

Ole Wittmann

TATTOOS IN DER KUNST

Materialität
Motive
Rezeption

Reimer

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Hamburger Stiftung zur Förderung
von Wissenschaft und Kultur

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Die vorliegende Arbeit wurde 2015 als Dissertation an der Universität Hamburg unter folgendem Titel eingereicht: *Der menschliche Körper als Bildträger für Tätowierungen. Studien zu den materialspezifischen Charakteristika des Tattoos und seiner Ikonografie unter besonderer Berücksichtigung einer Arbeit von Damien Hirst.*

Layout und Umschlaggestaltung: Alexander Burgold · Berlin

Umschlagabbildung: Foto: Pascal Bagot

Wim Delvoye, *Tim* (Tim Steiner), © VG Bild-Kunst, Bonn 2017

Papier: 115 g/m² Magno Volume

Schrift: Brandon Grotesk, Garamond

Druck: Beltz Bad Langensalza GmbH · Bad Langensalza

© 2017 by Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin

www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01569-7

Inhaltsverzeichnis

Dank.....	7
1 Die Tätowierung: vom Motiv zum künstlerischen Medium.....	9
1.1 Untersuchungsgegenstand und Fragestellung.....	10
1.2 Vorgehensweise und Methoden.....	14
1.3 Forschungsstand.....	17
1.3.1 Wissenschaftliche Forschung und Rezeption.....	18
1.3.2 Kunsthistorische Forschung ab 1981.....	37
1.3.3 Zur Tätowierung in der bildenden Kunst ab 1970.....	43
2 Materielle Spezifika des Körpers als Tattoo-Bildträger.....	51
2.1 Das Charakteristikum der Unschärfe.....	54
2.2 Diffusion und Umrisslinie.....	57
3 Komposition, Platzierung, Ikonografie: zur Genese der japanischen und europäischen Tätowierung seit dem 19. Jahrhundert.....	63
3.1 Humor und Illusion.....	66
3.2 Symmetrie und Zweiteilung.....	71
4 Schmetterlingsdarstellungen in der Tätowierung.....	79
4.1 Der Falter als Tattoo-Motiv in Europa, 1881–1960.....	79
4.2 Das Motiv der Kugelläuferin um 1900.....	89
4.3 Zu Christian Schads Gemälde <i>Bildnis Egon Erwin Kisch</i>	95
4.4 Der Schmetterling als Mischwesen.....	100
4.5 Falter in der weiblichen Genitaltätowierung um 1950.....	103
4.6 Das Motiv des Schmetterlings im interkulturellen Austausch.....	108
4.7 Der Falter in der ostasiatischen Tätowierung.....	115
4.8 Japanische Tattoo-Kompositionen im Westen.....	118
4.9 Zur Popularität des Schmetterlingsmotivs in der zeitgenössischen Tätowierung.....	120
5 Damien Hirsts <i>butterfly, divided</i>	122

6	<i>butterfly, divided</i> im Kontext von Hirsts Gesamtwerk.....	132
6.1	Lepidoptera als Thema	132
6.2	Teilung, Präparation, Präsentation.....	143
6.3	Die Seele und der <i>Morpho cypris</i>	147
6.4	Exkurs – Die Metamorphose der Psyche: Zur biologischen Entwicklung des Falters und seiner ikonologischen Deutung.....	150
6.5	<i>The Souls, butterfly, divided</i> und der Kunstmarkt.....	156
7	‚high art lite‘ – low art high.....	160
	Anmerkungen	170
	Literatur.....	216
	Abbildungsverzeichnis.....	245
	Personenregister.....	251
	Farbabbildungen.....	255

Dank

Die vorliegende Arbeit ist eine leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Juni 2015 an der Fakultät für Geisteswissenschaften/Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Hamburg eingereicht wurde. Die Entstehung und Veröffentlichung dieser Arbeit verdanke ich einem Promotionsstipendium und einer Druckkostenübernahme der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur.

Charlotte Schoell-Glass, Iris Wenderholm und Wolfgang Kemp – die die Betreuung und Begutachtung meiner Arbeit übernahmen – halfen mir mit wertvollen Anregungen und standen mir jederzeit mit gutem Rat zur Seite.

Viele Doktoranden des Seminars haben Teile der Arbeit mit mir diskutiert, wovon ich erheblich profitiert habe. Ihnen allen danke ich herzlich für den Austausch. Eine große Hilfe war die Unterstützung meiner Familie, der dieses Buch gewidmet ist.

Henstedt-Ulzburg, im Februar 2017

1 Die Tätowierung: vom Motiv zum künstlerischen Medium

Bis zur zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erschien die Tätowierung in der Kunst ausschließlich als Attribut dargestellter Personen. Sei es auf der Tafel eines Altarretabels von Jörg Breu dem Älteren aus dem Jahr 1501, in Gottfried Lindauers Maori-Portraits aus dem 19. Jahrhundert oder in der Malerei der Neuen Sachlichkeit – Tattoos wurden aus unterschiedlichen Beweggründen als in die Haut eingebrachtes, körperliches Merkmal abgebildet, teilweise auch modifiziert oder erdacht.¹ In den 1970er Jahren änderte sich der Status der Tätowierung in der bildenden Kunst grundlegend. Zeitgleich mit einem Entwicklungsschub hinsichtlich der Qualität und Vielfalt der Arbeiten von Tätowierern wurde das Stechen von Tattoos im Rahmen der Performance Art als künstlerisches Verfahren entdeckt.² Damit bekam die ursprünglich ‚kunstferne‘ Praxis der Tätowierung – vornehmlich mit Funktionen im Kontext sozialwissenschaftlicher Bedeutungsfelder – die Möglichkeit, ‚eigenständige‘ Kunstwerke hervorzubringen.

Entsprechend existieren im Okzident seither zwei primäre Systeme, in denen Tattoos produziert werden: Zum einen gibt es die von Tätowierern geschaffenen Bilder, die auf Nachfrage von Kunden angefertigt werden. Hierbei handelt es sich um eine Dienstleistung, die in der Tradition des Kunsthandwerks steht. Allerdings streben es Tätowierer im Hinblick auf die Sozialversicherung immer wieder an, als Künstler definiert zu werden. Entsprechende Versuche, mittels einer gerichtlichen Klage in die Künstlersozialkasse aufgenommen zu werden, scheitern meist.³ Diesbezüglich liefert eine Stellungnahme der Kunsthistorikerin Monika Wagner einen Einblick in die Frage, inwiefern es sich bei der Tätigkeit eines Tätowierers um eine künstlerische oder eine kunsthandwerkliche handelt.⁴ Sie wurde bei einem entsprechenden Rechtsstreit als Sachverständige vom Sozialgericht Hamburg geladen.

Zum anderen kreieren bildende Künstler Tattoos, die im Rahmen kunstinstitutioneller Bedingungen realisiert werden.⁵ Die Zwischenbereiche sind zunehmend komplex:⁶ spätestens seit den 1960er Jahren gibt es Tätowierer, die an Kunsthochschulen studierten; seitdem sind immer mehr von ihnen künstlerisch ausgebildet, zunehmend entsprechen ihre Arbeiten den Konventionen der Kunstwelt.⁷ Eine pauschale Unterscheidung zwischen Berufstätowierern und Künstlern, die sich des Mediums der Tätowierung bedienen, ist heute nicht mehr möglich und wenig adäquat.⁸ Tattoo-Arbeiten müssen differenziert betrachtet werden, um im jeweiligen Einzelfall zu klären, innerhalb welchen Gegenstandsbereichs sie zu verorten sind. Hierbei ist die Frage, ob es sich bei einer Tätowierung überhaupt um ein ‚eigenständiges‘ Werk der bildenden Kunst handeln kann – wie aus dem einleitenden Absatz hervorgeht –, seit beinahe

einem halben Jahrhundert obsolet. Im Sinne der Kunstgeschichte als Bildwissenschaft geht es in diesem Zusammenhang auch nicht um eine hierarchische Abgrenzung von ‚*high and low*‘. Vielmehr ist es von Bedeutung, die Vielschichtigkeit der zeitgenössischen Tätowierung als „bildstiftende Instanz“ und Hervorbringer sowohl nicht-künstlerischer als auch künstlerischer Bilder und die damit einhergehenden Korrelationen zu berücksichtigen.⁹ So gibt es, beispielsweise im Hinblick auf deren Produzenten und Entstehungskontexte, Arbeiten von graduierten Kunsthochschülern, die eine rein kunsthandwerkliche Ausrichtung haben und Kundennachfragen bedienen ebenso wie Werke von Berufstätowierern, die frei von einer Einflussnahme durch ihre menschlichen Träger gestochen werden und aufgrund ihrer künstlerischen Qualität in Museen oder Galerien gezeigt werden.¹⁰ In diesem Zusammenhang spielt der Medientransfer eine zentrale Rolle, zumal Tätowierungen beispielsweise in Form von fotografischen Reproduktionen überhaupt erst dauerhaft ausstellbar werden, wenn auch das Stechen und Zeigen von Originalen im Galerie- oder Museumsraum gelegentlich praktiziert wird.¹¹ Ebenso von Bedeutung sind Gemälde, Zeichnungen oder Druckgrafiken, die es ermöglichen, das Schaffen von Tätowierern in diversen Medien in einem kunstinstitutionellen Ausstellungskontext zu präsentieren.¹² Die hier umrissenen Punkte bilden den Hintergrund für die im Folgenden definierten Fragen.

1.1 Untersuchungsgegenstand und Fragestellung

Die erhöhte Präsenz von Tattoos, sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Populärkultur, hat zu deren neuer gesellschaftlicher und kunstwissenschaftlicher Relevanz geführt. Dennoch waren Tätowierungen in der kunsthistorischen Forschung bislang kein Gegenstand eingehender Analysen. Tattoos wurden bisher vor allem in engem Bezug zu deren Trägern – aus anthropologischer, soziologischer oder medizinischer Perspektive – untersucht. Hierbei standen psychologische Aspekte, symbolische Bedeutungen, Fragen der Zugehörigkeit und Identifikation oder der Stigmatisierung im Vordergrund. Selten wurden Tätowierungen als eigenständige Werke betrachtet, die Anwendung kunsthistorischer Methoden bei ihrer Untersuchung blieb weitgehend aus. Dabei können Tattoos in diesem Zusammenhang auch frei von psychologischen Motivationen ihrer Träger oder sozialwissenschaftlichen Kontexten, sondern vielmehr als ‚eigenständige‘ Kunstwerke analysiert werden.

Der Akt des Tätowierens ist ein Vorgang, bei dem Farbpigmente mittels Nadeln in die Haut eines lebenden Bildträgers eingebracht werden. Im Rahmen der Werkgenese ist es Aufgabe des Tätowierenden, die materialspezifischen Eigenheiten des Körpers zu berücksichtigen. Hierbei ist dessen Beschaffenheit in vielerlei Hinsicht maßgeblich und ebenso einschränkend. Anders als konventionelle Medien ist die Haut ein lebendiges Organ – ein Bildträger, der sich grundlegend von den üblicherweise in Malerei, Grafik oder Zeichnung verwendeten unterscheidet. Eine Studie, die eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Material Haut und dem menschlichen Körper als Bildträger für Tattoos liefert, liegt bisher

nicht vor. Daher wird sich die vorliegende Arbeit unter anderem mit der Frage befassen, inwiefern die gattungsspezifischen Eigenschaften der Tätowierung einen Einfluss auf die Möglichkeiten der künstlerischen Produktion haben. Hierzu werden mediale Charakteristika des Tattoos und seines Trägermaterials, auch in Bezug auf seine Ikonografie, herausgearbeitet.

In der sogenannten Hochkunst spielen die Interdependenzen zwischen dem lebendigen menschlichen Körper, der Haut und der Tätowierung seit dem Aufkommen der Performance- und Aktionskunst eine Rolle. In dieser Zeit wurden konventionelle Medien abgelehnt und traditionelle Werk- und Gattungsbegriffe negiert. Der statische Kunstbegriff wurde kritisch hinterfragt und damit das Verständnis der Beziehung von Künstler, Kunstwerk und Betrachter. Auf der Suche nach neuartigen Ausdrucksformen und im Zuge des Strebens nach einer Auflösung der Trennung von Kunst und Leben wurde der Körper des Künstlers selbst Medium und Kunstwerk zugleich.¹³ In der Body Art setzten Künstler häufig ihre nackten Körper im Rahmen von Selbstbemalungs- und Selbstverletzungsaktionen ein, in denen die Haut Material und Austragungsort der künstlerischen Aktion war.¹⁴ Hatte beispielsweise Yves Klein bei seinen *Anthropometrien* um das Jahr 1960 noch Modelle – und wenige Male sich selbst – mit blauer Farbe bemalt und Abdrücke mit ihren Körpern auf Leinwänden gemacht, bearbeiteten Künstler nun nicht mehr ein ihnen gegenüberstehendes Material wie einen Bildträger aus Gewebe oder Papier; stattdessen bezogen sie sich auf ihren eigenen Körper.¹⁵

Die Performance-Kunst hat künstlerische Handlungsspielräume erweitert. Die damit einhergehende Nutzung des Körpers als form- und veränderbares Material ermöglichte es, die Tätowierung als Medium für die bildende Kunst zu entdecken.¹⁶ Schließlich ergaben sich aus diesen neuartigen Handlungsweisen ein neues Verständnis und eine neue Gebrauchspraxis von künstlerischen Materialien. Diese zeichnen sich durch grundverschiedene Eigenschaften aus: Ein konventionelles Kunstwerk, wie eine Marmorskulptur oder ein Gemälde auf Leinwand, ist hinsichtlich seiner Materialität eher statisch und nur langsamen Veränderungen durch Alterungsprozesse unterworfen. In der Regel überdauert es die Lebensspanne eines Menschen. Der Performance hingegen liegt eine unwiederholbare Ereignishaftigkeit zu Grunde. Sie ist von kurzer Dauer und ihre Ephemierität löst sowohl die Grenzen zwischen Produktion und Rezeption als auch die des Kunstwerks auf. Obwohl Aktionen dokumentiert werden, überwiegt der Aufführungscharakter gegenüber dem Artefaktcharakter.¹⁷ Eine der wesentlichen Eigenschaften der Performance-Kunst ist also ihre Vergänglichkeit, da das eigentliche Artefakt, beispielsweise ein bemalter Körper, die Aktion nicht überdauert. Allenfalls bleiben Fotografien, Filmaufnahmen oder Gegenstände, die Bestandteil einer Performance waren, erhalten. Bei Aktionen, in denen Tätowierungen involviert sind, muss der Aspekt der Ephemierität differenzierter betrachtet werden: Durch den Tätowierprozess wird ein permanentes Hautbild geschaffen; ein Kunstwerk, das – sofern es nicht konserviert wird – bis zum Tod seines Trägers erhalten bleibt. Gewissermaßen wird ein Aktions-Kunstwerk durch eine Tätowierung materialisiert, das Einbringen von Farbe in die Haut macht das Tattoo zum Bild und den Körper zum Bildträger. Zwar unterliegt die Lebensdauer einer solchen Arbeit ebenfalls der Endlichkeit, doch bewirkt der Tätowiervorgang eine dauerhafte Präsenz des originären Werkes. Somit kann eine derartige Arbeit nicht nur in Form von

fotografischer oder filmischer Dokumentation rezipiert werden, sondern bietet zudem die Möglichkeit, das Tattoo als genuines Artefakt wahrzunehmen. Hierdurch bekommt eine Tätowier-Performance eine zusätzliche Qualität hinsichtlich ihrer Betrachtungsoptionen, was ihre Nachhaltigkeit erhöht.

Die Möglichkeiten der Rezeption bleiben jedoch eingeschränkt, da eine Tätowierung auf einem lebendigen, menschlichen Körper nicht dauerhaft in einem kunstinstitutionellen Rahmen ausgestellt werden kann.¹⁸ Tattoos eignen sich somit nicht als konventionelle museale Exponate und die Tätowierkunst kann nicht im Kontext der gängigen Ausstellungspraxis gezeigt, betrachtet und verstanden werden.¹⁹ Die Rezeptionssituation von Tätowierungen ist meist offen; der Betrachter nimmt sie üblicherweise unvorbereitet, en passant im öffentlichen Raum und ohne den „psychologischen Halt“ eines Galerie- oder Museumsraumes wahr.²⁰ Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist somit auch die Frage, welchen Rezeptionsmechanismen und Zugangsbedingungen Tätowierungen unterliegen. Hierbei ist auch die grundlegende Besonderheit eines Tattoos, dass der menschliche Körper ihm als Bildträger dient, entscheidend für seine Wahrnehmung. Im Unterschied zu gängigen Trägermaterialien, wie einem Blatt Papier oder einer Leinwand, ordnet sich ein lebendiger Körper einem Bildmotiv weniger unter, sondern wird zugleich eigenständig rezipiert. Hiermit wird eine gewohnte Wahrnehmungssituation von Kunst durchbrochen, was zu einer ablehnenden Haltung seitens der Betrachter führen kann.²¹ Ein tätowierter Körper entspricht nicht der Vorstellung seiner idealen Unversehrtheit, was bei Rezipienten eine Empfindung der Abneigung oder gar des Ekels evozieren kann.²² Entscheidend ist auch, dass eine Tätowierung eine ungewöhnliche Beziehung zwischen Bild und Körper herstellt, da hier der Körper selbst Bild wird. Hier tritt das tätowierte Bild in einen Konflikt mit seiner eigenen Materialität. Die traditionelle Distanz von Körper und Bild wird aufgehoben und der Blick des Betrachters richtet sich zwangsläufig mit auf den Körper.²³

Auch wenn Tätowierungen nicht an eine statische Ausstellungssituation gebunden sind, haben sie einen lokalen Kontext, einen konkreten Bestimmungsort: den Körper des Trägers. Bei ihrer Umsetzung sind Größe, Platzierung und Form die wesentlichen kompositionellen Aspekte. In der bisherigen Forschung sind entweder die tätowierte Person oder das Tattoo Gegenstand der Betrachtung. Daher sollen in der vorliegenden Arbeit beide Faktoren in Bezug zueinander gesetzt werden. Es wird der Versuch unternommen, die Korrelationen vom Körper des Trägers, dem darin eingebrachten Tattoo, dessen Motiv und seiner Ikonologie zu beleuchten. Um diesen neuartigen Ansatz eingehend zu exemplifizieren, liegt ein Schwerpunkt der Untersuchung auf dem von Damien Hirst konzipierten Werk *butterfly, divided* (Abb. 1), einem auf einer Vulva platzierten Tattoo mit dem Motiv eines Schmetterlings. Die Arbeit wurde im Rahmen der Einführung des *Garage Magazine* konzipiert, von dem Tätowierer Mo Coppoletta auf der Trägerin Shauna Taylor umgesetzt und in Form einer Fotografie von Hedi Slimane auf dem Cover und im Innenteil der von Mike Meiré gestalteten Zeitschrift publiziert. Einer Untersuchung dieses Werkes bedarf es nicht nur, weil es bisher nicht eingehend besprochen wurde. An ihm lassen sich auch die entwickelten Fragestellungen exemplarisch beantworten.



Abb. 1 Damien Hirst/Hedi Slimane, *butterfly, divided*, 2011, Tätowierung/Fotografie.

Das Motiv des Falters ist sowohl ein immer wiederkehrendes Sujet bei Hirst als auch eines der gängigsten Tattoo-Motive überhaupt.²⁴ In der westlichen Tätowierung ist es, vor allem seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert, vielfach nachweisbar. Es taucht in unterschiedlichen Kontexten mit verschiedenen Sinngehalten auf, die teilweise auch in Verbindung zur topografischen Platzierung des Motivs auf dem Körper stehen. Für die vorliegende Arbeit ist es daher notwendig, die Motivgeschichte des Schmetterlings in der Tätowierung zu ergründen und die Verbreitung des Motivs zu analysieren. Dies wird zeigen, dass bisherige Deutungen zum Teil unzureichend und wenig reflektiert sind. Um Hirsts Tattoo-Arbeit – die sich ja ebendieser *lowbrow*-Kultur bedient – umfassend analysieren und einordnen zu können, muss die Ikonologie des Schmetterlings in der Geschichte der Tätowierung daher ebenso betrachtet werden wie die Bedeutung des Motivs im Œuvre von Hirst. Diesem Ansatz liegt die Auffassung zu Grunde, dass ein angemessener Zugang zu einem Werk nur erfolgen kann, wenn auch dessen historische Prägung Gegenstand der Analyse ist.²⁵

Ferner wird ein Fokus auf der Untersuchung der spezifischen Eigenheiten des Körpers als Bildträger im Hinblick auf die Wechselbeziehungen vom Motiv, seiner Komposition und den Möglichkeiten der Präsentation liegen. Hirst bedient sich einer kompositionellen Metamorphose von einer Tätowierung und ihrer Trägerin, um Zweiteilung, Symmetrie und die Antipoden von Leben, Schönheit, Vergänglichkeit und Tod zu thematisieren. Hierbei

handelt es sich um Inhalte, die sein Werk seit Jahrzehnten dominieren. Tote und lebendige Schmetterlinge verwendet Hirst seit etwa 1990 als künstlerisches Material, ihre Darstellung in seiner Malerei und Druckgrafik ist hingegen vergleichsweise jung. Bei *butterfly, divided* handelt es sich somit um die Übersetzung eines häufig bearbeiteten Themas in das Medium der Tätowierung. Dies bietet die Gelegenheit, ihre materialimmanenten Spezifika und Unterschiede im Vergleich zu bisher von Hirst verwendeten Medien herauszuarbeiten.

Die leitenden Fragestellungen der vorliegenden Arbeit sind somit folgende: Welche materialspezifischen Eigenheiten zeichnen den menschlichen Körper als Bildträger für Tätowierungen aus? In welcher Form, Ausprägung und Häufigkeit tritt der Schmetterling in der Tätowierung seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert auf und welche Rolle spielen interkulturelle Austauschprozesse hierbei? Insbesondere am Beispiel Hirst kann danach gefragt werden, in welchem Zusammenhang die Platzierung von Tattoos mit deren Ikonografie und ikonologischer Bedeutung steht. Wie lässt sich die Arbeit *butterfly, divided* in Hirsts Gesamtwerk verorten und welche Intention liegt ihr zu Grunde? Ferner wird die Frage aufgeworfen, ob das Motiv des Schmetterlings auf einer Vulva Wurzeln in der Geschichte der Tätowierung hat und worauf die Arbeit und deren Präsentation im *Garage Magazine* im Hinblick auf die Kunstgeschichte rekurrieren. Wie ist der Entstehungskontext der Arbeit und welche Funktion kommt den zahlreichen Beteiligten zu? Schlussendlich stellt sich die Frage, welche Auswirkungen der gewählte Veröffentlichungsmodus auf die Rezeption des Werkes hat.

1.2 Vorgehensweise und Methoden

In den vorangehenden Ausführungen wurde bereits angedeutet, dass das Medium der Tätowierung bisher kaum Gegenstand kunsthistorischer Analysen war. Eine Darlegung des Forschungsstandes wird zeigen, dass sich Untersuchungen zunächst mit der Legitimierung und später mit dem Stellenwert innerhalb der bildenden Kunst beschäftigt haben. Ein aktueller Beitrag untersucht die Tätowierung unter Berücksichtigung bildanthropologischer Erkenntnisse, bei einem weiteren handelt es sich um eine differenzierte ikonografische Studie, die das emotive Potential von Tattoos in das Zentrum der Betrachtung stellt.²⁶ Gegenstand der vorliegenden Untersuchung ist der menschliche Körper als Bildträger für Tätowierungen mit einem Fokus auf deren materialspezifischen Charakteristika. Ebenso soll herausgearbeitet werden, in welcher Verbindung die ikonologische Bedeutung eines Tattoo-Motivs mit dessen Komposition respektive Platzierung auf dem Körper stehen kann. Hierbei ist die grundsätzliche Besonderheit von Tätowierungen zu bedenken, die darin besteht, dass einem Motiv eine subjektive Bedeutung durch den Träger zugeschrieben werden kann, sie somit von gebräuchlichen ikonografischen Zuschreibungen abzuweichen vermag. Daher sollen Erkenntnisse aus der Motivgeschichte in Bezug zu Hirsts Arbeit gesetzt werden. In diesem Zuge können Unterschiede zwischen der Bedeutung der Ikonografie in der Tätowierung und der bildenden Kunst aufgezeigt werden. Die Einzelbetrachtung des Schmetterling-Motivs ist

von Relevanz, da bisher kaum eingehende ikonologische Untersuchungen von Tattoo-Motiven vorliegen, geschweige denn von deren Verwendung in der sogenannten Hochkunst.

Um den Gebrauch des Mediums der Tätowierung und seine Rezeption in der Kunst zu erfassen, ist eine interdisziplinäre Darstellung des Forschungsstandes erforderlich. Zum einen, weil kunsthistorische Untersuchungen erst seit den 1980er Jahren vorliegen und die europäische Tätowierung bis dahin ausschließlich Gegenstand anderer Fachbereiche wie der Medizin, der Kriminalanthropologie, der Volkskunde und später der Soziologie war. Zum anderen steht die Rezeption der Tätowierung seit dem 18. Jahrhundert bis zur Zeit des Nationalsozialismus in engem Zusammenhang mit ihrer Verortung im Kunstsystem und ihrem Gebrauch als künstlerisches Medium. Nachdem in einem Kapitel die kunsthistorische Forschung dargestellt wird, widmet sich ein Abschnitt der Verwendung des Mediums in der Kunst seit 1970. Dies soll Aufschluss darüber geben, wie Hirsts *butterfly, divided* im Kontext dieser Werke zu verorten ist.

Anschließend werden organische Eigenschaften des menschlichen Körpers respektive der Haut betrachtet, die bei der Herstellung von Tätowierungen berücksichtigt werden müssen. Hierbei ist relevant, welchen Einfluss diese auf die Möglichkeiten der künstlerischen und nicht-künstlerischen Produktion von Tattoos haben. Ein besonderes Augenmerk soll auf dem mit der Alterung einhergehenden Spezifikum der Unschärfe von Tätowierungen liegen, da es im Hinblick auf deren Gestaltung von wesentlicher Bedeutung ist.

Im dritten Kapitel ist die physiognomische Beschaffenheit des Körpers Gegenstand der Untersuchung, zumal er maßgeblich für die Komposition von Tätowierungen ist und deren Platzierung an einer bestimmten Körperstelle mit ihrem Sinngehalt korrelieren kann. Hinsichtlich der Kompositionsstrategien werden Aspekte der japanischen Tätowierung aufgegriffen, um klären zu können, in welche Tattoo-Tradition Hirsts Arbeit einzuordnen ist. Weiter spielen humoristische und illusionistische Ansätze eine Rolle, bei denen anatomische Gegebenheiten des Körpers wesentlicher Bestandteil der Gestaltung sind.

Das umfangreiche vierte Kapitel fächert die Komplexität von Schmetterlingsdarstellungen in der Tätowierung en détail auf. Diese Darlegung der Motivgeschichte ist erforderlich, um Hirsts Arbeit in diesem Kontext deuten zu können. Um die Verbreitung des Motivs zu untersuchen, werden Veröffentlichungen aus den oben erwähnten Fachbereichen und verschiedenste tattoospezifische Publikationen, seien es Biografien, Bildbände, Magazine oder Zeitungsartikel, analysiert. In diesem Zuge soll auch überprüft werden, inwiefern das Motiv des Schmetterlings als ein geschlechtsspezifisches bezeichnet werden kann, das – angeblich – insbesondere von weiblichen Trägern gewählt wird. Behandelt wird in diesem Abschnitt auch Christian Schads Portrait des Reporters Egon Erwin Kisch, da die in das Gemälde integrierte Schmetterlingsdarstellung – ein auf dem Griff eines Schwertes, das den abgeschlagenen Kopf eines Asiaten durchbohrt, sitzender Falter – in Form einer Tätowierung von der bisherigen Forschung nicht besprochen wurde. Zudem wird geklärt, inwiefern die tatsächliche Ikonografie des Motivs von Kischs eigener Darstellung abweicht. Bevor auf das Motiv unter dem Aspekt des interkulturellen Austausches und unter Berücksichtigung des Japonismus eingegangen wird, wird anhand historischer Fotografien gezeigt, dass der Schmetterling als Genitaltätowierung durchaus eine Tradition innerhalb der Tattoo-Kultur hat. Anschließend

wird das Vorkommen des Falters in der ostasiatischen Tätowierpraxis behandelt, um daraufhin auf die Adaption der japanischen Tätowierung durch westliche Tätowierer einzugehen, wodurch der heutige Stilpluralismus unter anderem zu begründen ist.

Auf die Untersuchungen zur Motivgeschichte des Schmetterlings folgt die ausführliche Besprechung von *butterfly, divided*. Hierbei wird demonstriert, wie der Sinngehalt des Tattoos durch die Wahl einer bestimmten Tierart und die Platzierung auf dem Körper der Trägerin bestimmt wird. Entscheidend ist auch die Darlegung des Entstehungskontextes der Arbeit, um zu klären, welche Funktion den an der Umsetzung Beteiligten zukommt. Gewöhnlich obliegt die Herstellung eines Kunstwerkes dem Künstler; hier waren von der Konzeption bis zur Publikation neben Hirst ein Tätowierer, ein Fotograf, ein Art Director, eine Kuratorin und nicht zuletzt die Trägerin involviert.

Anschließend wird *butterfly, divided* im Kontext von Hirsts Gesamtwerk betrachtet, wobei der Schwerpunkt auf seinem Gebrauch des Schmetterlings als Material und Motiv liegt. Hierbei bietet sich die Möglichkeit, die medien-spezifischen Besonderheiten des Falter-Tattoos im Vergleich zu zuvor verwendeten Medien herauszuarbeiten. Diskutiert werden die intentionale Mehrdeutigkeit und die verschiedenen Lesarten, die Hirsts Arbeit erlaubt. Sie stützen sich auf die christliche Ikonografie, antike Mythen – die in den gestaltverändernden Eigenschaften des Schmetterlings begründet sind – und nicht zuletzt auf die Ästhetik der fotografischen Darstellung des Werkes durch Hedi Slimane. Abschließend wird der Zusammenhang zwischen Hirsts Vermarktungsstrategien und seiner Tattoo-Arbeit betrachtet, wobei das Phänomen der ‚Young British Artists‘ von Bedeutung ist.

Was die kunsthistorischen Methoden anbelangt, erfordert das Vorgehen einen pluralistischen Ansatz, da die zu klärenden Fragen in unterschiedliche Forschungsbereiche fallen. Neben der Ikonologie, auf deren Relevanz bereits eingegangen wurde, liefern Studien zur Materialästhetik wesentliche theoretische Überlegungen. Die spezifischen Eigenschaften und Funktionen der Haut und des Körpers als Material werden, wie bereits kurz bei der Darstellung des Untersuchungsgegenstandes ausgeführt, seit den 1970er Jahren im Rahmen der Body Art von Künstlern thematisiert. In der Studie *Das Material der Kunst* untersucht Monika Wagner ebendiese neuartigen Verwendungsweisen und Bedeutungen von Materialien in der Kunst des 20. Jahrhunderts.²⁷ Sie lenkt den Blick auf den stofflichen Charakter von Kunstwerken und versteht das Material nicht bloß als technische Voraussetzung, sondern als Ausdrucksmittel und Inhalt.

Der Ansatz, Werke zu untersuchen, die nicht in den Bereich der ‚Hochkunst‘ fallen, ist in der Bildwissenschaft begründet.²⁸ Ihr Gegenstandsbereich ist nicht eingeschränkt und schließt Bildzeugnisse jeglicher Art in die kunsthistorische Praxis ein. Diese Herangehensweise und der erweiterte Bild-Begriff erweisen sich für das Vorhaben deshalb als relevant, da sich die Tätowierung im Spannungsfeld zwischen ‚*high and low*‘, Kunst und Kunsthandwerk, ‚Hochkunst‘ und Populärkultur bewegt.²⁹ In diesem Zusammenhang sind die Transformation eines Bildes in ein Tattoo in technisch-medialer Hinsicht und die damit einhergehende Bedeutungs- und Wahrnehmungsverschiebung zu betrachten.

Wie bereits erläutert, kommt der Rezeption der Tätowierung eine herausgehobene Bedeutung zu. Im Forschungsgebiet der Rezeptionsästhetik werden die institutionalisierten

Gebrauchsformen von Artefakten und die historischen – oft architektonisch manifestierten – Konventionen, in denen Werk und Betrachter aufeinandertreffen, untersucht. Von Interesse sind hier die Veränderungsprozesse, die einsetzen, sobald ein Werk in neue Kontexte überführt wird.³⁰ Dieser Aspekt ist von besonderer Relevanz, da die Tätowierung seit etwa drei Jahrzehnten einen derartigen Prozess in Form einer Musealisierung erfährt. Die diesbezüglichen Ausführungen in den folgenden Kapiteln zum Forschungsstand fallen laut Definition von Wolfgang Kemp in den Bereich der „Geschichte des Geschmacks“.³¹ Hierbei handele es sich um ein Gebiet der Rezeptionsforschung, welches die „faktische Rezeption von Kunstwerken“ durch die Sammeltätigkeit oder den Kunsthandel untersuche. Weiterhin finde hier eine Auseinandersetzung mit der Präsentation und Vermittlung von Kunstwerken statt sowie eine Untersuchung „des institutionalisierenden Verhaltens vor Kunstwerken“. Im Unterschied zur eigentlichen Rezeptionsästhetik, die werkorientiert arbeite und auf der Suche nach dem „implizierten Betrachter“, nach der Betrachterfunktion im Werk sei, gelte das Interesse der Betrachterforschung realen Personen. Neben deren Rezeption könne sie die Einwirkung der Kunstinstitutionen auf das ästhetische Verhalten der Rezipienten untersuchen.

1.3 Forschungsstand

Aus dem obigen Abschnitt geht hervor, dass die Auseinandersetzung mit der Tätowierung und ihren Bilderzeugnissen im Rahmen der vorliegenden Arbeit eine interdisziplinäre Vorgehensweise erfordert. Das verlangt auch die Darstellung der Forschungslage. Bevor auf kunsthistorische Beiträge eingegangen wird, soll daher im Folgenden die Tätowierung als Gegenstand anderer Fachbereiche besprochen werden. Die Berücksichtigung anderer Disziplinen ist notwendig, da eine Untersuchung der Motivgeschichte und Ikonografie von Tattoo-Motiven eine eingehende Analyse insbesondere volkskundlicher Forschungsliteratur voraussetzt – zumal die Tätowierung erst ab den 1980er Jahren Gegenstand kunsthistorischer Untersuchungen ist und bis heute äußerst wenige Beiträge aus kunstgeschichtlicher Perspektive vorliegen.

Im folgenden Überblick wird ebenso auf Aspekte der Geschichte der europäischen Tätowierung und ihrer Rezeption seit dem 18. Jahrhundert eingegangen, da diese maßgeblich mit ihrer wissenschaftlichen Erforschung verknüpft sind. Hierbei soll keine umfassende Darstellung der Rezeption in Literatur und Wissenschaft erfolgen, zumal hierzu bereits eingehende Studien vorliegen.³² Vielmehr soll der Versuch unternommen werden aufzuzeigen, inwiefern die Forschung anderer Fachbereiche und die Rezeption von Tätowierungen eine Beschäftigung mit ihnen in der Kunstgeschichte beeinflusst haben mag. Hierbei sind Stigmatisierungs- ebenso wie Legitimierungsprozesse von Bedeutung im Hinblick auf die Anwendung des Kunstbegriffs auf Tätowierungen, also ihre Definition als ‚Kunst‘ außerhalb des institutionellen Kunstsystems. Entsprechend soll der folgende Teil als theoretische Grundlegung dienen.



Farbabb. 1 Wim Delvoye, *Tim*, 2008, Tätowierung sowie *Donata*, 2005, Schwein tätowiert und ausgestopft.
[Fotografie aufgenommen im Gewerbemuseum Winterthur im Rahmen der Ausstellung Tattoo (7.9.2013–9.6.2014)].



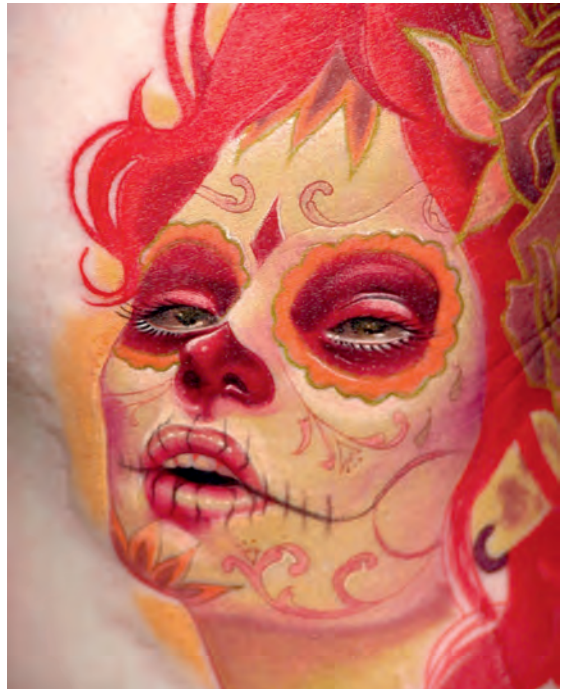
Farbabb. 2 Wim Delvoye, *Tim*, 2008, Tätowierung.



Farbabb. 3 Filip Leu, vermutlich zwischen 2000 und 2012, Tätowierung.



Farbabb. 4 Mario Sanchez, zwischen 2000 und 2012, Tätowierung



Farbabb. 5 Boris, 2009, Tätowierung.



Farbabb. 6 Fabio Moro, zwischen 2000 und 2012, Tätowierung.