

Ulrike Landfester

Vor-Geschrieben.

Das Bild der Tätowierung in der Literatur der Postmoderne

Angesichts der stolzen Selbstverständlichkeit, mit der tätowierte Haut heute von ihren Trägerinnen und Trägern zur Schau gestellt wird, liegt die Vermutung nahe, dass für Tätowierungen inzwischen weitgehend dasselbe gilt wie für viele andere Modeerscheinungen: Ohne etwas anderes sein zu wollen als eben ein modisches Requisite, ohne also aus politischen oder anderen ideologisch motivierten Gründen ostentativ Grenzüberschreitungen zu markieren, scheint ihr Gebrauch Bestandteil jenes impliziten Gesetzeswerks geworden zu sein, das solchen Gebrauch zur Zeit ähnlich imperativisch vorschreibt wie einst denjenigen der Schnürbrüste oder des Haarpuders. Das Konnotat des Abjekten, des seines Verweischarakters auf soziale Randgruppen wegen Anstößigen und damit gezielt gesellschaftskritisch Provokativen, das sie noch in den siebziger und achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts ausgestrahlt hatten, ist dem Charisma einer Statussymbolik gewichen, die selbstbewusst die Verfügungsgewalt des Tätowierten über das Material ‚Körper‘ zur Schau stellt – und gerade dadurch performativ ein ganz neues kritisches Potential realisiert.

Wer sich heute tätowieren lässt, gehört überwiegend der Altersgruppe der Jugendlichen und jungen Erwachsenen zu und damit derjenigen, die im demografischen Vergleich die mit Abstand meiste Zeit mit der Nutzung digitaler Medien verbringt, mit Medien also, die ihre Nutzer mit einem Strom von Bild- und Schriftimpulsen umfluten, die vor allem eines gemeinsam haben – sie sind ihrem Wesen nach substanzlos, leuchten am Bildschirm auf und verschwinden wieder, ohne Spuren zu hinterlassen. Die Tätowierung dagegen ist ihrem Wesen nach Spur, insofern sie den Effekt der in den Körper eingestochenen Farbe mit der Textur von dessen Haut zu einem diesem spezifischen Körper ganz eigenen physischen Phänomen verbindet. Der Erwerb einer Tätowierung reklamiert so heute das Recht ihres Besitzers an der Materialität seiner körperlichen Existenz: Er insistiert gegen die technologische Entsubstanzialisierung, der die zeitgenössische Medienkultur die aktuellen gesellschaftlichen Selbstverständigungsprozesse unterwirft, auf der sinnlich erfahrbaren Substantialität des menschlichen Körpers, indem er Zeichen erzeugt, die von dieser nicht abgelöst werden können.

Der inflationären Zunahme von Tätowierungen – oder doch zumindest derjenigen ihrer öffentlichen Sichtbarkeit – in den vergangenen Jahrzehnten korrespondiert eine ebensolche Zunahme der Auseinandersetzung mit ihr im Schriftraum des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts. Nachdem die abendländische Episteme sich mehr als zwei Jahrtausende lang mit der Tätowierung

wierung zwar immer wieder, aber insgesamt doch eher sparsam befasst hat, ist das Aufkommen entsprechender Texte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Vergleich dazu sowohl in der Wissenschafts- als auch in der schönen Literatur regelrecht explodiert. Ganz sicher hat auch daran der Aspekt des Modischen seinen Teil. Aber betrachtet man die geschriebenen Häute der postmodernen Literatur auf den poetologischen Gehalt der so abundant in sie eingetragenen Tätowierungen hin, so findet sich, dass beidem, der Zunahme des historisch-praktischen wie der des diskursiven Gebrauchs der Tätowierung, eine gemeinsame Entwicklung zu Grunde liegt, deren modische Komponente mehr Symptom als eigentliche Ursache ist: der Paradigmenwandel von der modernen Schrift- zur postmodernen Medienkultur nämlich, also die praktischen wie theoretischen Auswirkungen des Übergangs von der Gutenberg-Galaxis zur Ära digitaler Wahrnehmungs- und Kommunikationsformate, Auswirkungen, zu deren wichtigsten die funktionale Auflösung der Grenzen zwischen Natur und Kultur und damit zwischen Körper und Medientechnologie auf der einen und auf der anderen Seite, eng damit verbunden, die Dematerialisierung der modernen Schreibszenen durch die Heraufkunft elektronischer Zeichenproduktion gehört.

Die Gesamtschau der europäischen Diskursgeschichte der Tätowierung seit ihren Anfängen im Alten Testament ergibt den Befund, dass die Tätowierung darin stets Inzitant und Medium der Auseinandersetzung mit der Entwicklungsgeschichte der alphabetarischen Schriftkultur war und es geblieben ist, bis der technologische Fortschritt des 20. Jahrhunderts die Rolle von Schrift und Schreiben als Leitmedium europäischstämmiger Kulturpoetiken zugunsten der nicht länger primär schriftzentrierten Kommunikationsmodi des digitalen Zeitalters abgelöst hat.¹ Die postmoderne Literatur über Tätowierungen reagiert auf diesen Paradigmenwandel, indem sie die einstige Funktion der Tätowierung als Gelenkstelle kulturtheoretischer Schriftreflexion zur poetologischen Funktion einer scheinbar vom Ballast des Bezugs auf die alphabetarische Schrift befreiten Medienreflexion umcodiert, dabei aber gleichwohl immer auch den poetologischen Schriftbezug bewahrt, den die lange Tradition der metaphorischen Gegenübertragung zwischen Schrift und Tätowierung in die Struktur solcher Reflexion eingeschrieben hat. Die Interdependenz zwischen Bilderfahrung und deren literarischer Diskursivierung, so die Kernthese der hier angestellten Überlegungen, prägt diese Bewegung in zweifacher Weise: erstens vom Verhältnis zwischen tätowierter Schrift und tätowiertem Bild aus, wie es sich in der europäischen Diskursgeschichte der Tätowierung vor allem in der sekundären, i.e. metaphorisch veruneigentlichten Bildlichkeit der Tätowierung niederschlägt, und zweitens anhand der in dieser Veruneigentlichungstradition wurzelnden Auseinandersetzung der postmodernen Literatur mit der Spannung zwischen der Dominanz der ikonisch vermittelten gegenüber der schriftlich verfassten Information, wie sie den Kommunikationshabitus des digitalen Zeitalters charakterisiert.

¹ Die folgenden Ausführungen beruhen im Wesentlichen auf Ulrike Landfester: *Stichworte. Tätowierung und europäische Schriftkultur*. Berlin 2012.

Zur Plausibilisierung dieser These ist im Folgenden zunächst knapp das im Titel erwähnte ‚Vor-Geschriebene‘ im Sinne der vor-postmodernen Diskursgeschichte der Beziehung zwischen Schrift und Tätowierung zu umreißen. Auf dieser Grundlage werden dann drei repräsentative Texte bzw. Textkorpora – Ray Bradburys Erzählzyklus *The Illustrated Man* von 1952, Joanne K. Rowlings *Harry Potter*-Romane und schließlich Sarah Halls 2004 erschienener Roman *The Electric Michelangelo* – dazu herangezogen, an deren jeweiligem Umgang mit dem Motiv der Tätowierung die Reaktion der postmodernen Literatur auf den oben genannten Paradigmenwechsel zwischen modernem Schrift- und postmodernem Mediengebrauch zu skizzieren. Zur Klärung vorausgeschickt sei an dieser Stelle, dass dabei zwar durchaus gelegentlich von der eingangs bereits aufgerufenen historischen Praxis der Tätowierung die Rede sein wird, dass aber das Erkenntnisinteresse des hier Ausgeführten nicht so sehr dieser Praxis selbst als vielmehr und zuerst den Deutungsoperationen gilt, denen sie im Zuge ihrer Diskursivierung durch die jeweiligen Texte unterzogen wird.

1. Das Vor-Geschriebene

Die Geschichte der Tätowierung in Europa steht bis heute im Bann der spektakulären Strahlkraft, mit der die außereuropäische ‚wilde‘ Tätowierung den europäischen Wahrnehmungshorizont erobert hat, als James Cook mit dem tätowierten polynesischen Eingeborenen Omai von seiner zweiten Weltreise 1774 auch das Wort ‚tattoo‘ nach Europa brachte und damit der bisher bis zur Unkenntlichkeit divers benannten Praxis des Hautstichs einen wiedererkennbaren gemeinsamen Namen gab.² Unter dem Eindruck dieser Strahlkraft freilich verlor sich im durch sie vertieften Schatten ihres historischen Kontexts das Wissen, dass sich in Europa schon lange vorher eine eigene Diskursgeschichte der Tätowierung ausgeformt hatte – obwohl die Sinnstiftungsmuster dieser Diskursgeschichte, statt durch die nunmehr stetig anschwellende öffentliche Rede über ‚wilde‘ Tätowierungen obsolet gemacht zu werden, als paradigmatisches Fundament dieser Rede

² Vgl. dazu exemplarisch Hans-Georg von Arburg: Bilderschriften auf Häuten und Häusern. Das Motiv der Tätowierung in der Literatur und Architekturtheorie des 19. Jahrhunderts und das Gedächtnis der Kunst. In: Gehäuse der Mnemosyne. Architektur als Schriftform der Erinnerung. Hg. v. Harald Tausch. Göttingen 2003 (Formen der Erinnerung 19), S. 287–309: „Das Tätowieren erscheint in den westlichen Kulturen als Diskurselement erst am Ende des 18. Jahrhunderts, zusammen mit den tätowierten ‚Wilden‘, die Louis-Antoine de Bougainville [...] und James Cook [...] von ihren Forschungsreisen nach Europa brachten“ (S. 289). Von Arburg gehört dabei gleichwohl zu den wenigen Wissenschaftlern, die dieses Diskurselement in den vergangenen Jahren über seine ethnologische Dimension hinaus analytisch ernst genommen haben, vgl. dazu H.-G. v. A.: Archäodermatologie der Moderne. Zur Theoriegeschichte der Tätowierung in der Architektur und Literatur zwischen 1830 und 1930. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 77 (2003), S. 407–445.

im Gegenteil nun erst recht wirksam zu werden begannen. Dass nämlich die kulturtheoretische Reflexion der Aufklärung die ‚wilde‘ Tätowierung um 1800 umgehend zu einer Schlüsselchiffre ihrer Auseinandersetzung mit der modernen Schriftkultur machte, indem sie die unauslöschliche Zeichnung, der die ‚Wilden‘ ihren Körper durch Tätowierung unterwarfen, mit der ebenso unauslöschlichen physischen Dressur parallelisierte, durch die der Europäer seine Schreibkompetenz erwarb, dass also die spurenostentativ äußere Zurichtung des äußeren Körpers auf der einen und die pädagogisch zur Norm verallgemeinerte Zurichtung seines Inneren auf der anderen Seite um 1800 epistemologisch in ein Spiegelungsverhältnis zueinander traten, war nicht etwa ein spontan inspiriertes Akzidens aufklärerischer Reflexionsmetaphorologie, sondern vielmehr die logische Fortsetzung einer Entwicklung, deren Kodifikation vermutlich spätestens um 1800 v. Chr. mit dem Codex Hammurabi begonnen hat.

Der Codex Hammurabi definierte sowohl für Sklaven generell als auch für wie diese rechtlich mobiles Vermögen darstellende Ehefrauen, die gegen die von ihren Besitzern verfügten Verhaltensreglemente verstießen, die optionale – also je nach Schwere des Vergehens von den jeweiligen Besitzern verfügbare – Strafe von deren physischer Zeichnung mit dem Siegel ihres Eigentümers. Mangels empirischer Nachweise für den Vollzug solcher Zeichnungen lässt sich heute nur spekulativ darauf zurückschließen, ob die babylonische Kultur sich dazu der Technik der Brandmarkung oder der der Farbtätowierung bediente; da aber letztere, wie aus Mumienfunden belegt ist, bereits bekannt war³ und ihres spezifischen Verfahrens wegen eine wesentlich differenziertere Feinzeichnung und damit eine höhere Informationsdichte und -präzision zuließ als die Brandmarkung, ist – auch angesichts ihres dadurch begründeten späteren Siegeszugs durch die gräkoromanischen Kulturen – zumindest als plausibel anzunehmen, dass sie auch damals bereits zur Rechtspraxis gehörte.

Die Verfasser des Pentateuch jedenfalls kannten dieses Verfahren bereits, zumal es im Einzugsbereich ihrer religionsstiftenden Geschichtsschreibung längst auch zur rituellen Kennzeichnung von Angehörigen spezifischer Kulte angewandt wurde,⁴ und setzten es in diesem Sinn deshalb etwa im Zusammenhang mit dem Auszug aus Ägypten und der dadurch aufbrechenden Notwendigkeit zur gemeinschaftsstiftenden Kennzeichnung der wandernden Gemeinschaft ein.⁵

³ Vgl. W. D. Hambly: *The History of Tattooing and its Significance. With Some Account of Other Forms of Corporal Marking*. London 1925, S. 308–335.

⁴ Vgl. Robert S. Bianchi: *Tattoo in Ancient Egypt*. In: *Marks of Civilization. Artistic Transformations of the Human Body*. Hg. v. Arnold Rubin. Los Angeles 1988, S. 21–28, hier S. 22.

⁵ „Darum opfere ich dem Herrn alle männlichen Tiere, die den Mutterschoß durchbrechen; alle Erstgeborenen meiner Söhne aber löse ich aus“, verfügt Mose nach dem Auszug; „[d]as sei dir ein Zeichen an deiner Hand [...]“; denn mit starker Hand hat uns der Herr aus Ägypten herausgeführt.“ (2. Mose 13,15f. EÜ) Der Kommentar der Jerusalemer Bibel nimmt an, es handele sich „bei diesen Zeichen um Tätowierungen auf der Hand“, wie sie bei der vorerwähnten kultischen Zeich-

Dass die mosaïschen Erzählungen weder hier noch auch im Zusammenhang mit dem in dieser Hinsicht besonders prominenten Kainsmal die Technik thematisieren, durch die derartige Zeichen produziert werden, erklärt sich aus ihrer Wirkungsabsicht: Da der menschliche Körper a priori als Abbild der göttlichen Gegenwart auf Erden geschaffen ist, untersteht alles, was ihn formt, dem Privileg der göttlichen Deixis, einem Privileg, das kraft seiner Wirkungsallmacht keinerlei Technik bedarf, um Zeichen zu erzeugen. Dem Gründungsdiskurs der neuen Religionsgemeinschaft gilt es daher, die konkreten sozialen Auswirkungen der in dieser Zeichenhaftigkeit verfügbaren religiösen und gesellschaftlichen Normen auf die historische Körperlichkeit ihrer Anhänger möglichst deutungsoffen und damit auf die Allgewalt göttlicher Deixis rückkoppelbar zu halten – und dabei doch, wie in der Modellierung des Kainsmals an den Konventionen des babylonischen Strafrechts, die historische Wiedererkennbarkeit derartiger Praxen zwecks rezeptionsästhetischer Optimierung der neuen Lehre zu bewahren.

Schon die Gründungserzählungen des Pentateuch und mehr denn noch die Prophetennarrative des Alten Testaments beginnen die Praxis der physischen Zeichnung als Modus des Speicherns und dabei stets auch der schöpferischen Aktualisierung von historischer Erinnerung an die Reflexion von Schreiben und Schreibprozess zu binden. Dass dann die Literatur der gräkoromanischen Antike das Verfahren der Tätowierung im Zeichen der Emergenz alphabetarischen Schreibens zu thematisieren beginnt, schreibt mithin im Kommunikationssystem Schrift schlechthin Angelegtes fort. Bislang ob der Komplexität voralphabetarischer Schriften wie etwa der des Althebräischen oder der ägyptischen Hieroglyphenschrift dem selektiven Gebrauch kleiner Eliten vorbehalten, brachte die griechische Adaption des phönizischen Alphabets eine Vereinfachung, die die neue Schrift zu einem sich mit explosionsartiger Geschwindigkeit verbreitenden Instrument alltäglicher Verwaltungsabläufe werden ließ – und damit auch den Gebrauch der Tätowierung prägte. So wenig heute nämlich über die Streubreite und den Signifikationsgrad der prähistorischen Tätowierung bekannt ist, so genau lässt sich heute für den europäischen Raum zumindest ein kleinstes gemeinsames Vielfaches dieses Gebrauchs rekonstruieren: Die Tätowierungen, von denen in den frühesten antiken Zeugnissen die Rede ist, sind fast immer selbst schriftförmig und werden als solche schon in diesen Zeugnissen zum Anlass poetologischer Auseinandersetzungen mit der emergierenden alphabetarischen Schriftkultur – und wo solche Tätowierungen nicht schrift-, sondern bildförmig oder ornamental sind, wie in Herodots um 430 v. Chr. entstandenen *Historien* etwa die Tätowierungen der Thraker, da markieren sie die barbarische Rückständigkeit des Anderen dieser Schriftkultur.

Weder systematisch noch historisch freilich gibt es eine erkennbare causa prima für die damit beginnende metaphorische Engführung von Tätowierung und

nung üblich waren; Neue Jerusalemer Bibel. Einheitsübersetzung mit dem Kommentar der Jerusalemer Bibel. Neu bearb. u. erw. Ausg., deutsch hg. v. Alfons Deissler u. Anton Vögtle in Verb. m. Johannes M. Nützel. Freiburg/Breisgau³1985, S. 93.

Schrift. Systematisch gesehen, ist die Praxis der Tätowierung eine verfahrens- und materialdeterminierte, während die Praxis des Schreibens ihren Zweck darin hat, durch konventionalisierte Zeichen zu kommunizieren, ohne dass der Sinn dieser Zeichen a priori durch das zu ihrer Herstellung gewählte Verfahren bestimmt würde. Mit anderen Worten: Tätowierungen sind Tätowierungen, weil sie durch den punktierenden Eintrag von Farbe unter die menschliche Lederhaut erzeugt werden, nicht ihres Designs wegen; Schriftzeichen dagegen sind Schriftzeichen kraft ihres konventionalisierten Designs, werden also als solche gerade nicht von dem zu ihrer Herstellung gewählten Verfahren und Material definiert. Ähnliches gilt aus historischer Perspektive: Tätowierungen gab es auch im europäischen Raum lange bevor das phönizische Alphabet von Großgriechenland adaptiert wurde, ohne dass sich vom Erscheinungsbild der erhaltenen Mumien auch nur entfernt auf eine schriftartige Funktion der tätowierten Zeichen zurückschließen ließe; eine solche Funktion zu postulieren, wie es seit dem 19. Jahrhundert von der europäischen Schrifthistoriografie gern getan wird,⁶ ist eine empirisch durch nichts gestützte Rückprojektion zivilisationschauvinistischer moderner Teleologismen.

Warum es also zu dieser Engführung ursprünglich überhaupt kam, lässt sich nicht abschließend beantworten. Tatsache ist aber, dass der europäische Diskurs über Tätowierungen diese Engführung seit der Antike bei aller Diversität der dazu überlieferten Zeugnisse auch dann beibehielt, als in der großen Sammlung von Berichten über Kolonialisierungsexpeditionen nach Amerika, die Theodor de Bry ab 1590 in seinen illustrierten *Americae* zu veröffentlichen begann, die ikonische – hier vor allem die ornamentale – Tätowierung eine prominente Rolle in dieser Geschichte zu spielen begann – eine Rolle allerdings, die, statt dem Ikonischen einen eigenen Status in der Auseinandersetzung mit der Tätowierung zu erschließen, weiterhin der europäischen Schriftkulturreflexion unterstellt blieb. Ähnliches gilt für die frühneuzeitlichen Reiseberichte europäischer Palästina-Pilger, in denen den ebenfalls oft von Illustrationen begleiteten Erzählungen von den Tätowierungen, die die Pilger dort in Emulation des Martyriums Christi erwarben, die Funktion zukam, deren Nachgang der von der Heiligen Schrift der Evangelien vorgezeichneten Wege zu dokumentieren – durch Bilddarstellungen der von ihnen besuchten heiligen Stätten, die von ebenfalls tätowierten schriftlichen Erläuterungen und Bibelziten begleitet wurden. Welch nachhaltige Bedeutung diese schriftzentrierte Tradition des literarischen Erzählens von Tätowierungen dann für die Schriftkritik der aufgeklärten Moderne entfaltete, lässt

⁶ Ein frühes Beispiel dafür ist Heinrich Wuttke: *Geschichte der Schrift und des Schrifttums von den rohen Anfängen des Schreibens in der Tatuierung bis zur Legung elektromagnetischer Dräthe*. Bd. 1: Die Entstehung der Schrift, die verschiedenen Schriftsysteme und das Schrifttum der nicht alfabetarisch schreibenden Völker. Leipzig 1872. Wuttke begründete damit eine Tradition, die sich bis in die Gegenwart fortzog; stellvertretend genannt sei hier nur die Studie von Christoph Türcke: *Vom Kainszeichen zum genetischen Code. Kritische Theorie der Schrift*. München 2005.

sich am deutlichsten daran erweisen, dass Goethe der diese Schriftkritik kondensierenden Tätowierung seiner Mignon-Figur in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) gerade nicht die eben von Cook importierte ‚wilde‘ Tätowierung zu Grunde legte, sondern das Modell der frühmodernen europäischen Pilgertätowierung, indem er an Mignons Leiche „ein Kruzifix, von verschiedenen Buchstaben und Zeichen begleitet“⁷, sichtbar werden lässt – Buchstaben und Zeichen, die auf den Text als Text verweisen, auf die Zurichtung des Menschen und damit auch der von ihm geschriebenen Sujets durch die Schrift.

2. Die postmoderne Tätowierung

Auch und gerade die medientheoretische Entgrenzung des Schriftbezugs der Tätowierung in der postmodernen Literatur ist ein Wesensmerkmal der Entwicklung, die der moderne literarische Diskurs über die Tätowierung bereits vorgeschrieben hat. Als die ‚wilde‘ Tätowierung um 1800 in die von der Aufklärung eröffnete Debatte um das Verhältnis zwischen menschlichem Körper und alphabetarischer Schriftpraxis eintrat, geschah ihr, was ihr zwei Jahrhunderte vorher schon in de Brys *Americae* geschehen war, dass sie nämlich keine mit der Schrift konkurrierende Szene ikonisch formierter Kommunikation erschloss, sondern im Gegenteil als Inbegriff des fremden Anderen der Schrift das europäische Leitparadigma der modernen Schreibszenen vielmehr erst recht stabilisierte. Ihren Höhepunkt fand diese Entwicklung 1914 in Franz Kafkas Text *In der Strafkolonie*, der das literarische Erzählen als Modus der willentlichen Selbstzerstörung des schreibenden Körpers durch die sich in ihn qua Schreiben eintätowierende Schrift imaginiert. Unter dem wachsenden Druck der neuen, die Schrift konkurrierenden visuellen und akustischen Aufzeichnungsmedien wird die tödliche Engführung von Schrift und Tätowierung hier zur radikalst denkbaren Authentizitätsgarantie, die der Autor literarischer Texte dem von ihm geschriebenen Wort überhaupt ausstellen kann. Zugleich aber signalisiert sie auch die epistemologische Grenze solcher Garantien in einer Zeit, deren technologische Fortschritte das Simulationsprivileg literarischen Erzählens zunehmend durch dasjenige einer allenfalls noch mittelbar schriftgesteuerten Simulation von Wirklichkeit anhand von durch Bildern erzeugten narrativen Realitätseffekten zum Beispiel in Filmen entmündigt.⁸

⁷ Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [1795/96]. München 1988 (Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hg. v. Karl Richter in Zsarb. m. Herbert G. Göpfert, Norbert Miller u. Gerhard Sauder. Bd. 5. Hg. v. Hans-Jürgen Schings), S. 578.

⁸ Vgl. dazu Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. 2. erw. u. korr. Aufl. München 1987, sowie Wolf Kittler: *Schreibmaschinen, Sprechmaschinen. Effekte technischer Medien im Werk Franz Kafkas*. In: Franz Kafka. *Schriftverkehr*. Hg. v. W. K. u. Gerhard Neumann. Freiburg/Breisgau 1990 (Rombach Wissenschaften. Litterae 10), S. 75–163.

Während Kafkas Diskurs über die Tätowierung poetologisch noch an die von der Vor- in die Moderne überkommene Tradition der kritischen Schriftreflexion gebunden bleibt, kreuzen sich in Ray Bradburys Erzählzyklus *The Illustrated Man* von 1952 zum ersten Mal an der Tätowierung Bild und Schrift nicht nur im Sinne eines aus beidem kombinierten Motivs, sondern auch auf der poetologischen Ebene, indem der Schrift- um den Bezug auf das Bildmedium des Farbfilms erweitert wird. Die Technik des Farbfilms war zum Zeitpunkt, zu dem der Zyklus entstand, erst wenige Jahre alt: 1939 hatte die Ufa den ersten Film mit dem eben neu entwickelten Ufa-Color-System gedreht, kurz danach waren die ersten großen narrativen Filme gefolgt, darunter 1943 mit *Immensee* und *Münchhausen* erste Romanverfilmungen; 1950 wurde das erste elektronische Farbfernsehsystem lizenziert; im selben Jahr wurden in London die ersten 3-D-Filme gezeigt, und 1953 kam unter dem Titel *It Came From Outer Space* die erste Verfilmung einer Erzählung Bradburys als weltweit erster 3-D-Film in die Kinos.

Die Rahmenerzählung von Bradburys Zyklus setzt diese Technik dazu ein, den Topos von der Tätowierung als lebendem Bild beim Wort zu nehmen. Die Titelfigur, der *Illustrated Man*, ist über und über tätowiert, und seine Tätowierungen haben dank der „magic needles“ der sie ausführenden „little old witch who [...] said she could travel in time“⁹ eine ganz besondere Qualität: Tagsüber eine aus miszellanen Figurenkonstellationen und Motiven zusammengesetzte Ganzkörper tätowierung in der Art der typischen Schaustellerattraktion, als die der *Illustrated Man* denn auch durch ihre Ausstellung seinen Lebensunterhalt zu verdienen versucht, beginnen sich die tätowierten Bilder auf seiner Haut bei Nachteinfall von selbst zu fortlaufenden szenischen Narrativen in Bewegung zu setzen, gleichsam also zu Filmen zu werden. Die von diesen Bildern erzählten Geschichten sind die Binnenerzählungen des Zyklus, deren jeweilige Poetik aber dabei durchweg nicht durch den Bild-, sondern durch den Schriftbezug ihrer Sujets bestimmt wird: Sie handeln von hochkomplexen Technologien der Bildsimulation, die sich in mörderischer Aggressivität gegen den Menschen wenden, der sie erzeugt hat – weil, so betonen die Geschichten immer wieder mehr oder minder explizit, der Mensch vergessen hat, dass der eigentliche Quellcode aller erzählenden Bilder die Literatur ist, nicht der Film, und sich durch dieses Vergessen grob fahrlässig der Kontrolle über seine Bildherstellungstechnologien begeben hat.

Ein besonders prägnantes Beispiel dafür ist etwa das Kinderzimmer in der Erzählung *The Veld*, dessen von Emotionssensoren gesteuerte High-Tech-Ausstattung je nach der Stimmungslage der darin lebenden Menschen perfekt realistische Umgebungssimulakren erzeugt: „A miracle of efficiency selling for an absurdly low price“, finden die Eltern, stolz auf die Möglichkeiten der Bildschöpfung, die sie ihren Kindern durch das Spiel mit solchen Simulakren eröffnen; „occasionally they frightened you with their clinical accuracy, they startled you, gave you a twinge, but most of the time what fun for everyone“¹⁰ – bis die

⁹ Ray Bradbury: *The Illustrated Man*. London 1952, S. 11.

¹⁰ Ebd., S. 15.

Eltern selbst einem dieser Simulakren zum Opfer fallen. Nachdem sich in ihnen nämlich das vage Unbehagen des ‚twinge‘ angesichts der Besessenheit, mit der ihre Kinder mittlerweile in ihren Imaginationsspielen aufgehen, zu wachsenden Ängsten um deren seelische Gesundheit verdichtet hat, kündigen sie ihnen an, das Kinderzimmer vorübergehend abschalten zu wollen; da die Kinder aber das medientechnologische Inventar ihres Spiel-Raums längst als Extensionen ihrer eigenen Identität erleben, reagieren sie auf deren Bedrohung damit, dass sie die Eltern zu einer letzten Begehung des Kinderzimmers in ein afrikanisches Step-penszenario locken, in dem eingeschlossen letztere von hungrigen Löwen angefallen und zerfleischt werden.

Dieser metaleptische Umschlag imaginierten Bilder in tödliche Realität formuliert scharfe Kritik an einer Bildschöpfungstechnologie, die ihren Halt in den narrativen Sinnstiftungsmechanismen schriftlichen Erzählens verloren hat. Ursprünglich war die Installation des interaktiv simulationsfähigen Kinderzimmers dazu gedacht gewesen, den Kindern die schöpferische Illustration von Gelesenem zu ermöglichen, der Lektüreerfahrung von Texten aus dem Kanon der klassischen Kinderliteratur nämlich, wie sie in der Erzählung vielfach anzitiert werden; schon die Namen der Kinder etwa, Wendy und Peter, verweisen mit den von James Matthew Barrie ab 1902 verfassten Kindergeschichten um die berühmte Figur des Peter Pan auf einen solchen Klassiker. Statt aber wie eigentlich vorgesehen den bildungsorientierten Impetus solcher Texte supplementär zu verstärken, hat sich der Gebrauch des medialen Instrumentariums durch die Kinder aus dem Rahmenwerk der literarischen Narrative und den darin enthaltenen Sozialisationsvorgaben herausgelöst und ist zu einem Werkzeug geworden, das ihnen nicht mehr der spielerischen Hinführung zum Umgang mit gesellschaftlicher Wirklichkeit, sondern stattdessen deren Manipulation zur Befriedigung eines auf bloße spektakuläre Reize ausgehenden Suchtverhaltens dient.

Literatur, so die Wertungsmittel dieser Erzählungen, besitzt für Bradbury eine moralische Macht, die der Bildschöpfung durch den Farbfilm und dessen hier gleichsam in die Zukunft hinein hochgerechneter Weiterentwicklung¹¹ zu immersiv nutzbaren Medienverbünden nicht a priori eigen ist, so dass die Anwendung solcher Technologien immer wieder bewusst und gezielt an ihren Ursprung im literarischen Erzählen zurückgekoppelt werden muss, um als Werkzeug handhabbar zu bleiben. Geschieht dies nicht oder wird der Bezug zum Quellcode Literatur gar absichtlich gelöscht wie in der Erzählung *Usher II*, in der eine technokratische Weltregierung das gesamte literarisch-poetische Erbe der Menschheit vernichtet hat, dann kann eine Literatur, die, wie eben Bradburys Zyklus, von so etwas erzählt, nur noch den Untergang des Menschen prophezeihen – so, wie sich in der Rahmenerzählung der einzige scheinbar völlig ungeordnet

¹¹ Zur medientheoretischen Unterscheidung zwischen Schrift und Bild vgl. Gottfried Boehm: Die Bilderfrage. In: Was ist ein Bild? Hg. v. G. B. München 1994, S. 325–343; Bradburys Bildbegriff entspricht demgegenüber eher derjenige von Hans Belting: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München 2001 (Bild und Text).

tätowierte Fleck auf der Haut des *Illustrated Man* unter dem Blick des jeweiligen Betrachters immer neu in eine Geschichte verwandelt, die den Tod dieses Betrachters voraussagt.

Die Beweglichkeit der Tätowierungen, die im Zentrum von Bradburys Zyklus steht, hat aber neben dem Farbfilm noch einen zweiten historischen Bezugshorizont, den Bradbury ebenfalls ausdrücklich thematisiert: das Problem ihrer Löschbarkeit nämlich. Für den *Illustrated Man* sind seine Tätowierungen ein Fluch, weil er jedesmal, wenn seine Arbeitgeber sehen, wie die tätowierten Bilder sich zu bewegen beginnen, seine Anstellung und damit seine Existenzgrundlage verliert – so, wie die Existenzgrundlage von Literatur durch das filmische Erzählen in Frage gestellt zu werden droht –, ein Fluch, den er vergeblich loszuwerden versucht: „I’ve tried sandpaper, acid, a knife ...“¹², aber nichts hilft, die Tätowierungen bleiben und mit ihnen der Automatismus, durch den die von ihm so gedankenlos inkorporierte Bildschöpfungstechnologie der ‚magic needles‘ sein Leben übernommen hat.

Die Geschichte der Tätowierung bezeugt von Anfang an immer wieder auch solche Lösungsversuche; schon der Brauch der antiken Sklaven- und Straftätowierung brachte einen florierenden Markt entsprechender medizinischer Dienstleistungen hervor, auf die sich beispielsweise um 400 v. Chr. der Asklepios-Tempel in Epidauros regelrecht spezialisiert hatte. Zu der Zeit, zu der Bradbury den *Illustrated Man* schrieb, war die Nachfrage nach solchen Dienstleistungen eben exponentiell angestiegen, und sowohl professionelle Tätowierer als auch die Medizin hatten mit bislang ungekannter Intensität und wachsendem Erfolg neue Methoden zur Löschung von Tätowierungen zu entwickeln begonnen. Auslöser dafür war eine Praxis gewesen, die unter anderem in Ruth Klügers Autobiografie *weiter leben* ihren literarischen Niederschlag gefunden hat: Im von Rudolf Höß geleiteten Konzentrationslager Auschwitz war seit Mitte 1942 die auf die Häftlingskleidung genähte Kennnummer der Gefangenen durch die Tätowierung dieser Nummer erst auf die Brust, dann auf die Unterarme der Neuzugänge ersetzt worden. Nach Kriegsende drängte eine Flut überlebender Häftlinge zu Tätowierern und Ärzten, um sich von diesen Nummern befreien zu lassen. Erstere verwendeten dazu in dieser Zeit zumeist hauttonige Farbtinkturen, mit denen sie die Zahlen nachtätowierten, während die Dermatologie schon seit Ende der fünfziger Jahre mit Laserstrahlen arbeitete, die die Farbpigmente durch die Lederhaut hindurch zertrümmern, sodass sie durch das Lymphsystem ausgeschwemmt werden können. Heute gehört diese Technik zum Dienstleistungsportfolio sowohl dermatologischer Kliniken als auch der meisten professionellen Tätowierstudios – mit dem Effekt, dass der Erwerb von Tätowierungen, einst eine Entscheidung auf Lebenszeit, gerade von ihren jüngeren Nutzern als mehr oder minder beliebig reversible Akquisition eines Accessoires wahrgenommen wird, das im Bedarfsfall auch abgelegt werden kann.

¹² Bradbury (Anm. 9), S. 11.

Damit nun verschiebt sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts der historisch-praktische Referenzhorizont für die geschriebene Tätowierung ebenso fundamental – und vor allem hinsichtlich der Anwendung des Laserverfahrens im Zuge ein und derselben technologischen Emergenzbewegung –, wie sich mit der Dematerialisierung der modernen Schreibszene zeitgleich auch der derjenige der kulturtheoretischen Reflexion über Schrift und Schreiben verschiebt. Wie die Oberfläche des menschlichen Körpers von der Tätowierung nicht mehr unwiderprüflich zugerichtet wird, sondern im Gegenteil durch ihren Gebrauch als immer wieder neu formbares Inszenierungsmaterial verfügbar und damit, statt das Andere der Kultur zu repräsentieren, nunmehr zu einem Schauplatz von in jeder Hinsicht multioptional verfassten Kommunikationsflüssen wird, so verliert auch die Reflexion auf Schreiben und Schrift ihre einstige Schlüsselorientierung an der physischen Zurichtung beschriebener Oberflächen nunmehr an vom Bewegungsablauf des alphabetarischen Schreibens unabhängige Kompetenzen im Umgang mit einer Kommunikationstechnik, bei deren Bedienung der digitale Schreibprozess als Prozess ebenso wenig bleibende Spuren hinterlässt wie derjenige der digitalen Bild- oder zum Beispiel auch der Musikschiöpfung.

Es ist diese Entwicklung, mit der die geschriebene Tätowierung in der post-modernen Literatur ihre frühere poetologische Reflexion auf das alphabetarische Schreiben auf diejenige der Reflexion auf die Strukturen dieser multioptionalen Kommunikationsflüsse insgesamt entgrenzt – und damit zugleich eine diskursive Figur hervorbringt, die bislang in der europäischen Literatur kaum je aufgetaucht war, die Figur nämlich des Zweifels daran, ob eine geschriebene Tätowierung ‚echt‘, also im Erzählkontext ontologisch indexiert sein kann oder ob sie ihres überholten Schriftbezugs wegen am Ende des 20. Jahrhunderts von vornherein als Zeichen erzählerischer Fiktionalität, also a priori als rein epistemologischer Effekt gelesen werden muss. Eines der interessantesten Beispiele für diese diskursive Figur bieten Joanne K. Rowlings *Harry Potter*-Romane. „I knew Ginny was lying about that tattoo“¹³, bemerkt Harry Potters bester Freund Ronald Weasley zu Anfang des 2007 erschienenen siebten Bandes *Harry Potter and the Deathly Hallows*, nachdem er mithilfe eines Verwandlungstranks Harrys Gestalt angenommen hat. Gleichsam am eigenen Leib ist Ron damit in der Lage, etwas zu überprüfen, das seine Schwester und Harrys spätere Frau Ginny im vorigen Band behauptet hatte; Ginny nämlich hatte dort auf die Frage einer neugierigen Mitschülerin, ob es wahr sei, dass Harry einen „Hippogriff“ auf seiner Brust tätowiert habe, geantwortet, Harrys Tätowierung zeige vielmehr „a Hungarian Horn-tail, [...] [m]uch more macho.“¹⁴

Im Kontext der Romanserie erscheint Ginnys Behauptung, Harry sei tätowiert, ganz plausibel, sind doch viele der Körperzeichen, die Rowlings Romanwelt durch ein dichtes Leitmotivnetz zusammenhalten, metonymisch der Tätowierung und ähnlichen Praxen verbunden. Dies gilt vor allem für die beiden ganz besonders prominenten Zeichen der blitzförmigen Narbe auf Harrys Stirn, die er

¹³ Joanne K. Rowling: *Harry Potter and the Deathly Hallows*. London 2007, S. 49.

¹⁴ Dies.: *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. London 2005, S. 500.

als Kleinkind von Voldemort zugefügt erhalten hat, und der Totenkopfmarkierung auf den Unterarmen der Gefolgsleute Voldemorts, rufen doch beide die Ambivalenz der Sklavensignierung zwischen Besitzstandsmarkierung und Schutzzeichen auf, wie sie die europäische Diskursgeschichte der Tätowierung begründet hatte. Dass Rowling Harrys Stirnnarbe dann im fünften Band der Serie um eine schriftförmige Narbe auf seiner Schreibhand ergänzt, scheint diesen Traditionsbezug zu unterstreichen: Eine Lehrerin, die darum bemüht ist, Harrys Berichte über Voldemort als profilneurotische Lügengeschpinste zu diskreditieren, lässt ihn als Strafarbeit die Worte „*I must not tell lies*“¹⁵ schreiben, mit einer Feder, die diese Worte parallel zu ihrem Erscheinen auf dem beschriebenen Pergament als später zu einer unauslöschlichen Narbe verheilende Wunde in Harrys Handrücken eingräbt.

Das Feld der Körperzeichnungen freilich zerfällt auf den zweiten Blick in zwei voneinander erheblich differierende Funktionsbereiche. Die Stirnnarbe wie die Totenkopfzeichen nämlich konstituieren Kommunikationsschnittstellen, deren Nutzung in den Romanen ostentativ handlungsrelevant inszeniert wird. Die Schriftnarbe auf Harrys Hand dagegen bleibt ebenso wie Ginnys Behauptung, er sei tätowiert, auf der Handlungsebene ebenso ostentativ folgenlos. Dass diese beiden Elemente gleichwohl überhaupt in ein insgesamt bis in die kleinsten Einzelheiten hinein akribisch durchkonstruiertes Erzählkontinuum eingeführt werden, erklärt sich daher allein aus ihrem Beitrag an dessen poetologische Ebene: Beide mit dem Begriff der Lüge codiert, referieren sie auf die Entstehung der Romanfiguren aus dem schöpferischen Potential literarischen Erzählens. In ihren magischen Fähigkeiten nämlich gehören Harry und seine ‚peer group‘ derselben Spezies an wie die Drachenart ‚Hungarian Horntail‘ oder das schuppenhäutige Flügelpferd ‚Hippogriff‘, der Spezies der schriftlich erzeugten, allein durch die und innerhalb der Romantexte existierenden Kreatur. Die magischen Fähigkeiten dieser Spezies repräsentieren die Magie eines Erzählens, das Lüge ist, insofern es eine Welt simuliert, die, wie Harrys Tätowierung, nicht vorhanden ist, das aber gleichwohl diese Magie empirisch untermauert, insofern es sie an das Erzählen selbst zurückkoppelt: Erzählkunst ist Zauberkunst.

Die Erzählkunst aber, von der hier die Rede ist, ist nicht mehr diejenige, in deren Namen noch Ray Bradbury in *The Illustrated Man* seine Ästhetik der intermedialen Metalepse im literarischen Gebrauch des Mediums Schrift verankert hatte. Zwar binden auch Harrys Schriftnarbe und seine angebliche Tätowierung die Text- als Schriftgestalt des Erzählten an den Schriftbezug des europäischen Tätowierungsdiskurses zurück; ihre mangelnde Handlungsrelevanz aber ist zugleich Symptom dafür, dass das Medium Schrift im Verlauf der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts seine einst prioritäre Bedeutung für die Strategien auch und gerade literarischer Selbstreferenzialität weitgehend verloren hat. Zwar kann sich, so beweist der Publikumserfolg von Rowlings Romanen, das geschriebene Erzählen auch gegenüber den neuen Medien weiterhin als Modus der narrativen Simulation künstlicher Wirklichkeiten behaupten; die Zauberkunst des Erzählens

¹⁵ Dies.: *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. London 2003, S. 240.

aber, so thematisieren es die Romane selbst, ist nicht mehr das alleinige Privileg literarischen Schriftgebrauchs und kann deswegen auch in geschriebenen Texten nicht mehr oder doch nicht mehr ausschließlich von diesem Gebrauch aus gedeutet werden – schon weil die Bildschöpfungs- und Transmissionsverfahren der neuen Medien, die der Funktion von Stirnmarke und Totenkopfmarkierung zu Grunde liegen, weitaus effizientere Modelle für diese Zauberkunst bereitstellen, als es die Schrift ist.

Wie aber auch bei Rowling faktisch der Schriftbezug der Tätowierung ihre poetologische Semantik konturiert, ihre Romane also eigentlich einen performativen Widerspruch produzieren, so bleibt dieser Schriftbezug für andere Texte der jüngsten Vergangenheit zentral relevant, so etwa für Sarah Halls 2004 erschienenen Roman *The Electric Michelangelo*, einer scharf pointierten Abrechnung mit der Schriftvergessenheit des postmodernen literarischen Gebrauchs der Tätowierung. Im Mittelpunkt des Romans steht die Liebesgeschichte des Protagonisten Cy Parks, eines professionellen Tätowierers auf dem amerikanischen Coney Island zwischen den Weltkriegen, und der Zirkusreiterin Grace. Diese Liebesgeschichte erreicht ihren Höhepunkt, als Grace Cy beauftragt, sie von Kopf bis Fuß mit Wiederholungen eines von ihr selbst entworfenen Motivs zu tätowieren:

It was an eye. In the centre of Grace's page there was an eye, immaculately open, static, unblinking. It looked almost hieroglyphic, black-rimmed, black-lashed, there was a lot of black ink to it in fact, and it was scrolled in a helix at the corners. [...] The iris was green, green, the most mysterious of pigments, and it contained a substantial amount of non-detail, which gave the image an amulet appearance at its centre. There were no divisions like the true human eye contained or the faint irregular spokes, quantitative information, flecks, inflections, broken sections, and percentages. Only a pure green sphere like a jewel or an old curse. It was unremitting, unforgiving. His head hurt just looking at the thing.¹⁶

Das Auge, das Grace dem *Electric Michelangelo* von Coney Island als Muster der von ihr gewünschten Ganzkörper­tätowierung vorlegt, ist für Cy auf der Handlungsebene zunächst eine narzisstische Kränkung, hatte er sich doch erhofft, ihren sich seinen sexuellen Avancen bislang verweigernden Körper mit seinen eigenen formvollendet künstlerischen Designs penetrieren zu können. Auf der poetologischen Ebene des Romans aber ist der Entwurf dieses Auges eine Metapher für den Aufstand des traditionellen Schriftbezugs der Tätowierung gegen seine Entmächtigung durch die digitale Dematerialisierung des Schreibens:

The page on which the eye was printed was old and parchment-like, and it had a serrated edge, a give-away. It had been torn from a book, quite mercilessly. The tear was rough, perhaps the crime had been done quickly, in the presence of those that could punish or disapprove. [...] Yes, there was a bit of witchery to that after

¹⁶ Sarah Hall: *The Electric Michelangelo*. London 2004, S. 247.

all, to that theft. The destruction of sacred material was vaguely occult, certainly abhorrent [...].¹⁷

Die materielle Erscheinung dieses Entwurfs zitiert – „parchment-like“, unter Anspielung also auf Schreibmaterialien, die vor dem Zeitalter der Papierproduktion aus der Zurichtung von Tierhaut gewonnen wurden –, die Verankerung des Schreibens im menschlichen Körper – und prangert in diesem Sinne das von der medientechnologischen Veruneigentlichung der Tätowierung historisch wie epistemologisch „mercilessly“ und „rough[ly]“ vollzogene Aufbrechen dieser Verankerung an: Als Bild für die Zerstörung des medialen Formats ‚Buch‘ deutet der Ausriss des Papiers auf die Entindividualisierung schöpferischen Schreibens und diagnostiziert so diese Zerstörung als „a bit of witchery“, schwarze Magie, „vaguely occult, certainly abhorrent“, die eine unheilbare Wunde im „sacred material“ des Konzepts Schrift zurücklässt.

Das auf diesem Ausriss abgebildete Auge zeigt paradigmatisch, welche besondere Qualität der Schriftbezug der Tätowierung in der europäischen Diskursgeschichte zu Zeiten des Buchs besessen hatte. Während die historische Tätowierungspraxis des ausgehenden 20. Jahrhunderts, wie sie in Cys Ausübung seines Berufs erscheint, aus virtuell herkunftslosen Bildmotiven reine Inszenierungsaccessoires generiert, eignet der geschriebenen Tätowierung, wie sie hier im tätowierten Auge zum Schlüsselmotiv des Romans verdichtet wird, eine sich anhand des „old curse“ dieses jahrtausendelang sedimentierten poetologischen Schriftbezugs „unremitting, unforgiving“ der Konsumierbarkeit eines bloß dekorativen Elements verweigernde Widerständigkeit:

Even as he looked at the eye it looked back, so that he couldn't really see it and have it be assessed – not in the way that seen things are taken and consumed by the viewer. That was the source of trouble with the image. The eye outmanoeuvred his gaze, it failed to be inanimate and resisted being used or judged as an object.¹⁸

Grace instrumentalisiert diese Widerständigkeit für einen Aufstand des weiblichen Körpers gegen ihre Vergewaltigung zum Objekt der Begierde männlicher Blicke: „I will make good money, better than the circus“, erklärt sie Cy.

They will pay to see me looking back at them. It will be a good joke. It will be funny, like being the invisible woman. [...] Otherwise my body already belongs to them. I don't care if it is not thought of as beauty. I don't need it to be. They can think what they like, but what they cannot do is use me with their damn eyes. Not ever again.¹⁹

Genau diese Idee aber wird ihr dann auch zum Verhängnis. Nur wenige Wochen, nachdem sie mit ihren neuen Tätowierungen aufzutreten begonnen hat, wird sie

¹⁷ Ebd., S. 254.

¹⁸ Ebd., S. 258.

¹⁹ Ebd., S. 272.

das Opfer eines Säureattentats, durch das einer der Männer, die ihr Publikum bilden, die Augen zu löschen versucht:

[...] he had not wanted her dead, Sedak told the doctors, the police, and the press. That would have been murder, that would have been wrong, in his mind. He had wanted her body altered, put back to how she belonged, restored to grace and femininity, restored to God's blueprint for her kind. As if the acid might have licked off the tattoos like the tongue of a mother cat, leaving behind a blank white skin [...].²⁰

Tatsächlich aber hinterlässt die Säure eben jene unheilbare Wunde, auf die der Papierausschnitt vorausgedeutet hatte: Grace überlebt das Attentat, aber nicht mit einer zu ihrer ursprünglichen Weiße restituierten reinen Haut, sondern mit Narben, die die Tätowierungen grotesk verzerren und Grace selbst praktisch bewegungsunfähig machen, so dass sie schließlich ihren Angreifer und dann sich selbst umbringt.

Die Stimme der Romanfigur Grace ist hier weit mehr als einfach die Stimme eines weiblichen Körpers im Geschlechterkampf. Sie ist vielmehr und vor allem die Stimme des schreibenden Körpers, dessen Beziehung zur Schrift im digitalen Zeitalter gewaltsam ausgerissen, getilgt wird; sie ist der qualvolle Aufschrei der zerstörten Schriftreferenz und als solcher ein Kassandraruf gegen den Verlust, den die Literatur der Gegenwart mit ihrer deutungspromisken Arbitrarisierung geschriebener Tätowierungen zu erleiden droht. Die Schriftreferenz der geschriebenen Tätowierung war es gewesen, anhand derer diese wie die in Graces Körper eintätowierten Augen den Blick des Lesers auf sich zurückgebrochen hatte; sie hatte seiner voyeuristischen Lust am Eros erzählend entblößter Haut und mit dieser Lust zugleich auch seiner konsumistischen Gier nach reiner Unterhaltung den Widerstand eines Gegenstands entgegengesetzt, der seine Rezipienten immer neu auf die „primäre ‚Gewalt der Schrift‘“ anwies, „jene Gewalt, welche die Schrift dem Körper dessen zufügt, der nach den Regeln schreiben will oder muß“²¹, diejenige also, durch die auch der Körper des Lesers selbst zugerichtet worden war, um das Geschriebene entziffern zu können.

Anhand der Entstellung von Graces Körper durch Säure in das erzählte Bild gesetzt, meint die von Hall hier angeprangerte „destruction of sacred material“ die Zerstörung der modernen „Schreibszene“²², wie sie gegen Ende des 18. Jahr-

²⁰ Ebd., S. 286.

²¹ Roger Chartier: Macht der Schrift, Macht über die Schrift. Übers. v. Hans Ulrich Gumbrecht. In: Schrift. Hg. v. H. U. G. u. K. Ludwig Pfeiffer. München 1993 (Materialität der Zeichen A, 12), S. 147–156, hier S. 154.

²² Rüdiger Campe: Die Schreibszene. Schreiben. In: Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt/Main 1991, S. 759–772. – Zu diesem Themenfeld vgl. in den letzten Jahren vor allem die schriftgenealogischen Arbeiten der Baseler Forschergruppe um Martin Stingelin: „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. Schreibszene im Zeitalter der Manuskripte. Hg. von M. S. in Zsarb. m. Davide Giuriato u. Sandro Zanetti. München 2004 (Zur Genealogie des Schreibens

hunderts aus der vormodernen Schriftkritik hervorgegangen war. Hatte die Materialität beschriebener Oberflächen für diese noch keine gewichtige Rolle gespielt, so war durch die Auratisierung des schöpferischen Schreibprozesses im Zeichen der neu emergierenden Paradigmen von ‚Autorschaft‘ und ‚Werk‘ nun auch die materielle Dimension dieses Prozesses in die Selbstverständigungsmuster der abendländischen Schriftkultur eingebunden worden. Etwa zu der Zeit aber, zu der Bradburys *Illustrated Man* entstand, hatte die beginnende Digitalisierung des Schreibens diese Dimension zu deprivilegieren begonnen. Was seither über die Bildschirme der Computer flimmert, hinterlässt keinerlei Spuren mehr und produziert auch – zumindest im Moment des Schreibens – keine materiell fassbaren oder, wie einst die menschliche Handschrift, auf leiblich-individuelle Eigenheiten hin überprüfbar Artefakte; „vaguely occult“, weil in der technischen Herstellung bis zur Unkenntlichkeit entsubjektiviert, und für Hall deshalb „certainly abhorrent“, spiegelt das digital Geschriebene nur mehr den einheitlichen „blueprint“ maschinell generierter Zeichen. Mit dieser Dematerialisierung des Schreibens ist der poetologische Schriftbezug der geschriebenen Tätowierung, um in der Bildlichkeit Halls zu bleiben, von der Säure einer pathologischen Obsession mit der „blank white skin“ für alles offener medialer Projektionsflächen aus der ursprünglichen Leiblichkeit des Schreibprozesses herausgelöscht worden. Zurück bleibt ein entstelltes, ein seines historischen Ortes im Kontinuum literarischen Erzählens beraubtes Wrack dessen, was einst der schreibende Körper im Text gewesen war, eine Figur mit von sinn- und bedeutungslosen Narben überzogener Oberfläche und einem von diesen Narben unheilbar blockierten Bewegungsapparat, die ihrem ausweglosen Leiden schließlich selbst ein Ende setzt.

Mit der kulturpessimistischen Pathosformel dieses Schlussakkords spitzt Hall eine Diagnose zu, die ihrerseits in der Literatur der Moderne längst vorgeschrieben war, spätestens seit Kafkas *In der Strafkolonie* den Körper des Schreibenden an der Macht maschinell vermittelten Schreibens hatte zu Grunde gehen lassen. Diese Diagnose gilt der intrinsischen Eigendynamik jenes Verhältnisses zwischen Bild und Schrift, wie es die Diskursgeschichte der Tätowierung seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts geprägt hat. Während die Literatur der Vormoderne die Tätowierung praktisch ausschließlich als schriftförmige – oder doch jedenfalls in Mischungen aus Bild- und Schriftelementen – thematisiert hatte, korrespondiert der Emergenz der Fotografie seit etwa 1815 zeitgleich ein von den polynesischen Bild- und Ornamenttätowierungen stimuliertes wachsendes Interesse literarischer Texte auch an Bildtätowierungen. Zwar bleibt die poetologische Funktion von Tätowierungen gleichwohl an deren Schriftbezug gebunden, sodass sich die literarische Lust am Bild in entsprechenden

1); „SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN“. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte. Hg. v. Davide Giuriato, M. S. und Sandro Zanetti. München 2005 (Zur Genealogie des Schreibens 2); „System ohne General“. Schreibszenen im digitalen Zeitalter. Hg. v. Davide Giuriato, M. S. u. Sandro Zanetti. München 2006 (Zur Genealogie des Schreibens 3).

Texten zunächst weiterhin auf die metaphorische Gegenübertragung zwischen Schrift und Tätowierung beschränkt. Als sich dann aber die neuen Bildschöpfungsmedien der Fotografie, des Films und des Fernsehens seit Beginn des 20. Jahrhunderts in Konkurrenz zur Literatur begeben, nimmt letztere in ihre tätowierten Ensembles erst das Ornament – bei Kafka, in dessen Erzählung „viele, viele Zieraten die eigentliche Schrift umgeben“²³ – und dann auch die Bilddarstellung in sich auf, bis diese dann um 1950 den literarischen Diskurs über die Tätowierung zu dominieren beginnt.

Bradburys *Illustrated Man* markiert mit seiner Modellierung des erzählten Tätowierten am erzählenden Bild des Farbfilms den Beginn der Ära, in der der metaphorisch uneigentliche Schrift- dem Bezug auf eigentliche im Sinne schrift-unabhängiger Bildphänomene weicht. Bedingender historischer Kontext dieses Übergangs ist eine Entwicklung, die gewisse strukturelle Ähnlichkeiten mit der von der Aufklärung ausgelösten Alphabetisierungsbewegung aufweist: Wie diese um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert erst durch die Industrialisierung des Buchdrucks und die dadurch ausgelöste explosionsartige Ausweitung des Printmedienmarktes dazu geführt hatte, dass Schriftkompetenz in Europa zu einer alltäglich gebrauchten Kulturtechnik geworden war, so erreichte der von Marshall McLuhan 1962 so triumphierend als Ende der „Gutenberg-Galaxis“²⁴ und ihrer archaischen Materialhörigkeit ausgerufene technologische Fortschritt digitaler Medien erst dadurch die Ausmaße eines alle Ebenen gesellschaftlicher Selbstverständigung erfassenden Siegeszugs, dass die entsprechende Technik und das zu ihrer Nutzung nötige Wissen allgemein oder doch zumindest weit über den Einzugsbereich privilegierter Eliten hinaus verfügbar wurde.

Schon die hermeneutische Akrobatik, mit der Heinrich Wuttke 1872 in seiner *Geschichte der Schrift und des Schrifttums von den rohen Anfängen des Schreibens in der Tatuierung bis zur Legung elektromagnetischer Drähte* die ihm vorliegenden Zeugnisse für Bildtätowierungen auf deren Bedeutung für die alphabetarische Schriftkultur hin zurechtgedeutet hatte, und mehr noch Kafkas Aufnahme des Ornaments in seine Schrifttätowierung bezeugen den Sog, den die außerliterarisch nichtschriftliche Tätowierung schon lange vor Beginn dieses Siegeszugs auf deren literarische Manifestationen auszuüben begonnen hatte. In vollem Bewusstsein der eigendynamischen Unaufhaltsamkeit dieses Sogs zielt so auch Bradburys *Illustrated Man* mit seinem moralistischen Subtext nicht etwa nostalgisch auf eine Restitution vergangener Metaphorizitätsharmonie; seine Erzählungen verstehen sich vielmehr als konstruktive Fortschreibung des literarisch-poetischen Kanons, dessen Wirkmacht er durch die unreflektierte Handha-

²³ Franz Kafka: In der Strafkolonie. In: Ders.: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. v. Jürgen Born u.a. Bd.: Drucke zu Lebzeiten. Textband. Hg. v. Hans-Gerd Koch, Wolf Kittler u. Gerhard Neumann. Frankfurt/Main 1994, S. 201–248, hier S. 218.

²⁴ Marshall McLuhan: The Gutenberg-Galaxy. The Making of Typographic Man. London 1962. – Die Gutenberg-Galaxis: Das Ende des Buchzeitalters. Übers. v. Max Nänny. Düsseldorf u. Wien 1968.

bung des aktuellen technologischen Fortschritts bedroht sieht, unter den von diesem Fortschritt definierten neuen historischen Bedingungen.

In diesem Sinne formulieren weder Rowlings performative Desavouierung des schriftkritischen Reflexionspotentials von Tätowierungen noch Halls Inszenierung der vom Körper der Literatur durch diese Desavouierung erlittenen Verkrüppelung Absagen an den schöpferischen Mehrwert von Tätowierungen in der postmodernen Literatur – im Gegenteil. Rowling wie Hall weisen vielmehr wie Bradbury in ihrem Umgang mit dem Motiv der Tätowierung beide ihre Leser darauf hin, dass und in welchem Ausmaß dieser Umgang mindestens ebenso sehr in der Diskursgeschichte der Tätowierung verwurzelt wie von deren gegenwärtig-praktischem Kontext affiziert ist, indem beide bei ihren Lesern die Kenntnis nicht nur dieses Kontexts, sondern auch und gerade der Sinnstiftungstraditionen dieser Geschichte voraussetzen – und sie permanent auf diese Voraussetzung hinweisen. Wie Harry Potter nur durch die buchstabengenaue Anwendung vorgeschriebener Formeln zaubern, wie also die Zauberkunst des Dichtens nur auf dem Fundament literarischer Tradition ihre Wirkung entfalten kann, so können die Leser der über Harry Potter erzählten Geschichten deren poetisches Potential umso effektvoller realisieren, je besser sie mit dem reichhaltigen Reservoir der abendländischen Schriftkultur vertraut sind, aus dem Rowling ihre Kreaturen erzeugt – keine dieser Kreaturen nämlich ist eine *creatio ex nihilo*; jede einzelne besitzt diesem Reservoir entstammende und als solche identifizierbare Verfahren.

Gleichermaßen gilt, dass der implizite Leser von Halls Roman die Bedeutung des Geschehens um Graces Tätowierung nur dann in vollem Umfang entziffern kann, wenn er die europäische Diskursgeschichte bis in ihre Details hinein kennt. Das poetologisch wichtigste dieser Details ist der in Graces Entwurf des „almost hieroglyphic“ stilisierten Auges angelegte Verweis auf die Kennzeichnung von Angehörigen eines Kultes, wie sie im Einzugsbereich der Entstehung des Alten Testaments vor allem für das ägyptische Mesopotamien bezeugt ist. Wie einst diese Kennzeichnungen, so zielt auch die geschriebene Siglierung Graces durch das tätowierte Auge auf die Konstitution einer ‚Ingroup‘ – hier einer Lesergemeinschaft –, die auf der Basis ihres gemeinsamen Wissens von der Diskursgeschichte der Tätowierung in Europa den Sinn der geschriebenen Tätowierung auf einer nur ihr zugänglichen Metaebene entschlüsseln kann: Wenn ihr auch von der Vernichtung der augenförmigen Signatur einstiger Zusammengehörigkeit erzählt wird, bleibt die Erinnerung an diese Signatur im Text selbst gleichwohl erhalten – und mit ihr derzeit auch immer noch diejenige an die Geschichte der Deutungsoperationen, die das literarische Erzählen von Tätowierungen seit der Entstehung des Alten Testaments an das Wesen der Schrift gekoppelt hatten.