

3. Im Kontext von Theorie und Ausstellungspraxis

Die Tätowiergeschichte Europas arbeitete Stephan Oettermann in einer kulturgeschichtlichen Übersicht auf, ein im deutschsprachigen Raum bis heute oft zitiertes Standardwerk der 1970er Jahre. Erst seit den 1990er Jahren erschienen mehrheitlich angelsächsische Publikationen, die sich der europäischen und nordamerikanischen Tätowiergeschichte der letzten vierzig Jahre widmen, darunter die gehaltvolle Untersuchung von Margot deMello oder die wegweisende Artikelsammlung der Historikerin Jane Caplan.³¹ Letztere sieht die Ursache für die vernachlässigte wissenschaftliche Aufarbeitung von Tätowierkulturen in Nordamerika und Europa in der fehlenden Wertschätzung und den langen Phasen gesellschaftlicher Stigmatisierung und Marginalisierung, im Gegensatz zu Tätowierpraktiken in Polynesien, Japan oder Neuseeland, die aus ethnologischer Perspektive schon früh untersucht wurden.³² Zu Beginn der 2010er Jahre sind vor allem zwei Publikationen erwähnenswert. Margot Mifflins greift mit ihren einzigartigen Studien über Frauen und Tätowierungen in Europa und Nordamerika ein wenig beachtetes Thema auf, das meine Perspektive auf die zeitgenössische Entwicklung der Tätowierkulturen stark prägte. Deshalb beeinflussten ihre Untersuchungen sowie die anregenden Gespräche, die wir mehrfach führten, meine Forschung massgebend. Die Literaturwissenschaftlerin Ulrike Landfester wiederum verfasste eine umfassende Studie zur Tätowierung in Europa, wobei sie sich auf die Diskursgeschichte der Tätowierung konzentriert, wie sie seit dem Gebrauch der Keilschrift in literarischen und hochkulturellen Texten über Tätowierungen geschrieben wurde.³³

Mittlerweile sind junge Wissenschaftler*innen daran, die Tätowiergeschichte weiterzuschreiben. Eine der ersten Auseinandersetzungen mit dem Status von Tätowierungen innerhalb des kunsthistorischen Diskurses führt Matthew C. Lodder. Jennifer Daubenberger arbeitet an ihrer Untersuchung zur Rezeption der Tätowierung in der zeitgenössischen Kunst, Ole Wittmann treibt diesen Diskursstrang weiter und legt eine materialspezifische und motivgeschichtliche Analyse des Schmetterlings vor – ein noch heute verbreitetes Motiv, das sich vor allem zwischen 1880 und 1960 grosser Beliebtheit erfreute.³⁴ Mehrere Dissertationen widmen sich seit 2012 der systematischen Erforschung von Tätowierungen als Sammlungs- und Forschungsobjekte. Gemma Angel, die sich auf die Geschichte der europäischen Tätowierung und auf menschliche Überreste in medizinhistorischen Sammlungen spezialisiert, erforscht über 300 tätowierte Hautstücke aus dem 19. Jahrhundert, die in der Sammlung des Science Museum London aufbewahrt werden.³⁵ Igor Eberhard untersucht die wenig bekannte Sammlung des Dermatologen, Venerologen und Medizinhistorikers Walther Schönfeld (1888–1977) und schreibt damit ein Stück Wissenschaftsgeschichte.³⁶ Ole Wittmann erforscht den Nachlass inklusive des berühmten Vorlagealbums und der

31 Oettermann 1979 (1985); deMello 2000; Caplan 2000.

32 Vgl. beispielsweise die Untersuchungen der Anthropolog*innen Alfred Gell in Polynesien (Gell 1993), Heide Gegenbach in Mozambique (Gegenbach 2003) oder die Artikelsammlung über die Tätowierpraktiken im pazifischen Raum (Thomas, Cole und Douglas 2005).

33 Landfester 2012.

34 Lodder 2010; Wittmann 2017.

35 Vgl. Angel 2013; Life & 6 Months (25.05.2020); Thanatocorpus (25.05.2020); The Pararchive Project (25.05.2020).

36 Eberhard 2015.

zahlreichen *flash sheets* des bekannten Hamburger Tätowierers Christian Warlich, mit dem Ziel einer Publikationsreihe und einer Ausstellung.³⁷ Ausserdem bearbeitet die Publikation *Tätowiert muss er sein*, die im Rahmen der Ausstellung *Tattoo* veröffentlicht wurde, den noch kaum aufgearbeiteten Nachlass des weltweit geschätzten Tätowierers und Sammlers Herbert Hoffmann.³⁸ Sein Bildarchiv, bestehend aus Sammelalben mit Zeitungsausschnitten zusammen mit anderen ikonischen Bildern, Postkarten und privaten Abzügen, dokumentiert ein Stück Zeitgeschichte und diente mir als eine besonders wichtige Quelle. Dazu gehören auch Alben »tätowierter Damen«, wie er sie liebevoll beschrieb, seien es Zirkusattraktionen der 1920er Jahre oder Glamourgirls der 1960er Jahre. Es sind Fotografien, die den Blick auf die tätowierte Frau zwischen den 1920er und 1970er Jahren massgeblich geprägt haben. Seinen künstlerischen Nachlass vermachte Hoffmann der Kantonsbibliothek Appenzell Aussenrhoden in der Schweiz. Ein Teil davon war erstmals in der Ausstellung *Tattoo* zu sehen.

Solche Aufarbeitungen von Sammlungen sind für die Forschung und die Ausstellungspraxis sehr wichtig. Mitunter entstehen vielversprechende Aktivitäten, wie die am Pitt Rivers Museum in Oxford angegliederte Body-Art-Website, eine wachsende, digitale Sammlung mit Bildern, Videos und Audio-Materialien, die Tätowierungen im Bereich der *permanent arts* miteinschliesst.³⁹ Sammlungen menschlicher Überreste, wie präparierte Hautstücke mit Tätowierungen, gibt es wenige, meist gehören sie zu medizinhistorischen Sammlungen, wie der erwähnten Wellcome Collection in London. Über die Personen, deren Haut in solchen Sammlungen aufbewahrt wird, ist meist wenig bekannt. Gemma Angel geht davon aus, dass die meisten der tätowierten Hautstücke aus dem 19. Jahrhundert von Kriminellen und Gefängnisinsassen stammen, die vermutlich nicht wussten, dass ihre Haut einmal in einer Sammlung aufbewahrt und für die Forschung genutzt werden wird. Das Bestreben, die tätowierte Haut nach dem Ableben der Träger*innen aufgrund ihrer persönlichen oder künstlerischen Bedeutung aufzubewahren, scheint für viele Menschen kurios. *Walls and Skin*, eine kommerzielle Stiftung für die Aufbewahrung von Tätowierungen, welche diesen Dienst in den Niederlanden anbietet, scheint ein Bedürfnis erkannt zu haben und will diesbezüglich Pionierarbeit leisten.⁴⁰

Die amerikanische Tattoo-Historikerin Anna Felicity Friedman ist an dem ambitionierten Projekt *The Center for Tattoo History and Culture* beteiligt, das für die wissenschaftliche Aufarbeitung von Tätowierkulturen bedeutende Informationen aus den Sammlungen der Museen der Welt zusammentragen will. Sie führt zudem den breit rezipierten Blog *Tattoohistorian*, der mit viel Engagement einen wichtigen Beitrag zur Rezeption und Diskussion unterschiedlicher Tätowierphänomene leistet.⁴¹ Dasselbe

37 Die erste monothematische Ausstellung war *Tattoo Legenden. Christian Warlich auf St. Pauli* im Museum für Hamburgische Geschichte (2019–2020) über den Tattokünstler Christian Warlich. Bei Instagram können Nutzer*innen unter dem Hashtag »#inspiredbywarlich« Bilder von Tattoos posten, die von Warlich-Motiven angeregt sind. In der Ausstellung *Tattoo* im MKG Hamburg war die Arbeit von Christian Warlich mit seinen berühmten *flash sheets* präsent.

38 Eisenhut, Fischer und Atlas Studio 2015; Ruts und Schuler 2002; *Flammend' Herz. Eine Freundschaft, die unter die Haut geht*, DE/CH 2004.

39 Body Arts. Body Art Collection (25.05.2020); Weitere Sammlungen zu Tätowierungen (u. a. Bildmedien): Tattoo Archive (25.05.2020); Nachlass Warlich (25.05.2020).

40 Walls and Skin (06.06.2020).

41 Tattoohistorian (25.05.2020); Center for Tattoo History and Culture (25.05.2020).

gilt für Marisa Kakoulas, die als Autorin mehrere Publikationen der Reihe Edition Reuss verantwortet und seit 2009 den vielbeachteten Blog *Needles and Sins* weiterführt.⁴² Ihre Aktivitäten bleiben für die Vermittlung von geprüftem Expert*innenwissen und Ausstellungspräsentationen über Tätowierkulturen sehr wertvoll.

Publikationen mit umfassenden Bildteilen erscheinen wiederum in regelmässigen Abständen. Sie sind als *coffee table books* sehr erfolgreich, die darin enthaltenen Informationen sind jedoch oft dürftig und entsprechen keinen wissenschaftlichen Standards.⁴³ Die Publikation *World Atlas of Tattoo* von Anna Felicity Friedman, oder die Publikationsreihe der Edition Reuss, die durch ihre Bildqualität auffällt und in der namhafte Expert*innen wie der Anthropologe Lars Krutak oder Marisa Kakoulas zu Wort kommen, bestechen gleichzeitig durch ihren inhaltlichen und visuellen Gehalt. Auch die zwei ausgesprochen ansprechend gestalteten Bände über neue ästhetische Tendenzen in vorwiegend urbanen Tätowiercommunitys gehören dazu.⁴⁴ Sie stellen die innovative Arbeit internationaler Tätowierer*innen vor und beeinflussen durch ihre weitreichende Popularität die Entwicklungen zeitgenössischer Strömungen. Ihre Verbreitung muss in einem wissenschaftlichen Diskurs ernst genommen werden.

Konferenzen und Tagungen der letzten Jahre bezeugen ein wachsendes, kulturgeschichtliches und vermehrt kunsthistorisches Interesse an den Entwicklungen zeitgenössischer Tattoo-Kulturen. Damit spiegeln sie mit Verspätung die massenphänomenale Präsenz der Tätowierung und ihre Verbreitung im Mainstream wider. So standen die zeitgenössischen Tätowierbewegungen bei unterschiedlichen Konferenzen, Tagungen und Symposien im Zentrum, die jedoch meist nach der Ersteröffnung der Ausstellung *Tattoo* 2013 stattfanden, so bei der Konferenz *Under the Skin. Tätowierungen als Logo- und Piktogramme* an der Humboldt-Universität zu Berlin oder an der Konferenz *Images tatouées* anlässlich der Ausstellung *Tatoueurs, tatoués* im Musée du Quai Branly in Paris.⁴⁵ Auch in Fachgebieten wie der Archäologie findet die Tätowierung in der Forschung, in Publikationen und bei Konferenzen vermehrt Aufmerksamkeit. So brachten Wissenschaftler*innen des EURAC-Instituts in Bozen mit einer neuen fotografischen Methode eine bisher übersehene Tätowierung in tieferliegenden Schichten der Haut der wohl bekanntesten europäischen Mumie Ötzi ans Licht.⁴⁶

Es ist zu begrüssen, dass sich unterschiedliche Disziplinen weiterhin dem Phänomen der Tätowierungen zuwenden, bietet das Feld doch reichlich unerforschtes Gelände. Gerade im Kontext von Kunst und Design bleibt die Tätowierung eine unterschätzte Ausdrucksform. So fehlen beispielsweise grossflächige empirische Untersuchungen oder kunst- und bildgeschichtliche Analysen über die gegenseitige Beeinflussung von Kunst, Design und Handwerk im wechselseitigen und weltumspannenden Austausch von Hautbildern. Auch mangelt es an spezifischen Motiv- und Stilfehndungen wie an Untersuchungen zur visuellen Kultur und zu gesellschaftlichen Bewegungen im Zusammenhang mit Tätowierkulturen. Vor allem aber ist es an der Zeit, eine differenzierte

42 Vgl. Kakoulas 2009–2013; Kakoulas 2011; Kakoulas und Kaplan 2011; Needlesandsins (25.05.2020).

43 Vgl. Schiffmacher 2010.

44 Vgl. Krutak 2012; Friedman 2015; Klanten und Schulze 2012; Klanten und Graves 2017.

45 Die Veranstaltungen werden im Quellenverzeichnis aufgeführt.

46 Della Casa und Wit, 2013; Samadelli, Melis u. a. 2015.

Begrifflichkeit zu finden, die es ermöglicht, Tätowierungen besser beschreiben zu können. Es braucht einen vielfältigen Wortschatz, der die spezifische Charakteristik dieser Körperkunst, aber auch das Handwerk und den Prozess des Tätowierens genauer zu erfassen vermag.

3.1. Tätowierungen in Szene setzen und interdisziplinäre Themenausstellungen

In ethnologischen und kulturhistorischen Museen werden immer wieder Ausstellungen zum Phänomen der Tätowierungen gezeigt, wobei sie sich oft auf regionale und thematische Schwerpunkte konzentrieren oder Tätowierungen als Teil von umfassenderen Themen der Body-Art aufnehmen. So in den Ausstellungen *Skin* (2010) der Wellcome Collection in London, *Skin/Peau* im Musée de la Main der Fondation Verdan in Lausanne (2011), *Make Up* (2013) im Museum der Kulturen Basel oder *Body-Art* im Tropenmuseum Amsterdam (2018).

Bis heute gibt es jedoch erstaunlich wenige Ausstellungen, die einen Blick auf die zeitgenössische Tätowierkultur werfen. Vor allem im Ausstellungsprogramm von Design- und Kunstmuseen ist die Tätowierung selten aufgeführt. Frühe Präsentationen in den 1990er bis 2010er Jahren mit Bezügen zur Bildenden Kunst fanden in der Kunsthalle zu Kiel statt, kleinere Projekte zum Medientransfer und dem Tätowieren im Museumsraum wurden in der Kunsthalle Emden, dem Dordrechts Museum und dem New Museum for Contemporary Art gezeigt. Bemerkenswert ist auch die kleine Einzelwerksausstellung mit dem renommierten Künstler und Tätowierer Dr. Lakra im Institute of Contemporary Art in Boston (2010). Manchmal erscheint das Phänomen der Tätowierungen in exquisiten Präsentationen wie in der Ausstellung *Gottfried Lindauer: Die Maori Portraits* (2015) in der Alten Nationalgalerie Berlin, wo Gesichtstätowierungen der Maori in historischen Porträtmalereien zur Geltung kamen.⁴⁷

Im Kontext von Kunst und Design gibt es neben der Ausstellung *Tattoo* (2013/2015) einzig die kleine Ausstellung *Gestochen Scharf* (2013) in der Villa Rot bei Burgrieden oder die ein Jahr später eröffneten Ausstellungen *Tattoo. From Maritime Heroes to World Art* (2014) im Brandts – Museum for Kunst og Visuel Kultur in Odense sowie, schon erwähnt, *Tatoueurs, tatoués* (2014–2015) im Musée du Quai Branly Paris. In jüngster Zeit folgten monografische Werkschauen oder auf lokale Szenen und Städte konzentrierte Ausstellungen, so in London und New York oder im Grassi Museum für Völkerkunde in Leipzig, das sich in *Grassiinvites* mit der Leipziger Tätowier- und Body-Art-Szene befasst oder das Contemporary Jewish Museum in New York, das sich der amerikanischen Tätowiergeschichte Anfang des 20. Jahrhunderts widmet. Im Haus für Hamburgische Geschichte wird der Nachlass von Christian Warlich mit einer Ausstellung aufgearbeitet und das de Young Museum in San Francisco widmet 2019 dem wohl bekanntesten Tätowierer und Künstler Ed Hardy eine erste Retrospektive.

Tätowierungen werden durchaus in einem weiteren Zusammenhang, etwa im Rahmen von Ausstellungen über den aktuellen Körperdiskurs reflektiert, so beispielsweise die Ausstellung *Skin to Skin. Über Haut und Häute* (2013), die sich der Haut in

47 Die erwähnten Ausstellungen sind im Quellenverzeichnis vollständig aufgelistet.

Kunst, Design und Wissenschaft annimmt oder die Ausstellung *Building Modern Bodies. The Art of Bodybuilding* (2015), die den gemesselten Körper dechiffrieren will. Zwei jüngst gezeigte Ausstellungen thematisieren den lebenden Menschen in Museumsräumen und den Wunsch nach lebensechten Darstellungen von Menschen und fügen sich damit in den Diskurs meiner Forschung: *Extra Bodies – The Use of the »Other Body« in Contemporary Art* (2018) verfolgt den Körper als Instrument in der zeitgenössischen Kunst und zeigt, wie lebende Menschen Teil der Kunst wurden, sei es als Modell oder als Künstler*innen selbst.⁴⁸ *Like Life. Sculpture, Color, and the Body* (2018) im Metropolitan Museum in New York erzählt von der Sehnsucht nach lebensnahen Menschendarstellungen. Tätowierungen spielen im Rahmen der aktuellen Debatten in der Mode- und Schmuckgeschichte eine wachsende Rolle. Themen wie Zugehörigkeit, Abgrenzung und Status sind in diesen Diskursen relevant. Zudem gewinnt die Gestaltung des Körpers selbst, als neue Form der Ästhetisierung, im Zusammenhang mit Schmuck und Mode an Bedeutung. Die Ausstellung *Schmuck. Haut. Mode. Material und Mythos* im Pergamon-Palais (2014) etwa zeigte die Verwandtschaft der Fragestellungen anschaulich, obwohl die Tätowierung nur am Rande eine Rolle spielte.

In Umfang, Breite und Themenwahl ist die Ausstellung *Tattoo* am ehesten mit *Tatoueurs, tatoués* im Musée du Quai Branly vergleichbar. Diese führt exquisite Exponate zusammen, zeigt jedoch inhaltlich eine etwas andere Ausrichtung. So fehlt der Diskurs innerhalb der Bildenden Kunst und des Designs und Frauen werden nur marginal einbezogen. Letzteres sehe ich als Kritikpunkt, wie auch die gestalterische Präsentation in den sowieso schwierigen Räumen des Musée du Quai Branly, vor allem der zeitgenössischen Tätowierarbeiten, die aus meiner Sicht nicht gelungen ist.⁴⁹ Somit bleibt die Ausstellung *Tattoo* im Rahmen der erwähnten Produktionen und Publikationen einmalig. Erstmals umfasst eine Ausstellung diese breite Palette von Bezügen und zeigt das Phänomen mit ausgeprägtem Fokus auf Kunst und Design. Bis heute sind keine internationalen Forschungen mit einem solch multiperspektivischen, interdisziplinären Ansatz vorhanden.

Die Ausstellung *Tattoo* erhielt dementsprechend grosse Aufmerksamkeit. Im gleichen Masse, wie sie das wachsende Verständnis für das Phänomen der Tätowierungen fördern will, leistet sie mit über 250 Exponaten und Arbeiten auch einen wichtigen Beitrag zur Erforschung und Vermittlung von öffentlichen und privaten Sammlungsbeständen. Sie bringt zudem noch wenig bekannte Archive, wie die Foto- und Objektsammlung aus dem Nachlass des international bekannten Tätowierers Herbert Hoffmann oder die Sammlung von Hautpräparaten aus dem medizinhistorischen Institut Basel sowie die Bildbestände des Museums für Kunst und Gewerbe

48 Lebendige Menschen als Teil von Ausstellungen haben eine lange Geschichte, die noch nicht ausgiebig erforscht wurde. Es gibt gerade in der Ethnologie, aber auch in der zeitgenössischen Kunst, mehrere Ansätze, damit zu beginnen, wie es die Dissertation von Raphael Gyax (2017) mit der entsprechenden Ausstellung aufzeigt.

49 Die Kritik von A. F. Friedman an der Ausstellung *Tatoueurs, tatoués*, die seit 2016 international gezeigt wird, entspricht in einigen Punkten der meinen, vgl. Friedman 2016 (20.05.2020).

Hamburg ans Licht und schafft damit Anregungen für weitere Forschungs- und Vermittlungstätigkeiten.⁵⁰

Die interdisziplinäre Themenausstellung sehe ich für die gestellten Forschungsfragen und das Konzept der Ausstellung *Tattoo* als geeigneten Ausstellungstypus. Neben anderen klassischen Formen, wie die monografische oder historische Ausstellung, wurde die Themenausstellung in der Folge der Aufwertung der temporären Ausstellung seit den 1960er Jahren eine starke Präsentationsform. Harald Szeemann hat sie im Bereich der Bildenden Kunst massgebend geprägt. In seinem Aufsatz *Oh Du fröhliches, oh Du seliges thematisches Ausstellung* proklamiert er unter anderem den Einsatz aller Medien und den Verzicht auf die Bündelung von gleichgearteten Erfahrungsweisen. Er beschreibt die geschickte Kombination unterschiedlicher Bezüge und die Schaffung von Assoziationsfeldern, zwei Prinzipien, die auch bei meiner Arbeitsweise im Zentrum stehen.⁵¹

Im anthropologischen und kulturgeschichtlichen Kontext beeinflusste und erneuerte der Museumsdirektor und Ausstellungsmacher Jacques Hainard die Form der thematischen Ausstellung mit seinem Programm, das er seit den 1980er Jahren im Musée d'ethnographie de Neuchâtel und Musée d'ethnographie de Genève (MEN und MEG) realisierte und das eine Generation von Ausstellungsmacher*innen beeinflusste. Er überführte sein diskursprägendes Konzept der *Muséologie de la rupture* in eine Art Manifest. Dazu gehören Kriterien wie spartenübergreifende Arbeit und die enge Verknüpfung mit der sozialen Wirklichkeit, die Befragung kultureller Konstrukte sowie Formen des Storytellings, in denen Gegenstände wie Schauspieler inszeniert werden.⁵²

Überzeugende, spartenübergreifende Konzepte sind bis heute jedoch selten. Annemarie Hürlimann und Nicola Lepp kreieren in ihrer Arbeitsgemeinschaft seit 2001 in unterschiedlichen kunst- und kulturhistorischen Museen bemerkenswerte, interdisziplinäre Themenausstellungen an der Schnittstelle von Kunst, Wissenschaft und

- 50 Der weltweit bekannte Tätowierer Herbert Hoffmann hat verschiedene Phasen der westlichen Tattoo-Geschichte durchlebt und geprägt. Zeit seines Lebens war es ihm ein grosses Anliegen, Tätowierungen zu Akzeptanz und gesellschaftlicher Anerkennung zu verhelfen. Von Christian Warlich ausgebildet, wurde er später zum Inhaber der ältesten Tätowierstube Deutschlands im Hamburger St. Pauli, wo er bis 1980 tätig war. Danach zog er in die Schweiz und lebte zusammen mit seinem Lebensgefährten Jakob Acker in Schwendi bei Heiden in Appenzell Ausserrhoden. Bis zu seinem Tod 2010 war er in der Tattoo-Szene aktiv, nahm an Tattoo-Conventions in ganz Europa teil und wurde zu einem wichtigen Vorbild für die jüngere Tätowierszene. Er selbst trug Tattoos von Christian Warlich, Tattoo Peter, Tatover Ole, Horst Streckenbach u. a. Zeitlebens war er auch ein leidenschaftlicher Fotograf und Sammler. Viele seiner Fotografien sind im vergriffenen Fotoband *BilderbuchMenschen. Tätowierte Passionen 1878–1952* veröffentlicht. Die in der Ausstellung präsentierten Bilder stammen aus seinem bisher kaum gezeigten Privatarchiv. Es sind Fotografien aus seinen persönlichen Erinnerungsalben von porträtierten Freunden und Kunden. Sie zeigen Herbert Hoffmann selbst in verschiedenen Lebensphasen wie auch sein Umfeld und sie erzählen gleichzeitig ein wichtiges Kapitel Tätowiergeschichte der 1920er bis 1970er Jahre. Leider sind seine schriftlichen Kommentare nicht mehr auffindbar. Sein Nachlass befindet sich in der Kantonsbibliothek Appenzell Ausserrhoden, Trogen.
- 51 Szeemann 1981, S. 23–30. Weiterführend zu Harald Szeemann, zur Themenausstellung und zu Kuratierenden als Künstler*innen: Locher 2015, S. 58; Schneemann 2015, S. 77, S. 83 f.; Wyss 2015, S. 37, S. 40.
- 52 Jacques Hainard war Direktor am Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN, 1980–2006) und am Musée d'ethnographie de Genève (MEG, 2006–2008). Zu seinen wichtigsten Ausstellungen gehören *La différence* (1995), *Natures en tête* (1996), *Derrière les images* (1998), *La grande illusion* (2000–2001) oder *Le musée cannibale* (2002). Auch sein Nachfolger Marc-Olivier Gonseth (MEN, 2006–2018) entwickelte diese »Expografie« weiter. Vgl. Gonseth 2012, S. 39–56.

Kulturgeschichte.⁵³ Eine vielversprechende Art der Allianz der Sparten verfolgt aktuell der Schriftsteller und Filmemacher Alexander Kluge in einer auf lange Zeit geplanten Zusammenarbeit mit dem Künstler Thomas Demand, der Bühnenbildnerin Anna Viebrock und dem Kurator Udo Kittelmann, die zuerst mit der Ausstellung *The Boat is Leaking. The Captain Lied* in der venezianischen Fondazione Prada (2017) erfolgreich erprobt wurde. Alexander Kluges Strategien der inhaltlichen und medialen Grenzüberschreitung und des Aneignens, Integrierens und Zusammenarbeitens zwischen den Disziplinen ziehen sich durch die nachfolgenden Ausstellungen in Essen und Wien. Sie alle folgen der Idee eines »grossen multimedialen Erfahrungsraumes«. ⁵⁴ Das Potential der Thementausstellung wird somit weiterverfolgt, neue spartenübergreifende Konzepte sind jedoch nach wie vor zu entwickeln.

In der Ausstellung *Tattoo* werden ganz unterschiedliche Repräsentationsformen von Tätowierungen und tätowierten Körpern zusammengebracht. Es sind dies Kunstwerke, ethnografische Objekte oder medizinhistorische Präparate, bewegte und stehende Bilder – dazu gehören Darstellungen der tätowierten Haut in der Populär- und Popkultur, wie auf Werbebildern oder Schallplatten- und CD-Covern – aber auch Videogames und Spielzeuge sowie andere Gebrauchsgegenstände aus dem Umfeld der Tätowiercommunitys. Diese kuratorische Praxis, die explizit die Mehrstimmigkeit der Medien und die Nachbarschaft der Disziplinen ins Zentrum setzt, erfordert, die unterschiedlichen Präsentationskulturen zu thematisieren und sich der variablen Register der Repräsentationen bewusst zu sein. Dazu gehören beispielsweise die verschiedenen medialen Ausstellungsmodi im Kontext von Kunst- oder Kulturgeschichte oder die historischen Typologien von Repräsentationen.⁵⁵ Gleichzeitig gilt es offen dafür zu sein, was umstritten und nicht lösbar bleibt. Die Spezifik jeder Ausdrucksform soll einbezogen werden, auch im Hinblick auf ihre Konnotationen und darauf, wie mit ihnen als Medien der Vermittlung umgegangen wird. Das bedingt zudem, die verschiedenen visuellen Medien und Objektgattungen als gleichwertig anzusehen und neben dem Mehrwert der unterschiedlichen Repräsentationsformen die Grenzen ihrer Darstellungsmöglichkeiten zu bedenken. Die langjährige Auseinandersetzung mit der Visuellen Anthropologie, mit den Theorien der Film- und Bildwissenschaften, die Erforschung materieller Kulturen in Sammlungen und Archiven, sowie meine filmische und kuratorische Praxis bilden dabei die Grundlage für einen differenzierten Umgang mit der Vielfalt der Ausdrucksformen. Gerade die Visuelle Anthropologie bietet sich als geeignetes Forschungsgebiet für die Analyse der Repräsentationsformen von Tätowierungen an. Unter anderem gehören die Darstellungsweisen des Menschen und die Inszenierung des Fremden zu ihren zentralen Bereichen, welche auch im Umgang mit dem untersuchten Gegenstand eine wichtige Rolle spielen.⁵⁶

53 Zu den Ausstellungen der kuratorischen Arbeitsgemeinschaft gehören die Dauerausstellung der Grimmwelt Kassel, seit 2015, *Wunder. Kunst, Religion und Wissenschaft vom 4. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Deichtorhallen Hamburg 2011–2012; *Max Frisch*, Museum Strauhof Zürich 2011; *Arbeit – Sinn und Sorge*, Deutsches Hygiene-Museum Dresden 2009; *Schmerz*, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart / Berliner Medizinhistorisches Museum 2007; *PSYCHOanalyse. Sigmund Freud zum 150. Geburtstag*, Jüdisches Museum Berlin 2006.

54 Kluge 2018, S. 163.

55 Zu den Repräsentationsformen gehören beispielsweise der Typus des Wissenschaftsbildes oder in der Fotografiegeschichte das anthropometrische Bild. Vgl. Kuba 2012, S. 328–334.

56 Vgl. hierzu MacDougall 1997, S. 276–295; Edwards 1992; Geertz 1975; Gernig 2001; Friedrich u. a. 1984; Kumschick 2001.

3.2. Visuelle Anthropologie und die Arbeit mit Bild und Text

Die Ethnologie ist ohne Abbildungen nicht denkbar. Schon seit frühester Zeit bestand in der Erforschung fremder Kulturen grosse Nachfrage nach Visualisierungen, erst seit den 1960er Jahren erfolgte jedoch eine allmähliche akademische Akkreditierung der Visuellen Anthropologie, vor allem erkennbar in der Erscheinung einflussreicher Publikationen.⁵⁷ Die Tätigkeitsfelder der Visuellen Anthropologie umfassen heute einerseits das ethnografische und andererseits das historische Forschungsfeld. So kann die Ethnografie als vielgestaltige, ästhetische und künstlerische Aktivität gesehen werden, sie kann auch für die historische Forschung genutzt werden, sei es zur Rekonstruktion der Vergangenheit, als Rückblick auf untergegangene Kulturen, als Arbeit im Archiv neben der an Artefakten, als Wissenschafts-, Mentalitäts- oder Wahrnehmungsgeschichte oder als Geschichte der Reproduktionstechniken.⁵⁸

Die Basis der modernen Ethnografie ist die teilnehmende Beobachtung, die schon immer durch visuelle Dokumentationen begleitet wurde, zunächst Zeichnungen, Kupferstiche, Aquarelle, Ölmalereien und später vor allem Fotografie und Film. Die Rolle dieser Medien kreiert anthropologisches Wissen, das über das geschriebene Wort hinausgeht und zum Gegenstand wichtiger theoretischer Überlegungen wurde.⁵⁹ Die Visuelle Anthropologie konzentrierte sich lange Zeit vor allem auf den (ethnografischen) Film und die Fotografie, sowie auf frühe ethnografische Darstellungen wie Holzschnitte, Kupferstiche, Lithographien, Ölbilder und Aquarelle oder Zeichnungen.⁶⁰ Erst mit der Zeit wurden weitere Kulturformen systematisch einbezogen. Dazu gehören Artefakte, Technologie, Architektur und Design sowie andere künstlerische Ausdrucksformen. Visuelle und materielle Dimensionen der Gesellschaften und des sozialen Lebens entwickelten sich fortan zu einem wichtigen Forschungsgebiet anthropologischer Theorien der Kulturen. Alltagsgegenstände wurden als zentrale Akteure in der Konstitution einer Kultur untersucht und gleichwohl wurden Museen und ihre spezifische Weise, jene zu materialisieren und zurepräsentieren, Untersuchungsobjekt und Feld der Praxis.⁶¹

57 Dazu gehören Collier 1967; Mead 1973; de France 1979; Chiozzi 1984 oder die Gründung der Zeitschrift *Visual Anthropology* (1988) u. a.

58 Erwähnenswert im Kontext der heutigen Medienkritik und Visuellen Anthropologie ist das *Sensory Ethnography Lab* (SEL) der Harvard Universität (USA), das unter der Direktion von Lucien Castaing-Taylor als experimentelles, interdisziplinäres Labor die innovative Kombination zwischen Ästhetik und Ethnografie in unterschiedlichen Medien erforscht und auch die Online-Zeitschrift *Sensate* veröffentlicht: *Sensory Ethnography Lab* (25.05.2020); *Sensate. A Journal for Experiments in Critical Media Practice*. Critical Media Practice Program (25.05.2020).

59 Vgl. Grimshaw 2001; Hockings 1975.

60 Wegweisende Publikationen zu Film, Fotografie und anderen Bildmedien sind etwa Barthes 1985; Belting 2001; Boehm 1994; Crawford und Turton 1992; Edwards 2001; Flusser 1983; Hohenberger 1998; Kapfer u. a. 1988; Nichols 1976; Renov 1993; Teye 1989.

61 Mary Bouquet schlägt in *Museums. A Visual Anthropology* (2012) eine gelungene Verbindung zwischen den Herangehensweisen der Museum Studies und der Visuellen Anthropologie vor. Der Anthropologe Daniel Miller wiederum wurde bekannt durch seine Studien über die Beziehung der Menschen zu den Dingen und die Folgen des Konsums. Seine theoretische Arbeit wurde zuerst in *Material Culture and Mass Consumption* (1987) und später in *Stuff* (2010) veröffentlicht. Wie Arjun Appadurai in *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* (1986) sieht Miller, dass Dinge soziale Beziehungen aufbauen und Gesellschaften verändern können. Gleichzeitig haben Gesellschaften Einfluss auf Dinge und machen sie mit ihrer Umwelt vereinbar. Der Einbezug der materiellen Kultur in das Feld der Visuellen Anthropologie, wie es Marcus Banks und Howard Morphy in *Rethinking Visual Anthropology* (1997) vorschlagen, führt auch zu der zentralen Frage, wie Museum-Displays Kulturen beeinflussen. Im Bereich der Museum Studies sei hier nur eine programmatische Publikation von Krzysztof Pomian erwähnt, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln* (1986), in der er u. a. den Transformationsprozess von Objekten auf ihrem Weg in Sammlungen und Museen untersucht.

Nachhaltig beeinflusste mich der Ethnologe Michael Oppitz, der mich lehrte, nicht nur das Denken, sondern auch den Blick zu schulen. Er erprobte die Beziehungen zwischen ethnografischer Forschung und künstlerischer Praxis auf vielfältige Weise und liess diese nicht nur in seinen Forschungspublikationen und im Film *Schamanen im Blinden Land*, sondern auch in seinen Ausstellungen erfahrbar werden.⁶² Sein Umgang mit Texten und Bildern zeugt von der Expertise, die Eigenständigkeit der Ausdrucksformen reflektiert zu nutzen und für sie zu sensibilisieren. In seinem Buch *Die Kunst der Genauigkeit* (englische Übersetzung: *The Beauty of Exactitude*) widmet er sich eingehend den Vorzügen und Grenzen der verschiedenen medialen Ausdrucksformen. Dazu gehört beispielsweise, die Elemente der Selbstdarstellung derjenigen zu erkennen, die Urheber*innen in jeder beabsichtigten Schilderung des Fremden sind. »Bildliche Darstellungen in der Ethnographie«, so schreibt er, »enthalten stets, ob gewollt oder nicht, ob offenkundig oder versteckt, massiv oder geringfügig, eine doppelte Mitteilung: Eine über den Gegenstand, egal ob dieser korrekt oder weniger korrekt abgebildet sein mag; und eine zweite über den Schöpfer der Abbildung, seine individuellen oder kollektiven Vorstellungen und Phantasien, seine Fertigkeiten und den Stil der Zeit, in der er sich bildnerisch ausdrückt.«⁶³ Was Oppitz für bildliche Repräsentationen in der Ethnografie beschreibt, gilt auch für andere visuelle Ausdrucksformen, ebenso im Zusammenhang mit den Darstellungsformen von Tätowierungen und tätowierten Menschen, denn auch dort sind Spuren der Selbstdarstellung der Autor*innen zu finden. Dasselbe gilt für die Autorschaft von Ausstellungen.

Oppitz setzte sich zudem eingehend mit den unaustauschbaren Eigenheiten von Wort und Bild auseinander. So können die medialen Unterschiede zwischen Bildern und sprachlichen Formen dazu verwendet werden, ihre jeweiligen Nachteile zu nivellieren. Dies ist aus meiner Sicht nicht nur in einer bilderreichen Publikation wertvoll, sondern auch in einem Film mit gesprochener und geschriebener Sprache oder in einer Ausstellung. Bilder, so schreibt er, sind den Dingen, die sie abbilden, näher als Wörter, die sie umschreiben. Oft sind sie bei gleichem Gegenstand ein ökonomischeres Mittel der Dokumentation, vielfach eindeutiger als die verbale Äusserung. Bilder schaffen einen simultanen Eindruck, während den Wörtern aus Notwendigkeit heraus das Nacheinander eigen und deshalb eine Darstellung nur in Sequenzen möglich ist. Die Eigenarten der Bilder lassen sich nicht einfach in etwas Anderes übersetzen. Die »dichte Beschreibung«, die in den Bildern genuin vorhanden ist, muss von Schreibenden erst hergestellt werden. Will man jedoch vermitteln, was die sichtbare Welt an unsichtbaren Signifikationen enthält, muss dem Bild wieder die Sprache hinzugefügt werden. Eine der grossen Herausforderungen, so Oppitz, ist deshalb, angemessene Bilder zu Erscheinungen zu finden, die selbst immateriell, das heisst unsichtbar sind. Die Frage besteht dabei, wie zwischen Oberfläche und verborgener Bedeutung, wie zwischen dem Sinn und den Sinnen vermittelt werden kann.⁶⁴

62 Die Forschung von Michael Oppitz findet Eingang in Büchern, Filmen, Fotografien und Ausstellungen. Dazu gehören zahlreiche Publikationen und Ausstellungen wie Robert Powell. *Himalayan Drawings* (2001), *Trommeln der Schamanen* (2007) oder Michael Oppitz. *Mythische Landschaften* (2018), aber auch der ethnografische Filmklassiker *Schamanen im Blinden Land*, Nepal/DE/USA 1980.

63 Oppitz 1989, S. 24.

64 Vgl. Oppitz 1989, S. 27–29; Oppitz 2018, S. 54.

Auch im Kontext der kuratorischen Forschung sind dies Herausforderungen, denen es mit Sorgfalt zu begegnen gilt. Es genügt nicht, Geschriebenes lesen zu lernen, es braucht eine Bild(kritik)kompetenz als eine sachverständige Voraussetzung dafür, Bilder und visuelle Medien in ihren offensichtlichen und verborgenen Mitteilungen zu erfassen. Die Visuelle Anthropologie ist ein geeignetes Feld, um sich diese Fertigkeit anzueignen. Sie ist zudem eine hilfreiche Schulung für die Ausstellungspraxis, das heisst, für den Umgang mit allen visuellen Medien, Objektarten und sprachlichen Ausdrucksformen in der Inszenierung im Raum.

In einer Ausstellung ist es jedoch nicht nur wichtig, die jeweiligen Eigenarten der visuellen Ausdrucksformen zu kennen, auch der Umgang mit Texten und deren geeigneter Einsatz soll reflektiert sein. Obwohl eine Ausstellung andere Textarten erfordert, als eine wissenschaftliche Veröffentlichung, können Ausstellungstexte wissenschaftliche Anforderungen anstreben. Vor allem Zuverlässigkeit, die Präzision und die analytische Schärfe der Argumentation machen einen Text wissenschaftlich, schreibt der Historiker Valentin Groebner. Wissenschaftliche Texte verlangten von ihren Autor*innen erstens Genauigkeit, zweitens, den eigenen Standpunkt so deutlich wie möglich zu machen, und drittens, empirische Beobachtungen von Annahmen und Hypothesen zu trennen, also Überprüfbarkeit zu gewährleisten.⁶⁵ Obwohl Kürze gefordert ist und die Sprache meist für eine breite Leserschaft verständlich sein soll, sind diese Kriterien auch für Ausstellungstexte erstrebenswert. Die Konzeption und Gestaltung von Texten sollten deshalb mit Sorgfalt erstellt werden, Überprüfbarkeit zulassen und eine Autorschaft offenlegen, wie ich im fünften Kapitel weiter ausführen werde.

3.3. Methode und Produktion – kuratorische Forschung in Sammlungen und im Feld

*Als Feldforscher fühlte ich mich zugleich als Historiker,
Ethnograf und Detektiv.*⁶⁶
Michael Oppitz

In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff »kuratorische Forschung« verwendet, der, wie schon früher erwähnt, die theoretische und praktische Auseinandersetzung mit dem Ausstellen als eine eigene Art des Forschens definiert. Diese eigenständige künstlerisch-wissenschaftliche Tätigkeit verlangt neben inhaltlicher Kompetenz ein wissenschaftliches Instrumentarium, gestalterisch-kreative Fähigkeiten und praktische, handwerkliche Fertigkeiten. Ausstellungen ermöglichen eine einmalige Verschränkung von Wissensgenese und Ästhetik. Da Wissenschaft und Kunst jedoch nicht auf dieselbe Weise und nicht mit denselben Mitteln entstehen, geht es in einer Ausstellung darum, diese unterschiedlichen Arten des Denkens und der sinnlichen Wahrnehmung zu versammeln.

Kuratieren verfügt dabei über Stärken in der Herstellung und Vermittlung von Wissen, wie es Paul Rabinow treffend formuliert: »Kuration heisst, dass die Art und

65 Vgl. Groebner 2012, S. 87, S. 105.

66 Vgl. Baumgarten und Oppitz 2012, S. 392.

Weise wie Dinge ausgestellt werden zumindest eine bestimmte Richtung und Sinnfälligkeit hat. Das mag selbstverständlich klingen, aber es unterstreicht nochmals die Tatsache, dass Wissen, Erfahrung und ein Gespür für die Präsentation jene durch das Museum führen, die hierherkommen um zu lernen und zu erleben. Die Extreme von zu viel oder zu wenig kuratorischer Führung gilt es natürlich zu vermeiden: Hier den Mittelweg zu finden, ist eine Herausforderung für jeden Kurator.«⁶⁷

Gelungene Ausstellungen entstehen durch eingehende Sammlungs-, Forschungs- und Vermittlungstätigkeit. Deshalb stellt diese Verbindung von Sammlungen, Forschung und Lehre eine ideale Form der Museumstätigkeit dar. Diese einzigartige Qualität der Wissensproduktion unterscheidet Museen von Universitäten, wie eingangs erwähnt, beides Orte des Wissens. Sie unterhalten allerdings unterschiedliche Praktiken, Vorstellungen und Ziele, unter denen Wissen und Wissenschaft generiert, vermittelt und erfahren werden. Forschung und Wissenschaft sind heute im Selbstverständnis der verschiedenen Institutionen unterschiedlich verankert. Orte des Wissens sollen jedoch im Austausch stehen und sich in einem grösseren Kontext verorten. Das heisst für Museen, dass im Idealfall keine Trennung der Aufgaben Lehre, Sammlung, Forschung und Vermittlung besteht.⁶⁸ Ursprünglich entstanden Sammlungen und Museen für die Forschung. Im 19. Jahrhundert fanden in Berlin Vorlesungen in den Museen statt; das British Museum oder der Louvre definieren sich noch heute als Forschungseinrichtungen. In der Geschichte vieler grosser und auch kleiner Museen waren die genannten Funktionen eingebunden. Deren Einheit sehe ich auch heute noch als Ideal und bedaure die Zerlegung einer bewährten Kombination der Wissensgenese und -vermittlung. So sollten Museen wieder mehr den Charakter von Forschungslaboren erhalten, sie sollen sich zu Werkstätten wandeln, in denen Neues gemacht wird.⁶⁹

Die Ausstellung *Tattoo* folgt auf meine langjährige Auseinandersetzung mit verschiedenen, zum Teil interdisziplinären Forschungs- und Ausstellungsprojekten. In der Ausstellung *Gruss aus der Ferne* (2001–2002) etwa erforschte ich Sammlungen mit frühen Ansichtskarten aus aller Welt. Die Auseinandersetzung mit der Darstellung des Menschen auf den verwendeten historischen Fotografien, die Inszenierung des Fremden und die Traditionen des Porträts erwiesen sich im Zusammenhang mit dem Phänomen der Tätowierungen als belastbare Grundlage.⁷⁰ *JapanSwissMade* (2002–2003) wiederum bestand aus einer hybriden Forschungsanlage zu bildlichen Vorstellungen Japans in der Schweiz mit einer Ausstellung im Bereich der visuellen Ethnografie. Teil der Forschung bestand aus dem Entwurf eines systematischen Rasters zur Analyse von

67 Vgl. Rabinow 2012, S. 9.

68 Vgl. Heesen 2010, S. 215 f.

69 Neil MacGregor, Gründungsintendant des Humboldt Forums, betonte 2017 in einem Interview in *Die Zeit*, dass ohne Forschung keine Ausstellung gemacht werden könnte. Unter den vielen Traditionen, die im Schloss weiter gepflegt werden sollen, sei die allerwichtigste diese Berliner Tradition, die besagt, dass Sammlung, Forschung und Vermittlung zusammengehören. Sie zu pflegen, solle die zentrale Aufgabe des Hauses werden. Vgl. Müller Wirth und Schmidt 2017 (20.05.2020).

70 Vgl. Kumschick 2001.

unterschiedlichen Bildmaterialien.⁷¹ Die Ausstellung *Eingelagerte Welten. Candida Höfer in ethnographischen Sammlungen* (2004) mit Fotografien von Candida Höfer aus den Hinterräumen und Sammlungen von Museen, rückte meine Aufmerksamkeit auf die Sammlungs- und Wissenschaftsgeschichte sowie den Umgang mit Artefakten und materieller Kulturen in ethnografischen Beständen.⁷² Im Forschungsprojekt *Check it – Grenzgänge im Flughafen Zürich* (2005–2008) schliesslich entstand, nach mehrmonatigen Feldforschungen am Flughafen Zürich und ausgiebigen theoretischen Auseinandersetzungen, eine visuelle Ethnografie, bei der im Kontext der Visuellen Anthropologie und des Dokumentarfilmschaffens, der Medien- und Intermedialitätstheorien sowie der Videokunst nach neuen Lösungen für nonlineare dokumentarische Erzählformen und deren Präsentation im Raum gesucht wurde.⁷³ Die darauf folgenden Ausstellungen zwischen 2012 und 2020, *Oh, Plastiksack, Skin to Skin. Über Haut und Häute, Plot in Plastilin, Cupboard Love. Der Schrank die Dinge und wir* oder *Federn – wärmen, verführen, fliegen*, versuchen alle die Qualitäten der interdisziplinären Ausstellungsformate mit je eigenem Schwerpunkt weiterzuentwickeln. Bei allen Ausstellungsprojekten ist die Auseinandersetzung mit vielfältigen Repräsentationsformen und die Reflektion ihrer Stärken und Limitierungen Teil des forschenden Ansatzes. Mehrere der Ausstellungen wurden und werden weiterhin in diversen Museen in Europa gezeigt.⁷⁴

Der interdisziplinäre Ansatz meiner kuratorischen Forschung und der theoretischen Reflektion bezieht verschiedene Forschungsrichtungen ein.⁷⁵ Dazu kommt, dass in einem Ausstellungsprojekt an und für sich verschiedene Disziplinen involviert sind. Die Erforschung der Inhalte und der Materialien für die Ausstellung *Tattoo* ist vergleichbar mit einer Feldforschung, die Vorgehen und Methoden aus verschiedenen Wissenschaftsgebieten gleichermassen einschliesst. Die kuratorische Forschung verlangt somit die Auseinandersetzung mit massgebenden Theorien, Untersuchungen und Haltungen, vor allem aus der Kulturanthropologie, insbesondere der Visuellen Anthropologie, der Medien- und Bildwissenschaften, der Kunst- und Kulturwissenschaften, der Museum und Curatorial Studies, der Material- und Designforschung, ebenso aus der künstlerischen Forschung an internationalen Kunsthochschulen.

71 Das KTI-Forschungsprojekt *JapanSwissMade* (2002–2003) über die Vorstellungen Japans in der Schweiz entstand in Zusammenarbeit mit Jürgen Krusche und Werner Oeder an der Hochschule der Künste Zürich (ZHdK). Die Forschung führte zu einer Ausstellung mit Videos, Fotografien und Objektinszenierungen. Ich habe mich im Speziellen auf die Kulturgeschichte des Futons in Europa und die damit zusammenhängenden Imaginationen von Japan konzentriert. Vgl. Kumschick 2003, S. 100–125; Kumschick 2006, S. 25; Kumschick 2010, S. 798–803.

72 Vgl. Kumschick 2004.

73 Im SNF-Forschungsprojekt *Check it – Grenzgänge im Flughafen Zürich* (2005–2008) untersuchte ich zusammen mit Flavia Caviezel die Aktualität des exponierten Grenzgebietes eines Flughafens. Dabei standen Fragen der Grenzbewegungen an einer internationalen Durchgangszone im Zentrum. Nach mehrmonatigen Feldforschungen und theoretischen Auseinandersetzungen entstand eine visuelle Ethnografie, bei der wir im Kontext der Visuellen Anthropologie und des Dokumentarfilms, der Medien- und Intermedialitätstheorien sowie der Videokunst nach neuen Lösungen für nonlineare dokumentarische Erzählformen und deren Präsentation im Raum suchten. Das Resultat war eine interaktive Installation mit Computerplattform, die auch als Internet-Tool mit Projektionen im Raum konzipiert war. Die dokumentarische Forschung führte zu einer Ausstellung im Landesmuseum Zürich (2006) sowie weiteren Präsentationen und Ausstellungssettings auf Festivals, in Galerien und an Tagungen im In- und Ausland im Kontext von Diskursen in den Künsten und Humanities, wie in der Visuellen Anthropologie. Vgl. Kumschick und Caviezel 2005, S. 59–67; Kumschick und Caviezel 2011, S. 104–140.

74 Genaue Aufführung siehe Quellenverzeichnis.

75 Eine kritische Beurteilung der Interdisziplinarität und ihre Grenzen siehe Groebner 2012, S. 60.

Die zunehmende Anzahl praxisgeleiteter Forschungsarbeiten in den diversen Disziplinen zeugt von langjährigen Diskussionen und Versuchen zu neuartigen Annäherungen der verschiedenen Künste – Bildende Kunst, Tanz, Theater, Film, Architektur, Design oder Musik – und den Wissenschaften im Kontext der künstlerischen Forschung. Dabei kreisen viele Fragen darum, wie das Verhältnis der künstlerischen und wissenschaftlichen Ansätze konzipiert werden kann, damit nicht nur eine gegenseitige Ergänzung, sondern eine »produktive Verstrickung« stattfindet, wie es Elke Bippus benennt.⁷⁶ Michael Oppitz formuliert es für die Ethnografie so: »Das Beste, was der Ethnographie, sei es als Film, sei es als Literatur widerfahren kann, das ist der Augenblick, in dem künstlerische und wissenschaftliche Anstrengungen zur Reibung und vielleicht zur Deckung kommen.«⁷⁷

Die künstlerische Forschung birgt auf jeden Fall die Qualität und das Experimentierfeld, durch und mit künstlerisch-gestalterischen Verfahren und durch und mit wissenschaftlichen Vorgehensweisen neue Wissensformen und Erkenntnismöglichkeiten zu entdecken.⁷⁸ In diesem neuartigen Zusammengehen, in dem die Kunst als Forschung, mit ihren ästhetischen Verfahren, ihren bildnerischen und recherchebasierten Praxen für die Forschung bedeutsam werden kann und die Erkenntnismöglichkeiten von künstlerischen und wissenschaftlichen Verfahren kombiniert werden, sehe ich die kuratorische Forschung als eine der Möglichkeiten, deren Potentiale es für eine »produktive Verstrickung« und darüber hinaus auszuloten gilt. Kuratorische Forschung begegnet aus meiner Sicht einer Forschungsfrage mit Experimentierfreude, Neugier und dem Antrieb, neue Erkenntnis gewinnen zu wollen. Dafür benötigt es die Bereitschaft für eine ausgiebige Reflektion in einem bestimmten Kontext, die Offenlegung der Arbeitsweise und der Quellen sowie Methodenkompetenz im ausgesteckten Feld. Sie beinhaltet demnach die theoretische und praktische Auseinandersetzung mit dem Ausstellen als eigener Art des Forschens.

Ausserdem muss der aktuelle Forschungsstand berücksichtigt werden, die erst zu nehmenden Publikationen und den Diskurs prägende Ausstellungen an internationalen Museen und anderen Aufführungsorten zum Thema und weitere speziell für das Tätowieren relevante Bereiche. Hierzu gehört zudem der Diskurs der aktuellen Ausstellungspraxis und -theorie, den Populärmedien, die aktuelle Debatte in Bezug auf multiperspektivische Forschung und interdisziplinäre Themenausstellungen, die Berührungspunkte mit dem einflussreichen Fachgebiet der Visuellen Anthropologie und den Museum Studies.⁷⁹ Sie alle boten den theoretischen Rahmen wie die methodische Grundlage der kuratorischen Forschung und theoretischen Reflektion.

76 Bippus 2009, S. 7–23, S. 14.

77 Oppitz 1989, S. 99.

78 Zur Forschung im Kontext der Künste: Binder, Neuland-Kitzerow und Noack 2008; Borgdorff 2009; Caduff, Siegenthaler und Wälchli 2009; Dombois u. a. 2012; Frayling 1994; Rheinberger 2007; Zinsmeister 2013.

79 Über die Entwicklung neuer Konzepte der Museumsethnologie im Laufe des 20. Jahrhunderts: Deliss 2012, S. 15. Weiterführende Literatur zu Museum Studies und Visueller Anthropologie: Hooper-Greenhill 2000; Karp und Lavine 1991; Clifford 1988; Clifford 2001; Heesen 2012. Weiterführende Literatur zur Auseinandersetzung der Ethnologie mit der Bildenden Kunst und mit Sammlungen: Price 1989; Prussat und Till 2001; Thomas 1991; Vogel 1988.

Mein methodisches Ziel war, prozesshaft, partizipativ und offen zu bleiben, keinem vorgegebenen Konzept zu folgen oder konventionalisierte Ausstellungsformate anzustreben. Das Vorgehen bestand zunächst auf klassischen Methoden der Quellenforschung. Für den kuratorischen wie den theoretischen Teil arbeitete ich die entsprechende Literatur auf und befasste mich mit neuen und laufenden Forschungen und Ausstellungsproduktionen. Mein methodisches Vorgehen orientiert sich dabei hauptsächlich an der Literatur aus dem Bereich der Visuellen Anthropologie, an aktueller Literatur zur kuratorischen Arbeit und der Museum Studies.⁸⁰ Des Weiteren nutze ich Publikationen zu Ausstellungsproduktion, Projektmanagement sowie zur Analyse und Evaluation von Ausstellungen.⁸¹

Gleichzeitig ist meine Arbeitsweise von der anthropologischen Forschung geprägt, bei der die teilnehmende Beobachtung als vielfältige Methode und die Recherche im Feld (und in Sammlungen) zu den Hauptverfahren zählen. Paul Rabinow spricht von »Adjacency«, wenn er die grundsätzlichen Tätigkeiten in der anthropologischen Forschung beschreibt, die aus Beobachten, Entdecken und Beschreiben besteht. Sie eignet sich auch als Verfahren für die Ausstellungsproduktion.⁸² Dazu gehört die »teilnehmende Wahrnehmung«, wie sie Michael Oppitz bezeichnet, als Aufgabe der Ethnograf*innen, ihre Wahrnehmung als Teil des Gesamtbildes aufzunehmen. Der Begriff charakterisiert die gewünschte Herangehensweise im Feld und lässt sich auf den Prozess des Kuratierens sowohl bei der Erarbeitung der Inhalte als auch der Gestaltung im Raum übertragen.⁸³

Zu meiner Forschung im Feld gehört der Aufenthalt in verschiedenen Communitys und bei Events, um aus dem breiten Umfeld der Tätowierkulturen Erkenntnisse für die Ausstellung und die theoretischen Vertiefungen zu gewinnen. Ich besuchte Live-Tätowierungen und Tattoo-Conventions, sowie diverse Tattoo-Studios in Europa und den USA, unter anderem AKA Berlin, Corazon Luzern, Happypets in Lausanne, Saved Tattoo in New York. Als Forschungsinstrumente dienten audio-visuelle Medien und Notizen. Anhand halb standardisierter Leitfadeninterviews wurden zudem qualitative Gespräche mit Vertretenden zahlreicher Personen- und Berufsgruppen geführt. Dazu gehören Tätowierer*innen und Tätowierte, Expert*innen, Künstler*innen und Sammler*innen. Ein weiteres Feld bestand in internationalen Ausstellungen, Galerien oder Künstler*innenateliers.

Meine Forschung führte mich zudem in private und öffentliche Sammlungen und Archive. Ich sichtete den Nachlass von Herbert Hoffmann in Trogen (Schweiz) oder die ethnografischen Sammlungen der Universität Zürich und des Musée d'ethnographie in Neuchâtel, die Sammlungen im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg; und beschäftigte mich mit Film- und Medienarchiven oder der Sammlung Henk Schiff-

80 Für diese Arbeit methodisch prägende Publikationen siehe Banks und Morphy 1997; Banks 2001; Baur 2010; Natter Fehr u. a. 2012; Lamnek 2005; Oppitz 1989; Pink 1999; Pink 2009; Gable 2010, S. 95–119. Exemplarische Literatur zu Curatorial Studies: Bismarck u. a. 2012; Busmann u. a. 2003; Hanak-Lettner 2011; Hantelmann 2010; Heesen 2012; Obrist 2009; Schubert 2009, Smith 2012.

81 Zu Vorgehen und Systematik in der Ausstellungsproduktion: Gonseth 2012, S. 53; Alder und den Brok 2012. Zur Analyse von Museen und Evaluation von Ausstellungen: Knop 2015, S. 164–166, S. 173–175; MacDonald 2010, S. 49–69.

82 Rabinow 2008, S. 49.

83 Oppitz 2018, S. 103; siehe auch Kapitel 5.

macher in Amsterdam sowie anderen Sammlungen mit Online-Datenbanken und diversen Internetforen. Dazu gehören gleichwohl wichtige private Sammler zur Tätowierkultur wie etwa William Robinson aus Liverpool, von dem wir eine frühe elektrische Tätowiermaschine leihen konnten. Er besitzt unter anderem einen kleinen Reisekoffer von George Burchett (1872–1953) mit dessen elektrischer Tätowiermaschine und Visitenkarten mit handschriftlichen Notizen zu den Orten, an denen er seine Tätowierfarben erhielt, zudem Teile von Christian Warlichs Nachlass.

Diese zeitintensive Forschung an den Exponaten lebt von Hartnäckigkeit, Neugier, Erfahrung, Entdeckungsfreude. Darin ist die kuratorische Forschung vergleichbar mit der Ethnografie und der ethnologischen Arbeit im Feld. Das Verhältnis zwischen den angedachten, beforschten, aus unterschiedlichen Gründen wieder verworfenen und den tatsächlich ausgestellten Exponaten, beträgt ungefähr eins zu acht. Bei der langdauernden Suche nach Exponaten und Materialien wechselten sich Rückschläge und Erfolgserlebnisse ab. Die Entdeckung der Hautpräparate mit Tätowierungen und die Zusage von Wim Delvoye und *Tim*, sich an der Ausstellung zu beteiligen, gehörten beispielsweise zu motivierenden Highlights. Die Resultate aus der qualitativen Forschung und der Recherchen wurden ausgewertet und dienten als Grundlage für die inhaltliche Konzeption der Ausstellung. Im anschließenden schriftlichen Teil des Forschungsprojektes wurde das vorhandene Material für die weitere Analyse wiederverwendet. Gleichzeitig erfolgten zusätzliche Quellen- und Literaturstudien, die auch zur Auswahl der zwei vertiefenden Fallbeispiele im sechsten und siebten Kapitel führten.

Grundsätzlich kann die Arbeit zwischen den Disziplinen nicht systematisch erlernt werden. Es braucht neben den genannten inhaltlichen, künstlerischen und wissenschaftlichen Fähigkeiten, Erfahrung und Beobachtungsgabe, nicht nur im Umgang mit dem Raum, sondern auch über das Verhalten der Menschen im Raum. Zudem entstehen Ausstellungen immer in Teamarbeit, die sich durch die Qualitäten eines dialogbetonten, kollaborativen Arbeitens auszeichnet und unterschiedliche Expertisen vereint.⁸⁴ Die verschiedenen Phasen zur Erarbeitung einer Ausstellung, zusammen mit dem Gestaltungskonzept und der Produktion (inklusive Kommunikation, Drucksachen etc.), erfordert das Können vieler Beteiligter. Die Arbeitsteilung in einem Ausstellungsteam lässt sich vergleichen mit einer Filmproduktion. Die Projektleitung, das Kuratieren, entspricht dem Dirigieren, wie es Richard Senett als Methode beschrieben hat.⁸⁵ Der Ausstellungsbau wiederum benötigt unzählige grössere und kleinere gekonnte Handgriffe der beteiligten Fachleute, die man als Besuchende spüren und würdigen sollte.

Im Rahmen dieser komplexen Voraussetzungen der kuratorischen Forschung ist das Ausstellen von Tätowierungen eine spezielle Herausforderung. Um diesem Thema gerecht zu werden, möchte ich im nächsten Kapitel deshalb zunächst einige Darstellungsformen von tätowierten Körpern und deren Eigenschaften näher beschreiben.

84 Vgl. Kluge 2017, S. 61; Ziemer 2013, S. 105–118.

85 Vgl. Deliss 2012, S. 430.