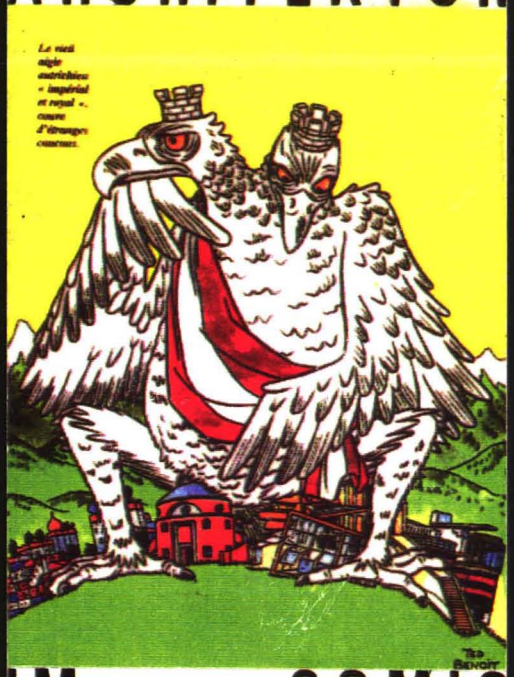
UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK
der Technischen Universität Graz
II
73929/1

ARCHITEKTUR IM COMIC



KADLETZ MICHAEL

T U - G R A Z

FAKULTÄT FÜR ARCHITEKTUR

Institut für Baukunst

Univ.-Doz.Arch.Dipl.-Ing.Dr.techn. Holger Neuwirth

D I P L O M A R B E I T

Vorgelegt von: Kadletz Michael

Graz, Oktober 1989

UB-TU GRAZ
+F9826208

ARCHITEKTUR IM COMIC

ARCHITEKTUR UND ARCHITEKTURAUFFASSUNGEN

IN DER "LIGNE CLAIRE"

UND DER

"NOUVELLE LIGNE CLAIRE"

II
73.929
1.

Universitätsbibliothek
der Technischen Universität Graz

1990-05-04

90 P 3221

INHALTSVERZEICHNIS:

1. Einleitung _____ 1

2. Zur Geschichte der Comics _____ 2
2.1. Die Comic Strips _____ 4
2.2. Die Comic Books _____ 15
2.3. 60 Jahre "Ligne Claire" _____ 19

3. Architektur und Architekturauffassungen
in der "Ligne Claire" und der
"Nouvelle Ligne Claire" _____ 27

4. Bibliographie _____ 80

5. Abbildungsverzeichnis _____ 81

1. EINLEITUNG

Die Comics sind ein in der Kulturgeschichte relativ junges Phänomen, dessen Erforschung noch in den Kinderschuhen steckt. Es gibt wenig Sekundärliteratur, die es ermöglicht, wissenschaftlich zu arbeiten.
Als Sekundärliteratur zu dem Thema "Architektur im Comic" existieren beispielsweise nur Artikel in Comics-Fachzeitschriften, die ohne Ausnahme in Frankreich erschienen sind.
Außer diesen Artikeln standen mir zur Bearbeitung nur die Comics selbst zur Verfügung.
Da es mir unmöglich war, sämtliche Comics zu berücksichtigen, entschloß ich mich, eine subjektive Auswahl an Bildfolgen zu treffen: Grundlage für meine Untersuchungen wurden die Comics im Stil der von George Rémi (Hergé) begründeten "Klaren Linie"(Ligne Claire) und jene der sogenannten "Nouvelle Ligne Claire". Letztere zog ich vor allem deshalb heran, weil sich in den Bildfolgen der "Klaren Linie", wenn überhaupt, vor allem historische und anonyme Architektur findet.

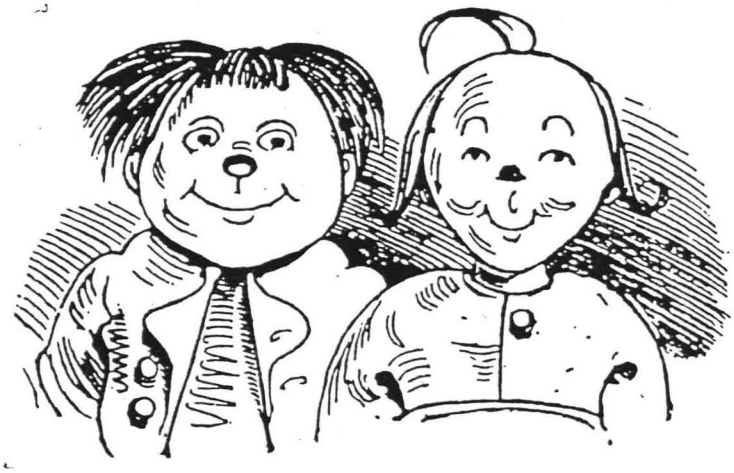
2. ZUR GESCHICHTE DER COMICS

Die Anfang der 70er Jahre einsetzende Comics-Forschung zitiert zahlreiche "Vorläufer" für den Comic: Höhlenmalereien, die ägyptischen Totenbücher, griechische Vasenmalereien und verschiedenes mehr: diese Beispiele belegen, daß das Bild schon immer Bestandteil der menschlichen Kommunikation war.

Gezielt zur Information und Unterhaltung einer breiten Massenöffentlichkeit eingesetzt wurden Bildfolgen erstmals im 16. Jahrhundert von den Bänkelsängern, die von Stadt zu Stadt zogen und die die auf Moritatentafeln dargestellten spektakulären Begebenheiten durch Gesang kommentierten. Doch erst die Entwicklung der Drucktechnik ermöglichte den Bildergeschichten den Durchbruch zu breitem Publikum.
In Frankreich, Deutschland, Italien und Rußland entstanden Bilderbogen.
In England wurden die Bilderserien des Malers William Hogarth (1697 - 1764) durch Stiche popularisiert.
Thomas Rowlandson (1756 - 1827) ergänzte die rein additive Erzählweise um ein neues Prinzip, indem er mit seinem Dr. Syntax erstmals eine wiederkehrende Figur einführte.
Der Schweizer Rodolphe Töpffer (1799 - 1846) griff eine englische Tradition in seinen komischen Bildserien auf und veröffentlichte 1845 mit seinem "Essai de Physiognomonie" eine erste Theorie der Bildergeschichte, in der er schreibt: "*Literatur in Bildern machen (...) bedeutet die vollständige Erfindung eines Vorganges, dessen einzelne Teile in Zeichnungen nebeneinander gestellt werden und in sich ein Ganzes bilden.*"
In Frankreich wurden die Zeitschriften "La Caricature" und "Clarivari" zur Plattform für Zeichner wie Grandville d.i. Jean - Ignace-Isidore Gérad, (1803 - 1847) und Honoré Daumier (1809 - 1879), die gegen das Bürgerkönigtum und die Verfälschung der Revolutionsidee zu Felde zogen.

Eines der monumentalsten Werke veröffentlichte später Gustave Doré (1832 - 1883) mit seiner aus 500 Holzstichen bestehenden "Historie Pittoresque, Dramatique et Caricaturale de la Sainte Russie" (1854).
Diese Arbeiten inspirierten den Holzschneider Kasper Braun (1807 - 1877), der 1837 nach Paris gereist war, um die Technik der französischen Xylographen kennenzulernen. Nach Deutschland zurückgekehrt, tat er sich mit dem Buchhändler Friedrich Schneider (1815 - 1864) zusammen und gründete 1844 die "Fliegenden Blätter", denen bald darauf die revolutionäre Stimmung des Vormärz von 1848 zum Durchbruch verhalf. Zu den Künstlern des Verlages Braun und Schneider zählten ab 1859 auch Wilhelm Busch (1832 - 1908), dessen "Max und Moritz" (1865) als unmittelbarer Vorläufer der amerikanischen Comic-Strips angesehen werden muß.

Busch: Max und Moritz



2.1. DIE COMIC STRIPS

Im wenig besiedelten Amerika des 19. Jahrhunderts kam der Presse als Informationsträger und Unterhaltungslieferant eine wichtige Funktion zu. Um 1880 gewann der gezeichnete Humor an Bedeutung, wobei auf die europäischen Bildergeschichten zurückgegriffen wurde. Parallel zur Gründung von den an den "Fliegenden Blättern" orientierten Humormagazinen wie "Puck" (1877), "Judge" (1881) und "Life" (1883) entstanden in den Tageszeitungen die Wochenendbeilagen, in denen neben Arbeiten amerikanischer Zeichner auch Bildererzählungen aus Deutschland und Frankreich vorgestellt wurden. Diese "Supplements", so nannte man die Beilagen, wurden immer bedeutender im Konkurrenzkampf zwischen den beiden New Yorker Zeitungsverlegern Joseph Pulitzer und William Randolph Hearst (Hearst besaß zwischen 1895 und 1930 fast das Pressemonopol!); wer die besseren Illustratoren brachte, hatte die Gunst der Leser auf seiner Seite. 1893 begann Pulitzer mit dem Farbdruck zu experimentieren und es gelang ihm innerhalb von drei Jahren, eine gelbe Talgmischung zu entwickeln, die den Anforderungen gemäß schnell trocknete.

Am 16.2.1896 präsentierte Pulitzer den Lesern seiner "New Yorker World" die von Richard Felton Outcault gezeichnete Serie "The Yellow Kid", deren Held ein für die damalige Zeit typischer "Bad Boy" war, der ein gelbes Nachthemd trug und in einem New Yorker Slum seine "jokes" trieb. Dieser 16.2.1896 gilt als Geburtsstunde der Comics, die allerdings erst Jahre später - wegen ihrer bis 1929 fast ausschließlich komischen Inhalte - so genannt wurden. Zwar hatte es auch zuvor bereits Bildergeschichten gegeben, die "The Yellow Kid" durchaus nicht unähnlich waren, neu war jedoch der sensationelle Erfolg der Serie.

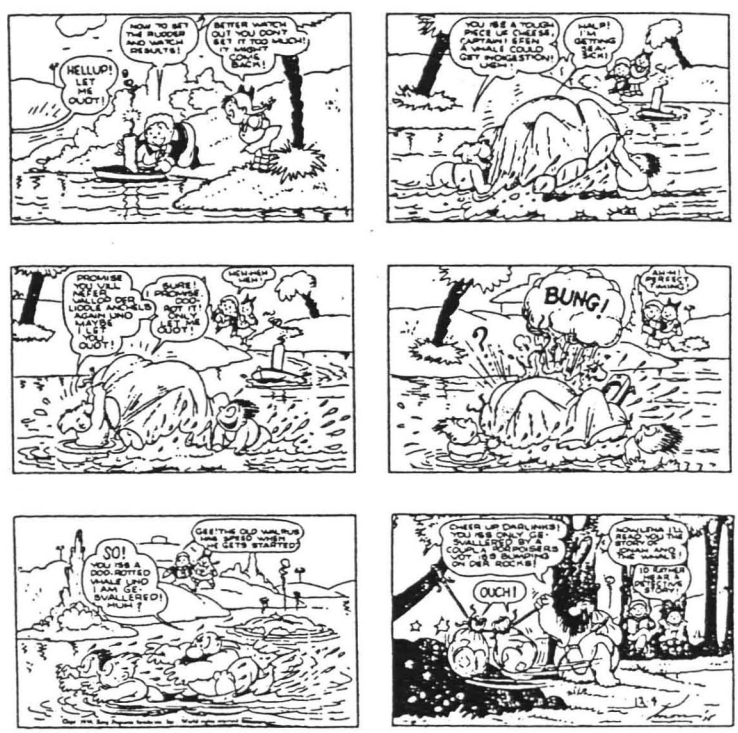
Durch wechselweises Abwerben von Outcault versuchten Hearst und Pulitzer die erfolgreiche Serie jeweils für sich zu beanspruchen. Der Kampf wurde schließlich vor Gericht beendet, das Pulitzer den Titel "The Yellow Kid" zusprach, der die Serie von einem Zeichner namens Georg Luks weiterführen ließ.



The Yellow Kid von Richard Felton Outcault

Durch "The Yellow Kid" in Zugzwang gekommen, erinnerte sich Hearst an Buschs "Max und Moritz" (1870 ins Englische übersetzt) und beauftragte Rudolph Dirks, "something like Max und Moritz" zu kreieren, worauf der 1877 in Deutschland geborene Zeichner 1897 "The Katzenjammer Kids" schuf. So wurde Busch zum Vater der Comics in den USA.

Kneer: The Katzenjammer Kids © KFS



1912 wechselte Dirks zu Pulitzers "World" und erneut ging man wegen der Urheberrechte vor Gericht: Dirks bekam das Recht an den Figuren, Hearst den Serientitel zugesprochen.
Dirks zeichnete eine Serie mit dem Titel "Hans and Fritz" (später "The Captain and the Kids") für die "World" weiter, während in Hearsts "Journal" nach zweijähriger Pause die von Harold Kneer gezeichneten "The Katzenjammer Kids" wieder erschienen.
Dieser von mittlerweile fünf Zeichnern bearbeitete Comic-Strip ist der älteste heute noch puplizierte.

Um die Jahrhundertwende wurden die wichtigsten Elemente für die Form der graphischen Erzählung, die wir heute Comic nennen, entwickelt und ausgeformt:
So war zwar bereits bei "The Yellow Kid" der Dialogtext ins Bild integriert, doch stets noch auf dem Nachthemd des Protagonisten gedruckt. Dirks führte als erster eine konsequente Verwendung von Sprechblasen ein.
Es seien hier noch weitere für die Entwicklung der ersten Comics wichtige Zeichner genannt:

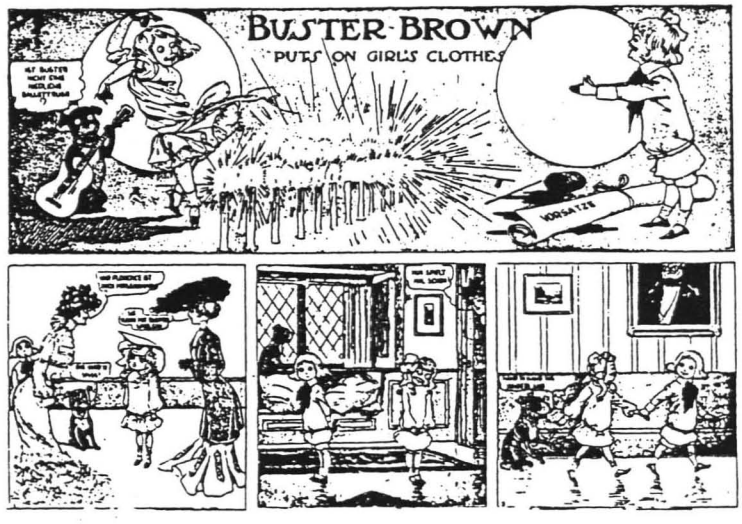
* Frederick Burr Opper (Happy Hooligan, 1900),
* James Swinnerton (Little Jimmy, 1904),
* Gustave Verbeek (The Upside Downs of Little Lady Lovekins and Old Man Muffaroo, 1903),
* Winsor McCay (Little Nemo in Slumberland, 1906) und
* Lyonel Feininger (The kin-der-kids, 1906).

1910 setzte sich der Tagesstrip parallel zur Sonntagsseite durch, Serien von

* George McManus (Bringing up Father, 1913) und
* George Herrimans (Krazy Kat, 1913)

wurden veröffentlicht. Sie erhielten erst später, als ihr Erfolg erprobt war, zusätzlich eine Sonntagsseite.
Aufgrund des von Syndikaten wahrgenonnenen Handels mit Nachrichten kam es zur weiten Verbreitung der Strips, was auch zu einer Standardisierung der Inhalte führte.

Outcault: Buster Brown © KFS



Neben den *bad boy*-Strips ("The Yellow Kid", "The Katzenjammer Kids", "Buster Brown" usw.) wurden *fall guy*-Serien ("Happy Hooligen", "Mutt and Jeff" usw.)äußerst populär, deren vom Pech verfolgte, doch niemals den Mut verlierende Helden an Charlie Chaplin in dem 1915 gedrehten Film "The Tramp" erinnerten.

McManus: Bringing Up Father © KFS



Opper: Happy Hooligan © KFS



Auch Familienserien und *girl*-strips kamen auf, die das im Jahre 1920 aktuelle Thema des Frauenwahlrechtes auf ihre Weise verarbeiteten.

Mitte der 20-er Jahre setzten sich auch die *animal*-strips durch, zu Beginn mit Pat Sullivans "Felix, the Cat" (1923). Sullivan hatte 1917 bereits seinen ersten Felix-Film produziert.

1930 brachte Walt Disney seinen ersten "Mickey Mouse"-Strip heraus (nachdem er 1928 seinen ersten Mickey-Mouse-Film gedreht hatte), dem "Silly Simphonies" folgte, aus dem 1938 "Donald Duck" ausgekoppelt wurde.

Die Weltwirtschaftskrise, die am 29.10.1929 mit dem Börsenkrach ihren Höhepunkt erreichte, brachte das gesamte ökonomische System der Nation aus dem Gleichgewicht. Massenentlassungen und Lohnkürzungen waren an der Tagesordnung.

Gefragt waren Männer, die die Nation aus dem wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Chaos in geordnete Verhältnisse zurückführen konnten. Abenteuerstoffe, die entsprechende Leitfiguren präsentierten, waren bislang hauptsächlich den "Pulps" vorbehalten geblieben, billigen Romanheften, in denen viele damals noch unbekannte Autoren ihre ersten Stories veröffentlicht hatten und in denen Helden wie Burroughs "Tarzan" oder Howards "Conan" entstanden waren.
Die Comics dagegen erzählten noch immer ihre witzigen Familiengeschichten und *fall guy*-stories. Dies sollte sich jedoch ändern, als im Jänner 1929 die beiden ersten Abenteuer-Comics in den Tageszeitungen erschienen.
Tarzans erstes Abenteuer lief über 60 Tagesstreifen und hielt sich eng an die Romanvorlage.

Hogarth: Tarzan © ERB



Calkins: Buck Rogers © KFS



Zeitlich fünf Jahrhunderte entfernt entführte Buck Rogers dagegen seine Leser in die Science-Fiction-Welten des 25. Jahrhunderts. Abenteuerliche Elemente gab es zwar schon vorher vereinzelt, doch erst mit Tarzan und Buck Rogers konnte sich dieses Genre etablieren.
Erwähnt seien noch die Strips von Alex Raymond ("Jungle Jim", 1934; "Flash Gordon", 1934), Lee Falk ("The Phantom", 1936) und Milton Caniff ("Terry and the Pirates", 1934).

Caniff: Terry and the Pirates © News Synd.



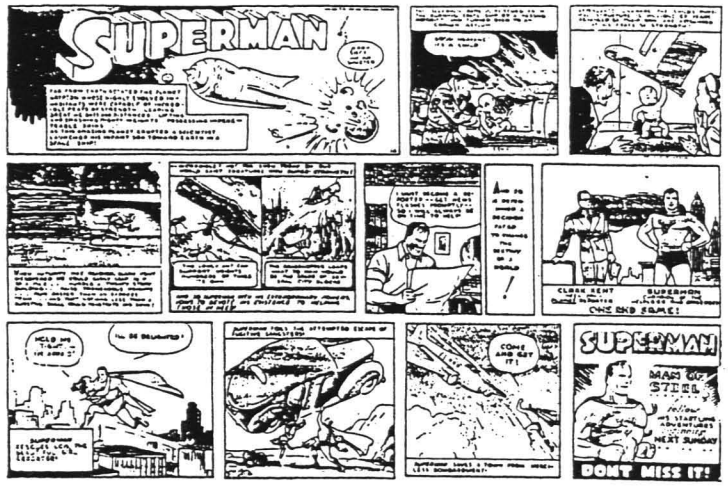
Die Dreißiger Jahre waren auch das Jahrzehnt der Krimis. Die Auswirkungen der Prohibition und des organisierten Verbrechens schlugen sich in den Pulpromanen, dem Film und letztendlich in den Comics nieder.
Chester Gould lieferte 1931 mit "Dick Tracy" den ersten "knallharten" Detektiv-Comic, der bald so erfolgreich wurde, daß die Konkurrenz schnell ähnliche Serien in Auftrag gab.
Es erschienen "Red Barry" (1934) von Will Gould, "Secret Agent X-9" von Alex Raymond, "Charlie Chan" (1938) von Alfred Andriola, "The Spirit" (1940) von Will Eisner und 1946 der in Reprints auch heute erscheinende "Rip Kirby" von Alex Raymond.

Raymond: Secret Agent X-9 © KFS



Wenig populär wurden hingegen die Western-Strips; sie setzten sich nur beschränkt durch. Umso erfolgreicher wurde allerdings eine historische Serie von Hal Foster ("Prince Vailand" 1937), die auch heute, 50 Jahre nach ihrem Debüt, noch international verbreitet ist. (Sie wird heute von John Cullen Murphy gezeichnet.)
Der Ausklang der Dreißiger Jahre bescherte den Comics die Superhelden: "Superman" von Jerry Siegel hatte seinen ersten Auftritt im Jahre 1938 in einem der ersten Comic-Books ("Action Comics") und war bereits im Jahr darauf auch als Strip in den Tageszeitungen zu finden.
Serien, die auch noch eigene Hefte bekamen, waren "Batman" (1940), "Green Lantern" (1941), "Captain Amerika" (1941) und 1942 "Wonder Woman".

Shuster: Erste Supermann-Sonntagsseite © KFS



Kirby: Captain America © Marvel



Nach dem 2. Weltkrieg entstand ein Boom von *soap operas*, deren Vorläufer Mary Orr mit "Mary Worth" (1932) und Dale Messick mit "Brenda Star" (1940) schufen. Als Hinweis für das Wiederaufleben dieser alten Serien sei erwähnt, daß es 1989 Filmprojekte gibt, die diese alten Comics aufgreifen, wie zum Beispiel "Batman" und "Brenda Star".
Die Konkurrenz des Fernsehens machte den Comic-Strips immer mehr zu schaffen, was die Produzenten dazu veranlaßte, statt auf die große erzählerische Linie der Abenteuer-Comics verstärkt auf die Gags der *sophisticated* Strips, nach dem Vorbild von Walt Kellys "Pogo" (1943) oder Chic Youngs "Blondie" (1930) zu setzen.

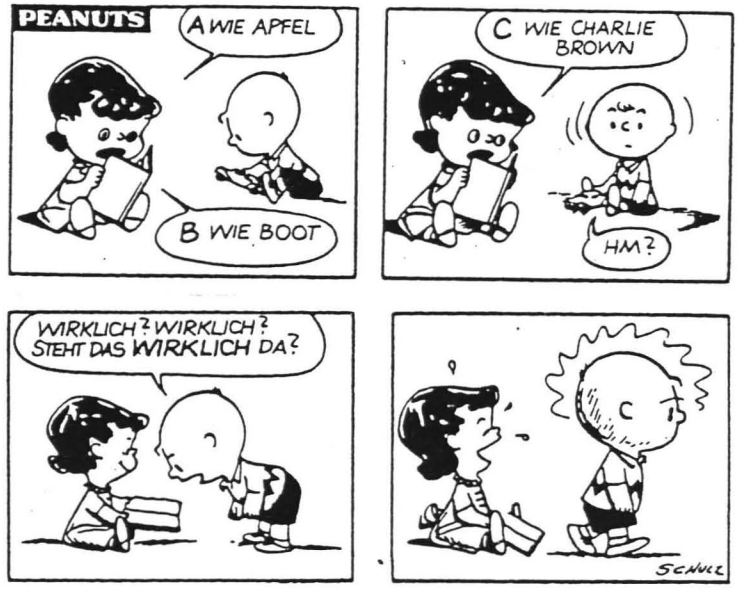
Young: Blondie © KFS



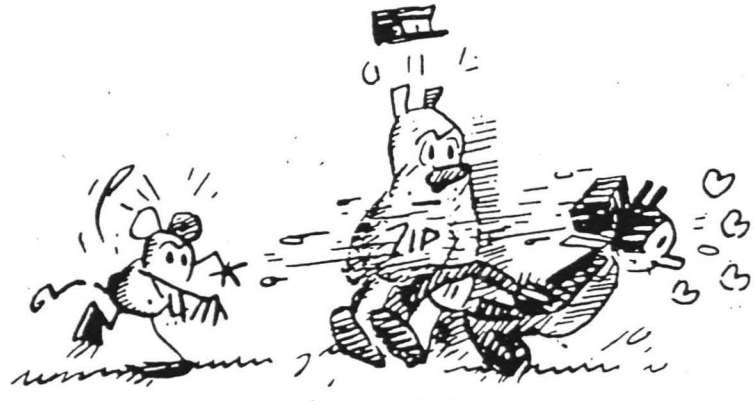
Kelly: Pogo © Kelly



Schulz: früher Peanuts-Strip © UFS



Die Tageszeitungen versuchten immer stärker, fehlende Qualität vieler Comics durch Quantität auszugleichen und immer mehr Strips immer stärker verkleinert auf ihren Comic Seiten unterzubringen, was zum Niedergang vieler Serien führte.
1950 entstanden die "Peanuts" von Charles M. Schulz und "Beetle Bailey" von Mort Walker, deren Erfolg Serien wie "B.C." (1958) von Johnny Hart, "The Wizard of Id" (1964), "Broom-Hilda" (1970) von Russel Myers, "Hägar the Horrible" (1973) von Dik Browne und "Garfield" (1978) von Jim Davis nach sich zog.



Herriman: Krazy Kat © KFS

2.2. DIE COMIC-BOOKS

Wegen ihrer Bedeutung für die heute erscheinenden Comic-Alben möchte ich kurz auf die Entwicklung der Comic-Books eingehen.

Die ersten gesammelt abgedruckten Comics waren die zuvor in der "New Yorker World" puplizierten Strips von "The Yellow Kid". Nach diesem 1897 erschienenen Comic-Book gab es dann Anfang des 20. Jahrhunderts Reprints von "The Katzenjammer Kids", "Buster Brown" und einigen anderen.
1922 startete schließlich das Magazin "Comic Monthly" dessen zwölf 24-seitige Hefte jeweils einer Comic-Figur gewidmet waren, 1929 gefolgt von "The Funnies", das nach 36 - in wöchentlichem Abstand erschienenen Ausgaben - wieder vom Markt verschwand. 1933 druckte die Eastern Colour Print Company mit einer Auflage von 10.000 Exemplaren das Heft "Funnies on Parade", das als das erste Comic-Book überhaupt angesehen werden muß. Noch im gleichen Jahr bot Eastern Colour das Heft "Famous Funnies" gleich mehreren Firmen zu Werbezwecken an.
Der gigantische Erfolg führte zu der Idee, das 64seitige Heft mit einem 10 Cent-Aufkleber zu versehen und zu verkaufen. Es konnte eine Vertriebsfirma gefunden werden und im Mai 1934 wurden 180.000 Exemplare von "Famous Funnies 1" verkauft.
Die Idee fand schnell Nachahmer und 1936 kamen sieben neue Magazine auf den Markt, darunter beispielsweise das 1938 vom DC-Verlag herausgegebene Heft "Action Comic 1" (in dem "Superman" sein Debüt feierte) oder nachfolgende Serien wie "The Phantom" (1939) von Bob Gustavson und "Batman" (1940) von Bill Finger und Bob Kane.
Nach den Superhelden-Comics bewährten sich die in den Tagesstrips abgedruckten Abenteuer-Comics, die Funnies, aber auch die in den fünfziger Jahren erschienenen Horror-, Kriegs- und Science-Fiction-Stories, deren Qualität ungleich besser war als die der heutigen. Im November 1961 startete der Marvel-Verlag die Serie "The Fantastic Four" von Stan Lee und Jack Kirby. "Superheroes with problems" hieß das Konzept, das zu einer Wiederbelebung des Superhelden-Genres führte.







Es folgten in den nächsten Jahren "The Hulk", "The amazing Spider-man" und andere.
Doch auch diese Anstrengungen konnten ein Sinken der Auflagen in den 70-er Jahren nicht verhindern.
Zwar konnte der Marvel-Verlag mit der Wiederentdeckung des Fantasy-Comic Erfolge verbuchen und mit "Howard the Duck" sogar einen "Renner" auf den Markt bringen, dies konnte aber die generelle Entwicklung nur bremsen, die 1984 mit der Einstellung sämtlicher Mickey Mouse Hefte einen Tiefpunkt erreichte.
(Inzwischen hat sich ein anderer Verlag der Mäuse und Enten wieder angenommen.)
In den 80-er Jahren kam es zu einem neuen Trend: *graphic novel* tauchte am Horizont auf. Der Begriff wurde 1978 von Will Eisner für sein Buch "A Contract with God" kreiert. Neben mißlungenen Alben wie "Epic" (1980 - 1986) gab es Neuerscheinungen wie "The Death of Captain Marvel" (1982) von Jim Starlin (der Superheld erliegt hier dem Krebs!) und Frank Millers "The dark Knight" (1986), in dem der gealterte Batman von seiner Vergangenheit eingeholt wird und erneut sein Trikot anlegen muß, um einen letzten Kampf zu bestehen.

Starlin: The Death of Captain Marvel © Marvel



Die *graphic novels* erschlossen den Comics mit dem Buchhandel einen neuen Markt. Gewaltige Resonanz fand z.B. Art Spiegelmanns "Maus - A Surviver's Tale" (1986), das die Judenvernichtung mit Mäusen (Juden) und Katzen (Nazis) als Protagonisten behandelte.

Spiegelman: Maus © Spiegelman



Mittlerweile haben auch die klassischen Buchverlage Comic-Alben als *graphic novels* in ihr Programm genommen und ehemalige Marktleader wie Marvel oder D.C. veröffentlichten Mitte der 80-er Jahre neue Serien begabter Zeichner.
In Europa gab es die ersten Comics Anfang des 20. Jahrhunderts; maßgeblich für sie wurde zum einen der Einfluß aus Amerika, zum anderen prägten natürlich Kultur und Tradition des jeweiligen europäischen Landes ihr Aussehen. Als Beispiel für europäische Comics habe ich - wie bereits erwähnt - die der "Ligne Claire" gewählt; mehr über ihre Entwicklungsgeschichte aber im folgenden Kapitel.

2.3. 60 JAHRE "LIGNE CLAIRE"

In Belgien spielten die katholischen Jugend- und Pfadfinderzeitschriften eine wichtige Rolle bei der Entwicklung der Comics. In "Le Boy-Scout Belge" veröffentlichte Hergé (1907) (d.i. Georges Rémi) 1926 mit "Totor, C.P. des Hannetons" die erste belgische Comic-Serie, die von ihrem Schöpfer selbst als "gezeichneter Film" angesehen wurde.
1927 wurde Hergé Mitarbeiter der Zeitschrift "Le Vingtième Siècle". Hergé zeichnete vor allem zahlreiche Comics für die, ein Jahr später, von dem Abt Norbert Wallez gegründete Jugendbeilage. Am 10.1.1929 begann er in "Le Petit Vingtième" seine berühmte Serie "Tintin", mit der er dann zu verschiedenen Verlagen wechselte.
Mit dem Reprint des ersten Tintin-Abenteuers "Les Aventures de Tintin Reporter du Petit Vingtième au Pays de Soviets" (deutsch "Tim im Lande der Sowjets") in Buchform war 1930 das erste belgische Comic-Album erschienen.
1937 überließ Hergé die Albumrechte an Tintin dem belgischen Traditionsverlag Casterman in Tournai.
Die Papierknappheit während des Krieges erforderte bald eine Kürzung der über 100 seitigen Stories auf einen Standardumfang von 64 Seiten; dafür druckte Casterman Tintin von nun an farbig, da Farbe leichter zu beschaffen war als Papier. Um die Umarbeitungen der bereits erschienenen Episoden zu bewältigen, engagierte Hergé Edgar-Pierre Jacobs als Assistenten.
Es folgten Jaques Martin, Bob de Moor und Roger Leloup, die später auch mit eigenen Serien erfolgreich waren, welche die Verwandtschaft zu Hergés Stil (Ligne claire) aber nicht leugnen konnten. Die *Schule Hergé* war entstanden.
Wenn man heute von "Ligne Claire" spricht, so inkludiert man auch "Die Erben Hergés", die Vertreter nicht nur eines Stils, die sich in der Folge alle am großen Recycling-Spiel "Hergé" beteilig(t)en.

"Ligne Claire" umfaßt ebenfalls, was sonst bisweilen auch mit "Nouvelle Ligne Claire" oder auch "New Wave" betitelt wird. Die sogenannte *Ecole de Bruxelles* oder *Ecole d'Hergé* bezeichnet das personelle Umfeld jener, die zeitlich unmittelbar mit Hergé arbeiteten; noch direkter, nämlich auch räumlich mit Hergé verbunden, waren die damaligen Mitarbeiter seines Studios: Jacobs (ab 1944), Moor (ab 1950) und Martin (ab 1953), die den festen, inneren Klassenbestand ausmachten. Zur "alten Garde" zählten weiters Studio- bzw. Tintin-Mitarbeiter wie Leloup, Vandersteen, Craenhals oder Gascard (alias Tibet).

Der heute gebräuchliche Begriff "Ligne Claire"/"Klare Linie" wurde übrigens erst 1976 anläßlich der Ausstellung "Kuifje in Rotterdam" (Tim in Rotterdam) geboren; konzipiert wurde die Ausstellung von Brok und Pommerel unter Mitarbeit von Joost Swarte.
In vier Katalogen widmeten man sich dort verschiedenen Aspekten von Hergés Werk und Katalog Nummer vier trug den Titel "De klare Lijn". Der Begriff für den Stil Hergés und seiner Erben stammte von Joost Swarte.
Nun kurz zu den äußeren, sichtbaren Merkmalen des Hergé-Stils, bzw. des Konzeptes, welches für die unverwechselbaren und eben Schule machenden Striche sorgte:
Zu vorderst stehen die Postulate von Lesbarkeit und Transparenz, welche die geradlinige (doch keineswegs nur eindimensionale) Erzählstruktur definieren. Ihr entspricht die "Geradlinigkeit" des konturierenden Striches, dem wohl auffälligsten Merkmal: Hergés Bilderwelt ist charakterisiert durch den schematischen Realismus der Hintergründe, wovor seine Figuren mit reduziert-karikierter Physiognomie handeln.
Stiltypisch ist schließlich die konsequent monochrome Gestaltung der Farbflächen. Das Konzept von Hergé vermeidet zugunsten der gewünschten Klarheit alle überflüssigen "Extras", wozu nicht zuletzt der rigorose Verzicht auf jeglichen Schatten gehört.
Die "Ligne claire" ist eine abstrahierte, stilisierte Erzähltechnik, der die gewählten Elemente adäquat sind.

In der Interpretation der typischen Äußerlichkeiten kommen wir bald auf die Probleme der Zeichenlehre. Fresnault-Deruelle schreibt: "*Hergé (...) malt die Dinge so, wie er sie einordnet, nicht so, wie er sie sieht: Personen und Landschaften schaffen eine Welt, die man,ohne zu übertreiben, trotz ihres Realismus als total abstrakt bezeichnen kann; es ist eine Welt der Signifikate. Die einzelnen Dinge haben darin die Farbe ihrer Kategorie. Ein Spiel von Dunkelwerten zeigt an, daß sich eine Szene abspielt, sei es Tag, sei es Nacht, und außerhalb dieser naturalistischen Einschränkungen manifestieren sich die Farbtöne in ihrer Immanenz, als ob jedes Ding seine eigene Farbe absondere.*"
Als Schlüsselelement für die Entstehung der "Brüsseler Schule" kann man erwähnend festhalten: die Begegnung zwischen Hergé und Jacobs, den gegenseitigen Einfluß und das Schaffen eines Studios. Hier vollzieht sich eine vierfache Geburt:

* ästhetisch (die Schule fügt sich auf neuartige Weise in die Tradition ein)
* ideologisch (es ist eine bestimmte Wiedergabe einer Welt; geprägt von einer Position innerhalb/gegenüber der Gesellschaft, die den Künstler umgibt; die Geschichten spiegeln eine Ethik wider, die einer kleinbürgerlichen Weltsicht entspricht, mit durchaus humanistischen Inhalten, vgl. etwa die Tatsache, daß Tintin immer auf der Seite der Unterdrückten steht.)
* technisch (der Stil erfindet, abhängig vom damaligen drucktechnischen Verfahren eine effektive Lesbarkeit)
* mythologisch (weil es eine Übereinstimmung gibt zwischen den inszenierten Stereotypen und dem durch das Werk geschaffenen Sinn)

Auf Hergé aufbauend sind es nun mit unterschiedlichen Zugängen die Angehörigen einer neuen Generation, die sich gewandelte Zugriffe zum Universum des Meisters aneignen. Es sind Zeichner, die das Alte blindlings bewundern und als Imitatoren der Zeichenwelt Hergés huldigen. Andere übernehmen stilistisch erkennbar

von Hergés Universum stoffliche, inhaltliche oder rein formale Merkmale, die die alte Zeichenwelt neu interpretieren, oder die ein Spiel mit den Kindheitserinnerungen treiben.

Das Spektrum innerhalb der "Ligne Claire" reicht von der simplen nostalgischen Wiederherstellung bis zur Entmystifizierung, zur Auflösung bzw. Umkehrung der Mythen, wie sie die Tintin-Welt gebildet hat.

Am Übergang von Hergé zur "Moderne" stehen zwei Namen, die den Weg für die neuen Aneignungsformen bereiteten:
zum einen Joost Swarte (1947), der mit seinem Strich das neue Bildbewußtsein bewunderswert auf den Punkt bringt, in dem das Hergé-Erbe quasi auf die Spitze getrieben ist. Swarte ist es, der mit dem Baustoff von Hergés graphischen Gesetzen ein vollständig anderes Universum, eine Parallelerfindung zur Kosmogonie Tintins kreiert. Bei Swarte ist alles neu zusammengesetzt, neu erfunden, im Gegensatz zum realistischen Bild entspricht seines dem eines Wunsches, jedes Bild bringt wieder ein neues hervor, jeder Bezug schafft eine Verbindung mit der Phantasie des Lesers.
Am Leser ist es, sich daraus sein Werk nach Hergé zu modulieren.

Etwas anders geartet ist das Verhältnis des zweiten Zeichners zu seinem Erbe:
wohl behält Jaques Tardi (1946) gewisse verwandtschaftliche Beziehungen im Stilistischen zu Hergé bei, aber wenn bei ihm stilisierte, fotorealistische Hintergründe den Schauplatz für Figuren abgeben, die karikiert sind, geht er einen Schritt weiter. Mit "Adèle Blanc-Sec" (dt. Adele) ab 1976 wird klar, wie Tardi als Schöpfer von dramatischen Komödien (die alle Tintin-Abenteuer auch sind) die geraden Erzählstrukturen aufbricht.
Tardis bedeutende Leistung ist es, die neuen Erkenntnisse in seine Comic-Kunst übertragen zu haben: daß sich Geschichten nicht mehr unvermittelt-naiv erzählen lassen, daß die herkömmlichen Werte überholt sind. Bewerkstelligen läßt sich "Erzählen" nur noch ironisch. Die notwendige Distanz für die Ironie schafft eine

radikale Skepsis gegenüber der Tradition, die bis zur Ablehnung derselben gehen kann: Annullierung des Herkömmlichen, Umkehrung der Mythen sind die Stichworte zu Tardis ästhetischem Verfahren. Die Folgen sind, daß die Geschichten in einem eigenartigen Schwebezustand zwischen Ernst und Unernst sind, begleitet von einem sarkastischen Unterton. Der an sich gewohnte Gang der Intrige wird immer wieder zurückgenommen und ironisiert.
Tardi ist der zweite "Umstürzler" der "Ligne Claire", wenn er die alten Mythen wie Heldentum, Patriotismus, Justiz, Tod wohl aufscheinen läßt, sein Spiel treibt mit dem überkommenen Verständnis von Erzählbarkeit, am Ende jedoch gerade über die zitierten bekannten Stereotypen alles ins Gegenteil verkehrt. Auch wenn ihnen noch Referenz erwiesen wird in eindeutigen Bildzitaten, so grüßen Hergé, Jacobs und Co. nur mehr von sehr fern in Tardis Universum, das nun auch stilistisch seine Väter hinter sich läßt.

Jetzt zu zwei "Neuen" der Ligne Claire:
der Belgier Ever Meulen (1946) geht von Swarte aus und in exzessiver Weise weiter als dieser: alles von Meulen beruht auf dem Effekt von Deformation und trügerischem Schein ("Trompe-l'oeil"); die Überspitzung, ein verallgemeinertes Übermaß von Zeichen der Eleganz von Wagen und Flugzeugen: Lettering, Kostüme, Stellung der Personen, dekorative Phantasien; das Übermaß der Ecken und die klare Linie statten diese Zeichenwelt mit einer radikalen Kälte aus.
Meulen nimmt seinen Bildern jegliche Tiefe, auch jede Gültigkeit, indem er "die Elemente einer modernen Mythologie" miteinander verbindet, Elemente der populären Bildkultur, der Comics, von M.C. Escher, der Werbung usw.
Beim Niederländer Theo van den Boogaard (1948) wird die Bildwelt durch die Logik des Rausches beherrscht, nach der die neuen Gesetze der Komik geformt sind.
Van den Boogaard erweist sich darin als idealer "Sohn" Hergés, daß er sich einer Ästhetik bedient, die allen Codes, die ihr üblicherweise zugehören, beraubt ist. Vor dem Hintergrund Hergés ist seine Kunst eine Kunst der Verschärfung und des Übermaßes.

Sein Durchbruch gelingt ihm erst nach einer völligen Stiländerung, die sich 1976 im Comic "Sjef von Oekel" (deutsch: "Julius Patzenhofer") manifestiert.

Wieder deutlich in die Nähe von Hergés Universum gerückt sind die Produkte von Yves Chaland (1957). Er bedient sich in seinen Geschichten erkennbar des Comic-internen Mythenrepertoires, und interessanterweise ist Chalands Simulation nicht auf die "Ligne Claire" fixiert. Er holt zum "Wiedergebrauch" ein Universum aus vergangenen Kindertagen herauf, wobei Chalands Oevre sowohl Hergé wie auch die *Ecole Marcinelle* der Zeitschrift "Spirou" gleichermaßen fusionär berücksichtigt.
Tintin und Spirou treten einem dann auch in Chalands "Freddy Lombard" höchstpersönlich als moderne Mystifikationen entgegen. Als Weiterführung seines persönlichen Stils darf das Album "Adolphus Claar" angesehen werden, daß im Jahre 2226 angesiedelt ist, dessen Hauptfigur seine Abenteuer als Schrotthändler und Lebemann erlebt.

Auf eine zweite Stufe gebracht wird Hergé in den Arbeiten von Jean-Claude Floc'h (1963), der nach Szenarien des Hergé-Spezialisten Francois Riviere zeichnet. Fast meint man, Hergé vor sich zu haben: Floc`hs Bildergeschichten wirken aber als purer Schein, sind theaterhaft, nach Art des phantastischen Romans und der englischen Detektivstories angelegt.
Jean-Claude Floc'hs jüngerer Bruder Jean-Louis Floch gehört zwar zu den weniger bekannten Zeichnern in den deutschsprachigen Ländern, jedoch gelang ihm mit dem Album "En Pleine Guerre Froide" (deutsch: "Mitten im kalten Krieg") 1984 der qualitative Sprung in die Moderne und damit in das Kreativfeld der "Nouvelle Ligne Claire".

Eine der Zentralfiguren im modernen Strom der "Ligne Claire" ist zweifellos Ted Benoit (1958), der die Dimension von Hergés Stil besser als die anderen erfaßt hat. Programmatisch schien der Titel seines Albums "Vers la Ligne Claire" von 1980, in dem Benoits

stilistische Entwicklung nachvollziehbar wird,was aber keineswegs hieß, daß die dort versammelten Geschichten als theoretische Rechtfertigung für den letztlich gewählten Stil herhalten sollten. Es gibt laut Benoit keine Theorie bezüglich der "Ligne Claire": "*Ich habe realistisch gezeichnet und gefunden, daß ich nicht genug stilisiert zeichne. Hergé war ein realistischer Zeichner, der stilisierte, aber grundlegend realistisch.*"

Ziehvater des neuen Stils von Benoit, der mit "Berceuse électrique" (deutsch: "Ray Banana, Abenteuer im 20. Jahrhundert") 1982 zu "seiner Ligne Claire" fand, war Joost Swarte. "*Swarte hat mich verstehen lassen, bis zu welchem Punkt dieser Stil modern sein kann, und daß es kein Plagiat ist, ihn zu benützen, sondern schlicht der Gebrauch einer Sprache, die einer ganzen Tradition gemeinsam ist.*"
Wie sieht für Benoits Bilderwelt (Hergé à la 50er Jahre mit futuristischer Attitüde) die Simulation aus?
Die Gesetze von der Erscheinung der Welt sind die gleichen wie in "Tintin". Benoit setzt nicht mit dem realistischen Funktionieren der Welt aus, sondern mit der Entsprechung dieses Funktionierens mit der Idee von Wirklichkeit, das heißt mit dem klassischen Axiom von der Analogie Wirklichkeit-Darstellung.
In Benoits Paralleluniversum, in seiner durch und durch künstlichen Überwirklichkeit wählt die "Ligne Claire" weder einen Stil noch einen Code, es ist ein Mythos in sich, eine solide Dichte von "Realität".

Serge Clerc (1957) gebührt der Verdienst, mit der Verquickung der Welten - Comic und Rockmusik - eine neue Stilrichtung der Comics etabliert zu haben, die auch von Zeichnern wie Joost Swarte oder Ever Meulen aufgegriffen wurde.
Clercs derzeitige Serienfigur ist "Phil Perfect", ein dandyhafter Reporter, der sich am liebsten in neonstrahlenden Bars mit blitzenden Theken herumtreibt, Wodka mit drei Eiswürfeln trinkt und sich in geheimdienstliche Intrigen verwickeln läßt.
Sein rasanter Strich untersützt die Parallelhandlungen in seinen Stories, die, rasch aufeinanderfolgend, sich am Schluß oft überraschend verknüpfen.

Die spanische Spielart der "Ligne Claire" hat mit Joan (1956), Max (1957), Beroy (1958) und Torres (1958) Künstler zum Vorschein gebracht, die als die herausragendsten hispanischen Vertreter einer modernen Hergé-Aneignung gelten dürfen.

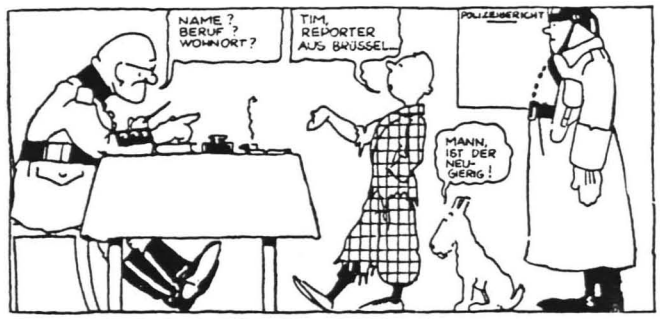
Der Schweizer Daniel Ceppi (1951) nimmt eine Sonderstellung unter den Modernen ein: er zielt auf ein anderes Realismusverständnis hin. Sein Protagonist ist ein menschlicher Antiheld, der in Bildern nach Art der "Ligne Claire" erscheint, d.h. einer Gestaltungsweise mit starker Berücksichtigung überaus authentischer Schauplätze, die aber in die Grenzregionen von Hergés Stilistik vordringt.
Mit nunmehr fernen Anklängen an die Zeichenwelt Hergés ist das Abenteuer bei Ceppi seinen Weg schon weiter gegangen.

Noch einige Namen seien hier genannt, mit denen ich meinen Überblick über die "Ligne Claire" bzw. "Nouvelle Ligne Claire" abschließen möchte.
Alain Goffin und Philippe Berthet, beide Belgier, arbeiten im neoklassischen Stil der "Ligne Claire".
Als weitere Innovativkraft sei hier auch Jean Louis Tripp (1958) genannt, der in seinen Alben oft auch brisante realitätsnahe Stoffe unterbringt, dessen Entdeckung durch ein breites Publikum wohl nur noch eine Frage der Zeit sein kann.

Die hier im zweiten Teil meiner Arbeit genannten Zeichner gehören sicher zu den wichtigsten dieses Zeichenstils. Es gibt natürlich noch andere, allerdings sind diese erst am Anfang ihrer Laufbahn und haben bisher noch sehr wenig veröffentlicht.

3. ARCHITEKTUR UND ARCHITEKTURAUFFASSUNGEN IN DER "LIGNE CLAIRE" UND DER "NOUVELLE LIGNE CLAIRE"

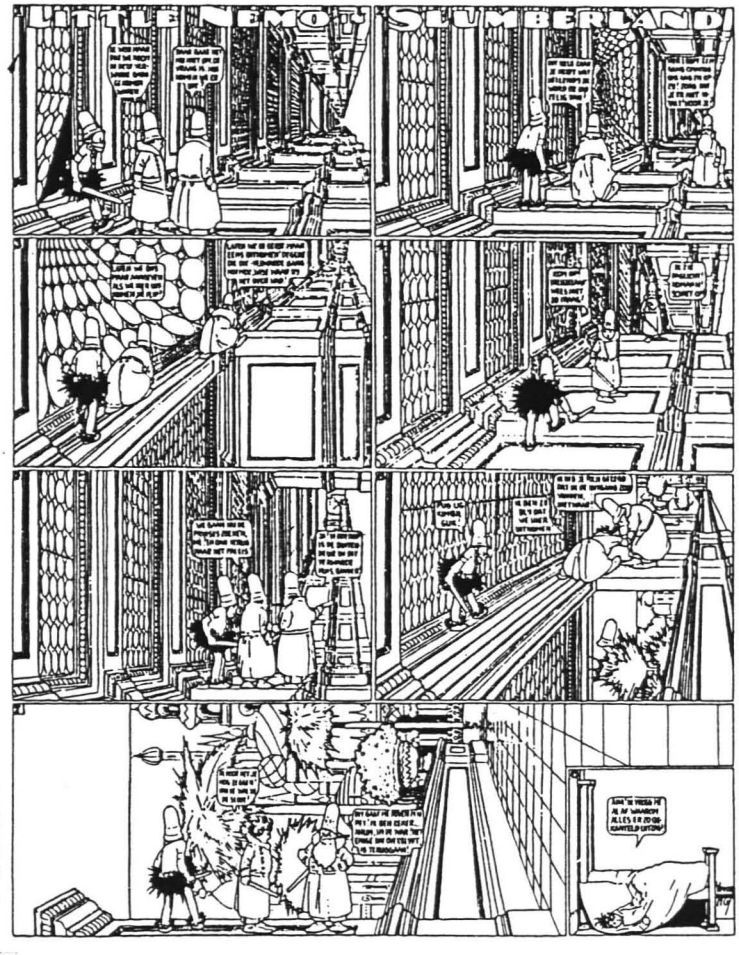
Wie schon erwähnt, zeichnete Hergé 1926 seine erste Comic-Serie. Diese Serie kann man jedoch noch nicht als typischen Comic bezeichnen, da Hergé keine Sprechblasen benutzte, sondern die Texte, die einen fiktiven Erzähler hatten, unter seine Einzelbilder setzte. Erst ein Jahr zuvor, nämlich im Mai 1923 war der von Alain Saint-Ogan gezeichnete Strip "Zig et Puce" erschienen. Saint-Ogan verwendete damals als erster Zeichner des franco-belgischen Raumes die durchgehende Sprechblase. Im Jahre 1929 begann Hergé seine Serie Tintin zu zeichnen. Jetzt schon mit Sprechblase ausgestattet, wurde der Reporter auf eine Reise in die Sowjetunion geschickt.



Das Album "Im Lande der Sowjets" wurde allerdings ein von Vorurteilen geprägtes Zerrbild, das mit der Realität nur wenig gemein hatte. Alles, was Hergé über die Sowjetunion wußte, entstammte dem Buch "Moscou sans Voiles" ("Moskau ohne Schleier"), mit dem sich 1928 ein ehemaliger belgischer Konsul in Rostow Luft gemacht hatte.
Man darf dabei aber nicht vergessen, daß Hergé zu diesem Zeitpunkt erst 22 Jahre alt und sicher noch leicht beeinflußbar war, was Zeichenstil, Story und Ideologien betraf.
Allmählich nahm Tim, der Reporter, aber Züge an, die am Ende schon der Figur ähnelten, die man heute aus anderen Abenteuern kennt.
Die Formung der Figuren stand zweifellos im Vordergrund von Hergés Arbeit.

Tim, Struppi und seine Gegenspieler benutzten den begrenzten Raum des Quadrates für ihre Aktionen, im Mittelpunkt standen sie selbst, alles andere war anonyme Dekoration. Die Kunst des Comic, Raum zu benutzen, wurde hier noch banal realisiert.
Die Bildausschnitte und Kompositionen Hergés sind, verglichen etwa mit den phantasievollen und ausdrucksstarken Bildfolgen eines Winsor McCay aus dem Jahre 1905, noch unbeholfen und primitiv.

McCay: Little Nemo © McCay



Nach dem großen Erfolg von Tintin machte sich Hergé umgehend daran, neue Geschichten zu erfinden, die den Reporter in den Kongo, nach Amerika und nach Ägypten führten. Auch diese "Reportagen" setzten sich aus Klischees und damals gängigen Vorurteilen zusammen.





Für das in China spielende Album "Der blaue Lotus" (1934) begann Hergé erstmals ernsthaft zu recherchieren. Intensive Nachforschungen führten dazu, daß in diesem Band sowohl die Story als auch jedes Hintergrunddetail der Zeichnungen stimmten. Die Recherchen und der Hang zur Authentizität seiner Schauplätze nahmen von nun an einen wichtigen Platz in der Arbeit Hergés ein. Diese Tatsache konnte zwar die Qualität erhöhen, doch blieben die Schauplätze höchstens authentische Dekorationen in einer abstrakten Welt.
Die anonymen Häuserzeilen, Geschäfte und viele andere Bauten, vermittelten ihre Herkunft nur durch den Zusammenhang in der Handlung.





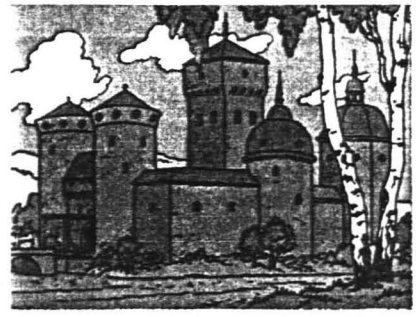
Zwar änderten sich die perspektivischen Ansichten der Architekturen, sie wurden komplizierter und im Detail gut durchgearbeitet, doch fehlte ihnen die Fähigkeit, einen "besonderen" Ort zu repräsentieren. Hergé konnte zwar mit "exotischen" Orten aufwarten, wie z.B. im Album "Der Sonnentempel" oder in "Die schwarze Insel", aber man muß dennoch feststellen, daß die Verwendung der Architektur bei Hergé über mehr oder weniger zaghafte Ansätze nicht hinausging, das gilt auch für die später erschienenen Alben von Tim und Struppi ebenso wie für die anderen Veröffentlichungen von Hergé.

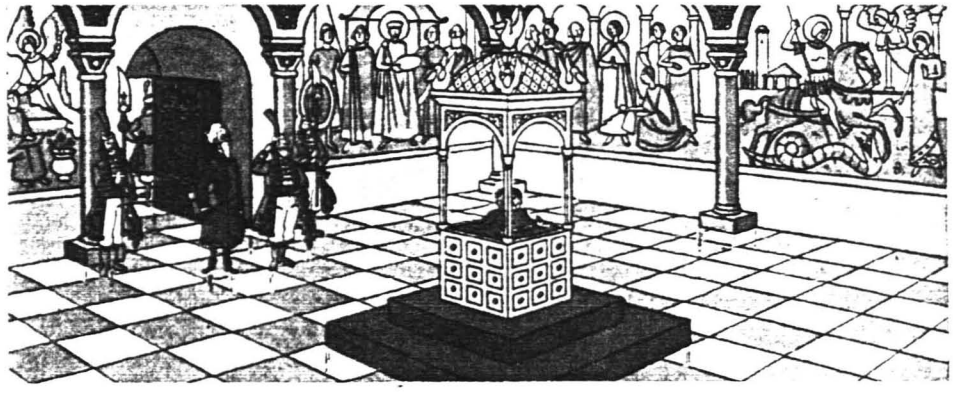





Etwas später . . .
Kutab Minar, 71 Meter hoch . . .
Der Rote Palast!

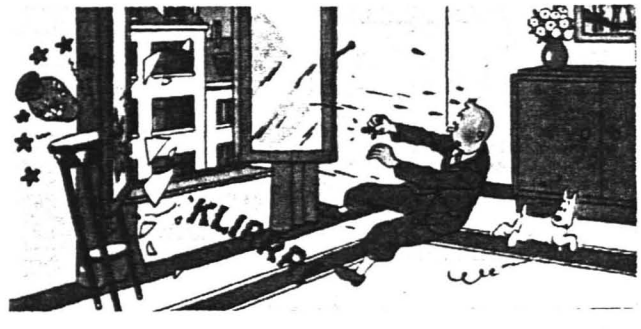

Einige Augenblicke später . . .
Hier ist der große Tempel . . .



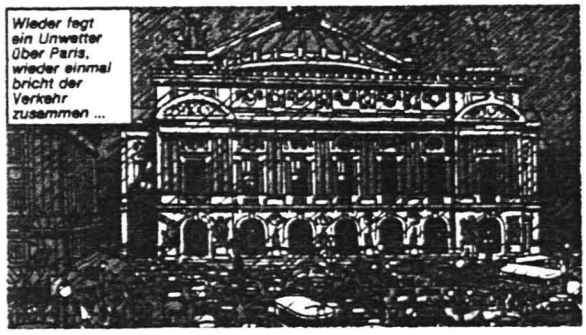



Zu spät, sie sind weg!


Los. Wir sind so weit.
Ich würde sogar sagen: wir sind bereit.
Also los!


KLIRR

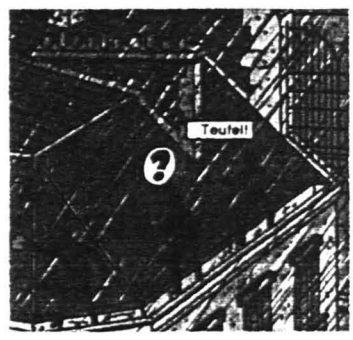
Es änderte sich auch nicht, als 1944 Edgar J. Jacobs in das Studio Hergé eintrat: als Jacobs 1946 den Versuch machte, mit der Detektivgeschichte "Blake und Mortimer" eine eigene Serie zu etablieren, wären die in der damaligen Gegenwart angesiedelten Geschichten fähig gewesen, authentische Architekturen an authentischen Schauplätzen hervorzubringen. Zweifellos gab es dazu Ansätze, aber diese blieben durch die kleinen Bildausschnitte und begrenzten Perspektiven eine Seltenheit; auch mag natürlich das Vorbild Hergé daran Schuld gewesen sein.







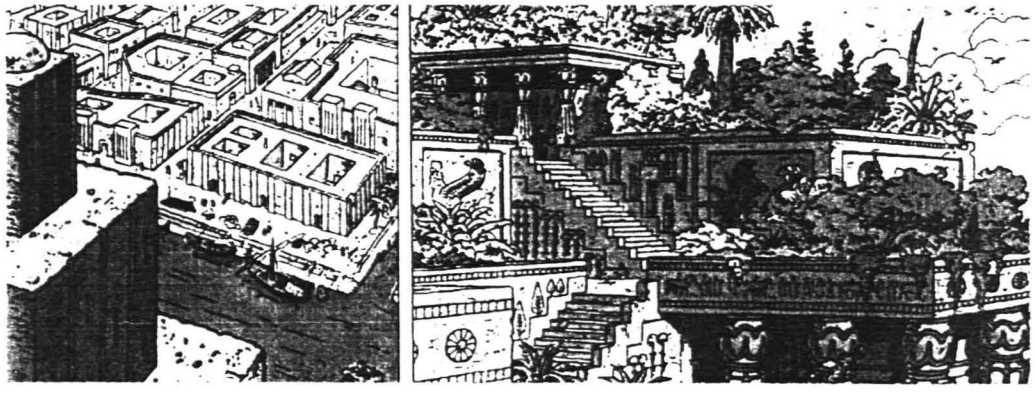


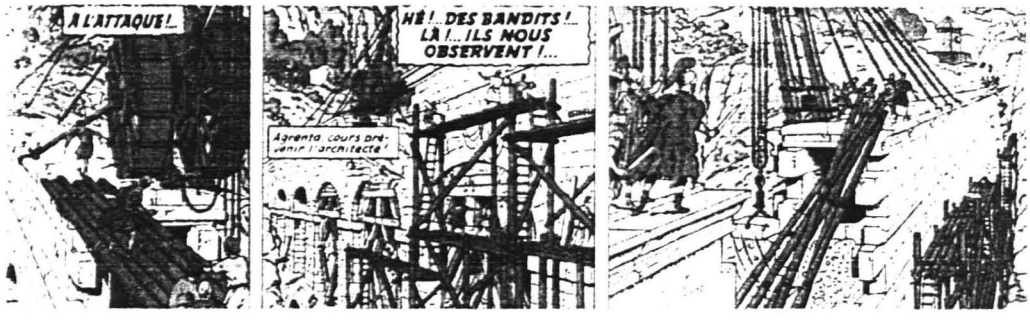


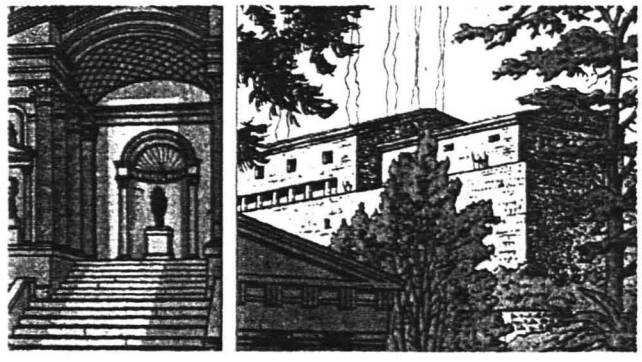
Einzige Ausnahme der Mitarbeiter des Studios Hergé wurde Jaques Martin, der mit seiner geschichtlichen Serie "Alix" begann, die historische Architektur aufzuarbeiten. Die detailgenau gezeichnete Serie, bei der sich Martin von Beginn an um größtmögliche Authentizität von Illustration und Szenarium bemühte, wurde ein großer Erfolg. Martin eignete sich seine architektonischen Kenntnisse durch alte Stadtgrundrisse, rekonstruierte Gebäude und Tempeln, aber auch durch geschichtliche Überlieferungen an.
Seine Bildausschnitte sind größer, was natürlich die Möglichkeit für Perspektiven erheblich verbesserte. Martin war 1933 bis 1972 Mitarbeiter von Hergé, er veränderte seinen Zeichenstil natürlich im Laufe der Jahre, d.h. er perfektionierte ihn. Er verließ die klassische Hergé-Linie und modifizierte die "Klare Linie" für sich.
Fast ist man geneigt, die Darstellung von Architektur bei Martin "filmisch" zu nennen, jedenfalls ergibt die Verbindung foto-realistischer Elemente mit graphischen Elementen der "Ligne Claire" eine erstaunliche Mischung, die an Filmarchitekturen in Kostümfilmen erinnert. Natürlich erhebt dieses "Wiederauferstehen-lassen" einer versunkenen Welt mit ihren Eigenarten keinen Realitätsanspruch, es ist eher eine Mischung aus Überlieferung, belegten Zeugnissen und letztendlich aus Thesen und Phantasie.
So kann auch die Vorstellung der Architektur nur ansatzweise als Zitat verstanden werden; als Zitat einer Simulation.








A L'ATTAQUE !
HÉ ! DES BANDITS ! LÀ !... ILS NOUS OBSERVENT !...
Agrento, cours prévenir l'architecte !



Wegen des Erfolges der Serie "Alix" kam Martin auf die Idee, noch zwei weitere historische Serien auf den Markt zu bringen; eine spielt im Mittelalter, die andere zur Zeit Napoleons. Für beide gilt ähnliches wie für die Serie "Alix", mit der Ausnahme, daß es bei der letztgenannten natürlich mehr authentisches Material bzw. mehr bestehende Architektur gibt. Martin bleibt aber auch dem bewährten Stil treu.

Aus dem bisher Gesagten läßt sich ableiten, daß mit der Entwicklung der "Ligne Claire" die Architektur eine immer wichtigere Funktion einnimmt, die die gesamte Bildkonstruktion beeinflußt. Das soll nicht heißen, daß sich die Qualität der Darstellungen, beziehungsweise die entstehenden Neukreationen mit den Jahren sukzessive verbesserten, die Auseinandersetzung der Zeichner mit dem Medium Architektur intensivierte sich aber sicherlich.

Wenn Martin sich hauptsächlich Themen widmet, die einige Jahrhunderte beziehungsweise Jahrtausende zurückliegen, so arbeitet Jaques Tardi im zeitlichen Umfeld der beiden Weltkriege und im örtlichen Umfeld von Städten:

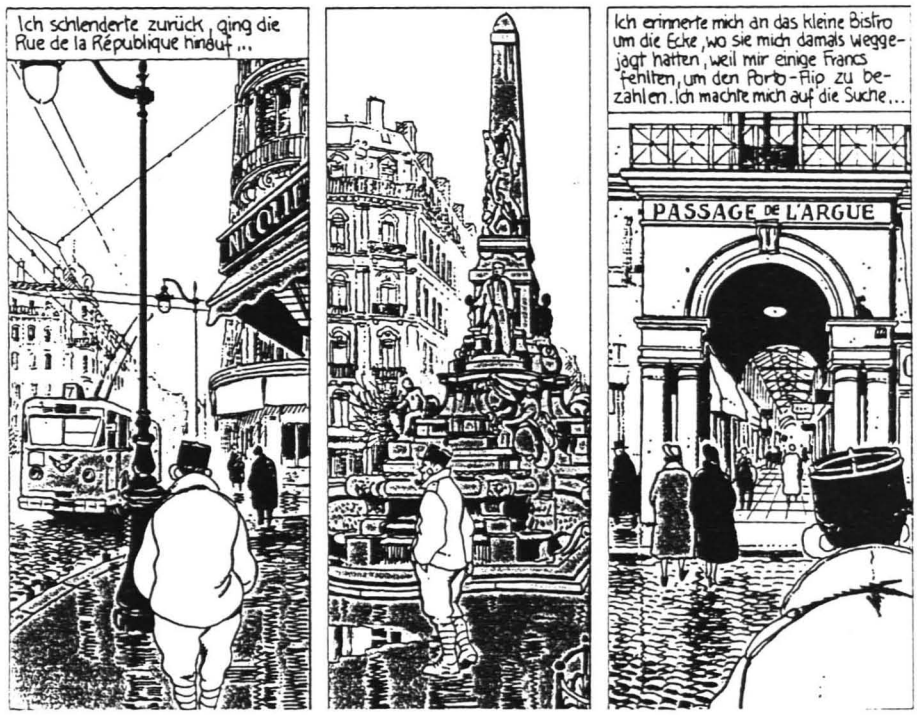
Tardi hat im Gegensatz zu Martin die "Realität" in eine weitere Ebene gehoben, wodurch sich eine andere, neue Qualität der architektonischen Darstellung ergibt. Der städtische Hintergrund hat immer schon eine entscheidende Rolle in Tardis Comics gespielt. Der Hang Tardis zur Dokumentation erlaubt dem Leser, sich in bekannten, leicht zu identifizierenden Plätzen zu bewegen. Es handelt sich weder allein darum, die Handlung in einem vorgegebenen Rahmen anzusiedeln, noch darum, ein der Erzählung adäquates Ambiente herzustellen, und es geht auch nicht nur darum, der Geschichte durch Anführen bekannter Elemente Authentizität zu verleihen, sondern durch das Zusammenwirken all dieser Elemente entsteht die interessante Beziehung zwischen Erzählung und Hintergrund.

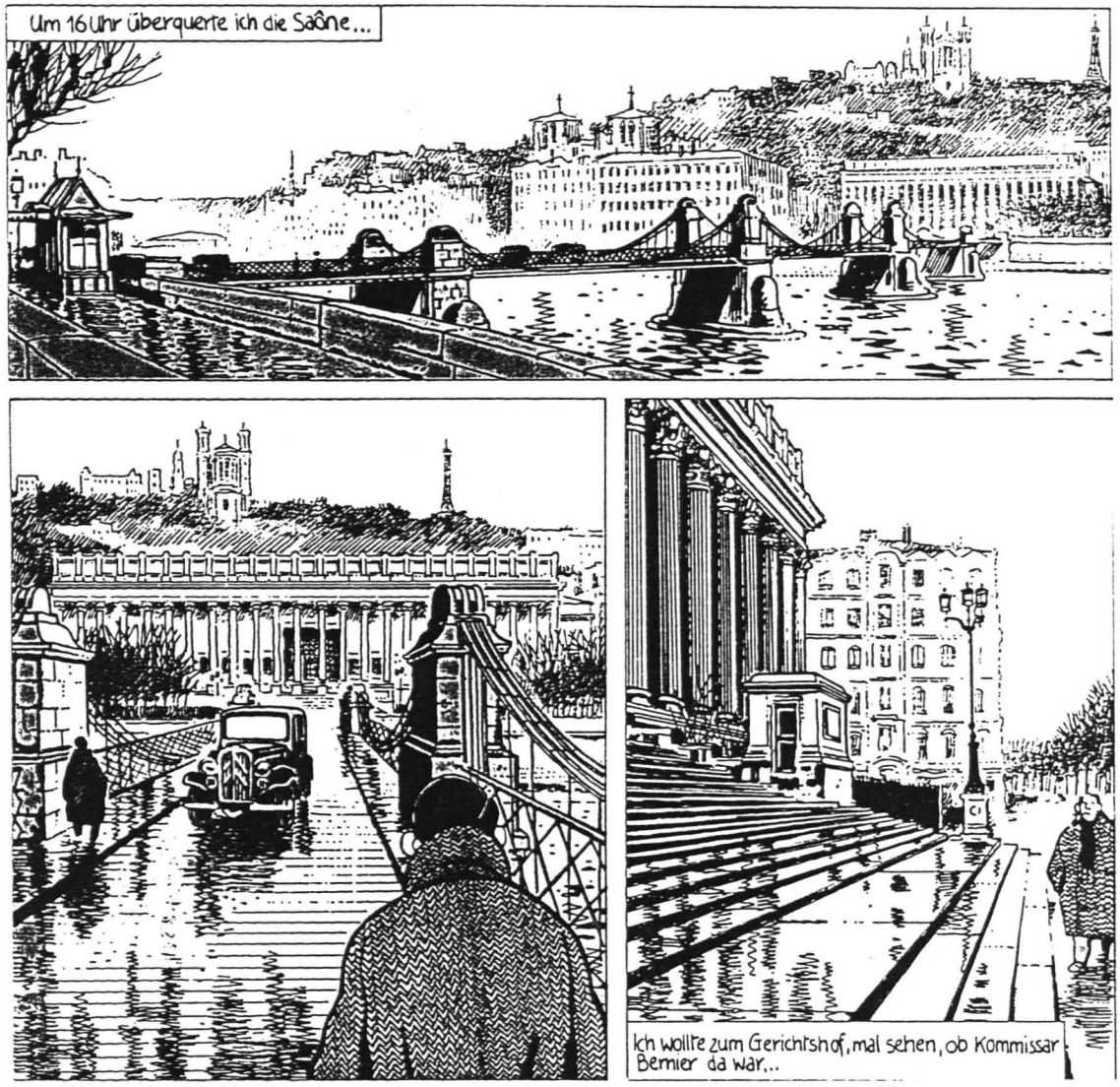
Das Umfeld der zeitgenössischen Stadt dient Tardi nicht nur als Hintergrund, sondern es schaltet sich auch auf mehreren Ebenen in die Erzählung ein, wird selbst antreibendes Element der Erzählung. Dieser Hintergrund rückt häufig in den Mittelpunkt der Zeichnung und der Handlung, die Figuren sprechen über das Umfeld. Anspielungen, Bemerkungen, Kommentare weisen auf die Gegenwärtigkeit und die Dichte des Umfeldes hin und unterstreichen seine Bedeutung.



Die Tatsache, daß die Figuren manchmal körperliche Reaktionen auf bestimmte Orte haben, führt zur Personifizierung des Umfeldes, macht es selbst zur handelnden Person - das städtische Umfeld erzeugt die Handlung eher, als sich ihr unterzuordnen.
Der Hintergrund scheint jedoch einer verschobenen Realität anzugehören und bezieht sich kaum auf die Wirklichkeit des Alltäglichen.

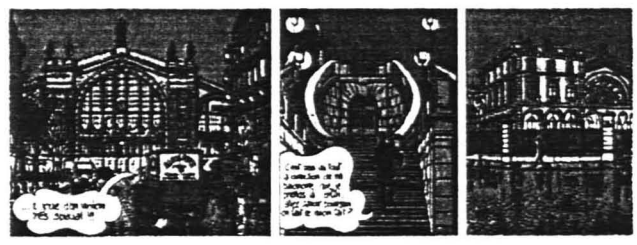
Die Arbeiten Tardis sind zum größten Teil in Schwarz-Weiß gehalten, was bezogen auf die Architektur den Effekt ergibt, die Gebäude nur voluminös zu differenzieren, aber nicht durch ihr farbiges Erscheinungsbild. Stimmungen wie Trostlosigkeit und Bedrücktheit werden dadurch ebenso ausgedrückt wie etwa Jahreszeiten, die übrigens vorzugsweise Herbst oder Winter sind.
Die fotorealistische Darstellung der Architekturen erlebt zusätzlich eine Verzerrung durch die neurotischen Phantasien und Projektionen der Figuren. Figuren, die für Menschen stehen, die aus verschiedenen Gründen an der Großstadt scheitern.
Die Architekturen scheinen oft vom psychischen Zustand der handelnden Personen abzuhängen, sind je nach deren Verfassung mehr oder weniger karikiert.

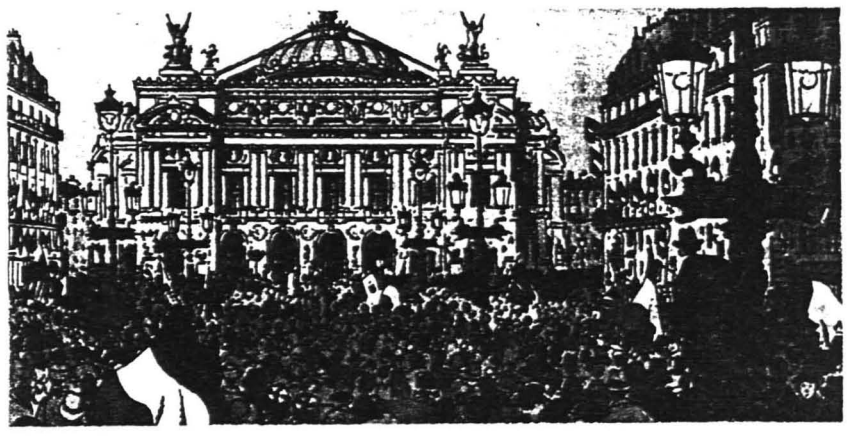



Um 16 Uhr überquerte ich die Saône...
Ich wollte zum Gerichtshof, mal sehen, ob Kommissar Bernier da war...
NO COMMERCIAL TRAFFIC
END BIKE LANE
WALK TO NEXT SIGN
Ça m'est venu comme ça un beau matin, en écoutant F.I.P et les salades d'embouteillages sur le périphérique... Je trouve ça triste et audacieux de prendre un billet d'avion m'a saisi à l'abdomen.
COLOMER, der Recherchen über den Marquis de Sade macht... Das muss ich mir genauer ansehen...


MMMMH
MMMMH





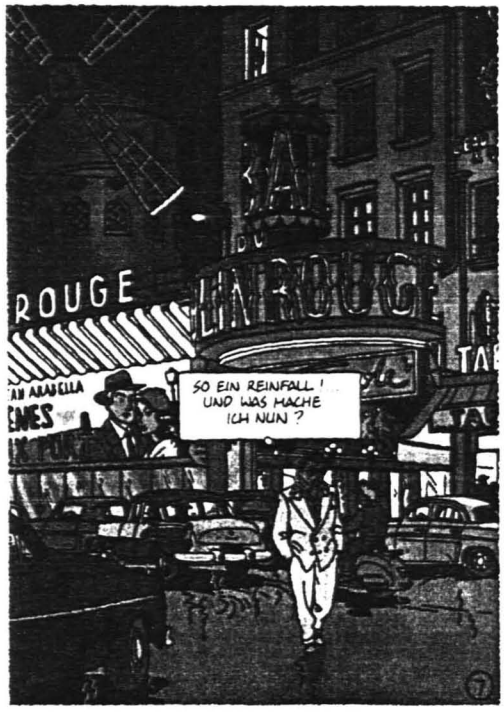


Nun zu anderen Wechselwirkungen von Architektur und Comic:

Es gibt eine ganze Reihe von Zeichnern, die sich in unmittelbarer Nähe von Tardis Architekturauffassung bewegen. Diese Zeichner bringen hauptsächlich Geschichten mit mehr oder weniger realitätsnahen Stoffen hervor, die wohl in unterschiedlichen Ebenen aufgearbeitet werden, deren Resultate in bezug auf die Darstellung von Gebäuden und Plätzen aber durchaus als ähnlich angesehen werden können.

Als wichtigster und richtungsweisender Zeichner sei hier an erster Stelle Ted Benoit genannt, der im Stile von Hergé zeichnet und authentische Architekturen verwendet, die mit neuen Elementen kombiniert oder durch neue Aspekte verändert werden.
Sein Protagonist Ray Banana besteht seine Abenteuer nach Art der amerikanischen *fall guy*-Stories. Ray Banana als Figur ist der Anlaß für die Geschichte, durch die erst sein Universum definiert wird. Benoits Vorliebe in bezug auf die Architektur ist zweifellos die des 20. Jahrhunderts, welche sich natürlich mit der "Ligne Claire" und ihren graphischen Mitteln wohl am besten kombinieren läßt. Benoit ist, was die Recherchen über Architektur betrifft, ein Perfektionist. Die Darstellung von authentischen Gebäuden ist ihm erst möglich, wenn er "jegliches" Detail von ihnen kennt.
Die Stadt, in der seine Figur Ray Banana lebt, ist fiktiv, aber zusammengesetzt aus in der Realität existierenden Bauten. Sie ist eine Mischung von europäischen und amerikanischen Städten. Ray Banana lebt im Jahre 1993 im Waldorf-Building am Sunset-Boulevard in der Stadt Metropolis, die - wie gesagt - als eine reine Collage aufzufassen ist.
Beeinflußt ist Benoit von Frank Loyd Wright, Rudolph M. Schindler, Richard Neutra aber auch von den in Europa tätigen Architekten (z.B. Pierre Chareau), die für ihn eine nicht unwesentliche Gemeinsamkeit haben: alle bauten sie schöne Villen für wohlhabende Leute, Villen, die Benoit den Architekturen, die sich im Themenkreis von Städtebau und Wohnbau befinden, vorzieht.

Benoit zeichnet "seine" Architekturen nach Photos, die er dann überarbeitet, d.h. er begradigt vertikale Linien, sucht Fluchtpunkte usw. und läßt danach das Ensemble entstehen. Er verwendet ausschließlich Schwarz-Weiß Photos, die als Grundlage für die Zeichnungen dienen, welche dann je nach Stimmung oder Tageszeit in der Geschichte monochrom (ganz in klassischem Stil der "Ligne Claire") koloriert werden. So verwendet er zum Beispiel für das Album "Cité lumière" hunderte Photos von authentischen Schauplätzen in Paris, die die Grundlage für die "Rückzeichnungen" sind.



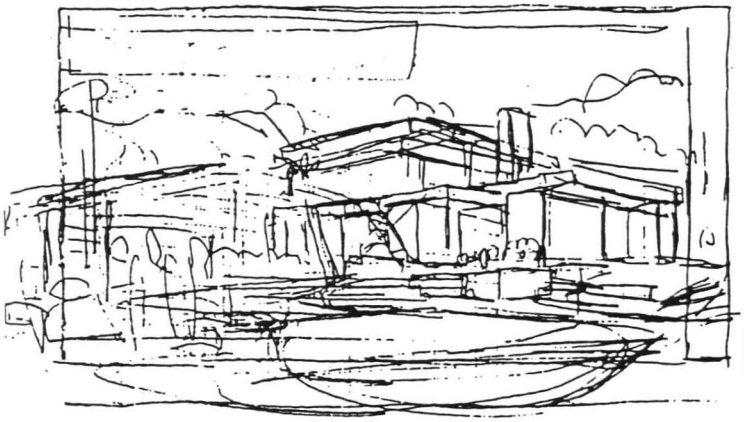




Die städtischen Schauplätze, die modernen Architekturen sind so gewählt, daß sie wiedererkennbar sind, beziehungsweise eine gewisse öffentliche Akzeptanz erreichen. Dadurch wird auch mit den gezeichneten Architekturen eine emotionale Kraft frei, die unterstützend für die Geschichte ist. Diese Kraft, bezogen auf die moderne Architektur, kann sich natürlich erst manifestieren, wenn sie eine gewisse Historizität erreicht hat.
Benoits bevorzugte Architekturen sind alle im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts gebaut worden, eine Tatsache, die zu dieser oben erwähnten Historizität führte.
Über die Bildausschnitte und Perspektiven belegen Beispiele viel besser die Perfektion als Worte.

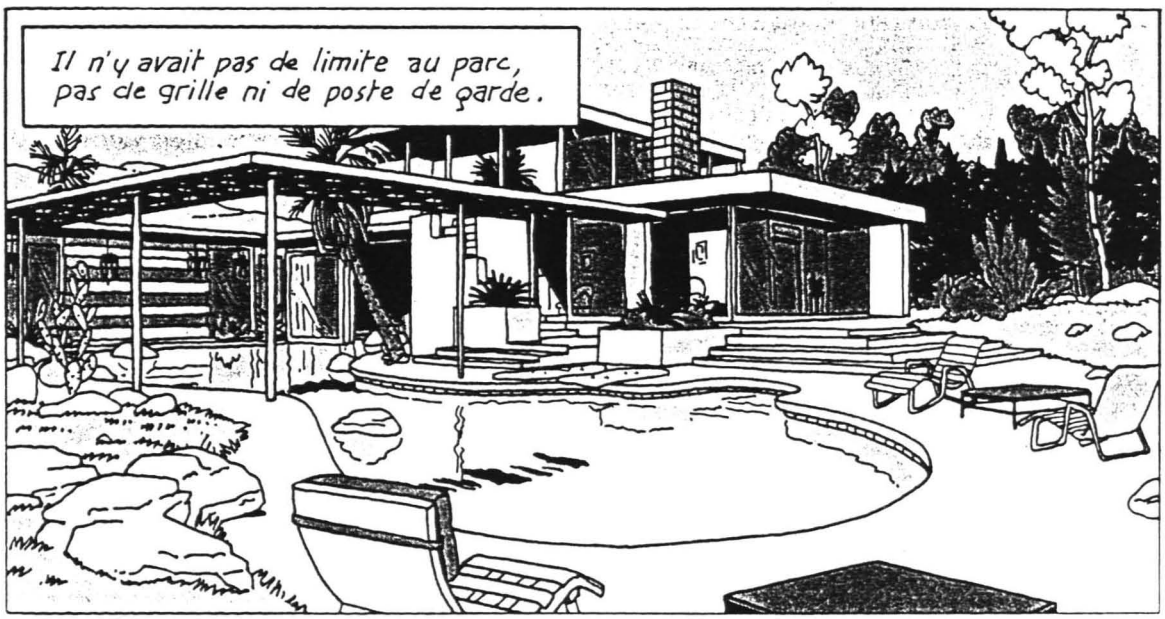


Die Tatsache, daß Benoit vorher bei Film und Fernsehen gearbeitet hat, sei hier als Qualitätsbeweis angeführt.
Seine Kamerafahrten und seine Bildfolgen sind verbindlich.
Noch ein paar Bemerkungen zum Kreieren neuer Architekturen: nach eigenen Aussagen Benoits ergeben sich Neuschaffungen nur im Zusammenhang mit seinen Lieblingsarchitekturen, d.h. Collagen aus verschiedenen Bauwerken.
Ein Beispiel: Im Album "Berceuse électrique" "erschafft" Benoit eine Villa, die eine Villa von Neutra und eine zweite von Leowy als Grundlage hat.



CROQUIS





Ein zweites Beispiel von Benoits Collagen: Für das Album "Cité lumière" hatte Benoit nur ein Photo des Wohnraumes des "Maison de Verre" von Pierre Chareau zur Verfügung. Das Photo diente quasi als Ausgangspunkt, um den auf dem Photo nicht sichtbaren Teil des Raumes zu vervollständigen. Benoits "architektonische Impulse" für seine Zeichnerkollegen der "Nouvelle Ligne Claire" verstärken seine Stellung als Zentralfigur dieser Richtung.





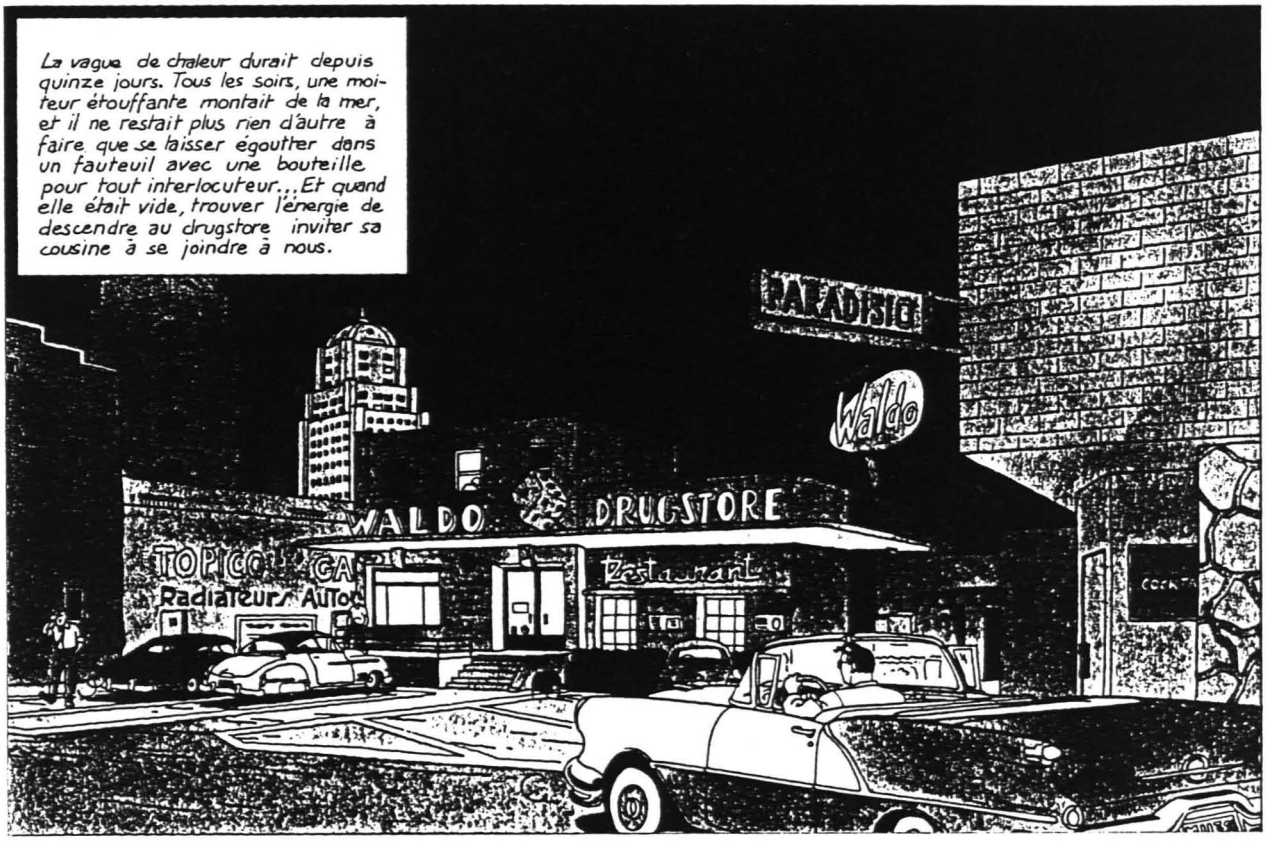

GESCHÄFTLICHES UM MITTERNACHT IN DER PRIVATWOHNUNG ZU BESPRECHEN... WENN ALLE KÜNSTLER SO SIND

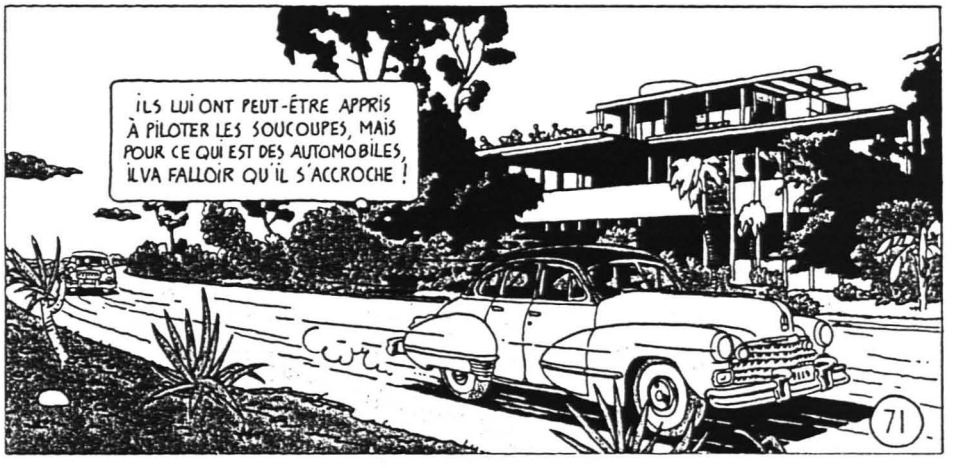

NIEMAND DA?


PANG




UFF HOFFENTLICH HABEN DIE KUNSTWERKE NICHT ZU SEHR GELITTEN... BEI DEN PREISEN HEUTZUTAGE


La vague de chaleur durait depuis quinze jours. Tous les soirs, une moiteur étouffante montait de la mer, et il ne restait plus rien d'autre à faire que se laisser égoutter dans un fauteuil avec une bouteille pour tout interlocuteur... Et quand elle était vide, trouver l'énergie de descendre au drugstore inviter sa cousine à se joindre à nous.
WALDO DRUGSTORE
Waldo
Restaurant
Radiateurs Autos


ILS LUI ONT PEUT-ÊTRE APPRIS À PILOTER LES SOUCOUPES, MAIS POUR CE QUI EST DES AUTOMOBILES, IL VA FALLOIR QU'IL S'ACCROCHE !
71



Einer, der sich der Architekturauffassung nach zwischen Tardi und Benoit bewegt, ist Jean-Louis Tripier, alias Tripp. Tripiers Geschichten sind in der Gegenwart angesiedelt, Detektivgeschichten, die in realistisch-authentischer Umgebung spielen.
Sein Protagonist ist "Jaques Gallard", dessen Charakter sehr an "Ray Banana" erinnert. Doch ist die Realität bei Tripier eine filmische Realität, welche an Kriminal- oder Detektivfilme der 70er Jahre denken läßt.
Die Realität Tripiers ist authentisch auf die Architektur bezogen, vor ihr agieren die leicht karikierten Personen.
Um seine Architekturen zeichnen zu können, hat Tripier sicher ähnlich viele Photos wie Benoit verwendet, eher noch mehr, da seine Schauplätze öfter wechseln, was den Aufwand erhöht.
In seinem Album "Soviet Zig-Zag" beispielsweise, das in Moskau und Umgebung angesiedelt ist, verwendet "Tripp" Details der Stadt, die für die Konstruktion und Wirkung sehr vieler Einzelbilder maßgebend sind. Gut gewählte Bildausschnitte und Perspektiven erhöhen die Qualität der Szenen. Zu den Innenräumen und Interieurs wäre zu sagen, daß sie die Unverwechselbarkeit der Architekturen nicht teilen; im Gegenteil, sie sind nur anonyme Elemente, die mit der äußeren Umgebung eigentlich nicht übereinstimmen.




MEINE DAMEN UND HERREN, INTOURIST WÜNSCHT IHNEN EINEN ANGENEHMEN AUFENTHALT IM HOTEL RUSSIA.
VERGESSEN SIE DIE BOUTIQUE BERJOSKA NICHT, WO SIE SOUVENIRS FINDEN WERDEN.


... DIE BASILIUS- KATHEDRALE, MOSKAUS WAHRZEICHEN ...
OOOOOHHH!!


... GROSSES BOLSCHOI-THEATER ...


DRIIIIING!!


DIE ERSTE SEITE DER PRAWDA !!! WAS SAGST DU DAZU ??

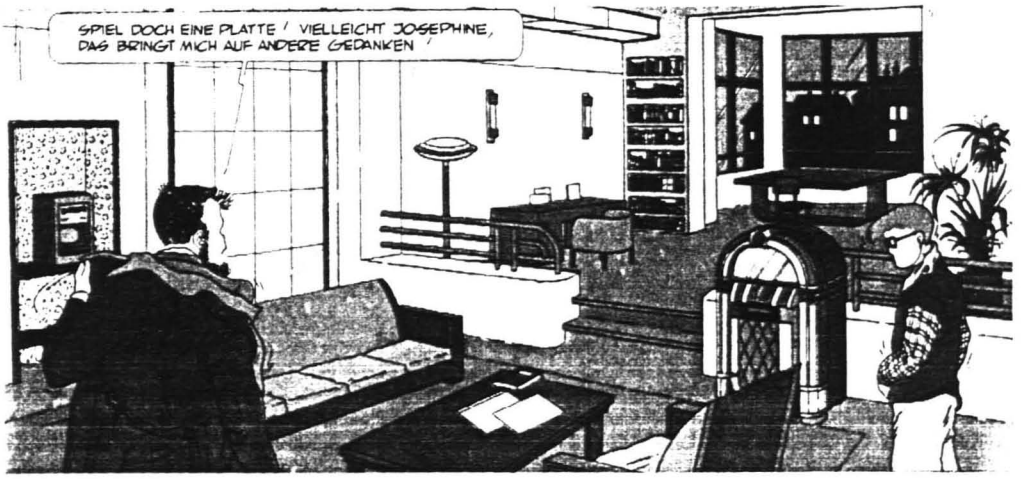
Die im Folgenden erwähnten Zeichner sind nicht beliebig aneinander gereiht: ihre unterschiedlichen Architekturauffassungen führen uns immer weiter weg von authentischen Darstellungen zu anonymen Architekturen hin und münden in der im klassischen Sinn "comichaften" Architektur.
Die Mischung beider Gegensätze führt zudem zu einer interessanten Situation.

Nicht in der Linie Tripps liegt die graphische Ästhetik Alain Goffins, wohl aber seine architektonische, wenn auch Dichte und Genauigkeit bei Tripp und Goffin jeweils anders sind.
Bei Goffin hat die Architektur nicht den Stellenwert, den sie z.B. bei Benoit hat. Seine Ansichten und Perspektiven sind eher nach graphischen Gesichtspunkten komponiert als nach authentischen Details. Seine Architekturen sind gute Rahmen für die handelnden Personen, aber nicht mehr.



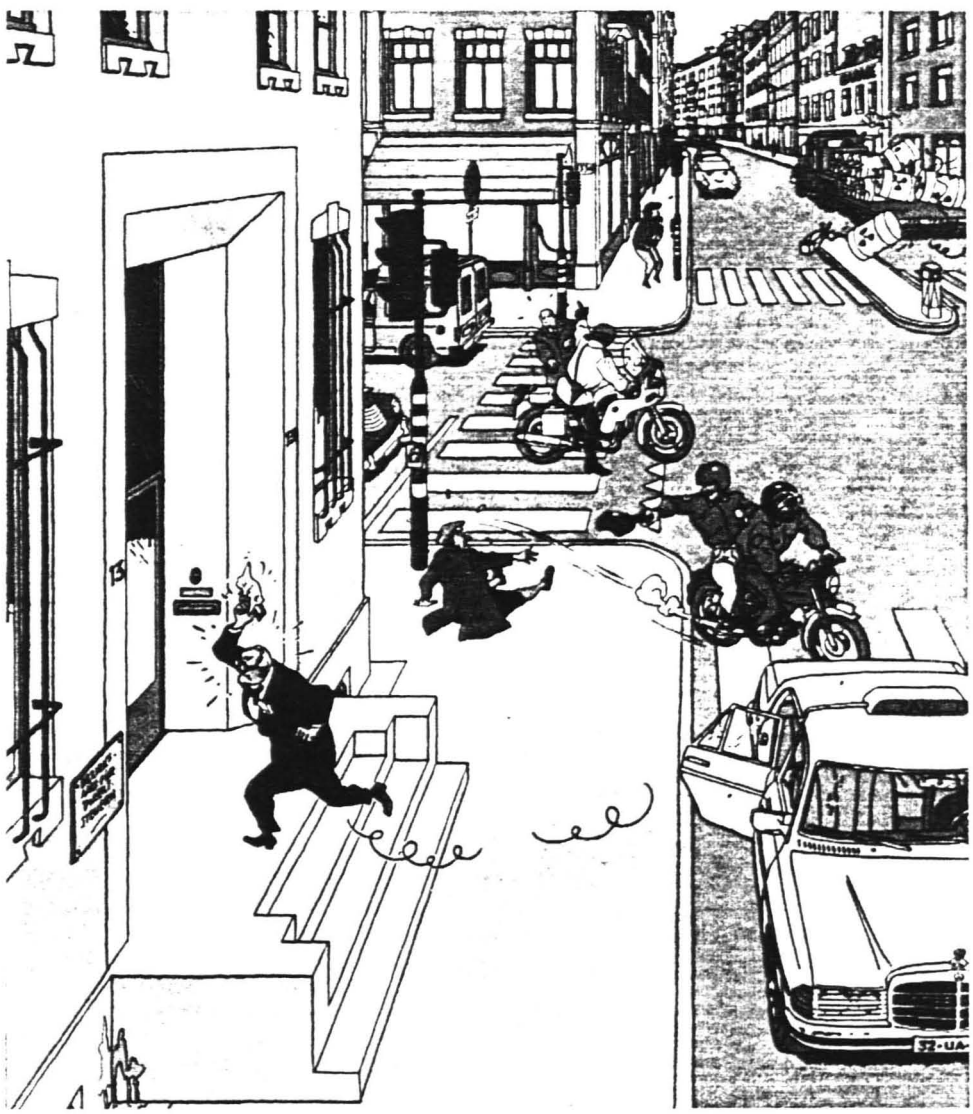

PSST, KLEINER!


EDUARD? BIST DU DA...?
NIEMAND!


SPIEL DOCH EINE PLATTE! VIELLEICHT JOSEPHINE, DAS BRINGT MICH AUF ANDERE GEDANKEN!

Dies gilt auch für Daniel Ceppi, der mit seiner fast identen graphischen Ausdrucksweise die Architekturen ähnlich verwendet wie Goffin.

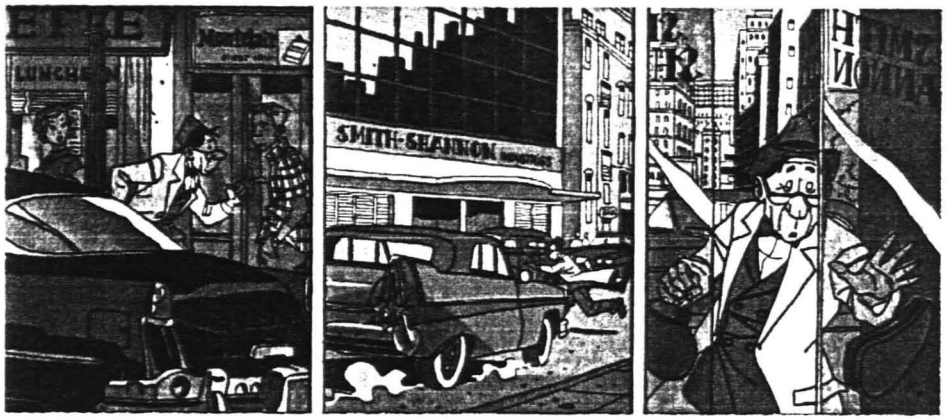
Ähnliches mag auch für Theo van den Boogaard gelten, der mehr an Hergé erinnert, was seine Architekturauffassung betrifft.

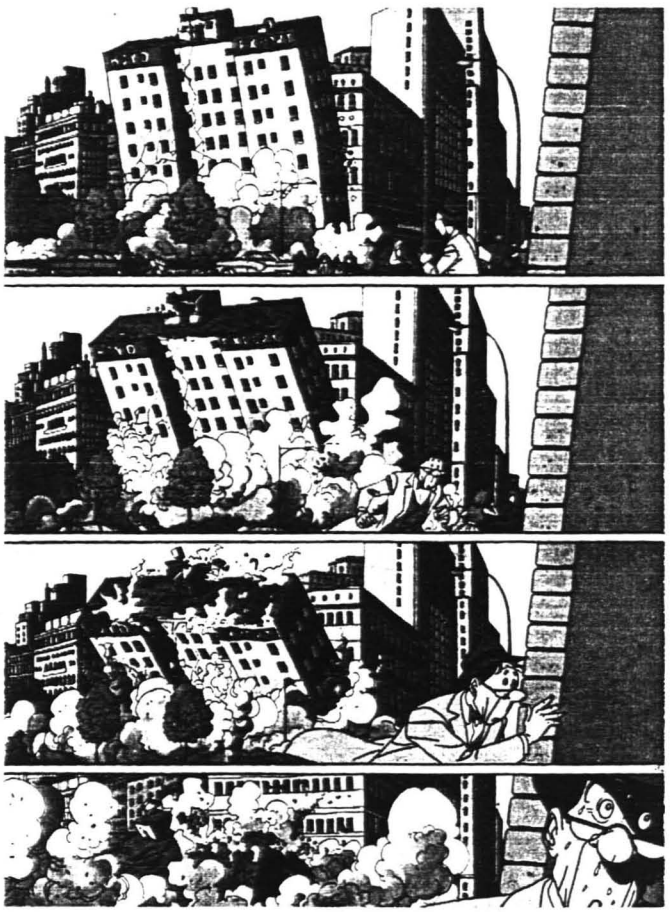


Ein weiterer Schritt weg vom eher "realistischen" Comic, wie Tripier ihn zeichnet, ist die Arbeit von Philippe Berthet.
Bei Berthet gibt es zwar wie bei Benoit, Goffin oder Tripier eine ähnliche Story, nämlich eine "Detektivgeschichte", aber hier ist die "Realität" noch mehr Fiktion als bei den zuvor genannten. Dies wird unterstützt durch seine Art, die Personen und Gebäude zu karikieren, die eine eigene Welt aufbauen, eine völlig künstliche Welt mit ebensolchen Architekturen, die eine Mischung aus dem Fundus der Architekturgeschichte und der Phantasie des Zeichners ist.
Seine Geschichten sind in den Städten Amerikas angesiedelt, deren Ensembles verarbeitet werden, was aber immer anonym geschieht; nur auf die Assoziationsmöglichkeiten wird wertgelegt.

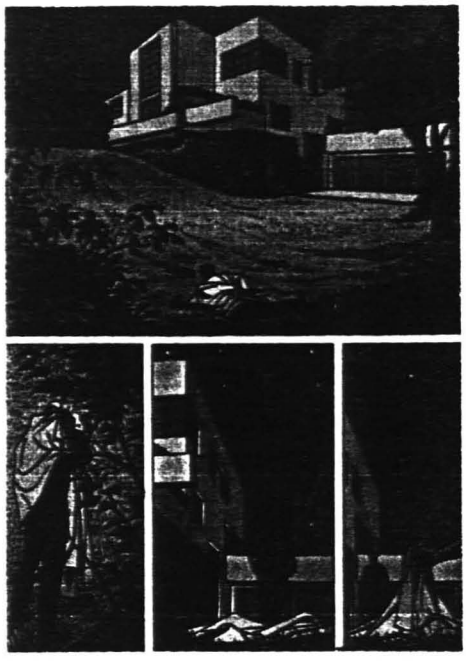




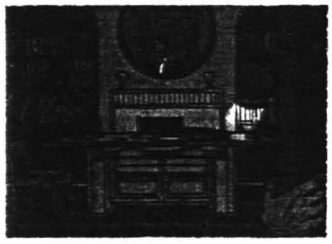

SMITH-SHARMON



Architektur dürfte, wie folgendes Beispiel beweisen soll, bei Berthet keinen allzu großen Stellenwert haben. Im Album "Amerika" passiert eine Unaufmerksamkeit: die Hauptfigur, ein Detektiv, geht auf ein Haus zu und nähert sich einer Glastüre, zu deren beiden Seiten sich je ein Fenster befindet, das in Sturzhöhe beginnt. In einem der nächsten Bilder sieht man den Innenraum mit Blick auf die Glastüre und man sollte auch eines der Fenster sehen, dieses ist aber nicht vorhanden. Es ist klar, daß es in der fiktiven Welt dieser Bilderfolgen nicht um völlige Richtigkeit gehen muß, eine solche wird auch gar nicht angestrebt, allzu augenfällige Irrtümer stören den aufmerksamen Leser allerdings.





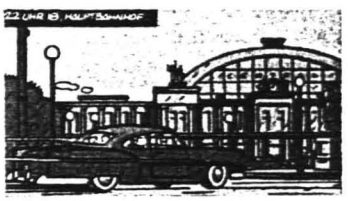


Die ganz im "New Wave" Stil gezeichneten Arbeiten von Serge Clerc bewegen sich ungefähr im gleichen Umfeld wie die von Berthet, nur wird die Architektur, wenn man so will, noch anonymer. Interessanter gemacht wird sie nur in bezug auf die Graphik und Colorierung, die die rasante Strichführung unterstreichen.





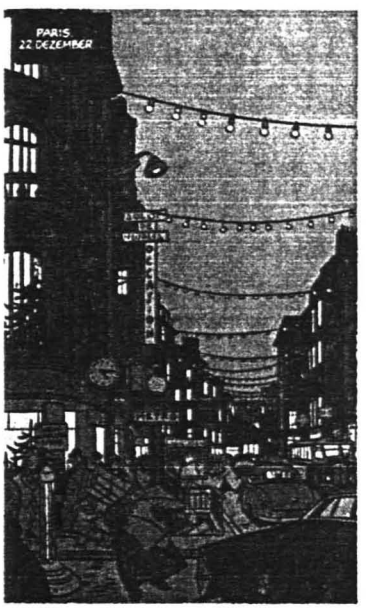






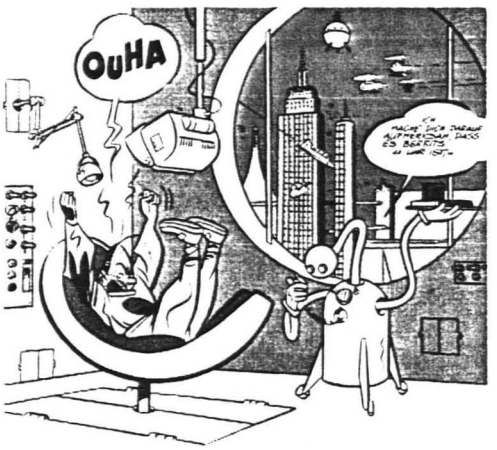
Als letzter fügt sich Yves Chaland in diese Riege, der mit seinem Universum a la Hergé nahtlos zu Benoit oder Tripier paßt.
Chaland ist deshalb erst jetzt eingereiht, da seine letzte Arbeit "Adolphus Claar" eigentlich schon eher zur Welt von Joost Swarte gehört, den ich anschließend behandeln möchte.
Einige Worte zu Chaland: die im Jahre 2226 angesiedelte Geschichte ist ganz im *new wave*-Stil der 80er Jahre gezeichnet. Die Architekturen sind sehr futuristisch, d.h. futuristisch in einem Sinn der zwischen Fritz Langs "Metropolis" und der Phantasie des Zeichners pendelt. Seine frühen Arbeiten sind, was die Architektur anbelangt, im Umfeld von Tripier bzw. Berthet angesiedelt (vergleiche beispielsweise "Freddy Lombard").



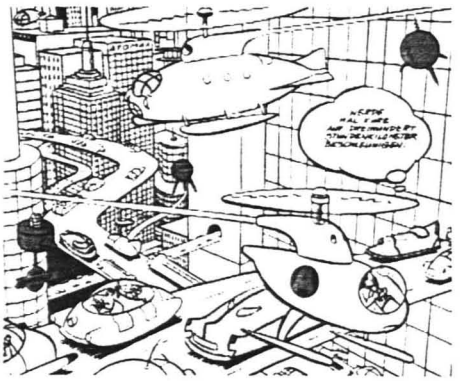


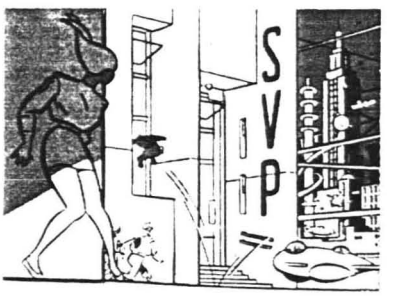





OUHA

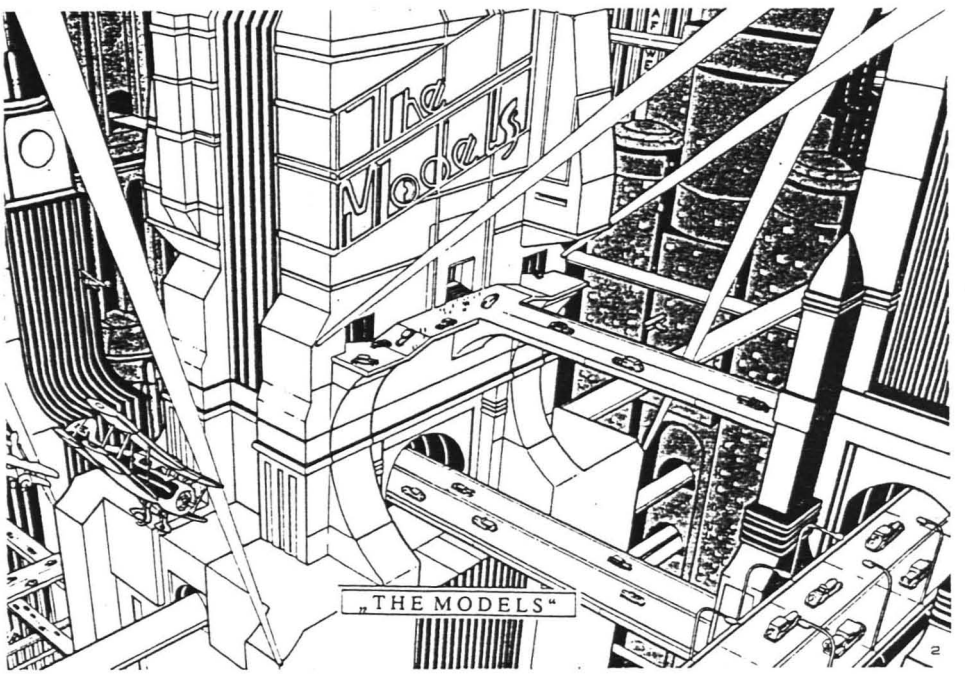


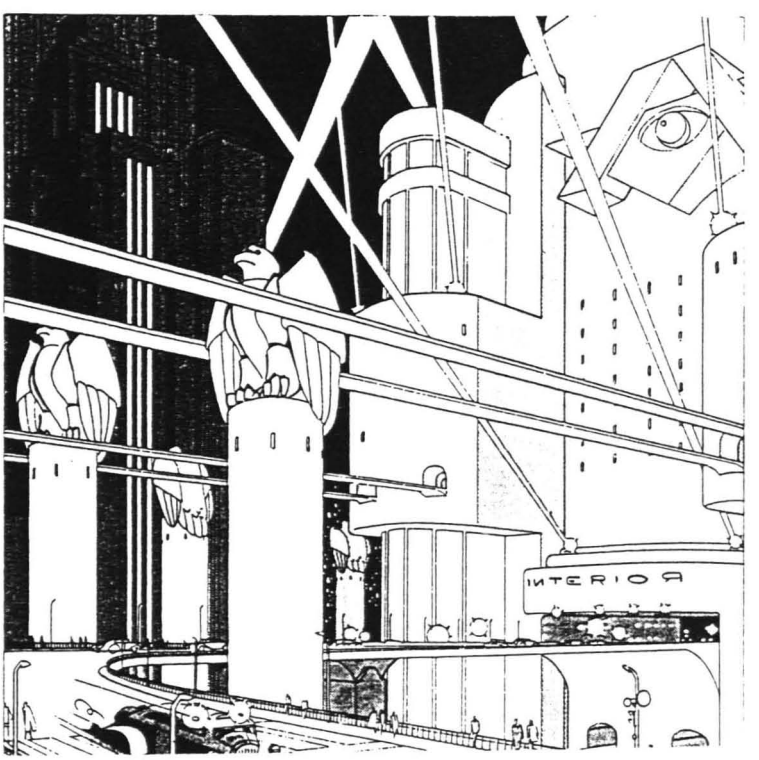



SVP



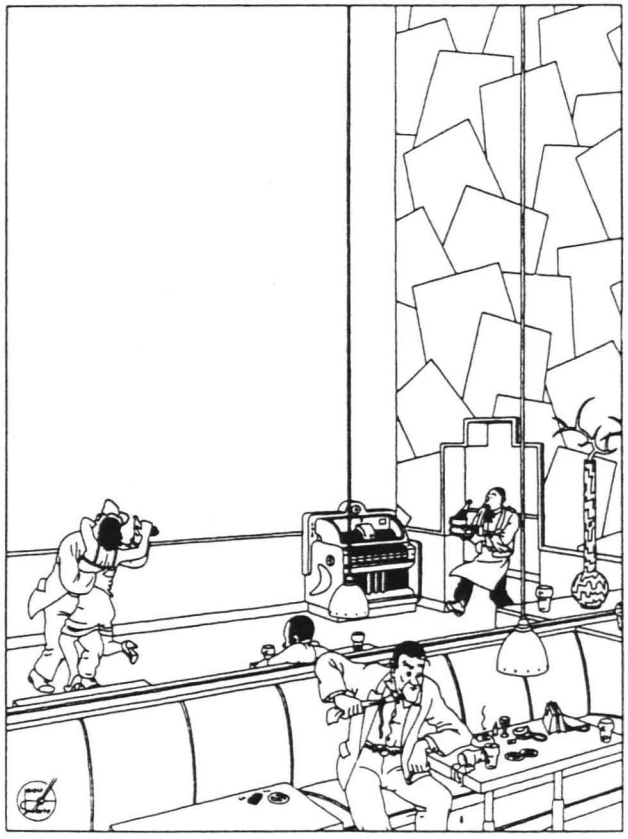
Erwähnenswert ist auch der Spanier Jose Maria Beroy, der seine Inspirationen von Langs Film "Metropolis" und dem nach der Romanvorlage von Norbert Jaques gedrehten Film "Dr. Mabuse" bezieht.



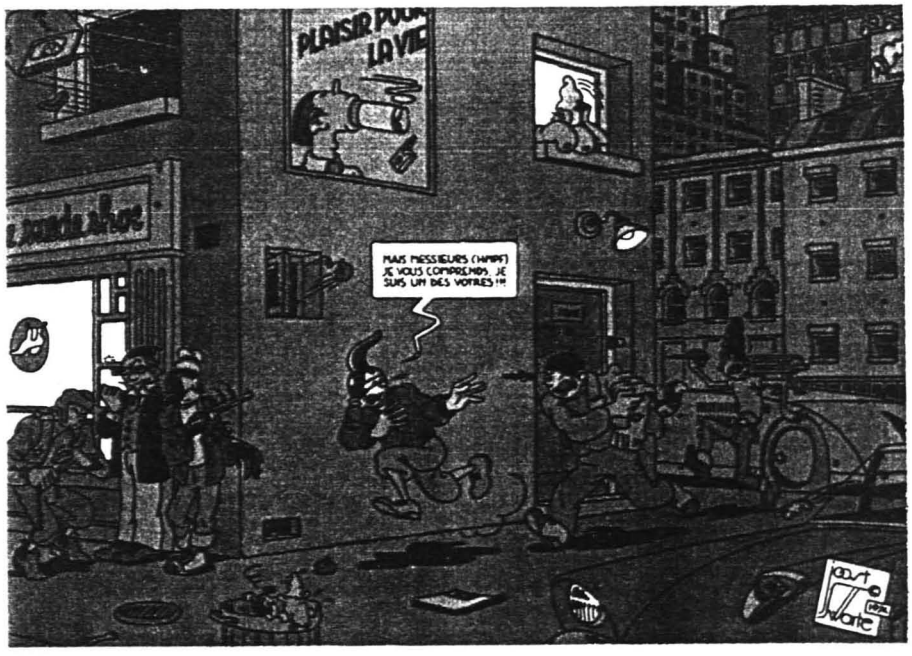


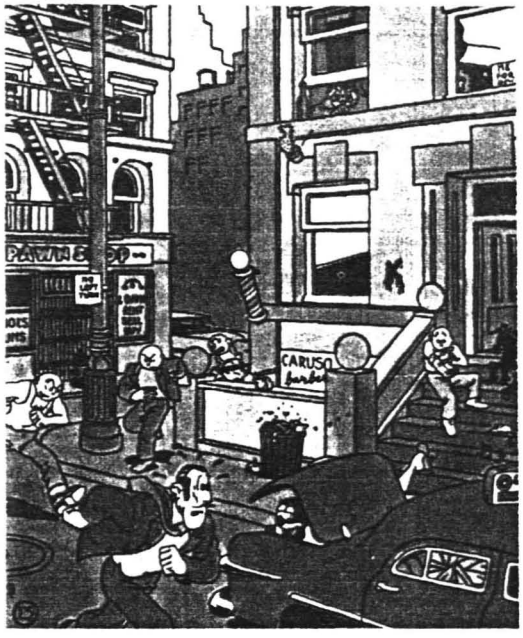
Nun zu dem Holländer Joost Swarte, von dem Benoit und in der Folge alle anderen Zeichner der "Nouvelle Ligne Claire" beeinflußt werden.

Um Swartes Universum besser verstehen zu können, sei, am Beispiel des Bildes "Le Miroir", Bruno Lecigne zitiert:
"*Swartes Bild ist eine Verdoppelung von Hergés Stil, es produziert kein Bild ersten Grades, sondern ein Bild des Bildes, gleichzeitig vertraut und fremd. Die Wirkung des Zitats bemächtigt sich vollständig seines ästhetischen Universums (.....). Das Bild ist nicht mehr eine Wiedergabe der Welt, sondern eine Wiedergabe der Wiedergabe; (.....) mir scheint, er hat die Sphäre verlassen, wo ein Bild verstanden wird als Interpretation oder Nachahmung der Wirklichkeit - zugunsten einer Sphäre der Simulation: ein zweites Bild ahmt ein erstes nach, oder besser: es täuscht vor, es nachzuahmen.*"



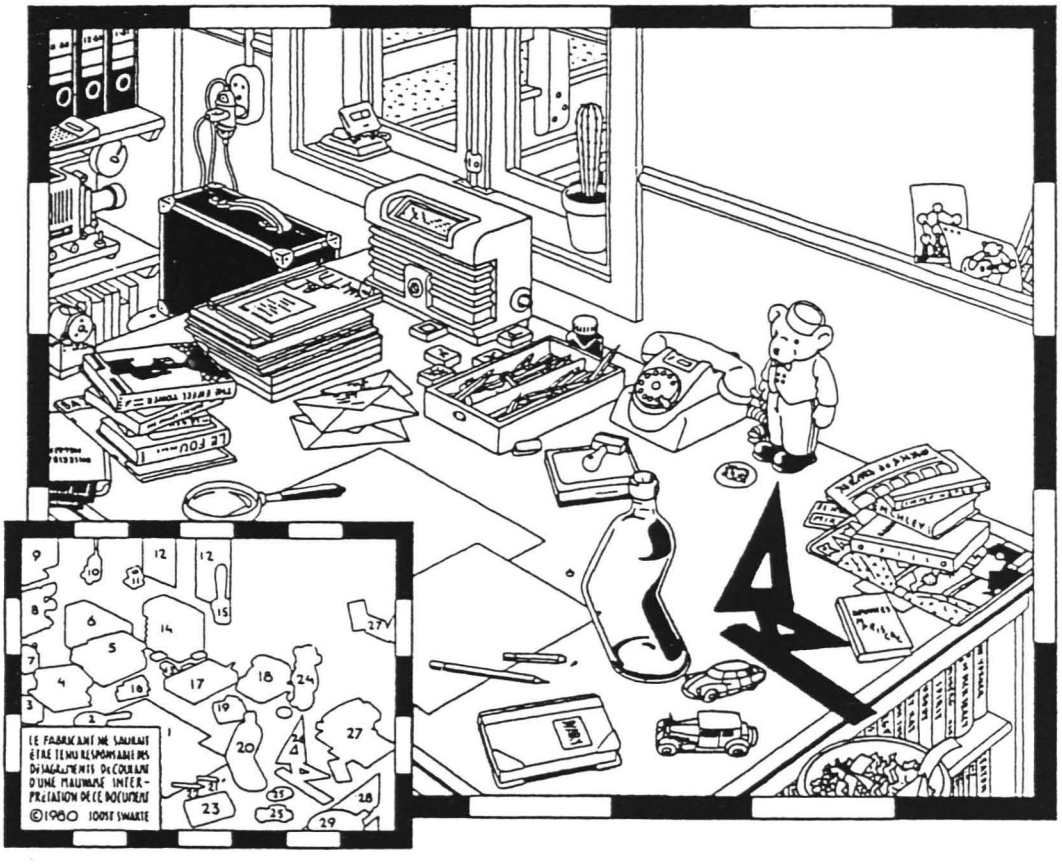
Wenn Swarte in seinen ideenreichen Bildern Hergés Stil "gestalterisch umstürzt", dessen graphische Gesetze aber keineswegs aufgibt, so bedeutet dies, daß er den Sinn zerstört, sogar die Idee vom Sinn selbst. Bei Swarte ist das Bild verrückt geworden, es ist außer sich.
Swartes Universum ist ein Universum von Objekten, die den archetypischen Formen nahe sind, ziemlich real, aber dennoch mit allen möglichen Geschichten belastet. Swartes Hauptthemen sind die Stadt mit ihren Gebäuden und Menschen und die Natur, diese wird jedoch eigentlich nicht verändert, nur karikiert.
In seiner Welt ist die Stadt in ihren Delirien und ihrer täglichen Absurdität, ein Fährschiff in einem infernalischen Kreis. Swarte fabriziert "Instantverrücktheiten", häuft Details an und rekuriert wieder auf die Geschichte. Er zwingt den Leser zu einer konzentrierten Aufmerksamkeit.





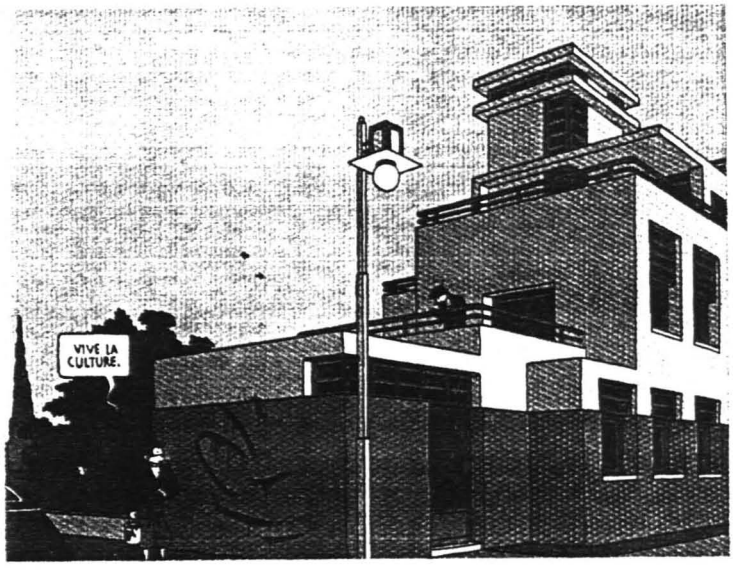
Seine Stadt führt uns von der Amsterdamer Schule zu den großen Modernen und streift dabei die 50er Jahre. Auch sei hier erwähnt, das Swarte lange in Paris gelebt hat, was sich natürlich auch in Zitaten und Eindrücken niederschlägt, die dem Leser offeriert werden.
Der Mythos, das Design, das Theatralische, das Zitat und Realismus mischen sich, um ein Paralleluniversum zu schaffen, das nach einer anderen Realität funktioniert, wo die Kriterien der Wirklichkeit und des Wahrscheinlichen neu verteilt sind.

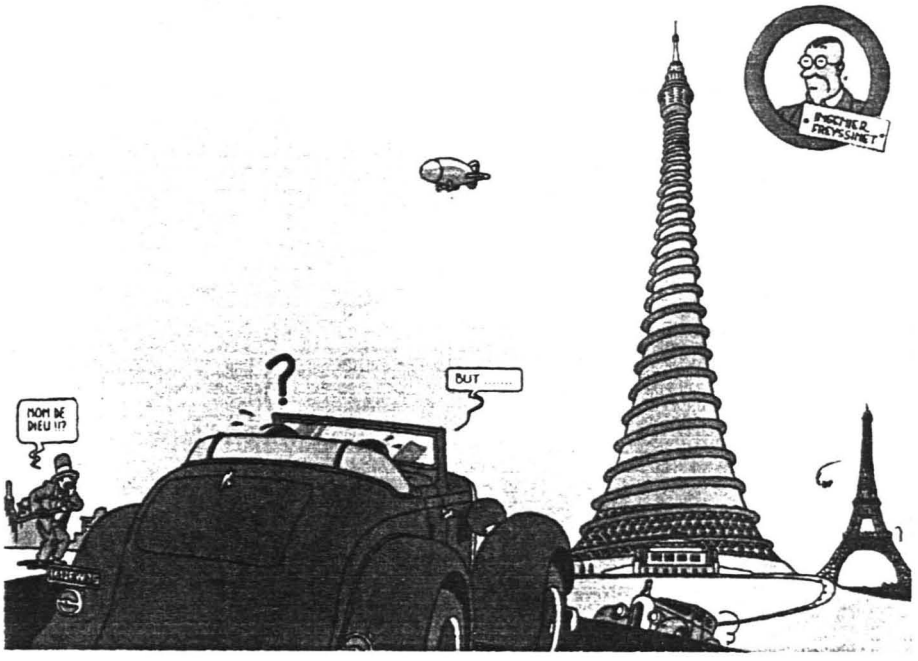
Ein Großteil seiner Zeichnungen ist als Vogelperspektiven ausgeführt. Die Perspektiven sind immer am Rande zur Axonometrie. Die Colorierung ist monochrom, ganz klassisch. Seine Architekturen werden erst im Kontext seiner bildhaften Irrealität interessant. Bildbeispiele mögen speziell hier die gemachten Aussagen unterstreichen.

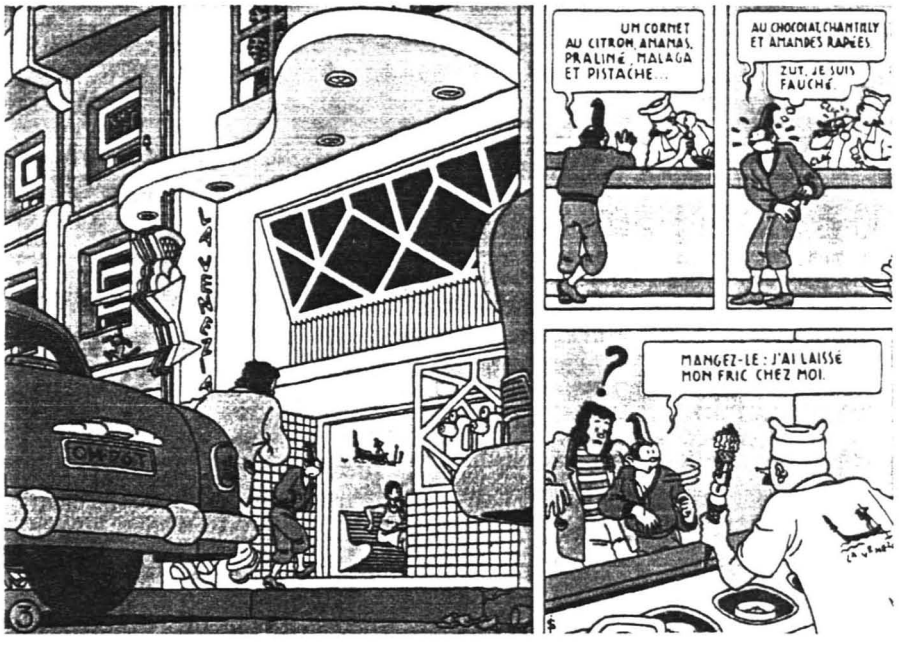


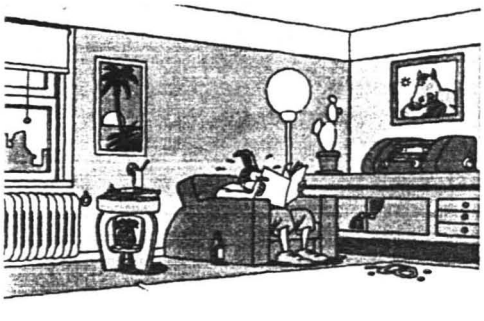
1 TERRAIN A BATIR, **2** MUSEE, **3** ATELIER DE PHOTOGRAVURE, **4** LIBRAIRIE, **5** MAISON D'EDITION, **6** GARE DE CHEMIN DE FER, **7** REPARATEUR DE BICYCLETTES, **8** CINEMA, **9** RECETTE DES IMPOTS, **10** USINE D'ENERGIE, **11** ENREGISTREMENT DES ARCHIVES, **12** LA MER, **13** QUARTIER OBSCUR, **14** THEATRE, **15** PARC, **16** BUREAU DE POSTE, **17** GARAGE A VELOS, **18** AEROPORT, **19** IMPRIMERIE, **20** CHATEAU D'EAU, **21** VELO A PLAT, **22** VELO EN ETAT DE MARCHE, **23** MAISON DU DESSINATEUR, **24** BEAUX QUARTIERS, **25** PARKING, **26** FRONTIERE, **27** L'ETRANGER, **28** FONDATIONS, **29** CIMETIERE.




VIVE LA CULTURE.

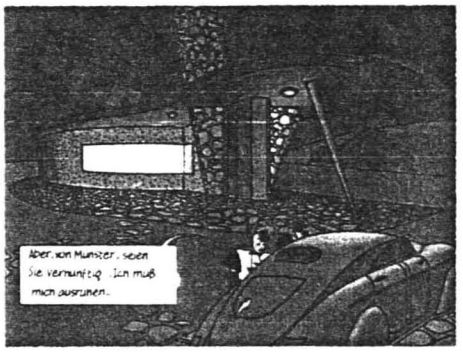

MON DIEU !!?
BUT.....
MONSIEUR FREYSSINET

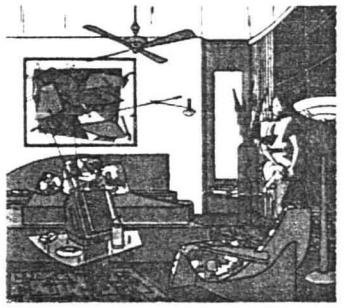

UN CORNET AU CITRON, ANANAS, PRALINÉ, MALAGA ET PISTACHE...
AU CHOCOLAT, CHANTILLY ET AMANDES RAPÉES
ZUT, JE SUIS FAUCHÉ
MANGEZ-LE : J'AI LAISSÉ MON FRIC CHEZ MOI.

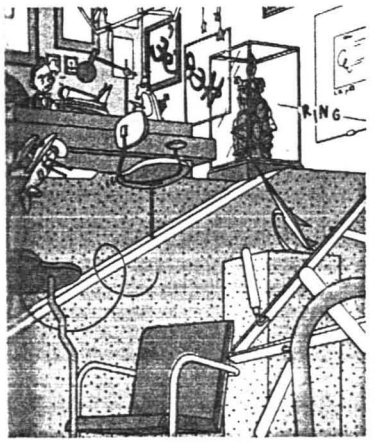


In ähnlichen Sphären bewegt sich auch Jean-Louis Floch, dessen Architekturen vergleichbaren Ansprüchen genügen, wie die Swartes, allerdings schafft Floch eher "Neues" als Swarte. Der persönliche Bezug zur Architektur scheint bei Floch weit ausgeprägter zu sein. Eigentlich ist Swarte von Beruf Designer, doch bei Floch tauchen äußerst interessante Objekte und Details auf, die zwar weniger die Witzigkeit Swartes haben, aber als Objekte ihren eigenen Reiz besitzen.

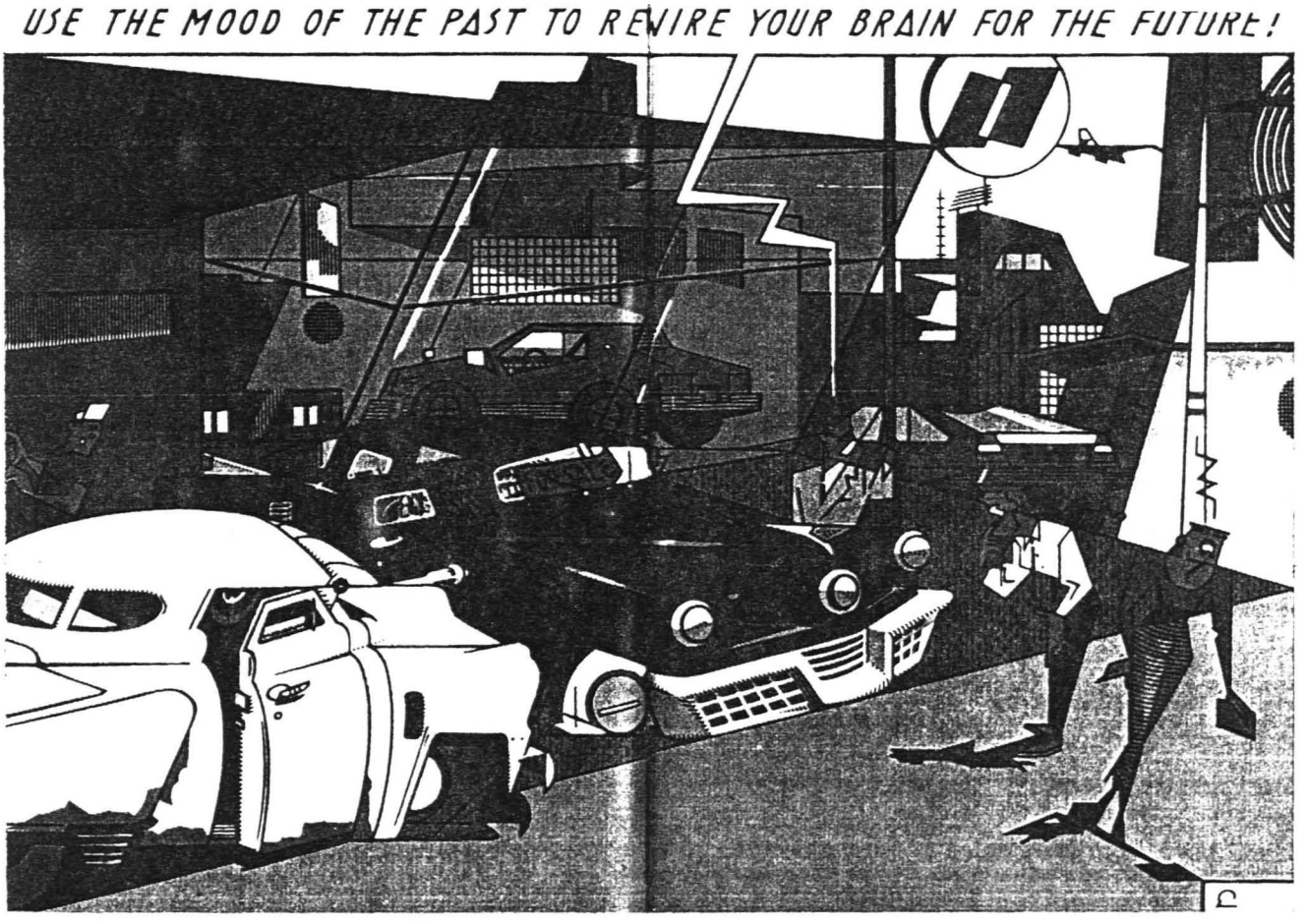








Ein zweiter von Swarte ausgehender Zeichner ist Ever Meulen. Wie schon im vorigen Kapitel erwähnt, beruht bei Meulen alles auf dem "Deformationseffekt". Ebenen werden miteinander kombiniert, durchschneiden sich, trennen sich. Die in den Ebenen befindlichen Architekturen, Personen und Details gehen ineinander über, werden zerschnitten, gehen über die Begrenzung hinaus: ein graphisches und irreales Chaos.
Wenn ich vorher geschrieben habe, daß bei Swarte das Bild verrückt ist, so müßte ich, um Ever Meulen gerecht zu werden, sagen, daß seine Bilder "doppelt" verrückt sind.

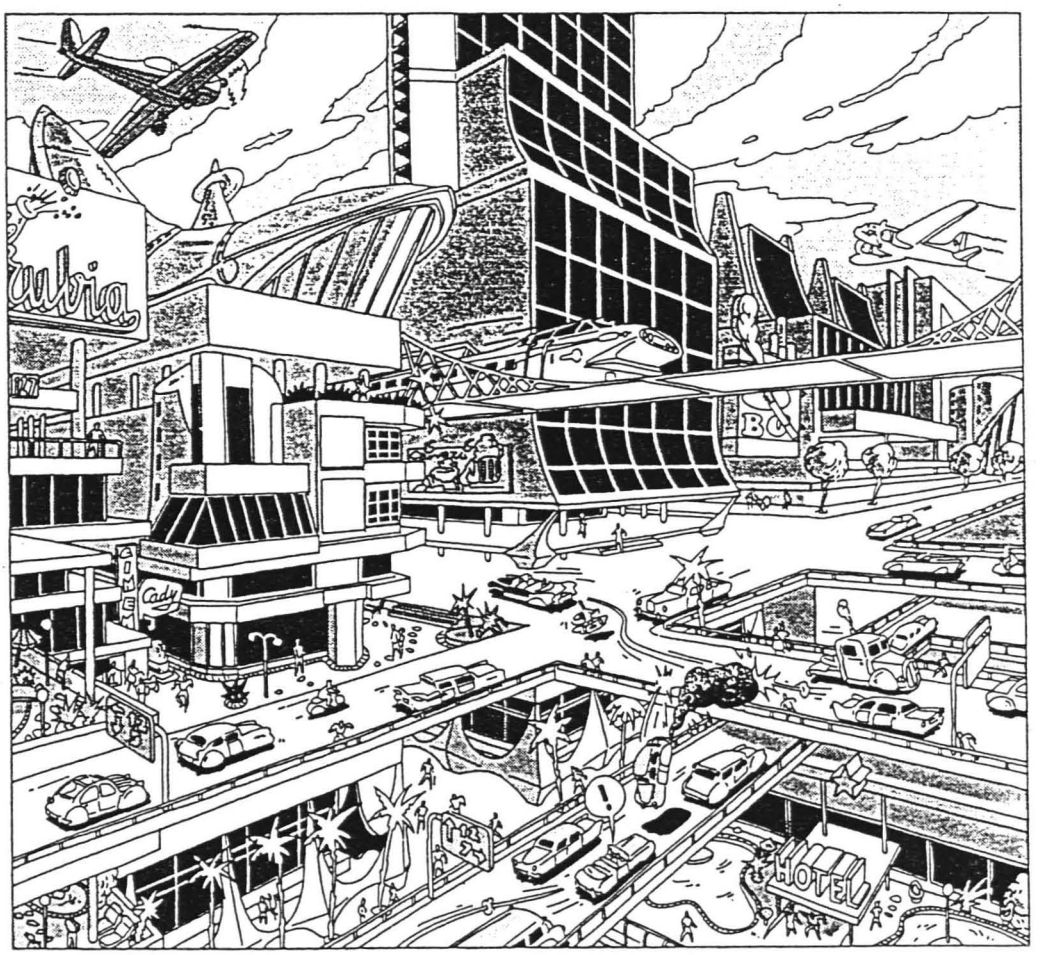


Die Künstlichkeit des trügerischen Scheins erstarrt in der nicht vorhandenen Tiefe dieser graphischen Experimente. Deshalb ist es auch nur schwer möglich, die Architektur und das Design zu dokumentieren. Zu sehr ist es eine graphische Kunst, die es scheinbar vermeiden will, in der Dreidimensionalität zu existieren.

Zum Schluß möchte ich noch auf einen weiteren Zeichner eingehen, der mir äußerst interessant erscheint: den Spanier Daniel Torres. Die spanische Comic-Szene hat sich nach dem Tod Francos gewaltig entwickelt. Wurden vor 1975 ausschließlich klassische Abenteuer und Humorserien verlegt, so entstanden beinahe über Nacht zahlreiche Magazine mit Comics für erwachsene Leser, die der "New Wave" oder "Nouvelle Ligne Claire" gewidmet waren. In einem dieser Magazine debütierte im Sommer 1980 Daniel Torres. Ein Jahr später zeichnete er das Album "Opium". Nach der Veröffentlichung seiner ersten Arbeiten wurde er auch von den Verlagen in Frankreich und Belgien entdeckt.
1982 begann Torres seine erste Folge der Sience Fiction-Serie "Rocco Vargas", von der mittlerweile vier Bände erschienen sind. 1983 zeichnete er für den Verlag Magic-Strip in Brüssel die Geschichte "Sabotage".

Torres studierte in seiner Geburtsstadt Valencia Kunst und auch zwei Jahre Architektur. Dies sei als erster Hinweis zu verstehen, warum im Werk Torres die Architektur einen besonderen Stellenwert einnimmt.
In den ersten Arbeiten von Torres steht die Architektur noch im Hintergrund. Es ist anonyme Architektur, die mehr oder weniger karikiert ist, zu erkennen ist, daß Torres kunstgeschichtliches Wissen besitzt.
Seine Bildausschnitte und Konstruktionen sind spektakulär, d.h. sie zeigen dynamische Bewegungen der Figuren in Verbindung mit stark überzeichneten Perspektiven. Torres perfektioniert seinen Stil aber sehr schnell, das Resultat ist ein markant-zackiger und in seiner Konsequenz unerreichter *new wave*-Stil, der durch eine flächige, grelle Colorierung unterstützt wird.

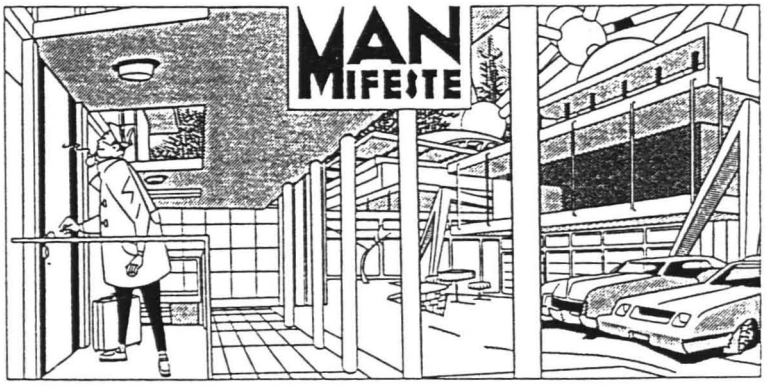
Im Album "Opium" wird bereits die ganze Bandbreite der Ideen Torres sichtbar. Es ist zwar noch in Schwarz-Weiß gehalten, das tut aber der Ideologie der Story und ihrer Wirkung keinen Abbruch. Vorlieben in bezug auf die Architektur und den Film sind hier schon erkennbar: wie auch bei Benoit bevorzugt Torres die Architektur der 20er und 30er Jahre und deren Neuinterpretation in den 50er Jahren.
Die bevorzugten Filme sind zweifellos auch hier "Metropolis" von Fritz Lang und "Brazil" von Terry Giliam.



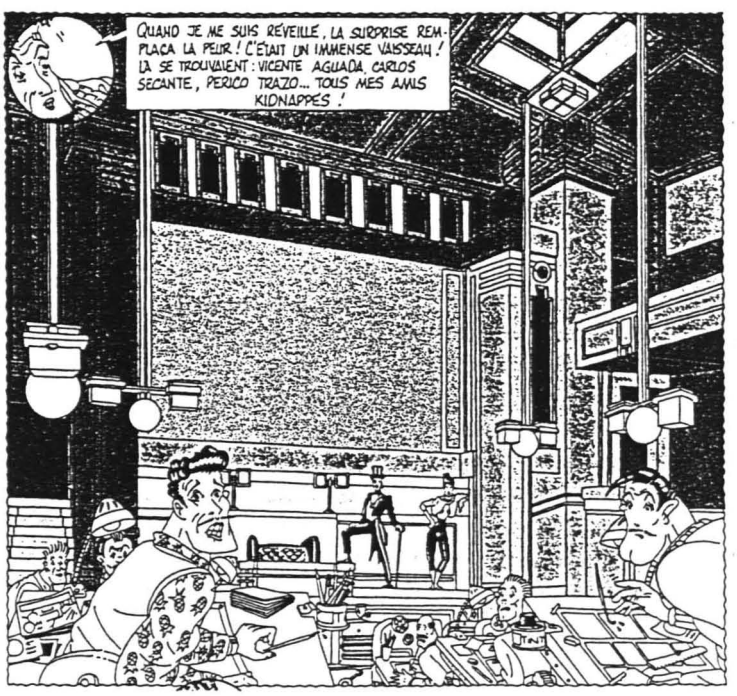


Die Geschichten von Torres spielen ausnahmslos Ende der 80er Jahre, also in der Gegenwart, nur gibt es intergalaktische Raumflüge, fliegende Autos und menschenähnliche Roboter. Einzige Ausnahme ist das Album "Sabotage", in dem es um eine Intrige im Rennfahrermilieu geht.

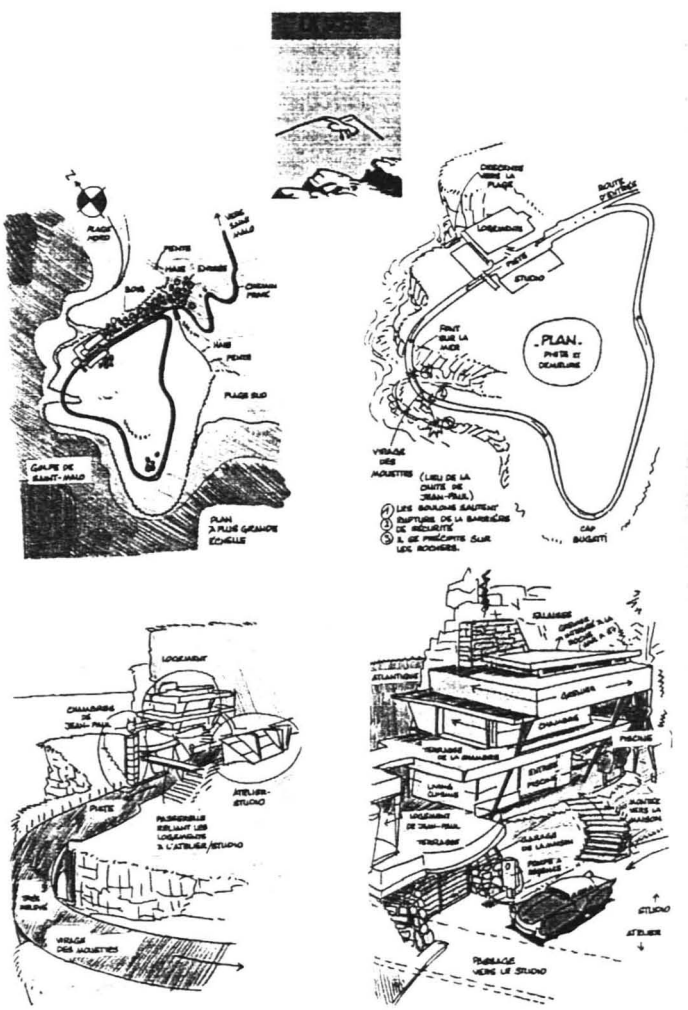
Torres bevorzugt wie gesagt, die Architektur des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts, im speziellen sind dies die Architekten Frank Loyd Wright, Le Corbusier und die Architekten des Bauhauses.

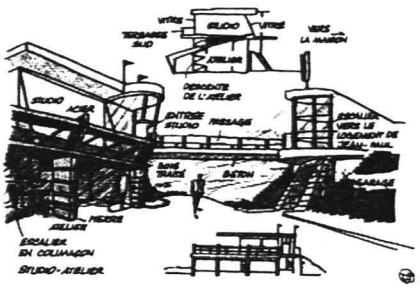


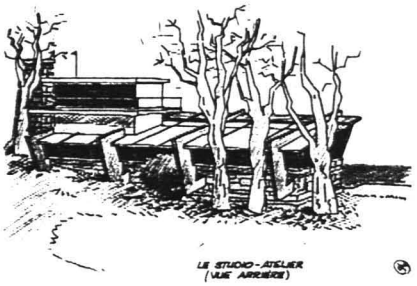

L'ANCIENNE USINE DE PAPIER !

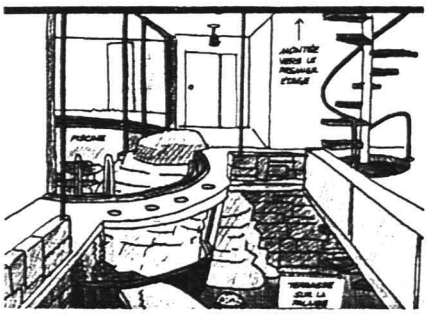

QUAND JE ME SUIS RÉVEILLÉ, LA SURPRISE REMPLACA LA PEUR ! C'ÉTAIT UN IMMENSE VAISSEAU ! LÀ SE TROUVAIENT : VICENTE AGUADA, CARLOS SECANTE, PERICO TRAZO... TOUS MES AMIS KIDNAPPÉS !

Torres geht bei der Entwicklung seiner Architekturen einen Schritt weiter als z.B. Benoit, der sich auf Collagen und Kompositionen von authentischen Architekturen beschränkt. Torres entwirft Architekturen, die er dann in den Comics verwendet. Er geht sehr penibel an die Arbeit, z.B. für das Album "Sabotage" schreibt er zuerst das Szenarium nach eigenen Ideen und sucht sich dann die Schauplätze für seine Geschichte, in diesem Fall den Golf von St. Malo an der französischen Atlantikküste.
Dann geht Torres daran, seine Architekturen zu entwerfen, je nach Erfordernissen entwickelt er die Gebäude und Bauten nach funktionellen und architektonischen Gesichtspunkten. Grundrisse, Schnitte und Ansichten sind eine Selbstverständlichkeit für ihn. Erst danach werden diese Gebäude im Comic verwendet.
Diese Vorgangsweise erhöht die Qualität der Architektur eklatant. Die Neuschöpfungen sind zweifellos von guter architektonischer Qualität, die durch die virtuose Strichführung noch unterstützt wird.

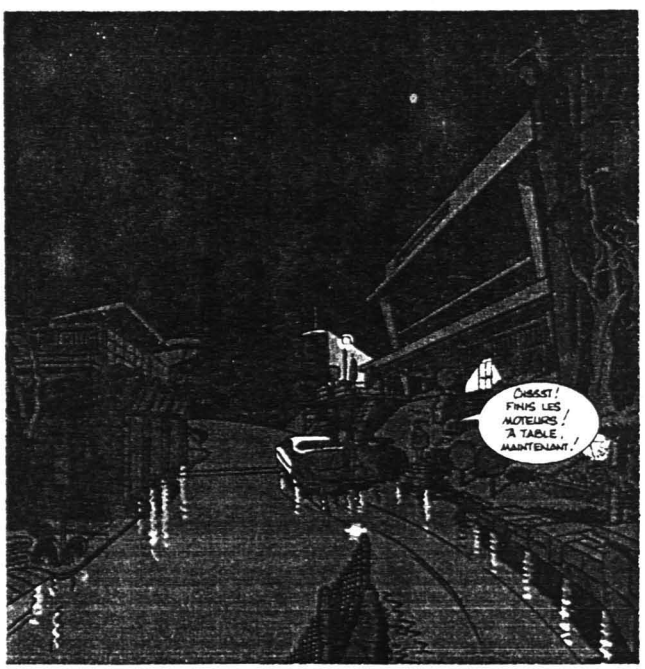



VITRE
SILICO
VITRE
VERS LA MAISON
SILICO
CHEMINÉE
TERRASSE SUD
DEMEURE DE L'ATELIER
SILICO
ACIER
ENTRÉE STUDIO
PASSAGE
ESCALIER VERS LE LOGEMENT DE JEAN-PAUL
BARRE TRAVEE
BÉTON
PASSAGE
PIERRE
PILIERS
ESCALIER EN COLIMAÇON STUDIO-ATELIER


LE STUDIO-ATELIER (VUE ARRIÈRE)


MONTÉE VERS LE PREMIER ÉTAGE
PISCINE
TERRASSE SUR LA PELOUSE




CHRRRST ! FINIS LES MOTEURS ! À TABLE, MAINTENANT !


AH ! DÉJÀ LÀ.


BONJOUR PAPPON, JE VOIS QUE JE NE SUIS PAS SEUL À ÊTRE TOMBÉ DU LIT.

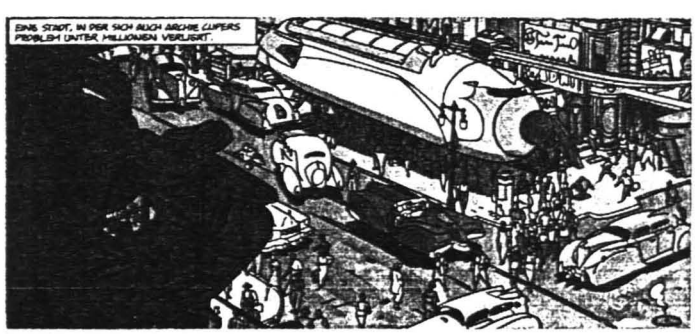

?!


AH ! MON ATHLÈTE !
C'EST ÇA, MOQUE-TOI, MAIS...
REGARDE LA FERRARI.

Es gibt bei Torres auch Zitate und Klischees, die beim Leser die gewünschten Assoziationen hervorrufen sollen. Wenn diese Zitate auch weniger augenfällig sind als z.B. bei Benoit, so sind sie doch zu erkennen und zuzuordnen.
Seine Stadtansichten sind sehr dicht und bewegen sich zwischen den Architekturen der 50er Jahre und Architekturen mit futuristischem Einschlag. Weiters sind bei Torres auch Architekturen der "großen Form" zu finden, die ganz im Trend zeitgenössischer Architektur liegen; dies macht Torres Comic doppelt interessant.

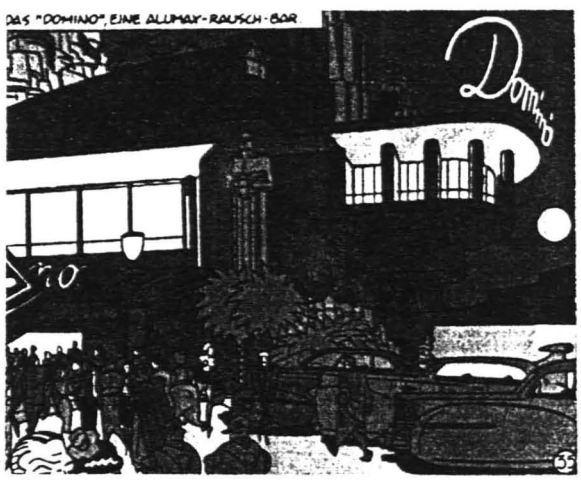
Das Kapitel mit Daniel Torres abzuschließen war mir insofern ein Bedürfnis, da sein Stellenwert unter den Zeichnern der "Nouvelle Ligne Claire" ein besonderer ist.
Seine Fähigkeit die Postulate der modernen Architektur zu erfüllen, in Verbindung mit seiner graphischen Ausdrucksweise, die diese Forderungen unterstützt, macht ihn - gefolgt von Benoit - zum "neuen Meister" dieses Stils.
Die Vielschichtigkeit seiner gezeichneten Architekturen, in Wechselwirkung mit der heutigen Architektur betrachtet, ergibt ein anregendes Spannungsfeld, das als Nährboden für die Zukunft gesehen werden muß.



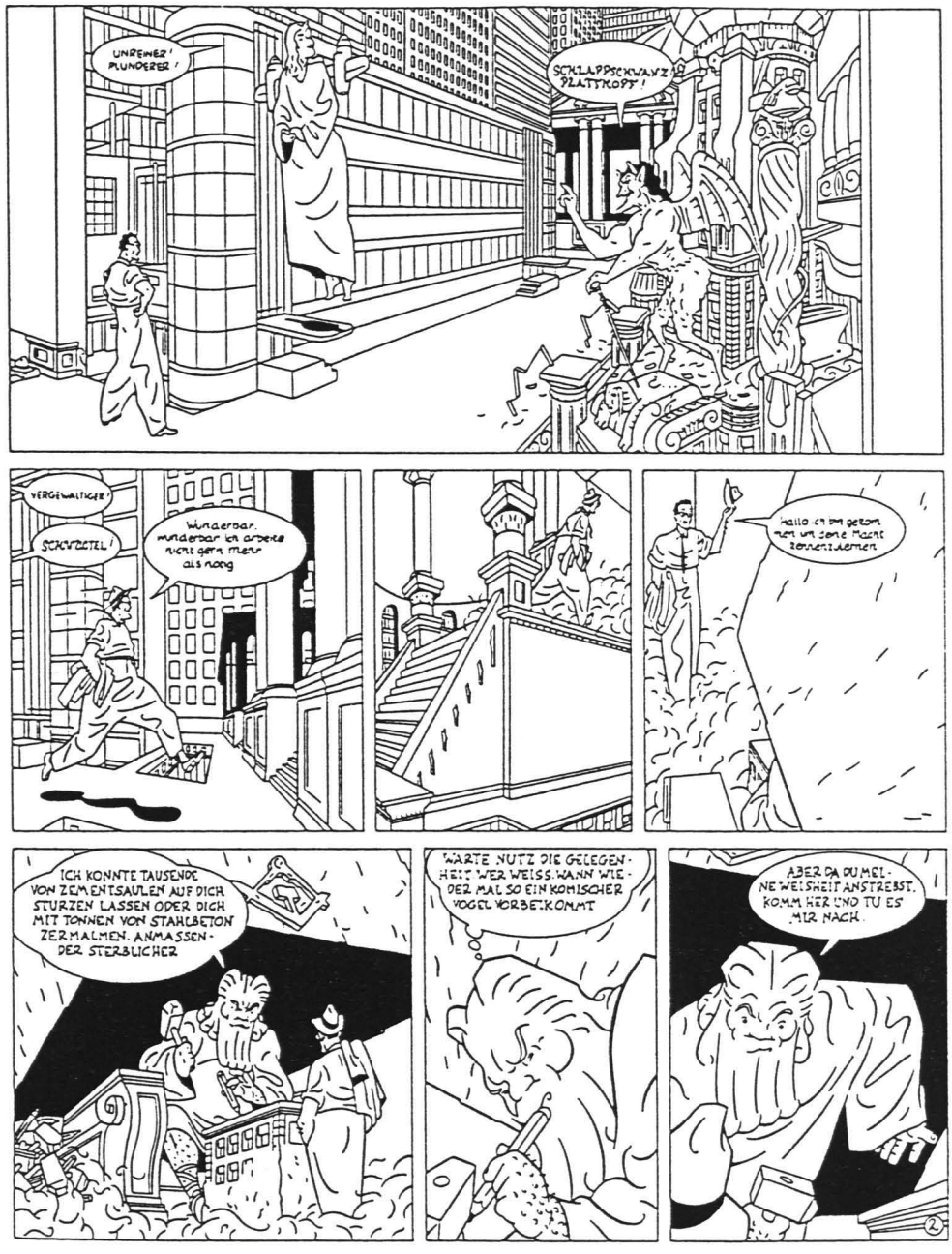



WÄHREND AUF DER VENUS ÜBER KRIEGEN UND FRIEDEN AUF DEN VERSCHIEDENEN WELTEN GEHANDELT WIRD, FÜLLT SICH DIE STADT MIT FLUCHTLINGEN, SOLDATEN, SPIONEN UND SÖLDNERN AUS ALLEN SONNEN-SYSTEMEN.


DEN KOPF VOLLER ERINNERUNGEN...
ERREICHT ROCCO MONTEBAHIA.


DAS "DOMINO", EINE ALUMAX-RAUSCH-BAR.
Domino


O'CAMPOS
O. TORRES
OLYMP
Seit ich die Gesetze der Perspektive über Bord geworfen habe, beherrscht mich die Lust
Hier bin ich also, ein utopischer Architekt auf der Suche nach der absoluten Erkenntnis
Mut und Gerissenheit sind meine Maximen
Vorwärts also!
Das Protokoll verlangt, daß ich jetzt mit den Wächtern dieser Hallen rangehen soll
Ich bin bereit
?
1


UNREINER! PLUNDERER!
SCHLAPPSCHWANZ PLATTKOPF!
VERGEWALTIGER!
SCHWÄTZER!
Wunderbar. wunderbar ich arbeite nicht gern mehr als nötig
Hallo ich bin gekommen um deine Macht zu vernichten
ICH KONNTE TAUSENDE VON ZEMENTSÄULEN AUF DICH STÜRZEN LASSEN ODER DICH MIT TONNEN VON STAHLBETON ZERMALMEN. ANMASSENDER STERBLICHER
WÄRTE NUTZ DIE GELEGENHEIT WER WEISS WANN WIEDER MAL SO EIN KOMISCHER VOGEL VORBEIKOMMT
ABER DA DU MEINE WEISHEIT ANSTREBST. KOMM HER UND TU ES MIR NACH.


KOMM HER, MEIN SOHN.
HUCH. ENTZUCKEND! DU MACHST DEINE SACHE SO GUT, DASS DU MEINEN PLATZ EINNEHMEN KONNTEST.
DIES SEI DEINE STRAFE, UNMASSIGER.
SEIT IHR AUF DEM ANTLITZ DES UNIVERSUMS AUFGETAUCHT SEID, HABE ICH KEINE RUHE MEHR GEHABT. IHR EGOISTEN PACK!
GEKOMMEN IST ALSO DIE STUNDE, DA ICH DIE WOHLTATEN GENIESSEN SOLL, DIE ICH EUCH SCHENKTE MÄDCHEN. FESTE. CHAMPAGNER.
Ich anne.were an deine Barmherzigkeit, oh Herr! Wenn ich auf emig diese last zu tragen habe, lob sie mir wenigstens leichter scheinen. Erlaube mir, meine Jacke auf meine Schultern zu legen, auf daß sie mir als Kissen diene.
NIEDERGESCHRIEBEN IST MEINE GNADE. ES SEI.
NIMM
HE!
Ha. ha. danke für die Lehre, Meister.
KOMM ZURUCK, DU WURM!
SCHUFT! ZWERG!
Leb wohl. An meinen Taten wirst du mich erkennen.

4. BIBLIOGRAPHIE

Crawford Hubert: "Crawford`s Encyclopedia of Comic-Books" (Jonathan David Publ., New York 1978)

Fresnault-Deruelle Pierre: "Récits et Disours pa la Bande. Essais sur les Comics" (Hachette, Paris 1977)

Horn Maurice, Pierre Couperie: "A Historie of the Comic Strip" (Crow, New York 1968)

Knigge Andreas: "Comic Jahrbuch 1986, 1987, 1988, 1989" (Ullstein GmbH, Frankfurt/Main, Berlin)

Knigge Andreas: "Comic Lexikon" (Ullstein GmbH, Frankfurt/Main, Berlin 1988)

Lecignes Bruno: "Les Héritiers d`Hergé" (Edition Magic Strip, Brüssel 1983)

Neumann Renate: "Bibliographie zur Comic-Sekundärliteratur" (Lang GmbH, Frankfurt/Main 1987)

Schröder Horst: "Die ersten Comics" (Carlsen, Reinbek 1982)

Fachzeitschriften:

LE CAHIERS DE LA BANDE DESSINEE NO 63, 64, 69, 75 (Edition Glénat, Grenoble)

L`ARCHITECTURE D`AUJOURD'HUI (Dezember 1988, Juli 1988)

5. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Seite	
3	Comic Lexikon (Ullstein 1988)
5	Comic Lexikon (Ullstein 1988)
7	Comic Lexikon (Ullstein 1988)
8	Comic Lexikon (Ullstein 1988)
9	Comic Lexikon (Ullstein 1988)
10	Comic Lexikon (Ullstein 1988)
11	Comic Lexikon (Ullstein 1988)
12	Comic Lexikon (Ullstein 1988)
13	Comic Lexikon (Ullstein 1988)
14	Comic Lexikon (Ullstein 1988)
16	Comic Lexikon (Ullstein 1988)
17	Comic Lexikon (Ullstein 1988)
18	Comic Lexikon (Ullstein 1988)
27	Tim und Struppi: "Im Lande der Sowjets" (Carlsen 1988)
28	Comic Lexikon (Ullstein 1988)
29	Tim und Struppi: "Im Lande der Sowjets" (Carlsen 1988)
	Tim und Struppi: "Der blaue Lotus" (Carlsen 1988)
30	Tim und Struppi: "Der blaue Lotus" (Carlsen 1988)
31	Tim und Struppi: "Der blaue Lotus" (Carlsen 1988)
	Tim und Struppi: "Tim in Tibet" (Carlsen 1988)
32	Tim und Struppi: "Konig Ottokars Zepter" (Carlsen 1988)
33	Blake und Mortimer: "SOS Meteore" (Carlsen 1987)
34	Alix: "Tour de Babel" (Casterman 1981)
35	Alix: "Légions perdues" (Casterman 1965)
	Alix: "Lorix le grand" (Casterman 1972)
	Alix: "Spectre de Carthage" (Casterman 1977)
37	"120, Rue de la Gare" (Edition Moderne 1989)
38	"120, Rue de la Gare" (Edition Moderne 1989)
39	"120, Rue de la Gare" (Edition Moderne 1989)
	"Manhattan" (Casterman 1987)

Seite

40 Adèle Blanc-Sec: "La secret de la salamandre" (Casterman 1981)
Adèle Blanc-Sec: "Momies en folies (Casterman 1978)
Adèle Blanc-Sec: "Démon de la Tour Eiffel" (Casterman 1978)
Adèle Blanc-Sec: "Noyé à deux têtes" (A Suivre 1976, 1984)

42 Ray Banana: "Cité lumière" (Casterman 1985)

43 Ray Banana: "Berceuse électrique" (Casterman 1982)

44 "L`ARCHITECTURE D`AUJOURD`HUI" (Dezember 1988)
Ray Banana: "Berceuse électrique" (Casterman 1982)

45 "L`ARCHITECTURE D`AUJOURD`HUI" (Dezember 1988)

46 Ray Banana: "Cité lumière" (Casterman 1985)

47 Ray Banana: "Berceuse électrique" (Casterman 1982)

48 Jaques Gallard: "Soviet Zig-Zag" (Edition Moderne 1988)

49 Jaques Gallard: "Soviet Zig-Zag" (Edition Moderne 1988)

50 Patrick Timmermanns: "Operation Marabu" (Carlsen 1988)

51 Patrick Timmermanns: "Operation Marabu" (Carlsen 1988)

52 "Leo, der Terrorist, I" (Alpha Comic 1988)

53 "Tödliche Jahreszeiten" (Boiselle-Löhmann 1988)

54 "Amerika" (Boiselle-Löhmann 1988)

55 "Amerika" (Boiselle-Löhmann 1988)

56 "Phil Perfect und der Mord im Leuchtturm" (Carlsen 1989)

57 Freddy Lombard: "Der Elefantenfriedhof" (Carlsen 1985)

58 "Adolphus Claar" (Reiner Feest, 1986)

59 "Dr. Mabuse" (Alpha Comic, 1989)

60 "LES CAHIERS DE LA BANDE DESSINEE NO 64" (Glénat 1985)

61 "L'art moderne" (Futuropolis 1985)

62 "L'art moderne" (Futuropolis 1985)

63 "LES CAHIERS DE LA BANDE DESSINEE NO 64" (Glénat 1985)

64 "L'art moderne" (Futuropolis 1985)
"SOUVENIRS DU VINGTIEME SIECLE" (Littaye 1983)

65 "L'art moderne" (Futuropolis 1985)

66 "Mitten im kalten Krieg" (Alpha Comic 1988)

67 "SOUVENIRS DU VINGTIEME SIECLE" (Littaye 1983)

69 "OLYMPE ET AUTRES RECITS" (Aedena 1986)

Seite

70 "OLYMPE ET AUTRES RECITS" (Aedena 1986)

71 "OLYMPE ET AUTRES RECITS" (Aedena 1986)

72 "Sabotage" (Casterman 1989)

73 "Sabotage" (Casterman 1989)

74 "Sabotage" (Casterman 1989)

75 Rocco Vargas: "Das Geheimnis des Zischlers" (Carlsen 1987)

76 Rocco Vargas: "Das Geheimnis des Zischlers" (Carlsen 1987)

77 "Attentat im Olymp" (Alpha Comic 1989)

78 "Attentat im Olymp" (Alpha Comic 1989)

79 "Attentat im Olymp" (Alpha Comic 1989)

UB TUG

FÄLLIG AM:

12. Jan. 2001

26. Feb. 2001

28. Feb. 2001

21. März 2001

28. MAI 2010

Auszug aus der ENTLEHNORDNUNG:
Leihfrist längstens 30 Tage. Eine Verlängerung ist vor Ablauf der Frist anzusprechen. Um pünktliche Einhaltung der Leihfristen wird ersucht! Volle Haftung des Entlehners für Verlust und Beschädigung von Büchern. Weitergabe entlehnter Werke an andere Personen ist nicht gestattet.