

Comic und Pop-Literatur - Comic als Pop-Literatur

Zur Selbstbespiegelung der Jugendkulturen in Bildgeschichten der 90er Jahre

Comics rechnen in ihrer großen Mehrheit zur populären Literatur; inwieweit sie allerdings mit dem Phänomen der Pop-Literatur konvergieren, wie es sich in den 60er Jahren auch in der deutschsprachigen Literatur zu entwickeln begann und seit Mitte der 90er Jahre wieder als neue Strömung der Gegenwartsliteratur diskutiert wird, ist eine andere Frage. Sicher ist jedenfalls, daß der Comic in den neueren Debatten um Pop-Literatur – aus welchen Gründen auch immer - bislang keine Rolle spielt. Dies gilt einerseits für die Literaturkritik der etablierten Feuilletons, die mittlerweile den Comic als solchen durchaus, nicht aber im Kontext von Pop-Literatur wahrnimmt; es gilt andererseits für den Bereich der Comic-Szene und deren Fachmagazine, die – an den Verschränkungen zwischen herkömmlicher Literatur und Comic ohnehin wenig interessiert – sich die Frage nach dem Anteil des Comic an der Pop-Literatur bislang nicht gestellt haben. Dabei ist offensichtlich, daß sich die Comic-Literatur selbst – oder zumindest aktuelle Gattungsspielarten wie der Comic Strip - nur allzu gern mit dem Pop-Phänomen beschäftigen, so wenn etwa Sven K. in seiner Serie Ivy's Bar satirisch auf die heftig umstrittene Definitionsfrage eingeht (Abb. 1)¹.

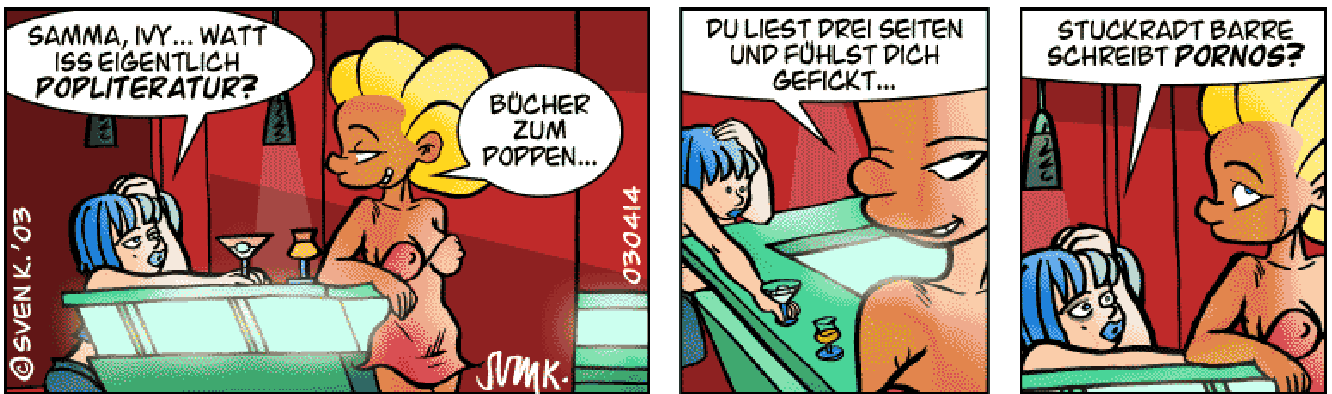


Abb. 1: Ivy's Bar - Pop-Literatur (2003)

Abgesehen von diesem Gag soll am Beginn meiner Ausführungen keine nähere Bestimmung und Eingrenzung des Gegenstands stehen. Vielmehr möchte ich am Beispiel einiger ausgewählter Autoren und Werke des jüngsten Dezenniums skizzieren, was unter dem popliterarischen Comic verstanden werden könnte und welche Spielarten dieser aufweist. Ich beschränke mich bei diesem Versuch auf Vertreter aus dem deutschsprachigen Raum; dies mag angesichts der Tatsache, daß der weitaus überwiegende Teil der in den deutschsprachigen Ländern verbreiteten Comics wie auch die prägenden

¹ Sven K [d.i. Sven Knoch]: Ivy's Bar. <http://ivys-bar.de>. 14. April 2003

Einflüsse aus Westeuropa, Nordamerika und Japan stammen, eher verwunderlich erscheinen. Wie sich zeigt, ist jedoch gerade in diesem Segment der Gattung der Anteil an Beiträgen von deutschsprachigen Autorinnen und Autoren außergewöhnlich hoch und sind die Beiträge selbst sehr viel interessanter, als viele Comic-Versuche deutschsprachiger Verleger und Autoren im Bereich der herkömmlichen Kinder- und Jugendunterhaltung.

Von Super-Mädchen bis Werner

Obgleich hier keine historische Studie intendiert ist, soll doch eingangs festgestellt werden, daß der Comic bereits an der Periode der klassischen Pop-Literatur der 60er und frühen 70er Jahre einen unübersehbaren Anteil hatte, ebenso wie der Umstand, daß die Texte dieser Ära nicht unwesentlich von der zeitgenössischen Comic-Kultur inspiriert waren. Ohne Comic-Material als Spielelemente oder Gegenstände der Reflexion besäße die Lyrik von Ernst Jandl, Rolf Dieter Brinkmann und P.G. Hübsch weit weniger Farbe, über den Comic vermittelte sich dieser Autorengeneration - neben der Pop-Musik - ganz zentral das Kolorit der Massenkultur. Es ist daher kein Zufall, daß H.C. Artmann 1964 das „Comic Writing“ zur einzig zeitgemäßen Form schriftstellerischer Tätigkeit erklärt und im übrigen Donald Duck als den einzigen - so wörtlich - „Menschen“ einstuft, „der es heute noch versteht, ordentlich die Welt zu betrachten“².

Der herausragende deutschsprachige Autor des Pop-Comic dieser Zeit ist ohne Zweifel Alfred von Meysenbug (* 1940), dessen zeichnerisch an Roy Lichtenstein und Andy Warhol angelehnte Bilderbücher wie Super-Mädchen (1968), Glamour Girl (1968) und Lucys Lustbuch (unter dem Pseudonym Alfred Demarc, 1971) grellbunte Ansichten einer Welt der Waren und der Vergnügungen bieten, in deren Zentrum das Idol der erotisch stilisierten jungen Frau steht. Trotz unübersehbarer kritischer Züge schlägt dank einer sichtlich genußvollen Visualisierung mit großen Farbflächen, signalhaften Posen und suggestiven Einstellungen das hedonistische Lebensgefühl der „Kinder von Marx und Coca Cola“ gegenüber der intendierten Sozialkritik durch. Unter anderen Vorzeichen ist hier also bereits jene Konstellation zwischen Affirmation und Kritik gegeben, um die es teilweise auch in den jüngeren Debatten um Pop-Literatur geht.³

Auch in den 70er und 80er Jahren sind Beispiele zu verzeichnen, die sich unter beachtlicher Publikumsresonanz auf die zeitgenössische populäre Jugendkultur und deren Ausprägungen konzentrieren und geradezu Kultstatus erzielen. Dabei tritt bereits deutlich eine wachsende

² Zit. nach.: Karl Riha: Zok Roarr Wumm. Zur Geschichte der Comics-Literatur. Gießen. Anabas 1970, 3 und 5; siehe auch: Bernd Dolle-Weinkauff: Comics - Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945. Weinheim / Basel 1990, 224-228

³ Vgl.: Thomas Jung (Hg.): Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären Literatur und Popliteratur seit 1990. Frankfurt u.a.: Lang: 2002; Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Pop-Literatur. Göttingen: edition text und kritik 2003

Differenzierung der unterschiedlichen Szenen und Stile hervor, welche die einzelnen Abteilungen der Jugendkultur bzw. deren Selbstbilder im Comic prägen.

Hier ist zum einen Gerhard Seyfried (* 1948) zu nennen, dessen umfangreiches Werk mit Satiren auf die politisierte Generation der Sponti- und K-Gruppen-Anhänger - gesammelt in dem Band Wo soll das alles enden? (1978) - begann, um sich parallel zur Entwicklung dieser Szene mehr mit Müsli als mit Marx, mit Cannabis statt Che Guevara und mit Punk statt Protest zu beschäftigen. Mit dem Ende der Alternativen kommen Seyfried durchaus nicht die jugendkulturell relevanten Sujets aus dem Blickfeld, sei es dass er sich in Das schwarze Imperium (1986) selbstironisch als Magnaten der Comic-Industrie, der „Seyfried Kunstwerke AG“, und Idol einer weltweiten Anhängerschaft porträtiert, sei es, daß er in Future Subjunkies (1991) und Space Bastards (1993) Science Fiction-Motive, No-Future-Mentalität und Trip-Metaphern zu einer makabren Parodie formt, die in Gestalt einer düsteren Friedhofslandschaft endet, deren Grabsteine die Namen der Autoren selbst wie auch diejenigen von Freunden und Weggefährten zieren. Den schwankenden Stimmungen der jugendkulturellen Moden folgend, wurde aus den einstmaligen in typisch Seyfriedschen Wimmelbildern ausgebreiteten Glückverheißungen einer ökologischen Zukunft eine ironische Reverenz an die Gothic-Szene.

Daneben kann Rötger Feldmanns (*1950) Werner auf eine über zwanzigjährige Erfolgsgeschichte zurückblicken, die neben einer elfbändigen Comic-Reihe auch vier Animationsfilme und ein ganzes Arsenal von Merchandising-Produkten umfaßt. Im Gegensatz zu den Werken von Seyfried und Meysenbug stellt sich in den unter Pseudonym Brösel seit 1978 veröffentlichten Comics und Cartoons eine eher proletarisch geprägte Jugendszene dar. Der Horizont des chaotischen Werner mit Gurkennase, vorstehenden Zähnen und Segelohren bewegt sich hauptsächlich zwischen Motorrad, „Flaschbier“ und pubertären Pöbeleien. Hoch im Kurs stehen auch jugendliche Cliquenrituale und Rivalitäten, die bisweilen in legendär gewordene Live-Veranstaltungen ausarteten. So fand - angeregt von einer Wette der Comic-Figuren Werner und Holgi in dem Band Werner - eiskalt! von 1985 - im September 1988 ein von 250.000 Fans besuchtes dreitägiges Spektakel, genannt „Das Rennen“, auf dem Flugplatz Hartenholm bei Kiel statt. Soweit nicht derlei kreative Freizeitgestaltung der Biker und Bier-Zecher im Vordergrund steht, liefert die Arbeitswelt in Gestalt der Auseinandersetzungen mit schrulligen Chefs und phlegmatischen Gesellen im Kleinhandwerksbetrieb eine unerschöpfliche Stoffquelle für Klamauk in Brösels Comic-Geschichten, wobei Werner stets den aufgeweckten Lehrbuben mimt.

Peter Puck: Rudi

Alle lieben Rudi ist der Titel des ersten Bandes einer seit 1987 erscheinenden Alben-Reihe des Tübinger Werbegrafikers Peter Puck⁴, deren Held als satirischer Beobachter und Kommentator der unterschiedlichen Trends der Jugendkultur fungiert. Der Titel markiert diese Rolle einer zwar irgendwie dazugehörigen, doch keiner der diversen Szenen direkt zuzuordnenden Gestalt, die sich in der Attitüde anhaltender Frustration und Genervtheit sonnt. Als ständiger Begleiter Rudis tritt der eher unbekümmerte, voller maliziösem Tatendrang steckende Freddy in Erscheinung, der in vielen der Comic Strips, die zuerst im Stadtmagazin „Stuttgart live“ erschienen, für komische Verwicklungen sorgt. Allerdings erzählt Peter Puck (*1960) durchaus nicht immer Geschichten. Vielmehr wechseln



diese sich mit Cartoons ab, wie das von M.C. Escher inspirierte großformatige Bild zum Jahreswechsel (Abb. 2), das mit Odyssee 2001 im Treppenhaus betitelt ist⁵; oder der Erzähler skizziert und parodiert jugendtypische Erfahrungen und Verhaltensweisen, indem er sich bestimmter Formen der Ratgeberliteratur u. dergl. bedient, wie etwa in Party-Tips, Noch mehr Party-Tips, Wie werde ich schnell reich?⁶

Abb. 2: Peter Puck: 2001 - Odysse im Treppenhaus

Ziemlich häufig begegnet Rudi bei seinen Wanderungen durch die Subkulturen den Anhängern der rechten Szene. Gleich der erste Strip im ersten Sammelband Alle lieben Rudi von 1987 berichtet von einer fatalen Begegnung mit Neonazi-Skins, in der es die Freunde Rudi und Freddy bitter bereuen, aus Überdruß an der vertrauten „eine ganz andere Szene, ganz neue Leute“ aufgesucht zu haben. In dieser Hinsicht bietet auch ein Halloween-Erlebnis der frühen 90er Jahre mehr als das gewohnte künstliche Gruseln: Einem Zusammenstoß mit Ost-Faschos entgeht der Held hier nur einigermaßen glimpflich, weil ihm Freund Freddy überraschend beispringt, der den ultimativen Halloween-Kick in einer Verkleidung mit Hakenkreuzbinde und Hitler-Maske findet und sich damit Respekt bei der prügelnden

⁴ Peter Puck: Rudi. Bd. 1-6. (Bd. 1: Alle lieben Rudi; Bd. 2: Rudi gibt nicht auf, Bd. 3: Mein Freund Rudi; Bd. 4: Keiner ist wie Rudi; Bd. 5: Freunde fürs Leben; Bd. 6: Ein Fest für Rudi). Stuttgart: Heinzelmännchen 1987-2001

⁵ Peter Puck: Ein Fest für Rudi. Stuttgart: Heinzelmännchen 2001 [unpag.]

⁶ Ebd.

Meute verschaffen kann.⁷ Als aufmerksamem Zeitdiagnostiker entgehen Peter Puck natürlich auch nicht die neuen Erscheinungsformen von Jugendgewalt um die Jahrtausendwende. Während die Nazi-Kostümierung endgültig zur schicken Party-Attraktion degeneriert zu sein scheint⁸, hinterlassen u.a. die spektakulären Schüler-Massaker aus jüngster Zeit deutliche Spuren etwa in den bösen Phantasien über Möglichkeiten nachbarschaftlicher Konfliktregelung: „Unsere beiden lärmgeplagten Freunde träumten davon, der nachtaktiven und bassbegeisterten Fun-Generation WG 1 gutnachbarschaftliche Sterbehilfe zu leisten .- Das wäre die amerikanische Lösung ...“⁹ Das zu diesem Text gehörige Bild zeigt die beiden Helden der Serie in militärischem Outfit, mit automatischen Waffen und Pumpgun ausgerüstet und auf Rudis T-Shirt die Aufschrift „Columbine High, Littleton“.

Der Erzähler der Rudi-Stories spricht eine nüchterne Sprache, deren scheinbar unbeteiligter Gestus stets hochgradig ironisch ist. Die Texte dieser Bildgeschichten sind oft komplex und füllen die großen Sprechblasen bis zum Rand. In optischer Hinsicht gehen die Figuren Peter Pucks unübersehbar auf den Funny Animal Comic Disneyscher Prägung zurück, eine Tatsache, die der Autor selbst auch hervorhebt.¹⁰ Von Belang ist jedoch nicht nur das Äußere der Disney-Charaktere, aus deren Arsenal sich Peter Puck vor allem der anthropomorphisierten Hunde, Kojoten, Ratten und Wölfe bedient. Vielmehr ist beispielsweise im Fall des Protagonisten Rudi eine gewisse Verwandtschaft mit dem Wesen Donald Ducks zu erkennen. Obgleich die Stehende Figur hier, wie die Pucksche Comic-Welt insgesamt, vielfach makabre und betont aggressive Züge aufweist, wie sie in den Disney-Comics nicht zu finden sind, so haben sie doch die Grundhaltung einer Existenz der Unzulänglichkeiten und des ständigen Versagens gemeinsam. Dies wiederum sind Bewußtseinsdispositionen, denen sich gerade Jugendliche in hohem Maße ausgesetzt sehen und die sie als ihre genuinen Probleme erfahren. Donald Duck wie auch Rudi werfen sich nur allzugern in grandiose Posen, folgen verführerischen Träumen, um doch kläglich zu scheitern. Ein typisches Beispiel dafür ist die Episode Rudi geht zum Film, an deren Beginn der Held sich von einem Filmproduzenten anwerben läßt, ohne daß er erfährt, welche Rolle er spielen soll. Nachdem Rudi sich bereits in der Phantasie abwechselnd als neuer, antiimperialistischer Rambo, als Italo-Western-Held, Bogart-Nachfolger und James-Bond-Darsteller sieht, endet er im letzten Panel des Strips als von Versagensängsten geschüttelter Akteur eines Sexfilms, der sich zu alledem auch noch die Beschimpfungen des Chefs von „Rammel Pictures“ anhören muß: „Reissen sie sich zusammen, Sie Schlappschwanz, wir drehn' hier nen Porno und nicht das Sandmännchen ...“¹¹ Abgesehen von der hier dargebotenen Ansiedlung der Story im Milieu der

⁷ Halloween. In: Peter Puck: Mein Freund Rudi. Stuttgart: Heinzelmännchen 1992 [unpag.]

⁸ Noch mehr Party-Tips. In: Peter Puck: Ein Fest für Rudi. Stuttgart: Heinzelmännchen 2001 [unpag.]

⁹ Die neuen Nachbarn (House Wars). In: Ebd.

¹⁰ Vgl.: Horst Berner: Ateliiergegespräch mit Peter Puck. In: Peter Puck: Alle lieben Rudi. Anhang. Stuttgart: Heinzelmännchen 1987 [unpag.]

¹¹ Rudi geht zum Film. In: Peter Puck: Alle lieben Rudi. 1987 [unpag.]

Erotik-Industrie könnte es sich ohne weiteres um einen der zahlreichen Berufsversuche von Donald Duck handeln.

Katz'n' Goldt

Es zählt zu den Merkwürdigkeiten der bisherigen literaturwissenschaftlichen Bestandsaufnahmen der jüngeren Pop-Literatur, dass das Werk eines Autors wie Max Goldt (*1958) nur sehr einseitig und selektiv wahrgenommen worden ist. Während seine Songtexte aus den frühen 80er Jahren wie auch die Kolumnen, die seit 1989 in der Titanic erscheinen, aufmerksam rezipiert und als eine Art Urgestein der jüngeren Pop-Literatur betrachtet werden¹², haben seine Comic-Kreationen in diesem Zusammenhang keinerlei Beachtung erfahren. Dabei ist dieses Oeuvre schon wegen seines Umfangs kaum zu übersehen: Die seit Mitte der 90er Jahre ebenfalls im Satiremagazin Titanic erscheinenden Strips, gezeichnet von Stephan Katz (* 1972), füllen mittlerweile fünf Hardcover-Bände einer Ausgabe im Carlsen Verlag.¹³

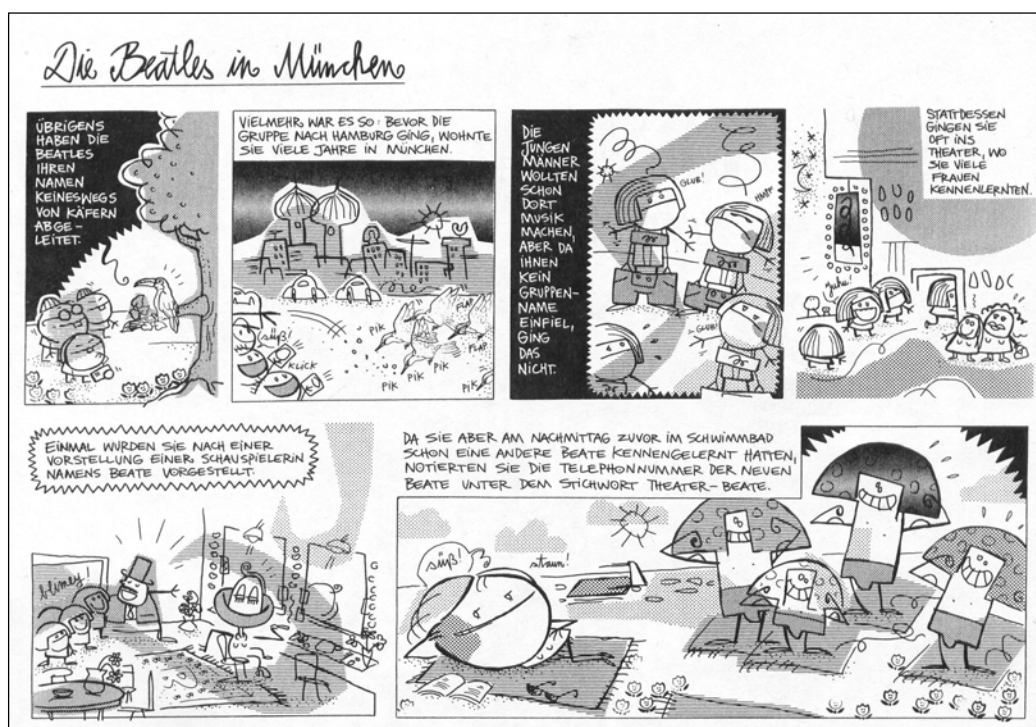


Abb. 3: Beginn der Episode Die Beatles in München von Max Goldt und Stephan Katz (1996)

Katz & Gold setzt in erweiterter Form und unter Einsatz piktoraler Ausdrucksmittel die Linie der skurrilen Glossen, wie sie im Kulturtagebuch angelegt ist, fort. Mit größter Leidenschaft werden sattem bekannte Dinge des Alltags und kulturelle Kleinphänomene hervorgeholt und auf tiefenste,

¹² Vgl.: Moritz Baßler: Der deutsche Pop-Roman. München: Beck 2002, 15-21

¹³ Max Goldt / Stephan Katz: Katz & Goldt. Bd. 1-5 (Bd. 1: Wenn Adoptierte den Tod ins Haus bringen; Bd. 2: Koksen, um die Mäuse zu vergessen; Bd. 3: Ich Ratten; Bd. 4: Oh, Schlagsahne! Hier müssen Menschen sein; Bd. 5: Das Salz in der Las Vegas-Eule). Hamburg: Carlsen 2001- 2002.- Die ersten vier Bände erschienen bereits ab 1997 in einer Erstauflage im Berliner Verlag Jochen Enterprises

weltbewegende Erkenntnisse hin untersucht. Max Goldts zur Schau getragene rhetorische Biederkeit vereinigt sich mit den markanten, scheinbar unbeholfenen Strichzeichnungen von Stephan Katz zu satirischen Wort-Bild-Kaskaden, die den Leser nachhaltig verblüffen, aus der Reserve locken - und manchmal auch lediglich provozierend an der Nase herumführen. Ob als Cartoon oder in mehr oder minder unkonventionellen Bildsequenzen, stets haben die Autoren ein sicheres Gespür für die Relecture von Alltagserfahrung als Parodie oder Nonsense. Ein beliebtes Verfahren ist dabei u.a. dasjenige der Pseudo-Etymologie, wie in dem frühen Strip Die Beatles in München. „Übrigens haben die Beatles keineswegs ihren Namen von Käfern abgeleitet“¹⁴ verkündet vielsagend ein Blocktext zur Eröffnung einer Bildfolge, die ihrerseits die bekannte Metapher von den „Pilzköpfen“ in unterschiedlichen Darstellungen variierend einer ganz anderen Thematik folgt. Aus einer Kette von



Belanglosigkeiten und an den Haaren herbeigezogenen Wendungen wird dann entwickelt, wie „The... Beat...les...“ durch Mottenfraß an einer Notiz Paul McCartneys mit dem ursprünglichen Schriftzug „Theater-Beate lesbisch“ entstanden sei. In ähnlich einleuchtenden und gewichtigen Ausführungen wird Der historische Hintergrund der Hip Hop-Hänge-Hosen¹⁵, die Entstehung der Bierfilze¹⁶ oder die Erfindung von Iglo-Rahmspinat¹⁷ präsentiert.

Abb. 4: Max Goldt und Stephan Katz: Fußbadmaskottchen (2003)

Max Goldt und Stephan Katz führen in diesen und anderen Beispielen anschaulich vor, wie die Wirkung einer Erzählung bzw. eines Gags im avancierten Comic aus der Interferenz von Sprache und Bild resultiert. Weder die sprachlichen Mittel alleine noch die Skurilität der Illustration für sich erzielen den erzählerischen Effekt, sondern das Mit- und Gegeneinander der eingesetzten Zeichensysteme. Was unabhängig voneinander als banales Wortgeklingel oder sinnlose Kritzelei

¹⁴ Katz & Goldt Bd.1, 2001 [unpag.]

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Katz & Goldt Bd.2, 2001 [unpag.]

¹⁷ Eiszeit. Wie der Scheiterhaufen erfunden wurde . In: Ebd.

erscheinen mag, formt sich im Zusammenspiel zur Wort-Bild-Erzählung mit wohlkalkulierter Pointe. Ein ebenso einfaches wie überzeugendes Beispiel für dieses Verfahren stellt jener mit Werbeslogans einerseits und Maximen der Hygieneerziehung andererseits spielende Cartoon von der Website der Autoren dar (Abb. 4)¹⁸. Allerdings - und dies erscheint nicht ganz untypisch für die Pop-Literatur - ist es bisweilen auch die Verweigerung einer Pointe im klassischen Sinn, die die Comic-Autoren intendieren und sich damit über Lesererwartungen provokativ hinwegsetzen. Dies kann aus purer Lust am Nonsense geschehen, aber auch mit Berechnung. So wenn etwa unter dem Titel Popkultur-Vortrag in der Urania - das Thema ist: „War Pogo ein Tanz?“¹⁹ - eine zweigliedrige Bildfolge ein Vorher-Nacher mit Nulleffekt inszeniert, welches die Banalität akademischer Auseinandersetzungen um gewisse Themen vorführen soll.

Peter Engl: Ost-West-Dialog

Peter Engl (* 1949) als ausgesprochenen Chronisten aktueller Jugendkulturen zu bezeichnen geht sicher nicht an. Sein malerisches Werk wie auch seine Comic-Bände²⁰ sind dennoch in vielfältiger Weise mit Pop-Kultur einerseits und einem bestimmten Generationenbewußtsein andererseits verbunden. Auch erscheint sein exzentrischer Künstler-Gestus mehr oder minder als eine Variante einer typisch jugendeigenen Grandiosität. Davon zeugen neben den monumentalen, im Dekor detailbesessenen, knallbunten Gemälden wie etwa Muster 3 (1992)²¹ nicht zuletzt bestimmte paratextuelle Eigenarten seiner Comic-Bücher: Sich absichtsvoll marktgängigen Maßen verweigernd, erreicht der erste Band von Ost-West-Dialog die stattliche Höhe von beinahe einem Meter bei einer Breite von nur 15 Zentimetern; nicht weniger unhandlich ist das A3-Format von Band 2 und selbst der dritte, nun doch bereits Buchform erkennen lassende Band fällt mit seiner quadratischen Form aus dem Rahmen des üblichen. Daß dies nicht als eine Form elitärer Distanzierung zu verstehen ist, darauf weist der Verleger Achim Schnurrer im Nachwort zum dritten Band von Ost-West-Dialog hin. Für Engl müsse „Kunst [...] vor allem und in erster Linie einen Marktwert haben und den setzt Peter Engl für sich als Gebrauchswert gleich“.²² Markt- und Gebrauchswert erzielen aber bedeutet in diesem Kontext stets die Arbeit an und mit Hervorbringungen der populären Kultur.

Was die Bildsprache seiner Comics angeht, so ist der Reduktionismus Peter Engls weitaus radikaler als derjenige anderer vergleichbarer Autoren: Das Grundelement seiner Figuren ist - darin ähnlich den Marionetten Jim Hensons - der Smiley, ein Allerweltpiktogramm, das als solches keinerlei Individualisierung beinhaltet und je nach Bedarf wie eine Anziehpuppe mit Accessoires ausgestattet

¹⁸ <http://www.katzundgoldt.de/witze.htm>

¹⁹ Katz & Goldt Bd.5, 2002 [unpag.]

²⁰ Peter Engl: Ost-West-Dialog. Bd. 1-3. Thurn: Edition Kunst der Comics 1988-1992

²¹ Siehe den Katalog der Ausstellung in der Galerie der Stadt Kornwestheim v. 24.6.1994-4.9.1994: Jens Kräubig: Peter Engl - Made in West-Germany. Kornwestheim: Städtische Galerie 1994, 37

²² Ost-West-Dialog. Bd. 3, 1992, 172

wird, die die Figuren in der Handlung unterscheidbar machen (s. Abb. 5). Diese Verlagerung des Wesens an die Oberfläche stellt das Markenzeichen seiner Bildgeschichten dar. Mit larmoyanter Kritik an Uniformität und Konformismus hat dies allerdings wenig zu tun. Obgleich lange vor der „Generation Golf“ geboren, die Florian Illies ebensogut „Generation Playmo“ hätte nennen können²³, ist Engls prinzipielle Leidenschaft für Spielzeugfiguren dieser Art unverkennbar. Sie ermöglichen ihm die Komposition grandioser Szenarien und komplexer Handlungsabläufe ohne Zwang zur Perfektion im Detail und bieten gleichzeitig große Möglichkeiten der Akzentuierung mit den Mitteln der Karikatur. Ob darin eine - wie Jens Kräubig mutmaßt - „Sucht nach Simplizität und Re-Infantilisierung“²⁴ zu sehen ist, sei dahingestellt.

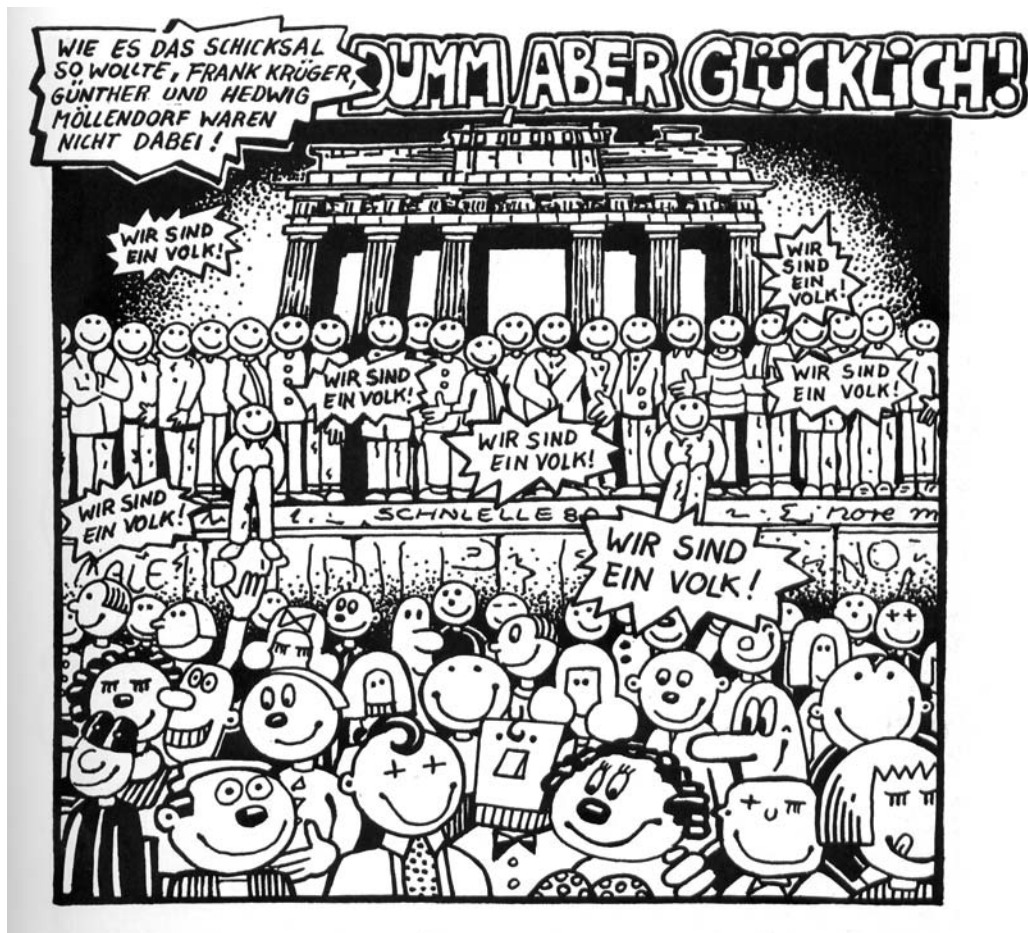


Abb. 5: Peter Engl: Ost-West-Dialog 3

Die beiden ersten, bereits vor der deutschen Vereinigung erschienenen Bände bieten jeweils ein- oder mehrseitige Comic Strips in lockerer Folge, deren stereotypes Layout mit dynamischen Einzelbilddarstellungen, die ihre Vorbilder im Slapstick-Trickfilm haben, korreliert. In diesen Toons, die vollgepackt sind mit den comicüblichen Geräuschzeichen, Speed Lines und Bildmetaphern spielt die verbale Komponente eine eher geringe Rolle und das Erzählen ist der Inszenierung mehr oder minder derber Gags untergeordnet. Um das Leitmotiv ‚Berliner Mauer‘ tummeln sich allerlei skurrile

²³ Florian Illies: Generation Golf. Berlin: Argon 2000

²⁴ Jens Kräubig: Einzug der Gladiatoren. In: Ders. Peter Engl [Ausstellungskatalog], 1994, 41

Gestalten, bisweilen karikaturistisch stilisierte Promis aus Politik und Kultur, oft im Disney- oder Superheldenkostüm und gleich zu Beginn kündigt „Gorbi Bär“ an: „Ich muß mal nach dem Rechten gucken!“ Es entspinnt sich ein immer wieder auf lustvolle Weise ins Absurde abdriftendes Panoptikum des Albernem, Lächerlichen und Abgeschmackten, das in nicht wenigen Zügen an die nordamerikanischen Underground-Comix der 60er/70er Jahre erinnert.

Mit dem 1992 erschienen dritten Band wird ersichtlich, daß Engl auch bereit ist, sich aufs Erzählen einzulassen, ohne die grundsätzliche Ausrichtung seiner Produktionen zu verleugnen. Die Stoffe seiner Geschichten findet Peter Engl in der Nachkriegshistorie beider Teile Deutschlands, vor allem den späten 40er und frühen 50er Jahren, wobei Kindheits- und Familiengeschichte der kleinen Leute im Vordergrund steht. Dabei liegt das Hauptaugenmerk auf den Mitgliedern der Familie Osłowski-Meier (West), die sich tapfer durchs bundesdeutsche Wirtschaftswunder schlagen, während eine Vorausbende Familie Krüger-Möllendorf (Ost) in der Vorgeschichte des 9. November 1989 zeigt. Genüßlich führt der Autor ein verrücktes Strichmännchen-Volk vor, das hüben wie drüben die Banalität des Alltags durch Konsum und Sex zu überspielen sucht und sich darin überbietet, die Wirklichkeit des jeweils anderen Teils gründlich zu verkennen. Die knappen, oft sloganartigen Dialoge, die lakonischen Erzähltexte und das Gewimmel der fast immer munter grimassierenden Figuren unterlegen die Erzählung mit einer Vitalität, die die Thematik als solche nicht unbedingt hergibt. Nicht zufällig stellt auch der obszöne Running gag von Eberhards „Nachtschicht“ auf dem Sofa der Freundin in Zurück in die Zukunft 1²⁵ ein unweigerlich auf unangenehme Erfahrungen und Schicksalsschläge folgendes und diese gleichsam kompensierendes Element der Handlung dar.

Phänomen Jamiri

Jan Michael Richter, Jahrgang 1966, publizierte seit Ende der 80er Jahre Comic Strips im Bochumer Szenemagazin Bospekt, in dessen Verlag auch 1990 sein erstes Album Bochum lokal erschien. Den Durchbruch erzielte der ausgebildete Kommunikationsdesigner unter dem Pseudonym Jamiri mit seinen seit 1993 gezeichneten einseitigen Strips für das in Millionenaufgabe an den deutschen Hochschulen verteilte Magazin Unicum. Eine sechsbändige Alben-Ausgabe im Carlsen Verlag dokumentiert dieses Werk von den frühen 90er Jahren bis in die jüngste Zeit²⁶.

In einer Breite wie kaum ein anderer rückt Richter zahlreiche Facetten des postadoleszenten Alltags ins Blickfeld, um über diese zu sinnieren, sie ironisch bis sarkastisch zu glossieren oder in phantastische Szenarien zu transzendieren. Auf diese Weise „archiviert“ Jamiri Milieus und Orte wie

²⁵ Ost-West-Dialog Bd. 3, 1992, 59ff

²⁶Jamiri [d.i. Jan Michael Richter]. Bd. 1-6. (Bd. 1: Carpe Noctem; Bd. 2: Bohème 29; Bd. 3: Homepages; Bd. 4: Dotcom Dummy; Bd. 5: Hypercyber; Bd. 6: Richterskala). Hamburg: Carlsen 2002-2004

Stadtteil, Kino, Kneipe und Uni, führt Befindlichkeiten und Empfindlichkeiten vor, und lässt dabei immer wieder durchscheinen, in welchem Maße der Alltag durch die elektronischen Medien und deren

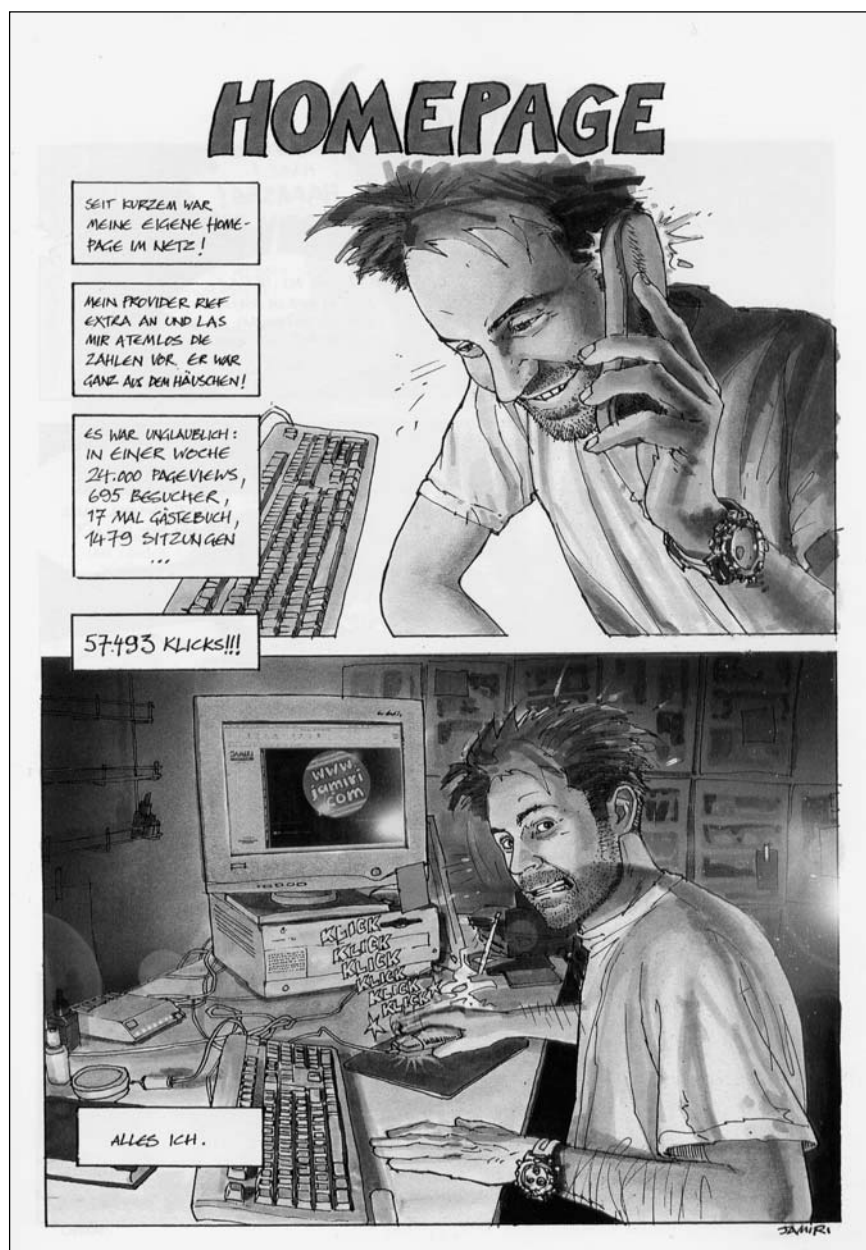


Abb. 6: Jan Michael Richter: Homepage (1998)

Szenarien geprägt ist. Eine relativ geringe Rolle spielt dabei die Pop-Musik und deren Kontext, während Film, Fernsehen und die digitalen Welten von Computer und World Wide Web einen bedeutenden Raum einnehmen (s. Abb. 6) Die Kommunikation zwischen Mensch und Maschine insbesondere liefert ein unerschöpfliches Reservoir an Gags, die nicht selten auch Persiflagen einer heillosen Verstrickung in hypertechnische Dimensionen bieten. Im übrigen zeigen Cartoons und Geschichten wie Default da capo²⁷ oder Streik²⁸ Jan Michael Richter als einen Virtuosen in der Kunst, trivialste Computerfehler als Paradigmen schwerwiegender menschlicher oder gesellschaftlicher

²⁷ Jamiri - Hypercyber, 2002, 8

²⁸ Ebd., 17

Katastrophen zu stilisieren. Die Space-Jamiri-Episoden schließlich bieten mit dem Material aus Action Comic, Science Fiction und Computerspiel gleichermaßen Raum für Medienparodien wie für für herrliche metafiktionale Phantasien, in denen sich der Autor und Zeichner in die bizarre Welt seiner Geschöpfe begibt.²⁹

Die ungenierte Ichbezogenheit des Autors tritt allenthalben in den kurzen Geschichten, in denen er vor allem über sich selbst und seine Befindlichkeiten berichtet, hervor. So gesehen erscheint es nur natürlich, daß auch die Cover der Album-Ausgaben von großformatigen Portraits Richters in allerlei schrägen Posen geziert werden. Eines wird jedoch bereits hier schon klar: Dieser Artefakt Jamiri, den sich der Autor als Spiegelbild seines Ichs mit offensichtlich anhaltender Begeisterung erschaffen hat, ist keineswegs dem Ideal jener ‚coolness‘ verpflichtet, das in der zeitgenössischen Jugendkultur einen so hohen Stellenwert einzunehmen scheint. Jamiri sein bedeutet vielmehr, eine lustvolle Nabelschau aller möglichen Unzulänglichkeiten und Schwächen zu betreiben, die bei einem durchschnittlichen jungen Erwachsenen der 90er Jahre anzutreffen sein mögen. Daß diese Inszenierung sich in Räumen abspielt, die von den Signaturen der zeitgenössischen Jugendkultur, den Medien und ihren Einflüssen, Trips mit Alkohol, Drogen oder in den Cyberspace ebenso wie von typischen Alltagserfahrungen geprägt sind, macht Jamiris Erzählungen in thematischer Hinsicht zu popliterarischen Impressionen in der Form des Comic.

Vielleicht noch in stärkerem Maße als bei Christian Kracht³⁰ oder in Alexa Hennig von Lange's Relax³¹ verführt die Ich-Perspektive der Erzählung in Verbindung mit einem suggestiven Inszenierungsstil den Leser dazu, den Autoren vollständig mit seiner Kunstfigur zu identifizieren. Richter läßt jedoch nicht nur im Hinblick auf die Figur Jamiri jegliche Distanzierung vermissen. Schon alleine der fotorealistische Zeichenstil fördert ungemein den Anschein des Authentischen, doch hinzu kommen noch einige Momente, die an die Preisgabe auch der privatesten Sphäre glauben lassen. Da die allermeisten Stories sich nicht in öffentlichen Räumen sondern in der Wohnung oder der ausufernden Imagination des Helden abspielen, scheint hier stets das Intime exhibitionistisch herausgekehrt. Jan Michael Richters „radikal private Geschichten“ – wie Wiglaf Droste sie nennt³² – finden ihre regelmäßigen Höhepunkte in den Auftritten der Lebensgefährtin Beate, die ebenso heißt und aussieht wie die authentische Frau des Autors. Als Comic-Figur ist sie jener Ausbund an Grobheit und Zynismus, der allein imstande erscheint, das heillose Chaotikum des Helden fallweise zu bremsen und sich gerade dadurch seiner Zuneigung zu versichern. Spannend ist diese Konstruktion nicht zuletzt

²⁹ Z.B.: Jamiri: Carpe Noctem, 2002, 32f; Jamiri: Bohème 29, 1992, 18f; Jamiri: Dotcom Dummy, 1992, 34; Jamiri: Homepages, 1992, 46f

³⁰ Christian Kracht: Faserland. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1995

³¹ Alexa Hennig von Lange: Relax. Hamburg: Rogner & Bernhard 1997

³² Wiglaf Droste Die Tücken des Alltags unter besonderer Berücksichtigung Beates. In: Jamiri – Bohème 29. Hamburg: Carlsen 2002, 3

dadurch, daß der Autor ständig den Eindruck erweckt, er plaudere hemmungslos aus dem Nähkästchen.

Unzweifelhaft ist es eine auffallende Eigenart der hier vorgestellten Autoren und Werke, daß sie ihre Bildwelten und ihre Stoffe aus den Hervorbringungen der populären Kultur, der Medien- und Warenwelt beziehen und sich in vielfältiger Weise auf die Erfahrungen junger Menschen mit diesen beziehen. Die Autoren selbst stehen dieser Lebenswelt nicht etwa als ferne Beobachter oder gar fremde Eindringlinge gegenüber. Als Angehörige der jungen Generation, bestimmter Jugendszenen oder gar als Akteure in bestimmten Bereichen der Popkultur liefern sie eine Binnensicht der Verhältnisse, wie sie einem Außenstehenden kaum gelingen könnte; es ist dies bereits ein deutliches Merkmal der Vorläufer des zeitgenössischen popliterarischen Comic wie Gerhard Seyfried und Rötger Feldmann. Im Gegensatz zu Teilen der Underground-Comix geht es nur in seltenen Fällen oder eher am Rande um sozial- oder kulturkritische Reflexion oder gar die Formulierung oppositioneller Positionen. Trotz Ironie und eines bisweilen provokatorischen Gestus wollen diese Geschichten nicht über unhaltbare Zustände aufklären, aufrütteln oder weltanschauliche Botschaften weitertragen. Ihre Stärken liegen dagegen in der oft sehr genauen Beobachtung von Erfahrungen, Kommunikationsformen und Auseinandersetzungsformen adoleszenter Individuen in der Mediengesellschaft.

Daß Autoren wie Peter Puck und Jan Michael Richter dabei vor allem Komisierung betreiben ist zu einem guten Teil der Gattung Comic Strip geschuldet – zum anderen aber stellt diese durchaus ein Mittel der Distanzierung dar. Nicht zu übersehen ist auch, daß sich manche, wie etwa Peter Engl, im Spiel mit den Emblemen der populären Kultur und der bunten Oberfläche einer stilisierten Warenwelt zu verlieren drohen. Es ist diese Art von Kontemplation, die vielleicht aufgrund der piktoralen Komponente im Comic leichter und verräterischer zum Vorschein kommt als in der rein schrifttextlichen Literatur und sie tritt schon sehr deutlich im Werk Alfred von Meysenbugs hervor. So kann jedenfalls bisweilen die intendierte Kritik oder zumindest die „ironisch-distanzierte Teilnahme an der aktuellen Konsum- und Mediengesellschaft“³³ in schwelgerische Affirmation umschlagen, auch und gerade wenn dieses Moment ausschließlich optisch vermittelt wird.

Das Moment der Autor-Inszenierung ist in diesen Comics zwar omnipräsent, es nimmt jedoch sehr unterschiedliche Formen an. Am auffälligsten erscheint es in den Geschichten Jan Michael Richters, die sich nahezu ausschließlich auf Jamiri und dessen Begegnungen und Phantasien konzentrieren. Als Figur, die in kaum einem Bildkasten fehlen darf und offensichtlich authentisch gezeichnet ist, betreibt

³³ Heinrich Kaulen: Der Autor als Medienstar und Entertainer. Überlegungen zur neuen deutschen Popliteratur. In: Hans-Heino Ewrs (Hg.): Lesen zwischen neuen Medien und Pop-Kultur. Kinder- und Jugendliteratur im Zeitalter multimedialen Entertainments. Weinheim / München: Juventa 2002, 224

das Werk selbst einen umfassenden Starkult, den keine noch so perfekte Promotion übertreffen könnte. Schon zurückhaltender verfährt in dieser Hinsicht Peter Puck, nicht zuletzt deshalb, weil er mit den Tiermasken des Funny Animal Comic operiert. Allerdings stellt sein Rudi dem Vernehmen nach so manche Ich-Projektion des Autors dar³⁴, so daß sich auch hier der Schöpfer seiner Gestalt eingeschrieben hat und an deren Ruhm in Fan-Kreisen partizipiert. Ganz anders liegt der Fall bei Peter Engl, dessen zeichenhaft-reduzierter Kosmos sich kaum für Zwecke der Selbstbespiegelung des Künstlers eignet. Gerade dieser Umstand läßt jedoch eine ganz andere Form der Autor-Inszenierung zu, wie sie nur in Werken mit einer bedeutenden piktoralen Komponente denkbar ist. Trotz – oder gerade wegen - ihrer scheinbaren Simplizität sind Engls Strichmännchen derart von der individuellen Handschrift des Urhebers geprägt, daß sie immer und allerorten als dessen unverwechselbares Markenzeichen erscheinen. Mit der Verschmelzung mit seinem Label hat der Pop-Künstler hier sicherlich im Hinblick auf seinen „Marktwert“ (Achim Schnurrer, s.o.) einen Grad an Perfektion erreicht, den man nur als phantastisch bezeichnen kann.

Weitgehend unbemerkt von der Literaturkritik, so läßt sich zusammenfassend feststellen, hat sich im deutschsprachigen Comic eine popliterarische Strömung herausgebildet, die in vielen Merkmalen mit den einschlägigen Werken der schrifttextlichen Literatur jüngerer Autoren übereinstimmt, die seit Mitte der 90er Jahre hervorgetreten sind. Des weiteren zeigen diese Beispiele, daß die Comic-Erzählungen imstande sind, dem bunten Kaleidoskop der Pop-Literatur einige neue Elemente hinzuzufügen, nicht zuletzt aufgrund der Möglichkeiten, die die Wort-Bild-Interferenzen bieten. Die hier in wenigen Beispielen versuchte Bestandsaufnahme hat jedoch nicht zum Ziel, Sensationen zu präsentieren; angesichts der allgemein bekannten Integration des Comic in die populärkulturellen Angebote wäre dies auch völlig deplaziert.

Allerdings könnte eine Wahrnehmung bestimmter Sparten der Comic-Literatur unter den Perspektiven der Pop-Literaturdebatten dazu beitragen, die Spezifik nicht nur des an Jugendliche und junge Erwachsene gerichteten Comic genauer zu bestimmen als es bislang üblich ist. Soweit ich erkennen kann, verlaufen hier die traditionellen Fronten – ganz ähnlich wie im Bereich der Allgemeinliteratur – zwischen einem als mehr oder minder trivial eingeschätzten Massenangebot, dem sogenannten Mainstream und einer sich als Kunst-Avantgarde einerseits bzw. Independant-Szene andererseits verstehenden Gemeinde, die sich teils subversiv-kritisch im jugendbewegten Sinn, teils im Sinne der antitraditionalistischen Kunstströmungen der Moderne definieren. Vor diesem Hintergrund, doch nicht identisch damit, hat sich ein Wertungsstereotyp entwickelt, das den Comic unbedingt in den Kontext eines konventionellen idealistischen Kunstbegriffs stellen will und diese Zuschreibung geradezu zwanghaft an allen Objekten ausübt, die in irgendeiner Form interessant, bedeutsam oder auch bloß

³⁴ Vgl.: Horst Berner: Ateliiergepräch mit Peter Puck. In: Peter Puck: Alle lieben Rudi. Anhang. Stuttgart: Heinzelmännchen 1987 [unpag.]

aus subjektiver Sicht liebenswert sein mögen. Diese Neigung, Comics zu Kunstwerken aufblasen zu müssen, stellt ein noch immer nicht abgeklungenes Syndrom der Schmutz- und Schund-Kampagnen der 50er und 60er Jahre dar, die den Comic pauschal als unterwertige Literatur einstufen. Das Bemühen um die Nobilitierung des Comic als „Kunst“ erweist sich in diesem Zusammenhang als Falle, insofern es – ob gewollt oder nicht - die Identifikation mit dem fragwürdigen Kunstbegriff der Schundkämpfer impliziert. Der Rekurs auf die Pop-Literatur mit ihrer Einebnung der Höhenunterschiede zwischen E- und U-Literatur käme der Realität des Angebots im Bereich des Comic im Endeffekt sehr viel näher als das problematische Schema von Mainstream und sogenannter Comic-Kunst. Der kommerzielle Erfolg bestimmter Angebote dürfte dann ebensowenig von vorneherein als Ausweis von Trivialität angesehen werden wie die exklusive Rezeption in elitären Zirkeln deren ästhetischen Wert unter Beweis stellte.