

Sabine Kampmann

Tattoo-Kunst und Kunst-Tattoos. Die Tätowierung als künstlerisches Medium seit den 1970er Jahren

Am 2. Juli 1970 ließ sich die damals 30-jährige österreichische Künstlerin VALIE EXPORT das Motiv eines Strumpfhalters auf den linken Oberschenkel tätowieren.¹ (Abb. 1) Was vor über 40 Jahren noch provozierte und die Gemüter erhitzte, wäre im 21. Jahrhundert wohl kaum eine Meldung mehr wert. Seit den 1990er Jahren hat die Tätowierung als Massenphänomen immer breitere Gesellschaftsschichten erschlossen und ihre modische und schmückende Funktion im Dienste der Individualisierung ist zunehmend in den Vordergrund gerückt. Zwar gehört ein Strumpfhalter auch heute nicht zum Standardrepertoire der Tattoo-Motive, würde aber wahrscheinlich als eine interessante Abweichung vom Mainstream der Herzen, Schwalben und Delphine wahrgenommen. Überdies wird die tätowierte Frau heute nicht mehr per se dem Milieu gesellschaftlicher Außenseiter wie Prostituierten oder Sträflingen zugerechnet, sondern kann genauso gut eine bürgerliche Existenz führen.

In den 1970er Jahren war dies jedoch noch anders. VALIE EXPORTs Tattoo ist in einem historischen Kontext entstanden, der angesichts der rasanten Entwicklung und Umcodierung, die das Medium der Tätowierung in der westlichen Welt in den letzten Jahrzehnten erfahren hat, mittlerweile rekonstruiert werden muss. Entscheidend ist außerdem, dass EXPORT die Tätowierung nicht als bloßen Körperschmuck oder als privates Identität stiftendes Zeichen einsetzt, sondern als Medium der Kunst gebraucht – und dies möglicherweise erstmals in der Kunstgeschichte. Eine Geschichte der Tätowierung als künstlerischem Medium beziehungsweise Material ist noch nicht geschrieben worden. Um diese Geschichte zu schreiben gälte es, die medialen Spezifika des Hautbildes herauszuarbeiten, die Entwicklung der Tätowierung als kulturellem Zeichen in der westlichen Welt und seine sich permanent verändernde Semantik nachzuzeichnen sowie die Wechselwirkungen von Tattoo-Kunst und Kunst-Tattoos zu analysieren, die sich beim Überqueren der Grenze von Kunst- und Tattoo-Szene ergeben. Diese Fragen sollen an dieser Stelle exemplarisch, anhand einiger herausragender Tattoo-Kunstwerke verfolgt werden. Was bedeutet also das tätowierte Strumpfband auf VALIE EXPORTs Oberschenkel?

¹ Mechthild Fend: „Haut“, in: Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München 2002, S. 140-145, S. 140.

Sich selbst tätowieren – VALIE EXPORT, Timm Ulrichs, FLATZ

In einem mit „Body Sign Action“ überschriebenen, gestempelten und signierten Konzeptblatt kombiniert EXPORT ein Foto ihres tätowierten Oberschenkels mit Begriffen, Gleichungen und Pfeilbeziehungen und bezeichnet den eigenen Körper als eine „Hautleinwand“. Indem sie eine Verbindung zwischen menschlicher Haut, dem Pergament (als zur Aufnahme von Schrift bearbeiteter Tierhaut) und dem Buch herstellt, legitimiert sie das ungewöhnliche Trägermaterial: Die Haut sei „Signalträger“ ebenso wie „Informationsträger“. EXPORTs bezeichneter Körper gewinnt dabei durch die metonymische Überlagerung besondere Aussagekraft. Denn das Bild des Strumpfhalters befindet sich an eben jener Stelle, wo dieses „besonders sexualisierte[] und zum Fetisch erhobene[] Element traditioneller weiblicher Kleidung“² situiert ist, wo es eine erotisierte Körperzone markiert, die sich aus dem Spannungsverhältnis zwischen Ver- und Enthüllen ergibt.

Explizit benennt EXPORT den Strumpfhalter als „Zeichen einer vergangenen Versklavung“, der in der *Body Sign Action* nur noch als Erinnerung an eine vergangene Kultur fungiere. Quasi performativ deklariert sie diesen Gegenstand weiblicher Reizwäsche als historisch überholt und somit die auf ihre Körperlichkeit und Sexualität reduzierte Rolle der Frau als überwunden. EXPORTs Tätowieraktion ist in jenem Kontext feministischer Kunst der 1960/70er Jahre zu verorten, der den Körper als „Produkt sozialer Einschreibungen“³ begreift und zugleich Körper und Haut als Material wählt, um diese Einschreibungen zu reflektieren, zu problematisieren und zu überschreiben.

Die Tatsache, dass der Strumpfhalter nicht bloß temporär auf die Haut gezeichnet, sondern dauerhaft 0,3 mm unter die Haut gestochen wurde, verleiht der Aktion besonderen Nachdruck: Im schmerzhaften Tätowier-Prozess spiegelt sich die gewaltsame Einschreibung gesellschaftlicher Normen in den weiblichen Körper wider, der Ewigkeitscharakter des Bildes und seine Ortsgebundenheit stehen für den determinierenden Charakter gesellschaftlicher Verortungsprozesse. EXPORTs Verwendung der Tätowierung als künstlerisches Medium ist zum einen im Kontext des zunehmenden Interesses an außereuropäischen Kulturen und archaischen Riten in den 1960er Jahren zu sehen. Die *Body Sign Action* stellt den dritten Teil der vierteiligen Performance *Kausalgie* (1973) dar, deren erster Teil unter dem Titel *Cutting* die Fotografie eines Initiationsrituals eines Stammes in Neuguinea zeigt, bei dem

² Mechthild Fend, „Haut“, S. 140.

³ Roswitha Mueller: „Körper-Text/uren“, in: VALIE EXPORT. Mediale Anagramme, Ausst.-Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 2003, S. 43-52, S. 47.

Hautritzungen vorgenommen werden.⁴ Der tätowierte Strumpfhalter kann also entsprechend als Markierung und Zuweisung des sozialen Status der Person verstanden werden – zugleich wird diese Zuordnung durch den künstlerischen Kontext in Frage gestellt.

Zum anderen zeigt sich hier auch die europäische Tätowiertradition, in der das Hautbild vorwiegend und auch noch in den 1970er Jahren von gesellschaftlichen Außenseitern wie Seeleuten, Gefangenen, Rockerbanden oder Prostituierten favorisiert wurde. Durch das Motiv des Strumpfhalters ist die Assoziation der dargestellten Person als Prostituierte doppelt präsent. Immer wenn EXPORT nach dem 2. Juli 1970 ihren Oberschenkel in Performances oder für Fotografien entblößt, präsentiert sie das Bild einer stigmatisierten, auf ihre Körperlichkeit reduzierten Frau, die sich zugleich aber auch aufreizend kokett gibt, sich „in der Ambivalenz von Auflehnung und Unterwerfung, von emanzipatorischer Befreiung und latenter Verführung“ bewegt.⁵ (Abb. 2)

Ein knappes Jahr nach VALIE EXPORT lässt sich auch Timm Ulrichs tätowieren. (Abb. 3) Seit dem 3. Juni 1971 ziert die eigene, handschriftliche Signatur „Timm Ulrichs“ samt Datierung, „1971“, den linken Oberarm des Künstlers. Wie in vielen seiner Arbeiten seit den 1960er Jahren, die mit Paradoxa, Tautologien und poetisch gewendeter Metaphorik arbeiten, sucht sich Ulrichs auch mit der Tätowieraktion jener Totalkunst zu nähern, bei der sich die Grenze zwischen Person und Körper des Künstlers und seinem Werk aufzulösen beginnt – er selbst, ordentlich signiert und datiert, *ist* das erste lebende Kunstwerk.⁶ Interessanterweise argumentiert auch Ulrichs, ähnlich wie EXPORT, in einem 1974 verfassten Text, warum die menschliche Haut überhaupt ein geeignetes künstlerisches Material darstellt:

„tätowierungen interpretieren menschliche haut als schreib- und mal-fläche, 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

⁴ Roswitha Mueller, „Körper-Text/uren“, S. 47. Bei dem Bild handelt es sich um die Diaprojektion eines Fotos aus Gregory Batesons Buch *Naven*.

⁵ Silvia Eiblmayr: „Split Reality, Facing a Family, Body Sign Action. Drei frühe Arbeiten von VALIE EXPORT“, in: VALIE EXPORT. Mediale Anagramme, Ausst.-Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 2003, S. 107-112, S. 111. VALIE EXPORT hat bereits 1968 in der Arbeit *Identitätstransfer* die Rolle einer Prostituierten eingenommen.

⁶ Vgl. Thomas Knubben: „Timm Ulrichs, erstes lebendes Kunstwerk“. Scherz, Satire, Parodie und tiefere Bedeutung, in: Timm Ulrichs. Betreten der Ausstellung verboten! Werke von 1960 bis 2010, Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover, Ostfildern 2010, S. 4-29.

bekennnishafter zu markte als ein normaler kunstsammler, der sich von seinen bildern leicht wieder trennen kann.“⁷

Ulrichs führt in seiner Charakterisierung der ‚Hautleinwand‘ also ein weiteres Spezifikum des Mediums Tätowierung an: ihre „Bekennnishaftigkeit“. Beide, EXPORT wie Ulrichs, wenden sich mit ihrem eigenen Künstlerkörper und der tätowierten Haut einem künstlerischen Material zu, das sich ebenso wie Body und Performance Art in den 1970er Jahren erst noch etablieren muss und widmen sich deshalb auch intensiv dessen argumentativer Begründung. Während Ulrichs selbstbewusst die Künstlersignatur als Identitätsmarker einsetzt und damit an den historisch tradierten Bekenntnischarakter der Tätowierung anknüpft,⁸ stellt EXPORT durch Motiv und begleitenden Kommentar die stigmatisierende Tradition des Tattoos in den Vordergrund: Nicht nur um mit feministischem Impetus die gesellschaftliche Rolle der Frau zu befragen und zu verändern, sondern auch, weil Künstlerin in den 1970er Jahren noch eine Ausnahme darstellte, weibliche Autorschaft als selbstverständliche soziale Rolle erst noch erarbeitet werden musste.

Ein überaus eindrückliches Haut- wie auch Denkbild hat Timm Ulrichs mit seiner am 16. Mai 1981 realisierten Augenlid-Tätowierung geschaffen. (Abb. 4) In serifenlosen Versalien sind, sobald Ulrichs sein rechtes Auge schließt, die Worte „The End“ zu lesen. Unwillkürlich denkt man an den letzten Blick dieses Auges, das ultimative Ende eines Lebens, wenn dem Toten die Lider geschlossen werden. Zugleich ist die Assoziation an das Schlussbild eines Kinofilms präsent. Die auch filmisch dokumentierte Tätowieraktion *The End* ist im Kontext eines gleichnamigen Filmes von Timm Ulrichs entstanden, in dem er 60 Schlussbilder aus Kinofilmen zusammen geschnitten hat.⁹ Der Assoziationsraum des Augenlids als (letzter) Vorhang und der künstlerischen Wahrnehmung der Welt als Lebensfilm des Künstlers ist somit intendiert.¹⁰ Die Augenlidtätowierung kann als „Ausstattung für sein allerletztes, sein ultimatives Werk, für den finalen, selbstinszenierten Auftritt als lebender Künstler“ verstanden werden.¹¹

⁷ Timm Ulrichs, 1974, vgl. die Website des Kunsttempel in Kassel anlässlich der Ausstellung *Timm Ulrichs. Auf den Leib geschrieben: Tätowierbilder*, 9. Dezember 2005 bis 15. Januar 2006:

http://www.kunsttempel.net/cms/index.php?R%FCckblick:2005:T._ULrichs%3A_Tattoos

⁸ Vgl. Ulrike Landfester, die die Tradition der Tätowierung als Erinnerungsfigur vom Erkennungszeichen im frühen Christentum über die Pilgertätowierung der frühen Neuzeit bis ins 18. Jahrhundert nachzeichnet. Ulrike Landfester: „Gestochen scharf. Die Tätowierung als Erinnerungsfigur“, in: Schmerz und Erinnerung, hg. v. Roland Borgards, München 2005, S. 83-98.

⁹ Ansgar Schnurr: Über das Werk von Timm Ulrichs und den künstlerischen Witz als Erkennungsform, (Dortmunder Schriften zur Kunst, Studien zur Kunstdidaktik Bd. 8) Norderstedt, Books on Demand 2008, S. 96.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Thomas Knubben: „Timm Ulrichs, erstes lebendes Kunstwerk“, S. 25.

Doch dies sind nicht die einzigen Tätowierungen, die Ulrichs Körper zieren. Im Jahr 2005 hat sich der Künstler *Copyright by Timm Ulrichs* auf den linken Unterschenkel stechen lassen und bereits seit längerem soll eine Zielscheibe die Brust des Künstlers zieren. Insgesamt scheinen Ulrichs Tätowierungen also einerseits durch autorisierende Zeichen auf die Etablierung des Konzepts des Künstlers als lebendes Kunstwerk zu zielen. Andererseits weisen sie auch eine existentielle, Leben und Tod markierende Dimension auf, die in der Überlagerung von Kunstwerk und Künstler in Ulrichs Totalkunst ihre besondere Pointe findet. Dabei lassen Motive und Typografie keine stilistischen Bezüge zur Tattoo-Szene der 1970er Jahre erkennen und verraten ebenso wenig ein ethnologisches Interesse an der Tatau-Tradition außereuropäischen Kulturen. Ulrichs Gebrauch der Tätowierung scheint allein von den Spezifika des Mediums motiviert zu sein, wären da nicht jene 1974 entstandenen großformatigen Tätowier-Bilder, mit denen er die Muster- und Vorlage-Büchern zeitgenössischer Tätowierer imitiert. (Abb. 5) In der Darstellung von Herzen, Rosen, Adlern, Schlangen und schönen Frauen, die von Banderolen umschlungen Botschaften der Liebe, der Freiheit, des Todes und des Glück verkünden, zeigt sich Ulrichs von dieser kitschigen Tattoo-Ästhetik fasziniert. Und er bekennt sich, vielleicht ein wenig ironisch, auch explizit dazu, denn ein gezeichnetes Täubchen trägt eine herzverzierte Banderole mit der Aufschrift „Timm“ im Schnabel – ein Liebesgeständnis der besonderen Art.

Bewegen wir uns im Kontext der Body Art liegt es nahe, die Tätowierung am Künstlerkörper als Teil des Werks zu begreifen. So ist etwa die unter dem Titel *Barcode* 1989 auf dem Körper von FLATZ angebrachte Strichzeichnung plausibel als ‚Kunst‘ zu bezeichnen und etwa als „digitalisiertes Preisschild“¹² zu deuten. (Abb. 6) Auch in anderen Arbeiten aus der Werkgruppe der *Physical Sculptures* ist der Körper des Künstlers unverzichtbar.¹³ Schwieriger wird die Zuordnung außerhalb expliziter Körperkunst und mit zunehmender gesellschaftlicher Popularisierung des Tattoos. So ist es fraglich, ob Tracey Emins Skorpion auf dem Schulterblatt ein Zeichen ihrer prekären sozialen Herkunft darstellt und somit Teil ihres stark autobiographisch geprägten Gesamtwerks oder lediglich ein tätowiertes Sternzeichen ist. Auch bei den zahlreichen, stark tätowierten ‚Künstlerkörpern‘, die seit den 1990er Jahren die Kunsthochschulen verlassen, ist im Einzelfall zu fragen, inwieweit eine Absicht, ein besonderes Motiv oder Konzept dahinter stehen und das Tattoo mit dem sonstigen künstlerischen Schaffen kompatibel erscheint.

¹² Beata Ermacora: Das Fremde und das Tattoo, in: *Tattoo. Bilder die unter die Haut gehen*, Ausst.-Kat. Kunsthalle zu Kiel, hg. v. Hans-Werner Schmidt, Kiel 1996, S. 26-28, hier S. 28.

¹³ Über den *Barcode* hinaus gibt es noch weitere Tattoos und Skarifizierungen an FLATZ Körper. So hat er sich beispielsweise 1995 den Schriftzug *Physical Sculpture* über den gesamten Rücken tätowieren lassen. Vgl. FLATZ. *Physical Sculptures*, hg. v. Aktionsforum Praterinsel, Ostfildern 1998.

Andere tätowieren – Wim Delvoye, Santiago Sierra, Artur Zmijewski

Dass die Möglichkeiten der Tätowierung als künstlerischem Medium weit über die Selbst-Tätowierung der Künstler hinausreichen, zeigt sich seit den 1990er Jahren. Der damals beginnende und bis heute anhaltende Tattoo-Boom hat einen stark veränderten Kontext erzeugt, vor dem Tätowierungen seitdem zu lesen sind. Neue alte Stile, wie das Moko der Maori oder das japanische Irezumi werden (wieder)entdeckt, tradiert und mit europäischen und amerikanischen Bildtraditionen fusioniert. Tattoo-Studios schießen wie Pilze aus dem Boden und verlassen die Schmutzdecke, die Szenen differenzieren sich stark aus und am Tattoo-Stil des Modelabels Ed Hardy lässt sich die kommerzialisierte Seite der Tätowierung als Lifestyle-Phänomen im 21. Jahrhunderts ablesen.

Vor diesem Hintergrund sind die tätowierten Schweine des belgischen Künstlers Wim Delvoye zu rezipieren. Seit Mitte der 1990er Jahre legt Delvoye lebende Schweine narkotisiert auf den OP-Tisch, um sie dort mit Hilfe zahlreicher Tätowierer zu ‚verschönern‘ und später im Museum auszustellen.¹⁴ Dabei schöpft er aus dem Repertoire zeitgenössischer Tattoo-Ikonographie. Vom Harley-Davidson-Logo über den Koi-Karpfen bis zu Dürers *Betenden Händen* und Comicfiguren in obszönen Positionen ist alles dabei.¹⁵ (Abb. 7, 8) Zur Autorisierung der tätowierten Schweine als Kunstwerk nutzt er ein Signet, das aus der transformierten Meister-Propert-Figur entwickelt wurde und signiert schließlich, mitunter eigenhändig, mit „Wim Delvoye“ im Stile der Walt Disney-Typographie. Die tätowierten Schweine wurden in den letzten gut 15 Jahren in verschiedenen „Art Farms“ in Belgien und China gehalten, nahmen als lebende Ausstellungsstücke am Leihverkehr für diverse Ausstellungen teil und wurden nach ihrem Ableben entweder ausgestopft präsentiert oder aber ihre geschmückte Haut wurde ihnen ab- und auf einen Keilrahmen aufgezogen, so dass sie als Tafelbild weiter existieren.

Die aufwändig verzierten Schweinerücken haben eine absurde Wirkung. Allenfalls ist uns jener von Tierärzten aufgebrachte, einfache Kontrollstempel vertraut, der bezeugen soll, dass das Fleisch für den Verzehr geeignet ist. Zu sehen bekommen wir nun jedoch ein

¹⁴ Peter Bexte: Engel mit kotbefleckten Flügeln, in: Wim Delvoye. Skatalog, Ausst.-Kat. museum kunst palast, Düsseldorf, Düsseldorf 2001, S. 9-18, hier S. 13. Vgl. auch Gilbert Perlein/ Rébecca François: „Pigs, Cathedrals and Crucifix“, in: Wim Delvoye. Ausst.-Kat. Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Nice, Paris 2010, S. 7-9.

¹⁵ Vgl. Wim Delvoye: Art Farming 1997-2006, o. O. (Rectapublishers) 2007; Vgl. auch Jasmin Mersmann: „Als die Bilder laufen lernten. Lebende Schweine in der zeitgenössischen Kunst“, in: Arme Schweine. Eine Kulturgeschichte. Ausst.-Kat. Stiftung Schloss Neuhardenberg 2006, S. 110-114.

großflächiges, farbenprächtiges Bild, das von den nachwachsenden Borsten wie von einem milchig-weißen Schleier zart überzogen wird. Warum dieser Aufwand für ein Schwein?

Bei Delvoye, der sich auch in anderen Arbeiten für die Grenze zwischen Innen und Außen von Körpern interessiert, mit Ekligem und Geschmacklosem, wie den Exkremente produzierenden *Cloaca*-Maschinen provoziert und humorvoll-antithetische Konzepte einsetzt, ist die Wahl ausgewachsener Sauen und Eber als ‚Trägermaterial‘ seiner Bilder sicher kein Zufall. Denn anders als bei süßen Comic-Ferkeln wie dem Schweinchen namens Babe haften diesen sehr realen, grunzenden und sich im Dreck suhlenden Tieren vor allem negative Eigenschaften an. Unser ikonographisches Gedächtnis klassifiziert sie als dumme, gierige und streng riechende Allesfresser, bringt sie mit dem Bösen in Verbindung, mit Faulheit und anstößiger Wollust.¹⁶ Nicht zuletzt trägt die Tatsache, dass wir in der westlichen Welt Schweine essen dazu bei, sie als niedere Lebewesen zu klassifizieren. Zwar besitzt die enthaarte und geglättete Tierhaut als Pergament eine lange Tradition als Trägermaterial für Handschriften und Buchmalereien seit der Spätantike¹⁷ und auch die frisch vom Metzger geholte Schweinehaut hat sich mittlerweile als Übungsmaterial für Tätowierer etabliert. Was an Delvoyses Tattoo-Kunstwerken jedoch irritiert, ist der Umstand, dass die tätowierten Tiere zunächst lebendig sind. Anders als bei den uns umgebenden Menschen, können wir den Vierbeinern weder ein neo-primitivistisches Interesse noch einen Hang zum Körperschmuck unterstellen, der Georg Simmel folgend, „den Eindruck der Persönlichkeit [...] steigert oder erweitert“¹⁸. Vielmehr wird durch die künstlerische Zwangstätowierung von Tieren auch die Funktion der Tätowierung am menschlichen Körper hinterfragt: Wenn auf dem Rücken eines Schwein namens Marcel¹⁹ das Logo der Motorradmarke Harley Davidson prangt, fragt man sich, warum sich eigentlich so viele Menschen mit diesem Bild verzieren lassen und wie weit der Schritt eigentlich noch ist, sich analog zu Delvoyses Schweinen flächendeckend das Louis Vuitton-Muster für immer in die Haut stechen zu lassen.²⁰

¹⁶ Vgl. Arme Schweine. Eine Kulturgeschichte.

¹⁷ Fend, Haut, S. 141-142.

¹⁸ Georg Simmel: Psychologie des Schmucks, in: ders.: Schriften zur Soziologie. Eine Auswahl, Frankfurt am Main 1983, S. 159-166, hier zit. n. Schmuck. Zeichen am Körper, hg. v. Linzer Institut für Gestaltung, Wien 1987, S. 61-66, hier S. 61-62.

¹⁹ Laut Peter Bexte stellt der Name des Schweins eine Anspielung auf Marcel Duchamp dar. Bexte, Engel mit kotbefleckten Flügeln, S. 13.

²⁰ Zum Thema der Stigmatisierung durch wie auch der Einverleibung von Marken-Identitäten hat Daniele Buetti in den 1990er Jahren eindrucksvolle Fotoarbeiten geschaffen, bei denen die Assoziation zu Tattoos und Skarifizierungen entsteht. Dies muss jedoch in einem anderen Kontext zusammen mit dem aktuellen Trend, sich Markenlogos wie das Apple-Zeichen oder den Nike-Swoosh auf den Körper tätowieren zu lassen, diskutiert werden.

Durch die unterschiedlichen ‚Zustände‘ der Schweine als lebende Tiere, präparierte Bälger und aufgezogene Häute werden zudem die zentralen Charakteristika des Mediums Tattoo thematisiert, das ein dauerhaftes und ortsgebundenes Hautbild ist und dessen Existenz mit dem Tod des Trägers beendet ist – oder eben nicht. Denn das Abziehen und Konservieren geschmückter Haut ist keineswegs so ungewöhnlich, wie man denken mag. In Sammlungen der forensischen Medizin ebenso wie in japanischen Privatsammlungen zur Kunst des Irezumi finden sich Tätowierungen auf Menschenhaut als Anschauungsmaterial und Musterkatalog.²¹ Dennoch haftet der Vorstellung, dass ein Mensch um seines Körperbildes willen gehäutet wird etwas Obszönes an. Ein Tabu wird gebrochen, wenn der Menschenkörper wie bloßes Material behandelt wird.²²

Mit dem 2006 begonnenen Kunstwerk *Tim* hat Wim Delvoye auch diese Grenze des Tabuisierten überschritten. Gegen ein Honorar ließ Delvoye einen jungen Schweizer namens Tim Steiner mit einem Rücken-Tattoo verziern und vereinbarte zugleich vertraglich die Rechte an diesem Körperbild respektive dem Menschen als dessen wandelndem Träger. *Tim* wurde an den Sammler Rik Reinking verkauft und damit auch das Recht, das Kunstwerk regelmäßig bei Ausstellungen zu zeigen sowie das Tattoo nach dem Tod seines Trägers heraus zu transplantieren und zu konservieren.²³ Die zukünftigen Unterschiede zwischen der aufgezogenen Rückenhaut *Tims* und den Schweinehaut-Bildern werden vermutlich gering sein, zumal dasselbe Motiv, eine von Rosen, Totenschädel, Fischen und Vögeln umgebene Madonnenfigur, bereits das Schwein *Sybille* zierte.

Neben der Frage des pietätvollen Umgangs mit Menschenhaut provoziert das Kunstwerk *Tim* durch die in ihm zum Ausdruck kommenden Verhältnisse von Macht und Herrschaft, nicht nur im Kunstsystem, und weist damit eine Nähe zu den kontrovers diskutierten Tätowieraktionen Santiago Sierras auf.²⁴ (Abb. 9) Seit 1998 hat Sierra wiederholt Arbeitslose, Prostituierte oder Drogenabhängige mit einer einfachen Linie tätowieren lassen und ihnen dafür ein sehr geringes Honorar gezahlt, das für die Menschen in ihrer jeweils prekären Lebenssituation jedoch attraktiv war. Die Tätowierungen werden fotografisch dokumentiert, eine darüber hinaus gehende Verfügungsvereinbarung über die gekennzeichneten Körper gibt es nicht. Sierra bringe die „Menschen auf provozierende Weise dazu [...], sich wie Ware

²¹ Vgl. Robert Brain: *The Decorated Body*, New York 1979, S. 64.

²² In drastischer Art und Weise zeigte dies der Künstler Ulay bereits 1972. Er ließ sich die Buchstaben „GEN E.T. RATION ULTIMA RATIO“ auf den Arm tätowieren, direkt danach heraus transplantieren und schließlich wie ein Stück Leinwand aufspannen. Vgl. Mechthild Fend: *Emblems of Durability. Tattoos, preserves and photographs*, in: *Performance Research*, Vol. 14, No. 4, December 2009, S. 45-52.

²³ Vgl. den Blog <http://wimtim.com>

²⁴ Vgl. auch den Beitrag von Katrin Weleda zu *Santiago Sierras Tattooed Lines* in diesem Heft.

behandeln zu lassen“²⁵ schreibt Hilke Wagner und Katrin Weleda kommentiert, dass die „Körperoberfläche [...] in den *Tattooed Lines* zu einem kapitalistischen Tauschgegenstand“ werde und die Kennzeichnung der gesellschaftlichen Außenseitergruppen mittels Tätowierung eine Art „doppeltes Stigma“ darstelle.²⁶

Bei Delvoye wie auch Sierra entsteht die Assoziation, dass es sich um Zwangstätowierungen handelt, doch dies ist nicht der Fall, allenfalls kann vom Ausnutzen einer Zwangslage gesprochen werden. Der Aspekt des Unfreiwilligen, des nicht selbst Gewählten begleitet jedoch deshalb die Rezeption, weil wir in der westlichen Welt in den letzten gut 20 Jahren von der Praxis des Tätowierens als stolzer Selbst-Kennzeichnung lediglich symbolischer Außenseiterfiguren umgeben sind. Die erzwungene Stigmatisierung der Anderen, die reale Ausgrenzungen bewirkt, scheint in weite Ferne gerückt zu sein.

Dabei liegt ein besonders gravierendes Beispiel massenhafter Zwangstätowierungen erst etwa siebenzig Jahre zurück: die Kennzeichnung von Insassen der Konzentrationslager des Nationalsozialismus durch das Eintätowieren von Nummern in den Unterarm. Der polnische Künstler Artur Zmijewski setzt sich in seiner 2004 entstandenen Videoarbeit mit dem Titel *80064* in Form eines Reenactment mit dieser Gebrauchsweise der Tätowierung auseinander.²⁷ Zu sehen ist, wie sich der Künstler mit dem Holocaust-Überlebenden Joséf Tarnawa über dessen schlimme Erinnerungen an Auschwitz unterhält und den 92-jährigen Mann überredet, sich die mittlerweile verblasste Häftlingsnummer 80064 nachtätowieren zu lassen. Als Betrachter des Videos verfolgt man schließlich auch die Ausführung des Nachstechens in einem Tattoo-Studio – untermalt vom Surren des Tätowierapparats. Die Situation ist verwirrend und bedrückend, wenn man als Zuschauer verfolgt, wie der alte Mann gewissermaßen ein zweites Mal stigmatisiert, ihm die Opferrolle erneut auf den Leib geschrieben wird.²⁸ Zugleich hat die Nummer auf dem Arm auch längst die Funktion eines Mahnmals, eines Erinnerungszeichens an den Holocaust übernommen, was ein „Auffrischen“ des Bildes – so absurd dies auch ist – logisch erscheinen lassen könnte. Zwar sind der technische Vorgang des Tätowierens und die Charakteristika des Mediums die gleichen, doch die Kontexte, in denen KZ-Tätowierungen in den 1940er Jahren entstanden und im 21. Jahrhundert Hautbilder in Tattoo-Studios gestochen werden, unterscheiden sich komplett.

²⁵ Hilke Wagner: „Haus im Schlamm“, in: Santiago Sierra. Haus im Schlamm, Ausst.-Kat. Kestnergesellschaft Hannover, Ostfildern 2005, S.13-46, S. 24.

²⁶ Katrin Weleda, „Santiago Sierras *Tattooed Lines*“, S. ##.

²⁷ Vgl. Angela Rosenberg: „80064 – Artur Zmijewski“, in: *History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance*, Ausst.-Kat. Hartware MedienKunstVerein, Dortmund/ KW Institute for Contemporary Art, Berlin, hg. v. Inke Arns u. Gabriele Horn, Frankfurt am Main 2007, S. 154-157.

²⁸ Vgl. Angela Rosenberg, „80064 – Artur Zmijewski“, S. 154.

Jener ambivalente Charakter des Mediums Tattoo, zwischen stolzer Selbst-Kennzeichnung einer In-Group und gewaltsamer Stigmatisierung als Mitglied einer Out-Group, lässt sich mit Stephan Oettermann bis in prähistorische Zeiten zurückführen und zeigte sich auch im Dritten Reich.²⁹ Denn zur gleichen Zeit wie Häftlinge in Auschwitz, wurden auch die Mitglieder der SS-Truppen mit dem Zeichen für ihre jeweilige Blutgruppe auf der Innenseite des Oberarms tätowiert. Was ursprünglich dazu diente, ihnen im Falle einer Verwundung die passende Blutspende zukommen zu lassen, und diese Menschen zugleich als Mitglieder einer Elite-Einheit auszeichnete, änderte seine Bedeutung nach Kriegsende gravierend. Die ehemalige In- war nun eindeutig zur Out-Group geworden, deren Mitglieder durch die Alliierten Truppen über die Tätowierung besonders leicht und sicher identifiziert werden konnten.

In der Verwendung der Tätowierung als künstlerischem Medium seit den 1970er Jahren werden zum einen die zentralen Charakteristika des Hautstichs verhandelt – sein Ewigkeitscharakter, die Bindung an die Lebenszeit seines Trägers und die Schmerzerfahrung des Tätowierens. Das ungewöhnliche Medium wird so in seiner besonderen Semantik genutzt und überdies als zur Produktion von Kunst geeignetes Verfahren zu legitimieren versucht. Zum anderen spielen die unterschiedlichen Funktionen des Tattoos in die künstlerische Nutzung mit hinein, die von der Begleitung von Ritualen und Initiationsriten, über die Stigmatisierung, die Verwendung als Liebesmarke, als Schmuck bis zum Individualitätszeichen reichen und besonders in Abhängigkeit vom Geschlecht der Tätowierten zu unterschiedlichen Konnotationen führen. Sowohl die freiwillige als auch die unfreiwillige Tätowierung, die Selbsttätowierung wie auch die Tätowierung von anderen werden von bildenden Künstlern der Gegenwart praktiziert beziehungsweise zitiert. Es lässt sich dabei beobachten, dass mit der gesellschaftlichen Abnahme des Provokationspotentials des Tattoos eine Suche nach zunehmend drastischeren Verwendungen des Mediums einhergeht, wie der Tätowierung von Tieren oder sozialen Außenseitergruppen. All dies geschieht freilich im Rahmen des Kunstsystems – es sind ‚Künstler‘, die Anleihen bei diesem sehr speziellen Bildverfahren mit seinen umfangreichen Konnotationen nehmen.³⁰ Dass diese künstlerischen Einverleibungen des Tattoos in Abhängigkeit vom jeweiligen historisch-sozialen Kontext sehr unterschiedliche Assoziationsräume eröffnen, haben Delvoys Schweine, EXPORTs Strumpfhalter oder Ulrichs tätowiertes Augenlid gezeigt.

²⁹ Stephan Oettermann, „Eine Kunst so alt wie die Menschheit. Kleine Geschichte der Tätowierung in Europa“, in: Tattoo. Bilder die unter die Haut gehen, Ausst.-Kat. Kunsthalle zu Kiel, hg. v. Hans-Werner Schmidt, Kiel 1996, S. 7-25, S. 8.

³⁰ Es wäre lohnenswert, Austausch und Überschneidungen dieser Künstler mit den ‚Tattoo-Artists‘ genauer zu untersuchen.

Bildunterschriften

1 VALIE EXPORT: Body Sign Action, 1970.

2 VALIE EXPORT: Body Sign Action, 1970, Aktionsfoto.

3 Timm Ulrichs: Selbst-Signierung (Tätowierung) (1962), Frankfurter Kunstverein, 3.6.1971.

4 Timm Ulrichs: *THE END*, Augenlid-Tätowierung (1970), 16.5.1981.

5 Timm Ulrichs: Tätowier-Bilder, 1974/75.

6 FLATZ: *Barcode*, Tattoo No.2, 1989.

7 Wim Delvoye: Art Farm Dashanzi, Beijing, 2005, lebende tätowierte Schweine.

8 Wim Delvoye: Der Künstler bei der Arbeit, Art Farm Xin Zhuang Zi, Beijing, im Frühling 2007.

9 Santiago Sierra: 250 cm line tattooed on 6 paid people. Espacio Aglutinador. Havana, Cuba, December 1999.