

Zweitveröffentlichung



Bartl, Andrea

Sex, Schmerz, Erinnerung - Kunst : Zum Motiv der Tätowierung in Literatur und Film der Gegenwart

Datum der Zweitveröffentlichung: 30.07.2026

Verlagsversion (Version of Record), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-116448x

Erstveröffentlichung

Bartl, Andrea (2014): Sex, Schmerz, Erinnerung - Kunst : Zum Motiv der Tätowierung in Literatur und Film der Gegenwart, in: Andrea Bartl und Hans-Joachim Schott (Hrsg.), Naturgeschichte, Körpergedächtnis : Erkundungen einer kulturanthropologischen Denkfigur, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 409–432.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt eine Creative-Commons-Lizenz.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>

Sex, Schmerz, Erinnerung – Kunst.
Zum Motiv der Tätowierung in Literatur und Film der Gegenwart

Ich weiß nicht mehr genau, wann ich das erste Mal bemalte Haut sah. Auch nicht, wann ich dieses geheimnisvolle Wort „tätowieren“ zum ersten Mal hörte oder darüber las. [...] Aber es war wohl doch Robert Louis Stevenson, der moderne Romantiker der See und der Inseln und der stolzen Schiffe, der in mir den Wunsch geweckt hat, *mir später einmal die Haut bemalen zu lassen, obwohl ich mir gar nicht sicher bin, ob Long John Silvers Tätowierungen* (denn er musste welche haben als ordentlicher Seebär und Pirat) eingehend beschrieben werden in der *Schatzinsel* [...]. Vielleicht war mir auch früh bewusst, da ich schon als Kind Schriftsteller werden wollte, dass Geschichten auf dem Papier und die Geschichten auf der Haut auf geheimnisvolle Weise zusammengehörten, zumindest dachte ich das und denke es heute noch. Und so geheimnisvoll ist das gar nicht, denn wir ritzen Zeichen und wir wollen die Momente bewahren und die Erinnerungen und die Geschichten.¹

In seinem Essay *Schmerz und Mythos*, der die kulturell wie individuell prägende Praxis der Tätowierung reflektiert, entwirft der Schriftsteller Clemens Meyer eine reizvolle, ertragreiche Analogie, die für viele andere Schriftsteller (und auch Filmemacher) unserer Gegenwart charakteristisch ist: die Verwandtschaft von Tätowierungen und Literatur, auch die Zusammengehörigkeit von Tattoos, Körperlichkeit, Schmerz, Erinnerung und Kunst. Daher eignet sich dieses Motiv, das in aktuellen Texten und Filmen zudem häufig auftritt, besonders gut, um eine Grundfrage des vorliegenden Bandes – das Konzept eines Körpergedächtnisses – zu vertiefen.

I.

Der Konnex von Tätowierung, Körper und Gedächtnis liegt schon in der ‚Natur‘ des Tattoos begründet und hat daher eine lange kulturhistorisch,

¹ [Clemens Meyer:] *Schmerz und Mythos. Über Zeichen und Bilder*. Vorwort von Clemens Meyer. In: Benedikt Geulen, Peter Graf und Marcus Seibert (Hg.): *Das Herz auf der Haut. Literarische Geschichten über das Tattoo – von Herman Melville bis Franziska Gerstenberg*. Mit einem Vorwort von Clemens Meyer. Hamburg 2011, S. 13 f.

individualpsychologisch, kultur- und subjekttheoretisch relevante Tradition. Tätowierungen sind dauerhafte Veränderungen der menschlichen Körperoberfläche, die dadurch verursacht werden, dass willentlich Farbpartikel durch manuelle oder elektrische Punktierung mit Nadeln, Bambushölzchen o. ä. in die Haut eingebracht werden. Damit sind Tätowierungen von weiteren Körperzeichen abzugrenzen: Narben, Verbrennungen/Brandings, Ritzungen (die durch andere Techniken herbeigeführt werden und sowohl absichtlich als auch unabsichtlich entstehen können), Body Painting (bei dem die Haut nur temporär mit Farb-Partikeln versehen wird) oder so genannte Schmutztätowierungen, bei denen unbeabsichtigt, z. B. bei einem Unfall, durch Schmutz, Ruß etc. Farbe dauerhaft in die Haut gelangt.²

Eine theoretische Beschäftigung mit dem Phänomen Tätowierung ist im europäischen Raum vor allem seit dem 18. Jahrhundert zu verzeichnen, als etwa James Cook im Jahr 1774 Omai, einen tätowierten Polynesier, und damit indirekt auch das (aus dem Polynesischen stammende) Wort Tattoo mit nach Europa brachte.³ Die Geschichte der Tätowierung in Europa ist natürlich weit älter,⁴ trotzdem stellt der Eingang des Wortes Tattoo in europäische Sprachen einen wichtigen Kristallisationspunkt in der Geschichte der Tätowierung dar, ab dem es zur Bündelung und Ausdifferenzierung unterschiedlicher Tätowier-Praktiken sowie deren verstärkter Reflexion kommt. Die Tätowierung kann sehr vielfältige Funktionen für den Einzelnen, ein Sozialsystem, eine Kultur übernehmen. Tattoos sind dabei nie marginale Banalitäten, sondern erhalten sowohl von ihren Funktionen, Ideologisierungen, Überhöhungen als auch von ihrer körperlichen Nachhaltigkeit her „eine tiefe emotionale, häufig sogar existenzielle Bedeutung für das Individuum oder die Gruppe“.⁵

Im Folgenden möchte ich mich auf Funktionalisierungen von Tattoos im Hinblick auf den Aspekt des Körpergedächtnisses konzentrieren, es sei an dieser Stelle jedoch auf eine Auswahl der weiteren, facettenreichen Implikationen von Tätowierungen hingewiesen: Tattoos sind Zeichen innerhalb der zwischenmenschlichen Kommunikation, sie veräußer-

² Frank-P. Finke: *Tätowierungen in modernen Gesellschaften*. Osnabrück 1996 (= Osnabrücker Sozialwissenschaftliche Schriften, Bd. 1), S. 15-18.

³ Finke, S. 25.

⁴ Eine umfassende kulturwissenschaftliche Geschichte der Tätowierung vom Alten Testament bis in die 1950er Jahre, in Ansätzen sogar bis zur Gegenwartsliteratur arbeitet Ulrike Landfester aus, wobei sie sich auf das Verhältnis des Tattoos zur europäischen Schriftkultur, zur alphabetarischen Schrift konzentriert: Ulrike Landfester: *Stichworte. Tätowierung und europäische Schriftkultur*. Berlin 2012 (= Blaue Reihe Wissenschaft, Bd. 18).

⁵ Finke, S. 158.

lichen das entworfene Selbstbild des Tätowierten und stellen ihn in einem Inklusions- oder aber Exklusionsakt in Beziehung zu anderen, ja verorten ihn in einem bestimmten Sozialsystem. Das macht Tätowierungen oft zu (selbst- oder fremdbestimmt angebrachten) „Initiations- und Zugehörigkeitszeichen“, die den einzelnen zum Mitglied einer sozialen Gruppe erklären.⁶ Von anderen sozialen Gruppen grenzt sich der Tätowierte hingegen damit dezidiert ab, das Tattoo wird dann zum Anzeichen von Unkonventionalität und Exklusivität. Mitunter ist es auch mit politischer Aussage aufgeladen, häufig zumindest Anzeichen eines bestimmten ‚Lebensgefühls‘.

Drei Aspekte sind in der Kultur- und Literaturgeschichte der Tätowierung besonders stark mit diesen Körperzeichen verbunden: Sex/Erotik, Ästhetik/Schmuck, Schmerz (bis hin zum Trauma). Tätowierungen sind, allein schon durch ihre Applikation auf die Haut und oft durch ihre spezifischen Motive, für den Betrachter (und den Tätowierten) zumeist erotische Signale. Durch die Tätowierung steigert der Tätowierte in manchen kulturellen Bereichen den Grad seiner erotischen Attraktivität, in anderen Bereichen einer Kultur hingegen können Tattoos als Zeichen sexueller Abweichung, erotischer Normübertretung, gar ‚Perversion‘ interpretiert werden – was wiederum vom Tätowierten als Teil der Selbst-Inszenierung genutzt werden kann. Der materielle Träger des Tattoos, die Haut, ist zudem das größte Sinnesorgan des Menschen und darüber hinaus stark mit Sinnlichkeit konnotiert. Das Tattoo fokussiert den Blick des Tätowierten wie der anderen auf die (nackte) Haut und betont bestimmte Körperteile, ja die Körperlichkeit des Tätowierten an sich – ein deutlicher Akt der Erotisierung und Auto-Erotisierung.⁷

Ferner werden Tätowierungen häufig mit der dezidierten Absicht des ästhetischen Körperschmucks appliziert. Das Tattoo stellt eine ästhetische Verwandlung des eigenen Körpers dar; Körperzone, Motiv, Proportion, Kontur und Farbgestaltung werden mit Bedacht gewählt.⁸ Alois Hahn betont in seiner soziologischen Studie *Körper und Gedächtnis* gerade diesen Aspekt der „Autopoiesis“:⁹ Durch die Tätowierung formt der Tätowierte seinen Körper und sein Selbstbild durchaus im Sinne eines Kunstwerkes.

⁶ Ebd., S. 132, 142.

⁷ Vgl. zu dem Gesagten das Kapitel „Sexualität und Erotik“ in: ebd., S. 145–151.

⁸ „Die tätowierte Person identifiziert sich so als etwas Schönes, als Kunstwerk, als Skulptur oder Gemälde.“ Alois Hahn: *Körper und Gedächtnis*. Wiesbaden 2010 (= Wissen, Kommunikation und Gesellschaft. Schriften zur Wissenssoziologie), S. 121.

⁹ Ebd.

Das Tattoo soll seinen Träger darüber hinaus als schmückendes Element von anderen in ‚erhöhender‘ Weise abgrenzen und attraktiver machen. Die Besonderheit dieses Schmucks im Vergleich zu weiteren (Juwelen, Frisuren, Kleidung etc.) ist freilich, dass der Schmuck unlöslich mit seinem Träger verbunden wird. Schmuckobjekt und Träger verschmelzen zur Einheit, was die Erhöhung des Trägers durch die Applikation des Schmuckobjekts vergrößert. Auch ist das schmückende Objekt nicht austauschbar, nicht veräußerbar und auch nur schwer veränderbar.¹⁰

Neben Erotik und Schmuck ist das Motiv der Tätowierung traditionell stets mit Schmerz verbunden. Tätowiert-Werden tut weh, der Haut werden durch Gewalteinwirkung kleine ‚Wunden‘ zugefügt. Manche Sonderformen der Tätowierungen (etwa „Zwangs- und Straftätowierungen“,¹¹ in der jüngeren deutschen Geschichte insbesondere die Nummerntätowierung von KZ-Häftlingen im Nationalsozialismus) steigern diese Implikation noch, wird die Körperschrift für die Tätowierten doch zum äußeren Zeichen des erlittenen Traumas. Die Tätowierung verfügt hierbei als Erinnerungszeichen über eine spezifische Dimension. Anders als etwa der Juden-Stern, der von jüdischen Opfern des Faschismus als Zwangskennzeichnung getragen werden musste und somit ebenfalls zum Zeichen traumatischer Stigmatisierung wurde, kann die Nummerntätowierung nicht mit der Kleidung abgestreift oder in einem einfachen, schmerzlosen Handgriff von dieser abgetrennt werden. Natürlich brennt sich auch das Zeichen des Juden-Sterns, metaphorisch gesprochen, in seinen Träger, den Traumatisierten, ein und lässt sich somit nicht rasch abwerfen, aber rein von seiner Materialität her gedacht, impliziert er anderes als eine Tätowierung: Mit ihrem Platz auf der Haut (und nicht auf der Kleidung) nähert sich eine Tätowierung dem Menschen weit näher, betrifft ihn in intimerer, dadurch noch verletzenderer Weise.

Eine Tätowierung dringt gar leicht in die Haut ein, hier findet ein Übergriff des Außen auf das Innen, der Gesellschaft bzw. des politischen Machtssystems auf den einzelnen statt. Das gilt für traumatische Fremdeinwirkung, etwa während der Shoah, in besonderem Maße. Jenseits von Tattoos als Körperzeichen traumatischer Verletzungen gedacht, ist aber auch der umgekehrte Weg möglich: Das Tattoo auf der Haut ist ein Zeichen der „Grenzüberschreitung“ von Innen und Außen, „indem sein Trä-

¹⁰ Vgl. dazu das Kapitel „Schmuck“ in: Finke, S. 152 f. Vgl. in anderem Kontext Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999, S. 242.

¹¹ Vgl. dazu die entsprechenden Kapitel bei Finke (S. 159-166), Landfester (S. 350-382), Hahn (S. 124) und: Stephan Oettermann: *Zeichen auf der Haut. Die Geschichte der Tätowierung in Europa*. Frankfurt am Main 1985, S. 103-118.

ger das Innere nach Außen kehrt, es an die Oberfläche bringt und unveränderbar sichtbar für die Außenwelt werden lässt.“¹²

Auch die konkrete Relation von Tätowiertem und Tätowierer stellt eine interessante Besonderheit dar: Sicherlich mögen sich in langjährigen ‚Tätowierkarrieren‘ auch emotionale Bindungen zwischen Tätowierer und Tätowiertem entwickeln, im Grunde genommen begegnen sich beide aber eher als Fremde, in einem professionellen, zeitlich begrenzten und rein zweckorientierten Kontakt. Dabei kommen sie sich allerdings physisch sehr nahe, mehr noch: Der Tätowierer hinterlässt nachhaltige Spuren im Körper des Tätowierten. Diese spezifische Beziehung, die von Distanz und Nähe, geistiger Fremdheit und nahezu intimen Körperkontakt, Flüchtigkeit und Nachhaltigkeit geprägt ist, lässt sich unterschiedlich weiterdenken: Subjekt- und identitätstheoretisch formuliert, schreibt sich im Akt des Tätowierens der Andere in den eigenen Körper ein.¹³ Kunsttheoretisch formuliert, problematisiert die Tätowierung gängige Konzepte von Autorschaft: Ist der Tätowierte tatsächlich Autor/Schöpfer seiner Tätowierung und welche Funktion hat der Tätowierer als Skriptor?¹⁴ Welche konstruktive Rolle übernimmt zudem der Betrachter der Tätowierung, ist doch, noch weit stärker als ohnehin bei jedem Kunstwerk, das tätowierte Zeichen auf Beglaubigung durch Dritte hin angelegt?¹⁵

Tätowierungen sind zudem nachhaltig, unauslöschlich. Durch ihre prinzipiell permanente Sichtbarkeit (mit der der Tätowierte freilich umzugehen hat: wann, wem, bei welchem Anlass zeige ich mein Tattoo, wann verberge ich es?) verbindet eine Tätowierung Vergangenheit und Gegenwart. Der Akt des Tätowierens und die ihn begleitenden Lebensumstände liegen in der (zum Teil sogar: weit entfernten) Vergangenheit; sein Ergebnis, das tätowierte Motiv, jedoch verleiht der zurückliegenden Situation (der damaligen Lebenseinstellung, der einstigen Geliebten, dem Schönheitsempfinden früherer Phasen etc.) nachhaltige Aktualität und Präsenz.¹⁶ Das macht das Tattoo übrigens trotz seiner häufig vorgenommenen sozialen Stigmatisierung und trotz seines non-konformistischen Image zum konservativen Akt: Eine Tätowierung wendet sich gegen die Schnelllebigkeit der Umgebung und die unaufhaltsame Progression der Zeit, sie möchte einem flüchtigen Moment Dauer verleihen.¹⁷

¹² Oliver Bidlo: *Tattoo. Die Einschreibung des Anderen*. Essen 2010, S. 39.

¹³ Ebd., S. 48. Vgl. aus soziologischer Perspektive: Hahn, S. 113.

¹⁴ Bidlo, S. 52-54.

¹⁵ Hahn, S. 121.

¹⁶ Bidlo, S. 41.

¹⁷ Ebd., S. 45.

Hier schließt sich die Idee des Körpergedächtnisses an, scheint doch die Tätowierung als (schriftliches wie bildliches) Körperzeichen gerade durch ihre spezifische, dauerhafte Applikation auf den Körper Vergangenes anders zu speichern als weitere Erinnerungsmedien wie Texte, Fotografien, Filme etc. Wichtige Aspekte sind hierbei, wie bereits erwähnt, insbesondere die große Nachhaltigkeit, Unauslöschlichkeit und Unveränderbarkeit, die Tätowierungen zugeschrieben werden und die damit vergangenes Wissen scheinbar nachhaltig, unauslöschlich und unveränderbar speichern – zumindest so lange, wie der Träger des Tattoos lebt. Der körperliche Tod löscht durch die Verwesung auch das tätowierte Erinnerungszeichen aus.

Schon die Entstehung des Erinnerungszeichens Tätowierung bindet es per se an den Körper: Neben seiner Situierung auf der Haut geschieht das vor allem durch somatischen Schmerz, den Friedrich Nietzsche grundlegend mit Erinnerung bzw. Gedächtnis verbindet: „Man brennt [dem Menschen] Etwas ein, damit es im Gedächtnis bleibt: nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtnis“.¹⁸ Die Tätowierung hört zwar einige Tage nach ihrem Entstehen auf weh zu tun, nichtsdestotrotz bleibt das durch sie Erinnernte nachhaltig im Gedächtnis. Sie bindet (um eine Arbeitsdefinition des Körpergedächtnisses nach Arnd Beise auf das Motiv des Tattoos zu übertragen) „implizit oder explizit die eigene Erinnerung an konkrete Teile des menschlichen Körpers [...], im Gegensatz zu einer rein spirituellen, mentalen oder psychischen Verankerung von Gedächtnisinhalten“.¹⁹ Freilich gilt hier, dass auch somatische Gedächtnisprozesse stets an psychische gebunden bleiben. Das Tattoo als Körperzeichen setzt eine psychosomatische Erinnerungsarbeit in Gang, seine Wahrnehmung löst beim Tätowierten oder seinem Gegenüber „durch bestimmte Wahrnehmungen die Wiederholung von Affekten und damit verbundenen Vorstellungsbildern“²⁰ aus.

Das mentale Gedächtnis kann zu Recht nicht als „statische[s] Speicher-Modell“, sondern muss als „ein dynamisch konstruktives Modell der fortwährenden Umbildung“ begriffen werden,²¹ das das Vergangene be-

¹⁸ Friedrich Nietzsche: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 6. Aufl. München 2003, hier Bd. 5, S. 295, Herv. i. O. Vgl. dazu auch die Einleitung zu vorliegendem Band.

¹⁹ Arnd Beise: ‚Körpergedächtnis‘ als kulturwissenschaftliche Kategorie. In: Bettina Bannasch und Günter Butzer (Hg.): Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses. Berlin / New York 2007 (= Media and Cultural memory / Medien und kulturelle Erinnerung, Bd. 6), S. 9–25, hier S. 11.

²⁰ Sigrid Weigel: Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur. Dülmen-Hiddingsel 1994, S. 49.

²¹ Assmann, S. 249.

ständig der Gegenwart anpasst, es auch (in Abhängigkeit vom Willen) uminterpretiert, umschreibt, umerzählt. Dem widersetzt sich die zentrale Zuschreibung des Tattoos als unauslöschliche, nur schwer veränderbare Körperschrift: Tätowierungen können trotz modernster dermatologischer Techniken heute noch immer nicht vollständig entfernt werden und lassen sich ausschließlich durch erneute Tätowierungen in ihrem Motiv verändern, was einen gewissen Aufwand darstellt und nur in seltenen Fällen das ursprüngliche Motiv bis zur Unkenntlichkeit im neuen Motiv aufgehen lässt. Im Gegensatz zum rein mentalen Gedächtnis oder zu nicht-körperlichen Erinnerungsträgern sind damit Erinnerungsprozesse, die von Tattoos gespeichert bzw. ausgelöst werden, nicht so stark dem Willen unterworfen, sind nicht so leicht manipuliert- oder veränderbar.²²

Zudem operiert eine Tätowierung traditionell über Visualisierung – ihre Zeichen sind zumeist Bilder, oft Text-Bild-Kombinationen, und selbst wenn nur Schriftzeichen tätowiert werden, werden diese kalligraphisch-bildkünstlerisch gestaltet. Die ‚Lektüre‘ dieser Zeichen erfolgt daher nur zum Teil über eine schriftspezifische Chronologie der Nachzeitigkeit, sondern verlässt sich stärker auf die Gleichzeitigkeit und Präsenz des Bildes. Die Motive sind zudem häufig nicht nur logisch-chronologisch, sondern assoziativ verknüpft. Der Betrachter wird sie zwar in Einzelheiten nacheinander, aber doch stärker als Gesamtensemble wahrnehmen. Das gilt insbesondere für kleinere, einzelne Tattoos. Deren Verbindung zu größeren Tattoo-Folgen auf einem stark tätowierten Körper erhöht die Komplexität des Lektürevorgangs. Dieser setzt auch oft die Überschreitung der Grenze von Literatur und Bildender Kunst voraus, etabliert die Tätowierung doch eine Inter-Art-Verbindung beider Künste.

Somit kristallisieren sich einige zentrale Aspekte des Tattoo-Motivs heraus, die im Folgenden anhand ausgewählter Texte und Filme der Gegenwart zu untersuchen, differenzieren, problematisieren sein werden: die Verbindung von Gedächtnis und Körper, zudem die dominante Kopplung der Tätowierung an Sex und Schmerz (auch in dessen Radikalisierung hin zum Trauma). Tätowierungen sind zudem ästhetische Objekte, Kunstwerke. In Motiv der Tätowierung schneiden sich somit die Motivkreise Sex, Schmerz, Erinnerung und verbinden sich mit poetologischen, autoreflexiven Überlegungen zur Kunst.

II.

Die Tätowierung hat als Motiv in der deutschen Literatur eine lange Tradition, die zudem in Wechselwirkung mit der kulturgeschichtlichen Ent-

²² Vgl. in anderem Kontext: ebd., S. 266. Vgl. auch Beise, S. 12.

wicklung der europäischen Tätowierkultur steht. Gerade in Literatur und Film der Gegenwart häuft sich dieses Motiv,²³ wovon Beiträge in der Anthologie *Das Herz auf der Haut. Literarische Geschichten über das Tattoo – von Herman Melville bis Franziska Gerstenberg*²⁴ ebenso zeugen wie die Texte und Filme, die im folgenden schlaglichtartig analysiert werden sollen: der Roman *Until I Find You* von John Irving (2005), das Drama *Tätowierung* von Dea Loher (1992), die beiden korrespondierenden Gedichte *Der Tätowierte* und *Der Tätowierer* von Silke Scheuermann (2007) sowie die Filme *Memento* von Christopher Nolan (2002) und *Tattoo* von Robert Schwentke (2002).

John Irving: *Until I Find You*

Die Tätowierung ist in John Irvings Roman *Until I Find You*, selbst wenn sie in einzelnen Kapiteln narrativ in den Hintergrund tritt, sicherlich das zentrale Motiv, in dem sich die wichtigsten Linien der Handlung zum Knotenpunkt verdichten. Das Romangeschehen folgt der Hauptfigur Jack Burns von der frühen Kindheit bis ins Erwachsenenalter, bis in die Phase der Tätigkeit als oscar-preisgekrönter Drehbuchautor und erfolgreicher Schauspieler. Jacks Mutter Alice wurde in der Schwangerschaft von ihrem Geliebten William, Jacks Vater, verlassen. Sie folgt ihm einige Jahre später zusammen mit dem Kleinkind Jack quer durch Europa. William reist als Organist von Engagement zu Engagement und lässt sich dabei als Tattoo-„collector“²⁵ in allen besuchten Städten von den besten Tätowierern vor Ort musikalische Motive stechen. Am Ende ist er ein „full-body“: „Every inch of his body is tattooed“.²⁶ Alice scheint ihm mit Jack von Stadt zu Stadt, von Tattoo-Studio zu Tattoo-Studio zu folgen und bildet sich auf

²³ Hier ist dezidiert der Schluss these des (ansonsten sehr inspirierenden und stimmigen) motifgeschichtlichen Artikels von Hans-Georg von Arburg zur Tätowierung zu widersprechen, die von einem „symbol. und poetolog. Relevanzverlust der T. in der Spätmoderne“ ausgeht: „Mit der seit den 1980er Jahren in Amerika und Europa grassierenden T.mode scheint die T. für die Lit. ihre symbol. Signifikanz mehrheitlich eingebüßt zu haben. Literar. Bsp. von ähnl. Grundsätzlichkeit und Prägnanz, wie sie zwischen 1850 und 1930 entstehen, sind in der Gegenwartslit. kaum mehr zu finden.“ HGvA: Tätowierung: In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart / Weimar 2012, S. 436 f., hier S. 437.

²⁴ Benedikt Geulen, Peter Graf und Marcus Seibert (Hg.): *Das Herz auf der Haut. Literarische Geschichten über das Tattoo – von Herman Melville bis Franziska Gerstenberg*. Mit einem Vorwort von Clemens Meyer. Hamburg 2011.

²⁵ John Irving: *Until I Find You*. New York 2005, S. 8.

²⁶ Ebd., S. 749 und 736.

dieser Reise Schritt für Schritt zur versierten Tätowier-Künstlerin aus. Erst Jahrzehnte später, kurz vor Alices Tod, erfährt Jack, dass das Machtgefüge (und mit ihm die Raumbewegung) damals gerade umgekehrt war: Alice legte ihren kleinen Sohn wie einen Köder („bait“)²⁷ aus, dem der Vater, William, durch Europa folgte: „We didn't follow *him*. I made your father follow *us*!“²⁸ Am Ende des Romans rekapituliert Jack in einer neuen Europareise diese Suche, findet den Vater schließlich und erfährt zudem von der Existenz einer Halbschwester. Alle Figuren sind auf traumatische Weise von der Angst vor dem Verschwinden und der Sehnsucht danach, Spuren zu hinterlassen, sowie von der Angst vor dem Verlassen-Werden und der Suche nach nachhaltigen, stabilen zwischenmenschlichen Beziehungen geprägt. Das Körperzeichen des Tattoos ist, mit seiner Assoziation des Nachhaltigen und Nicht-Veränderbaren, Ausdruck dieser Suche nach der Dauer im Flüchtigen, nach der Verbindlichkeit im Unverbindlichen.

Im Tätowiermotiv von John Irvings *Until I Find You* verknüpfen sich alle Handlungsfäden und auch die gerade entwickelten Linien, die Aspekte Sex, Schmerz, Trauma, Erinnerung und Kunst. Das Tätowieren ist hier beispielsweise stark erotisch aufgeladen. Die Verbindung von Sex und Tattoos zeigt sich in sexuell konnotierten Motiven wie der ‚Rose von Jericho‘, die zu Alices Markenzeichen wird und in deren Zentrum Schamlippen verborgen sind, oder in der wiederkehrenden metaphorischen Analogisierung von ‚Tätowieren‘ und ‚Sex haben‘.²⁹ Die Männer, denen Alice (in ihren Worten ausgedrückt) eine ‚kostenlose Tätowierung‘ („free tattoo“)³⁰ macht, sind danach nicht körperlich von ihr gezeichnet, jedoch psychisch: Alice schläft mit ihnen und schreibt sich durch Sex in ihre Lebensgeschichten ein. Bei manchen sehr jungen Männern, im Grunde Kindern, denen Alice ‚eine kostenlose Tätowierung macht‘ und sie damit sexuell ‚entjungfert‘, ist die Grenze zum traumatischen Missbrauch fließend, den der Roman am Ende offen legt. Auch die (ebenfalls traumatische) Verbindung zwischen Alice und William besteht ausschließlich aus Sex (in der Zeugung des gemeinsamen Kindes), Tätowierungen und dem Jungen Jack, ihrem Sohn. Diese drei Motive (Sex, Tattoo, der Junge) fließen ineinander. Alice und William ‚tätowieren‘ sich im übertragenen Sinne gegenseitig,³¹ hinterlassen im Leben und Körper des anderen wechsel-

²⁷ Ebd., S. 485, dort kursiv.

²⁸ Ebd.

²⁹ Vgl. ebd., S. 57 und öfter.

³⁰ Ebd., S. 35.

³¹ William äußert am Ende, nicht nur die Tattoos hätten ihn gezeichnet, sondern „everything I truly heard and felt – [...] everything I ever *loved*!“ Ebd., S. 784.

seitig Spuren, die sich auch auf beider Sohn Jack übertragen bzw. sich in Jacks Interaktion mit Frauen wiederholen.

Wie angedeutet, sind alle Hauptfiguren des Romans traumatisiert, und ihre Traumatisierung ist existentiell an das Motiv der Tätowierung, und hier des Weiteren an die Aspekte Sex, Schmerz, Erinnerung, geknüpft: Alice und Jack leiden ihr Leben lang darunter, von William verlassen worden zu sein. Alice drückt diesen Schmerz in einer Tätowierung aus, die sie lange Zeit geheim hält: ein gebrochenes Herz mit dem Schriftzug „Until I find you“.³² William ist ebenfalls traumatisiert durch die Rachetaten von Alice, die Williams große Liebe zur Tochter eines Kommandanten zerstört, indem sie Niels, den kleinen Bruder von Williams Geliebter, durch sexuellen Missbrauch in den Selbstmord treibt. William reagiert darauf desgleichen mit einer Tätowierung, dem Schriftzug: „The commandant's daughter; her little brother“, der wie eine Verbrennung („as a burn“) oder ein Peitschenhieb („like a whiplash“)³³ in seinen Körper eingebracht ist und dadurch als Zeichen der Traumatisierung den tätowierungsüblichen Schmerz steigert sowie dauerhaft macht. Beide Tätowierungen sind Körperzeichen, die die traumatische und daher willentlich kaum zugängliche Erfahrung somatisch speichern, ihr Präsenz in der Gegenwart verliehen, ihr Vergessen verhindern und sie vor allem auch ausdrücken. Die Tätowierung verankert das erlittene Leid in doppelter Weise im Körper: durch das gewählte Motiv und durch den Schmerz, mit dem das Motiv in die Haut gestochen wird.

Jack ist nicht im körperlichen Sinne tätowiert, in sein Leben sind jedoch viele Trauma-Schriftzüge nachhaltig eingeritzt: die Abwesenheit des Vaters, Missbrauchs-Erlebnisse durch Mrs. Machado, die (ähnlich wie Jacks Mutter Alice mit dem kleinen Niels) als ältere Frau mit dem kindlichen Jack schläft. Alices beste Freundin Emma wird ebenfalls als Jugendliche von einem älteren Mann vergewaltigt und trägt Spuren dieses Missbrauchs bis zu ihrem Tod in der Seele und auf dem Leib. Hier wird jeweils das konkrete Motiv der Tätowierung ausgeweitet zur unsichtbaren Schrift, die durch ein durch Missbrauch verursachtes Trauma dem Körper und der Seele der Opfer appliziert ist.

In diesen konkreten wie metaphorischen Tätowierungen ist die Erinnerung an den erlittenen Missbrauch visualisiert, wie generell die Tattoo-Motivik in Irvings Roman eine komplexe Reflexion über die Zuverlässigkeit und Nachhaltigkeit von Gedächtnis anstößt. Auch *Until I Find You* ruft den gängig mit Tätowierungen verbundenen Topos der Unauslösch-

³² Ebd., S. 475, dort kursiv. Wobei das „you“ eine deutungsoffene Chiffre ist, die als Zielpunkt der Suche vielseitig zu füllen wäre: William, sich selbst, den Sinn des Lebens, das Glück etc.

³³ Ebd., S. 784.

lichkeit und Unveränderlichkeit auf. Übertragen auf den Themenkreis Erinnerung bedeutet das: Die Ereignisse, die durch Tattoos symbolisiert werden, sind anscheinend unauslöschlich und unveränderbar ins Gedächtnis eingegraben – was der Roman in seinem Fortgang aber subtil problematisiert: Jacks Erinnerungen (etwa die Grundannahme, die Mutter folge als leidendes Opfer dem Vater, einem gewissenlosen Gigolo) erweisen sich als falsch, zumindest als einseitig und von außen manipuliert – die Mutter ist ebenso Täterin, der Vater ebenso Opfer.

Mit der Entdeckung, dass manche Erlebnisse aus Jacks Kindheit anders eingeschätzt werden müssen, werden auch Erinnerungen an Tattoos widerlegt: Ingrid, eine angebliche Geliebte von Jacks Vater, hatte gar kein Verhältnis mit William. Das Motiv, das Alice ihr tätowiert, wird von Jack grundlegend falsch erinnert: Ingrid zeigt dem erwachsenen Jack schließlich ihr Tattoo (ein gebrochenes Herz), das Jack im Gegenteil als ganzes, nicht gebrochenes Herz in Erinnerung und auch so interpretiert hatte. In eine ähnliche Richtung weist der Hinweis auf den fast zur Gänze tätowierten Körper des Vaters, bei dem sich manche Tätowierungen sogar bis zur Unkenntlichkeit überlagern oder dessen Motive durch die körperlichen Bewegungen des Vaters unlesbar werden. Das ist besonders interessant, weil diese Episoden nicht ‚nur‘ das mentale Gedächtnis als inkonstante, veränderbare Instanz reflektieren, sondern auch das Körperzeichen Tattoo als inkonstant, veränderbar und unlesbar zeigen – eine deutliche Relativierung topischer Zuschreibungen, wie sie sonst häufig mit Körperzeichen und Körpergedächtnis verbunden werden und die Tätowierung als lebenslange, klar konturierte Zeichnung lesen wollen.³⁴ Erzählprozesse interpretieren die eigene Geschichte und deren Speicherung im Gedächtnis um und auch das Körpergedächtnis mit seinen Zeichen ist davon betroffen, lässt sich durch Erzählen verändern, uminterpretieren, unzuverlässig oder gar unlesbar machen – wobei dieses Erzählen selbst als unzuverlässiger, flüchtiger, manipulativer Prozess gezeigt wird, bei dem es zu irritierenden Überschreibungen und Unlesbarkeit kommt.³⁵

Sex, Schmerz, Trauma, Erinnerung – diese Aspekte schneiden sich im Aspekt der Kunst. Ob das Tätowieren eine gleichberechtigte Form von Kunst ist, ist immer wieder dezidiertes Thema des Romans. Irvings Text greift zudem eine Reihe von künstlerischen Diskursen auf: Jack ist Theater- und Film-Schauspieler sowie Drehbuchautor, seine Freundin Emma Autorin, sein Vater William Musiker, seine Mutter Alice als Tätowiererin ebenfalls Künstlerin etc. Ähnlich wie Tattoos gelingt es auch der Kunst,

³⁴ Auch Irvings Roman greift natürlich die gängige Assoziation von der Tätowierung als nachhaltiger, unveränderbarer Spur prominent auf, vgl. z. B. ebd., S. 39 u. ö.

³⁵ Vgl. ebd., Motto und S. 3 f.

hier insbesondere der Literatur, erlittene Traumatisierungen zu verbalisieren, in Erinnerung zu halten und ansatzweise zu verarbeiten. Ähnlich wie Tattoos ist auch die Literatur ein Medium, das sexuelles Begehren und Schmerz auszudrücken wie zu evozieren versteht.

Am Ende des Romans kommt Jacks Suche nach dem abwesenden Vater, nach der ‚Wahrheit‘ in Bezug auf die eigene (Familien-)Geschichte und nicht zuletzt nach sich selbst zu einem guten Ende: Er findet den Vater, er gewinnt eine Schwester. Auch wenn der Vater eine skurrile Figur ist, die zwischen aufrichtiger Liebesempfindung für seinen Sohn und einer psychopathologischen Zwangsneurose, sich zu entkleiden und die eigenen Tattoos zu betrachten, schwankt, hat Jack durch den Kontakt mit ihm doch so etwas wie eine eigene, authentische ‚Identität‘ jenseits gespielter Theaterrollen gefunden.³⁶ (Die optimistische, etwas eindimensionale Aussage des Textes, Jack entwickle am Ende seine ‚wahre‘ Identität, ja: die generelle Existenzmöglichkeit einer solchen wäre freilich im Kontext aktueller Identitätstheorien zu relativieren.) Jack ist zum ersten Mal im Leben glücklich³⁷ und der letzte Satz des Romans lautet konsequent: „In fact, Jack couldn’t wait to tell Miss Wurtz that he had found him.“³⁸

Im Motiv der Tätowierung als Zeichen des Körpergedächtnisses wie in der Literatur äußern sich Begehren, Schmerz, Traumatisierungen auf nachhaltige wie konstruktive Weise. Das schließt Überschreibungen, Unlesbarkeiten, Mehrdeutigkeiten, Fehlinterpretationen und Unzuverlässigkeiten mit ein. Darin agieren Körpergedächtnis und mentales Gedächtnis, Tattoo und Erzählen analog. Wichtig jedoch ist, dass Körperzeichen und Körpergedächtnis eine andere, eigene Ästhetik und Narrativik entwickeln, die auf unterschiedliche Weise traumatherapeutisch wirken mag – diese wird am Ende von Irvings Roman im Kontakt von Jack und William deutlich: Jack versuchte jahrelang mit seiner Therapeutin Dr. García im Erzählen, das dezidiert in chronologischer Reihenfolge ablaufen sollte, seine Erinnerungen in eine konstruktive Ordnung zu bringen. William setzt eine andere Struktur dagegen: die Gleichzeitigkeit und das Neben- wie Über-einander von Bildern, nämlich seiner Tattoos, die wie eine Landkarte („That man’s body is a map“)³⁹ all das aufzeigen, was in seinem Leben wichtig war: was er liebte, worunter er litt, was ihn traumatisierte.⁴⁰ Mehr noch: „His body is a tapestry, which he can recite – both a history of mu-

³⁶ Ebd., S. 747.

³⁷ Ebd., S. 812.

³⁸ Ebd., S. 820. Auch wenn erneut unklar ist, wer „him“ ist und ob mit Jacks Vater nicht weit mehr ‚gefunden‘ wird.

³⁹ Ebd., S. 798.

⁴⁰ „He has marked his body with what he loves, but he has also recorded his grief.“ Ebd., S. 763.

sic and a *personal* history.“⁴¹ Die spezifische Erinnerungsweise und Ästhetik der Tätowierung als Zeichen des Körper(gedächtnisse)s vermag somit (trotz der Problematisierungen und Relativierungen, die der Roman nichtsdestotrotz an dieser These vornimmt) die leidvolle Vergangenheit adäquat zu speichern und konstruktiv, zukunftssträchtig zu verwandeln.

Dea Loher: *Tätowierung*

Die Tätowierung als Bild für erlittene, unauslöschliche Traumata, insbesondere Verletzungen innerhalb der eigenen Familie, greift auch Dea Loher's Stück *Tätowierung* auf. Es führt fünf Figuren auf der Bühne zusammen: Eine Familie, bestehend aus Mutter (Hunde-Jule), Vater (Ofen-Wolf), zwei Töchtern (Anita und Lulu) sowie Paul, Anitas Freund. Der Vater missbraucht seine ältere Tochter Anita jahrelang, später auch die jüngere Lulu; beide Mädchen werden schwanger. Alle Familienmitglieder wissen von dem Missbrauch, verstehen es aber nicht, die Mauer des Schweigens und der Passivität niederzureißen. Anita versucht zwar durch eine Ehe mit Paul aus diesem Leidenszusammenhang auszubrechen, der Erfolg des Unterfangens ist jedoch fraglich. Dem Sprachtabu, mit dem der Missbrauch innerhalb der Familie belegt wird, steht eine somatische Äußerungsform gegenüber; alle Figuren agieren ihre psychischen Verletzungen physisch aus: Die Mutter kratzt sich solange, bis sie blutet und selbst streicheln ihr Schmerz bereitet,⁴² auch Lulu zerkratzt sich die Haut mit einer Schere: „Ich spür was / Es tut weh / aber ich spür was“.⁴³

Dieser Körperschrift der Selbstverstümmelung gesellt sich das Motiv der Tätowierung bei; der Vater tätowiert die drei Frauen seiner Familie, der Missbrauch der Töchter gräbt sich allen traumatisierend in die Haut ein: „OFEN-WOLF Meine Nadel stech ich / dir ins Fleisch / wieder und wieder / eine Tätowierung / die du behältst / mein Zeichen / dein Leben lang / Vatermal / unauslöschlich“.⁴⁴ Hier wird das Motiv der Tätowierung gewählt, um die Folgen des Missbrauchs zu beschreiben, weil es über das Konzept des Körpergedächtnisses die Idee aufruft, der vergangene Missbrauch hinterlasse unauslöschlich Spuren im Missbrauchten, die auch dessen Gegenwart und Zukunft prägten. Hierin verbindet sich das Leid des Opfers mit dem Chauvinismus des Täters, der die Vergewaltigte mit sei-

⁴¹ Ebd.

⁴² Dea Loher: *Tätowierung*. In: Dies.: *Olgas Raum. Tätowierung. Leviathan. Drei Stücke*. 3. Aufl. Frankfurt am Main 2008 [1994] (= Theaterbibliothek), S. 65-144, hier S. 82 f.

⁴³ Ebd., S. 85.

⁴⁴ Ebd., S. 96.

nem Tun zeichnen und damit zu seinem ‚Besitz‘ machen bzw. in seine Verfügungsgewalt nehmen will. Das geschieht mittels Schmerz und einer pervertierten Sexualität: Die Tätowiernadel, die der Vater in den Körper der Töchter sticht, erhält phallische Züge. Durch diesen Akt bindet der Vater die Familie tragischerweise eng zusammen und wirft ein Netz um die Töchter, aus dem sie sich nicht lösen können. Er hinterlässt, wie es sein erklärter Wunsch ist, Spuren in seinen Opfern: Er will „was eingraben / in ihr [= der Welt] Gesicht“.⁴⁵ Die Metapher der Tätowierung evokiert hier die Unauslöschlichkeit dieser Spuren; für Anita und Lulu ist es unmöglich, die Vergangenheit hinter sich zu lassen, den Missbrauch konstruktiv zu ‚vergessen‘. Sie tragen die Tätowierung des Vaters auf der Haut.

Das Drama endet offen, deutet aber an, dass es Anita und Lulu nicht gelingen wird, die Zeichnung, die ihnen der Vater zugefügt hat, abzuwischen. Anitas Verhältnis zu Paul ist zunehmend belastet, ja Anita empfindet Aggressionen, sogar Tötungswünsche gegenüber ihrem Ehemann. Selbst eine Rückkehr zum Vater scheint möglich. Hatte Paul noch gehofft, mit seiner Liebe bzw. mit entgegengesetztem, liebevollem Körperkontakt die Zeichen des Vaters auf Anitas Haut entfernen zu können (Paul: „Anita / Meine Händ / auf deinem Leib / löschen seine [= des Vaters] Spuren aus / alle“),⁴⁶ so muss diese Hoffnung nach der Logik, die dem Motiv der Tätowierung inhärent ist, zwangsläufig scheitern: Eine Tätowierung ist unauslöschlich. Sie eignet sich demnach als Bild, um die Nachhaltigkeit traumatischer Prägungen aufzuzeigen, und verbindet diese dezidiert mit Körperlichkeit.

Aleida Assmann hat in anderem Kontext auf diese Somatik traumabezogener Erinnerung hingewiesen: Schließt sich das Trauma für mentale Erinnerungsprozesse „unzugänglich in einer ‚Krypta‘ des Bewußtseins“⁴⁷ ein, so äußert es sich in körperlicher Symptomatik: „Das Körpergedächtnis [...] ist [in dieser Hinsicht] zuverlässiger als das mentale Gedächtnis.“⁴⁸ Dabei widerspricht das Motiv der Tätowierung als Anzeichen traumatischer Prägung der Idee der (an sich diskontinuierlichen, variablen, instabilen) mentalen Erinnerung und torpediert auch eine Hoffnung auf Therapie. Eine Tätowierung verblasst nicht bis zur Unsichtbarkeit genauso wenig wie – in dieser Motivik gefasst – Anitas und Lulus Trauma je restlos zu überwinden wäre. Hier stößt das literarische Motiv

⁴⁵ Ebd., S. 110.

⁴⁶ Ebd., S. 137.

⁴⁷ Assmann, S. 242.

⁴⁸ Ebd., S. 246. Vgl. ebd., S. 247: „Das Trauma kann man in diesem Sinne als eine dauerhafte Körperschrift bezeichnen, die der Erinnerung entgegengesetzt ist.“

der Tätowierung als stimmiges Bild für die Nachhaltigkeit eines Traumas und die Unverfügbarkeit des Körpergedächtnisses ethisch an seine Grenzen: Es versagt den Traumatisierten, den in diesem Sinne Tätowierten, die Hoffnung auf ein konstruktives Verblassen von Erinnerung.

Silke Scheuermann: *Der Tätowierte, Der Tätowierer*

Zwei Gedichte aus dem Lyrikband *Über Nacht ist es Winter* der Autorin Silke Scheuermann greifen diese Assoziation des Tätowier-Motivs mit Aspekten wie Unauslöschlichkeit und Nachhaltigkeit auf, werten sie jedoch anders: *Der Tätowierte* und *Der Tätowierer*.

Das Gedicht *Der Tätowierte*⁴⁹ verbindet erneut die Bereiche Sex, Schmerz und Kunst, hier – im Gegensatz zur Missbrauchsthematik in Lohers Drama – jedoch im Hinblick auf eine konstruktive Liebesbindung zweier gleichberechtigter Partner. Tätowieren wird in Scheuermanns Gedicht als Bild genutzt, um zu beschreiben, dass und wie zwei Liebende (insbesondere beim Akt körperlicher Liebe) wechselseitig im Anderen unauslöschliche Spuren hinterlassen, sich gegenseitig ‚unter die Haut gehen‘. Das Gedicht evoziert (angedeutet z. B. durch die permanente, rhythmische Bewegung zweier Menschen in einem Zimmer mit „Nachtisch“ oder Wendungen wie „ich schlief mit dir“) einen körperlichen Liebesakt; das Leitmotiv der Bewegung und der sich steigernde Sprach-Rhythmus⁵⁰ deuten an, wie dieser dem Orgasmus zustrebt („ich schwebte schrie und / musste gehalten werden vom Zimmer“). Durch die erotische Bewegung des tätowierten Körpers bewegen sich auch die tätowierten Motive auf ihm, die auf den Leser wie eine große Fülle lebendiger, phantastischer, vielfältiger Bilder wirken. Diese zweidimensionale Welt der Bilder verwandelt sich im Liebesakt zum lebendigen, dreidimensionalen Raum der Phantasie. In diesem verbinden sich Realistik und Phantastik, Realität und Fiktion, Gegenwart und Vergangenheit, ja er integriert (beispielsweise in biblischen und mythischen Motiven) gar archaische Ur-Vergangenheiten des Menschen. Die Körperschrift des Tätowierten speichert diese kollektiven Erinnerungen und ergänzt sie mit neueren, indivi-

⁴⁹ Alle Zitate aus: Silke Scheuermann: *Über Nacht ist es Winter*. Gedichte. Frankfurt am Main 2007, S. 26-29.

⁵⁰ Generell überträgt sich das inhaltliche Motiv der Bewegung über die starken Enjambements und über die fehlenden Satzzeichen sowie Strophengrenzen auch auf die Form; ein Lesefluss, ja Lesesog entsteht. Der Rhythmus steigert sich ebenfalls im Verlauf des Gedichtes: So wirkt beispielsweise die Aufzählung der Tattoo-Motive im zweiten Teil des Textes ‚schneller‘, da hier die Substantive stärker stakatoartig aneinandergereiht sind: Adjektive, Konjunktionen etc. werden eliminiert, die vorher oft wiederholte Wendung „bewegten sich“ entfällt.

duellieren („Alte Namen / Die Frau von diesem / die Frau vom letzten Jahr“).

Diese umfassende Verschmelzung des Getrennten im Akt der (körperlichen) Liebe und im Motiv des Tattoos als Symbol des Körpergedächtnisses wird in dem Gedicht noch erweitert: Ausgelöst von Sex, überwundenem „Schmerz“, der bunten Fülle der Tätowierungen, Liebe entstehen Erlebnisse des Neubeginns (vgl. die Motive Ei, Geburt etc.), der Fruchtbarkeit und Totalität („Hier war alles da“). Der Text bündelt in diesem Sinne auditive wie visuelle Sinneseindrücke (die Bildmotive und Farben der Tattoos, ein Schrei und weitere Geräusche) und weitet sie perspektivisch aus: Ausgangspunkt ist der Körper des Tätowierten, später werden auch das Zimmer, schließlich gar Wahrnehmungen außerhalb des Hauses („Die Fenster waren geöffnet / [...] Stimmen Gelächter flog herein“) einbezogen.

Zu dieser Ganzheitlichkeit sowie Verbindung von Innen und Außen, Nähe und Ferne parallel verläuft auch die Entwicklung, die das Miteinander der (körperlich) Liebenden erfährt. Nachdem zunächst der Körper des Anderen beschrieben wird, verbinden sich Ich und Du ziemlich in der Mitte des Gedichts (und des beschriebenen Liebesaktes) zum Wir („weil wir uns bewegten“) und eröffnen damit einen Kausalzusammenhang: Das Positive, das der Text evoziert (Ganzheitlichkeit, Lebendigkeit, Fruchtbarkeit, eine konstruktive Ausdrucksfähigkeit, ein Gerettet-Sein, auch ein Gefühl der Gnade etc.) entsteht, „weil wir uns bewegten“. Zwar zerfällt diese momenthafte Verbindung zum Wir kurz darauf wieder in ein Ich und ein Du, ja sogar ein Ich und ein Er („ich bewegte mich auf ihm“), aber der vergangene Moment der Gemeinsamkeit bleibt. Man könnte sagen: Mit ihm hat sich ein neues Tattoo auf den Körpern des Tätowierten und seiner Geliebten ergeben: „Wir bewegten uns / wir tätowierten uns / gegenseitig / jede Nacht“. Durch (geistige wie hier vor allem körperliche) Liebe schreiben sich beide Partner ineinander wechselseitig ein, sie hinterlassen – einer Tätowierung analog – nachhaltig Spuren im Körper des anderen.

Scheuermanns Gedicht *Der Tätowierte* deutet zudem eine poetologische Unterfütterung dieser Aussage an: Über Motive wie Tinte, Buch, Sprechen („Alles [...] sprach“), „Wörter“ ergeben sich Verbindungslinien zur Kunst. Der besondere Moment, die ganzheitliche Verschmelzung des Getrennten, entsteht durch Liebe, Sex und Kunst; konzentriert und gespeichert wird er im Motiv der Tätowierung.

Das Korrespondenz-Gedicht *Der Tätowierer*⁵¹ greift diesen Konnex von Körpergedächtnis, Tattoo, Liebe und Kunst auf und unterstreicht

⁵¹ Alle Zitate: Scheuermann, S. 58 f.

insbesondere dessen poetologische Thematik. Hatte bereits *Der Tätowierte* auf eine Analogie von Körper und Papier sowie Tätowierung und poetischer Schrift hingewiesen („Dein Körper war weiß und unschuldig“, „Tinte war die natürliche Sprache deines Gefühls“), so führt *Der Tätowierer* diese poetologische Verbindung weiter aus: Die Tätowierung wird als dunkel konturiertes Zeichen auf dem Schulterblatt beschrieben, was durchaus ein schwarzes (Schrift-)Zeichen auf einem weißen Stück Papier anklingen lässt. Der Tätowierer wird zudem (und diese Verbindung thematisiert John Irvings *Until I Find You* gleichermaßen) mit topischen Künstler-Motiven assoziiert: Er ist der Außenseiter, der von der Gesellschaft oft und zu Unrecht marginalisiert wird; sein Genie grenzt durchaus an den „Irrsinn“; er ist der Schöpfer von phantastischen wie elementaren Bildern (Seeschlange, Troll, Christus) und verwandelt darin existentielle Verletzungen in Schönheit, Phantasie, „Seele“. Der Tätowier-Künstler äußert somit in seiner eigenen, besonderen Sprache anthropologische Grundwahrheiten: „Doch was ist Leben sonst / als umfunktionierte Verletzung / jahrelanges Blättern in Entwürfen / und dann tippt ein anderer Finger / aufs beste Das Todesmotiv“. Mit dieser Schlusswendung – dem allmächtigen Tätowierer, der das letzte, „beste“ Motiv sticht: „Das Todesmotiv“ – wird der Tod selbst zum Tätowierer, oder der Künstler zum Kreator von Leben und Tod. Das Motiv der Tätowierung berührt eine existentielle Ebene.

Robert Schwentke: *Tattoo*

Tätowierungen als Kunstwerke und Tätowierer als Künstler – dieser (selbstreflexiven) Thematik widmet sich auch *Tattoo*, ein deutscher Spielfilm aus dem Jahr 2002 (Regie und Drehbuch: Robert Schwenke).⁵² Kommissar Minks und sein junger Kollege Schrader ermitteln in Fall einer Mordserie in Berlin, bei dem alle Getöteten teilweise gehäutet wurden. Der Täter entfernte ihnen ihre Tätowierungen, die allesamt von dem berühmten japanischen Tätowiermeister Iremizu⁵³ stammten. Auftraggeberin der Morde ist Maya Kroner, die ehemalige Geliebte Iremizus. Mayas ganzer Körper ist selbst als Kunstwerk von Iremizu gestaltet worden, der sein ‚Kunstobjekt‘ nach Vollendung der Arbeit verließ. Maya beginnt nun einen Rachefeldzug: Sie tötet Iremizu (durch Häuten) und alle Menschen, die er tätowierte. Iremizus Kunstwerke löst sie von den toten Körpern ab

⁵² *Tattoo. Rette deine Haut*. Ein Film von Robert Schwentke. DVD: Universum Film 2003.

⁵³ Der Name stellt eine Anspielung auf das japanische Wort für Tätowierung (Irezumi) dar, vgl. dazu auch Irving, S. 583.

und konserviert sie. Der Film wirft über eine Nebenfigur, den Anwalt und Tattoo-Sammler Frank Schoubya, zudem einen Blick auf Kunst-Liebhaber, die präparierte Tätowierungen als Geldanlage und aus ästhetischen Gründen wie andere bildkünstlerische Arbeiten sammeln.

Der Film verbindet erneut im Motiv der Tätowierung die Aspekte Schmerz/Trauma, Liebe und Kunst, auch radikalisiert er die Frage nach der Unvergänglichkeit und Unauslöschlichkeit von Tätowierungen resp. Körpergedächtnis. Von Iremizu verlassen zu werden, löst in Maya großen, traumatischen Schmerz aus, der sich (wie eine weitere Tätowierung Iremizus) ihrem Körper einschreibt. Analog dazu schneidet sie den von Iremizu Tätowierten deren Körperzeichnung aus der Haut, was ihnen neue, schmerzhaft Verwundungen verursacht. Maya äußert, sie sei durch das Ende der Beziehung mit Iremizu „zurückgelassen mit einer Wunde, die nicht heilt“ – eine solche Wunde fügt sie allen anderen zu, die Iremizu tätowierte. Der Film inszeniert die Darstellung von Schmerz stark über die Visualisierung dieser Analogie: Schmerz zeigt sich als Körperzeichen, wie beispielsweise die Tätowierungen oder die großflächigen, rechteckigen Verwundungen der Gehäuteten. Das Ziel dieser Handlungen ist es, zum einen den traumatischen Schmerz auszulöschen und zum anderen dessen artistisches Produkt (die Tätowierung, die hier dezidiert als Kunstwerk angesehen wird) dauerhaft zu machen. Eine Tätowierung ist an sich schon eine relativ nachhaltige, relativ dauerhafte Zeichnung des Körpers – hier soll aber die einzige zeitliche Grenze für Tätowierungen überwunden oder wenigstens zeitlich verzögert werden: der Tod des Tätowierten und die damit einhergehende Verwesung seiner Haut als ‚Leinwand‘ des Tattoo-Kunstwerks. Analog dazu soll auch die Liebe, die für Maya die Tätowierung durch Iremizu verkörpert, nachhaltig gemacht werden und selbst den Verlust des Geliebten (durch Verlassen-Werden und Tod) überdauern. Die existentielle sowie kunsttheoretische Dimension, die das Tätowier-Motiv in Scheuermanns Gedichten zeigte, greift folglich auch Schwentkes Film zentral auf.

Christopher Nolan: *Memento*

Tätowierung und Körpergedächtnis (und mit ihnen die Themenkreise Schmerz, Trauma, Liebe, Sex, Kunst) verbindet des Weiteren der Film *Memento*, zu dem Christopher Nolan Regie und Drehbuch konzipierte.⁵⁴ Der Protagonist Leonard Shelby leidet aufgrund eines Traumas, das bei ihm der Überfall eines Fremden auf seine Ehefrau auslöste, unter „an-

⁵⁴ *Memento*. Manchmal ist es besser, [!] zu vergessen. [Ein Film von Christopher Nolan.] 2 DVDs. Columbia Tristar 2002.

terograde[r] Amnesie“, ⁵⁵ dem Verlust seines Kurzzeitgedächtnisses. Shelby sucht nun den Vergewaltiger und angeblichen Mörder seiner Frau und sammelt seine Rechercheergebnisse. Da er sich nach dem traumatisierenden Ereignis, dem Überfall, nicht mehr auf die (scheinbare) Konstanz und Stringenz seines mentalen Gedächtnisses verlassen kann, lagert Shelby dessen Speicherfunktion auf externe Medien (wie beschriftete Polaroids, Notizzettel und die von ihm kommentierte Polizeiakte) aus. Besonders bedeutsame Erkenntnisse vertraut er jedoch seinem eigenen Körper an: Er lässt sie sich auf die Haut tätowieren und verleiht ihnen damit – gängigen Topoi des Tattoo-Motivs analog – Nachhaltigkeit und Wichtigkeit. Shelys Körper und Tätowierungen werden zudem erotisch in Szene gesetzt, als sexueller Schlüsselreiz inszeniert.

Mit all diesen Notizen rekonstruiert Shelby nicht ‚nur‘ den Kriminalfall um den Missbrauch und vermeintlichen Mord an seiner Ehefrau, sondern auch seine eigene Persönlichkeit. Der Film setzt radikal ins Bild, welch wichtige konstitutive Funktion das Gedächtnis für die Identität bzw. die jeweiligen Identitätsentwürfe eines Menschen hat. Dabei wird (in Bezug auf den Kriminalfall wie die Identitätsfrage) mehr und mehr problematisiert, ob es überhaupt eine klare forensische Wahrheit, eine eindeutige Erinnerung und einen festen Ich-Kern geben kann. Shelby vielmehr erzählt seine eigene Geschichte um und verändert wichtige Fakten. So tätowiert er (wissentlich!) falsche oder unvollständige Rechercheergebnisse auf seinen Körper, kalkuliert dabei mit ein, dass er sein Wissen um deren Unwahrheit vergessen wird, und setzt somit neue, andere Prämissen für die eigene Identitäts- und Erinnerungsrekonstruktion. ⁵⁶ Gerade die Rechercheergebnisse, die Shelby auf seinen Körper tätowiert und denen er dadurch die Aura des sicheren, richtigen Faktums mit langer, unveränderlicher Gültigkeit verleiht, erweisen sich am Ende des Films als gezielte Fiktion und überformte, ‚verfälschte‘ Erinnerung. Nutzt er seine Tattoos als „Mittel der Selbst-Versicherung“, als „*carte d'identité*“, ⁵⁷ so zeigt sich gerade dadurch seine Identität als selbstgemachte, inhaltlich fragwürdige Fiktion. Shelby erfindet sich seine eigene, höchst zweifelhafte (Lebens-) Geschichte und schreibt sie durch seine Tattoos fest. Dadurch gibt er seinem Leben auch ein sinnstiftendes Ziel: die Suche nach dem ‚Mörder‘ seiner Frau, die nie an ein Ziel kommen kann, so oft er auch angebliche Täter tötet.

⁵⁵ Matthias Wittmann: Unzuverlässiges Erinnern und Unauslöschlichkeit in Christopher Nolans *Memento* (2000). In: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Jg. 53 (2007). Heft 2-3: Falsche Fahrten in Film und Fernsehen. Hg. von Patric Blaser u. a., S. 101-109, hier S. 101.

⁵⁶ Ebd., S. 104.

⁵⁷ Ebd., S. 103.

Das deutlichste Beispiel dafür ist der Satz, der im Zentrum von Shelys Körper und seiner permanenten Suche steht: die Tätowierung „John G. raped and murdered my wife“. Der Film entlarvt jedoch, dass Shelby selbst für den Tod seiner Frau verantwortlich ist (was er durch die falsche Tätowierung gezielt verdrängt) und dass zudem die Chiffre „John G.“ mehrdeutig ist; Shelby ermordet im Laufe seiner Suche gleich mehrere Männer dieses Namens. Auch ist das Tattoo in Spiegelschrift auf Shelys Brust platziert, es ist daher nicht – wie Tattoos an sich – auch auf andere Betrachter ausgerichtet, sondern nur für die eigene Lektüre des Tätowierten bestimmt. Das zeigt zum einen die Egozentrik und autistische Perspektive Shelys, zum anderen problematisiert es gängige Assoziationen mit dem Tattoo-Motiv: Die Tattoos auf Shelys Körper sind nicht nachhaltig, unveränderlich, authentisch, gegen Manipulationen gefeit, im Gegenteil. Damit wird auch das Konzept des Körpergedächtnisses als nur scheinbar nachhaltig, authentisch, nicht manipulativ problematisiert.

Eine weitere Ebene des Films verstärkt das: Der Psychiatrie-Patient Sammy Jenkins, der sein Kurzzeitgedächtnis nicht aktivieren kann, wird immer wieder mit denselben Objekten, die unter Strom stehen und ihm Schmerzen verursachen, konfrontiert. Ohne aus den Schmerzerfahrungen zu lernen, nimmt er diese Objekte erneut in die Hand – somit versagen bei ihm mentales⁵⁸ und somatisches Gedächtnis. Ein konstruktives Gedächtnis des Körpers, das instinkthaft vor solchen Objekten aufgrund der Schmerzerfahrung, die nicht willentlich erinnert werden kann, zurückschreckt und somit das defekte mentale Gedächtnis ‚ersetzt‘, scheint nicht existent zu sein. Shelby glaubt zwar fest an ein solches konstruktives Körpergedächtnis, wird durch Sammy Jenkins aber widerlegt – freilich ist die Sache noch komplizierter: Alles, was wir über Sammy Jenkins wissen, erfahren wir nur aus Shelys Perspektive, die, wie gesagt, zunehmend als unzuverlässig und manipulativ entlarvt wird. Eine eindeutige Aussage über die Existenz und Funktion eines Körpergedächtnisses wird in *Memento* nicht getroffen, aber die Frage danach wird differenziert aufgeworfen und problematisiert. Der Film ordnet am Ende diese diffus gewordenen Fäden auch dezidiert nicht mehr, vielmehr bleibt der Zuschauer in seinem „Bedürfnis nach Zusammenhang und Entwirrung der Geschehnisse“ eher unbefriedigt, was in ihm Irritation, vielleicht sogar Verstörung auslöst.⁵⁹ Grund dieser Verstörung ist die Erschütterung des Vertrauens in sinn- und identitätsstiftende Instanzen des Gedächtnisses, hier auch des nur scheinbar nachhaltigen, konstanten Körpergedächtnisses.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd., S. 107.

III.

Alle untersuchten Text- und Filmbeispiele diskutieren somit am Motiv des Tattoos die Themenkreise Sex, Schmerz, Erinnerung und Kunst, generell: zentrale Fragen des Körpergedächtnisses. Aber *wie* geschieht das? Zeigt sich in diesen Kunstwerken, die in der Tätowier-Motivik autoreflexiv-poetologisch auch das eigene künstlerische Tun verhandeln, eine spezifische, der Tätowierung analoge Ästhetik? Ohne eine solche Parallelität überstrapazieren zu wollen, ergibt sich doch in einigen Stil-Elementen der Texte und Filme in der Tat eine ästhetische Nähe zum Tattoo. Alle untersuchten Texte und Filme weisen eine starke Visualität, Bild-Orientierung auf. Silke Scheuermanns Tätowiergedichte beispielsweise sind über Bildgruppen, einzelne Tattoo-Motive strukturiert. Zwar entsteht dadurch ein dramatischer Spannungsbogen, der aber durch die (wiederholende) Aneinanderreihung einzelner Bilder eine zeitliche, sprachliche Chronologie hin zur Gleichzeitigkeit eines Bildes, ja eines Bilder-Ensembles erweitert. Eine ähnliche szenisch-konzentrierte, in sich jeweils geschlossene Bilderfolge zeichnet Dea Lohers Stück *Tätowierung* aus.

Die Bild-Zentriertheit der hier analysierten Beispiele spiegelt sich auch in den visuellen Wahrnehmungen, die inhaltlich prominent in Szene gesetzt werden, aber auch die rhetorischen bzw. filmischen Stilmittel bestimmen. Manche Kunstwerke, etwa erneut Silke Scheuermanns Tätowiergedichte, ergänzen diese Dominanz des Visuellen ganzheitlich durch andere (auditive, taktile) Sinneseindrücke.

Dea Lohers Drama setzt zudem auf eine flächige, stark konturierte, gleichsam zweidimensionale Figurenzeichnung, die an die Motivgestaltung mancher Tätowierungen erinnern mag. Beide – Tattoos und Dea Lohers Stück *Tätowierung* – zeigen eine Tendenz zur anthropologischen Abstraktion, zur Konzentrierung komplexer Zusammenhänge zu Urbildern, exemplarischen Szenen und Einzel-Motiven, die als „Mikroausschnitte[]“⁶⁰ größere Bedeutungskontexte symbolisch verdichten.

Die Tattoo-Texte Scheuermanns, Irvings und Lohers sind ferner von einer Interaktion von sprachlichen Wiederholungen und dem auffälligen Motiv des Schweigens bzw. Verschweigens bestimmt. Franziska Schößler sieht in dieser Wechselwirkung aus (sich wiederholender) Rede und Schweigen, die Dea Lohers Stück (und übrigens auch Irvings Roman)

⁶⁰ Uwe Wittstock: Nach der Moderne. Essay zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren. Göttingen 2009, S. 150. Schößler beschreibt in anderem Kontext die Figuren in Dea Lohers Stück *Tätowierung* als „exemplarische, nicht psychologisch organisierte Typen“, die anthropologische Grundmuster illustrieren. Franziska Schößler: Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre. Tübingen 2004 (= Forum modernes Theater. Schriftenreihe, Bd. 33), S. 253.

durchzieht, eine verbalsprachliche Analogie zur Tätowierung: „Das Tattoo besteht, wie die Sprache der Figuren, aus Zeichen und Lücken“, und insbesondere das Schweigen erscheint (wie die Tätowierung) als „die unauslöschliche (physische wie psychische) Spur des väterlichen Übergriffes“, des Traumas.⁶¹ Auch durchdringen die Sprachformeln des Vaters wie eine sprachliche Tätowierung die Sprache der Tochter.⁶²

Eine an der japanischen Tätowierkunst orientierte Bildästhetik zeigt Robert Schwentkes Film *Tattoo*. Er arbeitet mit expressiven, starken Hell-Dunkel-Kontrasten und „aschfahlen, entsättigten Bildern“, die an „graue[] Oberflächen“⁶³ erinnern. Die diffuse, düstere Lichtführung unterstützt das: Alle Szenen spielen nachts oder bei Dämmerung bzw. wolkenverhangenem Himmel. Norbert Grob sieht in dieser Ästhetik zu Recht eine Hommage an den Film noir,⁶⁴ man kann sie aber auch als filmische Variation typischer Bildgestaltungselemente der japanischen Tätowiertradition sehen. In dieser dominieren starke Hell-Dunkel-Kontraste, was die reduzierte Farbigkeit des Films (schwarz, weiß, grau, ocker bzw. blasses gelb) aufgreift. Sie gemahnt zusätzlich an die fahle Hautfarbe eines toten Körpers. Im Grunde bestimmt nur eine einzige kräftige Farbe manche einzelne Szenen: rot (vgl. wenige rote Objekte wie die Handschuhe der Gerichtsmedizinerin, eine Leuchtreklame, Blumen in der Wohnung eines Opfers, der Pulli einer Polizistin, ein Zug etc.). Das Rot spiegelt das Blut der Opfer, ihre Wunden, die durch Häutung entstehen. Diese Wunden sind zudem ebenso vertikal-rechteckig geformt, wie der ganze Film bildästhetisch von vertikal orientierten Rechtecken bestimmt wird. Die Flächigkeit der Film-Bilder wie der (toten) Haut bzw. die Betonung des Oberflächencharakters wird mehrfach visuell unterstützt, etwa als Maya in einer sehr erotischen Szene in einem weißen Kleid in den Regen tritt. Das Kleid, eine weiße, beschriftbare Oberfläche, wird durch die Nässe durchsichtig und gibt den Blick frei auf die darunter liegende, weiße Haut Mayas, die jedoch großflächig mit dunklen Tätowierungen Iremizus beschriftet ist. Diese erotisch inszenierte Idee der Haut als weißer Leinwand und des Tattoos als dunklen Schriftzeichens unterstreichen des Weiteren die Kostümgestaltung (Schrader trägt durchgehend schwarze Kleidung, May weiße) und die Sex-Szene zwischen Schrader und Maya: Der leeren, unbeschrifteten Haut des Polizisten steht

⁶¹ Schößler, S. 255.

⁶² Ebd., S. 256.

⁶³ Norbert Grob (Hg.): Filmgenres: Film noir. Stuttgart 2008, S. 378.

⁶⁴ Ebd.

kontrastiv die beschriftete Haut der fast vollständig tätowierten Mörderin gegenüber.⁶⁵

Auch *Memento* setzt das inhaltliche Motiv der Tätowierung formal um und generiert eine tattoo-analoge Struktur und Ästhetik. In diesem Film werden ebenfalls flächig angelegte Hell-Dunkel-Kontraste einer dezidiert gestalteten Farbigkeit gegenübergestellt. Besonders interessant dabei ist aber die Verquickung der Farbstruktur mit der Erzählchronologie des Films, werden doch zwei gegenläufige Verläufe sichtbar: 1) Die Schwarz-weiß-Sequenzen erzählen einen Teil der Geschichte in linearer Chronologie, die in die Zukunft gerichtet ist. Wir sehen in diesen Sequenzen zumeist, wie Shelby telefoniert und / oder sich Notizen macht, sich tätowiert etc. Mit wem Shelby telefoniert, bleibt jedoch unklar; wir hören nur Shelbys Äußerungen. Die spezifische Kommunikationsstruktur passt dabei zum Thema des Films: Shelbys Monolog zeigt seine Auto-Fixierung, seine Egozentrik, seine „obsessive Erinnerungsarbeit“. Zugleich nimmt der Zuschauer unmerklich die Rolle von Shelbys abwesendem, stummem Gesprächspartner ein, was die starke „Mitarbeit“ des Zuschauers „bei der Sinnkonstitution“ andeutet.⁶⁶ 2) Die Schwarz-Weiß-Sequenzen werden durch Farb-Sequenzen unterbrochen, deren Erzählchronologie umgekehrt, das heißt in die Vergangenheit gerichtet ist. Von der Gegenwart (Teddys Tod) ausgehend, erzählt dieser Teil des Films, schrittweise immer weiter in der Zeit zurückgehend, die vergangenen Episoden. *Memento* radikalisiert die filmische Technik der Rückblende und erhebt sie, dem inhaltlichen Thema der Erinnerung analog, zu einer Hauptstruktur dieses Films.⁶⁷

Das komplexe Ineinander dieser zwei Ebenen (die in die Zukunft gerichteten Schwarz-Weiß-Sequenzen und die gegenläufig in die Vergangenheit gerichteten Farbsequenzen) zerstückelt den linearen Verlauf der Zeit und kehrt ihn phasenweise um.⁶⁸ Die Länge der einzelnen Episoden (je etwa 10 Minuten) entspricht dabei der Dauer, während der Shelby Erinnerungen speichern kann. Schon diese Struktur wirft die Frage nach der Kohärenz und Linearität von Erinnerung, Geschichte, Identität auf und problematisiert sie.⁶⁹ Besonderes Interesse kommt dabei dem Körpergedächtnis zu. Die Tätowierungen von Shelbys Körper dienen dem Zuschauer hierin auch als Indikator für die Zeitchronologie; sie geben Aus-

⁶⁵ Am Ende lässt sich übrigens Schrader am ganzen Körper tätowieren – mit einem ähnlichen Motiv, wie Maya es trägt.

⁶⁶ Wittmann, S. 109.

⁶⁷ Ebd., S. 101.

⁶⁸ Grob, S. 373.

⁶⁹ Ebd., S. 375.

kunft darüber, wann die gezeigte Szene in der Handlungschronologie angesetzt ist. Zugleich unterlaufen sie (beispielsweise durch die Tatsache, dass manche tätowierte Schriftzüge in Spiegelschrift angebracht sind) diese Linearität der Vorgänge, die eine Chronologie der Schrift wäre. Ähnlich wie Williams tätowierter Körper in John Irvings *Until I Find You* etablieren Shelbys Tattoos eine Gegen-Struktur: Das schriftsprachliche, zeitliche Nacheinander wird durch die Gleichzeitigkeit des Bildes bzw. des tätowierten Bilderensembles ergänzt.

Die untersuchten Filme und Texte nutzen somit das Motiv der Tätowierung, um mit ihm anthropologisch bedeutsame Fragen nach der Funktionsweise von (Körper-)Gedächtnis, Identität und Kunst zu stellen. Im Motiv des Tattoos schneiden sich die Themenkreise Erotik, Schmerz, Trauma und Erinnerung, die stets poetologisch aufgeladen sind und die Möglichkeiten der Kunst reflektieren. Tätowierungen richten dabei den Blick spezifisch auf somatische Abläufe von Erinnerung, auf Konzepte von Körpergedächtnis, die das (hier stets als inkonsistent und manipulativ gezeigte) mentale Gedächtnis eventuell stützen können. In dem Topos der nachhaltigen, unauslöschlichen und nur schwer veränderbaren Tätowierung scheint das auf, wobei die Texte Lohers, Scheuermanns und Irvings sowie die Filme Schwentkes und Nolans gerade das auch problematisieren: Verhindert ein solches Konzept des Körpergedächtnisses nicht ein konstruktives Bewältigen erlittener Schmerzen? Ist ein solches Konzept des Körpergedächtnisses nicht ebenso illusionär, wie es die Behauptung eines festen, wahrhaftigen mentalen Gedächtnisses wäre? In jedem Fall diskutieren die hier untersuchten Text- und Filmbeispiele solche Fragen in einer innovativen Ästhetik, die man eine ‚Kunst der Tätowierung‘ nennen könnte.