

### 3.7 Befreiung: Satire und Nonsens im Comic

Das wichtigste Comic-Produkt der 50er Jahre war wohl die Zeitschrift „MAD“, herausgegeben von William Gaines. Die einzige „Zeitschrift, die keine Werbung enthält“, hat inzwischen allein in Amerika eine Auflage von über 2 Millionen. Auch in Deutschland entwickelt sich „MAD“ schnell zur Konkurrenz von „Pardon“. Während „Pardon“ von Anfang an die Politik zu einem der wesentlichen Ziele ihrer satirischen Spitzen machte, ist bei MAD die Politik nur eines von vielen Zielen.<sup>47</sup> Auch andere klassischen politischen Satirezeitschriften wie z.B. „Simplicissimus“, der nach dem Krieg noch einmal aufgenommen wurde, werden nun durch Zeitschriften verdrängt, die den politischen Comic pflegen.<sup>48</sup> Eine schärfere Reaktion auf den Code sind die anfangs im Straßenverkauf verbreiteten „Underground-Comix“, die die tabuisierten Themen Gewalt, Drogen und Sex aufnahmen. Die Handlungen werden aus den Traumwelten der Funnys und Actionstrips in die brutale Wirklichkeit übertragen. Robert Crumbs „Zap Comix“ aus dem Jahre 1968 gilt als der Beginn der legendären „U-Comix“. Ihre politische Relevanz besteht wohl in erster Linie darin, das bürgerliche Normensystem aufzuweichen. Die meisten huldigen einem lustbetonten Anarchismus, der sich meist damit begnügt, Polizisten zu veralbern, Geld und Joints herbeizuschaffen.

Parallel zu den „U-Comix“ entstanden in den sechziger Jahren die neue Generation der Superhelden. Ein neuer Comic-Konzern „Marvel“ etablierte neue vermenschlichte Helden, die auch nach ihm benannt wurden, die Marvelhelden. Serien wie „The Fantastic Four“ entwickeln sich zu einem Riesenerfolg für den Konzern. Die Helden sind nicht mehr auf allen Ebenen erfolgreich, sie haben auch so ihre Probleme. In diesen Serien wird das Gut-Böse-Schema im Rahmen des Comic-Codes aufgebrochen. Vor allem die Drogenproblematik durfte nach einer Aufweichung des Codes, nun dargestellt werden.<sup>49</sup>

### 3.8 Eine deutsche Randnotiz: Panzerknacker: Jünger Maos?

Um die Comic-Figur schlechthin, Barks Donald Duck, nicht ganz zu übergehen, sei hier auf ein kleines Scharmützel des Bayernkuriers hingewiesen, der versuchte, die Panzerknacker als marxistische Dogmatiker zu entlarven und in einem Artikel „Micky Maus auf Abwegen“<sup>50</sup> Alarm schlug. In der „Micky Maus“-Ausgabe auf die Bezug genommen wurde, äußert ein Mitglied der Panzerknacker eine ideologische Rechtfertigung ihrer Raubzüge. „Der Spiegel“ nahm damals die Auseinandersetzung mit „Panzerknacker: Jünger Maos?“ auf. Die Ducks kamen plötzlich in den Ruf, politisch zu sein, was wohl stark damit zusammenhing, daß sie sich zur Lieblingslektüre der Linken entwickelt hatten. Eine soziologische Studie über die Ducks war dann natürlich nicht mehr zu vermeiden. Unter dem Pseudonym „Grobian Gans“ erschien 1970 „Die Ducks – Psychogramm einer Sippe“.

Wesentlich kritischer setzten sich die Chilenen Ariel Dorfmann und Armand Mattelart mit dem Disney-Produkt Mitte der Siebziger-Jahre auseinander. Sie analysierten vor allem die Sicht auf die Dritte Welt und deren Darstellung in den Comics.<sup>51</sup>

Das Ergebnis ist, daß die „Guten Wilden“ vor allem als

Hintergrund für Schatzsuchen dienen. Der „Gute Wilde“ definiert sich vor allem durch seine bunte Folklore, seine Naivität im Umgang mit Geld und eine verstümmelte Sprache. Werden politische Organe der Länder dargestellt, sind sie korrupt und egoistisch, im sympathischsten Fall dumm und naiv. Da die Wilden auch arm glücklich sind, muß niemand ein schlechtes Gewissen haben, wenn Dagobert mit „seinen“ Schätzen abzieht. Im Unterschied dazu gibt Donald Geld, das er in Entenhausen findet, immer zurück, denn es zu behalten wäre Diebstahl. Die Ducks kämpfen um ihr Geld.

### 3.9 Kulturrevolution: Der intellektuelle Comic

Schließlich schwappte noch eine weitere Entwicklung aus den USA über den großen Teich, die „Pop-Art“. Roy Lichtenstein brachte das Comic-Panel erstmals ins Museum. Die Diskussion über den Kunstbegriff, die dadurch ausgelöst wurde, öffnet auch dem Comic neue Möglichkeiten und ein anderes Publikum.

Die Serie „The Adventure of Phoebe-Zeitgeist“ zeigt offen und satirisch überzeichnet, alles was während der McCarthy-Ära nicht vorstellbar gewesen wäre. Ständig wird das reizende Wesen gefoltert und mißhandelt, mehrmals stirbt sie dabei. Die Mischung aus Pornographie und Sozialsatire wandte sich klar an ein intellektuelles Publikum. In Deutschland setzte Karl Alfred Meysenbug seine Kritik an der Klischeewelt der Frauen in „Agit-Pop-Comics“ um. In „Supermädchen“ beschreibt er das Leben einer Verkäuferin, die sich als Teil der Konsumgesellschaft fühlt, und die ihre Person, immer freundlich, immer schön gleich mitverkauft. Die Botschaft ist in den Bildern, die in der trivialen Werbeästhetik der Pop-Art hergestellt sind, klar erkennlich.

In Frankreich kommt es während des Pariser Mais im Jahre 1968 auch zu einem Streik in der Redaktion des legendären Comic-Magazins „Pilote“. Drei Wochen erscheint das Magazin nicht, doch dann verwandelt René Goscinny, unter dessen Leitung „Pilote“ erscheint und der ein außergewöhnliches Gespür für den Markt hatte „Pilote“ in ein Comic-Magazin für Erwachsene.<sup>52</sup>

Der intellektuelle Comic ist mittlerweile völlig etabliert. Magazine wie „RAW“ von Françoise Mouly und Art Spiegelman veröffentlichen nur noch künstlerisch ambitionierte Arbeiten in aufwendigen Ausgaben die keine Kompromisse an das Massenpublikum machen. Die meisten dieser Comics haben eine depressive Grundstimmung und treffen damit wohl den Zeitgeist der Intellektuellen. Der Untertitel der ersten Ausgabe „The Graphix Magazine of Postponed Suicides“ spricht für sich.

47 Fuchs: Comics, Ideologie und Politik. In: Comics im Medienmarkt, in der Analyse, im Unterricht. Opladen 1977. S. 91.

48 Riha: Grotteske, Kommerz, Revolte. In: Comic Strips. Geschichte, Struktur, Wirkung und Verbreitung der Bildgeschichte. Berlin 1970. S. 10.

49 Fuchs/Reitberger: Comics – Anatomie eines Massenmediums. München 1971. S. 243.

50 Wurm: Micky Maus auf Abwegen. In: Bayernkurier, 27.9.1969. Zit. nach: Knigge: Fortsetzung folgt ... Frankfurt/M. 1986. S. 245.

51 Dorfmann/Mattelart: Walt Disneys „Dritte Welt“. Berlin 1977.

52 Knigge: Comic-Lexikon. Frankfurt/M. 1988. S. 231.

### 3.10 Gesellschaftliche Wirklichkeit

In den USA erscheint 1968 erstmals in einer Studentenzeitung Garry Trudeau's „Doonesbury“. Der Strip, der sich in erster Linie mit Tagespolitik und typisch amerikanischen Zeiterscheinungen befaßt, wurde später über eine Presseagentur vertrieben und erschien zeitweise in über 500 amerikanischen Tageszeitungen. Das veranlaßte den ehemaligen US-Präsidenten Gerald Ford zu dem Ausspruch „Es gibt nur drei wichtige Hilfsmittel, uns über das zu informieren, was in Washington vorgeht: die elektronischen Medien, die Printmedien und Doonesbury, aber nicht unbedingt in dieser Reihenfolge“<sup>53</sup>.

Der große Erfolg rettete die Serien auch vor der immer wieder drohenden Zensur. Trudeau's harte Kritik an Ronald Reagan hatte immer zur Folge, daß er in den konservativen Blättern tageweise nicht erschien. Doch da der Strip in so vielen Zeitungen lief, hatte eine solche Zensur keine große Wirkung.

Als erster Comiczeichner erhielt Trudeau 1975 den Pulitzerpreis für politische Karikatur. Die Protagonisten der Serie leben bis 1982 in einer Studentenkommune; nach einer zweijährigen Pause durften sie, mit einer neuen bürgerlicheren Umgebung versehen, zurückkehren.<sup>54</sup>

In Frankreich hatte sich Anfang der siebziger Jahre „Pilote“ von einem Jugendmagazin zu einem linksliberalen Blatt für Erwachsene gewandelt. Moebius, Druillet oder Bretécher wandten sich in dieser Zeit von „Pilote“ ab und junge Zeichner wie Enki Bilal nahmen ihren Platz ein.

Bilal begann mit Schwarzweißarbeiten, und schon ab 1974 veröffentlichte er kolorierte Stories, meistens Science Fiction und Phantasiegeschichten. Doch er macht bei „Pilote“ auch politische Satiren und integriert Politiker, z.B. Henry Kissinger als intergalaktischen Botschafter, in seine Weltraumabenteuer.<sup>55</sup>

Der Durchbruch kam für Bilal mit seinen „Légendes d'Aujourd'hui“, die in der Zusammenarbeit mit Pierre Christin 1975-1983 entstanden.<sup>56</sup> Christin, der Politik-, Sozial- und Literaturwissenschaft an der Sorbonne studiert hat, hat schon mehrere Comic-Szenarien geschrieben. Besonders bekannt wurde der Polit-Fiction „Valérian & Veronique“ mit Zeichnungen von Mézières.

---

*„Es gibt nur drei wichtige Hilfsmittel, uns über das zu informieren, was in Washington vorgeht: die elektronischen Medien, die Printmedien und Doonesbury, aber nicht unbedingt in dieser Reihenfolge.“ (Gerald Ford)*

---

Der erste Band der Legenden war „Kreuzfahrt der Vergessenen“, in dem ein Dorf sich mit Hilfe eines Antischwerkraftgenerators in die Lüfte erhebt, zum Protest gegen militärische Versuche mit der Schwerkraft in ihrer Umgebung. Auch die weiteren vier Bände sind stark geprägt von Christins Tätigkeit als Journalist, der eher sozialkritische Comic-Reportagen verwirklicht hat. Doch er nahm dann Bilals phantastisches Element in seine Szenarien auf, und das Ergebnis ist im Zusammenspiel von politisch-kritischem Inhalt und künstlerischer Darstellung einzigartig. Als „Stimmungsbericht zur Lage der Linken“<sup>57</sup> wird die Serie gelesen, wobei die einzige verbindende Figur, der Held 50/22B, den die Autoren im ersten Band einführen, den ewigen Revolutionär darstellt. Seine Präsenz geht von Band zu Band zurück und

widerspiegelt damit, den schwindenden Optimismus der Autoren.

### 3.11 Die dritte Generation: Der Abgang der Superhelden

In den siebziger Jahren führen die Bürgerrechtsbewegung, die Studentenunruhen und schließlich die Proteste gegen den Vietnamkrieg, zu einer Veränderung in den altbewährten Superhelden-Comics, die ihre affirmative Haltung mehr und mehr aufgeben. Das Bild vom sauberen Amerika wurde immer mehr gestört und nach der Watergate-Affäre schwindet das Vertrauen in die politische Ordnung merklich. Politiker werden als austauschbare Marionetten oder gar Kriminelle dargestellt. Doch heißt das nicht, daß die Superhelden sich selbst den Spielregeln der Demokratie beugen – ihre Souveränität bleibt unangetastet, ein antidemokratischer Garant der Demokratie.

Die achtziger Jahre bringen schließlich nach den Marvelhelden eine dritte Generation. Mit Frank Millers „Batman“-Bearbeitung „The Dark Knight Returns“ wurde den Superhelden 1986 endlich zum verdienten Ruhestand verholfen. Miller versetzt die Geschichte in die Zukunft, die Helden sind alte Männer, und Batman läßt sich zu einem letzten Einsatz hinreißen, um seine Heimat von den „Mutants“ einer Art Skinheadtruppe, zu befreien. Batmans Comeback erreicht die Massen über das Fernsehen, nicht mehr „life“, wie in den klassischen Superhelden-Comics, in denen allenthalben jubelnde Massen auf den Straßen zu sehen sind. Superman ist nun offiziell in Regierungsdiensten und gehorcht brav den Anordnungen seines Präsidenten, einer Parodie Reagans. Batman wird zum Outlaw, zum Freibeuter, der sich, im Gegensatz zu Superman nicht von der Öffentlichkeit kontrollieren läßt.

Alan Moore geht mit seiner Variante des Superheldengenres noch weiter. In seinem mehrfach preisgekrönten Werk „Watchmen“, mit den faszinierenden Zeichnungen von Dave Gibbon stellt er die Helden nicht nur in Frage, bei ihm werden sie zu gescheiterten Existenzen. Miller läßt Batman noch sein gewohntes Imperium Gotham City, Moores Helden leben in dem realistischen New York.

Die „Wächter“ waren früher Kämpfer für Recht und Ordnung, sie wachten über die Moral und die Stärke Amerikas. Heute leben sie in einer bürgerlichen Existenz und ihre Vergangenheit ist in der Öffentlichkeit vergessen. Der einzige von ihnen, der wirkliche Superkräfte besitzt, ist „Mr. Manhattan“, der als Opfer eines atomaren Unfalls das Gleichgewicht des Schreckens zugunsten der USA verändert hat. „Mr. Manhattan“ sieht Menschen wie Dinge als Ansammlungen von Atomen und ist keiner Gefühle fähig. Ihm verdankt der Staat z.B. den Sieg im Vietnamkrieg.

53 Vgl. Trudeau: Doonesbury. Reinbek 1983.

54 Lietzmann: Doonesbury, ein Comic-Star kehrt zurück. In: FAZ 2.11.1984.

55 Bilal: Erinnerungen aus dem All. Stuttgart 1992.

56 Knigge: Comic-Lexikon. Frankfurt/M. 1988. S. 98.

57 Schreiber: Stimmungsbarometer der Linken. In: Konkret-Literatur 1990. Hamburg 1990. S. 76 f.

58 Hausmanning: Superman. Frankfurt/M. 1989. S. 137-166.

Der neurotische Ordnungsfanatiker „Rorschach“ ist zwar ein unermüdlicher Kämpfer gegen das Böse in der Welt, aber Moore führt ihn vor als Opfer seiner persönlichen Probleme; als Kind einer Prostituierten kann er die Welt nur als Kloake sehen. Der „Comedian“, mit dessen Ermordung die Geschichte beginnt, ist Agent des CIA und repräsentiert die Unmoral des Systems.

„Laurie Juspecky“, die einzige Frau unter den Helden, steht, wie sollte es auch anders sein, für die Macht der Gefühle. Die wirtschaftliche Macht liegt bei „Ozymandis“, der als intelligenter, charismatischer Typ seit seinem Ausstieg aus der Superheldentruppe ein Wirtschaftsimperium aufgebaut hat, er verkörpert die These „Wissen ist Macht“.

Die unterschiedlich angelegten Möglichkeiten, Macht zu ergreifen, die Auswirkungen des Phänomens Macht und die Frage, wie die Welt mit solchen Superwesen aussehen würde, sind Moores Interesse.<sup>59</sup> Moore, der als britisches Arbeiterkind früh politisiert wurde, setzt sich in seinen Szenarien kritisch mit den Auswirkungen der Politik von Margaret Thatcher auseinander. Für Moore ist die Demokratie nicht gerade die ideale Staatsform; vom Sozialismus ebenso enttäuscht, plädiert er für eigenverantwortliches Handeln und gegen das Abgeben der Verantwortung an wie auch immer geartete Führer, einen sozialen Anarchismus.

### 3.12 Traumata der Postmoderne

Ein weiteres herausragendes Werk ist die Anti-Utopie „Alexander Nikopol im 21. Jahrhundert“, für die Bilal auch die Szenarien schreibt, es thematisiert im ersten Band Macht und Unterdrückung in einem kapitalistischen System.

Paris als Stadtstaat, in dessen Zentrum die Privilegierten leben und das von einem verelendenden Slum-Gürtel umgeben wird, ist beherrscht von Faschisten. Über der Stadt schwebt eine Pyramide, in der ägyptische Götter Monopoly spielen. Eine (Schein)-Wahl steht bevor, in der der Held Nikopol, der gerade aus einem Kälteschlaf aufgetaut wurde, zum Kandidaten avanciert. Der ägyptische Gott Horus will mittels seines Körpers Einfluß und Macht bei den Menschen gewinnen, um dann schließlich die Herrschaft in der Götterwelt zu erreichen.



Abb. 4: Bilals Utopie

Bilals phantastische Bilder sind bevölkert von fliegenden Putten, die schwanger werden können und sich rasant vermehren, einem Papst, der sich per Hubapparat in die Lüfte erhebt, um sein Image aufzupolieren, oder grügestreiften Katzen mit telepathischen Fähigkeiten.

Die Handlung, deren zahlreiche Nebenstränge immer wieder zum Thema hinführen, hat einen klaren politischen Ansatz, der durch die Zeitungsartikel, die immer wieder in die Handlung einfließen, noch unterstrichen wird.

Bilals ägyptische Götter hängen in ihrer Pyramide über Paris fest, ihnen ist der Sprit ausgegangen. Mit beißendem Spott weist der Autor hier auf ein Machtmittel der nahen Zukunft hin. Die Götter, denen die Menschen eigentlich völlig egal sind, installieren daraufhin um an Energie zu kommen, eine Räteregierung mit Nikopol an der Spitze, der am Ende der Geschichte, genau wie der einstige Diktator, in der Psychiatrie landet.

„Die Frau aus der Zukunft“, der zweite Band der Trilogie, führt in die Metropolen Europas, deren Straßen von wilden Kämpfen zwischen Einwanderern aus der Dritten Welt beherrscht werden. Die Protagonistin Jill trifft den Helden in einem autonomen Berlin, als sie einen Bericht über die einzige Überlebende einer Weltraumexpedition schreiben will. In diesem Band werden kaum noch Herrschaftsstrukturen geschildert; Bilal lehnt dies in der Einleitung explizit ab; er schreibt: „die politische Lage im Stadtstaat Paris interessiert hier nicht weiter“<sup>60</sup>. Die individuellen Lösungen und das Auftreten stilisierter Frauen stehen für den Zeitgeist der achtziger Jahre. Bilals Figuren bleibt nur noch die Flucht, eine Lösung ist nicht mehr in Sicht.

Die im Vergleich zum ersten Band immer statischer werdenden Bilder drücken den Stillstand aus, der mit der Flucht anheim geht. In einem Anhang mit Jills Reportagen und Kommentaren, die als Mitteilungen aus der Zukunft in der Redaktion der „Libertation“ auftauchen, ist die Rede vom „Hyper-Liberalismus“, dem Triumph der liberalen Monopole über den Individualismus.

### 4 Sachcomics oder Educational Comics

„Die Ironie unseres Zeitalters des Bildes besteht darin, daß es uns die Realität verbirgt.“

Gisela Freud

Sachcomics, auch Educational Comics genannt, sind nach Dolle-Weinkauff eine „Spielart der Sachliteratur, die mit den visuell-verbale Darstellungsmitteln des Comics operiert“.<sup>61</sup>

Zwar sind Comics traditionell ein Unterhaltungsmedium, doch schließt das natürlich nicht aus, sie zur Information, zur Werbung oder auch zur Propaganda zu benutzen. Comics zur politischen Bildung einzusetzen, z.B. als Informationsbroschüren der amerikanischen Regierung im Zweiten Weltkrieg, ist eine amerikanische Tradition.<sup>62</sup> Die Schwierigkeit, die der populären Sachliteratur allgemein anhaftet, nämlich daß sie durch Vereinfachen, Veranschaulichen und Akzentuieren zur Wissenschaft hinführen soll, aber eben selbst keine wissenschaftliche Literatur ist, gilt beim Comic ebenso für die bildhafte Darstellung.

Bernd Weidemann beschreibt den dokumentarischen Comic: „Dokumentarisch sollen im folgenden all jene Comics heißen, in denen historische Ereignisse und Personen mit der Absicht geschildert werden, sich an die historischen Wahrheiten zu halten.“<sup>63</sup>

59 Langhans (Hg.): Lexikon der Comics. Meitingen 1991.

60 Vgl. Bilal: Die Frau aus der Zukunft. Hamburg 1988. S. 5.

61 Dolle-Weinkauff: Comic. Weinheim 1990. S. 333.

62 Fuchs: Comics, Ideologie und Politik. In: Comics im Medienmarkt, in der Analyse, im Unterricht. Opladen 1977. S. 89.

63 Weidemann: Foto oder Zeichnung? In: Comics Anno. München 1991. S. 26-41.