



# Stählernes Insektenzeitalter. Zu Jacques Tardis und Benjamin Legrands Tueur de cafards/Der Kakerlakenkiller.

Thomas Ballhausen

*Mit Der Kakerlakenkiller (1984) haben Jacques Tardi und der Szenarist Benjamin Legrand ein Werk geschaffen, das immer noch begeistert und verstört. Das für ihre Arbeit zentrale Spiel mit Genrekonventionen und Erwartungshaltungen macht es notwendig, es im Kontext von Enki Bilals und Jean-Pierre Dionnets Exterminator 17 (1977) und Moebius' Die Hermetische Garage (1976-1980) zu sehen und wohl auch zu lesen. Ein Versuch der erneuten Aufschlüsselung.*

## Schicksal per Knopfdruck

Am 31. Dezember 1942 schreibt der zu diesem Zeitpunkt in Paris stationierte Schriftsteller Ernst Jünger in seinem Tagebuch über die Eroberung Kiews und die ihn anekelnden Schandtaten, die ihm darüber

als Gerüchte zu Ohren kommen. In diesem Eintrag findet sich auch folgende Passage: "Das alte Rittertum ist tot; die Kriege werden von Technikern geführt. Der Mensch hat also jenen Stand erreicht, den Dostojewski im 'Raskolnikow' beschrieben hat. Da sieht er seinesgleichen als Ungeziefer an. Gerade davor muss er sich hüten, wenn er nicht in die Insektenosphäre hineingeraten will." [1] Dass die Bedenken dieses Unbequemen [2] mit dem Vokabular des Entomologen daherkommt, überrascht ebensowenig wie die treffende Einschätzung seiner Analyse. Für eine Neulektüre des *Kakerlakenkillers* scheint sie mehr als nur ein probater Ausgangspunkt zu sein, sie kann vielmehr als zentraler Gedanke dienen: Tardis und Legrands Arbeit reflektiert auf ihre Weise ja nicht nur die Greuel des 2. Weltkriegs, sondern auch den gesamten, zutiefst politisch aufgeladenen Diskurs der Parasiten und des Schädlings. [3] Ihr unglücklicher, kafkaesk anmutender Protagonist Walter, der von seiner deutschen Mutter an einen Besatzungssoldaten verkauft wurde und den neuen Nachnamen Eisenhower erhielt, arbeitet nicht zufällig bei einer auf Schädlingsbekämpfung spezialisierten Firma mit Namen Blitz. Einer seiner Aufträge im tristen New York der 1980er-Jahre – das Tardi schon in seinen kürzeren Arbeiten *Manhattan* und *It's so hard* mit aller Härte porträtiert hatte – führt ihn an die Wall Street und in ein Gebäude, wo er, einem Impuls folgend, in den 13. Stock fährt. Der psychologisch-mythologische Unterbau dieser Handlung ist evident: Kinderleicht kann man den kaum kontrollierten Knopf in einem schicksalhaften Moment – um Andreas Bernard zu paraphrasieren – drücken. [4] Hier setzt nun das negative Wunder an, kennen die Vereinigten Staaten doch, so geht die Legende, keine 13. Stockwerke in ihren Bauten. Hier aber belauscht nun Walter ein Mordkomplott, zu dessen Teil er schlussendlich auch werden wird. Auch ihm selbst wird schlagartig die Konsequenz und Unumkehrbarkeit seiner Handlung bewusst: "Je mehr ich darüber nachdenke, desto überzeugter bin ich, dass es eine Panne war. Von da an begann eine elende Reihe von unkontrollierbaren Ereignissen. [...] Von dem Augenblick an nahm jedes Detail, jede Fresse auf der Straße, die kleinste Scheiße eine schreckliche Bedeutung an, wurde doppelsinnig..." [5]. Schnell gerät Walter in immer weitere Schwierigkeiten,

an ihm zeigen Tardi und Legrand die Personifizierung und Verdichtung einer allgemeinen gesellschaftlichen Entropie. Dass sein weiterer Bericht über Gewaltverbrechen, Drogenmissbrauch, sexuelle Eskapaden, Visionen über den unbekanntem leiblichen Vater und schließlich seine Umprogrammierung zur Killermaschine im Dienste zumeist ungreifbarer Kräfte als nachträglicher Kommentar in die Handlung integriert wird, trägt nicht unbedingt zur Vertrauenswürdigkeit der Figur bei. Vielmehr ist Walter, bis hin zum fotografischen Epilog der uns eine große Auflösung schuldig bleiben muss und auch schuldig bleibt, mit all seiner Ich-Zentriertheit und Explizität ein höchst unvertrauenswürdiger Bekenner, ein *unreliable narrator*.<sup>[6]</sup> Erinnerungen können von Visionen nicht mehr getrennt werden, mediale Projektionen und urbane Lebensräume fließen ineinander.



Abb. 1: Jacques Tardi & Benjamin Legrand: Der Kakerlakenkiller.

Übersetzt von David Basler. Zürich: Edition Moderne 1987.

© für die deutsche Ausgabe: Edition Moderne 1987.

© für die Originalausgabe Casterman Paris-Tournai 1984.

## **Machtgeflecht und Kritik**

Der rauschartig erzählte Auflösungsprozess einer Gesellschaft ist anhand von Walter dargestellt. Seine Wandlung vom kleinen Angestellten, der seine lahme Stiefmutter pflegt, zum programmierten Instrument einer staatlich anmutenden Verschwörerstruktur ist mit einer Problematisierung des heroischen (Comic)Gestus ebenso direkt verbunden wie mit der kritischen Großstadtdarstellung. Die Metropolen Berlin – insbesondere die zerstörte Ruinenstadt nach Kriegsende – und das endlos anmutende urbane Geflecht New Yorks werden parallelisiert; die grauen Wüsten des Verfalls und des Ekels werden nur durch die Signalfarbe Rot kontrastiert. Es ist dies die Farbe von Walters Uniform, der Unterton seiner Visionen, schließlich die bildfüllende Macht: Ein Marionetten-Mann hat auf Befehl – auf Knopfdruck, wenn man so will – rot zu sehen. Die Machtfigur des Superhelden, die immer wieder in der Arbeit aufgerufen wird, hat ihre Vormachtstellung eingebüßt, ist die direkte Hierarchie doch durch eine undurchschaubar bleibende Netzwerkstruktur, die alle neuen Wertigkeiten vordiktiert: "So verwickelt sich das Selbst [also Walter, T.B.] in einen endlosen Prozeß, einen Prozeß, der es von seinen eigenen Bedürfnissen immer mehr entfremdet. Das Nachahmen, Nachdenken, Hoffen und Fühlen wird zu einer Suche nach einer Katharsis, die nie eintritt, zur Suche nach einer Befriedigung, die immer wieder aufgeschoben wird." [7] Der Aufwertung eines beinahe schon bedrohlich anmutenden, die Ebenen zwischen Textangebot und Leserealität befragenden *Jetzt* – wird der Zerfall bzw. die Nacherzählung doch an jeweils einen Tag in Walters Leben gebunden – wird eine unendlich scheinende Betonwüste entgegengesetzt, eine bedrohliche Lebensumwelt, in der sich klare Konturen staatlicher und menschlicher Körper verlieren, geradezu verflüssigen. Macht wird, um Michel Foucaults Entwürfe aufzugreifen, ebenfalls als Geflecht und Ausdruck von Relationen und Verbindlichkeiten greifbar: "Macht verstanden nicht als abstrakter Allgemeinbegriff, sondern als konkrete 'Beziehung'; Macht als Geflecht von Kräfteverhältnissen, die eher an die allgemeine Form des Krieges erinnern als an eine allmächtige Souveränität." [8] Die um sich greifenden Ausnahmezustände berauben nun Walter aller Rechte, machen ihn zum vollständig fremdbestimmten *homo sacer*. Ganz "in der

Befugnis des Staates"[9] hat er nur noch ein vages Bewusstsein für seine Handlungen, nur noch eine Restethik für Fragen von Moral. Alle vorgetzten Gegner erscheinen ihm und auch uns – und dies ist ein geschicktes Manöver in der Darstellungspraxis von Tardi und Legrande – als menschengroße Insekten, aber eben nicht als menschengleiche Wesen. Die traurige Begabung des Tötens bekommt hier eine zusätzliche Facette, der man sich – um für eine New-York-Geschichte einen New-York-Begriff zu reaktiven – auf der Eben des *Camp*[10] annähern kann.



Abb. 2: Jacques Tardi & Benjamin Legrand: Der Kakerlakenkiller.  
Übersetzt von David Basler. Zürich: Edition Moderne 1987.

© für die deutsche Ausgabe: Edition Moderne 1987.

© für die Originalausgabe Casterman Paris-Tournai 1984.

## Camp und Erzählhaltungen

Als Haltung und Modus, als filtergleiches Denkinstrumentarium erlaubt Camp in produktiver Ambivalenz und mit paradox anmutender Polyvalenz das Zusammendenken unterschiedlichster kultureller Sphären. Auf formaler Ebene ermöglicht dies, auf das Beispiel des *Kakerlakenkillers* angewendet, die Verhandlung von sozialer Entfremdung und Aufarbeitung von Geschichte; auf inhaltlicher Ebene erlaubt es zusätzlich die Ironisierung und auch Problematisierung des modernen Subjekts: "The anguished, nomadic self of the moderns is parodied if not simply rejected by camp. But camp in turn may be seen to promote a psychological inertia in its interfusion of reality and spectacle." [11] Das Ausstellen und klar bildhafte Zeigen von (Seelen-)Theatralität und Rollenhaftigkeit, die mit einer produktiven Lesweise des Camp zutage treten, macht auch die Mechanik des Erzählens selbst zum Ereignis, zum Moment des Interesses. Nicht nur die Fragwürdigkeit des Erzählers selbst oder die diffuse, unklare Agenda seiner Auftraggeber wird lesbar, sondern auch das Abrücken von den sogenannten großen Erzählungen – also die Nähe des untersuchten Werks zum französischen *nouveau roman* bzw. zu postmodernen Narrationsstrategien. Denkt man den Streitbegriff der Postmoderne, unter Rückgriff auf David Lodge, in seiner typologischen Erzählvielfalt, wird *Der Kakerlakenkiller* in seiner weitreichenden, metaphorischen Qualität erfahrbar: "The literary text is always metaphoric in the sense that when we interpret it we apply it to the world as a total metaphor. This process of interpretation assumes a gap between the text and the world, between art and life, which postmodernist writing characteristically tries to short-circuit in order to administer a shock to the reader and thus resist assimilation into conventional categories of the literacy. Ways of doing this include: combining in one work violently contrasting modes – the obviously fictive and the apparently factual; introducing the author and the question of authorship into the text; and exposing conventions in the act of using them." [12] Tardis' und Legrands Befragung literarischer Konventionskategorien und Darstellungsmodi – denn auch dies ist und leistet ihr Comic – ist dahingehend auf den aufgerufenen Ebenen gültig. Ihr metafiktionales, reflektiertes Erzählen macht den *Kakerlakenkiller* zu

einem (stillen) Klassiker des Mediums, der weiterer, neuerer Entdeckungen harrt. Die Gefahren eines Insektenzeitalters der Menschenfeindlichkeit sind gegeben.



Abb. 3: Jacques Tardi & Benjamin Legrand: Der Kakerlakenkiller.  
Übersetzt von David Basler. Zürich: Edition Moderne 1987.  
© für die deutsche Ausgabe: Edition Moderne 1987.  
© für die Originalausgabe Casterman Paris-Tournai 1984.

---

### Anmerkungen

[1] Jünger, Ernst (1998): Tagebücher II. Strahlungen I, Stuttgart: Klett-Cotta 1998 (Sämtliche Werke – Erste Abteilung. Tagebücher II), 470.

[2] Für eine differenzierte Einschätzung Ernst Jüngers vgl.: Zuckmayer, Carl (2007): Geheimreport. Herausgegeben von Gunter Nickel und Johanna Schrön, München: dtv (dtv 13189), 102f.

[3] Vgl. hierzu: Enzensberger, Ulrich (2001): Parasiten. Ein Sachbuch, Frankfurt/M.: Eichborn (Die andere Bibliothek 198) und Jansen, Sarah (2003): ‚Schädlinge‘. Geschichte eines wissenschaftlichen und politischen Konstrukts 1840–1920, Frankfurt/M.: Campus (Campus Historische Studien 25).

[4] Vgl. Bernard, Andreas (2011): Die Geschichte des Fahrstuhls. Über einen beweglichen Ort der Moderne, Frankfurt/M.: Fischer (FTB 17348), insbesondere den Exkurs über die „Kleine Psychologie des Druckknopfs“, 175ff.

[5] Tardi, Jacques/Legrand, Benjamin (1992): Der Kakerlakenkiller, Zürich: Edition Moderne, 10 und 12.

[6] Vgl. hierzu: Booth, Wayne C. (1961): The Rhetoric of Fiction, Chicago: The University of Chicago Press, insbesondere 149ff. und Nünning, Ansgar (Hg.) (1998): Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur, Trier: WTV.

[7] Sennett, Richard: Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds, Berlin: Berlin Taschenbuch Verlag (BvT 0622), 101.

[8] Schmid, Wilhelm (1991): Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst. Die Frage nach dem Grund und die Neubegründung der Ethik bei Foucault, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 58; für den eigentlichen Entwurf vergleiche: Foucault, Michel (2008): Sexualität und Wahrheit. Erster Band. Der Wille zum Wissen, Frankfurt/M.: Suhrkamp (stw 716).

[9] Bauman, Zygmunt (2005): Politische Körper und Staatskörper in der flüssig-modernen Konsumentengesellschaft, in: Schroer, Markus (Hg.) (2005): Soziologie des Körpers, Frankfurt/M.: Suhrkamp (stw 1740), 189–214, hier: 193.

[10] Vgl. hierzu: Sontag, Susan (1968): Anmerkungen zu ‚Camp‘, in: Sontag, Susan: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen, Reinbek bei Hamburg: Fischer, 269–284.

[11] Kennedy, Liam (1995): Susan Sontag. Mind as Passion, Manchester: Manchester University Press, 35.

[12] Lodge, David (1977): The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature, London: Edward Arnold, 239f.