GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Der modifizierte Jude als Stigmatext

Morris, Leslie

2007

https://doi.org/10.25595/1657

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Morris, Leslie: *Der modifizierte Jude als Stigmatext*, in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 13 (2007) Nr: 20, 85-102. DOI: https://doi.org/10.25595/1657.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Verlag Barbara Budrich.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Leslie Morris

Der modifizierte Jude als Stigmatext*

„All literature is scarry."

Hélène Cixious, *Stigmata*

Das Ziel dieses Beitrages ist es zu untersuchen, wie nordamerikanische Performancekünstlerinnen und -künstler zentrale Fragen über die Beziehung zwischen jüdischer Erinnerung und *gender* in ihrer Arbeit neu definieren. Zum Teil geht es mir darum, die Kreisförmigkeit der Debatten über die Rolle von Frauen im Holocaust zu durchbrechen und über die (meiner Meinung nach komplizierte) Frage nach der Verbindung von *gender* und Holocaust hinauszukommen. Diese hat sich vor allem darauf konzentriert, ob die ‚Erfahrung der Frauen' die allgemeinere Kategorie ‚Juden' in den Schatten stellt. Stattdessen geht dieser Beitrag den Verbindungen nach zwischen jüdischer Erinnerung, Diaspora, und *gender* in der *Performance-Art* und am Körper der Gegenwartskünstlerin Marina Vainshtein sowie in den Arbeiten der israelischen Künstlerin Hagit Molgan, die den weiblichen Körper und die jüdischen Reinheitsgesetze zum Thema haben. Zum Schluss befasse ich mich mit den Kopfbedeckungen jüdisch-orthodoxer Frauen (insbesondere Perücken), um der Frage der Körpermodifizierung und der ‚Lesbarkeit' des jüdisch-weiblichen Körpers in einer diasporisierten Welt auf andere Weise nachzugehen.

Zuerst versuche ich – in Anlehnung an Kaja Silvermans *Male Subjectivity at the Margins* – etwas zu theoretisieren, was sich auf vergleichbare Weise als jüdische Subjektivität am Rande vorstellen ließe. So wie Silverman die Idee einer ‚abweichenden' Männlichkeit entwickelt, die der Sexualität im Allgemeinen jegliches ‚Natürliche' oder ‚Kulturell-Unschuldige' abspricht, schlage ich vor, dass wir uns kulturellen Begriffen zuwenden, die auf vielleicht analoge Weise ‚abweichendes' Jüdischsein (nicht Judentum) zum Ausdruck bringen. Dazu werde ich einige Funktionen des jüdischen Körpers untersuchen – wie nämlich der Körper Erinnerung umsetzt, Jüdischsein inszeniert, und schließlich *gender* ‚diasporisiert'. Natürlich

könnten diese Kategorien vermischt sein, da das Verfahren der Umsetzung, der Performanz und der ontologische Stand der Diaspora unweigerlich miteinander verwoben und voneinander abhängig sind und da sie alle Bilder der räumlichen und diskursiven Verlegung in Erinnerung rufen. Silverman kritisiert die sogenannte „present dominant fiction [dominant ideological order]“[1] und beschreibt diese folgendermaßen:

> above all else [it is] the representational system through which the subject is accommodated to the Name-of-the-Father. Its most central signifier of unity is the (paternal) family, and its primary signifier of privilege the phallus. ‚Male‘ and ‚Female‘ constitute our dominant fiction’s most fundamental binary opposition.[2]

Indem ich den Blick von der männlichen auf die jüdische Subjektivität verschiebe – was reibungslos verlaufen könnte, da Männlichkeit als die normative Kodierung bei Jüdischsein fungiert – untersuche ich, wie eine jüdische Subjektivität am Rande aussehen könnte, d.h. eine jüdische Subjektivität außerhalb der dominanten Vorstellung einer einheitlichen jüdischen Subjektivität.

Dazu befasse ich mich mit einigen sehr unterschiedlichen Texten, die alle eine gewisse Ähnlichkeit mit Hélène Cixous’ Begriff des „Stigmatexts“ aufweisen: „stitched together, sharing the trace of a wound.“[3] Der Begriff trifft auch auf visuelle Texte jüdischer Körperkunst (Tätowierungen) und auf die Kopfbedeckung jüdisch-orthodoxer Frauen zu – dies gilt sowohl im Einzelnen als auch im Zusammenhang – insofern ich sie hier zusammenbringe als eine Strategie, um scheinbar offensichtliche Beziehungen zwischen Erinnerung, *gender* und Jüdischsein zu stören und zu entharmonisieren. Ich betrachte diese Phänomene der jüdischen Tätowierung einerseits (mit anderen Worten: des Verstoßes gegen das jüdische Gesetz, das die Markierung des Körpers verbietet) und der Perücken andererseits (mit anderen Worten: des Befolgens des orthodoxen Gebots der Bedeckung der Haare) als Beispiele für eine Modifizierung des Körpers, die die Konturen, die das jüdische Gesetz und den Körper definieren, sowie auch die Linien, die die Grenzen einer jüdischen Subjektivität konstituieren, auf die Probe stellen. Sowohl Tätowierungen als auch Kopfbedeckung machen jüdische Körper zu Orten, die fordern, gelesen zu werden, und zu Orten der Lesbarkeit – insbesondere jüdischer Lesbarkeit. Außerdem untersuche ich den jüdischen Körper und die Erinnerung als Beispiele für zeitgenössisches Jüdischsein im Rahmen der Diaspora: nicht nur buchstäblich im Sinne der räumlichen Verlegung, sondern vielmehr im allgemeinen Sinne einer diasporischen Poetik, die Verlegung, Enteignung und Diskontinuität verkörperlicht. Ich interessiere mich für die grundlegenden Paradoxa im diasporischen Bewusstsein und dafür, wie diese in den Körpermodifizierungen zum Ausdruck kommen: Lesbarkeit als ‚jüdisch‘ durch eine Hinwendung zu Praktiken, die gegen das jüdische Gesetz verstoßen.

Ich betrachte Tätowierungen als Beispiele für einen „Stigmatext", laut Cixous „stitched together sewn and resewn (…) sharing the trace of a wound. They were caused by a blow, they are the transfiguration of a spilling of blood, be it real or translated into a hemorrhage of the soul".[4] Vainshteins jüdische Körperkunst oder Körpermodifizierung und die zeitgenössische Bewegung „Jews and tattoos" in Nordamerika postulieren sich als provozierendes Zurückfordern jüdischer Identität (d.h., einer jüdische Identität, die nicht unbedingt religiös geprägt ist) durch den Verstoß gegen das jüdische Verbot der Körpertätowierung. Indem Vainshtein und andere jüdische KörperkünstlerInnen das Zeichen des Anders-Seins durch die bewusste Anspielung auf Juden und Jüdinnen in den Konzentrationslagern umkehren, versuchen sie, sowohl jüdisches Anders-Sein als auch die Signifikanz des jüdischen Körpers umzuschreiben und dadurch eine neue jüdische Subjektivität zu schaffen. Auch fertigt Vainshtein visuelle ‚Übersetzungen' zwischen ikonischen deutschen Bildern – zum größten Teil aus den KZs – und der nordamerikanischen jüdischen Kultur an. Sie stellt an der ganzen Leinwand ihres Körpers Holocaust-Bilder aus, anscheinend ohne ein einziges ikonisches Bild oder eine Trope aus Holocaustberichten auszulassen. Das zentrale Bild auf ihrem oberen Rücken stellt einen Zugtransport dar, der jüdische Häftlinge in gestreiften Uniformen zum wartenden Ofen bringt. Über den Waggons steigt Rauch auf, während eine als Leerstelle dargestellte Swastika durch die von einem Krematoriums-Schornstein ausgespiene Asche weht. Außerdem sind in Viehwaggons gedrängte Figuren zu sehen, Stacheldrahtschleifen und die berüchtigte Inschrift der KZs „Arbeit macht frei". Ein Kanister Zyklon B und die schreienden Gesichter von Häftlingen, die vergast werden, sind auf ihrer rechten (auch gepiercten) Brust abgebildet. Dora Appel bemerkt dazu in ihrem Buch *Memory Effects*:

> Vainshtein has created a kind of body narrative which begins with Jewish ghettoization and deportation on her left leg and travels upward, showing the horrors of the concentration camps, the reign of terror, torture, and death that culminates in the ashes of the crematorium on her upper back.[5]

Vainshtein stellt jüdische Sichtbarkeit her, indem sie die ikonische jüdische Geschichte (vom Getto zur Asche) in ihren Körper einschreibt. Auf diese Weise schafft sie eine Position als ‚sekundärer Zeuge' eines Traumas, das sie nicht persönlich erlebt hat, das sie aber als Mitglied ihrer Generation als ‚*Postmemory*' erlebt hat. Doch sogar in der körperlichen Ausstellung der Erinnerung an den Holocaust konstruiert Vainshtein – im Gegensatz zu anderen Künstlerinnen und Künstlern wie z.B. Art Spiegelman, der Geschichte und Erinnerung in seinen Überlegungen zur ‚*Postmemory*' auseinander brechen lässt – eine totalitäre jüdische Leitgeschichte (vom Getto zur Asche). Eben diese einheitliche Leitgeschichte mit ihrem eingefärbten und unversehrten Referenten möchte ich verkomplizieren (beschmieren, unlesbar machen, entfärben).

Vainshteins Schreiben am Körper entnaturalisiert die Idee der Lesbarkeit, indem sie es wörtlich nimmt. Wir sprechen im metaphorischen Sinn über das ‚Lesen' von

Menschen, aber im Fall von Tätowierungen ist das ‚Lesen' keine Metapher mehr, sondern ein buchstäbliches Lesen. Der tätowierte Körper entnaturalisiert die Idee der Transparenz, d.h., die Idee, dass wir eine Person kennen und lesen können, dass es eine ‚Lesbarkeit' gibt. Der tätowierte Körper, wie z.B. der von Vainshtein, suggeriert auch, dass der Körper ohne Bild und eingeschriebenes Wort kein Ort des Diskurses ist und – um mit Butler zu sprechen – keine Substanz oder kein Gewicht („*matter*") hat. Doch Körper haben Gewicht, wie Butler gezeigt hat, da sie immer schon diskursiv konstituierte und umrissene Orte sind, die durch Diskurse erst materialisiert werden. Demnach ist Vainshteins Körper von Anfang an lesbar als Ort des Diskurses, der fordert, gelesen zu werden, auch schon vor der Tätowierung. Tätowierungen geben der Lesbarkeit, die ansonsten eher symbolish ist, eine neue Dimension der ‚Wörtlichkeit'. Der Vorgang, bei dem jemand dadurch zum/r öffentlichen Juden/Jüdin wird, dass er/sie den jüdischen Körper als jüdischen Text präsentiert, der mit jüdischer Geschichte vollbeschrieben ist und gelesen werden muss, verlangt das Wiedereinschreiben der Kategorie des Juden als einheitliches Subjekt. Im Gegensatz zu zeitgenössischen Kunstformen, die die Idee der Referenz in der Kunst in Frage stellen, bestätigt jüdische Tätowierungskunst wie z.B. Vainshteins komplett tätowierter Körper den Referenten. So Dora Appel:

> Although extreme, or precisely because of its extremity, Vainshtein's tattooed body, while establishing a unique late twentieth-century form of Jewish identity, ironically reproduces central aspects of traditional Jewish identity: the Jew as outsider, the Jew as Other, the body of the Jew as deformed, the Jew as excessive and inassimilable (…) where there is no cultural specificity to distinguish the newly conscious Jew, the Holocaust tattoo itself becomes the mark of difference.[6]

Vainshtein überträgt Erinnerung (als ‚Postmemory') auf ihren Körper und prägt ihm „an experience of pain never actually felt on the feeling body" ein, „to physically inscribe herself into a history for which she was born too late".[7] Vainshteins Körperkunst ist nicht nur eine Darstellung der Shoah, sondern bringt die späten Erinnerungen an das Trauma und den Schmerz des Ereignisses durch die Inschrift in den Körper auch auf performative Weise in Erscheinung. Nicht nur produziert und reproduziert sie eine bekannte Holocaust-Erzählung, deren Bilder zum Inventar des Kitsches und des Banalen gehören; vielmehr ist Vainshteins tätowierter Körper Zeuge der Verspätung des Traumas, das bis in diese Generation fortlebt. Trotz des performativen Aspektes von Vainshteins tätowiertem Körper möchte ich die angeblich grenzüberschreitenden Eigenschaften der jüdischen Körpermodifizierung im Allgemeinen untersuchen und in Frage stellen – ob nun als Kunst oder als politische oder ideologische Geste. Dazu stelle ich eine Reihe von Fragen in Bezug auf das Wesen der Körperkunst im Allgemeinen und der jüdischen Körperkunst im Besonderen. Zunächst muss gefragt werden, ob Vainshteins ‚Körperkunst' oder visuelle Inszenierung eine neue Sichtweise auf die Beziehung zwischen *gender* und Jüdischsein zum Ausdruck bringt oder ob sie stattdessen Kategorien der Differenz

bestätigt. Wie funktionieren Wort und Text in dieser Körperkunst? Schreibt die visuelle Bekräftigung des Jüdischseins die Kategorie ‚des Juden' als einheitliches Subjekt wieder ein? Ist der Text auf Vainshteins Körper als Vermittler zwischen ästhetischen Formen (d.h. zwischen Text und Bild) und zwischen deutscher und amerikanischer Kultur ‚übersetzbar'? Bietet er eine neue Denkweise über den Status des jüdischen Textes an und entwickelt er aus dem materiellen Körper ein eher diasporisches Verständnis des Textes, das die Art und Weise, wie Texte räumliche, historische und persönliche Erinnerungen durchqueren, berücksichtigt? (Vainshteins Performance besteht in der Ausstellung ihres Körpers mit seiner eingeschriebenen jüdischen Geschichte an öffentlichen Orten und findet ihre ZuschauerInnen und LeserInnen in alltäglichen Begegnungen.) Fordert der Aufstieg der jüdischen Tätowierungs- und Körperkunst eine Neudefinition der komplexen Frage der jüdischen Kunst? Und zum Schluss: Ist diese Kunst wahrhaft grenzüberschreitend – nicht nur als Transgression von orthodoxen Gesetzen, sondern grenzüberschreitend als Kunst selber?

Jüdische KörperkünstlerInnen wie Vainshtein ordnen sich dem Bereich der Körpermodifizierung und der lesbischen *Punk Performance* zu und verbinden den historischen Status des Juden/der Jüdin als AußenseiterIn bewusst mit anderen sozialen Randgruppen, die ebenfalls mit Tätowierungen assoziiert werden. (Vainshtein hat sich als Lesbe zu erkennen gegeben, hat 25 Piercings und einen roten Irokesenschnitt.) Hinzu kommt, dass diese neuen jüdischen KörperkünstlerInnen sich auf einen in den letzten zwei Jahrzehnten in der amerikanischen Akademie entstandenen Diskurs beziehen, der den medizinisch geprägten Diskurs des jüdischen Körpers verfolgte und die Konstruktion des rassischen und physischen Anders-Seins des Juden analysierte (vergleichbar mit Untersuchungen der allgemeineren kulturellen Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit). Marisa Carnesky, eine britisch-jüdische Performancekünstlerin, die mit Traditionen des Burlesken und Schauerlichen sowie mit der Tradition der tätowierten Dame spielt, hat eine Performance mit dem Titel „Jewess Tatooess", in der der Vorgang des Tätowiertwerdens die Performance ist, in ihrem Programm. Wie Vainshtein und Carnesky betrachten die jüdischen KörperkünstlerInnen im Film *Tattoo Jew* ihre Arbeit als bewusste Ablehnung des biblischen Verbots der Beschriftung des Körpers. So können sie die Reichweite der Körperkunst in einem spezifisch jüdischen Kontext und eventuelle neue Bedeutungen der jüdischen Sichtbarkeit untersuchen. Diese jungen KörperkünstlerInnen erklären, dass das Verfahren der Beschriftung des Körpers mit einer sichtbar jüdischen Ikonographie ein Akt des jüdischen Glaubensbekenntnisses sei – heutzutage sind hebräische Wörter wie z.B. ‚*Yaweh*', ‚*shekhinah*', Auszüge aus der heiligen Schrift sowie kabbalistische Wörter und Namen sehr beliebt. In jüngster Zeit sind sogar einige Webseiten erschienen, die sich der richtigen Übersetzung und Übertragung hebräischer Wörter für Tätowierungenszwecke widmen. Diese Webseiten richten sich allerdings nicht unbedingt an potentielle jüdische TätowierkundInnen, sondern sind wohl eher ein Auswuchs

der von Madonna inspirierten Manie für allerhand kabbalistische Symbole und für auf den Körper geschriebene jüdische Wörter. Jedoch behaupten junge tätowierte Juden und Jüdinnen (‚*modified Jews*', wie sie sich selbst nennen), dass sie, wenn sie gegen das biblische Verbot verstoßen und sich ‚als Jude' bewusst einer Form des ‚*branding*' (Brandmarken) unterziehen – was historisch gesehen als die Markierung des Juden als ‚dem Anderen' funktioniert hat (nicht nur im Holocaust, sondern auch davor schon) –, eine stärkere und paradoxerweise weniger marginale und weniger zerspaltene Form von jüdischer Identität schaffen. So schreibt Joshua Burgin, einer der Produzenten von *Tattoo Jew*: „For me to take the star of David as a Jewish symbol of identity and mark myself permanently with it, makes me feel more Jewish than I ever felt before".[8] Elektronische Zeitschriften und Webseiten zum Thema ‚Juden und Körpermodifizierung' bestätigen Burgins Behauptung, dass die Tätowierung ihnen ironischerweise das ‚Gefühl' gibt, integrierter und als Juden ‚vollständig' zu sein.

Genau diese Fiktion der ‚Vollständigkeit' und der einheitlichen Subjektivität, die von dieser Generation ‚modifizierter Juden' als Vorteil der Tätowierung angesehen wird, will ich in Frage stellen. Trotz Burgins Behauptung, er fühle sich mit dem auf seinem Körper tätowierten Davidstern jüdischer als je zuvor, gibt es in den Arbeiten der jüdischen KörperkünstlerInnen Hinweise auf eine Veränderlichkeit und Unbestimmbarkeit der jüdischen Kultur. In der Begegnung mit Pop-, Hip-Hop- und alternativen Kulturen fühlt sich diese neue jüdische Körperkunst dazu aufgerufen, neue Arten des Jüdischseins zu untersuchen. Diese Untersuchungen setzen die diasporischen Grundsteine der jüdischen Kultur voraus, stellen Jüdischsein in Frage, und machen es, wie ich meine, sogar *queer*. Sie schaffen, manchmal auf neue und unerwartete Weise, eine jüdische Subjektivität, die nur am Rande existieren kann (wobei ich jedoch betonen möchte, dass das nur in den USA oder wenigstens an jenen Orten, wo sich jüdisches Leben in aller Vielfalt gestaltet, der Fall sein kann). Zugleich muss auch die Frage aufgeworfen werden, wie grenzüberschreitend diese Form der Körperkunst nun wirklich ist: Macht sie Jüdischsein tatsächlich *queer*? In einer in der *New York Times* erschienenen Rezension zur Tätowierungskunst-Ausstellung im *Drawing Center* bemerkt Michael Kimmelman:

> [T]he images are banal. And in any case, they're simulacra: drawings are beside the point, which is that tattoos are about the body. This is why people called tattoo ‚collectors' actually wear their tattoo collection. Tattoos must be worn to be tattoos, after all, and everything involved with that hard fact – the pain, the scarification, the exhibitionism, the permanence of tattooing – is what makes the phenomenon intriguing.[9]

Wie grenzüberschreitend ist Tätowierung als Kunst und, um präziser zu sein, wie grenzüberschreitend sind Tätowierungen im Kontext des jüdischen Gesetzes, abgesehen von ihrer offensichtlichen Funktion als Verstoß gegen das Verbot von Götzenbildern und der Beschriftung des Körpers? Kann Banalität in der Kunst noch

grenzüberschreitend sein? Jüdische Körpermodifizierung hat in der amerikanischen Popkultur eine lange und komplizierte Geschichte.

Wenn Joshua Burgin behauptet, dass der mit Stolz getragene Davidstern auf seinem Körper ihm nicht nur das Gefühl gibt, ‚jüdischer' zu sein, sondern ihn sogar ‚jüdischer' macht, was ist dann die Rolle des Signifikanten bei der Produktion kultureller Identität? Gleicht der ‚Magen David' auf seinem Körper dem israelischen Pass, der zur Zeit unter dem jüdischen Gesetz als das einzige Zeichen jüdischer Authentizität gilt, weil er epistemologische Gewissheit darüber verschafft, wer nach dem Rückkehrgesetz Jude ist? Enthalten Tätowierungen jüdischer Ikonografie das Versprechen einer Art ewiger Wiederkehr, einer unendlichen Möglichkeit zur Proliferation jüdischer Signifikanten, die immer wieder reproduziert werden können? Burgin würde behaupten, dass es die Erinnerung ist, die das Symbol – der Stern – mit sich trägt, mit anderen Worten die Spuren der Vergangenheit, die den Anblick des Davidsterns mit historischen Erinnerungen an das jüdische Trauma verbinden. Statt jedoch eine grenzüberschreitende Einmischung in die Produktion jüdischer Erinnerung und Kultur darzubieten, hängt Burgins Auffassung von seiner eigenen Tätowierung von einer traditionellen, statischen Vorstellung des Referenten in der Kunst ab. So verhindert er, dass der Davidstern an seinem Körper die Funktion eines grenzüberschreitenden künstlerischen Aktes übernimmt. Dennoch ist es notwendig, beim ‚Lesen' von Tätowierungen an einem Leseverfahren festzuhalten, das unserer heutigen Herangehensweise entspricht. Wir müssen erkennen, wie Mark Taylor bemerkt, dass „a tattoo is never a sign that can be read with certainty".[10] Figurative Verzierung am Körper ist eher Teil eines andauernden Spiels mit Identität und Anders-Sein. (Taylor argumentiert gegen die Vorstellung der Tätowierung als bloßen Ausdruck des Primitiven, à la Loos, da er die Ansicht vertritt, dass Tätowierungen auch soziale und politische Normen und Strukturen in den Körper einschreiben, was sie zu Zeichen der Zivilisation macht.)

Das aktuelle Interesse an Körperkunst und Tätowierungen kann an zahlreichen Kunstausstellungen in den USA abgelesen werden. Der Performance- und Körperkünstler Fakir Musafa, der so genannte Vater der ‚modernen Primitivenbewegung', wurde in den 1980er und 90er Jahren berühmt. Das *Drawing Center of New York* organisierte 1995 eine Ausstellung mit dem Titel „Pierced Hearts and True Love", in der Tätowierungszeichnungen aus dem vergangenen Jahrhundert im Mittelpunkt standen. Unter der Voraussetzung, dass die Kunst der Tätowierungszeichnungen eine ‚verborgene' Kunstform sei, erzählt der Ausstellungskatalog die Geschichte der Tätowierungen von ihren frühesten Erscheinungen am mumifizierten Körper einer ägyptischen Frau und sogar noch früher in Nubien im 4. Jahrhundert v. Chr., über biblische Vorschriften, die Tätowierungen jahrhundertlang unterdrückten, bis hin zu ihrer Wiederentdeckung durch koloniale Seefahrer im Süd-Pazifik und ihrer Wiedereinfuhr nach Europa, vorwiegend im Umfeld marginaler sozialer Gruppen und in der Zirkusarena, auf dem Rummelplatz und in der Unterwelt. Als kultureller und sozialer Brauch wird das Tätowieren von einigen KritikerInnen als Verfesti-

gung der Grenzen sozialer Randgruppen gesehen, wohingegen andere behaupten, dass das Tätowieren diese sozialen Vorschriften untergraben könnte und als mögliche Transgression dient.

Es gibt natürlich künstlerische Vorläufer der modernen Primitiven- und Körperkunst-Bewegungen. Das Zufügen von Narben, *branding* und *cutting* sind seit Jahrzehnten Teil der Performancekunst. Zeitgenössische KörpermodifizierungsKünstlerInnen zitieren – vielleicht unbewusst – Künstler wie Manzoni, einen „Fluxus" Künstler, der menschliche Körper mit seiner Unterschrift versah. Dadurch verwandelte er den Körper in eine Leinwand, die sowohl seine ‚Kunst' als auch seine Person, nämlich seine Unterschrift, mit sich führt. Ende der 1960er Jahre beschriftete Vito Acconci seine Haut mit einem Flaschendeckel; in einem anderen Projekt, „Trademarks", biss er sich an so vielen Stellen in die Haut, wie er nur erreichen konnte, und in einer Performance mit dem Titel „Crucifixion" brannte er sich die Haare von der Brust. Die Funktion der Tätowierung, sowohl Wort als auch Bild zu umspannen, ist im berühmten Porträt „Self-Portrait/Cutting 1993" von Catherine Opie deutlich erkennbar. Es ist ein chronogener Farbdruck, der den Rücken einer Frau mit einer Tätowierung an der rechten Schulter zeigt. In der Mitte des oberen Rückens befindet sich ein *cutting*, das einer Kinderzeichnung ähnelt: zwei Strichmännchen, links ein Haus, oben einige Wolken. Über dem Kopf der Künstlerin scheint ein Vorhang zu sein, was darauf hindeutet, dass das *cutting*, das Fotografieren, das Spektakel des Vorgangs sowie auch seine Betrachtung in Szene gesetzt, Theater, eine Aufführung des Körpers sind. Die Reaktion der BesucherInnen der Ausstellung „Skin" im Whitney Museum lautete: „Das ist ekelhaft".

Und natürlich ist es ekelhaft, nicht nur im alltäglichen Sinn, sondern auch im Sinne von Kants Kritik an Kunst, die ästhetisches Vergnügen bereitet, ohne ‚naturgemäß' zu sein. Aber ist es wirklich ekelhaft? Wie kommt Ekel in der Kunst zustande? Wie kommen Schönheit, das Kunstwerk selbst, ästhetisches Vergnügen und Verlangen zustande? Wo liegt die Grenze zwischen Kunst und ihrer Transgression? Diese PerformancekünstlerInnen und Körperkunst im Allgemeinen werfen genau die Fragen auf, mit denen sich die Ästhetik seit Jahrhunderten beschäftigt und die in letzter Zeit in der angloamerikanischen Literatur-, Kultur- und feministischen Theorie wieder auftauchen. Unter den theoretischen Studien der 1990er Jahre, die sich mit dem Thema ‚Schönheit' befassen, sind z.B. Elaine Scarrys *On Beauty and Being Just* oder Arthur Dantos Essaysammlung *The Abuse of Beauty*. Zugleich tauchen neben den Überlegungen zur Schönheit erneut ausführliche Studien zum Wesen des Ekels auf. Catherine Opies *cutting* scheint Ekel im Kant'schen Sinne hervorzurufen (im Whitney Museum zumindest). Der tätowierte Körper von Marina Vainshtein, evoziert eine ähnliche Reaktion. Im Fall von Vainshtein und Opie verwandeln deren exzessive Signifikation des Körpers bzw. deren gepeinigte Körper diese buchstäblich in einen Cixou'schen „Stigmatext".

Das vor einigen Jahren angefangene Haut-Projekt „Skin: A Mortal Story“ der Schriftstellerin Shelly Jackson bietet eine noch radikalere Möglichkeit, die Verbindungen von Haut und Text zu erfassen. Ich zitiere die Webseite, die das neue Projekt ankündigt:

> Writer Shelley Jackson invites participants in a new work entitled „Skin.“ Each participant must agree to have one word of the story tattooed upon his or her body. The text will be published nowhere else, and the author will not permit it to be summarized, quoted, described, set to music, or adapted for film, theater, television or any other medium. The full text will be known only to participants, who may, but need not choose to establish communication with one another. In the event that insufficient participants come forward to complete the first and only edition of the story, the incomplete version will be considered definitive. If no participants come forward, this call itself is the work.
>
> Prospective participants should contact the author (shelley@drizzle.com) and explain their interest in the work. If they are accepted they must sign a contract and a waiver releasing the author from any responsibility for health problems, body image disorders, job-loss, or relationship difficulties that may result from the tattooing process. On receipt of the waiver, the author will reply with a registered letter specifying the word (or word plus punctuation mark) assigned to participant. Participants must accept the word they are given, but they may choose the site of their tattoo, with the exception of words naming specific body parts, which may be anywhere but the body part named. Tattoos must be in black ink and a classic book font. Words in fanciful fonts will be expunged from the work.
>
> When the work has been completed, participants must send a signed and dated close-up of the tattoo to the author, for verification only, and a portrait in which the tattoo is not visible, for possible publication. Participants will receive in return a signed and dated certificate confirming their participation in the work and verifying the authenticity of their word. Author retains copyright, though she contracts not to devalue the original work with subsequent editions, transcripts, or synopses. However, correspondence and other documentation pertaining to the work (with the exception of photographs of the words themselves) will be considered for publication.
>
> From this time on, participants will be known as „words“. They are not understood as carriers or agents of the texts they bear, but as its embodiments. As a result, injuries to the printed texts, such as dermabrasion, laser surgery, tattoo cover work or the loss of body parts, will not be considered to alter the work. Only the death of words effaces them from the text. As words die the story will change; when the last word dies the story will also have died. The author will make every effort to attend the funerals of her words.[11]

Jacksons Manifest für ihren „Stigmatext“ macht deutlich, dass die tätowierte Person ein ‚Wort wird‘ und ‚ist‘, ein einziges Zeichen an einem einzigen Körper, das einen Teil des Gesamttextes bildet. Wenn Jackson im letzten Absatz, in dem sie den möglichen und schließlich unvermeidbaren Tod der Tätowierten anspricht, ‚Person‘ durch ‚Wort‘ ersetzt, besteht sie darauf, dass diejenigen, die ein Wort aus ihrem Text tragen, eben keine ‚Träger‘ oder ‚Agenten‘ sind, sondern Ver-körperungen des Textes. Wichtig ist dabei, dass, falls die Tätowierung (durch Dermabrasion oder Verstümmelung) gelöscht wird oder verloren geht, der „Stigmatext“ als Ganzes nicht verändert wird. Wenn aber die Person (das ‚Wort‘) stirbt, wird sie aus dem Ganzen ausgelöscht. Letztendlich wird der Tod aller Wörter den Tod der Geschichte bedeuten. (Auf der Webseite des Projekts schlug einer der Teilnehmer vor, dass jedes ‚Wort‘ eines seiner/ihrer Kinder mit dem Wort tätowieren lassen sollte, um so eine „zweite Auflage“ des Textes sicherzustellen.) „Skin: a Mortal Story“ führt auf dem Körper textuelle Erinnerung auf. Der Text wird buchstäblich verkörpert und – auch das ist wichtig – zerstreut und verlegt. Er lebt als über Kontinente verbreiteter „Stigmatext“ an mehreren Orten gleichzeitig und bildet dennoch einen einheitlichen Text. Jacksons Haut-Text verkörpert genau das, was Cixous mit ihrer Bemerkung „all literature is scarry“[12] gemeint haben könnte. Cixous erläutert: „It celebrates the wound and repeats the lesion“.[13] Als Text-Körper, der – um mit Butler zu sprechen – Substanz und Gewicht hat, wiederholt „Skin: A Mortal Story“ die Verletzung bzw. die Wunde der Sprache und existiert als pure ‚*citationality*‘. In dem Sinne ist er auch talmudisch, weil er als Zentrum (Jacksons Kurzgeschichte von 2095 Wörtern) und Zerstreuung existiert, als Text und als Midrasch (mehrere Körper; mehrere Lesarten). Er ist in vieler Hinsicht der paradigmatische diasporische Text, da er über jede(n) denkbare(n) Grenze oder Nationalstaat (hinaus)schwebt und ständig in Bewegung bleibt, weil die ‚Wörter‘ reisen, umziehen, sich verändern, älter werden. Eine Projektteilnehmerin sagt, dass ihre Tätowierung im Zentrum ihrer Identität steht (bezeichnenderweise ließ sie sich das Wort „words“ auf die Schädeldecke tätowieren, die sie rasiert hatte, sodass die Haarlinie einen Rahmen für das Wort bildete). Sie meinte:

> [Until now] I existed and interacted outside of the word itself. Now I am a word. Who is going to read, consume, interpret me? Who is in my sentence? Am I part of an independent clause or a dependent clause? Is someone my adjective? Who verbs me? Would I like the other words in my sentence? Will I ever meet them?[14]

Auf geniale Weise zeigt Jacksons Haut-Projekt dasselbe wie die ‚Wort-Kunst‘-Bewegung in der Konzeptkunst, nämlich dass das Schreiben von seiner Rolle als visuelle Beschreibung losgelöst und stattdessen als verbales und visuelles Phänomen zugleich erfahren wird. Schreiben ist hier Kunst und Kunst ist Schreiben, was eine neue Beziehung zwischen dem Kunstwerk und der Zuschauerin und dem Zuschauer fordert. Das Projekt zerstreut und zerbricht den Text als Ganzes und bringt sich ständig verändernde Gemeinschaften von LeserInnen und ZuschauerInnen zustande.

Es stört die Beziehung der Lesenden zum gedruckten Text auf ähnliche Weise wie Cybergedichte und andere neue Medien. Wie Maria Damon über post-literarische Cyberpoetik und elektronische Lyrik schreibt:

> It's my personal experience of outer space, the ultimate diaspora-to-be… –‚natural' home to the queer, the distorted and dissonant, the parasites (viri in the most creative sense of the word) of the planet; the misfits, the whackos… despite its also being, of course, the next frontier for the weapons industry and the military.[15]

Als Variante einer ortsgebundenen Kunstinstallation schickt Jacksons Haut-Text das Wort und den Text in den Weltraum der sich ewig bewegenden Körper.

Kunst/Tätowierung/Transgression?

Ich wende mich dem Bereich der Konzeptkunst zu, um zu überlegen, wie eine jüdische Ästhetik der Körperkunst aussieht und was sie über das Umsetzen und Inszenieren von Jüdischsein verraten könnte. Die Arbeit jüdischer KörperkünstlerInnen wie Vainshtein und Carnesky wirft eine Frage auf, die die Kunstkritik schon immer beherrscht hat: Ist das Kunst? Ist es interessant? Fordert es die ZuschauerInnen oder die KünstlerInnen selbst dazu auf, die Kategorien jüdischer Texte und des jüdischen Anders-Seins neu zu definieren? Ist diese Kunst jüdisch, und wie soll man sich jüdische Kunst überhaupt vorstellen? Im Grunde hat Kimmelman Recht, wenn er sagt, dass Tätowierungskunst bestenfalls banal ist.[16] Weil sie aus der Kultur der Seefahrer und Kriminellen hervorging, hatte die Tätowierung immer schon eine besonders enge Beziehung zu ihrer eigenen Indexikalität: Die Tätowierung eines Ankers z.B. wies auf einen bestimmten Hafen hin. Außerdem geht von ihr oft eine erotische Anziehung aus, die den tätowierten männlichen Körper als Teil einer homosozialen, geschlossenen, maskulinen, militaristischen und nationalistischen Gesellschaftsstruktur definiert. Verändert das Aufkommen der jüdischen Körperkunst das frühere Paradigma der nationalistischen, militaristischen, männlichen Konnotation von Tätowierungen? Trägt der tätowierte jüdische Körper automatisch die Spuren des Holocausts? Unter Israelis der dritten Generation gibt es das neue Phänomen, sich die KZ-Nummer ihrer Großeltern auf den Arm tätowieren zu lassen. So verknüpfen sie ihre Körper mit der Erinnerung an die Körper ihrer Großeltern und verwandeln ihre eigenen in ein Simulacrum, das sowohl Gleichheit als auch Abweichung ist.

Meine Untersuchung der jüdischen Körpermodifizierung knüpft an einen Komplex von philosophischen Überlegungen über den ‚Gegenstand der Kunst' und ‚Kunst als Gegenstand' an, in der Absicht eine gänzlich neue Reihe von Fragen über Kunst, Schönheit und Transgression nach dem Holocaust zur Diskussion zu stellen. Um das Phänomen der ‚modifizierten Juden' in die Tradition der Ästhetik

und Kunstgeschichte zu stellen, beziehe ich mich, via Arthur Danto, auf Hegels Idee vom Ende der Kunst, d.h., die Idee, dass die Geschichte der Kunst (in ihrer doppelten Bedeutung) an ihr Ende gelangt sei. Wenn – wie Hegel ermahnt – die Kunst uns dazu einlädt, philosophische Überlegungen über ihr Wesen anzustellen, statt mehr Kunst zu schaffen, was lässt sich dann über die jüdische Körperkunst einer Marina Vainshtein sagen? Gibt es einen Zusammenhang zwischen Andy Warhols *Brillo Box* als ‚Kunst' und dem tätowierten Körper Vainshteins? Danto hat dazu Folgendes bemerkt:

> The mark of the contemporary condition in the philosophy of art is that a philosophical definition of art must be consistent with the radical openness that has overtaken the domain. It is still true that works of art constitute a restricted set of objects. What has changed is that these cannot easily be identified as such, since anything one can think of might be a work of art, and what accounts for this status cannot be a matter of simple recognition.[17]

Fordert Körperkunst die radikale Offenheit, von der Danto spricht?

In Anlehnung an Hegel und Kant sollen Verzierung, Tätowierungskunst und Körpermodifizierung in den Kontext der Konzeptkunst der späten 1960er Jahre gestellt werden, die das Kunstwerk teilweise abschafft. Schlägt die neue Körperkunst in Bezug auf die Frage nach der Beziehung zwischen Kunst und Religion neue Sichtweisen vor, oder verlangt sie diese sogar? Und – um auf meine ursprüngliche Frage zurückzukommen – besteht das vermeintliche Transgressionspotenzial dieser Kunst darin, dass sie idealistische Vorstellungen über die Funktion des Kunstwerks ablehnt? Oder ist sie auf andere Weise grenzüberschreitend?

Die Tatsache, dass die Konzeptkunst das herkömmliche Kunstwerk durch die Idee der Kunst ersetzte, wobei sie manchmal Sprache als Objektersatz anbot, führte zu der Frage, welchen Platz die Körperkunst (sowohl die Tätowierung als auch andere Formen) in diesem Rahmen einnimmt. Was ist der Status des Zeichens in der Körperkunst? Als eine in den 1960er Jahren auf Konzeptkunst und Pop-Art folgende Erscheinung wurde Körperkunst als radikales Beispiel für Konzeptkunst verstanden. Genauso wie Konzeptkunst basiert Köperkunst auf einer Entmaterialisierung der Kunst, treibt aber die Idee weiter, indem der Körper buchstäblich zur Materie, also ‚gewichtig' wird. Das Projekt der Konzeptkunst war es, Abstraktion zu radikalisieren, um die immaterielle Idee zu erreichen, die hinter dem materiellen Objekt (dem einstigen Ort der ‚Kunst') steckt. Als Grund für die heutige Popularität von Tätowierungen nennt Mark Taylor die Tatsache, dass „tattooing represents the effort to mark the body at the very moment it is disappearing".[18] Das Haut-Projekt Jacksons und die jüdischen KörperkünstlerInnen gravieren gleichzeitig Text und Signifikanz in den Körper ein, wodurch ihr Status als Körper gerade materialisiert wird.

Eine ähnliche und vielleicht sogar radikalere Reflexion über *gender*-Transgressionen und den Körper in der jüdischen Kunst kann in der Arbeit der israelischen Künstlerin Hagit Molgan gesehen werden. Die Künstlerin konzentriert sich auf den Brauch des Niddah, d.h., die rituellen Reinheits- und Menstruationsgesetze, nach denen ein Ehepaar während der Menstruation und der sieben ‚reinen' Tage danach keinen Geschlechtsverkehr haben darf. Molgans Kunst untersucht die sozialen und theologischen Implikationen der Niddah-Gesetze für jüdische Frauen. In einer Installation stellt Molgan eine Leinwand aus *patchworks* von Bedikah-Tüchern aus. Mit Hilfe solcher Tücher wird festgestellt, ob die Menstruationsperiode vorbei ist. Die Leinwand hat den enormen Umfang von ca. 50 bis 60 auf die Fläche geklebten Tüchern – alle mit Blutflecken. Die ‚unreinen' Tücher schockieren die ZuschauerInnen, die für einen kurzen Moment in die Rolle der Frau und eventuell auch die Rolle des prüfenden (männlichen) Rabbis versetzt werden. Durch ihre Vielzahl befremden die Tücher an der Leinwand die MuseumsbesucherInnen, denen sie ohnehin unbekannt sind, da der Brauch des Niddah zum ultraorthodoxen Glauben gehört und die durchschnittlichen BesucherInnen ihnen wohl noch nie begegnet sein dürften. Als feministische Kritik an den Reinheitsgesetzen legt die Bedikah-Tuch-Installation das Zeichen ‚Körper' in seiner privatesten und intimsten Sphäre bloß und macht den Körper buchstäblich zur ‚Kunst'. Auch macht sie Praktiken aus der orthodoxen Welt sichtbar, zu denen säkulare und weniger strenggläubige Juden und Jüdinnen keinen Zugang haben. Molgan schafft eine andere Form des „Stigmatexts". Indem sie die Leinwand mit dem Zeichen der Unreinheit des weiblichen Körpers markiert und Narben hinterlässt, hinterlässt sie auch Narben in der Wahrnehmung der orthodoxen Kultur durch AußenseiterInnen. Sie setzt biblische Sitte in Konzeptkunst um und bildet einen Rahmen, der mehr als nur die Bibel widerspiegelt (man denke an Judy Chicago, Karen Finley, Eleanor Antin, usw.). Das nächste Objekt in der Ausstellung heißt „Kosher, Kosher" und besteht aus einer gleich großen, mit Bedikah-Tüchern bedeckten Leinwand und einigen Stempeln: U (Union of Orthodox Rabbis), K (koscher), D (Dairy) usw. Die BesucherInnen werden eingeladen, die Tücher mit einem Stempel zu versehen. So wird die Vorstellung des jüdischen Körpers als *gendered* definitiv *und* buchstäblich als ‚in the eye of the beholder' entlarvt. Wir als ZuschauerInnen müssen bestimmen, was als koscher gilt. Molgans Versuch, sich auf frontale Weise mit der Beziehung zwischen jüdischem Gesetz und Geschlechterungleichheit auseinander zu setzen, ist umso verblüffender, wenn man ihre Position als Mitglied in der orthodoxen Gemeinde in Betracht zieht.

Jüdischsein lesen: Lesbarkeit und Körper

Gibt es eine Ästhetik der jüdischen Körperkunst, die über ihren Status als Verstoß gegen das biblische Verbot hinausgeht, und wenn ja, wie erzeugen jüdische Körpermodifizierungen jüdische Lesbarkeit? Die Urszene der jüdischen Lesbarkeit und des modifizierten Körpers ist die Beschneidung, bei der der Schnitt am (männlichen) kindlichen Körper zum Ort der Auslöschung und der Abwesenheit wird und so die Identität männlicher Juden bestimmt. Das Rückgängigmachen der Beschneidung ist eine weitere Form jüdischer Körpermodifizierung. In ähnlicher Weise erzeugt die rituelle Kleidung jüdischer Männer (Tallith; Hüte bei den Ultraorthodoxen; Locken) das ikonische Bild ‚des Juden': der durch Kleidung und Haar (Bart; Locken) gekennzeichnete männliche Körper. Es sind gerade diese ikonischen Bilder des Juden in den Medien, die den Körper des männlichen Juden ‚modifizieren' und ihn für immer als jüdischen Körper lesbar machen.

Aber gilt Ähnliches auch für Frauen? Was lässt sich über ihre visuellen Abdrücke und die Lesbarkeit ihres Jüdischseins sagen? In gewissem Sinne kann behauptet werden, dass der weibliche jüdische Körper durch das gekennzeichnet wird, was es nicht gibt.

Ein weiteres Beispiel, das ich als Körpermodifizierung bezeichnen möchte, das aber in der Regel nicht in diesem Sinne besprochen wird, ist der Brauch unter jüdisch-orthodoxen Frauen, Perücken zu tragen. Dieser kulturell-religiöse Brauch lädt dazu ein, das Geschlechtsspezifische des jüdischen Körpers, der Geschichte und Erinnerung sowie die Trennlinie zwischen dem Realen und dem Simulacrum erneut zu überdenken. Im Gegensatz zur Tätowierung modifiziert die Perücke den Körper, indem sie das echte Haar mit einem Simulacrum des Realen bedeckt (obwohl es oft echtes Haar ist, nur nicht das Haar der Trägerin der Perücke). Ihr Zweck ist es, durch das Verbergen der Haare ‚Sittsamkeit' aufzuerlegen, aber paradoxerweise bewirkt sie genau das Gegenteil von Verbergen, weil sie eben auf das Haar aufmerksam macht. Die Perücke ist hier eine Verzierung, die sich bestrebt, zum Realen zu werden. Während ein Kopftuch das biblische Gebot, sich in der Öffentlichkeit die Haare zu bedecken, erfüllt, tut eine Perücke mehr als das, indem sie das Gebot der Sittsamkeit mit der Erschaffung einer neuen ästhetischen Kategorie verbindet. Dabei ist umstritten, ob die Perücke aus echtem oder künstlichem Haar bestehen soll, wie ein Skandal in der orthodoxen Gemeinschaft vor ein paar Jahren gezeigt hat. Es handelte sich dabei um einige populäre Perückenfirmen, die das Haar von hinduistischen Frauen verwendet hatten; die Orthodoxen betrachten das Haar als unrein, weil das Haareschneiden als Teil eines götzendienstlichen Rituals betrachtet wird. Der Skandal steht in direktem Zusammenhang mit der breiteren europäischen Debatte über die Rolle von Kopfbedeckungen in der muslimischen (und darüber hinaus jüdischen) Kultur. Im Unterschied zu der Debatte um Kopfbedeckungen in Europa ist aber die zentrale Frage bei der Perücken-Debatte nicht die der Anpassung

an die säkulare Gesellschaft, sondern die des Verstoßes gegen religiöse Gesetze im Judentum, die sich gegen den Götzendienst der Hindu aussprechen.

Die Perücke der orthodoxen Frauen markiert die Trägerin als jüdisch; durch ihre stilisierte Präsenz ändert sie die Silhouette, und durch einen künstlichen Trick schafft sie eine neue Vorstellung der ‚echten' jüdischen Frau. Das Phänomen „tefach" („eine Handbreite") bezeichnet den Brauch, der es erlaubt, an den Schläfen ein wenig Originalhaar zu zeigen, das durch ein Kopfband an dem Perückenhaar befestigt ist. Diese Linie zwischem Realem und Simulacrum, der „tefach", enthält das gleiche Potenzial zur Übertretung wie die ‚unverschämte' Tätowierungskunst lesbischer *Punk-Performance*-Künstlerinnen wie Marina Vainshtain oder die Bluttücher einer Hagit Molgan. Obwohl sozial sanktioniert, spielt der „tefach" bewusst mit den Grenzen zwischen Ich und Kunstprodukt, Sinnlichkeit (das Haar) und Sittlichkeit, Realem und Simulacrum sowie mit den Grenzen zwischen dem ‚natürlichen' jüdischen Körper und dem jüdischen Körper als Text, Midrasch, Konstruktion.

Anmerkungen

* Aus dem Amerikanischen von Brechtje Beuker und Jennifer Hoyer

1 Kaja Silverman: *Male Subjectivity at the Margins*, London 1992, S. 35.

2 Ebd.

3 Hélène Cixous: *Stigmata*, London 1998, S. xi.

4 Ebd.

5 Dora Appel: *Memory Effects: The Holocaust and the Art of Secondary Witnessing*, New Jersey 2002, S. 177.

6 Ebd., S. 181.

7 Ebd., S. 185.

8 Ebd., S. 163.

9 Michael Kimmelman: „Tattoo Moves from Fringe to Fashion", in: *New York Times*, 27.8.1995.

10 Mark Taylor: *Pierced Hearts and True Love*, New York 1994, S. 39.

11 http://ineradicablestain.com/skin-call.html (Zugriff am 7.2.2007).

12 Hélène Cixous: *Stigmata: Escaping Texts*, London/New York 1998, S. xii.

13 Ebd.

14 http://ineradicablestain.com/skin-call.html (Zugriff am 7.2.2007).

15 Vgl. Maria Damon: „Cyberpoetry", Publikation in Vorbereitung. Auf ähnliche Weise veranschaulicht die kanadisch-jüdische Vortragskünstlerin Adeena Karasick das Wort. Sie entwirft *Performances*, in denen Sprache als Ausdünstung oder Körperflüssigkeit auf Papier und auf die Bühne gebracht wird; als organische Materie, die fließt, sickert und stottert. Karasicks Texte schaffen eine akustische Dissonanz zwischen Erinnerung und Körper, Literaturtheorie und Unsinngedichten, sowie eine Kluft zwischen Klang und Bedeutung.

16 Vgl. Michael Kimmelman: „Tattoo Moves from Fringe to Fashion", in: *New York Times*, 27.8.1995.

17 Arthur Danto: *The Abuse of Beauty*, New York 2003, S. 18.

18 Mark Taylor: *Pierced Hearts and True Love*. New York 1994, S. 39.

Literatur

Apel, Dora: *Memory Effects: The Holocaust and the Art of Secondary Witnessing*, New Brunswick, New York 2002.

Butler, Judith: *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of „Sex"*, New York 1993.

Cixous, Hélène: *Stigmata: Escaping Texts*, London/New York 1998.

Damon, Maria: „Cyberpoetry", Publikation in Vorbereitung.

Danto, Arthur: *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, Chicago 2003.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Introductory Lectures on Aesthetics*, New York 1994, übersetzt aus dem Deutschen von Bernard Bosanquet (*Vorlesungen über die Ästhetik 1835-1838*), New York 1994.

Kimmelman, Michael: „Tattoo Moves from Fringe to Fashion", in: *New York Times*, 27.8.1995.

Scarry, Elaine: *On Beauty and Being Just*, Princeton, New York 1999.

Silverman, Kaja: *Male Subjectivity at the Margins*, New York 1992.

Tattoo Jew the Movie: www.tattoojewmovie.com

Taylor, Mark: „Skinscapes", in: Don Ed Hardy / Margo DeMello (Hrsg.): *Pierced Hearts and True Love*, New York/Honolulu 1995, S. 29-47.