

Ich möchte nach diesen Ausführungen zu Darstellungsformen von Tätowierungen nun wieder ganz zur Ausstellungspraxis und zur Ausstellung *Tattoo* zurückkehren. Im Folgenden werde ich den Fokus auf die Erkenntnisse aus meiner kuratorischen Forschung richten, wobei ich anhand von konzeptionellen, inszenatorischen, wie auch praktischen Aspekten auf die wichtigsten kuratorischen Entscheidungen eingehen und diese in zehn Unterkapiteln zusammenfassen werde. Gleichzeitig sehe ich diese, aus einer exemplarischen Ausstellung resultierenden Erkenntnisse als elementare Überzeugungen in meiner kuratorischen Arbeit. Damit soll mit *Tattoo* nicht nur ein Beitrag zur aktuellen inhaltlichen Diskussion im Feld des Phänomens der Tätowierkulturen geleistet werden, sondern auch zur Debatte über eine zukunftsweisende Ausstellungspraxis und -theorie im Bereich der interdisziplinären Themenausstellung.

## 5. Erkenntnisse aus der interdisziplinären Ausstellungspraxis

### 5.1. Das Eigene entfremden und die »teilnehmende Wahrnehmung«

*We raise questions that Google cannot answer.*<sup>162</sup>

Chris Dercon

Tätowierte Körper sind heute in der Öffentlichkeit und in den Medien omnipräsent, vor allem im digitalen Raum erfreuen sich Geschichten von tätowierten Menschen grosser Beliebtheit. Unterschiedlichste Repräsentationen von Tätowierungen buhlen als schnell wechselnde Pop-ups um unsere Aufmerksamkeit. In diesem Kontext stellt sich die Frage, was in einer Ausstellung aufgegriffen werden kann, das nicht schon mit ein paar Klicks auf Google, Instagram und anderen »Bilderschleudern« des Internets zu finden ist. Museen konkurrieren nicht mit anderen Museen, ihre Konkurrenten sind Netflix, Facebook und das iPhone, meint Nick Gray, der Gründer von Museum Hack in New York.<sup>163</sup> Ich verstehe sein pointiertes Statement in erster Linie als Aufruf, die medienspezifischen Möglichkeiten eines Museums und seiner Ausstellungen zu nutzen.

Eine gelungene Ausstellung lotet deshalb mit ihrem gestalterischen, materiellen und ideellen Potential die charakterisierenden Stärken des Mediums aus und sollte gleichzeitig einen Ort der offenen Verhandlung schaffen. Das beinhaltet zuallererst eine intensive Beschäftigung mit der Thematik, im vorliegenden Fall, den vielfältigen Erscheinungsformen von Tätowierungen. Es bedeutet, sich mit den verschiedenen Meinungen und Haltungen in Bezug auf die Thematik auseinanderzusetzen, in Archive und Sammlungen zu steigen und sich etwa im Feld der Tätowierer\*innen und der Tätowierten aufzuhalten. Erst diese breiten Kenntnisse ermöglichen, das Bewusstsein für einen differenzierten Blickwinkel auf dieses aktuelle Zeitphänomen zu schärfen, Vorurteile zu bekämpfen und langwährenden Stereotypen etwas entgegenzusetzen. Das heisst etwa, die Kommerzialisierung zu reflektieren und den oberflächlichen Umgang

<sup>162</sup> Bechtler und Imhof 2014, S. 74.

<sup>163</sup> Vgl. Glusac 2018 (20.05.2020); Museum Hack. F\*\*\*ing Awesome Museumtours (25.05.2020).

mit der Tätowierpraxis zu hinterfragen. Dazu gehören wohlüberlegte Schwerpunkte, eine kluge Auswahl an Themen und kritischen Arbeiten sowie ergänzende Hintergrundinformationen, zum Beispiel zur Tattoo-Praxis und der Geschichte und Qualität von Tattoo-Farben sowie ein grosszügiges Vermittlungsangebot, das den Bezug zur Lebenswelt von Jugendlichen und anderen Besucher\*innengruppen herstellt.

Es bedeutet vor allem ungewohnte und überraschende Nachbarschaften zu kreieren und damit Bekanntes und Befremdendes in einem Raum gleichwohl zusammenzubringen. Es gilt aufzufordern, die gewohnte Welt und das alltägliche Leben mit anderen Augen zu sehen und sich mit der vertrauten Umgebung so zu beschäftigen, als sei sie eine fremde. »Exotisation du proche«, die »Exotisierung« dessen, was uns nahe ist, nennen es die Ausstellungsmacher Jacques Hainard und Marc-Olivier Gonseth. Ihr Ziel ist, damit »die Harmonie zu trüben« und »den Besucher in seinem intellektuellen Wohlbefinden zu stören«.<sup>164</sup>

In der Ethnologie ist der Umgang mit der Entfremdung des Eigenen und dem Verständnis für das Fremde wichtiger Teil der teilnehmenden Beobachtung. Der Ethnologe und Filmemacher Peter Ian Crawford prägte den Ausdruck des »Becoming and Othering« als Beschreibung für den Erkenntnisprozess im Oszillieren zwischen Annäherung und Entfremdung zwischen den Kulturen und ebenso in der Produktion von ethnografischen Texten oder Bildern.<sup>165</sup> Das Begriffspaar »Becoming and Othering« eignet sich aus meiner Sicht auch für die Beschreibung des Erkenntnisgewinns im Entstehungsprozess einer Ausstellung, die das Ziel verfolgt, einen Blickwechsel zu kreieren. Michael Oppitz wiederum sieht die »teilnehmende Wahrnehmung« als wichtige Aufgabe des Ethnologen im Feld. Sie soll auch in das Gesamtbild einbezogen werden, ohne eine vermeintliche Objektivität oder Wissenschaftlichkeit vorzugeben.<sup>166</sup> »Becoming and Othering« sowie die »teilnehmende Wahrnehmung« bedingen und fördern auch die Erfassung des Phänomens der Tätowierungen, während der Forschung im Feld und in den Sammlungen. Sie führen vor allem zu einer geeigneten Haltung, wenn es darum geht, Sehgewohnheiten zu brechen.

## 5.2. Verflochtene Zeitebenen und offene Weltkulturen

*In den Archiven der Vergangenheit werden wir die Zukunft finden.*<sup>167</sup>

Alexander Kluge

Die Tätowiergeschichte in Europa und Nordamerika ist heterogen und lückenhaft. Gleichzeitig beruht die strikte Aufteilung der Welt in Regionen, Kulturkreise oder Ethnien oft auf überholten, kolonialen Ordnungsmustern. Eine zeitgemäße Ausstellung sollte deshalb die Geschichte der Tätowierung als internationales Phänomen zeigen und dabei auf eine gemeinsame Geschichte und die gegenseitige Beeinflussung der

<sup>164</sup> Vgl. Gonseth 2012, S. 44–48; Tyradellis 2014, S. 147.

<sup>165</sup> Vgl. Crawford 1992, S. 68–71.

<sup>166</sup> Oppitz 2018, S. 103.

<sup>167</sup> »In the archives of the past we'll find the future«, Kluge und Obrist 2017, S. 8 (15.05.2020).

verschiedenen Kulturen verweisen. Die Heterogenität und Lückenhaftigkeit sollte gleichzeitig erkennbar bleiben.<sup>168</sup>

Um diesem Anspruch näherzukommen, setzt die Ausstellung *Tattoo* den Schwerpunkt auf das 20. und 21. Jahrhundert, wobei vor allem aktuelle, mittlerweile globalisierte, in einem mehrheitlich urbanen Umfeld erscheinende Praktiken und deren Repräsentationsformen im Zentrum stehen. Dabei wird die Aufteilung in »westliche«, »globale« oder »nicht-westliche, indigene« Tätowierpraktiken vermieden, da diese Unterscheidungen ein veraltetes dichotomisches Konzept vertreten, Kulturstudien zu betreiben und den Geschmack kolonialistischer, hierarchischer Betrachtungsweisen tragen.<sup>169</sup> Das gewählte Konzept bringt die Exponate und Themen über bestehende kulturgeografische oder chronologische Ordnungen hinweg in neue Zusammenhänge und öffnet sie für ungewohnte Perspektiven. Dabei sollen Motivketten und Handlungsfäden, die sich zu einem vergangenen Geschehen verdichteten und diese beeinflussten, identifiziert und erzählerisch vermittelt, zugleich transkulturelle Verflechtungen, interdisziplinäre Nachbarschaften und ästhetische Überschneidungen sichtbar gemacht werden. Dies erfolgt beispielsweise durch die Präsentation von Tätowierinstrumenten aus unterschiedlichen Zeiten und Weltregionen.

Das Ziel, länderübergreifende Phänomene, wie international agierende Tätowiercommunitys und kulturelle Diversität im gleichen Masse zu vermitteln, kann etwa mit historischen Tätowierarbeiten aus Japan und den Körperbildern des international bekannten Schweizer Tätowierers Filip Leu oder des deutschen Hautkünstlers Luke Atkinsons geschehen. Die bekannten Farbholzschnitte aus Japan und die historischen Studiofotografien von tätowierten japanischen Menschen zeigen Motivwelten, die heute noch als Vorbilder für aktuelle Interpretationen dienen. Die international ausgezeichneten Hautbilder von Filip Leu oder Luke Atkinson, die beide Menschen aus ganz unterschiedlichen Weltregionen tätowieren, sind von ebendieser japanischen Tätowierkunst beeinflusst.<sup>170</sup>

Die Ausstellung *Tattoo* verzichtet auf eine chronologische Erzählung in klar von einander getrennten Kapiteln und Bereichen, wie sie in vielen konventionellen Ausstellungsdratmaturgien offeriert werden. Sie gibt keine Vollständigkeit vor, legt von Anfang an Lücken offen und will nicht die Erwartung erzeugen, eine geordnete Übersicht auf ein Gesamtphänomen zu erhalten. Die Struktur entspricht vielmehr einem Rhizom, nach Deleuze und Guattari, das Cluster bildet und Verzweigungen inszeniert, Themeninseln und Einzelstücke komponiert, die fliessend ineinander übergehen und den Besuchenden auffordern, selbst Zusammenhänge zu erkennen und eigene Bezüge zu finden.<sup>171</sup>

So lässt die gewählte Erzählstruktur absichtlich mehrere Lesarten zu.<sup>172</sup> Dabei sind beispielsweise bestimmte Zonen aus Exponatgruppen oder einzelnen Werken, die

<sup>168</sup> Vgl. Caplan 2000; deMello 2000.

<sup>169</sup> Ich beziehe mich hierbei auch auf die Kritik von Anna Felicity Friedman an der Ausstellung *Tatoueurs, tatoués* im Musée du Quai Branly auf ihrem Blog: Friedman 2016. (20.05.2020).

<sup>170</sup> Vgl. Japanische Tattoo-Kompositionen im Westen und in Japan: Wittmann 2017, S. 63, S. 118 f.; Gilbert 2000, S. 77, S. 80 f.

<sup>171</sup> Gilles Deleuze und Félix Guattari haben den aus der Botanik entlehnten Begriff Rhizom als Metapher für ein nicht hierarchisch strukturiertes Ordnungsmodell geprägt, vgl. Deleuze und Guattari 1977.

<sup>172</sup> Weiterführend zu Erzählformen in Ausstellungen: Buschmann 2010, S. 149–69.

eine historische Thematik umfassen, in unmittelbarer Nähe gruppiert: die Hautpräparate aus der Zeit um 1900, die Fotografien des Kriminologen Rudolf Archibald Reiss (1875–1929)<sup>173</sup> und von Hamburger Hafenarbeitern aus derselben Zeit, das Fotoalbum der Sammlung Rich Mingins (1916–1968),<sup>174</sup> die Fotografien und Objekte aus dem Nachlass von Herbert Hoffmann sowie filmische Dokumente aus Reportagen der 1930er bis 1950er Jahre.<sup>175</sup> An anderer Stelle werden verschiedene Communitys und ihre Tätowierpraktiken oder kulturspezifische Traditionen in Zonen zusammengeführt, wie etwa die Interviews mit Tätowierer\*innen und Tätowierten aus dem mitteleuropäischen Raum<sup>176</sup> oder der Bilder-Loop mit Spielarten zeitgenössischer Tätowierarbeiten, die den internationalen Stilpluralismus aufzeigen. Zeitgenössische künstlerische Arbeiten wiederum befinden sich in ästhetischen und inhaltlichen Nachbarschaften.

Kernstück der Ausstellungsdramaturgie ist die prominent platzierte, langgezogene Vitrine mit Tätowierinstrumenten aus unterschiedlichen Zeiten und Kulturen. Sie bildet die szenografische Wirbelsäule eines strukturellen Geripps, in dem mehrere Themen der Ausstellung gegliedert und verbunden werden. Als eine Art Leitlinie zeigt die Vitrine den Modus der Ordnungsprinzipien in der Ausstellung auf. Filigrane, teils sehr wertvolle Instrumente reihen sich in der schlichten Vitrine, die eigens zum Schutz der Exponate gestaltet wurde. Die Objekte verweisen in ihrer je eigenen Art auf ihre Machart und Funktion, gleichzeitig werden ihre Bedeutung und ästhetische Wirkung gewür-

<sup>173</sup> Tätowierte Hautpräparate dienten um 1900 zur Identifikation unbekannter Leichen. Zu jener Zeit kam die Fotografie noch nicht routinemässig zum Einsatz und das Präparat bot fast die einzige Möglichkeit, eine Tätowierung detailgetreu zu dokumentieren und für eine spätere Identifizierung aufzubewahren. (Trockenpräparate und Feuchtpräparat, Leihgabe: Anatomisches Museum der Universität Basel / Präparate historische Lehrsammlung, Leihgabe: Institut für Rechtsmedizin der Universität Basel, Abteilung für Forensische Medizin.) Der Kriminologe, Lehrbeauftragte und Fotograf Rudolf Archibald Reiss (1875–1929) gründete 1909 das Institut de police scientifique an der Universität Lausanne. Ebendorf setzte er sich auch für die Etablierung der Fotografie zu Forschungszwecken ein. Wesentlicher Bestandteil seiner Lehre war die Fahndungsfotografie, die zu jener Zeit erstmals gemäss standardisierten Kriterien eingesetzt wurde. Da Tätowierungen wichtige Identifikationsmerkmale sind, schenkte ihnen Reiss besondere Beachtung. Der damalige Stand der Technik erschwerte allerdings ein exaktes und scharfes Abbild. Reiss nutzte die Fotografien ausschliesslich zu Fahndungszwecken. Er wehrte sich gegen die damals gängige Meinung, dass sich Straftäter bereits durch das Tragen von Tätowierungen erkennen lassen (Leihgaben Fotografien der Ausstellung IPS UNIL Lausanne / Musée de l’Elysée, Lausanne). Vgl. Kumschick, *Tattoo*, 2013.

<sup>174</sup> Rich Mingins (1916–1968) betrieb im Nordwesten Englands und später in London gemeinsam mit seinem Vater und seinem Bruder ein Tattoo-Studio. Seine Leidenschaft galt der Tätowierung, die er meisterhaft beherrschte. Zudem hat er Fotografien und Zeitungsausschnitte zum Thema Tattoo gesammelt. Heute ist als Zeugnis nurmehr sein Fotoalbum erhalten, das ein Stück Tattoo-Geschichte des frühen 20. Jahrhunderts dokumentiert und den Zeitraum von 1922 bis 1949 umspannt. Das Album ist eine Zeitgeschichte in Bildern, ohne Chronologie, ohne exakte Datierungen und leider auch nicht mehr auffindbaren Kommentaren. Die Auszüge aus dem Fotoalbum zeigten seine Klienten, andere bekannte Tätowierer seiner Zeit, Abzüge, die damals im Umlauf waren oder auch ihn selbst: Mingins posiert vor der Kamera mit geballten Fäusten und präsentiert dabei sein Brustbild, das einen Jesus Christus mit Krone darstellt, tätowiert von seinem Bruder Alf Mingins (Nr. 424), vgl. Kumschick, *Tattoo*, 2013.

<sup>175</sup> Dazu gehören: *Painting the Lily!* (1936, 1.12 min.): George Burchett (1872–1953) tätowiert in seinem Londoner West-End-Studio zwei Frauen mit permanenten Make-ups sowie mit damals populären Motiven. Zu seiner Kundschaft gehörten ebenso die englische Oberschicht und europäische Königshäuser, u. a. König Alfonso XIII. von Spanien, König Frederick IX. von Dänemark und George V. von England. George Burchett hat zudem Horace Ridler, den legendären Zebra-Mann Great Omi, tätowiert. *Tattoo Soldiers* (1942, 1.15 min.): Drei australische Soldaten kommentieren ihre Tattoos aus aller Welt. *Woman Tattooist* (1952, 1 min.): Die erste britische Tätowiererin Jessie Knight (1904–1994) tätowiert junge Soldatinnen in Aldershot, Hampshire. Sie führte ab den 1920er bis in die 1980er Jahre mehrere Studios. *Tattoo Club* (1954, 1.51 min.): Der bekannte britische Tätowierer Les Skuse (1912–1973) gründete 1953 den Bristol Tattoo Club und organisierte 1955 den weltweit ersten Tattoo-Wettbewerb, als Vorläufer der heutigen Tattoo-Conventions, vgl. Kumschick, *Tattoo*, 2013.

<sup>176</sup> Vgl. Goran Galić & Gian-Reto Gredig, *Don't worry ...*, 2013.

dig. Sie machen deutlich, dass in vielen Tätowierkulturen das benötigte Instrumentarium nicht aus profanen Alltagswerkzeugen besteht. Ihre Ästhetik und Gestaltung zelebrieren die visuelle Kultur einer Community und deren Rituale. Oft besitzen sie den Charakter eines Fetisches oder eines sehr persönlichen Gegenstandes, denn sie werden von den Tätowierer\*innen nicht gerne aus der Hand gegeben. Einige stark verzierte elektrische Tätowiergeräte neueren Datums, die durch ihre charakterisierenden Gestaltungen die Ästhetik einer Tattoo-Gemeinschaft zum Ausdruck bringen, bezeugen dies.

Die einzelnen Gerätschaften nehmen vielfach direkten Bezug zu anderen Themen in unmittelbarer Nähe. So liegt die originale Maschine von Herbert Hoffmann, eine Trouvaille für Experten der Tattoo-Community, direkt neben anderen Exponaten aus dem Nachlass der Tätowierikone; die scharfkantigen Zweige eines Dornenstrauches aus Birma befinden sich gegenüber den Porträt-Fotografien burmesischer Chin-Frauen mit Gesichtstätowierungen;<sup>177</sup> die spitzen Nadeln, die zum Stechen der heute verbreiteten thailändischen Sak Yants verwendet werden, sind in einer sinnvollen Konstellation gruppiert, zusammen mit einem eigens für die Ausstellung entstandenen Film, der den Tätowierungsprozess im erforderlichen Ritual zeigt, und den von der thailändischen Fotografin Aroon Thaewchatturat dokumentierten Porträts aus Thailand.<sup>178</sup> Eine Narration, die Werke und Themen aus unterschiedlichen Zeiten und Kulturen in nicht strikten chronologischen und geografischen Ordnungen zusammenbringt, birgt die Gefahr der zeitlichen Konfusion und Indifferenz gegenüber historischen Entwicklungen und kultureller Distinktionen. Aus diesem Grund ist die historische und kulturelle Verortung auf der Textebene besonders wichtig. Unmittelbar und gut sichtbar sollen Legenden und andere Begleittexte angebracht werden, die über zeitliche und geografische Details informieren und Quellen angegeben. Diese Form der Orientierung wird in der ganzen Ausstellung ermöglicht. Ein historisches oder kulturspezifisches Lesen kann zudem auf einer anderen Flughöhe durch Expertenführungen in einem geschichtsfokussierten Rundgang gefördert werden.

<sup>177</sup> Die Gesichtstätowierungen der Chin-Frauen in Birma sind Teil eines Rituals, das den Übergang von der Kindheit zur Welt der Erwachsenen markiert. Mit Hilfe von Dornen oder Nadeln bringen Tätowiererinnen Muster in die Haut ein. Die Symbolik der Linien und Punkte kann nicht gedeutet werden, da keine Aufzeichnungen darüber existieren. Bekannt ist nur, dass sich die Muster jeweils von Familienclan zu Familienclan unterscheiden. Die Tradition der Gesichtstätowierung ist zwar in manchen Teilen Birmas erloschen, lebt aber heute teilweise wieder auf (Jens Uwe Parkitny (\*1965, Singapur), *Ma Wine, Laytu-Chin, Nördliches Rakhine*, 2003, Papier auf Aluminium, 30×30 cm / *Ma Hla Oo, Laytu-Chin, Nördliches Rakhine*, 2005, Papier auf Aluminium, 30×30 cm / Pou Lee, *N'gha-Chin, Südlicher Chin-Staat*, 2005, Papier auf Aluminium, 30×30 cm / *Sutu-Chin-Frau vom Oberlauf des Lemro Flusses, Nördliches Rakhine*, 2004, Papier auf Aluminium, 30×30 cm / *Mna Thi, M'khan-Chin, Südlicher Chin-Staat*, 2002, Papier auf Aluminium, 30×30 cm / *Ma Ning Li, Mün-Chin, Südlicher Chin-Staat*, 2002, Papier auf Aluminium, 30×30 cm). Vgl. Kumschick, *Tattoo*, 2013.

<sup>178</sup> In Thailand sind sakrale Tätowierungen – Sak Yant genannt – weit verbreitet. Sie bewahren die Tätowierten vor Unfällen, Unglück und Verbrechen. Gleichzeitig unterstützen sie darin, ein moralisch korrektes Leben zu führen. Allerdings müssen die vom Tätowierer auferlegten Regeln eingehalten werden, ansonsten verlieren die Tätowierungen ihre Kraft. Sak Yants sind nicht für die Öffentlichkeit gedacht und werden oft versteckt getragen. Die Motive setzen sich aus Schriftzeichen der alten Khmer und aus Tiersymbolen wie Tigern, Drachen, Vögeln, Schlangen und Echsen zusammen. Der Tiger, Yant Sua, ist ein beliebtes Sujet und wird mit Stärke, Unerschrockenheit und Kraft in Verbindung gebracht (Aroon Thaewchatturat (\*1975, Bangkok), *Koy*, gesegnete Fotografie, Bangkok, 2010, Papier auf Kunststoff, 60×40 cm / *Oh*, gesegnete Fotografie, Bangkok, 2010, Papier auf Kunststoff, 60×40 cm / *Num*, gesegnete Fotografie, Bangkok, 2010, Papier auf Kunststoff, 60×40 cm / *Dong*, gesegnete Fotografie, Bangkok, 2010, Papier auf Kunststoff, 60×40 cm). Vgl. Kumschick, *Tattoo*, 2013.

Es sei an der Zeit, sich von der Vorstellung einer Welt des Abgetrenntseins und der Hierarchie zu verabschieden und eine Vision von Mannigfaltigkeit, Kreativität und Wertschätzung zu entwickeln, die über das Exotische hinausgehe, schreibt Paul Rabinow. Das bedeute, das »uns« in unserer Geschichte, Zukunft und potentiellen Verbundenheit neu zu durchdenken und auf eine Weise darzubieten, die auch für diejenigen von Belang sei, die eine Ausstellung besuchten. Was Rabinow für die Konzeption eines neuen Weltkulturenmuseums vorschlägt, sehe ich auch als zentrale Herausforderung für eine Ausstellung über das internationale Phänomen der Tätowierungen. Die gezeigten Arbeiten und Objektarten werden in einem sorgfältig durchdachten Zusammenspiel präsentiert, den Weltkulturen und deren historischen Entwicklungen wird dabei offen und wertschätzend begegnet.<sup>179</sup>

### 5.3. Feldforschung im Museum und der Prozess der *remediation*

*Wenn man Objekte nur ausstellt und nicht mehr intellektuell an ihnen arbeitet, sind sie tot.*<sup>180</sup>

Bénédicte Savoy

Die Exponate der Ausstellung *Tattoo* konnten aus internationalen Kunstsammlungen, ethnografischen oder historischen Sammlungen, Foto- und Filmarchiven sowie von Privatpersonen geliehen werden. Einige Arbeiten entstanden speziell für die Ausstellung.<sup>181</sup> Die Erforschung der Exponate erforderte zudem die Beschäftigung mit visuellen und materiellen Kulturen sowie Dingwelten, die (noch) nicht in Sammlungen aufgenommen wurden und gerade im Bereich der Tattoo-Communitys wertvolle Materialien bieten. Die Ansprüche an die Qualität der Leihgaben setzen ein grosses Wissen über bestehende Sammlungen und Archive sowie ein breites Netzwerk von Museen, Privatsammlungen und anderen Institutionen voraus. Es kann nicht genug betont werden, wie wichtig Kenntnisse über Sammelbestände und deren Geschichte sind.

Ausstellungstätigkeiten fördern nicht nur neue Erkenntnisse, sie leisten auch einen substantiellen Beitrag, Sammlungen und Archive lebendig zu halten. Mittlerweile haben unterschiedliche wissenschaftliche Disziplinen anerkannt, dass Bilder und andere visuelle Materialien als einmalige Quellen zur Nachvollziehbarkeit von Vergangenem dienen können. Damit nimmt die Bedeutung der Archive mit visuellen Medien stetig zu. Um »im Bauch des Museums Feldforschung zu treiben« und die systematische Erforschung sowie die innovative Arbeit mit diesen »attraktiven Bergwerken ungehobener Diamanten von Wissen und sinnlicher Präsenz«, wie Michael Oppitz sie nennt, zu ermöglichen, ist es essenziell, die Zugänglichkeit der Objekte zu gewähren. Für diesen Zugang muss bisweilen leider gekämpft werden.<sup>182</sup> Auch die Kunsthistorikerin und Ethnologin Clémentine Deliss spricht von »Feldforschung im Muse-

<sup>179</sup> Vgl. Rabinow 2008, S. 2–5; Rabinow 2012, S. 7–9. Zum Thema »Weltzivilisation« siehe auch Lévi-Strauss 2012, S. 140–145.

<sup>180</sup> Vgl. Savoy 2018; Häntzschel 2017 (29.06.2020).

<sup>181</sup> Vgl. Goran Galić & Gian-Reto Gredig, *Don't worry ...*, 2013; vgl. die Inszenierung der Gestalter\*innen und Tätowierer\*innen Happypets und die Arbeiten diverser Tätowierer\*innen aus Hamburg oder die Präsentation zum Thema Farbstoffe.

<sup>182</sup> Vgl. Oppitz 2018, S. 54, S. 112.

um«. Während ihrer Zeit als Kuratorin am Weltkulturen Museum in Frankfurt am Main, das sie zwischen 2010 und 2015 leitete, nutzte sie das ethnografische Museum als Experimentierfeld, indem sie künstlerische und wissenschaftliche Positionen und Verfahren miteinander in Austausch brachte. Dies erprobte sie beispielsweise in der Gruppenausstellung *Objekt Atlas. Feldforschung im Museum* (2012).<sup>183</sup>

Die Ausstellung *Tattoo* nimmt sich auch neue Wege in der Aufarbeitung von Sammlungen vor. Die reichhaltige und Kulturen übergreifende Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg dient seit über 130 Jahren Künstler\*innen und Designer\*innen als Inspirationsquelle für ihre gestalterische Arbeit. Ob klassische Ornamente aus dem Historismus, die floralen Muster des Jugendstils oder der lebendige Charakter der japanischen Farbholzschnitte, die stetige Auseinandersetzung mit solchen historischen Bildvorlagen und ihre Adaption in die eigene Bildsprache gehören heute genauso sehr zum Handwerk und zur Ikonografie des Tätowierens wie die Neuschöpfung von Motiven. Im Herbst 2014 wurden ausgewählte Hamburger Tätowierer\*innen dazu eingeladen, die Museumssammlung als Ausgangspunkt für neue Tattoo-Motive zu nutzen, die in der Ausstellung – zusammen mit der Vorlage aus der Sammlung – gezeigt und kommentiert wurden.<sup>184</sup> Auch die in der Ausstellung durchgeführte Live-Tätowierung mit Happypets aus Lausanne und die anschliessende Expert\*innenführung durch die Ausstellung ergänzte durch die Kommentare aus der Perspektive der Tätowierkunst und des Grafikdesigns die multiple Sichtweise der Ausstellung.

Für die zeitentsprechende Gestaltung und gegenwartsorientierte Anpassung eines Museums und seiner Sammlungen nennt der amerikanische Anthropologe Paul Rabinow drei Aspekte:

»Die eigentliche Herausforderung besteht unter diesen Umständen vielleicht in der zeitgemässen Gestaltung des Museums. Um ihr gerecht zu werden, braucht es Fantasie, Wagemut und Disziplin. Für eine gegenwartsorientierte Anpassung des Museums müssen alle möglichen Register gezogen werden, dazu zählen ›remediation‹ (dt. in diesem Zusammenhang: Berichtigung, Korrektur), Kuration und ein Prozess zeitgenössischer Assemblage.«<sup>185</sup>

Der Begriff *remediation*, wie ihn Rabinow charakterisiert, eignet sich aus meiner Sicht als bewegliche Metapher in Bezug auf die Entstehung einer zeitgemässen Ausstellung. Der Prozess der Remediation, so schreibt er, umfasst zwei Schritte: zunächst muss ein Defizit erkannt worden sein, das der Korrektur oder der Verbesserung bedarf. Er verweist darauf, dass die angestrebte Berichtigung vermutlich nur durch einen Wechsel des Mediums erreicht werden kann. Folglich ist es die Aufgabe des zeitgemässen Museums, die Beschränkungen und Defizite seines vergangenen Seinsmodus gründlich aufzuarbeiten und sich für andere Mittel zu öffnen. Die Veränderung des Mediums wird sicherlich die Einbindung von Technologie umfassen, aber sie kann auch bedeuten,

<sup>183</sup> Deliss 2012, S. 19–33; Gable 2010, S. 95–119.

<sup>184</sup> Dazu gehören z.B. Frank, Taki, Nikkels (*Endless Pain*), Christian Hansen, Jules Wenzel, Seb Winter (*Immer & Ewig*), Robert Gorlt (*Tattoo Nouveau*), Chriss Dettmer (*Black Hole Tattooing*).

<sup>185</sup> Rabinow 2012, S. 8.

dass die Art und Weise wie Besucher\*innen, Museumsmitarbeiter\*innen und Betrachter\*innen interagieren, kreativ und experimentell angelegt ist und so eine Bereicherung der Museumserfahrung möglich wird. »Remediation und Kuration«, so meint Rabinow, »können nur gelingen, wenn Artefakte, Erfahrungen und Erkenntnisse auf eine Weise zusammenkommen können, die den ihnen innewohnenden Wert zu würdigen weiß und dabei zeigt, dass wir Teil des Prozesses des Verstehens und der Wertschätzung dessen sind, was wir ausstellen. Ein Prozess, der zweifellos auch etwas Geheimnisvolles an sich hat, wie alles Wissen und alle Kunst, die diese Bezeichnung verdienen.«<sup>186</sup> Ich würde noch die Vieldeutigkeit hinzufügen, die Freiheit der Besuchenden, einen Gegenstand aus mehreren Perspektiven zu betrachten. Es war Ziel der Ausstellung *Tattoo*, dem Publikum die Möglichkeit eines frischen, komplexen und der Gegenwart verbundenen Blicks auf die Werke zum Thema Tätowierung zu bieten und vielfältige Interpretationsmöglichkeiten zu eröffnen.

#### 5.4. Erzählende Dinge und die Kraft der Exponate

Die Ausstellung *Tattoo* führt eine Fülle von Darstellungen zusammen, die Tätowierungen und das aussergewöhnliche Trägermaterial der Haut für die Präsentation »lebendig« macht. Es gelingt nur durch diese Vielfalt, das Phänomen der Tätowierungen mit seinen ästhetischen und inhaltlichen Qualitäten zu veranschaulichen, denn jedes visuelle Medium zeichnet sich durch seine Geschichte, seine spezifischen Merkmale, Möglichkeiten und Beschränkungen aus. Dabei werden alle Darstellungsarten gleichwertig behandelt und jedem Ausstellungsstück oder Kunstwerk wird in der entsprechenden Inszenierung ein gebührender Platz eingeräumt, um ihrer ästhetischen Kraft und inhaltlichen Bedeutung gerecht zu werden. In sorgfältig überlegten Nachbarschaften wird jedes Exponat, jede Arbeit so ausgewählt und positioniert, dass sie zum Ganzen hinzufügen, was für das Thema und den Zusammenhang, für die Ästhetik und die Gestaltung relevant ist.

Im Gegensatz zu einem Film oder einem Buch vermittelt eine Ausstellung Inhalte in der Regel nicht nur symbolisch, sondern integriert diese als Objekte in ihrer materiellen Gestalt, soweit es sich nicht um Ephemeres handelt, wie Aktionen, Happenings oder Performances. Eine Ausstellung ist in diesem Sinne ein Ort der Realitätsproduktion in einem haptisch gestalteten Raum, in dem man Dingen begegnet, die wirklich existieren, von denen man vorher vielleicht nur gehört hat, denen man vielleicht zum ersten Mal begegnet, sie vielleicht in einer Aktion erlebt. Vor allem Kunstausstellungen werden attraktiv dadurch, dass sie »Originale«, einmalige Objekte, zeigen, die man nur dort und oft nur während einer kurzen Zeit sehen kann, bevor sie weiterreisen oder in die privaten Sammlungen und Depots der Museen oder an andere Leihgeber zurückkehren. Diese Besonderheit wird wertgeschätzt, denn Menschen gehen heute nicht mehr ins Museum, um Kopien oder Repliken derselben digitalen Bilder zu sehen, die sie schnell über die Google-Suche im Internet finden. Im Hinblick auf die wachsende Dominanz der digitalen Bilderwelt ist es deshalb nicht erstaunlich, dass das Materielle derzeit in Ausstellungen selbst und in wissenschaftlichen Beiträgen zur Museumskul-

<sup>186</sup> Ebd. S. 8 f.

tur eine neue Beliebtheit erfährt. Dem Exponat und seiner Materialität wird wieder vermehrt Aufmerksamkeit geschenkt. Auffallend sind die Aufgaben, die es erfüllen soll und die Deutlichkeit, mit der diese Aufgaben in den Diskursen um das Museum erwähnt werden. Die Originale sollen dem digitalen Zeitalter das »Authentische« und »Echte« entgegenhalten, sie sollen auratisch sein und berühren. Vor allem sollen sie eine Geschichte erzählen.

Ein Verfechter des Konzeptes der »erzählenden Dinge« ist Robert Neil MacGregor, der in seiner Ausstellung *Eine Geschichte der Welt in 100 Objekten* und dem gleichnamigen, einflussreichen Buch Geistesgeschichte anhand ausgewählter Objekte darstellt. Dabei verdichtet er über mehrere Seiten Welthistorie und beeindruckt mit der Tiefe seiner Objektbiografien. Wenige Objekte offenbaren ihre weiteren Bedeutungen und Geschichte aus ihrer reinen Dinglichkeit heraus. Exponate benötigen das Immaterielle, um wirken zu können. MacGregor sieht deshalb die poetische Vorstellungskraft als Basis der Objekterschliessung.<sup>187</sup>

Es gilt, neben ihrer Bedeutung und Geschichte, die Materialität der Exponate ernst zu nehmen und erfahrbar zu machen. Diese wurden in der Ausstellung *Tattoo* nicht nur mit der bedachten Auswahl von Darstellungsmöglichkeiten aufgegriffen. Den Tätowierungsprozess veranschaulichten etwa Tattoo-Farben und deren Bestandteile wie Kohlestücke und andere Farbpigmente, die man sich in einem Wundprozess in die zweite Hautschicht stechen lässt.

Trotz der immensen Vielfalt an Darstellungen von Hautbildern wird die tatsächliche tätowierte Haut jedoch oft gar nicht für alle sichtbar. Gerade in der europäischen und nordamerikanischen Kultur war es lange Zeit nicht selbstverständlich, Tätowierungen zu sehen. Deshalb sind einige bedeutende Tätowierkulturen kaum oder gar nicht dokumentiert. Im 19. Jahrhundert waren in Europa und in den USA vermutlich mehr Menschen tätowiert, als angenommen. Ihre Tätowierungen blieben privat und verdeckt, wurden selten beschrieben und gelangten nie an die breite Öffentlichkeit. Religiöse Tätowierungen waren in Europa durchaus verbreitet. Gläubige Christen reisten im 15. bis 17. Jahrhundert an heilige Stätten in Palästina, Jerusalem oder nach Loreto bei Ancona, wo Tätowiergeschäfte die Pilgerschaft einlud, sich nach Motivvorlagen Tattoos stechen zu lassen, die sie als Erinnerungsstück, als Auszeichnung oder als eine Art Trophäe nach Hause brachten.<sup>188</sup> Solche vergangenen Hautbildpraktiken zu zeigen, ist schwierig, denn es existieren kaum visuelle Darstellungen von Menschen aus der Oberschicht und dem Adel aus dem 19. und 20. Jahrhundert, die ihre Tätowierungen entblössen oder Menschen mit den genannten religiösen Hautbild-Motiven. So bleibt in der Ausstellung nur deren Erwähnung über Texte an der Wand. Auch die fast unsichtbar gebliebene Tradition der Pilgertätowierungen ist vorab durch Aufzeichnungen, einige gezeichnete Darstellungen und aus Holz gefertigte Motivvorlagen dokumentiert. Diese an Art Brut erinnernden Holzsablonen konnten für die Ausstellung leider nicht ausgeliehen werden, da die Leihanfrage bei der Kirchensammlung von Loreto an den

<sup>187</sup> Vgl. MacGregor 2011, S. 14–19; MacGregor 2016, S. 34.

<sup>188</sup> Vgl. Kapitel 1. sowie Landfester 2012, S. 198–203.

komplizierten und restriktiven Leihbedingungen der italienischen Verwaltung scheiterte – eine sich wiederholende Realität der Ausstellungspraxis.

Auch zeitgenössische Tätowierungen, wie die Schutztätowierungen der Sak Yant in Thailand, die zurzeit eine grosse Beliebtheit erleben und ihre Träger und Trägerinnen vor Unheil und Unglück bewahren sollen, bleiben für die Öffentlichkeit verborgen. Sie werden von den dafür autorisierten Mönchen gestochen und in einem Ritual aktiviert. Auf den Porträts der thailändischen Fotografin Aroon Thaewchatturat enthüllen Männer wie Frauen in diversen Posen ihre Hautbilder, die eigentlich von Kleidung verdeckt sein sollen. Um dem Gebot zu folgen, wurden für die öffentliche Präsentation in der Ausstellung die Fotografien nach der Entwicklung mit kleinen Goldplatten gesegnet und erfahren somit wiederum Schutz. Damit werden sie zu aufgeladenen, besonderen Exponaten, welche die Benjaminsche »Aura« auf ihre eigene Art und Weise weitertragen.

So kann nur ausgestellt werden, was irgendwann auch sichtbar wird. Der Akt des Zeigens und Nicht-Zeigens, die Thematik von Privatheit und Öffentlichkeit sind deshalb Herausforderungen, denen sich eine Ausstellung über Tätowierungen unweigerlich stellen muss. Zudem weisen die Performance der Träger und Trägerinnen von Tätowierungen, die charakterisierenden Eigenschaften der besonderen Leinwand der Haut und die Flüchtigkeit von Tätowierungen darauf hin, dass sie eher zu den ephemeren, performativen Ausdrucksformen gehören, wie ich im vierten Kapitel schon ausgeführt habe. Dieser Vielschichtigkeit eines Phänomens in einer Ausstellung gerecht zu werden, ist der Königsweg der Praxis.

### 5.5. Genauigkeit, Transparenz und Autorschaft

Wissenschaftliches Arbeiten ist für Michael Oppitz eine ästhetische Praxis, die sich, wenn sie gelungen ist, durch die Qualität der Inhalte und ihrer Grundlagen ebenso auszeichnet, wie durch die Kriterien der Genauigkeit, Transparenz und Nachvollziehbarkeit. Genauigkeit, wie sie Oppitz für die Ethnografie versteht und – ob visuell oder verbal – fordert, erzeugt eine eigene Art des Schönen, ist deshalb auch eine Praxis der Kunst.<sup>189</sup>

Die Erarbeitung und Präsentation einer Ausstellung soll von diesen Kriterien geleitet werden. Sie gelten zuerst einmal für die Aufarbeitung der Grundlagen, der Geschichte und Informationen zu künstlerischen Positionen, Bildmedien und anderen Materialien. Was weiß man über sie? Wie, wann und von wem wurden die Fotografien aufgenommen? Woher stammen die Objekte, was wird über die künstlerischen Arbeiten mitgeteilt? Wenn die Quellen es zulassen, sind konsequente und transparente Angaben zum Kontext der Exponate in der Ausstellung anzustreben. Dies erschweren leider fehlende Informationen zu vielen Objekten aus Museumssammlungen. Menschliche Überreste, wie die Trocken- und Feuchtpräparate mit tätowierten Hautstücken etwa, die zu den sensibelsten Exponatgruppen gehören, bedürfen unbedingt erweiter-

189 Michael Oppitz 1989, Klappentext und S. 120.

ter Erklärungen. Die in der Ausstellung *Tattoo* gezeigten Leihgaben stammen aus der historischen Lehrsammlung des Anatomischen Museum der Universität Basel und aus dem Institut für Rechtsmedizin der Universität Basel, Abteilung für Forensische Medizin, die leider kaum erläuternde Details finden konnten. Die Informationen zum Bildmaterial aus dem privaten Archiv von Herbert Hoffmann sind auch spärlich, da viele seiner Notizen verloren gegangen sind.

Die genaue Quellenprüfung und der Einbezug wissenschaftlich fundierter Grundlagen stellen die Qualität der Inhalte sicher. Dazu gehören Gespräche mit Expert\*innen aus der Wissenschaft und anderen Fachgebieten. Einer der renommierten Farbproduzenten für Tätowierungen in Deutschland beispielsweise lieferte wertvolle Informationen und die Materialien. Zugleich wurden Ergebnisse aus verschiedenen Forschungsarbeiten einbezogen, wie etwa die früher beschriebenen Porträts der neuseeländischen Fotografin Becky Nunes von Maori mit Tā Mokos, entstanden im Rahmen eines interdisziplinären Forschungsprojektes über aktuelle Entwicklungen im neu gewonnenen Selbstbewusstsein der Kultur der Maori; Jens Uwe Parkitny suchte in einer fotografischen Langzeitstudie Chin-Frauen aus Birma mit traditionellen Gesichtstätowierungen; Klaus Pichler erforschte in einer mehrjährigen Feldstudie mit Fotografien und Interviews österreichische Ex-Häftlinge und ihre Tattoo-Geschichten; der *Tattooar* wiederum ist Produkt eines Forschungsprojektes der ECAL/EPFL/ECAL LAB in Lausanne.<sup>190</sup> Alle darin veröffentlichten Publikationen und Begleitprodukte wurden zur vertieften Beschäftigung in der Ausstellung ausgelegt.<sup>191</sup>

Auch die Form und Funktion der Ausstellungstexte muss wohlüberlegt sein. Dazu kommt eine sorgfältige Abwägung, wo die Kontexterweiterung überhaupt sinnvoll ist. Wenn möglich, sollen die Texte nach wissenschaftlichen Kriterien verfasst sein, wie ich im dritten Kapitel ausgeführt habe. In der Ausstellung *Tattoo* entsprechen die Texte weder den Konventionen der meisten »Wissensmuseen«, wo in prominente Raumtexte und Legendentexte mit Exponatangaben unterteilt wird, noch dem sehr zurückhaltenden Gebrauch von vermittelnden Texten in Kunstmuseen. Die Ausstellung *Tattoo* verwendet etablierte Informationsmodi wie Titel, Wandtexte und Zitate. Der Hauptteil umfasst Kurztexte zu Werken und Werkgruppen sowie Legenden mit den üblichen Angaben zu Werk und Leihgebenden oder anderen Quellen. Die konventionellen Wandtexte sind mit den Legendentexten zu den einzelnen Werken oder den inhaltlichen Gruppen kombiniert. Diese funktionieren wie kurze Exkurse und beinhalten zusätzliche Informationen oder Werkbeschreibungen, sowie die Werkangaben, die je nach Art der Exponate unterschiedlich ausfallen. Die Besuchenden erhalten so über konsequente Textstrukturen einen einfachen Zugang zu weiteren, vertiefenden Informationen, die eine Übersicht über den Inhalt der Ausstellung liefern und gleichzeitig Transparenz sowie Nachprüfbarkeit garantieren. Zudem ist ein Booklet mit allen Texten und Sprachversionen zur Ausstellung erhältlich, welches jedoch nicht einem umfangreichen

<sup>190</sup> *Tattooar*, eine interaktive Installation aus dem Forschungslabor der EPFL (ETH Lausanne) und der ECAL (Hochschule für Kunst und Design Lausanne) von Mark Mussler, Happypets, Thibault Brevet, Cem Sever (CH/FR/TUR, 2011–2013): Cem Sever lud drei Tätowierer\*innen ein, die für ihr graphisches Talent bekannt sind, um Bilder zu kreieren, die vor einer Art digitalem Spiegel lebendig werden. Die Installation will durch die Symbolkraft von Tätowierungen Fragen der Identität aufwerfen.

<sup>191</sup> Te Awekotuku u. a. 2011; Stein und Parkitny 2010; Pichler 2011.

wissenschaftlich aufgearbeiteten Ausstellungskatalog entspricht. Das Booklet konnte gratis bezogen werden und musste aufgrund der Beliebtheit und hohen Besucherzahlen nachgedruckt werden. Der Büchertisch mit Sitzgelegenheiten kann als Zone des Rückzugs genutzt werden und die aktuellen Publikationen im Verkauf bieten eine weitere Vertiefung nach dem Ausstellungsbesuch.

Nicht zuletzt benennt ein gut sichtbares Impressum, idealerweise am Eingang oder Schluss der Ausstellung, transparent und vollständig die Autor\*innenschaft, alle an der Ausstellung Beteiligten, Leihgebende und Sponsoren. Leider sind in Ausstellungen diese Informationen oft schwer zu finden, wenn überhaupt vorhanden. Der formalisierte Abspann eines Kinofilms könnte dabei Vorbild sein, um nicht nur prominent genannte Sponsoren, sondern auch allen Mitarbeitenden gebührende Ehre zu erweisen. Dies vermag die lange in Museen praktizierte, nicht verortbare und unpersönlich gehaltene Autor\*innenschaft zu beenden, die auch die Teamarbeit hinter den Kulissen im Dunkeln verschwinden lässt. Diese überholte Konvention ist vergleichbar mit der lang praktizierten Tradition der *voice-of-god*-Stimme in Dokumentarfilmen, vorwiegend aus dem letzten Jahrhundert, wo eine nicht personalisierte Stimme unsichtbar aus dem *off* die bewegten Bilder mehr oder weniger geschickt kommentiert, ergänzt und beurteilt. Diese diffuse Voice-of-God-Autorschaft der Ausstellungstexte gilt es, in Zukunft zu vermeiden. Gerade ein gut sichtbares Impressum trägt zu den angestrebten Kriterien der Genauigkeit, Transparenz und Nachvollziehbarkeit bei.

## 5.6. Inszenierung der gestalterischen Diversität

Ausstellungen ermöglichen es, in einen meist eher ruhigen, oft geschlossenen Raum geführt, in eine andere Welt zu tauchen. Sie erlauben, im eigenen Tempo umherzuwandern, sei es konzentriert und mit gezielter Aufmerksamkeit alleine oder im Gespräch, zu zweit oder in Gruppen. Diese verschiedenen Möglichkeiten der Rezeption und Bewegung in einem inszenierten Raum zeichnen das Format der Ausstellung aus und sie gilt es, zu berücksichtigen. Sie unterscheiden sich von Wahrnehmungs- und Bewegungsformen in digitalen Räumen, aber auch von anderen erzählenden und performativen Formen wie im Theater, bei Musikaufführungen, in der Literatur oder im Film.<sup>192</sup>

Da die Aufmerksamkeit heute vermehrt auf die Inszenierung der Ausstellungsräume gelegt wird, sind die Ansprüche an die Szenografie deutlich gestiegen.<sup>193</sup> Vor allem in design-, kultur- und naturhistorisch orientierten Ausstellungen wird eine Gestaltung erwartet, die auf vielen Ebenen kommuniziert, dabei die Ausstellung charakterisiert und in einen räumlichen Kontext einbettet. Dieses »expografische Bild« ist zuallererst vom Ausstellungsort und von der Architektur der jeweiligen Räume abhängig.<sup>194</sup> In der Geschichte der Gestaltungstraditionen werden verschiedene »Schulen«, Moden und Handschriften deutlich und immer wieder entstehen neue Programme und Kategorisie-

<sup>192</sup> Weiterführende Literatur zur Zeitlichkeit in der Ausstellung: von Bismarck u. a. 2014.

<sup>193</sup> Zur aktuellen Entwicklung in der Szenografie und Ausstellungsarchitektur: Reinhardt 2015, S. 275; Locher 2015, S. 59; Schneemann 2015, S. 72 f.

<sup>194</sup> Marc-Olivier Gonseth spricht von einem »expografischen Bild« als einem Raum, den die Besucher begehen können. Ausstellen heisst nach seiner Definition, einen spezifischen Diskurs über ein Museum führen, bestehend aus Gegenständen, Texten und Illustrationen, vgl. Gonseth 2012, S. 51.

rungen. Der Kulturwissenschaftler und Ausstellungsmacher Uwe J. Reinhardt beispielsweise sieht einen Kanon der neuen Gestaltung für das 21. Jahrhundert vor.<sup>195</sup> Der Architekt und Szenograf Uwe R. Brückner wiederum spricht von vier Raumparametern für künstlerisch schlüssig initiierte Räume: der physisch-substantivistische, der narrativ-verbale, der atmosphärisch-adjektivische und der dramatische Raum. Die Ausstellung *Tattoo* würde sich nach dieser Einteilung zwischen dem narrativ-verbalen und atmosphärisch-adjektivischen Raum bewegen.<sup>196</sup>

Die Szenografie der Ausstellung *Tattoo* macht sich die hohen Räume der spätklassizistischen Museumsbauten mit hohen Fensterreihen zunutze und bezieht damit die zum Teil vorgegebenen und unumgänglichen Erfordernisse an die Besucherführung ein. Dies erfolgt einerseits über die Narration, andererseits über gestalterische Mittel, wobei der Plot die inhaltliche Erzählung und das Grundprinzip der Visualisierung überzeugend verbinden soll. Die verschiedenen Themenzonen stellen eine Landschaft aus miteinander verbundenen Bereichen dar, die über eine subsumierende, visuelle Sprache zusammengehalten wird und in der Anpassung an neue Räumlichkeiten leicht angepasst werden kann.

In einer Ausstellung sind es nicht nur die Exponate selbst, welche die Erzählung voranbringen und gewichten, es ist auch deren Inszenierung im Raum. Ausstellungen mit einer heterogenen Mischung aus zeitgenössischer Kunst und anderen Exponatarten stehen vor der Herausforderung, dass sie grundsätzlich mit sehr unterschiedlichen medialen Formen umgehen müssen. Diese sind etwa auf gegensätzliche Weise von Licht abhängig und können ganz unterschiedlich durch Lichtverhältnisse in Szene gesetzt werden. Einige Bildmedien vertragen aus konservatorischen Gründen nur wenig Licht, so zum Beispiel die historischen Fotografien aus dem Archiv von Herbert Hoffmann und die sensiblen Bilder aus der Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe, die höchstens der Beleuchtungsstärke 50 LUX ausgesetzt werden dürfen. Von anderen Arbeiten selbst geht eine Lichtwirkung aus, wie bei Monitoren und Projektionen. Zwischen den unterschiedlichen Bedingungen ergeben sich durchaus produktive atmosphärische Spannungsverhältnisse. Die Art der Exponate war auschlaggebend für den Entscheid, das Tageslicht mit verdeckten Fenstern zu reduzieren und in abgedunkelten Räumen zu inszenieren. In der Ausstellung *Tattoo* sollten die zwei grossflächigen Projektionen mit den sich bewegenden tätowierten Körpern der Kunstinstallation von Goran Galić & Gian-Reto Gredig und dem projizierten Bilder-Loop aus zeitgenössischen Tätowierarbeiten über mehrere Standpunkte und Blickrichtungen sichtbar bleiben. Die Lichtdramaturgie und das Farbkonzept ermöglichen eine pointierte Führung des Blicks und der Aufmerksamkeit im Raum. Gleichzeitig unterstützen sie eine einheitliche

<sup>195</sup> Uwe J. Reinhardt führt unter dem Kanon der neuen Gestaltung für das 21. Jahrhundert folgende Kategorien auf: Intensivierung der Betrachtung, Information statt Persuasion, Erleichterung der Rezeption, Eindeutigkeit der Aussage, Vermeidung von visueller Monumentalität, Entsprechung eines neuen Raumgefühls, Dynamisierung des Volumens der Ausstellungsräume, Lenkung und Orientierung durch direkte Wegweisung, Bewusste Lichtregie, Verwendung preisgünstiger Materialien und Medien. Ich stimme den ersten fünf seiner Kriterien zu. An einer anderen Stelle erwähnt er sechs Werte, die Italo Calvino für den ästhetischen Diskurs der Zukunft kurz und abstrakt empfohlen hat: Leichtigkeit, Schnelligkeit, Genauigkeit, Anschaulichkeit, Vielschichtigkeit und Konsistenz, vgl. Reinhardt 2015, S. 276–280.

<sup>196</sup> Vgl. Brückner 2015, S. 283.

visuelle und atmosphärisch charakterisierende Sprache, die die heterogenen medialen Präsentationen und vielfältigen Exponate zusammenbringen. Dabei sollen Raumperspektiven definiert sowie Blickführungen und Kompositionen geschaffen werden.

In diesem wechselwirkenden Prozess standen immer die ästhetische und inhaltliche Wirkung der Exponate im Vordergrund. Die szenografischen Elemente sollen keine dominante Rolle einnehmen, dies gilt auch für den sparsamen Einsatz von Technologie. Schlichte und filigrane Hilfsmittel im Dienst der Exponate, wie Sockel oder Wandvitrinen sind aus meiner Sicht zu befürworten. Das obligate Ausstellungsmobiliar wird auf kluge Weise sichtbar, fügt sich auch in die Erzählung der präsenten Werke. Diese Haltung widersetzt sich einer zu beobachtenden Tendenz, in der Präsentationsform um jeden Preis originell und technologisch ausgeklügelt aufzutreten. Viele Ausstellungen bemühen sich heute um ein schlagendes Narrativ und wollen ihr Publikum damit an die Hand nehmen. Aus meiner Sicht sollen jedoch in erster Linie die Exponate und künstlerischen Arbeiten selbst aussagekräftig genug sein und damit die Fantasie der (mündigen) Besuchenden in Gang setzen.

So wie die Ausstellungsgestaltung, die Lichtdramaturgie, der Umgang mit Farben und Materialien eine wichtige Rolle spielen, benötigt auch die auditive Inszenierung Aufmerksamkeit. Die akustische Gestaltung von Ausstellungsräumen wird leider oft vernachlässigt. Das Ziel, mit allen fünf Sinnen die ästhetischen, sinnlichen Qualitäten von Tätowierungen zu erfassen, beinhaltet den Auftrag an den Komponisten Mario Marchisella, mit den Geräuschen von elektrischen Tätowiermaschinen zu arbeiten.<sup>197</sup> Seine Soundinstallation *It was the best of times*, die in einem sich wiederholenden Loop weitum zu hören war, themisierte nicht nur wichtige Aspekte wie Schmerz und Erinnerung, sie wurde zu einer Art tragender Filmmusik der ganzen Ausstellung.

Ein weiteres starkes Augenmerk wurde auf die Übergänge, Ein- und Ausgänge gelegt. Gerade der Ausstellungseingang muss als eindrückliche Ouvertüre gestaltet sein, die die Pragmatik und »den Sound« der Ausstellung erkennen lässt. Schliesslich sollte ein Szenarium geschaffen werden, bei dem ein Sinn den anderen weckt, indem Geschichten erzählt werden, die multisensuelle Herangehensweisen befördern. Zeigen, wie eine Rose duftet, würde ich diesen schon im Vorwort beschriebenen Anspruch nennen, in Anlehnung an den Filmemacher Robert Flaherty und mit Verweis auf die Kunst der poetischen, imaginären Kraft im Zusammenspiel der verschiedenen Medien.

<sup>197</sup> Mario Marchisella (\*1972, Schweiz), *It was the best of times*, 2013, Audioinstallation / 15 min. / Loop / Musik & Sounddesign: Mario Marchisella / Text: Charles Dickens, aus: *A Tale of Two Cities* (1859). Der Komposition liegt ein Foto zugrunde, auf dem man Unterarme sieht, welche ein Tattoo mit Charles Dickens' Anfangstext aus dem Roman *A Tale of Two Cities* tragen – eine bestimmte Epoche und die damit verbundenen Sehnsüchte, Hoffnungen, Glücksgefühle wie Abgründe werden darin beschrieben. Dem monoton surrenden Klang der Tattoo-Maschine, welcher rhythmisiert und manipuliert wird, stehen musikalische Motive und ein gesungener Text gegenüber. Das Material wird verwoben und verdichtet, vergleichbar mit dem Entstehungsprozess eines Tattoos – Schicht um Schicht, vgl. Kumschick, *Tattoo*, 2013.

## 5.7. Allianzen der Sparten und Erkenntnis durch den Wechsel des Mediums

*Seen sind für Fische Inseln.*<sup>198</sup>

Alexander Kluge

Das Phänomen der Tätowierungen legt nahe, eine disziplinübergreifende Ausstellung zu kuratieren. Mein Interesse an einer multidisziplinären und mehrperspektivischen Herangehensweise liegt in der Überzeugung, dass – gerade in der Auseinandersetzung mit Phänomenen wie Tätowierungen – durch den Wechsel der Blickrichtung, an den Rändern der Fachgebiete und in den Zonen zwischen den Disziplinen innovative Entdeckungen gemacht werden können und neue Fragen entstehen. Eine Ausstellung ist grundsätzlich als mehrdimensionales Zeichensystem zu verstehen, denn sie führt immer verschiedene Ausdrucksformen zusammen, die objekthaft (dreidimensional und materiell), bildhaft (bewegte und stehende, auch immateriell/virtuelle Bilder), sprachbasiert (geschrieben oder gesprochen), tonbasiert (Geräusche oder Musik) und ambiental inszenierend sein können. In einer explizit interdisziplinären, mehrperspektivischen Ausstellung kann die Vielfalt der Medien und Dinge mit ihren unterschiedlichen Eigenschaften zunutze gemacht werden. Unterschiedliche Materialien können miteinander kombiniert, verschiedene Ebenen, Formate, Gattungen und Narrative zueinander in Beziehung gesetzt oder diese durch Transferprozesse miteinander und untereinander verschränkt werden. Auf diese Weise haben Ausstellungen grosses Potential, verschiedene Arten des Betrachtens und des Denkens an einem Ort zu versammeln.

Die Ausstellung *Tattoo* betont die Berührungspunkte von Kunst, Design und Kulturgeschichte und schafft damit neue Gegenüberstellungen und unerwartete Bezüge. Die Disziplinen werden miteinander verbunden, ohne dass sie ihre eigene Entität und Identität aufgeben, und die unterschiedlichen Exponatarten werden immer gleichwertig behandelt. Als interdisziplinäre, spartenübergreifende Themenausstellung ist sie deshalb weder eine klassische Kunstausstellung noch eine konventionelle Design- oder kulturhistorische Ausstellung. Sie kombiniert (Kunst-)Werke, die für Museen und Ausstellungsräume geschaffen wurden, mit Objekten, die aus ganz anderen Zusammenhängen stammen und primär, wie Tätowierungen selbst, andere Bedeutungen und Funktionen haben, als in Sammlungen und Ausstellungen einbezogen zu werden. *Tattoo* zeigt dadurch den gegenseitigen Einfluss von Kunst, Design und Tätowiermotiven auf. So sind die klassischen Motivwelten aus der Tradition der Yakuza auf unterschiedliche Art präsent, wobei alle Werke einen anderen Aspekt vorführen: Die japanische Künstlerin Fumie Sasabuchi irritiert mit auf Modefotografien von Mädchen gezeichneten Irezumi-Tätowierungen. Der spanische Künstler Enrique Martí führt mit dem grotesken, stark tätowierten Puppenpaar *Art is dangerous* Prinzipien von Stigmatisierung und Gruppenzugehörigkeit vor. Die Schönheit und Kraft der japanischen Motivwelten kommen darüber hinaus auf Farbholzschnitten, Suikoden genannt, oder historischen, exklusiv kolorierten Studiofotografien von Felice Beato zur Geltung sowie im erotischen Animationsfilm *Flesh Color* von Masahiko Adachi.<sup>199</sup> Es sind zeitgenössische

<sup>198</sup> Kluge 2018, S. 63.

<sup>199</sup> *Flesh Color*, J 2010, Masahiko Adachi.

Tätowierer\*innen wie Filip Leu, Luke Atkinson oder Alex Reinke präsent, die mit ihren herausragenden Ganzkörpertätowierungen die japanischen Vorlagen weiterentwickeln.

Viele Tattoo-Motive wiederholen sich in unterschiedlichen Zusammenhängen: Schwalben, Schmetterlinge und andere Vögel tauchen ebenso auf Schnapschüssen von halbnackt posierenden Prostituierten aus den 1950er Jahren wie in den neuen Kreationen des Tätowierstudios Happypets auf, das sich unter anderem in naturwissenschaftlichen Museen inspirieren lässt. Auch das breite Motivangebot aus der Sammlung Herbert Hoffmanns lässt viele popkulturelle Sujets entdecken. Einige davon sind mittlerweile aus der Mode geraten, wie die in den 1950er Jahren beliebte Comicfigur Popey.

Ein programmatisches Highlight für den interdisziplinären Dialog ist die bereichernde Zusammenarbeit mit Happypets aus Lausanne. Violène Pont und Patch Monnier sind beispielhaft für eine junge innovative Generation. Sie bewegen sich erfolgreich auf mehreren Plattformen gleichzeitig, sind international anerkannte Illustrator\*innen und Gestalter\*innen, führen ein frequentiertes Tattoo-Studio und unterrichten an der Kunsthochschule ECAL in Lausanne. Sie breiteten für die Ausstellung ihre vielfältigen Motivkreationen mithilfe von geplotteten Fotografien, Zeichnungen und aufgeklebten Tattoo-Vorlagen auf einer vier Quadratmeter grossen Wand aus. Während einer Live-Tätowierung mit anschliessendem Rundgang durch *Tattoo*, kam ihre langjährige Erfahrung in der Tätowierpraxis und ihr reflektiertes theoretisches Wissen zum Ausdruck. Sie entwickelten einen differenzierten Wortschatz für die Gestaltungsarbeit am menschlichen Körper und sprechen über die Praxis der Körpertätowierung, als sei es die Gestaltung eines Buches. Live-Tätowierungen legen nicht nur den Vorgang der handwerklichen Herstellung offen, sondern auch die Beziehung zwischen Tätowierer\*innen und Tätowierten mit deren persönlichen Geschichten. Sie tragen zudem einen Diskurs über den Prozess der Tätowierung in einen design- und kunststoffen Kontext. Damit unterstützen solche Aktionen einen bis jetzt zu wenig geführten Austausch über Tätowieren mit unterschiedlichen Expert\*innen, um Qualitätskriterien im Rahmen einer bildkritischen oder kunstanalytischen Sprache und einem designorientierten Diskurs zu finden.

Ein interdisziplinäres Gespräch fand auch in der Talkrunde *Was ist uns unsere Haut wert?* statt. Tim Steiner, der *Tim* von Wim Delvoye auf dem Rücken trägt, brachte seine Position als wandelndes Kunstwerk und seine prinzipielle Haltung zur Tätowierung in die Diskussion, an der auch die Kulturwissenschaftlerin Ulrike Landfester, der Zellbiologe Ernst Reichmann und der Arzt Clemens Schiestl, die beide im Bereich der Hauttransplantation forschen, beteiligt waren. Zusammen diskutierten sie die diversen Perspektiven auf das Phänomen der zeitgenössischen Tätowierung.<sup>200</sup> Es sind eben solche verschiedenen Stimmen und Disziplinen, die in der Ausstellung *Tattoo* zu Wort

<sup>200</sup> Talk: *Was ist uns unsere Haut wert?*, Donnerstag, 27.02.2014, 17.00–18.30 Uhr: *Tim* das lebendige Kunstwerk von Wim Delvoye ist in der Ausstellung *Tattoo* anwesend, 18.30 Uhr: Talkrunde mit Tim Steiner alias *Tim*, Prof. Dr. Ulrike Landfester, Literatur- und Kulturwissenschaftlerin und Experten aus der Dermatologie, Moderation: Karin Salm, Redakteurin Radio SRF; siehe auch die Veranstaltung *Krämpfe, Tattoos und Migräne. Ein Gespräch über den Schmerz*, Die lange Nacht der ZEIT, Schön Klinik Hamburg, 07.05.2015.

kommen. Diese Art hybriden Erzählers führt, so könnte ein Bogen geschlagen werden, als neue Form der Wunderkammern eine Tradition der Renaissance weiter. Alexander Kluge findet dafür kluge Worte:

»Es gibt den Satz: ›Seen sind für Fische Inseln‹. Geraten wir Fische in neue Gewässer, verändern wir uns. Die Evolution geht weiter. Die Seele ist ein Unterwasserwesen. Sie ist flüssig und wandelt sich dauernd. Sie braucht Orte, an denen sie arbeitet. Und insofern brauchen wir erneut jene Wunderkammern, die in der Renaissance die Wissenschaft und die Künste in einem Raum vereinigt haben, Sie enthielten außerdem, was Rationalisten heute Aberglauben nennen würden und was wir Poeten als Ahnungsvermögen bezeichnen. Also Kunst, Wissenschaft und nach vorwärts gerichtete Mythen, die nichts anderes sind als Erzählungen.«<sup>201</sup>

## 5.8. Die Montage, das Dazwischen und neue Nachbarschaften

In der Ordnung der Dinge klingt immer auch das Echo früherer Inszenierungen nach. So faszinierten etwa Objekte aus fernen Kulturen immer schon und regten mit bis heute ungebrochener Anziehungskraft europäische Fantasien an. Ethnografische Sammlungen wurden jedoch erst im 19. Jahrhundert für ein breites Publikum geöffnet, vorwiegend zu Zwecken der Forschung und Erziehung, aber auch zur Unterhaltung und zum spektakulären Zurschaustellen des Fremden.<sup>202</sup> Dabei wurden verschiedene Ausstellungsdisplays mit unterschiedlichen Ordnungssystemen angewendet. Zum Beispiel wurde nach geografischen oder regionalen Kriterien, nach typologischen Merkmalen oder nach pittoresken formalen Eigenschaften gruppiert, die mit der ästhetischen Praxis klassischer Kunstaustellungen kombiniert werden konnten. Diese verschiedenen Ausstellungsmodi gründeten auf entsprechenden Wissenschaftstheorien, in erster Linie der Evolutionstheorie Darwins und anderen verbreiteten Vorstellungen über Fortschritt und soziale Entwicklungen.<sup>203</sup> Diese prägenden Traditionen von Museumsdisplays gilt es in zeitgenössischen Ausstellungen zu bedenken. Solche Referenzen kommen in der Ausstellung *Tattoo* etwa in der Auslegeordnung von Tätowierinstrumenten aus aller Welt zum Tragen. Sie sind in einer langen Vitrine sowohl nach formalen als auch funktionalen Ähnlichkeiten und Eigenarten arrangiert, wodurch sie thematische Verwandtschaften oder einfache Gegenüberstellungen zu erkennen geben. Tätowierungen entstehen durch das Einbringen von Pigmenten in die zweite Hautschicht. Als Instrumente dienen bearbeitete Hölzer, Dornen, Knochen, Hörner, Schildpatt, Metalle und Scherben. Abhängig von der Geometrie der Tätowierspitze können flächige oder punktuelle, schmale oder breite Muster erzeugt werden. Die einzelnen Geräte veränderten sich im Lauf der Zeit nicht grundlegend. Einen markanten Einschnitt stellt allerdings die Elektrifizierung dar, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts mit dem Patent der Spulenmaschine von Samuel O'Reilly (1891) neue Techniken sowie Stilrichtungen hervorrief. Dabei generiert der elektrische Antrieb eine regelmässige

<sup>201</sup> Vgl. Kluge 2018, S. 63.

<sup>202</sup> Zur Ausstellung als Botschafter des Fremden und Kuratieren innerhalb der Globalisierungsdebatte: Schneemann 2015, S. 81 f.

<sup>203</sup> Vgl. Kumschick 2004, S. 120–122; Bouquet 2012, S. 65 f., S. 89; Baumgarten und Oppitz 2012, S. 388 f.

Auf- und Abbewegung der Nadel, was ein ruhiges und kontinuierliches Arbeiten erlaubt. In der Vitrine liegt das absolut einfachste Tätowierinstrument aus Birma, ein spitzes Dornenende eines getrockneten Zweiges, neben dem selbst gebastelten Instrument eines Gefängnisinsassen, einem gebogenen Löffel mit angebundener Nadel, sowie vielfach komplexeren Werkzeugen aus bearbeiteten Materialien mit handgefertigten Details. So befinden sich auch drei zeitgenössische, stark verzierte Tätowiermaschinen nebeneinander, die aus verschiedenen Tattoo-Communitys stammen, und deren jeweiligen charakterisierenden Ästhetik entsprechen. Sie sind exklusiv verarbeitet und weisen darauf hin, dass Tätowierinstrumente mittlerweile als begehrte Stücke gesammelt werden.

Die Vitrine zeigt die unterschiedlichsten Spielformen der Werkzeuge, gleichzeitig trägt sie die klassischen Ordnungsprinzipien von ethnografischen oder naturwissenschaftlichen Sammlungspräsentationen weiter, bricht die bekannten Muster oder setzt die Einzelstücke mit neuen Bezügen in einen zeitgenössischen Kontext. Unterschiede zwischen den Exponaten werden nicht weggedrängt, sondern sichtbar gemacht, auch als Brüche. Letztlich geht es darum, das einzelne Objekt durch den Vergleich in seiner Einzigartigkeit hervorzuheben. Diese Form der Inszenierung steht programmatisch für viele Anordnungen in der Ausstellung. Das Zeigen von Varianten des Zeigens – gerade über die Kombination und Anordnung der Exponate – war Teil der kuratorischen Herausforderung und Reflektion.

Ausstellungen gestalten heisst, sich mit der klassischen Trias aller Ausstellungssituatationen – der Wand, dem Boden und der Decke – auseinanderzusetzen. Es bedeutet, mit Anordnungen von Flächen im Raum zu arbeiten, neue Räume herzustellen und damit mit ihren Anschlässen, Lücken, gegenseitigen Verdeckungen oder Durchdringungen zu arbeiten. Dasselbe gilt für die Platzierung der Exponate. Der Gang von einem Werk zum anderen verweist auf die berühmte Benjaminsche Passage: Betrachtet man die eine Arbeit, sieht man im Augenwinkel zugleich die nächste. Wenn man bereits mehrere Dinge gesehen hat, entsteht ein Hintergrundrauschen im Kopf. Ein Werk ist mit dem anderen immer nur auf bestimmte Weisen vergleichbar, in anderer Hinsicht jedoch gar nicht. Es ist die Kunst, vorzuführen, was man im gegebenen Fall für wichtig hält, gleichzeitig das Spiel mit dem Uninteressanten zu eröffnen, Systematiken auszudeuten, aber dabei undogmatisch zu bleiben. Die Bedeutung eines Exponates wird durch das verändert, was man unmittelbar daneben sieht oder was unmittelbar darauffolgt. Die im Bild enthaltene Autorität erstreckt sich auf die ganze Umgebung, in der es erscheint, schrieb John Berger über die elementare Wahrnehmung von Bildern. Auch Susan Sontag sieht eine Fotografie nur als Fragment, das in seinem moralischen und emotionalen Gewicht von der Umgebung abhängt, in die sie gestellt ist. Eine Fotografie verändert sich mit dem Zusammenhang, in dem sie gesehen wird.<sup>204</sup>

Eine Ausstellung ist somit charakterisiert durch das In-Beziehung-Setzen und das Zusammen-Stellen und wird damit durch Nähen und Distanzen, Polyphonien, Schichtungen und Skalierungen, weiche und harte Bestimmungen, auch Ambivalenzen und Unlösbarkeiten definiert. In einer Ausstellung werden Medien hingestellt, gelegt oder

<sup>204</sup> Vgl. Berger 1988, S. 29; Sontag 2000, S. 104.

gehängt in ihrer ganzen Reichhaltigkeit, Dimension und Tiefe, so dass auch immer ihre Masse und Materialität bewusst bleibt. Die Eindrücke, Gedanken und Fragen an die Exponate bleiben bestehen, auch dann, wenn wir sie nicht ansehen, weil sie weit weg sind oder hinter unserem Rücken verschwinden. Mein besonderes Augenmerk gilt deshalb nicht nur der Arbeit zwischen den Disziplinen und der Suche nach neuen Nachbarschaften, sondern auch der Betonung des Dazwischens in der Inszenierung und Dramaturgie der Exponate im Raum. Diesbezüglich beeinflusst mich die Montagetechnik im Film als Methode, aber auch als Denkweise, denn sie kann auch auf die Ausstellungspraxis übertragen werden. Das Verfahren der Montage im Film erzeugt genauso harte oder weiche Wechsel, Überblendungen und Brüche und schafft wirksame Verbindungen oder Gegenüberstellungen. Dabei handelt es sich nicht nur um ästhetische oder thematische Übergänge, sondern auch um zeitliche Variationen mit Sprüngen und Dehnungen.<sup>205</sup>

## 5.9. Zonen der Vermittlung neben und nach der Ausstellung

Eine Ausstellung vermag, an einem Ort Menschen unterschiedlichen Alters, mit ungleichem Hintergrund und Wissensstand, andersartigen Haltungen und Neigungen gleichzeitig anzusprechen. Es ist das Potential, Zugänge auf verschiedenen Ebenen gleichzeitig zu bieten und fortwährend darüber zu kommunizieren, was eine Ausstellung von anderen Medien unterscheidet. Dazu kommt das Rahmenprogramm, eine mittlerweile bewährte Begleiterscheinung, das eine Ausstellung mit anderen Formen der Begegnung und Diskursen ergänzt. Es motiviert die Besuchenden zur Partizipation und Interaktion und umfasst das weite Feld der Vermittlungsaktionen. Nicht zuletzt, weil damit ein neues Publikum erschlossen werden kann, wird das Rahmenprogramm zunehmend zum unverzichtbaren Teil einer Ausstellung. Daher lohnt es sich, Zeit und Ressourcen dafür einzusetzen.

*Tattoo* nutzte die bewährten öffentlichen Gruppenführungen mit den Kurator\*innen, Vermittelnden oder in dialogischer Form mit Expert\*innen, die eine spezifische Vertiefung oder einen fachlichen Perspektivenwechsel ermöglichen. Neben diesen klassischen Führungen und Programmen für Schulen und Kinder wurden auch performative und interaktive Formen der Vermittlung angeboten. Es wurde dabei auf themenspezifische Kooperationen Wert gelegt: in Zusammenarbeit mit mehreren Kinos beispielsweise entstand ein reichhaltiges Programm zu Film und Tattoos, das ein erweitertes Publikum anzog. Gesprächsrunden vertieften einzelne Aspekte mit Expert\*innen.<sup>206</sup>

Museen sind Kontaktzonen, in denen Menschen, die räumlich, politisch oder kulturell voneinander separiert sind, im Idealfall auf eine neuartige Weise zusammenkommen,

205 Vgl. Kluge 2018, S. 225; Gonseth 2012, S. 54; Reinhardt 2015, S. 279; Hohenberger 1998.

206 Dazu gehören die Performances und die Buchvermissege im MKG Hamburg, die interaktive Installation *Tattoar* aus dem Forschungslab der ETH und der Hochschule für Kunst und Design Lausanne, die Live-Tätowierung mit Happypets (Violène Pont, Patrick Monnier, Cédric Henny aus Lausanne stechen Tattoos im Ausstellungsraum, Samstag, 29. und Sonntag, 30.03.2014, 10.00–17.00 Uhr) und die Dialogische Themenführung: *Zeitgenössische Tattoos – Tendenzen, Stil und Ikonografie*, Sonntag, 30.03.2014, 11.00 Uhr, Susanna Kumschick, Co-Leiterin/Kuratorin im Gespräch mit Violène Pont und Patrick Monnier von Happypets.

schrieb der Historiker James Clifford und bezog sich vor allem auf ethnografische Museen, die gerade ab den 1970er Jahren eine bemerkenswerte Entwicklung durchgemacht und ein neues Selbstverständnis aufgebaut hatten.<sup>207</sup> Auch heute werden die Zonen der Begegnung in Museen betont, wobei Wechselausstellungen und Veranstaltungen eine wichtige Rolle einnehmen. Zurzeit wird die »kulturelle Teilhabe« von verschiedenen Gesellschaftsgruppen in der nationalen kulturpolitischen Förderungsstrategie wieder stark in den Vordergrund gerückt.<sup>208</sup> Der Begriff tendiert dazu, sich zur inflationär verwendeten Worthülse, wie »Partizipation« oder »Nachhaltigkeit«, zu entwickeln. Nur durch konkrete Praxis und zukunftsweisende Beispiele wird die Absicht der »kulturellen Teilhabe« weitergetragen. Die Ausstellung *Tattoo* demonstriert diese Inklusion durch den Einbezug diverser Tattoo-Communitys und anderer Gesellschaftsgruppen, die sonst kaum einen Fuss in ein Museum setzen würden und dazu aufgefordert waren, sich mit vielleicht ungewohnten medialen Formen und Disziplinen, wie zeitgenössischer Kunst, auseinanderzusetzen. Sie waren in der Ausstellung anwesend, was ich als eine der grössten Erfolge erachte. Das Rahmenprogramm trug einen grossen Teil dazu bei, bot es doch den Diskurs im öffentlichen Raum über ein weit verbreitetes Gesellschaftsphänomen. Es waren auch Aktionen, wie die Zusammenarbeit mit Tätowierer\*innen aus Hamburg, die sich von den Sammlungsobjekten des Museums für Kunst und Gewerbe zu neuen Motiven inspirieren liessen.

Zum Vermittlungsprogramm für Kinder und Jugendliche zählten Angebote wie Vermittlungsunterlagen für Lehrer\*innen oder Zeichen-Workshops für Jugendliche mit Tätowierer\*innen und Illustrator\*innen.<sup>209</sup> Damit wurde gezielt diejenige Publikumsgruppe angesprochen, die sich heute am meisten überlegt, sich ein Tattoo anzueignen. Vermittlung leistet hier, durch die aktive Beteiligung von Angesprochenen, einen wichtigen Beitrag zur Bildung der ästhetischen Vorstellungskraft und zur Schärfung der kritischen Beurteilung von Tätowierungen. Es kann zudem für die Wahrnehmung und den Wert des eigenen Körpers sowie für eine kritische Haltung gegenüber oberflächlichen, zweifelhaften Praktiken in Tätowierkulturen sensibilisiert werden. Dieser Anspruch erfüllt eine der ältesten Aufgaben von Kunst- und Designmuseen in einem neuen Feld: war es früher die Bildung ästhetischen Formbewusstseins, sind es heute Körperbilder, für die Qualitätskriterien geschaffen werden sollen.<sup>210</sup>

<sup>207</sup> James Clifford hat den Begriff »Museums as Contact Zones« in Bezug auf Möglichkeiten und Grenzen der Museen in einer globalisierten Welt geprägt, wobei er auf die Rolle der Museen im interkulturellen Dialog im 20. Jahrhundert fokussierte. Seit seinen berühmten Aufsätzen der 1990er Jahre sind viele kollaborative, inklusive und interkulturelle Programme entstanden, trotzdem bestehen weiterhin kulturelle Asymmetrien, gerade im Bezug auf die Museumsinstitutionen, vgl. Clifford 1997, S.188 f.

<sup>208</sup> Unter dem Stichwort »kulturelle Teilhabe« unterstützt das Schweizer Bundesamt für Kultur Projekte, die eben solche Zugänge für diverse Communities und gesellschaftliche Gruppen ermöglichen: Vgl. Verordnung des EDI über das Förderungskonzept 2016–2020 zur Stärkung der kulturellen Teilhabe oder: Bundesamt für Kultur, Schweizerische Eidgenossenschaft, Kulturelle Teilhabe (28.06.2020).

<sup>209</sup> Es fanden Workshops statt wie *Pimp Your Wall!*. Die Teilnehmenden liessen sich im Anschluss an eine Führung durch die Welt der Tattoos auch von der Sammlung des MKG inspirieren. Vom Entwurf über die Digitalisierung und Bearbeitung am Computer und der Herstellung des Wand-Tattoos in der museumseigenen Plotter-Werkstatt leitete Maret Tholen (Grafikerin, u. a. für *Die Zeit*) die Teilnehmenden an. In der Führung mit Zeichen-Workshop *Tattoo 4 You* für Gruppen oder Schüler\*innen entwarfen die Teilnehmenden zusammen mit einer Illustratorin eigene Motive, die auf Folie übertragen und als temporäre Tätowierungen auf Haut oder Gegenstände geklebt werden konnten. Im Workshop *Welches Objekt aus den Sammlungen des MKG inspiriert? Hat es das Zeug zur Tattoo-Vorlage?* verwandelte ein Illustrator an jedem ersten Sonntag im Monat die Zeichnungen der Besuchenden in ein temporäres Release-Tattoo.

<sup>210</sup> Vgl. Wittmann 2017, S. 163.

Der Königsweg einer gelungenen Ausstellung ist aus meiner Sicht, einerseits mit einer kritischen Betrachtung für eine breite Besucherschaft verständlich zu sein, andererseits gleichzeitig inhaltliche Tiefe und gestalterische Qualität zu bieten, das heißt mehrere Ebenen des Zugangs zu Wissen und ästhetisch-räumlicher Erfahrung zu schaffen. Eine Ausstellung soll auf vielen Ebenen Wissen und gestalterisch-künstlerische Qualität zeigen und gleichzeitig auf lebendige und unterhaltsame Formen der Umsetzung setzen – auch im Bereich der Vermittlung und des begleitenden Programms.

## 5.10. Der Mensch im Zentrum und Spuren der Institution

Wer ein Museum besucht, tritt selten in eine kohärente Welt ein. Kasse, Museumsshop, Garderoben, Toiletten und Café gehören dazu, ebenso wie Treppen und Aufzüge, Türen, Durchgänge und mehrfach Übergänge zwischen Alt- und Neubauten. Die Räume der Museen sind das Gegenteil von »dicht« kuratiert und meistens zu komplex strukturiert, um einen konsequenten Rundgang zu erlauben. Deshalb gehört es in einem Museum dazu, sich zu verlieren, genauso wie die Erfahrung des Unvollkommenen und der Unterbrechungen. Auch in den Ausstellungsräumen tritt die Institution Museum unweigerlich in Erscheinung. Klimatisierungsgeräte, Feuerlöscher und leuchtende Schriften über den Notausgängen oder Sitzgelegenheiten für Aufsichten und das anwesende Personal vertreten das Haus genauso wie Gerüche, Geräusche und auffliegender Staub. Viele Künstler\*innen thematisierten subtil die Spuren der Institutionen und der Menschen, die sich darin bewegen, wie Thomas Struth, der das Publikum der Ausstellungsräume auf seinen Bildern einfing oder Candida Höfer, die oft in Museums- und Ausstellungsräumen fotografiert.

Definiert man Museen als rituelle Orte, können sie mit den Ritual-Theorien von Mary Douglas, Edmund Leach oder Victor Turner verstanden werden. Die Kunsthistorikerin Carol Duncan erforscht Kunstmuseen als *ritual sites* und geht davon aus, dass dieselben die Annahmen der jeweiligen Weltordnungen repräsentieren, ihre Vergangenheit und Gegenwart und den Platz des Individuums darin wiedergeben. Beabsichtigte oder ungewollte Erzählungen werden sichtbar, wie dahinterliegende Gesellschaftsbilder und wissenschaftliche Positionen. Diese zeigen sich mitunter in zeremoniellen, herrschaftlichen Treppenaufgängen, langen Korridoren und Galerien.<sup>211</sup> Auch die ins 19. Jahrhundert zurückreichende Geschichte des Gewerbemuseums Winterthur und des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg ist, trotz sich wandelnder Museumskonzepte, in die Architektur und die Räume eingeschrieben. Diese muss jede Ausstellung neu interpretieren und besetzen. Im Rahmen von *Tattoo* versucht dies beispielhaft die Hängung der grossformatigen Fotografien aus der Serie *Why I love Tattoos* von Ralf Mitsch im repräsentativen Treppenaufgang des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg. Der Blick fiel auf Porträts tätowierter Menschen, die das Publikum im herrschaftlichen Aufgang wie zeitgenössische Säulenfiguren empfingen. In Kombination mit dem vorwiegend jungen Publikum eröffneten sie einen neuen Blick auf dieses altehrwürdige klassizistische Treppenhaus.

<sup>211</sup> Vgl. Duncan 1995.

Museen waren und sind auch moralische Anstalten, Orte des Bewahrens, der Stabilität und der Vermittlung von Wissen und Gewissheiten. Vergänglichkeiten und Gefährdungen sollten jedoch nicht ausgeblendet werden. Heute sollten sie sich vor allem als Ort des Lernens, der Reflexion, sowie der Emanzipation und Irritation zeigen. Sie sind auch Orte der Poesie und des unerwarteten Moments. Das Flüchtige, Beiläufige, Leichte sollte mit derselben Hingabe kultiviert und beobachtet werden, wie die grossen, gewichtigen Dinge.

Museen sind Orte der begrenzten und flüchtigen Aufmerksamkeit. Selten bieten sie stillen und langen Kunstgenuss, auch wenn dies immer wieder stereotyp kommuniziert wird, wie die Literaturwissenschaftlerin und Kuratorin Heike Gfrereis feststellt.<sup>212</sup> Selbst wenn die vorgegebenen Wege durch die Ausstellung dogmatisch vertreten und durch die Szenografie festgelegt werden, nehmen Museumsbesucher\*innen ihren eigenen Weg in ihrem selbstgewählten Rhythmus durch den Raum. Max Imdahl geht davon aus, dass Besucher\*innen im Schnitt sieben Sekunden vor einem Bild stehen. Nicht selten beschäftigt sie etwas ganz anderes als die gezeigten Exponate, denen Aufmerksamkeit zu schenken, gewollt wäre.<sup>213</sup> Das Publikum ist eine ernst zu nehmende, nicht zu unterschätzende Instanz, die nicht gefügig den kuratorischen Vorstellungen folgt, sondern selbständig denkt.

Besucher\*innen sind Teil der Struktur. Erst in der Begegnung der Exponate mit dem Publikum der Ausstellung entsteht ein bedeutungsvolles Drittes. Gerade, wenn man beobachtet, wie tätowierte Menschen Werke über gelebte Tätowiertraditionen, das heisst, Versatzstücke dessen, was sie selbst auf dem Körper tragen, betrachten, entstehen Momente, die dem von Barthes beschriebenen fotografischen Punktum nahekommen.<sup>214</sup> Aus meiner Sicht gilt eine Ausstellung grundsätzlich erst dann als gelungen, wenn sich Menschen darin bewegen. Somit stellt es eine Hauptaufgabe einer Ausstellung, der Kurator\*innen und der Museumsleitung dar, das Publikum willkommen zu heissen und zur Teilnahme einzuladen.

Nach meinen Ausführungen über die konkrete Ausstellungspraxis und deren Analyse möchte ich nochmals auf das Phänomen der Tätowierungen zurückkommen. Ich werde mich auf zwei Themen fokussieren, die aus meiner Sicht bislang zu wenig Aufmerksamkeit erhielten und in Zukunft in der Forschung, in aktuellen Diskursen und in Ausstellungstätigkeiten stärker berücksichtigt werden sollten. Dabei wähle ich zwei Fallstudien, das heisst zwei Schlüsselwerke aus der Ausstellung *Tattoo*, zur Vertiefung und Erläuterung meiner Ausstellungspraxis sowie für zukünftige Forschungen.

Seit den 1970er Jahren setzt sich die zeitgenössische Kunst vermehrt mit dem Phänomen der Tätowierung auseinander, wobei Künstler\*innen die Thematik auf sehr unterschiedliche Weise aufgreifen. Wie ich im dritten Kapitel ausführte, liegen bis heute wenige ausführliche kunsthistorische Forschungen oder Ausstellungen mit dem

<sup>212</sup> Gfrereis 2017, S. 59f.

<sup>213</sup> Ebd. S. 60. Viele Besucher\*innen planen ungefähr 90 bis 180 Minuten für den Besuch eines Museums, je nach Ort ist das Café und der Shop miteinbezogen, vgl. Tyradellis 2014, S. 208.

<sup>214</sup> Barthes 1985, S. 105–111.

Fokus auf Tätowierungen im Kunstkontext vor. Auch die Wechselwirkung zwischen Kunst, Design und Handwerk wird selten thematisiert. Die Ausstellung *Tattoo* gewichtet diese Aspekte, indem neben künstlerischen Arbeiten das Augenmerk auf die gestalterische Qualität und die Praxis der Tätowierungen sowie die Diskussion ästhetischer Kriterien gelegt wird. Die Arbeit *Tim* von Wim Delvoye spielt dabei eine herausragende Rolle. Sie ist zudem Ausgangspunkt der Überlegungen zum Wert von Tätowierungen, dem Topos der verkauften Haut in Kunst, Literatur und Film und der Präsentation lebender Exponate.

In der bislang von Männern dominierten »westlichen« Tätowiergeschichte nimmt international die Zahl begabter und erfolgreicher Tätowiererinnen inzwischen stetig zu. Auch die Wahrnehmung des tätowierten weiblichen Körpers wandelt sich und wird deutlich differenzierter. Trotzdem gibt es wenige Untersuchungen zur Geschichte von Frauen und Tätowierungen, die einen Blick, nicht nur auf historische, sondern auch auf neue Entwicklungen werfen, wie ich im dritten Kapitel schon ausgeführt habe. In der Ausstellung *Tattoo* erhalten neue Formen der Praxis, zeitgenössische Tätowiererinnen und Porträts von tätowierten Frauen eine Plattform. Es werden unter anderem Arbeiten von Violène Pont von Happypets (Schweiz), Thea Duskin (USA), Minka Sicklinger (USA), Saira Hunjan (Grossbritannien), Roxx (USA), Sabine Gaffron (Deutschland), Amanda Wachob (USA), Jacqueline Spoerlé (Schweiz), Lea Nahon, Simone Pfaff und Volko Merschky (Deutschland) gezeigt. Ein historischer Fotoabzug der Tätowiererin Maud Stevens Wagner aus dem Nachlass von Herbert Hoffmann dient als Ausgangspunkt für meine Ausführungen zu Frauen und Tätowierungen, ihre Geschichte sowie neue Tendenzen in der Tätowierkunst, die in Zukunft mehr im Scheinwerferlicht der Ausstellungsräume und Diskurse stehen sollen.

## 6. Seine Haut verkaufen – Wim Delvoye und *Tim*

Der belgische Konzeptkünstler Wim Delvoye gründete in China eine *Art Farm*, auf der er zwischen 2004 und 2008 lebende Hausschweine tätowieren liess.<sup>215</sup> Professionelle Tätowierer verzieren die narkotisierten Tiere mit einer bunten Mischung aus Old-School-Motiven, darunter Totenschädel, Rosen und Waffen oder Ikonen der Popkultur und Figuren aus Walt Disneys Animationsfilmen, auch mit ausgefallenen Sujets, wie einem Motorrad-Zylinder, der dem in der Ausstellung *Tattoo* gezeigten Schwein *Donata* auf den Rücken tätowiert wurde.<sup>216</sup> Delvoye kommentiert damit die popkulturelle Bilderwelt und den Kulturkommerz. So wirft etwa das vollständig mit Logos der Modemarke Louis Vuitton tätowierte Schwein Fragen zum Umgang mit Labels und dem Handel mit tierischen Häuten in der Modebranche auf. Die tätowierten Tiere lebten auf der chinesischen *Art Farm* und wurden ab und zu in Ausstellungen gezeigt. Nach ihrem natürlichen Tod fand ihre konservierte Haut oder der ganze präparierte Körper den Weg in bekannte Sammlungen. Ihre monetäre Wertsteigerung auf dem Kunstmarkt hält seither genauso an, wie die Aufmerksamkeit durch die

<sup>215</sup> Vgl. Wim Delvoye (28.06.2020).

<sup>216</sup> Vgl. Wittmann 2017, S. 170.