Bild-Schrift-Metalepsen. Die Rhetorik des Erzählens in Ray Bradburys Erzählzyklus *The Illustrated Man* (1951/52)

Ulrike Landfester

»I first met film director Sam Peckinpah some 20 years ago when he expressed a desire to film my novel *Something Wicked This Way Comes*.

»How will you do it, Sam«, I asked.

»Tear the pages out of your book«, said Sam, »and stuff them in the camera!««

1994¹

»I am a *preventor* of futures, not a predictor of them.«

1975²

Die Rahmenerzählung, die die in Ray Bradburys 1951 in der ersten Fassung erschienene Kurzgeschichtensammlung *The Illustrated Man* zu einem Zyklus konfiguriert,³ scheint die Frage längst beantwortet zu haben, an die sich ihr Autor über vierzig Jahre später erinnert; er stellte sie rund zwanzig Jahre zuvor an Sam Peckinpah. Freilich erfolgt diese Antwort unter den Bedingungen des geschriebenen und nicht unter denen des filmischen Erzählens; im Umgang aber mit dem Problem, ob und inwieweit Bild und Schrift intermedial ineinander übersetzt werden können, zeigt sie eine eigentümliche Strukturaffinität zu Peckinpahs launiger Pointe: Während Peckinpah behauptet, geschriebene Seiten in eine Apparatur einführen zu wollen – »stuff them in the camera« –, die für die Herstellung von Bildern gebaut ist und damit keine direkten Anschlussstellen für die Verarbeitung geschriebenen Materials besitzt, entwickelt Bradbury in seiner Rahmenerzählung die Fiktion eines Erzählens, das aus ikonischen Bildern entsteht und sich in ihnen und durch sie vollzieht. Weil sie aber sprachlich hergestellt und durchgeführt ist, besitzt sie ihrerseits keine Anschlussstellen für die Verarbeitung ikonischen Materials.

Dieser Affinität allerdings steht eine fundamentale Differenz zwischen den beiden Erzählmedien gegenüber. Peckinpahs

Verkürzung des Prozesses, der die filmbildtaugliche Adaption eines Textes ist, bezieht ihre komische Wirkung allerdings aus einer Möglichkeit des Films, die dem Medium Text nicht zur Verfügung steht: Ein Film, der die Schwierigkeit des Mediensprungs zwischen geschriebener Geschichte und erzählender Bilderfolge durch das Abfilmen von aus einem Buch gerissenen Seiten in ein selbstreflexives Bild setzt, wäre allenfalls denkbar, verliert doch das Bild, das diese Seiten zeigt, wegen des in ihm erscheinenden Geschriebenen nicht etwa seinen durch das Medium Film konnotierten ikonischen Status – auch als Bild eines geschriebenen Textes ist es immer noch Bild. Ein Text aber, der sein Erzählen als geschriebenes in Szene setzt, kann umgekehrt die Grenzen zwischen Bild- und schriftlichem Narrativ nicht überschreiten, weil das von ihm privilegierte Darstellungsmedium der geschriebenen Sprache die Herstellung genuin ikonischer Bildeffekte nicht erlaubt; ein sprachlich verfasstes Artefakt kann zwar Bilder beschwören, bleibt dabei aber selbst immer sprachförmig und damit, im primären ikonischen Sinne, bildlos.

In *The Illustrated Man* entwickelt Bradbury aus diesem strukturellen Mangel das ästhetische Konzept einer Rhetorik des Erzählens, die das schriftlich erzeugte Bild als systematische wie als historische Voraussetzung des ikonisch erzählenden Bildes behandelt. Schlüsselfigur dieses Konzepts ist die Metalepse, hier der metaleptische Sprung zwischen Bild und Schrift, anhand dessen Bradbury die Zukunftsvision einer Vernichtung des Menschen durch die von ihm selbst geschaffenen Bildschöpfungstechnologien entfaltet. Medium solchen Sprungs ist ein besonderes Verfahren der Bildschöpfung, die Tätowierung nämlich, deren Manifestation in erzählenden Bildern auf seiner Haut der *Illustrated Man* seinen Namen verdankt. Mit diesem Verfahren ruft Bradbury eine lange Tradition literarischer Reflexion auf Schrift und Schreiben auf, um vor deren Hintergrund die Reprivilegierung schriftlicher Bildschöpfung mit einem wesentlich moralischen Argument zu betreiben: Insofern es am menschlichen Körper seinen Ausgang nimmt, ist dem erzählten Bild ein Humanitätsindex eigen, dessen es sich zu begeben droht, wenn es mit seinem eigenen Ursprung auch seine intrinsische Moralität aus seinen Möglichkeitsbedingungen herauslöscht – ein erzählendes Bild, das nur noch von den Parametern seiner technischen Herstellung gesteuert wird, gerät dem Menschen, von dem es erzählt, zur tödlichen Falle.

Rahmenbedingungen: Metalepse und Tätowierung

Auf den ersten Blick scheint es kontraintuitiv, die Figur der Bild-Schrift-Metalepse als heuristisches Instrument für Bradburys Rhetorik des Erzählens einzusetzen, setzt ihre Anwendbarkeit doch zwei oder mehr voneinander kategorial geschiedene Darstellungsebenen voraus, deren Umschlag ineinander dann den Namen der Metalepse, wörtlich: des Zwischen-Falls, verdient, vergleichbar dem Ebenensprung auf dem Theater, der die Figur um 1800 im semantischen Repertoire der Moderne etabliert hat. In der einfachsten Form des Spiel-im-Spiel-Dramas ist es ein Sprung zwischen Binnen- und Rahmenspiel, wenn etwa der Schauspieler des Binnenspiels scheinbar aus seiner Rolle und damit auf der Rahmenebene in eine neue fällt; aber ist sie in den komplexeren Ausprägungen romantischen Metatheaters eine Figur, die in dauerndem Unterbruch scheinbar unendlich vieler Spielebenen darauf zielt, die Grenze zwischen Welt und Theater in Zweifel zu ziehen.

Der Unterschied zwischen dem Ebenensprung, den ein aus der Rolle fallender Schauspieler auf dem Theater vollzieht, und der Figur der Bild-Schrift-Metalepse besteht zweifellos darin, dass ein Schauspieler während einer Aufführung wirklich aus der Rolle fallen, geschriebene Sprache aber innerhalb eines narrativen Textes eben nicht wirklich in ein ikonisches Bild und umgekehrt auch ein ikonisches Bild nicht in geschriebene Sprache umschlagen kann. Damit sind zwar tatsächlich zwei kategorial geschiedene Darstellungsebenen gegeben, sie können aber weder innerhalb desselben Artefakts miteinander kurzgeschlossen werden, wie dies etwa in einer Theateraufführung der Fall ist, die den metaleptischen Sprung als kontrollierten Effekt einsetzt, noch kann zwischen ihnen, dem Wesen der beiden unterschiedlichen Darstellungsmedien nach, der unkontrollierte Effekt eines zufälligen Umschlags ineinander entstehen.

Das bedeutet, dass derartige Effekte in einem geschriebenen Text als Effekte zweiter Ordnung in Szene gesetzt werden müssen, im Modus der Ekphrasis also oder in demjenigen der Metapher.⁴ Kraft dieser Modi wird das geschriebene Narrativ zum Schauplatz metaleptischer Sprünge, die sich als solche erst auf ihm und durch ihn zu erkennen geben. Auf dem Schauplatz selbst freilich muss die Differenz zwischen den ineinanderschlagenden Ebenen als absolute markiert werden, um der Figur der Metalepse Überzeugungskraft zu verleihen. Tatsächlich ist diese Differenz bei Bradbury in zwei Strategien narrativen Bildbezugs gegeben,

deren Umschlag ineinander ihrerseits Bestandteil dieser Figur ist: einmal nämlich in der Konsequenz, mit der die Erzählung Schrift und Bild von Anfang bis Ende als formal inkommensurabel in Szene setzt – wie das Geschriebene nicht illustriert ist, enthält keines der beschriebenen Bilder schriftförmige Elemente –, zum anderen in den Rückkopplungen zwischen der Logik des erzählenden Bildes innerhalb und derjenigen des Films außerhalb des Textes.

Die Unterscheidung zwischen Schrift und Bild auf der Handlungsebene der Rahmenerzählung, die Bradburys Zyklus den Titel gibt, wird bereits in den ersten Sätzen des Prologs eingeführt, und zwar in Gestalt einer Konkurrenzsituation: Der an einem warmen Septembernachmittag während einer Fußwanderung durch Wisconsin rastende Icherzähler hat eben sein Picknick beendet »and was preparing to stretch out and read when the Illustrated Man walked over the hill and stood for a moment against the sky.«⁵ Die inszenatorische Qualität dieser Gegenüberstellung geplanter Lektüre und der sie verdrängenden Bildbetrachtung wird dadurch unterstrichen, dass der Icherzähler, wie er selbst sofort anmerkt, zu diesem Zeitpunkt von den später von ihm betrachteten Illustrationen noch gar nichts weiß. Hier wird gegen die Handlungslogik eine selbstreferentielle Pointe gesetzt, die ihrerseits das Medium Schrift gegen den ersten Punktsieg des Bildes über die Schrift, des illustrierten Mannes über das zu lesende Buch privilegiert: Nur in diesem Medium kann so erzählt werden, dass der Informationswert eines Bildes – in diesem Fall das des illustrierten Mannes – schon funktionalisiert wird, bevor es gesehen wird oder, wenn man in Betracht zieht, dass im Text die erzählenden erzählte Bilder bleiben, ohne dass es gesehen wird – eine Selbstverständlichkeit freilich, aber eine, die, indem sie hier unterstrichen wird, die Spannung der Schrift zum ihr äußerlichen Bild als Agens der Textur ausstellt.

In diesem Sinne spielt bereits der Titel des Zyklus einen metaleptischen Effekt in den Text ein, führt er den *Illustrated Man* doch als Trägermedium eines Bildtypus ein, der konventionellerweise zu dem Text, den illustrierend er in ikonische Bilder setzt, in einer parasitären Nachfolgebeziehung steht. Schon der Gestus aber, mit dem dann auch der Text selbst den Begriff der Illustration einführt, deutet darauf hin, dass diese Beziehung von dem beginnenden Narrativ einer Verkehrung zugedrängt zu werden sich anschickt: An das atemlose Staunen angereicht, das den Icherzähler befällt, als der *Illustrated Man* der Hitze wegen sein Hemd

auszieht, steht die Formel »The Illustrations« (IM 10) gleichwohl allein im Text, als einzelner Absatz von der Figurenrede abgelöst und so mit dem Gewicht einer Objektivitätsanmutung versehen, die in der selbstverständlichen Übernahme des derart markierten Bildtypus durch beide Figuren ihre Bestätigung findet. Diese wird als solche im geschriebenen Text zusätzlich durch die Großschreibung sämtlicher Begriffsderivate betont. »He was«, heißt es weiter, »covered with Illustrations from the blue tattooed ring about his neck to his belt line. It keeps right on going, he said, guessing my thought. »All of me is Illustrated. Look.« He opened his hand. On his palm was a rose, freshly cut, with drops of crystal water among the soft pink petals. I put my hand out to touch it, but it was only an Illustration.« (IM 10) Illustrationen, so scheint es, sind die tätowierten Bilder vor allem kraft ihrer zwar bis zur Täuschung des wahrnehmenden Auges realistischen, den abgebildeten wirklichen Gegenstand aber dann eben doch nur simulierenden Bildqualität, die ihnen das pejorative »only an Illustration« einträgt.

Die Bewegung aber, die hier an dieser Bildqualität beginnt, »keeps right on going«, wertet doch die nun folgende Beschreibung des *Illustrated Man* die Illustrationen umgehend zu hoher Kunst auf: »He was a riot of rockets and fountains and people, in such intricate detail and colour that you could hear the voices murmuring small and muted, from the crowds that inhabited his body. [...] Each seemed intent upon his own activity; each was a separate gallery portrait.« (IM 11) Die beschriebenen Bilder vereinigen in ihrer besonderen Perfektion die »activity« eines beweglichen Bildes mit dem kanonfähigen Kunstwert des statischen »gallery portrait«, den der Icherzähler durch ihren Vergleich mit der Malerei El Grecos befestigt: »If El Greco had painted miniatures in his prime, no bigger than your hand, infinitely detailed, with all his sulphurous colour, elongation, and anatomy, perhaps he might have used this man's body for his art.« (IM 11)

Der Vergleich mit El Greco freilich rückt den Kunstwert der tätowierten Bilder in scharfen Kontrast mit deren angeblich Wirklichkeit simulierender Abbildungstreue, war El Greco, wie der Text auch hinreichend deutlich macht, doch alles andere als ein Fotorealist mit der »sulphurous colour«, in der er menschliche Körper malte, und der »elongation«, mit der er deren Proportionen entstellte. So sorgt der Vergleich für eine rezeptionsästhetische Irritation, von der aus der enigmatische Begriff der Illustration seine eigentliche Bedeutung im Text preisgibt. Die Worte nämlich, mit

denen die Ekphrasis der Tätowierungen im Prolog schließt – »This was the accomplishment of a living genius, vibrant, clear, and beautiful« (IM 11) – gelten dessen implizitem Autor, der sein Erzählkonzept durch diese Tätowierungen illustriert: Die illusionistische Repräsentationskunst, die El Greco faktisch nicht gemalt hat, entspricht poetologisch der ikonischen Qualität, mit der Bradburys Text die in ihm entwickelten Bilder faktisch nicht ausstatten kann; umgekehrt entspricht der Genialität, die sich in El Grecos verfremdender Darstellungstechnik manifestiert, diejenige, mit der der implizite Autor die tätowierten Bilder des *Illustrated Man* erzeugt und aus ihnen seine Erzählungen entwickelt.

Schon innerhalb der scheinbar noch reinen Ekphrasis setzt Bradbury für dieses Verfahren eine doppelte Metapher ein, indem er die Tätowierungen als »windows looking in upon fiery reality« (IM 11) beschreibt. An der Frage aber, wohin genau diese Fenster sehen, findet sich die Bildstruktur dieser Metapher durch die Textstruktur ihrer Setzung durchkreuzt. Die Phrase »in upon fiery reality« ist syntaktisch und semantisch korrekt, definiert aber keine Blickrichtung, sondern ein Korrelat von Kunst und Wirklichkeit, das deren respektive Positionen ins Gleiten bringt: Indem es den Textcharakter der Beschreibung selbst zur Disposition stellt, ist der von den Fenstern selbst ausgehende ungerichtete Blick »in upon fiery reality« doch der Blick auf den metaleptischen Sprung zwischen Bild und Schrift, als den der erzählende Text nunmehr die Verlebendigung der Bilder zum geschriebenen Narrativ in Szene setzt: Hier schlägt der »living genius«, der schreibend Bilder erzeugt, in den »living genius« um, als der der Kunstwert dieser Bilder sich aus der Stasis des »gallery portrait« zur progressiven »activity« Geschichten erzählender Bilder steigert und damit den eigentlichen Kunstwert des Erzählens begründet.⁶

Unter dem Blick des Icherzählers nämlich entbinden die Tätowierungen beiachteinfall aus der charismatischen Präsenz ihrer ikonischen Bildqualität – »Still the Illustrated Man's pictures glowed like charcoals in the half light, like scattered rubies and emeralds, with Rouault colours and Picasso colours and the long, pressed-out El Greco bodies« (IM 12 f.) – die Eigenmacht sequentieller Erzählbewegungen. Mit seinem rückblickenden Bericht über den Fluch dieser Eigenmacht stellt der Tätowierte dabei zunächst nicht nur den Text bei, den die sich bewegenden Bilder später illustrieren werden, sondern auch die zu ihrer Wahrnehmung durch den Icherzähler notwendige Gebrauchsanweisung: »So people fire

me when my pictures move. They don't like it when violent things happen in my Illustrations. Each Illustration is a little story. If you watch them, in a few minutes they tell you a tale. In three hours of looking you could see eighteen or twenty stories acted right on my body. It's all here, just waiting for you to look. [...]» (IM 13)

In dem Blick, der hier provoziert und fokussiert wird, wird derjenige des Lesers mit dem des Icherzählers entlang der Achse eingeführt, die das Erzählen von Geschichten zwischen Bild und Schrift beistellt. Was Letzterer im Text sieht, als die Tätowierungen sich zu bewegen beginnen, ist das, was der Leser in den folgenden Einzelgeschichten liest, aufeinander bezogen in der simplen Parallelisierung »Sixteen Illustrations, sixteen tales« (IM 14), mit der der Prolog den Übergang zu den Binnenerzählungen des Zyklus vorbereitet.

Die Behauptung, mit der die Rahmenerzählung dann diesen Übergang selbst markiert – »The first Illustration quivered and came to life« (IM 14) – ist angesichts der Tatsache, dass sich tätowierte Bilder in der zeitgenössischen Wirklichkeit nicht von selbst in Bewegung setzen können, ein Fiktionalitätssignal, mit dem der Text noch einmal den Umschlag von Text und Bild ineinander als im Medium der Schrift unhintergebar gefangen ausstellt. Gleichzeitig aber holt sie metonymisch einen Entstehungskontext in den Text ein, der in den autobiographischen Epitexten Bradburys zu seinem Werk nicht etwa als historische Koinzidenz, sondern ausdrücklich als Möglichkeitsbedingung seines Erzählens erscheint: das kinematographische Erzählen in sich von selbst bewegenden Bildern, dem Bradbury, wenn er sich als »Hunter of Metaphors«⁷ beschreibt, vor allem die Jagdbeute der poetologischen Metapher eines auf einer wesentlich ikonischen Imagination sich abstützenden Erzählens verdankt. »And so it was that I discovered, late in life«, fährt er in dem oben bereits zitierten Bericht über sein Gespräch mit Peckinpah fort, »the obvious fact that most of my stories were written to be filmed. Examining an average page, I found that each paragraph was a long shot, a medium two-shot or a close-up.«⁸

Selbst wenn man, wie bei Selbstaussagen von Autoren stets angeraten, dies als Stilisierung ex post relativiert, bleibt die Tatsache, dass Bradburys literarisches Erzählen sich zeit seines Lebens nah am kinematographischen Erzählen bewegt hat. Dabei wird in *The Illustrated Man* über den Aspekt der Bildkinesis auch und besonders die Technik des Farbfilms aufgerufen, die zum

Zeitpunkt, zu dem der Zyklus entstand, eben erst wenige Jahre alt war: 1939 hatte die Ufa den ersten Film mit dem eben neu entwickelten Ufa-Color-System abgedreht, kurz danach waren die ersten großen narrativen Filme gefolgt, darunter 1943 mit *Immensee* und *Münchhausen* erste Romanverfilmungen; 1950 wird das erste elektronische Farbfernsehsystem lizenziert; im selben Jahr werden in London die ersten 3-D-Filme gezeigt, und zwei Jahre nach Erscheinen der Erstausgabe von *The Illustrated Man* kam unter dem Titel *It Came From Outer Space* die erste Verfilmung einer Erzählung Bradburys als »the world's first 3-D science fiction film«⁹ in die Kinos. Die in die Rahmenerzählung des *Illustrated Man* eingeschriebenen Verweise – darunter neben der Bindung filmartiger Bildbewegung an das die Aufführungssituation widerspiegelnde nächtliche Dunkel und die außergewöhnliche Leuchtkraft der »in three dimensions« (IM 11) brennenden tätowierten Farben –, koppeln das Erzählte an diesen Entstehungskontext zurück und stützen so die geschriebene Fiktion durch den Realitätsindex einer zwar außerhalb des Textes liegenden, für diesen aber gleichwohl erkennbaren Modellcharakter der Bildmedientechnologie ab.

Die Figur des metaleptischen Sprungs zwischen Bild und Schrift aber bezieht ihre eigentliche poetologische Bedeutung erst aus der Kombination dieser mediengeschichtlichen Dimension des Textes mit dem Verfahren der Tätowierung. Im Kontrast zu den visionär weit über die zeitgenössische Wirklichkeit hinaus hochgezüchteten Technologien der Binnenerzählungen eigentümlich anachronistisch anmutend, bildet die Tätowierung nicht zuletzt durch diese anachronistische Komponente eine Gelenkstelle, die Bildkritik und Schriftkritik vor einem besonderen historischen Hintergrund zusammenführt: Seit die Praxis der Tätowierung im abendländischen Kulturkreis in den Einzugsbereich des alphabetarischen Schreibens geraten war, hatten die schriftlichen Überlieferungszeugnisse dieser Praxis sie in eine Struktur metaphorischer Gegenübertragung zwischen der Tätowierung einerseits und dem Schreiben und der Schrift andererseits eingelassen. Bis heute ist dies unverändert fruchtbar geblieben. Angefangen von Herodots *Historien*, in denen sie schon um 430 v. Chr. zur Chiffre für die Möglichkeiten geworden war, die das alphabetarische Schreiben der Konstruktion von Narrativen eröffnet hatte, war die Tätowierung in einer rhizomartig sich fortpflanzenden Folge diskursiver Deutungsoperationen immer wieder als Instrument dafür eingesetzt worden, die Beziehung zwischen Schrift und Körper zu

vermessen, als sie um 1800 schließlich in dieser Rolle zum kulturkritischen Topos kanonisiert wurde.¹⁰

Vor dem Hintergrund der Entdeckungsreisen, von denen unter anderem James Cook tätowierte Eingeborene nach Europa gebracht hatte, geriet das unlöslich in den menschlichen Körper eingetragene tätowierte Zeichen nun zum Prüfstein einer Selbstreflexion der modernen Schriftkultur, die daran auf einen unauf löstlichen Widerspruch ihres Menschenbildes stieß: Einerseits löste die europäische Aufklärung den disziplinierenden Zugriff auf den Körper des Menschen durch denjenigen auf sein Inneres im Namen der Bildung ab; andererseits aber war das Medium solcher Bildung, die Schrift, nur durch Erlernen einer Bewegungsabfolge – des Schreibens – zu erwerben, die sich dem menschlichen Körper nicht minder unauslöschlich eintrug als die Tätowierung. Der zivilisationschauvinistische Blick des Europäers fiel damit in der Tätowierung des fremden Körpers immer auch auf die Zurichtung des eigenen durch die Bedingungen seiner scheinbar überlegenen Kultur – ein Paradoxon, das die Tätowierung im Verlauf des 19. und 20. Jahrhunderts immer wieder zum Gegenstand literarischer und schließlich auch immer mehr Disziplinen übergreifender wissenschaftlicher Überlegungen zur Frage nach dem Wesen der Beziehung zwischen Körper und Schrift, Natur und Kultur, individueller Eigentümlichkeit und sozialer Normierung im Gefüge gesellschaftlicher Systemausdifferenzierungen werden ließ.¹¹

Das besondere Faszinosum dieser abendländischen Diskursgeschichte der Tätowierung besteht nun darin, dass es weder historisch noch systematisch erkennbare Gründe für ihre metaphorische Übertragungsbeziehung zur Schrift gibt. Die Praxis der Tätowierung ist wesentlich älter als die des alphabetarischen Schreibens, ohne dass ihr irgendwelche auch nur marginale Einflüsse auf dessen Emergenz nachzuweisen wären. Systematisch zumal unterscheiden sich Tätowierung und Schreiben grundsätzlich: Das Verfahren der Tätowierung hat als solches keinerlei Einfluss auf die – schriftliche, ornamentale oder ikonische – Form des tätowierten Artefakts, während umgekehrt das Telos des lesbar herzustellenden Schriftzeichens zwar dessen Form determiniert, aber nicht das Verfahren, mit dem sie hergestellt wird. Die diskursgeschichtlich dokumentierte Annahme einer Strukturanalogie zwischen Tätowierung und Schrift ist demnach rein epistemologischer Natur, das Resultat von Zuschreibungsprozessen, deren Übernahme und Adaptation – von Prozessen freilich, die ihrerseits

wieder in ihren Möglichkeitsbedingungen dem Medium Schrift selbst verhaftet sind: Empirisch überwiegt zwar die ikonische oder ornamentale Form des tätowierten Artefakts zweifellos die schriftliche; für die geschriebene Tätowierung aber ergibt sich daraus, ebenso empirisch nachweisbar, nicht etwa die Privilegierung eines Bildstatus per se, sondern die Operationalisierbarkeit ihrer virtuellen Bildpotenz für ihren Einsatz als Metapher – Bild also ist die Tätowierung, wenn sie geschrieben ist, grundsätzlich nur im metaphorischen, nicht aber in einem ontologisierbar ikonischen oder ornamentalen Sinn.

Entsprechend verzeichnet die Diskursgeschichte der Tätowierung um 1900 noch einmal einen massiven Dynamisierungsschub, als die Schrift, bislang hegemoniales Medium narrativer Weltentwürfe, im Medium des sich bewegenden Bildes ihre bislang schärfste Konkurrenz erhält, als also das erzählende Bild filmischer gegen das erzählte Bild literarischer Narration anzutreten beginnt. Wenn Franz Kafka in seiner Erzählung *In der Strafkolonie* Adolf Loos' an Cesare Lombrosos gerichtsmedizinischer Studie zu tätowierten Straftätern *L'uomo delinquente* (1876) orientierte These, die Schuld eines Tätowierten sei immer zweifellos,¹² als Prozess einer langsam tödlichen Ganzkörpertätowierung in Szene setzt, deren Ornamentik durch den als solchen betonten Schriftzug des Urteilspruchs organisiert wird, dann formuliert sich hier ein künstlerisches Manifest für die von keiner Illustration, von keinem nichtschriftlichen Medium zu entmächtigende Strahlkraft des schriftlich erzählten Bildes. Das Verfahren der Tätowierung erscheint hier als Residuum einer Bildpotenz, deren spezifische Qualität in der Unschärferelation begründet ist, über die sie an Schrift und Bild gleichermaßen partizipiert, an beiden aber nur auf dem Weg der metaphorischen Übertragung, die ihrerseits an die Funktionsmechanismen des Mediums Schrift gebunden ist.

Bradburys Einsatz der Tätowierung in *The Illustrated Man* realisiert eben diese Unschärferelation, wenn er die tätowierten Bilder zwar einerseits als auf der ekphrastischen Ebene seiner Erzählung zweifellos ikonisch in Szene setzt, andererseits aber diese Inszenierung anhand der konventionalisierten Metaphorizität der Tätowierung als Reflexion über Schrift und Schreiben betreibt. Die Tätowierung verdichtet damit einen Bildbegriff, der den Schauplatz des metaleptischen Sprungs zwischen Bild und Schrift nicht auf der Ebene der medientheoretischen Unterscheidung zwischen Bild und Schrift ansiedelt, sondern auf derjenigen der

anthropologischen Unterscheidung zwischen dem menschlichen Körper und den Instrumenten, derer er sich zur Schöpfung geschriebener oder ikonischer Bilder bedient¹³ – einer Unterscheidung, die von der Rahmenerzählung als Geschichte von den fatalen Auswirkungen ihrer Subversion durch eine auf der Basis heutiger Medientechnologie für die Zukunft antizipierbare Erweiterung von deren Möglichkeiten eingeführt wird: Die Fähigkeit der Tätowierungen, sich bei Nachteinfall in erzählende Bewegung zu setzen, verdanken sich den »magic needles« einer Apparatur, die von der ausführenden »little old witch who [...] said she could travel in time« (IM 12) aus der Zukunft in die Gegenwart des *Illustrated Man* importiert worden war.

Am Beispiel der Tätowierung führt Bradbury so exemplarisch die Poetik der erzählten Zukunftsvisionen ein, die den Binnenraum des Zyklus bilden werden und in ihren Entwürfen einer potentiell gegen den Menschen zurückschlagenden hypertrophierung technischen Fortschritts zugleich die Kernaussage seines erzählerischen *Science fiction*-Werks insgesamt repräsentieren. »And indeed, his best fiction ist filled with warnings«, fasst David Mogen 1986 in seiner Gesamtdarstellung von Bradburys Werk zusammen: »Just as horror films inoculate us against that potentially debilitating disease of consciousness, obsession with mortality, so science-fiction warnings provide us with the symbolic tools we need to control the machines.«¹⁴ Dabei war Bradbury keineswegs grundsätzlich skeptisch gegenüber technischen Errungenschaften, im Gegenteil; richtig angewandt, waren die »Machineries of Joy and Despair«¹⁵ die Voraussetzung für die Erweiterung menschlicher Handlungsspielräume durch jene Kolonialisierung des Weltraums, von der Bradbury überzeugt war, dass sie die Zukunft der Menschheit bestimmen werde.

Die Haltung, mit der Bradbury aus den technischen Errungenschaften seiner Zeit und deren exponentialer Vervielfältigung und Komplexierung in vergleichsweise kurzer Frist, wie sie sich besonders eindrücklich an den Fortschritten der Bildmedientechnologie ablesen ließ, deren zukünftige Erscheinungsformen gleichsam hochrechnete, ist die eines Moralisten mit ausgeprägt normativer Wirkungsabsicht: »I am«, hatte er 1975 programmatisch erklärt, »a preventor of futures, not a predictor of them.«¹⁶ Wenn der *Illustrated Man* dem Icherzähler erklärt: »these Illustrations predict the future« (IM 12), stellt diese Rede von der prophetischen Qualität der sich bewegenden Tätowierungen das Leiden des Tätowierten

an seinen Bildern nicht als unausweichliche Konsequenz aus einer gegebenen Ordnung, sondern als Resultat einer Wahl aus, die auch anders hätte getroffen werden können, und impliziert damit eine Handlungsanweisung für den korrekten Gebrauch bildschöpferischer Instrumente, der solche Leiden verhindern kann.

Diese Anweisung freilich, und hier bricht der Text seine Warnung von dem tätowierten Bild in das Medium der Schrift zurück, gilt keineswegs der diese Instrumente generierenden *science* schlechthin; sie wird im Text vielmehr als Anweisung zum korrekten Gebrauch von *fiction* im Sinne kritischer Lektüre von Texten gegeben. Was den *Illustrated Man* dem Fluch seiner Tätowierungen hatte verfallen lassen, war die Fehllektüre des »painted sign« gewesen, auf dem die Tätowiererin ihr Produkt als »Skin Illustration« (IM 12) angeboten hatte. Vom Reiz der Abweichung verführt, die das Angebotene gegenüber der herkömmlichen Tätowierung mit einem höheren Kunstwert auszustatten versprochen hatte – »Illustration instead of tattoo! Artistic!« (IM 12) – hatte der Mann es unterlassen, den Begriff der Illustration zu hinterfragen. Wohl hatte er nicht ahnen können, dass ihm bewegliche Bilder in seinen Körper eingetragen wurden, was er aber hätte reflektieren können und müssen, wäre die Tatsache gewesen, dass der Begriff der Illustration an der Tätowierung den Aspekt der heteronomen Zurichtung des Körpers ausdrücklich betonte: Wie »artistic« auch immer ausgeführt, ist ein tätowiertes Bild, wenn es, wie am *Illustrated Man*, repräsentational ikonisch funktioniert, formal fremdbestimmt, gleichsam Illustration eines Textes, der dem Tätowierten nur äußerlich sein kann, so dass er, statt seine eigene Identität illustrierend zur Erscheinung zu bringen, umgekehrt zum Sekundäreffekt eines ihm immer schon vorangegangenen Anderen desidentifiziert wird – eines Anderen zudem, dessen Zugriff auf das tätowierte Subjekt sich aus der einmal bebilderten Haut nicht mehr löschen lässt: »I've tried sandpaper, acid, a knife ...« (IM 11)

Wenn der *Illustrated Man* deshalb am Morgen, nachdem er nachts tätowiert worden ist, aussieht »like a man who had fallen into a twenty-colour-printing press and been squeezed out, all bright and picturesque« (IM 12), dann denotieren die »Rouault colours and Picasso colours and the long, pressed-out El Greco bodies« (IM 12 f.) auf seinem Körper für die Bilder einen Kunstwert von parasitärer Genialität, handelt es sich doch ganz offenkundig um maschinengefertigte Reproduktionen. Gleichzeitig aber holt das Motiv der »printing press« auch die Schrift mit in den

Reproduktionsvorgang hinein, und sie ist es auch, die den eigentlichen Kunstwert der Tätowierungen ausmacht. Steuert das Modell der Filmtechnologie die Ekphrasis der Bildkinesis, von der der Text an ihnen erzählt, so steuert dasjenige der Tätowierung die poetologische Metaphorik eines Erzählens, das den geschriebenen Bildern die Lebendigkeit schriftlich erzeugter Bewegung verleiht: Von Bradbury konsequent beim Wort des »lebendigen Bildes« genommen, kreuzen sich an der Tätowierung Bild und Schrift. Als Bild repräsentiert die Tätowierung die Unmöglichkeit, den einmal geschriebenen Körper ohne das Medium zu denken, das ihn hervorgebracht hat; als geschriebene Tätowierung repräsentiert sie die Unmöglichkeit, die Medien, die den menschlichen Körper hervorbringen, ohne diesen Körper zu denken – ihr ekphrastisch erzeugter ikonischer Status bedingt mithin ihre Funktion als narratologische Metapher, während umgekehrt ihr Status als solche Metapher Voraussetzung für die ekphrastische Inszenierung ihrer Ikonizität ist.

Binnenzeichnungen: Der Körper der Literatur

»The first Illustration quivered and came to life« (IM 14) – und was in der Rahmenerzählung als Tätowierung eingeführt wird, schlägt in den Binnenerzählungen nunmehr in das andere Extrem um: Während die Tätowierung zweifach unauflöslich an den menschlichen Körper gebunden ist, einmal als Artefakt, das, einmal in ihn eingetragen, nicht wieder zu löschen ist, und zum anderen als Verfahren, das Tätowierung nur sein kann, wenn es für seine Herstellung von Artefakten auf den menschlichen Körper zugreift, können, so zeigen die Binnenerzählungen, die Techniken von Film und Fernsehen, Cybersimulation und Robotik sich theoretisch so weit verselbständigen, dass sie des menschlichen Körpers nicht mehr bedürfen, um Bilder zu erzeugen.

Ihre Gegenstände sind so unterschiedliche Sujets wie die letzten Stunden im Leben einer Astronautenbesatzung, die nach der Zerstörung ihres Schiffes in Raumanzügen sterbend und steuerlos durch das Universum driften (*Kaleidoscope*); androide Roboter von solcher Perfektion, dass sie als Doppelgänger freiheitslustiger Männer und Frauen selbst deren Gattinnen und Gatten täuschen können (*Marionettes, Inc.*) oder eine lebendige Stadt, die aus Rache für die Verwüstungen, die Menschen früher auf ihrem Planeten hinterlassen haben, nun ihre menschlichen Besucher in buchstäblich herzlose Wiedergänger ihrer selbst verwandelt (*The City*). Allen

Binnenerzählungen aber ist gemeinsam, dass sie die Existenz ihrer Protagonisten über das Verhältnis von menschlichem Körper und zumeist mit hochkomplexen technischen Mitteln hergestellten Bildern definieren, ein Verhältnis, das durchweg von mörderischer Aggressivität ist: Die Bildmedien, die der Mensch zur Beförderung seiner physischen und mentalen Bequemlichkeit entwickelt hat, verselbständigen sich unversehens und verwickeln den Menschen in einen Kampf auf Leben und Tod, in dem der menschliche Körper am Ende zumeist als hilfloses Opfer zugrunde geht.

Als erste Binnenerzählung des Zyklus übernimmt *The Veld* die Aufgabe, den Leser nach der geradezu thetischen Einleitung durch den Prolog nun performativ auf das Erzählverfahren von *The Illustrated Man* einzuschwören. Wie die Bilderschau des Prologs, so beginnt hier die Handlung mit einer Aufforderung, zu sehen: »George, I wish you'd look at the nursery« (IM 15), fordert Lydia Hadley ihren Ehemann auf. Was hier »nursery« heißt, ist freilich nicht einfach ein Raum, sondern eine vollautomatische Installation, Teil eines »sound-proofed, HappyLife Home, which had cost them thirty thousand dollars installed, this house which clothed and fed and rocked them to sleep and played and sang and was good to them« (IM 15), eines Hauses also, das seine Bewohner jeder Verantwortung für die Organisation ihrer täglichen Lebensabläufe enthebt. Buchstäblich am spektakulärsten kommt sein High-Tech-Equipment im Kinderzimmer zur Geltung: Dieses nämlich ist mit einem Psychosensorium ausgestattet, das je nach der Stimmungslage der darin lebenden Menschen perfekt realistische Umgebungssimulakren erzeugt: »A miracle of efficiency selling for an absurdly low price. [...] Oh, occasionally they frightened you with their clinical accuracy, they startled you, gave you a twinge, but most of the time what fun for everyone [...].« (IM 17)

»Fun« aber ist es nicht mehr, was George und Lydia bei ihrer Inspektion des Kinderzimmers vorfinden: Der erschreckende Realismus des aktuellen und sehr stabilen Simulakrums – einer afrikanischen Steppenlandschaft mit glühender Sonne und einem Rudel Löwen, das nahe der Kinderzimmertür gierig an frisch erlegter Beute frisst – lässt die Eltern panisch flüchten, als diese Löwen auf sie zukommen. Halb amüsiert, halb wütend besteht George auf der anderen Seite der nun geschlossenen Kinderzimmertür noch immer darauf, daß es sich um einen Illusionstrick handle – »Oh, they look real, I must admit – [...] but it's all dimensional super-reactionary, supersensitive colour film and mental tape

film behind glass screens. It's all odorophonics and sonics«–, Lydia aber findet das Simulakrum »too real« (IM 18) und überzeugt, mit Unterstützung eines Kinderpsychologen, ihren Mann davon, die Stromzufuhr für das Kinderzimmer für einige Tage abzuschalten. Die Kinder Peter und Wendy aber flehen daraufhin so inständig darum, das Zimmer noch einmal für einige wenige Minuten reaktivieren zu dürfen, dass die Eltern weich werden – und damit ihr eigenes Todesurteil unterzeichnen: In die Steppenlandschaft hinausgetreten, welche die beiden Kinder generiert haben, hören sie die Kinderzimmertür hinter sich ins Schloss fallen und realisieren, dass die frisch erlegte Beute, an der die Löwen fressen, immer schon ihre – der Eltern – Leichen waren.

Diese Erzählung lanciert eine ebenso klare wie polemische Gegenüberstellung von Literatur und schriftfermem Bild. Diejenigen Simulakren nämlich, für die das Kinderzimmer eigentlich vorgesehen war, sind solche mit einem literarischen Quellcode; sie entstehen, ganz im Sinne der Tätowierungen aus dem Prolog, als eigenständig bewegliche Illustrationen zu Klassikern der Kinderliteratur, »Wonderland, Alice, the Mockturtle, or Aladdin and his Magical Lamp, or Jack Pumpkinhead of Oz, or Dr Doolittle« (IM 20). Und wie die Tätowierungen in ihrem artistischen Kunstwert, sind auch sie zunächst, als schöpferische Insbildsetzungen der durch Bücher angeregten kindlichen Fantasie, positiv besetzt – bis sich zeigt, dass die Illustrationen sich nicht länger kontrollieren lassen. Indiz für den Kontrollverlust ist hier die Ablösung des bildlich Simulierten von seinen geschriebenen Vorbildern: Für die afrikanische Steppenlandschaft, der die Eltern zum Opfer fallen, gibt es kein identifizierbares literarisches Vorbild, und das ist es, was die Eltern, freilich zu spät, misstrauisch macht.

Die sinnliche Strahlkraft des vollendet Wirklichkeit simulierenden Bildes ist für die Kinder in dem Maß zu einer eigenständigen Wirklichkeit geworden, in dem die Beziehung zu ihren Eltern von einer Symbiose mit den Versorgungsfunktionen des Hauses verdrängt wurde: »I don't want to do anything but look and listen and smell; what else is there to do?« (IM 26) beschwert Peter sich bei seinem Vater, nachdem dieser die vollautomatische Malfunktion aus der Installation Kinderzimmer entfernt hat, um Peter zu selbständiger Kreativität zu ermutigen. Für die Kinder aber ist Kreativität längst nur noch als narzisstische Bedürfnisbefriedigung möglich, als Rückkopplung ihrer Sucht nach passiver Reizüberflutung an den »mental tape film«, der die Simulakren

steuert. Aus der Symbiose der Kinder mit dem Haus entsteht eine dialektische Dynamik: Während die Kinder sich immer weiter an die Amoralität des »miracle of efficiency« anverwandeln, das die Versorgungstechnik des Hauses ist, gewinnt diese Technik umgekehrt eine eigene kreatürliche Lebendigkeit, die, von George rhetorisch noch verstärkt – »the whole damn house dies as of here and now« (IM 29), proklamiert er, als er den Strom abstellt und das Haus damit in einen Raum »full of dead bodies« (IM 30) verwandelt –, am Ende die Positionen von Technik und Mensch gegeneinander verkehrt, sind doch die zurückbleibenden »dead bodies« dann nicht die der Versorgungsmaschinen, sondern die der allzu lange allzu sorglosen Eltern.

In *The Veld* kommt der Ordnung der Schrift mithin die Funktion zu, die Grenze stabil zu halten, die die Ordnung des künstlich generierten Bildes von der darin abgebildeten Wirklichkeit trennt. Ohne die Verankerung des erzählenden Bildes – hier der vom Kinderzimmer erzeugten Simulakren – im Quellcode des schriftlich erzählten Bildes und damit der Literatur verfällt die Differenz zwischen Fiktion und Realität einem Wahrnehmungsmuster, dessen zentrales Merkmal die Bildstruktur alles Erfahrenen ist und der damit nicht mehr zwischen Bild und Abgebildetem unterscheidet. Deshalb auch macht der Text mit keinem Wort explizit, dass Peter und Wendy ihre literarischen Vorbilder im Kinderbuchklassiker *Peter Pan* besitzen: Es ist am Leser der Erzählung, dieses Wissen zur Konstitution der von Bradbury beabsichtigten Sinnzusammenhänge einzusetzen; nur wer *Peter Pan* kennt, kann wahrnehmen, dass die Erzählung nicht einfach eine schreckenerregende Zukunftsvision ist, sondern eine Paraphrase des literarischen Klassikers unter Bedingungen, die mit der Verbindung zwischen erzähltem und erzählendem Bild auch die Verfügungsmacht des Menschen über seine technischen Schöpfungsinstrumentarien bedrohen.

Eine noch ungleich radikalere Diagnose der Gefahren, die in der Abkoppelung des Bildes von der Schrift lauern, stellt die Erzählung *Usher II*, die Bradbury erst 1952 in die zweite Ausgabe von *The Illustrated Man* aufnahm. Bereits im Titel auf eine literarische Vorlage¹⁷ bezogen, erzählt sie von einem Nachbau: Der reiche Sonderling Stendahl baut im Jahr 2005 unter erheblichen Kosten auf dem Mars Edgar Allan Poes einst literarisch entworfenen Haus Usher nach, um, so scheint es zunächst, dort einen Hort für das von der Behörde für moralische Reinheit rigoros verfolgte

kulturelle Erbe der imaginativen Literatur zu schaffen: Märchen und Fantasy, Horror und Kriminalroman, Liebes- und Abenteuer-geschichte – darunter auch hier wieder die in *The Veld* gelisteten Kinderklassiker – waren seit Jahrzehnten systematischen Bücher-verbrennungen zum Opfer gefallen. Auch Stendahls Bibliothek war dabei ein Raub der Flammen geworden, und nun, auf der Basis sei-ner Erinnerungen an selbst nicht mehr verfügbare Texte, lässt Sten-dahl alle die mit und in diesen Texten vernichteten Kreaturen in seinem neuen Usher wiederauferstehen: Fledermäuse und Ratten, Spinnen und Gespenster, Wunderwerke der Robotik allesamt, die zusammen mit Maschinen, die die Sonne filtern, und künstlichem Staub dem Haus die passende Atmosphäre verleihen.

Als das Werk vollendet ist, lädt Stendahl die gesamte High Society des Vernichtungsregimes zu einem rauschenden Fest ein – »Eminent, eminent people, one and all, members of the So-ciety for the Prevention of Fantasy, advocates of the banishment of Halloween and Guy Fawkes, killers of bats, burners of books« (IM 112) –, das in Wahrheit ein generalstabsmäßig geplanter und vorbereiteter Rache- und Vernichtungsfeldzug ist: Stück für Stück, Person für Person werden die Eingeladenen nach literarischen Mo-dellanordnungen umgebracht und durch vom Original nicht un-terscheidbare Roboter ersetzt, und dies in aller Öffentlichkeit als Teil des Fests – denn, so Stendahl, was da umgebracht wird, sind immer nur Roboterkopien zur reizvollen Unterhaltung der wirk-lichen Menschen: »Mr. Steffens, borne upon the shoulders of four white rabbits, was carried down a flight of stairs which magically appeared in the floor. Into a pit went Mr. Steffens, where, bound and tied, he was left to face the advancing razor steel of a great pendulum which now whirled down, down, closer and closer to his outraged body.

›Is that me down there?‹ said Mr. Steffens. He bent over the pit.

›How strange, how odd, to see yourself die.‹

The pendulum made a final stroke.

›How realistic‹, said Mr. Steffens, turning away.« (IM 115 f.)

Dieses Schicksal ereilt schliesslich auch Garret, den In-spektor der Reinheitsbehörde, der sich ebenfalls, wenn auch als ungeladener Gast, zu dem Fest eingestellt hat. Stendahl macht ihn betrunken, führt ihn in den Keller des Hauses, legt ihn dort in Ketten – alles natürlich unter dem Schutz festlich-spielerischer Uneigentlichkeit. Der tödliche Ernst des Spiels wird erst sichtbar, als die Literatur die Szene betritt. Stendahl nämlich gibt Garrett

drei Hinweise darauf, was ihn im Keller erwartet: Er erwähnt das Wort »Amontillado«, zitiert aus der entsprechenden Erzählung Poes – »Now you're supposed to say, ›For the love of God, Montresor!‹, said Stendahl. And I will reply, ›Yes, for the love of God.‹« (IM 117 f.) – und reicht ihm schließlich eine schellenbesetzte Narrenkappe. Garrett aber begreift noch immer nicht, und das ist – wie bei den Eltern von Wendy und Peter – sein Todesurteil: »Do you know why I did this to you?« erklärt Stendhal schließlich: »[...] because you burned Mr. Poe's books without really reading them. You took other people's advice that they needed burning. Otherwise you'd have realized what I was going to do to you when we came down here a moment ago. Ignorance is fatal, Mr. Garrett.« (IM 119)

»Ignorance« meint auch hier wieder die Abkopplung des Bildes von der Schrift, die es generiert hat: Die ikonische Bildkonfiguration, in die die Mitglieder der »Society for the Prevention of Fantasy« hier eingespannt werden, wird ihnen deshalb zur tödlichen Falle, weil sie sie nicht erkennen und entsprechend auch nicht narrativ aufbrechen können, sie nicht in eine Geschichte verwandeln können, und sei das, wie hier, eine Geschichte darüber, dass der literarische Quellcode als Text nicht mehr existiert. In *Usher II* formuliert Bradbury nicht weniger als die Forderung, im Zeitalter postmoderner Bildhegemonie und angesichts der Konsequenzen, die sich aus der Erweiterung der Filmtechnologie um die Möglichkeiten von Kybernetik und Artificial Intelligence-Forschung ergeben, den literarischen Quellcode des erzählenden Bildes zu restituieren, um solcherart die Überlebenschancen des menschlichen Körpers zu erhöhen – denn, so die Implikation, der Körper hat als Schauplatz und Medium des Realen nur dann Bestand, wenn er die Grenze zum Fiktiven, zum Simulakrum, bestimmen kann, indem er das Wissen um dessen Genese aus der Schrift bewahrt – und notfalls dieses Wissen durch die Herstellung erzählender Texte aus dem Bild regeneriert.

Die physische Bedrohung – Verletzung, Zerstörung, Ersetzung – des Körpers durch die Bildschöpfungsmedien, derer er sich bedient, zieht sich leitmotivisch durch so gut wie alle der Binenerzählungen von *The Illustrated Man* hindurch. Was inhaltlich dabei zumeist von der Ordnung des Bildes ausgeht – dem Steppensimulakrum aus *The Veld*, den mörderischen Literaturtableaus aus *Usher II*, aber auch dem robotischen Doppelgänger in *Marionettes, Inc.* oder dem gesamt-kunstwerkhaften Maschinenorganismus von *The City* – ist sowohl in seinen selbstreferentiellen Signalen als auch

in seiner faktischen medialen Existenz von der Ordnung der Schrift geprägt. Zusammengehalten werden diese beiden Komponenten von dem Verfahren der Tätowierung, dem sie sich der Rahmenerzählung zufolge verdanken: Als Tätowierungen sind die »[s]ixteen Illustrations, sixteen tales« (IM 14) Zeichen für die Verletzung, der der illustrierte Mann durch den Vorgang des Tätowierens unterzogen worden ist, Zeichen für das Zerstörungspotential, das die daraus entstandenen Artefakte entfaltet haben, sowie für die faktische Ersetzung des Körpers durch die ihn »all bright and picturesque« (IM 12) überziehenden Bilder. Hinter denen verschwindet deren »long, pressed-out El Greco bodies« (IM 13) der durch von der »printing press« (IM 12) auf das Trägermedium von Reproduktionen reduzierte eigene Körper des *Illustrated Man*. Als Zeichen der Verletzung und Zerstörung des Körpers durch Bilder repräsentieren sie das Verhältnis zwischen Körper und Schrift, den formenden Zugriff des Schreibens auf den Körper dessen, der schreibt: In sechzehn Erzählungen zu sechzehn Simulakren vergrößert, in die der menschliche Körper – im Unterschied zu den Tätowierungen auf der Rahmenerzählung – physisch einzutreten vermag, bringen die Tätowierungen den Körper einer Literatur hervor, der »all bright and picturesque« das Ikonisch-Figurative im geschriebenen Bild aufgehen lässt.

»No special design«: Die metaleptische Rhetorizität der Leerstelle

Der Körper der Literatur ist eine Metapher, abgeleitet aus dem Umweg über das Textkorpus, der der Erzählzyklus insgesamt ist, und poetologisch aufgeladen an den metaleptischen Sprüngen zwischen erzähltem Bildsimulakrum und Wirklichkeit des Erzählens, wie sie in den Binnengeschichten dieses Zyklus in Szene gesetzt werden. Damit allerdings ist die Frage nach der genauen Erscheinungsform der Bild-Schrift-Metalepse als selbst poetologischer Figur noch nicht beantwortet, zumal derartige Metalepsen nirgendwo ekphrastisch in den Text eingespielt werden, sondern sich immer nur performativ, als narratives *fait accompli* vollziehen: Nirgends schlagen auf Handlungsebene Bild und Text direkt ineinander um; nur dort, wo die Erzähllogik keine ausdrückliche Referenz bereitstellt, nämlich im Übergang zwischen statischem und dynamischem Bild, lässt sich der Übergang von einer ikonischen zu einer schriftförmigen Figur annehmen, und selbst hier wird Letztere im Modellcharakter der Filmtechnologie metonymisch relativiert.

Diese poetologische Leerstelle wird auf der Handlungsebene durch eine Leerstelle illustriert, die sich mitten unter den Tätowierungen des illustrierten Mannes befindet. Sie ist es, die das Leiden an seinen Illustrationen zum unentrinnbaren Fluch macht – schlimm genug, dass die ausgeführten Tätowierungen sich bewegen und dabei Geschichten vom Tod des menschlichen Körpers durch die Macht des Bildes erzählen; das eigentliche Problem des illustrierten Mannes aber besteht darin, dass die unausgeführte Leerstelle direkt adressierte Geschichten erzählt: »There's no special design on my right shoulder-blade, just a jumble. [...] When I'm with a person long enough, that spot clouds over and fills in. If I'm with a woman, her picture comes there on my back, in an hour, and shows her whole life – how she'll live, how she'll die, what she'll look like when she's sixty. And if it's a man, an hour later his picture's here on my back. It shows him falling off a cliff, or dying under a train. So I'm fired again.« (IM 13)

Diese Leerstelle markiert den Ort der Bild-Schrift-Metalepse, indem sie die virtuelle Offenheit erzählter Bilder im Unterschied zu ikonisch erzählenden Bildern als Unschärferelation zwischen dem unstrukturierten »jumble« und dem schöpferischen Blick des Betrachters in den Blick rückt. Wieder wird hier eine literarische Referenz gesetzt – zum Nibelungenlied, in dem Siegfried nach seinem Bad in Drachenblut nur noch am zufällig von einem Blatt geschützten Schulterblatt verwundbar ist –, hier aber ist die Verwundbarkeit des Trägers eine mittelbare, entsteht sie doch aus der Reaktion des Betrachters auf seine Konfrontation mit der eigenen Sterblichkeit.

Das Besondere der hier je entstehenden Bilder ist, dass sie kein Subjekt der Bildschöpfung zu haben scheinen: Der Ort auf dem Schulterblatt ist nicht leer, sondern »just a jumble« oder, wie es dann im Epilog genauer heißt, eine »area of jumbled colours and shapes« (IM 240), eine Art Speicher unterschiedlichster Formen und Farben, die individuell konfiguriert werden können – von wem aber, ob von dem *Illustrated Man* oder vom allenfalls projizierenden Betrachter lässt sich nicht sagen. Aber angesichts der Experimente freilich, welche die Binnenerzählungen auf die Emanzipation technischer Bildschöpfungsmedien aus ihrem rein instrumentellen Status anstellen, lässt sich annehmen, dass hier eine ähnliche Eigen-dynamik produktiv wird, wie diejenigen es sind, die aus diesen Experimenten je hervorgetrieben werden. Im Unterschied zu den Binnenerzählungen aber wird sie auf der Ebene der Rahmenhandlung

nicht a priori zerstörerisch wirksam, sondern sie ermöglicht vielmehr, Bradburys Poetik der Warnung entsprechend, die Option auf ein Überleben des auf sie eintretenden Subjekts. Die Bedingungen nämlich, unter denen sich das Medium der Bildschöpfung emanzipiert, sind hier nicht diejenigen des erzählenden, sondern die des erzählten Bildes, der Literatur, die den Mangel an genuin ikonischen Strukturen – »no special design« – durch die Vielfalt der in ihren Bildstrukturen gegebenen Auslegungs- und Konfigurationsmöglichkeiten kompensiert.

Und gerade deshalb lässt sich am Ende des Textes dann doch so etwas wie eine gesamthafte ikonische Qualität des Textes und damit eine Annäherung an eine echte Bild-Schrift-Metalepse ausmachen: Die durch die schriftliche Narration linear angeordnete Abfolge der Kurzgeschichten, die der Rahmenfiktion zufolge ursprünglich – auf dem Körper des illustrierten Mannes – nicht-linear angeordnet sind, stellt eine Textform her, die dem Prinzip der sich bewegenden Bilder im Film entspricht, nämlich der schnellen, dem menschlichen Auge nicht auflösbaren seriellen Präsentation einzelner Bilder, die durch die Unauflösbarkeit ihrer Abfolge Bewegung simulieren. Hier wird die spezifische Zweidimensionalität schriftlichen Erzählens zum Medium, in dem der Text die Tätowierungen von einer Galerie inhaltlich unverbundener Porträts in eine sinnhafte Sequenz einander seriell ergänzender Einzelbilder verwandelt und damit eine Metalepse ins Text-Bild setzt, die sich für das Auge des Lesers nicht mehr auflösen lässt: »The stories were told; they were over and done.

There remained only that empty space upon the Illustrated Man's back, that area of jumbled colours and shapes.

Now, as I watched, the vague patch began to assemble itself, in slow dissolvings from one shape to another and still another. [...] It was very hazy. I saw only enough of the Illustration to make me leap up. [...] The picture on his back showed the Illustrated Man himself, with his fingers around my neck, choking me to death. I didn't wait for it to become clear and sharp and a definite picture.

I ran down the road in the moonlight. I didn't look back.« (IM 240)

Was sich hier in »the Illustrated Man himself« gegen den Icherzähler zu wenden droht, ist die im Text von *The Illustrated Man* verdichtete Technik der Bildschöpfung – eine Technik, die klare Feindbilder produziert und dadurch die Möglichkeit eröffnet, ihrem mörderischen Zugriff zu entkommen: Während die ikonischen Bildsimulakren der Binnenerzählungen für die in

sie eintretenden Menschen durchweg zur Falle wurden, gibt die Technik der von Bildern und in Bildern redenden Literatur ihrem Betrachter immerhin die Chance, sich der ikonischen Vereindeutigung des eigenen Schicksals in den »vague patch« der Differenz zwischen Bild und Schrift zu entziehen – dorthin, wo die Figur der Metalepse sichtbar würde, wenn denn der Text sich jemals zu einem »definite picture« vollendete.

Endnoten

- 1 Bradbury, Ray, »Hunter of Metaphors«, in: *The writing life: writers on how they think and work*, hg. v. Marie Arana, New York u. a., 2003, S. 171–177. Hier: S. 171.
- 2 Dorf, Shel, »The Bradbury Chronicles« [1975], in: *Conversations with Ray Bradbury*, hg. v. Steven L. Aggelis, Jackson, 2004 S. 85–99. Hier: S. 99.
- 3 Zu Entstehungs- und Druckgeschichte des Zyklus vgl. Robin Anne Reid, *Ray Bradbury. A Critical Companion*, Westport/London, 2000, S. 37–51.
- 4 Vgl. dazu Willems, Gottfried, »Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven [1]«, in: *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988*, hg. v. Wolfgang Harms, Stuttgart, 1990, S. 414–429, bes. S. 415.
- 5 Bradbury, Ray, *The Illustrated Man* [1951], London, 1952; Seitenangaben, die sich auf diese Ausgabe beziehen, werden im Folgenden mit der Sigle IM im laufenden Text direkt angeschlossen. Hier: IM 9.
- 6 Bradbury spielt hier mit der semantischen Polycalenz des Wortes »Genius«, das, in seiner ursprünglichen lat. Bedeutung »Schutzgeist«, im Verlauf der Moderne die beiden zusätzlichen Bedeutungen des genial schöpferischen Menschen und der charismatischen Eigentümlichkeit eines Artefakts angelagert erhielt.
- 7 Bradbury, Ray a. a. O. (Anm. 5).
- 8 A. a. O., S. 171.
- 9 Vgl. Nolan, William F., *The Ray Bradbury Companion*, Detroit, 1975, S. 242.
- 10 Überblicksdarstellungen geben dazu u. a. Stephan Oettermann, *Zeichen auf der Haut. Die Geschichte der Tätowierung in Europa*, Frankfurt a. M., 1985 (Taschenbücher Syndikat; 61) sowie der jüngst erschienene Sammelband: *Written on the Body. The Tattoo in European and American History*, hg. v. Jane Caplan, Princeton, 2000.
- 11 Zur Literaturgeschichte der Tätowierung vgl. meine Aufsätze »Pathographien des Schreibens. Zur poetologischen Funktion von Tätowierungen in Johann Wolfgang von Goethes »Wilhelm Meisters Lehrjahre« und Franz Kafkas »In der Strafkolonie«, in: *Poetica* 33, 2002, H. 1–2, S. 159–189, sowie »Gestochen scharf. Die Tätowierung als Erinnerungsfigur«, in: *Schmerz und Erinnerung*, hg. v. Roland Borgards, München, 2005, S. 83–98.
- 12 »Wenn ein tätowierter in freiheit stirbt, so ist er eben einige jahre, bevor er einen mord verübt hat, gestorben.« Loos, Adolf, »Ornament und Verbrechen«, in: Ders., *Trotzdem. 1900–1930*, Innsbruck, 1931, S. 79–92, hier: S. 79 f.
- 13 Zur medientheoretischen Unterscheidung zwischen Schrift und Bild vgl. Gottfried Boehm, »Die Bilderfrage«, in: *Was ist ein Bild?*, hg. v. G. B., München,⁴ 2006, S. 325–343; Bradburys Bildbegriff entspricht demgegenüber eher derjenige von Belting, Hans, *Bild-Anthropologie*, München,² 2002.
- 14 Mogen, David, *Ray Bradbury*, Boston, 1986, S. 64 u. 104.
- 15 Mengeling, Marvin E., »The Machineries of Joy and Despair: Bradbury's Attitudes toward Science and Tecehnology«, in: *ray bradbury*, hg. v. Martin Harry Greenberg, Joseph D. Olander, Edinburgh, 1980, S. 83–109.
- 16 Dorf, Shel, a. a. O. (Anm. 2).
- 17 Vgl. dazu Pollin, Burton: »Poe and Ray Bradbury: A persistend influence and interest«, in: *The Edgar Allan Poe review* 6 (2), 2005, S. 31 u. 38.