierung in Deutschland, Berlin 2003.

FENSKE, Mindy: Tattoos in American Visual Culture, New York 2007.

FERGUSON, Henry/PROCTER, Lynn: Tattoo. Ritual, Kunst, Mode, Deutsche Ausgabe, Rastatt 1998. (Original: The Art of the Tattoo, London 1998).

FLANAGAN, Mary (Hrsg.): Re:skin, Cambridge MA 2006.

FORSTER, Georg: Reise um die Welt mit Kapitän Cook, Neuauflage, Göttingen 2002. (Original: Johann Reinhold Forsters und Georg Forsters Reise um die Welt in den Jahren 1772-1775).

FOUCAULT, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Deutsche Ausgabe, Frankfurt a. M. 2000 (Original: Surveiller et punir, Paris 1975).

- FREY, Siegfried: Die Macht des Bildes. Der Einfluss der nonverbalen Kommunikation auf Kultur und Politik, Bern 1999.
- FRIEDMAN, Anna Felicity (Hrsg.): The World Atlas of Tattoo, London 2015.
- FRUTIGER, Adrian: Der Mensch und seine Zeichen. Schriften, Symbole, Signete, Signale, Wiesbaden³1991.
- GAY, Kathlyn: Body Marks. Tattooing, Piercing and Scarification, Brookfield CT 2002.
- GELL, Alfred: Wrapping in Images. Tattooing in Polynesia, Oxford²1996.
- GELL, Alfred: Art and Agency. An Anthropological Theory, Oxford 1998.
- GENNEP, Arnold van: Übergangsriten, Frankfurt a. M./New York 1999 (Original: Les rites de passage, Paris 1909).
- GERDS, Peter: Anker, Kreuz und flammend Herz, Hamburg 1989.
- GILBERT, Steve (Hrsg.): Tattoo History. A Source Book, New York 2000.
- GREENAWAY, Peter: The Pillow-Book, Screenplay, Paris 1996.
- GRÖNING, Karl (Hrsg.): Geschmückte Haut. Eine Kulturgeschichte der Körperkunst, München 1997.
- GÜNZEL, Stephan/MERSCH, Dieter (Hrsg.): Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2014.
- HAARMANN, Harald: Schwarz. Eine kleine Kulturgeschichte, Frankfurt a. M. 2005.
- HAHN, Alois: Konstruktionen des Selbst, der Welt und der Geschichte, Frankfurt a. M. 2000.
- HAHN, Alois: Körper und Gedächtnis, Wiesbaden 2010.
- HALBWACHS, Maurice: Das kollektive Gedächtnis, Stuttgart 1967 (Original: La mémoire collective, Paris 1950).
- HAMBLY, Wilfried Dyson: The History of Tattooing, Mineola NY 2009 (ND der Ausgabe London 1925).
- HANKE, Christine: Haut, Tübingen 2003.

HANSEN, Helmut: Die Physik des Mandala, Aitrang 2007.

HARDY, Don Ed (Hrsg.): Pierced Hearts and True Love. A Century of Drawings for Tattoos, New York/Honolulu 1995.

HARDY, Lal: Tattoo. An Illustrated Miscellany, London 2017.

HARTMANN, Frank: Mediologie. Ansätze einer Medientheorie der Kulturwissenschaften, Wien 2003.

HÄUSLE-PAULMICHL, Gunhild: Der tätowierte Leib. Einschreibungen in menschliche Körper zwischen Identitätssehnsucht, Therapie und Kunst, Wiesbaden 2018.

HENKEL, Arthur (Hrsg.): Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1996.

HOFFMANN, Herbert (Ill.)/RÖDEL, Dirk-Boris (Hrsg.): Herbert Hoffmann. Traditionelle Tattoo-Motive, Mannheim 2008.

HÖRNING, Karl H./REUTER, Julia (Hrsg.): Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis, Bielefeld 2004.

HORINE, Kerri A.: The Tyranny of the Spectacle. Tattooed Bodies in Contemporary Visual Culture, Ann Arbor MI 2011.

JOEST, Wilhelm: Tätowiren, Narbenzeichnen und Körperbemalen. Ein Beitrag zur vergleichenden Ethnologie, Berlin 1887.

JONES, Owen: The Grammar of Ornament. The Victorian Masterpiece on Oriental, Primitive, Class., Mediaeval and Renaissance Design and Decorative Art, London 1987 (ND der Ausgabe London 1856).

JUNG, Ernst G. (Hrsg.): Kleine Kulturgeschichte der Haut, Darmstadt 2007.

KAFKA, Franz: In der Strafkolonie, Frankfurt a. M. 2006 (ND der Ausgabe Leipzig 1919).

KAMPMANN, Sabine/HERRMANN, Anja (Hrsg.): Tattoo. Querformat. Zeitschrift für Zeitgenössisches, Kunst, Populärkultur, Heft 4/2011, Bielefeld 2011.

KAPP, Ernst: Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten, Düsseldorf 1978 (ND der Ausgabe Braunschweig 1877).

KASTEN, Erich: Body-Modification. Psychologische und medizinische Aspekte von Piercing, Selbstverletzung und anderen Körperveränderungen, München 2006.

KIMPEL, Harald (Hrsg.): Skinscapes. Die Kunst der Körperoberfläche, Marburg 2008.

KLANTEN, Robert/Schulz, Floyd E. (Hrsg.): Forever the New Tattoo, Berlin 2012.

KLOSS, Sinah Theres (Hrsg.): Tattoo Histories. Transcultural Perspectives on the Narratives, Practices, and Representations of Tattooing, London 2019.

KLOTZ, Christian: „Fraktales Fleisch“? Körpermodifikationen und Modern Primitivism als Ausdrucksformen einer neuen (und alten) Körperlichkeit, Univ. Diss., Online-Publikation, Marburg 2011.

KNÖBL, Stephanie/KRAVANJA, Maria: Māoritanga. Kunst und Kultur der Māori. Tradition – Moderne, Hamburg 2006.

KRUTAK, Lars/DETER-WOLF, Aaron (Hrsg.): Ancient Ink. The Archaeology of Tattooing. Seattle WA 2017.

LACASSAGNE, Alexandre: Les tatouages. Etude anthropologique et Médico-légale, Paris 1881.

LANDFESTER, Ulrike: Stichworte. Tätowierung und europäische Schriftkultur, Berlin 2012.

LANDFESTER, Ulrike (Hrsg.): Schrift und Bild und Körper, Bielefeld 2002.

LEHNERT, Gertrud: Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis, Bielefeld 2013.

LEMMA, Alessandra: Under the Skin. A Psychoanalytic Study of Body Modification, London 2010.

LENZHOFER, Aline/EBERHARD, Igor/PONCETTE, Isabelle/HARFST, Michaela (Hrsg.): Stich:Punkte. Theorie und Praxis der Tätowierung, Wien 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude: Traurige Tropen, Deutsche Ausgabe, Frankfurt a. M. 2008 (Original: Tristes tropiques, Paris 1955).

LÉVI-STRAUSS, Claude: Das Ende des Totemismus, Deutsche Ausgabe, Frankfurt a. M. 1965 (Original: Le Totémisme aujourd’hui, Paris 1962).

LÉVI-STRAUSS, Claude: Strukturele Anthropologie, Band I & II, Deutsche Ausgabe, Frankfurt a. M. 1969/1975 (Original: Anthropologie structurale, Paris 1958).

LOBSTÄDT, Tobias: Tätowierung, Narzissmus und Theatralität. Selbstwertgewinn durch die Gestaltung des Körpers, Wiesbaden 2011.

LODDER, Matthew C.: Body Art. Body Modification as Artistic Practice, Univ. Diss., Online-Publikation, Essex 2010.

LOMBROSO, Cesare: Der Verbrecher in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung, Hamburg 1887 (Original: L'uomo delinquente. In rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alle discipline carcerarie, 1876).

LOOS, Adolf: Ornament und Verbrechen [1908], Wien 2012.

LOTH, Mirja: Moko. Tattoo der Māoris. Hintergründe, Bedeutung, Mythen und Skizzen, Berlin 2011.

MACHO, Thomas: Vorbilder, Paderborn 2011.

MARTISCHNIG, Michael: Tätowierung ostasiatischer Art. Zu Sozialgeschichte und handwerklicher Ausführung von gewerblichem Hautstich in Vergangenheit und Gegenwart in Japan, Wien 1997.

MASCIA-LEES, Frances E./SHARPE, Patricia (Hrsg.): Tattoo, Torture, Mutilation and Adornment. The Denaturalization of the Body in Culture and Text, New York 1992.

MAUSS, Marcel: Soziologie und Anthropologie. 2. Gabentausch, Soziologie und Psychologie, Todesvorstellungen, Körpertechniken, Begriff der Person, Deutsche Ausgabe, Frankfurt a. M. 1997 (Original: Sociologie et anthropologie, Paris 1950).

MCLUHAN, Marshall: Understanding Media. The Extensions of Man, New York 1964. (Deutsche Ausgabe: Die magischen Kanäle, Düsseldorf 1968).

MCLUHAN, Marshall/FIORE, Quentin/ANGEL, Jerome: The Medium is the Massage, Neuauflage, London 1996; (Deutsche Erstausgabe: Das Medium ist die Massage. Ein Inventar medialer Effekte, 1967).

MCLUHAN, Marshall/POWERS, Bruce R.: The Global Village. Der Weg der Mediengesellschaft in das 21. Jahrhundert, Deutsche Ausgabe, Paderborn 1995 (Originaltitel: The Global Village. Transformations in World Life and Media in the 21st Century, 1989).

MEIER, Daniel: *Inked. 0,3 mm unter der Haut der Gesellschaft*, Berlin 2010.

MELVILLE, Herman: *Moby-Dick, or, The Whale*, London/New York 1851.

MELVILLE, Herman: *Taipei. Abenteuer in der Südsee*, Deutsche Ausgabe, Berlin 1977. (Original: *Typee*, New York 1846).

MERSMANN, Birgit: *Bilderstreit und Büchersturm. Medienkritische Überlegungen zu Übermalung und Überschreibung im 20. Jahrhundert*, Würzburg 1999.

MERSCH, Dieter: *Medientheorien zur Einführung*, Hamburg 2006.

MEYER, Helge: *Schmerz als Bild*, Bielefeld 2008.

MIFFLIN, Margot: *Bodies of Subversion. A Secret History of Women and Tattoo*, Brooklyn NY 2013.

MITCHELL, William J. Thomas: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, Deutsche Ausgabe, München ²2012 (Original: *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago ILL 2005).

MITCHELL, William J. Thomas: *Bildtheorie*, Deutsche Ausgabe, Frankfurt a. M. 2008 (Original: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, 1994).

MORRIS, Heather: *The Tattooist of Auschwitz. A Novel Based on the Powerful True Story of Love and Survival*, New York 2018.

MUELLER, Roswitha: *VALIE EXPORT. Bild-Risse*, Wien 2002.

NANCY, Jean-Luc: *Das andere Porträt*, Zürich/Berlin 2015 (Original: *L'autre portrait*, Paris 2014).

NANZ, Tobias (Hrsg.): *Ex machina. Beiträge zur Geschichte der Kulturtechniken*, Weimar 2006.

OETTERMANN, Stephan: *Zeichen auf der Haut. Die Geschichte der Tätowierung in Europa*, Frankfurt a. M. 1979.

OETTERMANN, Stephan (Hrsg.): *Christian Warlich. Tätowierungen, Vorlagealbum des Königs der Tätowierer*, Dortmund ²1991.

OSTERUD, Amelia Klem: *The Tattooed Lady. A History*, Lanham MD ²2014.

- PARKITNY, Jens Uwe: *Marked for Life. Myanmar's Chin Woman and their Facial Tattoos*, Bielefeld 2017.
- PARRY, Albert: *Tattoo. Secrets of a Strange Art*, New York 2006 (ND der Ausgabe New York 1933).
- PAULY, Ulrich: *Buddha als Symbol. Frühe symbolische Darstellungen des Buddha in der indischen Kunst*, Tokio 1998.
- PICHLER, Klaus: *Fürs Leben gezeichnet. Gefängnistätowierungen und ihre Träger*, Salzburg 2011.
- PITTS, Victoria L.: *In the Flesh. The Cultural Politics of Body Modification*, New York (u. a.) 2003.
- PRÜWER, Tobias: *Fürs Leben gezeichnet. Body Modification und Körperdiskurse*, Berlin 2012.
- REINACHER, Pia: *Kleider, Körper, Künstlichkeit. Wie Schönheit inszeniert wird*, Berlin 2010.
- RIEMSCHEIDER, Burkhard/SCHIFFMACHER, Henk (Hrsg.): *1000 Tattoos*, Köln 2015.
- RÖDEL, Dirk-Boris: *Alles über japanische Tätowierungen. Die japanische Tätowierkunst der Edo-Zeit und ihre Entwicklung bis zur Gegenwart*, Uhlstädt-Kirchhasel ³2004.
- ROSENTHAL, Caroline/VANDERBEKE, Dirk (Hrsg.): *Probing the Skin. Cultural Representations of Our Contact Zone*, Newcastle upon Tyne 2015.
- ROSENTHAL, Stephanie: *Black Paintings. Robert Rauschenberg, AD Reinhardt, Mark Rothko, Frank Stella*, Ostfildern 2006.
- RÖSCH, Perdita: *Aby Warburg*, Paderborn 2010.
- RUBIN, Arnold: *Marks of Civilization. Artistic Transformations of the Human Body*, Los Angeles CA 1988.
- RUHNKE, Christa: *Die Tätowierung, eine sozio-kulturelle und medizinische Betrachtung*, Diss. Marburg 1974.
- RUSH, John: *Spiritual Tattoo. A Cultural History of Tattooing, Piercing, Scarification, Branding*, Berkeley CA 2005.

RUTS, Oliver/SCHULER, Andrea (Hrsg.)/HOFFMANN, Herbert (Ill.): BilderbuchMenschen. Tätowierte Passionen 1878-1952, porträtiert und fotografiert von Herbert Hoffmann, Berlin 2002.

SACHS-HOMBACH, Klaus: Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft, Köln 2003.

SACHS-HOMBACH, Klaus (Hrsg.): Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft, Köln 2006.

SANDERS, Clinton/VAIL, Angus D.: Customizing the Body. The Art and Culture of Tattooing, Philadelphia PA 2008.

SASSE, Sylvia (Hrsg.): Kollektivkörper, Bielefeld 2002.

SCARRY, Elaine: Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur, Deutsche Ausgabe, Frankfurt a. M. 1992 (Original: The Body in Pain, Oxford 1985).

SCHIFFMACHER, Henk: Encyclopaedia for the Art and History of Tattooing, Amsterdam 2010.

SCHMIDT-LEUKEL, Perry: Wer ist Buddha? Eine Gestalt und ihre Bedeutung für die Menschheit, München 1998.

SCHMUCKLI, Lisa: Hautnah. Körperbilder – Körpergeschichten. Philosophische Zugänge zur Metamorphose des Körpers, Königstein/Taunus 2001.

SCHNEEDE, Marina: Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst, Köln 2002.

SCHÖNFELD, Walther: Körperbemalen, Brandmarken, Tätowieren. Nach griechischen, römischen Schriftstellern, Dichtern, neuzeitlichen Veröffentlichungen und eigenen Erfahrungen, vorzüglich in Europa, Heidelberg 1960.

SCHRATTENECKER, Gertraud/SCHWEIGER, Günter: Werbung. Eine Einführung, Konstanz/München⁸2013.

SEMPER, Gottfried: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde (Band II): Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst, München 1863.

- SERRES, Michel: Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische, Frankfurt a. M. 1993 (Original: Les Cinq Sens, Paris 1985).
- SIMMEL, Georg: Philosophie der Mode [1905], Gesamtausgabe Bd. 10, Frankfurt a. M. 1995.
- SIMMEN, Jeannot: Kasimir Malewitsch. Das Schwarze Quadrat – Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne, Frankfurt a. M. 1998.
- SPAMER, Adolf: Die Tätowierung in den deutschen Hafenstädten. Ein Versuch zur Erfassung ihrer Formen und ihres Bildgutes, Bremen 1934.
- SPANKE, Daniel: Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zum Porträt in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst, München 2004.
- TARDE, Gabriel de: Die Gesetze der Nachahmung, Frankfurt a. M. 2003 (Original: Les lois de l'imitation, Paris 1890).
- THÉVOZ, Michel: Der bemalte Körper, Zürich 1985 (Original: Le corps peint, Genf 1984).
- THOMAS, Nicholas: Body Art, London 2014.
- THOMAS, Nicolas/COLE, Anna/DOUGLAS, Bronwen (Hrsg.): Tattoo. Bodies, Art and Exchange in the Pacific and the West, London 2005.
- TRATTNER, Agnes: Piercing, Tattoo, Schönheitsoperationen. Jugendliche Protesthaltung oder psychopathologische Auffälligkeit? Frankfurt a. M. 2008.
- TRILLING, James: The Language of Ornament, London 2001.
- VALE, V./JUNO, Andrea (Hrsg.): Modern Primitives. An Investigation of Contemporary Adornment and Ritual, San Francisco 1989.
- VAN DINTER, Maarten Hessel: The World of Tattoo. An Illustrated History, Amsterdam 2005.
- VAN GULIK, Willem R.: Irezumi. The Pattern of Dermatography in Japan, Leiden 1982.
- VANDEKERCKHOVE, Lieven: Tätowierung. Zur Soziogenese von Schönheitsnormen, Frankfurt a. M. 2006.
- VIRILIO, Paul: Ästhetik des Verschwindens, Berlin 1986 (Original: Esthétique de la disparition, Paris 1980).

VON DEN STEINEN, Karl: Die Marquesaner und ihre Kunst. Band I: Tatauierung, Berlin 1925.

WARBURG, Aby/WARNKE, Martin (Hrsg.): Aby Warburg. Bilderatlas Mnemosyne, Berlin²2003.

WARNECK, Igor (Hrsg.): Tribal Tattoo. The Tribe of the Tribals; traditionelle, archaische und moderne Stammestätowierungen, Engerda 2002.

WEIGEL, Sigrid: Grammatologie der Bilder, Berlin 2015.

WEINRICH, Harald: Wie zivilisiert ist der Teufel? Kurze Besuche bei Gut und Böse, München 2007.

WENZEL, Käthe Katrin: Fleisch als Werkstoff, Berlin 2005.

WILDE, Oscar: The Picture of Dorian Gray, London 1891.

WITTMANN, Ole (Hrsg.): Christian Warlich. Tattoo Flash Book, München/London/New York 2019.

WITTMANN, Ole: Tattoos in der Kunst. Materialität – Motive – Rezeptionen, Diss. Berlin 2017.

WITTMANN, Ole (Hrsg.): Karl Finke, Buch No. 3. Ein Vorlagealbum des Hamburger Tätowierers, Henstedt-Ulzburg 2017.

WROBLEWSKI, Chris: Kunst auf nackter Haut, Wien²1993.

ZELL, Andrea: Valie Export. Inszenierung von Schmerz: Selbstverletzung in den frühen Aktionen, Berlin 2000.

Ausstellungskataloge

Kat. Ausst. Buddha. 108 Begegnungen. Museum angewandte Kunst Frankfurt a. M. 2015, Köln 2015.

Kat. Ausst. Buddha. Sammler öffnen ihre Schatzkammern – 232 Meisterwerke buddhistischer Kunst aus 2000 Jahren, Völklinger Hütte Völklingen 2016, Köln 2016.

Kat. Ausst. Das Bild des Buddha, Museum für Indische Kunst Berlin 1979, Berlin 1979.

Kat. Ausst. Gestochen scharf. Tätowierung in der Kunst, Museum Villa Rot 2013, Burgrieden-Rot 2013.

Kat. Ausst. Gottfried Lindauer. Die Maori Portraits, Alte Nationalgalerie Berlin 2014, Berlin 2014.

Kat. Ausst. Lebensspuren hautnah. Eine Kulturgeschichte der Tätowierung, Museum der Siegel und Stempel Wels 2003, Wels 2003.

Kat. Ausst. Santiago Sierra. 300 Tons and Previous Works, Kunsthaus Bregenz 2004, Bregenz 2005.

Kat. Ausst. Street Style. From Sidewalk to Catwalk, Victoria and Albert Museum, London 1994, London 1994.

Kat. Ausst. Tattoo, Musée du Quai Branly Paris 2014, Arles 2014.

Kat. Ausst. Tattoo. Bilder die unter die Haut gehen, Kunsthalle zu Kiel 1996, Kiel 1996.

Kat. Ausst. Timm Ulrichs. Betreten der Ausstellung verboten! Werke von 1960 bis 2010, Kunstverein Hannover und Sprengel Museum Hannover 2010-2011, Ostfildern 2011.

Kat. Ausst. VALIE EXPORT. Mediale Anagramme, Akademie der Künste Berlin 2003, Berlin 2003.

Kat. Ausst. Verborgen im Buch, verborgen im Körper. Haut zwischen 1500 und 1800, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 2003, Wiesbaden 2003.

Ausstellung Herbert Hoffmann, *Es juckt schon wieder unter dem Fell*, Kunsthalle Sankt Gallen, Schweiz, 27. Januar – 25. März 2018,
<https://www.kunsthalesanktgallen.ch/de/ausstellung/herbert-hoffmann-es-juckt-schon-wieder-unter-dem-fell.html> (18.10.2018).

Aufsätze in Sammelband/Ausstellungskatalog/Zeitschrift/Online

ANGEL, Gemma: Roses and Daggers. Expression of Emotional Pain and Devotion in 19th Century Tattoos, in: Rosenthal, Caroline/Vanderbeke, Dirk (Hrsg.): Probing the Skin. Cultural Representations of Our Contact Zone, Newcastle upon Tyne 2015, S. 211-238.

ANGEL, Gemma: [The Tattoo Collectors. Film & Fiction](#), 01.11.2012, <http://lifeand6months.com/2012/11/01/the-tattoo-collectors-film-fiction/> (01.05.2019).

ANTENHOFER, Christina: Fetisch als heuristische Kategorie, in: Dies. (Hrsg.): Fetisch als heuristische Kategorie. Geschichte – Rezeption – Interpretation, Bielefeld 2011, S. 9-40.

ASSMANN, Aleida: Zur Metaphorik der Erinnerung, in: Assmann, Aleida/Harth, Dietrich (Hrsg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, Frankfurt a. M. ²1993, S. 13-35.

ATKINSON, Michael: Straightedge Bodies and Civilizing Processes, in: Body & Society, Vol. 12, Issue 1, 2006, S. 69-95.

BAGOT, Pascal: Der König der Tätowierer, in: Tätowier-Magazin 12/2015, S. 76-78.

BARANSKA, Anna/SHAWKET, Alaa/JOUVE, Mabel/BARATIN, Myriam/MALOSSE, Camille/VOLUZAN, Odessa/VU MANH, Thien-Phong/FIORE, Frédéric/BAJÉNOFF, Marc/BENAROCH, Philippe/DALOD, Marc/MALISSEN, Marie/HENRI, Sandrine/MALISSEN, Bernard: Unveiling Skin Macrophage Dynamics explains both Tattoo Persistence and Strenuous Removal, in: Journal of Experimental Medicine, Vol. 215, No. 4, S. 1115-1133, Online 6. März 2018, <http://jem.rupress.org/content/215/4/1115> (01.05.2019).

BAUCH, Kurt: Imago, in: Boehm, Gottfried (Hrsg.): Was ist ein Bild? München 2006, S. 275-299.

BEGEMANN, Christian: Die Schrift des Körpers und der Körper der Schrift. Anthropologie und Semiotik in Peter Greenaways *The Pillow-Book*, in: Begemann, Christian/Wellbery, David E. (Hrsg.): Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit, Freiburg 2002, S. 381-420.

BLÖDORN, Andreas: Transformation und Archivierung von Bildern im Film. Mediales Differenzial und intermediales Erzählen in Peter Greenaways *The Pillow Book*, in: Müller, Corinna/Scheidgen, Irina (Hrsg.): Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben, Marburg 2007, S. 107-127.

BOEHM, Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder, in: Ders. (Hrsg.): Was ist ein Bild? München 2006, S. 11-38.

BOEHM, Gottfried: Die Bilderfrage, in: Ders. (Hrsg.): Was ist ein Bild? München 2006, S. 325-343.

BORNEMANN, Andreas-Andrew: La bella Angora, eigentlich Emma Schuster und Don Manuëlo, eigentlich Julius Becker, o. D., <http://www.postkarten-archiv.de/la-bella-angora-und-don-manuëlo.html> (01.06.2019).

BOTEZ, Catalina: Skin-Deep Memos as Prosthetic Memory in Christopher Nolan's Memento (2000), in: Probing the Skin. Cultural Representations of Our Contact Zone, Newcastle upon Tyne 2015, S. 312-334.

BRAUEN, Martin: Buddha in der Einkaufstasche, in: Kat Ausst. Buddha. 108 Begegnungen, Köln 2015, S. 370-380.

BRILLIANT, Richard: Als das Ornament noch mehr war als Zierde und Dekoration, in: Frank, Isabelle/Hartung, Freia (Hrsg.): Die Rhetorik des Ornaments, München 2001, S. 13-33.

BRÖMSSER, Nico (u.a.): Auge – Blick – Chiasmus, in: Günzel, Stephan/Mersch, Dieter (Hrsg.): Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2014, S. 336-340.

BURDA, Hubert: Innere Bilder – äußere Bilder, in: Ders. (Hrsg.): In medias res. Zehn Kapitel zum Iconic Turn, München 2010, S. 144-153.

CONTI, Allie: Hostgator M. Dotcoms Kampf um sein mit Porno-Werbung tätowiertes Gesicht, 13.05.2015, <http://www.vice.com/de/read/hostgator-m-dotcoms-kampf-um-sein-gesicht-462> (17.05.2016).

CORBACH, Almuth: Von der Haut zur Codexform. Metamorphose eines Organs, in: Kat. Ausst. Verborgenen im Buch - Verborgenen im Körper. Haut zwischen 1500 und 1800, Wiesbaden 2003, S. 13-46.

DAHL, Roald: Skin, in: Ders.: Skin and Other Stories, New York 2010 (¹1953 in: Ders.: Someone Like You), S. 1-21.

DANKEMEYER, Iris: Haut Couture. Zeitgenössische Tätowierung zwischen Mode und Authentizitätsbedürfnis, in: Kampmann, Sabine/Herrmann, Anja (Hrsg.): Querformat Nr. 4 – Tattoo, Bielefeld 2011, S. 14-19.

DANTO, Arthur C.: Abbildung und Beschreibung, in: Boehm, Gottfried (Hrsg.): Was ist ein Bild? München 2006, S. 125-147.

DÄRMANN, Iris: „Zum Schmuck zerstoichen“, „Mit Stüpfleien gezieret“. Tätowierung und Nacktheit bei Theodor de Bry und Thomas Hobbes, in: Därmann, Iris/Zandt, Stephan (Hrsg.): Andere Ökologien. Transformationen von Mensch und Tier, Paderborn 2017, S. 181-200.

DÄRMANN, Iris: Zur Nummerntätowierung im Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau, in: Därmann, Iris/Macho, Thomas (Hrsg.): Unter die Haut. Tätowierungen als Logo- und Piktogramme, Paderborn 2017, S. 231-254.

DATHE, Stefanie: Gestochen scharf. Tätowierung in der Kunst, in: Kat. Ausst. Gestochen scharf, Museum Villa Rot 2013, Burgrieden-Rot, 2013, S. 10-19.

DAUBENBERGER, Jennifer: Tattoos im Kunstwerk, in: Campbell, Paul-Henri (Hrsg.): Tattoo und Religion. Die bunten Kathedralen des Selbst, Heidelberg 2019, S. 96-107.

DAUBENBERGER, Jennifer: „A Skin Deep Creed“. Tattooing as an Everlasting, Visual Language in Relation to Spiritual and Ideological Beliefs, in: IMAGE 14 (7/2011), S. 28-42.

DE LAURENTIIS, Cecilia: Der Tätowierer Karl Finke, in: Wittmann, Ole (Hrsg.): Karl Finke, Buch No. 3, Henstedt-Ulzburg 2017, S. 118-139.

DE QUINCEY, Thomas: The Palimpsest of the Human Brain [1845], in: Whibley, Charles (Hrsg.): Essays, London 1899, S. 272f.

DENK, Andreas: Der tätowierte Fels. Pragmatische und ideelle Funktionen in der Architektur, in: Der Architekt. Bund Deutscher Architekten (BDA) 6/2018, S. 34-38.

DOSEN, Ana: An Artist's Second Skin. The Exploration of Skin in Tanizaki Junichiro's „The Tattooer“ („Shisei“), in: Rosenthal, Caroline/Vanderbeke, Dirk (Hrsg.): Probing the Skin. Cultural Representations of Our Contact Zone, Newcastle upon Tyne 2015, S. 110-121.

EBERHARD, Igor: „Unserer heutigen Zeit ist es fremd geworden“. Zur theoretischen Konzeption von Tätowierungen am Beispiel der Darstellung Tätowierter bei Walther Schöpfung, in: Curare 36 (1+2), 2013, S. 46-63.

EBERHARD, Igor: Die Königin der Tätowierten. Tätowierte Schausteller in Schaubude und Zirkus zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in: Tätowier-Magazin 09/2012, S. 80-84.

EBERHARD, Igor: „Das blaue Weib“ und andere Zirkusfrauen. Theoretische Aspekte von Tätowierungen unter besonderer Berücksichtigung von „Tätowierten Damen“ in Zirkus und

Schaubuden untersucht am Beispiel der Sammlung Walther Schönfeld, in: Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien (MAGW), 2011, S. 305-328.

EIBLMAYR, Silvia: Split Reality, Facing a Family, Body Sign Action, in: Kat. Ausst. VALIE EXPORT. Mediale Anagramme, Akademie der Künste Berlin 2003, Berlin 2003, S. 107-122.

EXPORT, VALIE: Woman's Art, in: Oetker, Brigitte/Schneider, Christiane (Hrsg.): Mai 98. Positionen zeitgenössischer Kunst seit den 60er Jahren, Köln 1998, S. 69-70.

EXPORT, VALIE: Mediale Anagramme, 1990; u. a. abgedruckt in: Ausst. Kat. VALIE EXPORT. Mediale Anagramme, Akademie der Künste Berlin 2003, Berlin 2003, S. 7.

EXPORT, VALIE: „wer nicht bemalt ist, ist stumpfsinnig“, Kronenzeitung vom 16.06.1973, Quelle: VALIE EXPORT Center Linz und LENTOS Kunstmuseum Linz.

EXPORT, VALIE: Body Sign Action, realgedicht, in: Brus, Günter (Hrsg.): Die Schastrommel. Organ der Österreichischen Exilregierung, Nr. 7, April 1972, Bolzano/Berlin 1972, o. S.

FEND, Mechthild: Zeichen in der Oberfläche. Valie Exports body sign action, in: Psychoanalyse im Widerspruch, Oberfläche (2), Nr. 29, 2003, S. 50-51.

FEND, Mechthild: Medium Haut. Oberflächen und Körpergrenzen in Malerei und Medizin des 19. Jahrhunderts, in: Falkenhausen, Susanne (Hrsg.): Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code, Marburg 2004, S. 242-256.

FINKE, Marcel: Materialitäten und Praktiken des Bildes, in: Günzel, Stephan/Mersch, Dieter (Hrsg.): Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2014, S. 26-32.

FLECKNER, Uwe: „Damnatio memoriae“, in: Fleckner, Uwe/Warnke, Martin/Ziegler, Hendrik (Hrsg.): Handbuch der politischen Ikonographie, Band 1: Abdankung bis Huldigung, München 2011, S. 208-215.

FRANK, Gustav/Sachs-Hombach, Klaus: Bildwissenschaft und Visual Culture Studies, in: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bild und Medium. Köln 2006, S. 184-196.

FREUD, Sigmund: Notiz über den „Wunderblock“, in: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. 14, Frankfurt a. M. (¹1925) 1999, S. 1-8.

FOUCAULT, Michel: Der utopische Körper, in: Ders.: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge, Deutsche Ausgabe, Berlin 2013 (Original: Le corps utopique, Culture française, 21.12.1966), S. 25-36.

FRANK, Isabelle: Das körperlose Ornament im Werk von Owen Jones und Alois Riegl, in: Frank, Isabelle/Hartung, Freia (Hrsg.): Die Rhetorik des Ornaments, München 2001, S. 77-99.

FRIEDMAN, Anna Felicity: A Legacy of Diversity and Innovation: American Tattooing from the Revolution through the 1980s, in: Kat. Ausst. Tattoo, Musée du Quai Branly Paris 2014, Arles 2014, S. 118-122.

FRIEDMAN, Renée/ANTOINE, Daniel/Talamo, Sahra/Reimer, Paula J./Taylor, John H./Wills, Barbara/Mannino, Marcello A.: Natural Mummies from Predynastic Egypt reveal the World's earliest figural Tattoos, in: Journal of Archaeological Science, Volume 92, April 2018, S.116-125; [Natural mummies from Predynastic Egypt reveal the world's earliest figural tattoos - ScienceDirect](https://www.sciencedirect.com), sciencedirect.com (25.05.2019).

GRIVEL, Charles: Der siderale Körper. Zum Prinzip der Kommunikation, in: Hörisch, Jochen/Wetzels, Michael (Hrsg.): Armaturen der Sinne. Literarische und technische Medien 1870-1920, München 1990, S. 177-199.

GROEBNER, Valentin: Der tätowierte Mensch, in: Merkur 73 (845), 2019, S. 15-26.

GUSTAFSON, Mark: Degradation, Dishonor and the Stigmatiferous Slave: Reckoning the Weight of the Roman Tattoo, in: Därmann, Iris/Macho, Thomas (Hrsg.): Unter die Haut. Tätowierungen als Logo- und Piktogramme, Paderborn 2017, S. 77-98.

HAINZL, Manfred/PINKL, Petra (Hrsg.): Lebensspuren hautnah. Eine Kulturgeschichte der Tätowierung, in: Kat. Ausst. Lebensspuren, Museum der Siegel und Stempel Wels 2003, Wels 2003.

HARDEGEN, Annett/TIMM, Michael: Inhalt und Ausdruck. Das Gesicht des Subjekts und die Natur seiner Zeichen, in: Gläser, Helga/Groß, Bernhard/Kappelhoff, Hermann (Hrsg.): Blick Macht Gesicht, Berlin 2001, S. 152-174.

HARDY, Don Ed: Tattooing as a Medium, in: Ders. (Hrsg.): Pierced Hearts and True Love. A Century of Drawings for Tattoos, New York/Honolulu 1995, S. 14-27.

HÄRTEL, Helmar: Färben, Beschreiben, Bemalen, Bedrucken und Entziffern von Pergament, in: Kat. Ausst. Verborgenen im Buch – Verborgenen im Körper. Haut zwischen 1500 und 1800, Wiesbaden 2003, S. 47-56.

HARTMANN, Jan-Uwe: Die Entstehung und Verbreitung des Buddha-Bildes, in: Kat Ausst. Buddha. Sammler öffnen ihre Schatzkammern – 232 Meisterwerke buddhistischer Kunst aus 2000 Jahren, Köln 2016, S. 35-38.

HEIN, Heide: Alte Tattoos mit Schwarz covern: Black it up!, in: Tätowier-Magazin 04.10.2017, https://www.taetowiermagazin.de/szene/alte+tattoos+mit+schwarz+covern+black+it+up_178.html (01.05.2019).

HEIN, Heide: Der Heilige Gral, in: Tätowier-Magazin 10/2016, S. 74-83.

HEUN, Thomas: Zwischen Schein und Sein, in: Schrage, Dominik/Friederici, Markus R. (Hrsg.): Zwischen Methodenpluralismus und Datenhandel. Zur Soziologie der kommerziellen Konsumforschung, Wiesbaden 2008, S. 73-94.

HESSEL, Elke: Buddhistische Kunst im traditionellen Kontext, in: Kat. Ausst. Buddha. Sammler öffnen ihre Schatzkammern – 232 Meisterwerke buddhistischer Kunst aus 2000 Jahren, Köln 2016, S. 39-42.

HIGGINS, Rawinia: Tā moko. Vom Brauch zur Bekundung, in: Kat. Ausst. Gottfried Lindauer. Die Maori Portraits, Alte Nationalgalerie Berlin 2014, Berlin 2014.

HIGGINS, Rawinia: Tā moko – Māori tattooing, Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand, 05.09.2013, <https://teara.govt.nz/en/ta-moko-maori-tattooing/print> (28.08.2020).

HIRSCHAUER, Stefan: Praktiken und ihre Körper. Über materielle Partizipanden des Tuns, in: Hörning, Karl H./Reuter, Julia (Hrsg.): Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis, Bielefeld 2004, S. 73-91.

HÖRNING, Karl H./REUTER, Julia: Doing Culture. Kultur als Praxis, in: Hörning, Karl H./Reuter, Julia (Hrsg.): Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis, Bielefeld 2004, S. 9-18.

HOWERTON, Ross: Binding Brides. Traditional Japanese Tattoos of Jorogumo, Mai 2017, <https://www.tattoodo.com/a/2017/05/binding-brides-traditional-japanese-tattoos-of-jorogumo/> (10.11.2017).

HUBER, Jörg: Körper und Gedächtnis. Zu einem thematischen Anliegen gegenwärtiger Kunst, in: Strunk, Marion (Hrsg.): Bildergedächtnis/Gedächtnisbilder, Zürich 1998, S. 66-106.

IACONO, Alfonso M.: Fetischismus und Substitution, in: Antenhofer, Christina (Hrsg.): Fetisch als heuristische Kategorie. Geschichte – Rezeption – Interpretation, Bielefeld 2011, S. 85-96.

JONAS, Hans: Homo Pictor. Von der Freiheit des Bildens, in: Boehm, Gottfried (Hrsg.): Was ist ein Bild? München 2006, S. 105-124.

JUNG, Ernst G./ZIMMERMANN, Karin: Haut als Schriftträger, in: Jung, E. G. (Hrsg.): Kleine Kulturgeschichte der Haut, Darmstadt 2007, S. 20-24.

JUNO, Andrea: Angry Women. Die weibliche Seite der Avantgarde. Interview mit Valie Export, Deutsche Ausgabe, St. Andrä-Wördern 1997, S. 206-215 (Original: Angry Women, San Francisco CA 1991).

KAMPMANN, Sabine: Bodies of Subversion? Die inkorporierte Wildheit der Tätowierung, in: Schröder, Gerald/Threuter, Christina (Hrsg.): Wilde Dinge in Kunst und Design. Aspekte der Alterität seit 1800, Bielefeld 2017, S. 80-97.

KAMPMANN, Sabine: Tattooing as an Artistic Medium since the 1970s, in: Rosenthal, Caroline/Vanderbeke, Dirk (Hrsg.): Probing the Skin. Cultural Representations of Our Contact Zone, Newcastle upon Tyne 2015, S. 273-281.

KNOPE, Kerstin: An interminable Cretan labyrinth. Tattoos as Text in Hermann Melville's Sea Fiction, in: Probing the Skin. Cultural Representations of Our Contact Zone, Newcastle upon Tyne 2015, S. 122-157.

KOHR, Manfred: Anatomie einer Szene, in: Campbell, Paul-Henri (Hrsg.): Tattoo und Religion. Die bunten Kathedralen des Selbst, Heidelberg 2019, S. 86-95.

KÖRTING, Thilo: Firmenlogos als Tattoos. Werbung hautnah, Deutschlandfunk 25.04.2017, https://www.deutschlandfunk.de/firmenlogos-als-tattoos-werbung-hautnah.1769.de.html?dram:article_id=384587 (15.05.2019).

KRUTAK, Lars: Embodied Symbols of the South Seas Tattoo in Polynesia, 03.06.2013, <https://www.larskrutak.com/embodied-symbols-of-the-south-seas-tattoo-in-polynesia/> (25.05.2019).

LANDFESTER, Ulrike: Beschriebene Haut. Eine kleine Kulturgeschichte der Tätowierung, in: Kat. Ausst. Verborgen im Buch - Verborgen im Körper. Haut zwischen 1500 und 1800, Wiesbaden 2003, S. 175-184.

LENZHOFER, Aline: Körper, Kunst, Tätowierung. Ikonographie des Werkes Body Sign Action von Valie Export, in: Lenzhofer, Aline/Eberhard, Igor/Poncette, Isabelle/Harfst, Michaela (Hrsg.): Stich:Punkte. Theorie und Praxis der Tätowierung, Wien 2012, S. 109-130.

LEUTNER, Petra: Die Sprache der Mode am Beispiel von Verbergen und Entblößen, in: Wenrich, Rainer (Hrsg.): Die Medialität der Mode. Kleidung als kulturelle Praxis. Perspektiven für eine Modewissenschaft, Bielefeld 2015, S. 315-330.

LISCHKA, Gerhard Johann: Kunstkörper – Werkkörper, in: Ders. (Hrsg.): Kunstkörper – Werkkörper, Köln 2000, S. 7-31.

LOBSTÄDT, Tobias: Tätowierung in der Nachmoderne, in: Breyvogel, Wilfried (Hrsg.): Eine Einführung in Jugendkulturen. Veganismus und Tattoos, Wiesbaden 2005, S. 165-235.

LODDER, Matt: The New Old Style. Tradition, Archetype and Rhetoric in Contemporary Western Tattooing, in: Lodder, Matt u. a. (Hrsg.): Revival. Memories, Identities, Utopias, London 2015, S. 103-119.

LODDER, Matt: Vom Papier auf die Haut, in: Hoill, Edgar/Reuss, Matthias (Hrsg.): Tattoo Masters Flash Collection, Part I, Aschaffenburg 2015, S. 10-11.

LODDER, Matt: "Things of the Sea": Iconographic Continuities between Tattooing and Handicrafts in Georgian-era Maritime Culture, in: Sculpture Journal, Volume 24, Issue 2, 2015, S. 195-210.

LODDER, Matt: The Myths of Modern Primitivism, in: European Journal of American Culture, Volume 30, No. 2, 2011, S. 99-111.

LUGE-WINTER, Janine: Ikonen, umgekehrte Perspektive und Bilderstreit, in: Günzel, Stephan/Mersch, Dieter (Hrsg.): Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2014, S. 157-164.

MANCHESTER, Elizabeth: Santiago Sierra. 160 cm Line Tattooed on 4 People El Gallo Arte Contemporáneo. Salamanca, Spain. December 2000, August 2006, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/sierra-160-cm-line-tattooed-on-4-people-el-gallo-arte-contemporaneo-salamanca-spain-t11852/text-summary> (12.07.2016).

MARC, Karl: Inventing the Tattoo Machine, in: Kat. Ausst. Tattoo, Musée du Quai Branly Paris 2014, Arles 2014, S. 139-141.

MCLUHAN, Arthur: Chapter Eight – Inscribing Memory as a Social Process. The Tattoo Artist-Client Relationship, in: Davidson, Deborah (Hrsg.): The Tattoo Project. Commemorative Tattoos, Visual Culture, and the Digital Archive, Toronto Ontario 2016, S. 77-86.

MERSCH, Dieter/STERNAGEL, Jörg: Gesicht – Maske – Antlitz, in: Günzel, Stephan/Mersch, Dieter (Hrsg.): Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2014, S. 329-335.

METZLER, Dieter: Bilderstürme und Bilderfeindlichkeit in der Antike, in: Warnke, Martin (Hrsg.): Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks, Frankfurt a. M. 1988, S. 14-29.

MUELLER, Roswitha: Körper-Text/uren, in: Kat. Ausst. VALIE EXPORT. Mediale Anagramme, Akademie der Künste Berlin 2003, Berlin 2003, S. 43-70.

MUNDIE, James G.: The Great Omi, The Zebra Man, 2004-2010,
<http://www.missioncreep.com/mundie/gallery/gallery22.htm> (16.03.2019).

NEEF, Sonja: /Perfor/m/ative Writing: Tattoo, Mark, Signature, in: Neef, Sonja/Van Dijck, José/Ketelaar, Eric (Hrsg.): Sign Here! Handwriting in the Age of New Media, Amsterdam 2006, S. 221-236.

NYSSSEN, Carmen (Forquer): Early Tinkerers of Electric Tattooing, 05.10.2015,
<http://www.buzzworthytattoo.com/tattoo-history-research-articles/early-tinkerers-of-electric-tattooing/> (01.06.2019).

NYSSSEN, Carmen: Tattooed by O'Reilly. The First Electrically Tattooed Attractions, 01.04.2017,
<http://www.buzzworthytattoo.com/tattoo-history-research-articles/tattooed-by-oreilly-the-first-electrically-tattooed-attractions/> (01.06.2019).

OETTERMANN, Stephan: Eine Kunst so alt wie die Menschheit. Kleine Geschichte der Tätowierung in Europa, in: Kat. Ausst. Tattoo. Bilder die unter die Haut gehen, Kiel 1996, S. 7-25.

RAABE, Eva Ch.: Die Verwandtschaft mit dem Krokodil. Initiation und Narbentatouierung bei den Iatmul in Papua-Neuguinea, 2006, http://www.journal-ethnologie.de/Deutsch/Schwerpunktthemen/Schwerpunktthemen_2006/Hautzeichen_-_Koerperbilder/Die_Verwandtschaft_mit_dem_Krokodil/index.phtml (31.03.2019).

RINGELSIEP, Diana: Musik und Tattoos, Tätowier-Magazin 6/2019, S. 64-71.

RÖDEL, Dirk-Boris: Skurrilitäten und alte Hüte, Tätowier-Magazin 29.05.2009,
https://www.taetowiermagazin.de/index.php?c_id=10691&con_id=1 (25.05.2019).

ROJKOV, Alexandra: Tätowiertes Mahnmal, Zeit Online 26.01.2015,
<https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2015-01/auschwitz-gedenken-tattoos-kz-nummern> (01.05.2019).

SAJEWSKA, Dorota: Körper-Gedächtnis, Körper-Archiv. Der Körper als Dokument in künstlerischen Rekonstruktionspraktiken, in: Marszałek, Magdalena/Mersch, Dieter (Hrsg.): Seien wir realistisch. Neue Realismen und Dokumentarismen in Philosophie und Kunst, Zürich/Berlin 2016, S. 339-368.

SALVADOR-AMORES, Analyn: Burik – Tattoos of the Ibaloy Mummies of Benguet, North Luzon, Philippines, in: Krutak, Lars (Hrsg.): Ancient Ink. The Archaeology of Tattooing, Seattle WA 2017, S. 37-55.

SAURMA, Adalbert: Kulturwissenschaftliche Aspekte der Haut, in: Jung, Ernst G. (Hrsg.): Kleine Kulturgeschichte der Haut, Darmstadt 2007, S. 214-220.

SCHAD, Wolfgang: Zur Anthropologie der Bekleidung. Der Mensch vor und nach der Geburt, in: Nixdorff, Heide (Hrsg.): Das textile Medium als Phänomen der Grenze – Begrenzung – Entgrenzung, Berlin 1999, S. 59-74.

SCHADE, Sigrid: Bilder-Sprachen – Medien-Realitäten, in: Kat. Ausst. VALIE EXPORT. Mediale Anagramme, Akademie der Künste Berlin 2003, Berlin 2003, S. 17-42.

SCHIRRA, Jörg R. J.: Begriffsgenetische Betrachtungen in der Bildwissenschaft. Fünf Thesen, in: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): Bild und Medium, Köln 2006, S. 197-213.

SCHMIDT, Siegfried J.: Werbekörper als Augenfallen, als Aufmerksamkeitsfallen, in: Lischka, Gerhard Johann (Hrsg.): Kunstkörper – Werbekörper, Köln 2000, S. 91-97.

SCHOCH, Julia: Hebe mich heraus! Über den Sinn von Tätowierungen, in: Ach, Johann S./Pollmann, Arnd (Hrsg.): No Body is Perfect, Bielefeld 2006, S. 225-229.

SCHÜTTPELZ, Erhard: Unter die Haut der Globalisierung. Die Veränderungen der Körpertechnik „Tätowieren“ seit 1769, in: Nanz, Tobias/Siegert, Bernhard (Hrsg.): Ex machina. Beiträge zur Geschichte der Kulturtechniken, Weimar 2006, S. 13-57.

SCHÜTTPELZ, Erhard: Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken, in: Archiv für Mediengeschichte. Themenschwerpunkt: Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?), Weimar 2006, S. 87-110.

SCHWARZ, Markus: Von der Sprache unserer Haut (Afrika), in: Jung, Ernst G. (Hrsg.): Kleine Kulturgeschichte der Haut, Darmstadt 2007, S. 177-188.

SCHWARZ, Thomas: Veganismus und das Recht der Tiere. Historische und theoretische Grundlagen sowie ausgewählte Fallstudien mit Tierrechtlern bzw. Veganern aus musikorientierten Jugendszenen, in: Breyvogel, Wilfried (Hrsg.): Eine Einführung in Jugendkulturen. Veganismus und Tattoos, Wiesbaden 2005, S. 69-164.

SCHWEINFURTH, Sophie: Kultbilder, Trugbilder und Bilderverbot, in: Günzel, Stephan/Mersch, Dieter (Hrsg.): Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2014, S. 151-156.

SPIES, Christian: Das Ornament als Matrix. Zwischen Oberfläche und Bild, in: Beyer, Vera/Spies, Christian (Hrsg.): Ornament – Motiv – Modus – Bild, München 2012, S. 376-407.

SIMMEL, Georg: Die ästhetische Bedeutung des Gesichts, in: Ders.: Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie, Frankfurt a. M. 2008, S. 72-77.

STIEDA, Ludwig: Etwas über Tätowierung, in: Wiener medizinische Wochenschrift LXI, 1911.

STIRKEN, Angela: Trümmer, Träume, Nylons. Impressionen aus der Besatzungszeit, in: Kat. Ausst. Künstliche Versuchung. Nylon, Perlon, Dederon, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland Bonn 1999, Köln 1999, S. 42-57.

STREMMEL, Jan: Hauptsaison, Süddeutsche Zeitung (SZ), Nr. 58, 9./10.03.2019, S. 58.

STRUNK, Marion: Erinnern/Vergessen. Ein Vorwort, in: Dies. (Hrsg.): Bildergedächtnis/Gedächtnisbilder, Zürich 1998, Vorwort.

TRAVELINGMIC: Tattoos wie Haute Couture, Tätowier-Magazin 3/2016, S. 18-24.

TUCKER, Marcia: Tattoo. The State of the Art, in: Artforum International, 05/1981, S. 42-47.

ULLRICH, Wolfgang: Cheeseburger für die Ewigkeit, Ullrichs Bildseminar, Folge 32, in: ART Kunstmagazin, Juni 2014, S. 86f.

UNITED States Holocaust Memorial Museum, Washington DC: Tattoos and Numbers. The System of Identifying Prisoners at Auschwitz, überarb. 09.12.2019, <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/tattoos-and-numbers-the-system-of-identifying-prisoners-at-auschwitz?series=18823> (14.07.2020).

VENOHR, Dagmar: ModeMedien – Transmedialität und Modehandeln, in: Wenrich, Rainer (Hrsg.): Die Medialität der Mode. Kleidung als kulturelle Praxis. Perspektiven für eine Modewissenschaft, Bielefeld 2015, S. 109-126.

VIRCHOW, Rudolf: Europäische Tätowierungen, in: Zeitschrift für Ethnologie XXIX, 1897, S. 328-331.

WAAK, Anne: Einst schick, nun schäbig – Das Label Ed Hardy, Welt Online 19.09.2011, <https://www.welt.de/lifestyle/article13584999/Einst-schick-nun-schaebig-Das-Label-Ed-Hardy.html> (01.06.2019).

WEBER, Markus: „Pretty in Ink“. Tätowierte Jugend, in: Lucke, Doris (Hrsg.): Jugend in Szenen. Lebenszeichen aus flüchtigen Welten, Münster 2006, S. 221-244.

WEIBEL, Peter: Text zur virtuellen Ausstellung Tattoo, Teutloff Photo + Video Collection, Bielefeld, 18. April 2009, <http://www.teutloff.net/de/museum/kuratoren/prof-dr-peter-weibel/> (01.06.2019).

WEIGEL, Sigrid: Das Gesicht als Artefakt. Zu einer Kulturgeschichte des menschlichen Bildnisses, in: Dies. (Hrsg.): Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen, München 2013, S. 7-29.

WIETIG, Christina/WILLIAMS, S./DAVIDS, M./KERSCHER, M.: Kulturgeschichtliche Aspekte heller Haut, in: Jung, Ernst G. (Hrsg.): Kleine Kulturgeschichte der Haut, Darmstadt 2007, S. 120-125.

WYSS, Beat: Die Wende zum Bild. Diskurs und Kritik, in: Günzel, Stephan/Mersch, Dieter (Hrsg.): Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2014, S. 7-15.

YOSHIMI, Yamamoto: Japan. From Early Times to the Tattoo Boom during the Edo Period, in: Kat. Ausst. Tattoo, Musée du Quai Branly Paris 2014, Arles 2014, S. 88-96.

O. A.: Tattoo für lebenslang Gratzpizza: Domino's muss Werbeaktion vorzeitig beenden, Focus.de 07.09.2018, https://www.focus.de/finanzen/news/unternehmen/russen-stuerzen-sich-auf-angebot-tattoo-fuer-lebenslang-gratzpizza-domino-s-muss-werbeaktion-vorzeitig-beenden_id_9549109.html (15.05.2019).

O. A.: Montreal model and artist known as Zombie Boy dead at 32, CBC 02./03.08.2018, <https://www.cbc.ca/news/canada/montreal/zombie-boy-dead-1.4772315> (16.12.2018).

O. A.: Vampir-Lady" möchte unsterblich werden, Welt Online 07.04.2011, <https://www.welt.de/lifestyle/article13099646/Vampir-Lady-moechte-unsterblich-werden.html> (31.03.2018).

O. A.: Das späte Hausfrauenglück der "Vampire Woman", Welt Online 08.03.2012, <https://www.welt.de/vermischtes/prominente/article13910794/Das-spaete-Hausfrauenglueck-der-Vampire-Woman.html> (31.03.2018).

O. A.: Sri Lanka to deport Buddha Tattoo British Woman, BBC 22.04.2014, <http://www.bbc.com/news/world-asia-27107857> (27.11.2017).

O.A.: Robot Tattoo Machine Is Back! Now Tattooing Real People! Tattoodo Oktober 2015, <https://www.tattoodo.com/a/2015/10/robot-tattoo-machine-is-back-now-tattooing-real-people/> (03.03.2019).

O. A.: Skinvertising: The World of Human Billboards, Tattoodo März 2015, <https://www.tattoodo.com/a/2015/03/skinvertising-the-world-of-human-billboards/> (17.5.2016).

O. A.: Sind QR-Code Tattoos wirklich eine gute Idee? Tattoo Spirit 18.04.2019, <https://tattoo-spirit.de/tsp/sind-qr-codes-wirklich-eine-gute-idee/> (25.05.2019).

O. A., The Great Omi, 2003, https://www.tattooarchive.com/history/omi_great.php (24.03.2018).

Online-Literatur/Websites

Anthropodermic Book Project <https://anthropodermicbooks.org/> (13.09.2020)

Arbeitsgemeinschaft der Wissenschaftlichen Medizinischen Fachgesellschaften e.V. <https://www.awmf.org/leitlinien/detail/ll/029-024.html> (27.09.2020)

Beyars Kunstlexikon http://www.beyars.com/de_kunst-lexikon-hartmann.html (25.01.2019)

Body Sign Action <http://www.medienkunstnetz.de/werke/body-sign-aktion> (25.01.2019)

British Empire <http://www.britishempire.co.uk/> (24.03.2018)

Bundesministerium für Justiz und Verbraucherschutz, Bundesamt für Justiz, Strafgesetzbuch (StGB), https://www.gesetze-im-internet.de/stgb/_223.html (29.09.2020)

Doc Tatoorentfernung <https://doc-tatoorentfernung.com/tattoo-entfernung-mit-laser> (05.04.2018)

Dove <http://www.dove.de/de/Unsere-Mission/default.aspx> (28.06.2016)

Duden „Archiv“ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Archiv> (17.11.2018).

Duden „Tätowieren“ <https://www.duden.de/rechtschreibung/taetowieren> (03.08.2017)

Geheimshop: Tattooärmel <https://www.geheimshop.de/tags/tattooaermel> (11.08.2016)

Gemma Angel Blog <https://lifeand6months.com/> (25.05.2019)

Guinness World Records „Lucky Diamond Rich“ <http://www.guinnessworldrecords.com/world-records/most-tattooed-person> (28.03.2018)

Hardymarks Verlag <http://www.hardymarks.com/> (29.07.2017)

Hardymarks Verlag: Flashbooks <http://www.hardymarks.com/books/drawings-for-tattoos/> (17.02.2019)

Johnny Depp Fanpage <http://www.johnnydepp-zone.com/bodyart/> (14.04.2018)

Körperwelten <https://koerperwelten.de/> (10.10.2020)

Lars Krutak Blog <https://www.larskrutak.com/> (25.05.2019)

Marco Manzo <http://www.tribaltattooataggiroma.it/en/> (11.08.2016)

Max Weber Stiftung: Bilderfahrzeuge
<https://www.maxweberstiftung.de/themen/bilderfahrzeuge.html> (17.02.2019)

Nachlass Warlich Projekt <https://www.nachlasswarlich.de/> (17.08.2020)

Ötzi <http://www.iceman.it/de/mumie/#Tätowierungen> (01.06.2019)

Personal Tattoo Machine Design Project <https://www.studiodeform.com/personal-tattoo-machine-1> (27.05.2017, 02.03.2019); <http://www.personaltattoomachine.com/about/> (27.05.2017)

Peta <http://www.peta.de/inknotmink> (28.06.2016)

Project Semicolon <https://projectsemicolon.com> (01.05.2019)

Proplanet <http://www.proplanet-label.com> (28.06.2016)

Rewe Group <https://www.rewe-group.com/de/newsroom/pressemitteilungen/1395.html#> (05.07.2016)

Save my Ink <https://www.savemyink.tattoo/about.html> (01.05.2019)

Skin 46 <https://www.skin46.com/de/> (01.05.2019)

Soundwave Tattoos <https://skinmotion.com/soundwave-tattoos> (25.05.2019)

Tatoué (Tattoo Robot) <http://appropriateaudiences.net> (13.09.2020)

Tattoo for a week <https://www.tattooforaweek.com/blog/de/wandelnde-werbung-sag-es-mit-einem-tattoo/> (17.05.2016)

Tattooarchive (Tattoomaschine) https://www.tattooarchive.com/history/tattoo_machine.php (01.06.2019)

Tattooarchive <https://www.tattooarchive.com/> (24.03.2018)

Tattooflashbooks <http://tattooflashbooks.com> (17.02.2019)

Tattoomuseum UK <http://www.tattoomuseum.co.uk/index.htm> (01.06.2019)

The Constitution of the Democratic Socialist Republic of Sri Lanka (as amended up to 15th May 2015), <https://www.parliament.lk/files/pdf/constitution.pdf> (29.09.2020)

The Tattoo Project <http://thetattoo-project.info/index.html> (01.05.2019)

Travelling Tattoo Museum von William Robinson <https://de-de.facebook.com/tattoomuseum.org/> (01.06.2019)

VALIE EXPORT Center <https://www.valieexportcenter.at/valie-export> (29.09.2020)

VALIE EXPORT Website <https://www.valieexport.at> (29.09.2020)

Verein Deutscher Organisierter Tätowierer (D.O.T. e.V.) seit 1995 <https://www.dot-ev.de/ueber-uns/> (10.03.2019)

Walls and Skin <http://www.wallsandskin.com/preserveyourtattoos> (01.05.2019)

Wellcome Collection: <https://wellcomecollection.org/works?query=tattoo> (01.05.2019)

Wim Delvoye <https://wimdelvoye.be/work/tattoo-works/> (29.09.2020)

Zombie Boy <http://rickgenest.com/> (14.03.2018)

Filme und Dokumentationen

Spielfilm: *Irezumi. Spider Tattoo* (dt. *Die Tätowierung*), Regie: Yasuzo Masumura, Drehbuch: Kaneto Shindô, Japan 1966.

Spielfilm: *Memento*, Regie: Christopher Nolan, USA 2000.

Spielfilm: *The Pillow Book* (dt. *Die Bettlektüre*), Regie und Drehbuch: Peter Greenaway, Großbritannien/Niederlande/Japan, 1995/1996.

Dokumentarfilm: *Flammend' Herz*, Regie: Oliver Ruts und Andrea Schuler, Deutschland/Schweiz 2004.

Dokumentarfilm: *Modify*, Regie: Greg Jacobson, Jason Gary, USA 2005.

Dokumentarfilm: *Tattoo the World*, Regie: Don Ed Hardy, Emiko Omori, USA 2010.

Dokumentation: *Bilderbuch-Körper*, Spiegel TV, Deutschland 2015,
<https://dokustreams.de/spiegel-tv-bilderbuch-koerper-deutschland-im-tattoo-rausch/>
(12.01.2019).

Dokumentation: *Die Geschichte des Tätowierens*, History Channel, 2014,
<https://dokustreams.de/die-geschichte-des-tatowierens/> (19.05.2019).

Dokumentation: *La Mujer Vampiro: „Mein Körper ist voller Kriegerischer Symbole.“*, Arte
Tracks, Frankreich 2019, [https://www.arte.tv/de/videos/088251-004-A/la-mujer-vampiro-
mein-koerper-ist-voller-kriegerischer-symbole-tracks/](https://www.arte.tv/de/videos/088251-004-A/la-mujer-vampiro-mein-koerper-ist-voller-kriegerischer-symbole-tracks/) (14.09.2020).

Dokumentation: *Tattoo Total!*, Arte, Frankreich 2012,
<https://programm.ard.de/TV/Programm/Sender/?sendung=2872411050889910>
(12.01.2019).

Dokumentation: *Unter die Haut*, Quarks & Co., WDR, 19.04.2016,
[https://www1.wdr.de/mediathek/video/sendungen/quarks-und-co/video-unter-die-haut-
100.html](https://www1.wdr.de/mediathek/video/sendungen/quarks-und-co/video-unter-die-haut-100.html) (12.01.2019).

Dokumentation: *Handwerkskunst! Wie man eine Tätowierung sticht*, SWR, 18.10.2019,
[https://www.ardmediathek.de/swr/video/handwerkskunst/handwerkskunst-wie-man-eine-
taetowierung-sticht/swr-fernsehen/Y3JpZDovL3N3ci5kZS9hZXgvdzExNjI5NzU/](https://www.ardmediathek.de/swr/video/handwerkskunst/handwerkskunst-wie-man-eine-taetowierung-sticht/swr-fernsehen/Y3JpZDovL3N3ci5kZS9hZXgvdzExNjI5NzU/) (14.09.2020).

Musikvideo: Lady Gaga, *Born this way*, Regie: Nick Knight, 2011,
<https://www.youtube.com/watch?v=wV1FrqwZyKw> (29.09.2020).

Sonstige Quellen

Persönliches Telefonat mit Gunter Rambow vom 14.12.2018 (11:01 Uhr, Dauer 0:23:46).

Persönliche Gespräche mit William Robinson, Ole Wittmann, Manfred Kohrs u. a.

Patent S. F. O'Reilly, Tattooing Machine, No. 464,801. Patented Dec. 8, 1891,
<https://patents.google.com/patent/US464801A/en>
<https://patentimages.storage.googleapis.com/ff/1c/12/42b8701b60877e/US464801.pdf>
(10.10.2020).

Plakat zum Stück „Der ferne Klang“ von Franz Schreker, Oper Frankfurt, Spielbeginn
31.03.2019, <https://www.gunter-rambow.com/works.html#poster-420> (10.10.2020).

Die Bibel. Altes und Neues Testament, Einheitsübersetzung, hgg. im Auftrag der Bischöfe
Deutschlands, Österreichs, der Schweiz u. a. Freiburg, Katholische Bibelanstalt, Stuttgart
1980.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 4: VALIE EXPORT, *Body Sign Action*, 1970, © VALIE EXPORT, Foto: Gunter Rambow.

Abb. 5: VALIE EXPORT, *Body Sign Action*, 1970, © VALIE EXPORT, Foto: Gunter Rambow.

Abb. 6: Grafische Darstellung des physiologischen Vorgangs beim Tätowieren: Tattoo Process, © HowStuffWorks 2005.

Abb. 4: Ein Hautmakrophage hat nach einer Tätowierung grüne Pigmentpartikel aufgenommen, 2018, © Baranska et al., <http://jem.rupress.org/content/215/4/1115> (29.09.2020).

Abb. 5: VALIE EXPORT, *Tattoo*, 1970/1995, © VALIE EXPORT.

Abb. 6: Screenshot der Website von Valie Export, https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1526555820281&tt_news_id=4888 (26.01.2019).

Abb. 7: VALIE EXPORT, *Body Sign A*, 1970, © VALIE EXPORT, Foto: Gertraud Wolfschwenger, veröffentlicht in: Kat. Ausst. VALIE EXPORT. Mediale Anagramme, Berlin 2003, S.42.

Abb. 8: VALIE EXPORT, *SMART EXPORT*, 1970, © VALIE EXPORT, Foto: Gertraud Wolfschwenger, <https://www.achtzig.com/wp-content/uploads/2015/06/Valie2-Large.jpg> (29.09.2020).

Abb. 9: VALIE EXPORT, *Body Sign Action*, 1970, Konzeptblatt Entwurf I, © VALIE EXPORT, https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/images/cache/a9a806146789e2eef61368ec67078d2e/0x17B0E80D416342F3C148AF2064363298.jpeg (26.01.2019).

Abb. 10: VALIE EXPORT, *Body Sign Action*, 1970, Konzeptblatt Entwurf II, © VALIE EXPORT, https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/images/cache/2e33b09992a2b35a0d4a8e433a494d99/0x06279A188079BBEBE2D898718EDF38E.jpeg (26.01.2019).

Abb. 11: VALIE EXPORT, *Body Sign Action*, 1970, Konzeptblatt, © VALIE EXPORT, u. a. veröffentlicht in: Kat Ausst. VALIE EXPORT. Mediale Anagramme, Berlin 2003, S.40.

Abb. 12: Gregory Bateson, Schwarz-Weiß-Fotografie, 1936, veröffentlicht in: Gregory Bateson: Naven, Stanford ²1958, Plate XI B.

Abb. 13: Profi-MMA-Fighter Conor McGregor und seine Tattoos, 2017, <https://www.thesun.co.uk/wp-content/uploads/2017/01/sport-preview-conor-mcgregors-tattoos.jpg?strip=all&quality=100&w=1200&h=800&crop=1> (13.02.2019).

Abb. 14: Grafik „Tattoo Neulinge“, www.ugliesttattoos.com (13.02.2019).

Abb. 15: Fotografie eines Tatauiermeißels der Maori, 1890, Privatsammlung Lars Krutak.

Abb. 16: Fotografie einer Tatauierungsszene auf Samoa, Rautenstrauch-Joest-Museum – Kulturen der Welt, Historisches Fotoarchiv, Inv.-Nr. 10902.

Abb. 17: Tebori Tatauierwerkzeuge,
<https://irezumihorimonodesign.weebly.com/uploads/2/7/0/1/27016379/1395359391.png>
(13.02.2019).

Abb. 18: Fotografie einer traditionellen Tebori-Sitzung, o. D.,
<https://www.authentink.com/japanese-irezumi/tebori-2/> (13.02.2019).

Abb. 19: Infrarotaufnahme einer männlichen Mumie mit Tattoo auf dem Oberarm, auch als Gebelein-Mann bekannt, 2018, © Foto: British Museum,
<https://www.nationalgeographic.de/geschichte-und-kultur/2018/03/aelteste-aegyptische-tattoos-mumien-gefunden?gallery=1185476&image=01-oldest-tattoo-mummy> (20.02.2019).

Abb. 20: Grafik einer Berberfrau aus Tunesien mit Gesichtstattoos sowie verschiedene Zeichen/Muster der Tatauierungen, <http://www.tattoo-tatouages.com/societe/tatouage-kabyle-berbere-amazigh.html> (20.02.2019).

Abb. 21: Theodor de Bry, Vorstellung einer piketischen Frau aus dem 16. Jahrhundert, Kolorierter Kupferstich,
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c0/The_True_Picture_of_a_Women_Picte.jpg (20.02.2019).

Abb. 22: Fotografie von Edith Burchett, London um 1920, veröffentlicht u. a. in: Schiffmacher/Riemschneider (Hrsg.): 1000 Tattoos, Köln 2015, S. 163.

Abb. 23: Tattoo machine schematic with labeled parts, drawing by Michael Adkins, © 2012 by National Association of Biology Teachers,
<https://abt.ucpress.edu/content/ucpabt/74/6/381/F2.medium.gif> (20.02.2019).

Abb. 24: Aktuelle Aufnahme eines Tattoosets bestehend aus einer Rotary-Tattoomaschine, Netzgerät mit Spannungsregler, Farbkappenhalter und individuell gestaltetem Fußschalter zur Regulierung der Stromzufuhr, 2019, © Peter Wiechers/Julia Cwojdzinski.

Abb. 25: Aufnahme des Tätowierroboters *Tatoué*, 2015,
<https://www.tattoodo.com/a/2015/10/robot-tattoo-machine-is-back-now-tattooing-real-people/> (12.09.2020).

Abb. 26: *Vom Lob des heiligen Kreuzes*, Fulda, 2. Viertel des 9. Jahrhunderts, wohl um 825/26, hier Darstellung Ludwigs des Frommen in der Handschrift Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 124, fol. 4v,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=578728> (12.02.2019).

Abb. 27: Thomas Bartholini, Titelblatt von *Anatomia reformata*, Kupferstich, Leiden 1651,
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/bd/Human_skin_hanging_in_frame.Wellcome_L0001186.jpg/395px-Human_skin_hanging_in_frame.Wellcome_L0001186.jpg (12.02.2019).

Abb. 28: Wim Delvoye, *TIM*, 2006-2008, Tätowierung, © Wim Delvoye, <https://wimdelvoye.be/work/tattoo-works/tim> (10.10.2020).

Abb. 29: Wim Delvoye, *Art Farm*, 2003-2010, live tattooed pigs, Beijing, © Wim Delvoye, <https://wimdelvoye.be/work/tattoo-works/tattooing/> (10.10.2020).

Abb. 30: Wim Delvoye, *Art Farm*, 2003-2010, live tattooed pigs, Beijing, © Wim Delvoye, <https://wimdelvoye.be/work/tattoo-works/art-farm-1/> (10.10.2020).

Abb. 31: Dr. Fukushi bei der Arbeit, Medizinisches Institut Tokyo, 1970er-Jahre, Fotografie Don Ed Hardy, u. a. veröffentlicht in: Matt Lodder: *Body Art*, Essex 2010, S. 207.

Abb. 32: Präpariertes Hautstück aus der Wellcome Collection, Science Museum London/Human skin, with tattoos of women's heads, France, 1900-1920, © Science Museum, London, <https://wellcomecollection.org/works/ks2vbb2s> (12.09.2019).

Abb. 33: Filmstill aus *The Pillow Book*, Regie und Drehbuch: Peter Greenaway, Großbritannien/Niederlande/Japan, 1995/1996.

Abb. 34: Filmstill aus *The Pillow Book*, s. o.

Abb. 35: Filmstill aus *The Pillow Book*, s. o.

Abb. 36: Herbert Hoffmann, Foto von Jakob Acker, 1961, © Courtesy Galerie Gebr. Lehmann, Dresden + Wolfgang Söder, Hamburg.

Abb. 37: Tätowierung von Salvatore Salibra, 2014, © Ders., https://www.tattoo-bewertung.de/files/images/tattoo-6a2-tattoo-5a4-10006627_665997406770077_481138689_n.jpg (12.02.2019).

Abb. 38: Flash von Christian Warlich, 1930er-Jahre, Privatsammlung William Robinson, Hamburg.

Abb. 39: Erich Andres, Das Schaufenster von Christian Warlichs Gastwirtschaft, Fotografie, 1950er-Jahre, © SHMH/Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg.

Abb. 40: Erich Andres, Christian Warlich präsentiert sein Vorlagealbum, Fotografie, 1950er-Jahre, © SHMH/Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg.

Abb. 41: Werbekarten von Christian Warlich, um 1950-1964, Museum für Hamburgische Geschichte Inv. 2013-3929, © SHMH/Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg.

Abb. 42: Werbekampagne Dove „Jede Haut ist schön“, 2004, © Foto ogilvy.

Abb. 43: Werbekampagne Rewe Group, „Sei ein Teil von gut“, 2014, © Rewe Group.

Abb. 44: Skinvertisement für CI Host, 2003, © BuzzFeed, <https://www.tattoodo.com/a/skinvertising-the-world-of-human-billboards-4515> (10.10.2020).

Abb. 45: HeAdvertisement für diverse Websites, um 2010, © Steve Nigl, <https://www.tattoodo.com/a/skinvertising-the-world-of-human-billboards-4515> (10.10.2020).

Abb. 46: Holzсар der Kabayan, 18.-19. Jahrhundert, © Kabayan Museum, Benguet.

Abb. 47: Stoßzahn, um 1830, Privatbesitz, © Foto Julia Cwojdzinski.

Abb. 48: Tätowierung von Tina Bafaro, 2013, © Dies., <http://bafaro.com/portfolio.html> (10.10.2020).

Abb. 49: Werbeanzeige der Biermarke Astra, 2012, <https://www.astra-bier.de/de/astra/werbung.html> (12.09.2019).

Abb. 50: Fotografie einer unbedeckten Dame aus mit tätowierter Strumpfnah und Strumpfband, Künstler unbekannt, 1960er-Jahre, veröffentlicht in: Schiffmacher/Riemschneider (Hrsg.): 1000 Tattoos, Köln 2015, S.195.

Abb. 51: Werbeanzeige aus der Nachkriegszeit für Beinschminke des Strumpfherstellers Palmers, veröffentlicht in: Kat Ausst. Künstliche Versuchung. Nylon, Perlon, Dederon, Köln 1999, S.49.

Abb. 52: Screenshot der Ergebnisliste der Suchanfrage „Strumpfband Tattoo“ bei *Google* Bilder, Mai 2019.

Abb. 53: Tattooärmel „Skater“ aus Polyester zum Überziehen, 2020, <https://www.horrorklinik.de/p-272358-tattoo-rmel-skater-bunt.html?type=product> (12.09.2020).

Abb. 54: Fotografie eines Bodysuit-Tattoos von Diao Zuo, 2016, © Tattoodo, <https://www.tattoodo.com/a/2016/10/diao-zuo-the-master-of-japanese-bodysuits/> (14.03.2019).

Abb. 55: Pe'a, Traditionelle männliche samoanische Tatauierung, Rautenstrauch-Joest-Museum – Kulturen der Welt, Historisches Fotoarchiv, Inv.-Nr. 10903.

Abb. 56: Fotografie einer Presseschau von *BMW* mit Models, die Tattoos von Marco Manzo tragen, 2015, <http://www.coolfashionstyle.it/wp-content/uploads/2015/02/marco-manzo-tattoo-couture-9.jpg> (25.09.2017).

Abb. 57: Postkarte von La bella Angora, um 1920, u. a. veröffentlicht in: Schiffmacher/Riemschneider (Hrsg.): 1000 Tattoos, Köln 2015, S.167.

Abb. 58: Horace Ridler aka The Zebraman/The Great Omi, Fotografie (Postkarte) um 1930, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zebraman_great_omi.jpg (29.09.2020).

Abb. 59: Fotografie, dem Facebookprofil von Rick the Zombie entnommen, hochgeladen am 01.01.2017, https://de-de.facebook.com/pg/RicoTheZombie/photos/?ref=page_internal (29.09.2020).

Abb. 60: Fotografie des Buddha-Tattoos der britischen Touristin Naomi Coleman, 2014, AFP/GETTY, https://ichef.bbci.co.uk/news/304/media/images/74375000/jpg/_74375500_74375313.jpg (27.11.2017).

Abb. 61: Benjamin F. Powelson (1823–1885), Fotografie von Olive Oatman (1838–1903), Albumdruck, ca. 1863, National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

Abb. 62: Filmplakat *Irezumi – Spider Tattoo* (dt. *Die Tätowierung*), Regie: Yasuzo Masumura. Drehbuch: Kaneto Shindô, Japan 1966.

Abb. 63: Fotografie von Maria José Cristerna alias *La Mujer Vampiro*, 2016 <https://www.ripleys.com/wp-content/uploads/2016/05/Mexican-Vampire-Woman.png> (31.03.2018).

Abb. 64: Fotografie einer Caduveo-Frau mit Gesichtstatauierung, 1936, © Musée du quai Branly, Foto: Claude Lévi-Strauss.

Abb. 65: Signatur des Ngai Tahu Häuptlings Tuhawaiki, Otago, 1840, veröffentlicht in: Knöbl/Kravanja: *Māoritanga. Kunst und Kultur der Māori*, Hamburg 2006, S.163.

Abb. 66: Erinnerungstattoo, Samii's Tattoo Design, Mülheim a. d. Ruhr, 2018, © Stefanie Hünnekes/Julia Cwojdzinski 2019.

Abb. 67: Erinnerungstattoo, Danny Black, 2018, © Sabrina Tamborrino/Julia Cwojdzinski 2019.

Abb. 68: Banner der Website *projectsemicolon.com*, <https://projectsemicolon.com/wp-content/uploads/2017/03/COLLAGE-BANNER.jpg> (01.05.2019).

Abb. 69: Erich Andres, Warlich beim Entfernen eines Tattoos, Fotografie, um 1936, Inv. 2013-3860, © SHMH/Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg.

Abb. 70: Reklametafel Schaufenster Ch. Warlich, Fokus entfernte Menschenhaut, Inv. 2013-3931 © SHMH/Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg.

Abb. 71: „Auffrischen“ eines alten Tattoos, © Samii's Tattoo Design, Mülheim a. d. Ruhr.

Abb. 72: Cover-up eines Tattoos, © Samii's Tattoo Design, Mülheim a. d. Ruhr.

Abb. 73: Gegenüberstellende Aufnahmen von Johnny Depps überarbeitetem Tattoo, <http://www.johnnydepp-zone.com/bodyart/> (05.04.2018).

Abb. 74: Cover-up Tattoo „Schwarzes Quadrat“, Künstler unbekannt, Royal Flesh Tattoo and Piercing, Chicago, 2014, <http://royalfleshtattoo.com/wp-content/uploads/2014/11/Cover-up-old-tattoos.png> (09.10.2018).

Abb. 75: Kasimir Malewitsch, *Selbstporträt*, 1908 oder 1910/11, Gouache, Tretjakow-Galerie, Moskau.

Abb.76: Kasimir Malewitsch, *Das Schwarze Quadrat*, um 1915, Öl auf Leinwand, Tretjakow-Galerie, Moskau.

Abb. 77: Lucky Diamond Rich, Fotografie 2015, © Doralba Picerno, https://tools.huber-verlag.de/data/24675/003tmb_Cover-upinSchwarz-lucky-diamond-@Doralba-Picerno.jpg (01.05.2019).

Danksagung

An erster Stelle danke ich meinen Betreuern Prof. Dr. Peter Bexte und Prof. Dr. Marie-Luise Angerer für die Chance und Offenheit dem Thema der Dissertation gegenüber, das große Interesse an meinem Vorhaben und die stetige Ermutigung, mein Ziel nicht aus den Augen zu verlieren. Für den fachlichen Input und das Vertrauen in mich danke ich vielmals.

Ein großer Dank gilt Iris Ellers, Dr. Ricarda Dick, Dr. Maria Spitz, Ruth Rasche, Barbara dos Anjos und Alexandra Behling für den inhaltlichen Austausch, Lektorat und moralischen Beistand. Ich danke Dr. Ole Wittmann, Willy Robinson und Gunter Rambow für sehr informative und befruchtende Gespräche, Manfred Kohrs, Christa Appel und Dr. Sinah Kloß für den fachlichen Austausch und darüber hinaus.

Zu guter Letzt, aber nicht weniger bedeutend, möchte ich mich bei meinen Eltern bedanken, die mich in allen Lebenslagen unterstützt haben. Ohne euch wäre ich nie so weit gekommen. Allgemein danke ich meiner Familie und meinen Freunden für ihre Geduld und ihr Verständnis, dass ich leider nicht die Zeit für sie aufbringen konnte, die sie verdient hätten.

Vielen mehr müsste ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen für gemeinsame Gespräche, Literaturhinweise und Abbildungen. Ich bin dankbar für jeden Austausch, jede Hilfe, jeden Hinweis, den ich bekommen habe.

Es waren sehr intensive und lehrreiche Jahre, die ich nie vergessen werde.

Selbstständigkeitserklärung zur Dissertation mit dem Titel:

Die Tätowierung als Medium.

Eine medienwissenschaftliche Verortung von Tattoos und ihrer medialen Strategien

Hiermit erkläre ich, Julia Cwojdzinski, dass ich die vorliegende Dissertation selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel genutzt habe. Alle wörtlich oder inhaltlich übernommenen Stellen habe ich als solche gekennzeichnet. Die Bildrechte liegen bei den jeweiligen Urhebern und wurden nach bestem Wissen und Gewissen angegeben.

Julia Cwojdzinski studierte von 2005-2010 an der Universität zu Köln Kunstgeschichte mit den Nebenfächern Klassische Archäologie und Mittlere und Neuere Geschichte. Es folgten bis 2017 Tätigkeiten als wissenschaftliche Hilfskraft an der Bibliothek/Mediathek der Kunsthochschule für Medien in Köln sowie für verschiedene Kunstgalerien und Kulturinstitutionen. 2017-2019 war Julia Cwojdzinski als wissenschaftliche Volontärin bei der Stiftung Insel Hombroich in Neuss beschäftigt. Seit April 2019 ist sie in der Draiflessen Collection in Mettingen im Bereich Sammlungsmanagement tätig.

Die Beschäftigung mit Tätowierungen als Kunst sowie Teil der Alltagskultur beschäftigt sie nicht nur im privaten Bereich, sodass 2014 daraus ein Promotionsprojekt an der Kunsthochschule für Medien in Köln entstanden ist. Die Beeinflussung soziokultureller Gefüge durch Medien in erweitertem Sinn und ihre Rezeptionsmechanismen werden auch zukünftig von wissenschaftlichem Interesse sein, wobei die Tätowierung als spezielle Mediengattung und Bildtypus im Fokus liegt.