



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

„Tagebuchcomic – Comictagebuch“

Die Stellung des Tagebuchcomics in der niederländischen  
Literatur

Verfasserin

Doris Mayer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag<sup>a</sup>. phil.)

Wien, August 2008

Studienkennzahl lt.  
Studienblatt:

A 396

Studienrichtung lt.  
Studienblatt:

Niederlandistik

Betreuer:

Univ.- Prof. Dr. Herbert Van Uffelen

# Inhaltsverzeichnis

<b><i>INHALTSVERZEICHNIS</i></b>	<b><i>2</i></b>
<b><i>VORWORT</i></b>	<b><i>4</i></b>
<b><i>1. EINLEITUNG</i></b>	<b><i>5</i></b>
<b><i>2. COMIC</i></b>	<b><i>8</i></b>
<b><i>2.1. COMIC UND LITERATUR</i></b>	<b><i>8</i></b>
<b><i>2.1.1. WORAN ERKENNT MAN EINEN COMIC?</i></b>	<b><i>8</i></b>
<b><i>2.1.2. VERMEINTLICHE MERKMALE: MASSENPRODUKTION UND HUMOR</i></b>	<b><i>12</i></b>
<b><i>2.1.3. DER COMIC IN DER NIEDERLÄNDISCHEN LITERATURGESCHICHTE</i></b>	<b><i>17</i></b>
<b><i>2.2. ENTWICKLUNGS- UND EMANZIPATIONSSTADIEN</i></b>	<b><i>25</i></b>
<b><i>2.2.1. DIE 1950ER JAHRE: WIEDERERWACHEN UND COMICCODE</i></b>	<b><i>25</i></b>
<b><i>2.2.2. 1960-1980: UNDERGROUNDCOMICS UND VERÄNDERUNGEN IM LITERATUR- UND KUNSTBEGRIFF</i></b>	<b><i>30</i></b>
<b><i>2.2.3. 1990-2000: NEUE VERTRIEBSWEGE</i></b>	<b><i>42</i></b>
<b><i>3. TAGEBUCH</i></b>	<b><i>52</i></b>
<b><i>3.1. GESCHICHTE</i></b>	<b><i>55</i></b>
<b><i>3.2. AUTHENTIZITÄT</i></b>	<b><i>59</i></b>
<b><i>3.3. KOMPONENTEN, MERKMALE UND THEMEN</i></b>	<b><i>64</i></b>
<b><i>3.3.1. DER TAG UND DAS BUCH</i></b>	<b><i>64</i></b>
<b><i>3.3.2. DIE ZEIT UND DAS ICH</i></b>	<b><i>66</i></b>
<b><i>4. DIE VERBINDUNG ZU HARTJES UND WOLKERS</i></b>	<b><i>67</i></b>
<b><i>4.1. WARUM WOLKERS?</i></b>	<b><i>67</i></b>
<b><i>4.2. HARTJES' VERWANDTSCHAFTSVERHÄLTNISSE</i></b>	<b><i>68</i></b>
<b><i>5. ANALYSE</i></b>	<b><i>72</i></b>
<b><i>5.1. DER TAG ALS ZEITEINHEIT</i></b>	<b><i>73</i></b>
<b><i>5.1.1. ANFANG</i></b>	<b><i>77</i></b>
<b><i>5.1.2. DATUM</i></b>	<b><i>86</i></b>
<b><i>5.1.3. ENDE</i></b>	<b><i>89</i></b>
<b><i>5.2. DAS BUCH - VERKÖRPERUNG DES ICHS</i></b>	<b><i>93</i></b>
<b><i>5.2.1. KÖRPERLICHES BEFINDEN</i></b>	<b><i>95</i></b>
<b><i>5.2.2. REFLEXIONEN</i></b>	<b><i>96</i></b>
<b><i>5.2.3. GENDER</i></b>	<b><i>96</i></b>
<b><i>5.2.4. SCHREIBMATERIAL</i></b>	<b><i>99</i></b>

<b>6. KONKLUSION</b>	<b>102</b>
<b>7. BIBLIOGRAFIE</b>	<b>105</b>
<b>PRIMÄRLITERATUR</b>	<b>105</b>
<b>INTERVIEWS</b>	<b>105</b>
<b>SEKUNDÄRLITERATUR</b>	<b>105</b>
<b>PERIODIKA</b>	<b>109</b>
<b>NACHSCHLAGEWERKE UND ENZYKLOPÄDIEN</b>	<b>110</b>
<b>INTERNET</b>	<b>111</b>
<b>BILDNACHWEIS</b>	<b>111</b>
<b>ANHANG</b>	<b>112</b>
<b>ZUSAMMENFASSUNG</b>	<b>112</b>
<b>LEBENS LAUF</b>	<b>114</b>

## **Vorwort**

Die Paarung „Comic und Literatur“ als Thema für eine literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mag im ersten Moment seltsam anmuten, da vorderhand Comics in der Literaturwissenschaft keine beachtenswerte Rolle spielen.

Die persönliche Freundschaft mit der Comiczeichnerin Michaela Konrad und die Auseinandersetzung mit ihrer grafischen Arbeit hat letztendlich das Interesse einer näheren Betrachtung der möglichen Verbindungen, wenn auch manchmal mutwillig, zwischen Comic und Literatur in mir geweckt.

Das Comictagebuch von Hartjes schien mir der ideale Ausgangspunkt für diese Untersuchung zu sein, da hier zwei prägnante Genres scheinbar miteinander verschmelzen.

Allen, die mich bei dieser Arbeit unterstützt haben gilt mein Dank. Ganz besonders meinem Vater.

## 1. Einleitung

Die einfache Frage nach dem Sinn für die Existenz einer Sache ist meiner Meinung nach immer der Beginn einer scheinbar übermächtigen Debatte. Trotzdem stelle ich mir diese Frage nahezu unentwegt. Nicht nur der Grund, scheinbar banalen Erscheinungen auf den Grund zu gehen und sie am Ende doch sinnvoll erscheinen zu lassen, sondern sie in einen Entwicklungsprozess eingliedern zu können und ihnen dadurch eine Stellung zu geben, ist Motivation für diese Arbeit.

Das Wort Stellung suggeriert eine eingenommene Position, die aber frei von einer Bewertung sein soll. Wenn ich auf eine bestimmte Antwort hinaus wollte, könnte ich das Wort Stellung auch durch das Substantiv Berechtigung ersetzen. Die Versuchung lag nahe, denn es stellt sich gleichzeitig die Frage was für eine Berechtigung ein Comictagebuch in einer literaturwissenschaftlichen Abschlussarbeit hat.

Im Mittelpunkt soll erstens eine Betrachtung der Stellung des Comictagebuchs in den Niederlanden stehen und zweitens die Wirkung der Bild-Text-Kombination auf den Leser eines Tagebuchs.

Im ersten Kapitel betrachte ich die Diskussion um die Stellung des Comics in der Literatur- und Kulturgeschichte der Niederlande, auch in Verbindung mit sogenannten Comicationen wie Frankreich, Belgien oder den USA. Dabei suche ich nach Definitionen und Wurzeln. Ich mache die Merkmale des Genres ausfindig.

Im zweiten Kapitel führe ich an eine Stellung des Comics in Zusammenhang mit Literatur heran, indem ich die Entwicklungs- und Emanzipationsstadien in der Diskussion zwischen Comickünstlern und Literatur seit den 1950er Jahren anhand von Wendepunkten strukturiere.

Dabei ist es unvermeidbar auch über die Grenzen der Niederlande zu blicken, denn die Entwicklung und Diskussion über Comics und Literatur fand nicht nur in den Niederlanden statt.

In Kapitel 3 bestätige ich die Tradition des Tagebuchs in den Niederlanden, durch einen kurzen Blick in die Geschichte des Tagebuchs. Ich werde auch die Frage der Authentizität des Tagebuchs besprechen. Danach werde ich die Merkmale der

Gattung Tagebuch besprechen, die sich aus den Komponenten Tag und Buch ableiten lassen.

Unter Kapitel 4 möchte ich genaueren Bezug auf die Biografien von Maaïke Hartjes und Jan Wolkers nehmen und deren Verbindung zueinander, aber auch die Verbindung zwischen Wolkers und dem Thema dieser Diplomarbeit erklären. Dabei komme ich auf die Verwandtschaftsverhältnisse der Gattungen nach Wittgenstein zurück und versuche damit einer Position des Comictagebuchs in der Literatur näher zu kommen.

Unter Kapitel 5 befindet sich die Analyse meiner Arbeit. Ich beschäftige mich mit einzelnen Auszügen aus den Tagebüchern von Wolkers und Hartjes. Dabei entnehme ich ähnliche Stellen und vergleiche die Narrationsstrukturen der beiden Genres, bzw. die Interaktion und Verschränkung von Bild und Text.

Einleitend möchte ich nun die Verwandtschaftsverhältnisse der Gattungen nach Wittgenstein, zitiert bei Dusini, erwähnen. Sie stellen eine Art Schlüssel für die Stellung des Comictagebuchs in der niederländischen Literatur dar und somit für diese Diplomarbeit.

Erstens: Von den Merkmalen her betrachtet gibt es keine direkte, sondern nur eine indirekte Verwandtschaft aller Gattungen; man könnte auch sagen: Es gibt nur Verwandtschaften unter Gattungen [...] du wirst zwar nicht sehen, was allen gemeinsam wäre, aber du wirst Ähnlichkeiten, Verwandtschaften sehen [...]

Zweitens: [...] Weder die Vielfalt der Merkmale noch die der Gattungen ist durch eine exakte Zahl auszudrücken. Die Gattungen sind so zahlreich wie die sprachlichen Handlungsbereiche, die eine Welt erfordert; die Merkmale einer Gattung sind wiederum so zahlreich, wie es die Abgrenzung der einen Gattung von anderen Gattungen erfordert. Prinzipiell können alle sprachlichen Möglichkeiten, die ein Text nutzt, gattungsindizierende Funktion übernehmen. [...] sind es jene Merkmale, die Relevanz gewinnen aufgrund dessen, dass sie einen Text einer Gattung von anderen Gattungen unterscheidbar machen. Um welche es sich dabei jeweils handelt, hängt von der Wahl der einander gegenübergestellten Gattungen ab.

Drittens: Mit der einen Gattung teilt eine Gattung andere Merkmale als mit einer anderen. [...] Beispielsweise teilt eine Konjugationstabelle mit einer Heiratsannonce den Gebrauch ausschließlich finiter Verbformen. Diesen teilt sie nicht mit einer Gästeliste, mit der sie aber die Form des regelmäßigen Zeilenbruchs teilt.

Viertens: Dasselbe Merkmal vermag auf mehrere Gattungen zu verweisen. [...] Auszufüllende Textstellen etwa lassen auf ein Formular schließen, ebenso auf einen Fragebogen oder auf ein Kreuzworträtsel.

Fünftens: Ein und dasselbe Merkmal spielt, je nach Gattungszusammenhang, andere Rollen. [...] So evoziert elliptischer Satzbau in einem Roman des 18. Jahrhunderts ein Moment der Aufgeregtheit. [...] In einem Tagebuch desselben Autors entspricht elliptische Syntax [...] der Gattungserwartung, erfüllt die Bedingungen vollständiger Aussage und hat nichts Unruhiges an sich.

(Aus Wittgensteins Philosophische Untersuchungen zitiert nach Dusini 2005, 31, 32).

## **2. Comic**

### **2.1. Comic und Literatur**

Wenn man sich intensiv mit Comic und Literatur beschäftigt, fragt man sich möglicherweise, wo die Berührungspunkte zwischen Literatur und Comics liegen. Dazu ist es hilfreich einige Definitionen heran zu ziehen. Man erwartet, dass der Text der primäre Schnittpunkt der beiden Genres ist. Vergleicht man mehrere Definitionen miteinander, stellt man bald fest, dass einige von ihnen den Text entweder gar nicht mit einbeziehen oder ihn als untergeordnetes Merkmal erwähnen.

Auf der Suche nach den Schnittpunkten, muss man sich die Frage stellen, warum Comics je den Anspruch erhoben haben als Literatur besprochen zu werden und warum es zu dieser Frage überhaupt kommen konnte.

Ausschlaggebend dafür ist die Form der Narration. Ein und dieselbe Erzählung kann sowohl mit Bildern oder mit Text erzählt werden. Ein Comic kann z.B., wie ein Roman, als Vorlage für einen Film dienen. Der Film ist ebenfalls eine Erzählung in Bildern, weshalb er häufig mit dem Comic in Verbindung gebracht wird.

Bevor ich im Verlauf auf die jahrzehntelange Debatte über die Literarität von Comics zu sprechen komme und dann im Speziellen die Stellung des Comictagebuchs in der niederländischen Literatur erfasse, möchte ich dem Leser eine knappe Einführung in die Comicgeschichte geben und der Frage nachgehen, was ein Comic ist.

#### **2.1.1. Woran erkennt man einen Comic?**

Scott McCloud bezieht sich auf den von Will Eisner geprägten Begriff „Sequential Art“ (Eisner 1998) als Synonym für Comics. Eisner hat damit nicht nur ein Synonym für eine Kunstform geprägt, sondern auch eine entscheidende Charakteristik dieses Genres hervorgehoben.

Die folgenden Definitionen erwähnen diese Charakteristik, versuchen aber auch alle anderen Charaktereigenschaften darin zu vereinen. Die Kombination von Bild und Text ist ausschlaggebend für die Erwähnung des Comics in Zusammenhang mit einem Literaturgenre, auch wenn der Text in vielen Definitionen eine untergeordnete

Rolle spielt. Mit der Kombination von Bild und Text möchte ich auch bewusst den Begriff der Verschränkung, bzw. Verwebung der beiden Kunstformen hervorheben.

Ich habe drei Definitionen gewählt, die den Text mit einbeziehen. Die erste Definition stammt von McCloud. Er verwendet Eisners Bezeichnung „Sequential Art“ als Ausgangspunkt für seine eigene Definition.

Def. 1)

„Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer.“ (McCloud 1993, 9)

Durch den Aspekt der sequentiellen Erzählweise sollte ein Comic aus mindestens zwei Bildern bestehen. Dabei scheidet die Einbeziehung von aus nur einem Bild bestehenden Illustrationen oder Karikaturen aus. Der Text findet keine Erwähnung, bzw. ist für McCloud nicht unbedingt notwendig.

Bei der zweiten Definition steht gerade das Zusammenspiel zweier Genres, nämlich Literatur und Malerei, im Vordergrund. Eine Verflechtung der Funktionen von Bild und Text in einem Comic beschreibt Eisner in dem Kapitel *Writing & Sequential Art* folgendermaßen:

Def. 2)

„In sequential art the two functions are irrevocably interwoven. Sequential art is the act of weaving a fabric.“ (Eisner 1989, 122).

Eisner betrachtet den Comic als Kunst, die endgültig „irrevocably“ (Eisner 1989, 122) das Bild mit dem Text miteinander verwebt, was man auch als Verschränkung verstehen kann.

Den Vergleich mit einem Gewebe hat Barthes (*Die Lust am Text*, 1974) schon bei seinem Textbegriff verwendet, wobei er sich mit einem Flechten des Gewebes auf das Innewohnen mehrerer Interpretationen in einem Text bezieht. Der Text gewinnt dadurch an Bedeutung.

Bei einem Comic wird die reine Textinterpretation durch die zeichnerische Darstellung teilweise verstärkt oder auch vorweggenommen. Eine Stimmung oder

Aussage wird visualisiert und lässt möglicherweise weniger Interpretation zu. Beispielsweise kann die Darstellung der Hauptperson in einer Geschichte weniger Interpretation zulassen als eine reine Beschreibung ihres Aussehens und umgekehrt.

Als mehrdeutig ist der Vergleich Eisners mit der Aufgabe des Textes in einem Comic zu betrachten. Eisner meint, dass Bild und Text miteinander verschmelzen und dass der Text in Zusammenhang mit dem Bild eine onomatopoetische Aufgabe habe. Eine andere Aufgabe des Textes ist z.B. die Unterstützung von Dialogen oder die Verbindung der Panels durch narrative Übergänge (z.B.: „Zwei Stunden später“ oder „am nächsten Tag“) (Eisner 1998, 122).

Viele sind der Meinung, „richtige“ Literatur schließe Text-Bild-Kombinationen aus. In der im Jahr 1766 publizierten Abhandlung Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie erläutert Lessing, woran sich Maler und Dichter zu halten hätten. Nämlich, dass Malerei, also das Bild, einen Zustand darstellen sollte und Poesie, also der Text, eine Handlung (Olshausen, Peterson 2003, 117).

Lessing wird gerne in Zusammenhang des Interagierens zwischen Bild und Text zitiert und von Gegnern dieser Interaktion zur Unterstützung gerufen, da im Literaturkanon illustrierte Texte wenig Bedeutung haben. In der sogenannten „Weltliteratur“ gibt es aber Werke, deren Illustrationen große Bedeutung auf die erzählte Geschichte haben. Darauf möchte ich aber in Kapitel 2.1.3. genauer eingehen.

Abgesehen davon, dass Lessing selbst Fabeln verfasst hatte, die auch illustriert wurden, wird er auch gerne als „Comicgegner“ dargestellt. Ich finde es aber weniger angebracht, die Ansichten Lessings auf heutige Comics umzulegen, denn zu Lebzeiten Lessings gab es noch keine Comics und die Anwendung seiner Ansichten auf dieses Genre scheint mir zu unsicher (Maas 1997, 23).

Die dritte Definition weist direkt auf die sequentielle Erzählweise und auf das Text-Bild-Verhältnis hin.

Def. 3)

„...een reeks grafische afbeeldingen („plaatjes“) die zodanig ten opzichte van elkaar zijn geplaatst dat zij een voortschrijdende handeling verbeelden, al dan niet gesteund door tekst.“  
(Maas 1997, 2; Matla 1993)

Die Möglichkeit des Textes wird auch bei dieser Definition nicht unbedingt als Merkmal für einen Comic als notwendig betrachtet, oder explizit genannt.

Die drei verschiedenen Definitionen fassen durch das Erwähnen und Nicht-Erwähnen von Texten in Comics die Essenz der gesamten Diskussion zwischen Comicschaffenden und Literaturwissenschaftlern zusammen bzw. geben sie vereinfacht wieder.

Sie definieren einerseits Comics als sequentielle Bild-Text-Kombination und schließen andererseits nicht aus, dass eine Erzählung auch ohne Text auskommt und trotzdem Literatur sein kann. Das Comictagebuch ist aber wohl kaum Literatur, nur weil es äußerlich wie ein Buch aussieht und im Buchladen verkauft wird (Lefèvre 2000, 91ff).

Es gibt noch weitere Merkmale, wodurch Comics häufig definiert werden. Sie fanden keine Erwähnung in den oben zitierten Definitionen, da sie einerseits nicht ausschließlich auf den Comic zutreffen und andererseits unter einem problematischen Blickwinkel betrachtet wurden.

Einen Comic erkennt man also an einer mit mindestens zwei Bildern erzählten Geschichte, die nicht unbedingt mit Text kombiniert werden muss. Das narrative Element ist ausschlaggebend.

Im nächsten Kapitel möchte ich zuerst über die massenhafte Verbreitung als Merkmal des Genres sprechen und dabei einen Vergleich mit dem Film vornehmen. Folglich komme ich auf das Merkmal eines humoristischen Inhalts, der missverständlich noch immer aus dem Namen des Genres hergeleitet wird, zu sprechen.

### **2.1.2. Vermeintliche Merkmale: Massenproduktion und Humor**

Comics wurden erst durch die Verwendung in Tageszeitungen Ende des 19. Jahrhunderts zu einem Massenmedium und konnten sich so zur Populärkultur entwickeln. Die Industrialisierung war für das Massenmedium verantwortlich. In diesem Zusammenhang überschneidet sich die Comicgeschichte mit der Film- bzw. Kinogeschichte.

Der Vergleich zwischen Comic und Film ist etwa seit den 1970er Jahren Gegenstand von wissenschaftlichen Arbeiten von u.a. Paolo Caneppele und Günter Krenn (1999), Wolfgang Kempkes (1970), Hans Langsteiner (2005), Leopold Moser und Wolfgang J. Fuchs (1983). Sie befassten sich ausgiebig mit diesen beiden Genres und ihrer Verbindung zueinander aus verschiedenen Blickwinkeln.

Caneppele und Krenn untersuchten den Filmstar Louise Brooks in den Comics von Striebel bis Crepax. Kempkes veröffentlichte eine Bibliographie über alle über Comics erschienenen Schriften, wobei es auch die Kategorie Comic und Film gibt, worüber er zusätzlich publizierte. Langsteiner äußert sich kritisch über das vermehrte Aufkommen von Comicfilmen. Sie alle aber beschreiben das enge Verwandtschaftsverhältnis zwischen den beiden Genres und die Einflüsse, die sie wechselseitig aufeinander haben. Moser und Fuchs verglichen ebenfalls die beiden Genres miteinander.

Comics werden im Zuge der Betrachtung als eigene Kunst, auch, wie schon gesagt, mit anderen Kunstformen, wie eben dem Film verglichen. Comic und Film kann man sozusagen als Stiefgeschwister betrachten. Zu beiden Genres pflegt auch die Literatur Verwandtschaft. Das Verhältnis könnte man mit der einer viel älteren Schwester vergleichen.

Comic und Film haben Schnittpunkte und Parallelen. Beide stellen z.B. Bewegung und Handlung einer Erzählung mit Bildern dar, woraus sich auch der wiederholte Vergleich mit einem Story Board erklären lässt.

Wenn man die einzelnen Bilder bzw. Kamerashots eines Films betrachtet, möchte man vielleicht gerne einen Comic erkennen. Dabei sollte man aber beachten, dass ein einzelnes Filmstill die Darstellung eines Augenblicks ist. Ein einzelnes Bild eines

Comics stellt meiner Meinung nach, eher eine Sequenz beim Film dar, also viel mehr als ein einziger Kamerashot. Eine Filmszene oder Sequenz kann in einem Comic mit einem Bild dargestellt werden. Eine einzige Sekunde eines Films besteht aus ca. 24 Bildern, d.h. eine Filmszene bestünde aus mind. 24 Bildern.

Durch die Genauigkeit der Darstellung in der sequentiellen Erzählweise kann aber auch die Geschwindigkeit der Erzählung beeinflusst werden. Der Journalist Christian Schlüter meint nicht nur aus dem Grund der Massenproduktion durch die Industrialisierung, dass der Comic genauso alt wie das Kino sei, sondern auch, dass dadurch beide Genres auf eine Fragmentierung und Dynamisierung der Wahrnehmung in der modernen Kultur reagieren konnten (*Die Zeit online*, 26/2000).

Damit bestätigt er einerseits die Parallelen die Comic und Film in der Darstellung von einzelnen Szenen besitzen und andererseits auch, dass sie den Leser oder Zuseher in der Wahrnehmung der Darstellungen manipulieren oder zumindest beeinflussen können, was eine Reaktion auf eine Zeit ist, in der die Bürger einer Gesellschaft begannen, ihre Zeit kritisch wahrzunehmen und diese Wahrnehmungen ihren Mitbürgern mitteilten.

Sowohl Comic, als auch Film können dem Leser oder Betrachter eigene Wahrheiten vorspielen. Dies wurde aber erstmals durch die Industrialisierung zum Phänomen in der Gesellschaft, wodurch die beiden Genres ihre Blütezeit erlebten. Sie kämpften aber auch ebenso lange um Anerkennung.

Zwischen den Genres gibt es nicht nur ebenbürtige Merkmale, sie können auch miteinander kooperieren und einander ergänzen. Der Comic kann, wie ein Roman, Inspirationsquelle oder Vorlage für den Film in unterschiedlichsten Genres sein. Dadurch wird deutlich, dass vor allem das erzählerische Element, die Narration, ein Merkmal ist, dass sowohl beim Film, aber vor allem in der Literatur ausschlaggebend ist.

Comics sind in fast allen Genres vertreten. Man kann Spaghetti-Western, Filme im Noir-, Sleaze- oder dem Pornogenre als Beispiele nennen (z.B. *Sin City*, 2005 oder *V wie Vendetta*, 2005). Die Gefahr ein Genre als Beispiel nicht zu nennen und

dadurch weniger wichtig erscheinen zu lassen, wäre zu riskant. Außerdem würde die Erwähnung der Form des Comic -bzw. Zeichentrickfilms, wie z.B. *Fritz The Cat* (1972) oder *Persepolis* (2007), aber auch sämtliche Folgen der *Schlümpfe*, *Lucky Luke* oder *Mickey Mouse* zu sehr von meinem Thema ablenken, weshalb ich davon lieber absehe und zur Kooperation zwischen Comic und Film zurückkehre.

Ein Comicstreifen könnte nur in gewisser Hinsicht als Story Board gelesen werden. In einem Story Board werden einzelne Shots gut skizziert in sequentieller Anordnung aneinander gereiht. Sie funktionieren wie eine Brücke zwischen Drehbuch und Kameraaufnahmen. Story Boards unterscheiden sich vom Comic prinzipiell durch das Fehlen der Sprechblasen. D.h. Story Boards haben prinzipiell keine Sprechblasen. Comics können Sprechblasen haben, werden aber auch ohne Sprechblasen als Comics beurteilt (Eisner 1998, 146).

Der Comic kann als Kunst sehr vielschichtig angewendet werden. Er kann aber weder das eine noch das andere ersetzen. Z.B. kann ein Comic nicht das Story Board oder das Drehbuch für einen Film ersetzen.

Während das Drama als Literatur des Theaters und das Drehbuch als Literatur des Films betrachtet wird, fehlt dem Comic scheinbar ein entsprechendes Pendant. Es gibt keine eigene Kunst, die aus dem Comic entsprungen ist. Comics könnten aber die Kunst sein, die aus der Literatur entsprungen ist (Paech 1997, 104).

Die andere Gemeinsamkeit mit dem Filmgenre ist, wie man ebenfalls aus Schlüters Zitat entnehmen kann das Alter bzw. der Kampf um Anerkennung, den ich hier mit dem Synonym „Neunte Kunst“ in Verbindung bringen möchte.

Obwohl sie mit ihrer Kunst eigentlich gegen einen traditionellen Snobismus auftraten, sprachen sich Vertreter der „68er-Generation“ beider Genres vehement für die Aufnahme in die Reihe der „etablierten“ Künste aus.

Darunter befanden sich sowohl Regisseure der Nouvelle Vague, als auch der belgische Comiczeichner Morris (Maurice de Bévère) oder der französische Journalist und Literaturwissenschaftler Francis Lacassin. Für die Comickunst ist darauf hin das Synonym „Neunte Kunst“ entstanden (Reitberger, Fuchs 1978, 258).

Wer den Begriff zuerst prägte ist unklar. Der Begriff „Neunte Kunst“ könnte entweder von Morris stammen, der zuerst den Titel „Achte Kunst“ für eine Kolumne im Magazin *Robbedoes* wählte. Als er erfuhr, dass es die „Achte Kunst“ bereits gab, entschied er sich für „Neunte Kunst“ als Titel. Auch der Essay *Pour un neuvième art: La bande dessinée* (1971) von Lacassin war für die Etablierung des Begriffs entscheidend (Van Gompel, Hendrickx 1995, 108).

Lacassin trat vehement für die Erwähnung des Begriffs in der französischen Enzyklopädie *Grande Larousse* ein und setzte sich durch. Der Begriff wurde daraufhin auch vom *Grand Robert* und vom *Petit Robert* übernommen und hinter die Künste Architektur, Malerei, Bildhauerei, Grafik, Fotografie, Musik, Tanz und Film gereiht. (Knigge 1996, 259; Grand Robert 1987, 570f; Petit Robert 1993, 129f).

Wer die Verantwortung für dieses Synonym nun trägt, ist letztendlich auch für die Einreihung in die Reihe der großen Künste verantwortlich. Lacassin und Morris haben sicher ein bedeutendes Maß an Verantwortung dafür zu tragen und könnten hinsichtlich dessen als „Pioniere“ bezeichnet werden. Deutlich wurde dadurch aber auch, dass der Begriff in Europa entstand und auf eine selbständige europäische Comicszene hinweist.

Eine Veränderung der Stellung des Comics in der Kultur kann man nicht einfach exemplarisch unter Beweis stellen. Die heutige Verwendung des Synonyms kann aber darauf hin deuten. Das Synonym wird mehrmals unter Anführungszeichen oder mit einem gewissen Augenzwinkern verwendet. Im Vergleich dazu wird die Nummerierung der Filmkunst sehr selten als Synonym angewendet.

Ob diese zwei Kunstformen nun eine Nummerierung in der Reihe der anerkannten Künste erreicht haben, und sich dadurch als Künste etabliert haben, sollte deshalb nicht zu sehr von Bedeutung sein. Eine Diskussion ob Comics oder Filme nun Kunst sind, wäre auch eine Diskussion über den Kunstbegriff, die ich aber in meiner Arbeit weder führen möchte, noch sollte.

Mit den voran gegangenen Absätzen konnten wir auch feststellen, dass das Synonym auf eine problematische Kindheit und Vergangenheit hinweist, die der Comic ertragen musste. Diese Tatsache führt mich einerseits zum weiteren Vergleich mit

dem Film zurück, der im weiteren Verlauf zu den Gedanken über die Stellung des Comics in der Literatur leiten soll.

Bis jetzt haben wir erfahren, dass Comic und Film gleiche Merkmale aufweisen, die wiederholt Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtungen sind und, dass sie miteinander kooperieren können. Ein Schnittpunkt ist die problematische Vergangenheit im Kampf um die Anerkennung. Ein weiterer Schnittpunkt ist die Narration mit Bildern. Ein Panel entspricht ungefähr einer Sequenz oder einer Szene beim Film. Comic und Film können auch kooperieren, ihre wichtigste Gemeinsamkeit ist aber das narrative Element, wodurch die Verbindung zur Literatur hergestellt wird.

Fest steht, dass der Comic eine gewisse Stellung in der Literatur erlangt hat, die mit einer mächtigen Debatte zwischen Comicexperten und Literaturwissenschaftlern in Verbindung steht. Diese Debatte dreht sich genau um diese Stellung, womit ich die nächste Parallele zum Film einleite.

Eine weitere Parallele zum Film, die in den zitierten Definitionen eigentlich ignoriert wurde, ist die Kommerzialisierung, die dieser Kunstform zur Populärkultur verhalf. Der Geburtstag des Comics wird wie beim Film zur Zeit der Industrialisierung und nicht zur Zeit der antiken Wandteppiche angesetzt. Damit wird eine Diskussion um den Beginn des Comics und dem ersten Comiczeichner losgelöst, die ich hier kurz anschneiden möchte.

Die Industrialisierung ist hier in Zusammenhang mit der hohen Druckauflage der Tageszeitungen und dem Kino zu verstehen. Tageszeitungen und Kino sind Medien für Comic und Film, die die Kommerzialisierung der Genres erst zuließen und ermöglichten.

Bei genauerer Betrachtung fällt tatsächlich auf, dass Comic und Film auch dabei parallel laufen, wenn es um die Frage nach Wurzeln und Pionieren geht.

Wenn man die Diskussion um Wurzeln und Pioniere der Comickunst zusammenfasst, findet man gleichzeitig Schnittpunkte in der Literatur. Um das Thema nun einzugrenzen nähere ich mich auf diesem Weg nicht nur der europäischen, sondern

auch der niederländischen Literatur. Comicgeschichte ist auch ein Stück Literaturgeschichte.

Bei der niederländischen Literaturgeschichte werde ich nicht nur über die Entstehung des niederländischen Comics sprechen, sondern auch das vermeintliche Merkmal des inhärenten Humors beim Comic beleuchten.

### **2.1.3. Der Comic in der niederländischen Literaturgeschichte**

Wir haben bereits erfahren, dass die Geburt des Comics in der Zeit der Industrialisierung zu finden ist. Um der Frage nach der Stellung des Comics in der Literatur weiter nachgehen zu können, bleibt uns ein weiterer Blick zurück in die Vergangenheit nicht erspart.

Ein Geburtstag oder ein Geburtsort des Comics kann nicht genau festgestellt werden, denn das würde reiner Willkür sehr nahe kommen. Man könnte seine Geburt zwar von der Steinzeit bis zum Anfang des 20. Jahrhundert ansetzen, darf aber die Charaktereigenschaft „Kommerzialisierung“ nicht vergessen, die ihn erst zu dem eigentlichen Genre gemacht hat, das wir als Comic kennen. Aus diesem Grund gibt es nur Vermutungen.

„Die Väter waren Europäer, die Mutter war das westliche Kulturgut, die Wiege aber stand in Nordamerika.“ (Reitberger, Fuchs 1978, 22)

Reitberger und Fuchs liegen sicher richtig, wenn es sich um den Zeitungscomic dreht, der ja als das erste Comicgenre angesehen werden kann. Wenn es aber um die „Eltern“ des Genres geht, also um Wurzeln und Pioniere, muss man sich nach Europa begeben.

Ich werde in den folgenden Paragrafen über „Wurzeln“ und „Pioniere“ sprechen. Sie geben der Diskussion eine gewisse Dramatik, da zuvor schon ein ähnlicher Gedanke in Zusammenhang mit dem Begriff „Pionier“ bezüglich der Etablierung der „Neunten Kunst“ gefallen ist.

Die Anfänge der sequentiellen Bildgeschichten werden in einzelnen Quellen in Zusammenhang mit Höhlenmalereien (z.B. Darstellungen prähistorischer Jagdszenen in den Grotten von Altamira und Lascaux), Trojanischen Säulen oder

antiken Wandteppichen gebracht. Andere negieren einen derartigen Ansatz und verstehen ihn nur „als Hinweis darauf, dass Comics nicht isoliert in der Geschichte stehen“ (Reitberger, Fuchs 1973, 12; Kousemaker 1979, 47).

Für Kousemaker ist die Erwähnung von Sprechblasen in mittelalterlichen Manuskripten nur eine verwirrende Assoziation. Reliefs, Kupferstiche, Wandteppiche und Fliesen weisen eine indirekte Verwandtschaft auf (Kousemaker 1979, 47).

McCloud dagegen nennt eine deutschsprachige Bildgeschichte aus dem 14. Jahrhundert wie selbstverständlich Comic, bezeichnet aber das Jahr 1896 mit *The Yellow Kid* als einen „Artificial Starting Point“ einer reinventierten Kunstform, womit er R.F. Outcauld zum Comicpionier macht (McCloud 1993, 144, 199).

Den Geburtstag des Comics setzt man im Zeitraum der Industrialisierung an. Man spricht dabei von US-amerikanischen Comics, die den Verkauf von Tageszeitungen ankurbeln sollten, wie z.B. *The Yellow Kid*<sup>1</sup>.

In Europa hatte die Industrialisierung ebenfalls Einflüsse auf die Auflage von Tageszeitungen. In den Niederlanden verbreitete sie sich weniger schnell, obwohl die Zeitungslandschaft gegenüber anderen europäischen Ländern ziemlich vielfältig war.

Anfang der 30er Jahre gab es in den Niederlanden 95 Tageszeitungen, wovon elf eine Morgen- und eine Abendausgabe herausgaben. Als einer der Gründe dafür kann die „Verzuiling“ genannt werden. Dadurch hatte jede Glaubensrichtung ihre eigene Zeitung und jede Zeitung bald auch ihren eigenen Comic-Strip.

---

<sup>1</sup> Der erste Streifen *The Yellow Kid* von R.F. Outcauld erschien in der *New York World* im Jahr 1896. Bei der Slum-Reportage mit dem frechen *Yellow Kid* sollte der Humor das Elend und die Armut überdecken. *The Yellow Kid* wurde sofort wegen seiner Darstellung der Slum-Comics zum öffentlichen Ärgernis und zur Zielscheibe von ersten Anti-Comic-Kampagnen. Dadurch wuchs sein Beliebtheitsgrad und entfachte einen Zeitungskrieg um *The Yellow Kid* zwischen den Herausgebern Pulitzer und Hearst, die mit dem Comic den Verkauf ihrer Zeitungen ankurbeln wollten. Der Streit im Kreis der Sensationspresse wird für den Spitznamen „The Yellow Press“ verantwortlich gemacht (Schröder 1982, 12).

Als niederländisches Pendant zu *The Yellow Kid* und R. F. Outcault wird der Comic *Yoebje en Achmed* (1921) von Henk Backer für die Zeitung *Het Rotterdamsch Nieuwsblad* genannt. Seine Comicstreifen leiteten die Comicwelle in den niederländischen Tageszeitungen ein (Kousemaker 1979, 84; Hendrichx, Van Gompel 1995, 23).

In der Zeitung *De Telegraaf* erschien kurz davor der Comicstreifen *Jopie Slim en Dikkie Bigmans* (1921). Er wurde von der britischen Zeitung *London Evening News* gekauft (Kousemaker 1979, 84, Hendrichx, Van Gompel 1995, 23).

Das Merkmal des Massenmediums war scheinbar bedeutender als der Stil der Zeichnung oder die Aufteilung der Serie, um als Comic Bekanntheit zu erlangen. Die bekanntesten Comics der USA stammten sehr häufig aus der Feder von europäischen Einwanderern.

Goethe unterstützte z.B. die Veröffentlichung der Bildgeschichte *L'Histoire de Mr. Vieux-Bois* des Genfer Pädagogen Rodolphe Töpffer (1799-1845). Er wird deshalb in mehreren Quellen als Urvater des Comics behandelt (Van Gompel, Hendrickx 1995, 7, McCloud 1993, 17).

Die größte Popularität erlangte Töpffer mit der Bildgeschichte *Monsieur Cryptogramme*, die erstmals in der französischen Zeitschrift *l'Illustration* publiziert wurde. Die Geschichte wurde von J.J.A. Goeverneur bearbeitet und unter dem Titel *Reizen en Avonturen van mijnheer Prikkebeen* herausgebracht (Kousemaker 1979, 48, 57).

Vor allem die niederländische Sekundärliteratur verstärkt die Vermutung, dass es ein Bedürfnis nach einem Comic-Urvater gibt. Sowohl Kousemaker, als auch Maas machten sich auf die Suche oder diskutierten Anfänge oder Urväter der Comics (Kousemaker 1979, 84; Maas 1997, 1ff)

In der deutschsprachigen Sekundärliteratur wird Busch als Urvater der Comics behandelt. Seine Lausbubengeschichte *Max und Moritz* (1858) gab den Auftakt für ein eigenes Comic-Genre. Der deutsche Emigrant Rudolph Dirks (1877-1968) sollte später die *Katzenjammer Kids* Hans und Fritz nach dem Vorbild von *Max und Moritz* für die Sonntagsbeilage des *American Humorist* des *New York Journal*

zeichnen. 1897 erschien der Streifen erstmals in William Randolph Hearsts Journal (McCloud 1993, 17, Schröder 1982, 8ff).

Auf dem Weg zu einem Comic-Urvater hat man durch Maas und die *Archeologie van het Nederlandse Beeldverhaal* die Möglichkeit einen Überblick über die illustrierte Literatur der Niederlande zu bekommen, die ich hier gerne in groben Zügen zusammengefasst wiedergeben möchte.

In den Niederlanden waren verschiedene Druckgrafiken bekannt, die weder als Comics, noch als Phänomen in der Literatur oder als neue Kunstform angesehen wurden. Literatur, die mit Abbildungen versehen war, war entweder von religiösem Inhalt oder bestand aus Darstellungen politischer Themen, die oft auch satirisch aufbereitet wurden. Sie waren für Kinder und Erwachsene gleichermaßen gedacht.

Die „Entdeckung“ der Kindheit erfolgte erst Ende des 17. Jahrhunderts. Das Bürgertum nahm die Erziehung des Kindes selbst in die Hand. Erste Literatur für Kinder entstand. Die meisten hatten einen erzieherischen und lehrhaften Inhalt. Die Grenzen zwischen Kinder- und Erwachsenenliteratur waren sehr verschwommen.

Um 1808 gestaltete Willem Bilderdijk ein *prentenboek* für seinen Sohn Julius. Diese Fibel beinhaltet gedruckte Bilder mit dazu passenden Erklärungen, die häufig in Form von Reimen und Versen verfasst wurden. Darin fügte er Bild und Text in einer Form zusammen, die dem heutigen Comic schon sehr ähnlich waren. Die Geschichte handelt von den Abenteuern Jungen *Hanepoot*, mit dem sich sein Sohn wahrscheinlich identifizieren sollte (Maas 1997, 8).

*Centprenten* waren sowohl für Kinder, als auch für Erwachsene verfasst. Geschichten aus der Bibel und anderen Bereichen, wie z.B. der griechischen Mythologie oder dem Märchen wurden darin grafisch dargestellt und erzählt (z.B. *Jan Wasscher en zijn vrouw*). Nach dem Ersten Weltkrieg wurden die *centprenten* von ersten Comics in Alben verdrängt (Maas 1997, 3ff).

*Historieprenten* waren laut Maas nicht ausschließlich für Kinder bestimmt, in ihnen wurden Themen aus der niederländischen Geschichte abgebildet, wie z.B. der Aufstand gegen die Spanier (Maas 1997, 4ff).

Bei illustrierten Kinderbüchern, wie z.B. dem von Bilderdijk könnte man tatsächlich von den ersten niederländischen Comics sprechen, da in diesen Büchern die Bilder bereits mit Text versehen waren und narrativ miteinander verbunden waren. Scheinbar fehlte nur die Eigenschaft des massenhaften Verkaufs um sie als erste niederländische Comics bezeichnen zu können (Maas 1997, 6ff).

Außer Kindergeschichten und Geschichten zur Vaterlandskunde und dem Märtyrertum gab es Ende des 18. Jahrhunderts auch illustrierte Geschichten, die im Studentenmilieu angesiedelt waren, wie z.B. die *almanakprenten*. Damit sind Studentenblätter rund um die Rijksuniversiteit Leiden mit Beiträgen von Alexander VerHuell, Johannes Kneppelhout und Carel Vosmaer angesprochen. Ihre Illustrationen enthielten Szenen aus dem Studentenleben, ergaben aber noch keine richtige Geschichte, die ohne Text stehen konnte und sollten deshalb nicht als erste Comics betrachtet werden (Maas 1997, 8, 14).

Im *almanakprent* wird das narrative Element wieder erkannt. Im *Leidse studentenalmanak* wurden VerHuells spätere Zeichnungen veröffentlicht (*amor scientiae*, 1847). Die Freizeitgestaltung einiger Studenten mit Frauen und Alkohol und den möglichen Folgeerscheinungen wird sequentiell mit Bildern dargestellt (Maas 1997, 10).

Ebenso weit verbreitet waren kurze, illustrierte Verse zur niederländischen Vaterlandsgeschichte. Viele Menschen verstanden die humoristische Perspektive dieser Darstellungen nicht und waren verärgert. Daraufhin wurde die Serie eingestellt (Maas 1997, 14ff).

Die Abenteuer von Hannepoot als ersten Comic zu betrachten, wäre etwas riskant. Man kann auch davon ausgehen, dass es mehrere kreative Eltern gab, die Bücher dieser Art innerhalb des Freundes- und Familienkreises zirkulieren ließen, die aber nie publiziert wurden (Kousemaker 1979, 48).

Es geht also nicht um ein reines Existieren der Bildergeschichten, sondern es scheint sinnvoller eine Bildgeschichte zu finden, die den oben genannten Definitionen und Merkmalen eines Comics entspricht.

Was den bisher genannten Bildgeschichten fehlte, war z.B. das vermeintliche Merkmal auf humoristische Art und Weise politische Themen zu kritisieren und darzustellen. Maas wandte sich bei seiner Suche nach dem ersten niederländischen Comiczeichner nicht von der humoristischen Seite ab. Im Gegenteil: er hatte eine humoristische Bildgeschichte als Comic erkannt und forschte nach dem Namen des ersten niederländischen Comiczeichners im Verfasser der Kriegsdarstellung *Aanleiding tot den Engelsch-Transvaalschen Oorlog* von 1900, die in Wort und Bild die Entstehung des Burenkriegs in Südafrika erzählt.

Der Verfasser publizierte seine Geschichte unter dem Pseudonym *Korporaal Achilles*, um sich vor möglichen Angriffen zu schützen, denn beide Parteien werden stark kritisiert. *Korporaal Achilles* veröffentlichte auch als Journalist Beiträge von Bildgeschichten. Hinter diesem Pseudonym fand man Jan Linse (1843–1906), der in den Niederlanden allgemein als „erster Comiczeichner“ gehandelt wird (Maas 1997, 1, 19).

Letztendlich kritisiert Maas jedoch die Bezeichnung „Erster niederländischer Comiczeichner“. Linse sei nicht unbedingt der erste Comiczeichner der Niederlande. Er hatte Glück in der ersten großen Erfolgswelle der illustrierten Zeitungen und Zeitschriften mit geschwommen zu sein (Maas 1997, 21).

Jan Linse wird als Johannes Linse mit dem Beruf des Portraitmalers und Zeichners im allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler vermerkt, ihn posthum als Comiczeichner zu bezeichnen ist sehr gewagt (Vollmer 1950, 168; Thieme, Becker 1953, 313ff).

Aus der Zusammenfassung von Maas' Suche nach dem niederländischen Comic-Urvater wurde einerseits erneut ersichtlich, dass die Benennung eines Urvaters unmittelbar mit der Definition von Comic zusammenhängt, andererseits konnte man eine enge Verbindung zu anderen Genres in der Literatur herstellen.

Ein niederländischer Comicpionier trägt aber auch dazu bei, den Bekanntheitsgrad der niederländischen Comics neben anderen großen europäischen Comicnationen zu festigen und eigene Comicgeschichte schreiben zu können. Die Suche nach Wurzeln, Pionieren und Vorvätern deutet auch auf ein Bedürfnis der Selbstbestätigung hin.

Schröder erklärt z.B. die wiederkehrende Suche nach Vorläufern und Urvätern mit einem Minderwertigkeitskomplex der Comicfreunde, die mit dem der Science Fiction-Freunde zu vergleichen sei. Dies sei aber, seiner Meinung nach, „völlig unnötig“, denn auch Film, Malerei und Lyrik würden nicht nach ihren Schund- und Kitschprodukten beurteilt (Schröder 1982, 8)

Aus den vergangenen Absätzen wurde einerseits die Parallele zum Film bezüglich der Problematik bei der Suche nach Wurzeln und Pionieren deutlich gemacht, wodurch dies über die illustrierte niederländische Literatur der letzten Jahrhunderte gelungen ist. Aus den voran gegangenen Absätzen ist auch ein gewisses Misslingen dieses Vorhabens erkennbar, denn ein Urvater lässt sich nicht eindeutig nachweisen.

Bei der Suche nach Text-Bild-Kombinationen innerhalb der niederländischen Literatur bis zum 20. Jahrhundert stößt man bei Maas auf eine Vereinfachung oder humorvolle Aufbereitung eines anspruchvollen Stoffs oder Geisteshaltung in der Kultur der jeweiligen Zeit.

Dieser Aspekt tritt häufig als Merkmal für einen Comic hervor. Der humoristische Inhalt, auf den ja schon die Bezeichnung Comics oder Funnies verweist, ist aber irreführend. Die Behauptung, dass ein Comic immer humoristisch ist, setzt das Genre als Kunstform herab, denn es führt zur Annahme, dass Comics nur für Kinder oder Schwachköpfe von Bedeutung ist, die leichte Unterhaltung suchen. In den 1950er Jahren gab es diese Annahme bei Lehrern und Pädagogen, wie z.B. Wertham (1953, 1954) auf den ich später noch zu sprechen komme.

Comics können einen sehr realistischen und ernsten Hintergrund haben. Vor allem in der Autobiografie oder in der Graphic Novel werden Themen wie der Zweite Weltkrieg oder soziale Ausgrenzung Handlung einer Erzählung. Der Humor, der diesen Geschichten trotzdem innewohnt ist für Groensteen ausschlaggebend für die Wertung, die Comics in Bezug auf andere Kunstformen abbekommen. Groensteen sieht Comics als eine Inkarnation der am wenigsten noblen Genres von Malerei und Literatur. Selbst die Autobiografie von Art Spiegelman wird durch eine „Katz-und-Maus-Geschichte“ erzählt (Groensteen 2000, 35).

Die Darstellung von Menschen in Gestalt von Tieren erinnert an Fabeln und wirkt bei der ersten Betrachtung entweder lustig oder bizarr. Selbst wenn eine Hauptfigur als Mensch dargestellt wird, wird das meist vereinfacht getan, wie bei Hartjes' Comictagebuch. Die Darstellung der Hauptfigur als Püppchen wirkt unweigerlich komisch. Ähnliches gilt bei einer Vereinfachung einzelner Gesichtspartien, wie z.B. Haare, Hände oder Nase. Es hat eine komische oder bizarre Wirkung auf den Leser. Comicfiguren verfügen häufig über übermenschliche Fähigkeiten oder befinden sich an Fantasieorten, die vom Leser zwar mit Staunen, aber unweigerlich auch mit Humor betrachtet werden.

McCloud hat sich im Kapitel *The Vocabulary of Frames* mit der dargestellten Wirklichkeit bei Comics auseinandergesetzt und dabei ikonografische Darstellungen mit realitätsnahen Darstellungen verglichen. Der Humor wird dabei, außer in einem Fall, gar nicht beachtet (McCloud 1993, 24ff).

Bei diesem Fall handelt es sich um die Unterscheidung zwischen Comics und Cartoons. Bei Cartoons werden Menschen als Tiere oder vereinfacht dargestellt, wobei diese Art und Weise der Darstellung einen bestimmten Blickwinkel auf die Wirklichkeit werfen soll und deshalb vor allem bei Undergroundcomics und Kindercomics ausgeprägt waren, wo der Humor eine große Rolle spielte (McCloud 1993, 56).

Groensteens Ansicht trifft zweifellos auf den Großteil der bekannten Comics zu, wobei es sicher Ausnahmen gibt, z.B. bei japanischen Comics. Humor war unweigerlich für den Verkaufserfolg in den Tageszeitungen verantwortlich und wurde kritisch von Lehrern und Pädagogen beäugt, er ist aber kein Merkmal aller Comics und kommt deshalb auch nicht in den oben zitierten Definitionen vor.

Groensteen ist Teil der Diskussion zwischen Comic und Literaturwissenschaften der letzten Jahre. Man kann aus seinem Urteil über Comics eine neue Sichtweise auf das Genre erkennen, die sich über die Frage ob Comics Literatur sind nicht mehr den Kopf zerbricht.

Bis dahin galt es mehrere Diskussionsphasen zu durchlaufen, die sich über das gesamte 20. Jahrhundert ausbreiteten. Ich habe die Diskussion in Dekaden

eingeteilt, aber entscheidende Momente in der Comic-Literatur-Diskussion nehmen keine Rücksicht darauf und führen zu verschwommenen Grenzen zwischen den Genres.

## **2.2. Entwicklungs- und Emanzipationsstadien**

### **2.2.1. Die 1950er Jahre: Wiedererwachen und Comiccode**

Die Nachkriegsjahre brachten große Veränderungen mit sich. Einerseits mangelte es an notwendigen Dingen, wie z.B. Papier, andererseits gab es Veränderungen in der Stellung von Comics in der Gesellschaft. Der Mangel an Papier beeinflusste nicht nur die Auflagen von Büchern und Zeitschriften, sondern auch von Comicheften und Tageszeitungen mit ihren Comicstreifen.

Die Seitenanzahl musste reduziert werden. Es musste eine Auslese an wichtigen oder unwichtigen, guten oder schlechten Artikeln getroffen werden. Kein Papier sollte mit minderwertigem Inhalt verschwendet werden. Dennoch kam es in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg und der Besatzungszeit zu einer neuen Blüte im Comic. Comiczeichner traten wieder aus dem Untergrund hervor und gründeten neue Studios oder arbeiteten an neuen Projekten mit ([www.lambiek.net](http://www.lambiek.net), 13.5. 2005).

*Mickey Mouse* und *Donald Duck* kehrten nach Europa zurück und wurden von Superhelden-Comics begleitet. Comichefte und Jugendzeitschriften mit Comicbeilagen erreichten enormen Anklang bei Kindern und Jugendlichen.

Die Themen der Nachkriegscomics blieben aber vorerst mit Krieg und Besatzungszeit verbunden. Meinungsblätter wie *Vrij Nederland* und *De Groene Amsterdammer*, die ebenfalls untertauchen mussten, blieben bei ihrem regierungskritischen Stil, den sie im Untergrund perfektionieren konnten. Man durfte nun im Comic öffentlich Kritik üben (*De Sprinkgermanenplaag*) ([www.lambiek.net](http://www.lambiek.net), 22.5. 2006).

US-amerikanische Comics wurden wieder importiert und mit ihnen die Superhelden-Comics, die auch in eigenen Comicheften erschienen. Diese Superhelden-Comics, denen auch die niederländischen Comics nacheiferten, fanden bei Kindern und Jugendlichen reißenden Absatz und große Beliebtheit.

Bald darauf wurde in den USA ein "Comiccode" eingeführt. Er wurde nach dem Modell des Hollywood-Production-Code verwendet, hatte aber strengere Richtlinien. In Europa übernahm man ihn als „Dell Code“. Demnach durften Regierungsmitglieder, Staatliche Institutionen und die Polizei nicht auf respektlose Art und Weise dargestellt werden. Abbildungen von Waffen, Verbrechen, Monstern, sowie jeder Art der Darstellung von annähernd sexueller Zuneigung fiel der Zensur zum Opfer (Ghesquiere 1984, 670).

Daraufhin begannen auch in den Niederlanden Eltern und Pädagogen, die das Geheimnis des beliebten Lesestoffs lüften wollten, Comics zu analysieren und zu kritisieren. Dabei standen zu Beginn eher amerikanische Comics im Mittelpunkt. Comics von Superhelden wurden zu Beginn in die Niederlande importiert. Die Darstellung von Gewalt und übernatürlichen Kräften konnte sich nur negativ auf die Gedanken eines Heranwachsenden auswirken, so war die allgemeine Auffassung.

Im Gegensatz zu den amerikanischen Sprechblasencomics, die ja nur Textfetzen enthielten, waren niederländische Zeitungscomics zu dieser Zeit immer *textstrips*. Der Text war unter den Bildern platziert, statt in Sprechblasen in den Panels. Dadurch waren niederländische Zeitungscomics für die Pädagogen noch erträglicher, denn „wenigstens ergab das ein bisschen niveauvoller Lektüre.“ (Kousemaker 1979, 8, 94f)

Manchmal wurde der Text von bekannten Schriftstellern dichterisch in Reimen verfasst, um ein gewisses Niveau beizubehalten. Der *tekststrip* gilt bis heute als niederländisches Comicgenre. (z.B. *Baron Liever Lui* von Carol Voges) ([www.lambiek.net](http://www.lambiek.net), 17.11. 2006).

Die Sprechblasen mit ihren kurzen onomatopoetischen Ausrufen waren aber nicht unbedingt Ausgangspunkt der Diskussion zwischen Comiczeichnern und Pädagogen.

Ausgangspunkt war eher ein pädagogischer, als ein literarischer. Durch das Lesen von Comics könnten Jugendliche und Kinder erstens nicht richtig lesen lernen, bzw. das Lesen von „richtiger“ Literatur verlernen. Zweitens könnten Kinder und Jugendliche durch das ständige Lesen von einzelnen Sprachfetzen verblöden oder

sogar ihre eigene Sprache verlernen. Nur Bildromane, die parallel zum Comic kursierten, wurden als noch niveauloser eingestuft als Comicstreifen und -hefte.

Nach und nach wurde dem Comic ein pädagogischer „Maßstab“, wie es bislang nicht einmal für Kinderliteratur der Fall war, angelegt. Der „literarische Wert“ sollte gemessen werden. Als kindgerechte Literatur galten z.B. *Tom Poes*, *Bruintje Beer*, *Tripje en Liezebertha* und *Broeder Bastiaan* (Kousemaker 1979, 89).

Diese Geschichten hatten ihre Berechtigung, weil sie scheinbar auf Bedürfnis und Niveau des Kindes zugeschnitten waren. Sie handelten zwar von Hexen, Feen und Zwergen, waren aber von freundlichem Charakter und Aussehen. Kinder sollten vor Horror und Gewalt bewahrt bleiben. *Bulletje en Boonestak* wurde von Pädagogen als brutal und unmoralisch bezeichnet (www.lambiek.net, 24.7. 2007).

In den Niederlanden versuchte man das Niveau durch bekannte Schriftsteller, wie z.B. Godfried Bomans, zu heben. Er schrieb den Text für *Pa Pinkelman*, der von Carol Voges illustriert wurde. Ich habe ihn in Zusammenhang mit dem *textstrips* bereits oben genannt.

Damit hatte man Erfolg, denn die niederländische Literatenvereinigung erkannte diesen Textstücken des Comicgenres literarische Verdienste zu. 1955 trat auch Toonder dieser Vereinigung bei (Kousemaker 1979, 7).

Die niederländischen Comics hatten noch stets ihre *tekststrips*, eiferten jedoch gleichzeitig dem großen Erfolg der amerikanischen Comics nach.

Bald darauf wurde die Comicblütezeit von einer neuen Art der Zensur überschattet. Niederländische Pädagogen und Eltern begannen diese Art der Lektüre zu kritisieren. Wertham gab den Auftakt dazu. Durch ihn wurden Comicgegner in ihren Ansichten bestätigt und verbreiteten sie in allen Schulen. Comics wurden endgültig als für Kinder und Jugendliche ungeeignet eingestuft und mussten systematisch bekämpft werden.

In Europa wurde das Augenmerk auf die Qualität der Literatur gelegt und nicht so stark, wie in den USA, auf die Darstellung von Gewalt und Waffen. In den Niederlanden versuchte man Comics literarische Qualität zu geben und sie nicht

einfach zu verbieten, wobei dadurch langsam ein Dialog zwischen Literaturwissenschaftlern und Pädagogen entstand.

Das Bewusstsein der Niederlande erschien durch die eigene Comicszene eigenwillig und das Interesse bekannter niederländischer Literaten am Comic trug zu dieser Stellung bei.

Die Toonder-Studios trugen ebenfalls zu einem eigenen Comicbewusstsein in den Niederlanden bei. Obwohl ihm nach dem Krieg Kollaboration vorgeworfen wurde, war Marten Toonder bis zu seinem Tod ein geschätzter Opinionleader in Sachen Comickunst und Zeichentrickfilm. Er beteiligte sich sehr aktiv an der Diskussion zwischen Comiczeichnern, Pädagogen und Wissenschaftlern.

Toonder (1912-2005) beschäftigte sich von Kindheit an bis ins hohe Alter intensiv mit Comics und Zeichentrick. Während seiner Jugend verbrachte er einige Zeit in Buenos Aires, wo er den früheren Walt Disney-Animator Dante Quintero kennenlernte, der ihn die Technik des Comics und der Zeichentrickfilme lehrte. Zurück in den Niederlanden, gab ihm sein Vater ein Jahr Zeit um zu beweisen, dass er von dieser Tätigkeit leben konnte. Nachdem ihm dies gelungen war, arbeitete er in verschiedenen Verlagen mit, bis er Joop Geesink kennenlernte ([www.lambiek.net](http://www.lambiek.net), 29.12.2006).

Mit Geesink gründete er 1942 die Geesink-Toonder-Studios. Für viele niederländische Comiczeichner galten die Studios als Karrieresprungbrett oder sogar als Kaderschmiede.

Aus den Toonder-Studios stammen Comics wie z.B. das *Tom Poes Weekblad*, das ab 1947 erschien. Bereits 1938 kreierte er die Figur „Tom Poes“. 1941 wurden diese Geschichten in Schweden, der Tschechoslowakei und den Niederlanden herausgegeben und erschienen während des Zweiten Weltkriegs statt *Mickey Mouse* in der Tageszeitung *De Telegraaf* (*De Avonturen van Tom Poes*) (Kousemaker 1979, 93ff).

Während der Besatzungszeit waren die Toonder-Studios weiter in Betrieb. In einem Nebengebäude wurde die illegale Druckerei D.A.V.I.D. (De Algemene Vrije Illegale Drukkerij) untergebracht. Diese Druckerei produzierte neben Tom Poes-Büchern

auch die illegale Zeitung *Metro*. 1944 stellte Toonder seine Produktion ein, weil ihm Kollaboration mit dem Besatzer vorgeworfen wurde. Dieses Ereignis wurde im laufenden Comicstrip als „Untertauchen“ von *Herrn Bommel* und *Tom Poes* verarbeitet (www.lambiek.net, 4.5.2007).

Nach der Besatzungszeit nahm er den Betrieb mit einer großen Anzahl von Zeichentrickfilmen wieder auf. Die Mitarbeiter waren u.a. Ben van 't Klooster, Freddy Julsing, Andries Brandt, Patty Klein und Thé Tjong Khing. Sie produzierten die Comics *Panda*, *Kappie*, *Tekko Taks*, *Student Tijloos*, *Horre*, *Harm en Hella*, *Birre Beer*, *Wipperoen* und *Kraaienhove* (www.lambiek.net, 4.5.2007).

Im Jahr 2000 wurden die Toonder Studios gänzlich aufgelöst. Toonder genoss bis zu seinem Tod im Jahr 2005 ein hohes Ansehen in den niederländischen Medien (www.lambiek.net, 4.5.2007).

Die Toonder-Studios gab es also schon während des Zweiten Weltkriegs. Neben den Toonder Studios gab es auch andere Zeichenstudios, die während dieser Zeit gegründet wurden. Das Studio von Piet van Elk (gegründet 1945 in Amsterdam) oder das Studio AVAN von A.W.L. van Delden (gegründet 1946 in Den Haag) sind Beispiele dafür (www.lambiek.net, 25.5.2007).

Die in den vergangenen Absätzen vor Toonder beschriebene Hetze gegen Comics ist der Studie eines einzigen Pädagogen zu verdanken. *Seduction of the Innocent* (1954) ist die berühmte Studie, die sich mit der schädigenden Wirkung von Comics auf Kinder und Jugendliche befasst. Der Verfasser, Wertham, bezieht sich vor allem auf Action- und Superhelden-Comics. Die Fantasie der Kinder werde beeinträchtigt und Gewalttaten verharmlost.

Einerseits hatte die Studie in der ganzen westlichen Welt viele Anhänger unter Pädagogen und Eltern. Man kann sie auch als Auslöser der Comicforschung oder vielleicht sogar als ein Standardwerk in der Comicwissenschaft betrachten, da sie einen ersten wissenschaftlichen Blick auf das Genre warf und Ausgangspunkt für viele weitere wissenschaftliche Arbeiten war.

Andererseits gab es einen weltweiten Aufschrei und Protestaktionen aus der Comicsszene. Wertham wurde in vielen Comics als Comicfigur eingebunden und auf

diese Weise zum Gespött und Feind der Comicszene. Dadurch trennten sich Comicproduzenten und Leser in zwei verschiedene Diskussionslager, und eine neue Comicszene entstand.

In den Niederlanden der 50er Jahre hatten Comics vorwiegend den Status von Kinderliteratur. Damit meine ich vor allem Comics in Comicheften. Durch den Comiccode wurden die Comicgeschichten noch genauer unter die Lupe genommen, als die etablierte Kinderliteratur, was unweigerlich auf Protest stoßen musste und somit im folgenden Jahrzehnt zu neuen Comicgenres führte.

Das Umgehen einer Zensur war in Europa schon während des Zweiten Weltkriegs praktiziert worden, weshalb diese Art des Widerstands innerhalb der Comics völlig neu war.

### **2.2.2. 1960-1980: Undergroundcomics und Veränderungen im Literatur- und Kunstbegriff**

Wie man aus den letzten Absätzen sehen konnte, hatten die USA zunächst einen großen Einfluss auf den niederländischen Comic. Auch die Auswirkungen des Comiccodes wurden in den Niederlanden mit geteilten Meinungen aufgenommen.

Während Europa den Mainstream gierig aufnahm und ihm, trotz Warnungen von Wertham und Anhängern, nacheiferte, entwickelte sich in den USA eine neue Strömung von Comics, die sich gegen Zensur, Comiccode und Einheitsbrei auflehnte und, durch den Anspruch auf einen erwachsenen Leser, Comics wieder aus der Versenkung half.

Sie verwendeten alle Elemente in ihren Comics, die der Comiccode verboten hätte. Dadurch konnten sie aber auch nicht in den bekannten Verlagshäusern und Druckereien für ein breites Publikum produziert werden, was zur Entstehung der Undergroundcomics führte.

Robert Crumb stellte sich mit einem Stapel seiner gerade selbst produzierten Comics an die Ecke Haight-Ashbury Street in San Francisco um sie eigenhändig zu verkaufen. Er richtete sich damit gegen die Kommerzialisierung der Comics, die Aufsicht der Comicsyndikate und gegen Wertham (Fuchs, Reitberger 1978, 40).

Vor allem war dieser Akt Auftakt für eine neue Art von Vertrieb. Comics wurden darauf hin in so genannten „Headshops“ verkauft um den kommerziellen Weg zu umgehen. Dieser neue Vertriebskanal außerhalb des kommerziellen Weges machte erstmals den Vertrieb von Nischenprodukten möglich. So konnten z.B. auch autobiografische Comics oder Tagebuchcomics ein Publikum finden (Sabin 1993, 45).

Abseits vom amerikanischen Mainstream, der hauptsächlich den kommerziellen Gewinn zum Ziel hatte und von kritischen Geistern nicht nur gut aufgenommen wurde, entstanden auch in den Niederlanden Comics, die im Stil der amerikanischen Undergroundcomics produziert und verkauft wurden.

Die Studentenunruhen Ende der 1960er Jahre in Europa und Proteste gegen den Vietnam-Krieg bildeten den passenden Hintergrund und gaben genug Stoff. Fest stand, dass sich etwas ändern musste: in den Niederlanden und auch im Comicgenre.

In der umfassenden Comicsekundärliteratur werden die Niederlande sehr wenig berücksichtigt. Sie nehmen deutlich weniger Platz ein als die USA, Frankreich oder Belgien. Die bekanntesten Comics aus Belgien, wie z.B. *Kuifje (Tim und Struppi)* von Hergé, *Suske und Wiske* von Willy Vandersteen, *Lucky Luke* von Morris, aber auch *Nero* von Marc Sleen oder *Peyo (Die Schlümpfe)*, sind vergleichsweise häufig als Beispiele angeführt.

Die Niederlande befinden sich scheinbar im Schatten der genannten Comiconationen und können höchstens eine gewisse Mitläuferposition einnehmen. Dies war aber nicht der Fall. Die Niederlande nehmen eine besondere Position innerhalb Europas ein, der ich nun nachgehen möchte.

Die USA und Belgien hatten eine positive Bedeutung für die Niederlande. Die Zusammenarbeit und der Einfluss anderer Comicszenen und -zeichner, ob Mainstream oder Underground hinterließen ihre Spuren. Aber auch niederländische Produktionen und Schöpfer erlangten internationale Bekanntheit.

Die ersten Undergroundcomics aus den USA fanden zuerst den Weg in die Niederlande. Plötzlich gab es also Comics die gesellschaftliche Konfliktpunkte zum Thema hatten oder als deren Medium fungierten. Sie waren Auslöser politischer

Diskussionen und fanden durch ihre Themen und einen exzentrischen Stil auch langsam Eingang in Kunstbetriebe, Vereine und Universitäten.

Das erste Comicgeschäft Europas, *Lambiek*, öffnete im Jahr 1968 in der Kerkstraat in Amsterdam. Es gilt als das erste Comicgeschäft in der westlichen Welt. Außer der kommerziellen Verteilung von Comicmagazinen hatte es auch den Stellenwert eines Treffpunkts für Liebhaber und Sammler. Man kann es bis heute besuchen. (Kousemaker 1979, 97).

Fuchs und Reitberger erwähnen den niederländischen Comic in Zusammenhang mit „Het Stripschap“, der niederländischen Vereinigung zur Darstellung und Erforschung von Comics. Der Verein wurde 1967 gegründet und war scheinbar einzigartig in Europa. Im selben Jahr wurde auch die Zeitschrift *Stripschrift* gegründet, die sich vehement gegen den Comicode aussprach (Fuchs, Reitberger 1973, 193; Kousemaker 1979, 97).

### ***Undergroundcomics***

Bemerkenswerterweise schwappte die Welle des amerikanischen Undergrounds sehr schnell auf die Niederlande über. Viele Niederländer waren begeisterte Anhänger der Undergroundwelle, die Comix<sup>2</sup> für Erwachsene mit sich brachte.

Die Protestbewegungen wegen der Teilnahme der USA am Vietnamkrieg oder dem Aufkommen der Bürgerrechtsbewegung waren genauso Themen der Undergroundcomics wie Drogenkonsum und Sexualität. Beim Thema Sexualität wurde verhältnismäßig sexistisch vorgegangen, weshalb sich in den USA viele Frauen davon distanzierten und ihre eigenen Comics entwarfen, die daraufhin oftmals als zu männerfeindlich eingestuft wurden (Sabin 1993, 226).

Die meisten Underground-Comicshefte hatten eine besonders kleine Auflage, wurden vom Comicautor selbst vervielfältigt und fanden deshalb eher lokale Verbreitung. Der Begriff und das Bestehen einer *Real Free Press* bzw. *Small Press* stand im

---

<sup>2</sup> Underground-Comics werden meist „Comix“ geschrieben. Ich habe diese Schreibweise in meiner Arbeit übernommen.

Mittelpunkt und gab auch einem Verlag seinen Namen. Rezipient sollte der ohnehin schon „verdorbene“ Erwachsene sein, aber auch der gesellschaftspolitisch interessierte. Die Comix erhielten neben dem Sammlerstatus auch „Kultcharakter“.

Der Einfluss der USA, aber auch von belgischen und französischen Comics auf die Niederlande waren nicht zu übersehen, was vielleicht auf wenig Eigenständigkeit der Niederlande als Comicland schließen lässt. Das Gegenteil ist der Fall, aber man nahm gerne Hilfe an oder ließ sich inspirieren.

Die USA ist von Bedeutung, da z.B. die Geschichten von Walt Disney auch in den Niederlanden erschienen, sehr beliebt waren und von eigenen Zeichnern gestaltet wurden. Belgien spielte ebenfalls eine große Rolle. Viele Belgier arbeiteten in niederländischen Zeichenstudios. Belgische Comiczeichner verfügten häufig über eine fundiertere Ausbildung auf diesem Gebiet.

Die Niederlande genießen nicht nur eine gute Nachbarschaft mit der Comication Belgien. Niederländische Comics haben vielleicht einen gewissen Nachteil gegenüber den belgischen, da sie nicht gleich zweisprachig publiziert werden, wie es bei *Robbedoes* oder *Kuifje* der Fall war. Natürlich konnten erfolgreiche Comics aus Belgien oder Frankreich dem Bekanntheitsgrad der niederländischen Comics auch im Wege stehen. Die gemeinsame Sprache kann zu Verwechslungen führen, weshalb sich die Niederländer stets um einen eigenen Stil bemühten. (Kousemaker 1979, 99).

Dennoch überwiegen die Vorteile dieser Nachbarschaft. Das französischsprachige Wallonien kann als Brücke zwischen dem frankophonen und dem niederländischen Sprachraum fungieren. Der Comic *Bulletje en Boonestaak* war der erste niederländische Comic, der ins Deutsche und ins Französische übersetzt wurde. Der Zeichner George Van Raemdonck stammt eigentlich aus Flandern (Hendrickx, Van Gompel 1995, 23).

Im Comicmuseum Groningen wird nicht explizit darauf hingewiesen, welche Comics nun flämischen und welche niederländischen Ursprungs sind. *Kuifje* hat genauso seinen Platz im niederländischen Comicmuseum wie *Tante Leny Presenteert*.

Toonder und niederländische Comic-Zeichner wie G. Rothman, H. Kannegieter, G. Wildschut, F. Piët publizierten auch in belgischen Zeitschriften wie *ABC*, *Bravo*, *De*

*Gazet van Antwerpen, De Nieuwe Gazet, Het Laatste Nieuws* und *De Volksgazet* (Kousemaker 1979, 77).

Niederländische Comicautoren und -zeichner<sup>3</sup> wurden häufig von z.B. amerikanischen Comics beeinflusst und inspiriert, deshalb wäre das Bild einer um sich selbst drehenden kleinen niederländischen Comicszene eher falsch.

Eigentlich ist das Gegenteil wahr. Niederländische Comicautoren zählen zu den ersten, die auf die Welle des amerikanischen Undergrounds aufsprangen und den Stil der amerikanischen Comix<sup>4</sup> in ihren eigenen umsetzten.

Beispiele dafür sind die Magazine *De Vrije Balloen* von *Patty Klein* und die Familie *Van Haasteren* oder *Gummi*. In meinungsbildenden Zeitschriften *Vrij Nederland* oder *De Groene Amsterdammer* wurden zu dieser Zeit ebenfalls vorwiegend niederländische Comics publiziert (Kousemaker 1979).

Ein eigener niederländischer Stil sollte aber dennoch erkennbar sein, weshalb der Zeichenstil von Matena, Julsing und Jippes den Maßstab angeben sollte (Kousemaker 1979, 98ff).

Comiczeichner wie z.B. Julsing, Lodewijk, Matena und Jippes entwickelten ihren eigenen Stil, der nicht nur durch das amerikanische *MAD* inspiriert war, sondern auch von Jijé und Franquin.

John Bakker, Gideon Brugman, Willi Lohman, Daan Jippes, Henk Albers, Fred Julsing, Henk 't Jong, Peter de Smet, Robert van der Kroft, Wilbert Plijnaar, Henk Kuiper, Uco Egmond, Carry Brugman, Jos Looman, Peter van Straaten, Jan van Haasteren, Gerrit Stapel en Bert Bus kamen als Zeichner hinzu und sind hinsichtlich ihres Einflusses auf die niederländische Comicwelt von großer Bedeutung (Kousemaker, 1979, 98).

---

<sup>3</sup> Splitting: Frauen sind bei der männlichen Pluralform inkludiert. Die weibliche Pluralform verwende ich nur, wenn es sich ausschließlich um Frauen handelt.

<sup>4</sup> Auch diese Schreibweise wird häufig verwendet, meistens bei Underground-Comix. Ich verwende im weiteren Verlauf meiner Arbeit die herkömmliche Schreibweise.

Nach dem *Stripkoerier* findet man in der früheren *Hitweek/Witweek* (1965) den ersten Ansatz zum Underground aus niederländischer Feder. Das Magazin schenkt den amerikanischen Comics stets sehr viel Aufmerksamkeit, aber parallel dazu bekommen niederländische Zeichner auch ihren Platz.

Zeitschriften wie *Tante Leny Presenteert*, *Modern Papier* oder *Aloha* wurden gegründet. Darunter sind Evert Geradts, Theo van den Boogaard (*Ans en Hans*) und Aart Clercx. Der erste niederländische Undergroundstreifen handelt vor allem von Drogen. Der Autor ist *Provo* und heißt Olaf Stoop (Kousemaker, 1979, 98).

*Tante Leny Presenteert* und *Wipe out* sind Zeitschriften, die ebenfalls Ende der 60er Jahre und Anfang der 70er Jahre für Erwachsene konzipiert waren, und gesellschaftspolitische Themen, aber auch reine Comicnews enthielten. Andere Comicmagazine, die in den 60er und 70er Jahren gegründet wurden, waren *Eppo* und *Baberiba*. Die meisten Zeitschriften mussten allerdings nach dem Erscheinen von ein paar Ausgaben wieder eingestellt werden.

Eine Ausnahme war z.B. die Zeitschrift *Tante Leny*, die eine Fusion der Zeitschriften *Modern Papier* und *Tante Leny Presenteert* war. Sie wurde von 1971 bis 1978 herausgebracht.

Bei den Vorläufern *Modern Papier* und *Tante Leny Presenteert* stand das Einkommen bei den Mitarbeitern ebenfalls im Hintergrund. Joost Swarte ist dabei das wichtigste Gründungsmitglied. *Tante Leny Presenteert* (genannt nach Lenie Swalve, der Freundin von Evert Geradts) ist ein Comicmagazin mit Evert Geradts, Harry Buckinkx, Peter Pollmann, Bill Bodéwes, Peti Buchel, Aart Clercx, Marc Smeets und dem Flamen Ever Meulen.

Bei *Tante Leny* stand noch stets die individuelle Freiheit der Zeichner, die dem Blatt ihren Charakter verliehen, im Vordergrund. Das Blatt hatte konzeptionell einen vorwiegend unterhaltenden Charakter. Die Kritik an der Gesellschaft bewegte sich mehr an zweiter Stelle.

Eine internationale Aufmerksamkeit (vor allem von Frankreich, Deutschland und den Vereinigten Staaten) erreichte das Magazin nicht zuletzt auch durch Bill Daley,

einen Zeichner aus dem amerikanischen Underground, der in die Niederlande auswanderte und bei *Tante Leny* arbeitete (Kousemaker 1979, 99).

*Tante Leny* zog eine Welle von kleinen Magazinen nach sich, die durch einfache Fotokopien, Offsetdrucke, mit einer Matrize abgezogen oder gestencilt (mit Hilfe von Schablonen) vervielfältigt wurden (z.B. *Stripje*, *Gezellig en leuk* oder *De gekleurde Omelet* (Kousemaker 1979, 99).

Die Kabouterbewegung besaß zu Beginn der 1970er Jahre ihren eigenen *Kabouterstrip*, worin Kommentare zu Politik und Zusammenleben geäußert wurden. Die minimalistisch gezeichneten Kabouterfiguren stammen aus der Feder eines gewissen „Vamer“ (Mamadouh 1992, 60, 99ff).

Toonder stand den USA immer sehr nahe und verkörperte weniger den renitenten Charakter der Comics. Er argumentierte das erneute Aufleben der Comics anders. Laut Toonder war „der Mensch müde vom üblichen Buchstabenbrei und flüchtete sich aus diesem Grund in die verschiedenen Formen der Bildlektüre.“ (www.lambiek.net, 31.3.2007).

Durch die angesehene Position und den Bekanntheitsgrad, den Toonder in den Niederlanden genießt ist es auch nachvollziehbar, dass nicht zuletzt auch diese Ansicht den Ausschlag für ein Wende in der Diskussion über Comics gab. Er sprach sich einerseits nicht als Bewunderer des neuen Undergrounds aus, war aber andererseits stets auf Seiten der Comickunst und der Kunst des Geschichtenerzählens. Er verteidigte das Genre vehement, war aber nicht auf Provokation aus.

Seine Comics waren stets „anständig“. Er hatte nicht zum Ziel brave Kinder zu „verderben“, weshalb er nie an Ansehen verlor. Aber auch der Markt des Mainstreams musste bedient werden.

Bekanntere Verlage hakten bei dem wiederauflebenden Interesse des „neu entdeckten“ Mediums ein und nahmen *Tom Poes* (Verlag De Bezige Bij), *Kapitein Rob* (Verlag Luitingh) und *Eric de Noorman* (Verlag Wolters/Noordhoff) erneut in Druck. Später gibt das *Algemeen Dagblad Bruintje Beer* neu heraus.

Viele bereits erfolgreiche niederländische Zeichner fanden mit ihren Arbeiten leichter Platz und Verbreitung in großen Verlagen und Zeitschriften, wo sie sich an deren Themen und Konzepte halten mussten. Sie stießen dadurch nicht an Tabuthemen und trugen weniger zur Emanzipation bei.

Der traditionelle Buchhandel machte Platz für eine Comicabteilung, worauf man schließen könnte, dass sich Comics nun als Literaturgenre etabliert hätten. Parallel dazu arbeiteten dennoch viele Comiczeichner auch bei Magazinen abseits des Mainstreams mit um ihren persönlichen Interessen mehr Ausdruck geben zu können (Kousemaker 1979).

1962 erscheint das Magazin *Pep*. In diesem Heft wird den niederländischen Zeichnern besonders viel Aufmerksamkeit geschenkt. Martin Lodewijk, Dick Matena, Lo Hartog van Banda und Thé Tjong Khing gehörten zu den Mitarbeitern.

Bei den Grafikern De Smet, Swarte, Tjong und Kuiper kann man, laut Kousemaker, stark die „klaren Linien“ von Hergé erkennen, was den belgischen Einfluss deutlich macht (Kousemaker, 1979, 70; McCloud 1993, 42).

Im Jahr 1967 erschien *Tina*, ein Magazin für Mädchen im Teenager-Alter. Bert Bus, Piet Wijn und Thè Tjong Khing beteiligten sich daran. Der Inhalt des Heftes besteht aus spanischen und englischen Produktionen, mit billigem Herzscherz bei traditioneller Rollenverteilung, entgegen jedem Sinn der Emanzipation und Aufklärung. Die Verkaufszahlen waren gut und deshalb kam es zum Pendant *Anita*, das nach dem gleichen Rezept seinen Erfolg verbuchte (Kousemaker 1979, 98ff).

Daan Jippes arbeitete seit den 1970er Jahren eng mit den Walt Disney-Studios zusammen und war für den niederländischen *Donald Duck* verantwortlich.

### ***Veränderungen in der Kunst***

Etablierte Institutionen der Kunst und Kultur trugen zur besonderen Stellung des Comics in der Kunst bei. Neben den Comixzeichnern gab es auch Künstler anderer Genres, die sich mit dem Comic auseinandersetzten.

Das neue Kunstverständnis aus den USA gewann bald Einfluss auf die westliche Welt und wurde insbesondere in Europa gerne aufgenommen und besprochen. Comics

überschwemmten in neuer Form den europäischen Kontinent und mit ihm die Niederlande.

Die Pop-Art festigte die Aufmerksamkeit auf die grafischen Möglichkeiten, die ein Comic bot. Das Werk von Roy Lichtenstein, Andy Warhol und Robert Rauschenberg, das auch in den Niederlanden zu sehen war, trug zu seiner Aufwertung bei. Bildende Künstler beschäftigten sich mit Poesie und der Wirkung des Zusammenspiels von Bild und Text (Claus 1964; Wolf 1997).

Die Kunstszene sah plötzlich ungeahnte Qualitäten in den Comicgeschichten, auf die die Werbewirtschaft sofort aufsprang. Durch die gigantischen Vergrößerungen der einzelnen Bilder wurden einzelne Momente besonders hervorgehoben. Als Beispiel möchte ich hier das Werk von Lichtenstein nennen, wo die Überdimensionierung eines Ausschnittes aus einem Comic eine besondere Ästhetik mit sich brachte.

Sprechblasencomics etablierten sich in den Niederlanden erst in den 1960er Jahren. Davor hatte man den Text noch häufiger unter die Bilder gesetzt, was sich auch durch den Einfluss der amerikanischen Künstler des Undergrounds und der Pop-Art veränderte (Kousemaker 1979, 7ff).

Wenn man die Werke von Lichtenstein betrachtet, fällt folgendes auf: Das überdimensionale Gesicht bringt den Fokus einerseits auf den Gesichtsausdruck der sprechenden Person, andererseits auf die Aussage selbst, die nicht unbedingt aus einem vollständigen Satz besteht, sondern möglicherweise auch aus einem onomatopoetischen Ausruf.

Das Close-up bringt die Typografie der Aussage, die Sprechblase und die schreienden Farben (entweder Schwarz-Weiß oder kräftige Farben) in den Vordergrund und gibt somit dem Zusammenspiel von Bild und Text, Malerei und Poesie seine Wichtigkeit.

Lichtenstein hat es geschafft, den Comic so zu reduzieren, wie es Picasso mit dem Stier gemacht hat. Nur die Merkmale der sequentiellen Erzählweise (wobei Lichtenstein immer nur ein Bild aus einem fiktiven Comic entnahm) und der Kombination von Bild und Text, an denen man einen Comic erkennt, sind hervorgehoben. Comics wurden scheinbar endlich zur Kunst erhoben.

Durch das Medium Fernsehen, aber auch Innovationen in der Drucktechnik konnten neue Techniken angewandt werden, die der freien Zeichenkunst neue Impulse gaben. Dadurch konnten aber auch Bilder aus den USA über die ganzen Niederlande verbreitet werden. So hatte die Pop-Art auch Einfluss auf niederländische Bevölkerung. Iris von Thé Tjong Khing ist ein Beispiel für einen niederländischen Comic, an dem der Einfluss der Pop-Art deutlich sichtbar ist (Kousemaker 1979, 19ff).

Die Werbewirtschaft sprang auf den Trend der Vergrößerungen und Sprechblasentechnik auf und verhalf den Möglichkeiten des Grafik-Designs zu mehr Aufmerksamkeit in der Kunstwelt, aber auch zu einem weiteren kommerziellen Erfolg.

### **Veränderungen im Literaturbegriff**

In den siebziger Jahren wurden Comics erneut in den Mittelpunkt wissenschaftlicher Forschung gestellt. Das Forschungsgebiet wurde zur „Panelologie“ erhoben. Die Panelologie, oder Comicforschung (Fuchs Reitberger, 1978, 256), ist im Gegensatz zu den 50er Jahren nicht mehr nur auf dem pädagogischen Gebiet tätig, sondern ist auch in die Nähe literaturwissenschaftlicher Beobachtung gerückt.

Veränderungen des Literaturbegriffs waren Auslöser für die nähere Betrachtung von Comics in der Literaturwissenschaft. Man erweiterte das Forschungsgebiet durch Randgebiete der Literatur (Ghesquiere 1984).

Die Annäherung an die Literaturwissenschaften erfolgte mehr anhand der Frage nach der Berechtigung von Comics in den Literaturwissenschaften. Sie wurden selten als „richtige Literatur“ angesehen. Es gab kaum Analysen der erzählten Geschichte in einem Comic und noch weniger eine Annäherung der Undergroundcomics an die niederländische Literatur.

Sie wurden häufig als Randgebiet bezeichnet, obwohl sie scheinbar gar nicht diesen Anspruch stellten. Toonder vertritt in der Zeitschrift *Dietsche Warande & Belfort* die Ansicht, dass Comics kein Randgebiet von Literatur sind und, dass umgekehrt, Literatur auch nicht als Randgebiet des Comics gesehen werden sollte, womit er eigentlich schon die Eigenständigkeit des Genres verteidigt.

Versuche, den Comic in die Nähe der „Weltliteratur“ zu rücken, womit Toonder die Wichtigkeit der Bilder in der Literatur verteidigt, scheitern eigentlich im Ansatz, denn die grafischen Darstellungen zu den Geschichten *Pu der Bär* (1926) von Alan Alexander Milne und *20 000 Meilen unter dem Meer* (1870) von Jules Verne gelten als Illustrationen und nicht als Comics.

Die Geschichten wurden Stoff für Zeichentrickfilme und Verfilmungen, da sie so fantastisch anmuteten. Es spricht sicher nichts dagegen, dass diese Geschichten vor allem durch ihre Illustrationen besonders bekannt sind. Meiner Meinung nach sind die Illustrationen von *Pu dem Bären*, *Kapitän Nemo* und der *Nautilus* in der europäischen Bevölkerung sogar bekannter als die Handlung der Geschichte selbst. Die Rechte für *Pu* wurden nach Milnes Tod aber an Walt Disney verkauft, was zu deren Popularität entscheidend beigetragen hat. Viele Kinder kennen *Kapitän Nemo*, er ist aber sicher nicht so in den Gedächtnissen eingepägt wie *Pu der Bär*.

Toonder versucht die Eigenständigkeit seines Genres auch dadurch zu untermauern, dass der Geschichtenerzähler im angelsächsischen Raum ein viel größeres Ansehen hat, als im niederländischen. Die Tätigkeit als Geschichtenerzähler steht für ihn im Vordergrund. Dabei spielt es für ihn keine Rolle ob die Geschichte mit Bildern oder Texten vermittelt wird. Er möchte deshalb weder als reiner Autor noch als reiner Comiczeichner gesehen werden (Toonder 1984, 282).

Toonder spricht auch von einem gewissen Snobismus der Literatur und bezieht sich dabei mehr auf die „Belletristik“. Literaturwissenschaftler betrachteten die onomatopoetischen Aussagen in den Sprechblasencomics, um sie darauf hin als minderwertige Literatur zu degradieren. Sie würden deshalb auch immer wieder mit Schund in Verbindung gebracht werden und die Kluft zwischen Literatur und Comics noch vergrößern (Toonder 1984, 282).

An diesem Punkt hakt Rita Ghesquiere mit ihrer Betrachtung von Comic und Literatur ein. Als Literaturwissenschaftlerin beschäftigt sie sich hauptsächlich mit Kinderliteratur und beobachtete in diesem Zusammenhang die Veränderung, die es auch in diesem Genre gab (Ghesquiere 1984).

Veränderungen des Literaturbegriffs und der Methoden führten auch in ihrem Forschungsbereich zu mehr Aufmerksamkeit. Sie spricht von einem immer weiterem Auseinanderklaffen der Literatur, mit der sich die Literaturwissenschaft befasst und derjenigen, die gelesen wird.

Der Grund dafür war die verstärkte Auseinandersetzung mit Form, Fiktion und dem Begriff des Autors in elitären Literaturkreisen nach dem Zweiten Weltkrieg. Die Literatur bekam einen elitären Charakter, bei dem der Aspekt des Geschichtenerzählens nicht mehr im Vordergrund stand. Dadurch verlor der Roman, also das Erzählen einer Geschichte, Qualität (Ghesquiere 1984).

Ende der 60er Jahre, die ja auch schon das Comicgenre revolutionierten, und gesellschaftliche Schranken brachen, fielen u.a. auch in der Literaturwissenschaft die Grenzen.

Einerseits wurde gestattet Literaturgenres außerhalb der großen Namen wissenschaftlich zu betrachten. Andererseits gab es ganz neue Sichtweisen aus denen Literatur betrachtet werden kann, also im methodischen Ansatz. Literatursoziologie, Rezeptionsforschung und Semiotik bekamen mehr Aufmerksamkeit. Ghesquiere ist der Meinung, dass der Comic dadurch viel leichter den Zugang zur Literatur schaffte, als die Kinderliteratur.

Auch im Comic entwickelten sich Elitegenres, die sich, wie die Literatur, von anderen Genres abheben möchten und verschiedene Wissenschaftsdisziplinen, wie z.B. die Soziologie, die sich auf die Comics stürzte. Durch Undergroundcomics gab es ein anderes Lesepublikum und Analysen des Tiefendiskurses. Ghesquiere erkennt dadurch eine gewisse Benachteiligung der Kinderliteratur gegenüber dem Comic (Ghesquiere 662ff).

Auffallend ist auf jeden Fall, dass Comics im Rahmen der Literatur besprochen werden, wenn auch nicht immer aus positiv gesinnter Betrachtung. Im deutschsprachigen Raum der 1970er Jahre beschäftigte sich Alfred Clemens Baumgärtner mit der Wirkung von Comics auf junge Menschen. Das Material, das er für seine Analyse verwendete, stammte aus der Umtauschaktion „Gute Literatur

gegen Schund“, die in einer deutschen Kleinstadt durchgeführt wurde (Baumgärtner 1972, 8).

Baumgärtner bezeichnet Comics als Schundliteratur. Entgegen Wertham nimmt er aber Abstand davon, eine Lektüre von Comicheften als direkten Weg zu Raub und Mord oder zum Untergang des Buchs zu sehen, bleibt aber an der Meinung hängen, dass nur Menschen, die zu faul zum Lesen seien oder vielleicht gar nicht lesen könnten, durch den Konsum von Comics in ihren schlechten Eigenschaften unterstützt würden (Baumgärtner 1972, 8).

Comics haben sich also bis zu den 1980er Jahren ihre Stellung innerhalb der Literaturwissenschaften erkämpft. Sie werden besprochen und analysiert, können also auch Teil eines Literaturstudiums werden. Comic und Literatur profitieren wechselseitig voneinander.

Die Erzählformen und -ebenen animieren ebenso zum Vergleich wie die Themen der Erzählungen. Die Grenzen zwischen Comic und Literatur verschwimmen ebenso wie zu anderen Kunstformen. Selbst der Begriff der Literatur ist fraglich geworden. Die verschiedenen Genres scheinen nur mehr in den Kulturwissenschaften aufzugehen.

Man könnte sich somit auch auseinandersetzen, wie viel Aufmerksamkeit Literatur im Comic bekommt. Comics haben dadurch auch an der Literatur selbst gekratzt und die Position eines Querulanten eingenommen, der die scheinbar unantastbare Literatur ins Wanken gebracht hat. Literatur hatte nun auch die Möglichkeit sich wiederholt zu definieren um sich positionieren zu können.

### **2.2.3. 1990-2000: Neue Vertriebswege**

Anfang der 1990er Jahre kam es zur Gründung neuer Comicfanzines, also Magazinen, wie z.B. dem *Stripper*, die ebenfalls eine Plattform für junge Comiczeichner darstellten.

Die Zeitschriftenmacher Rob Derks und René Leisink versehen die Einsendungen mit einer Portion scharfer Kritik, sodass das Blatt nicht nur als Podium, sondern auch wie eine Ausbildung funktioniert. Einige unbekannte Zeichner, deren Comics z.B. im *Stripper* publiziert wurden, konnten in anderen Blättern wie z.B. der U-Bahn-Zeitung *Metro* einen Platz für ihre Comicstreifen bekommen.

Ein anderes Magazin ist *Zone 5300*. Es wurde 1994 von Robert van der Kroft und Tonio van Vugt in Rotterdam gegründet. Bei *Zone 5300* wird der Amateurcomic sehr ernst genommen. Das Magazin erscheint seit dem Jahr 1999 in Farbe, in Großformat und auf dickem Papier. Die zweimonatliche Zeitschrift präsentiert nationale und internationale Comics im alternativen Bereich ([www.lambiek.net](http://www.lambiek.net), 13.10.2005).

*Zone 5300* kombiniert Comics auch mit Film und Musik. Inzwischen gibt es regelmäßig Comics von Erik Kriek (*Gutsman*), Maaïke Hartjes (*Maaïke's Dagboekje*), Jeroen de Leijer (*Eeffe Wetelteeffe*), Reid, Geleijnse und Van Tol (*Fokke en Sukke*). Bis dahin noch eher unbekannte Zeichner wie z.B. Jim Woodring, Maria Björklund, Olle Berg und Stéphane Blanquet hatten ihr niederländisches Debut in *Zone 5300*.

Niederländische Autoren wie Dick Matena, Lian Ong und Peter Pontiac publizierten neue Arbeiten in *Zone 5300*. Hartjes erlangte ihre Bekanntheit ebenfalls über Zeitschriften wie *Zone 5300*, wodurch sie später eine fixe Rubrik in der Zeitschrift *Viva* bekam.

Während ihrer Anfangsphase arbeitete sie bei dem Comicmagazin *Barwoel* in Rotterdam mit. Der Titel *Barwoel* ist eine Umkehrung des niederländischen Substantivs „Warboel“, was „Wirbel“ bedeutet. Dieser Titel könnte als ein Verweis auf das Magazin *Hitweek/Witweek* gesehen werden, das eines der ersten niederländischen Undergroundmagazine war. *Barwoel* ist der Vorläufer von *Zone 5300*.

Eine Publikation der eigenen Werke im Internet zu Beginn einer Comiczeichner-Karriere ist seit den 1990er Jahren zu einem neuen Vertriebsweg geworden. Zeitaufwand und Kosten hängen zwar von den Fähigkeiten des Comiczeichners ab, im Internet ist der Leserkreis aber unabsehbar. Der Vertrieb im Eigenverlag kann zwar ebenso kostengünstig ausfallen, aber die Verbreitung verspricht nicht unbedingt eine gleich große Leserzahl.

Trotzdem sollte man nicht vergessen, dass es gar nicht so leicht ist auf eine Internetadresse aufmerksam zu machen. Im Eigenverlag produzierte Comichefte, die man möglicherweise neben etablierte Magazine in ein Comicgeschäft wie Lambiek legen darf, haben ebenfalls das Potenzial zu Ruhm zu verhelfen. Im Laden kann der

Interessent und potentielle Käufer umgehend eine neue Bildgeschichte in Händen halten und darin blättern. Trotzdem ist laut Lambiek die Zahl der Small-Press-Ausgaben erheblich gesunken ([www.lambiek.net](http://www.lambiek.net), 29.3.2005).

Diese Tatsache führt an die Verbindung zum Internet als einem gänzlich neuen Vertriebskanal heran. Mit den neuen Medien kann eine weitere große Veränderung im Comicgenre konstatiert werden. Das Internet war nicht nur eine Revolution der Kommunikation innerhalb der Gesellschaft allgemein, sondern brachte ein völlig neues Vertriebssystem für Comics.

Comiczeichner, die ihre Arbeit der Öffentlichkeit zeigen wollen, tun dies im virtuellen Raum, wo sie meist ein breiteres Publikum erreichen und die Kosten relativ gering halten können.

Mit dem Internet hat sich somit wiederholt ein komplett neues Vertriebssystem eröffnet. Neben dem bereits etablierten Weg über Comic- und Buchgeschäfte die eigenen Werke zu veröffentlichen, hat nun theoretisch jeder die Möglichkeit seinen Comic zensurfrei über das Internet zum Leser gelangen zu lassen. Newcomer könnten z.B. schon den ersten eigenen Comic Millionen von Lesern zugänglich machen. Der Underground kann hier somit ungestört fortleben. Das Internet kann man auch als eine moderne Form von „Headshops“ bezeichnen.

Viele niederländische Comiczeichner haben ihre eigene Website, wo sie ihre Arbeiten und Portfolios präsentieren und oft auch ein Weblog oder ein Gästebuch anbieten. Beispiele dafür sind: [www.marsgremmen.com](http://www.marsgremmen.com), [www.sandradehaan.nl](http://www.sandradehaan.nl), [www.gerriehondius.com](http://www.gerriehondius.com), [www.bertvandermeij.nl](http://www.bertvandermeij.nl), [www.gleever.nl](http://www.gleever.nl), [www.lamelos.nl](http://www.lamelos.nl), [www.senoeni.net](http://www.senoeni.net), [www.barbaraal.nl](http://www.barbaraal.nl), [www.doyouknowflo.nl](http://www.doyouknowflo.nl), en [www.jordipeters.nl](http://www.jordipeters.nl).

Diese Seiten fungieren auch als Visitenkarten, womit sie sich selbst möglichen Auftraggebern präsentieren, statt dicke und teure Portfolios an viele Redaktionen schicken zu müssen.

Außer eigenen Websites, gibt es auch die Möglichkeit der Publikation innerhalb der Websites von Online-Comicheften. Verschiedene Magazine gehen entweder aus Kostengründen online oder erscheinen umgekehrt zuerst als Probe online, um den

Erfolg und das Interesse beim Leser zu testen und im Vorfeld Bekanntheit zu erlangen.

Auch das Magazin *StripSter* kann online gelesen werden. Zeichner, die noch keine eigene Website besitzen, können bei [www.stripster.nl](http://www.stripster.nl) ihre Arbeiten publizieren. Diese „Homepage des niederländischen Comics“ wurde von Henk Schouten im Jahr 2000 initiiert und bietet wöchentlich ein neues Angebot an Comics. Es werden prinzipiell alle Comics veröffentlicht, deshalb ist die Qualität sehr unterschiedlich. *StripSter* kann auch als Archiv der niederländischen Small-Press-Comics ([www.stripster.nl](http://www.stripster.nl)) verwendet werden.

Die digitale und absolut distanzunabhängige Kommunikation über das Internet ist aber auch ein wichtiger Aspekt für die Kommunikation und Konversation zwischen Gleichgesinnten. Die Niederlande und Belgien haben diverse, gut besuchte Foren, wo über Comics diskutiert wird. Das oben genannte Magazin *StripSter* hat auch sein eigenes Forum. Weitere Beispiele sind das „Stripnet Stripliefhebbbers Forum“, das „Stripforum“ und die „Peekelmanlijst“.

Das Internet hat auch auf anderen Ebenen Comiczeichner einander näher gebracht. 1999 wurde bei Lambiek eine Konferenz organisiert um über die Zukunft der niederländischen Comics zu diskutieren. Bezug nehmend darauf übernahm Jean-Marc van Tol (*Fokke & Sukke*) die Initiative für das „NuKomix-Kollektiv“, das heute aus ungefähr 60 Comiczeichnern aus den Niederlanden und Belgien zusammengesetzt ist. NuKomix präsentiert den niederländischen Comic auf wichtigen kommerziellen Events, wie z.B. der Frankfurter Buchmesse, Dag van de Literatuur und Lowlands und auf der eigenen Website [www.nukomix.nl](http://www.nukomix.nl).

Seit Beginn 2004 gibt es auch das erste niederländische Online-Comicmagazin in Form eines E-zines. *Cutie, Comics for Girls* ist eine Initiative von Tommy A, Floor de Goede, Alice und Rayman und erscheint wöchentlich. Binnen kurzer Zeit hat es an großer Popularität gewonnen. Von Beginn an verfolgte es das Ziel auch als Comicfanzine, neben anderen Zeitschriften, zu erscheinen ([www.cutiemagazine.nl](http://www.cutiemagazine.nl)).

Die Website [www.nwijweer.nl](http://www.nwijweer.nl) ist erwähnenswert, da sie eine beeindruckende Comicabteilung mit Namen wie Maaïke Hartjes, Sandra de Haan, Gregorius

Nekschot, Wilma de Bock, Jeroen Steenhouwer, Fred Julsing, Kees de Boer, Hendrik Vos und Hester van der Grift führt.

### **Neue Genres**

Die Erzählformen in Bild und Text sind ebenso vielfältig wie bei Film und Literatur. Die Autobiografie hat in der letzten Zeit ein spezifisches Interesse in der Gesellschaft erlangt, das das Buch- wie auch das Filmgeschäft ankurbelt.

Die Graphic Novel bewegt sich sehr oft im Rahmen des autobiografischen. Die Romane in Comicform können aber auch Comicversionen der Weltliteratur oder Romanen bekannter Autoren sein. Beispiele sind *Maus* von Art Spiegelman oder der Comic Noir *V wie Vendetta* von David Lloyd. Man unterscheidet zwischen der Graphic Novel, wo Geschichte und Zeichnungen von einem Autor stammen, wie z.B. bei *Maus*, und derjenigen, wo es, wie bei *V wie Vendetta* einen Autor und einen Zeichner gibt. Alan Moore ist der Autor der Geschichte *V wie Vendetta*.

Ein Werk der amerikanischen Literatur, das erst später zur Graphic Novel verarbeitet wurde, ist *Stadt aus Glas* von Paul Auster. David Mazzucchelli ist für die grafische Umsetzung verantwortlich. Bei einer Graphic Novel handelt es sich um eine Erzählung, die von der ersten bis zur letzten Seite eine Einheit bildet.

Graphic Novels können auch als Autobiografie erscheinen. *Persepolis* und *Fun Home* sind Beispiele dafür, aber auch die berühmte Graphic Novel *Maus*.

Comictagebücher sind ebenfalls Teil des autobiografischen Genres und vielleicht ist es kein Zufall, dass ein Comictagebuch gerade in den Niederlanden großen Erfolg hat. Ich habe versucht seine Entwicklung nachzuvollziehen, bzw. die Einflüsse, die dazu geführt haben, in Erwägung zu bringen.

Die Einflüsse des autobiografischen Comics konnte ich durch Frauencomix in den 1970er Jahren in den USA ausfindig machen. Einen Comic, der in die Nähe von Comictagebüchern kommt, findet man in den 1980er Jahren in den Niederlanden durch Geradts und Leever wieder. Ende des 20. Jahrhunderts und Anfang des 21. Jahrhunderts kamen wieder mehr Comics von Comiczeichnerinnen an die Öffentlichkeit. Hartjes, Stok und Hondius sind die bekanntesten Vertreter dieses Genres, die ihr Privatleben für die Öffentlichkeit aufbereiten.

Viele der Comics zwischen 1990 und 2000 sind sehr autobiografisch erzählt, wobei ich dem autobiografischen Comic in den Niederlanden explizit ein wenig Aufmerksamkeit schenken möchte.

De Heer und Kousemaker widmeten dem autobiografischen Comic eine Seite in ihrem Buch über niederländische Comics, wobei sie auch den Tagebuchcomic erwähnten. Als Repräsentanten des autobiografischen Genres werden folgende Namen genannt: Hartjes, Van der Linden, Arends, Leever, Stok, Dijkhuis, De Graaf, Van Broekhoven, Landman, De Haan, De Goede, Van de Pol (De Heer, Kousemaker 2005, 16).

Auffällig bei dieser Gattung sind laut De Heer und Kousemaker, dass sie sehr häufig von Autorinnen verwendet wird, obwohl die ersten niederländischen autobiografischen Comiczeichner Männer waren. Peter Pollmann alias Peter Pontiac wird überhaupt als der „Godfather“ des niederländischen autobiografischen Comics bezeichnet. Evert Geradts (in *Tante Leny Presenteert*) und Gerard Leever (in *Stripprofiel*) verfassten in den 1980er Jahren ebenfalls autobiografische Comics (De Heer, Kousemaker 2005, 16).

Eine eigene Gattung bei der niederländischen Small Press bleiben jedoch bis heute „Frauencomics“. Die großteils autobiografischen Comics von jungen Frauen gewannen in den letzten Jahren immer mehr an Popularität. Barbara Stok und Gerrie Hondius werden von Nijgh & Van Ditmar herausgegeben. Ihre Comics sind autobiografisch, werden aber nicht als Tagebuch geführt.

Maaïke Hartjes veröffentlicht Teile ihres Tagebuchs *Maaïkes grote Dagboekje* in der Frauenzeitschrift *Viva* und später zusammengefasst in einem Comicbuch bei Oog & Blik. Einzelne Streifen könnten auch nur für *Viva* entworfen worden sein. Lambiek hat diese drei Autorinnen bereits als die „Großen Drei des autobiografischen Comics“ bezeichnet ([www.lambiek.net](http://www.lambiek.net), 13.10.2005).

Der autobiografische Stil der amerikanischen Frauencomics wurde zum Merkmal, das im Comictagebuch von Hartjes im Mittelpunkt steht. Man kann also sagen, dass Frauencomics des amerikanischen Undergrounds in Verbindung zu Hartjes' Comictagebuch stehen. Man kann nicht behaupten, dass sich das Comictagebuch

daraus entwickelt hat, aber sie stehen in der Geschichte der Evolution des Comictagebuchs in einem Verwandtschaftsverhältnis zueinander (Dusini 2005; Deleuze, Guattari 1977).

Man kann zwar nur schwer beurteilen ob feministische Comics oder die Undergroundzeichner nun direkt in Verbindung mit dem Genre Comictagebuch stehen. Deshalb kann ich nur Vermutungen aussprechen. Das Selbstbewusstsein als Comiczeichnerin ist wahrscheinlich einigen Damen aus dieser Szene zu verdanken. Sie könnten als Vorbilder gedient haben.

Die Vorstellung, dass sich in der Comixszene auch aktive Frauen selbstbewusst bewegen konnten und wild im Underground mitmischten, muss leider widerlegt werden. Sie durften vorerst eher nur im Hintergrund agieren und bildeten dazu viel eher eine parallele Szene. Erst 1970 erschien in den USA eine erste Anthologie von Frauencomics *It Aint Me, Babe*, editiert von Trina Robbins, die dem Magazin *Women's Liberation* gewidmet war (Sabin 1993, 225).

Den Grund für das Parallellaufen der Frauencomics neben den Undergroundcomics sieht Sabin darin, dass diese Comicszene von Männern dominiert wurde, einem Klub in dem „geflucht und geraucht“ wurde und der deshalb für Frauen weniger attraktiv war. Außerdem waren Robert Crumb und S. Clay Wilson zu dieser Zeit auch als die größten Kritiker des Feminismus in der Comicszene bekannt. Frauencomics waren mehr eine Reaktion auf den Underground als ein Teil davon (Sabin 1993, 41).

Feministische Comics waren aus zwei Gründen wichtig: Erstens waren sie ein effektiver, kostengünstiger und humorvoller Weg um feministische Themen zu verbreiten. Zweitens waren Frauencomics eine Plattform für weibliche Kreative und Comiczeichnerinnen, die auf anderem Weg wahrscheinlich nie in die männlich dominierten Comix eindringen konnten. Auf diese Art und Weise wurden auch sie ernst genommen und konnten als Comiczeichnerinnen erfolgreich tätig sein (Sabin 1993, 41).

Darüber hinaus richteten sie sich auch gegen sexistische Darstellungen innerhalb der Undergroundcomics, die parodiert wurden, bis zu Schwerpunkten wie Abtreibung, Menstruation, Vergewaltigung und Männergewalt.

Ein verbreiteter Stil, diese Themen zu behandeln ist die Autobiographie, die sich als entscheidendes Charakteristikum der Frauencomics herausbildete. Die bekanntesten Namen der ersten Welle sind: Trina Robbins, Melinda Gebbie, Aline Kominsky (Ehefrau von Robert Crumb), Shary Flenniken, Lee Marrs und Lynda Barry (Sabin 1993, 41, 224ff).

Freizügige und enttabuisierende grafische Darstellungen verschiedener Diskussionspunkte innerhalb der niederländischen Gesellschaft führten auch zu feministischen Frauencomics in den Niederlanden, die nicht ausschließlich feministische Sichtweisen thematisierten, sich aber häufig gegen die sexistischen Darstellungen der amerikanischen Männercomix richteten (z.B. Elyh *Poeslief*, 1983).

Ich nehme an, dass diese Entwicklungen auch zum Tagebuch-Comic führten. Ob Hartjes' Frauencomics bewusst als Vorbilder für ihre Arbeit gewählt hat, verneint sie in einem Interview (siehe Zitat).

Zitat Hartjes:

„Later ontdekte ik de Amerikaanse autobio-strips (het boek *Twisted Sisters*, een collectie van Amerikaanse vrouwelijke underground auteurs) en daarvan leerde ik dat een strip niet perse een grap op het einde hoefde te hebben en persoonlijke verhalen voor volwassenen een apart genre zijn waar mijn werk bij pastte. Maar echte voorlopers zijn het niet.“ (Gespräch mit Maaïke Hartjes am 20. 4. 2007)

Die Evolution von Hartjes' Stil und Genre können meiner Meinung nach trotzdem mit feministischen Comics in Verbindung gebracht werden. Hartjes äußerte sich bezüglich ihrer Vorbilder, dass sie eigentlich keine richtigen Vorbilder gehabt hätte. Als einzige amerikanische Frauencomics die ihr bekannt waren, nannte sie das Album *Twisted Sisters*. Erst später wurde ihr bewusst, dass ihre Zeichnungen in ein bestimmtes Genre eingereiht werden können.

Im niederländischen Comickatalog von Hans Matla (*Stripkatalogus 9 – De negende Dimensie*, 1998) findet sich unter der Kategorie „Tagebuch“ *Het Dagboek* von André Juillard aus dem Jahr 1994 und als einzige Eintragung unter dem Buchstaben M *Maaïkes Dagboekje* von 1996. Das ist insofern auffällig, weil es zu diesem Zeitpunkt anscheinend noch keinen anderen bekannten Tagebuchcomic in den Niederlanden gab.

Tagebuchcomics erscheinen in Periodika, wie z.B. Comiczeitschriften, aber auch als Buch oder online. Zu reinen Comicmagazinen, die zum Teil bereits auch online gelesen werden können, gehört z.B. *De Stripper*, gegründet von Sven van der Hart, für den Amateur-Comiczeichner.

Jeder, der seine Comics einem breiteren Publikum präsentieren möchte, hat die Möglichkeit dies in diesem Medium zu tun. Beinahe jede Comiczeichnerin hat auch ihre eigene Internetpräsenz. Das Internet hat großen Einfluss auf die heutige Comicwelt. Die lebendige Small-Press-Szene des vorigen Jahrhunderts besteht weiterhin und bietet noch stets eine Möglichkeit um sich als Comiczeichnerin einen Namen zu machen.

Noch stets gibt es innerhalb der Sekundärliteratur über Comics eine Debatte, die sich mit dem Ansehen, der Akzeptanz und letztendlich auch mit der Stellung von Comics als Literatur befasst. Seit den 1990er Jahren gibt es neue Fragen, die Comic und Literatur miteinander in Verbindung bringen.

Man wollte Comics nicht mehr mit „großer“ Literatur vergleichen, sondern sie nach ihren Eigenschaften für passende Zwecke einsetzen. Gerade im pädagogischen Sinn wurden sie als Lehrmittel für komplexe Inhalte entdeckt.

Die kommunikative Hürde komplexe wissenschaftliche Inhalte anhand von Comics der Öffentlichkeit, aber auch einem Fachpublikum verständlicher und zugänglicher zu machen, sollte, wenn man einem Artikel in der österreichischen Tageszeitung *Der Standard* Glauben schenkt, in den nächsten Jahren verkleinert werden (*Der Standard*, 1.8.2006).

In diesem Artikel wird auch über eine emotionale Ebene gesprochen, die reine Texte von Text-Bild-Kombinationen unterscheiden, auf die ich im Analyseteil beim Vergleich der Tagebücher von Hartjes und Wolkers zurückkomme.

In verschiedenen Artikeln zum Thema Comic geht es nicht mehr um die Frage der Etablierung als Kunst oder Mittel zum Protest. Comics sind, sowie der Film, Medium und Ausdrucksweise für gesellschaftliche Themen geworden.

Verkaufszahlen entscheiden die Bestsellerliste und die Popularität verschiedener Autoren, was nicht unbedingt als positiv angesehen werden kann. Der Autor als Person an sich, tritt in den Vordergrund.

Die Strukturen der Comics werden anhand von verschiedenen Methoden analysiert. Ein Vergleich der Erzählstrukturen mit dem Beispiel Internet scheint mir in Zusammenhang mit dem freien Ansatz, der bei der Comicanalyse möglich ist, erwähnenswert. Subjekte und Objekte werden zwischen den Panels bewegt und stellen so eine erzählerische Ebene her, die mit dem Comic vergleichbar ist (Lefèvre 2000, 83ff).

Die Betrachtung verschiedener Eigenheiten der narrativen Ebenen von Comics im Vergleich zur Literatur ist besonders interessant.

Von Interesse sind Vorgänge, die sich abspielen, wenn man die Erzählung desselben Erlebnisses von Comiczeichnern und Schriftstellern vergleicht. Die Effekte entstehen dabei erst, wenn Entsprechungen in der Literatur gefunden werden, wie es bei dem Vergleich zwischen dem Comictagebuch und dem literarischen Tagebuch der Fall ist.

Die ähnlichen Erzählstrukturen führen auch zu dem häufig vorkommenden Missverständnis, dass der Comic sich als Literatur verkaufen möchte. Aus den vorhergehenden Absätzen ist aber ersichtlich geworden, dass sich der Comic bereits als eigenes Genre etabliert hat.

Bevor ich mich auf den Vergleich zwischen Comictagebuch und literarischem Tagebuch konzentriere, möchte ich im nächsten Kapitel die Tradition des Tagebuchs in der niederländischen Literatur betrachten.

### 3. Tagebuch

Sowie der Comic musste auch das Tagebuch um seine Stellung in der Literatur kämpfen. Für das Tagebuch gibt es zahlreiche Synonyme, die es unter anderem als Literaturgattung lächerlich machen und ihm ein Image bescheren, das wenig mit Kunst oder Literatur zu tun hat (Dusini 2005, 67ff).

Das klassische Tagebuch kennt man aus romantischen Filmen und Beschreibungen. Meist wird der Besitz eines so „persönliches Büchleins“, als typisch weibliches Objekt erkannt, dass meist mit einem schönen Einband und einem Schloss oder einem Band, das zugesperrt oder -geknotet werden kann auf dem Nachtkästchen liegt. Die Auseinandersetzung mit dem Tag und dem Buch ermöglichen eine genauere Betrachtung.

Das Tagebuch ist ständiger Begleiter. Es wird auf Reisen mitgenommen, wobei es als Skizzenbuch dient, aus dem Seiten entfernt oder hinzugefügt werden. Vielleicht werden kleine Erinnerungstücke, wie z.B. Eintrittskarten zu einzelnen Eintragungen ergänzt um als Dokument und Beweis, auch in Funktion eines externalisierten Gedächtnisses zu dienen.

Die Eintragungen variieren so wie die Charaktere der Diaristen. Wichtig dabei ist, dass ein Text über etwas Erlebtes entstanden ist.

„Text: die Unmöglichkeit, außerhalb des unendlichen Textes zu leben – ob dieser Text nun Proust oder die Tageszeitung oder der Fernsehschirm ist: das Buch macht den Sinn, der Sinn macht das Leben.“ (Barthes 1974, 54)

Das Buch als Textträger zu bezeichnen, ist eine Möglichkeit, erscheint mir jedoch zu ungenau. Mit Flusser lässt sich ein erweitertes Verständnis des Buchs formulieren als ein „Stück künstlicher Intelligenz“ (Flusser 1992, 82).

Auch McLuhans Paradigma vom Buch als externem Speichermedium erscheint in diesem Zusammenhang nützlich.

„So kann man tatsächlich alle vom Menschen geschaffenen materiellen Dinge als Erweiterungen dessen auffassen, was der Mensch einst mit dem Körper oder irgendeinem spezialisierten Körperteil verrichtete.“ (McLuhan 1968, 10).

Gerade der Vergleich mit dem Tagebuch scheint mir hier vortrefflich, denn ein Diarist hat neben dem Bedürfnis, sich vertraulich mit sich selbst auseinander zu setzen und somit ein Egodokument zu schaffen, auch die Intention etwas nicht in Vergessenheit geraten zu lassen und sich selbst in der Nachwelt weiter leben zu lassen.

Das Tagebuch als Buch des eigenen Lebens zu betrachten ist eine andere mögliche Perspektive. Das Buch an sich kann hingegen auch bloß ein Stück Wald bedeuten, ginge man vom rein materiellen aus, trifft aber heute nicht mehr ausschließlich zu. Trotz der Digitalisierung und Computerisierung ist ein Ende des Buches, entgegen den fortschrittsgläubigen Visionen der 1980er Jahre (z.B. Flusser), nicht absehbar. Das zeigen nicht nur Statistiken des Buchmarktes. Visionen eines papierlosen Buches könnten allerdings schon Wirklichkeit geworden sein, wenn man an E-Books denkt (Flusser 1992, 91).

Ein Tagebuch zu führen muss nicht immer in einem Buch mit leeren Seiten stattfinden. Aufzeichnungen können überall, unabhängig von Material und Schreibwerkzeug gemacht werden. Die „Cellphone Novel“, hat in Japan schon einen „Star“ des autobiografischen Genres hervorgebracht. (Onishi, *Der Standard*, 28. 1. 2008).

Trotz der ungewöhnlichen Aufschreibe- resp. Rezeptionssituation erlangte die Autorin Norimitsu Onishi erst literarische Bekanntheit, als sie die Texte aus ihrem Mobiltelefon in Form eines Buches veröffentlichen ließ. Das Buch ist also unabhkömmliches Objekt unserer Kultur, egal um welche Textgattungen es sich bei den Inhalten handelt.

Tagebücher der zeitgenössischen niederländischen Literatur werden auch mit „snobistischem Tratsch“ intellektueller Frauen in Zusammenhang gebracht (Etty, *NRC Handelsblad*, 30.06.2006).

In diesem Kapitel möchte ich mich auf die Geschichte des literarischen Tagebuchs konzentrieren und dabei die Niederlande besonders beachten. Dabei werde ich die Geschichte kurz zusammenfassen. Die Frage der Authentizität schien mir ebenso beachtenswert bei der Betrachtung verschiedener Tagebücher, weshalb ich sie unter

einen eigenen Punkt gereiht habe. Wie beim Comic kann ich auch beim Tagebuch Merkmale ausfindig machen, die diese Gattung von anderen abgrenzt. Dabei kann man sich das einleitende Zitat von Wittgenstein, zitiert nach Dusini, noch einmal in Erinnerung rufen.

### **3.1. Geschichte**

Die Egodokumentation reicht bis ins 6. Jahrhundert vor Christus zurück. Menschen, die lesen und schreiben konnten, gaben dem Bedürfnis, ihr Leben zu dokumentieren und ihrem Befinden Ausdruck zu geben, in verschiedenen Situationen nach. Schlimm genug, dass sie als eine der „Sackgassen der Literatur“ bezeichnet wurden (Aronson 1991, 7).

Boerner berichtet von den Anfängen des Tagebuchs in Großbritannien. Als erstes niederländisch-sprachiges Tagebuch nennt er die persönlichen Aufzeichnungen der flämischen Begine Hadewijch im ausgehenden Mittelalter (Boerner 1969, 40).

*Merk- und Erinnerungsbücher* gab es seit dem späten Mittelalter. Bis zum 17. Jahrhundert gab es vor allem im Anglikanischen Raum die Gewohnheit Tagebuch zu führen. Die Aufzeichnungen entstanden hauptsächlich aus der Feder von Gelehrten, Kaufleuten, Beamten und Geistlichen (Boerner 1969, 41).

Im 18. Jahrhundert führten Pietisten und Aufklärer Tagebuch, um sich ihren subjektiven Gedanken bewusster zu werden. Die „Empfindsamkeitsbewegung“ führte ebenfalls zu „Ausschüttungen des Herzens“. Die Zunahme von Reisen führte, vor allem bei den Briten, zu einem weiteren Aufblühen des Egodokuments in Form von Reiseberichten mit persönlicher Konnotation. (Boerner 1969, 41).

In Frankreich gewann im 19. Jahrhundert das *Journal Intime* an Bedeutung. Es bezeichnet z.B. die Werke von Constant, Delacroix und Amiel. In Deutschland und England kam es vor allem von männlichen Intimisten zu qualvoll anmutenden, bis bewusst selbstheilenden Introspektionen. Ein österreichisches Beispiel ist die *Krankheitsgeschichte eines Wahnsinnigen* von Grillparzer (Boerner 1969, 47ff).

Im 19. und 20. Jahrhundert entwickelte sich das Tagebuch immer mehr zu einer eigenen literarischen Gattung: *Reiseprotokolle* der ersten Eisenbahnfahrten, *Journale höherer Töchter* zur Gründerzeit, *Bekennnistagebücher* von Gymnasiasten und Studenten (Adoleszenten-Journale) und „Mädchentagebücher der Nachkriegszeit“ (Boerner 1969, 27).

Brink sieht besonders in der Zeit um 1900 einen „Selbstverwirklichungsdrang“ bei Frauen, die aus ihren traditionellen Rollen ausbrechen wollen. Ihre Artikulation im

öffentlichen, aber auch privaten Bereich nimmt zu. Das Tagebuch ist dabei häufig Ort dieser Artikulationen gewesen (Brink 1999, 17).

Das Tagebuch, als Teil der Autobiografie ist vor allem seit der Jahrhundertwende in negativem Sinn weiblich konnotiert. Das liegt wahrscheinlich an dem subjektiven und gefühlsbetonten Beobachtungscharakter, der vor allem Frauen zugeschrieben wird. Als Literaturgenre wird es häufig als anspruchslos gewertet und sogar als weiblich dilettantische Kunstform bezeichnet, außer es wird danach zum Kunstwerk verarbeitet (Babka 2002, 31ff; Brink 1999, 34, 36ff).

Tagebücher, die von Männern verfasst wurden, behielten sich meistens vor, objektiv und realistisch zu sein und als Dokument für die Nachwelt Bedeutung zu haben. Ein Zeitzeugnis der Umgebung wird dabei abgelegt (Brink 1999, 41).

Diese Auffassung wiederlegt Van de Pol, denn sie berichtet von einer Generation von niederländischen Historikern, die vor der Erforschung der Egodocumente warnten, da sie sie als nicht repräsentativ und zu subjektiv hielten. Dabei unterschieden sie zwischen männlichen und weiblichen Egodokumenten. Bei Egodocumenten wird den Geschlechterrollen große Aufmerksamkeit geschenkt. Z.B. handelt es sich bei den Aufzeichnungen von Maria van Antwerpen um eine Frau die in Männerkleidern ihrer Umwelt begegnete, was kein Einzelfall war (Van de Pol 2005, 234, 236).

Laut Boerner haben sich die Formen des Tagebuchs über die Jahrhunderte hinweg nicht wesentlich verändert. Berichte von Reisenden oder auch Fotodiarier von Touristen unterscheiden sich inhaltlich nicht wesentlich von den Absichten eines Chronisten des 17. Jahrhunderts. Im Mittelpunkt steht das Festhalten von Erlebnissen und Gedanken (Boerner 1969, 18).

Hocke nennt bei den Niederlanden die Tagebücher von Broeder Wouter Jacobsz (16. Jahrhundert), Willem de Clerq (19. Jahrhundert) und Constantijn Huygens (17. Jahrhundert) (Hocke 1963). Manche Tagebücher wurden vom Autor selbst illustriert. Sie dienten häufig als berufliche Notizen und enthielten wenig intime Bekenntnisse.

Warren beginnt in seinem Buch über das *Tagebuch als Kunstform* mit den Tagebüchern von Oltmans, der seit seiner Kindheit Tagebuch führte. Warren bestätigt die Tradition des Tagebuchs in den Niederlanden, weshalb ich ihn auch für

meine Arbeit verwende. Bei Boerner und Hocke war für die Niederlande eher wenig Platz, womit man fälschlicher Weise auf eine nicht vorhandene Geschichte der Tagebuchliteratur schließen könnte (Warren 1987, 7).

Warrens Text ähnelt einem Plädoyer. Er scheint unzufrieden mit der Stellung des Tagebuchs als Kunstform oder Literaturgenre in den Niederlanden. Bei dem Versuch einer Darstellung der Geschichte der niederländischen Tagebuchliteratur bezieht sich Warren zwar ebenfalls auf *Das europäische Tagebuch* von Hocke und die darin genannten niederländischen Tagebücher von Broeder Wouter Jacobsz, Willem de Clerq und Constantijn Huygens. Er meint aber, dass er die Auswahl der niederländischen Tagebücher bei Hocke nicht sehr reichhaltig findet. Er fügt unter dem Begriff „egodocument“, das *Dagboek van gebeurtenissen* (1529-1545) von Christiaan Munters hinzu (Warren 1987, 7).

Aus dem 19. Jahrhundert und Anfang des 20. Jahrhunderts nennt er die Tagebücher von Alexander VerHuell und Nicolaas Beets, sowie die Diarien von Frederik Van Eeden, Stijn Streuvels und Ernest Claes. Die Aufzeichnungen von Lodewijk Van Deyssel erwähnt er unter „mit Tagebüchern verwandte Schriften“ (Warren 1987, 7).

Tagebücher jüngeren Datums stammen laut Warren von B. Voeten, C. Buddingh', J.J. Peereboom, Daniel Robberechts, Margaretha Ferguson und Kees Verheul. Weiters nennt er das Tagebuch *Dagboek uit het ziekenhuis* von Colijn en Fien Driessens (Warren 1987, 8).

Auch anhand des Buchs *Het literaire eeuwboek* von Kees Aarts und Nienke van der Meulen, sieht Warren den Beweis für ein Manko an Tagebüchern in der niederländischen Literatur. In dem genannten Buch wird die niederländische Literatur der vergangenen 100 Jahre in 100 überschaubaren Werken kanonisiert dargestellt, wobei sich darunter nur ein einziges Tagebuch befindet (Warren 1987, 8).

Damit sagt er das Gegenteil von Van de Pol, die gerade in den Niederlanden eine unüberschaubare Menge an Egodokumenten in Form von Tagebüchern erkennt (Van de Pol 2005, 233).

W.F. Hermans kommt bei Warrens Text als der größte Kritiker der Gattung Tagebuch zum Vorschein, der einerseits das geringe Vorhandensein von niederländischer

Tagebuchliteratur damit erklärte, dass die Frage nach Tagebüchern aus den Reihen der Schriftsteller Ter Braak, Du Perron, und Greshoff auch deshalb unbeantwortet geblieben seien, weil sie selbst nichts zu einer diesbezüglichen Veränderung beigetragen hätten (Warren 1987, 8-9).

Andererseits kritisierte Hermans die literarische Qualität eines Tagebuchs. Er betrachtet das Schreiben von Tagebüchern und Briefen als eine billige Art der Textproduktion:

„...dagboeken en brieven schrijven is en blijft een goedkope manier van tekstproductie...“  
(Warren 1987, 11).

Hermans äußerte auch negative Kritik zu den Tagebuchautoren B. Voeten, C. Buddingh' und J.J. Peereboom. Als literarisches Werk kann ein Tagebuch erst gelten, wenn der Stil des Autors ein literarisches Niveau erreicht hat. Jemand, der nicht schreiben könne, könne auch die außergewöhnlichsten Erlebnisse nicht schriftlich erfassen. (Warren 1987, 11).

Dass die Niederlande ein großes Interesse an der Erhaltung und Erforschung von Tagebüchern haben, beweist auch ein Blick auf die Website [www.egodocuments.com](http://www.egodocuments.com). Niederländische Historiker scheinen Pioniere dieses Forschungsgebietes zu sein. Das Gebiet ist so groß, dass man es in verschiedene Kategorien unterteilen musste (z.B. Kriegstagebücher von 1940-1945). Rudolf Dekker und Lotte van de Pol gehören zu den Gründern des Instituts. Sie sind an der Erasmus Universität in Rotterdam tätig (Van de Pol 2005, 233).

Eine Egodocumenten Serie wurde veröffentlicht, wo mir das Beispiel der Soldatin Maria van Antwerpen besonders erwähnenswert scheint. Ein weiteres Beispiel ist das Tagebuch von Hermanus Verbeeck, einem Amsterdamer Künstler des 17. Jahrhunderts, dessen Aufzeichnungen besonders detailliert ein schwieriges Dasein beschreiben.

Das Tagebuch der Anne Frank (*Het Achterhuis*) möchte ich bei den niederländischen Tagebüchern trotz oder gerade wegen seiner Bekanntheit kurz anschneiden. Der Erfolg des Tagebuchs von Anne Frank während der Nachkriegszeit ist ein einzigartiges Phänomen geblieben. Es wird von vielen als Auslöser für Debatten über

den Holocaust und die Schuldfrage, die bis heute andauert, verantwortlich gemacht (Siems 2003, 109).

*Het Achterhuis* wird weltweit in Schulen gelesen. Bis heute ist es Thema vieler Forschungsarbeiten geblieben. Der Grund dafür ist einerseits, dass es immer wieder neue Erkenntnisse gibt, was die verschiedenen Fassungen des Tagebuchs angeht, andererseits bestehen noch stets Ungereimtheiten zwischen den wahren Begebenheiten und den Aufzeichnungen Anne Franks. Anne Appelbaum, Brigitte Bailer-Galanda, David Barnouw, Wolfgang Benz, James Gabriel Berman, Chaterine A. Bernard, Milena Blazic, Mies Bouhuys, Elaine Culbertson und Gabriele Doppler sind nur die ersten zehn Autoren in der alphabetisch geordneten Liste der Österreichischen Nationalbibliothek, die sich mit dem *Tagebuch der Anne Frank* auseinandergesetzt haben.

### **3.2. Authentizität**

Das Tagebuch war Begleiter vieler verschiedener Gesellschaftsschichten. In den Niederlanden führten häufig Seeleute, Händler, Märtyrerinnen, Geistliche, Kolonialisten und hohe Beamte Tagebuch. Viele der zahlreichen Tagebücher der hohen Beamten, Geistlichen, Humanisten oder Seefahrern, die das Tagebuch aus Gründen der Selbstreflexion und/oder nach außen wirkender Dokumentation führten, gelten heute als historische Zeitzeugenberichte.

Man vermutet darin wahre Begebenheiten lesen zu können. Seit der Veröffentlichung intimer Tagebücher, und nicht zuletzt auch durch das Tagebuch der Anne Frank, wurde die Frage nach der Echtheit gestellt. Der Autor streicht Stellen, die er der Öffentlichkeit nicht preisgeben möchte und überarbeitet andere Stellen. Diese Tagebücher unterscheiden sich von fiktiven Tagebüchern, die einen „vertraulichen Meinungsaustausch zwischen Romangestalt und Leser“ darstellen (Boerner 1969, 28).

Im Bewusstsein, dass das Tagebuch später publiziert werden sollte, lässt sich der Diarist möglicherweise nicht gerne in die Karten blicken und verschweigt entscheidende oder charakteristische Vorgehensweisen (Hocke 1963, 337ff).

Maaïke Hartjes hat genau wie Jan Wolkers Aufzeichnungen über ihr Leben gemacht. Bei Hartjes steht das Leben als Comiczeichnerin und „junge Frau im Kampf gegen den Alltagstrott“ im Vordergrund. Bei Wolkers steht sein Leben als Geliebter, Kranker und Vater im Vordergrund, dass er zwischen Schriftstellerei und des Berufs als Bildhauer meistert. Der Künstler und Schriftsteller als Diarist gibt (Kunst-) Historikern und neugierigen Lesern scheinbar nicht ausschließlich Geheimnisse und wertvolle Details der Entstehungsgeschichte seiner Werke preis, sondern bespricht häufig auch familiäre Konflikte, Intimitäten und körperliche Befindlichkeiten während dieser Zeit.

Aus der Gegenüberstellung der verschiedenen edierten Texte des Herausgebers ist zu schließen, dass der Herausgeber bei der Edition nicht nur in einen Text eingreift, sondern auch in das post festum rekonstruierte Leben des Verfassers.

Diese Tatsache macht Tagebücher nicht weniger spannend, solange die Editionen vom Verfasser des Tagebuchs selbst, oder mit dessen Übereinstimmung vorgenommen wurden. Dusini spricht von einem „Ausredenlassen des Herausgebers dem Verfasser gegenüber“ (Dusini 2005, 47).

Selten werden Manuskripte mit der eigenen Handschrift in ein gedrucktes und publiziertes Tagebuch aufgenommen, wobei ich noch einmal kurz auf Anne Frank zu sprechen kommen möchte. Die Aussage des „Ausredenlassens des Herausgebers dem Verfasser gegenüber“ trifft deshalb zu, weil am Beispiel Anne Frank sehr unterschiedliche Versionen durch die zahlreichen Editionen entstanden sind. Ihre Tagebücher wurden posthum veröffentlicht und immer wieder neu ediert. Sie änderte ihre Notizen zum Teil selbst, aber auch ihr Vater Otto Frank strich verschiedene Textstellen oder fügte Textstellen hinzu, die Anne zuvor entfernt hatte.

Das führte zu vielen Meinungsverschiedenheiten und Spekulationen. Es gibt verschiedene Versionen und man fragt sich, ob es noch das authentische Tagebuch verkörpert. Obwohl Anne das Tagebuch mit dem Gedanken der späteren Veröffentlichung verfasste, strich ihr Vater einige Textstellen, die seiner Ansicht nach zu intim waren (Siems 2003, 104ff; Dusini 2005, 59-61).

Ich möchte in diesem Zusammenhang auch von vom Autor selbst edierten Tagebüchern sprechen. Dusini spricht von einer „fremden Lebensrede“, die ethisch nicht immer vertretbar ist, und konkludiert mit der These bezüglich der Hermeneutik autobiografischen Schrifttums:

„Die Art und Weise, wie Tagebücher ediert werden, reguliert die Möglichkeiten dessen, was wir aus einem Leben verstehen können.“ (Dusini 2005, 49)

Damit fasst Dusini eine Wirkung der edierten Tagebuchfassungen auf den Leser zusammen. Durch Kürzungen und Zensuren ist es nicht mehr möglich den Diaristen voll wahrnehmen zu können, sein Leben wird verfälscht oder verschönert. Im Fall von Frank hatte sich ein Familienmitglied dazu berechtigt gefühlt. Im besten Fall ediert der Diarist sein Tagebuch selbst oder in Übereinkunft mit dem Verleger, um die Echtheit so weit wie möglich wahren zu können. Jede Änderung im Tagebuch bedeutet auch eine Änderung im Leben des Verfassers.

Eine sehr einheitliche Typografie zeichnet die meisten gedruckten Tagebücher aus. Ein Gegenbeispiel dazu fand ich in der deutschsprachigen Literatur. Max Frischs Tagebuch 1966-1971 enthält zwar Seitenzahlen, aber es ist gespickt voll von verschiedensten Eintragungen wie z.B. kurzen Gedanken, Skizzen und nachempfundenen oder fiktiven Dialogen. Mehrere Eintragungen besitzen Überschriften statt Datumsangaben, andere besitzen ein Datum, aber es ist nicht einheitlich genau und steht nicht immer zu Beginn der Eintragung. Der Verlag eliminiert die Einzigartigkeiten in ihrer Authentizität nicht durch eine einheitliche Typografie. Im Gegenteil, die Typografie wird zum Stilmittel.

Im Bewusstsein, dass ihre Aufzeichnungen später einmal an die Öffentlichkeit gelangen sollten, nahm auch Anne Frank Änderungen in ihrem Tagebuch vor. Sie hatte beabsichtigt der Nachwelt ein Zeitzeugen-Dokument zu hinterlassen. Andererseits – und darin das Oszillieren zwischen öffentlicher und privater Schreibweise vorführend – gab sie ihrem Tagebuch einen Namen, mit dem sie es bei jeder Eintragung ansprach, was dem Tagebuch auch einen korrespondierenden Charakter verleiht und es somit in die Nähe der Gattung Briefroman führt (Dusini 2005, 59-61).

Dusini spricht hinsichtlich des Misstrauens gegenüber der Authentizität eines edierten Tagebuchs von dem Verlust des Autors und einem von dem eigentlichen Leben gereinigten Leben des Autors (Dusini 2005, 54ff).

Dieselben Probleme treten bei Autobiographien oder Briefromanen auf. Auch wenn man selbst einen Brief oder eine E-Mail an einen Freund schreibt, versucht man sich gut verständlich und stilvoll auszudrücken und etwaige nicht erwähnenswerte Details wegzulassen. Eine persönliche Perspektivierung der Wahrheit ist somit immer dabei.

Diaristen würden sich gerne so darstellen, wie sie sein möchten und nicht wie sie sind. Meiner Meinung nach öffnet diese Sichtweise wieder einen anderen Aspekt von Wahrheit und Edition im Tagebuch. Denn der Diarist möchte auch durch die ehrlichsten Offenbarungen aus seinem Privatleben nicht in der Gesellschaft kompromittiert werden. Die Schamgrenze ist individuell verschiebbar. Provokation oder Rache können ebenso Hintergrund genauer Betrachtungen des Ichs bedeuten und nicht ausschließlich als Provokation des Lesers gedacht sein (Boerner 1969, 30ff).

Man könnte aber auch die Gegenfrage stellen, wie viel von einem ursprünglichen Roman oder jedem anderen Text bleibt, wenn man bedenkt, welche Rolle der Druck, die Wahl des Verlegers beim Material und Form des Buches spielt. Nicht zuletzt muss man dabei auch die Verfassung, das Wissen und die Erfahrung des Lesers mit einbeziehen (vergl. Kurz 2007, 18-35).

Die Zeit spielt eine wesentliche Rolle beim Tagebuch. Dusini vergleicht das Tagebuch mit der Autobiografie, den Annalen und den Jahreshften. Diese Gattungen haben alle mit einer Periode oder Epoche zu tun, in der die Zeit oder ein Abschnitt im Vordergrund steht. Die Zeit spielt im Tagebuch eine sehr große Rolle, sie stellt das strukturierende Gesetz her und strukturiert auch das Leben des Verfassers.

Einerseits kann man damit die Einteilung des Lebens in Zeiteinheiten meinen. Andererseits kann man in diesem Zusammenhang die Möglichkeit der täglichen Aufzeichnungen im Internet erwähnen, die hinsichtlich ihrer geringen Editierungen einen starken Bezug zur Zeit haben, da sie meist über momentane Erlebnisse und

Stimmungen reflektieren und berichten und deshalb als Egodokument in die Nähe der Gattung Tagebuch rücken.

Internettagebuch, sogenannte Weblogs oder Blogs sind eine Fortsetzung der E-Mail an einen Freund, Reiseberichte via E-Mail erscheinen oft wie ein Tagebuch für ein Gegenüber. Sie sind meiner Meinung nach besonders authentisch. In Zusammenhang mit literarischen Tagebüchern sind sie als Vergleich eher schwierig, da sie keine Edition haben. Durch Quantität der Weblog-Einträge besteht aber auch die Möglichkeit einzelner qualitätsvoller Abschnitte, die eine spätere Editierung und Veröffentlichung als Buch nicht ausschließt. Eine Autorin der Zeitschrift *Opzij* glaubt ein auffälliges Merkmal bei dieser Art Tagebuch im Internet beobachtet zu haben.

Auffällig dabei sei der Unterschied zwischen „linkdumpers“ und „lifeloggers“. Linkdumper seien hauptsächlich Männer, die vor allem Verweise auf bereits bestehende Seiten im Internet platzieren um sie mit anderen teilen zu können. Der Großteil der lifeloggers sei weiblich. Lifelogger berichteten vorwiegend von persönlichen Erlebnissen und sehen darin mehr die Funktion eines Tagebuchs (Bast, *Opzij* 2005, 112).

Der Artikel bestätigt die Abhandlung über das weibliche Schreiben und die Schrift, der „ein offenkundiger Widerspruch als Paradoxon geschlechtsspezifischer Zuschreibungen an ein Medium und ein Genre“ entgegnet wird (Babka 2002, 32ff).

Erwähnenswert finde ich auch, dass bei Weblogs die Frage der Privatheit aufgrund der Zeit vollkommen wegfällt, da sich ein Blogger automatisch und unmittelbar über das Internet im öffentlichen Raum befindet. Ob Aufzeichnungen eines Bloggers deshalb intimere Sequenzen in die Öffentlichkeit tragen, sei dahingestellt. Das virtuelle Tagebuch beansprucht eine paradoxe Bedeutung von Intimität.

Das Tagebuch hat, wie der Roman, eine Textstrategie, die dem Leser vorgegeben wird und die sich aufgrund der Merkmale des Tagebuchs nachvollziehen und verstehen lässt. Im folgenden Kapitel möchte ich darauf zu sprechen kommen (Iser 1994, 154).

### **3.3. Komponenten, Merkmale und Themen**

#### **3.3.1. Der Tag und das Buch**

Auf der Suche nach den Merkmalen des Tagebuchs hatte ich vorerst Dusinis Habilitationsschrift zur Vorlage. Die Einteilung seines Werks anhand der Gattungsmerkmale schien mir besonders sinnvoll, weshalb ich diese Einteilung hier in modifizierter Weise übernehmen werde. In der Analyse (Kapitel 5) werden die gemeinsamen Komponenten, Merkmale und Themen zur Verbindung mit dem Comictagebuch.

Der Tag und das Buch sind sowohl die Komponenten des Tagebuchs, als auch des Comictagebuchs. Der Tag hat 24 Stunden und trotzdem kann sich seine Dauer verändern. Der Tag bezeichnet etwas Fragmentarisches, dass sich in jedem Tagebuch wieder findet. Er fragmentiert das Tagebuch und somit auch das Leben. Manchmal gibt es mehrere Einträge pro Tag, d.h. auch der Tag wird fragmentiert. Ein Eintrag kann aus einer kurzen Notiz bestehen, die einen ganzen Tag beschreibt. Das trifft auch auf die Darstellung eines Tages mit Bildern zu (Dusini 2005, 87).

In einem Comictagebuch werden die Bilder des Tages herausgearbeitet. Der Tag ist die zentrale Einheit und Teil des Schreibprojekts, das über Jahre hinweg immer wieder neu ansetzt. Aus den Komponenten leite ich einzelne Merkmale ab oder filtere sie heraus. Ein Tag besteht aus den Merkmalen Anfang, Ende und Datum (Dusini 2005, 101).

Es ist nachvollziehbar, dass es aufgrund der Arbeitsmethode bei einem Comictagebuch ebenso verschiedene Editionen gibt wie bei einem literarischen Tagebuch. Jede Zeichnung durchläuft verschiedene Stadien, die aber immer vom Zeichner selbst bearbeitet werden. Die grafische Darstellung eines Tages kann sequentiell verlaufen. Es gibt aber auch Eintragungen, die nur eine bestimmte Aussage über den Tag übermitteln, der Leser erfährt weder Uhrzeit noch Datum.

In jedem Tagebuch gibt es Anfänge, die einander ähneln. Beginne wie die Analyse des Wetters, der vergangenen Nacht und dem Schlaf kommen sehr häufig vor und sind wiederkehrende Themen. Am Anfang wird dem Leser auch mitgeteilt wo sich der

Diarist gerade befindet. Eine Örtlichkeit wird dargestellt. Wetter, Träume/Schlaf und Ortsangaben sind deshalb Themen, die dem Merkmal Anfang untergeordnet sind.

Das Buch als zweite Komponente des Tagebuchs ist Körper und Fläche der Aufzeichnungen. Ohne das Buch haben die Aufzeichnungen über den Tag keine Möglichkeit des Seins. Das Buch gibt dem Tag die Möglichkeit des Gedächtnisses und der Erinnerung.

Dass Comics in Buchform erscheinen, ist erst seit ca. 50 Jahren möglich, als sie den Sprung vom Zeitungsverlag zu Buchverlagen schafften. Auch jetzt ist ein Comic in Buchform noch eine Besonderheit. Es macht ihn meiner Meinung nach kostbarer (Erler 2005).

Bei einem Tagebuch denkt man, auch weil es ja bereits der Bezeichnung innewohnt, unweigerlich an ein Buch, welches Text oder zumindest stellenweise Text beinhaltet, obwohl das Tagebuch auch aus losen Blättern oder einem Notizheft bestehen kann (Dusini 2005, 50-52).

Ob nun lose Blätter oder Notizblöcke als Tagbuch verwendet werden, man spricht von einem Tagebuch als pars pro toto, bzw. vom Buch nicht nur als Textträger, sondern als Beweis der Existenz eines Ichs und der Körperlichkeit des Tages.

Der Notizheftcharakter führte wahrscheinlich auch zu der Bezeichnung „literarische Sackgasse“. Dabei könnte gerade ein Notizbuch der Beginn von Literatur sein, in der Gedanken und Bilder formlos ein Gerüst der Erinnerung bilden (Aronson 1991, 17).

Das Buch wird also zur körperlichen Komponente des Tagebuchs, in dem sich Themen wie das körperliche Befinden, die Geschlechtlichkeit bzw. Genderrollen befinden. Die ausgelagerten Reflexionen zum Tag bekommen ebenfalls durch das Buch ihr körperliches Sein.

Durch die Beziehung des Schreibmaterials mit dem Autor entsteht auch eine Körperlichkeit bzw. der Beweis der Existenz des Ichs. Das Werkzeug ist, wie das Buch, täglicher Begleiter. Ohne Körper gibt es kein Ich, woran sich der Tag binden kann.

### **3.3.2. Die Zeit und das Ich**

Ohne Zeit gibt es keine Wahrnehmung des Ichs und somit auch kein Tagebuch. Das Ich bindet sich nicht nur an die Zeit. Es ist an die Zeit gebunden und es ist auch von der Zeit abhängig. Eine Wahrnehmung des Ichs entsteht durch tägliche Aufzeichnungen im Buch.

Die Wahrnehmung des Ichs kann durch die Wahrnehmung der Zeit verändert werden. Die Wahrnehmung der Dauer einer Zeitspanne kann verändert werden. Das geschieht durch eine Veränderung der Geschwindigkeit in der Erzählstruktur. Der Tag ist die Zeitspanne, die durch die Geschwindigkeit gemessen wird. Die Geschwindigkeit eines Tages steuert auch die Lesegeschwindigkeit, bzw. die Geschwindigkeit der Erzählung über den Tag. Die Geschwindigkeit der Erzählung bestimmt die wahrgenommene Zeit des Tages. Die Zeit, bzw. die Geschwindigkeit kann also als gleichwertige Komponente mit dem Tag verstanden werden, der sich die Merkmale Anfang, Datum und Ende unterordnen.

Das Ich des Diaristen entsteht im Tagebuch durch die Aufzeichnungen im Buch. Jeden Tag wird eine neue Geschichte erzählt, die sich in Fragmenten zu einem Ganzen zusammen fügt. Das Ich entsteht aus verschiedenen Darstellungsweisen, sei es im Text oder im Bild.

Das dargestellte Ich im Tagebuch entsteht auch durch den Leser. Beim Leser entstehen aufgrund seiner Erfahrungen und seines Wissens eigene Bilder des jeweiligen Textes oder des betrachteten Bildes, die das Ich des Diaristen bilden. In der Analyse möchte ich das Verhältnis zwischen Bild und Text genauer betrachten (Iser 1994, 227).

Die Zeit und das Ich bestimmen nicht nur den Charakter des Tagebuchs, sie stellen auch den Tag und das Buch dar. Deshalb sind die Zeit und das Ich, also Geschwindigkeit und Ich-Darstellung oder Tag und Buch, Aspekte, unter denen es möglich werden kann die vorhin genannten Merkmale zu betrachten um dadurch eine Verbindung zwischen Comictagebuch und Literatur zu erkennen.

## 4. Die Verbindung zu Hartjes und Wolkers

Die Verbindung zwischen Hartjes und Wolkers steht stellvertretend für eine Verbindung zwischen Comic und Literatur, wenn auch als eine indirekte.

### 4.1. Warum Wolkers?

Jan Wolkers (1925-2007), einer der bekanntesten Nachkriegsautoren der Niederlande, studierte Malerei und Bildhauerei in Amsterdam, Den Haag, Paris und Salzburg. Er veröffentlichte insgesamt 4 Tagebücher (*Dagboek 1974*, 2005; *Dagboek 1969*, 2006; *Dagboek 1972*, 2007; *Dagboek 1976*, 2007). Internationale Bekanntheit erlangte er durch sein 1973 von Paul Verhoeven verfilmtes Buch *Turks Fruit* (1969), mit Rutger Hauer in der Hauptrolle.

In den nächsten Absätzen möchte ich nun den Zusammenhang zwischen Hartjes und Wolkers erklären, damit deutlich wird warum ich gerade sein Tagebuch mit dem von Hartjes' vergleiche.

Der Grund ist einerseits ein biografischer, andererseits passt er in die vorher dargelegte Diskussion zwischen dem Comicgenre und der Literatur.

Wolkers gab seinem Sohn regelmäßig Comics, vor allem Toonder-Comics zu lesen, was er auch in seinem Tagebuch betont und dadurch einen biografischen Grund darstellt. Er möchte sich persönlich als Comicfan zu erkennen geben (Wolkers 2006, 46, 54).

Wolkers wurde mit mehreren Literaturpreisen ausgezeichnet, die er aber alle, bis auf den Busken Huetprijs 1991, ablehnte. Er wunderte sich öffentlich, warum Marten Toonder für sein Werk nie einen größeren Literaturpreis bekommen hatte. Das stellt für mich die Verbindung von Jan Wolkers zum Comic und somit zu meiner Arbeit her und ist auch der Grund warum ich mit ihm die Verbindung zum Comictagebuch von Maaïke Hartjes herstelle (Graa. *Kritisch Literatuurlexicon*, Oktober 1981, S. 3-10; Mai 1987, S. 11-14, September 2006, S. 1-3, 15-19).

In seinem *Dagboek 1969* beschreibt er die Zeit während der Entstehung seines Romans *Turks Fruit*. Künstler führen Tagebuch um ihre Arbeit mit einem persönlichen Protokoll zu begleiten. Hocke spricht deshalb von einem klaren

Unterschied zwischen Künstlertagebüchern und anderen Tagebüchern.

Künstlertagebücher begleiten meistens den Prozess der Entstehung eines Kunstwerks und die verschiedenen durchlebten Phasen während des Projekts. Bei Jan Wolkers *Dagboek 1969* erlebt man die persönlichen Konflikte und Ereignisse während der Zeit des Erscheinens seines Buchs *Turks Fruit*.

#### **4.2. Hartjes' Verwandtschaftsverhältnisse**

Maaïke Hartjes wurde 1972 in Amsterdam geboren. Sie zeichnet schon seit ihrem sechsten Lebensjahr Comics. Nachdem sie nach der Matura ein paar Jahre Mathematik studiert hatte, wechselte sie an die Kunsthochschule in Utrecht. Hartjes erlangte hauptsächlich aufgrund ihre Strichfiguren, die an kleine Püppchen erinnern, Bekanntheit. 1995 gründete Hartjes das Zeichenstudio De Zwarte Handel. Mit dem Verlag Oog & Blik brachte sie 1997 die Frauencomics *Old Cake Comix* heraus (www.zilverendolfijn.nl, www.deharmonie.nl, <http://weeklydose.web-log.nl>, 21.1.2008).

Hartjes zählt zu den Vertretern einer neuen Generation von Comiczeichnerinnen, deren Werke in das autobiografische Genre, aber auch in eine feministische Schiene passen. Maaïke Hartjes ist durch ihr *Dagboekje* bekannt geworden (www.lambiek.net, 13.10.2005; Ghesquiere 1984, 275).

Hartjes, Protagonistin ihrer Comics, kann als eine Art Anti-Heldin beschrieben werden. Sie ist mit einer dichotomischen Welt konfrontiert, die einerseits aus ihrer persönlichen Welt besteht, die sie mit Mark teilt, und andererseits einer „Welt der Anderen“.

Die „Welt der Anderen“ erscheint ernster und härter und wird vor allem mit einer bestimmten Vorstellung der Erwachsenenwelt verbunden, zu der sie sich nicht zugehörig fühlt. Konfrontationen mit dieser Welt, werden mit philosophischen Gedanken, aber auch Zweifel und Unverständnis dargestellt. Manchmal gleichen die Erlebnisse, aus denen am Ende oft eine Moral gezogen wird, einem Entwicklungsroman, da sie ernststen Situationen zum Teil ziemlich tollpatschig gegenüber tritt, später aber daraus lernt.

Deshalb ist Hartjes' Comicfigur alles andere als eine Superheldin, im Gegenteil, sie besitzt sehr menschliche Züge. Obwohl Themen wie Krieg und Existenzängste in den Tagebuchcomics vorkommen, spielt Humor und menschliches Fehlverhalten eine entscheidende Rolle.

Sie veröffentlicht ihre Gedanken zu Srebrenica und dem Krieg in Serbien. Sie spricht über Geldnot, Arbeitspolitik und über Krebs. Sie äußert sich über ihre Situation als junge Künstlerin und ihre Stellung in der Gesellschaft.

Durch die naive und kindliche Art und Weise Politik und Gesellschaft in Frage zu stellen bleibt sie in ihrem Tagebuch eine vermeintlich gewöhnliche junge Frau in Amsterdam. So ist es anscheinend möglich als Sympathieträger oder vielleicht sogar Vorbild beim Leser nicht anzuecken. Persönliche zwischenmenschliche Beziehungen stehen im Vordergrund.

Hartjes führt auch ein „ganz persönliches Tagebuch“, das sie auf Reisen mitnimmt und aus dem sie für ihr *Dagboekje* und andere ihrer autobiografischen Comics zitiert. Es ist in der ursprünglichen Form nicht zur Veröffentlichung vorgesehen (Gespräch mit Hartjes, 25.4.2007).

Hartjes geht folgendermaßen bei ihrem Tagebuch vor:

„[...] Ik teken op papier, en daarna scan ik de tekeningen en bewerk ik ze op de computer [...] In de reisverslagen ga ik wel wat vrijer te werk, ik gebruik weinig kaders en mix ook met andere tekenstijlen. (Hoewel het grootste gedeelte nog steeds mijn 'standaard' poppetjes is).“  
(Gespräch mit Hartjes, 25.4.2007)

Ihr Tagebuchcomic ist heute fixer Bestandteil des Magazins *Viva*, das Mädchen im Teenageralter und junge Frauen zur Zielgruppe hat. Magazine wie *Viva* oder *Tina* haben Comicstrips in ihrem Repertoire, die dem Mainstream und insbesondere einem Weltbild durchschnittlicher Teenager und junger Frauen folgen.

Dass Hartjes – in Abgrenzung zu ihren Strips für *Viva* – auch andere Zeichenstile beherrscht, beweist sie als Illustratorin oder mit ihren frühen Comics in realistischem Stil. Andererseits kann man den ikonografischen und simplen Figuren mit einfachen Linien auch einen anspruchsvollen und weltoffenen Charakter zuschreiben.

Hartjes sieht ab von der traditionellen Frauenrolle und stellt sich lieber als Püppchen dar, was ihr den Erfolg bei den Lesern einbringt.

Die Stellung Maaïke Hartjes' Comictagebuch kann man hinsichtlich der Comicgeschichte und den fünf zuvor genannten „Verwandtschaftsverhältnissen“ zwischen Gattungen folgendermaßen beschreiben.

Erstens: Hartjes Comic-Tagebuch steht im Verwandtschaftsverhältnis zum Tagebuch, zum Comic, zur Autobiografie oder, durch die Selbstdarstellung abseits einer traditionellen Frauenrolle, zur feministischen Literatur. Hartjes Tagebuch ist nicht nur ein Tagebuch, sondern es ist auch mit anderen Gattungen verwandt. Sichtbar wurde bereits, dass es mit der Gattung Tagebuch verwandt ist. Bei Hartjes' Comictagebuch handelt es sich um eine autobiografische Gattung, da die Hauptfigur dieselbe Person ist wie die Autorin und weil sie über ihr eigenes Leben berichtet. Die Tatsache, dass es von einer Frau handelt und von einer Frau geschrieben ist, die in ihrer Selbstdarstellung bewusst von einer traditionellen Frauenrolle abweicht, rückt dieses Comictagebuch in ein Verwandtschaftsverhältnis zur feministischen Literatur oder zumindest in ein Verwandtschaftsverhältnis mit Frauenliteratur.

Zweitens: Das Tagebuch, feministische oder Frauenliteratur, der Comic oder die Autobiografie könnten aufgrund von einzelnen Merkmalen, nämlich u.a. dem Datum oder der stimmungsabhängigen Erzählweise des Ichs auch als „Spontaneous Prose“ bezeichnet werden. Eine Erzählweise, die dem Leser die persönliche Stimmung des Autors ungefiltert übermittelt ist bei diesen Gattungen als gemeinsames Merkmal feststellbar.

Drittens: Tagebuchcomics von Hartjes stehen in Verbindung mit dem Tagebuch von Jan Wolkers und Anne Frank, teilen aber ebenso Merkmale mit dem autobiografischen Comic *Maus* von Art Spiegelmann. Denn allein das Merkmal „sequentielle Erzählweise“ und das autobiografische Element bei Hartjes stellen Verbindungen zwischen den genannten Werken her. Spiegelmann steht mit Frank durch das Thema der Judenverfolgung im zweiten Weltkrieg in Verbindung. Wolkers steht mit Spiegelmann durch die Autobiografie in Verbindung und Wolkers steht mit Frank durch das Tagebuch in Verbindung.

Viertens: Ein und dasselbe Merkmal, wie z.B. die direkte Rede kann als gemeinsames Merkmal von Hartjes' Tagebuchcomics und einem Text zu einem Theaterstück oder einem Hörspiel dienen. Bsp.: „Hoe lang moeten we nog?“ „Half uur.“ (Hartjes 2002, o.S.). Diese zwei Sätze, bestehend aus Frage und Antwort, stellen einen Dialog her, sowie er auch in einem Drehbuch stehen könnte oder in einem Drama.

Fünftens: Ein und dasselbe Merkmal spielt, je nach Gattungszusammenhang, andere Rollen. Das Datum bei Hartjes kann z.B. auch auf einen Briefroman aus dem 19. Jahrhundert hinweisen. Damit meine ich nicht ein bestimmtes Datum, sondern das Datum an sich.

Die Aussage: „De grote Visserijstraat is de gevaarlijkste straat van Nederland.“ (Hartjes 2002, o.S.), hat als Schlagzeile auf dem Titelblatt einer Tageszeitung eine ganze andere Bedeutung und Konnotation. Bei Hartjes nimmt man an, dass sie dort selbst durchgeht oder mit dem Rad durch diese Straße fährt, also einen subjektiven Eindruck dieser Straße vermittelt. Wird der gleiche Satz, als Schlagzeile für eine Tageszeitung verwendet, deutet er auf eine Warnung hin, die erhöhte Vorsicht bis zu übertriebener Panik unter der Bevölkerung auslösen kann.

Alle diese Verwandtschaftsverhältnisse zeigen die Stellung oder Position des Comictagebuchs, das im Kreise der Literaturgattungen eingebettet ist. Die genannten Gattungen sind beispielhaft gewählt, sie sind variabel und können zu einer unbestimmten Zahl erweitert werden, was die Schwierigkeit der klaren Positionierung verdeutlicht.

Verwandtschaftsverhältnisse kann man aber auch in Zusammenspiel und Wirkung von Bild und Text ausfindig machen. Unterschiede der Erzählweise durch Text und Bild sollen im nächsten Kapitel zur Sprache kommen, aber auch die oben genannte Verschränkung von Bild und Text.

## 5. Analyse

Bei der Analyse fokussiere ich die Interaktion zwischen Bild und Text, bzw. ihre wechselseitige Verschränkung in der Narration.

Bei einer Interaktion wirken Text und Bild getrennt voneinander auf die Erzählung ein. Sie haben eigenständige und unabhängige Funktionen. Bei einer Verschränkung arbeiten Bild und Text zusammen und bilden eine Einheit.

Ich möchte in meiner Analyse auch die durch Interaktion und Verschränkung entstandene „Verbildlichung des Textes“ betrachten und damit Beweisen, dass das Comictagebuch teils dieselben Erzählstrukturen aufweist wie das literarische Tagebuch und diese miteinander vergleichen (Balzer 2002, 144).

Ich möchte anhand von Beispielen aus den jeweiligen Werken zeigen, wie Bilder die Wahrnehmung des Lesers beeinflussen, sei es im Comic oder in der Literatur. Die Wahrnehmung der Tagebücher kann aber auch durch ihr äußeres Erscheinungsbild beeinflusst werden, was ich kurz erläutern möchte.

Wenn man die Tagebücher von Wolkers und Hartjes miteinander vergleicht, so fällt zuerst der Unterschied an der äußeren Form des Buches ins Auge. Wolkers publizierte sein Tagebuch in gewohnter Weise als Buch, das sich von anderen nicht unterscheidet. Äußere Form und Druck deuten nicht explizit auf ein Tagebuch hin, sondern können für einen Roman oder einen Gedichtband gehalten werden.

Hartjes spielt offensichtlich mit dem Image und den Clichés des Tagebuchs. Es gibt keine Seitenzahlen und das Cover sieht aus wie das Tagebuch eines jungen Mädchens. Auf der Innenseite des aufklappbaren Umschlags ist ein Schloss abgebildet. Es gibt keine einheitliche Schrift. Die Schrift wechselt von der Handschrift Hartjes zu eingefügten Druckschriften, die wie die vorher genannten zusätzlichen Notizen fungieren, oder Briefe von Freunden, wie z.B. einer ihrer Zeichnerkolleginnen Barbara Stok.

Die Themen des Tagebuchs von Maaike Hartjes weisen jedoch keinesfalls darauf hin, dass es sich um das Tagebuch eines in die Jahre gekommenen Mädchens handelt, d.h. einer Frau, die eigentlich nicht richtig erwachsen werden will. Die Themen

bleiben lebensnah und realistisch und sind inhaltlich im selben Bereich wie die Beschreibungen Wolkers angesiedelt.

### **5.1. Der Tag als Zeiteinheit**

Der Tag kann unterschiedliche Längen haben. Eine grafische Darstellung enthält mehrere Elemente die zu einer Erzählung beitragen und dadurch einen Tag länger erscheinen lassen als einen anderen: Wir haben einerseits das Datum als Hintergrund und die Eintragung mit der Information über das Ereignis des Tages im Vordergrund.

Bsp. 1a) VRIJDAG 2 MEI 1969. Lezing Texel. (Wolkers 2006, 28)

Dieser Tag würde wahrscheinlich in mehreren Panels dargestellt werden und viel länger dauern, als bei Wolkers, was an den unterschiedlichen Erzähltempi von Literatur und Comic liegt (Barbieri 2002,126).

Ein Tag eines Tagebuchcomics mit einer ähnlichen Aussage kann aber z.B. auch so aussehen wie in Abbildung 1a:



Abb. 1a

Barbieri (Dammann 2002, 92) unterscheidet beim Comic zwischen einer abgebildeten und einer erzählten Dauer (*durata rappresentata* und *durata raccontata*). Dammann nennt sie auch direkt abgebildete Zeit oder Dauer und indirekt mitgeteilte Zeit oder Dauer (Dammann 2002, 92ff).

Die indirekt mitgeteilte Dauer bei dieser Abbildung bezüglich einem Tag auf der Comicbörse scheint hier länger als der Eintrag von Jan Wolkers „Lezing Texel“, obwohl der Tag beider Autoren jeweils 24 Stunden betrug und die erzählte Zeit

jeweils die Zeit dieser Veranstaltung umfasst. Leider lässt sich die Erzählzeit bei Wolkers' Tagebucheintragung, als auch bei Hartjes' Tagebucheinträgen nicht messen (Barbieri 2002, 127).

Das Bild der Comicbörse gibt dem Leser unweigerlich mehr Information als das einzelne Satzfragment „Lezing Texel“. Man nimmt an, dass Wolkers dort war, aber er hätte die Eintragung auch als eine Art Gedanke an diese evtl. am Nachmittag bevorstehende Lesung vornehmen können.

Bei Abbildung 1a platziert sich das Ich direkt in der Szene. Es gibt keinen Hinweis auf einen Traum und wir bekommen auch noch eine Information bezüglich des Szenarios dieser stattgefunden habenden Comicbörse geliefert. Der Text ist mit dem Bild verschränkt, er bildet eine Einheit mit dem Bild und trägt zum Verständnis beim Leseakt bei.

Wolkers kurze Abhandlung der Lesung auf der Insel Texel könnte einerseits auf Unlust oder Zeitnot hindeuten, andererseits auch auf eine Funktion des Tagebuchs als Notizbuch. Das könnte ein Indiz für die Aussagen von Babka und Bast über weibliche und männliche Verhaltensweisen beim Führen eines Tagebuchs sein (Babka 2002, 31ff; Bast 2005, 112).

Barbieri spricht auch von einer Reliefbildung, die zum narrativen Rhythmus beiträgt. Der Rhythmus ist ein wichtiges Element bei der Erzählung, da sie für das Interesse des Lesers sorgt, die Geschichte weiter zu verfolgen (Barbieri 2002, 129, 130).

Die Erzählung im Comic wird langsamer, indem größere Panels eingefügt werden. Wenn es in einem großen Bild Überraschungen beim Betrachten gibt, siehe Abbildung 1b, ist die Erzählung langsamer, wir verharren länger auf dem Bild.



Abb. 1b

Bei Abb. 1b sehen wir ein Bild, das die Zeitspanne eines Tages beschreibt. Es gibt ein genaues Datum und auch eine Überschrift für diesen Tag: “Regeldag!” (dt. Erledigungstag).

Als literarischen Vergleich könnte man hierbei Beispiele angeben, die länger als eine Seite dauern und z.B. den Tag vor dem Vatertag, den Vatertag (Wolkers 2006, 46) oder den 21. Juni 1969 (Wolkers 2006, 70ff).

Bsp. 1b) ZATERDAG 14 JUNI 1969. “Om tien uur ga ik even snel boodschappen doen. Om twee uur komt Jeroen. Net voor sluitingstijd ga ik nog even naar Frank om een boek te kopen met schepen. Spaanse galjoenen e.d. Hij is niet gauw tevreden en wijst resoluut af wat niet aan zijn verlangen tegemoet komt.

Om zeven uur zit ik in de deuropening te kijken naar de bomen, de zwaluwen en de meiden die langskomen.

’s Middags om vier uur ‘Dagje Ouder’. Muziek van Breuker wordt redelijk in beeld gebracht en ten gehore. Dan Jan met kwaai en live amateurschilders. Het is vrij aardig gedaan.

Om negen uur komen Willem Breuker en Lonnie. Willem heeft een plaat voor me meegebracht. Achie Shepp. ‘The New York Contemporary Five Vol. 2’. Lonnie bloemen voor Karina. Ik geef Willem drie boekjes van Tom Poes. ‘Het huilen van Urgje’, ‘De Wilde Wagen’, en ‘De Wisselschat’. We drinken whisky, draaien Woody Guthrie en Big Bill Broonzy en praten over het programma. We vertellen Lonnie van ‘Werkkleding’. Nog andere verhalen. Over kopen pot bij VPRO. Verhaal over fiets met sabel in kanaal. Maria met Jacobakruitjes in bed als ze huiszoeking komen doen naar schilderijtje dat uit de Lakenhal gestolen is.” (Wolkers 2006, 46).

Wie man aus Bsp. 1b erkennen kann, beschreibt Wolkers hier einen besonderen Tag mit dem Besuch eines Freundes, Geschenke werden ausgetauscht und Geschichten erzählt. Davor musste er den Besuch vorbereiten und einkaufen gehen. Dieser Tag ist also ebenso ein „Regeldag“ wie der von Hartjes.

Zeitlich gesehen hat man aber das Gefühl, dass Hartjes den ganzen Tag nichts anderes getan hat als lästigen Papierkram zu erledigen, wobei man bei Wolkers zwar eilige Vorbereitungen merkt, den Abend aber voller Spaß und Entspannung liest, weshalb er auch scheinbar viel länger dauert.

Ein Beispiel, das zeigt, dass in vier Bildern nur drei Stunden dargestellt werden ist Abbildung 1c.



Hier hat man es mit einer ziemlich hohen Geschwindigkeit zu tun. Zwischen den einzelnen Bildern sind Freiräumen, die keiner Darstellung bedürfen, wie z.B. das Einsteigen und Aussteigen in den Bus, das Vorbereiten des Geschenks oder der Weg zur Bushaltestelle. Diese Freiräume zwischen den Bildern tragen aus meiner Sicht zu der hohen Geschwindigkeit bei. Ein für den Leser angenehmer Rhythmus darf nicht zu langsam sein und muss den Leser durch „Neuigkeiten“ vorwärts treiben (Barbieri 2002, 130).

Die Abwechslung der verschiedenen Längen der Tage ist für den Leser wichtig um einen Rhythmus beibehalten zu können und nicht gelangweilt zu werden. Das trifft sowohl auf das literarische Tagebuch, als auch auf das Comictagebuch zu (Barbieri 2002, 128ff; Dammann 2002, 95).

### 5.1.1. Anfang

Am Beginn eines Tagebuchs werden häufig Gründe angegeben, weshalb dieses Tagebuch geführt wird. Der Anfang eines Tagebuchs kann deshalb verschiedene Bedeutungen haben, je nachdem, was der Begriff Anfang und der Beginn eines Tagebuches für den Diaristen bedeutet (Aronson 1991, 20).

Wolkers *Dagboek 1969* beginnt mit dem 1. Januar 1969 und endet am 31. Dezember 1969, es umfasst also exakt ein Kalenderjahr. Dazu muss man anmerken, dass er nicht jeden Tag einen Eintrag in sein Tagebuch macht.

Hartjes dagegen beginnt ihr Tagebuch mit dem dritten Tag nach ihrem Abschluss, was auch eine Zäsur in ihrem Leben bedeutet. Auch bei ihren Eintragungen werden Tage ausgelassen.

Am Beginn der beiden Tagebücher wird eine kurze Rückblende auf die vorherigen Tage gegeben, was darauf hindeuten könnte, dass dem Leser eine Orientierung des momentanen Status gegeben werden soll, wie es die zwei Beispiele verdeutlichen:

Bsp. 2a) „WOENSDAG 1 JANUARI 1969 Gisteren Eric naar zijn werk gebracht. Hij was te laat.“ (Wolkers 2006, 7).

Bsp. 2b) „Woensdag had ik eindexamen Donderdag kreeg ik mijn diploma. Vrijdag gaf ik een feestje. Vandaag is't zaterdag Nederland speelt tegen België en 't is de 1de dag dat ik helemaal niks hoeft te doen!“ 13.6.1998 (Hartjes 2002, o.S.)

Hartjes hat die ersten Sätze handschriftlich notiert und erst darunter beginnen die Panels zu ihren ersten Tagen eines neuen Lebensabschnitts nach dem Ende ihres Studiums.

Während der erste Eintrag des Comictagebuchs nicht mit einem Comic beginnt, sondern mit einer Beschreibung der letzten Tage, ist der Beginn des Tagebuchs von Wolkers im Stil nicht von seinen anderen Eintragungen zu unterscheiden. Sein Rhythmus ist sehr monoton, es gibt selten einen Auftakt oder einen dramaturgischen Schlusssatz, wie wir später sehen werden (Barbieri 2002, 125ff zitiert nach Genette 1972, 1983).

Hartjes beginnt das Tagebuch mit einer Art Auftakt und Einleitung zu einem neuen Lebensabschnitt. Für sie scheint der Beginn des Tagebuchs auch der Beginn eines neuen Lebens zu sein und das teilt sie dem Leser eindeutig und direkt mit.

Der Grund warum sie diese Einleitung nicht in Bildern getätigt hat könnte ein schnelles Abwickeln des bereits abgehakten Lebensabschnitts sein, den sie aufgrund des Neubeginns nicht zu sehr hervorheben möchte. Das ist der erste Hinweis auf die Wirkung des Bildes auf den Leser, der eventuell an unwichtigeren Stellen zu lange verharren würde. Die Autorin kann so den Leser schneller zu den Stellen bringen, die er für wichtiger hält, dadurch ändert sie die Geschwindigkeit des Tages in der Wahrnehmung des Lesers.

Jeder Tag, als zeitliches Fragment im Leben des Diaristen, stellt auch einen neuen Beginn dar. Anfänge von Tagen ähneln sich sehr häufig, da sie etwas Universales beinhalten. Der Beginn eines Tages besteht in vielen Fällen mit dem Aufstehen und dem Blick aus dem Fenster.

#### 5.1.1.1. Wetter

Eines der universalen Dinge ist das Wetter. Der Tag beginnt in beiden Tagebüchern häufig mit der Analyse des Wetters. Ich habe hier drei Beispiele ausgewählt.

Bsp. 3a) "MAANDAG 7 APRIL 1969, 2e PAASDAG Om 9 uur op. Het is prachtig weer. Eindelijk windstil. [...]" (Wolkers 2006, 24).

Bsp. 3b) "ZATERDAG 10 MEI 1969 Hele dag regen. Grauwe lucht. Laat op, om half elf. [...]" (Wolkers 2006, 30).

Bsp. 3c) "ZONDAG 11 MEI 1969 Rechenachtige en winderige dag. We kijken maar naar de bakstenen zijkant van het schuurtje met de wilgenboompjes ervoor. [...]" (Wolkers 2006, 31).

zondag 12/7/98



Abb. 3)

Berichte über das Wetter und die persönliche Befindlichkeit finden sich in jedem der beiden Tagebücher wieder. Über das Wetter zu sprechen scheint oberflächlich und banal. Aber gerade die tägliche Berichterstattung des Wetters fördert persönliche Stimmungen zu Tage. Die Rede über das Wetter scheint oft auch die Rede über die eigene Befindlichkeit zu sein.

Durch ein Zitat von Barthes möchte ich die Ansicht über das Merkmal der profanen Rede über das Wetter unterstreichen.

„Man kann sich doch kaum eine belanglosere, nichtssagendere Mitteilung vorstellen, als was für Wetter ist' (war); und dennoch, als ich neulich Amiel las, zu lesen versuchte, Verärgerung darüber, daß der sittsame Herausgeber [...] es für richtig befunden hat, bei diesem Tagebuch die alltäglichen Details, was für Wetter am Ufer des Genfer Sees war, zu streichen und nur öde moralische Betrachtungen stehen zu lassen: dabei wäre es gerade das Wetter gewesen, was nicht gealtert wäre, und nicht die Philosophie von Amiel.“ (Barthes 1974, 80)

Die Zeitlosigkeit des Wetterberichts besticht jede philosophische Erkenntnis und jedes intime Bekenntnis. Es trifft beim Leser die emotionale Ebene, wodurch Intimität und Vertrauen zwischen Leser und Diarist entsteht.

Die Beschreibungen des Wetters, wie in den drei Beispielen von Wolkers rufen beim Leser bekannte Bilder auf. Jeder hat schon einmal einen Regentag erlebt oder sich beim Aufstehen an einem wolkenlosen Himmel erfreut. Jeder Leser verfügt über andere Erfahrungswerte. Nicht jeder Leser kann sich unter einer „grauen Luft“ etwas vorstellen oder stellt sich auch den sonnigen Tag oder den Regentag vor, den er bisher in seinem Leben erlebt oder zumindest auf dem Bildschirm (Computer, Kinoleinwand, Fernseher, usw.) gesehen hat.

Wenn man hingegen den Comic von Hartjes betrachtet, entstehen Emotionen des Regentages. Die Aussage „Moet je dit weer nou zien,“ ist keine Beschreibung des Wetters, sondern die Aufforderung an ihren Freund, an den Leser oder eben genau so eine Aussage, die man in den Raum hinein wirft, wenn man eigentlich keine Antwort erwartet, denn eigentlich ist man selbst überwältigt von dem Regen.

Bild und Text treten dabei in eine Interaktion, d.h. sie unterstützen einander nicht zum Verständnis, sondern haben jeweils eine eigenständige Funktion. Sie könnten

auch getrennt von einander stehen. Bei einer Interaktion stärken sich Bild und Text gegenseitig und unterstreichen oder betonen die Wirkung.

Tatsache ist auch, dass die Emotionen des Regentags, die bei der Betrachtung von Abbildung 3 entstehen, auch auf eine scheinbare Wahrnehmung hindeuten. Wir sehen ein Bild, in diesem Fall besteht die Abbildung aus schwarzen Linien, und fügen unbewusst die für unsere Wahrnehmung, bzw. Konkretisation, fehlenden Stellen hinzu (Ingarden, zitiert bei Iser 1994, 274).

Wolkers kurze Beschreibungen über das Wetter in den Beispielen 3a, 3b und 3c scheinen weniger Information Preis zu geben als Abbildung 3. Unser Gehirn fügt in beiden Beispielen die für uns fehlenden Informationen hinzu. Das Fehlen von Informationen für den Leser, bzw. die sogenannten „Leerstellen im Text“ werden als Stilmittel eingesetzt, solange sie eine Illusion der Wahrnehmung erzeugen und den Leser dazu auffordern diese Ergänzung im Kopf zu konkretisieren (Iser 1994, 275ff).

Bei den oben genannten Beispielen konkretisiert man vor allem das Licht. Abbildung 3 scheint düster und melancholisch zu sein. Wolkers windstillen Tag erzeugt einen hellen und heiteren Eindruck.

Sowohl bei Wolkers als auch bei Hartjes ergänzt der Leser bei der Wahrnehmung des Wetters Bilder die für ihn notwendig sind um eine Stimmung zu erzeugen. Der Autor kann sie bei diesen Beispielen ganz bewusst weggelassen haben um den Leser nicht zu einem bestimmten Bild zwingen zu müssen. Hier überschneiden sich Comic und Literatur in ihrer Erzählweise.

#### **5.1.1.2. Ortsangaben**

Das gleiche Phänomen wiederfährt uns auch bei der Darstellung und Beschreibung einer Örtlichkeit. Durch die grafische Darstellungsweise sind Ortsangaben eigentlich obsolet. Das Bild beschreibt eine Fahrt mit dem Rad in Begleitung ihres Freundes und ohne Begleitung in den Straßen einer Stadt, die als die Stadt Amsterdam erkennbar ist, obwohl es sich wieder nur um ein paar schwarze Linien handelt.



Abb. 4a



Abb. 4b

Bsp. 4a) VRIJDAG 24 OKTOBER 1969. We rijden over het hele eiland. In Oosterend stoppen we en lopen rond het kerkje... (Wolkers 2006, 121).

Man erfährt bei Bsp. 4a), dass es sich um eine kleine Insel handelt und dass wahrscheinlich mit dem Auto gefahren wurde. Die Stadt Oosterend ist ebenso umrissen wie die Stadt Amsterdam in Hartjes Darstellung. Durch den reinen Text kann man sich keine Vorstellung machen, wie die Fortbewegung nun stattgefunden hat. Die Vorstellung bleibt dem Leser überlassen, der somit den Text in so fern verändert, indem er eigene Bilder hinzufügt.

Bei Bsp. 4b) hat Wolkers offenbar das Bedürfnis genau zu beschreiben, wo er sich aufhält:

Bsp. 4b) DONDERDAG 8 MEI 1969. Hoe ons huisje eruitziet. Als je binnenkomt is er een heel klein halletje, zo klein dat je eerst de buitendeur dicht moet doen, voor je de deur van de douche en de wc, die rechts is, goed kan openen. (Wolkers 2006, 29).

Diese Beschreibung gibt dem Leser genaue Koordinaten seines Hauses. Es bleiben aber sowohl bei Hartjes als auch bei einer genauen Beschreibung des Eingangsbereiches von Wolkers' Haus Bilder über, die der Leser selbst kreieren muss. Wie wahrheitsgetreu diese Bilder sind, hängt von den jeweiligen Erfahrungen des Lesers ab, spielt aber eigentlich keine Rolle.

Der Grund dafür ist, dass die wichtigsten Merkmale durch den Autor mitgeteilt wurden. Darunter verstehe ich die Merkmale die für den Autor notwendig sind, um eine bestimmte Erzählstruktur verfolgen zu können, bzw. den Leser in eine bestimmte Richtung zu führen.

Zusätzlich sind Abbildung 4a und 4b Beweise, dafür, dass der Text einerseits mit dem dem Bild interagiert, es sich aber auch um eine Verschränkung handelt.

Eigentlich enthält Abbildung 4a nur das Datum als Text. Das Datum, auf das ich später zu sprechen komme stellt hier den Hintergrund der Narration dar. Dabei handelt es sich um eine Verschränkung, da der einerseits das Bild und andererseits der Text Funktionen haben, die miteinander die Erzählstruktur leiten (Iser 1994, 155ff).

Bei Abbildung 4b handelt es sich um eine Interaktion, denn man erhält durch den beigefügten Text einerseits die zusätzliche Information, dass es nicht nur dunkel ist, sondern auch nebelig, andererseits gibt die direkte Rede, die durch die wolkige Sprechblase als Gedanken gekennzeichnet ist, Auskunft darüber, wo sich Hartjes befindet, nämlich im Vondelpark, und wie der Vondelpark zu diesem Zeitpunkt subjektiv erlebt wird, nämlich märchenhaft. Diese Information ist ausschließlich im Text enthalten und kann mit dem Bild alleine nicht vom Leser gelesen werden. Eine genaue Funktion dieser Information ist aber nicht in der Handlung der Erzählung zu finden, sondern eher im Aspekt, dass Hartjes dadurch beim Leser eine verstärkte Wahrnehmung der Stimmung in der Erzählung beim Leser hervorrufen wollte.

Was man bei Abbildung 4b erkennen kann, ist, dass der reine Text dem Leser genug Information gibt und auch ohne das Bild stehen kann. Die zeichnerische Darstellung verstärkt den Text auf der emotionalen Ebene. Eine Stimmung oder Aussage wird visualisiert und lässt deshalb weniger Interpretation zu.

Zur Erklärung werde ich nun den Text vom Bild trennen:

„22.1.99: 2 uur 's nachts, ik fiets naar huis. Wat is 't Vondelpark sprookjesachtig.“ (Hartjes 2002, o.S.).

Dieser Tagebucheintrag unterscheidet sich stilistisch nicht von einer Tagebucheintragung von Wolkers.

Bsp. 4c) „MAANDAG 8 DECEMBER 1969. Met mevrouw Boon naar Rembrandt-tentoonstelling. Kwart voor tien Kuiperstraat 6. Ze komt zo'n huisje uit in de Pijp, met hoofddoek om. [...]“ (Wolkers 2006, 146).

Würde man Hartjes' Püppchen nicht nach Hause fahren sehen, macht man sich als Leser selbst ein Bild der Radfahrerin. Die Darstellung führt also dazu, das Aussehen in den Mittelpunkt zu stellen und dem Leser weniger Freiheit in der eigenen Vorstellung zu lassen. Dadurch kann sich auch ein Leser eines anderen Kulturkreises, der die Niederlande nicht kennt ein genaues Bild der Örtlichkeit machen. Die Autorin steuert dadurch verstärkt die Erzählstruktur.

Bei Wolkers Tagebucheintrag, erfährt man genauere Angaben zu Örtlichkeit und Protagonisten, der Leser ist aber in seiner Vorstellung freier, oder auch vernachlässigter, denn jemand, der Amsterdam nicht kennt, helfen diese Ortsangaben nicht weiter. Er kann sich nur eine gewisse Frau Boon mit Kopftuch vorstellen.

Das Beispiel der Örtlichkeit zeigt also, dass das Bild in diesem Fall nicht ohne den Text auskommt, bzw. durch das reine Bild weniger Information an den Leser gesendet wird. Der reine Text gibt dem Leser notwendige Informationen, aber wenig Auskunft über Aussehen der Protagonisten oder der Örtlichkeit. Der Leser wird nicht motiviert, sich diese Merkmale zu visualisieren oder zu komplettieren, denn sie sind nicht notwendig für die Erzählung und verzögern eventuell die Geschwindigkeit der Erzählung.

### **5.1.1.3. Träume/Schlaf**

Aufzeichnungen über den Schlaf sind ein wichtiger Aspekt für den Diaristen. Träume kommen unentwegt zur Sprache und häufig das erste Thema nach dem Erwachen. Beginne wie „gut geschlafen und noch besser“ beschreiben das körperliche Befinden. Eine Klimax wird provoziert (Dusini 2005, 99).

Befindlichkeiten beim Erwachen und eine Berichterstattung über die Qualität des Schlafes sind charakteristisch für den Beginn einer Eintragung und mit dem Thema Wetter vergleichbar, da der Bericht über den gerade erlebten Traum oder den vollzogenen Schlaf auch einen Auftakt in der Erzählung des Tages herstellt und somit

den Rhythmus und die Geschwindigkeit steuert.



Abb. 5a

3-11-98

7:50 Nou, geen  
oog dicht  
gedaan vannacht!



Abb. 5b

Bsp. 5a) "ZONDAG 3 AUGUSTUS 1969. Om tien uur op. Lekker uitgeslapen. [...]" (Wolkers 2006, 79)

26-5-1998



Abb. 5c

Was in den Beispielen den Text vom Bild unterscheidet, ist, dass uns das Bild wieder Details von der Umgebung liefert, auch wenn diese nur angedeutet sind. Man erfährt, dass in Schlafsäcken in einem „Gästeschlafager“ übernachtet wurde. Die wolkgigen Umriss der Sprechblase deuten auf Gedanken hin. Diese Details sind bewusst von der Autorin gewählt um wieder die Stimmung der Wahrnehmung zu verstärken.

Wolkers Eintragung ist auch dahingehend verschieden, weil das Gefühl entsteht, dass der Eintrag am Abend gemacht wurde. Es hat also mehr den Charakter eines Rückblicks über den Tag und wirkt eher nüchtern auf die Wahrnehmung des Lesers.

Bei Hartjes entsteht das Gefühl, man ist in dem Augenblick dabei als sie im Haus von Freunden erwacht. Das kann an der detaillierten Darstellung der Situation liegen, man hat mehr Zeit sich mit dem Augenblick des Aufwachens zu beschäftigen. Das Auge verweilt länger auf dem Aufwachszenario, während man bei Wolkers eher den erfolgreichen Akt des Aufstehens vor sich hat, bevor er zur ersten Tat des Tages schreitet. Der Satz „Lekker geslapen,“ leitet auch einen tatkräftigen Tag ein, der dann im Vordergrund der Tagebucheintragung steht. Wolkers Akt des Aufwachens und Aufstehens dient sozusagen als Auftakt zum eigentlichen Tagesgeschehen und dient weniger als Thema des Tages.

Hartjes gestaltet durch ein Bild des Erwachens und dem Bericht über die Qualität des Schlafs eine viel längere Zeitspanne, die einen ganzen Abschnitt des Tages einnimmt und so zu einem wichtigen und berichtenswerten Thema des Tages wird.

Eine detailgetreue Ansicht der Tagebucheintragung von Wolkers kann aber auch eine „Aufhebung der Kompositionsaktivität der Lektüre“ bedeuten, sodaß sich daraus eher eine Verarmung der Vorstellung des Lesers ergibt, als eine Bereicherung (Iser 1994, 225ff).

In gewisser Weise müsste diese Aussage auch auf eine Graphic Novel zutreffen oder eben auch auf den Tagebuchcomic. Auch eine abstrahierte Darstellung der Umgebung kann dazu führen, dass sich der Leser durch eine Überforderung in seiner Vorstellungsaktivität beeinträchtigt fühlt.

Die Darstellung und Beschreibung von Träumen kommt in fast allen Tagebüchern vor, sie stellen Informationen dar, die nur intimen Freunden anvertraut werden. Der Bericht eines Traumes stellt etwas Misteriöses dar, das Geheimnisse des Unterbewusstseins aufwirft, die entweder durch das gewöhnliche Aufschreiben oder Erzählen abgehandelt werden sollen, oder man fordert den Leser dadurch auf an eigene Erfahrungen dabei zu denken. Vielleicht besteht die Motivation den Traum zu

deuten und sieht wichtige Informationen darin, die einem das Unterbewusstsein mitteilen möchte.

Bei Hartjes wird der Traum, dass sie ein Baby hätte, das ihr permanent abhanden kommt, und das sie unentwegt suchen und wieder finden muss, durch ihren Freund gedeutet (Das Baby sei das Symbol von Liebe.).

Wolkers erzählt vom Traum seiner Frau, den er dadurch erklärt, dass sie Informationen am Tag zuvor in ihren Traum eingebaut hat. Er sieht nichts Symbolisches oder Geheimnisvolles im Traum. Auch sein eigener Traum wird in einem Satz zusammengefasst und nicht näher kommentiert.

Jede Art der Notiz über den Traum und den Schlaf bindet den Leser in eine dadurch entstehende Privatsphäre ein, wie sie auch beim Bericht über das Wetter zu erkennen war. Die Ausführlichkeit der Erzählungen über den Traum und den Schlaf erweitern die Vorstellung über die Persönlichkeit des Diaristen, wodurch die Vorstellung der Ich-Figur unterstützt wird. Dieses Merkmal trifft sowohl auf das Comictagebuch, als auch auf das literarische Tagebuch zu. Die Ähnlichkeit der Erzählstrukturen tritt erneut in den Vordergrund.

### **5.1.2. Datum**

Bis jetzt hatte man den Eindruck, als ob sich das Leseverhalten beim Comic-Tagebuch nicht sehr von dem des literarischen Tagebuchs unterscheidet, was vor allem in Zusammenhang mit dem Tag als Zeiteinheit sichtbar wird.

Die Zeit ist Rahmen jedes Tagebuchs. Die Zeit in Fragmenten lässt Abschnitte entstehen, die durch das Datum getrennt sind. Das Datum bezeichnet einen Tag. Jeder Tag kann Thema einer Eintragung sein. Durch mehr oder weniger ausführliche Eintragungen kann ein Tag länger oder kürzer erscheinen. Der Diarist kann die Dauer des Tages beeinflussen.

Aus dem Blickwinkel des Lesers betrachtet, unterscheidet sich die Art des Lesens des Comictagebuchs vom literarischen Tagebuch.

Das Datum wird bei Hartjes nicht immer vermerkt. Wenn man die verschiedenen Datumsangaben vergleicht, erkennt man auch deutlich, dass es dabei große Unterschiede gibt.

Bei Hartjes gibt es keine einheitliche Form, das Datum zu setzen. Es kann an jeder Stelle der Tagebucheintragung erscheinen. Es kann durch die verschiedenartige Wahl der Schrift den Inhalt der Eintragung unterstützen. Es dient nicht ausschließlich als Hintergrund, sondern tritt sowohl als Interaktion, als auch als Verschränkung mit der grafischen Darstellung auf (Iser 1994, 155ff).

D.h. es ist sowohl Teil der Erzählung über den Tag, als auch Zusatzinformation, die nicht unbedingt notwendig ist um die Geschichte eines bestimmten Tages zu erzählen.

Davon unterscheidet sich das Datum bei Jan Wolkers deutlich. Es wurde von 1. Januar bis 31. Dezember immer in einer einheitlichen Schrift vor den Eintrag gesetzt und stellt ausschließlich den Hintergrund jeder Eintragung dar.

Beispiele gleicher Art sind die Tagebücher von Hans Warren und Frida Vogels, die zusätzlich manchmal noch eine genaue Uhrzeit angeben. Die fallweise Uhrzeit wird bei Wolkers und Hartjes ausschließlich in die Tagebucheintragung miteinbezogen, ebenso wie Ortsangaben. Ortsangaben dienen oft mit dem Datum als eine Art Überschrift einer Tagebucheintragung (Warren 2006, Vogels 2005).

Die Angabe des Wochentages ist bei Wolkers einheitlich angegeben, bei Hartjes gibt es auch hier Variationen an Präzision und Typografie.

Hartjes bereitet die Tagebucheintragungen der einzelnen Tage mit einem großen Maß an erzählerischer Struktur auf, sodass hinsichtlich dessen ein Ende nicht leicht zu definieren fällt. Die Tage haben meist einen erzählerischen Höhepunkt und enden mit einer Pointe. Ein Tag ohne Datum könnte ein belangloser Tag sein, der es nicht verdient datiert zu werden und somit als „Zeitdokument“ eine größere Minderwertigkeit gegenüber den anderen Tagen signalisiert.

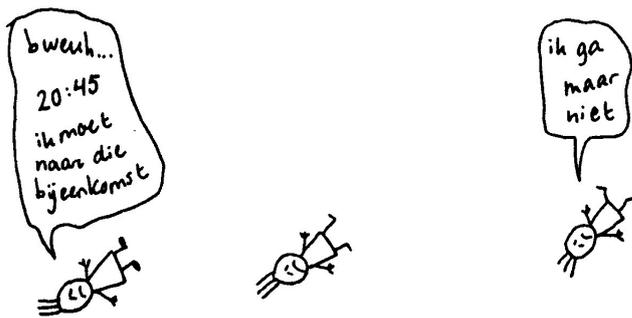


Abb. 6a

Abbildung 6a zeigt eine Tagebucheintragung ohne Datum. Man weiß nicht um welchen Tag es sich handelt. Man könnte es anhand des Datums davor und danach herausfinden. Das Fehlen des Datums deutet auf eine Machtlosigkeit gegenüber der Zeit hin oder kann dahingehend verstanden werden. Das Datum ist aber auch nicht notwendig um die Geschichte über den Tag zu erzählen.

Die Konsequenz des Datums bei Wolkers Tagebucheintragungen zeigt ebenfalls eine Machtlosigkeit gegenüber der Zeit an, indem es immer angeführt wird, unabhängig von der Kraft den Tag zu beginnen oder der Ausführlichkeit der Eintragung. Es bildet den unverweigerlichen Hintergrund zu jedem Eintrag (Iser 1994, 157).

Bsp. 6a) ZONDAG 13 APRIL 1969. Ajax. (Wolkers 2006, 26).

Bsp. 6a zeigt uns einen kurzen Tagebucheintrag, der zeitlich gesehen, ziemlich lange dauert. Ein einziges Wort zieht sich über einen ganzen Tag. Das Datum ist die Zusatzinformation die notwendig ist, um mit diesem Eintrag etwas anfangen zu können. Man kann kombinieren: Wolkers hat das Spiel selbst im Stadion miterlebt. Oder: Wolkers hat sich das Spiel im Fernsehen angesehen. Oder: Wolkers hat über das Radio oder die Zeitung vernommen, dass Ajax gespielt haben. Der kurze Eintrag kann entweder bedeuten, dass Ajax sehr gut oder sehr schlecht gespielt hat, es muss sich aber um etwas Merkwürdiges in Zusammenhang mit Ajax handeln, denn es war das einzige erwähnenswerte Ereignis des Tages.

Datum und Eintrag bilden damit Vordergrund und Hintergrund, wodurch dem Eintrag „Ajax.“ eine Kontur verliehen wird und diesem Eintrag beim Lesen doch eine gewisse Dauer des Tages übermittelt (Iser 1994, 157).

Was bei diesem Beispiel auffällt, ist, dass der Diarist an diesem Tag weder über das Wetter, die vergangene Nacht, oder irgendeinen bestimmten Ort spricht, um sich selbst als Ich darzustellen. Es wird keine Körperlichkeit umrissen und kein erzählerisches Ich tritt auf.

Diese Art der Eintragung kommt bei Wolkers häufig vor, aber auch bei Hartjes konnte ich ein ähnliches Beispiel finden. Barbieri spricht von einer Abwesenheit des Erzählers beim Comic, die auch bei Theater und Film zutrifft, weshalb meistens Aussagen im Präsens vorkommen (Barbieri 2002, 129).

Beim Tagebuch kann man von einer Ausnahme sprechen. Sowohl im Comictagebuch, als auch im literarischen Tagebuch tritt der Autor als Erzähler in den Vordergrund. Er unterscheidet sich dabei von einem Erzähler außerhalb des Erzählten, insofern, als dass er als Person auch Hauptperson der Handlung ist. Mit der Randinformation des Datums setzt er einen erzählerischen Hintergrund der über einen Tag erzählten Handlung.

### **5.1.3. Ende**

Das Ende eines Tages unterscheidet sich häufig vom Ende des ganzen Tagebuchs. Damit meine ich eine letzte Eintragung in der sich der Diarist auf der letzten Seite des Tagebuchs vom Leser verabschiedet. Bei Wolkers finden wir diese Abschiedsworte nicht.

Bei Hartjes, Bsp. 7a), finden wir ein abschließendes Ende mit den Worten:

Bsp. 7a) "Eigenlijk heeft 'n dagboek nooit 'n einde..." (Hartjes 2002, o.S.)

Wobei sie einerseits Recht hat, weil man solange man lebt ein Tagebuch führen kann, andererseits hat sie nicht Recht, weil das Tagebuch nur eine bestimmte Anzahl an leeren Seiten hat und damit endet, dass alle Seiten mit Eintragungen gefüllt sind.

Trotzdem kann man diese Bemerkung am Ende auch als eine Art universalen Eintrag über das Tagebuchschreiben überhaupt verstehen, bzw. den profanen Versuch darauf hin zu weisen, dass es weitere Tagebücher von ihr zu lesen geben wird. Das wirft einen kommerziellen Anspruch der Künstlerin ins Bild, verweist aber ihre Art der

Selbstdarstellung mit leicht naiven Zügen hin. Sie sieht keinen Grund darin die Tatsache zu verheimlichen, Geld mit ihrem Kunstwerk verdienen zu müssen.

Ein direkter Dialog mit dem Leser kann auch in einem literarischen Tagebuch vorkommen. An Wolkers Beispielen 7b – 7d ist man als Leser viel distanzierter gegenüber Wolkers Leben. Er spricht den Leser nie direkt an, so auch nicht am Ende.

Anders geht Hartjes beim Ende eines Tages vor. Sie verabschiedet sich häufig nach ihrem Eintrag persönlich und stellt somit eine Beziehung und einen Dialog zum Leser her.

Abbildung 7a zeigt eine abgehende Hartjes, die sich mit den Worten „dag“ verabschiedet. Es ist ein neutraler Abschied, der scheinbar ein baldiges Wiedersehen impliziert.

Abbildung 7b zeigt eine Hartjes die sich aufgrund ihres betrunkenen Zustands und des schlechten Gewissens diesbezüglich als teufelähnliches Püppchen darstellt und sich auf Spanisch verabschiedet.

Abbildung 7c zeigt Hartjes schon mit dem Rücken zum Leser gewendet mit der Entschuldigung schlafen gehen zu müssen, da sie am nächsten Tag früh aufstehen müsse.

In Abbildung 7d kommt es zu einem filmischen Ende, mit einem klassischen Schlusssatz und dem bekannten *The End*. Dies ist wieder ein Verweis auf die enge Verbindung der Narrationsstrukturen von Comic und Film und wie einfach es ist ein Merkmal des Films beim Comic zu verwenden. Auch in der Literatur gibt es dafür Beispiele, das Tagebuch scheint hierbei eine Ausnahme zu sein, was wieder auf das Merkmal der Formlosigkeit bzw. notizenhaften Charakter hinweisen könnte.



Abb. 7a



Abb. 7b



Abb. 7c



Abb. 7d

Bei Wolkers enden die Tage und auch das gesamte Tagebuch so emotionslos wie alle anderen. Wolkers Tage enden mit Sätzen wie:

Bsp. 7b) VRIJDAG 1 AUGUSTUS 1969 “[...] Werk ‘s avonds aan ‘Miss Wespentaille’. Zien het laatste deel van Trotsky.” (Wolkers 2006, 77)

Bsp. 7c) MAANDAG 1 SEPTEMBER 1969 “[...] ‘s Avonds schrijf ik ‘Veiligheidslucifers’ af. We drinken een fles wijn voor het naar bed gaan.” (Wolkers 2006, 98).

Bsp. 7d) WOENSDAG 31 DECEMBER 1969 “[...] Gesprek met Albert Mol is wel goed. Heeft het erover dat toen hij tegen zijn moder zei dat hij homoseksueel was, ze zei, dat dat helemaal niet zo erg was. Dat het ook haar schuld was omdat ze graag een meisje had gehad toen ze in verwachting was van hem.” (Wolkers 2006, 155).

Die Beispiele der Enden der Tage bei Wolkers Tagebucheintragen verdeutlichen eine gewisse Einordnung verschiedener Enden eines Tagebuchs. Das erste Beispiel (7b) beschreibt abendliche Aktivitäten, Beispiel 11c beschreibt ebenfalls Aktivitäten am Ende des Tages wo aber das Zu-Bett-Gehen explizit genannt wird. Beispiel 11d ist die letzte Eintragung des Tagebuchs von 1969. Man kann eine Schlusspointe erkennen, die aber keinen Zusammenhang mit anderen Tagen zuvor hat. Diese Schlusspointe gilt allein der Dramaturgie dieses 31. Dezembers 1969.

Man kann also sagen, dass die Verabschiedung am Ende des Tagebuchs oder am Ende eines Tages die Kommunikationsebene mit dem Leser verstärkt. Wolkers verwendet derartige Endungen nicht. Er bleibt beim notizenhaften Stil. Es gibt keinen Höhepunkt und deshalb auch keinen Schlusssatz in seinen Eintragungen. Die Verabschiedungen von Hartjes neigen zu Übermut aber auch zu Kitsch.

Die Interaktion von Bild und Text bei Hartjes führt dazu, beim Text im Comic auf eine ergänzende Funktion zu stoßen. Hartjes stellt bereits bildlich eine Verabschiedung dar. Die Worte „Dag“ oder „Hastalavista“ verstärken den Ausdruck nur und sind zum Verständnis der Handlung nicht unbedingt notwendig.

## 5.2. Das Buch - Verkörperung des Ichs

Eine realistische Selbstdarstellung des Comiczeichners deutet nicht unbedingt auf einen ernsteren Inhalt hin. Gerade die Selbstdarstellung als Tier verweist auf eine überzeichnete Charaktereigenschaft oder ein Aussehen, dem der Spiegel der Realität vorgesetzt wird (McCloud 1993, 45).

Auch eine abstrahierte Selbstdarstellung als Strichfigur, sowie es bei Hartjes der Fall ist, hat zwar eine gewisse Komik, streicht aber vor allem entscheidende Charaktereigenschaften hervor.

Die Korrespondenz zwischen einem Zeichnerkollegen in Serbien während der Anfangsphase des Jugoslawien-Kriegs unterscheidet sich deutlich von den grafischen Darstellungen der Auseinandersetzungen mit ihrem Freund Mark. Die Zeichnungen wechseln zwischen abstrakt und realistisch. Ihre Selbstdarstellung ändert sich bei verschiedenen Lebenssituationen. Es überwiegen die abstrakten Darstellungen, also die Selbstdarstellung als "Püppchen".



Abb. 8a

In Abbildung 8a sehen wir Hartjes mit einer Bekannten über das Aussehen sprechen. Eigentlich steht die Person neben Hartjes im Mittelpunkt, was auf die Darstellung Hartes' als gewöhnliches Püppchen hindeuten lässt. Hartjes wird von ihrer Bekannten ob ihrer Kleidung bewundert. Die unbekümmerte und positive Atmosphäre bleibt beibehalten.

In anderen Lebensphasen stellt Hartjes sich anders dar, siehe dazu Abb. 8b:



Abb. 8b

Während der Vorbereitungszeit zu ihrem Diplom fühlte Hartjes sich schwer unter Stress gesetzt und von ihrer Umgebung überfordert, was anhand einer wie unter Strom stehenden Strichfigur vortrefflich zu erkennen ist. Das „Püppchen“ ist so angespannt und unausgeglichen, dass es zu einem Monster mutiert ist.

Ohne den Text würde der Leser den Zusammenhang dieser Darstellung mit Hartjes nicht verstehen, er wäre überfordert.

Wolkers' Ich-Darstellungen leben von seinen Tagebucheinträgen. Sein Gesicht und sein Körper sind ungenau und lassen sich nur über Beschreibungen der körperlichen und geistigen Befindlichkeiten deutlicher erkennen. Aber auch durch Berichte über seine Tätigkeiten kann man sich ein Bild von ihm machen. Es gibt viele Fotos von Jan Wolkers, weshalb man sich schon ein Bild von ihm machen konnte, ein Foto (rot gefärbt) ist auch auf dem Buchumschlag zu sehen, es spielt aber beim Lesen des Tagebuchs eine geringe Rolle. Ich gehe aber davon aus, dass der Leser Wolkers in natura nicht kennt.

Bezüglich der Authentizität des Tagebuchs kann das Ich als das einzig wahre Faktum betrachtet werden (Babka 2002 mit De Man 1994, Lejeune 1982, Menke 2000; 37).

Auch wenn Wolkers seine Tätigkeiten ändern würde, das Ich bliebe immer er selbst. D.h. er ist vom Leser immer durch das Ich wiederzuerkennen. Änderungen müssten dem Leser mitgeteilt werden, damit es die Erzählstruktur nicht zerstört oder der Leser den Faden verliert oder überfordert ist. D.h. aber auch, dass der Text keine bildliche Darstellung zur Erklärung seines Ichs benötigt.

Am Bsp. des Ichs im literarischen Tagebuch geht der Leser immer davon aus, dass alle Aufzeichnungen vom gleichen Ich stammen. Im Falle einer posthumen Verarbeitung wirft es die Zweifel der Authentizität auf mit der der Leser bei einem Tagebuch konfrontiert ist.

### 5.2.1. Körperliches Befinden

Durch Eintragungen über das körperliche Befinden und gelegentliche Reflexionen wird ebenfalls die Ich-Figur definiert, bzw. vom Autor gezielt dargestellt. Der Autor positioniert das Ich beim Leser, der es dadurch in Zusammenhang mit seinen bisherigen Erfahrungen charakterlich einstufen kann.



Abb. 9

Bsp. 9a) "MAANDAG 1 SEPTEMBER 1969 Ik ben niet meer benauwd. Nee. Een zalige koude douche. Een halve plus een kwart tablet. [...]" (Wolkers 2006, 97).

Das Ich entsteht durch das Wahrnehmen des eigenen Körpers. In einem Text kann man sich darüber äußern, was der Körper an diesem bestimmten Tag braucht, wie in Bsp. 9a von Wolkers.

Bei Abbildung 9 erkennt man vor allem Umrisse eines Krankenbetts mit einer dampfenden Tasse Tee am Nachtkästchen. Der Text „Ik ben ziek,“ darunter erscheint wie eine Erklärung und dient als Kommunikationsmittel mit dem Leser, aber auch als Dialog mit sich selbst. Es gibt keine fortlaufende Handlung, es wird einfach der Zustand des Selbst erklärt, was den Charakter der Beschreibung des Wetters ähnelt.

Wolkers literarischer Tagebucheintrag bestätigt die Ähnlichkeit mit der Analyse des Wetters. Ein gewisses Nähegefühl wird dadurch verstärkt.

### 5.2.2. Reflexionen



Abb. 10a



Abb. 10b

Hartjes zeigt mit den zwei Bildern, dass sie an diesen Tagen nicht sehr produktiv war und des Müßiggangs frönte, trotzdem war es ihr ein Eintrag ins Tagebuch wert. Dass es über die Erlebnisse in den letzten Tagen nicht viel zu sagen gibt, zeigt eine Sprechblase, in der Punkte zu sehen sind. Hartjes Tagebucheinträge bzw. die Darstellung ihres Körpers unterscheiden sich nicht deutlich wenn an jenem Tag der Eintragung nicht viel passiert ist.

Bsp. 10a) MAANDAAG 24 NOVEMBER 1969. Twee hele celestone. (Wolkers 2006, 140).

Bsp. 10b) DINSDAG 9 DECEMBER 1969. Kees Lekkerkerker met vriend. Kwart over zes halen, eten. (Wolkers 2006, 146).

Bei Wolkers ist das anders. Kurze Eintragungen deuten nicht unbedingt auf wenig Tätigkeit hin. Es scheint, dass er manche Einträge aus Zeitmangel oder schlechtem Befinden so kurz hält. In Wirklichkeit wirft er mit seinen kurzen Eintragungen mehr Bilder auf als Hartjes mit einem einzigen.

Die Einnahme von zwei ganzen Celestonetabletten wirft Fragen auf und wenn man das Befinden von Wolkers dazu bildlich vor sich sieht, ist die Selbstdarstellung sicher qualvoller, als die in Bsp. 10b, wo er aktiv, gesund und sozial erscheint.

### 5.2.3. Gender

Unter diesem Punkt möchte ich das Thema „Frau vs. Mann“ kurz anschnitten. Der Vergleich zwischen dem Tagebuch von Hartjes und Wolkers ist auch ein Vergleich zwischen einem Tagebuch, das von einem Mann geführt wird, und dem Tagebuch, das eine Frau verfasst hat.

Um nicht in die Geschlechterkategorien Frau/Mann zu fallen, möchte ich mich hier auf Judith Butler (*Gender Trouble*, 1990) beziehen, für die „das Geschlecht“ ein soziales und künstliches Konstrukt bedeutet. Bisher habe ich bei den verschiedenen Merkmalen nicht auf die Unterschiede der Geschlechterrollen geachtet. Beispielhaft ist meiner Meinung nach der Unterschied der Selbstdarstellung im Umgang mit der Beschreibung von Intimität und Privatheit. Das Ich kann sich dabei verändern oder auch gleich bleiben. Ob die unterschiedliche Darstellungsweise bei diesem Thema auf die Geschlechterrollen zurückzuführen ist, lässt sich nicht eindeutig beantworten. Es gibt Unterschiede in der Selbstdarstellung zwischen Hartjes und Wolkers, die aber auch auf die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten von Bild und Text zurück geführt werden können.

Bei Hartjes fällt auf, dass sie sich in diesen Momenten der Privatheit nicht mehr als Püppchen zeichnet und dem Comic einen teils realistischen und teils sehr künstlerischen Charakter verleiht. Sie weicht dabei auch von der Darstellung in Panels ab und zeichnet lose Bilder und schreibt den Text in den freien Raum neben der Grafik.

Die Ich-Darstellung in der Situation der Überspannung (Abbildung 8b) und bei sehr intimen Momenten mit ihrem Freund Mark (Abbildung 11a und 11b) weichen zwar vom Püppchenschema ab, sie stellt sich aber kein einziges Mal als Frau mit übernatürlichen Maßen dar, die dem weiblichen Pendant von *Superman* ähnlich sieht, so wie es in von Männern gezeichneten Comics häufig der Fall ist.

Ihre Zeichnerkolleginnen Hondius und Stok nehmen ebenfalls Abstand von einer derartigen Selbstdarstellung, weshalb ich bei diesen Comics einen feministischen Hintergrund erkennen kann. Diese Zeichnerinnen nehmen auf weibliche Leser Rücksicht, die sich nicht mit derartigen Darstellungen von Frauen identifizieren können, wollen und sollen (Kousemaker 1979, 21).

Durch die Darstellung des Körpers der Comicfigur sieht man worauf die Schwerpunkte gesetzt werden. Die übertrieben kurvigen Linien und das wallende Haar bei von Männern gezeichneten Comics unterscheiden sich von der Selbstdarstellung Hartjes.

Bei besonders intimen Momenten weicht sie nicht nur von der Darstellung als Püppchen ab und stellt sich wie in Abb. 7a sehr emotional, mit zarten Linien und beinahe im Stil von Barbara Stok, dar. Man kann zwar weder Gesicht, noch Körperformen erkennen, hat aber trotzdem den Eindruck einer realistischen Darstellungsweise.



Abb. 11a

Bei Abb. 7b abstrahiert sich Hartjes auf eine sehr emotionale und ernst wirkende Weise. Die Linien sind zwar klar sichtbar, aber es scheint als wolle sie nicht eindeutig als Person erkannt werden, sondern als ein Wesen, das durch Emotionen mit einem anderen Wesen verschmilzt. Die doppelten Linien könnten entweder eine schützende Membran darstellen, oder der Umriss einer dicken Haut sein, die aus nichts als Luft gefüllt ist. Allein die Haare der linken Figur könnten auf die Darstellung von Hartjes deuten.



Abb. 11b

Bsp. 11a) VRIJDAG 29 AUGUSTUS 1969. Koude douche. Als ik eruit kom rukt Karina me af terwijl ze zit en ik met mijn rug naar haar toe staa. "Ja, daar komt het. Ga pissen." Ik zie het zaad op het vloerkleed spuiten.

Ik maak macaroni, Karina vindt hem lekker van smaak maar te pappig. [...] (Wolkers 2006, 94).

Bei Wolkers unterscheidet sich die Eintragung nicht sehr von den anderen. Die intimen Handlungen mit seiner Frau haben den Charakter der Tätigkeiten, die sich nicht maßgeblich vom Kochen abheben, was nicht bedeutet, dass diese Beschreibung nicht ausführlich ist und beim Leser viele Bilder aufgeworfen werden. Der Nachsatz bei Bsp. 11a) „Ik maak macaroni, Karina vindt hem lekker. [...]“ deutet auf eine gewisse Normalität und einen freien Umgang damit hin. Sie ist eine Tätigkeit wie jede andere und bringt weder Rätsel noch Überraschungen an den Tag.

Trotzdem hat Wolkers eine sehr private Angelegenheit dem Leser mitgeteilt. Die Intimität, die dadurch zwischen Leser und Diarist entsteht, wenn der Diarist intime Bekenntnisse niederschreibt, entlocken beim Leser entweder das Gefühl eines Voyeurs oder er fühlt sich durch die Offenheit provoziert und abgestoßen, was erneut einen Einfluss auf die Geschwindigkeit beim Lesen bedeutet.

Bei Hartjes verharrt man auf den Bildern. Sie weicht in Abbildung 11b vom Comicstil ab, um eine sensitive Stimmung zu erzeugen. Diese Abweichung können erneut als Hinweis auf das vermeintliche Merkmal „Humor“ beim Comic verweisen. Hartjes könnte aus dem Grund vom Comicstil abweichen, um jegliche Komik zu vermeiden.

Bild und Text bilden bei Abbildung 11a und 11b eine Verschränkung. Das Bild ist ohne Text kaum verständlich. Bei Abbildung 11b kann man gleichzeitig eine Interaktion erkennen, denn der Text trägt nicht zum Verständnis des Bildes bei, sondern unterstützt die Wirkung durch einen Gedanken und eine Frage an den Leser oder an das Ich des Diaristen.

#### **5.2.4. Schreibmaterial**

Das Schreibzeug, ein Rotring Isograph mit der Stärke 0,35 mm, notwendiges Mittel um das Comictagebuch führen zu können, segnet das Zeitliche an einem Sonntag (Geschäfte geschlossen). Das „Verenden“ des Schreibwerkzeugs bzw.

Zeichenwerkzeugs bedeutet das Ende für das Comictagebuch und somit auch das Ende des Ichs. Das Schreibmaterial wird zum personifizierten Ich. Es stellt eine wichtige Beziehung zum Diaristen unter Beweis, denn ohne das Schreibzeug kann das Ich sich nicht darstellen.



27.9.98

Abb. 12

Bei Jan Wolkers findet man dieses Phänomen nicht in diesem Ausmaß, was auf den Verlust eines Teils des Ichs bei einem edierten Tagebuch hinweist.

Bsp. 12) DINSDAG 17 JUNI 1969. Zit maar steeds achter mijn schrijfmachine zonder dat het hoofdstuk 'Requiem voor een Dooie Mus' erg opschiet. [...] (Wolkers 2006, 48).

Beide Diaristen geben Preis mit welchen Werkzeugen sie arbeiten. Es ist ein wichtiger Teil im Leben eines Diaristen und Künstlers sich bei der Arbeit zu zeigen. Hartjes wählt als Comiczeichnerin ganz bewusst ihr Werkzeug.

Wolkers erwähnt die Schreibmaschine eher nebenbei, als er über seine Arbeit spricht. Ob er auch sein Tagebuch auf der Schreibmaschine führt, wird uns als Leser verschwiegen.

Bei Hartjes ist es klar, dass sie auch ihr Tagebuch zuerst mit demselben Zeichenstift verfasst. Sie verschweigt dabei aber den weniger romantischen Teil der Bearbeitung ihrer Zeichnung mit dem Computer (siehe Punkt 4.2.). Das Tagebuch ist gleichzeitig auch eines ihrer Kunstwerke, was an der Authentizität ihres Tagebuchs zweifeln lässt.

Bei Wolkers ist das vorerst nicht der Fall, sein Tagebuch wirkt eher wie ein Notizbuch, es scheint, dass er sich keine extra Mühe gibt einen bestimmten Stil einzuhalten. Dabei ist der notizenhafte und nüchterne Charakter sehr konsequent eingehalten, was als sein eigener Tagebuchstil anzusehen ist und mit dem er offenbar von einem romantischen, ewig zweifelnden und reflektierenden Diaristen Abstand nimmt.

Wolkers erwähnt das Schreibwerkzeug mit dem er das Tagebuch verfasst nicht, es ist für ihn unwichtig, da es ohnehin später gedruckt wird. Hartjes verschweigt im

Tagebuch die Bearbeitung der Zeichnungen mit dem Computer und verfälscht so die Wahrnehmung ihrer Ich-Figur.

Die einleitend zitierten Verwandtschaftsverhältnisse zwischen den Literaturgattungen konnten nur anhand von kurzen Beispielen umrissen werden. Das Comictagebuch positioniert sich aufgrund seiner Gattungsmerkmale zwischen

## 6. Konklusion

Aus der Frage nach der Stellung des Comictagebuchs in der Literatur konnten mehrere Schlussfolgerungen gezogen werden.

Das Comictagebuch positioniert sich am Rand der Literaturwissenschaft. Es nimmt die Position eines Außenseiters an. Es wird nicht als Literatur besprochen, denn es ist ein eigenes Genre, das Berührungspunkte mit der Literatur aufweist und daher einen Vergleich zu einem verwandten Genre der Literatur provoziert. Die Berührungspunkte sind die Form des Tagebuchs und seine Merkmale.

Die Verwandtschaftsverhältnisse zu anderen Literaturgattungen ergaben keine klaren Ergebnisse einer bestimmten Stellung. Eindeutige Wurzeln konnten auch im *prentenboek* bei Willem Bilderdijk oder den Illustrationen bei Jan Linse nicht ausfindig gemacht werden.

Das Comictagebuch kann sich im Kreis anderer Literaturgattungen positionieren. Die verwandten Gattungen können zu einer unbestimmten Anzahl erweitert werden, was die wage Andeutung einer Positionierung unterstreicht. Die Verwandtschaft zur Gattung Tagebuch schien mir am deutlichsten, weshalb ich sie zum Vergleich heranzog.

Der Vergleich mit dem Tagebuch ermöglichte die Verbindung zur Literatur. Dabei wurde deutlich, dass die Kombination von Bild und Text zu einer Erzählstruktur führen, die mit der des Tagebuchs vergleichbar ist.

Die Merkmale Anfang, Datum und Ende fragmentieren beide Tagebücher und geben die Zeit an. Berichte über das Wetter, den Ort und den Schlaf finden sich als gemeinsame Themen des Anfangs im Tagebuch.

Die Komponente Buch ermöglicht die Darstellung des Ichs, dass durch die Erzählung über das körperliche Befinden, Situationen der Reflexion, der Intimität und der Verwendung des Schreibmaterials zum Ausdruck kamen.

Mit allen Beispielen konnte ich veranschaulichen, dass der Text verschiedene Wirkungen in der Wahrnehmung der Erzählung hat. Bei der Betrachtung der

Geschwindigkeit wurde deutlich, dass eine ausführliche Beschreibung einer Situation nicht unbedingt einer großen Anzahl von Bildern im Comic entsprechen muss.

Der Text nimmt immer einen Teil der Interaktion oder der Verschränkung mit dem Bild ein. Die Verbindung zwischen Comictagebuch und Tagebuch ergibt sich aus den jeweiligen Bildern, die durch die Wahrnehmung des Lesers entstanden sind.

Comic und Tagebuch weisen unterschiedliche Erzähltempi auf. Kurze oder lange Aussagen über einen Tag bestimmen den Erzählrhythmus im Tagebuch. Bei Hartjes bilden die Anfänge häufig einen Auftakt, Wolkers Erzählrhythmus ist vergleichbar monoton .

Die Darstellung des Wetters am Anfang bilden in beiden Tagebüchern Leerstellen bei der Wahrnehmung des Lesers. Sie befinden sich sowohl beim Bild, als auch beim Text.

Bei der Beschreibung von Orten wird deutlich, dass das Bild weniger Information weiterleitet, als der reine Text, aber auch, dass dadurch die Geschwindigkeit bewusst gesteuert wird.

Träume und Schlaf bilden eine weitere Verbindung zwischen den Tagebüchern. Hartjes verharnt hier länger als Wolkers und macht daraus eine eigene Geschichte. Bei Wolkers wird der Beginn eines Tagebucheintrags mit einem Traum nicht deutlich gegenüber anderen Themen hervorgehoben. Die Monotonie wird dadurch verstärkt.

Das Datum bildet bei Wolkers immer den Hintergrund der Erzählung über den Tag. Dies ist auch bei Hartjes der Fall, obwohl die Typografie des Datums häufig geändert wird. Durch die Hintergrundfunktion des Datums ergibt sich hier eine deutliche Verschränkung von Bild und Text. Die Geschwindigkeit bei Hartjes wird auch durch ein Nichtsetzen des Datums verändert.

Das Tagebuch von Wolkers beschreibt genau ein Jahr. Es endet am 31. Dezember 1969. Der letzte Eintrag wird nicht besonders hervorgehoben. Man kann eine kleine Pointe am Schluss erkennen, sie ist aber nicht mit einer Verabschiedung vergleichbar. Hartjes beendet einzelne Tage mit einem Abschiedswort, einer Entschuldigung, einer Redewendung oder einem filmischen „the end“. Dadurch wird

eine Dramaturgie hervorgehoben. Wolkers unterstreicht den notizbuchartigen Charakter seines Tagebuchs.

Beide Autoren stellen ein Ich aufgrund des Buches dar. Das Ich äußert sich durch die Beschreibung des körperlichen Empfindens. Diese Beschreibung ist mit der des Wetters vergleichbar. Beide Tagebücher leben von der Ergänzung der Leerstellen von Bild und Text durch die Wahrnehmung des Lesers.

Gedanken über das Ich äußern sich durch die Länge des Eintrags. Zeitmangel und schlechte Motivation werden bei Wolkers durch kurze Einträge signalisiert.

Weibliche und männliche Ichbeschreibungen der beiden Tagebücher werden durch die Darstellung von Intimität sichtbar. Hartjes wechselt dabei zu einem anderen Zeichenstil und stellt sich als empfindsame Membran dar. Bei Wolkers unterscheidet sich die Darstellungsweise nicht von anderen, was auf eine Normalität dieser Situation in seinem Leben hinweist.

Das Schreibmaterial gibt Auskunft über das Ich. Bei Wolkers wird es nur nebenbei erwähnt. Bei Hartjes nimmt es menschliche Eigenschaften an. Das Verenden des Rotring Isographs kann das Ende des Tagebuchs bedeuten. Die realistische Darstellung des Schreibzeugs deutet auf den hohen Grad an Wichtigkeit hin und umgekehrt auf die Nebensächlichkeit der Schreibmaschine bei Wolkers.

Durch den Vergleich der Themen und Inhalte, konnte ich eine ergänzende, interagierende und eine verschränkende Wirkung des Texts auf den Leser bestätigen. Diese Wirkung erfolgt unabhängig davon, ob es sich um einen Comic oder um Literatur handelt. Beim Lesen entstehen eigene Bilder, die vom Autor beeinflusst werden und dadurch die Erzählung steuern.

## 7. Bibliografie

### Primärliteratur

Maaïke Hartjes. *Maaïkes grote dagboekje*. Amsterdam: Oog & Blik, 2002.

Jan Wolkers. *Dagboek 1969*. Amsterdam: De bezige bij, 2006.

### Interviews

Interview mit Maaïke Hartjes am 25. 4. 2006.

### Sekundärliteratur

Alex Aronson. *Studies in Twentieth-Century Diaries: The Concealed Self*. New York: The Edwin Mellen Press, 1991.

Anna Babka. *Unterbrochen: Gender und die Tropen der Autobiographie*. Wien: Passagen Verlag, 2002.

Jens Balzer. *Der Horizont bei Herriman. Zeit und Zeichen zwischen Zeitzeichen und Zeichenzeit*. In: Michael Hein et al (Hg.). *Ästhetik des Comic*. Berlin: Schmidt, 2002.

Daniele Barbieri. *Zeit und Rhythmus in der Bilderzählung*. In: Michael Hein et al (Hg.). *Ästhetik des Comic*. Berlin: Schmidt, 2002.

Martin Barker. *Comics: ideology, power and the critics*. New York: Manchester University Press, 1989.

Roland Barthes. *Die Lust am Text*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

Alfred C. Baumgärtner. *Die Welt der Comics. Probleme einer primitiven Literaturform*. Bochum: Verlag Ferdinand Kamp, 5. Auflage 1972.

Peter Boerner. *Tagebuch*. Stuttgart: Metzler, 1969.

Rolf Breuer. *Rückbezüglichkeit in der Literatur: Am Beispiel der Romantrilogie von Samuel Beckett*. (Originalbeitrag) In: Paul Watzlawick (Hg.). *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus*. München: Piper, 13. Auflage, 2001.

Margot Brink. *Ich schreibe, also werde ich. Nichtigkeitserfahrungen und Selbstschöpfung in den Tagebüchern von Marie Bashkirtseff, Marie Lenéru und Catherine Pozzi*. Königstein/Taunus: Helmer, 1999.

Judith Butler. *Vom Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.

Paolo Caneppele, Günter Krenn (Hg.). *Film ist Comics. Wahlverwandtschaften zweier Medien*. Wien: Filmarchiv Austria, 1999.

H.C. Cassee, G.A. Kohnstamm (Hg.). *Het Cultureel Woordenboek. Encyclopedie van de algemene ontwikkeling*. Amsterdam: Anthos, 1992, 8. Auflage, 2000.

Hugo Claus. *Karel Appel. Schilder*. Amsterdam: A.J.G. Strengholt, 1964.

Günter Dammann. *Temporale Strukturen des Erzählens im Comic*. In: Michael Hein et al (Hg.). *Ästhetik des Comic*. Berlin: Schmidt, 2002.

Gilles Deleuze, Felix Guattari. *Rhizom*. Berlin: Merve, 1977.

Paul de Man: *Allegorien des Lesens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 4. Druck, 1994.

Marieke van Delft et al (Hg.). *Magazine! 150 jaar Nederlandse publiekstijdschriften*. Zwolle, Den Haag: Waanders Uitgevers, 2006.

Arno Dusini. *Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung*. München: Wilhelm Fink, 2005.

Will Eisner. *Comics and Sequential Art*. Tamarac, Florida: Poorhouse Press, 1985, 17. Auflage 1998.

Ingolf Erler. *Das Buch als soziales Symbol. Die Umwandlung von objektiviertem kulturellem Kapital in symbolisches Kapital*. Univ., Dipl.-Arb., Wien, 2005.

Vilém Flusser. *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* Frankfurt am Main: Fischer Wissenschaft, 1992.

Wolfgang J. Fuchs, Reinhold C. Reitberger. *Comics. Anatomie eines Massenmediums*. München: Moos, 1971.

Wolfgang J. Fuchs, Reinhold C. Reitberger. *Comics-Handbuch*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978.

Thierry Groensteen. *Why are Comics still in Search of Cultural Legitimization?* In: H.C. Christiansen, A. Magnussen. *Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics*. Kopenhagen: Museum Tusulanum Press, 2000.

Margreet de Heer, Kees Kousemaker. *De Wereld van de Nederlandse Strip. Groot knipselboek*. Warnsveld: Terra, 2005.

Michael Hein (Hg.) et al. *Ästhetik des Comic*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2002.

Ad Hendrickx, Patrick Van Gompel. *Strips, Aha! De wereld van het beeldverhaal*. Antwerpen: Standaard Uitgeverij, 1995.

René Gustav Hocke. *Das europäische Tagebuch*. Wiesbaden: Limes, 1963.

Wolfgang Iser. *Der Akt des Lesens*. München: Wilhelm Fink, 1976, 4. Auflage 1994.

Wolfgang Kempkes. *Bibliographie der internationalen Literatur über Comics*. 2., verbesserte Auflage, Pullach/München: Dokumentation, 1974.

Wolfgang Kempkes. *Comics und Film. Ein Vergleich*. Katalog der Comics-Ausstellung in Wien, 1970.

Andreas Knigge. *Comics. Vom Massenblatt ins multimediale Abenteuer*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996.

Kees und Evelien Kousemaker. *Wordt Vervolgd. Striplexikon der Lage Landen*. Utrecht, Antwerpen: Spectrum, 1979.

Stephan Kurz. *Der Teppich der Schrift. Typografie bei Stefan George*. Frankfurt a. M.: Stroemfeld, 2007.

Pascal Lefèvre. *The Importance of Being Published*. In: H.C. Christiansen, A. Magnussen. *Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics*. Kopenhagen: Museum Tusulanum Press, 2000.

Phillipe Lejeune. *Le pacte autobiographique*. Paris: Èds. du Seuil, 1982.

Nop Maas. *De archeologie van het Nederlandse stripverhaal*. Amsterdam: De Buitenkant, 1997.

Virginie D. Mamadouh. *De stad in eigen hand. Provo's kabouters en krakers als stedelijke sociale beweging*. Amsterdam: Sua, 1992.

Hans Matla. *Stripkatalogus 9, de negende dimensie*. 's Gravenhage: Panda, 1998.

Scott McCloud. *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York: Harper Collins, 1993.

Scott McCloud. *Reinventing Comics. How Imagination and Technology Are Revolutionizing an Art Form*. New York: Harper Collins, 2000.

Marshall McLuhan. *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*. Wien, Düsseldorf: Econ, 1968.

Bettine Menke. *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München: Fink, 2000.

Wldemar von Olshausen und Julius Peterson (Hg.). *G. E. Lessing. Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 2003.

Joachim Paech. *Literatur und Film*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1997.

Lotte C. van de Pol. *Research of egodocuments in the Netherlands. Some thoughts on individuality, gender and texts*. In: G. Jancke und C. Ulbrich (Hg.). *Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung 2005*, Band 10, Vom Individuum zur Person. Göttingen: Wallstein Verlag, 2005.

Roger Sabin. *Adult Comics. An Introduction*. London, New York: Routledge, 1993.

Horst Schröder. *Die ersten Comics. Zeitungscomics in den USA von der Jahrhundertwende bis zu den dreißiger Jahren*. Reinbek bei Hamburg: Carlsen Verlag: 1982.

Marion Siems. *Erläuterungen und Dokumente. Anne Frank. Tagebuch*. Stuttgart: Reclam, 2003.

Hans Warren. *Het dagboek als Kunstvorm. Met tekeningen van Peter Vos*. Amsterdam: Bakker, 1987.

Frederic Wertham. *Seduction of the Innocent*. Toronto: Irwin & Company Ltd: 1953, 1954.

Reva Wolf. *Andy Warhol, poetry, and gossip in the 1960s*. Chicago: Univ. of Chicago Press , 1997.

### **Periodika**

Truska Bast. *Dagboek online*. In: Opzij, Nr. 1, Januar 2005.

Elsbeth Etty. *Jeremiën op niveau*. In: NRC Handelsblad, 30. 6. 2006.

Wolfgang J. Fuchs, Leopold Moser. *Film und Comics*. In: Comic Forum. Das österreichische Fachmagazin für Comicliteratur, 5:21, 1983.

Rita Ghesquiere. *Stripverhalen en kinderboeken aan de universiteit. Kan dat?* In: Ons Erfdeel. November/Dezember 1984, p. 67off.

Rita Ghesquiere. *Stripverhalen waarheen?* In: Dietsche Warande & Belfort. Mai 1984.

Hans Langsteiner. *Film und Comics*. In: Comic Forum. Das österreichische Fachmagazin für Comicliteratur, 3:9, 1981.

Norimitsu Onishi. *In Japan, Purists Fret at Rise of the Cellphone Novel*. In: Der Standard, 28. 1. 2008.

Frieda Pruim. *Het dagboek als therapeut*. In: Opzij, Nr. 6, Juni 2001.

Maarten Toonder. *Strip als randgebied van de literatuur, of literatuur als randgebied van de strip*. In: Dietsche Warande & Belfort, Mai 1984.

## **Nachschlagewerke und Enzyklopädien**

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts. Hans Vollmer (Hg.), Leipzig : Seemann, 1953-1962, Bände I-VI.

Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Ulrich Thieme, Felix Becker (Hg.), Leipzig: Seemann, 1907-1950.

Duden. Rechtschreibung der deutschen Sprache. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag, 1996, Band 1.

Duden. Deutsches Universal Wörterbuch A-Z. Günther Drosdowski et al (Hg.). Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag, 2. Auflage, 1989.

Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. Wissenschaftlicher Rat der Dudenred., Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag, 1999, 3. Auflage, Band 2.

Van Dale. Groot woordenboek der Nederlandse taal. Utrecht: 1992, 2005.

Kritisch Literatuurlexicon. Bohn Stafleu, Van Loghum, Siem Graa. Houten: Martinus Nijhoff Uitgevers; Band 12, Oktober 1981, S. 3-10; Mai 1987, S. 11-14, September 2006, S. 1-3, 15-19.

Le Grand Robert de la langue Française. Alain Rey et al (Hg.). Paris: Dictionnaires Le Robert, 1987.

Le Nouveau Petit Robert. Josette Rey-Debove et al (Hg.). Paris: Dictionnaires Le Robert, 1993.

Le Petit Larousse. Grand Format. 1996. Patrice Maubourguet et al (Hg.), Paris: Larousse, 1995.

Lexikon der Comics. Heiko Langhans (Hg.). Band 8, 9 (Personen S-Z, J-R), Band 10 (Teil 3 : Themen/Aspekte). Ort: Verlag, 1991, 1994, 1995.

Stripkatalogus: de negende dimensie. Officiële cumulatieve stripografie van de stripboeken en striptijdschriften in de Nederlandse, Friese, Nedersaksische en Limburgse taal. Hans Matla (Hg. et al.), 's Gravenhage: Panda, 1998.

Wahrig. Deutsches Wörterbuch. Renate Wahrig-Burfeind (Hg.), Gütersloh, München: Wissen Media Verlag, 2006.

### **Internet**

Andreas Dierks. Comic-FAQ. In: Comic.de. Die Welt der bunten Bilder. <<http://www.comic.de/helferlein/faq2.html>> 22.5.2007

Liorah Hoek et al (Hg.). Zone 5300 online. < <http://www.zone5300.nl>>

Kees Kousemaker. Nederlandse Stripgeschiedenis. Jan Linse. In: Lambiek.Net <<http://lambiek.net/aanvang/linse.htm>> 6. 5. 2007.

Kees Kousemaker. Nederlandse Stripgeschiedenis. In: Lambiek.Net <<http://lambiek.net/aanvang/index.htm>> 22.5.2007.

Teus de Kruijf et al (Hg.). Stripschrift online. <<http://www.stripschrift.nl/start.php>>

Hans Langsteiner. Wer braucht Comic-Filme? Ö1 online, 2005. <<http://oe1.orf.at/highlights/39108.html>> 14.7.2008

Christian Schlüter. Wenn das Auge springt. Comix 2000: Der gelenkige Blick und die Vielfalt eines unabhängigen Genres. In: Die Zeit online. <[http://www.zeit.de/2000/26/200026.sl-c.comix\\_2000\\_.xml?page=all](http://www.zeit.de/2000/26/200026.sl-c.comix_2000_.xml?page=all)> 9.1.2007.

Hans van Soest et al (Hg.). Zozolala online. <<http://www.zozolala.com>>

### **Bildnachweis**

Alle abgebildeten Comics © Maaïke Hartjes. Maaïkes Grote Dagboekje. Amsterdam: Oog & Blik, 2002.

## **Anhang**

### **Zusammenfassung**

Im Mittelpunkt der Arbeit steht die Suche nach einer Stellung des Comictagebuchs in der Literatur durch die Verbindung des Comictagebuchs von Maaïke Hartjes zum Tagebuch von Jan Wolkers.

Im ersten Kapitel betrachte ich die Diskussion zwischen Literaturwissenschaftlern und Comiczeichnern, die eine Evolution des Genres in der Literatur- und Kulturgeschichte der Niederlande formuliert. Dabei suche ich nach einer Definition und nach den Wurzeln. Ich mache die Merkmale des Genres ausfindig und versuche Verwandtschaften zur Literatur herzustellen.

Ich bestätige die Tradition des Tagebuchs in den Niederlanden durch einen kurzen Blick in die Geschichte des Tagebuchs. Ich bespreche kurz die Frage der Authentizität eines Tagebuchs und die Wirkung von Editionen auf das Leben des Diaristen. Dabei wird die Verbindung vom Comictagebuch zum Tagebuch deutlich.

In Kapitel 4 nehme ich genaueren Bezug auf die Biografien von Hartjes und Wolkers und deren Verbindung zueinander, aber auch die Verbindung zwischen Wolkers und dem Thema dieser Diplomarbeit. Dabei komme ich auf die Verwandtschaftsverhältnisse der Gattungen nach Wittgenstein zurück und versuche damit das Comictagebuch innerhalb verschiedener Literaturgattungen einzubetten, was nur zum Teil gelingt.

Unter Kapitel 5 befindet sich die Analyse der Arbeit. Das Tagebuch besteht aus den Komponenten Tag und Buch, die sich als die Zeit und das Ich darstellen. Geschwindigkeit und Ichdarstellung sind Narrationselemente die Comic und Literatur vergleichbar machen und durch Interaktion oder Verschränkung zwischen Text und Bild in den beiden Tagebüchern auftreten. Anfang, Datum und Ende sind die Merkmale der Zeit im Tagebuch. Am Anfang befinden sich Themen wie Wetter, Ortsangaben und die Beschreibungen des Schlafs. Die Darstellung des Ichs wird in den Beschreibungen des körperlichen Befindens, der Reflexionen, der Unterschiede zwischen männlichen und weiblichen Diaristen und des Schreibmaterials hervorgehoben.

Eine bestimmte Stellung des Comictagebuchs in der niederländischen Literatur kann nicht bestätigt werden, eine Position am Rande der Literatur kristallisiert sich heraus. Das Comictagebuch nimmt die Außenseiterposition in der Literatur ein, denn es ist ein eigenes Genre, das durch die Berührungspunkte Text und Narration mit der Literatur verbunden ist.

Die Berührungspunkte bestehen nicht nur aus den gemeinsamen Merkmalen, sondern auch durch die Wirkung von Bild und Text auf den Leser. Sowohl bei der Erzählung mit Bildern, als auch mit Text, entstehen eigene Bilder beim Leser, die vom Autor gesteuert werden können und dadurch gleiche Narrationselemente ermöglichen.

## **Lebenslauf**

Doris Mayer, geboren am 29. 5. 1976 in Wien, aufgewachsen in der Südsteiermark.

### ***Ausbildung***

1991 Studienaufenthalt in Florenz

1996 Matura Bundesoberstufenrealgymnasium in Graz, bildnerischer Zweig

1996 Inskription an der Universität Wien. Bis 2000 verschiedene Studien:  
Übersetzungswissenschaften, Kommunikationswissenschaften, Kunstgeschichte,  
italienische, deutsche und niederländische Philologie.

1997-1999 Akademie für Wirtschaft und Sprachen mit Diplom abgeschlossen

2001/2002 Aufenthalt mit „Erasmus“ an der Rijksuniversiteit Leiden

2003 Teilnahme Österreichisch-Niederländisch-Flämisches Sommerkolleg (26.7.-  
9.8. 2003) in Stadtschlaining, Burgenland.

2006 Sprachexkursion auf Sardinien an der Romanistik der Universität Cagliari  
(27.8.-11.9.2006)

### ***Praktische Erfahrung***

2000 Juli, August Deutschlektorin an der Volkshochschule Mishima und Assistentin  
eines Bildhauers in Tokyo

2001 Assistentin im Architekturbüro Dungl

2003 und 2004 Erstsemestrigenberatung zu Semesterbeginn

2004 Mitarbeit an der Zeitschrift *Gezeit* der Fakultätsvertretung

2006 Praktikum bei ATV Fernseh-GmbH

2007 – 2008 Mitarbeit in der ORF Kulturredaktion (ZiB, a.viso)