Der sequenzielle Bilderbogen des 19. Jahrhunderts

Von der Philosophischen Fakultät

der Gottfried Wilhelm Leibniz Universität Hannover

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) genehmigte

Dissertation

von Julian Peter Friedrich Auringer

geboren am 24.10.1983 in Hannover.

2019

Referent: Prof. Dr. Alexander Košenina

Korreferent: Prof. Dr. Anne-Rose Meyer

Tag der mündlichen Prüfung: 22. Februar 2019

Gemäß §9 Absatz 5 der Promotionsordnung erkläre ich hiermit an Eides Statt, dass ich, Julian Peter Friedrich Auringer, die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Zuhilfenahme der ausgewiesenen Hilfsmittel anfertigte.

Sämtliche zitierte oder paraphrasierte Stellen der Arbeit, die ich anderen Quellen entnahm, wurden durch exakte Quellenangaben gekennzeichnet. Ebenso wurde die vorliegende Arbeit noch nicht als Prüfungsarbeit verwendet.

Langenhagen, 31. Oktober 2018.

Julian Peter Friedrich Auringer

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 5

1. Einleitung: Das übersehene Massenmedium 5

2. Forschungsstand und –problematik 7

Entstehung der Massenkultur 10

Kampf gegen ‚minderwertige' Kunst 13

Sonderstellung des Bilderbogens 18

3. Ziel der Untersuchung 22

Kapitel I: Das Korpus 25

1. Form und Inhalt 25

Methodik 25

Zusammensetzung 26

Auswertung 30

Kapitel II: Sequenzialitätstheorie 38

II. I: Grundlagen 39

Aktive und passive Bewegungsrezeption 39

Beispiel 1: Detemporalisierter Filmstreifen 41

Beispiel 2: Chronofotografie 43

Induktion durch Weltwissen 44

Induktion und aktive Bewegung 45

Techniken und Verteilung der Induktion 47

II. II: Möglichkeiten der Sequenz 49

Sequenz im Einzelbild: Das Metapanel / Metabild 49

Sequenz in der Panelstruktur 57

Analysekriterien 58

II. III: Validierung der Sequenzialitätstheorie 62

II.III: a) Metapanel 64

Der Rattenfänger von Hameln. (Korpus 225, Typ 2) 64

Der Weg des Himmels und der Weg der Hölle. (Korpus 46, Typ 1) 67

Wie der Hase den Fuchs prellt. (Korpus 470, Typ 2) 71

Der arme Müllerbursche und das Kätzchen. (Korpus 479, Typ 2) 74

Forderung des Bauer Troll an den Maler Frank, als derselbe ihn und seine ganze Familie malen sollte. (Korpus 547, Typ 1) und: *Antwort des Maler Frank, auf die Forderung des Bauer Troll, als derselbe ihn und seine ganze Familie malen sollte.* (Korpus 548, 77

Typ 1)
Rapunzel nach Grimm von Otto Speckter 1857. (Korpus 10, Typ 2) 85
Dornröschen. (Korpus 11, Typ 2) 91
Der Froschkönig nach Grimm. (Korpus 15, Typ 2) und: *Der Froschkönig nach Grimm.* (Korpus 631, Typ 2) 96
Sneewittchen. (Korpus 27, Typ 2) 100
Der gestiefelte Kater. (Korpus 393, Typ 3) 105
Rinaldo Rinaldini. (Korpus 629, Typ 1) 107
Das Märlein vom kleinen Frieder mit der Geige. (Korpus 633, Typ 2) und: *Der Jude im Dorn.* (Korpus 634, Panelstruktur) 108
Die drei Spinnerinnen. (Korpus 634, Typ 2) 115
Der Wolf und die sieben jungen Geißlein. (Korpus 24, Typ 3) 119
Ergebnisse der Metapanelanalyse 124
II. III: b) Panelstruktur 142
Rinaldo Rinaldini. (Korpus 35) und: *Rinaldo Rinaldini.* (Korpus 632) 142
Der gestiefelte Kater. (Korpus 490) 152
Sneewittchen (nach Grimm). (Korpus 170) 157
Aschenbrödel, oder Geschichte vom gläsernen Pantöffelchen. (Korpus 4), *Aschenputtel (nach Grimm).* (Korpus 197) und: *Aschenbrödel oder der gläserne Pantoffel.* (Korpus 126) 162
Der Japanese und sein Kind. (Korpus 578) und: *Die Gnomen und das Kartenhaus.* (Korpus 492) 175
Die feindlichen Nachbarn, oder: Die Folgen der Musik. (Korpus 630) 184
Blinder Eifer schadet nur. (Korpus 496) 193
Ritter Blaubart. (Korpus 32), *Ritter Blaubart. Gezeichnet von O. Brausewetter.* (Korpus 277) und: *Blaubart.* (Korpus 411) 197
König Drosselbart. (Korpus 7) und: *König Drosselbart (nach Grimm).* (Korpus 351) 215
Eine Speisekarte. (Korpus 310) 221
Eine Morithat. (Korpus 179) 225
Der Thierfang in Afrika. (Korpus 263) 230
Hansel und Grethel. (Korpus 8*), Lehrreiche Geschichte von Martin und Ilse oder das Pfefferkuchenhäuschen.* (Korpus 23) und*: Hänsel und Grethel (nach Grimm).* (Korpus 180) 235
Musikbogen: *Lob der edlen Musica.* (Korpus 134*), Grad‘ aus dem* 255

Wirtshaus. (Korpus 135), *Bruder Straubinger.* (Korpus 187), *Schneider's Höllenfahrt.* (Korpus 193), *'S war 'mal eine kleine Mann.* (Korpus 251), *Im schwarzen Wallfisch zu Askalon.* (Korpus 280), *Hildebrand und Hadubrand.* (Korpus 303) und: *Die Hussiten zogen vor Naumburg.* (Korpus 342)
Ergebnisse der Panelstrukturanalyse 301
Kapitel III: Reihenbogen 343
III. I: Serialitätstheorie 343
Einschränkung 352
III. II: Validierung der Serialitätstheorie 357
III. II: a) Metapanel 358
Forderung des Bauer Troll an den Maler Frank, als derselbe ihn und seine ganze Familie malen sollte. (Korpus 547, Typ 1) und: *Antwort des Maler Frank, auf die Forderung des Bauer Troll, als derselbe ihn und seine ganze Familie malen sollte.* (Korpus 548, Typ 1) 358
III. II: b) Panelstruktur 359
Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. (Korpus 394 – 396) und: *Münchhausen's Fahrten u. Abenteuer.* (Korpus 296 – 297) 359
Kasperl-Theater. Erstes bis *Sechstes Stück.* (Korpus 413 – 418) und: *Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder. Mit schönen Sprüchlein. Erster* bis *Dritter Bogen*. (Korpus 435 – 437) 377
Till Eulenspiegel. Erster und *Zweiter Bogen.* (Korpus 545 – 546) 410
Scenen aus der Ilias I. und II. (Korpus 256 – 257) und: *Die Irrfahrten des Odysseus I. und II.* (Korpus 202 – 203) 422
Don Quixote I. und II. (Korpus 346 – 347) 434
Ergebnisse der Reihenbogenanalyse 444
Kapitel IV: Resultate der Analysen / Fazit 463
Das Korpus 463
Sequenzialitätstheorie 465
Analysekriterien 466
Nachgewiesene Formen der Sequenz 467
Panelgruppen 468
Narrationsgruppen 468
Fokus und Bildmittelpunkt 469
Panelanzahl 469

Induktionsmethoden 470
Perspektiven 472
Realismusgrad auf der McCloud-Realismusskala 473
Adaption und Neuschöpfung 474
Leserichtung 475
Verhältnis von Text und Bild 476
Beschreibung der nachweisbaren Formen der Sequenz 477
Serialitätsstrukturen und Serialitätskategorien bei Reihenbogen 480
Abschließende Bemerkung und Ausblick 480
Zusammenfassung / Abstract 482
Bibliografie 483
Korpusgrundlagen 501
Abbildungsverzeichnis 501
Korpus 510
Danksagungen 522

Einleitung

1. Einleitung: Das übersehene Massenmedium

Der Begriff *Massenmedium* wird heute zumeist für Druckerzeugnisse, Rundfunk, Fernsehen und Internet verwendet. Durch die zunehmende Verbreitung dieser Medien, die seit Mitte des 19. Jahrhunderts ihren Siegeszug antraten und schon bald ein Millionenpublikum erreichten, gerieten Bilderbogen, die bereits seit dem 14. Jahrhundert kursierten,[1] in Vergessenheit, obwohl auch sie zu den Druckerzeugnissen zählen. Die Gründe für das Vergessen sind vielfältig: so änderten sich mit den neuen Medien Seh- und Lesegewohnheiten, nicht zuletzt angetrieben von der nationalsozialistischen Propaganda, denn

> [d]ie nationalsozialistische Kulturpolitik [...] förderte in den 1930er Jahren zwar den Film als neue Technik der Massenkommunikation und Manipulation, lehnte aber den Comic als jüdisch ab. [...] Gerade die moderne Technik machte den Film auch für die Nationalsozialisten so interessant: ein Massenmedium, das sich für die Prophetie eines Technikfortschritts ihrer Politik eignete. Dagegen entstammte der Comic der Gutenberg-Galaxis, dem Medium des Drucks, an den sich das Publikum der Massenkommunikation schon mehrere hundert Jahre gewöhnt hatte, so dass er sich weniger für die Prophetie eines Neuanfangs modernster Technik eignete.[2]

Ausnahmen gab es natürlich trotzdem: Sobald sich ein Bilderbogen / Comic zu Propagandazwecken missbrauchen ließ, wurde er auch gedruckt, wie man z. B. an der stark von traditionellen Bilderbogen geprägten Comicserie *Prince Valiant* nachvollziehen kann.[3] Zum anderen gab es große Bedenken der Bildlichkeit gegenüber:

> [Es] kam eine Reserve seriöser Wissenschaft gegenüber Bildlichkeit hinzu, die in der im 19. Jahrhundert entstandenen Anthropologie mit einem unüberhörbaren Rassismus überschattet war. Francis Galton, der berühmte Neffe von Darwin und Vertreter erster eugenischer Forderungen sah in der angeblichen Konzentration von Kindern und Frauen auf Bilder ein Anzeichen niederer Intelligenz. Selbst Alfred Binet, Erfinder des ersten Intelligenztests, dessen grundlegender Ansatz Vorbild aller uns heute noch quälenden Fragebogen ist, hatte zwar immer vor dem Missbrauch seines Tests gewarnt, übernahm aber völlig ungeprüft Galtons Überzeugung, dass Frauen und Kinder eine vornehmlich bildliche Intelligenz besäßen.[4]

Dass der Comic jedoch unterdrückt wurde, gilt inzwischen als widerlegt.[5]

Spricht man heute von Bilderbogen, so konzentriert sich die Wahrnehmung des Mediums auf wenige Einzelthemen. Deutlich wird dies an Ausstellungen und den dazugehörigen Katalogen. Überwiegend nostalgische Motive werden präsentiert, viele davon aus den Bereichen Religion, des Wandschmucks (Abbildungen von Blumen, Portraits, Landschaften

---

[1] Vgl. Zaepernick, Gertraud: Neuruppiner Bilderbogen der Firma Gustav Kühn. Mit einem Beitrag von Wilhelm Fraenger. Leipzig 1971. S. 11.

[2] Becker, Thomas: Einführung. Legitimität des Comic zwischen interkulturellen und intermedialen Transfers. In: Comic. Intermedialität und Legitimation eines popkulturellen Mediums. Hrsg. von Thomas Becker. Essen u. Bochum 2011. S. 8 ff.

[3] Vgl. etwa: Platthaus, Andreas: Ein Prinz, der unter den Helden ein König ist. Wie Harold Foster aus seinem Leben die Abenteuer von Prinz Eisenherz gewann. In: Klassiker der Comic Literatur. Ausgewählt vom F.A.Z.-Feuilleton 3. Frankfurt am Main 2005. S. 3.

[4] Ebd.

[5] Hierzu: Sackmann, Eckart: ‚Die Braune Post'. Die Nazis und die Sprechblase. In: Deutsche Comicforschung 2016. Hrsg. von Eckart Sackmann. Leipzig: 2015. S. 74 – 84.

etc.) und der Kinderunterhaltung. Besondere Beachtung genießen dabei die *Neuruppiner Bilderbogen*, die *Deutschen Bilderbogen* und die *Münchener Bilderbogen* mit seinem wohl berühmtesten Künstler Wilhelm Busch, dessen 50 Arbeiten – nicht zuletzt dank des *Deutschen Museums für Karikatur und Zeichenkunst* – besonders gut dokumentiert sind[6] und der zwar medienwirksam, aber historischer inkorrekt, als Vater des Comicstrips bezeichnet wird.[7]

Bilderbogen indes haben weit mehr zu bieten. Die günstig hergestellten, teils handkolorierten Bögen aus billigem Papier, fanden sich in allen Regionen Deutschlands und wiesen (auch im Ausland) einen enormen Verbreitungsgrad auf: Allein die Region Neuruppin zählte etwa 22.000 verschiedene Motive mit einer Gesamtauflage von mehreren hundert Millionen Exemplaren, unter ihnen einige Bogen mit aktuellen Bezügen, die Auflagen von 200.000 (in Einzelfällen auch bis zu zwei Millionen)[8] Ausgaben erreichten und sogar außerhalb Deutschlands verkauft wurden.[9] In Anbetracht dieser Veröffentlichungsflut wundert auch die thematische Vielfalt des Mediums nicht: Ob Nachrichten, Märchen- und Literaturadaptionen, Lehrmittel oder auch Bastelanleitungen – das Medium gestaltet sich vielfältig. Doch nicht nur inhaltlich decken Bilderbogen eine erstaunliche Bandbreite ab, auch die künstlerische Ausarbeitung ist mannigfaltig. Vom formbegrenzten, schablonenhaften *Neuruppiner Bilderbogen* über Grandville-Plagiate bis hin zu den einzigartigen Bogen eines Wilhelm Buschs, dessen lockerer Strich aus der Masse heraussticht, hohen Wiedererkennungswert besitzt und allenfalls mit dem Ideenreichtum eines Lothar Meggendorfers verglichen werden kann, decken sie ein weites Spektrum an zeichnerischer, aber auch textlicher Qualität ab – man vergleiche etwa die naiven Zeichnungen der *Neuruppiner Bilderbogen*, die vor allem zur Werteindoktrination genutzt wurden, mit den *Münchener Bilderbogen,* deren Herausgeber sich der Verbreitung und Popularisierung von Kunst verpflichtet fühlten.[10]

Und so dienten die Bilderbogen teilweise auch der künstlerischen Volkserziehung, denn Kunst war in den tieferen sozialen Schichten des 19. Jahrhunderts kaum gegenwärtig, was vor allem an finanziellen Hindernissen lag: „Einen farbigen Öldruck, gar gerahmt, konnten sich die wenigsten [...] leisten. Aber noch die Ärmsten konnten eine Illustration [...] oder eine Bildpostkarte an die Wand heften.“[11] Folglich gehören Bilderbogen auch teilweise zu den ersten Versuchen einer Loslösung der ästhetischen Erfahrung aus der Zugehörigkeit zu einer höheren sozialen Schicht, wie sie Eco beschreibt.[12]

---

[6] Vgl. etwa: Busch, Wilhelm: Sämtliche Bilderbogen in einem Band. Mit einem Vorwort von Michael Schwarze. Zürich 1979.

[7] Vgl. Sackmann, Eckart: Worte auf den Weg. In: Deutsche Comicforschung 2015. Hrsg. von Eckart Sackmann. Hildesheim: 2014. S. 4.

[8] Vgl. Faulstich, Werner: Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter (1830 – 1900). Göttingen: 2004. S. 111.

[9] Vgl. Brakensiek, Stefan (Hg.): Alltag, Klatsch und Weltgeschehen. Neuruppiner Bilderbogen. Ein Massenmedium des 19. Jahrhunderts. Bielefeld 1993. S. 16.

[10] Vgl. Faulstich, Werner: Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter (1830-1900). S. 121.

[11] Maase, Kaspar: Die Kinder der Massenkultur. Kontroversen um Schmutz und Schund seit dem Kaiserreich. Frankfurt am Main: 2012. S. 33.

[12] Vgl. Eco, Umberto: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Frankfurt am Main 1986. S. 45.

2. Forschungsstand und -problematik

Claudia Held legt in ihrer Dissertation *Familienglück auf Bilderbogen. Die bürgerliche Familie des 19. Jahrhunderts im Spiegel der Neuruppiner Druckgraphik* (1992) die Geschichte und damit einhergehende Problematik der Bilderbogenforschung dar und zeigt, dass die Forschungslage äußerst defizitär ausfällt. Als Initialforschung benennt sie den Aufsatz *Die Bilderbogenliteratur des deutschen Volkes* (1836) von Carl Rosenkranz; in den 1920er bis 1940er Jahren folgen diverse Publikationen wie z. B. Hans Naumanns *Primitive Gemeinschaftskultur* (1921) und *Grundzüge der deutschen Volkskunde* (1922). Naumann vertritt die These einer kreativen, von der sozialen Schicht abhängigen, kulturellen Einbahnstraße. Eine kreative Oberschicht stehe demnach einer primitiven, also nicht kreativen Unterschicht gegenüber; Kultur würde sich nun von der Oberschicht zur passiv-rezipierenden Unterschicht verteilen. Diese These wird von Wilhelm Fraenger widersprochen, denn er weist nach, dass sich Kulturgüter zwar in der Unterschicht wiederfinden, diese aber stark verändert sind und mit neuen Inhalten einen neuen Rezipientenkreis ansprechen.[13]

Ebenfalls erwähnenswert ist der Forschungsansatz von Henry Gawlick, der sich der Sichtung und Auswertung sogenannter Truhenbilder in Mecklenburg und Vorpommern widmet, Bilderbogen, die ihre Besitzer in Truhen klebten. Eine Truhe war das Möbelstück, das Mägde, Knechte etc. immer bei sich führten und die einzige Konstante im Leben darstellte. Was in sie geklebt wurde, schien dem Besitzer wichtig gewesen zu sein. Somit liefert die Erforschung dieses transportablen Möbelstücks Hinweise auf die Bedeutung des Bogens für die Masse. Probleme dieses Forschungsbereichs ergeben sich jedoch in quantitativer Form, denn obwohl Bilderbogen in hohen Stückzahlen erhalten sind, finden sich im erforschten Raum nur wenige erhaltene Truhen und so verweist auch Gawlick darauf, dass

> die bisher bekannten mecklenburgischen wie auch vorpommerschen *Truhenbildern* nicht aus[reichen], um einigermaßen sichere Angaben darüber zu machen, welche Motive (z. B. religiöse oder weltliche) zu welchem Zeitpunkt bevorzugt in die Truhen geklebt wurden.[14]

Es zeigt sich also, dass die Erforschung der Bilderbogen und ihrer Motive äußerst mangelhaft ausfällt.

Christliche und volkstümliche Stoffe sind vornehmlich Gegenstand der Analysen,[15] wie sie bei Christa Pieske (1967), Wolfgang Brückner (1979) oder auch jüngst Erdmute Nieke (2008) zu finden sind.[16] Ausnahme bilden einige Kataloge wie Gertraud Zaepernicks *Neuruppiner Bilderbogen der Firma Gustav Kühn* (1971), Pieskes *Bilder für Jedermann* (1988) oder auch (eingeschränkt) Theodor Kohlmanns (et. al.) *Die große Welt in kleinen Bildern – Berliner Bilderbogen aus zwei Jahrhunderten* (1999), die den Versuch einer differenzierten Ordnung unternehmen und der Frage nach der Stellung des Motivs in der Massenkunst nachgehen. Held selbst widmet sich dem Familienideal sowie der Wechselwirkung zwischen Bogen und

---

[13] Vgl. Held, Claudia: Familienglück auf Bilderbogen. Die bürgerliche Familie des 19. Jahrhunderts im Spiegel der Neuruppiner Druckgraphik. Bonn 1992. S. 4 ff.

[14] Vgl. Gawlick, Henry: Die Bildergalerie der kleinen Leute. Truhenbilder in Mecklenburg und Vorpommern. Rostock 2001. S. 139.

[15] Vgl. Held, Claudia: Familienglück auf Bilderbogen. S. 12.

[16] Dietrich Grünewald verweist auf den Ursprung des Bilderbogens im Einzelblatt mit religiösen Motiven, die im 14. Jahrhundert aufkamen und zur Andacht und Wallfahrt gedacht waren, ehe man in der Renaissance und Reformation auch weltlichen Themen verbreitete, ehe im 18. und 19. Jahrhundert der Bilderbogen entstand. (Vgl. Grünewald, Dietrich: Bilderbogen. Lektüre für's „Volk", für Jung und Alt. In: Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. Hrsg. von Kurt Franz et. al. Meitingen 2016. S. 1 – 39.)

Rezipienten,[17] weitere Forschungen beziehen sich meist auf die Wirkung von Bilderbogen auf Kinder. Ob Kinder aber tatsächlich zu jedem Zeitpunkt gleichermaßen primäre Adressaten der Bilderbogen waren oder sich diesbezüglich lediglich die Wahrnehmung verschob (wofür u. a. die vor allem an Erwachsene gerichteten Arbeiten Wilhelm Buschs und der Verlagskatalog von Braun & Schneider im Allgemeinen sprechen, der nur selten exklusive Kinderbogen verzeichnet). Nicht zuletzt zeigt Eckart Sackmann, dass sich der Fokus im 19. Jahrhundert vom Erwachsenen hin zum Kind verschob.[18]

Neue, die Bilderbogenforschung bereichernde Impulse liefert die Comicforschung; insbesondere das Jahrbuch *Deutsche Comicforschung*, herausgegeben von Eckart Sackmann, muss hervorgehoben werden. Regelmäßige Beiträge erschienen ab 2005, in ihnen wird z. B. der Frage nach dem Übergang vom Bilderbogen zum Comic (amerikanischer) Prägung nachgegangen. *Das 19. Jahrhundert – vom Bilderbogen zur Comic Section* (2013) von Eckart Sackmann beschreibt den Wandel zwischen den im Titel genannten Bilderbogen hin zur Comic Section, widerlegt vor allem immer wieder zitierte wissenschaftliche Mythen der Comicforschung, zeichnet den Gebrauch des Bildes im Alltag, auch im Bezug auf Kinder, nach. Die Verbreitung von Bildern, so Sackmann, befand sich in Wechselwirkung zum Wohlstand; in Kinderbüchern waren Bilder nicht gebräuchlich. Erst später wurden Bilderbogen (wie jene von Wilhelm Busch) als Kinderunterhaltung umgedeutet, oder, im Falle einiger Klassiker (*Lederstrumpf, Robinson Crusoe*) von den Verlagen, unter Berücksichtigung neuer Absatzmärkte, umgeschrieben.[19] Sackmann weist darüber hinaus auf eine klaffende Lücke in der Forschung hin: Weder formale, mediale, technische oder gesellschaftspolitische Fragen wurden erforscht – es gäbe kein Bewusstsein ob der Relevanz dieser Fragen.[20] In *Propaganda im 1. Weltkrieg: Lustige Blätter in ‚ernster Zeit'* (Sackmann, 2014), *Bunte Kriegsbilderbogen* (Sackmann, 2008) und *‚Bunte Kriegsbilderbogen' – zum zweiten* (Andreas Teltow, 2014) widmen sich die Autoren den Kriegsbilderbogen der Zeit des Ersten Weltkriegs. Sackmann (2014) zeigt auf, wie einst kritische Publikationen und Verlage Teil der unkritischen Propagandamaschine wurden.[21] Bereits 2008 musste er feststellen, dass viele Verlage auch deshalb unkritische, von Patriotismus geprägte Bilderbogen veröffentlichten, weil die Freude der Bevölkerung am Krieg die Auflagen selbst kleinerer Zeitungen in die Höhe trieb.[22] Teltow setzt bei den Forschungen Sackmanns (2008) an, betrachtet noch einmal den Berliner Verlag Troitzsch und die dort erschienenen Kriegsbilderbogen (52 *Bunte Kriegsbilderbogen*, 13 *Lustige Kriegsbilderbogen*) aus der Zeit des Ersten Weltkriegs im Detail, die im krassen Gegensatz zum sonstigen Verlagsprogramm standen, das sich sonst der Kunstreproduktion widmete. Die Kriegsbilderbogen hingegen sind voll von Spott auf Kriegsgegner, eigene Heerführer werden gehuldigt und Schlachten verharmlosend glorifiziert. Darüber hinaus listet Teltow alle dreizehn *Lustige Kriegsbilderbogen* auf und benennt ihre Zeichner.[23] Weiterhin erscheinen Aufsätze zu relevanten Zeichnern wie Johann Bahr (Sackmann 2006) oder Carl August Reinhardt (Dolle-Weinkauff 2006). Es zeigt sich, dass die Comicforschung derzeit aktiv forscht, jedoch nur in kleinen Schritten voranschreitet. So besteht neben dem Jahrbuch der *Deutschen*

[17] Vgl. Held, Claudia: Familienglück auf Bilderbogen. Die bürgerliche Familie des 19. Jahrhunderts im Spiegel der Neuruppiner Druckgraphik. Bonn 1992. S. 20 ff.
[18] Vgl. Sackmann, Eckart: Das 19. Jahrhundert – vom Bilderbogen zur Comic Section. In: Deutsche Comicforschung 2013. Hrsg, von Eckart Sackmann. Hildesheim 2012. S. 23 ff.
[19] Vgl. ebd. S. 23.
[20] Vgl. ebd. S. 46.
[21] Vgl. Sackmann, Eckart: Propaganda im 1. Weltkrieg: Lustige Blätter in ‚ernster Zeit'. In: Deutsche Comicforschung 2014. Hrsg. von Eckart Sackmann. Hildesheim 2013. S. 36.
[22] Vgl. Sackmann, Eckart: Bunte Kriegsbilderbogen. In: Deutsche Comicforschung 2008. Hrsg. von Eckart Sackmann. Hildesheim 2007. S. 47.
[23] Vgl. Teltow, Andreas: ‚Bunte Kriegsbilderbogen' – zum zweiten. In: Deutsche Comicforschung 2014. Hrsg. von Eckart Sackmann. Hildesheim 2013. S. 46 ff.

Comicforschung auch die *Gesellschaft für Comicforschung*, jedoch ist der Fokus hier weitaus breiter aufgestellt und konzentriert sich nicht nur auf die Aufarbeitung nationaler Fundstücke, was z. B. deutlich wird, wenn man die aktuelle Publikationsliste der Gesellschaft betrachtet.[24] Lediglich Dietrich Grünewald verfasste 2016 einen ausführlichen Lexikonartikel für *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon*, der über die Geschichte des Mediums, Herstellungsverfahren, Motivik, Inhalte, Einordnung der Gestaltungsqualität informiert und einen Ausblick zum Bilderbogen als historisches Medium gewährt.[25]

Auch abseits der Comicforschung sieht die Situation eher trist aus: Abgesehen von einigen Ausstellungskatalogen findet sich wenig aktuelles Material. Zu den erwähnenswerten Publikationen zählt vor allem das *Brüder Grimm-Journal* (Neuntes Heft) aus dem Sommer 2017, welches sich mit diversen Bilderbogenbearbeitungen der Märchen befasst und so verschiedene Bereiche wie Papiertheater und Märchenadaptionen nach Grimm widmet.[26]

Sackmann sieht die defizitäre Forschungslage in der Vielfältigkeit des Mediums und dem Misstrauen einiger Forscher trivialer Literatur gegenüber begründet. Ob in der Kommunikations- und Medienwissenschaft, der Kinder- und Jugendbuchforschung oder der Volkskunde: Erforscht wird die ‚wertvolle' Literatur. Folglich fehlen teils grundlegende Ergebnisse zu formalen, medialen, technischen und gesellschaftspolitischen Fragen.[27] Eine Einschätzung, die in der Vergangenheit sicher zutraf, sich in den letzten Jahren aber zu ändern begann, da viele Themen inzwischen überforscht sind und man sich neuen, übersehenen Forschungsgegenständen zuwendet. Dennoch stimmt die Aussage im Kern; Gründe für die Forschungslücken können aber auch in der Disziplinenabgrenzung fußen, worauf z. B. Karl Clausberg in *Metamorphosen am laufenden Band: Ein kurzgefaßter Problemabriß der Sprechblasenentwicklung* hinweist.[28] Bereits die Erforschung von Sprechblasen bereitet Probleme: Als Wandler zwischen den Welten, der Kunstwissenschaft und der Germanistik, fühlt sich auch in diesem Bereich kaum eine Disziplin für ihre Erforschung zuständig. Auch Michel Butor beobachtet ähnliches Vorgänge: Es sei eine Trennwand zwischen Literatur und bildender Kunst errichtet worden[29] und Leonore Koschnick berichtet vom Interesse der Germanisten am gedruckten Text – weniger aber am Bild selbst.[30] Und so fristet die Comicforschung ein Dasein zwischen den Disziplinen. Unter Berücksichtigung der Geschichte Deutschlands ist es zudem nicht abwegig, von ideologischer Voreingenommenheit einiger Arbeiten zu sprechen. Sie geht auf eine Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur zurück, die während der Kaiserzeit im Schmutz- und Schundkampf gipfeln sollte. Als Schund galt – oft unabhängig vom Inhalt – preiswerte Literatur.[31] Schundhefte, Bilderbogen etc. dürfen als eines der ersten Phänomene der aufkommenden Massenkultur gesehen werden, die besonders bei Volkslehrern, Bibliothekaren und (in der Zwischenkriegszeit) kaisertreuen Bürgern auf Ablehnung stieß.[32] Es darf also festgehalten werden, dass die Erforschung der Bilderbogen – mit Ausnahme einiger weniger Einzelthemen

---

[24] Siehe hierzu: Packard, Stephan: Gesellschaft für Comicforschung. Publikationen. http://www.comicgesellschaft.de/category/comicgesellschaft/publications/ [konsultiert am 15.04.2019].

[25] Vgl. Grünewald, Dietrich: Bilderbogen. Lektüre für's „Volk", für Jung und Alt. In: Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. Hrsg. von Kurt Franz et. al. Meitingen 2016. S. 1 – 39.

[26] Vgl. Lauer, Bernhard (Hg.): Brüder Grimm-Journal 9 (2017).

[27] Vgl. ebd. S. 46.

[28] Vgl. Clausberg, Karl: Metamorphosen am laufenden Band. Ein kurzgefaßter Problemabriß der Sprechblasenentwicklung. In: Ästhetik des Comic. Hrsg. von Michael Hein et. al. Berlin 2002. S. 18.

[29] Butor, Michel: Die Wörter in der Malerei. Ein Essay. Aus dem Französischen von Helmut Scheffel. Frankfurt am Main 1992. S. 9.

[30] Koschnik, Leonore: Zur Einführung. In: In: Gier nach neuen Bildern. Flugblatt, Bilderbogen, Comicstrip. Hrsg. von Leonore Koschnick u. Benjamin Mortzfeld. Stuttgart 2017. S. 11.

[31] Vgl. Maase, Kaspar: Die Kinder der Massenkultur. S. 57.

[32] Vgl. ebd. S. 90 ff.

– spärlich vorgenommen wurde und sie sich überdies zumeist auf die *Neuruppiner Bilderbogen* Gustav Kühns bezieht.

Entstehung der Massenkultur

Um die Ablehnung der sogenannten Kulturelite zu verstehen, wird kurz die Geschichte der Massenkultur dargelegt. Bis zum frühen 18. Jahrhundert unterlagen Statussymbole strengen Reglements. Ob Kleidung oder Schmuck: die äußere Erscheinung eines Menschen war gesetzlich geregelt und zeigt auf den ersten Blick, welche Person einem entgegentrat.[33] Eine Wahlfreiheit war folglich nur innerhalb enger Grenzen gegeben. Ähnlich reguliert zeigte sich die Kultur. Zwar bestand eine theoretische Wahlfreiheit, die jedoch an den vorherrschenden gesellschaftlichen Strukturen scheiterte, denn den unteren Schichten war es finanziell und zeitlich nicht möglich, am kulturellen Leben teilzuhaben, geschweige denn, selbst Kunst zu schaffen. Arbeit bestimmte das Leben des größten Teils der Gesellschaft:

> Über weite Strecken der neueren Geschichte (das heißt, im Zeitalter gewaltiger Industrieanlagen und riesiger Wehrpflichtigenarmeen) ‚rief' die Gesellschaft den größten Teil ihrer männlichen Mitglieder primär als Produzenten und Soldaten ‚an' und fast die gesamte andere (weibliche) Hälfte in erster Linie als deren Zulieferer von Dienstleistungen. Folglich waren Gehorsam und Regelkonformität, das Sich-Abfinden mit der zugewiesenen Position und die Akzeptanz derselben als unanfechtbar, das Ertragen fortwährender Plackerei und das fügsame Unterwerfen unter monotone Routinen, die Bereitschaft, die Befriedigung von Bedürfnissen zu verschieben und die resignierte Akzeptanz des Arbeitsethos [...] die wichtigsten Verhaltensmuster, die diesen Mitgliedern eifrig gelehrt und eingebläut wurden und die sie lernen und internalisieren sollten. Was am meisten zählte, war der *Körper* des zukünftigen Arbeiters oder Soldaten; ihr *Geist* dagegen musste zum Schweigen gebracht werden [...].[34]

Erst als Reformen und Gesetze Arbeitszeiten regulierten, sich die Konsumkultur entwickelte, wurden Freiräume geschaffen, die Möglichkeiten zur Erholung und zum Konsum boten.[35] Es war den schlechter gestellten Menschen plötzlich (theoretisch) möglich, jedwedes Statussymbol selbst zu erwerben, sich mit Dingen zu umgeben, die zuvor nur einem kleinen Teil der Bevölkerung rechtlich zustanden.[36] Statussymbole waren wertlos geworden, hatten ihre Aussagekraft eingebüßt.[37] Um sich dennoch von der Masse abzusetzen, blieben nur noch die Kultur und ihre Erzeugnisse wie Musik, Literatur und Kunst, die man umso stärker verteidigte. Die daraus folgende Dichotomisierung[38] zwischen ‚guter' und ‚schlechter' Kunst sollte weitreichende Folgen für Kulturrezeption nach sich ziehen, denn noch heute sehen sich

---

[33] Vgl. Ullrich, Wolfgang: Haben wollen. Wie funktioniert die Konsumkultur? Frankfurt am Main 2006. S. 17 f.
[34] Bauman, Zygmunt: Leben als Konsum. Hamburg 2009. S. 73.
[35] Bauman schreibt der Konsumkultur allerdings ähnlich manipulativ-betäubende Wirkung zu und verweist auf den Versuch von Werbung und Produkt, Käufer mittels Ware zu betäuben. Wer nicht am Konsum teilhaben kann werde ähnlich behandelt wie zuvor Invalide und für den Krieg oder Arbeit ungeeignete Personen. Vgl. Bauman, Zygmunt: Leben als Konsum. S. 74 f.
[36] Gleiches galt im 19. Jahrhundert auch für die Bildung. Karl May etwa, nach eigenen Angaben „Sohn blutarmer Webersleute", wurde immerhin Lehrer, was nur deshalb möglich war, weil seine gesamte Familie hungerte. Er selbst hatte als Lehrer nicht einmal die günstigste Taschenuhr, um die Unterrichtszeiten zu bestimmen, und lebte mit einem Buchhalter auf engstem Raum zusammen. Vgl. May, Karl: Mein Leben und Streben. Autobiografische Schriften. Berlin o. J. S. 46.
[37] Vgl. Ullrich, Wolfgang: Haben wollen. S. 19.
[38] Vgl. hierzu auch Bürger, Christa: Einleitung. Die Dichotomie von hoher und niederer Literatur. Eine Problemskizze. In: Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur. Hrsg. von Christa Bürger et. al. Frankfurt am Main 1982. S. 9 – 39.

Produzenten der Massenkultur einem stetigen Rechtfertigungsdruck ausgesetzt.[39] Kultur richtete sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts am Bürgertum aus, repräsentierte Werte und Normen eines kleinen Teils der Bevölkerung[40] und wurde von der wohlhabenden Schicht aus zuvor genannten Gründen nun umso deutlicher herausgestellt. Man verwendete sie, um die eigene Führungsrolle, die Individualität und Überlegenheit in der Gesellschaft zu unterstreichen und sich selbst zu inszenieren.[41] Während wohlhabendere Menschen in die Oper gingen, Theater besuchten oder in Leder gebundene Bücher lasen, fand die Unterhaltung der Masse – wie es z. B. Karl May in seiner Autobiografie *Mein Leben und Streben* beschreibt –[42] in Schankwirtschaften und ähnlichen Etablissements statt, denen mehrere Funktionen zukamen. Hier wurde getrunken, gesungen, getanzt; sie diente auch als einfache Bibliothek für das Volk.[43] Die Grundbedürfnisse der Klassen lagen jedoch näher beieinander, als die Selbstinszenierung der Bessergestellten vermuten lässt und exemplarisch an Bühnenproduktionen verdeutlicht werden soll:

> Adeliger und Handwerksgeselle, Kaufmannsgattin und Dienstmädchen genossen Kunst gerade in Verbindung mit weiteren Tätigkeiten: Essen und Trinken, Flirten und Gespräch. Sie Schätzten aufwendige Ausstattungen und verblüffende Bühneneffekte, stimmliche und körperliche Spitzenleistungen, die mehrfache Wiederholung besonders ‚schöner Stellen', spannende Handlung und starke Gefühle.[44]

Es gab folglich einen Hang zur Trivialität, der schichtenunabhängig war und von dem es galt, sich zu distanzieren:

---

[39] Zwar ist Literatur in den letzten Jahrzehnten zunehmend aus dem Fokus des Bürgertums (hier gleichzusetzen mit Lehrern, Politikern etc.) verschwunden, zensiert oder beschlagnahmt wird sie nur noch selten (mit Ausnahme verfassungsfeindlicher Schriften). Ausnahmen waren hingegen der Roman *American Psycho* von Bret Easton Ellis und *Mein erstes Shopping Buch* von Judith Wilske und Andre Erlen (beide Bücher sind inzwischen nicht mehr indiziert), satirische Beiträge zum Konsumverhalten. Anders sieht es nach wie vor in den Bereichen Film, Musik und (seit den späten 1970er Jahren) Computerspielen aus: Während Computerspielen und ihren Spielern nachgesagt wird, gewalttätig und misogyn zu sein (vgl. Diskussionen um Amokläufer und – in den USA – Gamergate), werden Computerspiele in Deutschland nach wie vor nicht als Kunst anerkannt. Sowohl Filme als auch Computerspiele werden darüber hinaus einer freiwilligen Altersverifizierung unterzogen, die keineswegs so frei ist, wie der Name suggeriert. Wird ein Medium nicht von staatlicher Stelle freigegeben, kann eine Indizierung oder Beschlagnahme erfolgen (was auf die meisten Titel zutrifft, die anstelle einer USK / FSK-Freigabe nur ein Unbedenklichkeitsschreiben der Juristenkommission der SPIO tragen. Während eine Indizierung nach knapp zwei Jahrzehnten erneut geprüft wird, ist es kaum möglich, einen beschlagnahmten Titel wieder freizugeben). Es besteht darüber hinaus Werbeverbot (unter die u. U. auch eine zu positive Berichterstattung fallen kann). Strikte Auflagen, was den Verkauf in öffentlichen Warenhäusern betrifft, kommen als Verkaufshürde hinzu. Im Februar 2014 umfasste der Index 71 Seiten an Material, dem der künstlerische Wert größtenteils abgesprochen wird. Unter den indizierten und beschlagnahmten Medien findet sich kein einziges Werk, das dem gemeinen Verständnis von Hochkultur folgt. Besonders deutlich wird die Willkür der Zensur im Hinblick auf den Film *Evil Dead* von Sam Raimi. Nicht nur, dass die gesetzlichen Bestimmungen, um ein Verbot zu rechtfertigen, erweitert wurden, auch Raimis Aussage, er sehe den Film selbst nicht als Kunstwerk an, wurde zur Rechtfertigung eines Verbots herangezogen. Im Jahre 2017 hob man die Beschlagnahme des betreffenden Filmes ebenso wie seine Indizierung auf und es erfolgte eine Freigabe der *Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH* ab 16 Jahren. (Vgl. hierzu auch: VideoRaider: Tanz der Teufel. Eine Retrospektive. http://www.schnittberichte.com/artikel.php?ID=54 [10.03.2015]. Und: Hönge, Folker: Freigabebescheinigung FSK Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH. Tanz der Teufel. https://www.spio-fsk.de/asp/fskkarte.asp?pvid=571152 [08.11.2017].)

[40] Bezogen auf Literatur war der Rezipientenkreis vor allem weiblich. Ullrich setzt das Lesen eines Romans mit dem Besuch eines Warenhauses gleich: Eingeschnürt in ein starres Rollenkorsett boten Romane und Waren die Möglichkeit, für kurze Zeit eine alternative Biografie zu entwickeln, Freiräume auszuprobieren. Vgl. Ullrich, Wolfgang: Haben wollen. S. 49 f.

[41] Vgl. Maase, Kaspar: Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850 – 1970. Frankfurt am Main 1997. S. 16.

[42] Vgl. May, Karl: Mein Leben und Streben. Autobiographische Schriften . Berlin o. J. S. 110 – 113.

[43] Vgl. ebd.

[44] Vgl. Maase, Kaspar: Grenzenloses Vergnügen. S. 60.

> Die idealistische Ästhetik und die von ihr geleitete Aufführungspraxis lehnten derartige Vorlieben und entsprechende Eigenschaften der Werke ab: ‚stoffliche Interessen, grobsinnliche Reize, äußerliche Effekte, Buhlen um die Publikumsgunst' lauteten die Verdammungsurteile. Was breiteren Widerhall fand, galt von vornherein als zweifelhaft. Kant hatte ‚oberes' und ‚niederes Begehrungsvermögen' unterschieden. Wer als kultiviert anerkannt sein wollte, der mußte sich nach 1850 zu diesem Gegensatz bekennen. Bis dahin stand Unterhaltung nur im Verdacht, von Arbeit, Lernen und Gebet abzuhalten; nun wurde sie auch als Feind wahrer Kunst gebrandmarkt und ästhetisch exkommuniziert.[45]

Es zeigt sich: Was sich nicht einem bestimmten ästhetischen Diktat unterwarf, wurde abqualifiziert und stand im Verdacht, minderwertig zu sein.[46] Ablehnung der Masse und Anerkennung einer Minderheit stellten zwar kein Qualitätsurteil dar, ließen aber erst zu, dass man betreffende Werke in ‚besseren Kreisen' rezipierte. Maase verweist darauf, dass es sich dabei jedoch um reine Lippenbekenntnisse handelte. Mit dem Aufkommen der Konsumkultur bildete sich (bzw. wuchs) eine weitere Schicht: das Wirtschaftsbürgertum bzw. die Mittelschicht. Auch hier versuchte man sich abzusetzen und griff auf Symboliken der Hochkultur zurück. Der Umgang mit der Kunst richtete sich nicht am Werk selbst, sondern am Umgang mit ihm aus und bestimmt ihn bis heute.[47] Diese Beobachtungen lassen sich auf nahezu alle anderen künstlerische Ausdrucksformen übertragen. Die ablehnende Haltung dieser selbsternannten Kulturelite lässt den Schluss zu, dass Massenkultur scheinbar die Vormachtstellung der selbigen angriff, denn um die Romane eines Christian August Vulpius oder Karl Mays[48] (zwei der einflussreichsten Trivialliteraten des 18. bzw. 19. Jahrhunderts) zu verstehen, bedurfte es keiner Bildung, die über die einfache Lesefähigkeit hinausging. Sie richteten sich darüber hinaus auch an eine bisher belächelte Leserschaft: Hausfrauen, Mägde, Kinder und Arbeiter. Aber sie setzt sich auch über Klassenunterschiede hinweg. Erstmals lasen auch Gattinnen wohlhabender und besser gestellter Männer die Bücher ihrer Angestellten, wie z. B. *Rinaldo Rinaldini*.[49]

Maase weist in diesem Kontext auf die zweite Leserevolution hin. Sie sorgte dafür, dass die Zahl der lesefähigen Menschen stark anstieg und sich mit der neuen Rezipientenschicht auch der Leseantrieb wandelte: „das neue Lesepublikum liest zunehmend nicht mehr zur Erbauung und Belehrung – gefragt sind vielmehr vor allem Romane, die der Unterhaltung und dem Zeitvertreib dienen."[50] Anstatt nur die Fähigkeit zum Buchstabieren zu besitzen, war man nun fähig, Literatur und diverse Publikationen zu rezipieren, griff aber zu ‚leichter' Unterhaltung: „Nach zeitgenössischer Schätzung benötigte die deutsche Presse um 1900 20.000 Fortsetzungsromane jährlich!"[51] Diese ‚Kulturrevolution' sollte weitreichende Folgen haben. Die Masse der Bevölkerung kam nun mit Kultur in Berührung und „es galt, den geistigen und ästhetischen Konsum der Vielen den herrschenden Vorstellungen von Kunst

---

[45] Maase, Kaspar: Grenzenloses Vergnügen. S. 61.

[46] Ein ästhetisches Diktat, das sich in dieser Form bis heute nachweisen lässt. Besonders in der klassischen Musik treten diese ästhetischen Vorurteile immer noch hervor. Orchester, deren Repertoire sich über Dekaden hinweg nicht änderte und immer nur dann neue Stücke aufnimmt, wenn entsprechendes Stück zum modernen Klassiker erklärt wird, beherrschen die Szene, das Gegenstück dazu findet sich in der Neuen Musik, in der zwar avantgardistische Kompositionen aufgeführt werden – eine gewisse Erwartungshaltung formte soch dennauch heraus (z. B. wird jegliche Form von tonaler Melodienführung oder populärer Rhythmik abgelehnt).

[47] Vgl. Maase, Kaspar: Grenzenloses Vergnügen. S. 61.

[48] Vgl. zu Karl May auch seine Ausführungen zur verheerenden Wirkung der Trivialliteratur auf ihn selbst in: May, Karl: Mein Leben und Streben. Autobiographische Schriften. Berlin o. J. S. 110 ff.

[49] Vgl. Masse, Kasper: Grenzenloses Vergnügen. S. 59.

[50] Dettmar, Ute und Thomas Küpper: Kritik der Gefühlsdarstellung im ausgehenden 18. Jahrhundert. Historische Vorläufer der Kitsch-Diskussion. In: Kitsch. Texte und Theorien. Hrsg. von Ute Dettmar und Thomas Küpper. Stuttgart 2007. S. 56.

[51] Maase, Kaspar: Grenzenloses Vergnügen: S. 35.

und ihrer Rolle im Leben, von gehobener Kultiviertheit und gesunder Volkskultur einzupassen.“[52]

Kampf gegen ‚minderwertige‘ Kunst

Folge des Kulturmonopolverlusts war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Schmutz und Schundkampf, der bis weit ins 20. Jahrhundert nachwirken sollte. Nachdem sich Trivialliteratur und triviale Kunst immer weiter verbreitete, bildeten sich schnell zwei Gruppierungen, die den Diskurs bis heute bestimmen: Die Kulturwächter, von Eco *Apokalyptiker* genannt, und die *Integrierten*, Fürsprecher der Massenkultur. Während letztere zu den Profiteuren der Massenkultur gehörten, sie verbreiteten bzw. produzierten, sahen erstere einem ‚Untergang‘ ihrer Kultur entgegen. Und so verwundert es, dass es den Apokalyptikern keineswegs um die Vernichtung der Massenkultur ging. Ihr Ziel bestand vielmehr darin, ‚ihre‘ Kunst zu verbreiten: „Hauptziel war die Verbreitung ‚wahrer Kunst‘ und gesunder Geistesnahrung. Es ging vorrangig um ästhetische Volkserziehung, nicht um Verhindern, Vernichten, Bestrafen.“[53] Man versuchte folglich, umzuerziehen, notfalls auch über mehrere Generationen hinweg:

> [D]as Kitscherlebnis [ist] für ein gewisses Entwicklungsstadium des geistigen Lebens unersetzliche[r] Nährstoff[] [...]. Es kann sich folglich für den Volksbildner nicht darum handeln, dieses Erlebnis grundsätzlich verhindern zu wollen – es läßt sich, eben als Entwicklungsstadium, auch nicht einfach überspringen – vielmehr handelt es sich für ihn darum, es möglichst fruchtbar zu machen im Sinne einer ästhetischen Höherführung. Zuweilen wird es nicht möglich sein, das Ziel in e i n e r Generation zu erreichen, sondern der Vater wird Kitschleser (und Bildungsphilister) bleiben, während der Sohn zu voller künstlerischer Bildung vordringt und zwar gerade weil der Vater immerhin schon – auf seine Art – dichterische Werte zu pflegen, sein Bedürfnis nach künstlerischer Erbauung durch Lektüre zu befriedigen versucht hat.[54]

Den unzähligen Romanen und Heftserien der Massenkultur stellte man Alternativangebote zur Seite, die zur Hochkultur verleiten sollten und man versuchte durch geschickte Manipulation, den Käufer zu täuschen. Ein Mittel der Täuschung war das Imitat: man produzierte Groschenhefte, um Romane des Kanons als Fortsetzungsserie zu verbreiten.[55][56] Die Angebotsvielfalt wurde erhöht, während man in Schulen (Hauptträger der Anti-Schund-Bewegung waren Volksschullehrer)[57], Kirchen etc. den Versuch unternahm, den Geschmack zu formen. Problematisch an diesem Vorgehen, so Maase, war die ästhetische und moralische Willkür der Auswahl: „Hauptsächlich wurde als Schund etikettiert, was dem jeweiligen Kritiker missfiel: aus politischen und ideologischen Gründen, weil es auf Zeitungspapier mit

---

[52] Maase, Kaspar: Grenzenloses Vergnügen: S. 35.
[53] Vgl. Maase, Kaspar: Die Kinder der Massenkultur. S. 18.
[54] Ackerknecht, Erwin: Der Kitsch als kultureller Übergangswert. Bremen 1950. (=Schriftenreihe „Bücherei und Bildung“). S. 18.
[55] Vgl. Maase, Kaspar: Die Kinder der Massenkultur. S. 19.
[56] Peter Bürger verweist auf den französischen Buchmarkt des frühen 19. Jahrhunderts. Auch hier wurden Fortsetzungsromane herausgegeben, der Grund war jedoch gänzlich anders, denn obwohl die technischen Voraussetzungen zur Massenproduktion bereits gegeben waren, verwendete man vorerst eine andere Strategie. „Statt das von der (wenngleich langsam) fortschreitenden Alphabetisierung geforderte preiswerte Taschenbuch zu produzieren, ziehen es die Verleger vor, einen Roman in zwei oder drei Bänden zu veröffentlichen (von denen jeder 7,50 Francs kostet), um so an dem Gewinn der Lektürekabinette teilzuhaben. Erst 1838 wagt der Verleger Charpentier, eine preiswerte Buchreihe herauszubringen, beschränkt sich dabei aber auf Klassikerausgaben.“
Bürger, Peter: Literarischer Markt und autonomer Kunstbegriff. In: Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur. Hrsg. von Christa Bürger et. al.. Frankfurt am Main 1982. S. 243.
[57] Vgl. Maase, Kaspar: Die Kinder der Massenkultur. S. 92.

knalligem Umschlagbild daherkam, weil es im falschen Verlag erschien, weil es von Spannung und Emotionen lebte, weil es Frauen rührte oder weil es Jungen vom Kriegsspielen abhielt."[58] Schon bald ging man bei der Umerziehung radikaler vor. Wer sich trotz der Einflussnahme immer noch von der Trivialliteratur angezogen fühlte, musste selbst aktiv am Kampf teilhaben:

> In dieser Situation empfahl Will, die Kinder selber ‚zum Angriff gegen den Schund' zu führen. Stolz berichtete er, wie er seine Zehnjährigen dafür gewann, Hefte zu sammeln mit dem krönenden Ziel, einer Verbrennungsaktion. Folgt man seiner Darstellung, dann waren die Jungen von der Idee der Schundjagd begeistert, ‚durchsuchten Kommoden und Schränke'. Nachdem sie die eigenen Hefte abgeliefert hatten, ‚mussten sie nach neuer Beute ausschauen.' Geschwister und Freunde wurden bearbeitet.[59]

Wie Maase selbst anmerkt, gestaltet sich dieses Vorgehen in zweierlei Hinsicht problematisch: Schüler suchen überall nach Heften, um sie zu verbrennen und Erzieher suchen nach neuen Methoden, um das ideologische Einwirken zu verstärken.[60] Die Einflussnahme radikalisierte, Scheitern war nicht vorgesehen. Dass man als Gegner der Trivialliteratur plötzlich mit genau den Mitteln arbeitet, die man im Kontext der Kunst als Effekt bezeichnet – etwas, das man also ablehnt – verleiht der Verbrennungsaktion eine durchaus ironische Note und betont die Willkür im Umgang mit dem vermeintlichen Schund.

Bevor es jedoch zu Verbrennungsaktionen kommen konnte, versuchte man mit diversen Mitteln, das Lesen von Trivialliteratur zu unterbinden. Anstatt nur argumentativ vorzugehen ging man dazu über, Schüler bzw. ihre Schulsachen zu durchsuchen und sie gegebenenfalls zu bestrafen. Auch der Einzelhandel wurde von den Aktivisten überwacht. Wer dennoch Trivialliteratur verkaufte, musste u. U. auf manchen Großkunden (Schule, Behörden) verzichten, Lehrer wurden dazu aufgefordert, entsprechende Geschäfte zu meiden und auch Eltern bezog man in die Erziehungsmethoden mit ein: Elternabende nutzte man z. B., um Aufklärungsarbeit zu leisten. Erstaunlicherweise war dieses Vorgehen von Erfolg gekrönt: Maase verweist explizit darauf, dass Arbeitereltern keineswegs folgsam waren und sich durchaus gegen Lehrer und Bestrafungen zur Wehr setzten. Was allerdings Trivialliteratur betraf, arbeitete man ihnen aktiv zu.[61]

Warum aber waren es ausgerechnet Kinder, auf die in so hohem Maße eingewirkt wurde? Es scheint sich hier um ein Generationsproblem zu handeln. Wie schon Bauman verdeutlichte, entstanden mit der Umwälzung der alten gesellschaftlichen Verhältnisse Freiräume, die gefüllt werden mussten und ein Phänomen wie die Massenkunst überhaupt erst ermöglichte. Die gesellschaftlichen Schichten unterteilten sich also erneut: Während Eltern noch alte Muster lebten, kannten viele Kinder diese bereits nicht mehr. Freizeit war für sie kein neues Konzept und sie füllten diese, ohne Vorurteile gegenüber neuen Medien zu hegen, für sie war die Trennung der Schichten nicht mehr von besonderer Relevanz. Sie traten selbstbewusst auf.[62] Hinzu kam ein Misstrauen der Lehrer den Schülern gegenüber, denn es waren nicht mehr sie allein, die kontrollierten, welches Wissen sich ihre Zöglinge anlasen.[63] Besonders deutlich wird die Ablehnung dem trivialen gegenüber an den Reaktionen auf ein anderes Medium, das im 20. Jahrhundert die Massen begeisterte: Das Kino. Hier traf man auf bewegte Bilder – die allerdings keineswegs neu waren, so gab es die *Laterna Magica* bereits seit dem 17. Jahrhundert, im 19. Jahrhundert sorgten Erfindungen wie das *Zoetrop* oder das

---

[58] Vgl. Maase, Kaspar: Die Kinder der Massenkultur. S. 19.
[59] Maase, Kaspar: Die Kinder der Massenkultur. S. 31.
[60] Vgl. Maase, Kaspar: Die Kinder der Massenkultur. S. 31.
[61] Vgl. Maase, Kaspar: Die Kinder der Massenkultur. S. 96 ff.
[62] Vgl. Maase, Kaspar: Grenzenloses Vergnügen. S. 162.
[63] Vgl. Maase, Kaspar: Die Kinder der Massenkultur. S. 336.

Praxinoskop für Aufsehen – der Unterschied zum Kinofilm bestand jedoch darin, dass zuvor lediglich kurze Animationen oder aneinandergereihte Fotografien gezeigt werden konnten, während ein Film über einen längeren Zeitraum hinweg unterhielt:

> Nicht der Film war so gefährlich, sondern der ‚kientopp' – die Aneignung der Massenkunst durch ein zu Rohheit, Gesetzlosigkeit, Triebhaftigkeit, Sozialneid oder gar Klassenhass neigendes Publikum. [...] Das Sozialproblem Kientopp gründete wesentlich in der Wahrnehmung, dass die begeistertsten Nutzer des neuen Mediums halbwüchsig *und* proletarisch waren. Gerade im Blick auf Kinder und Jugendliche galt das Kino *unabhängig vom Film* als Gefahr. Im Kino entzogen sich Heranwachsende der Kontrolle Erwachsener, nicht nur der von Eltern und Schule, sondern auch der von Polizisten und ‚informellen Ortswächtern' auf der Straße.[64]

Im Kino waren die Rezipienten der Massenkultur demnach auf sich allein gestellt, ohne staatliche Aufsicht, ohne Kontrolle, dazu in fast völliger Dunkelheit. Besonders hervorzuheben sei die unbeaufsichtigte Rezeption medialer Inhalte (obwohl auch, im Bezug auf das Kino, die Dunkelheit selbst eine Rolle spielt, denn niemand konnte genau wissen, wozu diese genutzt wurde). Während das Lesen von Heften und Büchern einige Zeit in Anspruch nahm, es also vorkommen konnte, dass man den Leser während des Leseprozesses von der Minderwertigkeit des Produkts überzeugen konnte, der Lesevorgang bestenfalls zu Gunsten eines ‚guten' Buchs abgebrochen wurde, war diese Einwirkung im Kino nicht möglich. Eine abgeschlossene Geschichte wurde in kurzer Zeit erzählt und konnte ohne weiteres den Rezipienten (negativ) beeinflussen, sein Gespür für die sogenannte hohe Kunst schädigen. Ähnliche Wirkung findet man sonst nur bei Liedern, Theateraufführungen und Einblattdrucken / Comics und so waren es bald wieder ästhetische Kriterien, die man zum Maßstab der Bewertung einer Kunstform heranzog,[65] diesmal wurden diese Kriterien jedoch von Pädagogen bestimmt. Was gegen ihre Anliegen verstieß, wurde verboten. Schon bald ging es weniger um Inhalte als um Aufmachungen: „Als Schundindiz galt [...] billiges Papier, schlechter Druck und vor allem Titelbilder mit aktionsgeladenen Szenen in kräftigen Farben."[66]

Ganz ähnliche Vorurteile wie gegen unliebsame Bücher und Filme wurden im 20. Jahrhundert über Comics gefällt und führten zu einem ähnlich erbitterten Kampf gegen das schädigende Medium. Nachdem die ersten amerikanischen Comics bereits in den 1930er Jahren ihren Weg nach Deutschland fanden,[67] *Prinz Eisenherz* unter dem Namen *Prinz Waldemar* sogar während der NS-Zeit kurzeitige Verbreitung erfuhr[68] und der Comic nach Kriegsende mit den Alliierten endgültig Einzug in deutsche Kinderzimmer fand, entbrannte ein erneuter und ebenso unerbittlich geführter Schmutz- und Schundkampf gegen das vermeintlich neue Medium – dieses Mal aber im Einklang mit besorgten Pädagogen, Eltern und Wissenschaftler aus Übersee. Während man in der Wochenzeitschrift DER SPIEGEL von „geistige[m] Kaugummi"[69] sprach und man sich auf amerikanische Wissenschaftler –

---

[64] Maase, Kaspar: Die Kinder der Massenkultur. S. 126.

[65] Im Bezug auf das Kino wundert es auch nicht, dass man z. B. in Hamburg dazu überging, Kindern den Besuch zu verweigern und sie nur zu besonderen Nachmittagsvorführungen mit kontrollierten Inhalten zuließ. (Vgl. Maase, Kaspar: Die Kinder der Massenkultur. S. 135.)

[66] Maase, Kaspar: Die Kinder der Massenkultur. S. 221.

[67] Micky Maus erschien zwischen 1930 und 1931 in *Arbeiter Illustrierte Zeitung* sowie in *Kölnische Illustrierte* und der *Thüringer Allgemeinen Zeitung* bzw. in *Erfurter Allgemeiner Anzeiger.* Ein Micky-Maus-Brettspiel wurde 1930 in *Hannoverscher Anzeiger* verbreitet. Vgl. Sackmann, Eckart: Frühe ‚Micky Maus'. Zeitungsstrips in Deutschland. In: Deutsche Comicforschung 2016. Hrsg. von Eckart Sackmann. Leipzig 2015. S. 65 – 73.

[68] Vgl. hierzu: Platthaus, Andreas: Ein Prinz, der unter den Helden ein König ist. S. 3.

insbesondere den deutschen Auswanderer Frederic Wertham –[70] berief, die herausgefunden haben wollten, dass Comics das Volk verdummen und Leser in die Abhängigkeit führen würden,[71] sprach man in *Der Katholische Erzieher* vom *Giftstrom der Comic-Books*.[72]

Publikationen jener Art gab es reichlich, die wissenschaftlichen Methoden hingegen waren zweifelhaft. B. Brinkman etwa, der Verfasser von *Giftstrom der Comic-Books,* untersuchte für seinen Artikel lediglich fünf Hefte, die er zuvor bei einem „schwachbegabten" konfiszierte[73] und selbst Alfred Clemens Baumgärtner, der in *Die Welt der Comics. Probleme einer primitiven Literaturform* seine (damalige) Ablehnung des Mediums nicht verschwieg (ihm aber den literarischen Wert, wenn er auch primitiv sein mag, bereits im Titel zugesteht), kam nicht umhin, anzumerken, dass „zwischen Intelligenzgrad der Kinder und ihrer Comics-Lektüre kein Zusammenhang besteht" und man „in der recht ungleichwertigen Literatur, die sich mit den Comics und ihrem Einfluß auf die Jugendlichen befaßt [...] ziemlich oft auf Behauptungen [stößt], die dann nur unzureichend oder gar nicht belegt werden."[74] 1973 wies er zudem darauf hin, „daß nahezu alle der postulierten negativen Auswirkungen der Comics-Lektüre sich bei exakten Untersuchungen nicht haben belegen lassen."[75]

Dennoch erwähnt auch Baumgärtner mehrfach die schädliche Wirkung von Comics. Bettina Hürlimann beobachtete Kinder, die nach einer einzig auf Micky-Maus-Hefte fixierten Lektüre zu Weihnachten unfähig waren, sich auf ein Buch zu konzentrieren, da diese geistige Anstrengung voraussetzen würden.[76] „Unter diesen Umständen", so Baumgärtner, „scheint man auf einmal der alten Schundliteratur geradezu nachtrauern zu wollen, denn dabei hatte es sich ja wenigstens noch um Bücher gehandelt."[77] Und er verweist auf Heiner Schmidt demzufolge Comics „ihrem Wesen nach den Weg zum Buch [verstopfen], sie entwurzeln das Wort und verwässern mit der lauwarmen Flut ihrer kraftlosen Bilder die geistige Bildkraft unserer Kinder."[78]

Die Reaktionen blieben aber – wie auch zu Zeiten des Schmutz- und Schundkampfes – nicht nur bei intellektuellen Abhandlungen. Man begann einen Prozess der Umerziehung: Lehrer konfiszierten Comics ihrer Schüler;[79] es folgte das bereits bekannte Prozedere von Indizierung und öffentlichen Scheiterhaufenverbrennungen inklusive „Kanonenschlägen und Trompetengeschmetter".[80] Auch Baumgärtner entgeht nicht die Parallele zu ähnlichen Veranstaltungen aus Zeiten des Dritten Reichs, die er als „peinlich"[81] wertete – und Umtauschaktionen, deren Wirkung sich allerdings als kontraproduktiv herausstellte:

---

[69] Anonymus: Comics. Opium der Kinderstube. In: DER SPIEGEL 12 (1951). S. 39.
[70] Wertham verfasste u. a. das umstrittene Buch *Seduction of the Innocent*, in dem er die negativen Auswirkungen von Comics auf Jugendliche und Kinder nachzuweisen versuchte. Vgl. hierzu: Wertham, Frederic: Seduction of the Innocent. New York 1954.
[71] Anonymus: Comics. Opium der Kinderstube. In: DER SPIEGEL 12 (1951). S. 39.
[72] Vgl. hierzu: Brinkmann, B.: Das Jugendbuch. Der Giftstrom der Comic-Books. In: Der Katholische Erzieher 8 (1955).
[73] Vgl. Brinkmann, B.: Das Jugendbuch. S. 68.
[74] Vgl. Baumgärtner, Alfred Clemens: Die Welt der Comics. Probleme einer primitiven Literaturform. Bochum o. J. S. 97.
[75] Vgl. Baumgärtner, Alfred Clemens: Die Welt der Comics als semiologisches System. Ansätze zur Decodierung eines Mythos. In: Vom Geist der Superhelden Comic Strips. Zur Theorie der Bildergeschichte. Hrsg. von Hans Dieter Zimmermann. München 1973. S. 98.
[76] Vgl. Baumgärtner, Alfred Clemens: Die Welt der Comics. S. 92 – 93.
[77] Baumgärtner, Alfred Clemens: Die Welt der Comics. S. 93.
[78] Baumgärtner, Alfred Clemens: Die Welt der Comics. S. 93.
[79] Vgl. Brinkmann, B.: Das Jugendbuch. S. 68.
[80] Vgl Baumgärtner, Alfred Clemens: Die Welt der Comics. S. 110.
[81] Vgl. Baumgärtner, Alfred Clemens: Die Welt der Comics. S. 110.

> Die 19 000 Hefte sind innerhalb von 12 Tagen gegen Gutscheine im Werte eines Drittels des Anschaffungspreises der abgelieferten Schriften zusammengekommen. Die ganze Aktion hat, einschließlich der Honorierung von Vorträgen usf., gegen 3200,– DM gekostet. In einer größeren Stadt sind bei einer ähnlichen Veranstaltung etwa 21 000 Hefte, darunter 85 % Comic-Books, eingesammelt worden [...]. In der Tat können die Kritiker der Umtauschaktionen einige ernstzunehmende Gründe für ihre Einstellung anführen. Da ist zunächst die Gefahr der Verallgemeinerung, daß nämlich im Eifer des Tauschens Heft gleich Heft gilt. Kurt-Werner Hesse hat dazu geschrieben: ‚Von mehreren Veranstaltern dieser Umtauschaktionen erbaten wir uns eine Auswahl der abgegebenen Hefte. In mehreren dieser Sendungen fanden wir neben Schmökern übelster Art auch Contra-Hefte, Lesehefte von Bertelsmann, der Deutsche Jugendbücherei, der Bayerischen Verlagsanstalt usw. Hier zeigen sich ganz deutlich die Auswirkungen solcher Verallgemeinerungen!‘[82]

Neben dem Eintauschen von ungewollter Literatur kam es aber auch zu Vorfällen, bei denen die vermeintlichen Schundhefte zuvor noch getauscht und erst an den folgenden Tagen tatsächlich übergeben wurden,[83] man ungewollte zur Verbreitung der Hefte beitrug und ihren Wert durch die Umtauschs- und Vernichtungsaktionen zudem erhöhte.

Baumgärtner beobachtete weiterhin eine Abschwächung der Ablehnung gegenüber Comicheften nach den 1950er Jahren:

> In der einschlägigen Literatur ist es stiller geworden. Bei einer Durchsicht der Veröffentlichungen zu unserem Thema zeigt sich, daß der Höhepunkt der Auseinandersetzung mit den Comics ebenfalls vor rund 10 Jahren anzusetzen ist. Man darf wohl, namentlich wenn man die pädagogischen Fachzeitschriften betrachtet, sagen, daß die Comics damals den erregendsten Gegenstand aus dem Umkreis der Erziehung darstellten. [...] Gegen Ende der fünfziger Jahre ließ dann das Interesse spürbar nach, und heute beschäftigt sich kaum noch eine Publikation mit den Bildergeschichten.[84]

Seine Beobachtungen lassen sich exemplarisch an den publizierten Artikeln in *DER SPIEGEL* verdeutlichen. Warnte man in den 1950er Jahren noch eindringlich vor Comics und ihren Auswirkungen auf den Rezipienten,[85] änderte sich die Bewertung ab den 1960er Jahren langsam:

> Sachlich wird über den damaligen (internationalen) Stand der Comicforschung informiert, Wilhelm Busch und Rodolphe Töpffer als Urväter benannt. Man zitiert Umberto Eco, der darauf hinweist, dass der Comicstrip akzeptiert werden müsse, sollte auch nur ein einziger positiv gewertet werden. Erst 1968 wird die Redaktion des Spiegels Comics als ‚Objekt der Sozial- und Kunstgeschichte‘ werten; im selben Artikel werden die Theorien George Perrys vorgestellt, der den Comic bereits in Höhlenmalereien zu erkennen glaubt. [...] Doch trotz der zunehmend positiven Berichterstattung bleibt immer eine ablehnende Grundhaltung übrig [...].[86]

Besonders der Verweis auf Umberto Eco legt nahe,[87] wie sehr die Anerkennung eines Mediums an die Wertung desselben durch eine Autorität geknüpft zu sein scheint. Dennoch sollte es noch bis weit in die 1990er Jahre dauern, bis Comics zu Anerkennung fanden und auch heute noch begegnet man ihnen bisweilen mit Misstrauen.[88]

---

[82] Baumgärtner, Alfred Clemens: Die Welt der Comics. S. 110 – 111.
[83] Baumgärtner, Alfred Clemens: Die Welt der Comics. S. 112.
[84] Baumgärtner, Alfred Clemens: Die Welt der Comics. S. 6.
[85] Vgl. Anonymus: Comics. Opium der Kinderstube. S. 39.
[86] Auringer, Julian: Vulpius im Kontext der Comic-Forschung. o. V. 2013. S. 13.
[87] Vgl. hierzu: Eco, Umberto: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Frankfurt am Main 1986.
[88] Vgl. Auringer, Julian: Vulpius im Kontext der Comic-Forschung. o. V. 2013. S. 18.

Sonderstellung des Bilderbogens

Der Bilderbogen scheint indes ebenfalls Opfer dieser Dichotomisierung zu sein und steht, ob seines Preises, seines Rezipientenkreises, seiner massenhaften Verbreitung, des billigen Papiers, auf dem er gedruckt wurde und seiner Verbindung von Text und Bild, auf einer Ebene mit Comics oder Kolportageromanen. Er befindet sich folglich nicht nur zwischen dem guten und dem minderwertigen Buch bzw. Kunstwerk, sondern gattungsspezifisch auch zwischen der hohen Literatur und dem künstlerisch wertvollen Bild auf der einen (z. B. *Münchener Bilderbogen* oder *Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt*), sowie der Schundliteratur und dem minderwertige Bild (Verlagsunabhängig: Neuruppiner Bilderbogen) auf der anderen Seite.

Anders als Comics erfuhren Bilderbogen aber bereits im 20. Jahrhundert eine Aufwertung, denn sie galten gemeinhin als die ‚unrühmlichen' Nachfahren desselben.[89] Diese Einschätzung steht auch im Einklang mit den Vermutungen von Sackmann, Butor, Clausberg et. al.,[90] denen zufolge comicähnliche bzw. -relevante Fundstücke zwar durchaus bekannt waren, man denke an Kirchenfenster, Triptycha oder Flugblätter – und auch die Künstler des 18. und 19. Jahrhunderts bedienen sich ihrer Ausdrucksformen, etwa Rodolphe Töpffer,[91] Christian August Vulpius,[92] Friedrich Schiller,[93] Ludwig Emil Grimm,[94] sowie zahlreiche Künstler des Mittelalters oder der Antike –[95] jedoch ignorierte die Forschung sie weitestgehend, man übersah oder ordnete mit getrübt-nostalgischem Blick falsch zu. Diese Lücke scheint sich auch durch den Umstand zu verstärken, dass die Ästhetik der Bilderbogens gewissen Eigenheiten unterliegt.

Jedem Jahrhundert wohnt a priori eine typische Bildästhetik inne, die selbst der Laie grob zu bestimmen vermag, denn ob ein Bild der Antike, dem Mittelalter oder der Renaissance (sowohl Spätmittelalter als auch Frühe Neuzeit) entspringt, lässt sich leicht am Zeichenstil oder dem Trägermedium bestimmen, zumal Bilder weniger stark verbreitet waren, als in der heutigen Zeit. Anders als der Mensch vor dem 19. Jahrhundert, kann sich der Mensch des 20. und 21. Jahrhunderts ein Leben ohne Bilder nicht mehr vorstellen. Zu alltäglich sind sie geworden, Wohnung über und über mit Fotos, Grafiken und feinsten Drucken versehen. Selbst das Pin-Up-Girl im Spind des amerikanischen High-School-Schülers oder an der Wand des Erstsemesters gehört zu den Klischees unserer Zeit (und erinnert an die Truhenbilder Henry Gawlicks).[96] Mit der Erfindung des Internets nahm die Bilderflut noch weiter zu:

> Wir leben im Zeitalter des Internets und sind alle Teilnehmer einer Nachrichten- und Bilderrevolution. Bilder sind in unserer Umwelt omnipräsent, im Internet sind Milliarden Bilder jederzeit verfügbar und nur einen Klick entfernt. Ohne Bilder lässt sich heutzutage

---

[89] Vgl. Zaepernick, Gertraud: Neuruppiner Bilderbogen der Firma Gustav Kühn. S. 7.

[90] Wobei sich Sackmann generell auf Comics, Butor und Clausberg eher auf Schrift bzw. Worte in der Malerei beziehen.

[91] Vgl. hierzu: Töpffer, Rodolphe: Komische Bilderromane. Erster Band u. Zweiter Band. Leipzig o. J.

[92] Vgl. hierzu: Vulpius, Christian August: Geschichte der auf der Insul Brolingsbrogh errichteten Kolonie. I. – V. Theil also erster Hand. Mit Kupfern. Weimar: Goethe- und Schiller Archiv: GSA 114/88.

[93] Vgl. hierzu: Schiller, Friedrich: Avanturen des neuen Telemachs. Eine Geschichte in Bildern. Texte von Ludwig Ferdinand Huber. Mit einem Nachwort herausgegeben von Karl Riha. Frankfurt am Main 1987.

[94] Vgl. hierzu: Grimm, Ludwig Emil: Kurze Lebensbeschreibung einer merkwürdigen und liebevollen Sau, geboren in Ihringshausen im Jahr 1849. Hrsg. von Julian Auringer und Antonia Stolz. Berlin 2017.

[95] Vgl. hierzu z. B.: Butor, Michel: Die Wörter in der Malerei. Ein Essay. Aus dem Französischen von Helmut Scheffel. Frankfurt am Main 1992. Und: Clausberg, Karl: Metamorphosen am laufenden Band. Ein kurzgefaßter Problemabriß der Sprechblasenentwicklung. In: Ästhetik des Comic. Hrsg. von Michael Hein et. al. Berlin 2002. Oder: Perry, George und Alan Aldridge: The Penguin Book of Comics. Middlesex 1967.

[96] Vgl hierzu: Gawlick, Henry: Die Bildergalerie der kleinen Leute. Truhenbilder in Mecklenburg und Vorpommern. Rostock 2001.

> kaum mehr ein Druckwerk verkaufen, nicht einmal eine Tageszeitung. Ganz im Gegenteil: Das Bild verkauft die Zeitung.[97]

Wie bereits angedeutet, war dem nicht immer so. Vor dem 19. Jahrhundert waren Bilder keineswegs allgegenwärtig. Der Erwerb von Grafiken / Bildern war wohlhabenden Menschen vorbehalten.[98] Erst im 19. Jahrhundert zogen Bilder in den Alltag ein, was vor allem an der Möglichkeit der massenhaften Vervielfältigung lag, die für Teilhabe des Durchschnittsmenschen am privaten Kunstgenuss sorgte. Und so darf das 19. Jahrhundert als das Jahrhundert bezeichnet werden, in dem die Druckgrafik erstmals dominierte, ehe sie sich im 20. Jahrhundert ihren Platz mit der Fotografie teilen musste um dann im 21. Jahrhundert von der (digitalen) Fotografie endgültig verdrängt zu werden. Rose Eveleth nennt Zahlen, die diesen Eindruck stützen. Es sind 657 Billionen Fotos, die pro Jahr ins Internet geladen werden (Stand 2014),[99] d. h. „Every two minutes, humans take more photos than ever existed in total 150 years ago. [...] After all, that 657 billion number is just photos that were uploaded online, not ones that are stored on someone's computer."[100] Das 21. Jahrhundert produziert demnach alle zwei Minuten mehr Fotos, als in allen Jahrhunderten zuvor, ein Umstand, der nicht zuletzt auch mit den technischen und sozialen Entwicklungen bzw. Gegebenheiten zusammenhängt. Das digitale Foto entwickelte sich somit zur gängigsten digitalen Reproduktionsmethode unserer Zeit. Zu Zeiten der Bilderbogen waren die Möglichkeiten der Vervielfältigung indes deutlich beschränkter, ihre Nutzung indes vielfältiger, denn jeder Bogen wurde – je nach Herausgeber – auf unterschiedliche Weise reproduziert bzw. gedruckt.

Bis ins 19. Jahrhundert dominierte der Holzschnitt, der sich bereits im 16. Jahrhundert etablierte und dem Kupferstich dann vorgezogen wurde, wenn ein günstiger Druck entstehen sollte:

> Im Laufe des 17. Jahrhunderts wird der Kupferstich zur dominierenden Reproduktionstechnik. Es handelt sich um ein Tiefdruckverfahren, bei dem die zu druckenden Linien (für Flächeneindrücke Parallel- und Kreuzschraffuren) in eine Kupferplatte eingeritzt werden; in die so entstandenen Rillen wird Farbe hineingerieben [...], die dann mit Druck unter der Walzenpresse auf den Papierbogen übertragen wird. Kupferstiche erlauben mehr Abzüge, erhöhen also die Auflage. Allerdings ist die Herstellung aufwändiger; so bleibt einerseits der Holzschnitt als billigere Technik für (künstlerisch) weniger anspruchsvolle Bilderbögen fürs ‚einfache Volk' erhalten, wird andererseits der edlere Kupferstich für bürgerliche Kunden mit höherem Kunstanspruch und höherer Kaufkraft produziert.[101]

Theodor Kohlmann verweist auf weitere Druckmethoden:

> Der volkstümliche Kupferstich und die volkstümliche Radierung, die es neben den feinen, für höfische und bürgerliche Kreise bestimmten Kupferstich und Radierungen schon seit dem 17. Jahrhundert gegeben hat, sind über das ganze 18. Jahrhundert hin fast nur auf Augsburg und Nürnberg konzentriert. [...] Die meisten Augsburger Kupferstecher arbeiteten auf Grund eines kaiserlichen Privilegs. [...] Während in Frankreich die Firma *Pellerin* in Epinal diese Technik noch länger beibehält und bis in unsere Zeit hinein Neudrucke von den alten Holzstöcken produziert, finden sich die letzten Beispiele für den Holzschnitt-Bilderbogen in Deutschland in

---

[97] Mortzfeld, Benjamin: In: Gier nach neuen Bildern. Flugblatt, Bilderbogen, Comicstrip. Hrsg. von Leonore Koschnick u. Benjamin Mortzfeld. Stuttgart 2017. S. 12.
[98] Vgl. Maase, Kaspar: Die Kinder der Massenkultur. S. 33.
[99] Vgl. Eleveth, Rose: How Many Photographs of You Are Out There In the World? Now that cameras are ubiquitous, photographs of ordinary people are everywhere, too. https://www.theatlantic.com/technology/archive/2015/11/how-many-photographs-of-you-are-out-there-in-the-world/413389/ [konsultiert am 04.04.2019].
[100] Vgl. ebd.
[101] Grünewald, Dietrich: Bilderbogen. Lektüre für's „Volk", für Jung und Alt. In: Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. Hrsg. von Kurt Franz et. al. Meitingen 2016. S. 1 – 39.

> der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. [...] Im 19. Jahrhundert setzt sich zunächst der Holzstich als Massendruckverfahren durch. [Er] nutzt [...] nicht, wie der Holzschnitt, das relativ weiche Langholz, sondern das harte Hirnholz (insbesondere von Buchsbaum).[102]

Auch in Neuruppin (Kühn), Berlin (Zürngibl und Litfaß), Halle und Hamburg setzt man auf Holzschnitte.[103] Radierungen überwogen in Nürnberg (Campe, Riedel) bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts (1853).[104] Der Kupferstich war nur in den Städten Augsburg und Nürnberg als Reproduktionsmethode zugelassen.[105] Langsam setzte sich jedoch die Lithographie durch:

> Ab etwa 1830 gehört das Feld der Lithographie. Georg Nikolaus Renner (1803 – 1854) in Nürnberg produziert ab 1826 seine Bilderbogen in dieser zwar schon 1796 der Öffentlichkeit vorgestellten, aber erst in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts für den künstlerischen und den populären Bilddruck verstärkt eingesetzte Technik. Renners volkstümliche Drucke sind nicht ohne Einfluß auf Neuruppin geblieben. In der Tat ist der Neuruppiner Bilderbogen zunächst eine Reaktion auf die Nürnberger Produktion. [...] Erst Gustav Kühn steigt groß in das Bilderbogengeschäft ein, nachdem er 1825 die Lithographie eingeführt hatte.[106]

Links: Autografie. Rechts: Kupferstich.

In anderen Städten verwendete man ebenfalls diese Technik: Magdeburg (Robrahn), Weißenburg im Elsass, Wien (Barth, Trensensky), Düsseldorf (Arnz & Co, Winkelmann & Söhne), Mainz (Scholz) oder Eßlingen (Schreiber),[107] während in den *Münchener Bilderbogen* der Holzstich zur Anwendung kam – zu ihren Künstlern zählen u. a. Wilhelm Busch, Lothar Meggendorfer und Franz Graf von Pocci.[108] Auch die *Deutschen Bilderbogen für Jung und Alt* nutzten Holzstichvorlagen, ebenso weiterhin Gustav Kühn.[109] Es zeigt sich: Bilderbogenkünstler müssen bei der Anfertigung ihrer Vorlagen auch die Drucktechnik berücksichtigen. Zudem wurden die Vorlagen vor dem Druck gegebenenfalls von einem Stecher oder einem Lithografen auf die Druckplatte übertragen. Zu welchen qualitativen Veränderungen das jeweilige Verfahren führen kann, zeigt eine Übertragung desselben Bildes von der Autografie (Umdruck) zum Kupferstich von Töpffers *Histoire de Monsieur Cryptogame* von 1845. Trotz einer gewissen Freiheit in der Linienführung wirkt die Kupferstichumsetzung steif, nahezu verkrampft und versprüht nicht den eigenwillig-lebhaften Charme des Originals (hinzu kommt die spiegelverkehrter Darstellung). Dietrich Grünewald weist zudem, auf Verfälschungen hin, die bei der Übertragung eines Motivs auf die Druckplatte entstehen kann.[110] Das wichtigste Element einer Zeichnung, die Linie,[111] scheint in der Kupferstichfassung gewissen Einschränkungen zu unterliegen. Jene Linie und ihre Führung im Einklang mit den Druckmethoden soll nun noch einmal genauer betrachtet werden.

---

[102] Vgl. Kohlmann, Theodor: Zur Geschichte des Bilderbogens. In: Die große Welt in kleinen Bildern. Berliner Bilderbogen aus zwei Jahrhunderten. Hrsg. von der Stiftung Stadtmuseum Berlin. Berlin 1999. S. 13.
[103] Vgl. ebd. S. 13 f.
[104] Vgl. ebd. S. 15.
[105] Vgl. ebd. S. 13 f.
[106] Vgl. ebd.
[107] Vgl. ebd. S. 16 f.
[108] Vgl. ebd. S. 17.
[109] Vgl. ebd.
[110] Grünewald, Dietrich: Bilderbogen. Lektüre für's „Volk", für Jung und Alt. S. 1 – 39.
[111] Vgl. hierzu auch: Börnchen, Stefan: Poetik der Linie. Wilhelm Busch, Max und Moritz und die Tradition. Hannover 2015.

Die Linie unterliegt in ihrer Urform immer der Hand des Künstlers selbst. Bereits durch die Wahl seiner Linienführung, sei sie traditioneller oder moderner Natur (wie z. B. bei Wilhelm Busch oder Lothar Meggendorfer), beeinflusst er das künstlerische Endergebnis. Grundlage des modernen Ansatzes stellt dabei, so Thierry Smolderen, das Gekritzel (Doodle) dar, wie man es von Rodolphe Töpffer kennt und das, so Smolderen, zu einem der Ecksteine seiner Kunsttheorie wurde.[112] Die freie Linie, man findet sie etwa auch in Sternes *Tristram Shandy*,[113] stellen ein Novum in der Verbindung von Text und Bild dar und wurde von Rodolphe Töpffer in seinem *Essai de physiognomie* umrissen:[114]

> Completely overlooked today, Töpffer's thoughts on art clarify the origins of a preference that was to amplify with time: after being carried by the tradition of humoristic illustration, the awkward, infantile, spontaneous drawing would, under the direct influence of caricature and satirical drawing, settle down for the long term in the world of contemporary art at the start of the twentieth century."[115]

Töppfer sei vor allem deshalb an dieser Art von Kunst interessiert gewesen, weil sie sich dem ‚taught drawing' entzog:[116]

> Against academic art that is 'all studies', always 'reasoned' and 'measured', Töpffer proffers this essential criticism: academic drawing lacks 'the principle of life that should animate all parts of art; the divine breath that cannot be measured or captured, which can be helped by study, but remains independent from it; which one can meet but cannot learn" (Töpffer 1998, 126). All of Töpffer's theory is founded on this profession of faith. But where many of today's artistic instructors are happy to paraphrase this postulate in the form of a mantra (and in less devout terms), Töpffer used it as a basis from which he constructed a sophisticated semiotics of anti-academic drawing, as a form of art that is all about the processes of creative intention and thought and quite indifferent to the challenge of imitating reality per se.[117]

Die Schönheit und die Besonderheit der Linie, wie sie heute in Comics allgegenwärtig ist, fußt demnach auf einer antiakademischen Herangehensweise, einer freien Form, die sich aber dennoch an einer gewissen akademischen Grundlage orientiert. Ein Strich also, der das erlernte Handwerk um eigene Techniken bereichert. Der Künstler, der sich vom Kunsthandwerker (z. B. Postkartenmaler) unterscheidet, da sein Strich nicht nur die Realität abbildet, sondern sich auf der Suche befindet, bereichert eine Idee um das Ungewisse, Ungeplante.[118] Das Befolgen der Regeln steht der genuinen Inspiration gegenüber, behindert die Individualität.[119] Und so werden jene Bilderbogen als besonders modern empfunden, die sich im Spannungsfeld zwischen akademischer und freier Vorgehensweise befinden. Hierzu zählen aber nicht nur die Werke Buschs oder Meggendorfers, sondern auch diverse anthropomorphe Zeichnungen oder – als besonderes Stilmittel – Einzelpanels, wie etwa im Bogen *Ritter Blaubart* (Korpus 32).

---

[112] Vgl. Smolderen, Thierry: The Origins Of Comics. From Hogarth to Winsor McCay. Translated by Bart Beaty and Nick Nguyen. Jackson 2014. S. 27.
[113] Vgl. Smolderen, Thierry: The Origins Of Comics. S. 48.
[114] Vgl. Töpffer, Rodolphe: Essai de physiognomie. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8529034f [konsultiert am 02.04.2019].
[115] Smolderen, Thierry: The Origins Of Comics. From Hogarth to Winsor McCay. Translated by Bart Beaty and Nick Nguyen. Jackson 2014. S. 27.
[116] Vgl. ebd. S. 28.
[117] Vgl. ebd. S. 28.
[118] Vgl. hierzu auch: Eyeworks Film: Visite A Picasso. https://www.youtube.com/watch?v=jyaPbReAumw [konsultiert am 08.04.2019]. Hier ist Pablo Picasso beim kreativen Findungsprozess zu beobachten. Auf einer Glasscheibe malend wird dem Zuschauer vermittelt, wie freie Linienführung immer auch einen Prozess der künstlerischen Findung darstellt.
[119] Vgl. Smolderen, Thierry: The Origins Of Comics. S. 30.

Problematisch gestaltet sich indes die druckfähige Umsetzung der Vorlage, denn auch sie beeinflusst das gedruckte Endergebnis, gleichzeitig aber auch den Zeichenstil des Künstlers und die künstlerische Gesamtgestaltung des Bildes:

> Da die Künstler ihre Entwürfe auf das Hirnholz selbst übertragen mussten, entwickelten manche Künstler, allen voran Wilhelm Busch, einen pointierten, knappen Stil, der in Bildscherzen auf klare Umrisse mit sparsamen Schraffuren setzt. Um sich unnötige Arbeit zu ersparen, wurden Zeichnungen entworfen, die von ihrer Anlage her, problemlos und ohne großen Aufwand auf den Holzstock zu übertragen waren [...].
>
> Die Kleinen Honigdiebe wurden im 11. Jahrgang des Münchener Bilderbogens als erste Bildgeschichte von Wilhelm Busch veröffentlicht. Im Vergleich zu späteren Bogen Buschs lässt sich die Entwicklung seines Zeichenstils zu einer pointierten Umsetzung mit wenigen, aber dafür markanten Umrisslinien und zurückhaltender Schraffur beobachten.[120]

Künstler wie Wilhelm Busch arrangierten sich folglich mit den Möglichkeiten, entwickelten ihren Stil, der sich deutlich von alten künstlerischen Ausarbeitungen abhob. Probleme bereiteten Gemälde:

> Die Stecher mussten das Bild maßstabsgetreu verkleinert und zusätzlich eine Farbigkeit simulieren. Da das Hartholz in seinem Querschnitt bei der Bearbeitung einen hohen Widerstand bot, konnten mittels feiner Stege eine Vielzahl von Linien Hell-Dunkel-Abstufungen erzeugt werden, so dass der Eindruck einer Tonwertigkeit entstand. Dieser sogenannte Tonstich wurde im 19. Jahrhundert zu der populärsten Illustrationstechnik, die erst durch die Farblithographie abgelöst wurde.[121]

Zur Perfektion brachte den Holzstich Moritz von Schwind, dessen *Der gestiefelte Kater* (Korpus 393) hohe künstlerische Anerkennung widerfuhr. Hier zeigt sich, wie sehr die Dichotomisierung von hoher und niederer Kunst die Gesellschaft spaltete, denn ein so vollkommenes Bild zu einem niedrigen Preis brachte einerseits eine gewisse Ablehnung hervor, während es andererseits vom Kunstverein München ausgestellt wurde. Spätere Ausgaben waren koloriert und in ihrem Charme deutlich gemindert.[122]

Es zeigt sich also, dass die Ästhetik des Bilderbogens des 19. Jahrhunderts eine gewisse Eigenständigkeit besitzt, die man auf den ersten Blick zu erkennen vermag. Lediglich einige wenige Zeichner, deren freie Linienführung auch den Comic des 20. Jahrhunderts beeinflusste, stachen besonders heraus, prophezeiten einen lockeren, heute üblichen Schwung, der sich deutlich von der Ästhetik der Zeit abzusetzen vermochte. Und so ist es dem Rezipienten ohne weiteres möglich, anhand der Linienführung und der Drucktechnik eines Bogens bereits auf den ersten Blick grob zu bestimmen, aus welchem Bilderbogenverlag / welcher Region der jeweilige Bilderbogen entspringt.

3. Ziel der Untersuchung

Der derzeit aktivste Strang der Bilderbogenfoschung findet sich in der Comicforschung, zu der auch diese Untersuchung zählt. Einige Begrifflichkeiten, besonders innerhalb der Analysekapitel, werden sich folglich auf eben jenen Forschungsstrang beziehen – *Kapitel II: Sequenzialitätstheorie* – widmet sich eingehend der comicspezifischen Terminologie. Zudem

---

[120] Universität Regensburg Web-Redaktion. https://www.uni-regensburg.de/bibliothek/bilderbogen/muenchener-bilderbogen/holzstich/index.html [konsultiert am 09.04.2019].
[121] Vgl. ebd.
[122] Vgl. ebd.

wird der Bilderbogen als kulturhistorisches Dokument im Sinne Held / Spamers angesehen.[123] Somit steht der Bilderbogen als sequenziell-serielles Medium im Vordergrund. Nicht alle Bilderbogen fallen sequenziell oder seriell aus, vielmehr findet sich eine große Bandbreite an möglichen Darstellungsweisen und -formen wieder, von denen die genannten Bogentypen aber besondere Aufmerksamkeit verdienen, da immer wieder in der Literatur davon gesprochen wird (etwa bei Zaepernick, Wilpert oder Künnemann / Müller),[124] dass Comics die Nachfolger der Bilderbogen seien. Diese Einschätzung lässt sich jedoch statistisch nicht halten, denn „Bilderbogen und Bildergeschichten sind keine Synonyme“,[125] wie Eckart Sackmann vermutet:

> Erst Mitte der 1830er Jahre findet die Bild-Erzählung zögerlich Eingang in die Bilderbogen. Ihr Anteil an der Produktion ist anfangs verschwindend gering; sie wird erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wachsen. Der Verf. hat in den 90er Jahren den Zettelkatalog der Sammlung im Heimatmuseum Neuruppin nach möglichen Bildergeschichten gesichtet und bei der dominierenden Offizin Gustav Kühn im Nummernbereich bis 2000 (Entstehungsdatum bis etwa 1850) kein halbes Dutzend Beispiele ausmachen können. Erst zum Ende des Jahrhunderts, im 9000er-Bereich, kann hier von einer erkennbaren Zunahme die Rede sein.
>
> Bei den ‚Münchener Bilderbogen‘ (erschienen ab 1848) liegt der Anteil der Bildergeschichten am gesamten Ausstoß bei nicht mehr als 10 Prozent, bis Mitte der 1860er Jahre weit darunter.[126]

Ziel der Untersuchung soll es nicht sein, quantitative Angaben zum Vorkommen sequenzieller Bogen innerhalb des gesamten Mediums zu machen, denn einerseits wäre dies ob der Masse an Druckerzeugnissen eine unmögliche Aufgabe und andererseits handelt es sich bei Bildersammlungen, die der Nachwelt erhalten geblieben sind, um unzuverlässige Konvolute, wie Benjamin Mortzfeld festhält:

> Die Frage, wer denn nun konkret die illustrierten Flugblätter der frühen Neuzeit kaufte, ist schwierig zu beantworten. Da die erhalten gebliebenen illustrierten Flugblätter meistens von zeitgenössischen Sammlern der gesellschaftlichen Oberschicht stammen, ist das Bild von der tatsächlichen Verbreitung der Flugblätter stark verzerrt. Die Zusammenstellungen in Form von gebundenen Büchern sind die häufigste Form der Überlieferung der stark verschleißgefährdeten Flugblätter. Sie zeigen uns jedoch nur die soziale Spitze der Konsumenten der Bildpublizistik des 16. Jahrhunderts. Im Gegensatz zum Ausnahmesammler ist der ‚Normalkunde‘, der sein Blatt zerlesen, zerschnitten, aufgeklebt, verschenkt oder weiterverwendet hat, uns materiell kaum überliefert. Lediglich eingeklebt in Schränken und Truhen sind der Nachwelt ein paar wenige Blätter aus einfachen Haushalten überliefert.[127]

Obschon sich Mortzfeld auf das 16. Jahrhundert bezieht, steht seine Einschätzung der Bewahrungsproblematik stellvertretend für den gesamten Bereich der Bildpublizistik: Der Durchschnittsmensch verwendete seine Bilder zur Dekoration, klebte sie in Truhen usw., ihm fehlten jedoch die Möglichkeit (und ggf. auch die Weitsicht), billige Druckerzeugnisse auf dünnem Papier zu bewahren.

Beschränkt auf ein Korpus sollen Formen der Sequenzialität und Serialität innerhalb des Mediums nachgewiesen und eine Theorie zur Analyse entwickelt werden, die sowohl auf die relevanten Vertreter der Bilderbogen als auch auf Comics zutrifft, um Grundlagen für einen

---

[123] Vgl. Held, Claudia: Familienglück auf Bilderbogen. S. 77.
[124] Vgl. Zaepernick, Gertraud: Neuruppiner Bilderbogen der Firma Gustav Kühn. S. 7. sowie: Sackmann, Eckart: Das 19. Jahrhundert. S. 23.
[125] Sackmann, Eckart: Das 19. Jahrhundert. S. 32.
[126] Ebd. S. 32.
[127] Mortzfeld, Benjamin: Der unstillbare Hunger nach Bildnachrichten. In: Gier nach neuen Bildern. Flugblatt, Bilderbogen, Comicstrip. Hrsg. von Leonore Koschnick u. Benjamin Mortzfeld. Stuttgart 2017. S. 13 – 14.

möglichen Vergleich zu schaffen. Der Verfasser geht darüber hinaus davon aus, dass Sequenzen auch durch weitere Bogen einer thematisch identischen Reihe entstehen können, d. h. ein (Einzelbild-)Bogen mag für sich genommen nicht sequenziell ausfallen, durch einen zweiten Bogen, der sich auf ihn bezieht, kann dennoch eine Sequenz entstehen. Weiterhin unterliegt die Analyse keinen thematischen Einschränkungen, lediglich religiöse Bogen werden weitestgehend ausgeschlossen,[128] denn sie wurden bereits ausgiebig erforscht. Als Forschungsgrundlage dient ein repräsentatives Korpus, das einen ersten Eindruck des Mediums vermittelt (Kapitel I). Der thematischen Schwerpunkt der Arbeit lautet folglich: Welche sequenziellen (Kapitel II) und seriellen Formen (Kapitel III) sind im Bilderbogen vorhanden?

Mit Hilfe der daraus resultierenden Forschungsergebnisse wird ein Beitrag zur Bilderbogen- und Comicforschung geleistet, der zeigen wird, wie sich Einblattdrucke entwickelten und wie sie sich zum Comic des 20. Jahrhundert positionieren.

[128] Sollte ein Bogen jedoch besonders hervorstechen, so wird er dennoch verwendet.

Kapitel I: Das Korpus

1. Form und Inhalt

Methodik

Eine Vielzahl von Motiven und Themen, die in Bilderbogen Verwendung finden, fordern eine interdisziplinäre Arbeitsweise. Es werden sowohl Methoden der Literaturwissenschaft, der Kulturtheorie / Volkskunde, Kommunikations- und Medienwissenschaft sowie der Kunstgeschichte anzuwenden sein. Empirische Erhebungen, bezogen auf ein repräsentatives Korpus, stehen im Vordergrund. Dieses Korpus stützt sich auf eine Vielzahl an Druckerzeugnissen, die z. T. an unterschiedlichen Standorten (Museen, Archive), zumeist aber in reproduzierter Form (Büchern) zugänglich sind. Folgende Kriterien wurden dabei berücksichtigt:

Titel
Erscheinungsjahr
Nummer und ggf. Erscheinungsjahr
Ort
Herausgeber
Bildstruktur
Sequenzialität[129]
Bestand
Korpus Nr. / Ordnungszahl

Bildstrukturen werden zudem mit farblichen Markierungen versehen. Grün steht für *Panelstrukturen,* Gelb für *Metapanel*, Dunkelrot für *Einzelbild*, Hellrot für *Mehrere Einzelbilder* und Hellviolett für *Musikbogen*.[130] Hellblau markierte Titel stehen für *Reihenbogen*. Mit Hilfe dieser Ordnung lässt sich die entsprechende Struktur der Blätter selektieren und es verdeutlicht sich, ob es sich bei ihnen um *Einzelbilder*, *Metapanels*, *Mehrere Einzelbilder* oder *Panelstrukturen* handelt und ob entsprechende Bogen sequenzieller bzw. serieller Natur sind. Ferner lässt sich bestimmen, welcher Verleger welche Bildstrukturen verwendet, an welchem Ort sie vorwiegend auftreten und ob eine nachvollziehbare strukturelle Entwicklung stattfindet.

Titel	Jahr	Nummer	Ort	Herausgeber	Bildstruktur	Sequenziell	Bestand	Nr.
Geschichte der hl. Genofefa	1850/55	2565	NR	GK	Panelstruktur	Ja	Märchen auf alten Bilderbögen neu erzählt	1
Die sieben Bitten der Ehemänner an ihre Frauen	1825/35	Unbekannt	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	74

[129] Der Terminus *Sequenzialität* wird eingehend in *Kapitel II: Sequenzialitätstorie* definiert und diskutiert.
[130] Die Termini *Panelstrukturbogen*, *Metapanel*, *Einzelbild* und *Mehrere Einzelbilder* werden in *Kapitel I: Das Korpus, 1. Form und Inhalt*, Unterkapitel *Zusammensetzung* definiert. Eine Erläuterung des Terminus Musikbogen findet sich in *Kapitel II. III. b) Panelstruktur*, Unterkapitel *Musikbogen*.

Zusammensetzung

Das Bilderbogenkorpus setzt sich aus 630 Bogen unterschiedlichster Hersteller und Regionen zusammen. Wie bereits in der Methodik erwähnt, wurde es nach den Kategorien Titel, Nummer / Erscheinungsjahr, Ort, Herausgeber, Bildstruktur, Sequenzialität und dem Bestand geordnet. Darüber hinaus wurde jedem Bilderbogen eine Identifikationsnummer zugeteilt, die im Folgenden hinter dem jeweiligen Titel eines Bogens angegeben wird [Bilderbogentitel. (Korpus Nr.)]. Der Bestand gibt dabei die Publikation an, in der die jeweiligen Bilderbogen zu finden sind. Die Sammlung stützt sich neben Einzelstücken, die aus der *Sammlung Dr. Ludwig Schnurrer* des *RothenburgMuseum, Rothenburg ob der Tauber* stammen und freundlicherweise in digitaler Form von Herrn Dr. Hellmuth Möhring zur Verfügung gestellt wurden, vor allem auf diverse antiquarisch erworbene Bogen und Bogensammlungen, die da sind:

→ Dänhardt, Reimar: Märchen auf einen Blick. Münchener Bilderbogen des 19. Jahrhunderts. Berlin 1989.
→ Hirte, Werner: Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus Bilderbogen. Berlin 1982.
→ Hirte, Werner: Die Schwiegermutter und das Krokodil. 111 bunte Bilderbogen für alle Land- und Stadtbewohner soweit der Himmel blau ist. Berlin 1975.
→ Jung, Jochen: Märchen auf alten Bilderbogen neu erzählt von Autoren unserer Zeit. Hrsg. von Jochen Jung. München 1974.
→ Roth, Eugen: Alte deutsche Bilderbogen. Schnurriges und Schauriges, Heiteres und Trauriges, was Biedermeiers Herz bewegt, Stalling hat es neu verlegt. Oldenburg 1967.
→ Schwarze, Michael: Eine lustige Gesellschaft. 100 Münchener Bilderbogen in einem Band. Mit einem Vorwort von Michael Schwarze. Edition Olms. Zürich 1978.
→ Weise, Gustav: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Stuttgart ab 1866.
→ Zaepernick, Gertraud: Neuruppiner Bilderbogen der Firma Gustav Kühn. Mit einem Beitrag von Wilhelm Fraenger. Leipzig: 1971.

Bogen, die sich in mehreren Sammlungen finden, wurden im Korpus auf ein Exemplar reduziert, um die Erhebungen nicht zu verfälschen. Teilweise erfuhren einige Bilderbogen aus diesem Grund nachträglich eine Schwärzung, eine Korrektur der Identifikationsnummern entfiel. Weiterhin findet sich unter den antiquarischen Sammlungen auch eine beinahe vollständig erhaltenes Privatkonvolut der *Deutschen Bilderbogen für Jung und Alt* aus dem *Verlag Gustav Weise, Stuttgart,* die unter Berücksichtigung des Reproduktionsbandes *Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt* (Edition Olms. Zürich 1978) vervollständigt werden konnte.

Innerhalb des Korpus wird mit dem folgenden Abkürzungsverzeichnis gearbeitet:

Legende:	
NR	Neuruppiner Bilderbogen
M BB	Münchener Bilderbogen
Magd	Magdeburger Bilderbogen
Stutt (DBB)	Stuttgart (Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt)
Guben	Gubener Bilderbogen, F. Fechner
GK	Gustav Kühn
O & R	Oehmigke & Riemschneider
B & S	Braun & Schneider

GWV	Gustav Weise
FWB	F. W. Bergemann
AS	A. Sala in Berlin
R & Schu	Renner und Schuster (Nürnberg)
Pell	Pellerin (Spinal)
Litfaß	Ernst Gregorius Litfaß (Berlin)
C. Burck	C. Burckhardt (Weissenburg)
IZ	Ignatius Zürngibl (Berlin)
JJM / NMB	J. John & Moser, Neue Magdeburger Bilderbogen
BB für Schule und Haus	Bilderbogen für Schule und Haus (Wien)
R & Co.	Robrahn & Co.

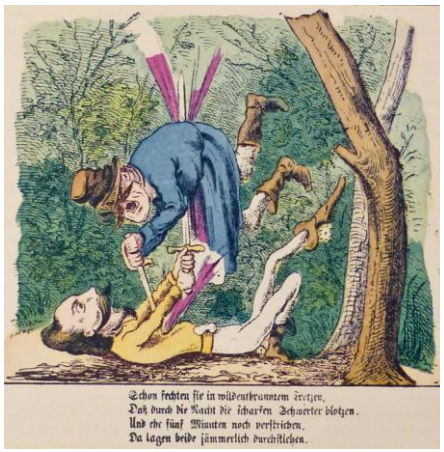


Abbildung 1: Leonore (Detail). Korpus: 628.

Die Auswahl der Bilderbogen wurde nicht nach vorbestimmten Gesichtspunkten vorgenommen, um eine (unbewusste) Selektion durch den Verfasser zu vermeiden und gestaltet sich dennoch problematisch, denn die Zusammenstellung des Herausgebers beeinflusst auch die Auswertung. Dieses Problem tritt an einigen Märchenbogen offenkundig hervor: Viele Sammlungen wurden bereits vorsortiert, d. h. es fand eine thematische Vorauswahl statt, was eine genaue Erhebung nach thematischen Schwerpunkten verkompliziert. Sammlungen wie *Märchen, Sagen und Abenteuergeschichten auf alten Bilderbögen neu erzählt von Autoren unserer Zeit*[131] verdeutlichen das Problem. In Hinblick auf die Zielgruppe der Publikationen wundert es ebenfalls nicht, dass besonders die blutrünstigen Bogen wie etwa *Leonore* (Korpus 628), *Schaurige Mordthat des Schusters aus Treuenbrietzen* (Korpus 624) oder *Eduard und Kunigunde* (Korpus 625), in denen Hinrichtungen, (Selbst-)Morde udgl. äußert zeigefreudig illustriert wurden (vgl. Abb. 1), selten in die Sammlungen integriert werden, denn sie lassen sich nicht mit der Zielgruppe der Sammlungen (zumeist Kinder) vereinbaren,[132] die allerdings im 19. Jahrhundert nicht primäre Zielgruppe der Bogen waren, wie Sackmann herausstellt:

> Wir gehen davon aus, dass sich Comics in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht an Kinder richteten, sondern an erwachsene Leser. Dafür sprechen die Art und der Ort ihres Vorkommens. [...] Das Kind (das im bürgerlichen Haushalt aufwachsende Kind) las also mit, was sein Umfeld ihm präsentierte, und gewöhnte sich daran, auch wenn diese Lektüre nicht immer kindgerecht war. Es sah und las, ohne möglicherweise die gesellschaftspolitischen, auf den erwachsenen Leser abzielenden Anspielungen zu begreifen. [...] Das Phänomen einer Verschiebung des Lesealters von alt zu jung ist indes nicht nur beim Bild, nicht nur bei der Bildergeschichte zu beobachten, sondern auch in der geschriebenen Literatur, etwa beim Märchen oder bei Abenteuerstoffen.[133]

[131] Jung, Jochen: Märchen, Sagen und Abenteuer auf alten Bilderbogen neu erzählt von Autoren unserer Zeit. Hrsg. von Jochen Jung. München 1974.
[132] So erscheinen z. B. *Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus Bilderbogen* und *Märchen auf einen Blick. Münchener Bilderbogen des 19. Jahrhunderts* im Kinderbuchverlag der DDR.
[133] Sackmann, Eckart: Das 19. Jahrhundert. S. 25 ff.

Während die Bogen also ursprünglich eine andere Klientel ansprachen, begann in der Reproduktion des 20. Jahrhunderts eine Verschiebung des Lesealters (und somit eine nach dieser Verschiebung vorgenommene Vorauswahl), wozu es im vorigen Jahrhundert durchaus Parallelen gab. Sackmann verweist hier u. a. auf *Grimms Märchen, Robinson Crusoe* und *Lederstrumpf* (ein weiteres, nicht genanntes Beispiel wäre *Gullivers Reisen*), die literarisch umgedeutet oder um Grausamkeiten, Erotik u. dgl. mehr erleichtert wurden, was auf das Konsumdenken der Verleger zurückgeführt werden kann.[134]

Zwei Kriterien innerhalb des Korpus bedürfen genauerer Erläuterung. Es handelt sich um die Kategorie *Bildstruktur* und *Sequenzialität* (s. h. dazu auch *Kapitel II: Sequenzialitätstheorie*). *Bildstruktur* bezeichnet die Bildaufteilung, den Aufbau eines jeden Bilderbogens und verdeutlicht, ob es sich bei ihm um ein Einzelbild, Metapanel, mehrere (thematisch verbundene) Bilder oder eine Panelstruktur handelt. Es umschreibt die aus der Comicforschung entlehnte Paneltheorie.[135]

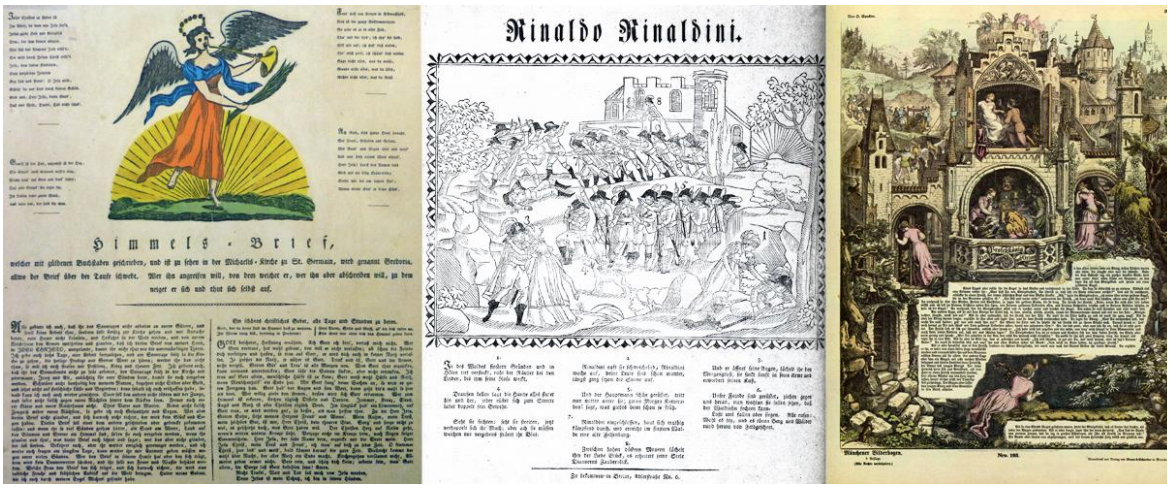


Abbildung 2: Einzelbild (linker Bogen) und Metapanel (mittlerer und rechter Bogen)

Einzelbilder bedürfen keiner weiteren Erläuterung: Sie bezeichnen einzelne Darstellungen einer Handlung, ein einfaches Bild, ein Portrait etc. Ihr Inhalt präsentiert einen in der Zeit fixierten Moment. Der beigefügte Text kann eine Geschichte erzählten, einen Gegenstand beschreiben etc. Ein als *Einzelbild* bezeichneter Bogen weist keine Sequenz auf. Das Metapanel (eine genaue Definition findet sich in *Kapitel II. II: Möglichkeiten der Sequenz*) bezeichnet mehrere Handlungen innerhalb eines Bildes, die nicht von einer Panelstruktur separiert werden. Will Eisner beschreibt es als „full page frame“.[136] Das Panel wird der Erzählung untergeordnet,[137] oftmals die Seite als Ganzes wahrgenommen,[138] ähnlich dem Einzelbild. Die Handlungselemente treten erst bei genauerer Betrachtung in den Vordergrund. Abbildung 2 zeigt das Verhältnis zwischen Einzelbild und Metapanel. Der *Himmels-Brief* (Korpus: 41) präsentiert einen von Text umgebenen Engel; das Bild weist keine Sequenzialität auf. Der Bogen zu *Rinaldo Rinaldini* (Korpus 629) unterbreitet ein Einzelbild mit mehreren Handlungen. Der beigefügte Text wurde mit Nummern versehen, diese

[134] Vgl. Sackmann, Eckart: Das 19. Jahrhundert. S. 27 f.
[135] Während die Paneltheorie den Bildaufbau beschreibt, bestimmt, wie die einzelnen Bilder / Bildinhalte auf dem betreffenden Blatt zueinander in Beziehung gesetzt werden, bezeichnet die Sequenztheorie den Bildinhalt und seine Beziehung zu anderen Bildinhalten.
[136] Eisner, Will: Comics and sequential art. Principles and practices from the legendary cartoonist. New York u. London: 2008. S. 65.
[137] Vgl. ebd. S. 65.
[138] Ebd. S. 73.

Nummern finden sich auch innerhalb des Bildes und regulieren die Bildwahrnehmung des Rezipienten. Es handelt sich folglich um ein sequenzielles Einzelbild bzw. ein Metapanel. Der letzte Bogen (*Der Froschkönig*, Korpus 15) enthüllt eine weitere Form des Metapanels. Seine Struktur muss jedoch besonders hervorgehoben werden, denn es verkörpert die ideale Darstellungsweise: Trotz seiner strukturellen Nähe zum Einzelbild werden die verschiedenen Szenen durch eine kunstvolle Panelstruktur verknüpft, die allerdings nicht also solche hervortritt. Sie verkörpert Bildinhalt und Rahmen gleichermaßen. Beides wäre ohneeinander nicht darstellbar. Folglich werden Bogen 2 und 3 der Subkategorie *Metapanel* zugeordnet, obwohl sie sich auch untereinander noch in Form und Aufbau unterscheiden. So bietet es sich an, Bogen 2 als ein Metapanel Typ 1, Bogen 3 als Metapanel Typ 2 zu bezeichnen. Eine weitere Subkategorie bildet das Metapanel Typ 3: Hierbei handelt es sich um eine Kombination aus einer Panelstruktur und einem Metapanel Typ 1 oder 2.

Abbildung 3: Mehrere Einzelbilder und Panelstrukturen

Als *Panelstruktur* wird bezeichnet, was den Charakter eines prototypischen Comics besitzt, unabhängig von klar erkennbaren Linien, die das Bild voneinander separieren. Wenn ein Panel vorhanden ist, gibt es – unabhängig der Anzahl der Panels selbst – immer zwei Rahmen: „The total page [...], on which there are any number of panels, and the panel itself, within which the narrative action unfolds. They are the controlling devices in sequential art."[139] Essentieller Bestandteil eines Panels / Metapanels ist also die Geschichte selbst – ob nun rein bildlicher oder bildlich-textlicher Natur. Fehlt die sequenzielle Erzählung, so handelt es sich unweigerlich um ein Einzelbild. Dem Rahmen selbst kommt dabei eine wichtige Rolle zu:

> A frame's shape (or absence of one) gives it the ability to become more than just a proscenium through which a comic's action is seen: it can become a part of the story itself. It can be used to convey something of the dimension of sound and emotional climate in which the action occurs, as well as contributing to the atmosphere of the page as a whole.[140]

[139] Ebd. S. 41.
[140] Ebd. S. 45.

Seine Form, sein Vorhandensein, sein Nicht-Vorhandensein bestimmt das Zusammenspiel mit der Geschichte selbst. Wie Eisner bereits andeutete, muss ein Panel folglich nicht einmal einen Rahmen vorweisen, um ein solches zu sein.[141]

Problematisch erscheint nun die Kategorie *Mehrere Einzelbilder*, denn sie wirkt auf den ersten Blick wie eine Panelstruktur. Abbildung 3 verdeutlicht das Problem: Bogen 1 (*Heilige Bilder aus der Bibel*, Korpus 42) weist zwar ein Gitternetz auf, präsentiert aber lediglich 15 Einzelbilder zur Bibel (einzelne Geschichten aus der Bibel wären wiederum sequenziell). Hier werden diverse Szenen illustriert, eine fortlaufende Handlung liegt indes nicht vor. Zu groß sind die Sprünge innerhalb des zu illustrierenden Buchs.[142] Bogen 2, *Sprichwörter* (Korpus 385), ähnelt zwar strukturell Bogen 3 (*Herr Petermann und sein Hund Tiras*, Korpus 387), jedoch handelt es sich um diverse Sprichwortillustrationen, deren einziger Zusammenhang eben jene Sprichwörter sind. Auf narrativer Ebene zeigt sich deutlich, dass es sich um mehrere Einzelbilder handelt. *Herr Petermann und sein Hund Tiras* (Korpus 387) indes weist alle Merkmale einer Panelstruktur auf.

Auswertung

Die Diagramme *Sequezielle und nicht sequenzielle Bilderbogen* und *Bildstrukturen* zeigen auf, wie die jeweils benannten Bogenstrukturen innerhalb der 630 Bogen verteilt sind und wie viele Bogen sequenziell bzw. nicht sequenziell ausfallen. Es zeigt sich in *Sequenzielle und nicht sequenzielle Bilderbogen*, dass die Kategorien *Einzelbilder* (84 Bogen), *Mehrere Einzelbilder* (275 Bogen) und *Panelstruktur* (244) dominieren. Die ersten beiden Kategorien können dabei auch zusammengefasst werden, denn es handelt sich hier um nicht sequenzielle Einzelbildbogen, die (mehrere) nicht sequenzielle Einzelbilder zeigen. Folglich stehen 359 Einzelbilder 252 Panelstrukturen (zu den 244 Panelstrukturbogen werden 8 Musikbogen, die eine Subkategorie der Panelstrukturen darstellen und im Analysekapitel *II. III: b) Panelstruktur* genauer untersucht werden, hinzugezählt) gegenüber. Das Metapanel hingegen findet wenig Verwendung: Lediglich 19 Bogen lassen sich ausmachen, die sich in drei Subkategorien aufteilen. Typ 1, zeigt ein Bild mit Nummerierung, wie man es z. B. bei Zürngibl und Litfaß findet (vgl. auch *Rinaldo Rinaldini,* Korpus 629 in Abbildung 2 bzw. 13).

Ein Bild wird mit Nummern versehen, diese sind einem Text zugeordnet, der den Bildinhalt erläutert. Typ 2 erinnert an eine Panelstruktur, doch das Bild steht hier im Vordergrund und anstatt eines Gitternetzes außerhalb der Bildrealität nehmen Objekte innerhalb des Bogens / der Bildrealität die Unterteilung einzelner Bildabschnitte vor (vgl. auch Abbildung 2 bzw. 14, *Der Froschkönig*, Korpus 15). Typ 3 verbindet Typ 1 oder 2 mit einer Panelstruktur. d. h. innerhalb des Bogens befindet sich neben einem deutlich erkennbaren Metapanelabschnitt auch eine (u. U. abgesetzte) Panelstruktur (vgl. auch *Der gestiefelte Kater*, Korpus 393).

Besonders Typ 1 scheint ein Zwischenschritt zwischen Einzelbild und Panelstruktur darzustellen, es liegt folglich die Vermutung nahe, dass sich die Sequenz aus diesen Bildern heraus entwickelte. Aufgrund des geringen Vorkommens scheint dies jedoch ausgeschlossen, auch ein Blick in andere Sammlungen (und ins Nachbarland Frankreich) – *Die große Welt in*

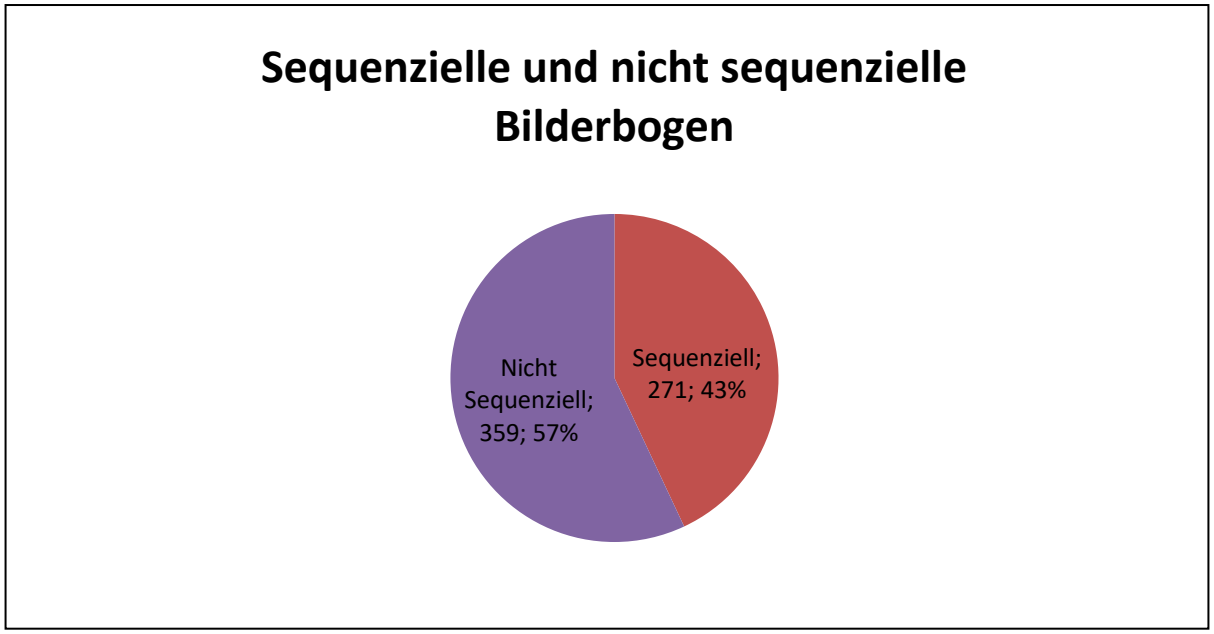
---

[141] Vgl. hierzu auch: Eisner, Will: Comics and sequential art. S. 49.

[142] Bei Bogen dieser Art erscheint die Zuordnung manchmal problematisch. Sie kann subjektiv ausfallen und richtet sich nach Umfang des Buchs, illustriertem Kapitel etc. Je größer der Abstand zwischen den einzelnen Szenen ausfällt (Im Fall der Bibel ist sie schriftenübergreifend, d. h. die Bibel selbst fasst diverse Schriften zusammen, somit handelt es sich nicht um eine Geschichte, sondern um Bilder aus diversen Büchern innerhalb der Bibel), desto eher ordnet man den Bogen der Kategorie *Mehrere Einzelbilder* zu. Das Beispiel selbst hingegen spricht bereits in der Überschrift von Bildern aus der Bibel, d. h. der Bogen wurde nicht sequenziell angelegt und zeigt Einzelbilder.

kleinen Bildern. Berliner Bilderbogen aus zwei Jahrhunderten und *Französische Bilderbogen des 19. Jahrhunderts* – listen jeweils insgesamt nur drei Metapanels (davon zwei Typ 1) auf.[143] Wenn Typ 1 ein Bindeglied zwischen Einzelbild und Panelstruktur darstellen würde, müsste es, vor allem zu Beginn des 19. Jahrhunderts, häufiger auftreten. Neunzehn Bogen (davon vier Typ 1) aber legen nahe, dass sich Einzelbilder und Metapanel getrennt voneinander entwickelten. Wie Sackmann bereits feststellte, nehmen sequenzielle Bogen erst ab Mitte / Ende des 19. Jahrhunderts zu,[144] obwohl sie selbstverständlich auch schon im 18. Jahrhundert zu finden sind und sequenzielle Bilder bereits seit dem Mittelalter genutzt wurden.[145] Wären Metapanels also eine Entwicklungsstufe zwischen Einzelbild und Panelstruktur, so müssten um 1830 vor allem Metapanels zu finden sein, ehe sich das Medium weiterentwickelt. Diagramm 1 legt jedoch nahe, dass sich die Panelstruktur aus der Verbindung mehrerer Einzelbilder entstand, das Metapanel parallel existierte. So können auch Metapanels nach 1947 nachgewiesen werden (vgl. etwa *Dornröschen* Gollwitzer / Henssel, o. Nr.) und auch Zeitungscomics aus den USA zeigen ähnliche Formen auf.[146] Leider lässt sich die Theorie nach aktuellem Forschungsstand nicht überprüfen.

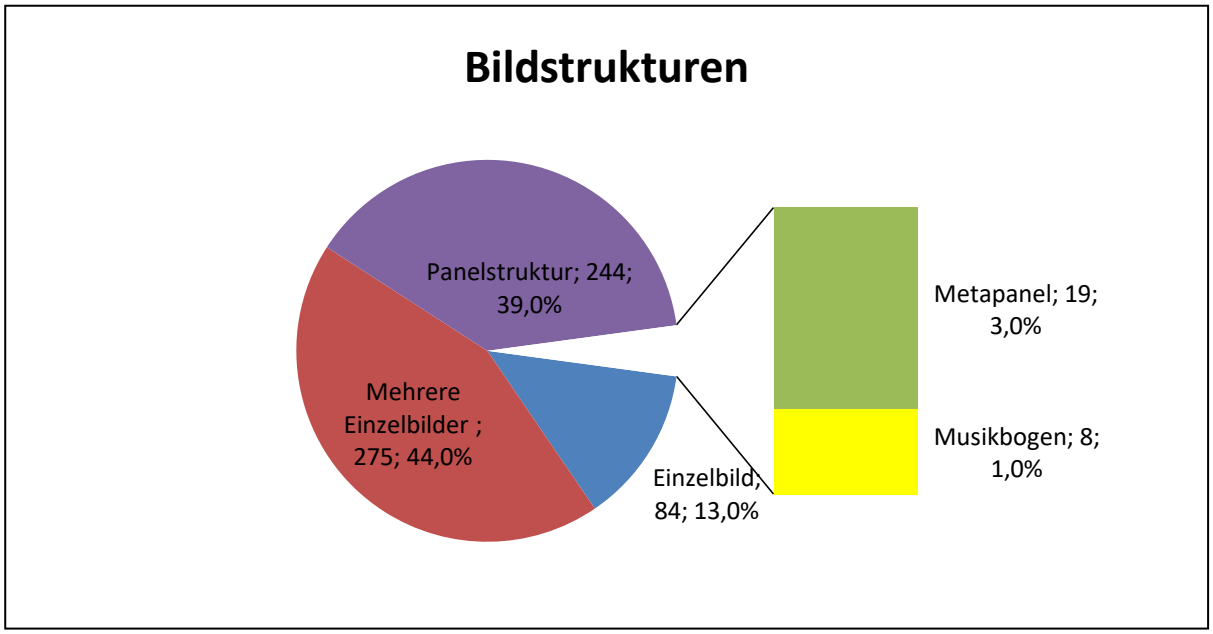
Einzelbilder und *Mehrere Einzelbilder* sind mit 84 bzw. 275 Bogen vertreten. Insgesamt gibt es also 359 nicht sequenzielle Einzelbilddarstellungen (im Gegensatz zu 19 sequenziellen Einzelbildern / Metapanels). Wie bereits erwähnt besteht der Unterschied zwischen *Einzelbild* und *Mehrere Einzelbilder* lediglich darin, dass letztere zwei oder mehrere Bilder vereinen, diese Vereinigung jedoch keinerlei Auswirkung auf die Sequenzialität nimmt, denn auch hier steht jedes Bild für sich allein. Lediglich ein themenübergreifender Charakter kann sie vereinen. Sie illustrieren vor allem kurze Texte wie Witze (z. B. *Berliner Witze,* Korpus 600), ein begleitender Text / Titel erläutert den Bildinhalt (*Verkehrte Welt*, Korpus 607), oder es



[143] Vgl. Kohlmann, Theodor et. al.: Berliner Bilderbogen aus zwei Jahrhunderten. Hrsg. von der Stiftung Stadtmuseum Berlin. Berlin 1999. und Gallwitz, Klaus: Französische Bilderbogen des 19. Jahrhunderts. Sammlung Sigrid Metken, Paris. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden und Gesellschaft der Freunde junger Kunst e. V. 14. April bis 28. Mai 1972. Baden-Baden 1972.
[144] Vgl. Sackmann, Eckart: Das 19. Jahrhundert. S. 32.
[145] Vgl. hierzu etwa: McCloud, Scott: Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst. Hamburg 2001., Sackmann, Eckart (Hg.): Deutsche Comicforschung. Hildesheim ab 2005.
[146] Vgl. hierzu etwa: McCarthy, Dan: American Sky-Scraper is a modern Tower of Babel. In: Maresca, Peter (Hrsg.): Society is nix. Gleeful anarchy at the dawn of the american comic strip 1895 – 1915. Palo Alto 2012. S. 36.

handelt sich um ein Symbolverzeichnis (*Neuestes Traumbuch*, Korpus 601), manchmal fehlt jegliche Beschreibung (*Ohne Titel*, Korpus 604) u. dgl. mehr.

Das Diagramm *Sequenzielle und nicht sequenzielle Bogen* zeigt die Verteilung sequenzieller Bogen innerhalb des Korpus an und veranschaulicht, was sich im Diagramm *Bildstrukturen* bereits andeutet: Die nicht sequenziellen Bogen überwiegen – 359 Bogen stehen hier 271 sequenziellen Exemplaren gegenüber. Es zeigt sich, dass es sich beim Medium Bilderbogen keineswegs nur um Comics handelt, sondern diese auch im 19. Jahrhundert in der Unterzahl waren. Dass die meisten Bogen nicht sequenziell ausfallen, überrascht nicht, vielmehr bestätigt sich Sackmanns Erhebung (vgl. *Einleitung: 4. Ziel der Untersuchung*)[147] und es wird erneut deutlich, dass sequenzielle Bogen selbst ab Mitte des 19. Jahrhunderts selten auftraten, Bilderbogen ein breites Spektrum an Darstellungsweisen aufweisen.



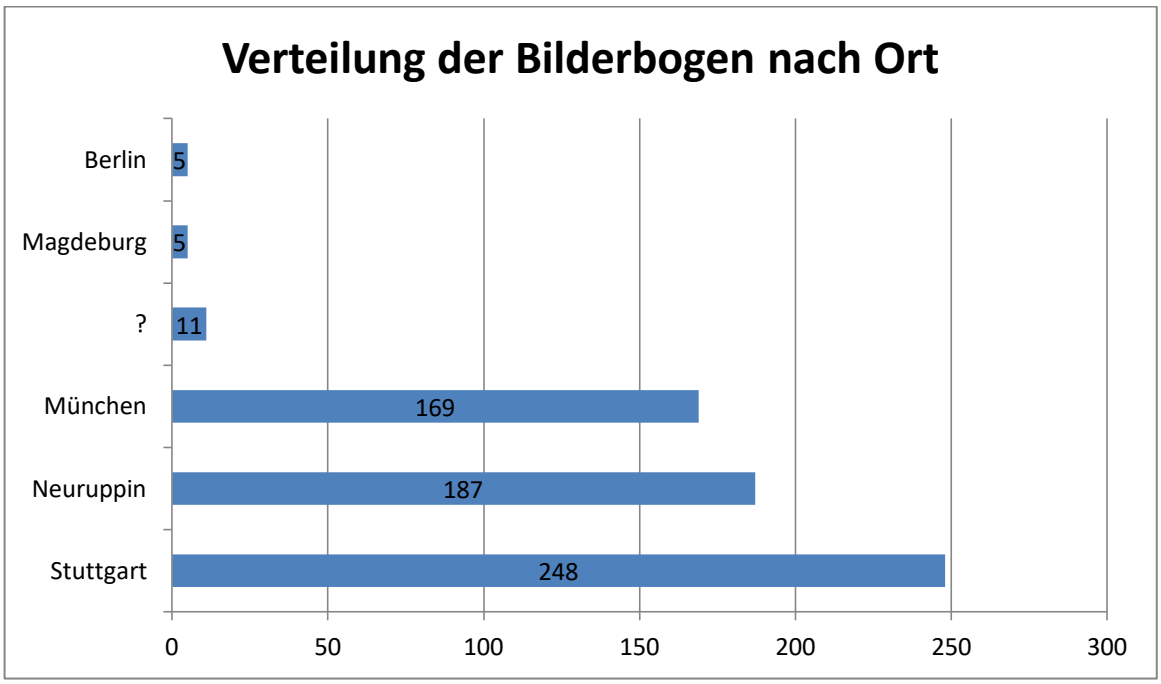
Werden die Diagramme *Bildstrukturen* und *Sequenzielle und nicht sequenzielle Bilderbogen* gegenübergestellt, verdeutlicht sich der Zusammenhang von Bildstruktur und Sequenzialität. So weisen sequenzielle Bogen immer auch eine Panelstruktur auf und nicht sequenzielle Bogen bestehen immer aus (mehreren) Einzelbildern. Ein sequenzieller Bogen mit mehreren Einzelbildern ist nicht möglich, sehr wohl aber eine Reihe an Einzelbildbogen, die sich einem Thema widmen und über mehrere Bogen hinweg eine Geschichte erzählen und somit Sequenzialität erzeugen. Diese Art findet sich jedoch nicht im Korpus wieder und konnte auch abseits desselben nicht bestimmt werden. Bogenreihen mit diesem Konzept ließen sich innerhalb des Korpus nur in Form der Metapanelbogenreihe um Bauer Troll und Maler Frank nachweisen (*Forderung des Bauer Troll an den Maler Frank, als derselbe ihn und seine ganze Familie malen sollte,* Korpus 547, und der dazugehörige Fortsetzungsbogen, Korpus 548). Strukturell sequenziell handelt es sich um Einzelbilder – folglich stellen Metapanelbogen des Typus 1 und 2 gleichermaßen Einzelbilder (Typ 1 und 2), sequenzielle Einzelbilder (Typ 1 und 2) und Panelstrukturbogen (Typ 2 und 3) dar. Ferner können serielle Panelstrukturen (Reihenbogen) benannt werden: Zu ihnen gehören *Scenen aus der Ilias I. und II.* (Korpus 256 und 257), *Münchhausen's Fahrten u. Abenteuer I. und II.* (Korpus 296 und 297), *Don Quixoten I. und II.* (Korpus 346 und 347), *Die Abenteuer des Freiherrn von*

[147] Sackmann, Eckart: Das 19. Jahrhundert. Vom Bilderbogen zur Comic Section. In: Deutsche Comicforschung 2008. Hrsg. von Eckart Sackmann. Hildesheim 2012. S. 32.

Münchhausen I. bis III. (Korpus 394, 395 und 396*). Kasperl-Theater 1.* bis *6. Stück* (Korpus 413 bis 418) sowie *Till Eulenspiegel* (Korpus 545 und 546).

Der Zusammenhang aus Bildstruktur und Sequenzialität darf also als miteinander verflochten beschrieben werden. Folglich stehen 359 nicht sequenzielle Bogen ebenso vielen Einzelbildern gegenüber und 271 sequenzielle Bogen verfügen über eine Panelstruktur.

In den Diagrammen *Verteilung der Bilderbogen nach Ort* und *Verteilung der Bilderbogen nach Herausgeber* zeigt sich die Verteilung von Ort und Herausgeber der Bogen innerhalb des Korpus an. Dass Gustav Weise und sein Verlagsort Stuttgart hier überwiegen, lässt sich auf die im Korpus enthaltene Privatsammlung der *Deutschen Bilderbogen für Jung und Alt* zurückführen. Wird diese ignoriert, so zeigen sich zu erwartende Ergebnisse: Neuruppin und München mit seinen Herausgebern Gustav Kühn, Oehmigke & Riemschneider sowie Braun & Schneider überwiegen. Während sich die überproportionale Häufung der Neuruppiner und Stuttgarter Bogen auch dadurch erklären lässt, dass viele Sammlungen, also auch jene, die in das Korpus eingeflossen sind, auf die dort publizierten Bogen fixiert sind. Man darf aber auch mutmaßen, dass sie tatsächlich zu den Hauptproduktionsstätten von Bilderbogen im 19. / 20. Jahrhundert zählen. So weist Stefan Brakensiek darauf hin, dass die drei Neuruppiner *Verlage Gustav Kühn, Oehmigke & Riemschneider* und *F. W. Bergemann* sich im 19. Jahrhundert „zum wichtigsten Zentrum der Bilderbogenherstellung in Deutschland“ entwickelten und die Stadt Neuruppin die süddeutschen Produktionsstätten Nürnberg und Augsburg ablösten.[148] Dieser schwindende Einfluss zeigt sich auch deutlich im Diagramm *Verteilung der Bilderbogen nach Herausgeber*: Während nur ein Nürnberger Bilderbogen vertreten ist, findet sich kein einziger Augsburger Bogen. Dennoch betrifft dies nicht den gesamten süddeutschen Raum. München ist immer noch überproportional Häufig vertreten, ebenso, wenn auch wenig aussagekräftig, Stuttgart. Dennoch kann die scheinbare Vormachtstellung der vorangegangenen Erhebungen nicht mit den absoluten Zahlen übereinstimmen, denn durch den Erwerb einer dampfgetriebenen Schnelldruckpresse erkämpfte sich Kühn in Neuruppin



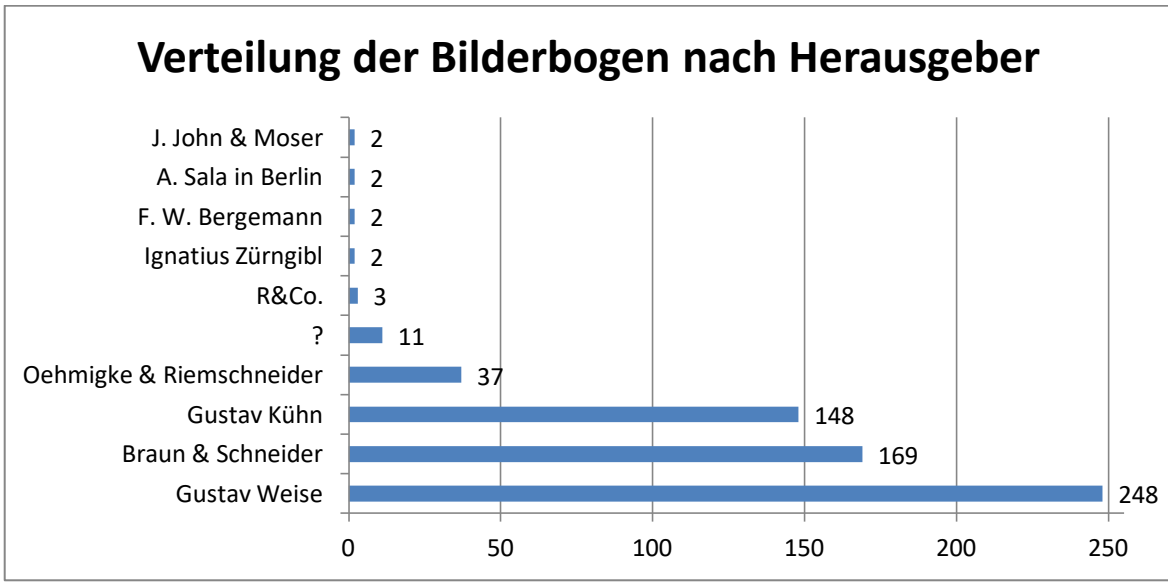
Guben, Nürnberg, Spinal, Weissenburg und Wien sind mit jeweils einem Bogen vertreten und werden im Diagramm nicht angezeigt.

[148] Vgl. Brakensiek, Stefan (Hg.): Alltag, Klatsch und Weltgeschehen. Neuruppiner Bilderbogen. Ein Massenmedium des 19. Jahrhunderts. Bielefeld 1993. S. 7.

eine produktionstechnische Vormachtstellung:

> So erwarb er [Kühn] bereits im Jahre 1858 als erster Bilderbogenproduzent der Welt eine dampfgetriebene Schnelldruckpresse, die erst fünf Jahre zuvor entwickelt worden war. Dies war der entscheidende Schritt vom Manufakturbetrieb zur modernen Fabrik, auch wenn das Kolorieren der Bogen bis 1890 weiterhin dezentral und in Handarbeit erfolgte. Durch den Einsatz der Schnellpresse konnte die Auflagenhöhe je Bilderbogen bedeutend gesteigert werden. Zur Illustration: Im Jahr 1832 erzielte man durchschnittliche Auflagen von 1.000 Bogen, wobei allerdings die Wiederverwendung von Lithosteinen für veränderte Folgeauflagen durchaus üblich war. Angesichts des damaligen Bestandes von etwa 1.000 Steinen kann für 1832 im Falle Gustav Kühns von einer Million Gesamtauflage ausgegangen werden. In den 1860er Jahren wurden dagegen zwischen 40.000 und 80.000 Exemplare gedruckt, einzelne erreichten Spitzenauflagen von 200.000 Bogen. Allein die Bilder vom Kriegsschauplatz aus dem Frankreichfeldzug 1870/71 wurde drei Millionen mal hergestellt.
>
> Die Gesamtauflage aller Bilderbogen aus Neuruppin in den aus Neuruppin in den fast 150 Jahren zwischen 1791 und 1939 läßt sich nicht mehr ermitteln, sie wird aber mehrere hundert Millionen Exemplare betragen haben. Die Anzahl der verwendeten Motive wird auf etwa 22.000 geschätzt; [...].[149]

Brakensiek nennt folglich 22.000 Motive, die in knapp 150 Jahren entstanden sind, was ungf. 146 Bogen pro Jahr und 2 Bogen pro Woche entspricht, Benjamin Mortzfeld nennt in Bezug auf die Manufaktur Gustav Kühns einen Anstieg der „Jahresproduktion [...] von 8000 Exemplaren 1832 auf 600.000 im Jahr 1830; 1832 wurde bereits die Millionengrenze überschritten.“[150] Hinzu kommt die Verwendung der bereits erwähnten Schnelldruckpresse, die bestimmte Auflagenzahlen begünstigt. Im Vergleich zu den *Neuruppiner Bilderbogen* seien die *Deutschen Bilderbogen für Jung und Alt* aus Stuttgart genannt, die als Teil der genannten Privatsammlung vollständig vorliegen. Zwischen 1867 und 1873 wurden 250



C. Burckhardt, Bilderbogen für Schule und Haus, F. Fechner sowie *Ernst Litfaß, Pellerin, Renner und Schuster* sind mit jeweils einem Bogen vertreten und werden im Diagramm nicht abgebildet.

[149] Vgl. Brakensiek, Stefan (Hg.): Alltag, Klatsch und Weltgeschehen. S. 16.
[150] Vgl. Mortzfeld, Benjamin: Der unstillbare Hunger nach Bildnachrichten. S. 18.

Motive gedruckt,[151] also nur 41 Bogen pro Jahr und somit ungf. ein Bogen pro Woche.

Eine weitere Auffälligkeit des Korpus: Berliner Bogen finden sich hier kaum. Ihr Anteil gestaltet sich mit vier Bogen als schwindend gering. Diese Anzahl überrascht, listet doch das *Stadtmuseum Berlin* 30 ansässige Bilderbogenproduzenten, von denen allein Winckelmann & Söhne über 400 Bogen produzierten.[152] Jedoch bestätigt sich besonders in Hinblick auf die *Berliner Bilderbogen* (und insbesondere den Produzenten Ernst Joseph Gregorius Litfaß), was bereits bei den Neuruppiner Bogen vermutet wurde: Von den einst produzierten Bogen sind nur noch wenige Exemplare erhalten geblieben.[153] Selbst die Nachfahren schienen kein (kommerzielles) Interesse an Bilderbogen des Vaters / Stiefvaters gehabt zu haben:

> Das *Stadmuseum Berlin* besitzt einen Nachlaß von Ernst Theodor Amandus Litfaß, den dieser selbst zusammenstellte. Das etwa 600 Seiten umfassende Konvolut enthält die von ihm gesammelten und für wichtig empfundenen Dokumente, die seinen Lebensweg auszeichneten. Unter den vielen im Original eingeklebten Druckerzeugnissen und zeitgenössischen Berichten befanden sich keine Hinweise auf die Herstellung von Bilderbogen. So müssen wir davon ausgehen, daß solche von geringer Anzahl nur von seinem Vater und dem Stiefvater herausgegeben wurden, während er zugunsten anderer, für ihn einträglichere Verlagserzeugnisse deren Produktion nicht fortsetzte.

Nach den Erhebungen zu Bildstrukturen, Sequenzialität, Herausgeber und Ort erscheint ein Blick auf die Sequenzialität im Bezug zum Herausgeber sinnvoll zu sein, denn auf diese Art lässt sich nicht nur der prozentuale Anteil sequenzieller Bogen anhand der Herausgeber bestimmen, sondern auch Aussagen über die Verteilung derselben treffen. Das Diagramm *Verteilung der Bildstrukturen nach Vertrieb* zeigt, welche Bogen sequenziell und nicht sequenziell ausfallen; sie werden den jeweiligen Produzenten zugeordnet. Gustav Weise, Braun & Schneider sowie Gustav Kühn bestimmen das Diagramm. Auch hier überwiegt wieder die Privatsammlung mit Motiven Gustav Weises (Sequenziell: 86, Nicht-Sequenziell: 162). In diesem Fall lassen sich hier aber – ob der Vollständigkeit der Bogen – die zuverlässigsten Ergebnisse erheben, denn die Verteilung wurde durch keine äußeren Einflüsse verfälscht. Es zeigt sich, dass die nicht-sequenziellen Bogen überwiegen. Ungefähr 2/3 nicht-sequenzieller Bogen stehen 1/3 sequenzielle Bogen gegenüber, ähnlich fallen die Bogen Gustav Kühns aus (Sequenziell: 38. Nicht Sequenziell: 110). Bei anderen Produzenten, wie etwa Braun & Schneider (Sequenziell: 115, Nicht-Sequenziell: 54) überwiegen die sequenziellen Bogen, bei Oehmigke & Riemschneider (Sequenziell: 18, Nicht-Sequenziell: 19) herrscht eine ungefähre Gleichverteilung.

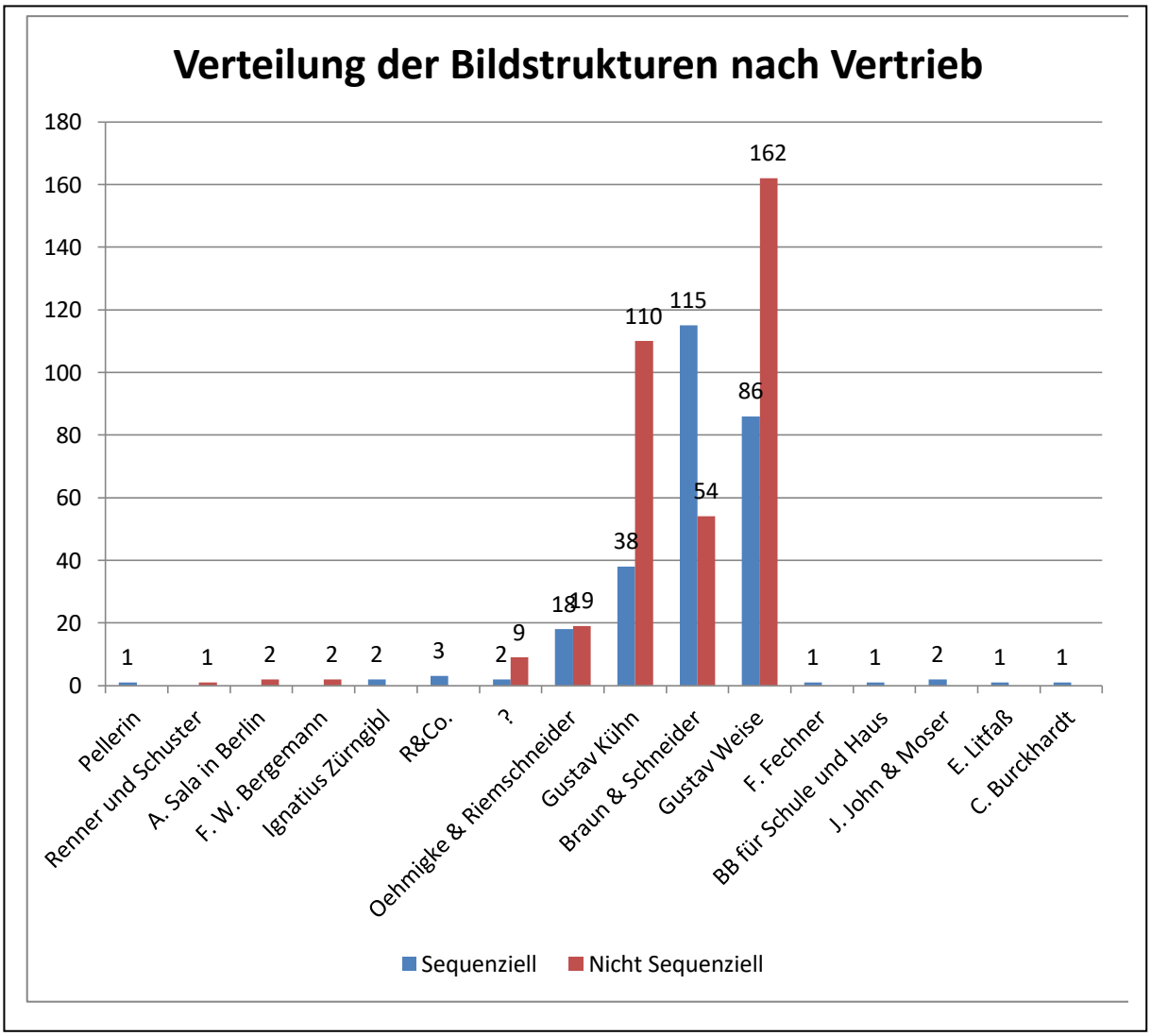
---

[151] Vgl. hierzu: Stula, Hans: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Ein Gesamtverzeichnis der zwischen 1867 und 1873 erstmalig im Verlag Gustav Weise in Stuttgart herausgegebenen Bilderbogen. Für Sammler und Liebhaber populärer Druckgraphik erläutert und kommentiert von Hans Stula. Hannover 1980.

[152] Vgl. Zettler, Hela u. Bärbel Reißmann: Winckelmann & Söhne. In: Die große Welt in kleinen Bildern. Berliner Bilderbogen aus zwei Jahrhunderten. Hrsg. von der Stiftung Stadtmuseum Berlin. Berlin 1999. S. 71. ff.

[153] Vgl. ebd. S. 77.

Die Auswertung der Bogen lässt folgende Erkenntnisse zu: Bilderbogen sind auch im Korpus überwiegend nicht-sequenziell (Sequenziell: 271, Nicht-Sequenziell: 359). Als sequenziell gelten Bogen, die mit Bildern oder einer Bild- / Textkombination eine zusammenhängende Geschichte erzählen, jedoch werden z. B. sehr umfangreiche Adaptionen, wie die der Bibel nur als sequenziell bezeichnet. Wenn ein Bogen sich auf eine klar beschränkte Stelle / ein Kapitel der zu illustrierenden Bücher stützt (im Bezug auf die Bibel wäre ein Bogen, der die Geschichte von *Samson und Delilah* erzählt eher sequenziell als einer, der verschiedene Szenen der gesamten Schrift darstellt). Ein nicht-sequenzieller Bogen mit mehreren (umrahmten) Bilder vereint prinzipiell mehrere Einzelbilder, daher werden sie als *Mehrere Einzelbilder* bezeichnet.



Metapanels lassen sich in drei Kategorien unterteilen: Typ 1 bezeichnet Bogen, deren Inhalt mittels Nummerierung oder anderweitiger Blicklenkung eine rudimentäre / eingeschränkte Sequenzialität erzeugt, Typ 2 beschreibt Metapanels, deren Panelstruktur so kunstvoll gestaltet wurde, dass sie hinter das Bild als Ganzes tritt und erst bei genauerer Betrachtung seine Struktur offenbart. Typ 3 kombiniert eine Metapanelstruktur mit einem Panelstrukturelement. Es zeigt sich, dass Bildstruktur und Sequenzialität bzw. Nicht-Sequenzialität immer miteinander verknüpft sind. (Mehrere-) Einzelbilder sind immer nicht sequenziell, während Panelstrukturen und Metapanels (die Problematik der Zuordnung wurde zuvor dargelegt) grundsätzlich sequenziell ausfallen. Hauptproduzentenstätten und Produzenten sind Stuttgart (Gustav Weise), Neuruppin (Gustav Kühn, Oehmigke &

Riemschneider) und München (Braun & Schneider). Die meisten sequenziellen Bogen lassen sich bei Braun & Schneider (wo sie auch in ihrer Zahl dominieren) finden; dennoch überwiegen im Korpus weitestgehend nicht-sequenzielle Bogen.

Kapitel II: Sequenzialitätstheorie.

Ob in Aufsatzsammlungen, Monografien oder Einführungswerken: Die Frage, was eigentlich als Comic zu werten sei, bestimmt einen nicht unerheblichen Teil der Sekundärliteratur und trägt mitunter absurde Züge. Sprechblasen, die ausschließlich mit waagerechtem Text versehen sein dürfen, ein bestimmter gelber Farbton als bestimmendes Element[154] oder die Ansicht, alle Comics seien grundlegend parodistischer Natur[155] – die Definitionsversuche fallen mannigfaltig aus und widersprechen zudem einander, was sich u. a. auf zwei unterschiedliche Forschungsansätze zurückführen lässt: Während ein Forschungsstrang den Comic aus kunsthistorischer Perspektive betrachtet und ihn als Teil einer andauernden Entwicklung wertet, die – je nach Position – in der Höhlenmalerei oder der Antike ihren Ursprung nahm, sehen andere Forscher in ihm ein amerikanisches Phänomen des 20. Jahrhunderts. Was von der erste Gruppe als Comic gewertet wird, bezeichnen letztere als ‚comicähnlich' oder ‚Comicvorgänger'.[156] So unterschiedlich beide Ansätze auch sind – beide Forschungsrichtungen eint die Sequenz, jenes Element, das jedem Comic zwangsläufig zugrunde liegt. Bereits Will Eisner, der sich dem Medium ähnlich wie auch Scott McCloud aus der Perspektive des Zeichners annähert, verwendet sie als bestimmendes Element seiner Definition, die den Titel eines seiner Lehrbücher bildet: *Comics and sequential art: Principles and practices from the legendary cartoonist.*[157] Zwar gilt auch Eisners Definition als umstritten – Comicelemente wie Sprechblasen oder Heldenfiguren gelten bei ihm jedoch als fakultativ. Ein Bild ohne Sequenz darf folglich nicht als Comic bezeichnet werden.[158]

Mit Hilfe sequenzieller Bilder wird der Versuch unternommen, Bewegung und Zeit in ein räumliches Medium zu übertragen. Es findet eine Überführung der Zeitlichkeit in die Räumlichkeit statt, denn Zeit kann nicht fixiert werden. Soll der Eindruck von Bewegung und Zeit entstehen, liegt immer eine Bilderfolge zugrunde. Ein Bild dient als Trägermedium, auf dem ein Sekundenbruchteil detemporalisiert und somit festgehalten wird. Je mehr Bilder von einem zeitlichen Prozess erstellt werden, desto ‚flüssiger' erscheint die festgehaltene Bewegung / Zeit zu verlaufen. Comics und Filme basieren demnach auf gleichen Grundvoraussetzungen, unterliegen aber unterschiedlichen Rezeptionsprozessen: Mindestens zwei Fixpunkte in der Zeit werden vom Rezipienten abgeglichen und mit Bedeutung gefüllt. Dieser weitestgehend unbewusste Vorgang erfolgt passiv– z. B. während eines Films. Dieser Fall wird als aktive Bewegung bezeichnet, denn die Eigenleistung des Rezipienten übernimmt eine Maschine, die das Auge aktiv täuscht. Passive Bewegung hingegen beschreibt den Prozess des unbewussten Bildabgleichs und den dadurch resultierenden Eindruck von Bewegung. Die technischen und mentalen Voraussetzungen, mit deren Hilfe die Bewegungs- / Zeitwahrnehmung (Induktion) innerhalb von räumlichen und zeitlichen Medien geregelt werden, sind Hauptgegenstand des Unterkapitels *II. I: Grundlagen* und werden am Beispiel von Filmen, Chronofotografien (zeitliche Medien) und Bilderbogen / Comics (räumliche

---

[154] Vgl. Balzer, Jens und Lambert Wiesing: Outcault. Die Erfindung des Comic. Bochum u. Essen 2010. S. 44 u. 16.

[155] Vgl. hierzu: Frahm, Ole: Die Sprache des Comics. Hamburg 2010.

[156] Vgl. zu den verschiedenen Ansätzen auch: Sackmann, Eckart: Comic. Kommentierte Definition. http://www.comicforschung.de/pdf/dc10_6-9.pdf [konsultiert am 29.11.2016]. Und: Meskin, Aaron: Defining Comics? http://www.jstor.org/stable/4622260 [konsultiert am 29.11.2016].

[157] Eisner, Will: Comics and sequential art. Principles and practices from the legendary cartoonist. New York u. London: 2008. Eisners Definition darf dennoch als problematisch benannt werden, denn unter *sequential art* würden auch Animationsfilme fallen, die dem Comic historisch zwar nahe stehen, sich aber auf technischer Ebene unterscheiden. Zudem kommt der Begriff *Art* einer Wertung gleich, die der künstlerischen Breite des Mediums nicht gerecht wird.

[158] Verwenden Einzelbilder dennoch Sprechblasen oder Helden, so kann es sich u. U. um einen Cartoon handeln.

Medien) dargelegt. Wann erfolgt eine Bewegungsrezeption aktiv, wann passiv? Wie wird Bewegung rekonstruiert, wie viele Bilder werden zur Reproduktion verwendet? Welche Schritte sind notwendig, um zeitliche in räumliche Abbildungen zu überführen und die Wirkung beim Rezipienten zu erhalten? Zu diesen Grundlagen gehört auch der Induktionsvorgang. Zwei Bilder werden unterbewusst und unter Einbeziehung des erlernten Weltwissens miteinander verbunden. Eine temporale Selbstregulierung wird somit möglich.

Kapitel II. II: Möglichkeiten der Sequenz nimmt eine Unterscheidung zwischen der Sequenz im Einzelbild (Metapanel Typ 1, 2 und 3) und einer Panelstruktur vor. Es wird aufgezeigt, dass mithilfe der Induktion Sequenzen in Einzelbildern abgebildet werden können und ähnliche Wirkungen erzeugen wie eine normal-sequenzielle Abbildungsreihe. Zwei Typen lassen sich bestimmen; beide zeigen mehrere Handlungen in einem Bild, Personen werden folglich simultan abgebildet. Typ 1 beschreibt ein normales Bild ohne versteckter Unterteilung, Typ 2 umfasst z. B. den Querschnitt eines Gebäudes, in bzw. auf dessen Fenstern und Balkonen verschiedene Handlungen stattfinden – eine versteckte Panelstruktur ergibt sich aus dem Bild, bzw. den dort abgebildeten Gegenständen, selbst. Typ 3 kombiniert ein Panelstrukturelement mit einem Metapanel Typ 1 oder 2. Im Gegensatz zum Metapanel lassen sich in der sequenziellen Panelstruktur die Panels immer deutlich ausmachen und es wird auf eine Gitternetzstruktur zur Unterteilung der Seite / des Blattes zurückgegriffen. Verschiedene Bilder nehmen Bezug aufeinander und es wird eine Geschichte erzählt; sie stehen im Gegensatz zur zusammenhangslosen, nicht-sequenziellen, Panelstruktur.

Weiterhin werden verschiedene Theorien der Blicklenkung dargelegt und Analysekriterien für Metapanels und sequenzielle Panelstrukturen aufgestellt, die sowohl auf Scott McClouds Lehrbuch *Comics machen – Alles über Comics, Manga und Graphic Novels* (Hamburg 2007), Thierry Smolderens *The Origins of Comics – From William Hogarth to Winsor McCay* als auch den zuvor dargelegten theoretischen Aspekten der Comicgestaltung basieren. Die zuvor aufgestellte Theorie wird anhand dieser Kriterien im *Kapitel II. III: Validierung der Sequenzialitätstheorie* überprüft.

II.I: Grundlagen

Aktive und passive Bewegungsrezeption

Bewegte Fotos, wie man sie z. B. in der Verfilmung von Stephen Kings *ES* findet,[159] stellen eine physikalische Sackgasse dar, denn um ein solches Portrait zu erstellen, müsste die Möglichkeit geschaffen werden, Zeit auf einem Trägermedium festzuhalten. Selbst Filme, digitale Fotorahmen oder animierte GIFs,[160] scheitern an dieser Herausforderung. Einen Bewegungsprozess, der immer auf einem zeitlichen Ablauf basiert, magisch ‚einzufangen', vermögen sie ebenso wenig wie andere Reproduktionsvarianten. Sie alle verwenden Filmsequenzen, räumlich aneinandergereihte Einzelbilder die, anders als Comics / Bilderbogen, temporal auf einen Punkt / eine Fläche reproduziert werden und auf diese Weise den Eindruck von Zeit und Bewegung erzeugen. Zeit im Film kann demnach nur mit einem technischen Hilfsmittel abgebildet werden, ohne dessen zeitliche und räumliche Vorgaben die Animation zu einer Reihe von räumlichen Einzelbildern zerfallen würde. Somit stehen Filme

[159] Vgl. Wallace, Tommy Lee: Stephen Kings ES. USA 1990. [00:13:40].

[160] Bei animierten GIFs handelt es sich um ein digitales Format, das mehrere Einzelbilder in einer Bilddatei speichert und den Eindruck erweckt, ein Einzelbild zu sein. Besonders stechen sogenannte *Cinemagraphs* hervor, GIFs, die wie ein Foto wirken, in dem sich aber trotzdem ein Detail bewegt wie z. B. ein Ventilator im Bildhintergrund, während alle weiteren beweglichen Objekte stillstehen.

und Comics / Bilderbogen sich nahe: Beide basieren auf Einzelbildern, die räumlich rezipiert werden können. Einzig die Überführung eines Mediums in das andere gestaltet sich problematisch.

In *Comics richtig lesen – die unsichtbare Kunst* verweist Scott McCloud auf den Unterschied zwischen zeitlichen und räumlichen Sequenzfolgen und verortet ihn in der Präsenz bzw. Abwesenheit von Zeit:

> Ich denke, der Unterschied ist der, dass Animation zeitlich, sequenziell ist, während die Bilder im Comic räumlich aufeinanderfolgen. Jedes Einzelbild eines Films wird auf genau dieselbe Fläche projiziert ... Die Leinwand ... während die Einzelbilder eines Comics verschiedene Flächen einnehmen müssen. Raum ist für den Comic, was Zeit für den Film ist. Andererseits könnte man sagen, dass ein Film, den man nicht projiziert, praktisch nur ein sehr, sehr, sehr, sehr langsamer Comic ist.[161]

McClouds Anmerkung zur räumlichen Wahrnehmung eines Films, der Rezeption eines ausgerollten Filmstreifens, verdeutlicht den Ursprung beider Medien im Einzelbild. Von tatsächlicher Zeitlichkeit zu sprechen, erscheint kritisch: Auch ein Projektor simuliert Zeit nur, eingefangen wird sie nicht. Bewegung wird aber nicht ausschließlich in zeitlichen Medien (Film etc.) erzeugt – sie kann auch in räumlichen dargestellt werden.[162] Wie McCloud bereits andeutet, bestehen Filme aus aneinandergereihten Einzelbildern, denen bei der Projektion lediglich die Räumlichkeit entzogen wird. Bilderbogen und Filmen müssen somit ähnliche Mechanismen zugrunde liegen.

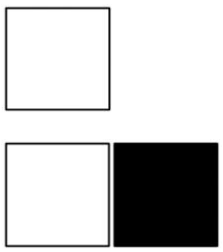


Abbildung 1

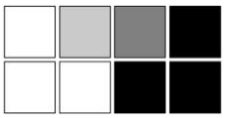


Abbildung 2: Zwei Formen der engen Sequenz.

Soll der Eindruck von Bewegung geschaffen werden, bedarf es in der räumlichen Sequenzfolge mindestens zweier Bilder, wie Abbildung 4 verdeutlichen wird. Stehen sie nebeneinander, versucht der Rezipient sie in Relation zu setzen. Dieser Grundsatz gilt für alle visuell-sequenziellen Medien, denn Zeichnungen als auch photomechanische Reproduktionen basieren immer auf der Aneinanderreihung fixierter Momente in der Zeit, die entweder aktiv-räumlich (gedruckte Bilderfolgen etc.) oder passiv-zeitlich (z. B. Filme) rezipiert werden. Während das isolierte Panel in Abb. 4 mit einer Einzelbildabbildung gleichzusetzten sei und nur aufgrund seines schwarzen Rahmens überhaupt als solches interpretiert wird, scheint die untere Panelkombination bereits eine kleine Geschichte zu erzählen. Obwohl nur ein andersfarbiges Panel addiert wurde, wird je nach Interpretation eine Bewegung oder ein zeitlicher Verlauf reproduziert. Wandelte sich die Darstellung von Tag zu Nacht? Erlosch das Licht oder werden lediglich die beiden Farben gegenübergestellt? Wo besteht der Zusammenhang zwischen den Bildern? Gibt es ihn überhaupt oder spielt der Illustrator mit den Konventionen der Bilderfassung? Ohne weitere Informationen durch einen Begleittext oder eine Sprechblase bleibt die Interpretation subjektiv.[163]

---

[161] McCloud, Scott: Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst. Hamburg 2001. S. 15.

[162] Anzumerken sei, dass Medien immer Zeit und Raum bei der Rezeption beanspruchen. Wird von zeitlichen bzw. räumlichen Medien gesprochen, sind sie demnach hauptsächlich, aber nicht durchgehend der jeweiligen Kategorie zuzuordnen.

[163] Vgl. hierzu auch *Fragen der Zeit* von Robert Gernhardt. In: Gernhardt, Robert: Wörtersee. Frankfurt am Main. 1981. S. 301. Gernhardt fügt einer ähnlichen Panelkonstruktion einige Sätze hinzu und füllt die sonst leeren Panels mit Bedeutung.

Beispiel 1: Detemporalisierter Filmstreifen

Die räumliche Betrachtung eines Filmstreifens (Abbildung 6) gleicht strukturell Abbildung 4. Einzig die Sequenzabfolge liegt dichter beieinander, was auf die Verzeitlichung räumlicher Abbildungen zurückgeführt werden muss, denn zwei animierte Bilder in der zuvor abgebildeten Variante würden bei einer filmischen Reproduktion zu einem stroboskopartigen Effekt führen. Dem Rezipienten wäre es unmöglich, zwischen ihnen zu unterscheiden. Erst engere Bilderfolgen entfalten ähnliche Wirkungen wie die räumliche Panelfolge in Abbildung 4.[164] Soll diese filmisch reproduziert werden, bedarf es mehrere Bilder – der interpretatorische Spielraum der räumlichen Bilderfolge würde entfallen, wie Abbildung 5 verdeutlicht.[165] Abbildung 6 unterstreicht diese Vermutung und zeigt die strukturellen Ähnlichkeiten zwischen Comic und Film anhand eines Filmstreifens sowie eines daraus isolierten Stills (Standbild) auf. Dieses Still zeigt eine erstarrte Person: Die Sängerin der Musikgruppe *Ödland* bewegt sich nicht, Mund und Haare verharren an einem fotomechanisch fixierten Punkt in der Zeit – obwohl Teil eines Films, ist Zeit nicht vorhanden und es handelt sich, wie auch in Abbildung 4, um ein unbewegliches Einzelbild. Ein größerer Ausschnitt des Filmstreifens, die Aneinanderreihung mehrerer fixierter Einzelmomente, verdeutlicht einen Bewegungsablauf. Bei passiver Rezeption (auf Papier gelesen) entsteht ein umgekehrter Effekt: Die Bewegung verlangsamt sich extrem:[166] Im Gegensatz zum abgespielten Film sieht man nicht, wie sich der Mund der Sängerin auf einem der Bilder sowohl öffnet als auch schließt – man nimmt es ob der verschiedenen Bilder an, denn jede Abbildung zeigt eine andere Bewegungsphase. Weniger offensichtlich ändert sich auch die Position einiger Haare und des Kopfes. Um die Veränderungen deutlich herauszustellen und eine dem Film entsprechende Wirkung zu erzeugen, müssten nun einige Bilder entfernt und der Filmstreifen auf seine wichtigsten Bewegungsmomente reduziert werden (vgl. Abbildung 8). Ein weiteres

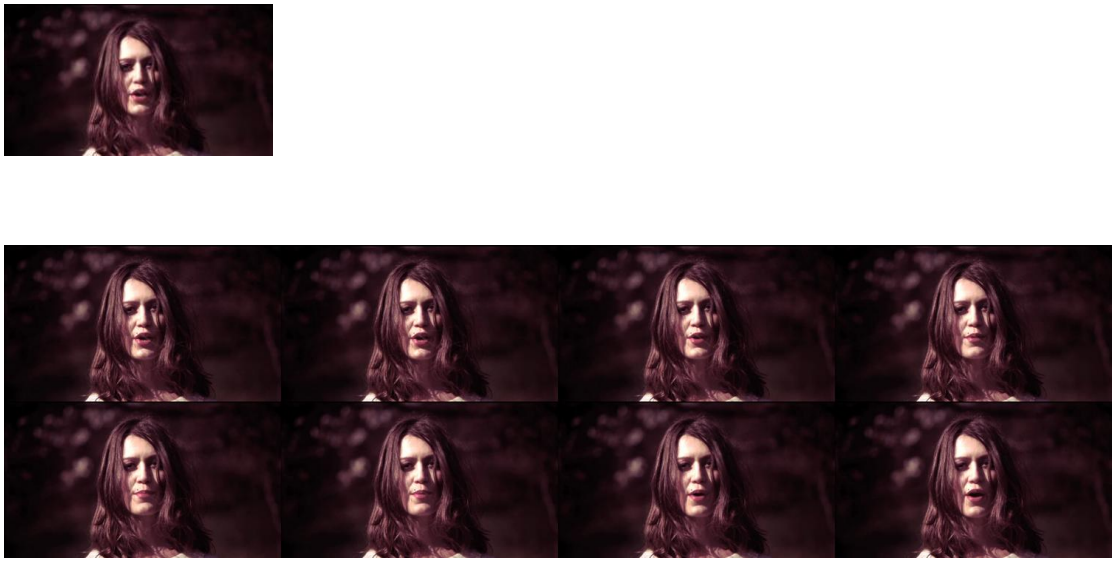


Abbildung 3: Still (isoliertes Einzelbild) und Sequenz im detemporalisierten Filmstreifen

Beispiel findet sich in den *Silly Symphonies*. Vergleicht man das Zeichentrickserial *Mother Pluto*[167] mit der Sunday-Paper-Comic-Strip-Fassung, die vom 14. August bis zum 16.

[164] Interpretatorischer Spielraum wie in der räumlichen Variante entfällt.

[165] Der Animator wird sich gezwungen sehen, entweder ein Fade-Out zu kreieren oder einen abrupten Farbwechsel vorzunehmen.

[166] Das Video zum Vergleich findet sich hier: Dumesnil, Maximilien und Lorenzo Papace: The Well. https://vimeo.com/10883508 [konsultiert am 27.03.2019].

[167] Vgl. Hand, David: Silly Symphonies: Mother Pluto. Walt Disney Productions / United Artists 1936.

Oktober 1938 in verschiedenen Tageszeitungen abgedruckt wurden,[168] fällt folgendes auf: Während im Film 100 Bilder verwendet werden, um einen Sprung darzustellen, teilt der Comic die Szene in drei Bilder: Vor, während und nach der Aktion. Zum Vergleich – 28 Bilder werden im Film für die Vorbereitung des Sprungs, 56 Bilder für den Sprung und 16 Bilder für die abschließende Drehung Plutos verwendet. Würde man den Filmstreifen detemporalisiert abdrucken, würde er in der Rezeption zeitlupenartig voranschreiten. Der Comic indes reproduziert die Lebhaftigkeit der Filmsequenz mit Hilfe dreier Bilder.

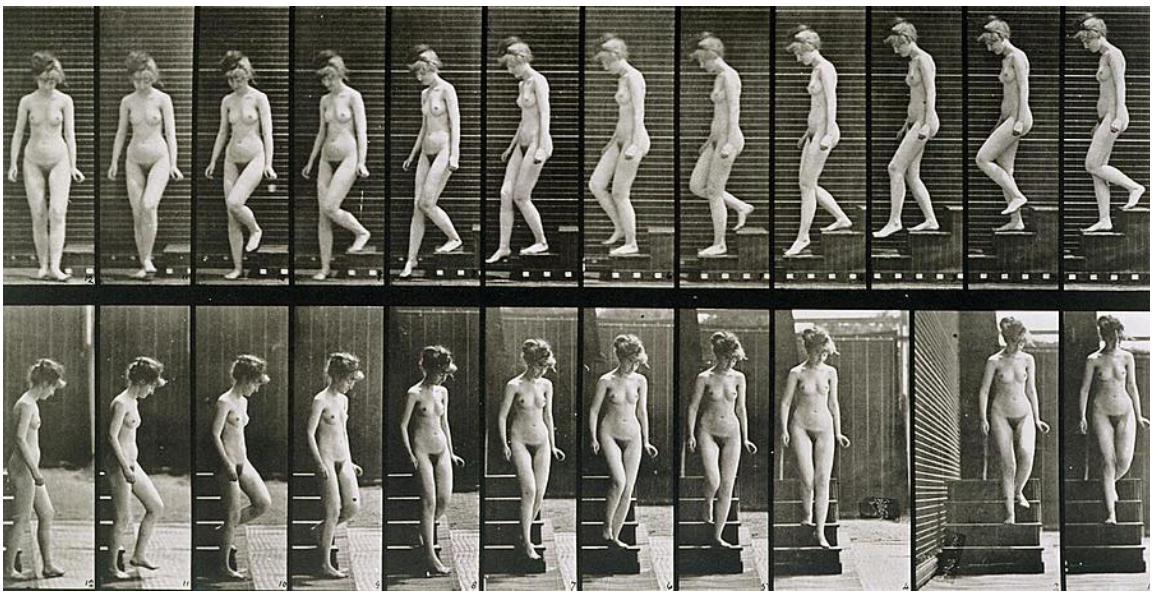


Abbildung 4: Eadweard Muybridge - Woman Descending Steps (Muybridge, Eadweard: Woman Descending Steps. http://fineartamerica.com/featured/woman-descending-steps-eadweard-muybridge.html. [Konsultiert am 04.02.2016]).

Abbildung 5: Reduktion auf zwei Einzelbilder

Räumliche und zeitliche Medien basieren demnach auf denselben Eigenschaften, verlangen, um eine ähnliche Wirkung auszulösen, unterschiedlich dichte Bilderfolgen. Während es in einer Bilderfolge demnach genügt, einige Schlüsselmomente zu illustrieren und die Übergänge vom Rezipienten mental ergänzt werden, erzeugen Filme mit weniger als 14 Bilder pro Sekunde stakkatohafte bzw. stroboskopartige Bewegungen.[169] Um flüssige Bewegungen darzustellen zu können, werden in zeitlichen Bilderfolgen infolgedessen

[168] Vgl. Taliaferro, Al u. Merrill DeMaris: Mother Pluto. In: Silly Symphonies Vol. 2. Featuring The Three Little Pigs. From The Disney Vaults! The Complete Comics: 1935 – 1939. Hrsg. von Ted Adams. San Diego 2016 (= The Library Of American Comics). S. 180 – 190.

[169] Stummfilmklassiker wurden noch mit 12, 3D-Filme z. T. mit 48 Bildern pro Sekunde gedreht. Aus diesem Grund erscheinen alte Filme oft sehr stakkatohaft. Sollen hingegen einzelne Bilder abgebildet werden, muss die Abspielgeschwindigkeit manipuliert werden. Soll ein Bild vier Sekunden bei einer Reproduktionsrate von 24 Bildern pro Sekunde gezeigt werden, muss es 96 Bilder lang zu sehen sein.

zwischen 12 und 24+ Bilder pro Sekunde verwendet.[170] Spielt man sie in der vorgegebenen Zeit (12+ Bilder / Sekunde) ab, gelingt es dem Rezipienten nicht mehr, Einzelbilder als solche zu identifizieren und seine Wahrnehmung verschiebt sich von aktiver zu passiver Rezeption. Filmische Bilderfluten, die in einer logischen Beziehung zueinander stehen,[171] werden nicht als solche erkannt, sondern als Bewegung interpretiert.[172] Diese Beobachtungen lassen darauf schließen, dass die Detemporalisierung eines Films oder die Temporalisierung eines Bilderbogens zur Wandelung des Wahrnehmungsprozesses (optisch zu mental bzw. mental zu optisch) führt.

Beispiel 2: Chronofotografie

Abbildung 7 zeigt eine seriell-sequenzielle Fotografie von Eadweard Muybridge, dessen Chronofotografien zu den Vorformen des Films gehören.[173] Seine Fotografien erinnern an die Montage in Abbildung 6, sie zeigen verschiedene Bewegungsabläufe einer Person nacheinander. Da der Mensch, wie zuvor exemplarisch dargelegt wurde, ähnliche Bilder miteinander in Verbindung zu setzen scheint, gelang es Muybridge seinen Fotografien Bewegung hinzuzufügen, ohne auf ein Abspielgerät oder eine sonstige temporale Regelung zurückzugreifen.[174] Um jeden Bewegungsablauf dokumentieren zu können, verwendete Muybridge diverse nebeneinander platzierte Fotoapparate, die nacheinander und parallel zum sich bewegenden Objekt ausgelöst wurden:[175]

Abb. 6: Reduzierte Chronofotografie

[170] Werden weniger als 24 Bilder pro Sekunde verwendet, muss sich die Abspielgeschwindigkeit anpassen. Werden 12 Bilder auf einem 24 B / S Film aufgenommen, erfolgen Doppelungen.

[171] Zur logischen Beziehung als Merkmal der Bewegung siehe auch: Ramachandran, Vilayanur S. u. Stuart M. Anstis: Die Wahrnehmung von Scheinbewegung. In: Spektrum der Wissenschaft 8 (1986).

[172] Bereits vor der Erfindung des Films war dieses Phänomen bekannt und wurde in sehr ähnlicher Weise zur Unterhaltung verwendet. Filmvorgänger wie das Phenakistoskop, das Zoetrop, das Praxinoskop (drei Gerätschaften, die durch Rotation eines Bildstreifens Bewegung simulieren), das Daumenkino oder die Scheibe am Bindfaden waren weit verbreitet. Eine Sonderstellung genießt die Scheibe am Bindfaden, denn sie besteht aus nur zwei Bildern und es verdeutlicht sich ein Problem der zeitlich gesteuerten Zweibildanimation: Während auf einer Seite ein Vogel abgebildet wurde, findet sich auf der anderen ein Käfig. Bei schneller Drehung entsteht der Eindruck, jener Vogel wäre im Käfig gefangen – zwei Bilder ergeben demnach den Eindruck eines Bildes – Bewegung findet nicht statt.

[173] Wird z. B. Muybridges obere Bilderfolge nachträglich animiert – jedes Bild darf dabei 0,08 Sekunden lang zu sehen sein – entsteht ein flüssiger Bewegungsablauf. Zur Chronofotografie Eadweard Muybridges siehe auch: Braun, Alexander: Winsor McCay. 1869 – 1934. Comics, Filme, Träume. Bonn 2012. S. 59 – 67.

[174] Smolderen verweist in *The Origins of Comics – From William Hogarth to Winsor McCay* auf die wichtige Stellung Muybridges innerhalb der Comicgeschichte. 1878 begann der Illustrator Arthur Burdett Frost zusammen mit Thomas Eakins an der *Pennsylvania Academy of Fine Arts* zu studieren. Eakins war vor allem an den technischen Fortschritten der Fotografie interessiert, die seiner Meinung nach Informationen zu Bewegungsabläufen boten, die ein Illustrator nicht ignorieren dürfe. Frost und Eakins diskutierten vor allem über Muybridges, was zu einem Cartoon von Frost führte, der sich – mit seltsamer Interpunktion und Rechtschreibung – über Zeichner der alten Schule und ihr Verharren in alte Zeichenmuster lustig machte. *Stuff and Nonsense* von 1884 wurde mit den Worten „Said this artist: ‚Now dont you suppose An intelligent man like me knows how a horse ought to go Yet you say I dont know and believe what a photograph shows:'" versehen und zeigt einen Künstler, der in althergebrachter Weise Pferde im Galopp malte und dabei skeptisch eine Chronofotografie betrachtet, während dieselbe unter dem Text noch einmal detailliert abgedruckt wurde.
(Vgl. Smolderen, Thierry: The Origins Of Comics. From Hogarth to Winsor McCay. Translated by Bart Beaty and Nick Nguyen. Jackson 2014. S. 119 – 120)

[175] Jener von Muybridge genutzte fotografische Aufbau fand später auch im Film erneut Verwendung. Ob Dario Argento in *Opera* oder die Wachowski-Geschwister in *Matrix:* Wird eine Möglichkeit der Detemporalisierung

> Muybridge, for his part, was an established photographer when he devised his method of arresting the flow of visible motion. By setting up a battery of camera side-by-side and tripping their shutters in calibrated succession, he produced series composed of conventional, if closely timed, exposures [..].[176]

Erneut zeigt sich die eingangs aufgestellte These der Bewegungsillusion durch zwei verschiedene Bilder bestätigt: Obschon Muybridge einmal 12 und einmal 11 Fotos verwendet, genügen auch in der Chronofotografie zwei Bilder, um denselben – wenn auch weniger detaillierten – Effekt zu erzielen (vgl. Abbildung 9). Anders als im Film wird die Wahrnehmung bei beiden auf Muybridge basierenden Fotoreihen nicht mehr aktiv, durch ein technisches Gerät, getäuscht, sondern passiv. Der Rezipient sieht deutlich zwei (bzw. in Abbildung 7) 12 (obere Reihe) bzw. 11 (untere Reihe) unterschiedliche Bilder desselben Menschen in nicht-temporaler Abfolge.[177]

Induktion durch Weltwissen

Neben der Zeit bzw. der mit der Zeit einhergehenden Unmöglichkeit optischer Differenzierung liegt folglich ein weiteres, aktives Phänomen dem Eindruck von Bewegung zu Grunde: Die Fähigkeit des Gehirns, Bilder bzw. optische Eindrücke unserer erlernten Wahrnehmung von der Welt unterzuordnen und sie miteinander in Beziehung zu setzen. Dieses Phänomen wird Induktion genannt:

> Ich war noch nie in Marokko, aber ich vertraue einfach darauf, dass es Marokko gibt. Ich habe die Erde nicht mit eigenen Augen vom All aus gesehen, und doch glaube ich, dass sie rund ist. Ich war noch nie im Haus meines Nachbarn. Trotzdem nehme ich an, dass es wirklich ein Haus ist und nicht nur eine Kulisse! Obwohl du in diesem Panel meine Beine nicht sehen kannst, gehst du davon aus, dass sie da sind. Dabei sind sie es nicht! [...] Als Kleinkinder sind wir zu diesem Glaubensakt [Anm. JA: Vorstellung von der Wirklichkeit] noch nicht fähig. Was wir nicht sehen, hören, riechen, schmecken oder berühren können, ist für uns nicht da![178]

Das Wissen von der Welt wird demnach erlernt; das Gehirn, darauf konditioniert, die uns umgebene Welt mittels Induktion zu vervollständigt, setzt alle Sinneseindrücke in Relation zum erlernten Weltwissen. Gegenstände erhalten ihren Namen, ein Mensch besitzt Beine (auch wenn der Mensch oder das Haus nicht real sind, sondern gezeichnet / fotografiert wurden und wie in den Abbildungen nur als Ausschnitt präsentiert werden) und ein Mund öffnet und schließt sich wieder – Weltwissen wird erlernt und basiert demnach auf sozialer Normierung. Eine absolute Wahrheit liegt allerdings nicht vor, wie Paul Watzlawick in *Wie wirklich ist die Wirklichkeit* nachweist. Menschen werden ihm zufolge dazu erzogen, in einer bestimmten Art und Weise zu empfinden und Dinge so zu sehen, wie die Personen, die ihn umgeben. Abweichungen von der erlernten Norm führen nicht nur zu Ablehnung (und Re-Normierung in bestimmten Einrichtungen), sondern erzeugen Konfusion, etwa wenn sich ein

---

gesucht, soll die Zeit für einen kurzen Moment (scheinbar) außer Kraft gesetzt werden (vgl. Argento, Dario: Opera. USA u. Italien 1988. und Wachowski, Lana und Andrew Wachowski: Matrix. USA 1999.), werden mehrere Fotokameras aufgestellt um räumlich versetzte Abbildung desselben Objekts zu erschaffen. In *Matrix* werden die Bilder gleichzeitig aufgenommen, in *Opera* kurz nacheinander. Erstere Variante führt zu einem Effekt eingefrorener Zeit und einer Kamera, die sich der Temporalität zu widersetzen scheint; Argentos Aufbau hingegen verlangsamt die Zeit erheblich.

[176] Smith, Joel: More than One: Sources of Serialism. In: Record of the Art Museum. Record of the Art Museum, Princeton University 67 (2008). S. 20.

[177] Selbstverständlich ist die Temporalität auch hier noch vorhanden, jedoch wird sie nun nicht mehr von einer technischen Gerätschaft (Videorecorder, DVD-Player etc.) im Einklang mit der Raumzeit gesteuert, sondern richtet sich nach der Lesegeschwindigkeit des Rezipienten.

[178] McCloud, Scott: Comics richtig lesen. S. 69 f.

Ereignis der erlernten Norm entzieht.[179] Trifft letzteres zu, so überkommt den Menschen das Bedürfnis, die erlernte Ordnung wiederherzustellen,[180] etwa bei Zufallsphänomenen, die unlogisch erscheinen wie die Werkssortierung eines Kartenspiels nach dem Mischen.[181] Aber auch Bilder, die nicht zusammenpassen oder avantgardistische Darstellungen lösen den Drang nach Ordnung aus. Für die besprochene Form der Induktion bedeutet dieses Verhalten, dass Bewegung dort auftritt, wo eine Person / ein Gegenstand etc. sich nach der Meinung des Rezipienten bewegen müsste und der Rezipient Bilder mittels Induktion zu einem stimmigen Ganzen ordnet. Demnach scheint die Frau in Abbildung 9 eine Treppe rückwärts emporzusteigen, denn der Rezipient liest das Bild der westlichen Leserichtung entsprechend.[182]

Induktion beschreibt jedoch nicht nur die bereits genannten Prozesse, sondern liegt als omnipräsentes Phänomen auch Wahrnehmungsprozessen zugrunde, deren Rekonstruktion weitaus subtiler ausfällt, wie etwa bei Einzelbildern. Bilder basieren, wenn sie gedruckt oder filmisch festgehalten wurden, auf einem Induktionsprozess: Sie bestehen aus Lichtpunkten (Film) oder Druckpunkten (Druckmedien).[183] Abbildung 10 veranschaulicht diesen Effekt: Im rechten Bildausschnitt fallen die Bildpunkte deutlich auf – wenn sich die Entfernung zum Papier vergrößert, entsteht das eigentliche Bild. Man darf also festhalten: Ob perspektivische Vervollständigungen, der Umriss von Mickey Maus, Piktogramme oder die Fähigkeiten, Bildpunkte zu einem Bild zusammenzusetzen – die Induktion hilft dabei, die Welt wahrzunehmen.[184]

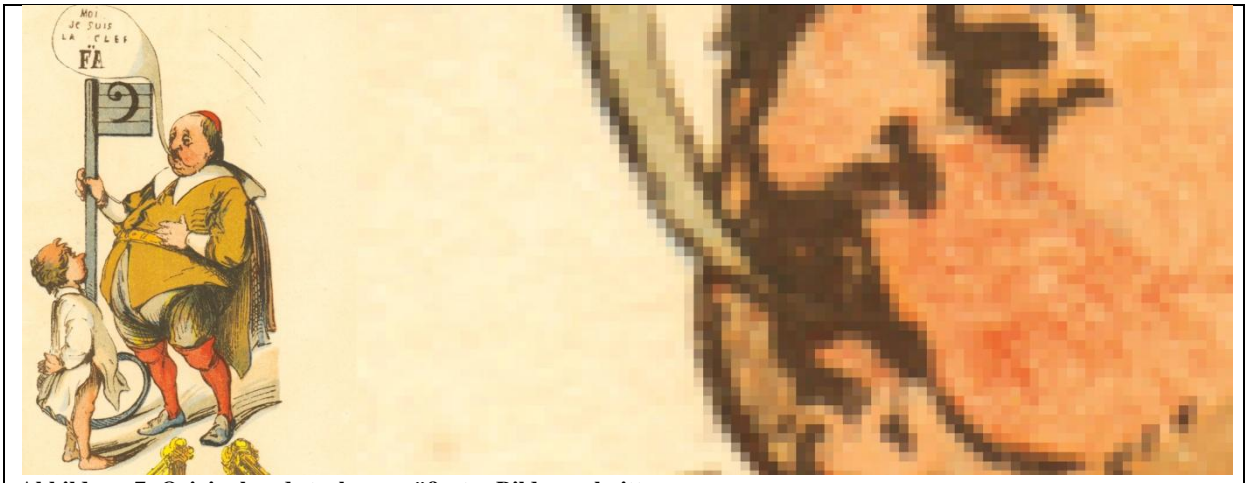


Abbildung 7: Original und stark vergrößerter Bildausschnitt.

Induktion und aktive Bewegung

Wie zuvor dargelegt, basiert die Wahrnehmung temporalen und räumlichen Bilderfolgen auf dem Prozess der Induktion. Lediglich die aktive Wahrnehmung unterliegt unterschiedlicher Prozesse, denn sie verschiebt sich von einer aktiven hin zu einer passiven, d. h. Filme werden ohne bewusste Eigenleistung des Rezipienten zusammengesetzt, während Comics und andere

[179] Vgl. Watzlawick, Paul: Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn, Täuschung, Verstehen. München 2009. S. 29 ff.
[180] Vergleiche auch Reaktionen auf moderne Kunst und die Frage, was auf den entsprechenden Bildern zu sehen sei.
[181] Watzlawick, Paul: Wie wirklich ist die Wirklichkeit? S. 67 f.
[182] Muybridges Chronofotografie begeht den Fehler, die westliche Leserichtung bei der Konstruktion des Sequenzaufbaus nicht zu beachten.
[183] Vgl. McCloud, Scott: Comics richtig lesen. S. 73.
[184] Vgl. ebd. S. 71 f.

gedruckte Bildfolgen eine aktive Rezeption erfordern. Letztere soll genauer betrachtet werden. Der Rezipient nimmt in diesem Fall aktiv am Prozess teil, d. h. „willentlich und bewusst [...] und die Induktion [ist] der Vermittler des Wandels, der Zeit und der Bewegung [...].“[185] Dies betrifft nicht nur Bilder gleicher Art, sondern auch scheinbar nicht zusammenhängender Abbildungen, deren Wechsel abrupt erfolgt. Solche Übergänge gestalten sich im Film – wie bereits festgestellt – problematisch. Es wäre dem Gehirn nicht mehr möglich, die einzelnen Bilder miteinander in Beziehung zu setzen, selektiv-subjektive Eindrücke überwiegen den Rezeptionsprozess. In räumlichen Medien bleibt der stroboskopartige Effekt aus und kann nicht evoziert werden. Gleiches gilt für Filmstreifen, die aus dem Projektor entfernt werden. Werden sie isoliert betrachtet, schwindet das Blitzgewitter unweigerlich,[186] denn temporale Abläufe unterliegen in räumlichen Medien der Lesegeschwindigkeit des Rezipienten. Dieser wird eine Vielzahl an Bildern wahrnehmen – ein Unterschied zu einem Fotoalbum oder Bilderbuch besteht nicht. Der Hauptunterschied zwischen temporaler und räumlicher Medien tritt somit deutlich hervor: Dem Rezipienten werden in letzteren die Möglichkeit gegeben, temporale Abläufe selbst zu bestimmen und er vermag die Leserichtung eigenständig zu regulieren. Bilder erneut oder parallel zu betrachten erscheint ebenso möglich wie die gleichzeitige Erfassung zweier Bilder durch unterschiedliche Personen (parallele Rezeption). Die gesamte Zeit liegt demnach in physischer Form vor dem / den Rezipienten. Comics, so McCloud, „zerlegen Zeit und Raum zu einem abgehackten, stakkatohaften Rhythmus getrennter Augenblicke. Aber die Induktion ermöglicht es uns, diese Augenblicke zu verbinden und gedanklich eine in sich zusammenhängende, geschlossene Wirklichkeit zu konstruieren.“[187] Obwohl das Medium zu den räumlichen zählt, findet sich in ihm, wenn Sequenzen vorhanden sind, immer auch ein gewisser zeitlicher Anteil. Dieser rückt in den Hintergrund und wird erst durch die Induktion bzw. der Eigenleistung des Lesers, der Räumlichkeit gleichwertig. McCloud beschreibt sie als Grammatik des Comics (das Vokabular stellen für ihn visuelle Symbole dar).[188] Induktion sei in „elektronischen Medien [.] konstant, größtenteils unfreiwillig und praktisch nicht wahrnehmbar. Aber die Induktion im Comic ist alles andere als konstant und ganz und gar nicht unfreiwillig!“[189]

Auf Seite 76 in *Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst* präsentiert Scott McCloud einen Übergang, der nicht nur Bewegung innerhalb einer optisch nachvollziehbaren Szene zeigt, sondern den Rezipienten aktiv dazu auffordert, eine Verbindung herzustellen. Im ersten Panel hält ein Mann eine Axt in der Hand und ruft: „Verrecke!!“ Ein ängstlicher zweiter erwidert: „Nein! Nein!“ In Panel 2 steht das Soundword „Eeyaa!!“ im Bildmittelpunkt über einer Großstadtsilhouette und weist auf einen Schrei hin.[190] Werden beide Panels isoliert betrachtet, zeigt Panel 1 zwar einen Mann, der möglicherweise einen Mord begeht (die Induktion lässt den Rezipienten zumindest davon ausgehen); Panel 2 wäre trotz des Schreis ohne Kontext. Zahlreiche Interpretationsmöglichkeiten, etwa auch ein Todesschrei, böten sich an. Erst eine gemeinsame Betrachtung beider Panels lässt den Leser andere Schlüsse ziehen: Ein Mord wird begangen. Nicht etwa vom Autor selbst, sondern vom Leser.[191] Die eigentliche Handlung geschieht in nicht-bildlicher Form im weißen Raum zwischen den Panels (Rinnstein). Sie stellt die direkte Folge eines Induktionsprozesses dar, der beide Panels miteinander in Verbindung setzt und von jedem Leser unterschiedlich wahrgenommen wird:

---

[185] McCloud, Scott: Comics richtig lesen. S. 73.
[186] Zur Ähnlichkeit zwischen Comic und Film: Lacassin, Francis: The Comic Strip and Film Language. In: Film Quarterly Vol. 26, 1 (Autumn, 1972). S. 11-23.
[187] McCloud, Scott: Comics richtig lesen. S. 75.
[188] Ebd. S. 75.
[189] Ebd. S. 76.
[190] Ebd. S. 76
[191] Vgl. ebd. S. 76

> Vom Werfen eines Balles bis zum Ende eines Planeten: Die Bewusste, freiwillige Induktion des Lesers ist das primäre Mittel des Comics zur Simulation von Zeit und Bewegung. Die Induktion im Comic erzeugt eine lediglich von der Literatur übertroffene Vertrautheit, einen stillschweigenden, geheimen Kontrakt zwischen Autor und Leser. Wie der Autor diesen Kontrakt erfüllt, ist eine Sache sowohl der Kunst als auch der Technik.[192]

Induktion verkörpert demnach einen Grundbestandteil des graphischen, sequenziellen Erzählens. Ob Comic, Bilderbogen oder Bilderbuch: Stehen Bilder nebeneinander, werden sie mit Hilfe der Induktion verbunden. Michael Hein beschreibt die nicht-bildliche Handlung wie folgt:

> Die komplexe und durchaus konventionsgebundene Struktur, die innerhalb des Strips, als der Einheit der Form, die verschiedenartigen Bildzeichen unübersehbar in Ordnung bringt, organisiert auf diese Weise die Vermittlung von Zeit- und Raumwerten in der Abbildung. Weil *framework* [Anm. JA: Panelstruktur] die Sequenz der Panels kenntlich macht als Struktur, als absichtsvolle Anordnung und nicht als vom Zufall oder der Laune eines Setzers abhängige, vermag die Abbildung über die Grenzen des einzelnen Panels hinaus einen Zusammenhang hinzuweisen: Sie tritt gleichsam in die Zwischenräume über. Auch wenn ein *strip* für gewöhnlich zwischen zwei Panels nichts zeigt als weißen Leerraum – wenn die einander benachbarten Panels nicht überhaupt nur durch Linien getrennt sind –, scheint dennoch ausgemacht, daß Sequenz, Zeitsprung und/oder Ortswechsel zwischen den Panels bedeutet, daß Leerraum oder Trennlinie den Betrachter zur Ergänzung der Abbildung in der Vorstellung anhalten, schließlich, daß die Repräsentation einer fragmentierten Kontinualität zusammengesetzt sind, welche in gewissem Sinne seine Handlung darstellt.[193]

Der weiße Raum innerhalb einer Panelstruktur entsteht demnach keineswegs zufällig, sondern wird vom Zeichner / Autor gezielt dazu verwendet, Handlung zu erzeugen.[194] Für Hein bedeutet die bewusste Verwendung der Induktion, dass es „zwischen den Panels mehr zu verstehen [gibt], als in den Panels gezeigt wird.“[195]

Techniken und Verteilung der Induktion

Laut McCloud werden in Comics sechs Formen der Induktion verwendet:[196]

(1) Von Augenblick zu Augenblick,
(2) Von Handlung zu Handlung
(3) Von Gegenstand zu Gegenstand
(4) Von Szene zu Szene
(5) Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt
(6) Paralogie.

(1) *Von Augenblick zu Augenblick* zeigt einen Wimpernschlag oder ein Objekt, das sich dem Rezipienten nähert:[197] „Eine bestimmte Handlung wird in einer Reihe von Aufeinanderfolgenden Momenten dargestellt.“[198] (2) *Von Handlung zu Handlung* beschreibt

---

[192] Ebd. S. 77.
[193] Hein, Michael: Zwischen Panel und Strip. Auf der Suche nach der ausgelassenen Zeit. In: Hein, Michael, Michael Hüners et. al.: Ästhetik des Comic. Berlin 2002. S. 54 f.
[194] Hier zeigt sich auch der Grund, warum Bilderbogenausgaben wie man sie etwa aus dem *Albatros* oder dem *Anaconda* Verlag kennt, zur Rezeption ungeeignet sind, drucken sie doch teilweise nur ein Panel pro Seite ab oder sortieren die Panels neu.
[195] Hein, Michael: Zwischen Panel und Strip. S. 56 f.
[196] McCloud, Scott: Comics richtig lesen. S. 78 ff.
[197] Vgl. ebd. S. 78.
[198] McCloud, Scott: Comics machen. Alles über Comics, Manga und Graphic Novels. Hamburg 2007. S. 15.

„ein einzelnes Subjekt bei verschiedenen Handlungen“.[199] (3) *Von Gegenstand zu Gegenstand* präsentiert eine Bewegung, die eine Veränderung innerhalb eines Gedankens oder einer Szene stattfinden lässt und deren Panels in einer logischen Beziehung zueinander stehen.[200] (4) *Von Szene zu Szene* nutzt „erhebliche Raum- und Zeitdifferenzen [die] übersprungen werden – [Sie erfordern] deduktives Denken.“[201] (5) *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt* lässt Zeit außer Acht und richtet den Fokus auf „Aspekte eines Ortes, einer Idee oder einer Stimmung“.[202] – Eine Szene wird genauer betrachtet. Es können z. B. Palmen, Sonne, Sand, Sandburgen, Surfer und das Meer gezeigt werden, um dem Rezipienten einen umfassenderen Eindruck von einem Ort etc. zu vermitteln. Als letzte Form nennt McCloud die Paralogie. Dieser der Logik entlehnte Begriff beschreibt die Bezugslosigkeit mehrerer Bilder untereinander. Logik scheint außer Kraft gesetzt.[203] Induktionsform (6) muss dabei klar als zusammenhangslos herausgestellt werden – fixiert ein Zeichner aber zusammenhangslose Bilder, entsteht ein Schein-Zusammenhang, den McCloud als „Alchemie“ bezeichnet.[204] Wie bereits am Beispiel Watzlawicks dargelegt, sucht sich der Rezipient seinen logischen Zusammenhang, erfindet seine eigene Logik und induziert Sinn – oder er lehnt die gezeigte Bilderfolge ab.

Wozu aber bedarf es einer Untersuchung von Comics und Bilderbogen nach ihren Induktionsmethoden? Sie ermöglicht es, die ‚Grammatik‘ des Comics miteinander zu vergleichen. McClouds Analyse eines durchschnittlichen Jack-Kirby-Comics zeigt folgende Verteilungen: (2) 65 %, (3) 20 % und (4) 15 %. *Von Handlung zu Handlung (2)* überwiegt erheblich.[205] Diese Ergebnisse sind dabei keineswegs singulär, sondern erscheinen als Konstante und lassen sich in diversen Comics belegen (experimentelle Projekte werden ausgeklammert): Ob *X-Men, Betty & Veronica, Maus* oder *Donald Duck* – die Ergebnisse stimmen mehrheitlich überein; europäische Comics variieren leicht,[206] was auf eine minimal andere bild- und handlungsästhetische Kultur schließen lässt, wofür ein eigene Untersuchung spricht, die im Rahmen der Masterarbeit des hiesigen Autors zu Christian August Vulpius im Comic vorgenommen wurde (BB. 1 und BB. 2 beziehen sich auf Korpus 629 und 35):[207]

> [Es] wird deutlich, wie unterschiedlich BB. 1 und BB. 2 erzählen. Während BB. 1 von der Induktionsmethode Von Szene zu Szene dominiert wird, dominiert in BB. 2 die Methode Von Gegenstand zu Gegenstand, Übergänge Von Szene zu Szene sind kaum vertreten, während ein neuer Übergang, Von Handlung zu Handlung, erstmals vorhanden ist, der die Comics ab dem 20. Jahrhundert dominieren wird. Diese Veränderung in der Bildlichkeit haben jedoch nichts mit dem Erzähltext des jeweiligen Bilderbogens zu tun (er ist – bis auf wenige Abweichungen – identisch), sondern liegen an der jeweiligen Auffassung, wie der Text zu illustrieren sei. Während BB. 1 den Text vor allem szenisch auffasst, man also versucht, die einzelnen Strophen als Einzelszenen zu interpretieren, wird in BB. 2 der Text als Ganzes gesehen. Hier wird mit Hilfe der Bilder stückweise Handlung dargestellt. Die Bilder sind eine genaue Verbildlichung des *Rinaldo*- Liedes und die verwendeten Induktionsmethoden tragen dazu bei, dass BB. 2 auch ohne Text eine verständliche Geschichte erzählt: die kürzeren Übergänge lassen die Illusion von bewegten Bildern entstehen.[208]

---

[199] McCloud, Scott: Comics richtig lesen. S. 78.
[200] Vgl. ebd. S. 79.
[201] Ebd. S. 79.
[202] Ebd. S. 80.
[203] Vgl. ebd. S. 80.
[204] Vgl. ebd. S. 81.
[205] Vgl. ebd. S. 83.
[206] Vgl. ebd. S. 83 f.
[207] Vgl. Auringer, Julian: Vulpius im Kontext der Comic-Forschung. S. 40.
[208] Ebd. S. 41.

Ein Wandel legt sich dar: Während 1806 noch vor allem einzelne Szenen im Mittelpunkt der Illustration standen, rücken Gegenstand und Handlung 1835/40 in den Vordergrund. Es stellt sich folglich die Frage, ob das bei *Rinaldo Rinaldini* beobachtete Phänomen auch in anderen Inhalten zu finden sind und ob sich zwischen 1835/40 und 1865 (*Max und Moritz*) eine weitere Annäherung an die heute üblichen Standards beobachten lässt.

II.II: Möglichkeiten der Sequenz

Sequenz im Einzelbild: Das Metapanel / Metabild

Sobald mehrere Bilder nebeneinander stehen, wird die Frage nach der Temporalität aufgeworfen. Wie schnell liest man eine Bildsequenz, wenn ein technisches Gerät sie nicht vorherbestimmt? Daniele Barbieri verweist in *Zeit und Rhythmus in der Bilderzählung* auf Gérard Genette, der davon ausgeht, dass die Lesezeit der Erzählzeit entspricht, der Leser mit gleichbleibender Geschwindigkeit einen Roman / Text liest. Diese Vermutungen treffen auch auf die Musik, das Theater und den Film zu, Medien, deren zeitliche Abläufe nicht mehr vom Rezipienten selbst gesteuert werden, außer die Rezeption geschieht mit Hilfe eines technischen Hilfsmittels zur temporalen Manipulation (Videoplayer, Plattenspieler etc.). Problematisch erscheint die Bildgeschichte, denn hier unterscheidet sich die Lesegeschwindigkeit zu stark vom Roman / Text oder dem Film; sie wird sowohl vom begleitenden Text (fakultativ) als auch vom Bild selbst bestimmt:[209]

> Ein Panel von normalem Ausmaß, welches ein absehbares Ereignis ohne Worte beschreibt, ist sicherlich schneller zu lesen als ein sehr großes und komplexes Panel, das ein völlig unvorhergesehenes Ereignis darstellt und dabei von Dialogen und verbalen Bemerkungen begleitet wird. Diese Variabilität macht es unmöglich, eine gleichförmige Einheit in Analogie zum Textabschnitt bzw. zur ‚Zeilenzahl' zu bestimmen, wie Genette sie für die Literatur vorschlägt.[210]

Günter Dammann verwendet zur Analyse einer Bildergeschichte ein 3-Ebenen-Modell, wobei die erste Ebene den dargestellten Inhalt des Einzelpanels, die zweite Ebene die dargestellten Inhalte in der Sukzession von Panels und die dritte Ebene die Varianz in Größe und Gestaltung der Panels beschreibt.[211] Das Panel als kleinste Einheit einer Bildgeschichte umfasst bereits diverse Möglichkeiten der temporalen Regulierung (sowohl in Größe als auch Inhalt) und findet sich schlussendlich doch in einem Verband aus weiteren Panels wieder, die ihrerseits eine Panelstruktur bilden (die sich letztendlich auf mehrere zusammengehörige Seiten erstrecken kann). Folglich bestimmt in der Bildgeschichte immer die Erzählung als Ganzes das Tempo der Rezeption.[212]

Das Einzelbild selbst ist nicht-sequenziell, wie im Unterpunkt *Aktive und passive Bewegungsrezeption* ausführlich dargelegt wurde. Ob Fotografie, Gemälde, Zeichnung etc. Ihr Bildinhalt zeigt – so der erste Anschein – einen temporal fixierten, also starren Moment. Wie aber wird dieser Bildinhalt erfasst? Zwar handelt es sich bei Bilderfolgen, deren Inhalt einen Bewegungsablauf nahelegt / abbildet um detemporalisierte, eher räumliche Abfolgen,

---

[209] Vgl. Barbieri, Daniele: Zeit und Rhythmus in der Bilderzählung. In: Hein, Michael (Hg.) et. al.: Ästhetik des Comic. Berlin 2002. S. 126.
[210] Ebd. S. 126.
[211] Vgl. Dammann, Günter: Temporale Strukturen des Erzählens im Comic. In: Hein, Michael und Michael Hüners et. al.: Ästhetik des Comic. Berlin 2002. S. 92.
[212] Vgl. ebd. S. 96 f.

doch weisen auch sie Zeit auf. Jene Zeit, die der Rezipient benötigt, um erst das Bild selbst, dann die Sequenz zu erfassen. Betrachtet man noch einmal das Einzelbild, lässt es sich in drei zeitliche Unterscheidungen aufteilen: „1.) die geschichtliche Zeit des Werkes (in seiner Materialität und Dinglichkeit), 2.) die Zeit der Bildrezeption und 3.) die Zeit der bildlichen Darstellung [...].“[213] Für die Bilderbogen- und Comicforschung erscheint lediglich Punkt 2 relevant. Die Rezeptionszeit eines Einzelbildes beeinflusst gleichsam auch die Gesamtzeit eines Bilderbogens, denn die Zeiten addieren sich, werden durch Einzelbild, beigefügten Text sowie die Zeit aller anderen Panels bestimmt. Dem ungeachtet führt auch das Einzelbild selbst zu Problemen, denn im Gegensatz zu einem Roman, dessen Anfang und Ende feststehen (obschon es auch hier Ausnahmen gibt), gestaltet sich die Rezeption eines Bildes diffus. Hans Holländer beschreibt in *Zeit-Zeichen der Malerei* dieses Phänomen:

> Wo soll er eigentlich anfangen? Von links nach rechts, von vorne nach hinten, von unten nach oben oder vom Hintergrund zum Vordergrund, oder vielleicht auch von der Mitte her, oder mit bestimmten Merkmalen, die sich ungleichmäßig verteilen, oder mit der ikonographischen Bestimmung? Das ist von Fall zu Fall verschieden, eine allgemeine Regel gibt es nicht. Bei einem Text hat man die Leserichtung. Unterschiedliche Kulturen haben unterschiedliche Leserichtungen, aber sie sorgen dafür, daß der Leser sich in den Zeichen und ihren Kombinationen nicht verirrt. Die Schriftzeichen und dann eben die Wörter sind auf der Textseite simultan gegenwärtig, genau wie die Zeichen eines Bildes. Die Simultanität ist also durchaus kein trennendes Merkmal, sondern eines, das alle Texte und Bilder gemeinsam haben. Sie befinden sich aber in unterschiedlichen Ordnungszuständen. Sie sind verschieden determiniert und haben differenzierte Spiel- und Leseregeln.[214]

Folglich existiert kein festgeschriebener Ablauf der Bildrezeption. Während der eine Leser Bilder nur flüchtig betrachtet, widmet sich ein anderer jedem Detail. Die Zeit des Verweilens auf einem Bild (also der Betrachtungszeit[215]) richtet sich nach der betrachtenden Person. Und doch, so Grave, scheint es möglich zu sein, eine Bildbetrachtung zu steuern, denn ein Kunstwerk unterliegt immer auch einer Planung durch den Zeichner:

> Am entschiedensten hat Kurt Badt in seiner Streitschrift gegen Hans Sedlmayer eine Methode der Bildinterpretation eingefordert, die den Vorgaben folgt, durch die das Bild den Wahrnehmungsprozess des Betrachters steuert. Mit großem Nachdruck hat Badt die These vertreten, dass die klassische abendländische Malerei die Reihenfolge der Bildbetrachtung zu lenken gewusst habe. Die Bildstruktur sei auf jene Grundorientierung zwischen links und rechts, oben und unten abgestimmt, die auch unsere Alltagswahrnehmung fundiere, und weise eine Grundorientierung auf. Ein geordneter, durchdachter Bildaufbau impliziere daher immer auch eine ‚Folgeweisung, der der Interpret sich zu fügen hat‘. Das Bild gebe aber bei der Erschließung der Darstellung nicht allein eine geordnete Reihenfolge vor, sondern finde zudem durch eine Strukturierung in ‚Kompositionsanfang‘, ‚Entwicklung des Themas‘ und ‚Schluß‘ zu einer eigenen Geschlossenheit.[216]

Folgt man Badt, orientiert sich bereits der Bildaufbau an der möglichen Bildbetrachtung. Der Rezipient wäre demnach durch zeichnerische Mittel steuerbar. Zwar bezieht sich Badt auf die klassische Malerei – ob seine Theorie überhaupt zutrifft und ob sie sich dann auch auf Bildergeschichten anwenden lässt, sei dahingestellt – jedoch trifft eine Aussage ohne Zweifel

---

[213] Grave, Johannes: Der Akt des Bildbetrachtens. Überlegungen zur rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes. In: Gamper, Michael und Helmut Hühn: Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft. Hannover 2014. S. 53.

[214] Holländer, Hans: Zeit-Zeichen der Malerei. In: Hein, Michael, Michael Hüners et. al.: Ästhetik des Comic. Berlin 2002. S. 104.

[215] Vgl. Grave, Johannes: Der Akt des Bildbetrachtens. Überlegungen zur rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes. In: Gamper, Michael und Helmut Hühn: Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft. Hannover 2014. S. 54.

[216] Ebd. S. 56 f.

zu: Die westliche Leserichtung eines Bildes findet immer von links nach rechts statt. Dennoch erscheint diese Lenkung ungenau. Wird ein bedeutender Moment oder eine Stadt abgebildet, tritt die Leserichtung vorerst in den Hintergrund.[217] Soll mit einem Bild aber eine (komplexere) Geschichte erzählt werden, stößt der Urheber schnell an künstlerische Grenzen, die es zu überwinden gilt. Er muss die Aufmerksamkeit des Rezipienten geschickt durch das Bild lenken, eine Möglichkeit finden, um die traditionelle Leserichtung oder die freie Entscheidung des Lesers zu umgehen. Möglich wäre dies mit Hilfe eines begleitenden Textes, denn jedes Bild ist, wie Michel Butor darlegt, mit einem Text versehen. Ob nun Titel, Name des Malers, Name des Auftraggebers, Widmung etc. – Bilder sind niemals frei von Text und doch wird dieser oft in seiner Wirkung unterschätzt:

> Durch den Titel wird nicht nur die kulturelle Stellung des Werkes verändert, sondern auch der gesamte Kontext, in dem es sich uns zeigt: die Bedeutung dieser bestimmten Anordnung von Formen und Farben verändern sich während des mitunter sehr langsam fortschreitenden Verstehens dieser wenigen Wörter, doch auch die Anordnung selbst verändert sich.[218]

Er legt zudem dar, wie sorgfältig bestimmte Titel gewählt wurden und wie sie die Wahrnehmung des Werks beeinflussen:

> Da ist [..] ein Werk von 1953 mit der Nummer 616. Es sind einander überlagernde, senkrecht stehende Rechtecke mit durchscheinenden Farben. Darauf einige gewundene Formen. Zunächst fallen mir rechts eine Art dunkle Schlange auf und zwischen zwei Gruppen drei übereinanderliegende Bögen, die Brücken gleichen (man muß das zu dem Bild Nummer 546 von 1931 mit dem Titel *Brücke* in Beziehung setzen.), und darunter drei senkrechte Stäbe. Doch Kandinsky hat das Bild *Zwei grüne Punkte* genannt. Sobald ich den Titel gelesen habe, suche ich danach und finde etwas rechts von der Mitte in der Nähe des oberen Randes zwei gleichartige zweifarbige Kreise: ihr oberer grüner Teil ist etwas größer als ihr violetter Teil; doch da sie ‚grün' genannt werden, muß ich dieses Violett als eine Transformation des Grün deuten, die durch das Rechteckbewirkt wird, das sie an dieser Stelle überdeckt. Die gesamte Komposition scheint damit von diesen beiden Elementen durchstrahlt, den einzigen, die in ihr doppelt vorkommen.[219]

Butor beschreibt die Beeinflussung des Rezipienten durch den Künstler. Ist ihm der Titel des Bildes unbekannt, wird er das Bild anders wahrnehmen;[220] allein das Wissen über grüne Punkte, die auch nur zu etwa zwei Dritteln grün sind, beeinflusst den gesamten Deutungsprozess und setzt einen Prozess in Gang, der den Rezipienten das Bild nach eben diesen Punkten absuchen lässt. Sogar deutlich violette Teile unterliegen einer farblichen Umdeutung.[221] Spätere Betrachtungen des Bildes werden nun von diesen Punkten geprägt sein. Sie fallen dem Betrachter unmittelbar auf. Erst später wird der Blick über das Bild wandern – eine Lenkung des Rezipienten findet statt.

---

[217] Was nicht bedeutet, dass sie völlig irrelevant wäre, denn auch ein Stadtbild oder eine Krönungszeremonie wird ohne Frage einem gewissen Bildaufbau folgen, der sich z. B. am Goldenen Schnitt orientiert und bei letzterem Beispiel die zu krönende Person so platziert, dass sie dem Rezipienten als erstes auffallen wird, während Untergebene weniger deutlich zu erkennen sind.

[218] Butor, Michel: Die Wörter in der Malerei. Ein Essay. Aus dem Französischen von Helmut Scheffel. Frankfurt am Main 1992. S. 15.

[219] Ebd. S. 19 f,.

[220] Darüber hinaus zeigt Butor eindrucksvoll, wie sehr er versucht, das Bild seinem Wissen von der Welt unterzuordnen.

[221] Vgl. hierzu auch die *The Dress* Kontroverse aus dem Jahr 2015. Ford, Dana: What color is this dress? http://edition.cnn.com/2015/02/26/us/blue-black-white-gold-dress/ [konsultiert am 29.08.2016].

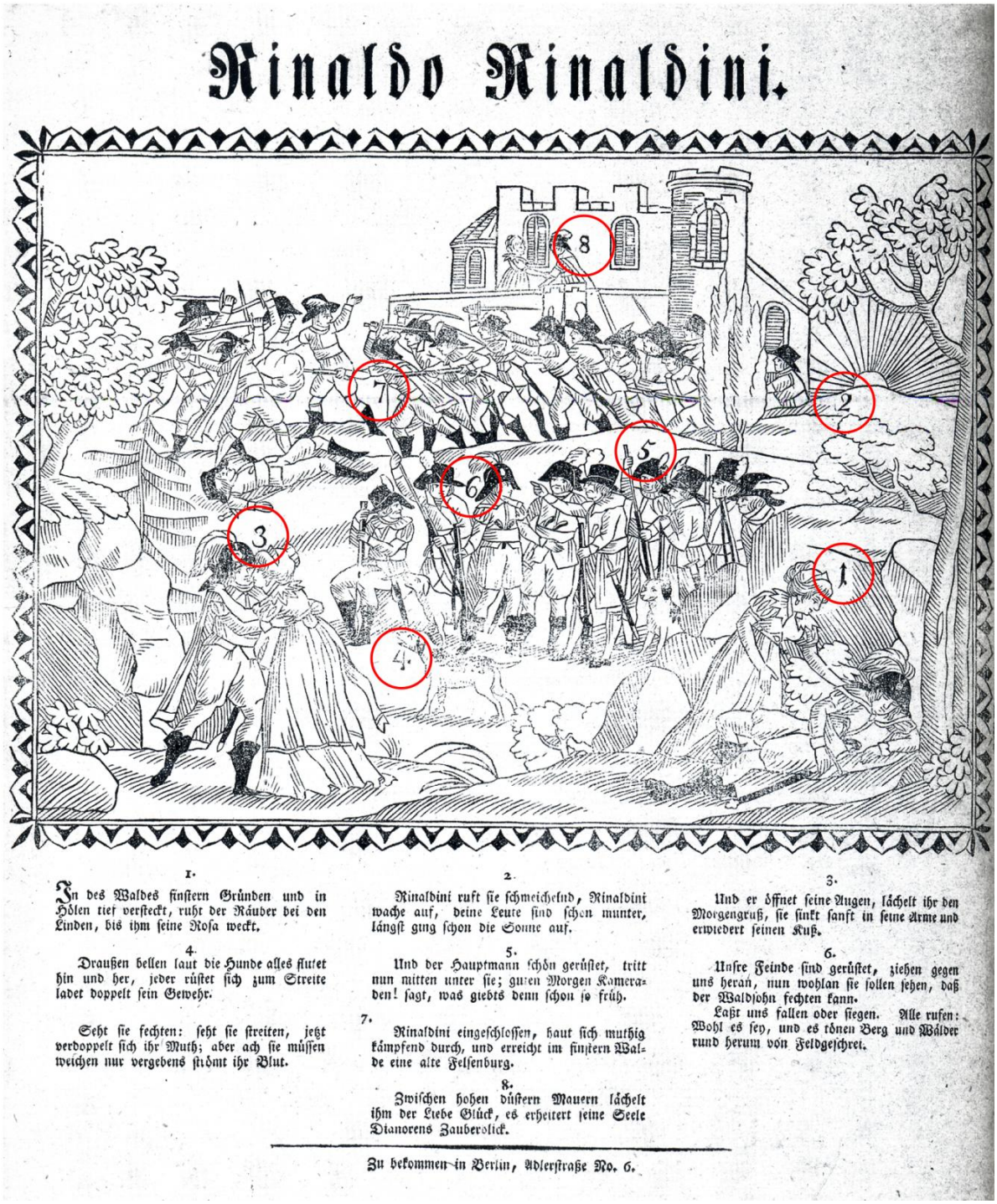


Abbildung 8: ***Berliner Bilderbogen*** **Nr. 6:** ***Rinaldo Rinaldini.*****, Korpus 629. Vermutlich Ernst Litfaß. Hervorhebungen durch JA.**

Abbildung 12: ***Münchener Bilderbogen*** **Nr. 193:** ***Der Froschkönig nach Grimm*****., Korpus 15.**

Was aber geschieht, wenn ein weiterer Text hinzukommt? In der klassischen Malerei war es nicht unüblich, Texte dem Werk beizufügen, viele von ihnen blieben dem Betrachter allerdings verborgen, denn sie befanden sich auf der Rückseite des Bildes.[222] Andere Bilder weisen eine Legende auf: So fügte Paul Klee seinen Bildern Texte hinzu, die über oder unter dem Bild, manchmal auch im Bild selbst standen und eine bedeutende Wirkung auf den Rezipienten ausübten, etwa den Blick des Rezipienten über das Bild lenkten.[223] Steht der Text nicht außerhalb des Bildes, sondern in ihm, verschiebt sich die Wirkung: Der Text wird erkannt und gelesen, er tritt vor das Bild und ist doch Teil von ihm, denn er führt den Rezipienten durch das Bild, während er die Wahrnehmung desselben beeinflusst und einen Teil der Zeit bestimmt.

Und doch bedarf es weit weniger, um den Rezipienten durch ein Bild zu führen. William Hogarth verwendete sowohl Buchstaben als auch die westliche Leserichtung, um Einzelbilder sequenziell zu gestalten, Vorgänge, die Thierry Smolderen anhand einer Illustration aus *Five Days' Peregrination*, *Breakfast at Stoke* (Buchstabenführung), sowie *A Harlot's Progress*, *Plate 1* (westliche Leserichtung), erläutert. Beide Illustrationen stammen von 1732. Hogarth markiert in *Breakfast at Stoke* mit Hilfe der Buchstaben A bis F verschiedene Figuren, die unter der Illustrationen mit einem Text versehen wurden.[224] Bilder dieser Art werden, so Smolderen, als *slow read* im Gegensatz zum comictypischen *fast read* gelesen:

> If we stick with the most generic definitions, there is no doubt that Hogarth's series belongs to the category of sequential art. Yet in terms of the effort that is required to link the images there is something that doesn't quite ring true. Instead of the fluid, quasi-automatic reading of a typical comic strip, we have, on the contrary, a slow read, one that invited the eye to lose itself in the details and to return to them in order to generate comparisons, inferences, and endless paraphrases. Hogarth's series demand genuine interpretive effort, even detective work, on the part of a reader.[225]

Abgesehen von der langsamen Lesart jener zweifelsohne sequenziellen Bilder weist er jedoch auch auf den Umstand hin, dass Hogarth' *Breakfast at Stoke* sich von heutigen Comics unterscheidet und diese zugleich vorwegnimmt. Um die Bilder von Hogarth erfassen zu können, musste der Rezipient „vielschichtigen visuellen Texte, die mit ihren Anspielungen auf widersprüchliche Repräsentationssysteme gesättigt waren" (Übersetzung JA)[226] erfassen. Hogarths Art, Stilistiken miteinander zu verknüpfen und ironische Kontraste zu verwenden, fände sich, so Smolderen, bei so unterschiedlichen Comiczeichnern wie Richard Felton Outcault, Winsor McCay, George Herriman oder auch Hergé.[227]

Das zweite Beispiel, *Breakfast at Stoke,* verwendet anstelle der Buchstaben lediglich die westliche Leserichtung und diverse Hinweise, um Sequenzialität zu erzeugen. *Plate 1* erscheint auf den ersten Blick ein Bild ohne Sequenz zu sein. Bei genauer Betrachtung offenbart sich jedoch die Sequenz:

> The first image of the series [...] provides an excellent example of this device: situated at the far left of the image, the inscription on the wagon refers to Molly's past (she is from Scotland), while the central scene defindes the present. Her career as a courtesan is announced by the presence of the well-known libertine, Colonel Charteris, who observes the scene while standing in the entryway. Finally, at the far right of the image, the dead goose symbolically announces the predictable outcome of this story. This last detail illustrates how narration and

[222] Butor, Michel: Die Wörter in der Malerei. S. 22 f.
[223] Ebd. S. 24.
[224] Vgl. Smolderen, Thierry: The Origins of Comics. S. 8.
[225] Ebd. S. 8.
[226] Ebd. S. 9.
[227] Vgl. ebd. S. 9.

> digression interpenetrate in Hogarth's composition: the label attached to the neck of the goose indicates that it was destined for a beloved cousin of Molly, who clearly missed the rendezvous (narrative detail); but the goose also males reference, by a visual and verbal metaphor, to the compromised innocence of the heroine, who, at this very moment, extends her long, white neck toward her corrupter, as if she is to be sacrificed.[228]

Hogarth verwendet demnach eine Unterteilung seines Bildes in Vergangenheit (links), Gegenwart (mittlerer Bereich) und Zukunft (rechts) und schafft somit ein Bild, das mittels der Induktionsmethode *Von Szene zu Szene* drei zeitliche Ebenen miteinander verknüpft.

Wie sich zeigt, genügt es folglich, ein Bild in Abschnitte zu unterteilen und diese gegebenenfalls mit Buchstaben oder Nummerierungen zu versehen (idealerweise verknüpft mit einer dazugehörigen Legende, die Detailinformationen zur jeweiligen ‚Bildstation' bietet), um eine Form der Sequenzialität zu erzeugen. Fortan wird der Rezipient in seiner temporalen Wahrnehmung und seiner Leserichtung vom Autor / Zeichner fremdgesteuert. Exemplarisch zeigt sich dies, bezogen auf Bilderbogen, in Abbildung 11, einer visuellen Umsetzung der Romanze aus Rinaldo Rinaldini, einem bekannten Volkslied:

> Im 19. Jahrhunderts [sic!] entstehen einige Bilderbogen, die *Rinaldo Rinaldini* thematisieren. [...] Zwei der vier Bilderbogen greifen jedoch nicht auf den kompletten Roman als Grundlage zurück, sie bearbeiten das ‚Räuberlied', von Vulpius zuerst 1800 in der Zeitschrift *Janus* unter dem Titel ‚Romanzen und Lieder über Rinaldini' publiziert. Das Rinaldo-Lied, eine Romanze, findet sich darüber hinaus im Zehnten Buch des Vulpius'schen Romans, das ein Jahr nach der Erstveröffentlichung beigefügt wird.[229]

Acht teils versteckte Stationen warten darauf, vom Rezipienten mittels *slow read* entdeckt zu werden. Jede zeigt eine Strophe des *Rinaldo*-Liedes. Der Rezipient wird demzufolge vom Zeichner in seiner Rezeptionsweise beeinflusst; er lenkt, stärker noch als Kandinsky, Klee oder Hogarth, den Blick des Betrachters. Dieser wird vom Urheber bei der Rezeption an die Hand genommen; ihm wird eine intendierte Erfassung des Bildinhalts aufgezwungen. Der Unterschied zu Kandinsky und Klee besteht im Rinaldo-Bogen zudem im Vorhandensein mehrerer Inhalte innerhalb des Bildes, einen Umstand, den sich der Bilderbogenzeichner mit Hogarth teilt.

Während also Kandinsky in *Zwei grüne Punkte* den Blick des Rezipienten mit Hilfe des Titels durch das Bild lenkt, sein Inhalt aber keine Sequenz aufweist, zeigt Hogarth' *Breakfast at Stoke* eine Unterteilung des Bildes in Einzelstationen durch Buchstaben. Der Bilderbogen von Ernst Litfaß hingegen fügt den Buchstaben bzw. Zahlen Figuren hinzu, die einander ähneln und sich aufeinander beziehen: Die Protagonisten Rosa und Rinaldo Rinaldini finden sich in den Stationen 1, 3 und 8, letzterer darüber hinaus auch in 5 und (vermutlich) 7 (es fällt schwer, seinen Hut deutlich zu erkennen). Im Gegensatz zu den Bildern von Hogarth muss der Rezipient nicht einmal von der Existenz des Volksliedes / Romans um Rinaldo Rinaldini Kenntnis besitzen, um den Inhalt des Bogens erfassen zu können. Im Gegensatz zu Klee, Kandinsky und Hogarth lässt sich der Bilderbogen darüber hinaus auch mittels einer Panelstruktur unterteilen. Bogen, die diese Anforderung (Einzelbild, sequenziell, verschiedene Protagonisten, die sich aufeinander beziehen) erfüllen, sind rudimentär sequenziell und werden fortan *Metapanel* genannt, einem der Comicforschung entlehnten Begriff, der auf Will Eisner zurückgeht, denn auch Eisner sieht die Notwendigkeit der Blicklenkung:

---

[228] Ebd. S. 13.

[229] Auringer, Julian: Rinaldo Rinaldini als Comic-Held. In: Deutsche Comicforschung 2017. Hrsg. von Eckart Sackmann. Leipzig 2016. S. 30.

> In sequential art the artist must, from the outset, secure control of the reader's attention and dictate the sequence in which the reader will follow the narrative. [...] The most important obstacle to surmount is the tendency of the reader's eye to wander. On any given page, for example, there is absolutely no way in which the artist can prevent the reading of the last panel before the first. [...] In comics there are actually two 'frames': the total page [...], on which there are any number of panels, and the panel itself, within which the narrative action unfolds. They are the controlling devices in sequential art.[230]

Das Metapanel hingegen definiert er wie folgt: „One important facet of the full-page frame (here called a meta-panel, or super-panel) is that planning the breakdown of the plot and action into page segments becomes the first order of business."[231] Der Zeichner einer Bildergeschichte legt bereits zu Beginn seiner Arbeit die Struktur der Seite fest. Hier zeigt sich eine Parallele zu den eingangs vermuteten temporalen Postulaten. Die Zeit im Metapanel ist unmittelbar mit der Sequenz verknüpft:

> So, wie Bilder und die zwischen ihnen liegenden Zeitintervalle mithilfe der Induktion die Illusion von Zeit erzeugen, wird auch durch Wörter Zeit konstituiert – denn Wörter stellen etwas dar, was nur in der Zeit existieren kann: Schall. Alle Handlungen und Reaktionen in einem Panel [..] können zusammen gut und gerne eine halbe Minute dauern. [...] Stellen wir uns die Zeit als Seil vor. Jeder Zentimeter ist eine Sekunde.[232]

Es muss jedoch angemerkt werden, dass McCloud mit ‚Wörter' auf Sprachblaseninhalte verweist. Der *Rinaldo*-Bogen beweist dagegen, dass diese Wörter auch außerhalb des Bildinhaltes existieren können – z. B. in Form eines Legendentextes, eines Erzähltextes etc.

Metapanels können in Bilderbogen auch weit kunstvollere Formen annehmen. Eisner benennt alle sequenziellen Bilder, deren Inhalt nicht mittels einer expliziten Panelstruktur unterteilt ist, als Metapanel.[233] Abbildung 12 präsentiert nun einen typischen Märchenbogen, wie man ihn in der Reihe der *Münchener Bilderbogen* findet. Es handelt sich hier um das Märchen vom Froschkönig. Wie auch der *Rinaldo*-Bogen (Abbildung 11) füllt in *Der Froschkönig* das Bild eine Seite; ein begleitender, nicht-nummerierter Text lässt den Rezipienten die abgebildete Szenenfolge bestimmen. Ähnliche Vorgehensweisen finden sich in den Simultanbildern des 15. und 16. Jahrhunderts wie etwa der *Turiner Passion*.[234] Während der *Rinaldo*-Bogen den Blick des Rezipienten durch das Bild leitet und unter Zuhilfenahme von Nummern unmittelbar bestimmt, welches Element zu welcher Strophe rezipiert werden soll, findet sich im Bogen Otto Speckters ein auf den Brüdern Grimm basierender Text, der die Geschichte des Froschkönigs erzählend zusammenfasst und sich in zwei Textfeldern vorfindet. Die Illustration der Geschichte darf als sequenziell gewertet werden, denn sie führt den Rezipienten *Von Szene zu Szene* durch das Bild. Wie auch die *Geschichte vom bösen Friederich* aus Hoffmanns *Struwwelpeter*[235] wird das Bild von unten nach oben gelesen. Im untersten Teil des Bildes befindet sich die Königstochter. Sie spielt mit ihrem goldenen Ball, der ihr zu entgleiten droht (der Froschkönig wartet – etwas versteckt – rechts unter einem Baum / Busch, wo er in ergriffener Pose die Szene beobachtet). Im oberen Teil des Bildes (Turm und Landschaft im Hintergrund) sieht man den König, der seiner Tochter und dem zurückverwandelten Frosch Heinrich nachwinkt. Die Burgfenster und

---

[230] Eisner, Will: Comics and sequential art. S. 40 f.
[231] Ebd. S. 65.
[232] McCloud, Scott: Comics richtig lesen. S. 104.
[233] Vgl. Eisner, Will: Comics and sequential art. S. 66 – 81.
[234] Vgl. Sackmann, Eckart: Memlings ‚Turiner Passion'. In: Deutsche Comicforschung 2007. Hrsg. von Eckart Sackmann. Hildesheim 2006. S. 2 – 15.
[235] Vgl. Hoffmann, Heinrich: Der Struwwelpeter oder lustige Geschichten und drollige Bilder. Nach der Druckfassung von 1859 unter der Berücksichtigung der Handschriften herausgegeben von Peter von Matt. Stuttgart 2009. S. 12 – 13.

Balkone zeigen weitere Szenen aus der Geschichte, das Steinornament an der Balkonbrüstung trägt den Titel des Bilderbogens. Otto Speckter fügte demnach die einzelnen Szenen des Märchens in die Fenster und umliegenden Orte des Bogens ein und umgeht einer Nummerierung oder herkömmlichen Panelstruktur. Hervorzuheben sei, dass einzelne Szenen auch außerhalb des Schlosses stattfinden, was den Bogen unzweifelhaft als Metapanel herausstellt.[236] Ein Metapanel dieser Art wird als Typ 2 bezeichnet, *Rinaldo Rinaldini* als Typ 1. Ein weiterer Metapaneltyp findet sich in der Kombination aus Typ 1 bzw. 2 mit einem eingefügten Panelstrukturelement, der fortan Typ 3 genannt wird.

Sequenz in der Panelstruktur

Eine weitere Form der Sequenz ist die Panelstruktur selbst. Hierbei handelt es sich um eine Abfolge von Einzelbildern, die in Beziehung zueinander stehen und ebenfalls durch Induktion den Eindruck von Bewegung erzeugen. Alle zuvor beschriebenen temporalen und visuellen Vorgänge, die sich im Metapanel bestimmen lassen, gelten auch hier. Eine Panelstruktur zeigt dem Rezipienten folglich mehrere Einzelbilder, deren Inhalt in Verbindung zueinander steht. Eine Panelstruktur an sich belegt jedoch noch keine Sequenzialität, denn mehrere Bilder zu einem Thema stehen nicht zwangsläufig in sequenziellem Zusammenhang und auch Einzelbilder, die mittels einer solchen zusammengehalten werden – aber keinen inhaltlichen Zusammenhang aufweisen, sind weiterhin als nicht sequenziell zu werten. Betrachtet man Bogen wie *Humoristische Thierscenen* von Georg Philipp Schmitt (Korpus 265, Abbildung 13), verdeutlicht sich, dass die Aufteilung in mehrere Bilder nicht gleichbedeutend mit einer Sequenz sein muss. Hier befinden sich zwar mehrere Bilder in sehr losem Zusammenhang – in diesem Fall sind es anthropomorphe Tiere, die Lieder und Gedichte illustrieren –, sie beziehen sich aber nicht aufeinander (Vgl. Abbildung 13). Ein sequenzieller Zusammenhang besteht nicht. Anders verhält es sich in der sequenziellen Panelstruktur.

Abbildung 13: Humoristische Thierscenen. Ausschnitt. Korpus 345.

Abbildung 14: Der Eisbär und die Eskimos. Korpus 95.

Ein prototypisches Beispiel für eine ausgeprägte Sequenz stellt der *Neuruppiner Bilderbogen* (Gustav Kühn) Nr. 9848 von 1910, *Der Eisbär und die Eskimos* (Korpus 96) dar.

[236] Dietrich Grünewald wies mich auf die Ähnlichkeit dieser Bogen mit Papiertheatern hin, die ebenfalls einen großen Teil der Bilderbogen ausmachen. Figuren und Bühnen können ausgeschnitten und zur Kinderunterhaltung verwendet werden. Bilderbogen wie *Der Froschkönig nach Grimm.* (Korpus 15) darf man demnach als gezeichnete Papiertheater betrachten, in denen die Figuren bereits die Handlung umsetzen. Vgl. hierzu auch: Grünewald, Dietrich: Vom Umgang mit ... Papiertheater. Berlin 1993. Und: Grünewald, Dietrich: Theater auf Papier. Anmerkungen zum Verhältnis von Bildgeschichte und Theater. In: Franz, Kurt und Günter Lange (Hg.): Dramatische Formen. Beiträge zu Geschichte, Theorie und Praxis. Baltmannsweiler 2007. S. 74 – 98.

Fünfzehn Bilder werden von einem an Wilhelm Busch erinnernden Text begleitet. Die Eskimos Jan und Pite jagen Seehunde, stellen sich bei ihrer Jagd aber sehr ungeschickt an und Pite stürzt in ein Eisloch. Jan gelingt es nicht, seinen Freund aus eigener Kraft zu retten. Unbemerkt nährt sich ein Eisbär, der den überforderten Eskimo fressen will, sich jedoch an ihm verbeißt und seinen Kiefer nicht mehr öffnen kann. Mit seiner Hilfe gelingt es Jan, Piete zu befreien. Gemeinsam tötet man das hilflose Tier. Abbildung 14 zeigt einen Ausschnitt des Bogens. Zu sehen sind Jan und der Eisbär. Der Unterschied zwischen Abbildung 13 und 14 tritt deutlich hervor: Während die *Thierscenen* sich als zusammenhangslose Einzelbilder entpuppen, entfalten die *Eskimos* eine beinahe kinematographische Wirkung und erinnern an den Filmausschnitt aus Abbildung 6 oder die Fotografien Eadweard Muybridges. Die Induktionsmethode *Von Augenblick zu Augenblick* und *Von Handlung zu Handlung* finden Verwendung, nahezu jede Bewegung wird festgehalten; was nicht abgebildet wurde, kann ohne große Eigenleistung vom Rezipienten ergänzt werden. Anhand der beiden Beispiele zeigt sich: Eine Sequenz innerhalb einer Bildfolge besteht dann, wenn die einzelnen Bilder durch eine Induktionsmethode miteinander in Zusammenhang stehen. Die *Paralogie* findet sich zwar auch in sequenziellen Bogen, jedoch sollte sie nicht, wie z. B. in den *Humoristischen Thierszenen*, Hauptinduktionsmethode sein.

Analysekriterien

Sequenzielle Bildergeschichten unterliegen, wie zuvor dargelegt wurde, einer einzigartigen Erzählweise. Wird eine Geschichte mit mehreren Bildern erzählt, muss Bewegung und Zeit dem Erzählrhythmus untergeordnet und der Eindruck von Bewegung mittels gezielter Auslassung zur Induktionsverstärkung erzeugt werden. Jedes Bild – ob Metapanel oder Teil einer Panelstruktur – lenkt die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf bestimmte Aspekte und Abfolgen innerhalb des Illustration. Eine Analyse der Bogen nach Handlung, historischem Kontext, Bildinhalt, Text, Panelstruktur und Induktionsmethode liegt nahe; weitere Kriterien werden Scott McClouds *Comics machen – Alles über Comics, Manga und Graphic Novels* entlehnt.[237] McClouds Anleitung zur Comicgestaltung widmet sich, wie auch Will Eisners

[237] Juliane Blank entwirft in ihrer *Dissertation Literaturadaptionen im Comic. Ein modulares Analysemodell* ein weiteres Analysemodell für Comics, das auf Grundlage einer literarischen Vorlage basiert. Sie nennt als Analysekategorien des Prätextes die *Kanonizität*, *Gattungsspezifika des Prätextes* und *Sprachgrenze*. Für die Oberfläche des Comics schlägt sie *Technik* (künstlerischer Anspruch der Gestaltung), *Panelrahmung*, *Ästhetik* (Realismusgrad der künstlerischen Darstellung), *Leitmotive*, *Sprachgestalt*, *Intra- und intermediale Bezüge auf der Oberfläche des Comics* (Bezüge zu anderen Medienprodukten) vor. Die Handlung wird bei ihr mit den Kriterien *Kürzung und Kompression*, *Ergänzungen*, die *Handlungszeit des Comics*, *Gliederung* (z. B. nach Kapitel und Szenen) analysiert. Eine weitere Analysekategorie stellt die Figurendarstellung dar. Dazu zählen *Anlehnungen an bestimmte Typen oder konkrete Personen*, *Mimik und Gestik* sowie *Figurenspezifische formale Details*, *Figurenspezifische Sprache*. Die Szenerie wird von ihr vor allem mit der *Raumdarstellung im Allgemeinen*, *Entwerfen von konkreten Räumen oder Landschaften*, *Innenräume und ihre Ausstattung*, *Einstellungsgrößen*, *Blickwinkel*, *Fokalisierung* sowie *Verteilung des Textmaterials* untersucht, weitere Kategorien sind die Analyse des Paratextes auf *Nennung von Prätext-AutoInnen, Adaptierenden, Titel und Gattungsangaben*, *Widmungen und Danksagungen*, *Vor- und Nachworte*, *Andersartige Zusatztexte* sowie der Kontext, der auf *Verlag*, *Ausgangspunkt der Adaption*, *Adaptierende* sowie die *Zielgruppe* hin untersucht wird.

Obschon die von Blank gewählten Analysekriterien ohne Zweifel auf Literaturadaptionen (bzw. Übertragungen) zutreffen, sind sie nur bedingt auf Bilderbogen anwendbar. Dies liegt u. a. am beschränkten Umfang der Bogen – so finden sich im Korpus nur wenige serielle Bogen, von denen das *Kasperl-Theater* (Korpus 413 – 418) mit seinen sechs Stücken am umfangreichsten ausfällt. Literaturadaptionen im Comic finden sich sonst zumeist auf einzelnen Blättern. Jene Kriterien, die auf Einblattadaptionen anwendbar wären, lassen sich indes nicht mit anderen, nicht-adaptierten Bogen in Einklang bringen, wieder andere Kriterien, etwa die Kanonizität kann nur stark modifiziert (in diesem Fall als historischer Kontext) Verwendung finden. Obschon sich die Analysekriterien für Bilderbogen vor allem an Scott McCloud orientieren, sind Überschneidungen zu Juliane Blank demnach möglich.

Comic and Sequential Art und *Graphic Storytelling and Visual Narrative* (beide: New York / London 2008) den einzelnen Aspekten eines Comics und entwirft ein Konstruktionsmodell, aus dem sich Analysekriterien für sequenzielle Panelstrukturen (und eingeschränkt auch Metapanels) ableiten lassen.

Die Gestaltung einer sequenziellen Bildergeschichte erfolgt in fünf Arbeitsschritten, von McCloud als *Augenblick*, *Bildausschnitt*, *Gestaltung*, *Text* und *Lesefluss* bezeichnet.[238] Sie stehen in keiner vorgegebenen Reihenfolge, sondern werden teilweise parallel bearbeitet. So werden z. B. „Entscheidungen, welche die Auswahl der Szenen, des Bildausschnitts und die Gestaltung des Leseflusses betreffen, [.] üblicherweise im ersten Planungsstadium vorgenommen. Während man an der Gestaltung der Bilder und des Textes meist bis zum Schluss arbeitet.“[239] Diese Arbeitsweise liegt in der Verschiedenheit der Vorlagen begründet: wie auch aktuelle Comics werden Bilderbogen teilweise ohne Textvorlage gestaltet – oft adaptieren sich jedoch bereits bestehende Texte und werden einer vorbestimmten Struktur unterworfen. In diesem Fall schlägt McCloud vor, das Layout (Ausschnitt, Lesefluss) auf Grundlage des Scripts (Augenblick, Text, Ausschnitt) zu gestalten, um anschließend die Reinzeichnung (Bild) anzufertigen.[240]

Der Augenblick beschreibt die zeitliche Aufteilung eines Comics, wie sie bereits im Unterkapitel *Aktive und passive Bewegungsrezeption* anhand des Musikvideos von *Ödland* und der Chronofotografie Eadweard Muybridges beschrieben wurden. Ein Bewegungsablauf wird in mehrere Schritte zerlegt und auf wenige Augenblicke reduziert, sobald eine Detemporalisierung erfolgt um auch in räumliche Medien die Illusion einer natürlichen Bewegung aufrechtzuerhalten. Diese Reduzierung bestimmt nicht nur die Bewegungsphasen, sondern auch die Gesamtstruktur der Geschichte:

> Entfernt man ein beliebiges Panel, ändert sich der ganze Zusammenhang. [...] Wenn es euch allein um Klarheit geht ... solltet ihr die Aufteilung der Story wie ein Bilderrätsel begreifen, bei dem man die Punkte verbinden muss. Entfernt ihr einen Punkt, ändert sich die ganze Figur. Ändert sich nichts, war der Punkt vielleicht von vornherein unnötig.[241]

McCloud verdeutlicht die Notwendigkeit der Reduktion auf die wichtigsten Bewegungseinheiten und verweist auf ihre Beziehung untereinander. Zu viele Panels für den gleichen zeitlichen Ablauf erzielen einen ähnlichen Effekt wie in der Chronofotografie oder auf dem Filmstreifen. Zu wenige Panels erzeugen keine oder stakkatohafte Verläufe. Eine Geschichte lässt sich demnach in seine Bestandteile zerlegen und es entstehen Panelgruppen zu jedem Handlungsabschnitt. Je mehr Bilder in einer Panelgruppe verwendet werden, desto langsamer erscheint die dargestellte Handlung.[242] Innerhalb dieser Planungsphase werden folglich auch die Induktionsmethoden festgelegt, denn sie verbinden, wie bereits ausführlich dargelegt, Panels miteinander.

Ein weiterer Schritt, *Der Bildausschnitt,* entscheidet über Perspektive, Bilddetails, Komposition u. dgl. mehr im Einzelbild. Um nicht von der Geschichte abzulenken, rät McCloud zur Beibehaltung einer Perspektive über mehrere Panels hinweg. Zu den häufig verwendeten Perspektiven in einer Bildergeschichte zählen Schuss-Gegenschuss (z. B. in

---

Vgl. Blank, Juliane: Literaturadaptionen im Comic. Ein modulares Analysemodell. Hrsg. von Monika Schmitz-Emans u. Dietrich Grünewald. Berlin 2015 (= Bildnarrative. Studien zu Comics und Bilderzählungen 1). S. 84 – 127.

[238] Vgl. McCloud, Scott: Comics machen. S. 10 – 37.

[239] Ebd. S. 37.

[240] Vgl. ebd. S. 38.

[241] Ebd. S. 13.

[242] Vgl. ebd. S. 14.

Dialogszenen), Augenhöhe sowie Frosch- und Vogelperspektive.[243] Ebenfalls wird der Handlungsort bestimmt; er nimmt oft ein gesondertes Panel zu Beginn einer Geschichte ein und wird *Establishing Shot* genannt.[244] Besonders für das Metapanel Typ 1 und 2 ist dieser Teilaspekt von besonderer Bedeutung: er bestimmt Form, Panelstruktur / Rahmen und Handlungsort des Comics gleichermaßen. In einem normalen Panel wird zudem noch der Rahmen festgelegt und ein Bildmittelpunkt bestimmt. Bei ihm kann es sich z. B. um wichtige Personen, die Bewegung eines Gegenstandes oder ein leeres Zentrum handeln.[245] *Die Gestaltung* wandelt den vorher nur strukturell erstellten Comic zu einem gezeichneten. Ein Zeichenstil wird gewählt, die Bilder werden gestaltet. Umgebungen, Haltungen, Ausdrücke und / oder Details entstehen.[246] Es folgt der *Text*: Im Comic fakultativ und im Bilderbogen oft vorbestimmt, unterliegt er im 19. Jahrhundert etwas anderen Kriterien als im modernen Comic, denn die Grundlagen finden sich oftmals in Märchen, Liedern usw.[247] Dialogtexte lassen sich selten bestimmen und stehen, wie auch der Erzähltext, unter dem Bild. In der Analyse wird deshalb nach dem Ursprung des Textes gesucht und Varianten verglichen.

Der *Lesefluss* eines Comics bestimmt im Gegensatz zur Panelauswahl in *Der Augenblick* die exakte Abfolge der Panels in der Seitenarchitektur – die zuvor gestalteten Bilder werden zueinander in Beziehung gesetzt und dem Zeichner kommt die Aufgabe zu, alle störenden Elemente zu entfernen bzw. umzugestalten. Im Comic des 20. Jahrhunderts richtet sich der Lesefluss nach der westlichen Leserichtung, es wird demnach von links nach rechts sowie von oben nach unten gelesen;[248] Bilderbogen und sequenzielle Grafiken des 19. Jahrhunderts stellen diese Übereinkunft vermutlich noch in Frage. Eine einheitliche Leserichtung für Comics könnte sich erst im Laufe der Zeit herausbilden. Aber auch der Bildinhalt wird in diesem Schritt beeinflusst: Wie in *Aktive und passive Bewegungsrezeption* angedeutet, nimmt das Auge in einer Sequenz Bewegung und Veränderung wahr, während Hintergründe verschwinden.[249]

Aus diesen Planungsschritten lassen sich folgende Analysekriterien erheben:

1.)

Welche Panel- und Narrationsgruppen sind vorhanden?
Wie viele Panels werden verwendet?
Welche Induktionsmethoden lassen sich bestimmen (Erhebungen über die Auslassung, das Nicht-Sehen erfordert eine weitere Untersuchung und kann, ob des Umfangs, in diesem Rahmen nicht vorgenommen werden)?

2.)

Welche Perspektive bestimmt das Einzelbild?
Wo findet die Handlung statt?
Welcher Rahmen wird verwendet und was wird im Panel fokussiert?

3.)

---

[243] Vgl. ebd. S. 20.
[244] Vgl. ebd. S. 22.
[245] Vgl. ebd. 24 f.
[246] Vgl. ebd. S. 28 f.
[247] Vgl. zur Textplanung in modernen Comics: McCloud, Scott: Comics machen. Alles über Comics, Manga und Graphic Novels. Hamburg 2007. S. 30 – 31; 128 – 154.
[248] Vgl. McCloud, Scott: Comics machen. S. 32.
[249] Vgl. ebd. S. 34 f.

Welcher Stil wird verwendet? Auffälligkeiten in Umgebungen, Haltungen, Ausdrücke und / oder Details der Panels. Einbeziehung der McCloud-Realismuspyramide.
Wie wurde das Bild gestaltet?

4.)

Was wird beschrieben?
Wurde eine Geschichte adaptiert oder neu gestaltet?
Bei adaptierten Stoffen: Historischer Kontext.

5.)

Bestimmung der Leserichtung.
Wie wird der Blick durch das Bild gelenkt?

Weiterhin beschreibt McCloud im Kapitel *Die Macht des Wortes* sieben Formen der Wort-Bild-Kombinationen.[250] Das Verhältnis zwischen Bild und Text kann demnach textlastig, bildlastig, gedoppelt (Doppelung von Bild und Text), überschnitten (Überschneidung von Bild und Text: „Ein Teil der Information wird von Bild und Text gemeinsam übermittelt, andere Teile jeweils von einem allein“[251]), verschränkt / korrelativ (Information ist nur durch beide Elemente vermittelbar), parallel (Text und Bild hängen nicht zusammen) oder eine Montage (Text als Teil des Bildes) sein;[252] diese Annahmen gelten, unabhängig von ihrer Struktur, auch für Bilderbogen.

[250] Vgl. ebd. S. 130.
[251] Ebd. S. 130.
[252] Vgl. ebd. S. 130.

II. III: Validierung der Sequenzialitätstheorie

In Kapitel I zeigte sich bereits, dass sequenzielle Bogen nur einen Bruchteil aller Bilderbogen ausmachen. Es sind 359 nicht-sequenzielle und 271 (eingeschränkt) sequenzielle Bogen vorhanden, eine genauere Betrachtung nach Produzent und Bildstruktur zeigt jedoch, dass nicht-sequenzielle Bogen – mit Ausnahme des Verlegers Braun & Schneider – überwiegen. Besonders aussagekräftig erscheint die beinahe vollständig erhaltene Sammlung der *Deutschen Bilderbogen für Jung und Alt* von Gustav Weise zu sein, denn die Erhebung wird hier nicht durch eine Vorauswahl verunreinigt. Es fehlt lediglich ein Bogen, Nr. 60: *Im Winter* von F. Specht. Da die Bogen ab 1848 herausgegeben werden, also zu einer Zeit, da sequenzielle Bogen langsam zunahmen[253] scheint ihre Verteilung stellvertretend für das Medium in Deutschland zu stehen.

Die Validierung wird sich zuerst den Bildstrukturen Metapanel widmen, es folgen die sequenziellen Panelstruktur- und Musikbogen. Folgende Metapanelbogen werden analysiert:

Der Rattenfänger von Hameln (Korpus 225), *Der Weg des Himmels und der Weg der Hölle* (Korpus 46), *Wie der Hase den Fuchs prellt* (Korpus 470), *Der arme Müllerbursche und das Kätzchen* (Korpus 479), *Forderung des Bauer Troll an den Maler Frank, als derselbe ihn und seine ganze Familie malen sollte* (Korpus 547), *Antwort des Maler Frank, auf die Forderung des Bauer Troll, als derselbe ihn und seine ganze Familie malen sollte* (Korpus 548), *Rapunzel nach Grimm von Otto Speckter 1857* (Korpus 10), *Dornröschen.* (Korpus 11), Der *Froschkönig nach Grimm* (Korpus 15), *Der Froschkönig nach Grimm* (Korpus 631), *Sneewittchen* (Korpus 27), *Der gestiefelte Kater* (Korpus 393), *Rinaldo Rinaldini* (Korpus 629), *Das Märlein vom kleinen Frieder mit der Geige* (Korpus 633), *Die drei Spinnerinnen* (Korpus 634) sowie *Der Wolf und die sieben jungen Geißlein* (Korpus 24). *Forderung des Bauer Troll* (Korpus 547) und *Antwort des Maler Frank* (Korpus 548) werden in *Kapitel III. II.: a) Metapanel* mit einem Nachtrag versehen.

Weiterhin werden folgende Panelstrukturbogen untersucht:

Rinaldo Rinaldini (Korpus 35), *Rinaldo Rinaldini* (Korpus 632), *Der gestiefelte Kater* (Korpus 490), *Sneewittchen (nach Grimm)* (Korpus 170), *Aschenbrödel, oder Geschichte vom gläsernen Pantöffelchen* (Korpus 4), *Aschenputtel (nach Grimm)* (Korpus 197), *Aschenbrödel oder der gläserne Pantoffel* (Korpus 126), *Der Japanese und sein Kind* (Korpus 578), *Die Gnomen und das Kartenhaus* (Korpus 492*), Die feindlichen Nachbarn, oder: Die Folgen der Musik* (Korpus 630), *Blinder Eifer schadet nur* (Korpus 496), *Ritter Blaubart* (Korpus 32), *Ritter Blaubart. Gezeichnet von O. Brausewetter* (Korpus 277), *Blaubart* (Korpus 411), *König Drosselbart* (Korpus 7), *König Drosselbart (nach Grimm)* (Korpus 351), *Eine Speisekarte* (Korpus 310), *Eine Morithat* (Korpus 179), *Der Thierfang in Afrika* (Korpus 263). *Hansel und Grethel* (Korpus 8), *Lehrreiche Geschichte von Martin und Ilse oder das Pfefferkuchenhäuschen* (Korpus 23) sowie *Hänsel und Grethel (nach Grimm)* (Korpus 180).

Die analysierten Musikbogen lauten:

---

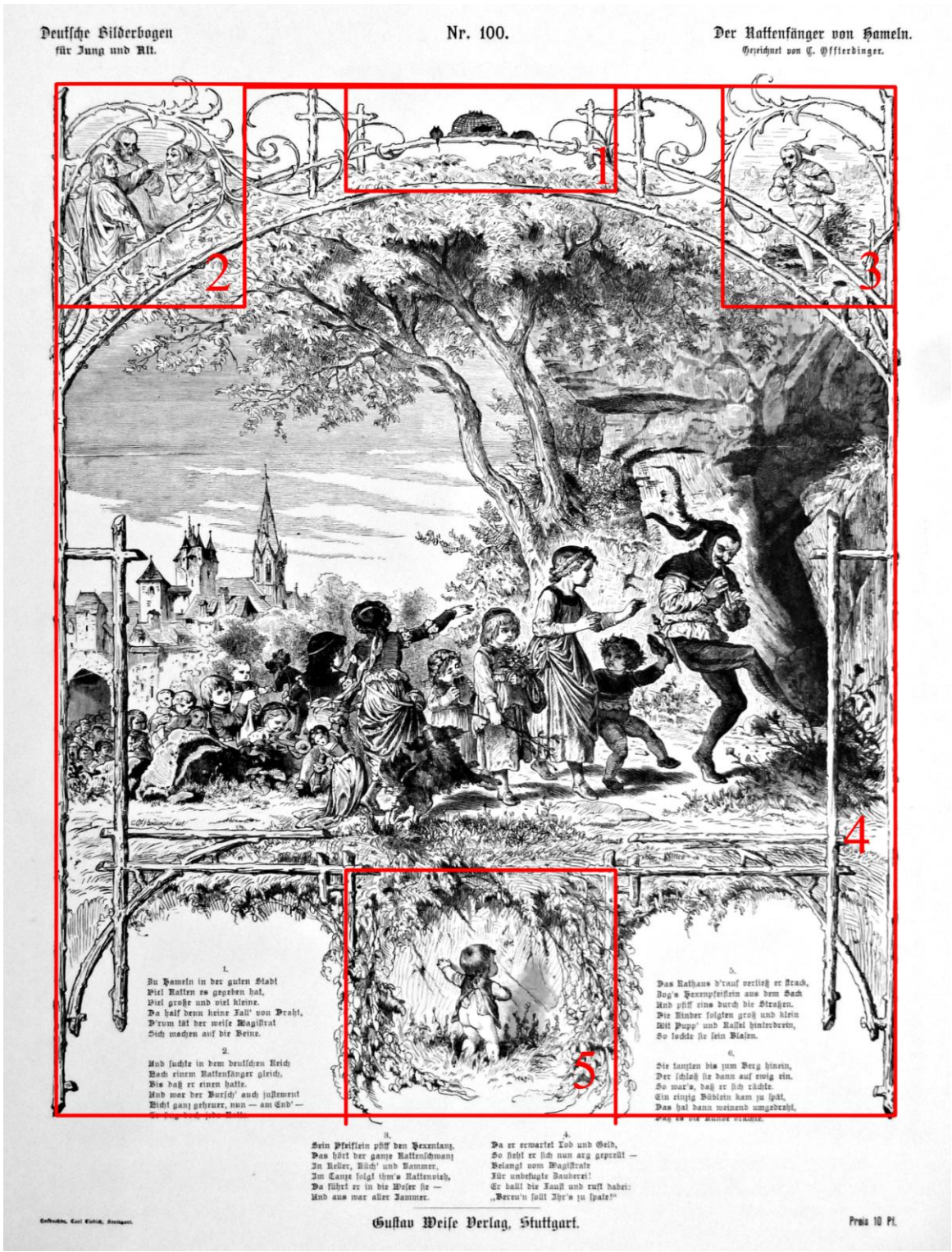
[253] Sackmann, Eckart: Das 19. Jahrhundert. S. 32.

Lob der edlen Musica (Korpus 134), *Grad‘ aus dem Wirtshaus* (Korpus 135), *Bruder Straubinger* (Korpus 187), *Schneider’s Höllenfahrt* (Korpus 193), *’S war ’mal eine kleine Mann* (Korpus 251), *Im schwarzen Wallfisch zu Askalon* (Korpus 280), *Hildebrand und Hadubrand* (Korpus 303) sowie *Die Hussiten zogen vor Naumburg* (Korpus 342).

II. III: a) Metapanel

Der Rattenfänger von Hameln. (Korpus 225, Typ2)

Bogen, die auf den ersten Blick einem anderen Strukturtypus zugeordnet werden, sind keine Seltenheit. Besonders zwischen den Strukturen *Einzelbild* und *Metapanel*, aber auch *Mehrere Einzelbilder* und *Panelstruktur* kann es schnell zu Verwechselungen kommen. Zu diesen



Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 100: *Der Rattenfänger von Hameln*., Korpus 225.

Bogen zählt *Der Rattenfänger von Hameln*, der dem ersten Anschein nach aus mehreren Einzelbildern besteht. Ein Hauptmotiv – der Rattenfänger und eine Kinderschar – wird von einem Astgeflecht umrahmt. Im oberen Bereich (links und rechts) sind zwei weitere Bilder der Geschichte positioniert und auch im unteren Teil des Bogens lässt sich das Bild eines kleinen Kindes erkennen und ist deutlich vom Hauptmotiv abgesetzt. Probleme bereiten indes die zusätzlichen Motive: oben links findet sich eine Illustration des Rattenfängers; er spricht mit zwei Einwohnern Hamelns, rechts sieht man ihn bereits Flöte spielen. Zwischen den beiden abgesetzten Motiven wurde mittig ein Käfig platziert, um den sich Ratten tummeln. Zwar gehören die Motive zusammen, jedoch könnte man argumentieren, dass es sich hier um die Bogenstruktur *Mehrere Einzelbilder* handelt, wobei der Fokus deutlich auf dem Hauptmotiv liegt, denn es zeigt eine zentrale Szene aus der Sage: Der Rattenfänger verlässt die Stadt Hameln, ihm folgen die Kinder. Die Randillustrationen – insbesondere das kleine Kind im unteren Bildbereich – wirken wie verzierende Elemente, welche mit dem Hauptmotiv nur vage in Verbindung stehen. Diese Verbindung wird jedoch durch den beigefügten Text offenbart. Er befindet sich unter dem Bild, das Astgeflecht endet vor ihm:

1.
Du Hameln in der guten Stadt
Viel Ratten es gegeben hat,
Viel große und viel kleine.
Da half denn keine Fall‘ von Draht,
D’rum tät der weise Magistrat
Sich machen auf die Beine.

2.
Und suchte in dem deutschen Reich
Nach einem Rattenfänger gleich,
Bis daß er einen hatte.
Und war der Bursch‘ auch justement
Nicht ganz geheuer, nun – am End‘ –
Er fing doch jede Ratte.

3.
Sein Pfeiflein pfiff den Hexentanz,
Das hört der ganze Rattenschwanz
In Keller, Küch‘ und Kammer,
Im Tanze folgt ihm’s Rattenvieh,
Da führt er in die Weser sie –
Und aus war aller Jammer.

4. Da er erwartet Lob und Geld,
So sieht er sich nun arg geprellt –
Belangt vom Magistrate
Für unbefugte Zauberei!
Er ballt die Faust und ruft dabei:
„Bereu’n sollt Ihr’s zu Spate!“

5.
Das Rathaus d’rauf verließ er [.]rack
Zog’s Hexenpfeiflein aus dem Sack
Und pfiff eins durch die Straßen.
Die Kinder folgten groß und klein
Mit Pupp‘ und Rassel hintendrein,
So lockte sie sein Blasen.

6.
Sie tanzten bis zum Berg hinein,
Der schloß sie dann auf ewig ein.
So war’s daß er sich rächte.
Ein einzig Büblein kam zu spät,
Das hat dann weinend umgedreht,
Das die Kunde brächte.[238]

[238] Korpus 225.

Mittels des Textes offenbart sich die Sequenzialität des Bildes und es zeigt sich, dass die Panelverteilung nicht der westlichen Leserichtung entspricht. Während die Strophen eins bis einschließlich drei nicht illustriert wurden, der Text folglich die Vorgeschichte erzählt, findet sich im Bild oben links die erste Strophenillustration der Strophe vier (2). Strophe fünf folgt im rechten oberen Bildabschnitt (3). Besonders interessant erscheint die Aufteilung der sechsten Strophe: Ihr wurde nicht nur das Hauptmotiv des Bogens gewidmet – die Kinder werden vom Rattenfänger entführt – sondern auch ein Bild, das zwischen den Strophen platziert wurde: Das zu spät kommende Büblein blickt dem Zug hinterher. Die verwendeten Induktionsmetoden lauten: (1) → (2) *Von Gegenstand zu Gegenstand*, (2) → (3) *Von Szene zu Szene*, (3) → (4) *Von Szene zu Szene*, (4) → (5) *Von Gegenstand zu Gegenstand*.

Die Zuordnung des Bogens zum Metapanel Typ 2 wird hier offensichtlich, denn obwohl es sich keinesfalls um ein ideales Metapanel wie etwa *Rinaldo Rinaldini* (Korpus 629) oder *Der Froschkönig* (Korpus 15) handelt, weist die Struktur von *Der Rattenfänger von Hameln* jene Strukturmerkmale auf: Eine Geschichte wird, wenn auch äußerst rudimentär, sequenziell erzählt. Das Bild tritt trotz einer Rahmenstruktur hervor und die Sequenzialität des Bogens ist untrennbar mit dem beistehenden Text verbunden, was zu einem textlastigen Text-Bild-Verhältnis führt. Jedoch leitet dieser Text den Rezipienten nicht nur durch das Bild, sondern informiert auch über eine Vorgeschichte, die lediglich mit Hilfe des Rattenkäfigs in der oberen Bildmitte angedeutet wird.

Gesondert muss die scheinbare Panelstruktur aus Ästen hervorgehoben werden, denn sie trennt das Bild nur teilweise in verschiedene Panels. Im oberen Bereich des Bildes separiert sie zwar zwei Bilder vom Rest des Bogens, jedoch umrahmt sie die obere (Rattenkäfig), sowie die untere Mitte (Büblein) nicht. Der kleine Junge findet sich in einem Bereich, der von Gestrüpp abgetrennt an eine unterirdische Höhle erinnert, zu dessen Öffnung er blickt. Dass es sich dabei um einen Platz im Dorf handeln muss, offenbart der beigefügte Text (sechste Strophe).

Panelgruppen lassen sich nicht bestimmen, Narrationsgruppen hingegen sind vorhanden. Gruppe 1 bildet Subpanel 1 (Ratten), Gruppe 2 umfasst Subpanel 2 bis 3 (der Rattenfänger wird beauftragt und vertreibt die Schädlinge aus der Stadt) und Gruppe 3 befindet sich im Subpanelbereich 4 und 5 (der Rattenfänger rächt sich an den Stadtbewohnern und entführt die Kinder).

Auf der McCloud-Realismusskala belegt der Stil des Bogens den Bereich 60 – 64, 82 – 85 und 44. Das Metapanel entspricht einem *Establishing Shot*, die Perspektiven der Subpanels sind der Analysetabelle zu entnehmen.

	Der Rattenfänger von Hameln. (Korpus 225).
Subpanel 1	Bildmittelpunkt (BM): Ratten. Fokus (F): Ratten. Perspektive (P): Augenhöhe.
Subpanel 2	BM: Stadtverordneter. F: Personengruppe (mit Stadtverordnetem). P: Augenhöhe.
Subpanel 3	BM: Rattenfänger. F: Rattenfänger. P: Augenhöhe.
Subpanel 4	BM: Busch. F: Rattenfänger und Kinder. P: Augenhöhe.
Subpanel 5	BM: Kind. F: Kind.

	Der Rattenfänger von Hameln. (Korpus 225).
	P: Augenhöhe.

***Der Weg des Himmels und der Weg der Hölle*. (Korpus 46, Typ 1)**

Der *Neuruppiner Bilderbogen* Gustav Kühns teilt das Zuordnungsproblem von *Der Rattenfänger von Hameln* (Korpus 225), denn er scheint sich strukturell an Bogen wie *Die Weiber=Mühle* (Korpus 52) oder *Die sieben Stände im menschlichen Leben* (Korpus 53) zu orientieren. Sie alle sind nicht sequenziell, werden den simultanen Einzelbildern zugeordnet. Jedoch bestehen zu diesen Einzelbildillustrationen einige wichtige Unterschiede, denn *Der Weg des Himmels und der Weg der Hölle* weist im Gegensatz zu ähnlichen Bogen eine Sequenz auf und zählt zum Metapanel Typ 1.

Der Weg des Himmels und der Weg der Hölle präsentiert drei Wege, die der Leser nicht nur in seinem eigenen Leben, sondern auch exemplarisch auf dem vorliegenden Bild, verfolgen kann:

> Die Vorstellung vom Lebensweg, den es zu gehen gilt, ist vielen Völkern gemeinsam. Ebenso lehren verschiedene Religionen, daß der Weg zur Seligkeit steil und mühsam ist. In alchimistischen Initiationen [...] oder im Märchen muß man unter mehreren Wegen den einen wählen, der zum Ziel führt. Das Bild von der engen Pforte, die auf diesem Weg zu durchschreiten ist, kommt oft hinzu. Matthäus (7,13/14) stellt diesem schmalen Pfad den bequemen und breiten Weg entgegen, der mit der Verdammnis endet. Die Kirchenväter haben diese Evangelienstelle paraphrasiert [...].
>
> Mittelalterliche Traktate schmückten den Gedanken vom mühseligen Pfad, der zum himmlischen Jerusalem emporführt, aus. Bei Rudolf von Biberach (14. Jahrhundert) gibt es sieben Wege zur Ewigkeit. Andere Schriften kennen ‚drei Tugendwege', ‚Vier Wege aus Armut zum ewigen Reichtum', ‚Fünf Wege zum ewigen Leben' usw. Das Leben wird mit einer Pilgerfahrt verglichen. Die Gesta Romanorum erzählt eine Parabel von zwei Rittern, die zwischen einer mühsam zu erreichenden Stadt auf dem Berg und einer mit bequemer Straße, die im Tal gelegen ist, wählen müssen. Predigten und Erbauungsliteratur machen das Motiv populär, so daß es sich schließlich – aber erst im 19. Jahrhundert? – unter den Bilderbogenthemen findet. [...] Das gleiche Thema gab es zu Beginn des 19. Jahrhunderts auch in der deutschen Bilderbogenfabrikation.[239]

Religiöse Darstellungen von Lebenswegen gehen demnach auf eine lange Tradition zurück. Alle Bogen dieser Art, die außerhalb des Korpus bestimmt werden konnten, erzählen, wie auch der Untersuchungsgegenstand selbst, eine identische Geschichte mit teils unterschiedlichen Textstellen: Ein Weg führt durch einen Torbogen, der vom gekreuzigten Jesus Christus bewacht wird. Er spricht: „Ich bin die Thür, wer durch mich ein=tritt, ist gerettet."[240] Hinter dieser Tür befinden sich fromme Menschen. Sie sagen: „Herr, habe Mitleid mit uns." und „Empfindet und sehet, wie groß die Güte des Herrn ist." Wer diesem Weg folgt, steigt ins Himmelsreich auf, das mit den Worten „Die heilige Dreieinigkeit." beschriftet und von rosa Wolken umgeben ist. Hier sind Heilige zu sehen, die unterschiedlich große Kreuze tragen und von einer gelbgewandeten Frau angebetet werden. Ein Palast verkörpert das Himmelreich, Türen und Fenster befinden sich unter einem Gottessymbol (Auge in der Pyramide). Vor dem Palast steht ein Apfelbaum. Man könnte mutmaßen, dass es

[239] Gallwitz, Klaus: Französische Bilderbogen des 19. Jahrhunderts. S. 35.
[240] Vgl.: Joh. 10:9. Lutherbibel 2017. „Ich bin die Tür; wenn jemand durch mich hineingeht, wird er selig werden und wird ein und aus gehen und Weide finden." und: Joh. 10:9. Neue Genfer Übersetzung. „Ich bin die Tür: Wenn jemand durch mich eintritt, wird er gerettet werden."

sich um den Baum der Erkenntnis handelt, der immer wieder – wenn auch nicht in der Bibel selbst – als Apfelbaum bezeichnet wird.[241].

Neuruppiner Bilderbogen Nr. 4377, Gustav Kühn: *Der Weg des Himmels und der Weg der Hölle*. Korpus 46.

Der zweite Weg führt direkt in die Hölle. Interessanterweise finden sich auf diesem Weg nicht nur Wucherer etc., sondern auch ein Priester und ein König. Während die Menschen auf dem Weg zum Himmel noch selbst zu sprechen scheinen und Gott um Hilfe bitten, werden die Personen auf dem Weg zur Hölle mit mahnenden, teils spöttischen, Kommentaren bedacht: „Wucherer, glaubt ihr mit Gold das Himmelreich zu gewinnen?“, „Mit dem Maß, so du andere mis=sest wird dir wieder gemessen“,[242] „Wir glaub=ten den rechten Weg zu nehmen, al=lein wir haben ihn verfehlt“, „Die Gottesgerechtigkeit ist nicht wie die der Menschen“, „O thörich=ter Sün=der, was wirst du Gott antworten, der alle deine Sünden weiß.“,[243] „Lohn der Ungerechten“ und „Die Stunde des Todes ist gekommen.“ Ein Weg ohne Pforte und ohne Anstrengung der direkt in die Hölle führt. Auf jenen, der ihn beschreitet,

[241] Gen. 3,3. Lutherbibel 2017.
[242] Vgl. hierzu auch: Singer, Samuel: Thesaurus proverbiorum medii aevi: Linke – Niere. Berlin 1999. S. 206. „„Genau mit dem Mass, mit dem ihr messt, mit dem wird euch wieder gemessen‘ Grieshaber, Pred. I, 56.“
[243] Vgl. hierzu auch: Kempis, Thomas: Die Nachfolge Christi von Thomas von Kempis, neu übersetzt und mit einer Nachlese und Anwendung zu jedem Kapitel versehen von Johannes Gossner. Leipzig 1839. S. 80. „O! du elender, thörichter Sünder! Was wirst du Gott antworten, der alle deine Sünden weiß, da du schon vor dem Anblicke eines zornigen Menschen zitterst?“

wartet, auf einer Wolke sitzend, der Engel des Todes (dargestellt mit Flügeln und einer Sense). Hinter ihm bricht der Weg ab und die Sünder fallen direkt in die Flammen der Hölle.

Der zweite Weg in die Hölle (und somit der dritte Lebensweg) führt durch „Die weite Pforte“, ein für jedermann offen einsehbarer Torbogen. Feiernde und musizieren Menschen gehen auf „Die Pforte der täu=schenden Hoffnung.“ zu. Sie versperrt den Blick auf die Hölle. Zwischen der Pforte und dem Torbogen findet sich folgender Text: „O thörichte Sünder! tretet immer ein durch die Pforte der täuschenden Hoffnung, die Hölle wird euer Lohn sein.“ Im Vergleich zum Himmelreich wird die Hölle als trostloser Ort dargestellt, einer, in dem Dämonen und ein Teufel mit Dreizack auf die Sünder warten. Menschen, die bereits in der Hölle verweilen, sind von Flammen umgeben und werden gequält.

Im Gegensatz zu den oben genannten, ähnlichen Bogen (*Die Weiber=Mühle.,* Korpus 52 und *Die sieben Stände im menschlichen Leben.,* Korpus 53), unterscheidet sich *Der Weg des Himmels und der Weg der Hölle* strukturell von ihnen, denn er bezieht den Rezipienten als Teil des Bildes ein. Dies gelingt zum einen mit Hilfe von Identifikationsfiguren aus dem damaligen Leben, zum anderen bezieht die Art der Rezeption den Rezipienten in das Bild mit ein, denn er folgt während der Text-Bild-Rezeption den Wegen des Sünders oder des gottesfürchtigen Menschen und wird somit durch das Bild gelenkt (der Text entspricht nicht, bzw. nur eingeschränkt der westlichen Leserichtung). Diese Lenkung unterstreicht den sequenziellen Charakter des Bogens, der dem Metapanel Typ 1 zugeordnet wird, denn das Bild bestimmt den Bogen und es sind keine deutlichen Unterteilungen zu finden – obwohl sie in Form des Textes und der drei Wege vorhanden sind. Zudem wird der Leser mittels eines begleitenden Textes durch das Bild geführt. Diesmal steht der Text jedoch nicht außerhalb des Bildes, sondern im Bild selbst und findet sich an der jeweiligen Station wieder, die vom Leser genauer betrachtet werden soll. Im Gegensatz zu *Rinaldo Rinaldini* (Korpus 629) oder *Der Rattenfänger von Hameln* (Korpus 225) gestaltet sich die Reihenfolge der Rezeption relativ frei. Welchem Weg man folgen wird, bleibt dem Leser (nicht nur auf dem Bogen, sondern auch im richtigen Leben!) selbst überlassen. Das Text-Bild-Verhältnis ist ein überschnittenes, d. h. beide Elemente fügen dem Bogen wichtige Informationen hinzu. Der Bogen verwendet die Induktionsmethode *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt* und der Bildmittelpunkt entspricht hier auch dem Fokus (dem Weg). Panel- und Narrationsgruppen sind nicht vorhanden. Das Bild verwendet die Perspektive *Establishing Shot.* Auf der McCloud-Realismusskala belegt der Stil des Bogens den Bereich 87 – 90. Der Text basiert, wie sich in der Analyse zeigt, auf religiösen Texten.

Wie bereits der oben zitierten Passage von Klaus Gallwitz aus *Französische Bilderbogen des 19. Jahrhunderts* zu entnehmen ist, existieren auch in Frankreich Bogen derselben Art. In jener zitierten Publikation findet sich ein Bogen von 1825/1850, der von Francois Georgin entworfen bei A. Epinal (Pellerin) erschien und in seinem Aufbau an den *Neuruppiner Bilderbogen* Gustav Kühns von 1831/62 (Korpus 46) erinnert:[244] *Les trois Chemins de l'Éternité.* (Die drei Wege zur Ewigkeit) verbindet ebenso wie sein deutscher Pendant diverse Zitate mit Lebenstationen auf dem jeweilig beschrittenen Weg und präsentiert ebenfalls drei Türen / Torbögen, die ein Mensch durchschreiten kann. Ähnliche Textpassagen lassen sich bestimmen, so weist *Les trois Chemins de l'Éternité.* z. B. ebenfalls auf den nahenden Tod hin, wie *Der Weg des Himmels und der Weg der Hölle*. („L'heure est sonnée, il faut

[244] Die Datierung des Bogens wird unterschiedlich angegeben. Während ihn Klaus Gallwitz auf 1850 datiert (vgl. Gallwitz, Klaus: Französische Bilderbogen des 19. Jahrhunderts. S. 35.), nennt die Cornell Universität das Jahr 1825. (vgl. Georgin, François: The 3 Roads to Eternity. https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:3293750 [konsultiert am 30.11.2017].) Vor 1837 wird der Bilderbogen vom *Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée*, *Marseille* datiert. (vgl. Anonymus: Les Trois chemins de l'éternité. https://www.photo.rmn.fr/archive/03-011597-2C6NU04PNM19.html [konsultiert am 30.11.2017].)

mourir“).[245] Ein Textkasten im unteren Bereich des Bogens erläutert die Philosophie des Bogens:

> Voyez, voici la Porte large , sans cesse ouverte à tout venant ; chacun y entre sans obstacle. Qui veut gagner argent et biens, doit y porter ses pas en hâte. Des milliers ont déjà passé, jaloux d’honneur et de fortune : pour la volupté, l’ambition, il n’est pas un autre chemin ; les chants, la danse et la musique forment des passagers l’escorte ; petits et grands , pauvres et riches , tous croient , en suivant cette route aller dans le sein d’Abraham.[246]

Auch dieser Bogen berichtet demnach von einem breiten Tor, welches für alle Menschen offen steht und dennoch zur Verdammnis führt, denn der Weg besteht aus gotteslästerlichen Eigenschaften und Aktivitäten wie Eifersucht, Ehre, Gesang und Tanz.

Les trois Chemins de l‘Éternité. von Francois Georgin, Pellerin 1825 / 1850.

Der französische Bogen wurde „von Firmen in Rennes, Tours und Weißenburg kopiert“.[247] In Anbetracht des hier analysierten Bogens aus Neuruppin, kann dieser Aufzählung auch eine Kopie aus Ostdeutschland hinzugefügt werden. Ein weiterer französischer Bogen, dessen bibliografische Daten leider nicht aufzufinden sind, befindet sich in der Sammlung des *Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée* in Marseille und zeugt von noch größerer

[245] Georgin, François: The 3 Roads to Eternity.
[246] Etwa: „Siehe, dies ist das breite Tor, das sich unaufhörlich allen, die kommen, öffnet; jeder betritt es ungehindert. Wenn Sie Geld und Güter verdienen wollen, müssen sie schnell handeln. Tausende sind schon vorbeigegangen, eifersüchtig auf Ehre und Reichtum: für Sinnlichkeit, Ehrgeiz ist es kein anderer Weg; Lieder, Tanz und Musik begleiten die Passagiere; klein und groß, arm und reich, alle glauben, dass sie auf diesem Weg in Abrahams Schoß gehen.“ (Übersetzung JA)
Georgin, François: The 3 Roads to Eternity.
[247] Gallwitz, Klaus: Französische Bilderbogen des 19. Jahrhunderts. S. 35.

Ähnlichkeit zum Neuruppiner Exemplar.[248] Weitere Beispiele dieser Art wurden von der *Firestone Library* der Princeton University zusammengetragen.[249]

Wie der Hase den Fuchs prellt. (Korpus 470, Typ 2)

Nicht nur Füchse können listig sein, wie ein verschlagener Hase in *Wie der Hase den Fuchs prellt* eindrucksvoll beweist. Der langohrige Pelzträger wandert in einer winterlichen Landschaft mit einem Fuchs umher; man hungert und sieht plötzlich ein Bauernmädchen herannahen. Eine perfekte Gelegenheit, um das Mädchen auszurauben! Da auch das Mädchen friert, stellt sich der Hase tot und hofft, sein Opfer anzulocken, denn ein Hasenfell spendet im Winter Wärme. Sobald sich das Mädchen annähert, will man die Situation ausnutzen und ihm den Korb mit den Semmeln stehlen. Der Coup gelingt, doch der Fuchs will die Beute nicht mit dem Hasen teilen. An einem See angekommen gelingt es dem Hasen, seinen Begleiter mittels einer List zu überrumpeln. Er solle seinen Schwanz in das eisige Wasser halten, um Fische zu fangen. Dann könne man wie die feine Gesellschaft speisen. Der Fuchs befolgt den Rat seines Kumpanen, der Schwanz friert ein und der Fuchs muss mit ansehen, wie der Hase, seinen Kompagnon verhöhnend, die Semmeln verzehrt.

Wie der Hase den Fuchs prellt stammt aus der Märchensammlung *Ludwig Bechstein's Märchenbuch* und trägt dort den Titel *Der Hase und der Fuchs.*[250] Der ungekürzte Text Bechsteins wurde in zwei Bereiche, die sich links und rechts in der Bildmitte befinden, positioniert. Ihre Form gleicht einer Schriftrolle, sie heben sich demnach deutlich vom Bild ab. Der Titel der Geschichte findet sich über dem Bild – es handelt sich ebenfalls um eine Schriftrolle, deren Form allerdings kunstvoller ausfällt und auf einer Baumspitze thront. Das Bild wird nicht durch eine Panelstruktur unterteilt, die Rezeption erfolgt von links nach rechts und entspricht somit der westlichen Leserichtung; das Text-Bild-Verhältnis verhält sich gedoppelt, was dazu führt, dass Text und Bild sich gleichen und keine weiteren Informationen hinzugefügt werden.

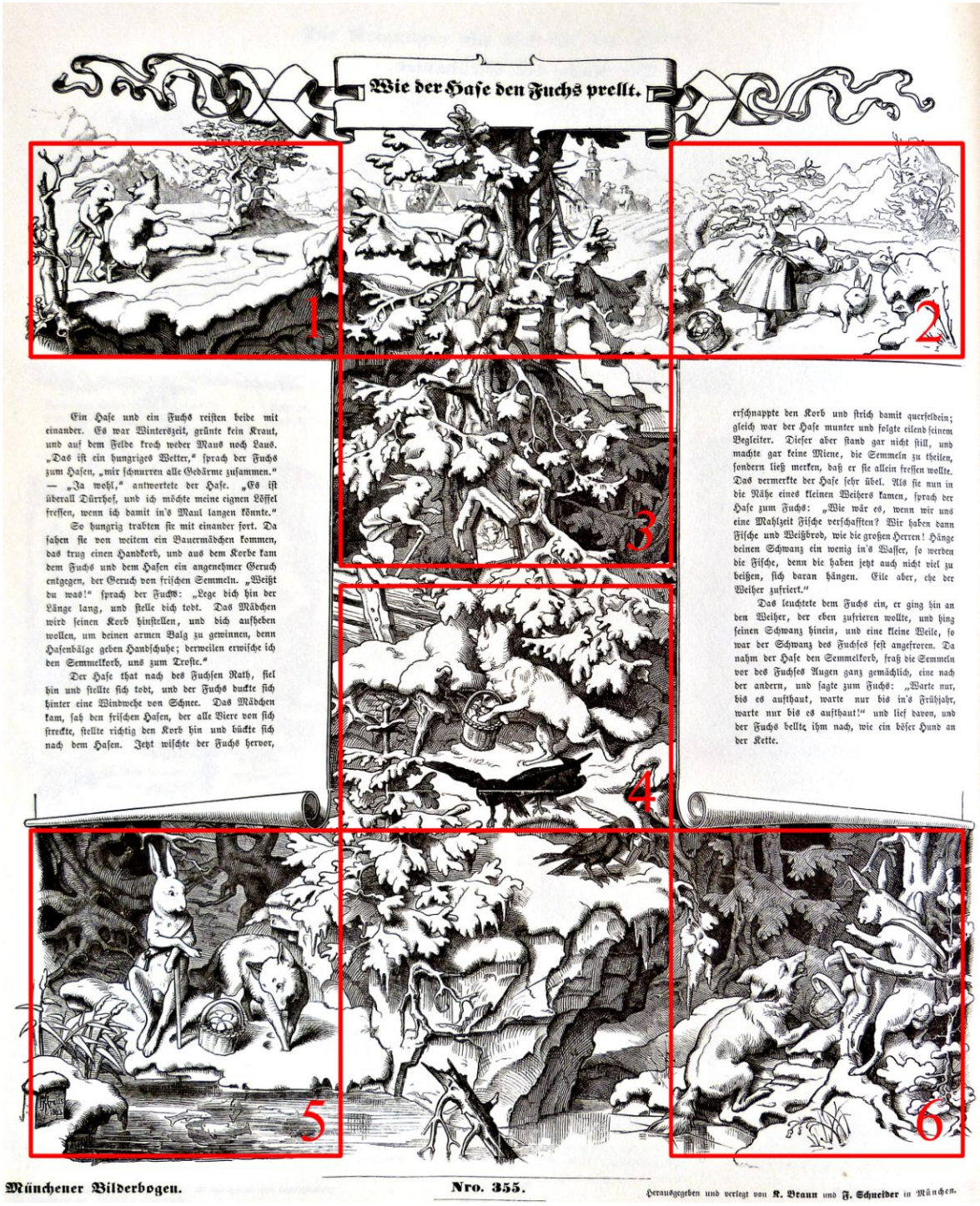
In der oberen linken Hälfte befindet sich eine winterliche Landschaft. Fuchs und Hase folgen einem Weg, der zu einem Dorf führt (Subpanel 1). In der Bildmitte sieht man einen übergroßen Baum, der das Bild in zwei Hälften separiert. Auf der rechten Bildseite sind Fuchs und Hasen zu sehen, die das Mädchen berauben (Subpanel 2). Nun laufen die beiden Protagonisten einen Abhang hinunter, der Baum bleibt weiterhin Teil des Bildes (Subpanel 3 und 4), sie sitzen am See (Subpanel 5) und der Schwanz des Fuchses gefriert im Eisloch (Subpanel 6). Die Bildaufteilung gestaltet sich besonders kunstvoll: Wie bereits erwähnt wird das Bild nur durch einen Baum sowie Felsen unterteilt. Darüber hinaus wird hier lediglich ein Schauplatz abgebildet, der jede Bildstation umrahmt. Es handelt sich um einen Berg, auf dessen Spitze sich ein Dorf befindet und in dessen Tal der See mündet. Die verwendeten Induktionsmethoden lauten: (1) → (2) *Von Gegenstand zu Gegenstand*, (2) → (3) *Von Gegenstand zu Gegenstand*, (3) → (4) *Von Gegenstand zu Gegenstand*, (4) → (5) *Von Gegenstand zu Gegensand* (5) → (6) *Von Gegenstand zu Gegenstand*, (6) → (7) *Von Gegenstand zu Gegenstand*. Der Bildmittelpunkt zeigt den Fuchs, der einen Korb trägt (Subpanel 4), der Fokus variiert während der Bildrezeption, weist aber immer das tierische Paar auf. Auf der McCloud-Realismusskala befindet sich der Bogen im Bereich 81 – 85. Als

---

[248] Vgl. Anonymus: Les trois chemins de l'éternité. https://www.photo.rmn.fr/archive/05-526644-2C6NU0B7YGQ1.html [konsultiert am 30.11.2017].

[249] Vgl. hierzu: Anonymus: https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:3293750 [konsultiert am 03.05.2019].

[250] Bechstein, Ludwig: Der Hase und der Fuchs. In: Ludwig Bechstein: Ludwig Bechstein's Märchenbuch. Mit 68 Holzschnitten nach Originalzeichnungen von Ludwig Richter. Leipzig 1855. S. 165.



Münchener Bilderbogen Nr. 355: *Wie der Hase den Fuchs prellt*., Korpus 470.

Perspektive wurde im Hauptpanel der *Establishing Shot* verwendet, die sechs Subpanels befinden sich *Auf Augenhöhe*.

Panelgruppen finden sich nicht, Narrationsgruppen indes sind vorhanden. Gruppe 1 umfasst den Subpanelbereich 1 bis 2 (Raub), Gruppe 2 den Bereich 3 bis 4 (Wanderung der Tiere) und Gruppe 3 beschließt den Bogen im Subpanelbereich 5 und 6 (der Hase überlistet den Fuchs).

Abseits von Hase und Fuchs treten weitere anthropomorphe Gestalten auf: Eine Krähe mit Notizbuch und Schreibfeder etwa – oder ein belebter Baumstumpf. Neben den

anthropomorphen Gestalten finden sich andere Wesen, die definitiv Tiere sind und denen keinerlei Vermenschlichung widerfuhr (zwei Eichhörnchen, zwei weitere Krähen, Fische). Besonders interessant erweist sich in diesem Zusammenhang die Anthropomorphisierung der Tier- und Pflanzenwelt. Wie auch bei anderen Comics, z. B. *Micky Maus*, scheinen zwei (bzw. im Bilderbogen drei) verschiedene Welten nebeneinander zu existieren. Der Mensch nimmt alle Tiere und Pflanzen so wahr, wie sie sind, d. h. sie haben für ihn keine menschliche Gedankenwelt und werden nicht als gleichwertige Wesen betrachtet. Doch auch die Tiere und Pflanzen unter sich differenzieren zwischen Lebewesen mit menschlichem und tierischem Geist – bzw. lebendigen und toten Objekten. Eichhörnchen weisen beispielsweise keinerlei menschliche Eigenschaften auf, während eine der Krähen (in bzw. unterhalb des Subpanels 4) die Szenerie in Subpanel 6 deutlich zu beobachten scheint und – dank Notizbuch – den Eindruck erweckt, sie würde einen Bericht verfassen – vielleicht sogar den abgedruckten Text. Wie auch in *Micky-Maus* und *Donald-Duck*-Heften könnte es also vorkommen, dass Enten eine Ente / Gans verspeisen oder Mäuse Angst vor selbigen hätten.[251] Belebte Gegenstände wie der Baumstumpf blicken indes auf eine lange Tradition zurück und gehören

---

[251] Die Gleichsetzung anthropomorpher Tiere mit Tieren im Disney-Universum steht stellvertretend für alle vermenschlichten Lebewesen. Wenn z. B. Donald Duck in *Erlebnisse einer Weihnachtsgans* von Carl Barks [vgl. Barks, Carl: Erlebnisse einer Weihnachtsgans. In: Donald von Carl Barks (=Entenhausen-Edition 37).] zusammen mit seiner Freundin Daisy Duck und seinen Neffen eine Gans verspeist, obwohl in seiner Familie auf Seiten der Großmutter väterlicherseits, Dorette Erpel, auch einige Gänse und Wasserhühner seinen Stammbaum teilen (Franz, Gangolf, Gunhilda und Gustav Gans sowie die Wasserhühner Willibald und Wilberta [vgl. Rosa Rosa, Don: Onkel Dagobert. Sein Leben, seine Milliarden. Die Biografie von Don Rosa. Köln 2011. S. 212 – 13.]), handelt es sich nicht um Kannibalismus. Don Rosa, Zeichner der Dagobert-Duck-Biografie *Sein Leben, seine Milliarden* wertet die Bewohner Entenhausens nicht als Enten, Mäuse, Gänse etc., sondern als Menschen:

> Gustav Gans ist aber ebenso wenig eine Gans, wie Donald eine Ente ist. Beide sind für mich Menschen. Lassen Sie es mich anders ausdrücken: Ich habe mal darüber nachgedacht, wie es wäre, wenn Donald mit Tick, Trick und Track in eine lebensbedrohliche Situation geriete und sich nur mit Hilfe einer Feder retten könnte. [.] Also in meiner Geschichte könnte er sich jedenfalls nicht einfach eine Feder am Bürzel ausreißen. Weil ein menschliches Wesen keine Federn hat. Insofern dürfte er auch in meiner Geschichte ganz herzhaft in einen gebratenen Truthahn- oder Gänseschenkel beißen.
> [Interview mit Don Rosa von: Scholz, Martin: Donald Duck. Wenn Enten Gänse essen. http://www.fr.de/panorama/donald-duck-wenn-enten-gaense-essen-a-958879 (konsultiert am 01.12.2017).]

Folgt man dem einflussreichsten Donald Duck Autor der Gegenwart, Don Rosa, zeigt sich eine Wahrnehmungsverschiebung des Rezipienten, der Tiere im antropomorphen Kontext nicht als solche interpretiert, sondern sie vermenschlicht. Antropomorphe Tiere scheinen in sequenziellen Erzählungen demnach ein Platzhalter für menschliche Projektionen zu verkörpern. Einen ähnlichen Effekt beobachtet McCloud im Bezug auf abstrakte Darstellungen von Comicfiguren:

> Wenn wir ein Bild zum Cartoon stilisieren, heißt das nicht nur, dass vor Einzelheiten weglassen, sondern vor allem, dass wir uns auf bestimmte Details konzentrieren. Durch die Reduktion eines Bildes auf seine wesentliche ‚Information' kann der Zeichner diese Information in einer Weise hervorheben, wie es der naturalistischen Kunst nicht möglich ist. [...] Ein anderer wichtiger Punkt ist, dass die Sprache des Cartoons universell ist. Man könnte sagen, je cartoonhafter ein Gesicht ist, desto mehr Menschen stellt es dar.
> (Vgl. McCloud, Scott: Comics richtig lesen. S. 38 – 39.)

Tiere in Fabeln (zu denen im weiteren Sinne auch Donald Duck gezählt werden darf) – spiegeln seit jeher das Verhalten der Menschen, wie Klaus Doderer erläutert: „Der Deutsche [...] verhüllt im Tiergewand die Wahrheit in die verworrene, scheinheilige Welt zu bringen, wie der Franzose, der Russe, der Chinese oder Inder." (Doderer, Klaus: Fabeln. Formen Figuren Lehren. Zürich u. Freiburg im Breisgau 1970. S. 8.) Folglich müssen auch im Bilderbogen antropomorphe und normale Tiere separiert werden. Erstere zählen zu den Menschen (bzw. erweitern ihre Definition), letztere stellen das Tier an sich dar.

zum Volksglauben, wie er z. B. von Heinrich Heine in *Die Harzreise* beobachtet wurde[252] oder sich auch in den Märchen der Brüder Grimm findet.[253]

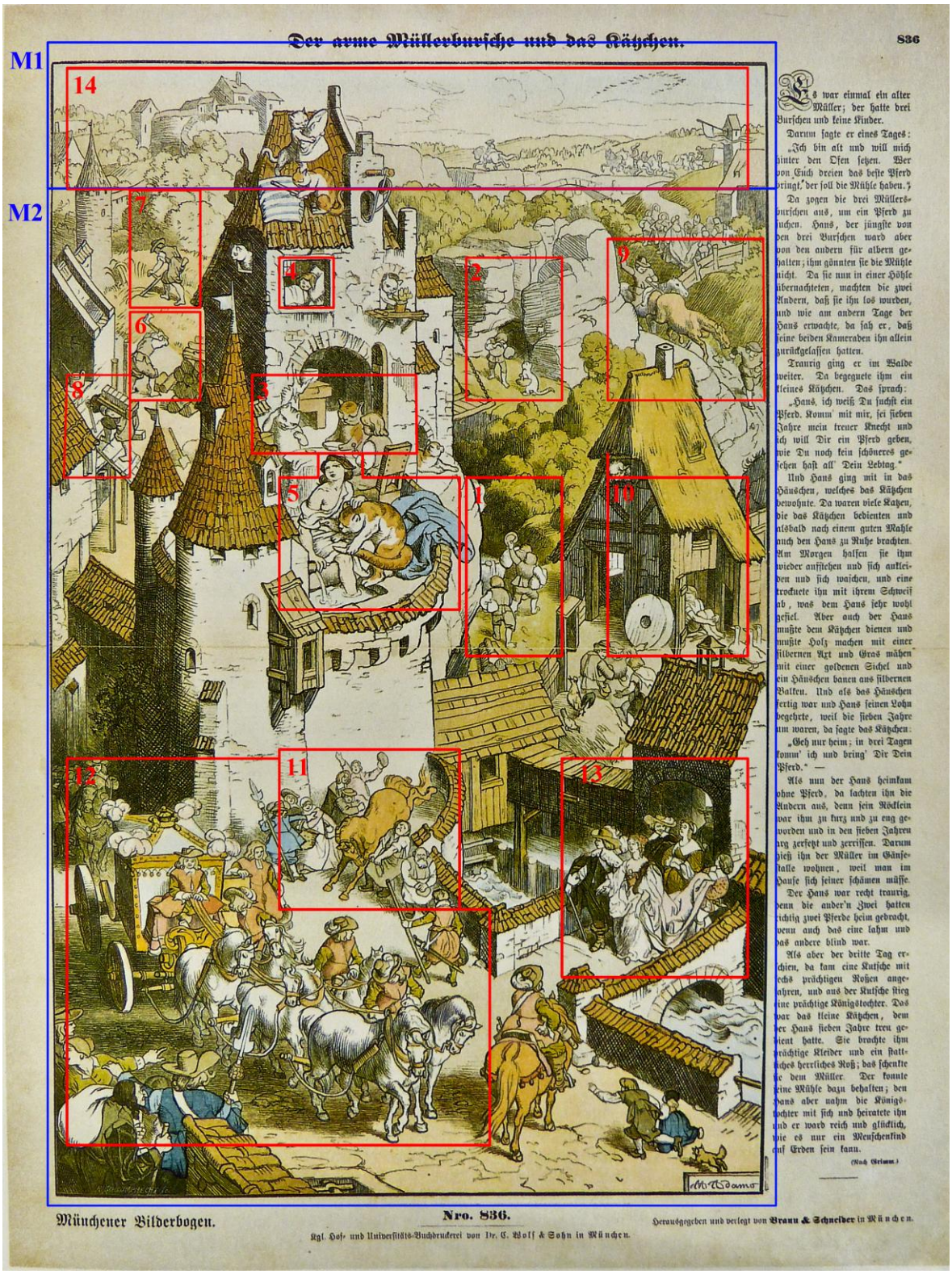
Anthropomorpher Baumstamm und anthropomorphe Krähe.

Der arme Müllerbursche und das Kätzchen. **(Korpus 479, Typ 2)**

Ein alter Müller will sich zur Ruhe setzen und stellt seinen drei Söhnen eine Aufgabe: Wer von ihnen das beste Pferd nach Hause bringt, soll seinen Besitz erben. Die drei Söhne begeben sich auf Wanderschaft, doch schon bald wird der jüngste, Hans, von seinen Brüdern verlassen. Zu albern sei er und er habe das Erbe nicht verdient. Während man in einer Höhle nächtigt, verlassen die Brüder ihren unliebsamen Verwandten. Betrübt über den Betrug irrt Hans im Wald umher, wo er auf eine Katze trifft, die ihm einen Handel unterbreitet: Diene er ihr sieben Jahre lang, so wolle sie ihm das schönste Pferd schenken, das er je gesehen habe. Der Junge nimmt das Angebot an und folgt seiner neuen Herrin zu ihrem Haus. Hier leben noch weitere Katzen, die den Burschen liebevoll umsorgen, doch muss auch er seinen Teil des Handels erfüllen und hackt Holz, mäht Gras und baut ein Häuschen aus silbernen Balken. Nach sieben Jahren wird der Junge aus seiner Knechtschaft entlassen und die Katze verspricht ihm, in drei Tagen ein Pferd zu bringen. Wieder bei seinen Verwandten angekommen, wird Hans ob seiner scheinbaren Erfolglosigkeit verhöhnt. Sein neuer Platz ist nun der Gänsestall. Am dritten Tag jedoch erscheint eine Kutsche mit prächtigen Rossen, in ihr wartet zudem eine Königstochter auf den gedemütigten Sohn. Sie, so erfährt der Leser, sei die Katze, der Hans all die Jahre diente. Das versprochene Pferd schenkt Hans dem Müller, die Königstochter hingegen nimmt er zur Frau.

[252] Vgl. Heine, Heinrich: Die Harzreise. In: Ders. Reisebilder. Mit einem Nachwort von Joseph A. Kruse und zeitgenössischen Illustrationen. Frankfurt am Main 1980. S. 33 f.

[253] Vgl. z. B. Grimm, Jacob und Wilhelm: Strohhalm, Kohle und Bohne. In: Jacob und Wilhelm Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Gesamtausgabe mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen und Herkunftsnachweisen herausgegeben von Heinz Rölleke. Band 1. Stuttgart 2001. S. 117 – 119.



Münchener Bilderbogen Nr. 836: *Der arme Müllerbursche und das Kätzchen*., Korpus 479.

Das umfangreiche Märchen der Gebrüder Grimm (KHM 106) wurde hier auf wenige Absätze zusammengefasst. Zwar hält sich der Text recht genau an die Vorlage, doch lassen sich auch einige Unterschiede bestimmen. Anstatt einer gewöhnlichen Katze handelt es sich um ein buntes Kätzchen, der Müller darf vor seiner Abreise die Ställe betrachten und auch die Katze selbst erweist sich als deutlich emanzipierter als ihr Bilderbogenpendant. In ihrer

finalen Form als jungfräuliche Prinzessin schenkt sie dem alten Bauern das Pferd und befiehlt Hans (der im Gegensatz zu seinen Brüder nicht als Knecht, sondern Kleinknecht arbeitet und aus diesem Grund zuvor verlassen wurde), ihr zu folgen. Das Haus, das er einst baute, entpuppt sich als Schloss und war über und über mit Silber und Gold gefüllt. Die Hochzeit fußt hier eindeutig auf die Initiative der emanzipierten Prinzessin.[254]

Die Bildstruktur des *Münchener Bilderbogens* gestaltet sich außergewöhnlich. Der Text steht noch sehr traditionell am äußeren rechten Rand, das Metapanel (Typ 2) wurde von ihm abgesetzt (linker Teil des Bogens). Innerhalb des Subpanels zeigen sich Strukturprobleme im Aufbau, denn die Blickführung entspricht eher Typ 1. Sie folgt keinem gewöhnlichen Lesefluss – weder verläuft sie von links nach rechts, noch von oben nach unten – selbst die Möglichkeit des kreisenden Verlaufs wurde hier nicht verwendet. Stattdessen muss der Leser die einzelnen Textstellen innerhalb des Bogens suchen, denn eine Nummerierung wurde nicht vorgenommen. Nun ergeben sich darüber hinaus zwei mögliche Lesarten, die sich an der Interpretation des Subpanels / Bildabschnitts 14 / M1 verdeutlichen. Nehmen wir an, es handelt sich hier nur um einen Teilabschnitt des Bildes (man ignoriere die blauen Hervorhebungen), so wird der Bogen wie folgt gelesen: Das erste Subpanel des Bogens findet sich ungefähr in der Mitte des Blattes (1). Hier ziehen die Söhne des Müllers in die Welt hinaus. Subpanel 2 zeigt den jüngsten Sohn vor seinem Nachtquartier, er wurde bereits von seinen Brüdern verlassen und spricht mit dem Kätzchen. Direkt neben dem Bildabschnitt stehen weitere Szenen: Er speist mit dem Kätzchen (3), schläft (4), wird von den Katzen gewaschen (5) und er hackt Holz / schneidet Gras / baut ein Haus (6 / 7 / 8). Auf der gegenüberliegenden Seite des Bogens (rechts) sieht man nun seine Brüder heimkehren (9). Direkt unter dieser Szene findet sich der bereits heimgekehrte jüngste Sohn im Stall (10). An dieser Stelle wird der Bildaufbau noch komplexer, denn nun befinden sich die finalen Szenen auf dem Vorhof des Katzenschlosses, der jedoch – wie Abschnitt 13 beweist – eigentlich der Hof des Müllers (oder eine perspektivisch zu kurz geratene Straße) ist. In dieser Ansammlung von verschiedenen Szenenabschnitten zeigt sich, dass die Pferde der anderen Söhne körperlich beeinträchtigt sind (11). Die Katzen / Königstochter trifft in ihrer Kutsche ein (12) und verlässt abschließend den Hof des Müllers (13).

Wie bereits angedeutet, sorgt nun Abschnitt 13 für die logische Restrukturierung des Bildes. So scheint der vorherige Bildabschnitt tatsächlich einer Straße zu entsprechen, die der Zeichner suboptimal abbildete. Wird (14) nun als weiterer Teilabschnitt interpretiert, so steht er isoliert im Bild und ergibt keinen Sinn. Er würde eine Handlung präsentieren, die in weiter Ferne stattfindet und keinen Einfluss auf das Bild ausübt – bzw. nicht Teil des Märchens wäre. Wird dieser Teil des Bildes jedoch als elementarer Teil des Bildes gewertet, handelt es sich um eine Zusammenfassung des gesamten Bogens. Betrachtet man den Abschnitt genauer, ist im rechten Teil des Bildes ein Mühlengebäude zu sehen, es folgen mehrere Reiter, die eine Brücke überqueren und im linken Teil befindet sich ein Schloss. Der Bogen teilt sich neben den roten Hervorhebungen noch in die Abschnitte M1 und M2 auf. M1 zeigt den Handlungsort: Mühle, Land und Schloss. M2 wäre demnach eine Vergrößerung dieses Bereichs. Der Leser folgt nun den Bildstationen 1 bis 13. Diese Lesemöglichkeit verleiht dem Bogen eine logischere Struktur. Dennoch handelt es sich bei *Der arme Müllerbursche und das Kätzchen.* um ein äußerst unstrukturiertes Bild. Eine Blicklenkung findet nicht statt und erschwert den Rezeptionsvorgang. Das Verhältnis zwischen Bild und Text ist überschnitten,

[254] Vgl. Grimm, Jacob und Wilhelm: Der arme Müllerbursche und das Kätzchen. In: Jacob und Wilhelm Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Gesamtausgabe mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen und Herkunftsnachweisen herausgegeben von Heinz Rölleke. Band 2. S. 102 – 105.

„Ein Teil der Information wird von Bild und Text gemeinsam übermittelt, andere Teile jeweils von einem allein“.[255]

Panelgruppen sind hier nicht bestimmbar. Narrationsgruppen finden sich in folgenden Bereichen: Gruppe 1 (Subpanel 1) beschreibt die Einleitung des Märchens, Gruppe 2 (Subpanel 2 bis 8) schildert die Erlebnisse des Müllersburschen in der Welt der Katzen, Gruppe 3 (Subpanel 9 bis 11) umfasst die Heimkehr der Brüder und Gruppe 4 (Subpanel 12 und 13) berichten vom Triumpf des Burschen.

Verwendet werden folgende Induktionsmethoden: (1) → (2) *Von Szene zu Szene*, (2) → (3) *Von Szene zu Szene*, (3) → (4) *Von Gegenstand zu Gegenstand*, (4) → (5) *Von Gegenstand zu Gegenstand*, (5) → (6) *Von Szene zu Szene*, (6) → (7) *Von Gegenstand zu Gegenstand,* (7) → (8) *Von Gegenstand zu Gegenstand*, (8) → (9) *Von Szene zu Szene*, (9) → (10) *Von Szene zu Szene*, (10) → (11) *Von Szene zu Szene*, (11) → (12) *Von Gegenstand zu Gegenstand*, (12) → (13) *Von Gegenstand zu Gegenstand*, (13) → (14) *Von Szene zu Szene*.

Den Bildmittelpunkt nimmt der Turm des Schlosses ein, der Fokus hingegen liegt auf dem Müllerburschen und dem Kätzchen, die sich auf einem Balkon neben dem Turm befinden. Die Perspektive entspricht in den Hauptpanelbereichen M1 und M2 dem *Establishing Shot*, die vierzehn Subpanels verwenden die *Vogelperspektive*; auf der McCloud-Realismusskala belegt der Bogen den Bereich 81 – 85, 60 – 64 sowie 69 – 70.

***Forderung des Bauer Troll an den Maler Frank, als derselbe ihn und seine ganze Familie malen sollte*. (Korpus 547, Typ 1) und: *Antwort des Maler Frank, auf die Forderung des Bauer Troll, als derselbe ihn und seine ganze Familie malen sollte.* (Korpus 548, Typ 1)**

Die Bogen *Forderung des Bauer Troll* und *Antwort des Maler Frank* entsprechen in ihrer Struktur exakt dem Metapaneltypus 1, denn ein Einzelbild zeigt hier mehrere Handlungsebenen, die vom Autor / Zeichner mit Nummern versehen wurden und mit Hilfe eines ebenfalls durchnummerierten Liedtextes durch das Bild führen. Es muss jedoch beachtet werden, dass der Text zwar jeweils in sieben bzw. acht Strophen unterteilt ist, jedoch vierzehn bzw. sechzehn Bildabschnitte illustriert, die innerhalb der Strophen noch einmal gesondert hervorgehoben werden. Bauer Troll stellt somit vierzehn Forderungen an den Maler Frank; Maler Frank hingegen antwortet in sechzehn Abschnitten. Beide Bogen entsprechen nicht der westlichen Leserichtung; ihr Text-Bild-Verhältnis gestaltet sich textlastig.

Der Text selbst basiert in beiden Fällen auf Volksliedern, deren Autorschaft man Balthasar Anton Dunker zuspricht und die von 1782 stammen sollen.[256] Des Weiteren wurden eine Romanze sowie eine Arie für Gesang und Piano von Eduard Willimann und einem unbekannten Komponisten verfasst, die um 1800 bei Johann August Böme in Hamburg verlegt wurden.[257] Ferner existiert ein weiterer, nicht im Korpus enthaltener Bilderbogen von Ernst Litfaß mit dem Titel *Der Mahler an den Bauer,*[258] der sich weitestgehend am Text des

[255] McCloud, Scott: Comics machen. S. 130.
[256] Vgl. Anonymus: Mein Herr Maler, will er wohl uns abkonterfeien?. Der reiche Bauer als Mäzen. In: Forschungsstelle für Fränkische Volksmusik der Bezirke Mittel-, Ober- und Unterfranken. Hrsg. von Armin Griebel et. al.. http://volksmusik-forschung.de/datenbank/lied.html?id=259062 [konsultiert am 24.11.2017].
[257] Vgl. Anonymus: Der Bauer Troll und der Mahler. Eine Romanze mit Begleitung des Forte-Piano. Und: Eduard Willimann: Antwort des Malers an den Bauer. Gegenstück zur Arie: Der Bauer und der Maler. Componiert für's Forte-Piano von Eduard Willimann. Hamburg um 1800.
[258] Ernst Litfaß, Berlin, Nr. 30, nach 1805. Vgl.: Kohlmann, Theodor et. al.: Berliner Bilderbogen aus zwei Jahrhunderten. S. 176.

Zürngibl'schen Bogens orientiert, aber andere Subpanelnummerierungen verwendet (Unterschiede werden kursiviert und unterstrichen kenntlich gemacht). Nur der Vollständigkeit halber soll eine weitere Fassung benannt werden, die sich laut der *Forschungsstelle für Fränkische Volksmusik der Bezirke Mitte-, Ober- und Unterfranken*, in Horst Trauts (Hg.) *Thüringer Volksliederbuch* von 1995 zu finden.[259]

Forderung des Bauer Troll an den Maler Frank (Korpus 547)	**Der Bauer Troll und der Mahler eine Romanze mit Begleitung des Forte – Piano**
1. Mein Herr Maler wollt ihr wohl uns abkonterfeien? Mich den reichen Bauer Troll, und mein Weib Mareien, Michel meinen ält'sten Sohn, meine Kinder kennt ihr schon: Ursel, Gretel, Trinen, haben gute Mienen.	[1] Mein Herr Mahler wollt ihr wohl uns abcon=ter=fey=en! Mich, den rei=chen Bau=er Troll, und mein Weib Marey=en; Michel meinen ält=sten Sohn, meine Töchter kennt er schon: Ur=sel, Gre=tel, Tri=nen, ha=ben gu=te Mie= =nen.
2. 1. Mal' er mir das ganze Dorf, und die Kirche drinnen; 2. Michel fährt ein Fu= der Torf, 3. viele Weiber spinnen. 4. In dem Dorfe steht das Haus, wo wir ge= hen ein und aus; draußen Renovatum, Jahreszahl und Datum.	2. Mal' er mir das ganze Dorf, Und die Kirche drinnen; Michel fährt ein Fuder Torf, Viele Weiber spinnen. Dann sind wir auch alle da Stets in voller Arbeit, ja; Und an meinem Bette Näh't zu Haus Lisette.
3. 5. In der Kirch' muß Sonntag seyn, wir kummuniciren; 6. draußen pflügt mein Sohn am Reih'n mit vier starken Stieren, dann sind wir auch alle da, stets in vol= ler Arbeit ja, 8. und an meinem Bette näht zu Haus Lisette.	3. In der Kirch' muß Sontag seyn, Wir communicieren; Draussen pflügt mein Sohn am Rain Mit vier starken Stieren; In dem Dorfe steht das Haus Wo wir gehen ein und aus – Draussen renovatum Iahr_Zahl und der Datum.
4. 9. Mal' er mir wie Hans das Heu	4. Mal' er mir wie Hans das Heu

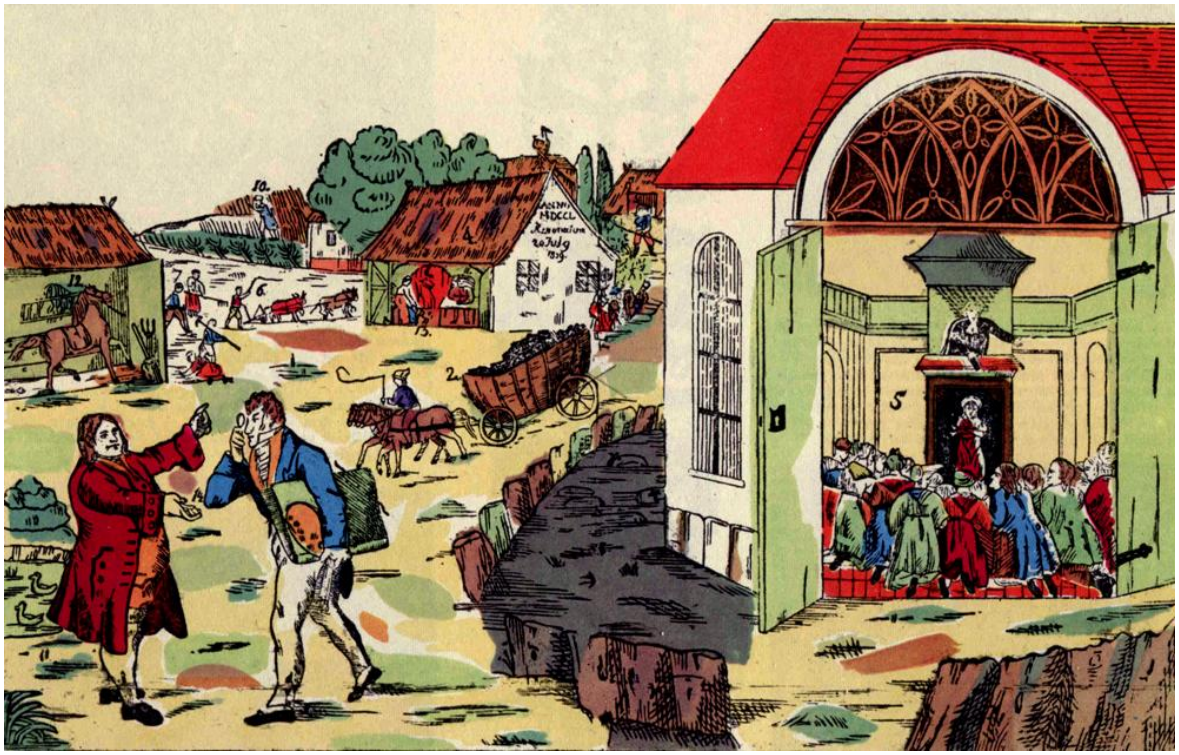
[259] Der dort befindliche Text unter dem Titel *Mein Herr Maler, will er wohl uns abkonterfeien / Der reiche Bauer als Mäzen*, kürzt das Volkslied stark:

> 1. Mein Herr Maler, will er wohl uns /abkonterfeien? / Mich, den reichen Bauer Troll, / und mein Weib Mareien, // 2. Mal er mir das ganze Dorf und die Kirche / drinnen. Michel fährt e Fuder Torf, viele Weiber / spinnen. // 3. In der Kirch muß Sonntag sein, wir / kommunicieren. Drauf pflügt mein Sohn / am Rain mit vier starken Stieren. // 4. Mal er, wie mein Hans das Heu auf den / Heustall bringet und dabei „Wach auf mein Herz" / brummend vor sich singet. // 5. Bunte Farben lieb ich, traun, sonderlich das / Rote! Mich mach er ein wenig braun, wie das / Braun am Brote. // 6. Spar er ja die Farbe nicht, handhoch / aufgetragen! Da er jetzt zwei Taler kriegt, hat er / nicht zu klagen.

Zitiert nach: Anonymus: Mein Herr Maler, will er wohl uns abkonterfeien?. Der reiche Bauer als Mäzen. In: Forschungsstelle für Fränkische Volksmusik der Bezirke Mittel-, Ober- und Unterfranken. Hrsg. von Armin Griebel et. al.. http://volksmusik-forschung.de/datenbank/lied.html?id=259062 [konsultiert am 24.11.2017].

auf den Haustall bringet, und: Wach auf mein Herz! dabei brummend vor sich sin= get. – 10. Auf dem Feld‘, von Weizen voll, muß mein Sohn studieren, wieviel ich am Scheffel wohl konnte profitiren.	Auf den Heustall bringet Und „Wach auf mein Herz„ dabey Brummend vor sich singet; Auf dem Feld, von Weitzen voll, Muß mein Sohn addiren, WIe viel ich an Scheffel wohl Könnte profitiren.
5. 11. Mal‘ er mir wie ich im Schlaf nehme eine Priese, und mach‘ er daß ich auch brav hinterdrein noch diese. 12. In dem Stalle, hört er es, wiehert mein Cro= ater, 13. meiner Frau entfällt indeß von dem Schooß der Kater.	5. Mal‘ er mir, wie ich voll Schlaf Nahme eine Priese, Und mach er daß ich auch brav Hintendrein noch niese. In dem Stalle, hört er es, Wiehert mein Kroater, Meiner Frauen fällt indeß Von dem Schoos der Kater.
[6.] Bunte Farben lieb‘ ich trann, sonder= lich das Rothe, mich mal‘ er ein wenig braun, wie das Braun am Brote, mei= ner Frau, vergeß ers nicht mal‘ er ein kreid’weiß Gesicht, meinen beiden Rangen, rosenrothe Wangen.	6. Bunte Farben lieb ich traun, Sonderlich das rothe! Mich mal‘ er ein wenig braun Wie das Braun vom Brodte; Meiner Frau vergeß ers nicht, Mal‘ er ein kreid_weiß Gesicht, Meinen beiden Rangen Rosen_rothe Wangen.
7. Spar‘ er ja die Farbe nicht, handhoch aufzutragen, 14. denn da er zwei Thaler kriegt, darf er wohl nicht klagen; das Ge= mälde muß ganz klein, ohngefährt zehn Ellen seyn. Bald hätt‘ ich’s vergessen, er kann bei mir essen.	7. Spar‘ er ja die Farben nicht, Handhoch aufzutragen, Denn, da er zwei Thaler kriegt Darf er ja nicht klagen. Das Gemälde muß ganz klein, Nur zehn Ellen darf es seyn. Bald hätt‘ ichs vergessen, Er kann bei mir essen.

Der erste Bogen (Korpus 547) listet demnach die Forderungen des Auftragsgebers Troll an den Maler Frank auf. Er verlangt viel, erwartet die Umsetzung einer Fülle an Details, die jedoch relativ bodenständig ausfallen. Ein das Dorfleben illustrierendes Bild, dessen wichtigste Personen die Familien des Bauern sowie der Pfarrer sind. Folgende Details sollen abgebildet werden: Das Dorf und die Kirche (1), Sohn Michel, der mit einem Pferdegespann Torf transportiert (2), Frauen, die spinnen (3), das Haus des Bauern mit einer Inschrift (4), die sonntägliche Kommunionen in der Kirche (5), die Arbeit auf den Feldern (6, 7), eine Person beim Nähen (8), das Heu, welches zum Heustall gebracht wird (9), der Sohn, der den zu erwartenden Lohn berechnet, den die landwirtschaftlichen Produkte abwerfen (10), der schlafende Bauer (11), seine wiehernden Pferde (12) sowie der Kater des Bauern, der seiner Frau vom Schoß fällt (13). Der Lohn für dieses Bild betrüge zwei Thaler. Es soll jedoch höchstens zwei Ellen groß und vor allem bunt sein. Zusätzlich zum Lohn erhalte der Maler auch eine kostenlose Verköstigung (14).



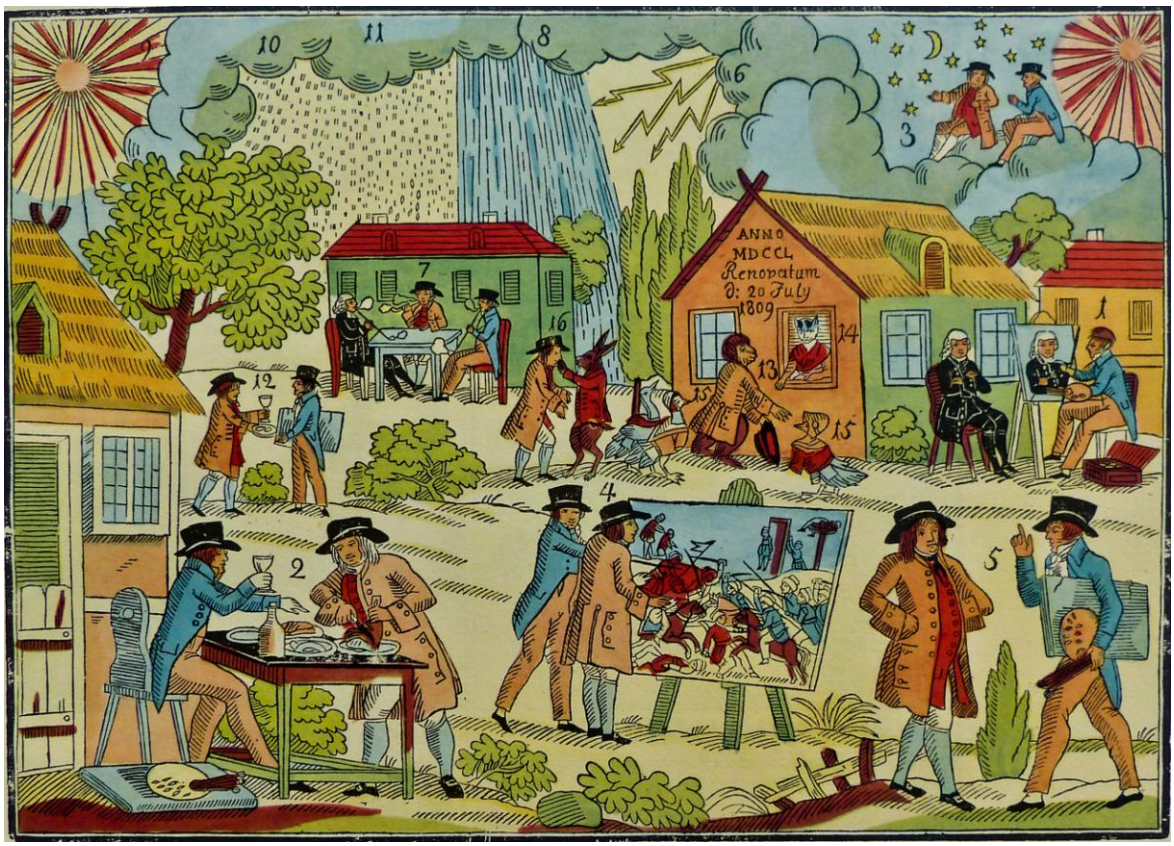
Berliner Bilderbogen Nr. unbekannt: *Forderung des Bauer Troll an den Maler Frank als derselbe ihn und seine ganze Familie malen sollte.*, Korpus 547.

Maler Frank hingegen scheint in einer ganz eigenen, kreativ überbordenden Welt zu leben, die dem Rezipienten im zweiten Bogen (Korpus 548) / Lied zugänglich gemacht wird.

Antwort des Maler Frank, auf die Forderung des Bauer Troll (Korpus 548) ***<u>Der Mahler an den Bauer. (Ernst Litfaß, nicht im Korpus)</u>***	**Antwort des Malers an den Bauer** **Gegenstück zur Arie: der Bauer und der Maler** **Componirt für's Forte – Piano** **von Eduard Willimann**
1. Mein Herr Bauer großen Dank, sagt ihm für sein Essen, der berühmte Maler Frank, 1. demselbst Faust gesessen; morgen reisen wir von hier, heute gehn wir noch zu Bier, trin= ken Pomeranzen, pochen, jubeln, tanzen. 2. Spiritus, merk' er sich nur, oder Saft der Reben, giebt dem Bilde der Natur und den Farben Leben; damit alles sey perfekt, und man habe mehr Respekt, muß ich im= mer trinken, 2. *<u>(1)</u>* dazu schneid' er Schinken.	1. Mein Herr Bauer, großen Dank sagt ihm für sein Essen, der berühmte Ma=ler Frank, dem Faust selbst ge=ses=sen. Morgen rei=sen wir von hier, heute gehn wir noch zu Bier, trinken Po=me=ranzen, pochen, ju=beln, tanzen, trinken Po=me=ranzen, pochen, ju=beln, tanzen, pochen, jubeln, tanzen, pochen, jubeln, tanzen. 2. Spiritus, merk er sich's nur, Oder Saft der Reben Giebt dem Bilde die Natur Und den Farben Leben. Um daß alles sey perfect, Und man habe mehr Respect,

Antwort des Maler Frank, auf die Forderung des Bauer Troll (Korpus 548) ***Der Mahler an den Bauer. (Ernst Litfaß, nicht im Korpus)***	**Antwort des Malers an den Bauer** **Gegenstück zur Arie: der Bauer und der Maler** **Componirt für's Forte – Piano** **von Eduard Willimann**
	Muß ich immer trinken; Dazu schneid' er Schinken.
3. Auch lieb' ich die Würste sehr, Kalbs= und Hammelbraten, dabei trinkt man etwas mehr, frag' er die Prälaten; 3. in den Himmel sitzt man dann, blaue Wolken ziehn voran, Sonne Mond und Sterne, braucht man zur Laterne.	3. Auch lieb' ich die Würste sehr, Kalbs- und Hammelbraten, Dabey trinkt man etwas mehr, Frag' er die Prälaten. In den Himmel sitzt man dann, Blaue Wolken ziehn voran, Sonne, Mond und Sterne Braucht man zur Laterne.
4. 4. Eine Schlacht wie keine war, muß ent= worfen werden, weder Türk' noch Janitschar wird verschont auf Erden; alle werden strangulirt, späterhin auch füsilirt, und auf's Rad geflochten, weil sie schlecht gefochten,	4. Ihm mal' ich die ganze Welt Mit den Elementen, Das ist herrlich, das gefällt Wirthen und Studenten. Hier blitzt es, dort donnert es, Ruhig rauchen wir indeß Unser Pfeifchen Knaster Mit dem Herren Paster.
5. Das Gemälde werd' ich fein, bunt und kräftig malen, er soll sich recht herzlich freun, und es schon bezahlen; wahr ist es, er hat Geschmack, schätzt die Kunst wie Schnupf= taback, 5. biet't zwei ganze Thaler dein Stadt= und Land = Maler.	5. Eine Schlacht wir keine war Muß entworfen werden, Weder Türk noch Janitschar Wird verschont auf Erden. Alle werden strangulirt, Späterhin auch füsilirt, Und auf's Rad geflochten, Weil sie schlecht gefochten.
6. Ihm mal' ich die ganze Welt mit den Elementen, das ist herrlich, das gefällt *(2)* Wir= then und Studenten, 6. *(3)* hier blitzt es, dort don= nert es, 7. *(4)** ruhig rauchen wir indeß, mit dem Herren Paster, unser Pfeifchen Knaster. **Ernst Litfaß:* *(ruhig rauchen wir indeß, unser* *Pfeifchen Knaster, mit dem Herren Paster.)*	6. Regen muß mit Sonnenschein Artig sich vertragen, Hageln mag es auch und schnein, Das hat nicht zu sagen; Bin ich doch der große Mann, Der so was bald malen kann; Punsch nur her und Kuchen, Dann will ich's versuchen!
7. 8. 9. *(5)* Regen muß mit Sonnenschein ar= tig sich vertragen, 10. 11. hageln mag es und auch schnei'n, das hat nichts zu sagen; bin ich doch der große Mann, der so bald was	7. Das Gemälde werd' ich fein Bund und kräftig malen, Er soll sich recht herzlich freun Und es schon bezahlen.

Antwort des Maler Frank, auf die Forderung des Bauer Troll (Korpus 548) ***Der Mahler an den Bauer. (Ernst Litfaß, nicht im Korpus)***	**Antwort des Malers an den Bauer** **Gegenstück zur Arie: der Bauer und der Maler** **Componirt für's Forte – Piano** **von Eduard Willimann**
malen kann. 12. Punsch nur her und Ku= chen, dann will ich's versuchen. 8. Doch dafür mein reicher Troll, 13. *(6)* mal' ich ihn als Affen, 14. *(7)* seine Frau als Katze soll aus dem Fenster gaffen; 15. *(8)* seine Töch= ter alle drei, stehn als Gänse nebenbei; 16. *(9)** Michel zupft als Hase, ihm bei seiner Nase. **Ernst Litfaß:* *(Michel zupft als Haase, Hansen bei der Nase.)*	Wahr ist es, er hat Geschmack, Schätzt die Kunst wie Schnupftaback, Biet't zwey ganze Thaler Dem Stadt= und Land=Maler. 8. Doch dafür reicher Troll, Mal' ich ihn als Affen, Seine Frau als Katze soll Aus dem Fenster gaffen, Seine Töchter alle drey Stehn als Gänse nebenbey, Michel zupft als Hase Ihm bey seiner Nase.



Berliner Bilderbogen Nr. unbekannt: *Antwort des Maler Frank, auf die Forderung des Bauer Troll, als derselbe ihn und seine ganze Famile malen sollte.*, Korpus 548.

Der Gegensatz zwischen Bodenständigkeit und Kreativität wirkt sich somit direkt auf die Umsetzung der Bogen aus: Während Korpus 547 strukturell einfach gehalten die Bodenständigkeit des Bauern betont, wagt man sich in Korpus 548 an eine bildliche

Umsetzung der Kreativität des Malers. Dieser möchte vorerst nicht arbeiten, sondern essen, trinken und sich entspannen (2, 3). Weiterhin beginnt er, Ereignisse zu erfinden, die niemals stattgefunden haben: Türken und Janitscharen sollen in einer Schlacht grausam sterben – Strangulation und Räderung sind nur zwei der von ihm fantasierten Strafen (4). Mit dem Pastor des Dorfes raucht man Knaster,[260] der Bauer wird als Affe (13), seine Frau als Katze (14) und seine Töchter als Gänse portraitiert (15). Im letzten Abschnitt zieht der Sohn des Bauern – hier als Hase dargestellt –an der Nase des Vaters (16). Besonders der dritte Bildabschnitt überrascht, denn die Zeilen: „3. in den Himmel sitzt man dann, blaue Wolken ziehn voran, Sonne, Mond und Sterne, braucht man zur Laterne" illustrieren exakt den Text. Bauer Troll und Maler Frank sitzen auf Wolken, inmitten von Sonne, Mond und Sternen. Das gleichzeitige Auftreten von Tag und Nacht weist auf einen Tageszyklus hin und unterstreicht, wie auch der übrige Himmel, die Sequenzialität des Bogens, denn hier wurden die Bildabschnitte 3, 6, 9, 8, 10 und 11 illustriert. Links (3) und rechts (9) findet sich je eine Sonne, zwischen sich das Wetter drastisch verändert: es gewittert (6), regnet (8) und hagelt (10, 11). In *Forderung des Bauer Troll* werden folgende Induktionsmethoden verwendet: (1) → (2) *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt*, (2) → (3) *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt*, (3) → (4) *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt*, (4) → (5) *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt*, (5) → (6) *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt*, (6) → (7) *Von Gegenstand zu Gegenstand*, (7) → (8) *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt*, (8) → (9) *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt*, (9) → (10) *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt*, (10) → (11) *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt*, (11) → (12) *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt*, (12) → (13) *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt*, (13) → (14) *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt*.

In *Antwort des Maler Frank* zeigt sich eine größere Varianz an Induktionsmethoden: (1) → (2) *Von Gegenstand zu Gegenstand*, (2) → (3) *Von Szene zu Szene*, (3) → (4) *Von Szene zu Szene*, (4) → (5) *Von Szene zu Szene*, (5) → (6) *Von Szene zu Szene*, (6) → (7) *Von Szene zu Szene*, (7) → (8) *Von Szene zu Szene*, (8) → (9) *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt*, (9) → (10) *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt*, (10) → (11) *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt*, (11) → (12) *Von Szene zu Szene*, (12) → (13) *Von Szene zu Szene*, (13) → (14) *Von Szene zu Szene*, (14) → (15) *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt*, (15) → (16) *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt*.

[260] Knaster galt im 19. Jahrhundert, anders als in den Jahrhunderten zuvor, als Bezeichnung für schlechten Tabak, (vgl.: [Art.] Knaster. In: Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. Hrsg. von Elmar Seebold. Berlin u. New York 2002. S. 502.). Andreas Diener verweist zudem auf den THC Gehalt des Volkstabaks: „Hanfblüten fielen bei der Produktion von Schiffstauen und Stoffsegeln nebenher ab. Bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein war der in Deutschland sogenannte Knaster Tabak der armen Leute – so viel THC, [...], wie der heutige Hanf enthielt er allerdings nicht. [...] Mehr als einen angenehmen Entspannungszustand dürfte er kaum hervorgerufen haben." (Diener, Andreas: Hanf oder nicht Hanf. Shakespeares Pfeife. http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/william-shakespears-pfeifen-weisen-cannabis-spuren-auf-13746903.html [konsultiert am 10. September 2018].)

Der Mahler an den Bauer. (Ernst Litfaß Nr. 30. Um 1805. Nicht im Korpus).

Beide Bogen tragen bemerkenswerte Züge. *Forderung des Bauer Troll an den Maler Frank* stellt jenes Bild dar, das der Bauer vom Maler fordert. Zahlreiche Details werden äußerst bunt illustriert. *Antwort des Maler Frank, auf die Forderung des Bauer Troll* hingegen entspricht in keinem Punkt den Anforderungen des Bauern. Zwar verwendet man bunte Farben, die geforderten Bildinhalte jedoch werden verhöhnt bzw. überzogen dargestellt. Darüber hinaus bewegen sich beide Bogen auf Metaebenen. Bogen eins (Korpus 547) zeigt das gewünschte Bild, lediglich der Maler selbst gehört nicht zur Vorstellung des Bauern. Bogen zwei (Korpus 548) zeigt das Bild des Malers, gleichzeitig ist aber auch der Maler erneut zu sehen (1, 2, 3, 4, 5, 7, 12). Zwei dieser Bildstationen bilden ihn mit seinen Werken ab (1, 4). Im ersten Bildabschnitt malt er ein Portrait, im vierten jenen brutalen Kampf gegen Türken und Janitscharen. *Antwort des Maler Frank, auf die Forderung des Bauer Troll* zeigt folglich sowohl eine Illustration der Handlung, die der Rezipient wahrnimmt (der Maler erklärt seinem Auftraggeber seine künstlerische Vision), die Auftragsarbeit des Malers (der vorliegende Bogen, Korpus 548, jedoch ohne die Bildabschnitte, die den Maler zeigen) sowie zwei andere Werke desselben Urhebers (4, 1).

In beiden Bilderbogen werden nur jeweils ein Bildmittelpunkt und ein Fokus verwendet. In *Forderung des Bauer Troll an den Maler Frank* steht das hintere Rad eines Fuhrwerks / der Boden neben demselben im Bildmittelpunkt, der Fokus wird durch die Kirche verkörpert. In *Antwort des Maler Frank, auf die Forderung des Bauer Troll* bildet der Sohn des Bauern in der Gestalt eines Hasen, der seinem Vater an der Nase zieht, den Bildmittelpunkt. Das Haus des Bauern steht im Fokus. Narrations- und Panelgruppen lassen sich nicht bestimmen. Beide Bogen verwenden die im Hauptpanel die Perpspektive *Establishing Shot,* die Subpanels

dreizehn bzw. sechzehn Mal *Auf Augenhöhe* und belegen auf der McCloud-Realismusskala den Bereich 69 – 70 sowie 87 – 90.

Vergleicht man die beiden Bilderbogen von Ignatius Zürngibl und Ernst Litfaß miteinander, die sich der Antwort des Malers widmen, zeigt sich eine große Übereinstimmung in den Illustrationen. Beiden Bogen befinden sich im gleichen Bereich der McCloud-Realismusskala, sie illustrieren zudem ähnliche Szenen. Lediglich der Bildaufbau und einige fantasievolle Elemente wie die gemeinsame Exkursion zu den Sternen (Zürngibl: 3) oder das Bild der Türkeninvasion (Zürngibl: 4) finden sich nicht im Litfaß'schen Bogen.

***Rapunzel nach Grimm von Otto Speckter 1857.* (Korpus 10, Typ 2)**

Ein Mann und eine Frau wünschen sich ein Kind – der Kinderwunsch bleibt jedoch unerfüllt. Vom Fenster ihres Hauses aus erspäht die Gattin einen Kräutergarten. Hier züchtet die alte Hexe Gothel Rapunzeln. Tag für Tag steigert sich das Verlangen nach dem Gemüse und die Frau bittet ihren Gatten, einige Rapunzeln zu beschaffen. In der Dämmerung versucht er, das begehrte Gemüse zu entwenden. Von der Hexe auf frischer Tat ertappt geht er einen Handel ein: Das Leben des erstgeborenen Kindes im Tausch für das Seinige.

Einige Monate ziehen ins Land ehe das gewünschte Kind das Licht der Welt erblickt und der Hexe übergeben wird. Das Kind, welches auf den Namen Rapunzel hört, fristet sein Dasein fortan in einem Turm ohne Türen, deren einziger Zugang die eigenen langen Haare sind, an denen Gothel emporzuklettern pflegt. Eines Tages findet ein Königssohn den verlassenen Turm, verliebt sich in Rapuzel und wird von der Alten entdeckt. Zur Strafe schneidet sie die Haare ihrer Ziehtochter ab, verbannt sie in die Berge und blendet den jungen Mann. Dieser irrt umher, trifft zufällig auf Rapunzel und ihm widerfährt Heilung. Sie zeugen Kinder, leben einige Zeit im Gebirge und kehren an den Hof des Königs zurück, die Hexe aber wird dem Feuer übergeben.

Das Märchen der Gebrüder Grimm wird in Otto Speckters Bogen von 1857 sehr genau nacherzählt. Selbst die sonst oft vernachlässigte Andeutung der Schwangerschaft Rapunzels verschweigt man weder text- noch bildlich (vgl. Bildabschnitt 8): „Zwei von ihren Tränen aber benetzten seine Augen, da wurden sie wieder klar und er konnte damit sehen wie sonst. Bald darauf führte er seine Frau und Kinder aus den Bergen heraus."

Strukturell entspricht der Bogen einem Metapanel Typ 2 – die einzelnen Bildstationen müssen folglich vom Rezipienten selbst dem Text zugeordnet werden und sie entsprechen nicht der westlichen Leserichtung. Dabei überrascht der Einfallsreichtum Speckters, denn der Rapunzel-Bogen weist einige außergewöhnliche Ideen, sowie geschickte Unterteilungen, auf. So findet sich auf der linken Seite des Bildes, die 1/3 der Gesamtillustration einnimmt, eine städtische Szene, die sämtliche Handlungen jenes ersten Textdrittels illustriert. Auf der rechten Seite hingegen wurde der Lebensraum der Hexe Gothel abgebildet (Wald, Turm und Gebirge). Diese Aufteilung verdeutlicht den zeitlichen Rahmen innerhalb der Geschichte. Bei genauer Betrachtung entsteht neben der vertikalen Drittelung auch eine Horizontale: Der linke obere Teil des Bildes zeigt das alltägliche Leben in einer mittelalterlichen Stadt und sorgt so für eine Art gemalten Vorspann, der nicht als Teil der Erzählung begriffen werden soll. Das Bild umrahmt dabei den mittig angeordneten, sehr ausführlichen Märchentext, der große Teile des Originals übernimmt. Scheint der Bogen auf den ersten Blick einige Szenen zu

vernachlässigen (z. B. die Übergabe des Kindes, das Umherirren des geblendeten Prinzen), so offenbart sich bei sorgfältiger Betrachtung ein dichtes illustratorisches Netz aus Bildstationen, die zum Teil auch weitere Bildebenen eröffnen.

Abschnitt 1 enthält die weinende Mutter Rapunzels, die an einem Fenster sitzt, der zum Garten der Hexe weist. Der Garten selbst bildet das zweite Subpanel. Die alte Frau erwischt den nächtlichen Dieb auf frischer Tat (2). Ein Wandrelief zeigt den Prinzen sowie, in einem abgetrennten Bereich und direkt über dem Fenster, Gothel, die sich des Neugeborenen bemächtigt (3). Abschnitt 3 offenbart also eine weitere Bildebene: Während die übrigen Stationen innerhalb der Bildrealität stattfinden, handelt es sich hier um ein Bild im Bild, d. h. ein Wandrelief erzählt den unaussprechlichen Akt des Menschenhandels, verweist auch auf eine weitere, männliche Person (vermutlich handelt es sich hier um den Königssohn). Es erfolgt ein größerer temporaler Sprung in der Erzählung. Rapunzel ist eine junge Frau geworden, sie steht auf dem Turm der Hexe, an ihren Haaren klettert die Ziehmutter empor (4). In Abschnitt 5 sieht man den Königssohn, der den Turm Rapunzels entdeckt und an den abgeschnittenen Haaren Rapunzels empor klettert, nur um von der alten Frau bestraft zu werden (6). Etwas versteckter im Bild findet sich Abschnitt 7: Der geblendete Prinz irrt im Wald umher, spürt Rapunzel auf (8), die ihn mittels ihrer Liebe erlösen wird. Er kniet vor ihr, im Hintergrund befinden sich die gemeinsamen Kinder.

Panelgruppen lassen sich nicht ausmachen. Die Aufteilung der Narrationsgruppen gestaltet sich sehr einfach, denn die zuvor vorgenommene Unterteilung des Bogens in zwei Bereiche (Blau 1 und 2) bilden auch die Panelgruppen: Vorgeschichte (Subpanel 1 – 3) und Hauptteil bzw. Schluss des Märchens (Subpanel 4 – 8). Die Verwendeten Induktionsmethoden lauten: (1) → (2) *Von Gegenstand zu Gegenstand*, (2) → (3) *Von Gegenstand zu Gegenstand*, (3) → (4) *Von Szene zu Szene*, (4) → (5) *Von Szene zu Szene*, (5) → (6) *Von Gegenstand zu Gegenstand*, (6) → (7) *Von Gegenstand zu Gegenstand*, (7) → (8) *Von Szene zu Szene*.

Das Wandrelief (3) verdient genauere Beachtung, denn es handelt sich um eine gestalterische Besonderheit. Wie bereits angedeutet wird hier etwas gezeigt, was der Moral widerspricht. Ein schmerzvoller Akt als ungerechtfertigte Strafe für ein harmloses Verbrechen, wie sie nur von einer tyrannischen, bösartigen Hexe begangen werden kann. Jacob und Wilhelm Grimm verweisen in ihren Anmerkungen zu den *Kinder- und Hausmärchen* auf den eher biblisch orientierten Ursprung des Märchens in den Romanen von Schulz (1790):

> eine Hexe hat ein junges Mädchen bei sich und vertraut ihm alle Schlüssel, verbietet ihm aber eine Stube. Als es diese, von Neugierde getrieben, dennoch öffnet, sieht es die Hexe darin

> sitzen mit zwei großen Hörnern. Nun wird es zur Strafe in einen hohen Turm gesetzt, der keine Thüre hat.[261]

Hier erinnert der Anfang an die Vertreibung aus dem Paradies, jedoch wird aus der verbotenen Frucht vom Baum der Erkenntnis nun eine Tür: Eine unschuldig attribuierte Person erhält die Erlaubnis, alle Kammern zu betreten außer jene, in der sie die Wahrheit über ihre Gebieterin erfahren würde (Hexe = Teufelsweib).[262] Die Neugier treibt sie jedoch zur Gebotsverletzung.[263] Während in der Bibel die Strafe zur Verbannung aus dem Paradies führt, wird Rapunzel in einen Turm gesperrt. Andere Quellen der Brüder Grimm verweisen auf Habgier der Eltern:

> Es kommt häufig in den Märchen vor daß der Vater, gewöhnlich aber die Mutter, um ein augenblickliches Gelüsten zu befriedigen, ihr zukünftiges Kind verspricht. Manchmal wird auch unter versteckten oder dunkeln Ausdrücken gefordert und bewilligt, z. B. die Mutter soll geben, was sie unter dem Gürtel trägt. In der altnordischen Alfongssage kommt schon (Kap. 1) ein ähnlicher Zug vor. Othin erfüllt den Wunsch der Sigun, das beste Bier zu brauen, wogegen sie ihm das zusagt, was zwischen ihr und dem Bierfaß ist, nämlich das Kind womit sie schwanger geht [...].[264]

Der Verlust und somit auch das Leid des Kindes werden von den Eltern in Kauf genommen, um die eigenen Bedürfnisse zu befriedigen. Sie opfern ihr Kind aus Habgier. Während das Märchen nach Schulz eher biblische Motive aufweist, zeigt sich die vorliegende Variante als Akt der Habgier und der moralischen Verwerfung. Der Vater schließt, um die Lust der Frau zu befriedigen und sich selbst einer Strafe zu entziehen, einen Pakt mit der Teufelsdienerin und verfügt so über das Leben des noch ungeborenen Kindes. Speckter illustriert demnach in deutlichen Bildern den Kinderwunsch der Frau (1) und den Diebstahl der Rapunzel sowie die Bestrafung durch die Hexe (2). Die aus der Habgier der Eltern resultierende Bestrafung hingegen versteckt er in einem Wandrelief, einer tieferen Bildebene (3), die auf den ersten Blick wie eine verzierende Illustration an einem Bauwerk wirkt.

Eine weitere Besonderheit findet sich in Bildabschnitt 4. Die Hexe Gothel spricht mit Rapunzel. Aus ihrem Mund entweicht eine Sprechblase mit den Worten: „Rapunzel lass dein Haar herunter." Die Form der Blase bedarf genauer Betrachtung, denn sie weist einige interessante sowie einzigartige Merkmale auf. Es handelt sich nicht um eine Sprechblase, wie man sie aus heutigen Comics kennt, sondern Speckter orientiert sie an zeittypischen Vorbildern, die ihren Ursprung in den Spruchbändern des Mittelalters haben.[265] Im Gegensatz zu den Spruchbändern des Mittelalters fließt der Text hier jedoch eindeutig aus dem Mund der sprechenden Person und wird ihr nicht – wie sonst üblich – anderweitig zugeordnet.

---

[261] Grimm, Jacob und Wilhelm: Rapunzel. Anmerkungen. In: Jacob und Wilhelm Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Gesamtausgabe mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen und Herkunftsnachweisen herausgegeben von Heinz Rölleke. Band 3. Stuttgart 2001. S. 34.

[262] Weitere Parallelen lassen sich auch in Hinblick auf *Blaubart* erkennen. Vgl. zum Topos des verbotenen Schlüssels / der verbotenen Kammer auch das Kapitel II. III: b) *Panelstruktur: Ritter Blaubart (Korpus 32), Ritter Blaubart. Gezeichnet von O. Brausewetter (Korpus 277) und Blaubart (Korpus 411).*

[263] Das Märchen vom Ritter Blaubart arbeitet mit ähnlichen Motiven. Auch hier existiert ein Raum, den zu betreten untersagt wurde, da in ihm die Leichen seiner Exfrauen verborgen liegen. Vgl. hierzu Grimm, Jacob und Wilhelm: Blaubart. In: Jacob und Wilhelm Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Band 2. S. 465. u. Perrault, Charles: Blaubart. Ein Märchen. In: Distelmaier-Haas, Doris (Hg.): Charles Perrault. Sämtliche Märchen. Mit 10 Illustrationen von Gustave Doré. Übersetzung und Nachwort von Doris Distelmaier-Haas. Stuttgart 1986. S. 75.

[264] Grimm, Jacob und Wilhelm: Rapunzel. Anmerkungen. In: Jacob und Wilhelm Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Band 3. S. 34.

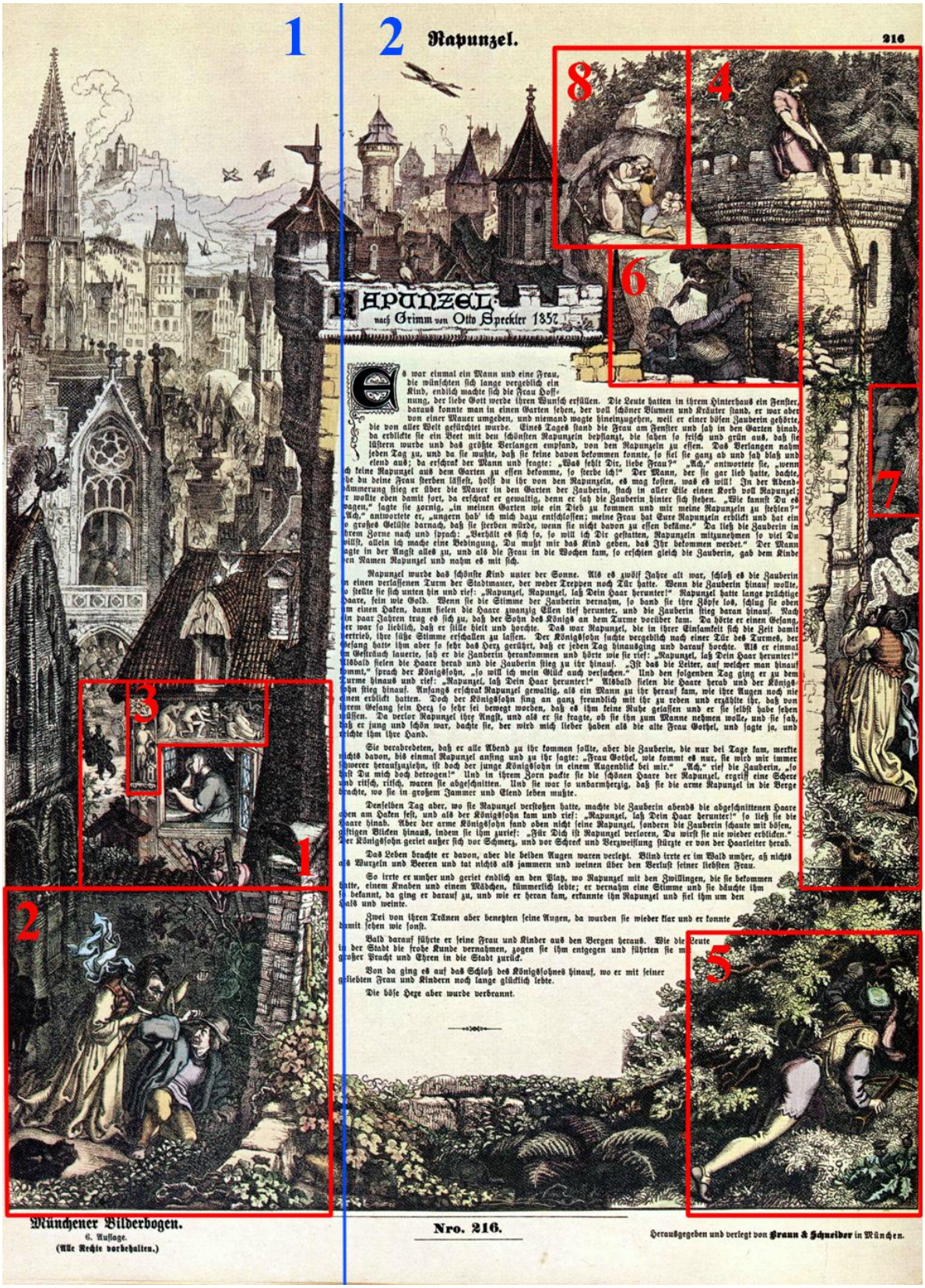
[265] Die ihrerseits wiederum auf antike Texte zurückgeht, die noch ohne Blase auskommen. Vgl. hierzu auch: Clausberg, Karl: Metamorphosen am laufenden Band. Ein kurzgefaßter Problemabriß der Sprechblasenentwicklung. In: Hein, Michael et. al. (Hg.): Ästhetik des Comic. Berlin 2002.

Erkennbar wird dies am geöffneten Mund der Hexe, aus dem jene weiße, verschlungene Blase entweicht. Der Text findet sich inmitten einer wellenförmigen Umrandung, die an comictypische Geruchs- / Atemlinien erinnern. Anhaltspunkte, die einen gesprochenen Text nahelegen.[266] Überdies steigen die Worte empor, d. h. sie entfliehen in Richtung Rapunzel. Die Form der Blase wurde demnach sinnvoll in das Bild integriert und lenkt den Rezipienten durch das Metapanel.

Sprechblasen gehören wie auch Soundwords oder Gedankenblasen zu jenen Elementen eines Bildes, die für den Leser sichtbar als Teil des Bildes erkennbar, jedoch in der Bildrealität selbst nicht vorhanden sind. Hier muss zwischen mehreren Ebenen unterschieden werden: Ebene 1 zeigt das Bild selbst. Ebene 2 widmet sich der Schrift innerhalb der Bildrealität, also jenen Zeichen, die auf Wänden, Büchern, Glasscheiben etc. vorkommen. Ebene 3 hingegen offenbart sich nur dem Rezipienten, denn für die handelnden Personen des Bogens repräsentieren sie Schall oder Gedanken.[267] Balzer und Wiesing sehen die Irrealität des Textes einer Sprechblase als grundlegend für ihre Existenz an. Sobald der Text innerhalb einer Sprechblase zur Bildrealität wird, handele es sich nicht um eine solche.[268] Diesem Standpunkt muss vehement widersprochen werden, denn er dient dazu, Spruchbänder und ähnliche frühen Sprechblasen als solche zu disqualifizieren, um Richard Felton Outcault als Erfinder des Comics zu positionieren. Frühe Sprechblasen finden Erwähnung, werden jedoch als solche disqualifiziert. Die Autoren verweisen z. B. auf den Barbarossaleuchter aus der Aachener Pfalzkapelle von 1166. Hier findet sich ein in der Hand eines Engels gehaltenes Spruchband, doch dieses Band sei problematisch, „weil ein Spruchband keine ikonische Differenz von Bild und Welt aufbaut und überbrückt.“[269] Aber auch Sprechblasen, wie man sie z. B. in *Grown Citizens learning to Dance* (1769) oder *A certain personage in the Character of a Fool as he perform'd it at Whitchurch & elsewhere* (1770) vorfindet, werden von Balzer und Wiesing als solche nicht anerkannt, denn sie schlängeln sich durch das Bild, der Text steht in ihnen teilweise auf dem Kopf: „In einer Sprechblase kann eine Schrift nicht auf dem Kopf stehen, weil das, was in der Sprechblase oben oder unten ist, nicht durch das Bildobjekt, sondern durch den Bildträger definiert wird.“[270] Folglich müssten Sprechblasen als Text begriffen werden, der parallel zum Grund steht und nicht Teil der Bildrealität ist. Obwohl diese Theorie auf Comics des 20. Jahrhunderts größtenteils zutrifft[271] existieren auch Ausnahmen wie *Garfield* oder *Felix*, wo Sprechblasen zeitweise als Ballons missbraucht werden und sich somit im Bild manifestieren.[272]

---

[266] Vergleiche hierzu auch die Anmerkungen zum Titelband in *Der Froschkönig nach Grimm (Korpus 15) [Typ2]*.
[267] Vgl. hierzu Balzer, Jens und Lambert Wiesing: Outcault. S. 35 – 62.
[268] Vgl. ebd. S. 43 f.
[269] Vgl. ebd. S. 49.
[270] Vgl. ebd. S. 55.
[271] Das größte Problem der Interpretation Balzers und Wiesings besteht im Versuch, Yellow Kid als Ursprung des Comics zu zementieren, was umständliche Anforderungen an Sprechblasen nach sich zieht. Die Wichtigkeit der Yellow-Kid-Sprechblase darf dennoch nicht marginalisiert werden. Vgl. hierzu: Smolderen, Thierry: The Origins Of Comics. S. 137 – 147.
[272] Vgl. hierzu Davis, Jim: Garfield vom 22.6.1996 und Messmer, Otto: Felix the Cat vom 15.07.1928 (letzteres zitiert nach Clausberg, Karl: Metamorphosen am laufenden Band. S. 18.



Münchener Bilderbogen Nr. 216: *Rapunzel nach Grimm von Otto Speckter 1857.*, Korpus 10.

Thierry Smolderen widmet dem Ursprung der Sprechblase in *The Origins of Comics. From William Hogarth to Winsor McCay* ebenfalls ein eigenes Kapitel und legt ihren Ursprung sehr genau dar: Obschon sie ab dem 17. Jahrhundert in der englischen Satire

bekannt sind, werden sie von Comiczeichnern nicht im Rahmen von Bildergeschichten verwendet. Sprechblasen waren jedoch nicht immer als solche bekannt. Smolderen führt ihren Ursprung auf die Phylakterie zurück, Amulette, die man in der Antike zur Abwehr von Krankheiten trug. Im Mittelalter entstanden aus ihnen Spruchbänder, welche man z. B. als Beschriftung / Etikett verwendete. Nur selten, sei der Text als tatsächlicher Ausspruch zu werten gewesen. Vielmehr teilte man auf diese Art dem Leser mit, welcher Engel oder Heilige auf einem Bild zu sehen war.[273] Spruchbänder in satirischen Bildern hingegen sind emblemativ und allegorisch:

> In these purely intellectual constructions, characters and settings have both a literal meaning [...] and a hidden meaning that the reader must decode. [...] The tableau is nothing more than a hieroglyph [...].
>
> In this context, the reason why labels cannot be read as simple balloons becomes clearer. There is nothing natural in the construction of emblems and allegories [...]. How could figures frozen in a timeless hieroglyph speak freely, like characters in a comic strip?
>
> The self-presentation function explains, of course, the often stiff and hieratic aspects that the 'speeches' reported by labels take on for those, who naïvely read them as modern word ballons.[274]

Eine Sprechblase setzt demnach ein Bild mit Temporalität voraus. Eine Grundvoraussetzung, die in Metapanels erfüllt sind, in ‚eingefrorenen' Bildern aus dem Mittelalter aber nicht. Erst George Cruikshank erweiterte, so Smolderen, die Verwendung der Spruchbänder und entfernte es zunehmend von seiner ursprünglichen, beschriftenden Aufgabe. Etabliert wurden Sprechblasen aber auch laut Smolderen, der sich auf James Swinnerton bezieht, erst durch Outcaults *Yellow Kid*,[275] was aber explizit nicht ausschließt, dass sie bereits vorher als solche Verwendung fanden.

Betrachtet man nun die Sprechblase der alten Hexe im Rapunzelbogen erneut, fällt zuerst die Windung der Blase und somit des Textes auf. Folgt man nun Balzer und Wiesing, handelt es sich demnach nicht um eine vollumfassende Sprechblase. Bezieht man aber Smolderens Beschreibung mit ein, entzieht sich ihr Funktion der rein beschriftend-etikettierende Wirkung, noch steht sie in einem nicht-temporalen Bild, sondern in einem Metapanel mit verschiedenen Zeitebenen, die sich aufeinander beziehen, aber auf eine starre Panelstruktur verzichten. Weiterhin findet sich neben dem Metapanelbild ein gedruckter Text, der, deutlich von der Bildrealität abgesetzt, etwaige Zusammenhänge innerhalb des Bildes erläutert. Dem handschriftlich eingefügten Text kommt somit eine besondere Funktion zu, denn das berühmte „Rapunzel lass dein Haar herunter." findet sich auch im Text selbst wieder (hier übrigens ohne Fehler in der Zeichensetzung), wurde somit gedoppelt und darf als Ausspruch der Hexe gewertet werden, ohne auf sich selbst zu referenzieren. Otto Speckter, Zeichner des Bogens, entschied sich demnach bewusst für eine gesonderte Hervorhebung des Ausspruchs. Die Sprechblase wird zudem nicht nur genutzt, um einen Sprechakt in das Bild zu integrieren, sondern auch um den Rezipienten durch das Bild zu führen, denn sie weist zum Turm empor.

Spruchbänder bzw. Sprechblasen, die zu einer Person hinführen, finden sich laut Michel Butor auch in anderen Bildern: „Das Spruchband, das sich von einer Person wegbewegt, ermöglicht uns, ihre Rede zu verfolgen und sogar, dank der Windungen, [auch] ihre Sprechweise. Wendet sich ein Sprechender an eine andere dargestellte Person, muß mich die

---

[273] Vgl. Smolderen, Thierry: The Origins Of Comics. S. 137 – 138.
[274] Ebd. S. 138 – 139.
[275] Ebd. S. 140.

Lesebewegung zu diesem Zuhörer führen.“[276] Um eine solche, dem Zuhörer zugewandten Sprechblase, handelt es sich auch im Rapunzelbogen. Die Hexe Gothel spricht, während Rapunzel ihr zuhört. Ihr Sprechakt schlängelt sich zu ihr empor, der Leser folgt ihr und wird mittels Sprechblase durch einen Teilbereich des Bildes geführt. Ein Weg, den die Hexe selbst zurücklegen muss.

Ähnliche Blicklenkungen durch Sprechblasen sind in der Kunstgeschichte nicht unüblich. Giorgiones *Portrait einer alten Frau* (undatiert) etwa zeigt ein beschriftetes Band mit den Worten „Col Tempo [Anm. JA: Mit der Zeit]“, jedoch ist der Text an ihrer Hand befestigt, mit der sie auf sich selbst zeigt und nahelegt, dass auch der Rezipient mit der Zeit ebenso altern wird, wie die abgebildete Person.[277] Ähnlich verhält es sich bei Van Eyck. Der Genter Altar zeigt, so Butor, die Verkündigung aus der Bibel. Ein Engel spricht zu Maria die Worte „Ave gratia plena dominus tecum“, wobei der Text zu Maria führt, und nicht vom Hintergrund des Bildes abgesetzt, sondern in ihn hineingeschrieben wurde.[278] Die Antwort Marias folgt: „‚Ecce ancilla domini‘ ‚Ich bin des Herrn Magd‘“[279] Folglich führt die Schrift auch hier von Person zu Person und ermöglich mithilfe des Sprechaktes eine Blicklenkung des Rezipienten.

Dem Rapunzelbogen kommt eine besondere Bedeutung für die Comicforschung zu: Es handelt es sich hier um den einzigen Bogen innerhalb des Korpus‘ der eine Sprechblase vorweist.[280] Dass der Bogen überdies nicht aus dem späten 19. Jahrhundert, sondern von 1857 stammt, überrascht. Bildmittelpunkt und Fokus des Bilderbogens bildet der Text selbst. Die Illustrationen verwenden im Hauptpanel den *Establishing Shot*, die acht Subpanels verwenden *Auf Augenhöhe* und belegen auf der McCloud-Realismusskala den Bereich 44, 60 – 64 sowie 81 – 85. Das Bild-Text Verhältnis ist textlastig; neue, bildliche Informationen, die über den Text hinausgehen, lassen sich nicht bestimmen.

Dornröschen. (Korpus 11, Typ 2)

Der Kinderwunsch eines Königspaares bleibt unerfüllt. Eines Tages nimmt die Königin ein Bad und trifft auf einen magischen Frosch, der ihr verspricht, dass ihr innerhalb eines Jahres ein Kind geboren wird. Nach Ablauf dieser Zeit erfüllt sich die Prophezeiung. Das Königspaar lädt zu einem großen Fest. Aufgrund eines Mangels an Geschirr werden nur 12 der 13 weisen Frauen eingeladen. Jede von ihnen schenkt der Prinzessin, Dornröschen genannt, eine Wundergabe. Just in diesem Moment erscheint die erboste dreizehnte Frau und rächt sich mittels eines Fluchs an Dornrösches Eltern: Im fünfzehnten Lebensjahr werde sich ihre Tochter an einer Spindel stechen und sterben. Jenes Todesurteil wird jedoch von einer anderen weisen Frau zu einem hundertjährigen Schlaf abgemildert. Alle Spindeln im Königreich fallen der Verbannung einher, nur eine wird übersehen. Im Alter von fünfzehn Jahren entdeckt Dornröschen einen Turm, hier trifft sie auf die Urheberin des Fluchs und wird von ihr zum Spinnen verführt. Sie fällt in einen hundertjährigen Tiefschlaf, der auch die höfische Gesellschaft erstarren lässt. Mit den Jahren verwildert das Schloss und wird von einer undurchdringbaren Dornenhecke verschlungen. Hundert Jahre ziehen ins Land ehe es

---

[276] Butor, Michel: Die Wörter in der Malerei. S. 99.
[277] Vgl. ebd. S. 99 ff.
[278] Vgl. ebd. S. 101 ff.
Anmerkung J. A.: Die Reproduktion des Bildes gestaltet sich in zweierlei Hinsicht problematisch, denn die beiden Bildabschnitte sind spiegelverkehrt und in sich überdies vertauscht abgedruckt.
[279] Ebd. S. 104 ff.
[280] Eine weiteres, sprechblasenähnliches Objekt lässt sich in *Vom Schlittschuhlaufen und vom Gockelhahn* (Korpus 406) bestimmen, wobei hier nur Tierlaute („Ki Kiri Ki Kiiihhhhiii“) ohne Blase dem Schnabel des Hahns entweichen.

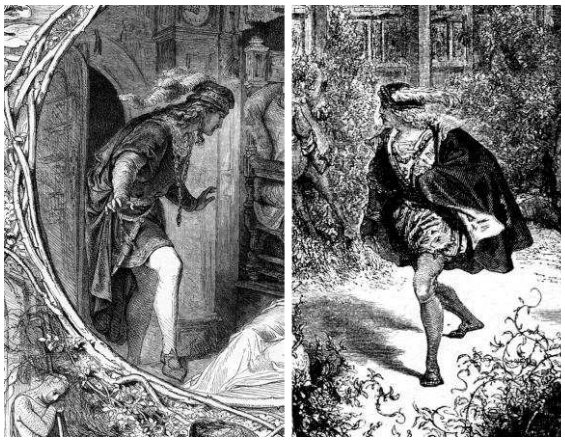
einem Königssohn gelingt, sich zu ihr durchzukämpfen. Sie erwacht, der Hofstaat mir ihr, Dornröschen heiratet ihren Retter.

Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 124: *Dornröschen*., Korpus 11.

Die allgemein bekannte Variante der Brüder Grimm erweist sich beim Direktvergleich zu Perraults Fassung als harmloses Lehrstück über Ausgrenzung und Rache. Perrault jedoch erzählt die Geschichte einer Königsfamilie, denen der Verbleib der dreizehnten Fee nicht bekannt ist. Als diese nun plötzlich erscheint kommt es zu einigen folgenschweren Missverständnissen. Gekränkt spricht die erboste Fee ihren Fluch aus, er wird jedoch – wie

auch bei Grimm – abgemildert. Einige Zeit zieht ins Land, da begegnet Dornröschen einer alten Frau, die nicht über das Spindelverbot informiert wurde. Die Prinzessin fällt in Ohnmacht, der König schickt einen Zwerg nach der guten Fee; sie wendet einen Zauber an und alle Lebewesen – mit Ausnahme des Königspaares – folgen Dornröschen in den Schlaf. Hundert Jahre ziehen ins Land und der nun regierende König entsendet einen Prinzen zu Dornröschen. Sie erwacht, man verliebt sich und führt ein Verhältnis im Verborgenen, denn die Mutter des Prinzen entstammt einer Kannibalenfamilie. Sie erfährt von der zukünftigen Schwiegertochter und schickt den Hofmeister, erst die Enkelkinder und dann die Schwiegertochter zu entführen, um sie zu verspeisen. Mittels einer List wird die Kannibalin getäuscht, doch als sie davon erfährt, befiehlt sie, eine Schlangengrube zu errichten um Dornröschen, die Enkelkinder, den Hofmeister, seine Familie und Diener zu töten. Im letzten Moment errettet der König die Unglückseligen. Vor Wut über das eigene Versagen richtet sich die königliche Kannibalin selbst hin.

Der *Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt*, Nr. 124 von W. Simmler widmet sich der Geschichte von Dornröschen. Auch hier handelt es sich um einen Bogen, dessen Struktur nicht ganz eindeutig hervortritt. Bilderbogen mit Aststrukturen als Panelgerüst treten häufig auf, man vergleiche hierzu etwa Rothbarts *Die Sternenthaler* (Korpus 19). Jedoch zeigt sich bei genauerer Betrachtung ein erheblicher Unterschied: Während Rothbarts Bogen die Aststruktur lediglich als Rahmenalternative verwendet, sie folglich nicht als Teil des Bildes gewertet werden darf, gehört das Dornengeflecht Simmlers zum Bildinhalt und ergibt sich aus der Geschichte selbst, denn Dornröschens Elternhaus ist von so einem Geflecht umrankt und auch innerhalb des Geflechts finden sich Figuren, die nicht Teil des Panelinhalts sind.



Simmler (links) und Doré (rechts)

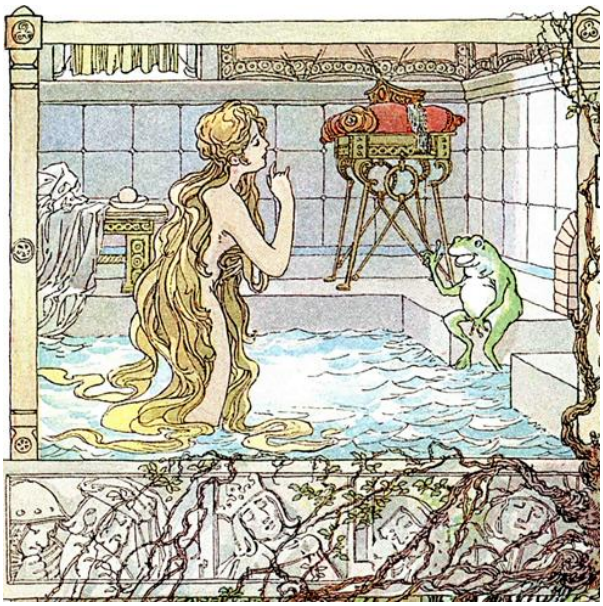
So ist im Bereich Blau (1) ein schlafender Mensch zu erkennen, andere Teile des Dornengeflechts beherbergen Tauben, einen Pfau sowie einen Hund. Das Märchen wird in fünf Bildern nacherzählt, wovon allerdings nur drei die tatsächliche Handlung wiedergeben (1, 2 , 5; dieser Bereich bildet zudem die drei Narrationsgruppen des Bogens) und die übrigen Bilder einzig markante Punkte der Geschichte illustrieren (3, 4) wie etwa der Koch, der den Küchenjungen ohrfeigt (4). Besonders interessant scheint hier das Hauptmotiv (5) zu sein. Man sieht den Prinzen und zukünftigen Ehemann Dornröschens den Spindelturm betreten, die Uhr im Hintergrund zeigt 11 Uhr 45 an, die der bekannte Redewendung „fünf vor zwölf“ nahekommt, die auf ein drohendes Unheil hinweist. Vermutlich handelt es sich um einen Zufall, jedoch könnte Simmler einen Verweis auf die drohende Gefahr durch die Spindel oder den drohenden Tod (der Schlaf als Abmilderung des Todes) eingefügt haben. Eine weitere Möglichkeit ergibt sich durch das Eintreffen des Prinzen: Er findet Dornröschen kurz bevor sie aus ihrem hundertjährigen Schlaf erwacht – die Uhr zeigt folglich an, dass ein Zyklus kurz vor der Vollendung steht.

Folgende Induktionsmethoden werden verwendet: (1) → (2) *Von Szene zu Szene,* (2) → (3) *Von Szene zu Szene,* (3) → (4) *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt,* (4) → (Blau 1) *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt,* (Blau 1; 4) → (5) *Von Szene zu Szene*.

Gustave Doré - La Belle au bois dormant (1867)

Dornröschen selbst nächtigt nicht in einem Bett sondern ruht, mit dem Kopf an einem Bein der alten Frau gelehnt, die hinter ihr auf einem Sessel sitzend, schläft. In der linken Hand hält die unglückselige Prinzessin die Spindel. Eine Katze schläft auf der Fensterbank, ein Vogel ruht in seinem Käfig. Ein sehr ähnliches Motiv fertigte Gustave Doré an, der Dornröschen unter dem, an Perrault orientierten, Titel *La Belle au bois dormant* 1867 illustrierte, der wenige Jahre vor Simmlers Bogen (1869) entstand. Zwar wählt Simmler eine andere Perspektive und verleiht den Figuren auch andere Züge, jedoch gleichen sich diverse Bildelemente: Eine alte Frau ruht in einem Sessel und auch eine Katze, ein Vogel und ein Vogelkäfig sind zu sehen. Sowohl bei Simmler als auch bei Doré hält die alte Frau (deren Kleidung sich gleicht) eine Spindel in der Hand. Weitere Bilder Dorés zeigen die Kleidung des Prinzen – auch sie gleicht den Zeichnungen Simmlers. Insbesondere die alte Frau als Teil des Bildes überrascht und darf als Indiz für Simmlers Kenntnis von Perraults Märchen gewertet werden, denn bei Grimm tritt sie nicht in Erscheinung. Man könnte sie fälschlicherweise mit einer der weisen Frauen verwechseln, doch tragen sie, wie in Abschnitt 2 deutlich wird, grundlegend andere Züge. Der einfach strukturierte Bilderbogen präsentiert folglich eine Vermischung zweier Märchenfassungen, ohne einen eigenen Text abzudrucken. Die Panelfolge entspricht nicht der westlichen Leserichtung. Das Metapanel verwendet im Hauptpanel den *Establishing Shot*, weitere Perspektiven der Subpanel sind der Analysetabelle zu entnehmen. Auf der McCloud-Realismusskala befinden sich die Illustrationen in den Bereichen 60 – 64, 81 – 85 sowie 87 – 90, das Text-Bild-Verhältnis ist bildlastig, da ein Text fehlt.

	Dornröschen (Korpus 11)
Subpanel 1	Bildmittelpunkt (BM): Dornröschen. Fokus (F): Dornröschen. Perspektive (P): Augenhöhe.
Subpanel 2	BM: König. F: König. P: Augenhöhe.
Subpanel 3	BM: Wächter. F: Wächter. P: Augenhöhe.
Subpanel 4	BM: Schlafender Koch und Bursche. F: Schlafender Koch und Bursche. P: Augenhöhe.
Subpanel 5	BM: Alte Frau mit Spindel F: Dornröschen. P: Augenhöhe.



Dornröschen. Detail. (Heinrich Lefler, nach 1900. *Verlag der Gesellschaft für verfielfältigende Kunst* Nr. 38: *Dornröschen.* Nicht im Korpus).

Unter dem Subpanel findet sich ein eine Panelfolge, die erneut in Form eines Fassadendetails eingefügt wurde.

Ein weiterer Metapanelbogen, der für die Analyse ob seines Publikationsdatums von 1947 nicht relevante ist und nur der Vollständigkeit halber benannt wird, weist ebenfalls ein Dornröschenmotiv auf. Er wurde von Gerhard Gollwitzer gezeichnet und bei Karl H. Henssel verlegt. Hierbei handelt es sich um eine Malvorlage mit einer Metapanel-Typ-2-Struktur, die, wie *Rapunzel* (Korpus 10) oder auch *Der Froschkönig* (Korpus 15), verschiedene Bildstationen einer Gebäudestruktur (hier: dem Dornröschenschloss) unterordnet. Einzig das große Fest und die herbeieilende, erboste Fee werden außerhalb / auf dem Dach des Schlosses abgebildet. Der Bogen unterscheidet sich in seinem Aufbau dennoch stark von ähnlichen Metapanelbogen. Ein in drei vertikale Ebenen unterteiltes Schloss teilt dem Rezipienten drei verschiedene Handlungsverläufe mit. während sich der rechte und linke Teil des Bogens dem Königspaar (links) bzw. dem Koch und seinem Burschen (rechts) widmet, erzählt der in der Mitte befindliche Turm einzig vom Schicksal Dornröschens. Sie findet die Spindel, sticht sich, fällt in einen tiefen Schlaf und ein Prinz errettet sie. Der Bogen wird von oben nach unten rezipiert, wobei die einzelnen Räume (Turmzimmer, Thronsaal und Küche) jeweils auf drei Ebenen abgebildet sind. Besonders überraschen hier die Induktionsmethoden im Küchenbereich: Die drei Subpanels werden *Von Augenblick zu Augenblick* miteinander verbunden.[281]

In Wien wurde um 1900 in den *Bilderbogen für Schule und Haus* (Nr. 38) im *Verlag der Ges. für vervielfältigende Kunst in Wien* ein Panelstrukturbogen publiziert, der von Heinrich Lefler stammt und das Märchen im Jugendstil illustriert. Anders als die bisher genannten Bogen wird hier im ersten Panel auch das Aufeinandertreffen der Königin mit einem Frosch illustriert: „Da trug sich zu, als die Königin einmal im Bade saß, daß ein Frosch aus dem Wasser ans Land kroch und zu ihr sprach: ‚Dein Wunsch wird erfüllt werden, ehe ein Jahr vergeht, wirst du eine Tochter zur Welt bringen.‘“[282] Die Königin steht aufrecht im Wasser und wird nur von ihren langen blonden Haaren bedeckt, während der Frosch mit erhobenem Finger am Beckenrand sitzt und zu ihr spricht.[283] Ein weiteres bemerkenswertes Detail des Bogens: Eine Steinverzierung illustriert schlafende Menschen und erinnert an die Ideen Otto und Hans Speckters.[284]

[281] Der Bilderbogen findet sich in: Kohlmann, Theodor et. al.: Berliner Bilderbogen aus zwei Jahrhunderten. Hrsg. von der Stiftung Stadtmuseum Berlin. Berlin 1999. S. 53.
[282] Grimm, Jacob und Wilhelm: Dornröschen. In: Kinder- und Hausmärchen. Band 1. S. 257.
[283] Vgl. Lefler, Heinrich: Dornröschen. Wien: Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien [um. 1900] (= Bilderbogen für Schule und Haus Nr. 38.).
[284] Zu Fassadendetails und Panels als Teil der Bildrealität siehe auch: *II. III: a) Metapanel: Rapunzel nach Grimm von Otto Speckter 1857.* (Korpus 10, Typ 2)., *Der Froschkönig nach Grimm.* (Korpus 15, Typ 2) und *Die drei Spinnerinnen.* (Korpus 634, Typ 2).

***Der Froschkönig nach Grimm.* (Korpus 15, Typ 2) und *Der Froschkönig nach Grimm.* (Korpus 631, Typ 2)**

Während eine Prinzessin mit einer goldenen Kugel spielt, entgleitet ihr das kostbare Objekt und fällt in einen Brunnen. Ein Frosch eilt ihr zur Hilfe, bittet sie jedoch darum, ihn als Gegenleistung an ihrem Leben teilhaben zu lassen. Die Kugel wird wiederbeschafft, der grüne Helfer jedoch vergessen. Einen Tag später klopft es an die Tür – der Frosch verlangt nach Einlass und bittet die Prinzessin, ihr Versprechen einzulösen. Widerwillig teilt sie mit ihm Tisch und Bett, versucht ihn schließlich zu töten, worauf er sich in einen Prinzen verwandelt. Man ehelicht einander und zieht gemeinsam in die Welt hinaus.

Detail. *Münchener Bilderbogen* Nr. 193: *Der Froschkönig nach Grimm.*, Korpus 15.

Speckters Bogen von 1856 (Korpus 15, *Der Froschkönig nach Grimm*) wurde in Kapitel II. II als prototypischer Vertreter des Metapanels Typ 2 vorgestellt. Strukturell einfach gehalten wird er von unten rechts nach oben links rezipiert und entspricht demnach nur eingeschränkt der westlichen Leserichtung. Die jeweilig illustrierten Handlungselemente befinden sich größtenteils innerhalb der Torbögen oder Fenster des Schlosses, zwei Ausnahmen bilden der Anfang und das Ende der Geschichte sowie zwei Fassadendetails / Wandreliefs, die an Speckters Rapunzel-Bogen von 1857 erinnern.[285] Ein begleitender Text befindet sich in zwei Textfeldern – der Hauptteil der Geschichte steht innerhalb des Felsenfundaments, der zweite Teil auf der Brunnenmauer, an der die Prinzessin lehnt.

Das erste Fassadendetail zeigt den Titel des Märchens und eine Quellenangabe („Der Froschkönig nach Grimm“). Diese Verzierung des Balkons klärt den Sachverhalt zur ikonischen Differenz von Text und Bild innerhalb der Bilderbogenrealität, die im Bogen *Rapunzel nach Grimm von Otto Speckter 1857* (Korpus 10) aufgeworfen wurde. Während der Märchentext nur für den Leser, nicht aber für die handelnden Personen innerhalb des Bogens existiert, muss der Schriftzug als Teil der Bildrealität gewertet werden, denn er ist in Stein gemeißelt. Betrachtet man nun erneut das Spruchband im 1857er Bogen (Korpus 10), so verdeutlicht sich ihr Sprechblasencharakter. Speckter unterscheidet folglich sehr genau, ob es sich bei einem Text – der sich darüber hinaus auch hier in einem geschwungenen Band befindet – um innerbildliche Realität handelt.

Ein zweites Fassadendetail zeigt den ruhenden Froschkönig und eine Hexe. Wie auch in *Rapunzel nach Grimm von Otto Speckter 1857* (Korpus 15) wird ein Teil der Geschichte innerhalb eines Fassadendetails erzählt. Beide Reliefs zeigen eine Hexe als handelnde Person – während der Rapunzelbogen von 1857 einen unaussprechlichen Akt thematisiert (das eigene Kind wird als Zahlungsmittel zur Befriedigung temporärer Bedürfnisse verwendet), verweist Speckter auf einen Handlungsabschnitt, der vor dem Märchen stattfindet und nur kurz erwähnt wird: „Da erzählte er [Anm. JA: Der erlöste Königssohn] ihr, er wäre von einer bösen Hexe verwünscht worden und niemand hätte ihn aus dem Brunnen erlösen können als sie allein“.[286] Beide Handlungen sind hier also – nicht nur metaphorisch – in Stein gemeißelt.

[285] Im unteren rechten Teil des Bogens findet sich ein Stein mit Angaben über den Zeichner (Otto Speckter), das Veröffentlichungsjahr (1856) und den Entstehungsort (Hamburg).

[286] Vgl. Speckter, Otto: Der Froschkönig nach Grimm. Korpus 15. und Grimm, Jacob und Wilhelm: Der Froschkönig. In: Kinder- und Hausmärchen. Band 1. S. 32.

Über dem Haupte von Dornröschens Mutter, deren Verzweiflung in der Lesart des Speckter'schen Bogens den Menschenhandel erst auslöst, befindet sich die daraus resultierende Folgehandlung innerhalb des Fassadendetails. Es wird somit ein Blick in die Zukunft gewährt. Verzweiflung ob der vorübergehenden Unfruchtbarkeit steht der Verzweiflung um den Verlust des Kindes gegenüber. Im Froschkönig hingegen wurde die Verzauberungssequenz über der Erlösungsszene platziert, die Verwandlung vom Frosch zum Menschen geschieht folglich zwischen den Bildern mit Hilfe der Induktion (in diesem Fall: *Von Szene zu Szene*). Zwei magische Akte, deren Magie derselben Natur entspring: Die Hexe handelt aus Boshaftigkeit, während sich das Königskind in einer aussichtslosen Situation befindet, denn die Tochter des Hauses wurde zum metaphorischen Beischlaf mit dem verzauberten Königssohn gezwungen und wirft ihn aus Furcht und Ekel an die Wand. Die Funktion des Wandreliefs entspricht hier dem Blick in die Vergangenheit.

Speckter setzt in diesen Bildabschnitten den logischen Handlungsverlauf außer Kraft. Während der 1857er Bogen (Korpus 10, *Rapunzel*) in seinem Bildaufbau ohnehin intuitiv verläuft, verfolgt der 1856er Bogen (Korpus 15, *Froschkönig*) noch eine konventionelle Struktur. Das Motiv des Wandreliefs müsste in letzterem an den Anfang des Bogens gesetzt werden (vor den Brunnen); im Bogen befindet er sich über dem vorletzten Bildabschnitt (der letzte Bildabschnitt zeigt das nun verheiratete Paar in einer Kutsche davonfahren). Panelgruppen sind nicht vorhanden, Narrationsgruppen finden sich in folgenden Bereichen: Die Prinzessin verliert ihren goldenen Ball, der Frosch bietet seine Hilfe an, wenn sie ihm einen Wunsch erfüllt (Gruppe 1), der Frosch beharrt auf die Einlösung des Versprechens, die Prinzessin weigert sich, man diniert miteinander (Gruppe 2), der Fluch wird gebrochen, der Frosch nimmt die Form eines Prinzen an, seine Hülle liegt nun in der rechten Ecke des Raumes (Gruppe 3) und die Protagonisten heiraten (Gruppe 4).

Die verwendete Induktionmethoden des Bogens sind 3x *Von Gegenstand zu Gegenstand*, 2x *Von Szene zu Szene* (Frosch verwandelt sich in Prinzen – der Zusammenhang wird nicht anhand der Bilder selbst deutlich; Prinzessin und Prinz verlassen das Schloss.) Der Bildmittelpunkt entspricht dem Fokus und zeigt den Frosch beim Dinner mit der Königsfamilie innerhalb des fokussierten Schlosses. Die Illustration verwendet im Hauptpanel den *Establishing Shot*, die Subpanels verwenden die Perspektive *Auf Augenhöhe* und befindet sich innerhalb der McCloud-Realismusskala im Bereich 44, 60 – 64 sowie 81 – 85.

Eine weitere Bearbeitung des Froschkönigs fertigte der Dresdener V. Erler an. Der *Neue Magdeburger Bilderbogen* Nr. 610 (um 1905) gleicht seinem Münchener Pendant in vielerlei Hinsicht. Zu den offensichtlichsten Parallelen zählt die Seitenarchitektur, denn beide Bogen verwenden eine Metapanelstruktur, wenngleich Erlers Bogen sich in zwei Teilbereichen von ihr löst. Sowohl der Titel als auch der Verweis auf die Brüder Grimm wurden auch hier in Form einer Schriftrolle eingefügt – anders als im zuvor besprochenen Bogen gehört sie dennoch nicht zur Bildrealität, denn sie stellt keine steinerne Verzierung dar und auch sonst findet sich kein Hinweis auf einen logisch zu begründenden Platz in der Bildrealität. Zentrales Element beider Bogen verkörpert ein gemeinsames Dinner von Frosch und Königsfamilie. Auch hier sitzt der König standesgemäß am Kopfende – ob ihm, wie bei Speckter, der Narr gegenübersitzt, kann nicht geklärt werden. An seiner Seite befinden sich die Tochter und der Froschkönig. In beiden Bildern trägt der Frosch ein Lätzchen und benutzt eine Gabel mit seiner rechten Hand. Auf illustratorischer Ebene gleicht sich noch ein weiterer Bildabschnitt (bei Speckter findet er sich im obersten Fenster, bei Erler im unteren rechten Bereich des Schlosses). Weitere Parallelen lassen sich nicht ausmachen.

Neue Magdeburger Bilderbogen Nr. 610: *Der Froschkönig.*, Korpus 631. Foto: RothenburgMuseum, Rothenburg ob der Tauber, Sammlung Dr. Ludwig Schnurrer.

Anders als der Münchener Bogen wird der *Neue Magdeburger Bilderbogen* nicht von unten nach oben, sondern von oben nach unten und von links nach rechts – also (von ein paar Unregelmäßigkeiten abgesehen) der Leserichtung entsprechend, rezipiert. Man darf davon ausgehen, dass die Rezeption von Bildergeschichten sich zwischen 1856 und 1905 veränderte. Diese Änderung führt zu einem Problem, das Erler ungeschickt löst, indem er zwei Subpanels einfügt, die neben dem Turm des Schlosses platziert die Königstochter beim Spiel mit ihrem goldenen Ball und der Verzweiflung nach dessen Verlust zeigt. Allerlei Farne und Gestrüpp, welches die Panelrahmen überschreitet und auch das Schloss bedeckt, zeugen von dieser künstlerischen Unentschlossenheit. Ebenfalls ungünstig gestalten sich die letzten drei Szenen: Anders als in Speckters Bogen ziehen Froschkönig und Königstochter nicht aus, sondern

heiraten im Schlosse des Brautvaters. Die Hochzeitsszene findet sich zwischen den Schlafgemächern der Prinzessin und stört die innerbildliche Logik. Ihr Schlafgemach befindet sich demnach sowohl links, als auch rechts – die rechte Variante spiegelt überdies exakt sein linkes Vorbild. Diese lokale Konfusion wird im begleitenden Text aufgelöst: „Am anderen Tage wurde das Paar getraut, und in einem goldenen Wagen zum neuen Königsschloß abgeholt, wo Sie noch lange glücklich und segensreich regierten.“[287] – es gelingt demnach nicht, mittels Bildaufbau auf andere Räumlichkeiten zu verweisen, denn es scheint, als befände sich das frisch vermählte Paar immer noch im Schloss des Brautvaters.

Zwei Einfälle Erlers heben seinen Bogen dennoch von Speckters Version ab. Sowohl die Dinner- als auch die Hochzeitsszene werden perspektivisch in Richtung des Rezipienten erweitert: Ein Diener (bzw. drei Musikanten) treten aus dem Metapanel hervor und deuten einen Raum an, der über die Zweidimensionalität hinausreicht.[288]

Panelgruppen finden sich hier nicht, folgende Narrationsgruppen treten auf: Gruppe 1 umfasst die ersten beiden Subpanels (Prinzessin spielt mit goldener Kugel und verliert diese), Gruppe 2 das dritte bis fünfte Subpanel (der Frosch hüpft die Treppe empor, ein Wachmann betrachtet das Umland, man diniert miteinander), Gruppe 3 umfasst Subpanel 6 und 7 (Prinzessin und Frosch teilen das Bett, der Prinz wird erlöst) und Gruppe 4 zeigt die Hochzeit der beiden Protagonisten in Subpanel 8. Folgende Induktionsmethoden finden Verwendung: (1) → (2) *Von Gegenstand zu Gegenstand*, (2) → (3) *Von Szene zu Szene*, (3) → (Hauptpanel des Bogens) *Von Gegenstand zu Gegenstand*, (Hauptpanel des Bogens) → (4) *Von Szene zu Szene*, (4) → (5) *Von Szene zu Szene*, (5) → (6) *Von Gegenstand zu Gegenstand*, (6) → (7) *Von Szene zu Szene*. Auf der McCloud-Realismusskala befinden sich die Illustrationen im Bereich 69 – 71, 83 – 85 sowie 92 – 94, das Text-Bild-Verhältnis gestaltet sich textlastig.

	Der Froschkönig.
Subpanel 1	Bildinhalt (B): Prinzessin spielt vor dem Schloss und neben einem Brunnen mit ihrem goldenen Ball. Bildmittelpunkt (BM): Wiese. Fokus (F): Ball & Prinzessin. Perspektive (P): Augenhöhe.
Subpanel 2	B: Prinzessin sitzt auf Brunnenkante und weint, der Frosch hockt ihr gegenüber. BM: Wiese. F: Prinzessin. P: Augenhöhe.
Subpanel 3	B: Der Frosch springt eine Treppe empor. BM: Mauer. F: Frosch. P: Augenhöhe.

[287] Korpus 631.

[288] Figuren, die aus ihrem Panel / Metapanel herauszutreten scheinen, finden sich in Comics selten. Oft treten sie lediglich mit einem Körperteil oder Kleidungsstück über die Grenzen ihres Panels heraus, wie etwa in Guido Crepax‘ *Valentina: Die Unterirdischen* (Originalausgabe 1965/66, die erweiterte Buchausgabe erschien 1968) oder bei *Bruno Brazil: Die teuflischen Augen* von William Vance (William Van Cutsem) von 1969. Dennoch wird diese Technik auch hier selten verwendet und beschränkt sich auf wenige Panels. Der Amerikaner Adam Hughes hingegen verwendet sie ausgerechnet im grafisch im Vergleich zu *Valentina* bisher wenig experimtierfreudigen Comicklassiker *Betty & Veronica* auffallend häufig: Figuren treten auf 69 Seiten siebzehnmal aus ihren Panels heraus, d. h. sie verlassen mit einem Teil ihres Körpers das ihnen zugeteilte Panel, sind aber weiterhin einem Bild zuzuordnen. Figuren, die gleich mehrere Panels verdecken und nicht ohne weiteres einem Bereich zugeordnet werden können, finden sich fünfmal.
(Vgl. Crepax, Guido: Die Unterirdischen. In: ders. Valentina Underground. Berlin 2016.; Vance, William u. Greg: Die teuflischen Augen. In: dies.: Bruno Brazil. Gesamtausgabe Bd. 1. Köln 2013. S. 138. Und: Hughes, Adam: Betty & Veronica. Mamaroneck 2017.)

	Der Froschkönig.
Hauptpanel des Bogens.	B: Die königliche Familie diniert, ein Diener trägt Speisen davon, sie befinden sich in einem Schloss. BM: Königliche Familie und Frosch beim Dinner F: Diener mit Tablett. P: Establishing Shot.
Panel 4	B: Eine Wache steht auf einer Treppe und beobachtet die Umgebung. BM: Mauer. F: Wache. P: Augenhöhe.
Subpanel 5	B: Die Prinzessin sitzt im Bett, der Frosch neben demselbigen. BM: Bett. F: Frosch. P: Augenhöhe.
Subpanel 6	B: Das Paar heiratet. BM: Prinz und Prinzessin. F: Prinz und Prinzessin. P: Augenhöhe.
Subpanel 7	B: Der Frosch ist nun ein Prinz; er umarmt die Prinzessin. BM: Prinz und Prinzessin. F: Prinz und Prinzessin. P: Augenhöhe.

***Sneewittchen.* (Korpus 27, Typ 2)**

Schneewittchen zählt zu den beliebtesten Märchen unserer Zeit und wird oft sogar als prototypisches Märchen angesehen. Unzählige Male wurde es in andere Medien übertragen – ob als Bilderbogen, Comic, Roman, Singspiel,[289] Zeichentrick- und Realspielfilm. Zuletzt entstanden gleichzeitig vier Verfilmungen von unterschiedlicher Qualität (*Snow White and the Huntsman*, der deutlich werkgetreuere *Mirror Mirror,* der Mockbuster[290] *Grimm's Snow White* – alle von 2012 – sowie, 2014, der Pornofilm *Snow White XXX: An Axel Braun Parody*). Das Märchen existiert in verschiedenen Fassungen, die älteste etwa geht auf Musäus zurück (*Richilde*, 1782-86), andere Versionen stammen von Albert Ludwig Grimm (1809) und den Brüdern Grimm – teilweise unterscheiden sich diese verschiedenen Bearbeitungen enorm vom heute bekannten Märchen. So lebt Schneewittchen bei Albert Ludwig Grimm während ihrer Verbannung auf einem gläsernen Berg,[291] Musäus widmet sich explizit ihrer Mutter Richilde[292] und die Brüder Grimm berichten in der handschriftlichen Urfassung von 1810 von einem grausigen Ritual, in dessen Zentrum ein Schneewittchen steht, dessen Körper zu einer Marionette umfunktioniert wird:

> Eines Tages kehrte der König [...] in sein Reich zurück u. musste durch denselben Wald gehen, wo die 7 Zwerge wohnten. [...] Er hatte aber in seinem Gefolg sehr erfahrne Ärzte bei

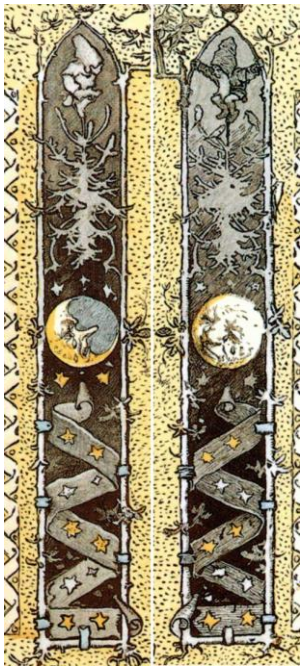
[289] Vgl. hierzu: Abt, Franz u. Hermann Francke: Sneewittchen. Ein Cyclus von 8 durch Declamation verbundenen Gesängen. Dichtung nach dem Märchen der Gebr. Grimm von Hermann Francke für Sopran, Mezzo-Sopran & Alt. (Soli & Chöre). Mit Pianoforte-Begleitung componirt von Franz Abt. Op 550. Offenbach 1880.

[290] Unter dem Lemma Mockbuster versteht man einen Film, der durch Titel und ggf. Coverdesign etc. indirekt vorgibt, ein aktueller Blockbuster zu sein.

[291] Vgl. Grimm, Albert Ludewig: Schneewittchen ein Mährchen. In: ders.: KinderMärchen. Mit einem Nachwort und Kommentaren von Ernst Schade. Hildesheim 1992. S. 1 – 76.

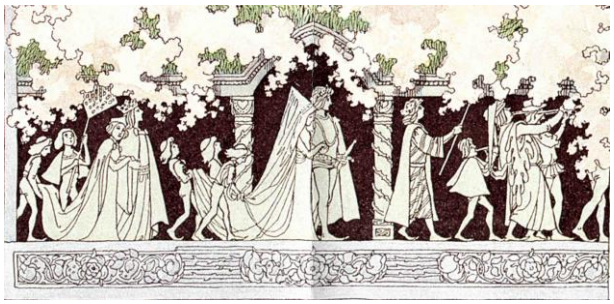
[292] Vgl. Musäus, Johann Karl August: Richilde. In: ders.: Volksmärchen der Deutschen. S. 71 – 117.

sich, die baten sich den Leichnam von den Zwergen aus, nahmen ihn u. machten ein Seil an 4 Ecken des Zimmers fest u. Schneeweißchen wurde wieder lebendig[293]



Die allgemein bekannte Fassung entspricht jedoch der Grimm'schen Ausgabe letzter Hand von 1857, an der sich auch der eingeschränkt sequenzielle Bilderbogen des Metapanelstrukturtyps 2 von 1890 orientiert.

Eine Prinzessin wird geboren, die Mutter verstirbt. Der Vater heiratet erneut und übersieht die Grausamkeit und Selbstsucht seiner Gattin. Sie verachtet ihr Stiefkind für ihre Jugendlichkeit und Schönheit, beauftragt einen Diener mit der Ermordung und Ausweidung der Kindfrau, um anschließend ihre Organe zu verspeisen. Dem Mädchen gelingt die Flucht in den tiefen Wald und sie versteckt sich bei sieben Zwergen. Wenig später erfährt die boshafte Königin von Schneewittchens Flucht und versucht sie auf nun deutlich kreativere Weise selbst zu ermorden, was ihr auch mittels eines giftigen Apfels vorerst gelingen wird. In einem Glassarg aufgebahrt, wird sie von einem Prinzen entdeckt, der sich in den Leichnam verliebt und ihn versehentlich wieder zum Leben erweckt, denn beim Abtransport des Sarges entweicht der giftige Apfel. Das Mädchen erwacht, man beschließt zu heiraten und foltert die Stiefmutter zu Tode.



Dornröschen. Detail. (Heinrich Lefler, nach 1900. *Verlag der Gesellschaft für verfielfältigende Kunst* Nr. 38: *Dornröschen*., Nicht Im Korpus.).

Sneewittchen. Detail. (Korpus 27).

Der bildlastige Bogen (ein Text fehlt) erzählt die Geschichte innerhalb diverser Fenster, die Teil eines seitenbestimmenden Rahmensystems sind, die Geschichte wird folglich der Seitenstruktur untergeordnet und entspricht weitestgehend der westlichen Leserichtung (mit Ausnahme des Subpanels 2*) Dabei erinnert die Form der Metapanelstruktur an das Fenster einer Burg – der oberen Teil des Bildes präsentiert darüber hinaus mehrere Fenster, während die Bilder unter dem Hauptfenster (6) an Wandmalereien erinnern. Bildabschnitt 1 zeigt Schneewittchens Mutter, die auf die Geburt ihres Kindes wartet, das ihr von einem Storch gebracht wird. Es folgt ein Sprung in der Erzählung, denn den Tod der Mutter sieht man nicht. Der Blick wird nun in die Mitte des oberen Bildabschnitts gelenkt, ein Fixpunkt, der mehrfach rezipiert werden muss (2*).[294] Schneewittchens Stiefmutter begutachtet sich vor ihrem magischen Spiegel, eine Schlange, die das Subpanel überschreitet, verweist – ebenso wie der Storch in (1) – auf den Metapanelcharakter des Bildes, denn das

[293] Grimm, Jacob und Wilhelm: Schneeweißchen. Schneewittchen. In: Jacob und Wilhelm Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Die handschriftliche Urfassung von 1810. Herausgegeben und kommentiert von Heinz Rölleke. Stuttgart 2007. S. 78.

[294] Die Bezeichnung 2* verweist auf die Notwendigkeit einer mehrfachen Betrachtung des Bildes durch den Rezipienten.

Subpanel bildet keinen festen Rahmen, stellt nur bedingt einen festgelegten Weltausschnitt dar. Weiterhin wird der Jäger präsentiert, der Schneewittchen entkommen lässt (3), er wurde zwischen (1) und (2) positioniert, in (4) erreicht das Mädchen die Zwergenhütte und in (5) erscheint an ihrem Fenster die verkleidete / verzauberte Stiefmutter um ihr einen giftigen Apfel zu schenken. Auf weitere temporäre Todesursachen des Schneewittchens wird neben den unteren Ecken des Bildabschnitt 8 verwiesen: Zwei Wappen bilden einen goldenen Apfel und einen Kamm ab.[295] Die Bildabschnitt Blau 1 und Blau 2 umrahmen nun Abschnitt 6, der das Bild dominiert. Ein großes Subpanel wird von zwei kleineren umrahmt. Diese Verzierungspanels wirken im ersten Moment unwichtig, bestimmen aber die umrahmte Szenerie. Sie zeigen die Dauer des Todes von Schneewittchen mit Hilfe des ebenfalls weinenden Mondes an, denn es wurden auch verschiedene Mondphasen abgebildet.[296] Unterschiedliche Panelgrößen werden genutzt, um zeitliche Abläufe festzulegen. Je größer das Panel ausfällt, desto umfangreicher gestaltet sich die abgebildete Zeit.[297] Der gezeigt Bildinhalt nutzt simultane Darstellungen. Unter einem Baum ruht das zeitweise verstorbene Schneewittchen in einem Glassarg, wo sie von Zwergen betrauert (links) bzw. bewacht (am rechten Fußende des Sarges) wird. Selbst die Tiere trauern. Ein Uhu, der sich etwas versteckt im Baum über ihrem Sarg befindet, weint; auch ein Reh und ein Hase trauern. Ihr Sarg ruht indes auf einem Felsen, der dem Zwergenheim[298] Schutz bietet. Im Hintergrund sieht man den Königssohn herannahen, ein Frosch winkt den Zwergen zu. Im siebten Bildabschnitt erblickt man nun das wiederbelebte Schneewittchen. Abschnitt 8 bebildert die Hochzeit der Protagonistin, deren Haare im Übrigen eher blond als schwarz wirken.[299] Ihre Schleppe tragen die sieben Zwerge; zwei von ihnen führen den Hochzeitszug an. Das letzte Bild des Bogens zeigt die zu Tode gefolterte Stiefmutter. Ihr Schicksal wurde jedoch abgemildert (und in Subpanel 8 nur angedeutet) – anstatt explizit die Folterung zu präsentieren beschränkt man sich auf eine tote Frau, um deren Hals eine Schlinge liegt, deren Ende von einer Krähe im Schnabel gehalten wird.

---

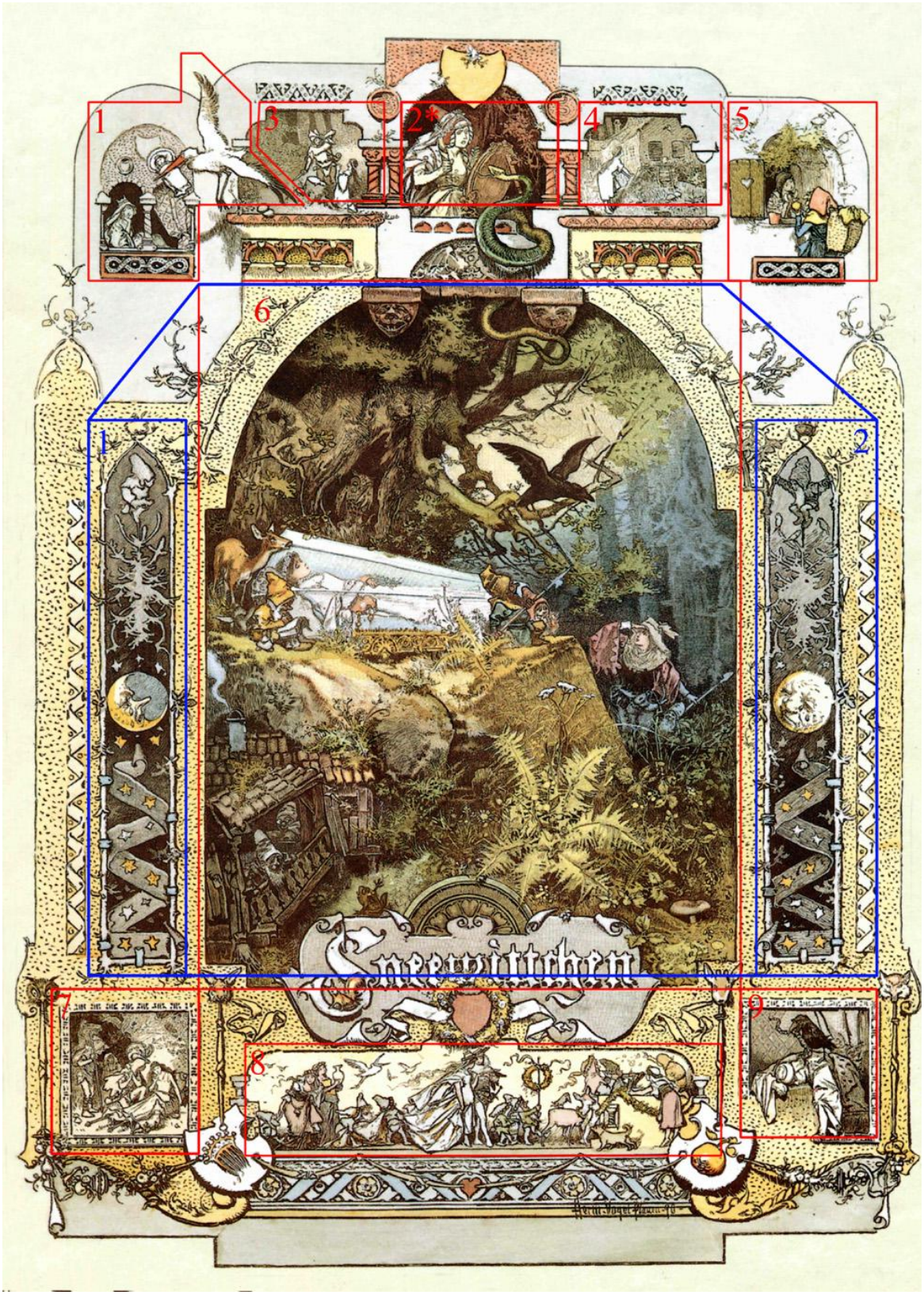
[295] Der goldene Apfel verweist zudem auf die griechische Göttin der Zwietracht, Eris (in der römischen Mythologie Discordia genannt). Mittels eines goldenen Apfels, auf dem „der Schönsten“ eingraviert ist, sähte sie Zwietracht zwischen den anwesenden Göttinnen, der von Paris geschlichtet wird, worauf ihm die schönste Frau der Welt (Helena) versprochen wird, was den troianischen Krieg auslöst.
Vgl. Nünlist, René: Eris. In: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Herausgegeben von Hubert Cancik u. Helmuth Schneider. Band 4: Epo – Gro. Stuttgart 1998. S. 73. Und: Schwab, Gustav: Die schönsten Sagen des klassischen Altertums. Ausgewählt von Hans Friedrich Blunck. Bayreuth 1989. S. 194.

[296] Überdies beherbergen die Panels zwei weitere Zwerge, denn in (6) finden sich lediglich fünf.

[297] Vgl. zum Verhältnis von Panelgröße und Zeit auch: Dammann, Günter: Temporale Strukturen des Erzählens in Comics. S. 91 – 101. und: Barbieri, Daniele: Zeit und Rhythmus in der Bilderzählung. S. 125 -141.

[298] Der Begriff ‚Zwergenheim‘ wird im Sinne Eugen Drewemanns verwendet und beschreibt einen von extremer Sauberkeit sowie strenger Kontrolle und Angst geprägten Zufluchtsort. (Vgl. Drewermann, Eugen: Schneewittchen. Märchen Nr. 53 aus der Grimmschen Sammlung. Zürich u. Düsseldorf 1997. S. 52 – 58.)

[299] In der handschriftlichen Urfassung von 1810 der Brüder Grimm bleibt die Haarfarbe des Mädchens unerwähnt: „Da wünschte sie und sprach: ach hätte ich doch ein Kind, so weiß wie diesen Schnee, so rothbackigt wie dies rothe Blut u. so schwarzäugig wie diesen Fensterrahm!“ (Grimm, Jacob und Wilhelm: Schneeweißchen. Schneewittchen. In: Kinder- und Hausmärchen. Die handschriftliche Urfassung von 1810. S. 75.) und auch die Fassung von 1812/15 erwähnt das Haar nicht explizit: „Und weil das Rothe in dem Weißen so schön aussah, so dachte sie: hätt ich doch ein Kind so weiß wie Schnee, so roth wie Blut und so schwarz wie dieser Rahmen. Und bald darauf bekam sie ein Töchterlein, so weiß wie der Schnee, so roth wie das Blut, und so schwarz wie Ebenholz, und darum ward es das Schneewittchen genannt.“ [Grimm, Jacob und Wilhelm: Sneewittchen (Schneeweißchen). In: Jacob und Wilhelm Grimm: Kinder- und Hausmärchen (1812 – 15). Berlin 2016. S. 146.]



Münchener Bilderbogen Nr. 1000: *Sneewittchen.*, Korpus 27.

Der Bogen überrascht durch mehrere erzählerische Einfälle. Ein explizit begleitender Text fehlt, es kann davon ausgegangen werden, dass *Sneewittchen* 1890 bereits sehr bekannt war. Der obere Teil des Bildes erzählt nahezu sequenziell, jedoch wurde zwischen (1) und (2*) ein weiterer Bildabschnitt platziert (3). Diese Störung des sequenziellen Verlaufs scheint durch

die zentrale Position von (2*) bedingt zu sein, denn die Stiefmutter befragt im Märchen immer wieder ihren magischen Spiegel. Auf den ersten Blick scheint im Bilderbogen nur ein Mordversuch abgebildet zu sein (Tod durch den vergifteten Apfel). Verzierungen am Rande des achten Subpanels verweisen aber auf eine weitere Todesart (Kamm). Abschnitt 2* wird somit zweimal gelesen – die Positionierung innerhalb des Bogen erscheint nun logisch. Besonders die Darstellung der Mondphasen überrascht: Ein abnehmender Sichelmond steht einem Vollmond gegenüber, es vergehen demnach ungefähr fünfzehn Tage, ehe Schneewittchen wieder zum Leben erwacht. Die Mondphasen bzw. die abgebildeten Zwerge erlauben einen weiteren Schluss: Werden die Bilder als direkt aufeinanderfolgend gelesen, lässt sich eine in Metapanels seltene Induktionsmethode, *Von Augenblick zu Augenblick*, bestimmen, denn beide Inhalte ändern sich nur minimal und weisen auf eine Panelgruppe hin.

Folgende Induktionsmethoden werden verwendet: (1) → (2) *Von Szene zu Szene,* (2) → (3) *Von Szene zu Szene*, (3) → (4) *Von Szene zu Szene*, (4) → (5) *Von Szene zu Szene*, (5) → (B1) *Von Szene zu Szene* (B1) → (6) *Von Szene zu Szene* (6) → (B2) *Von Szene zu Szene* (B2) → (7) *Von Szene zu Szene,* (7) → (8) *Von Szene zu Szene*, (8) → (9) *Von Szene zu Szene*. Weitaus komplexer gestaltet sich nun die Untersuchung des blaumarkierten Subpanels. Der Übergang von (Blau 1) zu (Blau 2) dauert mehrere Tage, deshalb erscheint *Von Szene zu Szene* passend. Der Zwerg dreht sich aber nur minimal und auch die Mondphase selbst ändert sich kaum, d. h. es wurde gleichzeitig *Von Augenblick zu Augenblick* verwendet. Durch die Verwendung dieser Induktionsmethode bildet sich im blauen Bereich eine Panelgruppe, denn ein Bewegungsverlauf wird in mehrere Subpanels unterteilt. Weiterhin finden sich vier Narrationsgruppen: Gruppe 1 umfasst das Subpanels (1), Gruppe 2 die Subpanels (2*) bis (5), Gruppe 3 Subpanel (6) und Gruppe 4 Subpanel (7) bis (9). Auf der McCloud-Realismusskala belegen die Illustrationen den Bereich 69 – 71 sowie 92 – 94. Das Metapanel verwendet einen *Establishing Shot*, die Perspektiven der Subpanels sind der Analysetabelle zu entnehmen.

Eine Darstellung wie in Subpanel 8, die Hochzeitsgesellschaft um Schneewittchen und den Prinzen, lässt sich auch in einem Panelstrukturbogen von Heinrich Lefler bestimmen, der nach 1900 in der Reihe der *Bilderbogen für Schule und Haus* (Nr. 38) im *Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien* erschien,[300] hier aber Dornröschen und ihren Prinzen abbildet. Der Direktvergleich beider Bildausschnitte überrascht, denn beide (Sub-)Panels unterliegen einer Dreiteilung. Das Hochzeitspaar bildet die Mitte und die Schärpen des Hochzeitskleides werden von zwei Küchenjungen bzw. drei Zwerge getragen. Links von ihnen befindet sich ein weiteres Paar (*Dornröschen*: König und Königin; *Sneewittchen*: zwei weibliche Personen). Lediglich der rechte Bildabschnitt weicht erheblich voneinander ab. Im Dornröschenbogen marschieren Musikanten voran, im Sneewittchenbogen wird die Stiefmutter gefoltert.

	Sneewittchen
Subpanel 1:	Bildmittelpunkt (BM): Schnabel. Fokus (F): Schnabel. Perspektive (P): Augenhöhe.
Subpanel 2:	BM: Mutter. F: Mutter. P: Augenhöhe.
Subpanel 3:	BM: Förster. F: Förster. P: Augenhöhe.
Subpanel 4:	BM: Zwergenheim.

[300] Der Bogen wurde mir freundlicherweise von Herrn Dr. Bernhard Lauer von der *Brüder Grimm-Gesellschaft e. V.* zur Verfügung gestellt.

	F: Sarg. P: Augenhöhe.
Subpanel 5:	BM: Schneewittchen und verwandelte (Stief-)Mutter. F: Schneewittchen und verwandelte (Stief-)Mutter. P: Augenhöhe.
Subpanel 6:	BM: Glassarg. F: Glassarg. P: Augenhöhe.
Subpanel 7:	BM: Schneewittchen und Prinz. F: Schneewittchen und Prinz. P: Augenhöhe.
Subpanel 8:	BM: Brautpaar. F: Brautpaar. P: Augenhöhe.
Subpanel 9:	BM: Tote (Stief-)Mutter. F: Tote (Stief-)Mutter. P: Augenhöhe.

***Der gestiefelte Kater.* (Korpus 393, Typ 3)**

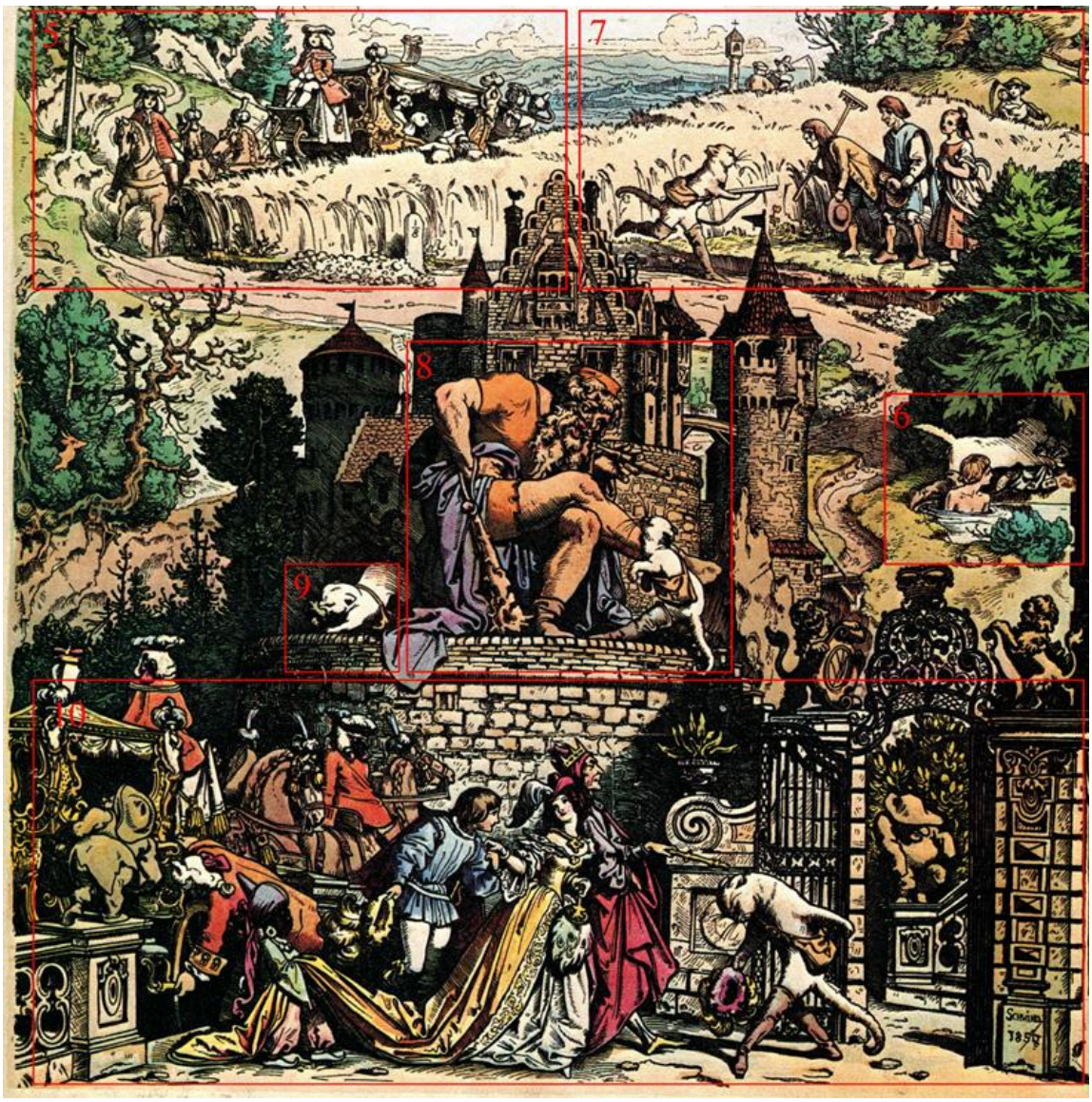
Als der alte Müller starb, vermachte er seinen drei Söhnen seinen Besitz zu ungleichen Teilen. Einer erbte die Mühle, einer den Esel und der Protagonist des Märchens den Hauskater. Betrübt über sein Erbe und die damit einhergehende Armut überlegt er, den Kater zu töten, um aus seinem Fell Handschuhen zu fertigen. Doch der Kater besitzt ein besonderes Talent: Er kann sprechen und bittet seinen neuen Herren um ein paar Schuhe, denn mit Schuhwerk könne er den Burschen zu Reichtum führen. Der pelzige Gefährte zieht sodann in die Welt hinaus und gehört bald zum engeren Kreis des Königs. Tag um Tag häuft er neue Reichtümer an, bringt mit einer List erst einen Zauberer um seinen Besitz und mit einer weiteren überzeugt er den König davon, die Prinzessin mit seinem nun überaus reichen Herren zu vermählen.

Detail. *Münchener Bilderbogen* Nr. 48: *Der gestiefelte Kater.*, Korpus 393.

Der gestiefelte Kater zählt zu einer Reihe Märchen, die seit 1856/57 nicht mehr Teil der Grimm'schen *Kinder- und Hausmärchen* sind. Ursprünglich aus Italien stammend und von Perrault übernommen, später von Ludwig Tieck zu einem Drama verarbeitet, fehlt es bei Grimm seit der zweiten Auflage.[301] Der bildlastige (ein Text fehlt) *Münchener Bilderbogen*

[301] Grimm, Jacob und Wilhelm: Der gestiefelte Kater. Anmerkungen. In: Kinder- und Hausmärchen. Band 3. S. 521 f.

Moritz von Schwinds aus dem Jahre 1850 orientiert sich demnach entweder an Perrault oder Tieck. Schwinds Bogen vermischt das Metapanel mit einer deutlichen Panelstruktur, zu finden im oberen Bereich des Blattes. Sie unterscheidet sich nicht nur strukturell vom übrigen Bogen, sondern auch in der Farbgebung, denn der Bereich wurde nicht koloriert. Der bildlastige Bogen entzieht sich der in westlichen Ländern etablierten Leserichtung und der Rezipient folgt den Bildern nun von rechts nach links. Das erste Panel illustriert den verzweifelten Müllerburschen, der sich noch in der Mühle befindet (1). Ein Schuster fertigt dem anthropomorphen Kater Stiefel an (2), dieser begibt sich auf Kaninchenjagd, ein deutlicher Hinweis auf den Märchentext Perraults, denn bei Grimm wurden die Kaninchen durch Rebhühner ausgetauscht.[302] Panel 4 präsentiert den Kater am Hofe des Königs.



Detail. *Münchener Bilderbogen* Nr. 48: *Der gestiefelte Kater.*, Korpus 393.

Der weitere Verlauf des Bogens basiert auf einer Metapanelstruktur. Der König reitet mit seinem Gefolge auf einem Weg entlang eines Feldes (5), während der Müllersohn in einem See badet und sein Kater die Kleider seines Herren versteckt (6). In Abschnitt 7 bedroht der

[302] Vgl. Grimm, Jacob und Wilhelm: Der gestiefelte Kater. In: Kinder- und Hausmärchen. Band 2. S. 454. sowie Perrault, Charles: Meister Kater oder Der gestiefelte Kater. Ein Märchen. Charles Perrault. Sämtliche Märchen. S. 83.

pelzige Hochstapler die Bauernschaft und zwingt sie, ihren eigentlichen Herren zu Gunsten des Müllersohns zu verleugnen. In der Mitte des Bildes befindet sich das Schloss des Menschenfressers, ein weiteres Indiz für eine Illustration nach Perrault, denn die Brüder Grimm berichten an des Kannibalen Stelle von einem Zauberer.[303] Dieses perspektivisch eher missratene Bauwerk bildet die Szenerie der folgenden zwei Szenen. Der Kater fordert den Menschenfresser dazu auf, seine Gabe zu nutzen und sich selbst in ein Tier zu verwandeln (8) – die Verwandlung ist nicht zu sehen und findet demnach ‚zwischen' den Panels statt. Aus Platzgründen wird lediglich die finale Transformation in eine Maus angedeutet, die sich bereits zwischen den Zähnen des Katers wiederfindet (9). Der letzte Bildabschnitt (10) widmet sich erneut dem König und seinem Gefolge. Sie erreichen mit ihrer Kutsche den Vorhof des Schlosses, dessen Besitzer ob des Ablebens des Menschenfressers wechselte. Panelgruppen finden sich nicht im Bilderbogen. Folgende Narrationsgruppen sind vorhanden: Gruppe 1 umfasst Panel (1), Gruppe 2 Panel (2) bis (4), Gruppe 3 die Subpanels (5) bis (9) und Gruppe 4 Subpanel (10).

Schwind nutzt im Rahmen seiner Illustration folgende Induktionsmethoden: (1) → (2) *Von Szene zu Szene*, (2) → (3) *Von Gegenstand zu Gegenstand*, (3) → (4) *Von Gegenstand zu Gegenstand*, (4) → (5) *Von Szene zu Szene*, (5) → (6) *Von Gegenstand zu Gegenstand*, (6) → (7) *Von Gegenstand zu Gegenstand*, (7) → (8) *Von Szene zu Szene*, (8) → (9) *Von Gegenstand zu Gegenstand*, (9) → (10) *Von Szene zu Szene*. Die Illustrationen entsprechen auf der McCloud-Realismusskala dem Bereich 69 – 71, 84, sowie 92 – 94.

	Der gestiefelte Kater.
Panel 1	Bildmittelpunkt (BM): Müllersburche und Kater. Fokus (F): Müllersburche und Kater. Perspektive (P): Augenhöhe.
Panel 2	BM: Schuster und Kater. F: Schuster und Kater. P: Augenhöhe.
Panel 3	BM: Baum. F: Kater. P: Augenhöhe.
Panel 4	BM: Hase. F:Kater. P: Augenhöhe.
Hauptpanel / Metapanel	BM: Riese. F: Riese. P: Establishing Shot.

Rinaldo Rinaldini (Korpus 629, Typ 1)

Zur Analyse von Rinaldo Rinaldini siehe Kapitel *II. II: Möglichkeiten der Sequenz*. Folgende Induktionsmethoden finden Verwendung: (1) → (2) *Von Gegenstand zu Gegenstand*, (2) → (3) *Von Szene zu Szene*, (3) → (4) *Von Gegenstand zu Gegenstand*, (4) → (5) *Von Szene zu Szene*, (5) → (6) *Von Szene zu Szene*, (6) → (7) *Von Szene zu Szene*, (7) → (8) *Von Szene zu Szene*. Panelgruppen lassen sich nicht bestimmen, Narrationsgruppen finden sich in folgendem Subpanelbereich: Gruppe 1 umfasst (1) bis (3). Rosa weckt Rinaldo Rinaldini, Gruppe 2 schildert die Umstände der erzählten Geschichte (4) bis (5), es folgt ein Kampf in Gruppe 3, aus dem der Protagonist siegreich hervortritt (6) bis (7) und Gruppe 4 schildert

[303] Vgl. Grimm, Jacob und Wilhelm: Der gestiefelte Kater. In: Kinder- und Hausmärchen. Band 2. S. 457.

Rinaldo Rinaldinis zusammentreffen mit Dianora (8). Bildmittelpunkt des Bogens bilden Rinaldo Rinaldini und seine Räuberbande, der Fokus variiert je nach Rezeptionsvorgang. Der Bogen verwendet den *Establishing Shot*, entspricht nicht der westlichen Leserichtung und die Illustrationen befinden sich auf der McCloud-Realismuspyramide im Bereich 69 – 71, 84, sowie 92 – 94 und doppeln den beigefügten Text – eigene Informationen werden auf bildlicher Ebene nicht hinzugefügt.

Das Märlein vom kleinen Frieder mit der Geige. (Korpus 633, Typ 2) und *Der Jude im Dorn.* (Korpus 306, Panelstruktur)

Ein krummbeiniger Knecht, Frieder genannt, empfängt für seine langjährige Arbeit drei Heller Lohn und zieht in die Welt hinaus. Auf seinen Wanderungen trifft der Junge einen Waldgeist und tauscht seinen Lohn gegen ein Vogelrohr sowie eine Zaubervioline ein, die jeden Zuhörer in Tanzwut zu versetzten vermag. Als Ersatzt für den dritten Heller verleiht ihm der Waldgeist eine magische Fähigkeit, die das Abschlagen einer ersten Bitte unmöglich macht.

Wenig später trifft der Junge auf einen Mann mit langem Bart. Dieser möchte einen Vogel verspeisen kann das Tier jedoch nicht erreichen. Frieder erlegt den Vogel und der tote Körper fällt in einen Dornenbusch. Ehe der Bärtige das Tier zu fassen bekommt, beginnt der Junge, aufzuspielen. Von der Tanzwut ergriffen zerkratzt das Gesicht des Mannes und in seiner Pein bietet er einen Beutel Gold an. Nach dem erzwungenen Handel trennen sich die beiden, doch der alte Mann zeigt Frieder bei einem Richter an. Man verhaftet den Unruhestifter und verurteilt ihn zum Tode. Mit Hilfe der Violine gelingt es dem Verurteilten der Vollstreckung zu entkommen, der Anzeigensteller entpuppt sich selbst als Dieb und wird sogleich gehängt. Frieder zieht ins Land und verdiente sein Geld weiterhin als Musikant.

Das Märlein vom kleinen Frieder mit der Geige existiert in der deutschsprachigen Literatur in vielen Varianten und geht laut den Brüdern Grimm auf Albrecht Dietrich zurück. Hier wird Frieder ‚Dulla' genannt: „Bei Dietrich heißt der Bauernknecht [.] Dulla (der Name erinnert an Till oder Dill Eulenspiegel, den lustigen Schalksknecht; vergl. das schwed. und altnord. Wort *thulr homo facetus, nugator* Spielmann) [...]."[304] Weiterhin handelt es sich beim alten Mann in vielen Fassungen um einen Mönch –[305] so auch in Albert Ludwig Grimms *Ein lustiges Mährlein vom kleinen Frider mit seiner Geige*,[306] der bei den Brüdern Grimm – man steht in keinerlei Verwandtschaftsbeziehung, konkurrierte jedoch miteinander[307] – keine Erwähnung findet.[308] Dieses Vorgehen mag dem Umstand geschuldet sein, dass ein Streit zwischen den

---

[304] Vgl. Grimm, Jacob und Wilhelm: Der Jud' im Dorn. Anmerkungen. In: Kinder- und Hausmärchen. Band 3. S. 203.

[305] Vgl. Vgl. Grimm, Jacob und Wilhelm: Der Jud' im Dorn. Anmerkungen. In: Kinder- und Hausmärchen. Band 3. S. 203.

[306] Vgl. Grimm Grimm, Albert Ludwig: Ein lustiges Mährlein vom kleinen Frieder mit seiner Geige. In: Albert Ludwig Grimm: Lina's Mährchenbuch. Eine Weynachtsgabe. Erster Band. Mit Kupfern. Frankfurt am Main 1816. S. 158 – 187.

[307] Vgl. Schade, Ernst: Der Kinder- und Jugendschriftsteller Albert Ludwig Grimm und sein Werk. In: Albert Ludewig Grimm: KinderMährchen. Mit einem Nachwort und Kommentar von Ernst Schade. Hildesheim 1992. S. 211.

[308] Albert Ludwig Grimm publizierte in seinen *KinderMärchen* von 1809 bereits eine frühe dramatisierte Fassung von *Schneewittchen* als Zweiakter. Darüber hinaus befand man sich mit den Namensvettern in stetiger Konkurrenz:

> Seine Märchen als Kinderliteratur konkurrierten seit den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts, als in einigen Schul-Lesebüchern die ersten Märchen aufgenommen wurden, mit den Märchen der Brüder

Namensvettern in den Vorreden zu den *Kinder – und Hausmärchen* sowie *Lina's Mährchenbuch* entbrannte:

> Diese [Anm. JA: Brüder Grimm] hatten auch bei der Herausgabe ihres ersten Bandes in den Anmerkungen zu ihrer Vorrede auf die Sammlung von A. L. Grimm Bezug genommen. Dort heißt es: „Ausdrücklich aber muß noch bemerkt werden, daß eine vor ein paar Jahren von einem Namensverwandten A. L. Grimm unter dem Titel ‚Kindermärchen' zu Heidelberg herausgekommene, nicht eben wohl gerathene, Sammlung mit uns und der unsrigen gar nichts gemein hat." A. L. Grimm kritisierte daraufhin in seiner Vorrede zu „Lina's Mährchenbuch" die Märchen der Brüder Grimm, die in deren romantischem Freundeskreis ebenfalls nicht nur Zustimmung gefunden hatten. A. L. Grimm begründet seine Kritik mit den Worten: „Die meisten ihrer [...] Mährchen tragen noch das Gepräge eines ganz gewöhnlichen Erzählers aus dem Volke mit allen seinen Fehlern, wie es denn überhaupt an der übrigen so sehr verdienstlichen Sammlung zu bedauern ist. daß nicht sorgfältig davon abgeschieden wurde, was doch augenscheinlich durch die Länge der Zeit, während dieses Mährchen Volkseigenthum waren, von verschiedenen Erzählern Schlechtes und Unpoetisches in Form und Stoff zugemischt ist, woher es auch kommt, daß man unter verschiedener Form dasselbe Mährchen oft zwey- oder dreymal in demselben Buche findet."[309]

Im Gegensatz zu den Brüdern Grimm gerieten die Märchenbücher des Namensvetters in Vergessenheit. Schade berichtet von einer zweiten Auflage im Jahr 1837 und einer preisgünstigeren Ausgabe zwei Jahre später. *Lina's Mährchenbuch* wurde mit acht Illustrationen versehen, die von Fr. Krätzmer stammten – die *KinderMärchen* hingegen illustrierte Franz von Pocci, der auch den vorliegenden *Münchener Bilderbogen* anfertigte.[310]

Zwischen den einzelnen Fassungen lassen sich mehrere Unterschiede bestimmen, die im folgenden tabellarisch aufgelistet werden.

Adalbert Ludwig Grimm	**Brüder Grimm**	***Münchener Bilderbogen* Nr. 122**	***Deutsche Bilderbogen* Nr. 182**
- Frieder ist kleinwüchsig, krummbeinig und arm. - arbeitet als Knecht bei einem Bauern. - nach drei Jahren zieht er in die Welt hinaus, erhält drei Heller. - trifft auf Berggeist und tauscht die Heller ein.	- keine Angaben zur Größe oder zum Namen. Als Charaktereigenschaft wird Gutmüthigkeit und Fleiß genannt. - arbeitet als Knecht bei reichem Mann. - Herr behält Lohn aus Gier ein, nach drei Jahren verlangt der Knecht seinen Lohn.	Frieder ist klein und krummbeinig. - arbeitet bei einem Bauern. - Nach drei Jahren will er in die Welt ziehen und bekommt drei Heller lohn. - trifft auf Berggeist Rebelkapp, dieser nimmt Frieder das	- keine Angabe zur Größe oder zum Namen. Als Charaktereigenschaft wird Fleiß, Redlichkeit, Zufriedenheit und Fröhlichkeit angegeben. - arbeitet bei einem reichen Mann. - Herr behält Lohn aus

Grimm. Da man zu dieser Zeit in Lesebüchern lehrreichen Märchen mit parabolischem oder fabelartigem Charakter den Vorzug gab, übernahm man zunächst viele Märchen von Albert Ludwig Grimm. Erst als sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts literaturdidaktische Veränderungen anzeigten, gewannen die Märchen der Brüder Grimm in Lesebüchern größere Bedeutung.

Die Märchenpublikationen A. L. Grimms waren den Brüdern Grimm durchaus bekannt, wie auch deren Märchen ihrem Namensvetter. Man polemisierte gegeneinander und stritt sogar miteinander, wobei man die unterschiedlichen Absichten, die man mit den Publikationen verfolgte, und die voneinander abweichenden Zielgruppen, die man ansprechen wollte, in den gegenseitigen Beurteilungen unberücksichtigt ließ. (Schade, Ernst: Der Kinder- und Jugendschriftsteller Albert Ludwig Grimm und sein Werk. S. 211 f.)

[309] Schade, Ernst: Der Kinder- und Jugendschriftsteller Albert Ludwig Grimm und sein Werk. S. 226 f.

[310] Ebd. S. 227.

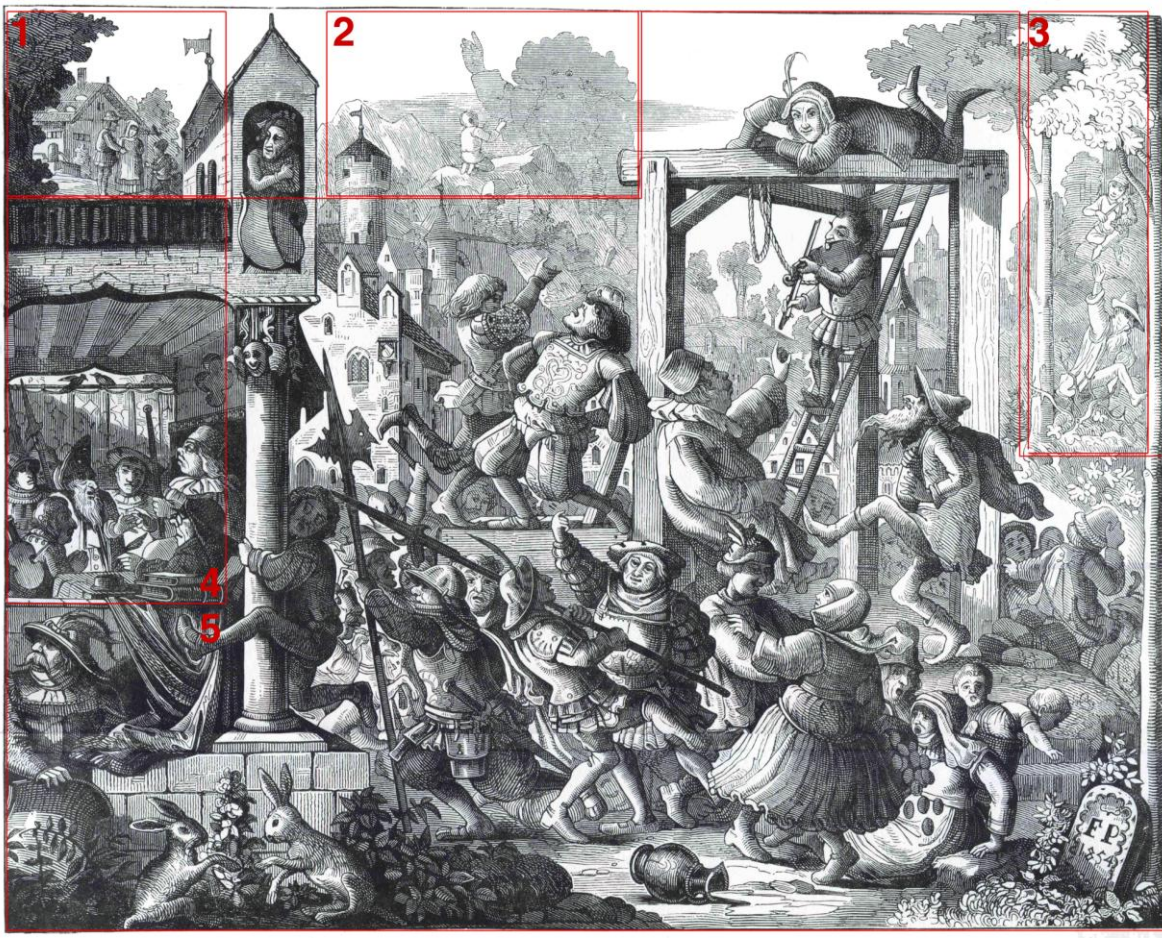
Adalbert Ludwig Grimm	**Brüder Grimm**	***Münchener Bilderbogen* Nr. 122**	***Deutsche Bilderbogen* Nr. 182**
- trifft auf Mönch, der trotz Fastenzeit eine Taube verspeisen möchte. - Taube fällt in Dornbusch, Frieder beginnt aufzuspielen. - Frieder erpresst das Geld des Mönches. - man geht gemeinsam zur nächsten Stadt. - Mönch schwärzt Frieder an. - Frieder wird zum Tode durch den Strang verurteilt. - Frieder spielt sich frei. - Menschen folgen ihm tanzend, lediglich die Müdigkeit stoppt sie. - Frieder zieht in andere Städte und verdient sein Geld durch seine Violine.	- trifft auf kleines Männchen, dass die Heller gegen Wünsche tauscht. - Protagonist trifft auf hungrigen Juden, erlegt einen Vogel. - Beginnt zu musizieren und erpresst so das Geld seines Opfers. - Jude zeigt den Knecht im nächsten Dorf an. - Protagonist wird zum Tode durch den Strang verurteilt und spielt sich frei. - Erspresst vom Juden ein Geständniss. Dieser stahl das Geld selbst und wird exekutiert.[311]	Geld ab und beschenkt ihn dafür. - Frieder trifft auf konfessionslosen Mann, tötet den Vogel, beginnt zu musizieren. - Mann verspricht Frieder Geld, wenn er aufhöre, zu spielen. - Wenig später zeigt er Frieder an, dieser wird zum Tode verurteilt. - Frieder spielt sich erneut frei. - Mann stellt sich als Dieb heraus und wird hingerichtet. - Frieder zieht in die Welt und verdient sein Geld als ehrlicher Musikant.	Geiz ein, nach drei Jahren verlangt der Knecht seinen Lohn. Er erhält drei Taler. - trifft auf kleines Männchen, aus Mitleid schenkt er ihm seine drei Taler und erhält als Gegenseistung drei Wünsche. - Protagonist trifft Juden, der einen Vogel ob dessen schöner Stimme besitzen möchte. Frider erlegt das Tier. - Frieder beginnt, zu musizieren und erpresst so das Geld seines Opfers. - Jude zeigt Frieder im nächsten Dorf an, die Leute des Richters fangen den Jungen. - Protagonist wird zum Tode durch den Strang verurteilt und spielt sich frei. - Erpresst vom Juden ein Geständniss. Dieser gesteht und wird exekutiert.

[311] In der Erstausgabe der Kinder- und Hausmärchen finden sich charakterliche Varianzen des Protagonisten. Zwar wird er als gutmütig und einfältig bezeichnet [vgl. Grimm, Jacob und Wilhelm: Der Jud‘ im Dorn. In: Kinder- und Hausmärchen (1812 – 15). S. 353], das Aufeinandertreffen mit dem Juden zeigt aber auch eine bösartige Seite des Jungen:

> Die Leute hast du genug geschunden, dachte der lustige Knecht; so geschieht dir kein Unrecht, und spielte einen neuen Hüpfauf. Da legte sich der Jud‘ auf Bitten und Versprechen und wollte ihm Geld geben, wenn er aufhörte, allein das Geld war dem Knecht erst lange nicht genug und trieb ihn immer weiter, bis der Jud‘ ihm hundert harte Gulden verhieß, die er im Beutel führte und eben einem Christen abgeprellt hatte.
> [Grimm, Jacob und Wilhelm: Der Jud‘ im Dorn. In: Kinder- und Hausmärchen (1812 – 15). S. 354]

Dem Richter wird ein ähnliches Schicksal zuteil, denn der Junge hört erst auf zu spielen, als er begnadigt wird und sein Diebesgut behalten darf. Der Jude selbst erpresst er zu einem Geständnis und man exekutiert an des Jungen Stelle. [Vgl. Grimm, Jacob und Wilhelm: Der Jud‘ im Dorn. In: Kinder- und Hausmärchen (1812 – 15). S. 355]

Der größte Unterschied zwischen den Versionen besteht folglich im moralischen Kontext. Während der Mönch bei Albert Ludwig Grimm für seinen Regelverstoß bestraft wird, letztendlich aber überlebt, erscheint der Jude vorerst als unschuldig, ehe er sich als Dieb herausstellt und seine Exekution erfolgt. Grundlegend anders der *Münchener Bilderbogen* (Korpus 633): Frieder, weniger verschlagen als bei den Grimm-Varianten, wird vom Berggeist um sein Geld gebracht, handelt aber nicht, sondern wird beschenkt. Die Konfession des ersten Opfers bleibt dem Leser verborgen. Frieder versucht sich ebenfalls als Langfinger, erfährt Läuterung und wandelt sich zu einem ehrlichen Bürger. Der religionskritische Unterton Albert Ludwig Grimms und die antisemitische Passagen der Brüder Grimm wurden getilgt – eine allgemeingültige moralische Grundaussage dem Märchen hinzugefügt. Der *Deutsche Bilderbogen* hingegen orientiert sich an den Brüdern Grimm und fasst das Märchen zusammen – somit bleibt auch der antisemitische Unterton des Märchen erhalten.



Münchener Bilderbogen Nr. 122: *Das Märlein vom kleinen Frieder mit der Geige.*, Korpus 633.

Eine weitere erwähnenswerte Fassung ließ sich in der digitalen Sammlung der Bayerischen Staatsbibliothek ausmachen. 1839 bei Georg Franz in München verlegt wird sie Franz von Pocci zugeschrieben, jenem Illustrator, der auch den vorliegenden, fünfzehn Jahre später entstandenen *Münchener Bilderbogen* illustrierte. Unter dem Titel *Das Märlein vom kleinen Frieder mit seinem Vogelrohr und seiner Geige* offenbart sich eine texthistorisch kuriose Ausgabe: Neben Titelillustration und Frontispiz wurden weitere 21 Bilder angefertigt, die keine Übereinstimmung zu denen des Bilderbogens aufweisen. Der Text indes vermischt die genannten Varianten. Bis Seite 15 richtet er sich nach Albert Ludwig Grimm,[312] es erfolgt ein

[312] Vgl. Pocci, Franz: Das lustige Märlein vom kleinen Frieder mit seinem Vogelrohr und seiner Geige. München 1839. S. 3 – 15.

abrupter Wechsel zu den Brüdern Grimm: [Anm. JA: Die Kursivierung markiert den Text Albert Ludwig Grimms, es folgen die Brüder Grimm, Unterstreichungen markieren von Franz von Pocci hinzugefügte Textelemente] „*Er war aber schon eine gute Strecke gegangen und war den hohen Felsberg schon herunter=gestiegen*, da begegnete er einem Juden mit [Brüder Grimm: einem] langem Ziegenbart, der stand und horchte auf den Gesang eines Vogels, der hoch oben in der Spitze eines Baumes saß.“[313]

Der textlastige *Münchener Bilderbogen* Nr 122 (Korpus 633) erzählt den Text in einem Metapanel nach und entspricht der westlichen Leserichtung. Teilbereich (1) zeigt Frieder und seine ehemaligen Arbeitgeber im linken, oberen Teil des Bildes. Bildbereich (2) wird mit Hilfe eines Hauselements aus Bildbereich (4) und (5) abgetrennt, bei dem es sich um das zweite Stockwerk des Gerichtsgebäudes / Rathauses handelt; (1) spielt folglich auf dem Balkon desselben. Die abgebildete Szene in (2) bildet das Zusammentreffen Frieders mit dem Naturgeist ab. Ein antropomorphe Wolke steigt hinter einem Berg empor, auf dessen Gipfel der junge Schalk demüthig und dem Geist zugewandt, kniet. Ein weiteres Separationselement stellt der Galgen aus Bildbereich (5) dar. Ehe der Rezipient die Untaten des Violinisten zu sehen bekommt, wird sein Blick an der Strafe für die zu begehende Tat vorbeigeführt. Überdies wird Bereich (3) von einem Baum abgetrennt, dessen Krone und Stamm den linken bzw. oberen Teil des Bildes abgrenzen. Ein Dornenbusch separiert den unteren Teil des Subpanels. Dem Rezipienten offenbart sich Frieder, der sein Opfer in Tanzwut versetzt um an seine Habseligkeiten zu gelangen. Subpanel (4) lenkt den Blick nun nach links ins Gerichtsgebäude / Rathaus. Wie auch im *Froschkönig* (Korpus 15) umrahmt ein Raum das entsprechende Subpanel. Neben der Juristikation wird auch der Ankläger sowie der Beklagte abgebildet. Frieder selbst lässt sich anhand seiner auf den Rücken gebundenen Violine identifizieren. wirkt allerdings älter als noch auf den anderen Bildabschnitten. Die Gewandung und die Barttracht des Anklägers geben, wie auch in Abschnitt (3) einen Hinweis, dass es sich um einen Juden handeln könnte. Hut, Bart und Form der Nase erinnern an antisemitische Karikaturen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit.

Subpanel (5), der größte Teil des Bildes, weist einige interessante Eigenschaften auf, denn er verweist auf eine Gleichzeitigkeit im Bild. Während das Rathaus / Gerichtsgebäude zum Rezipienten hin offen gestaltet wurde, sich auch in der Bildrealität selbst ein Fenster auf beiden Seiten des Gebäudes befindet, deutet sich an, dass die Hinrichtungsszene parallel zur Verhandlung stattfindet, was jedoch eine temporal Unmöglichkeit darstellt. Diese Gleichzeitigkeit wird durch Bildelemente wie einem Vorhang, der über die Mauer in das Gebäude hineinreicht, unterstützt. Er wurde fallengelassen, was die Gestaltung des gegenüberliegende Fensters verdeutlicht. Anders als die separierten Bereiche (1), (2) und (3), in denen deutlich unterschiedliche Szenen des Märchens abgebildet werden, gehören die Bereiche (4) und (5) zusammen. Abweichend von *Der arme Müllerbursche und das Kätzchen* (Korpus 479), *Rapunzel* (Korpus 10) oder *Wie der Hase den Fuchs prellt* (Korpus 470) scheint eine Interaktion zwischen den Bildabschnitten zu bestehen: Ein Junge klettert an einer Säule empor, die Teil des Fensters ist – Teile seines Körpers befinden sich demnach in Abschnitt (4) – ein Wächter befindet sich direkt unter dem Fenster, kann somit der Verhandlung, zumindest auditiv, folgen.

Von diesen theoretischen Aspekten abgesehen zeigt der Bildbereich (5) die Hinrichtungsszene bzw. die Befreieung Frieders. Er steht am Galgen auf einer Leiter, die Schlinge vermutlich um den Hals gebunden (die Violine verdeckt den Bereich, die Seilführung weist aber darauf hin) und spielt auf seiner Violine. Richter, Kläger und die Dorfbevölkerung tanzen. Auf dem Galgengerüst liegt ein Mann, der – anders als die übrigen

[313] Ebd. S. 15.

Personen des Bogens – den Rezipienten betrachtet und somit die dritte Wand durchbricht. Eine Helebarde weist anthropomorphe Züge auf und der Meilenstein oder Grabstein am unteren rechten Bildrand verweist auf den Zeichner Franz von Pocci sowie das Entstehungsjahr des Bogens, 1854.

Panelgruppen lassen sich nicht bestimmen. Narrationsgruppen finden sich in den Subpanels (1) (Gruppe 1), Subpanel (2) bis (4) (Gruppe 2) und Subpanel (5) (Gruppe 3). Folgende Induktionsmethoden werden verwendet: (1) → (2) *Von Szene zu Szene*, (2) → (3) *Von Szene zu Szene*, (3) → (4) *Von Szene zu Szene*, (4) → (5) *Von Gegenstand zu Gegenstand* (die Handlung baut aufeinander auf, man befindet sich in einer Szene, in der sich nur Details verändern). Bildmittelpunkt des Bogens bildet eine tanzende Person links neben dem Galgengerüst, der eine Longbob-Frisur (Prinz-Eisenherz-Schnitt) trägt, den Fokus bildet eine Person, die auf dem Galgengerüst liegt (er trägt Federn an seiner Kopfbedeckung) und den Rezipienten anblickt. Auf der McCloud-Realismusskala befindet sich die Illustration im Bereich 69 – 71, 81 – 83 sowie 92 – 94. Das Hauptpanel verwendet den *Establishing Shot*, die fünf Subpanels wurden *Auf Augenhöhe* illustriert.

Der *Deutsche Bilderbogen* Nr. 182 (Korpus 306), *Der Jude im Dorn*, erzählt das Grimm'sche Märchen mit Hilfe von sechs Panels und zählt folglich nicht zu den Metapanels. Der sich im Korpus befindliche Bogen wurde erheblich beschädigt – zur Rekonstruktion der fehlenden Bildinhalte wird deshalb eine Reproduktion des *Germanischen Nationalmuseums* herangezogen.[314] Die folgende Tabelle untersucht den Bilderbogen, der Text wurde – ob seiner Länge – zusammengefasst.

	Deutsche Bilderbogen Nr. 182
Panel 1	Text (T): Ein reicher Mann beschäftigt einen Knecht, dieser fordert nach drei Jahren seinen Lohn ein. Ihm werden drei Heller gewährt, einer für jedes Arbeitsjahr. Glücklich über den vermeintlichen Reichtum zieht der Knecht in die Welt hinaus. Bild (B): Knecht feilscht mit seinem Herrn. Im Gegensatz zum *Münchener Bilderbogen* Nr. 122 ist hier nicht etwa der Knecht krummbeinig oder untersetzt, sondern sein Herr. Dieser trägt einen Hut, darunter lange Haare, seine Nase krümmt sich. Weiterhin trägt er einen Mantel, Strumpfhosen und Schuhe. Der Knecht hingegen weist eine große Statur auf, ein ebenmäßiges Gesicht mit einem Schnurrbart und einer graden Nase. Auch der Knecht trägt eine kurze Hose, darunter Strumpfhosen, Schuhe eine Jacke, ein Hemd sowie einen Gehstock und einen Rucksack. Fokus (F): Knecht und Herr. Bildmittelpunkt (BM): Leer. Perspektive (P): Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 2	T: Der Knecht trifft am Wege ein kleines, armes Männlein, das ihn um sein Geld bittet. Aus Mitleid gibt er ihm das Geld und erhält als Gegenleistung drei Wünsche. Der Knecht wünscht sich ein Vogelrohr, eine Fidel, die alle Menschen in Tanzwut versetzt, sowie die Fähigkeit, dass ihm keiner einen Wunsch abschlagen kann. B: Am waldigen Wegesrand sitzt ein kleiner Mann mit einem Krückstock. Er trägt eine Halskrause, einen Vollbart sowie ein den ganzen Körper bedeckendes Gewand. Lediglich die Beine sind zu erkennen, sie lassen auf eine Hose schließen. Der Knecht, inzwischen trägt er einen Umhang, schüttet den Inhalt seines Geldbeutels in die rechte Hand des kleinen Mannes. F: Geldbeutel und Geld. BM: Arm / Hand des Knechts.

[314] Vgl. Scherenberg, Hermann: Der Jude im Dorn. Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Nr. 182, http://www.bildindex.de/document/obj00024040?part=0&medium=mi08055d13 [Konsultiert am 08.08.2017].

	P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 3	T: Der Protagonist begegnet einem Juden, der einen Vogel besitzen möchte und tötet für ihn das Tier. Als der Bittsteller das Tier ergreifen möchte und sich in einen Dornenbusch begibt, beginnt der Knecht aufzuspielen und sein Opfer in Tanzwut zu versetzten. Er hört erst auf zu spielen, als der Gequälte ihm sein gesamtes Vermögen schenkt. B: Der Jude tanzt im Dornbusch. Zwischen den Dornenzweigen schlängelt sich ein Titelband mit der Aufschrift: „Der Jude im Dorn.“ Rechts neben dem Tänzer, der einen langen Bart, mittellange Haare sowie einen Gehrock, sowie Hosen und Schuhe trägt, liegt ein toter Vogel. In der rechten Hand hält das Opfer einen Geldbeute. F:Geldbeutel. BM: Jude. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 4	T: Der Jude zeigt seinen Peiniger an, dieser wird verhaftet und dem Richter vorgeführt und zum Tode verurteilt. B: Links im Bild sitzt ein Richter sowie eine schemenhafte Person mit identischer Frisur hinter einem Tisch; vor dem Richter hockt, zusammengekauert, eine weitere Person der Jurisprudenz auf einem Stuhl. Aufgrund seiner Juristenfrisur und einer extrem spitzen Nase erinnert er an einen Teufel. Der Kläger zeigt mit einer Hand auf seinen Peiniger, dieser steht mit einer Flinte bewaffnet und einer Geige, die er vor den Bauch gebunden hat, rechts im Bild. F: Jude. BM: Jude. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 5	T: Während der Hinrichtung lässt sich der Knecht einen letzten Wunsch gewähren und musiziert. Auf diese Weise gelingt es ihm, seine vermeintliche Unschuld zu beweisen, indem er die Menge und insbesondere sein Opfer in Tanzwut versetzt. B: Auf dem Marktplatz: Der Knecht steht an den Galgen gelehnt und musiziert. Der Scharfrichter (er trägt einen zur Enthauptung geeigneten Doppelhänder) sowie das anwesende Rechtswesen und einige Schaulustige tanzen sich in Ekstase. Andere liegen bereits erschöpft am Boden (was allerdings der Logik des Märchens wiederspricht – ihm zu Folge müsste jene Person bereits vor Erschöpfung gestorben sein). Der Jude indes befindet sich in der Mitte des Bildes und tanzt ebenfalls. F: Jude. BM: Jude. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 6	T: Der Richter lässt den Juden zum Galgen bringen, wo man ihn exekutiert. B: Zwei Männer bringen den Juden, der sich zu wehren versucht, zum Galgen. Sie stehen vor einem Durchgang; im Hintergrund sind schemenhaft Galgen und Scharfrichter mit Beil zu erkennen. F: Jude. BM: Jude. P: Augenhöhe.

Im Bilderbogen sind keine Panelgruppen vorhanden, denn jedes Bild zeigt für sich einen Ausschnitt der Geschichte. Dennoch bilden sich übergreifende Narrationsgruppen. Panel 1 bis 3 zeigen szenenartige Momentaufnahmen und bilden die ersten Gruppe. Der Knecht fordert

seinen Lohn (Panel 1), er schenkt sein Geld einem armen Männlein (Panel 2) und quält einen Juden (Panel 3). Panel 3 bis 6 illustrieren die Hauptgeschichte und bilden Gruppe 3. Der Jude wird gequält und um sein Geld gebracht (Panel 3), er zeigt seinen Peiniger an (Panel 4), der Knecht wird verurteilt und spielt sich frei (Panel 5) und der Jude wird zur Exekution geleitet (Panel 6). Gruppe 2 steht zur Diskussion und kann nicht einwandfrei als eigene Gruppe bestimmt werden, denn Panel 3 lässt sich sowohl als eigenständiges Bild als auch zur Gruppe 1 oder Gruppe 3 zuordnen: Es kommt zu einer Überschneidung.

Sobald der Jude im Bilderbogen auftritt, steht er im Bildmittelpunkt und Fokus, was auch bereits durch den Titel *Der Jude im Dorn* nahegelegt wird. Die sechs nicht umrandeten und sich selbst begrenzenden Panels werden einzig durch die Induktionsmethode *Von Szene zu Szene* miteinander verknüpft und die Problematik der Induktionsmethoden verdeutlicht sich: Sowohl die tatsächlich szenenhaften Panels 1 bis 3, die lediglich durch den begleitenden Text miteinander in Verbindung gebracht werden und erhebliche Raum- und Zeitsprünge verwenden (es werden dezidiert andere Orte bzw. Zeiten gezeigt)[315], stehen Panels gegenüber, die offensichtlich aufeinander aufbauen (Panel 4 bis 6), aber trotzdem durch den schnellen Ortswechsel keine andere Induktionsmethode zulassen. Innerhalb des Bogens wird einzig die Perspektive *Auf Augenhöhe* verwendet.

Besonders sticht Panel 5 hervor, denn es erinnert in seiner Größe – es nimmt die Hälfte des Bogens ein – an das Metapanel aus dem *Münchener Bilderbogen* Nr. 122 (Korpus 633). Im Direktvergleich zeigen sich die Unterschiede zwischen einem Metapanel und einem übergroßen Einzelpanel aus einer Panelstruktur. Während im *Münchener Bilderbogen* mehrere Teilbereiche verschiedene Aspekte der Geschichte illustrieren, eine offensichtliche Trennung jedoch nicht vorkommt, zeigt das Einzelpanel des *Deutschen Bilderbogens* lediglich den Marktplatz vor der Hinrichtung. Menschen verfallen in Tanzwut; der Jude steht im Bildmittelpunkt und nicht wie im Metapanel rechts von Frieder.

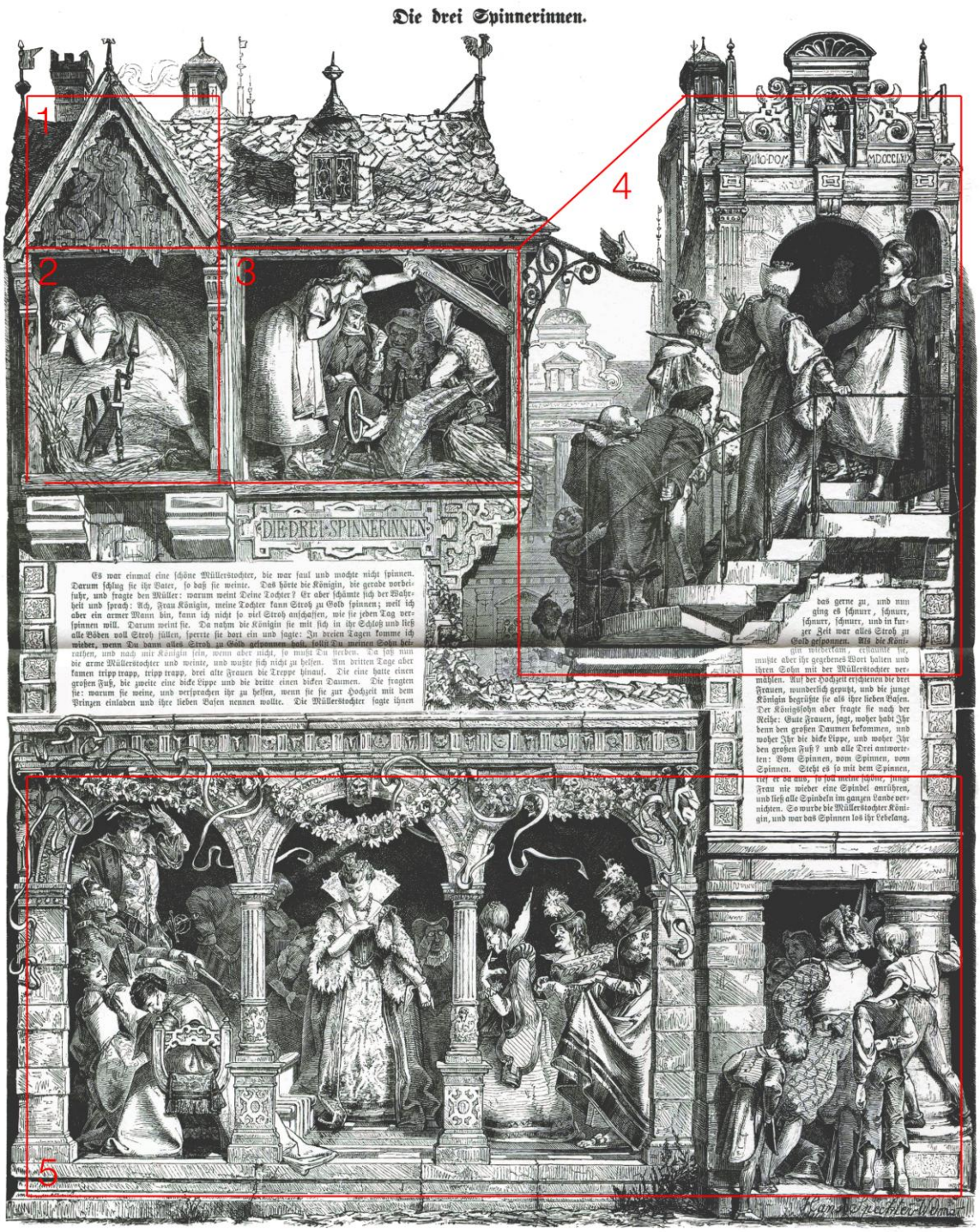
Die Leserichtung des Bogens entspricht nicht der Westlichen. Diese würde wiefolgt ausfallen: Panel 1, 3, 2, 4, 6, 5, d. h. zwischen Panel 1 und 2 steht Panel 3, neben Panel 4 wurde der Textkasten platziert, es folgt Panel 6 und unter die zweite Hälfte des Bogens wird von Panel 5 eingenommen. Das Verhältnis von Text und Bild ist textlastig, d. h. der Text fügt den Bildern Informationen hinzu, die sich aus den Zeichnungen nicht allein erschließen lassen. Auf der McCloud Realismusskala entsprechen die Zeichnungen dem Bereich 44 – 51, 60 – 64 sowie 81 – 91.

Die drei Spinnerinnen. (Korpus 634, Typ 2)

Eine faule Müllerstochter weigert sich zu spinnen und wird von ihrem Vater zur Strafe geschlagen, bis sie weint. Die Königin bemerkt das Unglück der ungezogenen Tochter und stellt den Vater zur Rede. Dieser gibt aus Scham an, seine Tochter besäße die Fähigkeit, Stroh zu Gold zu spinnen und er könne nicht genügend Stroh herbeischaffen, wie seine Tochter zu spinnen verlangt. Die Königin nimmt die Müllerstochter mit auf ihr Schloss und befehligt, in drei Tagen alles Stroh zu verspinnen. Gelingt ihr dies, wird sie mit dem Prinzen vermählt, sollte sie jedoch versagen, so sei sie des Todes. Nach drei untätigen Tagen treffen drei

[315] Vgl. hierzu: Mc Cloud, Scott: Comics richtig lesen. S. 78 – 80. Und: Mc Cloud, Scott: Comics machen. S. 16 – 17.

hässliche Spinnerinnen ein, die ihre Hilfe anbieten und als Gegenleistung nur um eine Hochzeitseinladung bitten. Das Stroh wird von ihnen versponnen, die Müllerstochter heiratet und als die drei Spinnerinnen auf ihre Hässlichkeit angesprochen werden, geben sie an, dass dies Folge der Spinnerei sei. Fortan bleibt der Müllerstochter das ungeliebte Handwerk erspart.



Münchner Bilderbogen Nr. 541: *Die drei Spinnerinnen*., Korpus 634.

Die drei Spinnerinnen stammt aus den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm und lässt sich dort in zwei verschiedenen Varianten ausmachen, die sich grundlegend voneinander unterscheiden: Während die Ausgabe dritter Hand der Handlung des Bogens inhaltlich weitestgehend gleicht, erzählt die Variante der Erstausgabe von 1812 mit dem Titel *Von dem bösen Flachsspinnen* die Geschichte eines Königs, der seine Frau und Töchter zum Flachsspinnen nötigt. Die Königin bittet drei hässliche Jungfrauen darum, vor dem König zu spinnen – dieser erlässt seinen Töchtern daraufhin die Arbeit.[316] In der Bilderbogenfassung wird auf den heute bekannten Text der *Ausgabe letzter Hand* zurückgegriffen,[317] man ändert aber ein wichtiges Detail: Anstatt einer prügelnden Mutter wird von einem prügelnden Vater gesprochen und die Szene findet sich auch im Bogen selbst wieder. Der Zeichner, Hans Speckter, Sohn des bereits mehrfach analysierten Zeichners Otto (*Der Froschkönig nach Grimm*, Korpus 15; *Rapunzel nach Grimm von Otto Speckter 1857*, Korpus 10) führt die Tradition des Vaters fort und platziert den grausamen Akt der Kindesmisshandlung in Bildabschnitt (1). Dem Rezipienten wird eine hölzerne Schnitzerei präsentiert, die einen prügelnden Vater, seine wehklagende Tochter sowie die Königin zeigt. Wie auch in *Rapunzel nach Grimm von Otto Speckter 1857* (Korpus 10) und *Der Froschkönig nach Grimm* (Korpus 15) wird ein unaussprechliches Element des Märchens als Teil der Bildrealität präsentiert, die auch von den Protagonisten selbst wahrgenommen werden könnte. Waren es bei *Rapunzel* der Kinderhandel und beim *Froschkönig* die Verzauberung des Prinzen, wird erneut ein Gewaltakt abgebildet, der sich wie bei ersterem gegen das eigene Kind wendet und als weiteres Indiz für ein solches Vorgehen – zumindest innerhalb der Familie Speckter – gewertet werden darf. Gleichzeitig verkörpert das toten Objekt den ersten Handlungsabschnitt des Bildes, der gleichzeitig Teil des Rahmen von Abschnitt (2) ist. Inzwischen lebt die Protagonistin nicht mehr bei ihrem gewalttätigen Vater, sondern bei einer weitaus gewaltätigeren Königin, die das Mädchen nicht etwa prügelt, sondern sie bei Nichtgelingen töten würde. Bildsegment (3) präsentiert eine interessante Variante der Bildrealität: Während der Raum in (1) noch sehr klein wirkt, erfährt er in (3) eine Erweiterung. Aufgrund der sich in beiden Raumteilen befindlichen Spindeln kann man vermuten, es handele sich in beiden Abschnitten um den selben Teil des Raumes aus unterschiedlicher Perspektive, der fehlende Strohhaufen hingegen verweist auf eine räumliche Erweiterung und auch die Hand der Protagonistin, die nun einen Balken des Raumes berührt, bestätigt diesen Eindruck. Darüberhinaus werden nun auch die drei Spinnerinnen abgebildet (was wiederum mit dem Fehlen des Strohs in Verbindung stehen könnte). Ein weiterer Teil des Gebäudes wirft hingegen Kontinuitätsfragen auf. Subpanel (4) zeigt eine Wendeltreppe, die zu einer Tür führt. Hier erwartet das Mädchen die Hochzeitsgäste und in einer weiteren Wandverzierung findet sich neben der Justizia auch ein Hinweis auf das Entstehungsdatum des Bogens: „Anno Dom MDCCCLXIX“ (1869). Jener Gebäudteil führt aber auf wundersame Weise ins Erdgeschoss, wo die Vermählung der Protagonistin stattfindet. Dieser Bereich (5) wird durch Säulen in vier Teile separiert. Der erste Teil zeigt den Hofstaat, der zweite den Einmarsch der in (4) abgebildeten Personen, der dritte die drei Spinnerinnen und ein vierter, der sich unter der Tür von (4) befindet – lediglich ein Text separiert die Bereiche – zeigt das Volk und einige Kinder. Der Umhang einer Person im ersten Bereich ragt im zweiten über das Gebäude hinaus, eines der Kinder im vierten Bereich steht mit einem Bein außerhalb des Gebäudes, das andere auf einer Stufe. An ihrer dem Rezipienten zugewandten Seite findet sich der Vermerk: „Hans Speckter Weimar“. Der Märchentext befindet sich in zwei Textblöcken zwischen dem Obergeschoss und dem Erdgeschoss, der Hintergrund setzt sich farblich deutlich von der Bildrealität ab. Anders der Titel des Bogens: „DIE DREI SPINNERINNEN“ wurde in die

[316] Vgl. Grimm, Jacob und Wilhelm: Von dem bösen Flachspinnen. In: Kinder- und Hausmärchen (1812 – 15). S. 42.
[317] Vgl. hierzu: Grimm, Jacob und Wilhelm: Die drei Spinnerinnen. In: Kinder- und Hausmärchen. Band 1. S. 97 – 99.

Fassade des Gebäudes gemeißelt. Die Position der Subpanels entspricht der westlichen Leserichtung.

Panelgruppen lassen sich nicht ausmachen, Narrationsgruppen bilden die Subpanels (1) (Gruppe 1), (2) bis (3) (Gruppe 2) sowie (4) bis (5) (Gruppe 3). Folgende Induktionsmethoden finden Verwendung: (1) → (2) *Von Szene zu Szene*, (2) → (3) *Von Gegenstand zu Gegenstand*, (3) → (4) *Von Szene zu Szene*, (4) → (5) *Von Gegenstand zu Gegenstand*. Die beiden Gegenstandsübergänge erklären sich im ersten Fall durch die Einheit des Raumes. Laut Begleittext weinte

> die arme Müllerstochter [..], und wußte sich nicht zu helfen. Am dritten Tage aber kam tripp trapp, tripp trapp, drei alte Frauen die Treppe hinauf. [...] Die Müllerstochter sagte ihnen das gerne zu, und nun ging es schnurr, schnurr, schnurr, schnurr, und in kurzer Zeit war alles Stroh zu Gold gesponnen.[318]

Die beiden Subpanels lassen aber nicht erkennen, an welchem der drei Tage (2) stattfindet. Ob der Zusammengehörigkeit beider Raumteile darf angenommen werden, dass die Zeit zwischen den beiden Handlungsabschnitten kurz ausfällt. Darüberhinaus baut die Handlung aufeinander auf, es wird eine Szene / ein Gedanke illustriert und wechselnde Gegenstände / Personen lassen sich in einer einheitlichen Szene ausmachen. Der Übergang von (4) → (5) funktioniert ähnlich – beide Bilder stiften dennoch einen gewissen Grad an Verwirrung. Laut Text steigen die drei Spinnerinnen eine Treppe empor.[319] (4) zeigt nun aber weder die Treppe zur Dachkammer, noch die drei Spinnerinnen. Wie bereits erwähnt, führt die Treppe wundersamerweise ins Erdgeschoss, was sich an der Reihenfolge der in (5) eintretenden Damen verdeutlicht; sie entspricht der Reihenfolge in (4). Die Handlung baut aufeinander auf, trotz Raumwechsels bleibt die Szene identisch; das Text-Bild-Verhältnis ist textlastig, neue Informationen, die sich nicht im Text finden lassen, sind innerhalb der Bilder nicht auszumachen. Ein abrupter Zeit / Ortswechsel bleibt aus. Auf der McCloud-Realismuspyramide belegen die Zeichnungen des Bogens den Bereich 69 – 71, 81 – 83 sowie 92 – 94.

	Die drei Spinnerinnen.
Subpanel 1	Bildmittelpunkt (BM): Vater und Tochter. Fokus (F): Vater und Tochter. Perspektive (P): Augenhöhe.
Subpanel 2	BM: Spindel. F: Tochter. P: Augenhöhe
Subpanel 3	BM: Tochter und die drei Spinnerinnen. F: Tochter und die drei Spinnerinnen. P: Augenhöhe
Subpanel 4	BM: Hochzeitsgesellschaft. F: Hochzeitsgesellschaft. P: Augenhöhe
Subpanel 5	BM: kniende Person, weiblich. F: Tochter bzw. Prinzessin. P: Augenhöhe
Metapanel	BM: Haus. F: Haus. P: Establishing Shot.

[318] Korpus 634.
[319] Vgl. ebd.

Der Wolf und die sieben jungen Geißlein. **(Korpus 24, Typ 3)**

Mutter Geiß verlässt das Haus, um Futter für ihre Kinder zu sammeln. Kaum aus dem Haus gegangen, versucht ein Wolf die Abwesenheit des Muttertiers auszunutzen, um die Geißlein zu fressen, was ihm vorerst nicht gelingen soll. Erst als er seine Pfoten mit Teig und Mehl bestreichen lässt, fallen die Jungtiere dem listigen Jäger zum Opfer. Nur eins der sieben Geißlein vermag mit einem Sprung in den Uhrkasten dem Angreifer zu entkommen. Betrübt über den Tod ihrer Kinder finden die Mutter den Übeltäter auf einer Wiese schlafend vor, schneidet ihm den Bauch auf, befreit ihre Kinder und füllt denselben mit Steinen. Als nun der Wolf erwacht, versucht er vom Brunnen zu trinken, wird in die Tiefe gezogen und ertrinkt.

Der Wolf und die sieben jungen Geißlein, ein *Bilderbogen für Schule und Haus* Nr. 8 von 1897, auf dem ein „Vermerk des Ministeriums für Cultus und Unterricht" auf einen „Erlass vom 1. Jänner 1897" hinweist,[320] der Bogen dieser Art den Schulbehörden empfiehlt – der pädagogische Nutzen jener Bilderbogen scheint demnach erkannt worden zu sein – widmet sich dem bekannten Märchen *Der Wolf und die sieben jungen Geißlein / Der Wolf und die Geisechen* der Brüder Grimm in einer gekürzten Fassung, die sich auf die *Ausgabe letzter Hand* stützt.[321] Die folgende Gegenüberstellung verdeutlicht exemplarisch den Grad der Kürzungen, die unterstrichenen Passagen des Grimm'schen Märchens wurden im Bilderbogen entfernt.

Bilderbogen für Schule und Haus	**Der Wolf und die sieben Geißlein (Grimm)**
„Es war einmal eine alte Geiß, die hatte sieben junge Geißlein. Eines Tages war sie in den Wald gegangen, Futter zu holen. Da kam der Wolf zu der Hausthür und rief: ‚Macht auf, ihr lieben Kinder, eure Mutter ist da!'"[322]	„Es war einmal eine alte Geiß, die hatte sieben junge Geißlein <u>und hatte sie lieb, wie eine Mutter ihre Kinder liebhat.</u> Eines Tages <u>wollte sie</u> in den Wald <u>gehen und</u> Futter holen, <u>da rief sie alle sieben herbei und sprach: ‚Liebe Kinder, ich will hinaus in den Wald, seid auf eurer Hut vor dem Wolf, wenn er hereinkommt, so frißt er euch alle mit Haut und Haar. Der Bösewicht verstellt sich oft, aber an seiner rauhen Stimme und an seinen schwarzen Füßen werdet ihr ihn gleich erkennen.' Die Geißlein sagten: ‚Liebe Mutter, wir wollen uns schon in acht nehmen, Ihr könnt ohne Sorge fortgehen.' Da meckerte die Alte und machte sich getrost auf den Weg.</u> <u>Es dauerte nicht lange, da klopfte jemand an die Haustür und rief:</u> ‚Macht auf, ihr lieben Kinder, eure Mutter ist da <u>und hat jedem von euch etwas mitgebracht.</u>'"[323]

Das Märchen stammt aus der Maingegend und existiert in Abwandlungen auch in Pommern, erzählt dort aber von einem Kind, das von einem Gespenst verschlungen wird und nur entkommen kann, weil der hungrige Geist versehentlich Steine verschluckt.[324] Andere Fassungen finden sich bei Boner, Fuchs, Waldis, Wolgemuth, Haltrich und Lafontaine.[325]

[320] Vgl. Korpus 24.
[321] Vgl. Grimm, Jacob und Wilhelm: Der Wolf und die sieben jungen Geißlein. In: Kinder- und Hausmärchen. Band 1. S. 51 – 54.
[322] Korpus 24.
[323] Ebd. S. 51 – 52.
[324] Grimm, Jacob und Wilhelm: Der Wolf und die Geiserchen. Anmerkungen. In: Kinder- und Hausmärchen. Band 3. S. 15.
[325] Ebd. Band 3. S. 15.

Weiterhin weist die Grimm'sche Fassung des Märchens Parallelen zu *Rotkäppchen* auf, denn auch dort wird der Bauch des Wolfs mit Steinen gefüllt. Den Leib des Wolfs mit Steinen zu befüllen dient nicht nur der Versenkung in einen Brunnen, sondern verhöhnt primär die Unfruchtbarkeit des männlichen Tieres, wie Erich Fromm herausstellt:

> Und wie wird der Wolf lächerlich gemacht? Indem geschildert wird, wie er versucht, die Rolle einer schwangeren Frau zu spielen, die lebendige Wesen in ihrem Leib hat. Rothkäppchen steckt Steine, das Symbol der Unfruchtbarkeit, in seinen Bauch, und der Wolf bricht zusammen und stirbt. Nach dem alten Gesetz der Vergeltung wird seine Tat dem Verbrechen entsprechend bestraft: er wird von den Steinen, dem Symbol der Unfruchtbarkeit, getötet, womit seine Anmaßung, die Rolle einer schwangeren Frau zu spielen, verspottet wird.[326]

Wie auch Rotkäppchens Wolf, gibt sich der hiesige Übeltäter als Mutter (in Rotkäppchen als Großmutter) aus und verschlingt die Jungtiere bei lebendigem Leib. Nachdem die alte Geiß heimkehrt und ihre Jungtiere aus seinem Leib herausschneidet, sie somit symbolisch gebiert, befreit sich nun auf die gleiche verhöhnende Art von ihrem Kontrahenten wie einst Rotkäppchen und füllt seinen leeren Bauch mit Steinen, was zu seinem Ableben führt. Da die Steinszene aus Rotkäppchen sich nur bei Grimm, nicht aber bei Perrault finden lässt,[327] darf angenommen werden, dass jene Szene von *Der Wolf und die Geiserchen* inspiriert wurde.

Der Bogen selbst entspricht einem Metapaneltyp 3, denn es handelt sich um eine Kombination der Strukturelemente Metapanel und Panelstruktur. Im oberen Teil des Bogens findet sich ein Panelstruktur, bestehend aus drei Bildern und einigen Verzierungen, die über dem Metapanelbereich montiert worden zu sein scheint. Die Panel- / Subpanelabfolge entspricht weitestgehend nicht der westlichen Leserichtung. Panel 1 (1) präsentiert eine antropomorphe Mutter Geiß, die mit einem Korb auf dem Rücken ihren Kindern, die hinter der Haustür stehen, zuwinkt.

Im zentralen Panel (2) findet eine Dreiteilung statt: Das mittlere Bild zeigt den Wolf beim Versuch, sich Zugang zum Haus der Tiere zu verschaffen, während rechts und links von ihm eine in Stein gemeißelte Mutter Geiß nach Nahrung sucht. Erneut wird, wie auch in *Sneewittchen* (Korpus 27), ein temporaler Rahmen angedeutet. Während zuvor jedoch Mondphasen einen genauen zeitlichen Verlauf festlegten, bleibt die Dauer der Nahrungssuche unbestimmt. Panel 3 (3) der Panelkonstruktion verweist auf einen Bäcker, der eine Pfote des Wolfs mit Teig bestreicht. Vor der Panelkonstruktion befindet sich ein Banner, der den ersten Teil des Titels ‚Der Wolf' abbildet. Seine rechte Seite ist von Zweigen bedeckt, auf seiner linken sitzt ein Wolf, der Mutter Geiß und ihre Kinder im ersten Panel beobachtet. Folglich gehört das Banner zur Bildrealität, obschon sich auch innerhalb der Buchstaben ‚D' und ‚W' zwei Tiere tummeln, die allerdings zu klein ausfallen, um genau bestimmet zu werden.

In der Mitte des Bogens (4) wird die Geschichte fortgesetzt. Gleichzeitig bildet der Bereich das größte und zentrale Subpanel ab. Während in den Subpanels rechts und links zwei Haushälften abgebildet wurden, findet sich hier die Mitte des Hauses.[328] Der Wolf betritt den Raum und die Geißlein verstecken sich: Eines steht mit den Hinterhufen auf einem Topf und

---

[326] Fromm, Erich: Märchen, Mythen, Träume. Eine Einführung in das Verständnis einer vergessenen Sprache. Deutsch von Liselotte und Ernst Mickel. Hamburg 1981. S. 160.

[327] Vgl. hierzu: Perrault, Charles: Rotkäppchen. In: Sämtliche Märchen. S. 70 – 73. Und: Grimm, Jacob und Wilhelm: Rotkäppchen. In: Kinder und Hausmärchen. Band. 1. S. 156 – 160.

[328] Ob es sich bei (4) um die tatsächliche Mitte des Hauses handelt, wird in (5) in Frage gestellt. Mutter Geiß betritt das Haus durch die Tür, welche sich im rechten Abschnitt des Bildes (5) befindet, jenen Bereich also, der bereits in (1) abgebildet wurde. Dem Wohnzimmer fehlt nun eine Wand, die dem Rezipienten zugewandt ist und auch in (4) den Blick auf das Zimmer gewährt, was sich z. B. an der Uhr verdeutlicht, die ein Geißlein als Versteck zweckentfremdet. Nichtsdestotrotz entsteht der Eindruck eines komplett abgebildeten Hauses, dessen einzelne Bereiche als Panels umfunktioniert werden.

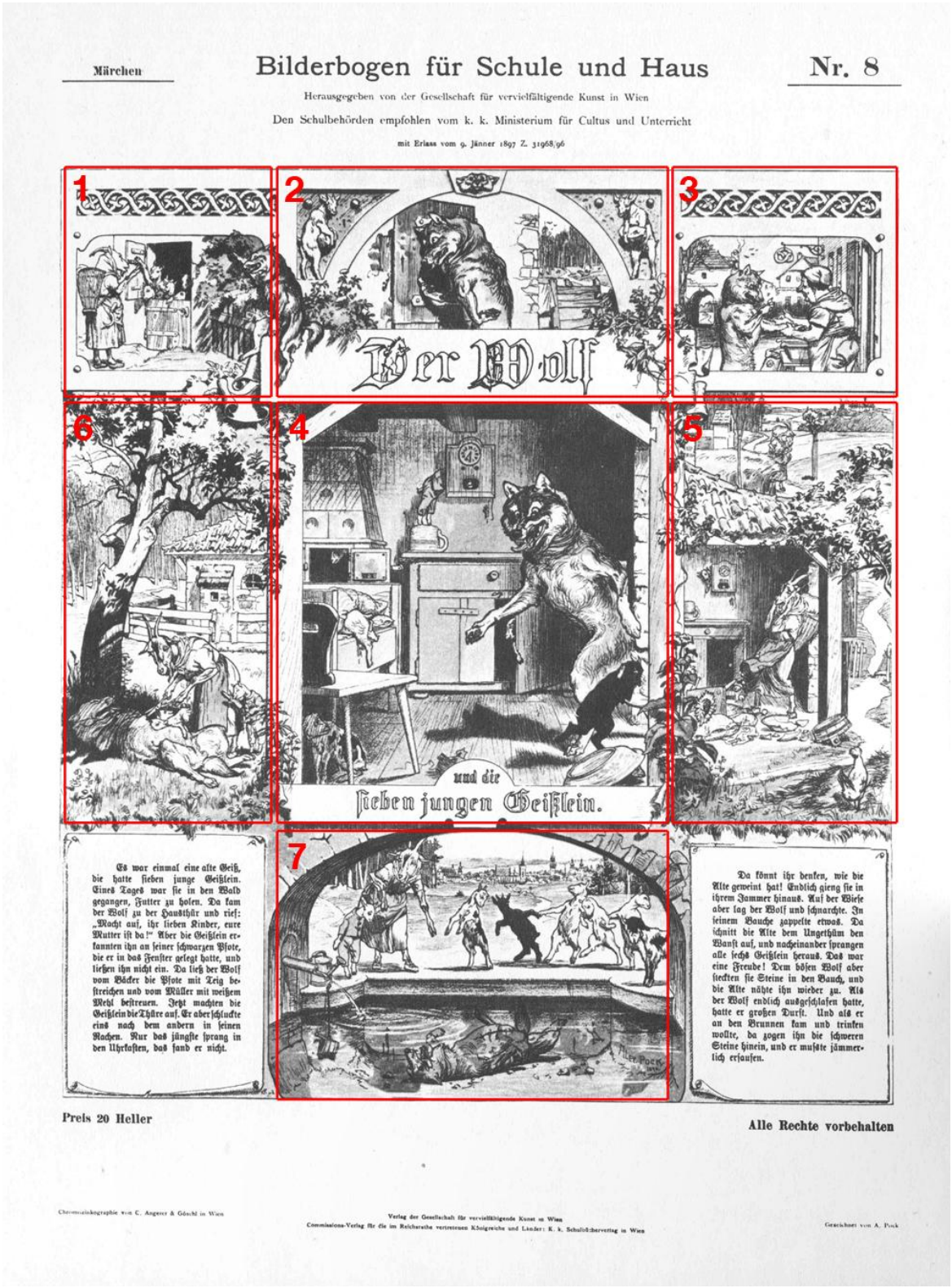
klettert in den Uhrkasten, ein weiteres versteckt sich in jenem Schrank, auf dem der betreffende Topf steht, eines kriecht unter die Bettdecke, ein schwarzes Geißlein versucht zur Tür hinauszulaufen, vor ihm versteckt sich eins unter einer Schüssel. Zwei weitere Geißlein lassen sich im Ofen und unter einem Stuhl ausmachen. Mitunter schwer zu erkennen, wird das Subpanel 4 zu einem Suchbild und weist auf ein überschnittenes Text-Bild-Verhältnis hin, denn man fügt dem Märchentext einige neue Informationen zum Verbleib der anderen Geißlein hinzu, die im gekürzten Text wegfallen, bei Grimm aber genannt werden: „Das eine sprang unter den Tisch, das zweite ins Bett, das dritte in den Ofen, das vierte in die Küche, das fünfte in den Schrank, das sechste unter die Waschschüssel, das siebente in den Kasten an der Wanduhr.“[329] Mit Ausnahme des Geißleins unter dem Stuhl (bei Grimm handelt es sich um einen Tisch) und jenem, welches zu Tür hinausläuft (bei Grimm läuft es in die Küche), finden sich alle Verstecke korrekt im Bild wieder. Innerhalb dieses Subpanels zeigt sich ein überschnittenes Text-Bild-Verhältnis: Während der begleitende Text lediglich auf das Kind im Uhrkasten verweist, werden im Bild alle Verstecke – mit zwei geringfügigen Abweichungen – so dargestellt, wie sie in Grimms Märchenfassung beschrieben werden und stehen im Kontrast zu den andern Panels und Subpanels, die sich am Begleittext orientieren und deren Text-Bild-Verhältnis textlastig ausfällt (illustriert wird, was der Text beschreibt).

Direkt unter dem Panel befindet sich ein weiteres Banner mit dem zweiten Teil des Bilderbogentitels: „und die sieben jungen Geißlein.“ Der Blick wandert nun nach rechts (5). Mutter Geiß kehrt von der Nahrungssuche heim. Sichtlich erschrocken über den Verbleib ihrer Kinder präsentiert sich ihr ein verwüsteter Wohnraum; einzig jenes Tier, welches sich im Uhrkasten versteckt hielt, wurde nicht vom Wolf verspeist. Auf der linken Seite des Bogens (6) wird der Rezipient Zeuge, wie das Muttertier zusammen mit dem überlebenden Geißlein (es trägt Garn bei sich) den Wolf aufschneidet, die Geschwisterchen befreit und (nicht im Bild zu sehen, aber ob des mitgeführten Garns anzunehmen) zunäht. Im finale Panel der Geschichte, zu finden im unteren Drittel des Bogens (7) und unter einem Steinbogen platziert, werden noch einige Details sichtbar, die zuvor nur angedeutet wurden: Mutter Geiß und ihre Kinder leben in der Nähe einer Stadt und man steht gemeinschaftlich an einem Brunnen auf dessen Grund nun der tote Wolf liegt. Sechs der sieben Geißlein sind nackt (ein schwarzes, zwei gefleckte und drei weiße Geißlein), Mutter Geiß und das Uhrkastenkind hingegen tagen Kleider und betrachten das tote Tier. Auf einem abgerundeten Steinelement am Grund des Brunnens wurde zudem ein Verweis auf den Zeichner des Bogens, Alex Pock, sowie das Entstehungsjahr 1896, angebracht.

Panelgruppen lassen sich nicht bestimmen. Folgende Narrationsgruppen sind im Bilderbogen auszumachen: Gruppe 1 umfasst das Subpanel (1), Gruppe 2 die Subpanels (2) bis (4), Gruppe 3 das Subpanel (5) und Gruppe 4 die Subpanels (6) und (7). Folgende Induktionsmethoden finden Verwendung: (1) → (2) *Von Gegenstand zu Gegenstand,* (2) → (3) *Von Szene zu Szene,* (3) → (4) Von *Szene zu Szene,* (4) → (5) *Von Gegenstand zu Gegenstand,* (5) → (6) *Von Gegenstand zu Gegenstand,* (6) → (7) *Von Gegenstand zu Gegenstand.*

[329] Grimm, Jacob und Wilhelm: Der Wolf und die sieben jungen Geißlein. In: Kinder- und Hausmärchen. Band 1. S. 53.

Gegenstandsübergänge wie (1) → (2), (4) → (5), (5) → (6) und (6) → (7) zeigen, ganz der Definition von McCloud entsprechend, „eine Reihe von wechselnden Gegenständen innerhalb einer einheitlichen Szene.“[330] Die alte Geiß verlässt ihre Kinder, diese stehen hinter der Tür



Bilderbogen für Schule und Haus Nr. 8: *Der Wolf und die sieben jungen Geißlein.*, Korpus 24.

[330] McCloud, Scott: Comics machen. S. 15.

(1), der Wolf klopft an dieselbe (2); der Wolf betritt das Haus der Geiß (4), die Geiß kehrt heim und findet den verwüsteten Wohnraum vor (5), sie sieht den Wolf und schneidet ihn auf, um ihre Kinder zu befreien (6) und ertränkt das Tier im Beisein ihrer Kinder (7). Anders die Szenenübergänge (2) → (3) und (3) → (4): die Übergänge sind nun nicht mehr in einer einheitlichen Szene verortet und erstrecken sich über eine erhebliche Distanz in Zeit bzw. Raum.[331] Nachdem der Wolf in seinem Vorhaben scheiterte, Zugang zum Haus der Geiß zu erlangen (2), lässt er sich die Pfoten mit Teig und Mehl bestreuen, um einen Geißbock zu imitieren (3); im nächsten Panel (4) erhält er den Zugang zum Haus der Geiß. Während die Szenen hier variieren, bleibt ihre Einheit in den Gegenstandübergangspanels gewahrt.

Auf der McCloud-Realismuspyramide belegen die Zeichnungen des Bogens den Bereich 44 – 51, 60 – 64 sowie 81 – 84. Das Metapanel entspricht einem *Establishing Shot*, weitere Perspektiven sind der Analysetabelle zu entnehmen.

	Der Wolf und die sieben jungen Geißlein.
Panel 1	Bildmittelpunkt (BM): Geißlein hinter der Tür. Fokus (F): Mutter Geiß. Perspektive (P): Augenhöhe.
Panel 2	BM: Wolf, der durch ein Loch in der Tür lugt. F: Wolf. P: Augenhöhe.
Panel 3	BM: Haus im Hintergrund. F: Wolf und Bäcker. P: Augenhöhe.
Subpanel 4	BM: Ofen unter der Uhr. F: Wolf. P: Augenhöhe.
Subpanel 5	BM: Mutter Geiß. F: Mutter Geiß. P: Augenhöhe.
Subpanel 6	BM: Zaun. F: Mutter Geiß. P: Augenhöhe.
Subpanel 7	BM: Hinterhufe des mittleren, weißen Geißleins. F: Mutter Geiß und ihre Kinder. P: Augenhöhe.

[331] Vgl. ebd. S. 15.

Ergebnisse der Metapanelanalyse

In 630 Bilderbogen,[332] die sich im Korpus befinden, können 19 Metapanelbogen bestimmt werden. Die Zuordnung Bilderbogenstruktur Metapanel gestaltet sich in manchen Fällen schwierig, denn Bogen wie etwa *Der Rattenfänger von Hameln* (Korpus 225), *Der Weg des Himmels und der Weg der Hölle* (Korpus 46) oder *Dornröschen* (Korpus 11) offenbaren erst bei genauer Untersuchung ihre Struktur und wirken auf den ersten Blick wie *(Mehrere) Einzelbilder* oder auch *Panelstrukturen*. Oftmals klärt sich die Zuordnung bereits durch einen fakultativen Begleittext. In vielen Fällen verdeutlicht sich das strukturelle Wesen eines Bogens an der vermeintlichen Panelstruktur selbst: Handelt es sich bei ihr um einen manifesten Teil der Bildrealität, der z. B. dadurch kenntlich wird, dass Figuren mit ihm agieren oder Verzierungen bei genauer Betrachtung als handelnde Elemente hervortreten, muss von einem Metapanel ausgegangen werden. Der beigefügte (fakultative) Text klärt indes nicht nur über die Struktur (Abgrenzung vom Einzelbild- und Panelstrukturbogen), sondern auch die Sequenzialität innerhalb eines Bogens auf, wobei fehlende Texte Sequenzialität nicht kategorisch ausschließen, wie z. B. *Dornröschen* und *Sneewittchen* verdeutlichen. Bestimmte Texte werden dabei vom Bilderbogenproduzenten als Allgemeinbildung vorausgesetzt und nicht abgedruckt.

Bereits am Beispiel des Rinaldo-Rinaldini-Bogens in *Kapitel II. II: Möglichkeiten der Sequenz* zeigte sich, dass die die Anzahl der Strophen innerhalb eines Metapanels Typ 1 nicht zwingend den Bildstationen / der Nummerierung entsprechen muss. Bogen wie *Forderung des Bauer Troll an den Maler Frank, als derselbe ihn und seine Familie malen sollte* (Korpus 547) und *Antwort des Maler Frank, auf die Forderung des Bauer Troll, als derselbe ihn und seine ganze Familie malen sollte* (Korpus 548) unterstreichen diesen Ersteindruck. Während der Rinaldo-Bogen jedoch die Strophen des illustrierten Liedes neu unterteilt, um der Bildbeschriftung zu entsprechen, weisen die vorliegende Beispiele mehrere Nummerierungen pro Strophe auf. Es werden die einzelnen Strophen mit Nummern gekennzeichnet; innerhalb der Strophen finden sich jene Nummern, die im Bild selbst zu suchen sind. Ferner weist *Antwort des Maler Frank* (Korpus 548) auf surreale Sequenzen sowie Gemälde / Bilder innerhalb der Bilderbogenrealität hin, wie sie (im Falle des Bild-im-Bild Bereichs) auch in den Illustrationen Otto Speckters nachzuweisen sind. *Der Froschkönig nach Grimm* (Korpus 15) und *Rapunzel nach Grimm* (Korpus 10), beide von Otto Speckter, präsentieren jeweils eine Szene des Märchens als Fassadendetail bzw. Wandrelief, was Fragen zur Bildrealität aufwirft und sich später auch in *Die drei Spinnerinnen* (Korpus 634), einem Bogen seines Sohnes Hans, aber auch bei Heinrich Lefler (*Dornröschen. Verlag der Gesellschaft für verfielfältigende Kunst* Nr. 38. Nach 1900. Nicht im Korpus), wiederfinden lässt. Ein in Stein gemeißeltes Relief (im Bogen seines Sohnen handelt es sich um eine Holzverzierung / Schnitzerei) unterscheidet sich fundamental von den übrigen simultanen Darstellungen eines Bilderbogens, denn im Gegensatz zu zeitlich versetzten, jedoch parallel abgebildeten Handlungen, könnten diese Bilder auch für die Protagonisten sichtbar sein. Diese Bilder zeigen Szenen des Unsagbaren wie die Weggabe des eigenen Kindes als Folge einer temporären Triebbefriedigung, die Verzauberung des Frosches (bei Grimm nicht gesondert thematisiert) oder einen Vater, der seine Tochter misshandelt. Nicht zu verwechseln sei diese erzählerische Eigenheit Speckters mit einem ähnlichen Vorgehen, zu finden in *Der gestiefelte Kater.* (Korpus 393). Der Bogen wurde in zwei Teilabschnitte separiert: Im oberen Bereich lässt sich eine steinernde Verzierung bestimmen, eine Aneinanderreihung von vier Panels. Sie geben, entgegen der westlichen Leserichtung, die ersten Absätze des Märchens wieder. Diese Unterteilung zeugt von der Unfähigkeit einer durchdachten Bildaufteilung, denn einer inneren

[332] Darüber hinaus wurden 419 weitere Bogen untersucht, in denen sich nur zwei weiteren Metapanelbogen fanden, d. h. in 1049 Bilderbogen lassen sich lediglich 21 Metapanelbogen bestimmen, was einem Anteil von 2,0 % entspricht.

Panellogik folgt sie nicht und der gezeigte Bildinhalt wäre auch an anderer Stelle integrierbar gewesen. Ein solcher Fall entspricht dem Metapaneltyp 3, einer Kombination aus Panelstruktur und Metapanel.

Als wichtiger Fund innerhalb der Metapanelbogen lässt sich darüber hinaus eine Sprechblase in *Rapunzel nach Grimm* (Korpus 10) hervorheben, denn sie ist für Bilderbogen, besonders Metapanels, untypisch. Wie bereits dargelegt, gehört sie nicht zur Bildrealität und befindet sich in ikonischer Differenz zum sonstigen Bildinhalt. Folglich muss sie als verbildlichter Klang / verbildlichte Sprache gewertet werden.

1.)

Panelgruppen, mehrere Panels oder Subpanels, die eine Bewegung in mehrere Teile zerlegen, lassen sich in den vier untersuchten Metapanelbogen mit einer einzigen Ausnahme nicht nachweisen. Lediglich in *Sneewittchen* (Korpus 27, Typ 2) findet sich im Bereich B1 und B2 eine Panelgruppe: Zwei Mondphasen und ein sich drehender Zwerg werden abgebildet – Bewegung wird folglich in zwei Panels mit Hilfe der Induktionsmethode *Von Augenblick zu Augenblick* unterteilt. Narrationsgruppen, die Unterteilung eines Bilderbogens bzw. seiner Panels und / oder Subpanels in die Geschichte bestimmende, separierende Einheiten, lassen sich hingegen weitaus häufiger finden. Von drei untersuchten Metapanelbogen Typ 1 lässt sich ein Bogen (*Rinaldo Rinaldini*, Korpus 629) mit vier Narrationsgruppen bestimmen, was einem Drittel der Bogenkategorie entspricht. Weitaus häufiger sind sie im Typ 2 auszumachen. Alle zehn Bogen weisen zwischen zwei und vier Narrationsgruppen auf und auch alle untersuchten Metapanelbogen des Typus 3 enthalten eben solche (jeweils vier Gruppen pro Bogen).

Die Anzahl der Subpanels (bzw. in Bezug auf Metapanelbogen Typ 3 auch Panels) variiert zwischen vier und sechzehn. Typ 1 und 2 sind dabei von einer Struktur beschaffen, die dem Rezipienten ein Einzelbildpanel (Metapanel) präsentiert, welches in Subpanelbereiche unterteilt werden kann. Typ 1 weist zwischen null und sechzehn Subpanels auf, wobei *Der Weg des Himmels und der Weg der Hölle* (Korpus 46) besonders hervortritt: Das Metapanel wird nicht erneut unterteilt, steht demnach für sich selbst. Jedes abgebildete Element, jeder Mensch, stellt einen unterteilenden Teil des Bogens dar und doch muss der Bogen zu jedem Zeitpunkt als Ganzes betrachtet werden. Somit unterscheidet er sich deutlich von anderen Metapanelbogen Typ 1 wie etwa *Forderung des Bauer Troll an den Maler Frank als derselbe ihn und seine ganze Familie malen sollte* (Korpus 547) oder *Rinaldo Rinaldini* (Korpus 629), in denen nummerierte Bereiche das jeweilige Metapanel in Subpanels unterteilen.

Metapanel Typ 2 weist zwischen fünf und vierzehn Subpanels auf, wobei die Subpanelbereiche durch Mauerwerk (*Der Froschkönig*, Korpus 15), Pflanzen (*Der Rattenfänger von Hameln*, Korpus 225) und anderweitig separierende Elemente, wie die Aufteilung des Bogens selbst (*Der arme Müllerbursche und das Kätzchen*, Korpus 479; *Rapunzel*, Korpus 10) oder auch in der Bildrealität existierende, verzierende Elemente (*Rapunzel*, Korpus 10; *Die drei Spinnerinnen*, Korpus 634) vorgenommen wird. Weiterhin werden temporale Bereichsstrukturen (Temporalpanels) verwendet. In *Der arme Müllerbursche und das Kätzchen* (Korpus 479) kann z. B. davon ausgegangen werden, dass der Bereich M2 eine explizitere Darstellung des Bereich M1 zeigt. M1 umfasst demnach den in M2 dargelegten zeitlichen Bereich des Bogens. Ein anderes Beispiel dieser Art offenbart sich in *Rapunzel* (Korpus 10): Zwei blaue Bereiche unterteilen den Bogen in einen städtischen und einen ländlichen Teil, einen, der die Umstände von Rapunzels Geburt schildert und einen, der von ihrer Rettung durch den Prinzen berichtet. Weiterhin wird ein Bereich dem Stadtleben gewidmet, dessen einzige Funktion die Erzeugung einer zeittypischen Atmosphäre darstellt.

Metapanel Typ 3 weist zusätzlich zu den für Metapanelbogen typische Subpanels (in den Untersuchten Bogen vier und sechs) Panelstrukturelemente auf. Die dort verwendeten Panels belaufen sich auf vier bzw. drei innerhalb eines Panelstrukturelements. Darüber hinaus finden sich sechs bzw. vier Subpanels innerhalb des Metapanelbereichs. Eine nachfolgende Tabelle listet den Metapaneltyp, die Panel- und Subpanelanzahl, Temporalpanels, Narrations- und Panelgruppen auf.

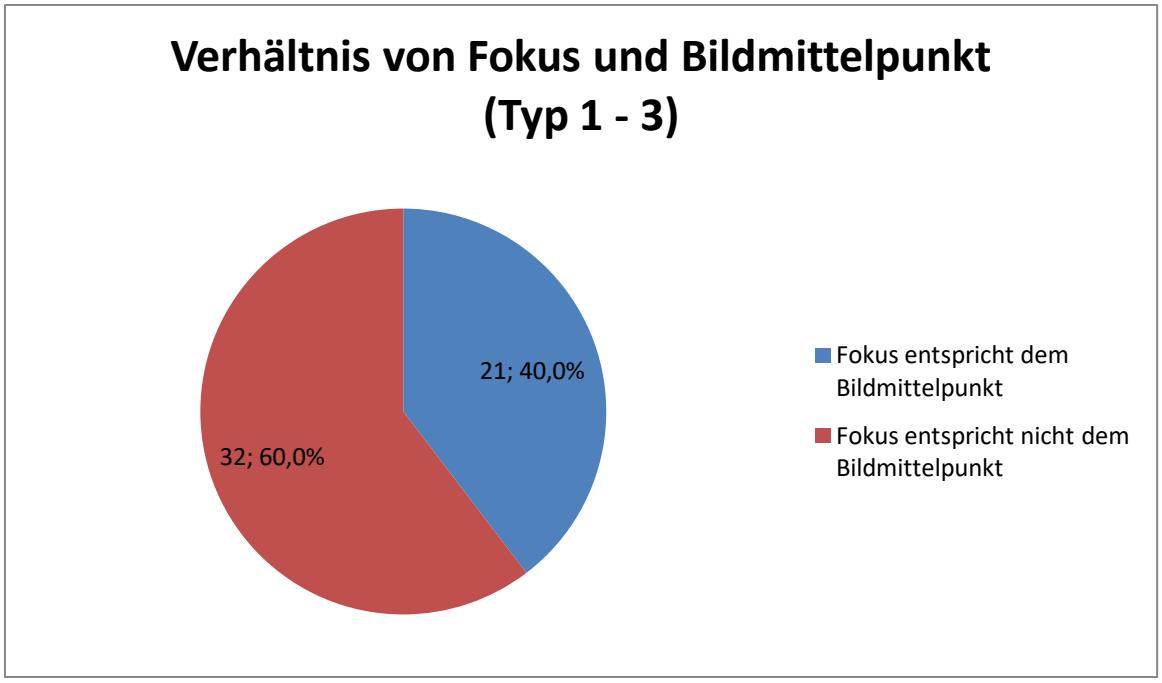
Metapanel Typ 1	**Panelanzahl**	**Subpanels**	**Narrationsgruppen**
Korpus 46, Der Weg des Himmels und der Weg der Hölle.	**1**	**/**	**/**
Korpus 547: Forderung des Bauer Troll an den Maler Frank als derselbe ihn und seine ganze Familie malen sollte.	**1**	**14**	**/**
Korpus 548: Antwort des Maler Frank, auf die Forderung des Bauer Troll, als derselbe ihn und seine ganze Famile malen sollte.	**1**	**16**	**/**
Korpus 629: Rinaldo Rinaldini.	**1**	**8**	**4**

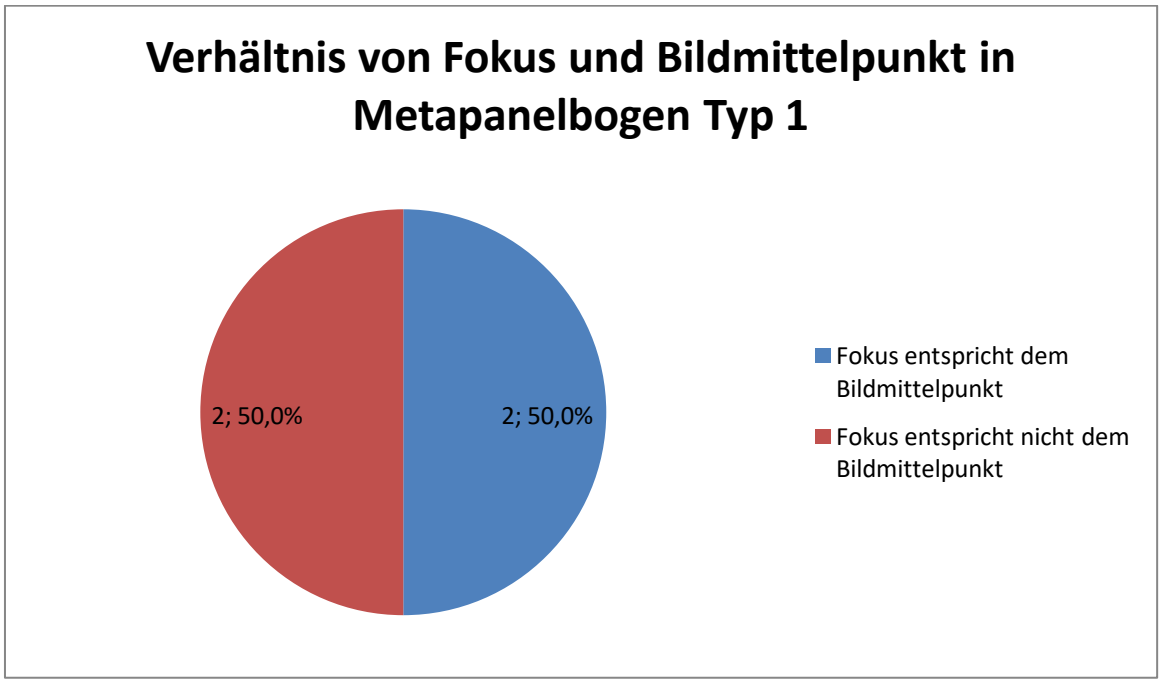
Metapanel Typ 2	**Panelanzahl**	**Subpanels**	**Temporale Panels**	**Narrationsgruppen**	**Panelgruppen**
Korpus 225, Der Rattenfänger von Hameln.	**1**	**5**	**/**	**3**	**/**
Korpus 470, Wie der Hase den Fuchs prellt.	**1**	**7**	**/**	**3**	**/**
Korpus 479, Der arme Müllerbursche und das Kätzchen.	**1**	**14**	**2**	**4**	**/**
Korpus 10, Rapunzel.	**1**	**8**	**2**	**2**	**/**
Korpus 11, Dornröschen.	**1**	**5**	**1**	**3**	**/**
Korpus 15, Der Froschkönig.	**1**	**6**	**/**	**4**	**/**
Korpus 631, Der Froschkönig.	**1**	**7**	**/**	**4**	**/**
Korpus 27, Sneewittchen.	**1**	**9**	**2**	**4**	**1**
Korpus 633,	**1**	**5**	**/**	**3**	**/**

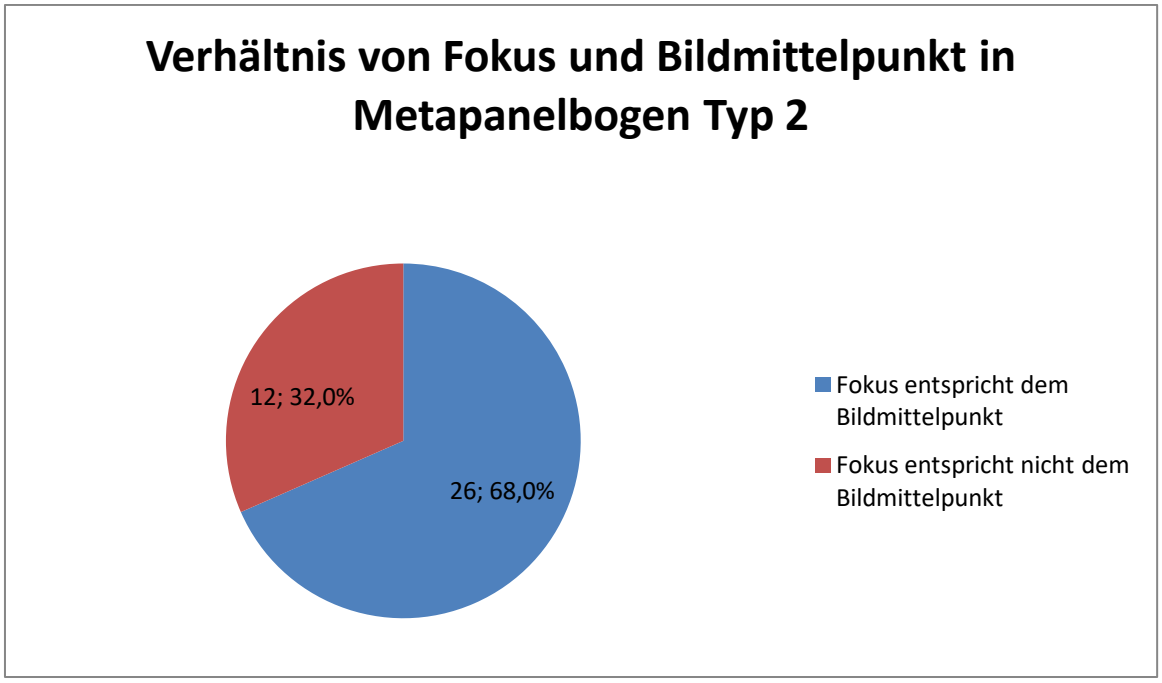
Der Märlein vom kleinen Frieder mit der Geige.					
Korpus 634, Die drei Spinnerinnen.	**1**	**5**	**/**	**3**	**/**

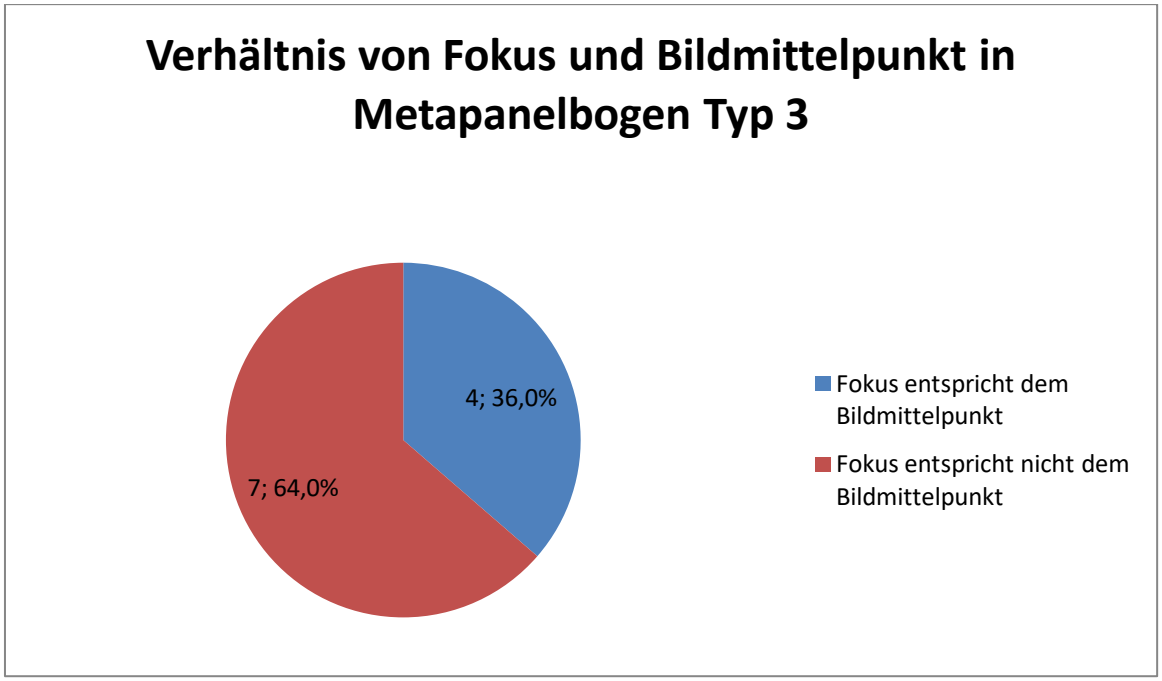
Metapanel Typ 3	**Panelanzahl**	**Subpanels**	**Panelstruktur**	**Narrationsgruppen**
Korpus 393, Der gestiefelte Kater.	**5 (4 Panels, 1 MP)**	**6 (in 1 MP)**	**4**	**4**
Korpus 24, Der Wolf und die 7 Geißlein.	**4 (3 Panels, 1 MP)**	**4 (in 1 MP)**	**3**	**4**
MP ≙ Metapanel				

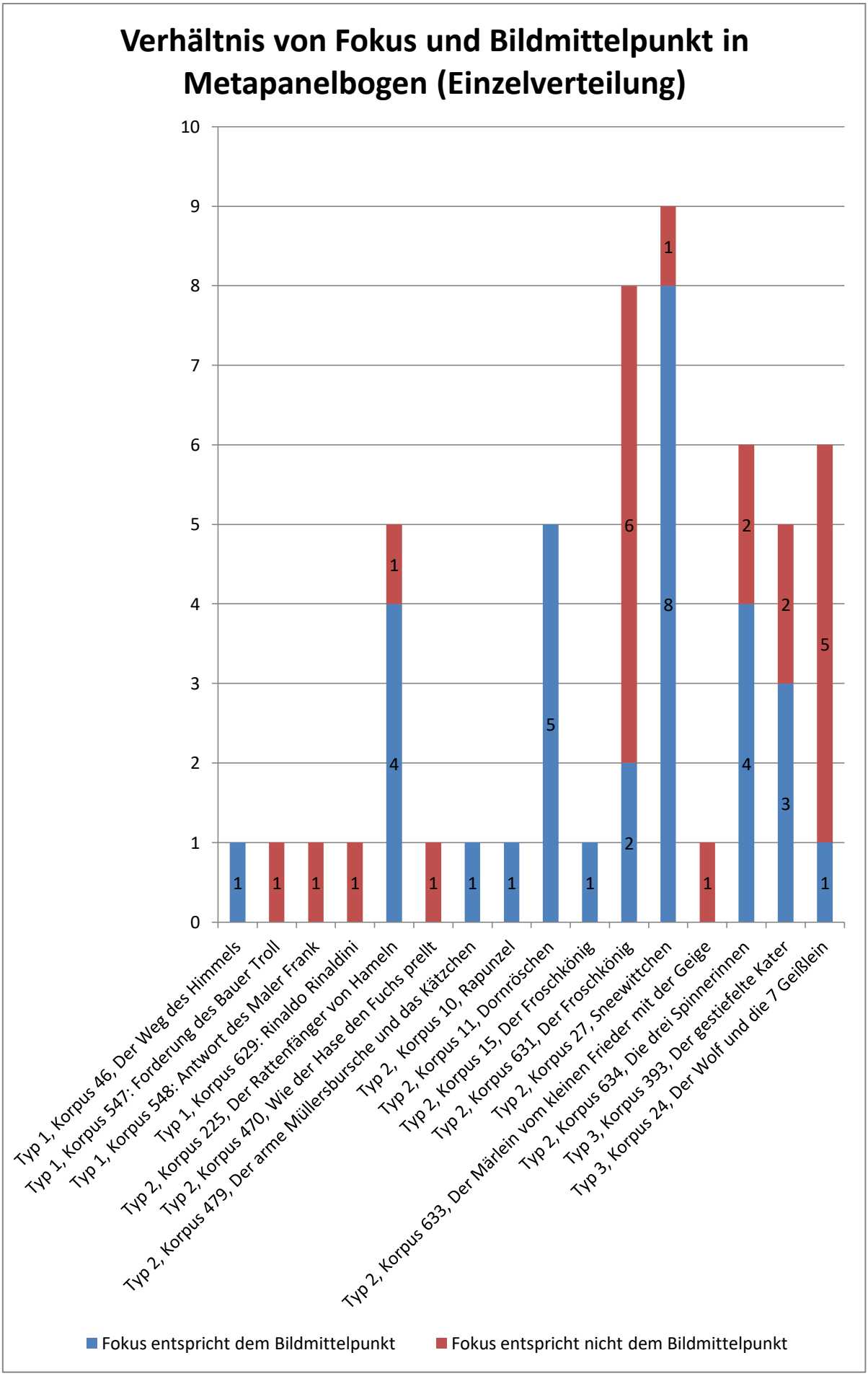
Ein weiterer Analysepunkt stellt der Vergleich zwischen Fokus und Bildmittelpunkt dar. Bezogen auf alle drei Metapanelbogentypen entspricht der Bildmittelpunkt zu 40,0 % dem Fokus, zu 60,0 % unterscheiden sich beide Elemente, wobei die unterschiedlichen Typen stark untereinander variieren, was vor allem an der Beschaffenheit des Metapanels liegt. Ein Metapanel weist im prototypischen Zustand (ein Bild pro Bogen) nur einen Bildmittelpunkt und einen Fokus auf. Teilweise varriiert letzterer (z. B. in *Der Weg des Himmels und der Weg der Hölle*, Korpus 46, Typ 1) und gilt folglich als nicht identisch zum Bildmittelpunkt. Typ 3 weist zudem einen Teil auf, der neben dem Metapanel eine Panelstruktur verwendet und folglich mehrere Fokusse und Bildmittelpunkte aufweist. Somit ergeben sich folgende Ergebnisse: In Typ 1 Entspricht der Fokus dem Bildmittelpunkt zu 50,0 %, in Typ 2 zu 68,0 % und in Typ 3 zu 36,0 % (vgl. Diagramme: *Verhältnis von Fokus und Bildmittelpunkt Typ 1, 2* und *3*). Bezogen auf alle untersuchten Metapanelbogen und unabhängig von ihren Unterkategorien entspricht der Fokus zu 40,0 % dem Bildmittelpunkt (vgl. *Diagramm: Verhältnis von Fokus und Bildmittelpunkt [Typ 1 – 3]*).


Verhältnis von Fokus und Bildmittelpunkt (Typ 1 - 3)
21; 40,0%
32; 60,0%
Fokus entspricht dem Bildmittelpunkt
Fokus entspricht nicht dem Bildmittelpunkt


Verhältnis von Fokus und Bildmittelpunkt in Metapanelbogen Typ 1
2; 50,0%
2; 50,0%
Fokus entspricht dem Bildmittelpunkt
Fokus entspricht nicht dem Bildmittelpunkt


Verhältnis von Fokus und Bildmittelpunkt in Metapanelbogen Typ 2
12; 32,0%
26; 68,0%
Fokus entspricht dem Bildmittelpunkt
Fokus entspricht nicht dem Bildmittelpunkt


Verhältnis von Fokus und Bildmittelpunkt in Metapanelbogen Typ 3
4; 36,0%
7; 64,0%
Fokus entspricht dem Bildmittelpunkt
Fokus entspricht nicht dem Bildmittelpunkt

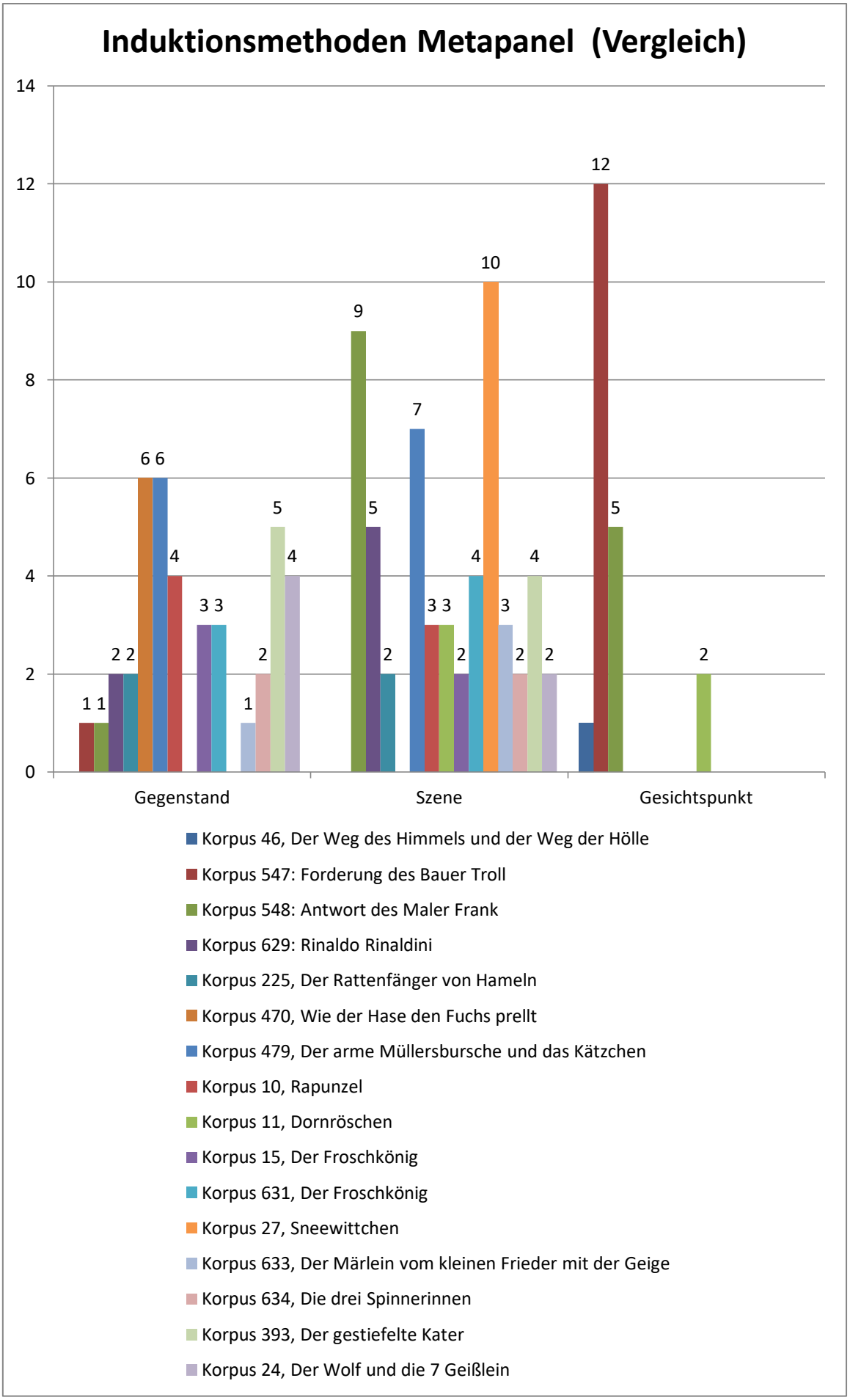

Verhältnis von Fokus und Bildmittelpunkt in Metapanelbogen (Einzelverteilung)
0
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
Typ 1, Korpus 46, Der Weg des Himmels
Typ 1, Korpus 547: Forderung des Bauer Troll
Typ 1, Korpus 548: Antwort des Maler Frank
Typ 1, Korpus 629: Rinaldo Rinaldini
Typ 2, Korpus 225, Der Rattenfänger von Hameln
Typ 2, Korpus 470, Wie der Hase den Fuchs prellt
Typ 2, Korpus 479, Der arme Müllersbursche und das Kätzchen
Typ 2, Korpus 10, Rapunzel
Typ 2, Korpus 11, Dornröschen
Typ 2, Korpus 15, Der Froschkönig
Typ 2, Korpus 631, Der Froschkönig
Typ 2, Korpus 27, Sneewittchen
Typ 2, Korpus 633, Der Märlein vom kleinen Frieder mit der Geige
Typ 2, Korpus 634, Die drei Spinnerinnen
Typ 3, Korpus 393, Der gestiefelte Kater
Typ 3, Korpus 24, Der Wolf und die 7 Geißlein
Fokus entspricht dem Bildmittelpunkt
Fokus entspricht nicht dem Bildmittelpunkt

Eindeutiger fällt die Verteilung der Induktionsmethoden der Metapanelbogen aus. Typ 1 verwendet zu 11,1 % *Von Gegenstand zu Gegenstand*, zu 38,9 % *Von Szene zu Szene* und zu 50,0 % *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt*. Die Verwendung der in Comic selten verwendeten Induktionsmethode *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt* verteilt sich auf die Bogen *Der Weg des Himmels und der Weg der Hölle* (Korpus 46, Typ 1), *Forderungen des Bauer Troll* (Korpus 547, Typ 1), *Antwort des Maler Frank* (Korpus 548, Typ 1) sowie *Dornröschen* (Korpus 11, Typ 2) und wird verwendet, um „den Blick über verschiedene Aspekte eines Ortes, einer Idee oder einer Stimmung schweifen“[333] zu lassen:[334] „Besonders wirkungsvoll und oft werden sie von japanischen Zeichnern eingesetzt; sie geben einen starken Eindruck von der Szenerie und ihrer Stimmung wieder.“[335] Es sei anzumerken, dass innerhalb des Metapanels Typ 1 die beiden Bogen *Forderungen des Bauer Troll* (Korpus 547) und *Antwort des Maler Frank* (Korpus 548) bereits 94,5 % der Gesamtverwendung ausmachen (Korpus 547: 66,7 %; Korpus 548: 27,8 %). In Typ 2 tritt nur noch ein Bogen mit Gesichtspunktübergängen auf: Die in *Dornröschen* (Korpus 11) verwendeten Gesichtspunktübergänge machen 3,1 % der Verteilung aus, Gegenstandsübergänge finden sich zu 41,5 % und Szenenübergänge zu 55,4 %. Sie weichen somit ebenfalls von der McCloud Erhebung ab (die sich jedoch auf Comics als Gesamtmedium bezieht und die seltenen Metapanels nicht gesondert betrachtet). Metapaneltyp 3 verwendet den Übergang von *Gegenstand zu Gegenstand* zu 60,0 % und *Von Szene zu Szene* zu 40 %.

	Gegenstand	**Szene**	**Gesichtspunkt**
Metapaneltyp 1	11,1 %	38,9 %	50,0 %
Metapaneltyp 2	41,5 %	55,4 %	3,1 %
Metapaneltyp 3	60,0 %	40,0 %	0,0 %
Erhebung nach McCloud	20,0 %	15,0 %	0,0 %

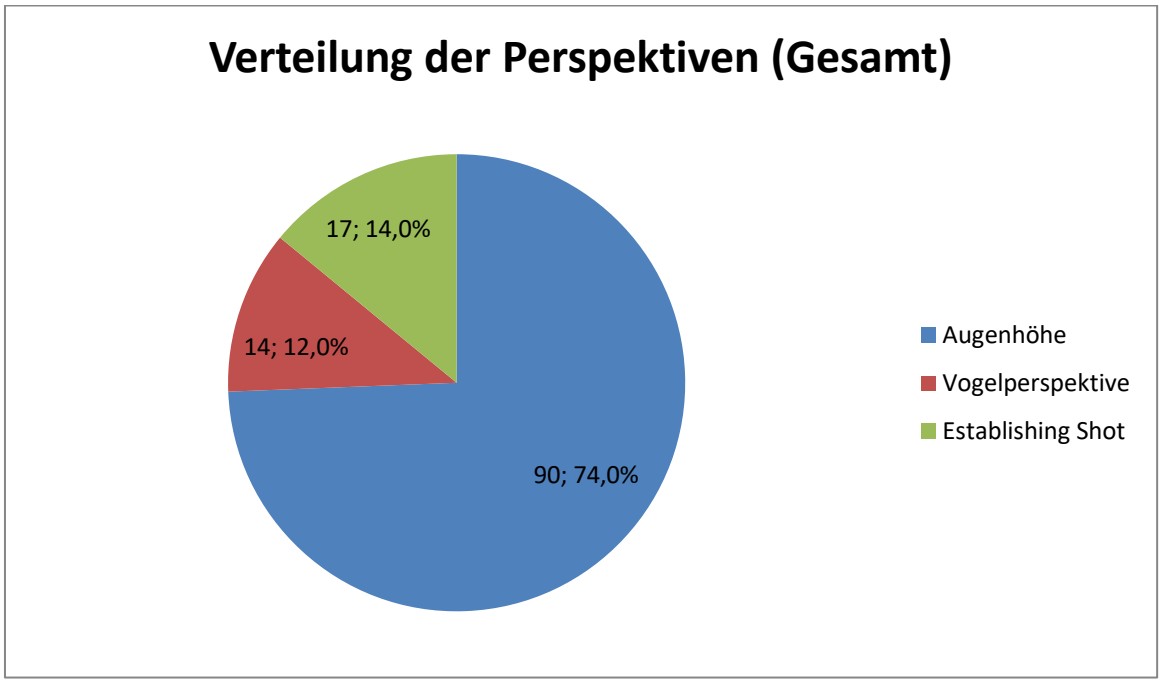
Eine detaillierte Auflistung aller verwendeten Induktionsmethoden der Metapanelbogen findet sich im Diagramm *Induktionsmethoden Panelstruktur (Gesamt)*.

[333] McCloud, Scott: Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst. Hamburg 2001. S. 80.
[334] Der Übergang *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt* umfasst allerdings nicht den Temporalbereich Blau 1 in *Rapunzel.* von Otto Speckter (Korpus 10); hierbei handelt es sich um einen Teilbereich der Subpanels 1 und 2.
[335] McCloud, Scott: Comics machen. Alles über Comics, Manga und Graphic Novels. Hamburg 2007. S. 17.


Induktionsmethoden Metapanel (Vergleich)
14
12
10
8
6
4
2
0
1 1
2 2
6 6
4
3 3
1
2
5
4
9
5
2
7
3 3
2
4
10
3
2
2
4
2
12
5
2
Gegenstand
Szene
Gesichtspunkt
Korpus 46, Der Weg des Himmels und der Weg der Hölle
Korpus 547: Forderung des Bauer Troll
Korpus 548: Antwort des Maler Frank
Korpus 629: Rinaldo Rinaldini
Korpus 225, Der Rattenfänger von Hameln
Korpus 470, Wie der Hase den Fuchs prellt
Korpus 479, Der arme Müllersbursche und das Kätzchen
Korpus 10, Rapunzel
Korpus 11, Dornröschen
Korpus 15, Der Froschkönig
Korpus 631, Der Froschkönig
Korpus 27, Sneewittchen
Korpus 633, Der Märlein vom kleinen Frieder mit der Geige
Korpus 634, Die drei Spinnerinnen
Korpus 393, Der gestiefelte Kater
Korpus 24, Der Wolf und die 7 Geißlein

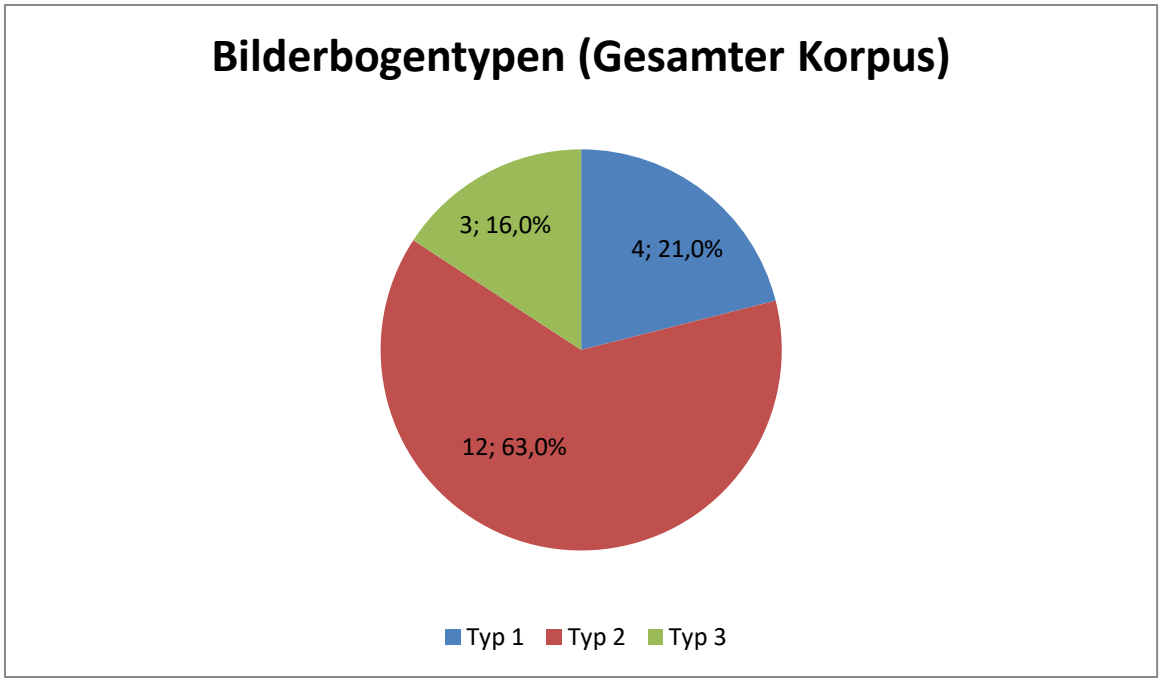
2.)

Die Erhebung der Perspektiven stellt in Metapanelbogen ein etwas komplizierteres Unterfangen dar, denn einige Bogen teilen sich in Hauptpanels und Subpanels (bzw. in Typ 3 Panelstrukturen) ein. Die Hauptpanels entsprechen immer dem *Establishing Shot*, sie bilden folglich die gesamte Szene ab, die sich anschließend in Subpanels unterteilt, die meistens der Perspektive *Auf Augenhöhe* entsprechen. Eine Ausnahme bildet der Bogen *Der arme Müllerbursche und das Kätzchen* (Korpus 479), der nicht nur zwei *Establishing Shots* verwendet (Bereich M1 und M2 – M1 zeigt die Szenerie von der Seite, während M2 Details offenbart), sondern auch 14 Subpanelbereiche mit der *Vogelperspektive*, die folglich die Statistik verzerrt. Bisher konnten keine weiteren Metapanel mit Vogelperspektiven nachgewiesen werden. Das Diagramm *Verteilung der Perspektiven (Gesamt)* zeigt, die unbereinigte Verteilung der Perspektiven (lediglich der doppelte *Establishing Shot* wurde auf einen reduziert. Trotz der Verunreinigung durch *Der arme Müllerbursche und das Kätzchen* (Korpus 479) überwiegt *Auf Augenhöhe* deutlich.



Von siebzehn Metapanelbogen verwenden siebzehn ein Hauptpanel mit *Establishing Shot*.

Im gesamten Korpus, der aus 630 Bogen besteht, befinden sich lediglich 19 Metapanelbogen, was einem Anteil von 3,0 % entspricht, der somit als schwindend gering bezeichnet werden darf. Diese drei Prozent teilen sich wiederum in vier Bogen des Typus 1 (0,6 %), zwölf Bogen des Typus 2 (1,9 %) und drei Bogen des Typus 3 (0,5 %) auf. Das Diagramm *Bilderbogentypen (Gesamter Korpus)* zeigt die Anzahl der Metapanelbogen an (19 Bogen) und legt ihren prozentualen Anteil untereinander dar (Typ 1: 21,0 %; Typ 2: 63,0 % und Typ 3: 16,0 %). Untersucht wurden 17 Bogen (Typ 1: 4; Typ 2: 11; Typ 3: 2).



3.)

Ein weiteres relevantes Analysekriterium stellt der Realismusgrad der Figuren der McCloud-Realismusskala dar. Bei dieser Skala handelt es sich um eine Pyramide, deren Unterseite einen Verlauf von rechts (Realität) nach links (Sprache) zeigt. Die Spitze dieser Pyramide bildet die Bildebene. Sie beschreibt „die Sphäre der reinen Form [..] auf der Formen, Linien und Farben sind, was sie sind, ohne etwas anderes vorzugeben.“[336] Was McCloud beschreibt sind die grundlegenden Formen eines jeden Bildes, das „gesamte bildliche Vokabular des Comics beziehungsweise aller visuellen Künste.“[337] Zugleich weist McCloud auf die Fixierung der meisten Comics auf die horizontale Ebene hin, jener Achse „der stilisierenden Abstraktion, wo jeder Strich etwas bedeutet.“[338] Der Zeichner befindet sich in der Nähe dieser Achse, „denn selbst die simpelste kleine Cartoonfigur weist den einen oder anderen ‚sinnlosen‘ Strich auf!“[339] Die nachfolgende Tabelle präsentiert den Realismusgrad der Bilderbogenzeichnungen (Metapanels) auf der McCloud-Realismusskala:

	Realismusgrad auf der McCloud-Realismusskala
Korpus 225, Typ 2: Der Rattenfänger von Hameln.	44, 60 – 64, 82 – 85.
Korpus 46, Typ 1: Der Weg des Himmels und der Weg der Hölle.	87 – 90.
Korpus 470, Typ 2: Wie der Hase den Fuchs prellt.	81 – 85.
Korpus 479, Typ 2: Der arme Müllerbursche und das Kätzchen.	60 – 64, 69 – 70, 81 – 85.
Korpus 547, Typ 1: Forderung des Bauer Troll.	69 – 70, 87 – 90.
Korpus 548, Typ 1: Antwort des Maler Frank.	69 – 70, 87 – 90.
Korpus 10, Typ 2: Rapunzel.	44, 60 – 64, 81 – 85.
Korpus 11, Typ 2: Dornröschen.	60 – 64, 81 – 85, 87 – 90.
Korpus 15, Typ 2: Der Froschkönig.	44, 60 – 64, 81 – 85.
Korpus 631, Typ 2: Der Froschkönig.	69 – 71, 92 – 94, 83 – 85.
Korpus 27, Typ 2: Sneewittchen.	69 – 71, 92 – 94.
Korpus 393, Typ 3: Der gestiefelte Kater.	69 – 71, 84, 92 – 94.

[336] McCloud, Scott: Comics richtig lesen. S. 59.
[337] Ebd. S. 59.
[338] Ebd S. 59.
[339] Ebd. S. 59.

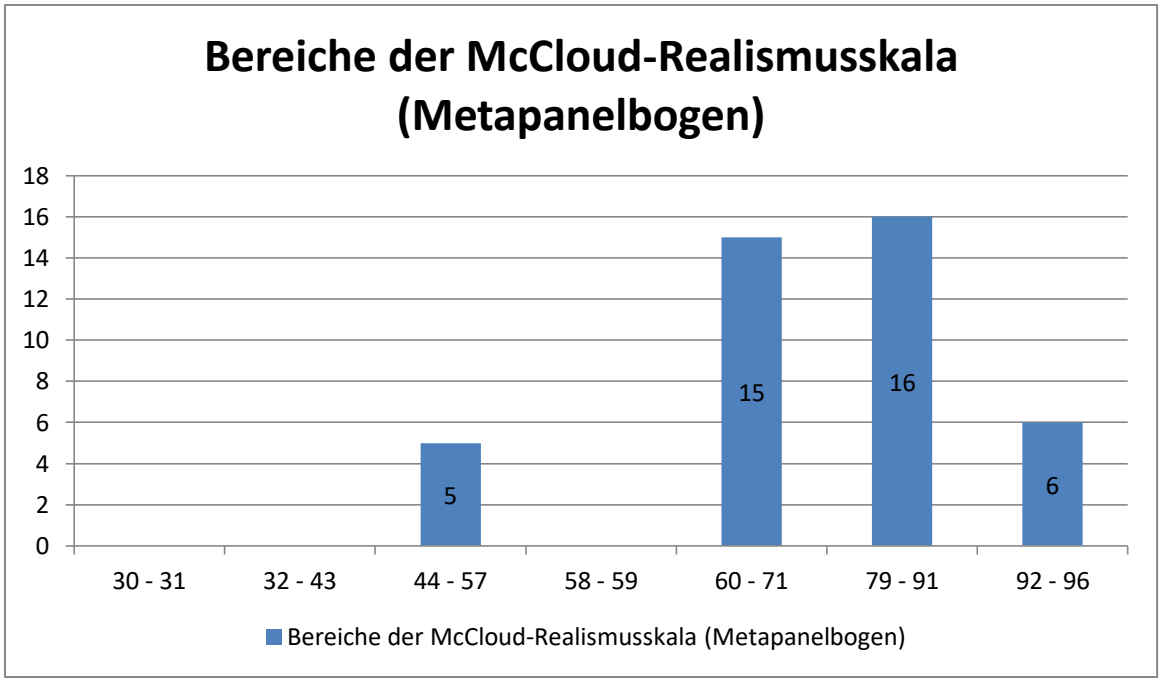
Korpus 629, Typ 1: Rinaldo Rinaldini.	69 – 71, 84, 92 – 94.
Korpus 633, Typ 2: Das Märlein vom kleinen Frieder mit der Geige.	69 – 71, 81 – 83, 92 – 94.
Korpus 634, Typ 2: Der Jude im Dorn.	44 – 51, 60 – 64, 81 – 91.
Korpus 634, Typ 2: Die drei Spinnerinnen.	69 – 71, 81 – 83, 92 – 94.
Korpus 24, Typ 3: Der Wolf und die 7 Geißlein.	44 – 51, 60 – 64, 81 – 84.

McCloud merkt an, dass manche Zeichner nur einen bestimmten Stil, andere, wie etwa Hergé (*Tim und Struppi*) das gesamte Spektrum der horizontalen Linie verwenden, aber selten „in die höheren Regionen der nicht symbolischen Abstraktion“ abweichen.[340] Wieder andere Zeichner nutzen die gesamte Höhe der Pyramide aus, wie etwa Mary Fleener.[341] Dem Grad der Abstraktion kommt im Comic eine besonders wichtige Funktion zu, denn sie nimmt Einfluss auf den Grad der Identifikation mit der abgebildeten Figur. Je abstrakter eine Figur ausfällt, desto wahrscheinlicher ist die Identifikation des Lesers mit ihr.[342] Besonders deutlich wird dieses Phänomen an den *Tim-und-Struppi*-Comics:

> Hergés Tim und Struppi, bzw. die Ligne Claire allgemein, vereint stark stilisierte Figuren mit ungewöhnlich realistischen Hintergründen. Diese Kombination erlaubt es dem Leser, hinter der Maske einer Figur gefahrlos in die Welt sinnlicher Reize einzutreten. Ein Satz Striche zum Sehen und ein zweiter zum Sein. [...] In Europa findet man ihn von Asterix über Tim und Struppi bis zu den Werken Jacques Tardis in vielen Comics.[343]

Die untersuchten Metapanelbogen decken auf der Realismuspyramide das untere Drittel von 44 (Craig Russel) bis 96 (Hergé) ab. Häufungen treten im Bereich 81 – 85 (29,3 %, Dave Stevens, Hal Foster, Alex Raymond, Milo Manara, John Bescema) sowie 69 – 71 (22,0 %, Kyle Baker, Trina Robbins, Riyoko Ikeda) auf. Werden die in der Tabelle aufgelisteten Bereiche in Hauptbereiche unterteilt (vgl. Diagramm: *Bereiche der McCloud-Realismusskala [Metapanelbogen])*, fällt auf, dass besonders häufig die Bereich 60 bis 71 (36,0 %) und 79 bis 91 (38,0 %) verwendet werden, wobei einige Bogen auch im Bereich 44 bis 57 (12,0 %) und 92 bis 96 (14,0 %) einzuordnen sind. Metapanelbogen sind demnach der Realitätsebene verhaftet, sich aber auch durchaus der Bedeutungsebene annähern kann.

[340] Ebd. S. 62.
[341] Vgl. ebd. S. 63.
[342] Vgl. ebd. S. 44- 45.
[343] Ebd. S. 50 – 51.



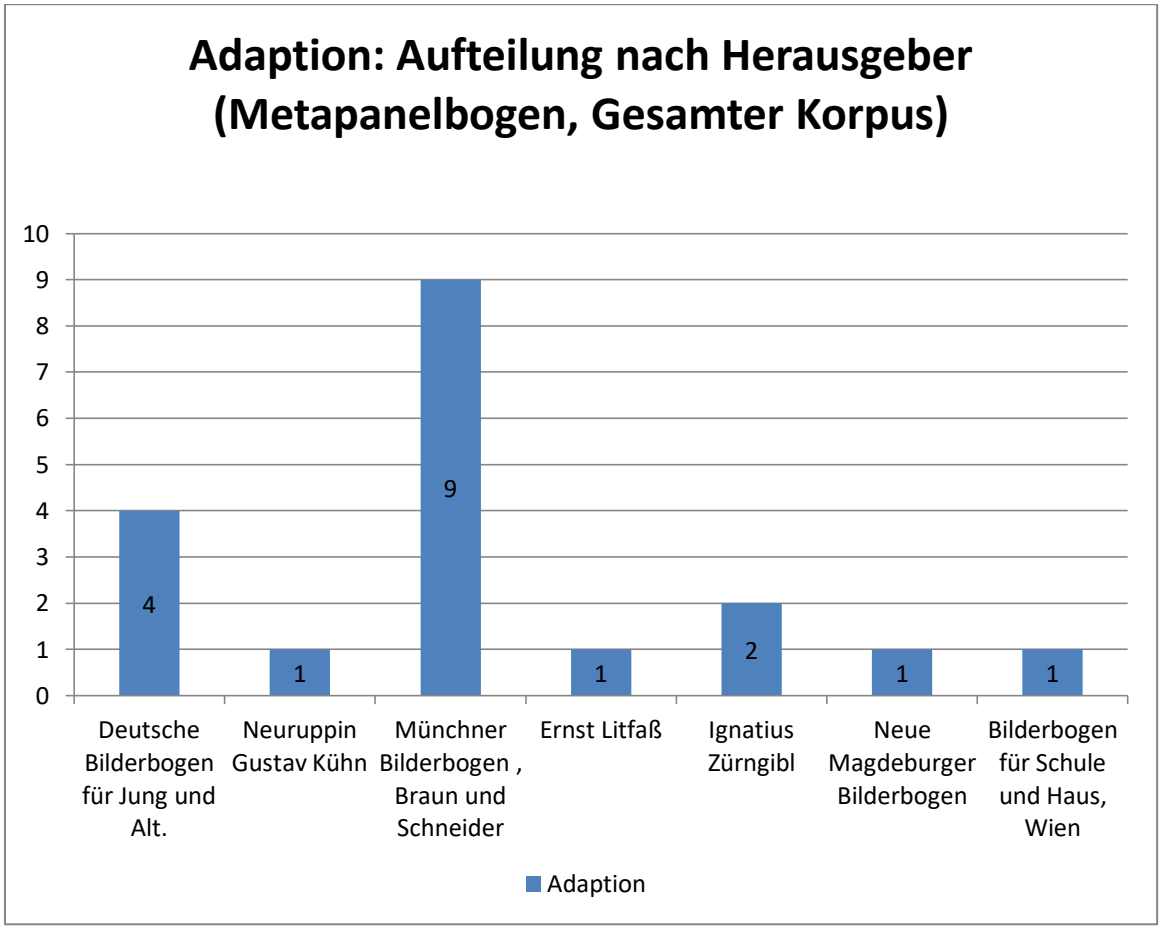
4.)

In den Einzelanalysen der Metapanelbogen zeigt sich eine überdeutliche Fixierung auf Adaptionen (100,0 %, siebzehn Bogen), selbst *Der Weg des Himmels und der Weg der Hölle* (Korpus 46) offenbart sich als Adaption religiöser Texte und verbindet diese mittels verschiedener Lebenswege miteinander. Der gesamte Korpus entspricht diesen Ergebnissen: Bei allen im Korpus enthaltenen Metapanelbogen handelt es sich um Adaptionen.[344] Alle Adaptionen – mit Ausnahme von Korpus 140, *Der Wilde Jäger*, der auf Gottfried August Bürgers gleichnamiger Ballade basiert, Dunkers / Willimans Volksliedadaptionen *Forderungen des Bauer Troll an den Maler Frank* (Korpus 547), *Antwort des Maler Frank.* (Korpus 548) und Korpus 629, *Rinaldo Rinaldini*, der sich ebenfalls auf ein Volkslied (nach dem gleichnamigen Roman von Christian August Vulpius) stützt, handelt es sich um Märchenadaptionen, wobei besonders häufig Märchen in den Fassungen der Brüder Grimm umgesetzt werden (10 Bogen). Aber auch Ludwig Bechstein, Gottfried August Bürger, Brüder-Grimm-Konkurrent Albert Ludwig Grimm, Charles Perrault / Ludwig Tieck und Christian August Vulpius sind mit je einem Bogen vertreten. Thematisch identische Bogen lassen sich mit Ausnahme des Froschkönigs (Otto Speckter, Korpus 15 und V. Erler, Korpus 631) nicht bestimmen.

Autor	Bogenzahl
Ludwig Bechstein	1
Gottfried August Bürger	1
Brüder Grimm	10
Albert Ludwig Grimm	1
Sagen, Legenden etc.	1
Charles Perrault / Ludwig Tieck	1
Christian August Vulpius	1
Eduard Williman / Balthasar Anton Dunker	2
Verschiedene religiöse Texte (Bibel, Predigten etc.)	1

[344] Auch weitere, nicht im Korpus enthaltene Metapanelbogen von denen der Autor Kenntnis besitzt, wie etwa *Der Maler und der Bauer* (Ernst Litfaß, Berlin, Nr. 30, nach 1805) oder *Dornröschen*, einer Malvorlage nach einer Zeichnung von Gerhard Gollwitzer und Karl H. Henssel von 1947, sind Adaptionen.

Die meisten Metapanelbogen finden sich in den *Münchener Bilderbogen* von Braun & Schneider (9). In den *Deutschen Bilderbogen für Jung und Alt* lassen sich vier Bogen bestimmen; weiterhin finden sich zwei Bogen bei *Ignatius Zürngibl* – andere Bogen dieses Verlegers sind allerdings nicht im Korpus vertreten (was auch auf *Ernst Litfaß*, die *Neuen Magdeburger Bilderbogen* und die Wiener *Bilderbogen für Schule und Haus* zutrifft). Die *Neu-Ruppiner Bilderbogen Gustav Kühns* sind mit einem Exemplar vertreten (vgl. Diagramm: *Adaption: Aufteilung nach Herausgeber [Metapanelbogen, Gesamter Korpus]*).

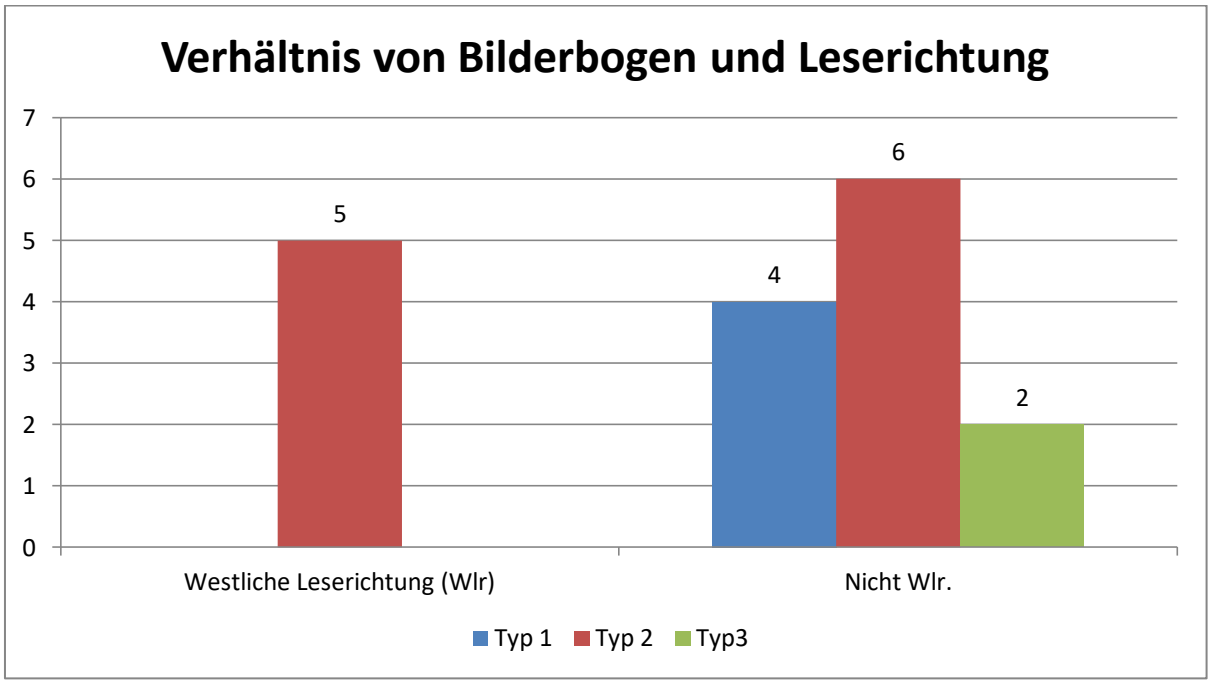


5.)

Eine klar geregelte Leserichtung, wie sie sich in den Comicstrips und -heften des 20. Jahrhunderts zu etablieren beginnen, lässt sich in Metapanelbogen nicht bestimmen. Es wird experimentiert, die Grenzen des Mediums ausgelotet. Ein eindrucksvolles Beispiel für diese mitunter wirren Aneinanderreihungen von Bildabschnitten findet sich in *Der arme Müllerbursche und das Kätzchen* (Korpus 479): Der Lesefluss folgt keiner nachvollziehbaren Logik und auch der Bogen selbst entzieht sich eines klaren Bildaufbaus. Es fehlen perspektivische Verkürzungen, um Entfernungen realistisch abzubilden, ferne Burgen stehen vor nahen Bauernhöfen und dergleichen mehr. Der begleitende Text lädt zur Suche nach den einzelnen Bildstationen ein, die verschlungenen Strukturen offenbaren in diesem Fall mehrere Lesarten. Somit bestimmt die Bildbetrachtung und damit einhergehende Deutung des Rezipienten Teile der Sequenzabfolge und beeinflusst infolgedessen auch die Induktion selbst. Lediglich Erlers *Der Froschkönig* (Korpus 631), der um 1905 in der Reihe *Neue Magdeburger Bilderbogen* verlegt wurde, lässt die Vermutung zu, dass sich die Leserichtung auch innerhalb der Metapanels im Laufe der Zeit konventionalisierte – ob der spärlichen

Auswahl von Bogen mit gleicher Seitenarchitektur kann diese Vermutung vorerst nicht bestätigt werden und bleibt anekdotisch.[345]

Das Diagramm *Verhältnis von Bilderbogen und Leserichtung* summiert die Erhebungen nach westlicher und nicht-westlicher Leserichtung innerhalb der einzelnen Metapanelbogentypen. Während Typ 2 zu 46,0 % (fünf Bogen) der westlichen Leserichtung entspricht bzw. zu 54,0 % nicht entspricht, orientieren sich Bilderbogen des Typ 1 und 3 nicht (durchgehend) an der westlichen Leserichtung. Insbesondere Typ 1 scheint dafür prädestiniert zu sein, denn der Rezipient wird mittels Nummern durch das Bild geführt. Würde demnach der Bogen der Leserichtung entsprechen, wären Nummern nicht länger notwendig, um Text und Bild miteinander zu verknüpfen. Überraschend indes die Ausrichtung des Metapaneltyps 3: die Kombination von Panelstruktur und Metapanel lässt – bezogen auf ersteres Strukturelement – andere Ergebnisse erwarten. *Der gestiefelte Kater* (Korpus 393) etwa erzählt in der Panelstruktur entgegengesetzt der etablierten Leserichtung und folgt auch im Metapanelbereich – trotz eines vorgegebenen Weges – nicht derselben.

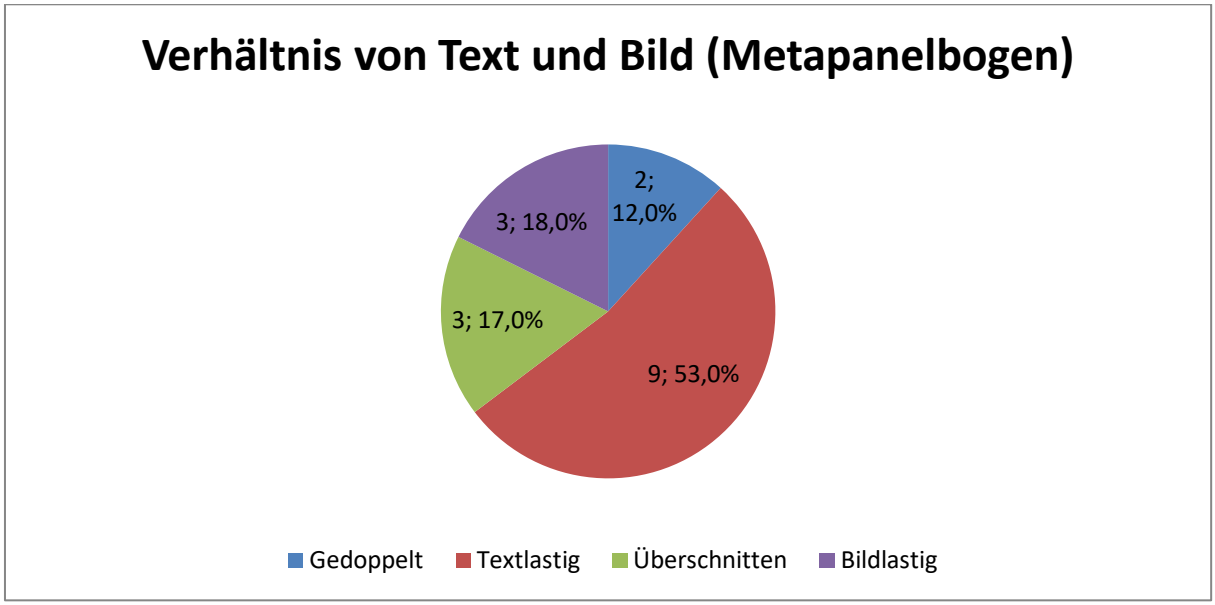


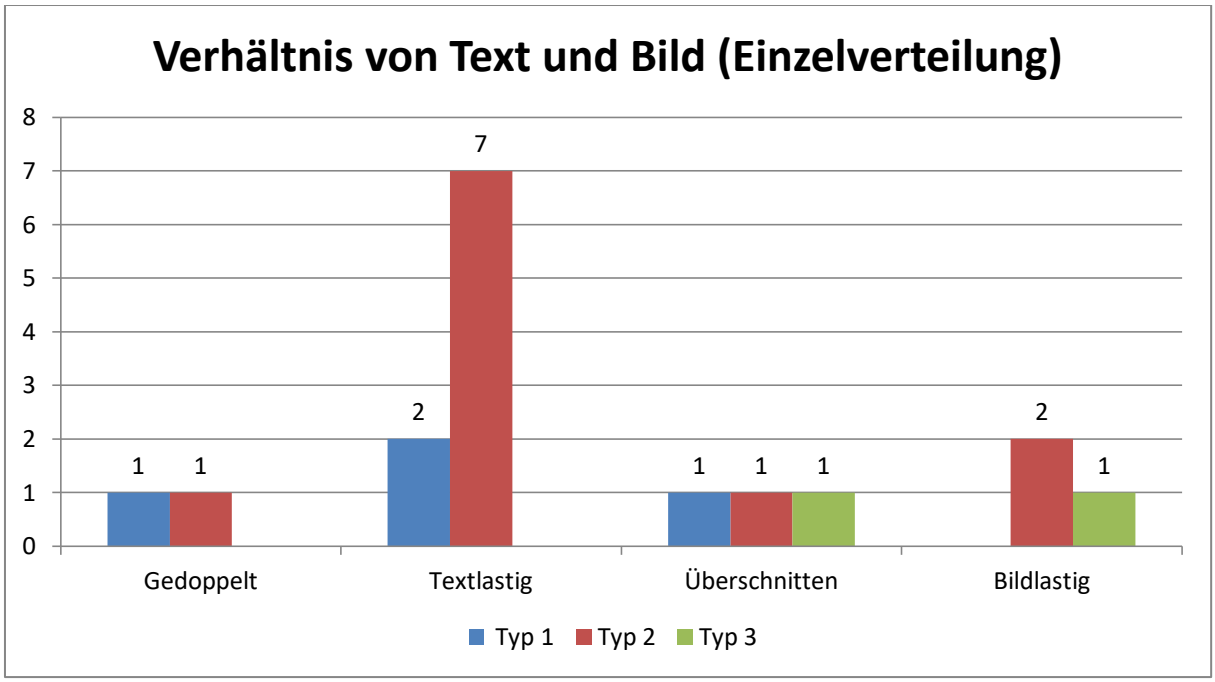
In Bezug auf das Verhältnis von Text und Bild innerhalb der Metapanelbogen muss beachtet werden, dass einige Bogen keinen Text aufweisen und somit grundsätzlich bildlastig ausfallen. Bei den analysierten Bogen handelt es sich um *Der gestiefelte Kater* (Korpus 393, Typ 3), *Sneewittchen* (Korpus 27, Typ 2) und *Dornröschen* (Korpus 11, Typ 2). Beide Bogen weisen interessante erzähltechnische Eigenheiten auf. Die westliche Leserichtung wird in ihrer Abfolge durch ein Panel unterbrochen, da es sich um ein zentrales Element der Geschichte handelt („Spieglein, Spieglein"), das in der Geschichte immer wieder erwähnt wird. Sobald Schneewittchens Stiefmutter ihren Spiegel befragt, fällt der Blick des Rezipienten auf diesen Bildabschnitt. Ebenfalls findet sich hier ein Sonderbereich, ein Teil des Bildes, der für die Erzählung irrelevant zu sein scheint, sich bei genauer Untersuchung als Temporalitätsbestimmung entpuppt, denn es wird mittels Mondphasen bestimmt, wie lange ein bestimmter Teil des Bildes andauert. Hierbei handelt es sich um die Zeit zwischen

[345] Die experimentellen Strukturen der Bogen erinnern zum Teil an Comics der 1940er Jahre wie etwa die Arbeiten Matt Bakers oder Jack Kamens. Vgl. hierzu: Friedrich, Eckhard (Hg.): Good Girl Art Comics. Hannover 2016 (=Perlen der Comicgeschichte).

Schneewittchens Begräbnis und der Ankunft des Königssohns, der sie zurück ins Leben holen wird.[346]

Werden diese textlosen Bogen, bei denen vorausgesetzt wird, dass dem Rezipienten das Märchen bekannt ist, aus der Erhebung entfernt, finden sich in den textbasierten Metapanelbogen zu 64,3 % textlastige, zu 21,4 % überschnittene und zu 14,3 % gedoppelte Bogen. Werden die textlosen Bogen mit einbezogen, verringern sich die Werte. Textlastige Exemplare liegen nun bei 53,0 %, überschnittene bei 17,0 %, bildlastige bei 18,0 % und gedoppelte bei 12,0 %. Im Diagramm *Verhältnis von Text und Bild (Einzelverteilung)* zeigt sich darüber hinaus, dass textlastige Bogen sich auf Bogentyp 2 (fünf Bogen) und 1 (2 Bogen) verteilen, textlose Bogen zu zwei Dritteln in Typ 2 und zu einem Drittel in Typ 3 vorkommen.





Folgende allgemeine Aussagen lassen sich über das Metapanel / Simultanbild im Bilderbogen treffen:

[346] Vgl. hierzu auch die Auswertung der Panel- und Narrationsgruppen in 1.).

→ Die Zuordnung zum Metapanel lässt sich nicht immer eindeutig vornehmen.
→ Ein begleitender Text kann die Unterscheidung zwischen *Einzelbildillustration*, *Mehrere Einzelbilder* und *Metapanel* klären.
→ Wenn eine Rahmenstruktur Verwendung findet, muss sie zwangsweise als Teil der Bildrealität erkennber sein.
→ Teile der Sequenz treten nicht immer deutlich hervor und erinnern an verzierende Elemente.
→ Der Lesefluss gestaltet sich nicht immer nachvollziehbar und muss ggf. in genauer Bildbetrachung erarbeitet werden.
→ Manchmal sind mehrere Lesarten möglich. Sie entstehen durch unterschiedliche Interpretation einiger Bildabschnitte.
→ Wenn sich ein Bilderbogentext an Versen und Strophen orientiert, entsprechen die Anzahl der Strophen nicht zwingend der Anzahl der Bilder.
→ Es finden sich sequenzielle Bilder innerhalb eines Bildes (Malerei, Fresken, etc.)
→ Nicht jedes Bildelement ordnet sich der Geschichte unter. Sprechblasen gehören nicht zum Standardinventar des Metapanelbogens, sind aber vorhanden.
→ Die Leserichtung entspricht nicht immer der gewohnten Rezeptionsrichtung. Mitunter gestaltet sich die Anordnung der Bildelemente sehr kreativ.

Folgende Aussagen lassen sich zu den einzelnen Analysekriteren treffen:

1.)

→ Panelgruppen sind mit einer Ausnahme (*Sneewittchen*, Korpus 27, Typ 2) nicht nachweisbar. Sie verwendet die Induktionsmethode *Von Augenblick zu Augenblick*.
→ Narrationsgruppen lassen sich nicht in jedem Bilderbogentypen gleichermaßen häufig bestimmen. In Typ 1 beträgt ihre Anzahl ein Drittel, Typ 2 und 3 verwenden sie in jedem der analysierten Bogen.
→ Die Anzahl der Subpanels bzw. Panels variieren zwischen null und sechzehn. Typ 1 verwendet zwischen null und sechzehn Subpanels, Typ 2 zwischen fünf und vierzehn und Typ 3 zwischen vier und sechs Subpanels; hinzu kommen drei bzw. vier Panels in Typ 3.
→ In 60,0 % aller Metapanelbogen entspricht der Bildmittelpunkt nicht dem Fokus (Typ 1: 50,0 %; Typ 2: 32,0 %; Typ 3: 64,0 %).
→ In Typ 1 wird zu 11,1 % die Induktionsmethode Von *Gegenstand zu Gegenstand*, zu 38,9 % *Von Szene zu Szene* und zu 50,0 % *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt* verwendet. In Typ 2 wird zu 41,5 % *Von Gegenstand zu Gegenstand,* zu 55,4 % *Von Szene zu Szene* und zu 3,1 *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt* verwendet und in Typ 3 zu 60,0 % *Von Gegenstand zu Gegenstand* und zu 40,0 % *Von Szene zu Szene*.

2.)

→ Die dominierende Perspektive aller drei Metapanelbogentypen ist *Auf Augenhöhe* (74,0 %). *Establishing Shots* innerhalb der Hauptpanels werden zu 100,0 % verwendet (anteilig auf die Perspektivgesamtverteilung: 14,0 %).
→ Hauptmetapanelstruktur aller sich im Korpus befindlicher Metapanelbogen ist der Strukturtyp 2 (64,7 %). 23,6 % aller Metapanelbogen entsprechen Strukturtyp 2 und 11,7 % Typ 3. Bezogen auf den Gesamtkorpus sind Metapanelbogen zu 3,0 % vorhanden.

3.)

→ Bilderbogenzeichner bleiben innerhalb aller Metapanelbogentypen einer realistischen Darstellungsweise verhaftet (Bereich 60 – 71 und 79 – 91 auf der McCloud - Realismusskala).

4.)

→ Alle im Korpus befindliche Metapanelbogen sind Adaptionen bestehender Texte.

→ Besonders häufig wurden die Märchen der Brüder Grimm adaptiert (52,6 %).

5.)

→ 70,6 % der Bilderbogen entsprechen nicht der westlichen Leserichtung. Metapaneltyp 2 entspricht ihr zu 45,5 %, Typ 1 und 3 zu je 100,0 % nicht.

→ Es gibt Metapanelbogen ohne und mit Text.

→ Textlastige Exemplare liegen bei 53,0 %, überschnittene bei 17,0 %, bildlastige bei 18,0 % und gedoppelte Bogen bei 12,0 %.

II. III. b) Panelstruktur

Rinaldo Rinaldini (Korpus 35) und *Rinaldo Rinaldini* (Korpus 632)

Die Geschichte vom Räuberhauptmann Rinaldo Rinaldini bezieht sich, wie auch der Bogen aus Unterkapitel *a), Metapanel*, erneut auf die Romanze von Vulpius – bzw. dem daraus resultierenden Volkslied. Knapp 30 Jahre liegen zwischen dem Berliner Bogen und seinem Pendant und doch könnte ihre Darstellung unterschiedlicher nicht ausfallen.

[347] Während der 1806er Bogen von Ernst Litfaß ohne Kolorierung herausgegeben wurde, lässt sich der *Neuruppiner Bilderbogen* aus dem Hause *Oehmigke & Riemschneider* von 1835/40 auch eine handkolorierte Variante bestimmen. Eine Panelstruktur unterteilt das Bild: Unter der Überschrift umfasst ein seitengroßer Rahmen sechzehn Einzelbilder. Sie werden von einer feinen schwarzen Linie umrahmt. Die Einzelbilder bzw. Panels sind darüber hinaus zweigeteilt: Knapp ein Fünftel des Bildes umfasst einen Text auf weißem Grund, der übrige Bildinhalt zeigt die betextete Szene. Text und Bild werden somit zu einer untrennbaren Einheit zusammengefasst. Eine Panelstruktur nach heutigem Erscheinungstyp findet sich demnach noch nicht. Der Zusammenhang der Bilder erschließt sich dem Rezipienten durch den bereits genannten Rahmen und die gemeinsame Überschrift. Sie verweist explizit auf eine Hauptperson, einen Helden, von dem hier berichtet wird, und sie unterscheidet sich deutlich von Titeln wie *Heitere Bilder zu ernsten Worten*[348] oder *Sprichwörter.*[349] Erneut orientiert sich die Aufteilung des Textes nicht an den Strophen des Liedes, sondern an den darstellbaren Aspekten der Handlung.

Panel 1 und 2 stellen die Protagonisten des Bilderbogens, Rinaldo Rinaldini und Rosa, vor. Beide Figurendarstellungen erinnern an Portraits. Sein entschlossener Blick weist stoisch nach (von ihm aus gesehen) links in die Ferne und deutet, in Verbindung mit seiner militärisch anmutenden Kleidung, auf Tatendrang hin. Er verkörpert den männlichen, aktiven Teil der Beziehung. Das passive Gegenteil zu ihm findet sich in Rosa. Ein lieblicher, zaghaft-anhimmelnder Blick weist nach rechts, der Kopf ist leicht nach hinten gebeugt. Ihre Kleider unterstreichen ihre Weiblichkeit. Sie trägt eine Kreuzkette um den Hals, ein christliches Symbol, und auch ihre die Brust verdeckenden Hände untermauern ihre Tugendhaftigkeit. Die gesonderte Vorstellung der Protagonisten erfolgt aus zwei Gründen: Neuruppiner Bilderbogenprotagonisten gleichen einander, wirken schablonenhaft und sind ein weitestgehend amorphes Ergebnis der Massenproduktion[350]. Sie gesondert einzuführen ermöglich dem Rezipienten, sie auch in der Erzählung sofort zu identifizieren. Überdies füllen sie zwei Panels und ermöglichen es dem Zeichner, den Inhalt des Liedes auf 16 Standardpanels auszuweiten. Der Zeichenstil zeigt einen reduzierten Realismus, d. h. es wird nicht jedes Detail gezeichnet; dennoch wirken die abgebildeten Figuren, Gegenstände und Szenerien realistisch. Auf der McCloud-Realismusskala entsprechen sie dem Bereich 60 bis 64 sowie 82 bis 84.

Ab Panel 3 beginnt die eigentliche Geschichte. Rinaldini wird von seiner Freundin geweckt, man gibt sich einander hin. Es folgt ein Kampf mit den Feinden der Räuber, aus dem der Protagonist siegreich hervorgeht. Panel 3, 4, 7, 8, 9, 14, 15 und 16 illustrieren jeweils eine

---

[347] Zu textlichen Abweichungen und Unterschiede im äußeren Erscheinungsbild des Räuberhauptmanns siehe auch Auringer, Julian: Rinaldo Rinaldini als Comic-Held. 29 – 39.
[348] Korpus 186.
[349] Korpus 358.
[350] Vgl. hierzu: II. III: b) Panelstruktur: *Aschenbrödel, oder Geschichte vom gläsernen Pantöffelchen* (Korpus 4), *Aschenputtel (nach Grimm)* (Korpus 197) und: *Aschenbrödel oder der gläserne Pantoffel* (Korpus 126). Sowie: *Hansel und Grethel* (Korpus 8), *Lehrreiche Geschichte von Martin und Ilse oder das Pfefferkuchenhäuschen* (Korpus 23) und: *Hänsel und Grethel (nach Grimm)* (Korpus 180).

komplette Strophe; 5 und 6, 10 und 11, 12 und 13 teilen sich eine solche. Das letzte Panel orientiert sich an der elften Strophe der Romanze / des Liedes – sie wurde im Berliner Bilderbogen von 1806 ignoriert und lautet:

> Rinaldini! Lieber Räuber!
> Raubst den Weibern Herz und Ruh!
> Ach wie schrecklich in dem Kampfe,
> Wie verliebt im Schloß bist du.[351]

Rinaldini und seine geliebte Rosa sitzen nebeneinander auf einem Stein; durch ein nicht näher benanntes Mädchen wird sein privates Familienglück angedeutet.

Die Induktionsmethoden der Panels 1 und 2 erscheinen einfach bestimmbar und erfordern dennoch eine genaue Differenzierung, denn für den Übergang kommen die Induktionsmethoden *Von Gegenstand zu Gegenstand, Von Szene zu Szene* und *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt* in Frage. Während *Von Gegenstand zu Gegenstand* innerhalb eines Gedankens bzw. einer Szene bleibt, der Übergang folglich im Rahmen einer Szene oder einer logischen Schlussfolgerung (Feuer → Rauch, Axthieb → Schrei, zwei Personen, die sich im Gegenschnitt unterhalten) stattfindet, wird in *Von Szene zu Szene* eine erhebliche Raum- und Zeitdifferenz sichtbar, d. h. die Handlungen finden an verschiedenen Orten oder zu verschiedenen Zeiten statt.[352] *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt* hingegen definiert sich über Zeitlosigkeit und fokussiert „verschiedene Aspekte eines Ortes, einer Idee oder einer Stimmung".[353] Somit stellt sich in der Abfolge der Panels die Frage nach der Zeit, denn der Raum wird ob der felsigen Umgebung bestimmt. Der Hintergrund führt indes zur Lösung des Bestimmungsproblems, denn trotz einer formalen Ähnlichkeit unterscheidet er sich. Zu Rosas rechter Schulter befindet sich ein nicht näher bestimmbares Gewächs – zu Rinaldinis linker Schulter nur ein Felsen. Dass hier ein größeres Panel unterteilt wurde oder sich die Handlung direkt aufeinander bezieht (*Von Gegenstand zu Gegenstand*) lässt sich ebenso ausschließen wie die Möglichkeit zweier völlig verschiedener Orte (*Von Szene zu Szene*). Somit handelt es sich hier um die Methode *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt*, mehrere Aspekte des Räuberverstecks werden präsentiert.

Der Übergang (5) → (6) erfordert ebenfalls eine gesonderte Betrachtung. Bedingt durch Panel 5 liegt der Schluss nahe, es handele sich um einen gegenständlichen Übergang. Jedoch erweist sich die Frau an der Seite des Protagonisten nicht als Rosa. Rosas Kleidung wird im Bilderbogen deutlich bestimmt und besteht aus einem blauen Umhang, einem roten Kleid und einem gelben Überrock. Die Person in Rinaldinis Armen trägt hingegen ein blaues Kleid und eine weiße Schürze – eben jenes Kleidungsstück zeigt, dass es sich nicht um einen Kolorierungsfehler, sondern um eine bewusste Entscheidung des Künstlers handelt.[354] Rinaldini betrügt demnach seine Rosa selbst innerhalb des gemeinsamen Quartiers, die Induktionsmethode *Von Szene zu Szene* findet Verwendung.

	***Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 2170, Oehmigke & Riemschneider: *Rinaldo Rinaldini.*, Korpus 35.**
Panel 1	Text (T): „Rinaldo Rinaldini." Bild (B): Rinaldo Rinaldinis Antlitz vor einer Felsenwand. Fokus (F): Rinaldo Rinaldini. Bildmittelpunkt (BM): Rinaldo Rinaldini (Hemdkragen).

[351] Korpus 82.
[352] Vgl. McCloud, Scott: Comics richtig lesen. S. 79.
[353] Vgl. Ebd. S. 80.
[354] Auf textlicher Ebene wird der Bildinhalt ignoriert und es wird auf Rosa referenziert.

	***Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 2170, Oehmigke & Riemschneider: *Rinaldo Rinaldini.*, Korpus 35.**
	Perspektive (P): Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt.*
Panel 2	T: „Rosa.“ B: Rosa vor Felsenwand und einem Strauch. F: Rosa. BM: Rosa (Kreuzkette). P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 3	T: „In des Waldes tiefsten Gründen, / In den Höhlen tief versteckt, / Schlief der allerkünste Räuber, / Bis ihn seine Rose weckt.“ B: Rinaldo Rinaldini liegt auf einer Matratze, neben seinem Kopf befindet sich ein grüner Vorhang, an einer Felsenwand hängen seine Jacke und seine Tasche. Neben ihnen lehnen Flinten. Sein Hut liegt neben ihm. Rinaldo trägt eine ockerfarbene Hose und ein weißes Hemd, er hat schulterlanges Haar. F: Rinaldo Rinaldini. BM: Felswand zwischen den Flinten. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 4	T: „Rinaldini! ruft sie schmeichelnd, / Rinaldini, wache auf! / Deine Leute sind schon munter, / Längst ging die Sonne auf.“ B: Rosa ist im Begriff, Rinaldinis Quartier von rechts zu betreten. Sie steht vor dem grünen Vorhang. Im Hintergrund sind Felsen zu sehen – der Räuberhauptmann schläft demnach in einer Höhle. Rosa trägt einen roten Rock und einen gelben Überrock. Ihre Haare sind zusammengebunden. F: Rosa. BM: Rosa (Linker Arm). P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung.*
Panel 5	T: „Und er öffnet seine Augen / Lächelt ihr den Morgengruß.“ B: Rosa kniet neben Rinaldini. Nun trägt sie nur noch das rote Kleid, ihre Haare sind geöffnet. Im Hintergrund sind die Felsenwand sowie der grüne Vorhang zu erkennen. Das Bild verhält sich zu Panel 3 spiegelverkehrt. F: Rosa (Rechte Hand). BM: Rinaldini und Rosa. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 6	T: „Sie sinkt sanft in seine Arme / Und erwiedert seinen Kuß.“ B: Man befindet sich immer noch in der Räuberhöhle. An der Wand hängen eine Flinte und eine Jacke, der Vorhang bleibt sichtbar. Rinaldini und eine Frau in einem weißen Rock und einem blauen Oberteil liegt in seinen Armen. F: Rinaldini und unbekannte Frau. BM: Rinaldinis und Taille einer unbekannten Frau. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 7	T: „Draußen bellen schon die Hunde, / Alles strömet hin und her, / Jeder rüstet sich zum Streite, / Ladet doppelt sein Gewehr.“ B: Links im Bild befindet sich ein roter Vorhang vor einer Felsenwand. Rinaldini

	***Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 2170, Oehmigke & Riemschneider: *Rinaldo Rinaldini.*, Korpus 35.**
	spricht mit einem Räuber, inzwischen trägt er seine blaue Jacke. Der Räuber trägt einen grünen Hut und ein grünes Oberteil, ein roter Umhang und eine braune Hose vervollständigen seine Ausstattung. In der rechten Hand hält er eine Flinte. Rechts im Bild befindet sich ein Strauch, man steht vor einer Felsenwand. F: Rinaldini und Räuber. BM: Flinte. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung.*
Panel 8	T: „Und der Hauptmann schon gerüstet, / Tritt nun mitten unter sie. / Guten Morgen, Kameraden, / Sagt, was giebts denn schon so früh?“ B: Rinaldini. Inzwischen trägt auch einer einen Umhang, einen grünen Hut mit rotem Band und eine Flinte. Er steht in Mitten zweier Räuber vor einer Felsenwand und einer Tanne und befehligt diesen. F: Rinaldini. BM: Rinaldini. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung.*
Panel 9	T: „Unsre Feinde sind gerüstet, / Ziehen gegen uns heran, / Nun wohlauf! sie sollen sehen / Ob der Waldsohn fechten kann.“ B: Rinaldini steht im Wald, zwei Räuber kommen mit ausgestreckten Armen auf ihn zu. F: Rinaldini. BM: Strauch. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 10	T: „Laßt uns fallen oder siegen! / Alle rufen: Wohl es sei!“ B: Rinaldini und ein Räuber befinden sich zwischen zwei Felsen. F: Rinaldini. BM: Felsenwand zwischen den Flinten der beiden Personen.. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung.*
Panel 11	T: „Und es tönen Berg und Wälder / Rundherum vom Feldgeschrei.“ B: Rinaldini kriecht auf allen Vieren auf einen Felsvorsprung zu. In der rechten Hand hält er seine Flinte. F: Rinaldini (linke Hand). BM: Rinaldinis linker Arm, der auf einem Felsen ruht. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 12	T: „Seht sie fechten, seht sie streiten, / Jetzt verdoppelt sich ihr Muth;“ B: Zwei Räuber kämpfen vor einer Felswand mit zwei Soldaten. F: Erster Räuber (grüne Jacke). BM: Fels. P: Augenhöhe.
Indmeth.	Von *Handlung zu Handlung.*
Panel 13	T: „Aber ach sie müssen weichen, / Nur vergebens strömt ihr Blut.“ B: Rinaldini steht mit einem Bein auf einem toten Soldaten, während er einen weiteren erdolcht. Im Hintergrund sind Berge zu erkennen.

	***Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 2170, Oehmigke & Riemschneider: *Rinaldo Rinaldini.*, Korpus 35.**
	F: Rinaldini. BM: Rinaldini (Roter Gürtel/Waffe). P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung.*
Panel 14	T: „Rinaldini, eingeschlossen / Haut sich muthig kämpfend durch, / Und erreicht in finstern Walde / Eine alte Felsenburg.“ B: Rinaldini hastet zu einer Burg in den Bergen. F: Rinaldini. BM: Rinaldini (Roter Gürtel). P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung.*
Panel 15	T: „Zwischen hohen, düstern Mauern / Lächelt ihm der Liebe Glück, Es erheitert seine Seele / Dianorens Zauberblick.“ B: Rinaldini lehnt an einer Burgmauer. Neben ihm steht eine Flinte. F: Rinaldini. BM: Rinaldini. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 16	T: „Rinaldini! Lieber Räuber! / Raubst den Weibern Herz und Muth! / Ach wie schrecklich in dem Kampfe / Wie verliebt im Schloß bist du.“ B: Rinaldini sitzt erneut auf einem Felsen, umgeben von Bäumen und Sträuchern. Neben ihm sitzt Rosa im roten Kleid und mit Kreuzkette. Ein Kind steht neben ihr. F: Rinaldini und Rosa. BM: Rosa (Linker Arm). P: Augenhöhe.

Der Bogen weist fünf Panelgruppen auf. Panel 3 bis 5 bilden Gruppe 1 und zeigen wie Rinaldo Rinaldini von Rosa geweckt wird (er schläft, sie betritt seine Höhle, weckt ihn), Gruppe 2 findet sich in den Panels 7 bis 9 und zeigen Rinaldini im Gespräch mit seinen Männern, Gruppe 3 besteht aus den Panels 10 und 11 (Rinaldini erspäht die Umgebung, in dem er auf einem Felsen steht bzw. kniet), Gruppe 4 zeigt einen Kampf und umfasst die Panels 12 und 13, Gruppe 5 beschreibt die Flucht des Räuberhauptmanns und besteht aus den Panels 14 und 15. Weiterhin lassen sich sechs Narrationsgruppen bestimmen: Gruppe 1: Einführung der Personen (Panel 1 und 2), Gruppe 2: Rinaldini erwacht (Panel 3 bis 6), Gruppe 3: Rinaldini bespricht sich mit seinen Männern (Panel 7 bis 11), Gruppe 4: es kommt zum Kampf mit den feindlichen Soldaten (Panel 12 und 13), Gruppe 5: Rinaldini flieht (14 und 15) und Gruppe 6: Rinaldini ist mit seiner Frau und seinem Kind vereint (Panel 16). Der Bogen folgt der westlichen Leserichtung, das Verhältnis von Text und Bild gestaltet sich unterschiedlich. Während in Panel 1, 2, 4, 7 bis 13, 15 und 16 überschneiden, finden sich in Panel 3, 5, 6 und 14 Doppelungen.

Abseits der beliebten Volksliedadaption lassen sich auch Literaturadaptionen finden. Viele von ihnen sind Einzelbildadaptionen ohne Sequenz, deren ausführliche Texte auf ihren

illustrierenden Charakter hinweisen und für die Untersuchung irrelevant sind.[355] Anders der *Weissenburger (Elsass) Bilderbogen* Nr. 1584:

> Er wurde gegen 1880/90 veröffentlicht, erscheint folglich ungefähr achtzig Jahre nach Erstveröffentlichung des Romans [...] hier [wird] zwar auch der Roman illustriert, jedoch nicht als Einzelbild, sondern in 16 Panels. Panel 1 bis 12 erzählen die ursprüngliche Romanfassung nach.
>
> An ihrem Ende wird Rinaldo Rinaldini von einem alten Mann verfolgt und erdolcht, um vor seinen Verfolgern beschützt zu werden. Diese Szene findet sich in Panel 12. Hier wird der Alte jedoch als ‚langjähriger Beschützer' benannt, und niemand kann ahnen, dass die Erdolchung nur zum Schein vollzogen wird. Einen Hinweis darauf, dass es sich bei ihm um Rinaldinis Vater handelt, sucht man vergebens. Im folgenden Panel schließt der Bilderbogen nahtlos an die erste Fortsetzung ‚Ferrandino. Fortsetzung der Geschichte des Räuber-Hauptmanns Rinaldini von dem Verfasser desselben' an. Er findet sich in Sizilien wieder, wird erneut gerettet. Der Bilderbogen endet mit der Erkenntnis um Rinaldinis hohe Abstammung; der Held muss dennoch fliehen und stirbt endgültig.
>
> Der Zeichner des Bogens stand hier vor der Aufgabe, über 500 Romanseiten der Ausgabe letzter Hand in 16 Bilder umzusetzen. Anders als bei der Einzelbildillustration oder dem Rinaldo-Lied musste ein Weg gefunden werden, um dem Rezipienten die wichtigsten – oder besser: aufregendsten – Momente zu vermitteln. So konzentriert sich der Autor auf diverse Raubzüge und ihre Folgen.[356]

Eine inhaltliche Vergleichbarkeit zwischen den einzelnen Bogen ist demnach nicht gegeben, denn weitere sequenzielle Romanadaptionen liegen (Stand 2018) nicht vor. Strukturell gleichen sich beide Bogen erheblich: 16 Panels werden verwendet (die Romanadaption verzichtet auf Einführungspanels), Text und Bild werden auf gleiche Weise kombiniert und von einem bogenumspannenden Rahmen zusammengehalten. Während der Neuruppiner Bogen alle Panels auf Augenhöhe illustriert, weicht der Weissenburger Bogen im siebten Panel ab und nährt sich der Froschperspektive an.[357]

Der Bogen lässt sich in mehrere Narrationsgruppen unterteilen, Panelgruppen sind nicht vorhanden:

Gruppe 1:	Panel 1 führt in die Geschichte ein, während Panel 2 die Machtübernahme innerhalb der Räubergruppe illustriert.
Gruppe 2 (Rinaldo-Lied):	Panel 3 – 6: Rosa, hier Rosalinde genannt, wird in die Erzählung eingeführt und Rinaldini im Wald überfallen. Er plündert eine Mönchsgesellschaft, das Militär verfolgt ihn und er unterliegt im Kampf. Gefangen in einem Schloss befreit ihn Dianora.
Gruppe 3:	Panel 7 – 8. Es erfolgt ein Handlungssprung. Rinaldini befindet sich auf einem anderen Schloss, ein Kapitän überfällt ihn. Der Held tötet den Feind. Kurze Zeit später erfolgt ein neuer Angriff

[355] Weiterhin lassen sich in Bilderbogen auch Verweise auf Rinaldo Rinaldini finden. In Humoristische Thierszenen verweist ein Bild mit anthropomorphen Tieren ebenso auf Rinaldo Rinaldini wie Grandvilles *Frau mit Besen und Eulenmaske* (vgl. Auringer, Julian: Rinaldo Rinaldini als Comic-Held. S. 36.) und im *Deutschen Bilderbogen* Nr. 105, *Die Räuberhöhle* (Korpus 230), findet sich im sechsten Panel ein Plakat an der Wand der Räuberhöhle, auf dem man das Antlitz und den Vornamen des Räuberhauptmanns findet. (Vgl. Korpus 230).

[356] Auringer, Julian: Rinaldo Rinaldini als Comic-Held. S. 35 – 36.

[357] Bereits in Panel 2 und 6 wird eine ähnliche Perspektive angedeutet, der Leser befindet sich trotzdem auf Augenhöhe mit Rinaldini. Einzig Panel 7 weicht ab und positioniert die Figur deutlich höher.

– diesmal durch Räuber. Sie erkennen Rinaldini und lassen von ihrer Tat ab.

Gruppe 4: Panel 9 – 10. Auf einem Raubzug übermannen Soldaten den Protagonisten. Seine Kameraden greifen aus einem Hinterhalt an und befreien Rinaldini.

Gruppe 5: Panel 11. Erneut erfolgt ein Überfall auf den Räuberhauptmann. Er tötet die Räuber und raubt sie aus.

Gruppe 6: Panel 12 - 13. Ein langjähriger Beschützer erdolcht Rinaldini zum Schein. Ihm gelingt so die Flucht nach Sizilien.

Gruppe 7: Panel 14. Erneut wird Rinaldini aufgegriffen, mit einem gefälschten Dokument entkommt er jedoch einer Verhaftung, nur um erneut aufgegriffen zu werden.

Gruppe 8: Panel 15 – 16. In Ketten gelegt und zum Tode verurteilt rettet ihn sein alter Freund Ludovico. Von ihm erfährt der Räuber von der eigenen hohen Abstammung. Er will sein Leben ändern, muss aber fliehen und wird endgültig getötet.

	***Weissenburger (Elsass) Bilderbogen* Nr. 1584: *Rinaldo Rinaldini.*, Korpus 632.**
Panel 1	Text (T): „Rinaldo Rinaldini, ein römischer Lieutnant, mußte sich flüchten, weil er seinen Oberst erdolcht hatte und kam zu einer Räuberbande, die ihn mit Freuden aufnahm.“ Bild (B): Rinaldini (blaue Jacke, weißes Hemd, gelbe Hose, Stiefel und blauer Hut) steht inmitten der Räuberbande. Fokus (F): Rinaldini. Bildmittelpunkt (BM): Rinaldini (Gürtel). Perspektive (P): Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 2	T: „Als Hauptmann der Bande überraschte er seine Leute bei der Plünderung eines armen Klausner's. Wütend darüber, verwundete er den Rädelsführer der Plünderer.“ B: Rinaldini, mit Pistole in der Hand, schießt auf einen seiner Leute. Am Boden liegt ein bärtiger Einsiedler in blauer Kutte. F: Roter Räuber. BM: Roter Räuber (Stiefel). P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 3	T: „Ein schönes Mädchen namens Rosalinde nahm er Zigeunern ab. Diese wurde seine Geliebte und begleitete ihn auf allen seinen Zügen.“ B:Rinaldini und Rosalinde sitzen in einer Felsenhöhle. Sein Hut liegt auf dem Boden. F: Rinaldini und Rosalinde. BM: Rosa. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 4	T: „Als er einst allein im Walde schlief, überfielen ihn 2 Räuber und wollten ihn plündern. Kaum hatte er aber seinen Namen genannt, so baten sie dehmütig um Gnade.“

	***Weissenburger (Elsass) Bilderbogen* Nr. 1584: *Rinaldo Rinaldini.*, Korpus 632.**
	B: Rinaldini steht neben zwei Räubern im Wald. Letztere tragen Messer und eine Flinte bei sich. F: Zwei Räuber und Rinaldo Rinaldini. BM: Rinaldini (Blaue Jacke). P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 5	T: „Nach Ausplünderung einer Gesellschaft Mönche, die Ablaßzettel verkauften, wurde er von Militär verfolgt und mußte der Uebermacht unterliegen.“ B: Rinaldini befindet sich im Schlachtengetümmel. F: Ein Gegner Rinaldinis. BM: Andere Soldaten. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 6	T: „In einem Schlosse in Gefangenschaft gehalten, öffnet ihm die junge Gräfin, die Rinaldo kennen gelernt, das Gefängnis.“ B: Rinaldini wird von der Gräfin überrascht. Sie betritt den Raum mit einer Lampe. F: Lampe der Gräfin. BM: Gefängniswand. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 7	T: „Ein korsischer Kapitän trifft ihn in einem Schlosse, zieht den Degen und will ihn niederstechen. Rinaldo tötet ihn durch einen Degenstich.“ B: Rinaldini erdolcht den korsischen Kapitän. F: Rinaldini. BM: Rinaldini (Linker Arm). P: Froschperspektive.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 8	T: „Das Schloß wird von Räubern überfallen. Rinaldo will die Bewohner beschützen und giebt sich den durch einen geheimen Gang eindrigenden Räubern zu erkennen.“ B: Rinaldini steht mit einer Frau in gelbem Gewand vor dem Geheimgang. Er trägt eine Fackel. F: Rinaldini und Frau. BM: Rinaldini (Jacke und Waffe). P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 9	T: „Auf einem anderen Raubzug wieder umzingelt, fällt er in die Hände der Soldaten, die sich freuen, die auf ihn ausgesetzte Prämie zu verdienen.“ B: Rinaldini steht in Mitten von Soldaten. F: Rinaldini. BM: Rinaldini (Gelbe Hose). P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 10	T: „Auf dem Transporte greifen seine Kameraden die Soldaten aus einem Hinterhalt an und befreien Rinaldo.“ B: Der Transport wird angegriffen, Rinaldinis Hände entfesselt. F: Rinaldini. BM: Rinaldini (Blaue Jacke).

	***Weissenburger (Elsass) Bilderbogen* Nr. 1584: *Rinaldo Rinaldini.*, Korpus 632.**
	P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 11	T: „Kurz darauf stieß er auf Vermummte, ebenfalle Räuber, die seine Leute angegriffen. Rinaldo schoß sie nieder und machte reiche Beute.“ B: Rinaldinis Leute werden angegriffen. Ein Vermummter hält eines der beiden blauen Pferde fest. Im Hintergrund schießen Soldaten. F: Blaue Pferde. BM: Blaue Pferde (rechtes Pferd). P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 12	T: „Um ihn nicht in die Hände seiner Verfolgten zu bringen, sticht ihn sein langjähriger Beschützer zum Scheine nieder, um ihn nachher zu retten.“ B: Rinaldini wird in einer Höhle von einem rotgewandeten Mann erdolcht. F: Rotgewandeter Mann. BM: Rinaldini (Blaue Jacke). P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 13	T: „Rinaldo entflieht nach Sizilien, und erleidet auf dem Meere Schiffbruch. Vom Volk erkannt, rettet ihn ein Mönch, dem er einst einen Dienst erwiesen.“ B: Rinaldini steht vor einer Steinmauer, auf der sich ein Zaun befindet. Er ist im Begriff, durch ein Tor zu gehen und zieht seinen roten Mantel an. Ein Mönch steht neben ihm. F: Rinaldini. BM: Steinmauer. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 14	T: „Von dem Anführer einer Dragonerpatrouille angehalten, zeigt er einen von ihm auf sich selbst ausgestellten Freibrief und rettet sich damit.“ B: Rinaldini wird von Reitern angehalten. F: Roter Reiter. BM: Rinaldinis Pferd (Kopf). P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 15	T: „Wieder in Ketten gelegt und zum Tode durch den Strang verurteilt, rettet ihn sein alter Genosse Ludoviko.“ B: Rinaldini steht im Kerker. Seine Arme und Beine wurden angekettet. Ludoviko gibt sich zu erkennen, er trägt ein Mönchsgewand. F: Rinaldini. BM: Wand. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 16	T: „Rinaldo erfährt, daß er von hoher Abkunft, will ein neues Leben beginnen, muß aber fliehen und wird dabei getötet.“ B: Rinaldini befindet sich in einem Zimmer, neben ihm steht Rosalinde. Die gelbgewandete Frau aus Panel 8 betritt mit einem Begleiter den Raum. F: Rinaldini. BM: Rinaldini (Blaue Jacke). P: Augenhöhe.

Neuruppiner Bilderbogen Nr. 2170, Oehmigke & Riemschneider: *Rinaldo Rinaldini.*, Korpus 35.

Eine Abbildung des Weissenburger (Elsass) Bilderbogen Nr. 1584, Korpus 632, findet sich in: Auringer, Julian: Rinaldo Rinaldini als Comic-Held. In: Deutsche Comicforschung 2017. Hrsg. von Eckart Sackmann. Leipzig 2016. S. 35.

Die hohe Anzahl an Narrationsgruppen und der Roman als Grundlage deuten bereits auf die szenenorientierte Verteilung der Induktionsmethoden hin. Panelgruppe 4 (Panel 9 → 10) zeigt die einzige nicht-szenische Abweichung innerhalb der Induktionsmethoden. Anders als der Übergang von Panel 5 zu 6 und 7 zu 8, bei denen die Handlung zwar auf einem Schlosse spielt, dort aber verschiedene Räume / Orte abgebildet werden, befindet sich Rinaldini am selben Ort. Darüber hinaus interessiert vor allem die Panelgruppe 2. In vier Bildern wird das Rinaldo-Lied grob nacherzählt, jener Inhalt, der Interpretationsgegenstand des zuvor untersuchten Bogens war. Bereits Panel 3 erinnert in seinem Aufbau an Panel 6 des Neuruppiner Bilderbogens. In einer Höhle auf einem Stein sitzend sind Rinaldini und Rosalinde zu erkennen.[358] Beide nehmen die gleiche Sitzposition ein, anders als im 1835/40er Bogen wird hier jedoch nicht seine Freundin zudringlich, sondern Rinaldini. Sie halten sich an den Händen. Besonders fällt die detaillierte Kleidung auf: Rinaldini trägt anstelle eines weißen Hemdes und gelber Hosen blaue Gewänder, anstatt einfacher Schuhe besitzt er Stiefel. Rosalinde trägt eine Zigeunertracht (ihre Herkunft wird im begleitenden Text untermauert). Ihren blauen Rock trägt sie zu einem rot-weiß-gelben Oberteil, ihr Kopf wird von einer Haube bedeckt. Panel 4 findet im Neuruppiner Bogen keine Entsprechung, gleiches gilt für Panel 5. Erst Panel 6 orientiert sich wieder lose am Rinaldo-Lied: Der Räuberhauptmann befindet sich in Gefangenschaft und wird von Dianora befreit. Der Neuruppiner Bogen teilt jene Handlung in zwei Panels auf (14 / 15): Rinaldini kämpft sich frei und erreicht eine Felsenburg, dort „lächelt ihm der Liebe Glück, Es erheitert seine Seele Dianorens Zauberblick“.[359]

Der Bogen folgt ebenfalls der westlichen Leserichtung, die auch gleichzeitig der Blicklenkung entspricht, denn die Panels sind von kleiner Gestalt und können auf den ersten Blick vollständig erfasst werden. Text und Bild befinden sich in einem Doppelungsverhältnis, d. h. der Bildinhalt wird im Text wiedergegeben. Auf der McCloud-Realismusskala befinden sich die Abbildungen im Bereich 60 – 64 und 81 -84.

Der gestiefelte Kater (Korpus 490)

Neben dem bereits untersuchten *Münchener Bilderbogen* (Korpus 38), der dem Metapaneltypus 3 entspricht, findet sich auch eine Version des gestiefelten Katers, die vollständig mittels Panelstruktur erzählt wird: Der *Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 3027 aus dem Hause Oehmigke & Riemschneider. Auch dieser Bogen orientiert sich nicht an Grimm, was sich deutlich an den Panels 4, sowie 8 bis 10, zeigt. Erneut fängt der Kater Kaninchen anstatt Rebhühner und duelliert sich mit einem Menschenfresser anstelle eines Zauberers:

> Der Kater besuchte ein Schloß worinnen ein Menschenfresser wohnte derselbe war sehr reich und besaß die Eigenschaft sich in allerhand Thiere verwandeln zu können. // Um eine Probe abzulegen nahm der Menschenfresser die Gestalt eines Löwen an, worüber sich der Kater so entsetzte, daß er auf das Dach eines Hauses flüchtete. // Als ihm der Kater sagte, er möchte sich in eine Maus verwandeln, war er sogleich bereit, unser Kater aber fraß ihn alsbald auf und nahm dessen Reichthum nun für seinen Herrn in Beschlag.[360]

---

[358] Da ein Einführungspanel fehlt, wird Rosalinde erst im dritten Panel in die Geschichte eingeführt. Ihre Kleidung bleibt in allen Panels identisch und unterscheidet sich deutlich von den gelben Gewändern Dianoras. Dass es sich um zwei verschiedene Personen handelt, verdeutlicht sich zudem in Panel 16.
[359] Korpus 35, Panel 15.
[360] Vgl. Korpus 490, Panel 8 – 10.

Neuruppiner Bilderbogen Nr. 3027, Oehmigke & Riemschneider: *Der gestiefelte Kater.*, Korpus 490.

Obschon sich der Bogen an Perrault orientiert, wurde der Text nicht übernommen, sondern neu gestaltet bzw. nacherzählt. Der Bogen aus dem Hause Oemigke & Riemschneider folgt der westlichen Leserichtung, der Zeichenstil fällt realistisch, wenn auch reduziert aus und wirkt, wie die meisten *Neuruppiner Bilderbogen*, schablonenhaft. Auf der McCloud-Realismusskala entspricht er dem Bereich 61 bis 64 und 82 bis 84. Auch die Panelstruktur erinnert an andere Bogen des Druckorts: Ein großer Rahmen umfasst zwölf kleinere Panels,

die zu etwa einem Viertel aus einem Textkasten und zu drei Vierteln aus einem Bild bestehen. Sie sind von einer feinen Linie umrahmt. Panelgruppen sind nicht vorhanden, es lassen sich jedoch folgende Narrationsgruppen bestimmen:

Gruppe 1: Panel 1: Auf dem Sterbebett liegend, macht der Vater sein Testament.

Gruppe 2: Panel 2 – 3: Dem dritten Sohn wird ein sprechender Kater vererbt.

Gruppe 3: Panel 4 – 5: Der Kater fängt Kaninchen, stellt sich dem König vor und übergibt ihm Kaninchen.

Gruppe 5: Panel 6 – 7: Der Kater instruiert seinen Herren und die Landbevölkerung.

Gruppe 6: Panel 8 – 10: Der Kater besucht den Menschenfresser und tötet ihn mit einer List.

Gruppe 7: Panel 11 – 12: Der dritte Sohn heiratet die Prinzessin; er ernennt den Kater zu einem großen Herren am Hof.

In der folgenden Tabelle wird der bereits analysierte *Münchener Bilderbogen* Nr. 48 mit dem Neuruppiner Bogen verglichen; ein besonderes Augenmerk liegt dabei auf dem Panelstrukturelement des Metapanelbogens. Der Text wurde – ob seiner Länge – zusammengefasst. Er fügt den Bildern teilweise Informationen hinzu – das Verhältnis von Text und Bild entspricht demnach einem überschnittenen.

	***Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 3027, Oehmigke & Riemschneider: *Der gestiefelte Kater.*, Korpus 490.**	***Münchener Bilderbogen* Nr. 48: *Der gestiefelte Kater.*, Korpus 393.**
Panel 1	Text (T): Müller teilt Erbe an Söhne auf. Bild (B): Drei Söhne stehen am Bett des sterbenden Vaters. Fokus (F): Söhne und sterbender Vater Bildmittelpunkt (BM): Erster Sohn (rotes Gewand) Perspektive (P): Augenhöhe.	(Kein entsprechendes Panel)
Indmeth.	*Von Szene zu Szene*	
Panel 2	T: Vererbt Mühle, Esel, Kater – jeder Sohn erbt eines seiner Besitztümer. B: Im Hintergrund befinden sich eine Mühle und ein Schloss, im Vordergrund einer der Söhne mit seinem geerbten Esel. F: Zweiter Sohn und Esel. BM: Esel. P: Augenhöhe.	(Kein entsprechendes Panel)
Indmeth.	*Von Szene zu Szene*	

Panel 3	T: Der dritte Sohn findet keine Verwendung für den Kater, dieser bittet um Stiefel. B: Kater und dritter Sohn leben noch in der Mühle und sprechen miteinander. F: Dritter Sohn und Kater. BM: Tisch in Mühle. P: Augenhöhe.	*(Panel 1)* T: Kein Text B: Dritter Sohn und Kater befinden sich in der Mühle. Während der Mensch eine verzweifelte Haltung einnimmt, versucht der Kater ihn zu trösten. F: 3. Sohn und Kater. BM: Kater (Kopf). P: Augenhöhe.
		Von Szene zu Szene
	(Kein entsprechendes Panel)	*(Panel 2)* T: Kein Text B: Ein Schuster vermisst die Füße des anthropomorphen Katers. F: Schuster und Kater. BM: Tatze des Katers bei der Vermessung. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand*	*Von Gegenstand zu Gegenstand*
Panel 4	T: Kater nimmt Sack und fängt Kaninchen. B: Kater fängt Hasen. F: Sack mit Hasen. BM: Leeres Zentrum (zw. Sack und Kater). P: Augenhöhe.	*(Panel 3)* T: Kein Text B: Kater fängt Hasen. F: Kater mit Schnur des Sacks. BM: Schnur. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand*	*Von Gegenstand zu Gegenstand*
Panel 5	T: Kater bringt Enten zum König (der Bilderbogen widerspricht sich in der Beute des Katers), spricht von seinem Herren als „Grafen von Carabas“. B: Kater übergibt Enten an König. F: Kater mit Ente. BM: Tisch. P: Augenhöhe.	*(Panel 4)* T: Kein Text B: Kater übergibt Hasen an König. F: Kater mit Flinte und Hase. BM: Hase. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene*	
Panel 6	T: König geht mit seiner Tochter am Ufer eines Flusses spazieren, Kater und sein Herr täuschen eine Notlage vor. B: Des Königs Kutsche fährt an einem Fluss vorbei, der 3. Sohn badet, der Kater steht am Ufer und instruiert seinen Herren. F: Nackter dritter Sohn. BM: Nackter dritter Sohn. P: Augenhöhe (Dritter Sohn).	(Weitere Handlungen findet im Metapanel statt. Die Einzelnen Bildstationen gleichen inhaltlich dem Neuruppiner Bogen, eine Analyse nach den vorgegebenen Kategorien kann deshalb nicht vorgenommen werden.)
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand*	

Panel 7	T: Kater befiehlt Schnittern, den Grafen von Carabas als ihren Landesherren zu benennen. B: Zwei Schnitter werden vor einem Feld vom Kater instruiert. F: Kater instruiert Schnitter. BM: Schnitter in grün/braunen Kleidern. P: Augenhöhe.	
Indmeth.	*Von Szene zu Szene*	
Panel 8	T: Kater geht zu Schloss eines Menschenfressers, der sich in verschiedene Tiere verwandeln kann. B: Kater spricht mit Menschenfresser. F: Kater und Menschenfresser. BM: Unterer Rand eines Wappengemäldes. P: Augenhöhe.	
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand*	
Panel 9	T: Menschenfresser verwandelt sich in Löwen, Kater flieht aufs Dach des Schlosses. B: Kater sitzt auf Dach, Löwe bewacht ihn. F: Kater und Löwe. BM: Wappen des Menschenfressers. P: Augenhöhe.	
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand*	
Panel 10	T: Kater überlistet und frisst den Menschenfresser, nimmt die Reichtümer und das Schloss an sich. B: Kater fängt Maus, eine Rauchwolke deutet die Verwandlung des Menschenfressers an. F: Kater und Maus. BM: Blauer Rauch. P: Augenhöhe.	
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand*	
Panel 11	T: Der König, von den Gütern des falschen Grafen beeindruckt, vermählt diesen mit seiner Tochter. B: Kater mit Fez und Stock steht in einer Ecke, der König lehnt an einem Tisch, der inzwischen gut gewandete dritte Sohn heiratet die Prinzessin. F: Kater mit Fez. BM: Prinzessin. P: Augenhöhe.	
Indmeth.	*Von Szene zu Szene*	

Panel 12	T: Kater wird großer Herr und lässt das Mausen sein. B: Kater mit Hut, Gehstock und Umhang flaniert und wird von einem Diener begleitet. F: Kater mit Hut und Umhang. BM: Baum. P: Augenhöhe.	

Der direkte Vergleich der jeweiligen Panelstrukturen offenbart erstaunliche Parallelen zwischen den beiden Bogen. Es werden in drei von vier Panels identische Szenen – nicht aber Bilder – illustriert, lediglich Panel 2 des *Münchener Bilderbogens* weicht ab und zeigt, wie ein Schuster die Füße des Katers vermisst. Von diesem Bild abgesehen gleichen sich Bildinhalt, Fokus und Perspektive, der Bildmittelpunkt weicht ab. Zwar besteht der *Münchener Bilderbogen* nur aus sechs Panelstationen und vor Panels (insgesamt zehnt Bildern), der *Neuruppiner Bilderbogen* aus zwölf Panels im Direktvergleich zeigt sich jedoch, dass der *Neuruppiner Bilderbogen* zwei Panels enthält, die für die Geschichte irrelevant sind. Diese Bilder fehlen folglich im *Münchner Bilderbogen*. Zwar besteht der *Münchener Bilderbogen* nur aus sechs Panelstationen und vier Panels (insgesamt zehn Bildern), der Neuruppiner Bogen aus zwölf, jedoch zeigt der Direktvergleich in letzterem zwei Bilder die für die Geschichte unnötig, in ersterem nicht zu finden sind.

Der *Münchener Bilderbogen* hingegen fügt mit der Schusterszene eine für die Erzählung relevante Szene hinzu. Beide Bogen gleichen sich, von der ihnen zugrundeliegenden Struktur abgesehen, erheblich.

***Sneewittchen (nach Grimm).* (Korpus 170)**

Theodor Hosemann, der bereits 1847 in mehreren Bildern Schneewittchen illustrierte,[361] widmete sich 1868[362] erneut dem Märchen um das schöne schwarzhaarige Mädchen. Der *Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt* setzt, wie auch im Metapanelpendant von 1890, die Glassargszene ins Zentrum des Bogens. Die Leserichtung fällt für eine Panelstruktur experimentell aus und durchbricht das heute übliche Schema. Um dem Rezipienten die Orientierung zu erleichtern, wurden die einzelnen Panels mit Nummern versehen; ein sehr umfangreicher Begleittext findet sich unter den einzelnen Bildern. Er orientiert sich am Originaltext, wurde jedoch neu verfasst und verzichtet auf diverse Details.

Diese neue, bruchstückhafte und auf einzelne Szenen ausgerichtete Erzählung beeinflusst die Induktion, denn der Rezipient wäre ohne den Begleittext / weiteres Vorwissen teilweise nicht fähig, die Bilder sinnvoll zu verbinden. Hinzu kommen rahmenlose Panels, die sich selbst begrenzen. Der Text befindet sich direkt unter ihnen und fügt den Einzelszenen Inhalt hinzu, der sich nicht aus den realistischen Illustrationen herleiten lässt (auf der McCloud-Realismusskala befinden sie sich im Bereich 60 bis 64 und 81 bis 84). Das Verhältnis zwischen Text und Bild fällt demnach textlastig aus. Als Folge der Textlastigkeit ergeben sich lediglich drei Narrationsgruppen. Gruppe 1 besteht aus Panel 1. Nicht etwa die Geburt

[361] Uther, Hans-Jörg: Handbuch zu den ‚Kinder- und Hausmärchen' der Brüder Grimm. Entstehung – Wirkung – Interpretation. Berlin u. Boston 2013. S. 124.
[362] Zur Datierung vgl. Hosemann, Theodor: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 43. Schneewittchen (nach Grimm). http://www.bildindex.de/document/obj00023872 [konsultiert am 30.05.2017].

Schneewittchens steht im Fokus, sondern die versuchte Ermordung durch den Jäger. Gruppe 2 (Panel 2 bis 6) beginnt mit einem Blick ins Haus der sieben Zwerge. Soeben von der Arbeit heimgekommen finden sie die ersten Spuren der neuen Mitbewohnerin. Eine weitere Illustration bildet die Stiefmutter vor ihrem Zauberspiegel ab (hierbei handelt es sich um das einzige Bild, dessen Inhalt sich lediglich auf den beigefügten Text bezieht. Dieser Text wäre auch als Sprechblase denkbar). Bild vier zeigt nun wieder Schneewittchen in direkter Konfrontation mit ihrer Rivalin. Verkleidet als Krämersfrau offeriert die böse Königin der verhassten Stieftochter die todbringenden Schnürriemen. Hosemanns Illustration erscheint bemerkenswert, denn die berühmte und oft illustrierte Apfelszene wurde auf bildlicher Ebene vernachlässigt. Es folgt die Heimkehr der Zwerge und das Auffinden der erstickten Protagonistin. Weiterhin findet der Rezipient ein Bild des Glassarges. Gruppe 3 (Panel 7) präsentiert den Tauschhandel zwischen Zwergengemeinschaft und dem Prinzen.

Wie der nachfolgenden Tabelle zu entnehmen ist, verläuft die graphische Erzählstruktur meist szenisch. Besondere Aufmerksamkeit verdienen die Übergänge (3) → (4) sowie (4) → (5), denn sie setzen sich von diesem Schema ab. Während die zeitlichen Sprünge in den übrigen Illustrationen recht umfangreich ausfallen,[363] wird hier ein kürzerer zeitlicher Rahmen geboten. Die Königin befragt ihren Spiegel, verkleidet sich und versucht Schneewittchen zu töten. Zwar ändert sich auch hier der Ort, der Zeitsprung fällt dennoch deutlich kürzer aus und der Fokus liegt auf der Stiefmutter. Ähnlich verhält es sich mit dem Übergang (4) → (5). Während sich zuvor temporal wenig, lokal aber viel änderte, bleibt diese Veränderung nun aus, vorausgesetzt, es werden tatsächlich die ersten Folgen des ersten Mordversuchs abgebildet. Leider kann der Zeichnung nicht entnommen werden, ob Schneewittchen erdrosselt, ein Kamm sie vergiftet oder der berühmte Apfel sie sowohl vergiftete als auch erdrosselte. Da weder Frucht noch Kamm sichtbar sind, darf von einem Schnürriemen ausgegangen werden, was auf einen kurzen temporalen Verlauf hinweist und eine gegenständliche Induktionsmethode nahelegt. Deutlich umfassender indes die Übergänge (5) → (6) und (6) → (7), denn es erfolgen zwei weitere Attentate (große zeitliche Veränderung), die Beerdigung (Ortswechsel) und die Ankunft des zukünftigen Ehemannes („Nun lag Schneewittchen lange lange Zeit in dem Sarg und sah aus, als wenn es schliefe [...]. Es geschah aber, daß ein Königssohn in den Wald gerieth [...][364]).

Wieder bietet sich ein Vergleich zum Metapanelbogen *Sneewittchen* (Korpus 27) an, denn der *Münchener Bilderbogen* verwendet eine rudimentäre Panelstruktur.

	***Deutscher Bilderbogen* Nr. 43: *Sneewittchen (nach Grimm).*, Korpus 170.**	***Münchener Bilderbogen* Nr. 1000: *Sneewittchen.*, Korpus 27.**
	(Kein entsprechendes Panel)	**(Panel 1)** B: Storch bringt Schneewittchen zu ihrer Mutter.
Indmeth.		*(1) → (2*) Von Szene zu Szene* *(2*) → (3) Von Szene zu Szene*
Panel 1	Text (T): Mutter wünscht sich Kind, stirbt, Vater heiratet eine bösartige Frau, sie befragt ihren Zauberspiegel, Schneewittchen wird 7 Jahre alt und wird schöner als ihre Stiefmutter, letztere wird neidisch und	**(Panel 3)** B: Schneewittchen knie vor Jäger, der sie ermorden will.

[363] (1) → (2) Schneewittchen wird vom Jäger bedroht, es gelingt ihr zu entkommen, sie bedient sich bei den Zwergen und legt sich schlafen; die Zwerge finden Schneewittchens Spuren, dann das Mädchen selbst, man schläft eine Nacht, nach dem Erwachen vereinbart man das gemeinsame Zusammenleben; (2) → (3) die Königin befragt ihren Spiegel.

[364] Vgl. Korpus 170.

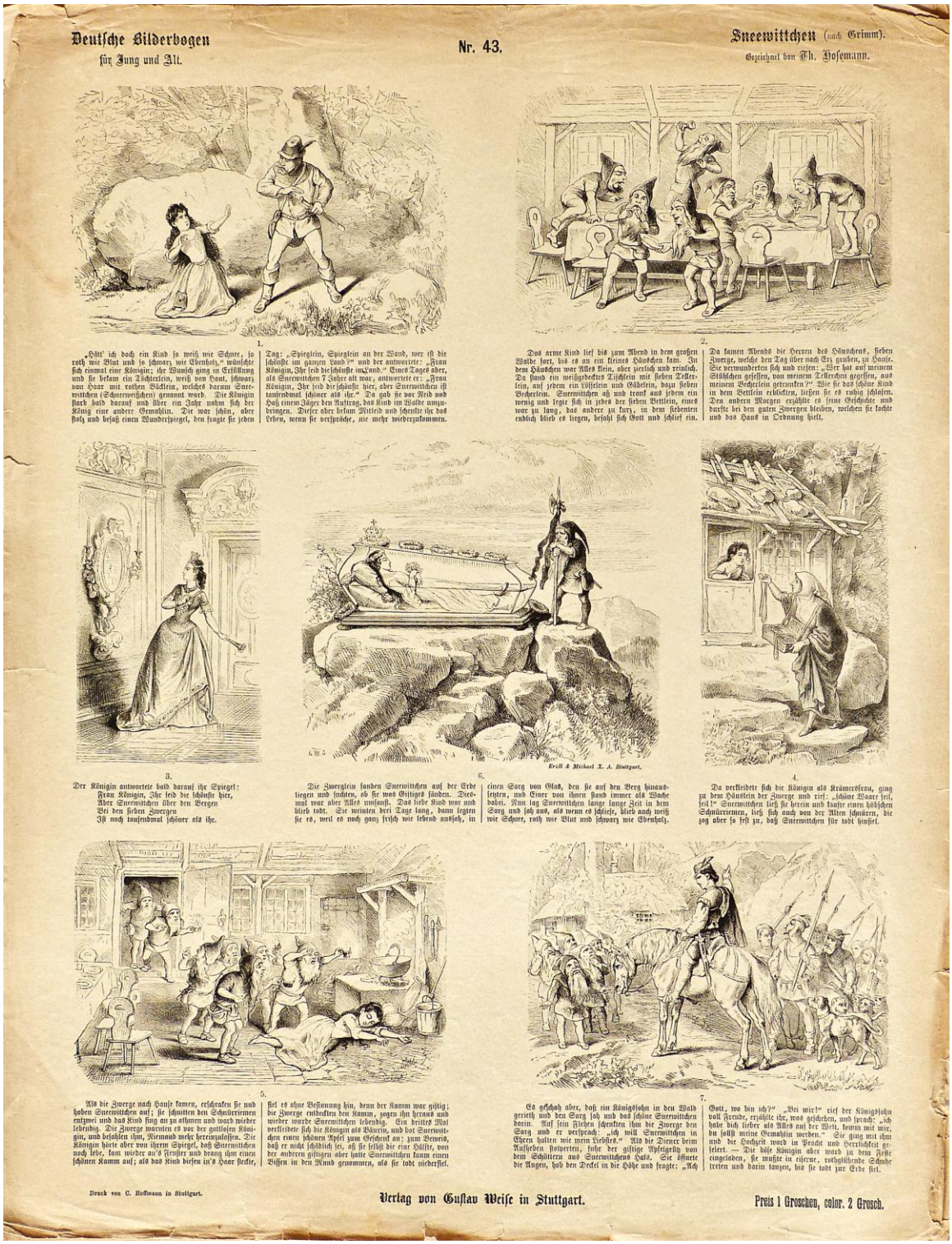
	***Deutscher Bilderbogen* Nr. 43: *Sneewittchen (nach Grimm).*, Korpus 170.**	***Münchener Bilderbogen* Nr. 1000: *Sneewittchen*., Korpus 27.**
	befiehlt dem Jäger, Schneewittchen zu ermorden. Dieser schenkt ihr aus Mitleid das Leben. Bild (B): Schneewittchen kniet abwehrend vor Jäger, dieser will seinen Dolch zücken. Man befindet sich im Wald. Fokus (F): Schneewittchen. Bildmittelpunkt (BM): Leer (Stein im Hintergrund). Perspektive (P): Augenhöhe.	
Indmeth.	*Von Szene zu Szene*	*(3) → (4) Von Szene zu Szene*
Panel 2	T: Schneewittchen findet Haus im Wald. Sie isst und schläft. Hausherren kehren heim, finden sie und am nächsten Morgen handelt man Konditionen aus, zu denen das Mädchen bleiben darf. B: Zwergenheim. 7 Zwerge inspizieren ihr Besteck, das Geschirr etc. F: Zwerg mit Gabel. BM: Zwerg mit Teller, der die Gabel des Gabelzwergs betrachtet. P: Augenhöhe.	**(Panel 4)** B: Schneewittchen findet das Zwergenheim.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene*	
Panel 3	T: „Frau Königin, Ihr seid die Schönste hier [...]“. B: Königin vor Zauberspiegel, schrickt zurück. F: Königin. BM: Königin. P: Augenhöhe.	**(Panel 2*)** B: Königin vor Zauberspiegel.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene*	*(4) → (5) Von Szene zu Szene*
Panel 4	T: Königin verkleidet sich, bietet Schnürriemen an und tötet Schneewittchen. B: Königin reicht Schneewittchen, die aus dem Fenster des Zwergenheims schaut, Schnürriemen. F: Schnürriemen. BM: Arm/Hand der Königin mit Schnürriemen. P: Augenhöhe.	**(Panel 5)** B: Königin, als Krämerin verkleidet, bringt Apfel zu Schneewittchen. Letztere schaut aus dem Fenster.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand*	*(5) → (B1) Von Szene zu Szene*
Panel 5	T: Zwerge kehren heim, finden Schneewittchen, befreien sie von Schnürriemen, warnen sie vor Königin, diese erfährt vom Überleben ihrer Konkurrentin, verkauft ihr einen vergifteten Kamm, die Zwerge retten sie erneut, Königin schenkt ihr einen Apfel, Schneewittchen stirbt erneut. B: Zwerge finden das zeitweise verstorbene	(Kein entsprechendes Panel)

	***Deutscher Bilderbogen* Nr. 43: *Sneewittchen (nach Grimm).*, Korpus 170.**	***Münchener Bilderbogen* Nr. 1000: *Sneewittchen.*, Korpus 27.**
	Schneewittchen. F: Schneewittchen. BM: Zwerg mit Kerze, der hinter Schneewittchen steht. P: Augenhöhe.	
Indmeth.	*Von Szene zu Szene*	*(B1) → (6) Von Szene zu Szene*
Panel 6	T: Zwerge können Schneewittchen nicht wiederbeleben, weinen drei Tage lang, legen sie in einen Glassarg, tragen sie zu Spitze eines Berges, ein Zwerg wird als Wache eingeteilt, Schneewittchen liegt lange Zeit im Sarg und verwest nicht. B: Schneewittchen liegt in Glassarg, neben ihr steht ein trauernder Zwerg mit Hellebarde. F: Schneewittchen. BM: Schneewittchens Füße. P: Augenhöhe.	**(Panel 6)** B: Schneewittchen liegt im Glassarg, wird von Zwergen, einer davon mit Hellebarde, bewacht. Der Sarg steht auf einem Felsen, der Königssohn eilt herbei.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene*	*(6) → (B2) Von Szene zu Szene* *(B2) → (7) Von Szene zu Szene*
Panel 7	T: Königssohn findet Schneewittchen, verhandelt mit Zwergen, darf sie schließlich mitnehmen. Beim Transport entweicht der giftige Apfel, Schneewittchen erwacht. Man heiratet, die Stiefmutter wird zu Tode gefoltert. B: Prinz verhandelt mit Zwergen. F: Prinz. BM: Dolch/Schwert des Prinzen. P: Augenhöhe.	**(Panel 7)** B: Königssohn erweckt Schneewittchen.
		(7) → (8) Von Szene zu Szene
		(Panel 8) B: Königssohn ehelicht Schneewittchen.
		(8) → (9): Von Szene zu Szene
		(Panel 9) Königin liegt am Boden, ein Rabe hält einen Strick, in dessen Schlinge sich ihr Kopf befindet.

Beide Bogen illustrieren größtenteils identische Ereignisse des Märchens: Der Jäger soll Schneewittchen ermorden, lässt sie aber entkommen. Die Stiefmutter befragt ihren Spiegel, verkleidet sich als Krämerin, Schneewittchen wird bestattet und der Königssohn eilt herbei.

Der *Deutsche Bilderbogen* Nr. 43 fügt weitere Szenen hinzu: Die Zwerge untersuchen ihr Geschirr und ein weiteres Panel zeigt das vergiftete Schneewittchen im Zwergenheim. Im *Münchener Bilderbogen* Nr. 1000 wird die Geburt angedeutet (Bildabschnitt 1: Ein Storch bringt das Kind zu seinen königlichen Eltern), Schneewittchen entdeckt das Zwergenheim, man sieht sie aus ihrem Todesschlaf erwachen (zwei Mondphasenbilder deuten überdies die Länge des Todesschalfes an) und auch das Schicksal der bösen Königin wird erwähnt. Eine Szene hingegen präsentiert sich jedoch in beiden Bogen unterschiedlich: Während die Stiefmutter im *Deutschen Bilderbogen* Nr. 43 Schnürriemen überreicht, schenkt sie

Schneewittchen im *Münchener Bilderbogen* Nr. 1000 einen todbringenden Apfel. Wie auch in anderen Literaturadaptionen offenbaren sich Kernpunkte der Geschichte, deren Illustration immer wieder erfolgt. Einige Panels bauen direkt aufeinander auf, bilden Panelgruppen (im *Deutschen Bilderbogen*: Panel 3 und 4; 5 bis 7 – im *Münchener Bilderbogen* 4, 5; 6 bis 9), andere fügen einzelne Szenen hinzu. Im Zentrum beider Bogen steht – unabhängig von einer logischen Panelabfolge – die Glassargszene. Ihr scheint demnach eine besondere Bedeutung zuzukommen; Im *Münchener Bilderbogen* erscheint sie übermächtig zu sein und drängt die übrige Geschichte wortwörtlich an den Rand



Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 43*: Sneewittchen (nach Grimm).*, Korpus 170.

Aschenbrödel, oder Geschichte vom gläsernen Pantöffelchen (Korpus 4), *Aschenputtel (nach Grimm)* (Korpus 197) und *Aschenbrödel oder der gläserne Pantoffel* (Korpus 126)

Aschenputtel[365] gehört zu den bekanntesten deutsch-französischen Märchen und findet sich sowohl bei Perrault als auch in der Grimm'schen Sammlung. *Aschenbrödel, oder Geschichte vom gläsernen Pantöffelchen* (*Neuruppiner Bilderbogen Gustav Kühn*, Nr. 1059) orientiert sich derweil an Perrault, denn nur dort findet sich die helfende Fee (im Bilderbogen zwergenhaft und auf einer Wolke stehend dargestellt).[366] Der Originaltext wurde nicht verwendet, sondern eine neue Version erstellt, die entweder vom Zeichner oder dem Verleger stammt.[367]

Diese neue Version des Textes kommt in *Aschenbrödel, oder Geschichte vom gläsernen Pantöffelchen* eine wichtige Position zu, denn trotz seines mangelhaften Charakters wäre der Bilderbogen ohne ihn nicht nachvollziehbar.[368] Eine Schwäche, die sich besonders deutlich in jenen Momenten offenbart, da Aschenbrödel unter magischem Einfluss steht und sich einer Verwandlung unterzieht. Während der Rezipient mit dem Verschwinden und gleichzeitigen Auftretens einer völlig neuen Figur konfrontiert wird (die Gleichförmigkeit der schablonenhaften Figuren unterstützt diesen Eindruck), kommt dem Text die Aufgabe zu, das Bild zu erklären, obschon beide Elemente alle wichtigen Informationen gleichermaßen übermitteln (Überschneidung von Bild und Text). Dennoch bilden beide Erzählelemente keine Einheit; die Illustration ergänzt vielmehr den Text, bildet ab, was beschrieben wird. Die großen Sprünge innerhalb der Erzählung werden umso deutlicher in der Analyse der Induktionsmethoden, denn auf minimale Veränderungen (Augenblick bzw. Handlung) verzichtet der Zeichner zugunsten einer Gegenstands- und Szenenfixierung. Lediglich ein Handlungsübergang lässt sich erkennen, jedoch nicht final bestimmen, denn der Wechsel von Panel 2 zu 3 zeigt zwar verschiedene Zauberhandlungen der Fee innerhalb einer Szene, der Hintergrund indes ändert sich grundlegend bei gleichbleibender Bildstruktur. Aschenbrödel und ihre Patin tauschen die Position, links findet sich ein Busch bzw. Strauch, rechts ein Haus. Panel 2 zeigt einen Hauseingang, Panel 3 ein Regenfass. Wo sich einst die Mäuse befanden, steht nun ein Tisch mit einem Rattenkäfig. Die Summe dieser Änderungen führt zu einem Gegenstandsübergang.

Eine weitere Aschenputteladaption lässt sich ebenfalls im Rahmen des *Neuruppiner Bilderbogens* ausmachen: *Aschenbrödel oder der gläserne Pantoffel* (Nr. 4300) unterscheidet sich formal kaum von seinem Vorgänger: die Panelanzahl bleibt identisch (die Abstände zwischen den Panels vergrößern sich, der Textkasten schließt direkt an das Bild an und die

---

[365] *Aschenbrödel*, wie auch *Aschenputtel*, bezeichnet ab dem 16. Jahrhundert einen Küchenjungen und verweist auf jemanden, der in der Asche wühlt. Mit der Herabwürdigung des Mädchens als Dienstmagd geht folglich eine Entweiblichung einher, der im Laufe des Märchens entgegengewirkt wird. (Vgl. [Art.] Aschenbrödel (Aschenputtel). In: Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. Hrsg. von Elmar Seebold. Berlin u. New York 2002. S. 64.) Die Brüder Grimm verweisen auf anderen Märchenvarianten, in denen Aschenputtel tatsächlich ein Junge war. Weiterhin bezeichnet *Aschenputtel* laut ihnen ein „geringfügiges, unreines Mägdlein." (Grimm, Jacob und Wilhelm: Kinder- und Hausmärchen. Band 3. S. 37.)

[366] Vgl. Perrault, Charles: Aschenputtel oder Der kleine gläserne Schuh. Ein Märchen. In: Sämtliche Märchen. S. 97.

[367] Der Titel *Aschenbrödel* verweist zudem auf Ludwig Bechsteins Märchenfassung, welches sich in „seinem ‚Neuen Deutschen Märchenbuch' von 1856" findet. (Vgl. Eichler, Ulrike: Aschenbrödel,oderGeschichte vom gläsernen Pantöffelchen. In: Märchen Sagen und Abenteuergeschichte auf alten Bilderbogen neu erzählt von Autoren unserer Zeit. Herausgegeben von Jochen Jung. Mit einem illustrationsgeschichtlichen Anhang und Katalog der wiedergegebenen Bilderbogen von Ulrike Eichler. Hrsg. von Jochen Jung.. München: 1974. S. 105.)

[368] Eckart Sackmann benennt den Bilderbogen zudem als „möglicherweise [.] erste sequentielle Darstellung des 19. Jahrhunderts in Deutschland". (Sackmann, Eckart: Der deutschsprachige Comic vor ‚Max und Moritz'. In: Eckart Sackmann: Deutsche Comicforschung 2015. Leipzig 2014. S. 6.)

Panels werden nun durch eine senkrechte Linie voneinander abgetrennt), lediglich die Typografie wirkt ordentlicher. Auf textlicher Ebene wird die Geschichte ausführlicher wiedergegeben, wie ein Vergleich des ersten Panels beider Bogen zeigt.

***Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 1059, Gustav Kühn: *Aschenbrödel, oder Geschichte vom gläsernen Pantöffelchen.*, Korpus 4.**	***Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 4300, Gustav Kühn: *Aschenbrödel und der gläserne Pantoffel.*, Korpus 126.**
„Die schöne Aschenbrödel muß als Stubenmäd-chen vom Balle zurückbleiben, während ih-re Schwestern hingehen“	„In einer Stadt lebten drei Schwestern, von denen die jüngste ‚Aschenbrödel‘ genannt wurde, weil sei im Hause stets die niedrigsten Arbeiten verrichten mußte, während die älteren Schwestern sich stets putzten und nur immer an ihr Vergnügen dachten.“

Eine weitere Tabelle dokumentiert die Unterschiede zwischen den Neuruppiner Bogen – darüber hinaus findet sich dort auch eine Analyse des *Deutschen Bilderbogens*, der aufgrund seiner literarischen Vorlage – von etwaigen Panel / Narrationsgruppen abgesehen – wenige Parallelen zu den anderen Adaptionen aufweisen wird. Der Paneltext wurde aufgrund seiner Länge zusammengefasst und nicht originalgetreu wiedergegeben. Eine Ausnahme bildet der *Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 1059.

	***Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 1059, Gustav Kühn: *Aschenbrödel, oder Geschichte vom gläsernen Pantöffelchen.*, Korpus 4.**	***Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 4300, Gustav Kühn: *Aschenbrödel und der gläserne Pantoffel.*, Korpus 126.**	***Deutsche Bilderbogen* Nr. 71: *Aschenputtel (nach Grimm).*, Korpus 197.**
Panel 1	Text (T): „Die schöne Aschenbrödel muß als Stubenmäd-chen vom Balle zurück bleiben ‚während ih-re Schwestern hingehen.“ Bild (B): Aschenbrödel putzt die Dielen, Schwestern befehligen sie. Fokus (F): Aschenbrödel. Bildmittelpunkt (BM): Zeigefinger der Schwester. Perspektive (P): Augenhöhe.	T: Aschenbrödel lebt in einer Stadt mit zwei Schwestern; während sich diese Vergnügen, muss Aschenbrödel die niederen Arbeiten verrichten. B: Portrait von Aschenbrödel vor begrünter Wand. F: Aschenbrödel. BM: Aschenbrödels christliche Halskette. P: Augenhöhe.	T: Aschenputtels Mutter verstarb, der Vater heiratet nach einem Jahr erneut. Mit der neuen Gattin ziehen auch ihre schönen, aber garstigen Töchter mit schwarzem Herzen bei ihm ein. Man beraubt Aschenputtel ihrer schönen Kleider, sie muss schwer arbeiten und darf nur noch neben dem Herd nächtigen. B: Aschenputtel steht demütig neben den neuen Schwestern. F: Aschenputtel. BM: Linke Schwester (Arme). P. Augenhöhe.
Indmeth.	*(Bild) Von Szene zu Szene* *(Text) Von Gegenstand zu Gegenstand*	*(Bild) Von Szene zu Szene* *(Text) Von Gegenstand*	*(Bild) Von Szene zu Szene* *(Text) Von Szene zu*

	***Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 1059, Gustav Kühn: *Aschenbrödel, oder Geschichte vom gläsernen Pantöffelchen.*, Korpus 4.**	***Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 4300, Gustav Kühn: *Aschenbrödel und der gläserne Pantoffel.*, Korpus 126.**	***Deutsche Bilderbogen* Nr. 71: *Aschenputtel (nach Grimm).*, Korpus 197.**
		zu Gegenstand	*Szene*
Panel 2	T: „Die Fee, ihre Pathe,tröstet sie und macht aus ei-nem Kirbiß und sechs Mäusen Kutsche und Pferde.“ B: Aschenbrödel spricht mit Fee. F: Aschenbrödel. BM: Leer / Himmel. P: Augenhöhe.	T: Ältere Schwestern gehen zum Ball, Aschenbrödel wartet betrübt. Eine freundliche Fee tröstet sie und verwandelt Kürbis und Mäuse in Kutsche und Pferde. B: Aschenbrödel (trägt anderer Kleider als im ersten Panel) und Fee befinden sich vor dem Haus, zu ihren Füßen laufen Mäuse. Ein Kürbis liegt in der Ecke. F: Aschenbrödel. BM: Wolke. P: Augenhöhe.	T: Der Vater verreist. Während sich die schönen Töchter Kleider und Edelsteine wünschen, bitten Aschenputtel ihn um den Ast, der ihm auf dem Heimweg zuerst an den Hut stößt. Nach seiner Rückkehr pflanzt das Mädchen den Ast auf das Grab der Mutter. Fortan besucht sie das Grab dreimal täglich und beweint ihren Verlust. Ein weißer Vogel erfüllt ihr nun materielle Wünsche. B: Aschenputtel kniet auf Grab der Mutter. F: Aschenputtels Reisig. BM: Brust. P. Augenhöhe.
Indmeth.	*(Bild) Von Szene zu Szene* *(Text) Von Gegenstand zu Gegenstand*	*(Bild) Von Szene zu Szene* *(Text) Von Gegenstand zu Gegenstand*	*(Bild) Von Szene zu Szene* *(Text) Von Szene zu Szene*
Panel 3	T: „Dann aus den Ratten ein Kutscher und zwei Bedienten mit Schnurrbär-ten und prächtigen Röcken.“ B: Aschenbrödel und Fee stehen neben Ratten und Mäusen. F: Aschenbrödels rechter Arm. BM: Leer / Himmel. P: Augenhöhe.	T: Aschenbrödel zeigt sich überrascht, als die Fee die Ratten und den Kürbis in Bedienstete, einen Kutscher und eine Kutsche verwandelt. B: Aschenbrödel (trägt erneut andere Kleider als in Panel 1 und 2) blickt in Richtung der Ratten. Die inzwischen völlig anders gekleidete Fee (ihr rot-blaues Kleid wandelt sich zu einem orangenen) schwebt in einer	T: Der König lädt alle Jungfrauen im Lande zu einem Fest ein. Um den Besuch des Festes zu verhindern, erteilt die Stiefmutter Aschenputtel eine Aufgabe: Das Mädchen muss in die Asche des Kamins geschüttete Linsen auflesen. Sollte sie mit dieser Aufgabe rechtzeitig fertig werden, so darf auch sie das Fest besuchen. Aus diesem Grund bittet Aschenputtel einige Tauben darum,

	***Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 1059, Gustav Kühn: *Aschenbrödel, oder Geschichte vom gläsernen Pantöffelchen.*, Korpus 4.**	***Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 4300, Gustav Kühn: *Aschenbrödel und der gläserne Pantoffel.*, Korpus 126.**	***Deutsche Bilderbogen* Nr. 71: *Aschenputtel (nach Grimm).*, Korpus 197.**
		Wolke. Ratten bevölkern den Boden, das Haus ist nicht mehr zu sehen. F: Fee. BM: Aschenbrödel. P: Augenhöhe.	ihr bei der mühseligen Arbeit zu helfen. B: Aschenputtel in Kammer, spricht mit den Tauben. F: Taube auf Aschenputtels Hand. BM: Taube auf Aschenputtels Hand. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*(Bild) Von Szene zu Szene* *(Text) Von Gegenstand zu Gegenstand*	*(Bild) Von Szene zu Szene* *(Text) Von Gegenstand zu Gegenstand*	*(Bild) Von Szene zu Szene* *(Text) Von Szene zu Szene*
Panel 4	T: „Wie das glänzende Fuhrwerk fertig war, verwandelte die Fee Aschenbrödels schlechten Anzug in wunderschöne Kleidung.“ B: Fee schwebt neben Aschenbrödel, beide befinden sich vor der Kutsche. F: Aschenbrödel. BM: Aschenbrödel. P: Augenhöhe.	T: Fee hilft Aschenbrödel bei ihren Arbeiten und schenkt ihr schöne Kleider. B: Aschenbrödel steht in schönen Gewändern vor einer Kutsche. Sie trägt ein Diadem, einen Schleier sowie einen Fächer. Ihr Rock ist blau/gelb, ihr Überkleid rot mit gelber Verzierung. Im Hintergrund befindet sich eine Stadt. F: Aschenbrödel. BM: Aschenbrödel. P: Augenhöhe.	T: Stiefmutter bricht ihr Versprechen. Als alle gegangen waren, begibt sich Aschenputtel unter den Haselbaum (Grab der Mutter), dieser wirft ein gold-silbernes Kleid und aus Seide und Silber geflickte Schuhe ab. Sie kleidet sich ein, fährt zur Feier, wird nicht erkannt. B: Aschenputtel steht unter Baum, dieser wirft Kleider ab. F: Kleid / Schuhe. BM: Aschenputtel (Ellenbogen, rechter Arm). P. Augenhöhe.
Indmeth.	*(Bild) Von Szene zu Szene* *(Text) Von Gegenstand zu Gegenstand*	*(Bild) Von Szene zu Szene* *(Text) Von Gegenstand zu Gegenstand*	*(Bild) Von Szene zu Szene* *(Text) Von Szene zu Szene*
Panel 5	T: „Hierauf schenkte sie ihr ein Paar Glaspantoffeln, und befahl ihr, ja vor Mitternacht nach Hause zu kommen, sonst verschwindet alles.“ B: Fee schenkt Aschenbrödel nicht sichtbare Glaspantoffeln	T: Fee schenkt ihr Glaspantoffeln und befiehlt, vor Mitternacht heimzukehren. B: Aschenbrödel – sie trägt nun einen weißen	T: Prinz verliebt sich, will Aschenputtel nach Hause begleiten. Sie läuft weg. Prinz bestreicht die Treppe mit Pech, Pantoffel bleibt hängen.

	***Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 1059, Gustav Kühn: *Aschenbrödel, oder Geschichte vom gläsernen Pantöffelchen.*, Korpus 4.**	***Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 4300, Gustav Kühn: *Aschenbrödel und der gläserne Pantoffel.*, Korpus 126.**	***Deutsche Bilderbogen* Nr. 71: *Aschenputtel (nach Grimm).*, Korpus 197.**
	vor einem Bildhintergrund, der in keinem logischen Zusammenhang zum vorherigen Panel steht. F: Arme von Aschenbrödel und Arme der Fee. BM: Aschenbrödel. P: Augenhöhe.	Pelzmantel sowie ein Kleid mit weißem Dekolleté und gelben Ärmeln – befindet sich vor einem See. Die Fee schwebt in ihrer Wolke und trägt nun blaue Gewänder. F: Aschenbrödel. BM: Aschenbrödel. P: Augenhöhe.	B: Ball des Königs, Prinz tanzt mit Aschenputtel, alle Männer liegen ihr zu Füßen. F: Prinz. BM: Amorphe Masse. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*(Bild) Von Szene zu Szene* *(Text) Von Szene zu Szene*	*(Bild) Von Szene zu Szene* *(Text) Von Szene zu Szene*	*(Bild) Von Szene zu Szene* *(Text) Von Szene zu Szene*
Panel 6	T: „Auf dem Balle tanzt der Prinz mit Aschen-brödel, und wünschte sich solche reizende Braut.“ B: Aschenbrödel tanzt mit dem Prinzen. F: Aschenbrödel und Prinz. BM: Umhänge der Protagonisten. P: Augenhöhe.	T: Aschenbrödel ist die Schönste auf dem Ball. Ein Prinz verliebt sich in sie. B: Aschenbrödel befindet sich in höfischer Gesellschaft und tanzt. Inzwischen ist ein Teil ihres Kleides rot, der untere Rand gelb, die Ärmel rot, das Dekolleté weiß und die Taille gelb. F: Prinz. BM: Aschenbrödels Kleid. P: Augenhöhe.	T: Prinz will nur die Frau mit Schuh heiraten. Schwestern verstümmeln ihre Füße. Prinz nimmt eine der beiden mit zu sich, wird aber von einer Taube aufgehalten und kehrt um. B: Im Hause Aschenputtels probieren die Schwestern den Schuh. F: Prinz. BM: Frau im Hintergrund. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*(Bild) Von Gegenstand zu Gegenstand* *(Text) Von Gegenstand zu Gegenstand*	*(Bild) Von Szene zu Szene* *(Text) Von Szene zu Szene*	*(Bild) Von Szene zu Szene* *(Text) Von Szene zu Szene*
Panel 7	T: „Aschenbrödel vergißt die Stunde,plötzlich verschwin-det alles und sie verliert beim Wegrennen ein gläsernes Pantöffelchen.“ B: Aschenbrödel flieht mit Ratten und Mäusen. Der Kürbis liegt am Boden. Links und rechts von ihr stehen Wachen. F: Aschenbrödel.	T: Aschenbrödel vergisst die Anweisungen der Fee. Alles verschwindet und sie sitzt mit alten Kleidern in der Küche ihres Hauses. Einen Pantoffel verlor sie auf dem Ball. B: Aschenbrödel steht,	T: Die zweite Schwester will ihn nun auch betrügen. Aschenputtel betritt den Raum. Man heiratet. B: Aschenputtel und Prinz reiten davon. Tauben fliegen ihnen hinterher. F: Liebespaar auf dem

	***Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 1059, Gustav Kühn: *Aschenbrödel, oder Geschichte vom gläsernen Pantöffelchen.*, Korpus 4.**	***Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 4300, Gustav Kühn: *Aschenbrödel und der gläserne Pantoffel.*, Korpus 126.**	***Deutsche Bilderbogen* Nr. 71: *Aschenputtel (nach Grimm).*, Korpus 197.**
	BM: Aschenbrödels Schürze.. P: Augenhöhe.	auf einem gepflasterten Weg, der an ein Waldstück angrenzt. Ihre Kleider sind erneut völlig unterschiedlich (blauer Rock, rote Schürze, oranges Oberteil, gelbes Halstuch, weiße Rüschen) und sie trägt darüber hinaus eine Haube. Auf dem angrenzenden Naturboden befinden sich die Ratten und der Kürbis. F: Aschenbrödel. BM: Ein Gebüsch. P: Augenhöhe.	Pferd. BM: Aschenputtels Bein. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*(Bild) Von Szene zu Szene* *(Text) Von Szene zu Szene*	*(Bild) Von Szene zu Szene* *(Text) Von Szene zu Szene*	
Panel 8	T: „Der Prinz wurde sehr krank aus Liebe für die schö-ne Dame,womit er getanzt,und zeigt der Mutter den gefundenen Pantoffel.“ B: Prinz liegt auf einem Bett, spricht mit seiner Mutter. F: Mutter. BM: Linkes Bein des Prinzen. P: Augenhöhe.	T: Der Prinz ist verliebt und wird ob des Liebeskummers krank. Überall sucht er nach Aschenbrödel – ohne Erfolg. Seiner Mutter präsentiert er den gefundenen Pantoffel und man überlegt, ob das Mädchen auf diese Weise gefunden werden könnte. B: Prinz sitzt im Bett, ein Diener betet, zwei Frauen (eine davon seine Mutter) stehen am Fußende des Bettes. F: Mutter / Hand des Prinzen. BM: Arm der Mutter. P: Augenhöhe.	
Indmeth.	*(Bild) Von Szene zu Szene* *(Text) Von Szene zu Szene*	*(Bild) Von Szene zu Szene* *(Text) Von Szene zu*	

	***Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 1059, Gustav Kühn: *Aschenbrödel, oder Geschichte vom gläsernen Pantöffelchen.*, Korpus 4.**	***Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 4300, Gustav Kühn: *Aschenbrödel und der gläserne Pantoffel.*, Korpus 126.**	***Deutsche Bilderbogen* Nr. 71: *Aschenputtel (nach Grimm).*, Korpus 197.**
		Szene	
Panel 9	T: „Darauf macht ein Herold bekannt,wem der Pan-toffel paßt, soll sich auf dem Schlosse einfinden.“ B: Herold bläst, auf einem Pferd sitzend, in seine Trompete. Neben ihm steht der Prinz und hält einen Zettel in der Hand. Man befindet sich in einem nicht näher erkennbaren Raum. F: Herold. BM: Herold auf Pferd (Rechts Bein). P: Augenhöhe.	T: Prinz lässt durch Herold verkünden, dass sich alle jungen Mädchen im Schloss einfinden sollen, um den Schuh anzuprobieren. B: Herold sitzt auf Pferd, bläst in eine Trompete. Er befindet sich in der Stadt. F: Herold auf Pferd. BM: Herold auf Pferd (Knie). P: Augenhöhe.	
Indmeth.	*(Bild) Von Szene zu Szene* *(Text) Von Szene zu Szene*	*(Bild) Von Szene zu Szene* *(Text) Von Szene zu Szene*	
Panel 10	T: „Alle Damen kamen und nur Aschenbrödel paßt der Pantoffel und Alle erstaunen, als sie den anderen auch zeigt“ B: Aschenbrödel probiert den Pantoffel an, die Schwestern und der Prinz stehen daneben und schauen zu. F: Prinz. BM: Aschenbrödel (Rechter Arm). P: Augenhöhe.	T: Aschenbrödel reist ins Schloss, als der Schuh keiner Dame passt, soll auch sie ihn anprobieren. B: Aschenbrödel (sie trägt blau) probiert den Schuh an. Die Schwestern stehen daneben und reden miteinander. F: Aschenbrödel. BM: Schwester in grünem Gewand. P: Augenhöhe.	
Indmeth.	(Bild) *Von Gegenstand zu Gegenstand* (Text) *Von Gegenstand zu Gegenstand*	(Bild) *Von Gegenstand zu Gegenstand* (Text) *Von Gegenstand zu Gegenstand*	
Panel 11	T: „Die Fee verwandelte nun ihre Kleider wieder – und sogleich wird sie erkannt. Ihre Schwestern fielen ihr zu Füßen“ B: Schwestern wirken überrascht, Fee, verwandelt	T: Schwestern glauben Aschenbrödel erst, dass sie die Dame des Balles war, nachdem die Fee sie zurückverwandelte. B: Aschenbrödel – sie	

	***Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 1059, Gustav Kühn: *Aschenbrödel, oder Geschichte vom gläsernen Pantöffelchen.*, Korpus 4.**	***Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 4300, Gustav Kühn: *Aschenbrödel und der gläserne Pantoffel.*, Korpus 126.**	***Deutsche Bilderbogen* Nr. 71: *Aschenputtel (nach Grimm).*, Korpus 197.**
	Aschenbrödels Kleider, Prinz kniet vor seiner Geliebten. F: Aschenbrödel und Fee. BM: Aschenbrödel (Kleid). P: Augenhöhe.	trägt ein Kleid, dass sich farblich deutlich vom Ballkleid unterscheidet, dessen Schnitt jedoch dem Kleid aus Panel 4 entspricht – steht vor ihren knieenden Schwestern. F: Aschenbrödel. BM: Wand. P: Augenhöhe.	
Indmeth.	*(Bild) Von Szene zu Szene* *(Text) Von Szene zu Szene*	*(Bild) Von Szene zu Szene* *(Text) Von Szene zu Szene*	
Panel 12	T: „Der Prinz verzieh den Schwestern die schlechte Behandlung, und vermählte sich mit Aschen-brödel“ B: Prinz und Aschenbrödel werden vermählt, alle relevanten Figuren sind (bis auf den Herold) zu sehen. F: Priester. BM: Hände des Paares vor Priester. P: Augenhöhe.	T: Prinz wird vor Glück wieder gesund, Aschenbrödel verzeiht Schwestern, man heiratet. B: Aschenbrödel, ihre Schwestern und der Prinz stehen in einem Raum und reden miteinander. Erneut verändern sich Details. Im Gegensatz zu den vorigen Panels tragen beide Schwestern nun keine Hauben mehr. Die gelb gekleidete Schwester trug zuvor eine Jacke, die nun ebenfalls verschwunden ist und Aschenbrödels Kleid verliert seinen weißen Rand. Zudem wechselt ihr Unterkleid die Farbe von Grün auf Gelb und ihre Haare sind nun zusammengesteckt. F: Prinz vor rotem Vorhang. BM: Wand. P: Augenhöhe.	

Neuruppiner Bilderbogen Nr. 4300, Gustav Kühn: *Aschenbrödel oder der gläserne Pantoffel.*, Korpus 126.

Die tabellarische Analyse bestätigt die vermutete strukturelle Gleichheit beider Bogen: Nur wenige Details ändern sich innerhalb der Panels. Weiterhin lassen sich keine Panelgruppen ausmachen, da die Bildhintergründe zu stark variieren und es so nicht möglich wird, Bewegungsabläufe zu bestimmen. Davon abgesehen offenbaren sich vier Narrationsgruppen: 1. Vorstellung der Person Aschenbrödel, 2. Verwandlung durch die Fee, 3. Ball und 4. Suche

nach Aschenbrödel durch den Prinzen (s. h. nachfolgende Tabelle). Beide Bogen illustrieren die jeweiligen Gruppen mit der exakt gleichen Panelanzahl.

	Gruppe 1	**Gruppe 2**	**Gruppe 3**	**Gruppe 4**
	Vorstellung der Person Aschenbrödel	*Verwandlung durch die Fee/Element des Wunderbaren*	*Ball*	*Suche nach Aschenbrödel durch den Prinzen*
Neuruppin Nr. 1059	Panel 1	Panel 2 - 5	Panel 6 - 7	Panel 8 - 12
Neuruppin Nr. 4300	Panel 1	Panel 2 - 5	Panel 6 - 7	Panel 8 – 12

Der größte Unterschied zwischen den Bogen findet sich bereits in der ersten Gruppe, denn Aschenbrödel wird unterschiedlich in die Geschichte eingeführt. Während Nr. 1059 eine Einführungsszene verwendet, verbirgt sich in Nr. 4300 ein Portrait des Mädchens,[369] welches von den weiteren Darstellungen abweicht; Aschenbrödel lässt sich im Verlauf der Geschichte lediglich an ihren schwarzen Haaren (nicht aber ihrer Frisur) identifizieren und auch ihre Kleider ändern sich in nahezu jedem Panel. Anders Bogen Nr. 1059: Die Protagonistin lässt sich anhand ihres Kleides identifizieren. Lediglich nach der Verwandlung durch die Fee trägt sie andere, wenn auch einheitliche, Gewänder. Gruppe 2 hingegen stiftet Verwirrung: Unabhängig vom Bogen ändert sich der Bildhintergrund eines jeden Panels. Der *Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 4300 zeigt sich darüber hinaus auch in der Darstellung der Protagonistin und ihrer Fee inkonsequent. Sowohl das Aussehen von Aschenbrödel als auch der Fee ändert sich drastisch und das Kleid Aschenbrödels wechselt nicht nur seine Farben, sondern variiert auch im Schnitt.

Panel 11 aus dem *Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 4300 sticht besonders hervor, denn im Begleittext wird explizit auf das magische Gewand aus Panel 4 verwiesen, dessen Schnitt sich zwar gleicht, das in der Farbgebung allerdings variiert. Diese Abweichungen wirken sich vor allem auf die Induktionsmethoden aus, denn es entsteht ein Missverhältnis zwischen Bild- und Textinhalt. Die Übergänge (1) → (2), (2) → (3), (3) → (4) sowie (4) → (5) weichen voneinander ab, obschon beide Bilderbogen den beigefügten Text sehr genau illustrieren. Es verdeutlicht sich die Wichtigkeit einer szenenfixierten Einheit innerhalb der Panelinhalte. Weichen Hintergründe, Kleider und / oder Personendarstellungen und begleitende Texte voneinander ab, entsteht ein Identifikationsproblem durch den Rezipienten, dem es u. U. nicht möglich sein wird, den Inhalt eines Bogens logisch nachzuvollziehen. Es wird deutlich, dass der *Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 4300 seinen Vorgänger plagiiert. Nicht nur Struktur, sondern auch Bilder wurden größtenteils voneinander übernommen: Panel 2, 4, 5, 6 und 9 zeigen identische Inhalte, selbst der Aufbau des Panels gleicht sich grob. Beide Bogen werden von einer schwarzen Linien umfasst. Bogen Nr. 1059 unterteilt diesen Rahmen in zwölf Teile, jedes Bild wird zudem erneut umrahmt, der Text hingegen nicht (2/3 Bild, 1/3 Text). Bogen Nr. 4300 fügt innerhalb des umfassenden Rahmens mehrere Panels ein, die auch den Textkasten umfassen und ebenfalls im Verhältnis 2/3 zu 1/3 unterteilt wurden. Einzig der Illustrationsstil variiert. Beide Bogen wurden reduziert-realistisch gestaltet, während die ursprüngliche Version dilettantischer ausfällt und weniger Platizität aufweist. Auf der McCloud Realismusskala befindet sich Bogen Nr. 1059 im Bereich 46 – 50, Nr. 4300 umfasst die Bereiche 44 – 50, 60 – 64 und 79 – 88. Fokus und Bildmittelpunkt weichen bei gleichbleibender Komposition ab. Dass *Aschenbrödel, oder Geschichte vom gläsernen Pantöffelchen* seinem Nachfolger *Aschenbrödel oder der gläserne Pantoffel* als Vorlage

[369] Vgl. Rinaldo Rinaldini (Korpus 35).

Neuruppiner Bogen Nr. 1059, Gustav Kühn: *Aschenbrödel, oder Geschichte vom gläsernen Pantöffelchen.*, Korpus 4.

diente, darf somit angenommen werden. Beide Bogen folgen der westlichen Leserichtung; das Verhältnis von Text und überschneidet sich.

Der *Deutsche Bilderbogen* Nr. 71 illustriert ebenfalls das Aschenputtelmärchen, als Grundlage dient nun die Grimm'sche Variante, die nicht aus Frankreich, sondern Hessen

stammt.[370] Auf eine Fee als magisches Element wird zugunsten eines Stücks Reisig, welches auf dem Grab der Mutter zu einem Baum heranwächst, und einem weißen Vogel, der, auf dem Baum sitzend die Wünsche des Mädchens erfüllt, verzichtet.[371] Auch hier lassen sich vier Narrationsgruppen bestimmen, auf Panelgruppen wird verzichtet.

	Gruppe 1	**Gruppe 2**	**Gruppe 3**	**Gruppe 4**
	Vorstellung Aschenputtel	*Element des Wunderbaren*	*Ball*	*Suche nach Aschenbrödel durch den Prinzen*
Deutscher Bilderbogen Nr. 71	Panel 1	Panel 2 - 4	Panel 5	Panel 6 - 7

Anders als in den Aschenbrödelbogen werden aber nur sieben Panels zur Illustration verwendet. Theodor Hosemanns[372] Illustrationsstil unterscheidet sich grundlegend von den Neuruppiner Bilderbogen. Stilistisch wurden die Zeichnungen realistisch gehalten – auf der McCloud Realismusskala entsprechen sie dem Bereich 60 – 65 und 79 – 90. Somit werden Figuren und Hintergründe reduziert aber dennoch realistisch dargestellt. Hosemanns künstlerische Ausarbeitung erzählt linearer, Figuren sind auch ohne Text widerzuerkennen.

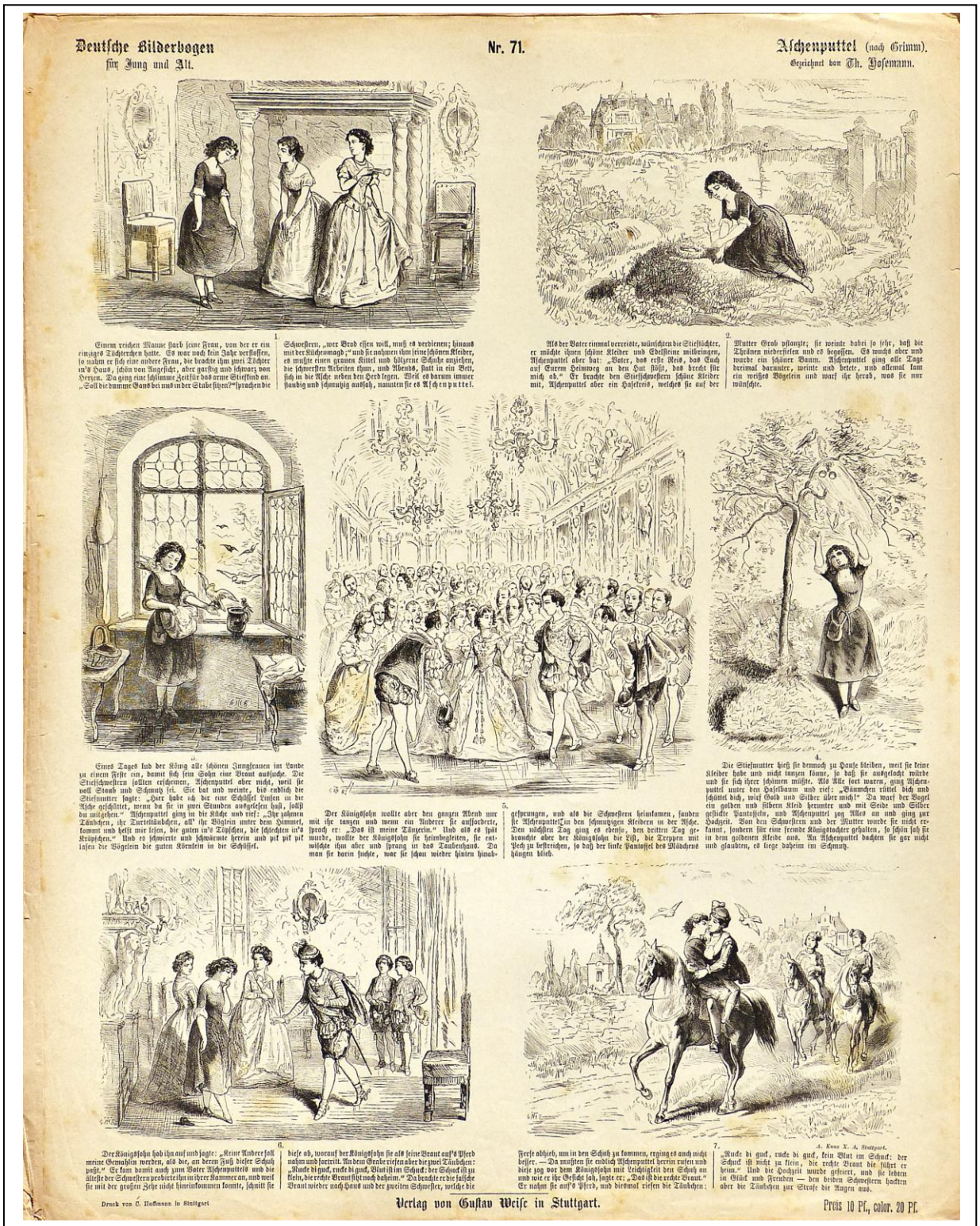
Die Vorstellung Aschenputtels erfolgt erneut im ersten Panel und erinnert im Bildaufbau an den *Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 1059. Aschenputtel steht mit gesenktem Haupte neben ihren hochmütig anmutenden Schwestern vor einem Kamin. Wie auch in den Kühn'schen Bogen folgt das Element des Wunderbaren in der zweiten Panel- / Narrationsgruppe. Hosemann beschränkt sich in der Darstellung auf wenige Elemente: Der Baum wird gepflanzt, die Tauben helfen Aschenputtel bei ihren Haushaltstätigkeiten und der weiße Vogel wirft vom inzwischen ausgewachsenen Baum Schuhe und ein Ballkleid herunter. Gruppe 3 (Panel 5) widmet sich der Ballszene, Gruppe 4 (Panel 6 – 7) illustriert die Suche nach Aschenputtel und die Vereinigung mit dem Prinzen.

Die Panels wurden nicht umrahmt, das Bild läuft zum Rand hin aus und bestimmt seinen Umfang selbst. Direkt unter ihm wurde ein jeweils zweispaltiger Text (Ausnahme: Panel 3 und 4) eingefügt, der jede Szene um wichtige Informationen erweitert; das Text-Bild-Verhältnis ist demnach textlastig. Obschon die Leserichtung weitestgehend der westlichen entspricht, weicht sie in drei Panels ab. So werden die Panel 3 bis 5 in der Reihenfolge 3, 5, 4 abgebildet – der Lesefluss wird durch eine zentrale Szene (der Ball / Tanz mit dem Prinzen) gestört.

[370] Eine der hessischen Varianten erinnert an *Blaubart*: Aschenputtel lebt glücklich bei einem König. Als dieser verreist verbietet er dem Mädchen, eine Kammer zu öffnen. Von einer falschen Schwester angestiftet missachtet sie die erteilten Befehle, öffnet die verbotene Tür und findet einen Blutbrunnen vor. Während Aschenputtel ein Kind zur Welt bringt, wirft die böse Schwester sie in den Brunnen – die Wachen retten sie schließlich. Eine weitere Fassung erinnert an *Schneewittchen*. In anderen Regionen wechseln die Geschlechter. Vgl. Grimm, Jacob und Wilhelm: Aschenputtel. Anmerkungen. In: Heinz Rölleke (Hg.). Kinder- und Hausmärchen. Gesamtausgabe mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Band 3. S. 34 – 37.

[371] Jacob und Wilhelm Grimm: Aschenputtel. In: Kinder- und Hausmärchen. Band 1. S. 138.

[372] Bestimmung des Zeichners nach: Stula, Hans: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. S. 41.



Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 71: *Aschenputtel (nach Grimm)*., Korpus 197.

Obschon die *Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 1059 und 4300 auf Perrault und der *Deutsche Bilderbogen* auf Grimm basiert, gleichen sich ihre Narrationsgruppen. In vier Schritten und zwölf bzw. sieben Panels wird die Geschichte um das Aschenmädchen nacherzählt. Die *Neuruppiner Bilderbogen* orientieren sich stark am Text und illustrieren fast jedes Element, was in Gruppe 2 deutlich hervortritt (Doppelung von Text und Bild). Eine Fee erscheint und verwandelt einen Kürbis, Mäuse (Panel 2), Ratten (Panel 3), schenkt ihr Kleider (Panel 4) und gläserne Pantoffeln (Panel 5). Im Gegensatz dazu substituiert der *Deutsche Bilderbogen* die

Fee mit Hilfe eines Zweigs und eines Vogels, beschränkt sich in der durchaus hochwertigeren Illustration auf wenige Kernszenen, die einen Aspekt eines längeren Begleittextes umsetzen (textlastig). Die Bogen verkörpern folglich verschiedene Probleme der Bild-Text-Kombination. Trotz der Aufeinanderfolge verschiedener sequenzieller Bilder wird die Sequenzialität durch Einzelbilder (z. B. *Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 1059 und 4300: Panel 9) durchbrochen und es besteht eine unübersehbare Nähe zur Literaturillustration.

Der Japanese und sein Kind (Korpus 578) und *Die Gnomen und das Kartenhaus* (Korpus 492)

Der *Münchener Bilderbogen* Nr. 923 von Lothar Meggendorfer, einem Zeichner, der „in seinen besten Zeiten [.] eine Bekanntheit [besaß], die beinahe der eines Wilhelm Busch entsprach“,[373] gehört zu einer Reihe an Bogen, die besonders sequenziell ausfallen. Zu ihnen gehören u. a. *Die Gnomen und das Kartenhaus* (Korpus 492) [374] oder auch *Hans und der Mond* (Korpus 500). Dieser speziellen Ausprägung liegt eine beinahe filmische Sequenz zu Grunde. Im Falle des *Münchener Bilderbogens* Nr. 923 wäre es sogar möglich, den Bogen mithilfe eines Praxino- oder Zoetrops zu animieren, würde man die letzten drei Panels ignorieren.[375] Problematisch wäre indes die Wiedergabegeschwindigkeit, denn trotz der 21 animationstauglichen Bilder wäre der Zeitraum von 0,04 bzw. 0,08 Sekunden[376] zu schnell, um eine flüssige Animation zu erzielen.[377] Dennoch fallen Meggendorfers Bilderbogen so filmähnlich aus, dass zwei von ihnen als Vorlage für die Filme Karl Valentins dienten.[378]

Meggendorfers Bilderbogen für den Verlag Braun & Schneider unterscheiden sich erheblich von seinen Arbeiten in den *Fliegenden Blättern*. Zudem bemerkt Eckart Sackmann, dass er „eine im Verhältnis zu seinen Kollegen große Anzahl von Einzelbildern [verwendete]. Nicht selten spielt sich das Geschehen in jedem dieser Bilder vor demselben Hintergrund ab; nur die Figuren variieren.“[379] Die Vielzahl an Einzelbildern verdichten die Sequenz, was im Falle Meggendorfers zu einem fakultativen Begleittext führt, was sich später auch an *Die Gnomen und das Kartenhaus* zeigen wird. Bewegungsabläufe bilden folglich das Zentrum der Geschichte.

---

[373] Sackmann, Eckart: Lothar Meggendorfer – der Verwandlungskünstler. In: Deutsche Comicforschung 2017. Hrsg. von Eckart Sackmann. Hildesheim: 2016. S. S. 60.

[374] Ebenfalls von Meggendorfer, später zusammen mit *Das lüsterne Wildschwein* und *Der brave Karo* auch als Buch bei Braun & Schneider publiziert. Auch diese Geschichten weisen eine enorme Sequenzialität auf. Die Handlung spielt an einem festen Ort, einzig die Figuren bewegen sich. *Der brave Karo* sticht besonders heraus und ähnelt den Gnomen in hohem Maße. Vgl. Meggendorfer, Lothar: Die Gnomen und das Kartenhaus. Das lüsterne Wildschwein. Der brave Karo. Drei lustige Geschichten von Lothar Meggendorfer. Mit Versen von Franz Bonn. http://publikationsserver.tu-braunschweig.de/receive/dbbs_mods_00034098 [konsultiert am 09.02.2017].

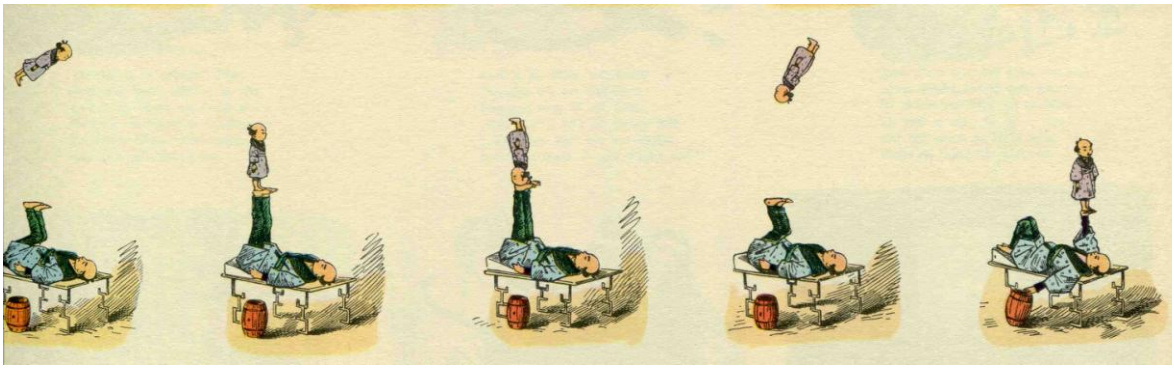
[375] Die drei fraglichen Panels verändern zu sehr den Bildinhalt, um den Eindruck von Bewegung beim Betrachter zu erzeugen.

[376] 0,04 Sekunden entsprechen einer Bildrate von 24 Bildern pro Sekunde, 0,08 einer Bildrate von 12 Bildern pro Sekunde.

[377] Vgl. hierzu auch: Krahé Krahé, Hildegard: Lothar Meggendorfers Spielwelt. München 1983. S. 123. und Sackmann, Eckart: Lothar Meggendorfer – der Verwandlungskünstler. S. 53.
Krahé verweist ebenfalls auf die filmische Art von Meggendorfers Arbeiten. Der Handlungsablauf sei filmisch, jedoch nicht lückenlos, was wiederum zu szenischen Auslassungen führt, die mental ergänzt würden.

[378] Bei den besagten Filmen handelt es sich um *Der neue Schreibtisch* und *Die lustigen Vagabunden* (beide 1912). Till, Wolfgang: Vorwort. In: Krahé, Hildegard (Hg.): Lothar Meggendorfers Spielwelt. München 1983. S. 7.

[379] Sackmann, Eckart: Lothar Meggendorfer – der Verwandlungskünstler. S. 48.



Münchener Bilderbogen Nr. 923: *Der Japanese und sein Kind*., Korpus 578. Detail.

Der vorliegende Bogen von Lothar Meggendorfer zeigt akrobatische Kunststücke zweier Japaner, die vor einem in Panel 23 angedeuteten Publikum (das ohnehin durch den Rezipienten vorhanden ist) aufgeführt werden. Ein älterer Japaner wirbelt einen noch sehr jungen Bub durch die Luft, steckt ihn in ein Fass und wirbelt ihn erneut umher, ehe der Knabe vom Publikum geworfenes Obst / Gemüse aufliest. Die verwendeten Induktionsmethoden überraschen, denn sie finden sich in dieser Häufigkeit kaum in Bilderbogen und wechseln zwischen *Von Handlung zu Handlung* und *Von Augenblick zu Augenblick.*

	Gruppe 1	**Gruppe 2**	**Gruppe 3**	**Gruppe 4**	**Gruppe 5**
	Entre / Verbeugung	*Akrobatische Kunststücke 1*	*Akrobatische Kunststücke 2*	*Verbeugung*	*Pointe*
Der Japanese und sein Kind	Panel 1	Panel 2 – 9	Panel 10 – 21	Panel 22	Panel 23 – 24

Obschon die Erzählung simpel ausfällt, lassen sich fünf Narrationsgruppen bestimmen. Gruppe 1, 4 und 5 bilden folglich einen erzählerischen Rahmen um Gruppe 2 und 3, während die detaillierten Bewegungsillustrationen zwanzig Panels einnehmen, aber nur zwei Kunststücke abbilden (das Kind wird erst ohne, später mit Fass, durch die Luft gewirbelt). Nach der Verbeugung (Gruppe 4 und Gegenstück zu Gruppe 1) folgt die Pointe in den Panels 23 – 24 (Gruppe 5). Das Publikum – hier durch Hände angedeutet – bewirft die beiden Japaner mit Obst und Gemüse, welches das Kind im zuvor verwendeten Fass aufsammeln wird. Darüber hinaus lassen sich folgende Panelgruppen bestimmen: Gruppe 1: Panel 2 bis 9 (das Kind liegt auf den Füßen seines Vaters und wird durch die Luft geschleudert), Gruppe 2: Panel 11 – 13 (das Kind befindet sich auf einem Fass, während dieses in die Luft geschleudert wird, verschwindet der Junge im Fass), Gruppe 3: Panel 14 – 16 (das Kind wird erneut durch die Luft gewirbelt, befindet sich nun aber im Fass), Gruppe 4: Panel 17 – 18 (das Fass wird auf den Füßen des Vaters gedreht) und Gruppe 5: Panel 19 – 21 (der Japaner steht auf und befreit den Jungen aus dem Fass).

Die Gnomen und das Kartenhaus, ebenfalls von Meggendorfer, verwendet einen ähnlich strukturierten Aufbau. Ebenfalls ein *Münchener Bilderbogen* (Nr. 940), der ungefähr zur selben Zeit entstand, wird nun jedoch ein begleitender (wenn auch fakultativer) Text von

Franz Bonn verwendet.[380] Es bestätigt sich, dass diese Form der Sequenz auch ohne Text auf den Rezipienten wirkt, denn Bonn beschreibt mehr, als dass er die Bilder mit zusätzlichen Informationen anreichert, dass Text- / Bilderverhältnis ist gedoppelt.[381] Einzig die Namen der Gnome, Frosch und Frisch, dürften von Relevanz sein und so erfährt der Leser, was ohnehin sichtbar wird: Frisch und Frosch bauen ein Haus aus Spielkarten (sie selbst sind etwas kleiner als Dieselbigen), tanzen nach getaner Arbeit auf dem Dach des neues Heims und bringen ihr Haus zum Einsturz. Hildegard Krahé bestätigt den Eindruck des fakultativen Textes:

> Der bei Illustrationen sonst fast unentbehrliche Begleittext wird in seinen Bildgeschichten durch die Sprache der Gebärden entweder zum bloßen Beiwerk oder gänzlich überflüssig.
>
> Das bewegte Geschehen darin impliziert einen filmisch wirkenden Handlungsablauf. Doch im Gegensatz zu der beim Film lückenlos ablaufenden Handlung, enthält die Bildgeschichte bei Meggendorfer szenische Auslassungen, die vom Betrachter im Geiste übersprungen werden müssen. [...] Obwohl auch bei Meggendorfer schon alle später im Stummfilm verwendeten Slapstickelemente vorhanden sind, reicht bei ihm ein passives Geschehen des Vorgangs nicht aus. Seine Bilderpossen fordern zum geistigen Mitgehen, zur gedanklichen Anteilnehme am Geschehen auf.[382]

Eckart Sackmann stellt heraus, dass es sich bei dem von Krahé beschriebenen Vorgang um „ein Grundprinzip des Comics“ handelt.[383] Jene Auslassungen werden, wie in *Kapitel II: Sequenzialitätstheorie* beschrieben, durch den Induktionsprozess mit Inhalt gefüllt.

Im Gegensatz zu *Der Japanese und sein Kind* fällt in *Die Gnomen und das Kartenhaus* die Sequenzialität etwas weiter aus. Die Möglichkeit einer nachträglichen Animation entfällt, was

---

[380] Frosch und Frisch finden sich immer wieder im Werk Meggendorfers. Teilweise unter anderem Namen treten sie etwa in *Die schlauen Zwerge* (*Fliegende Blätter* Nr. 2080, 1885), *Das Katzerl und der Kobold* (*Fliegende Blätter* Nr. 2322, 1888), *Die Seifenblasen* (*Münchener Bilderbogen* Nr. 907, 1886) oder in seinem Bilderbuch *Die Wichtelmänner* (Braun & Schneider, München 1890) in Erscheinung. Der französische Zeichner Christophe (Georges Colomb) schien mit Meggendorfers Werk so vertraut zu sein, dass er nicht nur offensichtlich bei jenem plagiierte, *Die Gnomen und das Kartenhaus* unter dem Titel *Château de cartes* (*Le Petit Français* Nr. 134, 1902) adaptierte, sondern mit *Les Grenouilles et les cartes* (Nr. 42, 1903) auch eine Krötenversion der Geschichte anfertigte. Christophe greift diese Figuren immer wieder auf. Zwischen 1893 und 1904 entsteht in jener Zeitschrift eine Art Fortsetzungstrip mit 55 Ausgaben.
Vgl. Sausverd, Antoine: Les Cousins Germains De Plick et Plock. http://www.topfferiana.fr/2010/11/les-cousins-germains-de-plick-et-plock/ [konsultiert am 31.07.2018]., Colomb, Georges (Christophe): Les Grenouilles et Les Cartes. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k962390v/f12.item.r=La%2520Jeunesse%2520illustr%25C3%25A9e.zoom [konsultiert am 10.02.2017]. Sowie: Colomb, Georges (Christophe) : Plick et Plock. Château des cartes. https://de.scribd.com/doc/42779987/Christophe-Plick-et-Plock-Chateau-de-cartes [konsultiert am 01.08.2018].
Weitere Beispiele für Meggendorfers Gnome finden sich in: Krahé, Hildegard: Lothar Meggendorfers Spielwelt. S. 67 – 71, 162.

[381] *Die Gnomen und das Kartenhaus* veröffentlichte man zusammen mit *Der brave Karo* und *Das lüsterne Wildschwein* – alle drei Geschichten stammen von Meggendorfer und Bonn – als Buch im Verlag Braun & Schneider. Sechs Auflagen gelten als belegt. Die Panels wurden dekonstruiert und im Falle der Gnome in je drei (S. 3, 4, 7, 8) bzw. zwei (S. 5, 6) Bilder pro Seite zerlegt. *Das lüsterne Wildschwein* sowie *Der brave Karo* werden mit je zwei Bildern pro Seite abgebildet.
(Vgl. Meggendorfer, Lothar: Die Gnomen und das Kartenhaus. Das lüsterne Wildschwein. Der brave Karo. Drei lustige Geschichten von Lothar Meggendorfer. Mit Versen von Franz Bonn. http://publikationsserver.tu-braunschweig.de/receive/dbbs_mods_00034098 [konsultiert am 09.02.2017].)
Diese Art der Umwandlung bzw. Zweitverwertung findet sich häufig in der Literatur. *Einige Deutsche Bilderbogen* wurden auf ähnliche Art im Albatros Verlag herausgegeben (*Anonymus: Deutscher Bilderbogen für Jung und Alt. Herrsching o. J.*) und auch dem Schweizer Comiczeichner Rodolphe Töpffer erging es im Rowohlt Verlag nicht anders.
(Vgl. Töpffer, Rodolphe: Der kühle Bräutigam. Die Abenteuer des Herrn Cryptogam zu Wasser und zu Lande. Hamburg 1968.)

[382] Krahé, Hildegard: Lother Meggendorfers Spielwelt. S. 123.

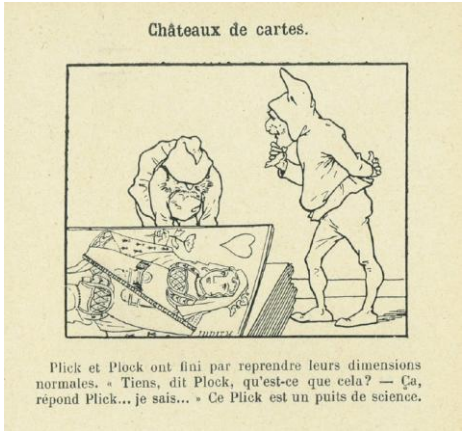
[383] Sackman, Eckart: Lothar Meggendorfer – der Verwandlungskünstler. S. 53.

sich z. B. an den Panelübergängen (12) → (13) zeigt. Panel 12 präsentiert den blauen Gnom beim Besteigen des Kartenhauses, Panel 13 beim Annehmen einer Spielkarte. Der Handlungsübergang erfordert zu große induktive Leistung, um als Teilbewegung erkannt zu werden und setzt sich deutlich von Augenblicksübergängen wie (2) → (3) ab. Es ändert sich im Gegensatz zum Augenblicksübergang nicht nur ein Detail des Bildes, sondern ein weiteres Element tritt in den Vordergrund. Während sich im Augenblicksübergang beide Gnome nur minimal bewegen, deutet die Spielkarte des grauen Gnoms eine minimal längere Handlung an, die deutlich mehr Zeit in Anspruch nimmt, als die Bewegung eines Arms von der Körperseite zu der Spielkarte vor ihm.

Erneut lassen sich mehrere Narrationsgruppen bestimmen, im Gegensatz zu *Der Japanese und sein Kind* findet die Handlung an zwei Orten statt, obschon dieser nur in einem Panel abgebildet (Panel 1) und einem weiteren (Panel 4) angedeutet wird.

	Gruppe 1	**Gruppe 2**	**Gruppe 3**	**Gruppe 4**	**Gruppe 5**
	Ausgangssituation	*Experiment*	*Bau des Kartenhauses*	*Bau des Kartenhauses (weitere Etagen)*	*Zusammenbruch*
Die Gnomen und das Kartenhaus	Panel 1	Panel 2 – 3	Panel 4 – 11	Panel 12 – 15	Panel 16

Zudem lassen sich Panelgruppen bestimmen. Gruppe 1 besteht aus den Panels 1 und 2 (die Gnomen begutachten zwei aneinander lehnende Spielkarten und stellen sie erneut zusammen),



Die Gnomen und das Kartenhaus (Detail) sowie die französischen Plagiate *Les Grenouilles Et Les Cartes* (Detail). Und: *Chateau des Cartes* (Detail).

Gruppe 2 aus Panel 4 und 5 (die Gnomen schaffen zwei neue Karten herbei und lehnen sie an ihr Konstrukt), Panel 6 und 7 – zwei weitere Karten werden herbeigebracht – bilden Gruppe 3, Gruppe 4 besteht aus den Panels 9 bis 11 (eine zweite Etage wird errichtet), Gruppe 5 aus den Panels 12 und 13 (ein Gnom erklimmt das Kartenhaus und nimmt eine neue Spielkarte entgegen) und Gruppe 6 aus den Panels 15 und 16 – während beide Gnome auf dem Kartenhaus tanzen, fällt dieses in sich zusammen.

Problematisch erscheint indes der Bewegungsverlauf zwischen Panel 3 und 4: Panel 2 zeigt zwei bereits aneinander gelehnte Karten, Panel 3 hingegen den Aufbau derselben. Es erfolgt ein Perspektivwechsel in Panel 4, jenem Bild, das den zweiten Ort andeutet, denn die Gnome holen weitere Karten herbei und das zuvor erstellte Grundgerüst weist nun nicht mehr nach links, sondern rechts. Im folgenden Verlauf orientiert sich die Perspektive wieder an der Ausgangssituation. Bedingt durch den eingeschränkten Informationsgewinn des Bonn'schen Begleittextes handelt es sich bei den Panelgruppen um Bewegungseinteilungen, wie sie McCloud beschreibt.[384] Bewegungen werden nicht, wie in den zuvor analysierten Bogen, *Von Szene zu Szene* oder *Von Gegenstand zu Gegenstand* abgebildet, sondern es lassen sich tatsächliche Unterteilungen einzelner Bewegungsverläufe bestimmen.

	***Münchener Bilderbogen* Nr. 923: *Der Japanese und sein Kind*., Korpus 578.**	***Münchener Bilderbogen* Nr. 940: *Die Gnomen und das Kartenhaus*., Korpus 492.**
Panel 1	Text (T): Nicht vorhanden. Bild (B): Vater und Kind stehen neben einer Liege und einem Fass. Fokus (F): Vater und Kind. Bildmittelpunkt (BM): ob der rahmenlosen Panelstruktur nicht vorhanden (n. V.). Perspektive (P): Augenhöhe.	T: „Zwei Gnome, Frosch und Frisch, erblicken Karten auf dem Tisch." B: Karten liegen auf dem Boden, zwei Gnome – einer blau und gelb, der andere grau gewandet – begutachten sie. F: Karten BM: ob der rahmenlosen Panelstruktur nicht vorhanden (n. V.). P: Augenhöhe
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*	*Von Handlung zu Handlung*
Panel 2	B: Der Japaner liegt auf der Liege. Er balanciert sein Kind auf den Füßen, seine die Beine sind ausgestreckt. F: Kind. BM: n. V. P: Augenhöhe.	T: „Gar bald vergnügt die beiden sehen: Die Blätter bleiben aufrecht stehen," B: Karten stehen aneinander gelehnt, Gnome wundern sich. F: Karten. BM: n. V. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Augenblick zu Augenblick*	*Von Augenblick zu Augenblick*
Panel 3	B: Alles wie in Panel 2, Beine sind nun aber angewinkelt. F: Kind. BM: n. V. P: Augenhöhe.	T: „Wenn man sie so zusammenstellt, Daß eins das andre stützt und hält." B: Die Karten aus Panel 2 werden aneinandergestellt. F: Gnomen, die Karten zusammenstellen. BM: n. V. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*	*Von Handlung zu Handlung*

[384] Vgl. McCloud, Scott: Comics machen. S. 12 – 14.

	***Münchener Bilderbogen* Nr. 923: *Der Japanese und sein Kind*., Korpus 578.**	***Münchener Bilderbogen* Nr. 940: *Die Gnomen und das Kartenhaus*., Korpus 492.**
Panel 4	B: Alles wie in Panel 3, Beine sind ausgestreckt und das Kind wirbelt durch die Luft. F: Kind. BM: n. V. P: Augenhöhe.	T: „Daß dies gelang erfreut sie sehr, Drum rasch zwei neue Karten her!“ B: Das Bild folgt den Gnomen (die Karten weisen nun nach rechts), sie holen zwei weitere Karten. F: Gnomen. BM: n. V. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*	*Von Handlung zu Handlung*
Panel 5	B: Alles wie in Panel 2, das Kind schaut aber nicht nach oben, sondern blickt seinen Vater an. F: Kind. BM: n. V. P: Augenhöhe.	T: „Die lehnen links und rechts sie bei, Daß fester steh’n die ersten zwei.“ B: Die Gnome bauen ein Gerüst um die ersten beiden Karten. F: Karten. BM: n. V. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*	*Von Handlung zu Handlung*
Panel 6	B: Alles wie in Panel 3, das Kind wirbelt aber durch die Luft. F: Kind. BM: n. V. P: Augenhöhe.	T: „Frisch ist zufrieden nicht damit, Er will noch weiter einen Schritt. / Da warnt ihn Frosch: ‚Sei nicht so dumm, Du wirfst damit die andern um!‘“ B: Die Gnomen bauen weiterhin das Gerüst. F: Blauer Gnom trägt Karte. BM: n. V. P: Augenhöhe-
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*	*Von Handlung zu Handlung*
Panel 7	B: Alles wie in Panel 2, das Kind steht nun aber auf den Füßen seines Vaters. F: Kind. BM: n. V. P: Augenhöhe.	T: „Doch sieh‘, es geht; der Frisch ist froh, Nun macht es Frosch gerade so.“ B: Das Gerüst wird weiterhin gebaut. Durch den Text wird nun deutlich, dass der blaue Gnom Frisch und sein grauer Freund Frosch heißt. F: Frisch hält Karte fest. BM: n. V. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*	*Von Handlung zu Handlung*
Panel 8	B: Alles wie in Panel 7, nun macht das Kind jedoch einen Kopfstand auf den Füßen des Vaters. F: Kind. BM: n. V. P: Augenhöhe.	T: „Der Appetit kommt oft bei Tisch, - So geht’s den Gnomen Frosch und Frisch.“ B: Die Gnome schaffen neue Karten herbei. F: Kartenhaus. BM: n. V. P: Vogelperspektive
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*	*Von Handlung zu Handlung*

	***Münchener Bilderbogen* Nr. 923: *Der Japanese und sein Kind*., Korpus 578.**	***Münchener Bilderbogen* Nr. 940: *Die Gnomen und das Kartenhaus.*, Korpus 492.**
Panel 9	B: Alles wie in Panel 6, das Kind wirbelt nun mit den Beinen zuerst und blickt in die andere Richtung. F: Kind. BM: n. V. P: Augenhöhe.	T: „Ob des Gelingens froh und heiter Bau'n beide an dem Häuslein weiter." B: Eine zweite Etage entsteht. F: Frosch. BM: n. V. P: Augenhöhe
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*	*Von Handlung zu Handlung*
Panel 10	B: Der Japaner winkelt seine Beine an, der rechte Arm ist ausgestreckt, auf der Hand steht das Kind. Mit dem linken Arm greift er nach dem Fass. F: Kind. BM: n. V. P: Augenhöhe.	T: „Sie lehnen, wie sie's erst getan, Die beiden Seitenblätter an." B: Es wird ein weiteres Gerüst gebaut. F: Frisch. BM: n. V. P: Augenhöhe
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*	*Von Handlung zu Handlung*
Panel 11	B: Beine sind weiterhin angewinkelt, nun hält der Japaner das Fass mit beiden Händen fest. Auf dem Fass liegt das Kind. F: Kind. BM: n. V. P: Augenhöhe.	T: „Und wiederholen so genau Im zweiten Stock des untern Bau." B: Das Gerüst entsteht weiterhin. Die Handlungen der Gnome aus Panel 6 und 7 werden kombiniert. F: Spielkarte von Frosch. BM: n. V. P: Vogelperspektive
Indmeth.	*Von Augenblick zu Augenblick*	*Von Handlung zu Handlung*
Panel 12	B: Das Fass (auf ihm liegt das Kind) wird nun mit den ausgestreckten Beinen balanciert. F: Kind. BM: n. V. P: Augenhöhe.	T: „Weil nun der Arm so weit nicht reicht, Steigt Frisch hinauf – so geht's vielleicht!" B: Frisch steigt auf das Dach des zweiten Stocks. Frosch hilft ihm dabei. F: Frisch. BM: n. V. P: Vogelperspektive
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*	*Von Handlung zu Handlung*
Panel 13	B: Die Beine werden angewinkelt, das Fass fliegt durch die Luft, während sich das Kind noch in ihm befindet. Von ihm sind nur noch die Beine und der Kopf zu erkennen. Der Vater öffnet einen Fächer. F: Fass. BM: n. V. P: Augenhöhe.	T: „Es geht! Noch nicht der Arbeit satt Schleppt Frosch herbei ein neues Blatt." B: Eine weitere Etage entsteht. Frosch reicht Frisch eine weitere Karten an. F: Frisch. BM: n. V. P: Vogelperspektive
Indmeth.	*Von Augenblick zu Augenblick*	*Von Handlung zu Handlung*
Panel 14	B: Das Fass landet auf den ausgestreckten Beinen des Vaters, vom Sohn sind nun nur noch die Füße zu sehen. Der Fächer bewegt sich nach links.	T: „Doch endlich geh'n die Blätter aus Und fertig ist das Kartenhaus." B: Frosch klettert die Hauswand empor, Frisch befestigt das Dach.

	***Münchener Bilderbogen* Nr. 923: *Der Japanese und sein Kind*., Korpus 578.**	***Münchener Bilderbogen* Nr. 940: *Die Gnomen und das Kartenhaus*., Korpus 492.**
	F: Fass. BM: n. V. P: Augenhöhe.	F: Frisch. BM: n. V. P: Augenhöhe
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*	*Von Handlung zu Handlung*
Panel 15	B: Die Beine werden erneut angewinkelt. Das Fass fliegt nun sehr hoch. Der Fächer befindet sich nun rechts. F: Fass. BM: n. V. P: Augenhöhe.	T: „Voll Freude, weil das Werk geglückt, Jetzt tanzen beide wie verrückt;“ B: Gnome tanzen auf Dach des Hauses. F: Gnome. BM: n. V. P: Vogelperspektive
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*	*Von Handlung zu Handlung*
Panel 16	B: Die Beine sind wieder ausgestreckt, die Füße des Kindes berühren die seines Vaters, es steckt immer noch im Fass. Der Fächer befindet sich wieder links. F: Fass. BM: n. V. P: Augenhöhe.	T: „Doch eh‘ sie’s denken, - eins – zwei – drei – Da ist der ganze Spaß vorbei!“ B: Kartenhaus stürzt zusammen, Gnome fallen. F:Frisch. BM: n. V. P: Augenhöhe
Indmeth.	*Von Augenblick zu Augenblick*	
Panel 17	B: Das linke Bein bleibt ausgestreckt, das rechte wird angewinkelt. Das Fass liegt nun mit der runden Seite auf den Füßen des Vaters. Die Füße des Kindes weisen nach rechts. Der Fächer befindet sich auf Bauchhöhe. F: Fass. BM: n. V. P: Augenhöhe.	
Indmeth	*Von Augenblick zu Augenblick*	
Panel 18	B: Die Beine werden zum Bauch gezogen, die Unterseite des Fasses weist nach links. Der Fächer wird zusammengefaltet. F: Fass. BM: n. V. P: Augenhöhe.	
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*	
Panel 19	B: Das Fass wirbelt durch die Luft, der Japaner steht langsam auf. F: Fass. BM: n. V. P: Augenhöhe.	
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*	
Panel 20	B: Der Japaner steht vor der Liege, der Bildausschnitt verschiebt sich nach links. Mit ausgestreckten Armen fängt der Vater das Fass.	

	***Münchener Bilderbogen* Nr. 923: *Der Japanese und sein Kind*., Korpus 578.**	***Münchener Bilderbogen* Nr. 940: *Die Gnomen und das Kartenhaus*., Korpus 492.**
	F: Fass. BM: n. V. P: Augenhöhe.	
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*	
Panel 21	B: Das gefangene Fass wird umgekippt, das Kind fällt heraus. Man befindet sich am Fußende der Liege. F: Fass. BM: n. V. P: Augenhöhe.	
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*	
Panel 22	B: Vater und Kind verbeugen sich, stehen nun aber wieder direkt vor der Liege. F: Vater und Kind. BM: n. V. P: Augenhöhe.	
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand*	
Panel 23	B: Das Publikum wirft mit Obst/Gemüse. Der Junge sammelt es mit Hilfe des Fasses ein. F: Kind. BM: n. V. P: Vogelperspektive.	
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand*	
Panel 24	B: Vater und Kind freuen sich über das Obst/Gemüse. Der Junge hält das prall gefüllte Fass in den Händen und der Fächer wurde erneut entfaltet. F: Vater und Kind. BM: n. V. P: Augenhöhe.	

Die tabellarische Analyse stützt die Vermutung der Doppelung von Text und Bild in *Die Gnomen und das Kartenhaus*. Text, Bild und Fokus stimmen meist überein. Ein Bildmittelpunkt lässt sich nicht bestimmen. Neben der Orientierung am Fokus finden sich auch leere Zentren, Fixierungen bestimmter Spielkarten oder einzelne Körperteile / Kleidungsstücke der Gnome. Perspektivisch bleibt Meggendorfer *Auf Augenhöhe*, weicht aber in den Panels 11 – 13 auf die Vogelperspektive aus. In *Der Japanese und sein Kind* liegen Fokus und Bild noch enger beieinander. Entweder werden das Kind, der Vater oder beide zusammen fokussiert, während der Bildmittelpunkt – wie auch in *Die Gnomen und das Kartenhaus* – entfällt. Dieser Umstand ist der Rahmenlosigkeit der Panels geschuldet. In beiden Bogen bestimmt das Bild selbst seinen Umfang und entzieht sich einer quadratischen bzw. rechteckigen Struktur.

Weiterhin fallen in *Der Japanese und sein Kind* diverse identische Panels auf: So wird Panel 2 in 4, 5, 7, 8 reproduziert – einzig die Position des Kindes ändert sich – Panel 3 erneut in 6 und 9 verwendet, Panel 12 (es handelt sich um ein geringfügig verändertes Panel 2) bildet die Grundlage für Panel 14 und 16. Die Verwendung gleicher Panels mit minimalen Abweichungen verdeutlicht den Versuch einer genauen Bewegungsabbildung durch

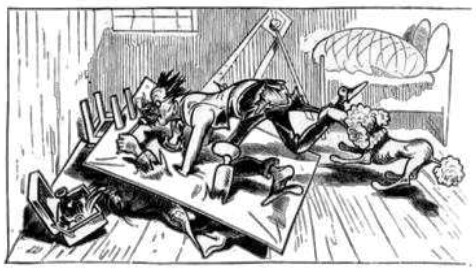
Meggendorfer und erinnert an Zeichentrickfilme oder Chronofotografien, in denen sich ebenfalls nur Details ändern. Panel 12 bis 18 zeigt darüber hinaus einen Fächer, der erst aus dem Gürtel geholt, anschließend aufgefächert, benutzt und dann wieder zusammengeklappt und an seinen ursprünglichen Platz verstaut wird und erneut den Ansatz des Künstlers unterstreicht, Bewegungen zu dokumentieren, denn für die Handlung der Geschichte stellt sich die Fächersequenz als irrelevant heraus. Übergänge wie von Panel 11 zu 12 erfordern im Vergleich zu Panel 12 zu 13 eine größere induktive Leistung, denn Panel 11 zeigt angewinkelte Beine, ausgestreckte Arme, die ein Fass halten, auf dem das Kind liegt – Panel 12 präsentiert Fass und Kind auf den ausgestreckten Beinen des Vaters, dessen linker Arm sich auf der Liege befindet und dessen rechter nach dem Fächer greift. Panel 12 zu 13 ändert indes nur Details: Der Fächer wird aus dem Gürtel gezogen und aufgefächert, die Beine angewinkelt und das Kind verschwindet im Fass. Ähnliche Bewegungsmuster zeigt der Übergang von Panel 17 zu 18. Das linke Bein des Vaters balanciert ausgestreckt das Fass / Kind, das rechte, angewinkelte, Bein ist im Begriff, das Fass zu drehen, der Fächer wird in Bauchgegend zusammengeklappt. Im darauffolgenden Panel balanciert der Vater das Fass nun auf angewinkelten Beinen und der Fächer wurde wieder unter dem Gürtel befestigt. Der Unterschied zwischen den Panels findet sich folglich in der Bewegungsphase eines Beins / Fasses.

Beide Bogen lassen keinen Handlungsort erkennen. Liegt bei *Der Japanese und sein Kind* ein Zirkus nahe, kann diese Vermutung nicht belegt werden und auch *Die Gnomen und das Kartenhaus* lassen keine Bestimmung zu. Anstatt des Ortes steht demnach die Sequenz im Vordergrund. Der Stil beider Bogen lässt sich nach der McCloud-Realismusskala im Bereich 32 bis 43, 67 bis 71 sowie 92 bis 96 verorten – beide Bogen sind bis zu einem gewissen Grad realistisch, tendieren aber ins Cartoonhaft-Reduzierte. Die Lese- und Blicklenkung orientiert sich an der westlichen; der Rezipient folgt dem Bild von links nach rechts. Jedes Panel kann mit einem Blick erfasst werden und bedarf keiner gesonderten Führung des Zeichners.

Meggendorfers Einfluss auf andere Zeichner sollte nicht unterschätzt werden, denn er fand bald Nachahmer, nicht nur im eigenen Verlagshaus, wie z. B. der *Münchener Bilderbogen* Nr. 1061, *Hans und der Mond*, sondern auch in Neuruppin, wie der Kühn'sche Bilderbogen *Der Eisbär und die Eskimos* nahelegt.[385]

Die feindlichen Nachbarn, oder: Die Folgen der Musik (Korpus 630).

Wilhelm Buschs *Die feindlichen Nachbarn, oder: Die Folgen der Musik* (*Münchener Bilderbogen* Nr. 443) erzählt von einer suboptimalen Wohnsituation und dokumentiert den Streit zweier Hausbewohner in zwölf Bildern. Zwei Nachbarn (der Wohnort wird nicht näher benannt) wohnen Wand an Wand, einer arbeitet als Maler, ein anderer als Musiker. Während der Musiker auf einem Saiteninstrument mit – Form und Größe deuten es an – hohem Bassanteil spielt (Cello oder Contrabass), seine Musik folglich Wände zu durchdringen vermag,[386] sucht der Maler in der Stille nach Inspiration. Von Panel zu Panel eskaliert die Situation; schlussendlich sind sowohl das Gemälde als auch das Instrument



Nun geht es los! – Der Pudel naht,
Und mischt sich in das Attentat.

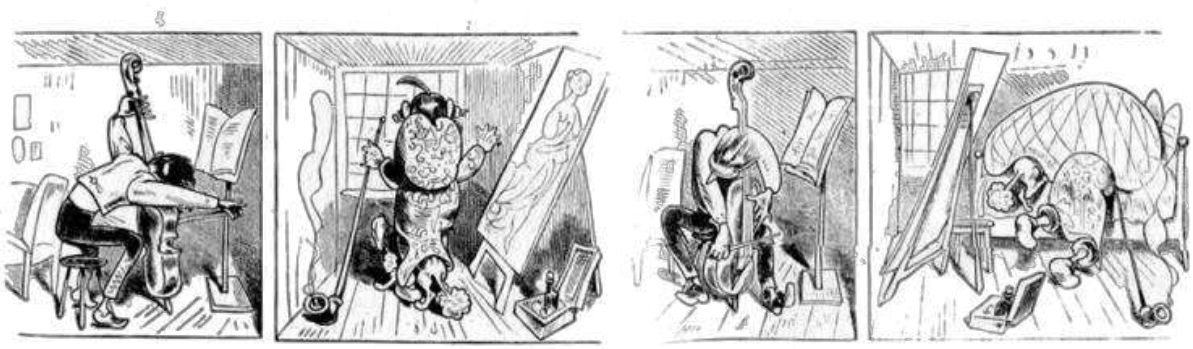
[385] Ein Verzeichnis aller Bilderbogen, die Meggendorfer für das Verlagshaus Braun & Schneider anfertigte, findet sich in Krahé, Hildegard: Lothar Meggendorfers Spielwelt. S. 193.

[386] Zum Klang in Bild siehe z. B. auch: Bachmann, Christian A. (Hg.): Bildlaute & laute Bilder. Die ‚Audio-Visualität' der Bilderzählungen. Berlin 2014.

zerstört.

Busch legt die Panels so an, dass der Rezipient in acht Bildern beide Wohnungen parallel einsehen kann. Wie im Theater (oder auch Film, vgl. z. B. die *Frosta*-Werbung von 1996[387] oder die Telefonszenen in *Harry und Sally*[388]) werden die Wohnräume durch eine Zwischenwand getrennt. Diese Trennung schafft neben dem weißen Raum zwischen den Panels (Rinnstein / Gutter) eine erneute, im Gegensatz zum Rinnstein sichtbare und in der Bildrealität vorhandene, räumliche Trennung. Ähnlich wird Alexandre Clerisse knapp 150 Jahre später in der Graphic Novel *Ein diabolischer Sommer* verfahren, während dort der Grundriss des Hauses noch stärker im Zentrum des Panels steht und im weiteren Verlauf des Comics die Möglichkeiten des Metapanels ausreizt – ein Ansatz, der bei Busch nicht vorkommt.[389] Bei der von Busch (und auch Clerisse) vorgenommenen Trennung eines Panels in zwei Hälften handelt es sich jedoch nicht um Comicspezifika, denn die weiße Wand und der Rinnstein / das Gutter dürfen nicht miteinander gleichgesetzt werden. Dem Rinnstein, der als Trennung der Panels fungiert, kommt eine andere Funktion zu. Um dies zu verdeutlichen, muss die Kommunikation zwischen Panel und Rinnstein genauer betrachtet werden.

Das Panel beschreibt nach Scott McCloud den Ausschnitt der tatsächlichen (fiktiven) Welt und zeigt gleichzeitig an, dass es, trotz des begrenzt sichtbaren Bereichs, eine Welt außerhalb des Panels geben muss, die dem Rezipienten jedoch verborgen bleibt.[390] Demnach zeigt uns Busch, wenn er den Ausschnitt zweier Wohnungen zeichnet, einen Ausschnitt des Lebensraums der abgebildeten Personen. Wir wissen nicht, wie groß die Wohnung tatsächlich ausfällt, alles was wir über sie erfahren, wird durch den Bildinhalt – auch den der späteren Bilder – vermittelt und durch die Vorstellungskraft erweitert. Den weißen Raum zwischen den einzelnen Wohnungen darf man folglich nicht mit dem Übergang zwischen den Panels gleichsetzen, denn er zeigt lediglich an, dass es sich bei dem gezeigten Panelinhalt um zwei verschiedene Räumlichkeiten handelt. Während der Rinnstein zwischen den Panels Induktion hervorruft, trennt die weiße Wand zwei Räume voneinander. Hier findet weder Handlung noch Bewegung statt, man könnte die Wand als toten Raum bezeichnen. Busch zu



Schon hat der Maler, sehr verdrossen,
Sich seine Ohren zugeschlossen.

Doch so ein rechtes Flageolett
Dringt durch. – Der Maler kriecht ins Bett. –

[387] Vgl. Frosta: http://www.youtube.com/watch?v=r01Bajum_uI [konsultiert am 17.02.2016.]
[388] Vgl. Reiner, Rob: When Harry Met Sally. USA 1989.
[389] Vgl. Smolderen, Thierry und Alexandre Clerisse: Ein diabolischer Sommer. Hamburg 2016. S. 44.
[390] Vgl. McCloud, Scott: Comics richtig lesen. S. 69 ff.

unterstellen, bei der Trennung beider Räume handele es sich um ein comictypisches Raster, wäre demnach falsch, denn ein solches findet sich in diesem Bilderbogen nicht.[391] Deutliche Panels in Form eines Rasters werden nicht verwendet, vielmehr verblassen die Wohnungen dort, wo sonst eine klare Abgrenzung zu erwarten wäre. Erst im neunten Panel ändert sich diese Darstellungsweise, denn die abgebildeten Kontrahenten befinden sich indes in der Wohnung des Malers; nur ein Zimmer wird dargestellt und der Panelrahmen umschließt nun drei Seiten des Raumes. Während die verblassten Ränder der geteilten Räume mittels Induktion andeuten sollen, dass die Räume hier nicht zu Ende sind, sondern nur einen Teil offenbaren, zeigt Busch ab Panel 7 („Er kommt von Rachedurst durchdrungen, / Ins Atelier hereingesprungen;“) den kompletten Raum des Malers.

Wie aber müssen die Übergänge zwischen den realen Panels interpretiert werden? Sobald ein Panel mehrere voneinander getrennte Räume präsentiert, entsteht die Möglichkeit verschiedener zeitlicher und lokaler Abläufe. Der Rezipient muss, wenn er den weißen Raum hinter sich gelassen hat, zwei Bilder miteinander vergleichen und die Unterschiede in eine logische Abfolge einbetten. Zwei Induktionsmethoden (die Anzahl der Induktionsmethoden entspricht immer der Anzahl dargestellter Räume) sind demnach zu erheben, um den jeweiligen Panelübergang bestimmen zu können: Von Panel zu Panel und von Rauminhalt zu Rauminhalt.

	***Münchener Bilderbogen* Nr. 443: *Die feindlichen Nachbarn, oder: Die Folgen der Musik.*, Korpus 630.**
Panel 1	Text (T): „Ein Maler und ein Musikus, / So Wand an Wand, das gibt Verdruß.“

[391] Auch Christian A. Bachmann bespricht den genannten Bogen in *Macht der Musik. Musik in Karikatur, Bildergeschichte und Comic 1830–1930*, legt den Fokus aber vornehmlich auf den Topos des Musikers, der seinen Nachbarn erheblich stört. Bachmann hebt die Wand als rinnsteinähnliche Panelseparation hervor und benennt ebenfalls ihre Eigenheit, sich den Bedürfnissen des Zeichners anzupassen, um den Raum zu vergrößern oder zu verkleinern, eine Idee, die Buschs Bogen von anderen Karikaturen mit ähnlicher Thematik abhebt.

Bei der Einordnung der Funktion unterläuft Bachmann jedoch der Fehler, die Wand in die Nähe des Gutters / Rinnsteins zu setzen und McClouds Formulierung „Blood in the Gutter“ auf die Regenwasserszene Buschs umzudeuten, denn mit „Blood in the Gutter“ verweist McCloud nicht etwa auf in der Bildrealität vorhandenes Blut, sondern auf Induktion, die den Leser z. B. einen Mord erahnen lässt, der dezidiert nicht abgebildet, sondern nur durch zwei Panels – Axthieb / Schrei – angedeutet wird:

> Hier in der Grauzone des Rinnsteins, greift sich die menschliche Fantasie zwei separate Bilder und verwandelt sie zu einem Gedanken. Zwischen den beiden Panels ist nichts zu sehen, aber unsere Erfahrung sagt uns, dass dort etwas sein muss. [...] Bei jedem Schritt, den der Zeichner zu Papier bringt, hat er einen stummen Spießgesellen, der ihm hilft und ihn unterstützt. Einen nicht minder schuldigen Komplizen, bekannt als der Leser. Sicher, ich habe in diesem Beispiel eine erhobene Axt gezeichnet, aber ich habe den Hieb nicht ausgeführt oder entschieden, wie hart er war oder wer geschrien hat und warum. Das, liebe Leser, war ganz allein euer Verbrechen, und jeder von euch hat es auf seine Art begangen. (McCloud, Scott: Comics richtig lesen. S. 74 – 71.)

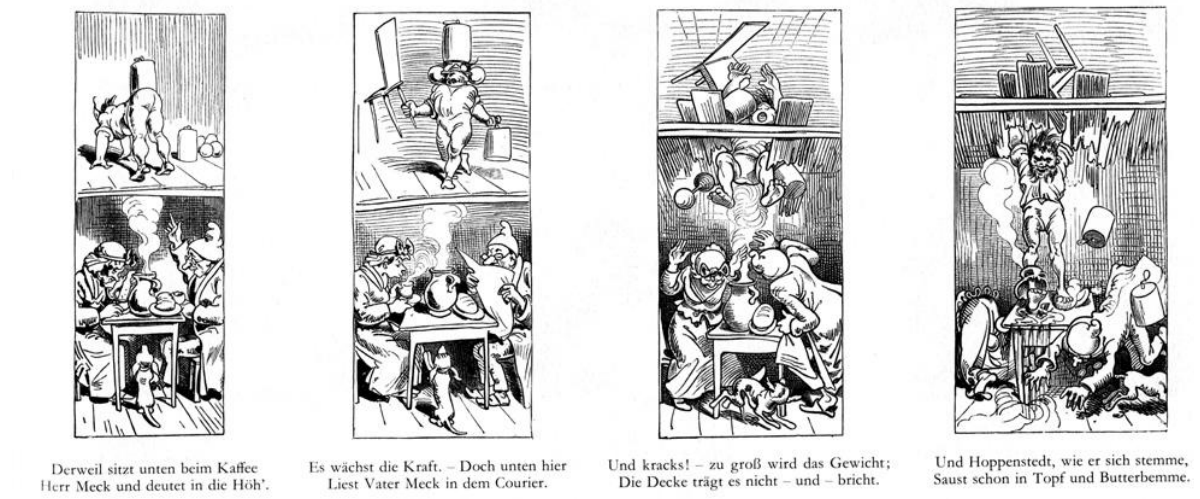
Weiterhin bestätigt sich zwar die Annahme, dass auf den ersten Blick typologische Ähnlichkeiten zwischen dem Rinnstein und der Trennwand nach Busch bestehen, die vorliegende Analyse zeigt indes, dass die Trennwand lediglich zur Vergrößerung / Verkleinerung des jeweiligen Bildabschnitts dient, ihr jedoch keine temporalen Aufgaben zukommen, wie man sie etwa bei Rodolphe Töpffer findet (Vgl. hierzu: Töpffer, Rodolphe: Komische Bildromane. Erster u. Zweiter Band. Leipzig o. J..)

Bachmann benennt darüber hinaus weitere Beispiele, die mit in der Bildrealität vorhandenen Trennwänden arbeiten, die sich bis ins 15. Jahrhundert zurückführen lassen. Unter ihnen finden sich etwa Ebenezer Landells *The Pleasures of Folding Doors* (1842), Emil Reinickes Iberus (1885), Sydney B. Griffins *Symphoniker und Philharmoniker* (1889), Hans Schließmanns *Der Klavierstimmer und der nervöse Dichter* (1891) oder James Albert Wales *Das musikalische Boarding-Haus* (1886) – die letzten beiden Beispiele verwenden eine horizontale Trennwand wie in Buschs *Die Folgen der Kraft*. (Soweit nicht anders gekennzeichnet: Bachmann, Christian A.: Macht der Musik. Musik in Karikatur, Bildergeschichte und Comic 1830–1930. Berlin 2017. S. 86 – 105.).

	***Münchener Bilderbogen* Nr. 443: *Die feindlichen Nachbarn, oder: Die Folgen der Musik.*, Korpus 630.**	
	Verhältnis der Räume (VR): 3/8 zu 5/8	
	Bild (B): Ein Musiker sitzt vorgebeugt mit einem Saiteninstrument vor einem Notenständer und musiziert. Fokus (F): Musiker. Bildmittelpunkt (BM): Musiker. Perspektive (P): Augenhöhe.	Bild (B): Ein Maler sitzt vor einer Leinwand und malt. Er dreht sich zur Wand, hinter der sich der Musiker befindet. Hinter der Staffelei sitzt ein Hund. Ein Bett ist zu erkennen. Fokus (F): Maler. Bildmittelpunkt (BM): Pinsel. Perspektive (P): Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*	*Von Handlung zu Handlung*
Panel 2	T: „Besonders wird das Saitenspiel / Dem Nebenmenschen oft zuviel.“ VR: 3/8 zu 5/8	
	B: Der Musiker sitzt nun senkrecht und musiziert noch immer. F: Musiker. BM: Arm am Instrument. P: Augenhöhe.	B: Der Maler raucht Pfeife. Sein Hund kriecht unter das Bett. Auf dem Boden steht ein geöffneter Koffer mit Malerutensilien. F: Maler. BM: Gemälde. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*	*Von Handlung zu Handlung*
Panel 3	T: „Schon hat der Maler, sehr verdrossen, / Sich seine Ohren zugeschlossen“ VR: 4/9 zu 5/9	
	B: Der Musiker musiziert wieder vorgebeugt. F: Musiker. BM: Schulter des Musikers. P: Augenhöhe.	B: Der rauchende Maler und sein Hund stehen am Fenster. F: Maler. BM: Maler. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*	*Von Gegenstand zu Gegenstand*
Panel 4	T: „Doch so ein Flageolett / Dringt durch. – Der Maler kriecht ins Bett. –“ VR: 3/8 zu 5/8	
	B: Der Musiker musiziert vorgebeugt. F: Musiker. BM: Hand des Musikers auf dem Griffbrett des Instruments. P: Augenhöhe.	B: Der Maler und sein Hund verstecken sich unter der Bettdecke, während Ersterer noch raucht. F: Maler. BM: Hund. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand*	*Von Gegenstand zu Gegenstand*
Panel 5	T: „– Jetzt kommt vermittelst einer Pfeife / Des Malers Racheplan zur Reife.“ VR: 1/2 zu 1/2	
	B: Der Musiker liegt auf seinem Sofa und raucht eine Zigarette. Sein Instrument wurde an einen Tisch gelehnt. Das Mundstück der Pfeife ragt aus der Wand; Wasser läuft auf das Instrument. F: Musiker. BM: Kopf des Musikers. P: Augenhöhe.	B: Der Maler steht am offenen Fenster und hält den Pfeifenkopf an eine Regenrinne. Die Pfeife wurde durch die Wand gesteckt und dient als Verlängerungsrohr, um das Regenwasser in die Nachbarswohnung fließen zu lassen. F: Maler. BM: Maler. P: Augenhöhe.

	***Münchener Bilderbogen* Nr. 443: *Die feindlichen Nachbarn, oder: Die Folgen der Musik.*, Korpus 630.**	
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*	*Von Handlung zu Handlung*
Panel 6	T: „Das Wasser rinnt ins Instrument; / Der Musikus schreit: Zapperment!“ VR: 1/2 zu 1/2	
	B: Der Musiker steht erschrocken auf seinem Sofa und begutachtet den Wasserschaden. F: Musiker. BM: Rechte Hand des Musikers. P: Augenhöhe.	B: Die Konstruktion des Malers befindet sich weiterhin im Bild. Er horcht an der Wand. Erstmals seit Panel 1 sieht man wieder sein Gesicht. F: Maler. BM: Fenster. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand*	*Von Handlung zu Handlung*
Panel 7	T: „Er kommt, von Rachedurst durchdrungen, / Ins Atelier hereingesprungen;“ VR: 1/5 zu 4/5	
	B: Das Instrument lehnt am Tisch und wird immer noch bewässert. Eine Saite ist gerissen. F: Instrument. BM: Instrument. P: Augenhöhe.	B: Die Konstruktion des Malers befindet sich weiterhin im Bild. Er sitzt vor seiner Staffelei und malt, sein Hund hockt erschrocken auf dem Bett. Der Musiker betritt die Wohnung. F: Musiker. BM: Leinwand. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Augenblick zu Augenblick*	*Von Handlung zu Handlung*
Panel 8	T: „Und packt – ritsch, ratsch! – mit kühner Hand / Den Maler durch die Leinewand.“ VR: 1/8 zu 7/8	
	B: Das Instrument wurde nun gänzlich zerstört. F: Instrument. BM: Saiten des Instruments. P: Augenhöhe.	B: Die Konstruktion des Musikers befindet sich weiterhin im Bild. Die Malerutensilien stehen nun hinter ihm, die Aufschrift einer Flasche („Siccatif“) ist zu erkennen. Der Musiker greift nach seinem Gegenspieler, indem er die Leinwand zerstört (die Staffelei fällt um, während der Musiker durch das Bild greift und es so auf seiner Position hält. Der Hund springt vom Bett. F: Leinwand. BM: Musiker (Weste). P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*	
Panel 9	T: „Nun geht es los! – Der Pudel naht, / Und mischt sich in das Attentat.“ B: Der Maler wurde unter seinem Bild begraben. Während er versucht, seinen Angreifer mit einem Pinsel abzuwehren, prügelt dieser weiter auf den Maler ein. Der Hund beißt den Musiker in den Hintern und zerreißt dessen Hose. F: Musiker. BM: Linkes Bein des Musikers. P: Augenhöhe.	
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*	
Panel 10	T: „Der Musikus kämpft unverdrossen / Und wird mit Sikkativ begossen. –“ B: Es wird weitergekämpft. Der Maler übernimmt die Führung und übergießt den	

	***Münchener Bilderbogen* Nr. 443: *Die feindlichen Nachbarn, oder: Die Folgen der Musik.*, Korpus 630.**	
	Musiker mit Sikkatif (während im Text „Sikkativ“ zu lesen ist, steht auf der Flasche „Siccativ“). Der Hund läuft zur Tür – in seinem Maul befindet sich ein Stück Hose. F: Sikkatif. BM: Kopf des Musikers. P: Augenhöhe.	
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*	
Panel 11	T: Am Ende läßt man ab vom Streite; / Der Pudel freut sich seiner Beute.“ B: Der Musiker verlässt die Wohnung, der Maler lugt verzaust aus dem Bild heraus, seine Fäuste sind in der Luft. Der Hund zerstört weiter sein Stück Stoff. F: Maler. BM: Maler. P: Augenhöhe.	
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand*	*Von Handlung zu Handlung*
Panel 12	T: „Verruiniert stehn beide da. – / Das tatest Du, Frau Musika!“ VR: 4/9 zu 5/9	
	B: Der Musiker begutachtet zerzaust das zerstörte Instrument. F: Musiker. BM: Rücklehne des Sofas.. P: Augenhöhe.	B: Der Maler begutachtet verdutzt das zerstörte Bild. Der Hund hockt neben ihm. Die Pfeife wurde zerbrochen und hängt noch zur Hälfte in der Wand. F: Gesicht des Malers. BM: Gesicht des Malers / Loch im Bild. P: Augenhöhe.



Münchener Bilderbogen Nr. 549: *Die Folgen der Kraft*., Nicht im Korpus. Detail.

Es zeigt sich, dass sich die Induktionsmethoden in den zweifach belegten Panels oft gleichen, wie die Übergänge (1) → (2), (2) → (3), (4) → (5) und (5) → (6) verdeutlichen. Busch macht von diesem Phänomen in seinen Bilderbogen nur viermal Gebrauch – der Bogen

Nr. 549, *Die Folgen der Kraft*, zeigt u. a. vier Bilder, in denn ähnlich verfahren wird. Die Trennung erfolgt jedoch nicht vertikal, sondern horizontal.[392]

Erzählt wird die Geschichte des Turners Hoppenstedt, der aufgrund seiner Trainingseinheiten die Decke zu seinen Nachbarn durchbricht und sie beim Kaffetrinken stört.[393] Für die vier relevanten Panels ergeben sich folgende Ergebnisse:

	***Münchener Bilderbogen* Nr. 549: *Die Folgen der Kraft.*, Nicht im Korpus vorhanden.**	
	Turner Hoppenstedt	*Familie Meck*
Panel 7	Text (T): „Derweil sitzt unten beim Kaffe / Herr Meck und deutet in die Höh'." Verhältnis der Räume (VR): ca. 4/9 zu 5/9	
	Bild (B): Hoppenstedt turnt auf allen Vieren. Neben ihm stehen Gewichte u. dgl. mehr. Fokus (F): Hoppenstedt (Gesäß). Bildmittelpunkt (BM): Hoppenstedt (Gesäß). Perspektive (P): Augenhöhe.	Bild (B): Familie Meck sitzt am Tisch und trinkt Kaffee. Ihr Hund hockt vor dem Tisch. Fokus (F): Tisch. Bildmittelpunkt (BM): Kaffekanne. Perspektive (P): Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*	*Von Handlung zu Handlung*
Panel 8	T: „Es wächst die Kraft. – Doch unten hier / Liest Vater Meck in dem Courier." VR: ca. 4/9 zu 5/9	
	B: Hoppenstedt balanciert ein Gewicht auf dem Kopf, eins hält er mit den Zähnen fest, ein weiteres trägt er und er hält einen Stuhl in die Höhe. F: Hoppenstedt. BM: Hoppenstedts Oberkörper. P: Augenhöhe.	B: Familie Meck trinkt immer noch, Frau Meck hält die Kaffetasse in der Hand und Herr Meck liest Zeitung. Der Hund macht Männchen. F: Tisch. BM: Kaffekanne. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*	*Von Handlung zu Handlung*
Panel 9	T: „Und kracks! – zu groß wird das Gewicht; / Die Decke trägt es nicht – und – bricht." VR: ca. 1/3 zu 2/3	
	B: Die Gewichte, der Stuhl und Hoppenstedt durchbrechen die Decke. F: Stuhl. BM: Hoppenstedts Hände. P: Augenhöhe.	B: Familie Meck geht in Deckung und versucht dem Unglück auszuweichen. Der Hund hastet davon. F: Familie Meck. BM: Kaffekanne (Dampf). P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*	*Von Handlung zu Handlung*
Panel 10	T: „Und Hoppenstedt, wie er sich stemme, Saust schon in Topf und Butterbemme." VR: ca. 2/9 zu 7/9	

[392] In *Die Verwandlung* (*Münchener Bilderbogen* Nr. 474 – nicht im Korpus vorhanden) – ebenfalls von Busch – finden sich drei weitere Panels, in denen eine räumliche Trennung vollzogen wurde. Der Aufbau unterscheidet sich dennoch zu den bisher benannten Bogen, denn die trennende Wand ist deutlich als solche zu erkennen und kann nicht mit einem Rinnstein verwechselt werden. *Die Verwandlung* präsentiert indes ein weiteres Phänomen: Panel 5 bis 7 zeigt die titelgebende Verwandlung des Protagonisten in ein Schwein und verwendet die Induktionsmethode *Von Augenblick zu Augenblick.*

[393] Eine ähnliche Situation, jedoch durch die Explosion eines uranhaltigen Spielzeugs ausgelöst, findet sich in Loriots *Weihnachten bei Hoppenstedt*. Vgl. Loriot: Loriot 14. Weihnachten bei Hoppenstedts. ARD 1997.

	***Münchener Bilderbogen* Nr. 549: *Die Folgen der Kraft.*, Nicht im Korpus vorhanden.**	
	Turner Hoppenstedt	*Familie Meck*
	B: Der Stuhl sowie einige Bretter lugen hervor. F: Stuhl. BM: Stuhlbeine. P: Augenhöhe.	B: Hoppenstedt landetet mit den Füßen zuerst auf dem Tisch der Mecks und zerstört dabei Geschirr. Familie Meck wird zu Boden gerissen. Der Hund läuft davon. F: Hoppenstedt. BM: Hoppenstedts (Linkes Bein). P: Augenhöhe.

Stärker noch als in *Die feindlichen Nachbarn, oder: Die Folgen der Musik* gleichen sich die Induktionsmethoden der doppelbelegten Panels, was auf identische zeitliche Abläufe hinweist. Dennoch erlaubt sich Busch einen perspektivischen Scherz, der wiederum die Temporalität beeinflusst: Anstatt die Decke immer in gleicher Höhe zu positionieren, wechselt sie mit fortschreitendem Handlungsverlauf ihre Höhe, während sich auch ihre Perspektive (die Sichtbarkeit der Bodendielen) ändert. Der untere Raum wird hiervon nicht beeinflusst, was sich an der gleichbleibenden Perspektive des Fußbodens verdeutlicht. In Panel 1 erscheint der Raum so niedrig zu sein, dass Familie Meck kaum stehen kann, erst in Panel 3 ändert sich dieses Verhältnis. Zeit in Comics wird oftmals auch durch die Breite der einzelnen Panels bestimmt, die Höhe scheint – zumindest in diesem Fall – keinen Einfluss zu haben und so bleibt Buschs kleine Episode ein bemerkenswerter Sonderfall.[394]

In beiden Bogen spielt Busch mit den Verhältnissen zwischen den Räumen. Die Trennwand / Decke verschiebt sich langsam und offenbart mehr bzw. weniger Einblick in die jeweils handlungsrelevanteren Panelabschnitte. Besonders in *Die feindlichen Nachbarn, oder:*

[394] Antoine Sausverd verweist auf vier weitere Darstellungen ähnlicher Machart. *Eine Turnübung und ihre Folgen* von Henry Albrecht, aus *Fliegende Blätter* (Vol. 111, Nr. 2833) von 1899 zeigt zwei Panel (mit der Beschriftung *I* und *II* versehen. Die Panels nehmen in der Breite die Hälfte der Seite ein und erstrecken sich über ihre ganze Höhe. Zu erkennen sind fünf Stockwerke mit verschiedenen Personen (zwei Wäscherinnen, eine Familie, die Suppe isst, ein Paar am Klavier, einen Maler und im obersten Stock den Turner). Während das erste Panel die Ausgangssituation schildert, sieht man im zweiten Panel die Folgen der Kraftübung: eine Gewicht fällt durch die Stockwerke und zerstört das Gemälde, das Piano, Suppe und Tisch sowie den Bottich der Wäscherinnen.

Auch Luc Leguey verwendet ähnliche Darstellungsformen. *Les suites d'un bavardage chez la concierge ou Un incendie qui s'éteint lui-même* aus *La Jeunesse illustrée* vom 13. August 1905 präsentiert gleich vier mit Text versehene Panels, von denen jedes die Höhe der Seite einnimmt und vier Zimmer zeigt (zwei ‚Klatschtanten', ein Raucher in seinem Sessel, eine schlafender Mann, eine Küche ohne Personen). Eine Hausmeisterin zündet ihre Lampe an und tratscht mit einer Magd, die Zeitung des Rauchers gerät in Flammen, es folgend die Pantoffeln des schlafenden Mannes und der Wasserhahn der Küche gerät in Brand, worauf das herauslaufende Wasser das Feuer löscht.

The Penetrating Qualities of a Drop of Acid, von Georges Carlson von 1913 präsentiert einen Querschnitt innerhalb eines Panels. Zu sehen sind ein Keller, ein Restaurant, eine Schneiderei, zwei Damen beim Tee, einen Musikanten sowie ein Wissenschaftler, der unter der Dachschräge wohnt. Ihm entgleitet ein Tropfen Säure, die sich durch die Böden frisst und letztendlich in den Boden eindringt.

1855 zeigt CK (vermutlich Charles Keene) in *How Mr. Popplewit enjoyed a day's rook shotting – Part II* aus dem *Punch* Magazin, wie ein unachtsam ausgelöster Schuss im Untergeschoss, sich durch drei weitere Etagen seinen Weg in den Körper einer Katze bahnt, die auf dem Dach sitzt und dabei mehrere Wohnungen verwüstet.

Überdies findet sich im Verlag Round Not Square ein aktuelles Beispiel ähnlicher Machart. Das Hochhaus, die Bildrollenumsetzung eines Webcomics von Katharina Greve bildet ein Hochhaus mit einer Länge von sieben Metern ab, welches sich ebenfalls im Querschnitt präsentiert und in der Tradition dieser Darstellungen steht. (Vgl. Greve, Katharina: Das Hochhaus. Bildrolle. Berlin 2017. Und: Greve, Katharina: Das Hochhaus. Webcomic. https://www.das-hochhaus.de/ [konsultiert am 24.09.2018].)

Vgl. Sausverd, Antoine: Trajectoires. http://www.topfferiana.fr/2015/12/trajectoires/ [konsultiert am 06.06.2018].

Die Folgen der Musik wird so Einfluss auf den Panelinhalt genommen, während *Die Folgen der Kraft* einzig die Größenverhältnisse korrigiert. Beide Bogen verwenden konstant die Perspektive *Auf Augenhöhe*. Auch der Ort ändert sich nicht: jedes Panel zeigt den jeweils handlungsrelevanten Ort / die handlungsrelevanten Orte. Größere Unterschiede sind bei der Fokussierung auszumachen. Während in *Die feindlichen Nachbarn* meist die Künstler bzw. ihre Kunstgegenstände fokussiert werden und Mittelpunkt des Bildes sind, variieren Fokus und Bildmittelpunkt in *Die Folgen der Kraft*: In Hoppenstedts Panelbereich sind Fokus und Bildmittelpunkt in den ersten beiden Panels identisch und weichen erst in Panel 9 und 10 ab. Im Bereich der Familie Meck verhält es sich ähnlich. Panel 7 und 8 fokussieren den Tisch und der Bildmittelpunkt liegt auf der Kaffekanne, Panel 9 und 10 rücken langsam Hoppenstedt in den Fokus / Bildmittelpunkt.

Weiterhin zeigt sich, dass *Die feindlichen Nachbar, oder: Die Folgen der Musik* aus folgenden Narrationsgruppen besteht:

	Gruppe 1	**Gruppe 2**	**Gruppe 3**	**Gruppe 4**	**Gruppe 5**
	Ausgangssituation	*Links: Ausgangssituation / Rechts: Rache*	*Links leeres Zimmer / Rechts: Angriff.*	*Kampf.*	*Ernüchterung*
Die feindlichen Nachbarn, oder: Die Folgen der Musik	Panel Links 1 – 4, Panel Rechts 1 – 3.	Panel Links 5 – 6, Panel Rechts 4.	Panel Links 7, Panel Rechts 5 – 6.	Panel Rechts + Gesamt 7 – 11.	Panel (Links und Rechts) 12.

Auch Panelgruppen sind vorhanden:

	Gruppe 1	**Gruppe 2**	**Gruppe 3**	**Gruppe4**
Die feindlichen Nachbarn, oder: Die Folgen der Musik	Panel Links und Rechts 1 – 4.	Panel Links und Rechts 5 – 6.	Panel Links 7 – 8.	Panel Rechts 7 – 10.

Der Bilderbogen verwendet die westliche Leserichtung; Der Blick orientiert sich an ihr, wird jedoch durch die bereits genannte Aufteilung der Panels in Teilbereich gelenkt. Der kleinere Teilbereich erscheint dem Rezipienten unwichtiger und zeigt überdies weniger Bildinhalt. Das Verhältnis von Text und Bild zeigt sich als gedoppelt, d. h. das Bild illustriert den Text. Panel 6 fügt zudem den Ausspruch „Zapperment!“ hinzu, der sich nicht im Bild findet. Auf der McCloud-Realismusskala entspricht der Bogen den Bereichen 37 – 43 sowie 51 bis 57 und tendiert ins Cartoonhafte.

***Blinder Eifer schadet nur* (Korpus 496)**

Ein familiärer Frühlingsspaziergang endet in einer Katastrophe, als der kleine Fritz einen Luftballon geschenkt bekommt und diesen unachtsam loslässt. Der rote Ballon steigt in die Lüfte, verfängt sich in der Krone eines Baumes, und die erwachsenen Familienmitglieder versuchen, ihn mit allerlei Hilfsmitteln, zurückzuerobern. Der Ballon wird befreit und schwebt davon. Diverse, an der Rettung beteiligte Gegenstände, hängen nun im Baum, der Hut des Vetters wurde zertreten, die Kinder heulen und der einst glückliche Spaziergang wandelt sich zum Trauertag.

***Münchener Bilderbogen* Nr. 1133: *Blinder Eifer schadet nur.*, Korpus 496. Panel 2 – 4.**

Die durchschnittliche Geschichte gehört zu den weniger beeindruckenden Elementen des *Münchener Bilderbogens* Nr. 1133 und steht im Schatten der äußerst durchdachten Seitenarchitektur, die mit komplexen temporalen Abläufen einhergeht. Sechs Panels, jedes von ihnen gleich groß, stehen neben einem Text, der sich in ihrer Mitte findet. Einzig zwischen Panel 3 und 4 erfolgt ein textloser Übergang, der einen sehr schnellen Bewegungsablauf nahelegt. Doch auch das Verhältnis von Höhe und Breite der Bilder wirft die Frage nach zeitlicher Darstellung auf, denn die Breite eines Panels bestimmt seine temporale Struktur, wie u. a. Francis Lacassin, aber auch Will Eisner, nachweisen. Francis Lacassin beschreibt in *The Comic Strip and Film Language* folgende temporale Verhältnisse:

> Töpffer opened his M. Vieux Bois (the story of a lovesick old bachelor) with a few strictly uniform-image pages. But he quickly disrupted the scene format, making it alternately "short" and "long." The former retains the normal shape (1/6th of the page), the latter occupies the space of two scenes: the graphic lengthening of the image corresponds to the chronologically lengthening of the scene. By such alteration, the author suggests movement and duration.[395]

[395] Vgl. Lacassin, Francis: The Comic Strip and Film Language. S. 15. 11 – 23.

Lacassin erörtert folglich den Zusammenhang zwischen Panelbreite und Temporalität, der sich nicht nur bei Rodolphe Töpffer, sondern nahezu allen westlichen Comics, nachweisen lässt. Ein schmales Panel wäre demnach mit einem kurzen, ein breites mit einem langen Moment gleichzusetzen. Will Eisner beschreibt das Verhältnis von Zeit und Bild wie folgt:

> The number and size of the panels also contribute to the story rhythm and passage of time. For example, when there is a need to compress time, a greater number of panels are used. The action then becomes more segmented, unlike the action that occurs in the larger, more conventional panels. By placing the panels closer together, we deal with the "rate" of elapsed time in its narrowest sense.[396]

Eisner nennt folglich auch die Anzahl der abgebildeten Panels als temporalen Faktor, die in Bilderbogen dennoch vernachlässigt werden dürfen. Zu sehr orientiert sie sich an der Größe des Trägermediums und den produktionstechnischen Einschränkungen des 19. Jahrhunderts. Der Zusammenhang von der Höhe eines Panels und seinem innerzeitlichen Verlauf wird dagegen weder von Lacassin noch Eisner näher erläutert.

Um zu klären, ob die schmalen Bilder auch kurze Momente illustrieren, muss der beigefügte Text und sein Verhältnis zu den Illustrationen genauer betrachtet werden, denn die Veränderungen in den Bildern selbst fallen marginal aus. Vorherrschende Induktionsmethoden scheinen Handlungs- und Augenblicksübergänge zu sein. Zudem trennt der Text auch die einzelnen Panels voneinander und sorgt so u. U. für einen größeren zeitlichen Verlauf. Im Gegenzug dazu muss der Übergang von Panel 3 zu 4 kürzer sein, als die üblichen Übergänge.

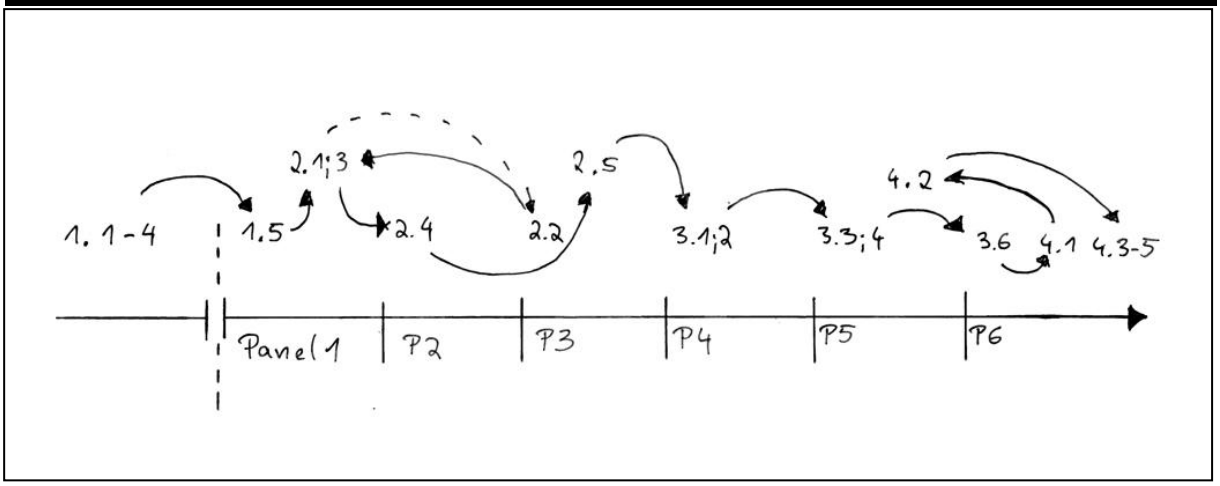
Ein Blick auf Textabschnitt 2, der die Panels 1 bis 3 beeinflusst, verdeutlicht die Komplexität des temporalen Verlaufs. Strophe 1 bezieht sich auf Panel 1: „Und alle riefen gleich entsetzt: / „O weh – er fliegt – da hast Du's jetzt!" / Indes gebot dem Flüchtling bald / Ein Baum mit seinen Ästen halt."[397] Das Panel zeigt den in der Baumkrone gefangenen Ballon sowie den Vater des Jungen, der bereits seinen Stock gen Himmel schleudert. Strophe 2: „Der Kleine heulte los darauf, / Die andern sah'n zum Baum hinauf / Und dachten emsig hin und her, / Wie der Ballon zu kriegen wär'."[398] Der heulende Junge wird erst in Panel 3 abgebildet, Panel 2 zeigt die Ausführung des Stockwurfs, der in Panel 1 begonnen wurde und von dem Strophe 3 und 4 zu berichten wissen: „‚Ich hab's!' sprach kühn der Vater dann / Und schleuderte den Stock hinan. / Der Luftballon erbebte zwar; / Das Ende aber davon war, // Daß auch der Stock jetzt oben blieb – / Das war dem Vater gar nicht lieb. / Denn einen Nutzen hat man kaum / Von einem Stock hoch auf dem Baum."[399] Zwei Strophen berichten demnach vom Inhalt zweier Panels. Panel 2 bildet neben der zweiten Wurfzeichnung auch sein Ergebnis ab. Es handelt sich folglich um ein Simultanbild, dessen unterer und oberer Teil strikt voneinander zu trennen sind. Strophe 5 findet sich schlussendlich in Panel 3: „Der Vetter sprach: ‚Geduldet Euch! / Die hab' ich alle beide gleich!' / Er zielte mit dem Finger scharf, / Dann bog er sich zurück und warf."[400] – Des Vetters Bewegungsphase befindet sich nun im Einklang mit beiden Bildebenen des Panels; Himmel und Erde harmonieren miteinander. Lediglich der kleine Fritz verweist noch auf Strophe 2. Ab Panel 4 folgt der begleitende Text dann den bildlichen Darstellungen. Bewegungsphasen etc. werden nicht voneinander getrennt und somit richten sich die temporalen Übergänge sowohl am Text als auch am Bild aus.

---

[396] Vgl. Eisner, Will: Comics and sequential Art. S. 30.
[397] Vgl. Korpus 496.
[398] Vgl. Korpus 496.
[399] Vgl. Ebd.
[400] Vgl. Ebd.

Doch auch die weiteren Textabschnitte beeinflussen die Zeit, wenn auch nicht so drastisch wie im obigen Beispiel. Dieses komplexe Verhältnis soll in einer Tabelle und in einer Zeitleiste verdeutlicht werden.

	Panel (P) 1	P 2	P 3	P 4	P 5	P 6
Text (T) 1	Strophe 5, letze zwei Verse					
T 2	Strophe 1; 3	Strophe 4	Strophe 2; 5			
T 3				Strophe 1; 2	Strophe 3; 4	Strophe 6
T 4					Strophe 2	Strophe 1, 2, 4, 5



In der Tabelle verdeutlicht sich, dass die einzelnen Textabschnitte oft auf mehrere Bilder referenzieren und es kommt zu parallelen Darstellungen verschiedener Inhalte. Strophe 1.1 bis 1.4 wurden z. B. nicht illustriert und ergänzen den Bogen um eine Rahmenhandlung. Erst nach dieser Einführung finden Bild und Text langsam zueinander (vgl. auch die Textanalyse des Abschnitts 2). Die Einheit beider Elemente entwickelt sich gemächlich, was durch Doppelbesetzungen wie Text 1 / Panel 1 und Text 2 / Panel 1 besonders hervorgehoben wird. Panel 2 und 3 teilen sich, wie eingangs vermutet, einen Text; dieses Verhältnis löst sich bereits im nächsten Block auf, denn Text 3 beschreibt Inhalte der Panels 4 bis 6, der vierte Text widmet sich den Panels 5 und 6. Zudem verdeutlicht die tabellarische Form auch den abrupten Darstellungswechsel des Bilderbogens. Obwohl der begleitende Text Inhalte mehrere Bilder beschreibt, erzählt er nur auf seiner lokalen Ebene, d. h. sowohl der untere als auch obere Bogenabschnitt referenziert nicht auf den jeweils gegenüberstehenden Abschnitt. Darüber hinaus spiegelt sich das Text- / Bildverhältnis weitestgehend. Eine Doppelbelegung zweier Strophen innerhalb eines Bildes verbirgt sich jeweils im ersten, fünften und letzten Panel des Bogens (P1: T1 / T2; P5: T3 / T4; P6: T3 / T4).

Ein temporales Chaos findet folglich in den ersten drei Panels sowie Panel 5 und 6 statt, was sich auch in der Zeitleiste verdeutlicht. Zwischen Panel 1 und einschließlich Panel 3 sowie Panel 5 und 6 beziehen sich diverse Strophen auf unterschiedliche Panels. Neben der bildlichen Zeit offenbart sich eine schriftliche; Die Strophen 1.5 bis 2.4 folgen keiner fortlaufenden Zeitachse, sondern einer in sich verschlungenen. Erst ab Panel 4 ändert sich die Darstellung. Bild und Text bilden nun eine Einheit mit der Zeit, ehe es in Panel 5 und 6 erneut zu Zeitsprüngen kommt. Lässt sich der Rezipient indes vom Text durch das Bild führen, müssen die Bilder wie folgt erfasst werden: Panel 1, Panel 3, Panel 1, Panel 2, Panel 3, Panel 4, Panel 5, Panel 6, Panel 5, Panel 6.

Vom Text bestimmte zeitliche Sprünge innerhalb der einzelnen Panels lassen zwei Schlussfolgerungen zu: Unter Einbeziehung des Textes werden nur kurze Momente illustriert und der grafische Inhalt des Bilderbogens kann auch ohne begleitende Worte erfasst werden. Somit darf die Analyse der Induktionsmethoden unter Auslassung textlicher Regulierungen vorgenommen werden, denn Panel 1 bis Panel 3 zeigen und illustrieren kurze Momente mit ausführlichen Beschreibungen und textlichen Zeitsprüngen. Erst von Panel 4 bis Panel 6 werden diese Abstände etwas größer – die Panelgröße / -höhe indes ändert sich nicht. Es darf also davon ausgegangen werden, dass die Höhe eines Panels für seinen dargestellten zeitlichen Moment irrelevant ausfällt.

	***Münchener Bilderbogen* Nr. 1133: *Blinder Eifer schadet nur.*, Korpus 496.**
Panel 1	Text (T): Es ist Frühling, eine Familie macht einen Ausflug. Der kleine Fritz bekommt einen Luftballon vom Vater geschenkt, die übrige Familie warnt vor dem Geschenk. Fritz ist sich sicher, dass nichts geschehen wird, da entgleitet ihm der Ballon. Bild (B): Die Familie steht unter einem Baum, in dessen Wipfeln sich der Ballon zu verfangen droht. Zu sehen sind Fritz, der Vater holt aus, um einen Stock zu werfen und der Vetter blickt – wie auch die übrige Verwandschaft – gen Baumkrone. Fokus (F): Ballon. Bildmittelpunkt (BM): Horizont. Perspektive (P): Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*
Panel 2	T: Die Familie zeigt sich über das Missgeschick entsetzt. Fritz beginnt zu weinen, die Familie denkt über die Rettung des Ballons nach, während der Vater seinen Stock emporschleudert. Dieser bleibt ebenfalls in der Baumkrone hängen, der Vetter hält nun einen Stock in der Hand und blickt gen Baumkrone. B: Stock und Ballon befinden sich in der Baumkrone, der Vater befindet sich im Wurf, die übrige Familie schaut weiterhin gen Ballon. F: Ballon und Spazierstock. BM: Horizont. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*
Panel 3	T: (kein Text) B: Alles wie in Panel 2, nun steht Fritz weinend neben seiner Mutter (an seiner ehemaligen Position befindet sich nun eine Art Dose), die versucht, ihn zu beruhigen. Der Vater befindet sich im Hintergrund, während der Vetter ausholt, um einen Stock zu werfen. F: Ballon und Spazierstock. BM: Horizont. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*
Panel 4	T: Auch der Stock verfängt sich in der Baumkrone. Fritzens Mutter bittet die Herren, die Rettungsversuche zu beenden, diese lassen sich von ihrem Vorhaben nicht abbringen und werfen den Schirm der Tochter hinterher. Auch dieser verheddert sich im Geäst. Vetter und Vater beginnen zu streiten und werfen alle möglichen Gegenstände ins Geäst des Baumes. Fritz und seine Schwester weinen indes beide. B: Ballon, Stock und Spazierstock befinden sich in den Wipfeln. Alles andere s. h. Panel 3. Die Mutter fleht die Männer an. Neben der inzwischen umgekippten Dose liegt der Hut des Vetters. F: Ballon, Stock und Spazierstock. BM: Horizont. P: Augenhöhe.

	***Münchener Bilderbogen* Nr. 1133: *Blinder Eifer schadet nur.*, Korpus 496.**
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*
Panel 5	T: Inzwischen gehen die Männer dazu über, Stiefel, Puppen etc. in die Baumkrone zu werfen. In Strümpfen stehen sie unter dem Baum, der Vater zertritt den Hut des Vetters, doch sie halten immer noch an ihrem Vorhaben fest. Ein weiterer Wurf befreit den Ballon, dieser fliegt davon. Die Kinder weinen, das Eigentum der Familie befindet sich in der Baumkrone und der Vetter trauert um seinen Hut. B: Diverse Gegenstände befinden sich im Geäst des Baumes. Der Vater steht nun links von der Familie und wirft zusammen mit dem Vetter wahllos Gegenstände in die Wipfel. Die Familie weint und betet, der Ballon fliegt davon. Der Hut wird vom Vater zertreten. F: Ein fliegender Schuh. BM: Horizont. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*
Panel 6	T: (kein Text) B: Der Ballon fliegt davon. Gegenstände hängen in den Zweigen. Die Familie steht im Halbkreis unter dem Baum, man weint gemeinschaftlich. An Stelle der Dose und des Huts (dieser befindet sich in den Händen des Vetters) liegt nun der Hut des Vaters. F: Luftballon / Puppe. BM: Horizont. P: Augenhöhe.

Es zeigt sich, dass der Bogen sich nicht an der westlichen Leserichtung orientiert und der Blick zwischen Text und Bild hin und herspringen muss, um eine logische Abfolge der Handlung zu präsentieren. Das Verhältnis von Text und Bild zeigt sich als enorm verschränkt (s. h. Tabelle zur Bild- / Textverschränkung), gestaltet sich aber dennoch gedoppelt, d. h. der Text wird ohne weitere bildliche Einfälle genau illustriert. Narrationsgruppen sind nicht vorhanden, auf bildlicher Ebene wird sofort die Kerngeschichte illustriert. Anders verhält es sich mit Panelgruppen. Gruppe 1 zeigt den Vater beim Wurf seines Spazierstocks (Panel 1 und 2) und Gruppe 2 präsentiert den Vetter beim Wurf eines weiteren Stocks (Panel 2 und 3). Die einzelnen Panels werden mit Hilfe einer schwarzen Linie quadratisch umrahmt – zwischen den Panels steht der nicht umrahmte Text. Auf der McCloud-Realismusskala befinden sich die Illustrationen im Bereich 40 bis 42 und 54 bis 57, wirken cartoonhaft.

Ritter Blaubart (Korpus 32), *Ritter Blaubart. Gezeichnet von O. Brausewetter* (Korpus 277) und: *Blaubart* (Korpus 411)

Die alte französische Sage vom Ritter mit dem blauen Barte, der seine Frauen ermordete, war immer wieder Gegenstand der Bilderbogenillustrationen und schien sich im 19. Jahrhundert einer großen Beliebtheit zu erfreuen.[401] Diverse Autoren bearbeiteten den Stoff; zu den bekanntesten zählen Tieck, Bechstein und Perrault, doch auch den Brüdern Grimm war die

[401] Neben den relevanten Bogen existiert z. B. auch ein bilingualer Blaubart-Bogen aus Frankreich mit dem Titel *BARBE-BLEUE. Blaubart,* der in Weissenburg (Bas-Rhin) verlegt wurde, und in Paris vertrieben wurde. Dieser Bogen erzählt das Märchen in 15 rechteckigen Bildern *Von Szene zu Szene* nach. Der Bogen orientiert sich an der von Grimm genannten französischen Sage. Vgl. hierzu auch Grimm, Jacob und Wilhelm: Blaubart. Anmerkungen. In: Kinder- und Hausmärchen. Band 3. S. 526. sowie Anonymus: BARBE-BLEUE. Blaubart. Nr. 50. Verlag Fr. Wentzel (Wissembourg u. Paris).

Sage nicht unbekannt. Ihre Version findet sich in der Erstausgabe der *Kinder- und Hausmärchen* von 1812. Später verzichtete man aufgrund der deutlichen Ähnlichkeit zu *La Barbe Bleu* (Perrault) auf das Märchen, dessen Themen – je nach Fassung – Treue, Vertrauen, Gier und die dunklen Kehrseiten dieser Eigenschaften sind.[402] Ein Blick in aktuelle Ausgaben der *Kinder- und Hausmärchen,* die sich explizit an ein Vorlesepublikum richten, zeigt, dass *Blaubart* trotz seines grausigen Inhalts noch immer zu den beliebtesten Märchen gehört und weiterhin den Grimms zugeschrieben wird.[403] Für die Bilderbogenforschung besonders interessant sind nicht zuletzt die Anmerkungen der Brüder Grimm. Neben einem Abriss zur Fassungsgeschichte wird auf ein *Fliegendes Blatt* aus Schweden verwiesen, welches sich um 1810 im Umlauf befand und textgeschichtlich auf Perrault zurückgeht.[404]

Weitaus unübersichtlicher gestaltet sich die Textgeschichte der deutschen Bilderbogenbearbeitungen im Verhältnis zu den verschiedenen Märchenfassungen, denn auch in Deutschland nahm man sich immer wieder der französischen Sage an. Im Korpus befinden sich drei verschiedene Blaubart-Bogen:

→ *Ritter Blaubart: Neue Magdeburger Bilderbogen* Nr. 613, um 1905, Korpus 32.
→ *Ritter Blaubart. Gezeichnet von O. Brausewetter: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 153, zw. 1867/71, Korpus 277.
→ *Blaubart: Münchener Bilderbogen* Nr. 95, nach 1871, Korpus 411.

Obschon sich die Bogen hauptsächlich an Bechstein orientieren, fließen auch die Varianten von Grimm und Perrault in den begleitenden Text ein. Ludwig Bechsteins Einfluss lässt sich exemplarisch an den ersten Sätzen der Bilderbogen verdeutlichen:

Ludwig Bechstein's Märchenbuch.	**Neue Magdeburger Bilderbogen Nr. 613: *Ritter Blaubart.,* Korpus 32.**	**Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 153: *Ritter Blaubart. Gezeichnet von O. Brausewetter.,* Korpus 277.**	**Münchener Bilderbogen Nr. 95: *Blaubart.,* Korpus 411.**
„Es war einmal ein gewaltiger Rittersmann, der hatte viel Geld und Gut, und lebte auf seinem Schloß herrlich und in Freuden. Er hatte einen blauen Bart, davon man ihn nur Ritter Blaubart nannte, obschon er eigentlich anders hieß, aber sein wahrer Name ist verloren gegangen.	„Vor alten Zeiten lebte auf seiner Burg ein Ritter herrlich und voller Freuden. Da er einen langen blauen Bart trug, so nannte man ihn Blaubart. Der Ritter war schon oft verheiratet, doch starben seine Frauen stets nach kurzer Zeit. Nun vermählte er sich abermals mit einem Edelfräulein.“[406]	„Es lebte einst ein gewaltiger Rittersmann, den man nur den Ritter Blaubart nannte, weil sein Bart von blauer Farbe war; der hatte schon 6 Frauen gehabt, welche schnell nach einander gestorben waren. [...]“[407]	„Es war einmal ein Rittersmann, der war gar reich begütert und lebte auf seinem Schlosse herrlich und in Freuden. Er hatte einen großen blauen Bart, weshalb ihn die Leute nur den Ritter Blaubart nannten. Blaubart war schon mehrere Male verheiratet, allein seine Frauen starben immer schnell nach einander und Niemand erfuhr an

[402] Vgl. Grimm, Jacob und Wilhelm: Blaubart. Anmerkungen. In: Kinder- und Hausmärchen. S. 525.
[403] Wie etwa in: Grimm, Jacob und Wilhelm: Märchen der Brüder Grimm. Bilder von Nikolaus Heidelbach. Weinheim u. Basel 2007.
[404] Vgl. Grimm, Jacob und Wilhelm: Blaubart. Anmerkungen. In: Kinder- und Hausmärchen. Band 3. S. 526.
[406] Korpus 32.
[407] Korpus 411.

Ludwig Bechstein's Märchenbuch.	**Neue Magdeburger Bilderbogen Nr. 613: *Ritter Blaubart.,* Korpus 32.**	**Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 153: *Ritter Blaubart. Gezeichnet von O. Brausewetter.,* Korpus 277.**	**Münchener Bilderbogen Nr. 95: *Blaubart.,* Korpus 411.**
Dieser Ritter hatte sich schon mehr als einmal verheirathet, allein man hatte gehört, daß alle seine Frauen schnell nach einander gestorben seien, ohne daß man eigentlich ihre Krankheit erfahren hatte.“[405]			was, oder wohin sie gekommen“[408]

Insbesondere der *Münchener Bilderbogen* Nr. 95 überrascht durch eine erhebliche Ähnlichkeit zu Bechsteins *Das Märchen vom Ritter Blaubart,* obschon ausführlichere Beschreibungen ob des geringeren Platzes wegfallen. Selbst im *Neuen Magdeburger Bilderbogen,* dessen Text aufgrund seiner engen Umrahmung großen Beschränkungen unterliegt, bleiben Fragmente bestehen.

Weitaus größere Unterschiede lassen sich anhand der Geschwisterzahl der Gattin und des damit beeinflussten Finales sowie in der Darstellung der Leichenkammer ausmachen.[409] Bereits in den unterschiedlichen Sagen und Märchenfassungen lassen sich mindestens drei unterschiedliche Verwandtschaftsbeziehungen finden:

→ drei Brüder, eine Schwester[410]
→ zwei Schwestern und einige Brüder[411]
→ eine Schwester und zwei Brüder.[412]

Vier Geschwister (zwei Brüder, zwei Schwestern) waren, den Brüdern Grimm zur Folge, Ursprung des Geschwisterdurcheinanders:

> Die französische Sage kennt noch eine Schwester der Frau, Anne, als jene sterben soll, gewährt Blaubart eine halbe Viertelstunde, da schickt sie die Anne auf den Thurm läßt sie nach den Brüdern sehen und ruft ihr von Zeit zu Zeit in ihrer Angst zu: „Anne, ma sœur Anne, ne vois tu rien venir?“, noch ganz volksmäßig erscheinen die Antworten derselben,
>
> „Je ne vois le soleil qui poudroie,
> et l'herbe, qui verdoie.“
>
> In den deutschen Erzählungen, wenigstens wie wir sie gehört haben, fehlt dies gänzlich; [...].[413]

[405] Bechstein, Ludwig: Das Märchen vom Ritter Blaubart. In: Ludwig Bechstein's Märchenbuch. S. 295.
[408] Korpus 277.
[409] Geschwisterzahl und Finale bedingen einander, deshalb werden sie der Leichenkammer vorangestellt.
[410] Grimm, Jacob und Wilhelm: Blaubart. In: Kinder- und Hausmärchen. Band 2. S. 465.
[411] Bechstein, Ludwig: Das Märchen vom Ritter Blaubart. In: Ludwig Bechstein's Märchenbuch. S. 295.
[412] Perrault, Charles: Blaubart. Ein Märchen. In: Sämtliche Märchen. S. 74.
[413] Grimm, Jacob und Wilhelm: Blaubart. Anmerkungen. In: Kinder- und Hausmärchen. Band 3. S. 526.

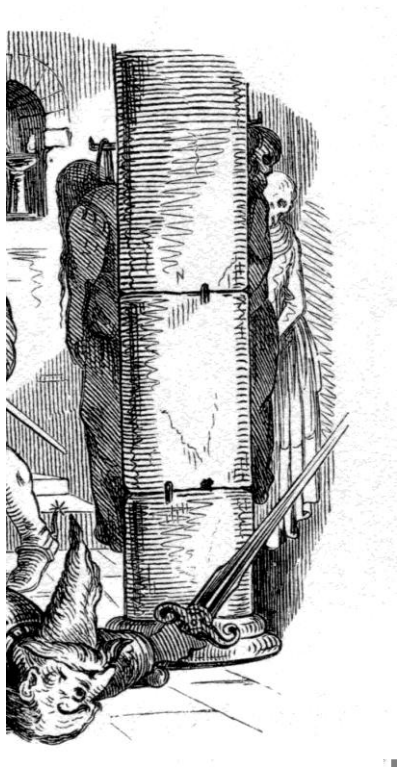


Abbildung 15: Blaubart. Detail.

Eine zweite Schwester tritt auch bei Bechstein in Erscheinung und sie wird im *Münchener* sowie *Neuen Magdeburger Bilderbogen* erwähnt.[414] Ihre Rolle innerhalb des Märchens beeinflusst die moralische Grundaussage erheblich,[415] denn beide Bilderbogenbearbeitungen benennen sie als Anstifterin des Verbotsübertritts. Ohne das Drängen einer anderen Person wäre es fraglich, ob Blaubarts Befehle von seiner Frau angezweifelt worden wären. Anstelle dreier Geschwister treten im *Deutsche Bilderbogen* nur die beiden Brüder auf. Das Verbot, die Kammer zu betreten, wird somit, wie auch bei Grimm und Perrault, eigenmächtig und aus Habgier übertreten.[416] In diesem Zusammenhang überraschen die drei von Grimm, Bechstein und Perrault abweichenden Enden der Bilderbogen, welche zumindest in einem Bogen moralisch fragwürdig erscheinen. Während der *Münchener* und der *Neue Magdeburger Bilderbogen* vom Verfall des Schlosses / der Burg berichten, erbt die treulose Ehefrau im *Deutschen Bilderbogen* Blaubarts Reichtümer. Letztere Variante erzählt demzufolge von einer habgierigen Person, deren Gier sich tatsächlich auszahlt. Der ungeliebte Gatte wird ermordet und die gesellschaftliche Stellung seiner gierigen und treulosen Ehefrau bleibt erhalten.

Perrault indes erklärt die ungehörige Gattin zur Erbin eines beträchtlichen Vermögens, erwähnt aber auch eine kurzzeitige Traumatisierung derselben:

> Die arme Frau war nahezu ebenso tot wie ihr Mann; sie hatte nicht die Kraft, sich zu erheben und ihre Brüder zu umarmen.
>
> Wie sich herausstellte, besaß Blaubart keine Erben, so daß seine Frau Herrin über all seine Güter wurde. Sie verwandte einen Teil davon, um ihrer Schwester Anne die Heirat mit einem jungen Edelmann [...] zu ermöglichen, [...] und den Rest, um sich selbst mit einem sehr ehrenwerten Mann zu verheiraten, der sich die böse Zeit, die sie mit Blaubart verbracht hatte, vergessen ließ.[417]

Dem *Deutschen Bilderbogen* ähnlich, erklären die Brüder Grimm sie zur Erbin einiger Reichtümer – ihr restliches Leben verbringt sie bei ihren Brüdern.[418] Nur Bechstein lässt die folgenden Ereignisse weitestgehend offen, ein unüberwindbares Trauma beeinflusst ihr

[414] Perrault benennt ebenfalls eine zweite Schwester. Sie beeinflusst das Märchen indes nicht. (Perrault, Charles: Blaubart. Ein Märchen. In: Charles Perrault. Sämtliche Märchen. S. 74.)
[415] Perraults Moral lautet: „Mag auch die Neugier noch so verlocken, so schafft sie häufig doch nur Kümmernis; ein jeder Tag liefert hierfür unzählige Beispiele. Sie gewährt, mit Verlaub, werte Damen, ein flüchtiges Vergnügen: kaum gibt man sich ihm hin, ist es auch schon vorbei, und immer ist sein Preis hoch.“ (Perrault, Charles: Blaubart. Ein Märchen. In: Sämtliche Märchen. S. 81.)
[416] Grimm, Jacob und Wilhelm: Blaubart. In: Kinder- und Hausmärchen. Band 2. S. 465 – 468. Und: Perrault, Charles: Blaubart. Ein Märchen. In: Sämtliche Märchen. S. 74 – 81.
[417] Perrault, Charles: Blaubart. Ein Märchen. In: Sämtliche Märchen. S. 81.
[418] Grimm, Jacob und Wilhelm: Blaubart. In: Kinder- und Hausmärchen. Band 2. S. 468.

weiteres Leben erheblich: „Ein kurzes Gefecht und Ritter Blaubart lag todt am Boden. Die Frau war erlöst, konnte aber die Folgen ihrer Neugier nicht verwinden.“[419]

Nicht zuletzt die Leichenkammer scheint dieser Traumatisierung zugrunde zu liegen. Auch sie wird in den Märchen verschiedenartig portraitiert. Bechstein deutet das Blutbad nur an: „ein entsetzlicher Anblick! – die blutigen Häupter aller früheren Frauen Ritter Blaubarts, [...].“[420], während Jacob und Wilhelm Grimm von Blutströmen und Gerippen berichten: „Da schloß sie auf, und wie die Türe aufging, schwomm ihr ein Strom Blut entgegen, und an den Wänden herum sah sie tote Weiber hängen, und von einigen waren nur die Gerippe noch übrig.“[421] Nicht weniger explizit ging Blaubart bei Perrault vor:

> Zunächst sah sie gar nichts, denn die Fensterläden waren geschlossen; nach wenigen Augenblicken aber konnte sie erkennen, daß der Boden mit geronnenem Blut bedeckt war, in dem sich die Körper mehrerer toter Frauen spiegelten, die an den Wänden entlang festgebunden waren.[422]

Bild- und schriftlich verweist der *Münchener Bilderbogen* detaillierter auf den Inhalt der Kammer (Auslassungen der Wortzwischenräume wurde vom Bilderbogen übernommen): „Gesagt, gethan, allein zum Tode erschrack diese, als sie in dem Gemache die früheren Frauen Blaubarts,theils enthauptet in ihremBlute schwimmend, theils an den Wänden aufgehängt fand“,[423] der *Neue Magdeburger Bilderbogen* zeigt in Panel 5 und 6 drei Schädel auf einem Brett, das an der Wand befestigt wurde und der *Deutsche Bilderbogen* präsentiert in Panel 3 ein Beil sowie ein Fass, in dem eine Frauenleiche liegt. Somit ergeben sich in den Bilderbogen auf textlicher Ebene folgende Unterschiede:

Neue Magdeburger Bilderbogen, um 1905	**Deutsche Bilderbogen, zw. 1867/71**	**Münchener Bilderbogen, nach 1871**
- zwei Brüder, eine weitere Schwester (Bechstein, Perrault) - Schwester überredet zum Verbotsübertritt (Bechstein) - nicht näher beschriebene Leichen (Grimm, Perrault) - Burg verfällt. (?)	- zwei Brüder (Perrault) - Verbotsübertritt als Folge der Gier (Grimm, Perrault) - blutige Köpfe (Bechstein) - Protagonistin wird zur reichen Schlossherrin (Grimm, Perrault)	- zwei Brüder, eine weitere Schwester (Bechstein, Perrault) - Schwester überredet zum Verbotsübertritt (Bechstein) - blutige Beschreibung der Kammer (Grimm) - Schloss verfällt (?)

[419] Bechstein, Ludwig: Das Märchen vom Ritter Blaubart. In: Ludwig Bechstein’s Märchenbuch. S. 299.
[420] Ebd. S. 297.
[421] Grimm, Jacob und Wilhelm: Blaubart. In: Kinder- und Hausmärchen. Band 2. S. 466.
[422] Perrault, Charles: Blaubart. Ein Märchen. In: Sämtliche Märchen. S. 76.
[423] Korpus 411.

Nicht nur inhaltlich unterscheiden sich die verschiedenen Bilderbogen voneinander, auch ihre Struktur weicht, trotz der Panelfixierung, untereinander ab. Neun gleichgroße Panels mit Textkästen und Erzähltext bestimmen den *Neuen Magdeburger Bilderbogen*. Zusammengehalten von einem Rahmen setzt sich der Rinnstein aus negativem Raum zusammen, d. h. zwischen den einzelnen Panels besteht keine gezeichnete Verbindung. Bilderbogen dieser Art erinnern in ihrer Form an die Sonntagsseiten Hal Fosters,[424] denn trotz der modernen Panelaufteilung besteht keine Größenvarianz und auf Sprechblasen wird, obwohl sie bereits von anderen Zeichnern verwendet wurden,[425] verzichtet. Der Bilderbogen wird von links nach rechts rezipiert, eine Rezeptionsfolge, die einige Jahre zuvor noch nicht in jedem Bilderbogen vorherrschte, wie der *Deutsche Bilderbogen* von Otto Brausewetter beweist. Die zehn Panels wurden nicht umrahmt, begrenzen sich selbst (die Illustration endet ohne Rahmen, weist aber rechteckige Proportionen auf). Unter ihnen befindet sich ein nummerierter Text, der, wie auch bei einigen Metapanels, eine nicht nachvollziehbare Rezeptionsabfolge ordnet. Dieses Vorgehen ermöglicht es Brausewetter, verschiedene Panelgrößen zu verwenden, um zeitliche Verläufe zu bestimmen. Analog zu der Panelgröße ändert sich auch die Länge der beigefügten Texte. Kürzere Szene wie etwa das Öffnen einer Tür (Panel 2/3) oder Blaubarts Bemühen, eine Tür einzutreten (Panel 6), werden in kleineren Panels abgebildet, während das Herannahen der Brüder (Panel 7) und der Kampf mit Blaubart (Panel 9) mitunter die vierfache Größe kurzer Momente annehmen. Es sei darauf hingewiesen, dass sowohl die Breite des Panels als auch seine Höhe, beeinflusst wird (vgl. Abbildung 25).[426] Abfolgen wie Panel 8 bis 10 sind in Comics keine Seltenheit und waren bereits ab den späten 1930er Jahren in den Sonntagsseiten der Tageszeitung vorhanden, wie etwa bei *Flash Gordon* oder *Tarzan*.[427] – ihre Leserichtung unterliegt aber der Abfolge Panel 9, Panel 8, Panel 10.

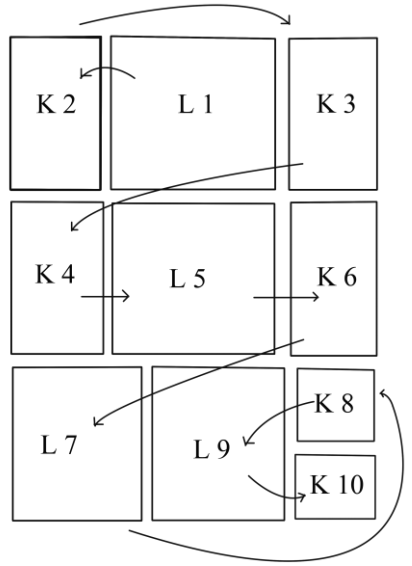


Abbildung 16: Panelskizze des *Deutschen Bilderbogens*. K = Kurz, L = Lang.

Sich in seiner Darstellung von den anderen Bilderbogen völlig abhebend, findet sich im *Münchener Bilderbogen* neben sechs Panels (die sich selbst begrenzen und rechteckige

[424] Hal Fosters Comics wie *Tarzan* oder *Prinz Eisenherz* standen den europäischen Bilderbogen künstlerisch sehr nahe. Seine Comics wurden ganzseitig abgedruckt; auf Sprechblasen verzichtete er. Auch Andres Platthaus verweist auf Fosters konservative Panelstruktur:

> So neuartig Foster seine Serie beginnen ließ, sosehr hielt er sich noch mit graphischen Experimenten zurück. Seine „Tarzan"-Serie war bezüglich der Seitenarchitektur sehr konservativ gewesen, und auch in „Prinz Eisenherz" dauerte es bis zur elften Folge, ehe Foster sich von der strikten Einteilung in zahlreiche gleich große Bilder löste und variable Formate wählte, [...]. (Platthaus, Andreas: Ein Prinz, der unter den Helden ein König ist. S. 9.)

[425] Bilderbogen wie *Rapunzel* von Otto Speckter [vgl. *Kapitel II. III: a) Metapanel.*] verwenden bereits Sprechblasen. Vgl. hierzu auch: Sackmann, Eckart: Der deutsche Comic vor ‚Max und Moritz'. S. 7 – 29.

[426] Vgl hierzu auch die Unterkapitel *Blinder Eifer Schadet nur* und *Die feindlichen Nachbarn, oder: Die Folgen der Musik*.

[427] Vgl. hierzu: Braun, Alexander: Jahrhundert der Comics. Die Zeitungs-Strip-Jahre. Bielefeld 2008. S. 187, 199 u. 202.

Proportionen aufweisen), eine Titelillustration und ein längerer Fließtext. Von den Illustrationen umrahmt, verweist er nur indirekt auf die Bilder und es wird zur Aufgabe des Rezipienten, Text und Bild einander zuzuordnen. Innerhalb der Bilderfolge wird die Leserichtung beibehalten. Wie auch auf textlicher Ebene, geizt der Bogen nicht mit blutigen Details und so verwundert eine Explizite Darstellung der weiblichen Opfer Blaubarts nicht (s. h. Abbildung 24).

Folgende Tabelle vergleicht die Bilderbogen miteinander. Problematisch gestaltet sich die genaue Zuordnung von Panel und Text im *Münchener Bilderbogen*; sie unterliegt einer eingeschränkt-subjektiven Wahrnehmung.

	***Neue Magdeburger Bilderbogen* Nr. 613: *Ritter Blaubart.,* Korpus 32., um 1905**	***Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 153: *Ritter Blaubart. Gezeichnet von O. Brausewetter.,* Korpus 277., zw. 1867/71**	***Münchener Bilderbogen* Nr. 95: *Blaubart.,* Korpus 411., nach 1871**
Panel 1	T: Glücklicher Ritter mit blauem Bart lebt auf Schloss. B: Blaubart isst. F: Blaubart. BM: Säule. P: Augenhöhe.	T: Gewaltiger Rittersmann, blauer Bart, 6 Frauen; Tochter einer Edelfrau wird vom Reichtum Blaubarts geblendet und heiratet ihn; Blaubart verreist, übergibt ihr einen Schlüssel zu einem verbotenen Gemach; Wenn sie das Gemach betritt, verliert sie seine Liebe. B: Gattin erhält Schlüssel und bekommt Anweisungen. F: Schlüssel & warnende Geste. BM: Schlüssel P: Augenhöhe (unten beschnitten).	Text (T): Reicher Rittersmann, glücklich, blauer Bart. Mehrfach verheiratet, Frauen sterben nach kurzer Zeit. Blaubart heiratet Edelfräulein. Verreist, übergibt Schlüssel mit Verbot, den dazugehörigen Raum zu betreten, sonst würde sie sterben. Bild (B): Gattin erhält Schlüssel. Fokus (F): Schlüssel. Bildmittelpunkt (BM): Schlüssel(bund). Perspektive (P): Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene*	*Von Gegenstand zu Gegenstand*	*Von Szene zu Szene*
Panel 2	T: Blaubart war bereits öfter verheiratet, seine Frauen verstarben nach kurzer Zeit. Vermählt sich mit Edelfräulein. B: Hochzeit. F: Kinder mit Kerzen. BM: Blaubart (Linke Hand). P: Augenhöhe.	T: Frau durchsucht alle Zimmer, glaubt, dass die größten Kostbarkeiten im verbotenen Zimmer zu finden seien; betritt den verbotenen Raum aus Neugier. B: Sie öffnet die Tür. F: Wachsames Gesicht, Schlüssel in Türschloss. BM: Gattin. P: Augenhöhe.	T: Brüder und Schwester besuchen Blaubarts Frau, Schwester überredet zum Verbotsübertritt. B: Blaubart reitet davon F: Dolch. BM: Sattel. P: Augenhöhe
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand*	*Von Handlung zu Handlung*	*Von Gegenstand zu Gegenstand*
Panel 3	T: Verreist nach kurzer Zeit;	T: Ehefrau erspäht blutige	T: Ehefrau findet teils

	***Neue Magdeburger Bilderbogen* Nr. 613: *Ritter Blaubart.,* Korpus 32., um 1905**	***Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 153: *Ritter Blaubart. Gezeichnet von O. Brausewetter.,* Korpus 277., zw. 1867/71**	***Münchener Bilderbogen* Nr. 95: *Blaubart.,* Korpus 411., nach 1871**
	unter Todesstrafe wird ihr untersagt, den Schlüssel zu einem verbotenen Raum zu benutzen. B: Schlüsselübergabe. F: Schlüssel. BM: Blaubart. P: Augenhöhe.	Köpfe der verstorbenen Vorgängerinnen. Schlüssel fällt aus ihrer Hand; Blut klebt an ihm und lässt sich nicht abwaschen. B: Ehefrau stürmt aus dem Raum. Im Hintergrund sieht man ein Beil sowie ein Fass, in dem eine Frauenleiche liegt. F: Arme vor Gesicht. BM: Gattin. P: Augenhöhe.	enthauptet und in ihrem Blute schwimmend, teils an den Wänden hängende Leichen ihrer Vorgängerinnen; Schlüssel fällt ins Blut, lässt sich nicht mehr reinigen. Blaubart kehrt zurück. B: Gattin öffnet Tür. F: Taille der Frau. BM: Frau. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene*	*Von Gegenstand zu Gegenstand*	*Von Gegenstand zu Gegenstand*
Panel 4	T: Edelfräulein bekommt Besuch von ihren Geschwistern; die Brüder jagen. Schwester überredet sie, das verbotene Zimmer zu betreten. B: Verbotsübertritt F: Schlüssel in Türschloss BM: Gattin P: Augenhöhe	T: Versucht Blut abzuwaschen; Blaubart kehrt heim. B: Versucht, Schlüssel zu reinigen F: Ängstliches Gesicht, Schlüssel BM: Gattin. P: Augenhöhe (unten beschnitten)	T: Packt Ehefrau, sie soll sich auf den Tod vorbereiten. Schwester eilt zum Turm hinauf. Blaubarts Frau ruft: „Schwester, siehst du Niemand?“ – „Niemand!“ lautet die Antwort. B: Gattin soll exekutiert werden. F: Schwert, Haupt der Ehefrau. BM: Schwert. P: Augenhöhe.
Indmeth	*Von Gegenstand zu Gegenstand*	*Von Gegenstand zu Gegenstand*	*Von Gegenstand zu Gegenstand*
Panel 5	T: Beide sind entsetzt, finden die Leichen der verstorbenen Frauen. Blaubart kehrt heim. B: Entsetzen, Blaubart steht vor der Tür. F: Blaubart. BM: Schwester. P: Augenhöhe.	T: Ehefrau tritt Blaubart zitternd entgegen, er verlangt nach Schlüssel. Beleidigt von ihrer Untreue droht er ihr mit dem Tode. B: Blaubart greift nach Schwert. F: Blaubart. BM: Blaubarts Lenden. P: Augenhöhe.	T: Nach einiger Zeit erspäht die Schwester ihre Brüder, Ehefrau entreißt sich Blaubart und verriegelt die Tür. Brüder eilen herbei. B: Brüder eilen herbei. F: Schwert des Bruders. BM: Bruder (linkes Bein). P: Augenhöhe.
Indmeth	*Von Handlung zu Handlung*	*Von Gegenstand zu Gegenstand*	*Von Gegenstand zu Gegenstand*
Panel 6	T: Blaubart packt seine Ehefrau, sie soll sich auf den Tod vorbereiten. Schwester eilt auf Turm um	T: Ehefrau versucht zu fliehen, eilt die Stufen zum Turm herauf und verschließt die Tür.	T: Brüder töten Blaubart. Mit der Zeit verfällt das Schloss.

	***Neue Magdeburger Bilderbogen* Nr. 613: *Ritter Blaubart.,* Korpus 32., um 1905**	***Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 153: *Ritter Blaubart. Gezeichnet von O. Brausewetter.,* Korpus 277., zw. 1867/71**	***Münchener Bilderbogen* Nr. 95: *Blaubart.,* Korpus 411., nach 1871**
	nach den Brüdern zu sehen. B: Blaubart hält Gattin an den Haaren, will sie töten. F: Schwert. BM: Blaubarts Hand, der Gattin an den Haaren festhält. P: Augenhöhe.	Blaubart will diese zerstören. B: Blaubart rammt Tür. F: Blaubart. BM: Blaubarts Lenden. P: Augenhöhe.	B: Blaubart ist tot, man verlässt das Schloss. F: Schwert des Bruders. BM: Bruder (Rechts Bein). P: Augenhöhe.
Indmeth	*Von Gegenstand zu Gegenstand*	*Von Gegenstand zu Gegenstand*	
Panel 7	T: Ehefrau sehnt Brüder zur Rettung herbei, nach langer Zeit erreicht diese ein Notzeichen. B: Schwester ruft auf Turm um Hilfe, Brüder eilen herbei. F: Schwester auf Turm, heraneilende Brüder. BM: Landschaft. P: Establishing Shot.	T: Frau ruft um Hilfe, erblickt zwei Ritter (ihre Brüder); sie eilen zum Schloss. B: Frau auf Turm ruft um Hilfe, Brüder eilen herbei. F: Brüder und Schwester. BM: Degen der Brüder. P: Establishing Shot.	
Indmeth	*Von Gegenstand zu Gegenstand*	*Von Gegenstand zu Gegenstand*	
Panel 8	T: Blaubart will seine Frau mit einem Schwert durchbohren; Brüder töten Blaubart. B: Blaubart liegt am Boden, Geschwister verlassen das Panel nach links. F: Rüstung eines Bruders. BM: Wand. P: Augenhöhe.	T: Blaubart versucht, die Tür zu öffnen, während seine Frau versucht, diese geschlossen zu halten. B: Blaubart öffnet die Tür, Frau stemmt sich von innen gegen dieselbe. F: Tür. BM Gattin. P: Augenhöhe.	
Indmeth	*Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt*	*Von Gegenstand zu Gegenstand*	
Panel 9	T: Geschwister verlassen die Burg, sie wird gemieden und verfällt. B: Burg vor Sonnenauf- bzw. Untergang. F: Sonne. BM: Berg. P: Establishing Shot.	T: Die Brüder eilen die Treppe zum Turm hinauf und töten Blaubart. B: Brüder eilen die Treppe zum Turm hinauf und töten Blaubart. F: Messer / Schwert Blaubarts. BM: Brüder (vor Blaubart). P: Augenhöhe, leicht erhöht.	

	***Neue Magdeburger Bilderbogen* Nr. 613: *Ritter Blaubart.,* Korpus 32., um 1905**	***Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 153: *Ritter Blaubart. Gezeichnet von O. Brausewetter.,* Korpus 277., zw. 1867/71**	***Münchener Bilderbogen* Nr. 95: *Blaubart.,* Korpus 411., nach 1871**
Indmeth		*Von Gegenstand zu Gegenstand*	
Panel 10		T: Geschwister freuen sich über das Wiedersehen; Frau wird nun zur reichen Schlossherrin. B: Geschwister freuen sich, Blaubart liegt am Boden. F: Toter Blaubart, Geschwister. BM: Bruder. P: Augenhöhe.	

Einige Panelinhalte, im weiteren Hauptereignispanel oder Ereignispanel genannt, finden sich demnach in allen Bogen. Die Schlüsselübergabe (NMBB 3, DBB 1, MBB 1), der Verbotsübertritt / das Öffnen der verbotenen Tür (NMBB 2, DBB 2, MBB 3), die versuchte Exekution der Gattin (NMBB 6, DBB 5, MBB 4), der Hilferuf (NMBB 7, DBB 7, MBB 5) sowie der tote Blaubart und die Freude über die Rettung (NMBB 8, DBB 10, MBB 6). Diese feststehenden Ereignisse werden um einige Füllpanels erweitert; Der *Münchener Bilderbogen* erweist sich als besonders Ereignisfixiert, d. h. abseits der benannten Hauptpanels 1, sowie 3 bis 6, wird nur ein weiteres Panel verwendet, um die bestehende Geschichte zu erweitern. Es handelt sich um eine Illustration des reitenden Blaubarts (Panel 2). Die sechs verschiedenen Panels des Bogens[428] verwenden die immer gleiche Perspektive *Auf Augenhöhe*, die textliche Ebene wird konsequent auf die bildliche übertragen; Doppelungen entstehen. Es zeigt sich bestätigt, dass die Bilder zur Textillustration dienen, was ob des Fließtextes, zu erwarten war.

Anders der *Deutsche Bilderbogen*. Zehn Panels weisen auf eine ausführlichere bildliche Erarbeitung hin, denn dem Zeichner standen neben den Hauptereignissen vier weitere Panels zur Verfügung. Brausewetter illustriert das Betreten der Kammer / den Moment des Erschreckens und fügt einen Handlungsübergang ein. Panel 4 zeigt Blaubarts Gattin bei der vergeblichen Reinigung des Schlüssels (Gegenstandsübergang), Panel 6 portraitiert Blaubart beim Versuch, die Tür der Schreckenskammer einzurammen (Gegenstandsübergang). Betrachtet man die Abfolge der Panels, ergibt sich eine Szenenabfolge: Panel 6 und 8 präsentieren eine direkte Handlungsabfolge mit den Perspektiven Schuss und Gegenschuss (Blaubart rammt die Tür, seine Gattin stemmt sich gegen die selbige). Zwischen den Panels erfolgt mithilfe des Hauptereignispanels 7 ein Ortswechsel und trägt zur Dramatisierung der Ereignisse bei. Panel 9 dient ebenfalls zur Erhöhung der Spannung, denn es zeigt den hoffnungslos wirkenden Kampf Blaubarts gegen die Brüder seiner Frau. Sein Schwert bzw. Dolch sticht auf dem Bild hervor und bildet den Fokuspunkt, wenngleich die Bildmitte auf einem der Brüder liegt. Während die Perspektive der Augenhöhe auch hier dominiert, lässt sich in Panel 7 ein *Establishing Shot* ausmachen: Blaubarts Frau ruft um Hilfe, die Brüder eilen herbei, der Fokus liegt auf den handelnden Figuren. Bildmittelpunkt stellt der gezückte Degen des voranreitenden Bruders dar – dennoch zeigt das Panel große Teile des Schlosses

[428] Panel 1 und 2 stellen den Rezipienten vor ein nichtlösbares Problem der Leserichtung, denn obwohl das erste Panel der Seite die Schlüsselübergabe zeigt, wird weder durch Text noch Bild deutlich, ob Panel 2, Blaubart sitzt auf einem Pferd, nicht doch vorangestellt werden muss.

und weist damit auf die Szenerie der Handlung hin. Weiterhin bilden Blaubarts Lenden in den Panels 5 und 6 den Bildmittelpunkt und verweisen auf seine männliche Potenz / Macht. Einmal (Panel 9) befindet sich das Schwert / Messer, welches als Symbol der Macht, aber auch das überragenden Intellekts, gewertet werden darf,[429] im Fokus, dann wieder der zornige Gatte und die ihm innewohnende Kraft.

Ähnliche Genitalbereichsfixierungen sind in der Volkskunst immer wieder zu entdecken. Besonders Teufelsabbildungen profitieren von dieser Darstellungsweise wie z. B. im *Tarot de Marseille (XV: Le Diable)*.[430] Der Teufel indes verfügt über eine blaue Haut oder Gewänder, eine Farbe die keineswegs ungewöhnlich war und z. B. auch von den Frères Limbourg in ihrer Satansdarstellung *La Chute des Anges rebelle* – eine der wenigen nicht-kirchlich beauftragten Satansabbildungen – verwendet wurde (Vgl. Abbildung 26).[431] Im *Tarot de Marseille* tritt Blau in zwei unterschiedlichen Farbabstufungen auf: Hell- und Dunkelblau. Beide Farbtöne werden in positive und negative Bedeutungsebenen unterteilt: Hellblau steht sowohl für die Empfänglichkeit himmlischer Kräfte als auch für Unbeweglichkeit und patriarchalischer Strukturen, Dunkelblau für die Empfänglichkeit für irdische Kräfte sowie Despotismus und Tyrannei: „Blau. Die empfangende Farbe schlechthin. Farbe des Himmels und des Meers, suggeriert auch ein Verhaftetsein an den Vater. Die negative Dimension könnte die Unbeweglichkeit sein, das Ersticken: Wenn das Blut nicht mehr vom Sauerstoff gereinigt wird, wird es blau.“[432] Goethe unterscheidet ebenfalls mehrere Blautöne voneinander und verweist, wie auch Jodorowsky, auf seine Doppeldeutigkeit (Hervorhebung aus dem Original übernommen):

> **Blau.**
>
> 778. So wie Gelb immer ein Licht mit sich führt, so kann man sagen, daß Blau immer etwas Dunkles mit sich führe. / 779. [...] Sie ist als Farbe eine Energie; allein sie steht auf der negativen Seite und ist in ihrer höchstens Reinheit gleichsam ein reizendes Nichts. Es ist etwas Widersprechendes von Reiz und Ruhe um Anblick. / 780. Wie wir den hohen Himmel, die fernen Berge blau sehen, so scheint eine blaue Fläche auch vor uns zurückzuweichen. / 781. Wie wir einen angenehmen Gegenstand, der vor uns flieht, gern verfolgen, so sehen wir das Blaue gern an, nicht weil es auf uns dringt, sondern weil es uns nach sich zieht. / 782. Das Blaue giebt uns ein Gefühl von Kälte, sowie es uns auch an Schatten erinnert. Wie es vom Schwarzen abgeleitet sei, ist uns bekannt. / [...] Rotblau. [...] / 789. Sehr verdünnt kennen wir die Farbe unter dem Namen Lila; aber auch so hat sie etwas Lebhaftes ohne Fröhlichkeit.
>
> **Blaurot.**
>
> 790. Jene Unruhe nimmt bei der weiterschreitenden Steigerung zu, und man kann wohl behaupten, daß eine Tapete von einem ganz reinen gesättigten Blaurot eine Art von unerträglicher Gegenwart sein müsse.[433]

---

[429] Im *Tarot de Marseilles*, der als älteste, vollständig erhaltene Grundlage diverser späterer Kartenvarianten gilt, wird das Schwert als „traditionelles Symbol für das Wort“, die intellektuelle Energie gedeutet. Der Intellekt wird demnach wie ein Schwert geschärft. Der Stab hingegen entspricht der sexuellen Potenz, denn er wuchs auf natürliche Weise. Vgl. Jodorowsky, Alejandro und Marianne Costa: Der Weg des Tarot. Aus dem Spanischen von Silke Kleemann. Aitrang 2008. S. 60 – 62.

[430] Vgl. Jodorowsky, Alejandro und Marianne Costa: Der Weg des Tarot. S. 228 – 235.

[431] *La Chute des Anges rebelle* gehört zum mittelalterlichen Manuskript *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*. Zu finden z. B. hier: Frères Limbourg / Google Arts & Culture: https://artsandculture.google.com/asset/tr%C3%A8s-riches-heures-du-duc-de-berry-chute-des-anges-rebelles/4AF4gvU2G9SABw [konsultiert am 17.04.2019].

[432] Jodorowsky, Alejandro und Marianne Costa: Der Weg des Tarot. S. 111 – 112.

[433] Goethe, Johann Wolfgang: Naturwissenschaftliche Schriften. Mit Einleitungen und Erläuterungen im Text herausgegeben von Rudolf Steiner. Band 3. Dornach 1982. S. 293 – 295.

Ferner verweist Winnfried Menninghaus auf die Ambiguität der Farbe:

> Lexika und Nachschlagwerke bieten eine abundierende Fülle höchst widersprüchlicher Bedeutungen von ‚bleue' und ‚barbe' an. Blau ist sowohl als die Farbe göttlicher Reinheit und unendlicher Sehnsucht (‚blaue Blume') wie der Pest (der schwarze Tod als ‚blaue Flamme'), der Alchimie oder der Nichtigkeit und Vergeblichkeit (ins blaue reden, blauer Dunst, [...]) überliefert. Es gilt als Symbol von Treue und Beständigkeit, Bosheit und Lüge, Unheil und Trauer. Blau sind die Bärte altägyptischer Götter, [...] und der Schleicher Marias in der christlichen Kunst; aber auch der Teufel wird zuweilen als blaue Gestalt bezeichnet. Blau hat die Assoziationen des Tiefen, Reinen, Wahren, Göttlichen, Königlichen, Unendlichen, Immateriellen einerseits, des Leeren und Vergeblichen oder Kalten bis Tödlichen andererseits.[434]

Blau erscheint demnach abstoßend und anziehend zugleich, verweist in bestimmten Abstufungen auf Lebhaftes ohne Fröhlichkeit, wie man sie in der Person Blaubarts ausmachen kann, steht gleichsam für die Leblosigkeit der ermordeten Ehefrauen, ihr vom Sauerstoff befreiten Blutes und den tödlichen Folgen von Blaubarts Handlungen. Blaue Farbe als namensstiftendes Element und der Genitalbereich als Bildzentrum deuten somit auf den teuflischen (abstoßendenden), aber auch verführerischen (anziehenden) Charakter Blaubarts hin. Perrault verweist zwar explizit auf Blaubarts abschreckende Wirkung auf die weibliche Welt; dennoch scheint von ihm eine gewisse Anziehungskraft auszugehen, sich die Attraktivitätsminderung eher auf moralischer denn optischer Ebene zu manifestieren: „ganz besonders stieß sie ab, daß er bereits mehrere Frauen geheiratet hatte, und daß man nicht wußte, was aus diesen Frauen geworden war."[435] Menninghaus verweist darüber hinaus auf einen in den deutschen Übersetzungen unterschlagene Anmerkung zur Farbe des Bartes: „Statt ‚mais cet homme avait la barbe bleue' heißt es: ‚mais *par malheur* cet homme avait la barbe bleue'."[436] Der blaue Bart: Ein unglückliches Zufallsprodukt und keine aus Boshaftigkeit resultierende Farbe.

Monika Szczepaniak untersucht in *Männer in Blau. Blaubart-Bilder in der deutschsprachigen Literatur* zwar alle männlichen Aspekte der Person Blaubart unter Genderaspekten, die Farbe Blau selbst wird allerdings nur kurz als adelstypische Eigenschaft (blaues Blut) abgehandelt. Ein eigenes Kapitel, wie zur Kulturgeschichte des Bartes, fehlt.[437] Der Bart selbst verweist u. a. auf Göttlichkeit, aber auch auf Barbarei:

> Nicht nur Juden und Christen stellen sich Gott bärtig vor. Schon in der ägyptischen Mythologie gehörte ein langer Bart zum Bild der Göttlichkeit, Zeus und viele andere griechische Götter waren ohne Bart nicht zu denken. Genauso werden die meisten alttestamentarischen und viele neutestamentarischen Figuren bärtig wiedergegeben: [...]. Allerdings wurde in der Kirche – trotz der Bärtigkeit von Christus und den Aposteln – gelegentlich Stimmen gegen den Bart laut. Strutzmann macht auf die Bestrebungen aufmerksam, die glattrasierten Gesichter der Christen den Bärten der heidnischen Barbaren gegenüberzustellen und den Bart als Zeichen fleischlicher Begierde zu diskreditieren.[438]

Ein blauer Bart wäre demnach als Gegensymbol zu Gott denkbar, denn wie er, unterscheidet sich der Satan von ihm nur durch eine besondere Farbe und überbordende Sexualität.[439] Doch

---

[434] Menninghaus, Winfried: Lob des Unsinns. Über Kant, Tieck und Blaubart. Frankfurt am Main 1995. S. 73.
[435] Perrault, Charles: Blaubart. Ein Märchen. In: Sämtliche Märchen. S. 74.
[436] Menninghaus, Winfried: Lob des Unsinns. S. 73.
[437] Vgl. Szczepaniak, Monika: Männer in Blau. Blaubart-Bilder in der deutschsprachigen Literatur. Köln 2005.
[438] Szczepaniak, Monika: Männer in Blau. S. 112.
[439] Die Ähnlichkeit von Sündenfall und Blaubart spricht auch Szczepaniak an: Peter von Matt betone „die Analogie zwischen dem Öffnen der verbotenen Kammer im Blaubart-Märchen und dem Essen vom Baum des Paradieses (strafender Vatergott – strafender Ehemann) und liest die Geschichte als ‚eine drastische Allegorie vom Patriarchat und der patriarchalen Ehe' [...]." (Szczepaniak, Monika: Männer in Blau. S. 103.)

es sprechen noch mehr Anhaltspunkte für diese Lesart. Bruno Bettelheim zeigt Parallelen zu anderen Märchen mit geheimen Zimmern auf, etwa *Fitchers Vogel* (Grimm). Jene Märchen gleichen Blaubart; anstelle eines Menschen steht in ihnen jedoch ein nicht-menschliches Wesen im Vordergrund – in *Fitschers Vogel* z. B. ein Hexenmeister.[440] Der Schlüssel bzw. das Öffnen eines Schlosses, stärker noch als das Ei in *Fitchers Vogel*, erinnert an einen deflorierenden Akt.[441] Freud verweist in *Die Symbolik im Traum* auf das männliche Genital:

> „das männliche Glied, findet symbolischen Ersatz erstens durch Dinge, die ihm in der Form ähnlich, also lang und hochragend sind, [...]. Ferner durch Gegenstände, die, die Eigenschaften des In-den-Körper-Eindringens und Verletzens mit dem Bezeichneten gemein haben [...]. Das weibliche Genitale wird symbolisch dargestellt durch alle jene Objekte, die seine Eigenschaft teilen, einen Hohlraum einzuschließen, der etwas in sich aufnehmen kann. [...] Die Zimmersymbolik stößt hier an die Haussymbolik, *Türe* und *Tor* werden wiederum zu Symbolen der Genitalöffnung.“[442]

Demnach verkörpert der Schlüssel Blaubarts nicht nur das Genital an sich, sondern in seiner blutbeschmierten Variante den Penis nach der Defloration.[443] Die Neugier wird mit dem Tode bestraft. Die Parallelen zur *Genesis* scheinen unübersehbar – anders als in der biblischen Geschichte wird das einzige Verbot nicht von Gott aufgestellt und sanktioniert, sondern von seinem mephistophelisches Gegenspieler, einer Figur, die, wie auch der Satan, abstoßend und anziehend zugleich auf den Menschen wirkt.[444] Es zeigt sich: Der *Deutsche Bilderbogen* von 1867/71 interpretiert Blaubart als Teufel oder satanische Gestalt, einen Gebieter, dessen moralisches Gesetz mit Verdammnis bestraft wird und dessen Bart auf seine Eigenschaften verweist. Diese zeichnerische Darstellung muss als problematisch hervorgehoben werden. Menninghaus verweist in *Lob des Unsinns. Über Kant, Tieck und Blaubart* auf eben jene Interpretation und die damit einhergehende Problematik, denn die „metaphorische Bedeutungsbestimmung [...] läßt nur einige der negativen Bedeutungsmöglichkeiten übrig und gelangt zu dem eindeutigen Befund, der blaue Bart verweise auf das Kalte und Boshafte seines Trägers.“[445] Gleichsam warnt er vor einer Gleichsetzung von Träger und Merkmal. Im Märchen unterliege besonders die positive Besetzung optischer Merkmale einiger Charakterschwächen und Schönheit werde oft mit moralisch fragwürdigen Handlungen und Untadeligkeit gleichgesetzt:

> Der Schluß von der ästhetischen Erscheinung aufs ethische Wesen, das Kontinuum von schön und gut wird also im Märchen entweder an Bedeutungen gebunden oder direkt unterbrochen. Ähnliches gilt für die komplementäre Relation von häßlich und böse. Nur selten begleitet und unterstreicht Häßlichkeit [...] einfach die Bosheit eines Wesen. Oft dagegen versteckt sich

---

Friedrich II. von Preußen nutzt Blaubart, so Szczepaniak, um Teile der Bibel der Lächerlichkeit preiszugeben. (Vgl. Szczepaniak, Monika: Männer in Blau. S. 124 – 125. [FN 193])

[440] Vgl. Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. Aus dem Amerikanischen von Liselotte Mickel und Brigitte Weitbrecht. München 1980. S. 351 – 352.

[441] Vgl. Ebd. S. 351 – 352.

[442] Freud, Sigmund: 10. Vorlesung. Die Symbolik im Traum. In: Mitscherlich, Alexander et. al. (Hg.): Sigmund Freud. Studienausgabe Band 1. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse Und Neue Folge. Frankfurt am Main 1989. S. 164 – 165.

[443] Vgl. hierzu auch Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. S. 353 f..

[444] In der Erstausgabe der Grimm'schen Kinder- und Hausmärchen von 1812 spricht Blaubart selbst von einem Gebotsübertritt: „Du hast ihn nicht verloren, sagte der Blaubart, zornig, du hast ihn dahin gesteckt, damit die Blutflecken herausziehen sollen, denn du hast mein Gebot übertreten, und bis in der Kammer gewesen, aber jetzt sollst du hinein, wenn du auch nicht willst.“ [Grimm, Jacob und Wilhelm: Blaubart. In: Kinder- und Hausmärchen (1812 – 15). S. 172.]. Weiterhin erscheint Blaubart in dieser Fassung menschlicher: Der Brautvater hat an ihm nichts auszusetzen – nur der blaue Bart sein ungewöhnlich (Vgl. S. 171) und Blaubart gewährt seiner Frau ein letztes Gebet vor der Exekution (Vgl. S. 172 – 173).

[445] Menninghaus, Winfried: Lob des Unsinns. S. 74.

> hinter der Häßlichkeit entweder die Schönheit selbst, nämlich als verzauberte [...] oder gerade ein ‚guter Mensch' [...].[446]

Der *Neue Magdeburger Bilderbogen* besteht aus neun Panels, dem Zeichner standen folglich vier weitere Bilder zur Verfügung, um die Hauptereignispanels zu verbinden. Bevor das erste Ereignispanel Verwendung findet (Panel 3), wird die Person Blaubart vorgestellt und essend auf einer Art Balkonade gezeigt. Im Hintergrund deuten sich seine Ländereien an. Panel 2 hingegen dokumentiert die Hochzeit des ungleichen Paares. Wie auch im *Deutschen Bilderbogen* folgt auf den Verbotsübertritt, begangen von Blaubarts Gattin und ihrer Schwester, eine Darstellung der Leichenkammer. Während erstere vom Anblick der Schädel erschauert, erschrickt letztere, denn sie sieht Blaubart herbeieilen. Der sonst naturalistische Stil des Bogens unterliegt in der Darstellung des wütenden Ehemanns einer Brechung zugunsten eines reduziert-abstrakten Zeichnungsstils in der Gesichtsregion (Panel 5). Blaubart, mehr Bart als Mensch (s. h. Abbildung 27), stürmt heran, um im folgenden Ereignispanel wieder menschliche Form anzunehmen. Auf der McCloud-Realismusskala entspricht diese Darstellung dem Bereich 29 1/2, 39 bis 42 sowie 56. Ereignispanel 7 und 9 heben sich von den übrigen Perspektiven (*Auf Augenhöhe*) ab, denn es werden *Establishing Shots* verwendet; die Wahl des finalen Panels muss gesondert betrachtet werden, denn sie unterscheidet sich deutlich von den anderen Bilderbogen. Der Bildinhalt, eine friedliche Szenerie (Burg vor Sonnenauf- bzw. untergang, vermutlich der in Panel 7 dargestellte Turm aus der Perspektive der herannahenden Brüder) hebt sich vom Erzähltext ab und das Bild wird um weitere Informationen ergänzt, die ohne Text nicht erfassbar wären (Parallele). Der Übergang von Ereignispanel 8 und dem für die Erzählung unwichtigen *Establishing Shot* in Panel 9 wird mit der Induktionsmethode *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt* vollzogen (s. h. Abbildung. 28). Gesichtspunktübergänge werden nur selten in Bilderbogen verwendet und sie bedürfen aus diesem Grund einer genaueren Betrachtung. Während der Erzähltext in Panel 8 von der Tötung Blaubarts berichtet, wird der Leser in Panel 9 über das Schicksal der Burg in Kenntnis gesetzt. Sie wird verlassen, gemieden und verfällt im Laufe der Zeit. In beiden Panels steht somit die Burg als Ort im Vordergrund, was bereits im achten Panel dadurch verdeutlicht wird, dass Blaubart sterbend am Boden liegt (rechts) und die Geschwister nur am linken Bildrand auftreten und der Bildmittelpunkt auf der Wand verweilt. Die Umgebung tritt in den Vordergrund und auch das letzte Panel zeigt nur einen weiteren Aspekt desselben Ortes. Panel 8 beschließt die schrecklichen Ereignisse, während Panel 9 entweder einen neuen Tag und somit einen neuen Lebensabschnitt symbolisiert – oder, mit einem Sonnenuntergang, die Finalität des Erlebten unterstreicht. Zeit indes wird nur vage angedeutet und darf als indefinit charakterisiert werden, denn sie spielt in beiden Panels eine untergeordnete Rolle. Folglich bestätigen sich

Abbildung 17: Blaubart. Detail.

Abbildung 18: Blaubart, Detail.

[446] Vgl. Ebd. S. 74 – 75.

die Kriterien McClouds. Zeit ordnet sich dem Orte unter und eine Stimmung wird tragendes Übergangselement der Panels.[447]

Der Stil der der drei Bogen variiert: Auf der McCloud Realismusskala befindet sich der Stil des *Neuen Magdeburger Bilderbogen* Nr. 613 im Bereich 54 bis 57, 69 bis 71 und 90 bis 93, Panel 5 hingegen verwendet im Falle Blaubarts den Bereich 29 1/2, 39 bis 42 und 56, wendet sich demnach einer cartoonartigen Bedeutungsebene zu. Der *Deutsche Bilderbogen* Nr. 153 verweilt im Bereich 32 bis 35, 44 bis 55, 60 bis 66 sowie 82 bis 90 und darf als reduziert realistisch bezeichnet werden, während der Zeichner des *Münchener Bilderbogens* Nr. 95 ebenfalls realistische Darstellungsweisen verwendet; seine Zeichnungen decken den Bereich 60 bis 64 sowie 79 bis 84 ab.

Narrationsgruppen sind ebenfalls vorhanden. Sie werden wie folgt verwendet:

	Gruppe 1	**Gruppe 2**	**Gruppe 3**	**Gruppe 4**	**Gruppe 5**
	Einleitung	*Gebot*	*Gebotsübertritt*	*Bestrafung*	*Rettung*
Neuer Magdeburger Bilderbogen Nr. 613	Panel 1 – 2	Panel 3	Panel 4 – 5	Panel 6	Panel 7 – 9
	Gebot	*Gebotsübertritt*	*Bestrafung*	*Rettung*	*Finale*
Deutscher Bilderbogen Nr. 153	Panel 1	Panel 2 – 4	Panel 5 – 6	Panel 7 – 9	Panel 10
	Gebot	*Ausritt*	*Gebotsübertritt*	*Bestrafung*	*Rettung*
Münchener Bilderbogen Nr. 95	Panel 1	Panel 2	Panel 3	Panel 4	Panel 5 – 6

Im *Deutschen Bilderbogen* Nr. 153 sticht die Gruppe 2 besonders heraus: Sie zeigt Blaubarts Frau in einer Bewegung während und nach dem öffnen einer Tür. Generell verwenden die Bilderbogenzeichner eher Narrationsgruppen als bewegungsunterteilende Panelgruppen. Letztere finden sich lediglich im *Neuen Magdeburger Bilderbogen* Nr. 613 und im *Deutschen Bilderbogen* Nr. 153. Sie zeigen, wie die Leichenkammer geöffnet wird, Blaubart heimkehrt und seine Gattin hinrichten will (NMBB: Panel 4 bis 6) und Blaubart beim Versuch, eine Tür gewaltsam zu öffnen, während seine Gattin ihn am Eindringen hindern möchte (DBB: Panel 6 und 8).

Das Verhältnis von Text zu Bild ist in allen Bilderbogen textlastig, wobei der *Münchener Bilderbogen* besonders heraussticht. Es darf festgehalten werden, dass allen Bildern durch den Text wichtige, zum Verständnis der Geschichte notwendige, Informationen hinzugefügt werden.

[447] Vgl. McCloud, Scott: Comics richtig lesen. S. 80.

Neue Magdeburger Bilderbogen Nr. 613: *Ritter Blaubart*. Korpus 32. Foto: RothenburgMuseum, Rothenburg ob der Tauber, Sammlung Dr. Ludwig Schnurrer.

Blaubart.

Es war einmal ein Rittersmann, der war gar reich begüttert und lebte auf seinem Schlosse herrlich und in Freuden. Er hatte einen großen blauen Bart, weßhalb ihn die Leute nur den Ritter Blaubart nannten.

Blaubart war schon mehrere Male verheirathet, allein seine Frauen starben immer schnell nach einander und Niemand erfuhr an was, oder wohin sie gekommen. Nun ehelichte er eines schönen Tages ein gar holdes Edelfräulein und hielt eine prächtige Hochzeit. Nach geraumer Zeit aber sagte er zu seiner jungen Gattin: „ich muß verreisen und übergebe dir Alles, Haus und Hof. Nur ein Gemach, wozu ich dir hier den Schlüssel gebe, ist dir verboten, das betrete mir nicht, sonst kostet es dein Leben."

Als der Ritter fort war, besuchten die zwei Brüder und die Schwester der jungen Edelfrau diese in ihrer Einsamkeit. Während die Brüder auf die Jagd ritten, beredete die Schwester die junge Frau das verbotene Zimmer zu öffnen. Gesagt, gethan, allein zum Tode erschrack diese, als sie in dem Gemache die früheren Frauen Blaubarts, theils enthauptet in ihrem Blute schwimmend, theils an den Wänden aufgehängt fand. Der Schlüssel entsank ihrer Hand und sie konnte ihn nicht mehr reinigen von dem Blute, in das er gefallen war. In dem Augenblicke stürmte auch Blaubart wieder in das Schloß herein. Unbarmherzig packte er die zitternde Gattin und befahl ihr, sich zum Tode vorzubereiten. Die Schwester aber eilte in ihrer Herzensangst auf den Söller und spähete nach Hülfe. Da rief die unglückliche Frau „Schwester, siehst du Niemand?"

„Niemand!" klang die trostlose Antwort.

Und abermals rief Jene: „Schwester, siehst du noch Niemand?"

„Eine Staubwolke — aber ach! es sind Schafe!" antwortete die Schwester.

Und zum Drittenmale rief die Unglückliche unter der Faust ihres Henkers: „Schwester, siehst du noch Niemand?"

„Zwei Reiter seh ich," klang es zurück, „sie sehen mein Nothzeichen und reiten wie der Wind!"

Da entsprang die Frau todesmuthig den Händen Blaubarts und warf die Zimmerthüre ins Schloß. Indessen eilten die Brüder wie der Blitz herbei und kamen eben dazu wie der Ritter die Thür sprengte und mit gezücktem Schwerte in das Zimmer drang. Nach kurzem Kampfe streckten die Brüder den Unhold todt zu Boden und eilten mit den Schwestern von dannen. Das Schloß aber verfiel und kein menschlicher Fuß hat es mehr betreten.

Münchener Bilderbogen.
2. Auflage.
Nro. 95.
Druck von Dr. C. Wolf & Sohn in München.
Herausgegeben und verlegt von K. Braun und F. Schneider in München.

Münchener Bilderbogen Nr. 95: *Blaubart*. Korpus 411.

Deutsche Bilderbogen
für Jung und Alt.

Nr. 153.

Ritter Blaubart.
Gezeichnet von O. Brausewetter.

2.
Die Frau durchmusterte alle Tage die Herrlichkeiten in den vielen, vielen Zimmern; sie glaubte, das Kostbarste von seinen Schätzen hatte Ritter Blaubart in dem Cabinet verborgen und konnte endlich der Neugierde nicht mehr widerstehen. Kaum hatte sie mit Zagen den Schlüssel in das Schloß gesteckt, so flog die Thüre mit dumpfem Geräusch auf.

1.
Es lebte einst ein gewaltiger Ritterömann, den man nur den Ritter Blaubart nannte, weil sein Bart von blauer Farbe war; der hatte schon 6 Frauen gehabt, welche schnell nach einander gestorben waren. Durch den Glanz und Reichthum seines Schlosses geblendet entschloß sich die Tochter einer braunbärtigen Edelfrau, Blaubart ihre Hand zu reichen. Bald nach der Hochzeit mußte er verreisen und übergab ihr die Schlüssel zu sämmtlichen Räumen des Schlosses, indem er ihr erlaubte, alle zu betreten, mit Ausnahme eines Cabinets, zu welchem ein goldener Schlüssel paßte. Dieses Cabinet zu öffnen verbot er auf's Strengste, sonst würde sie seiner Liebe und ihres Lebens verlustig gehen.

3.
Ihr erster Blick fiel auf die blutigen Häupter von Ritter Blaubarts früheren Frauen. Vor Schreck und Entsetzen entfiel ihr der Schlüssel und als sie ihn aufhob, waren Blutflecken daran, auch gelang es ihr nicht, die Thüre wieder zuzumachen.

4.
Während sie vergeblich sich bemühte, die Blutflecken von dem Schlüssel abzuwischen, verkündeten Hörner die Ankunft Berittener vor dem Thore der Burg.

5.
Es war Ritter Blaubart selbst, der nichts Eiligeres zu thun hatte, als nach seiner Frau zu fragen und als diese ihm bleich und zitternd entgegentrat, verlangte er den Schlüssel. Als er die Flecken an diesem sah, so verwandelten sich alle seine Geberden und er schrie: „Weib, du mußt nun von meinen Händen sterben! So schwach war deine Liebe zu mir, daß du meine einzige geringe Bitte nicht beachtet hast? Beerte dich zum Tode, es ist aus mit dir!"

6.
Voll Todesangst suchte die Frau vor ihm zu fliehen; sie erreichte die Treppe zum Thurm und flog die Stufen hinauf. Sie hatte gerade noch Zeit, die Thüre, welche zur Thurmzinne führte, hinter sich zuzuwerfen. Ritter Blaubart machte von außen rasende Anstrengungen, die Thüre zu sprengen.

7.
Verzweiflungsvoll sieht die Frau von der Thurmzinne nach Hülfe aus. Sie erblickt in der Ferne aufwirbelnden Staub, erkennt bald 2 Reiter und in diesen, als sie auf ihr Rufen und Winken nur der Wind daher eilen, ihre beiden Brüder, die in der Nähe des Schlosses jagten und ihre Schwester zu besuchen kamen.

A. Kuss X. A. Stuttgart.

9.
Da ertönen eilige, sporenklirrende Tritte auf der Treppe, als eben Blaubart mit gezücktem Schwert auf seine Frau eindringen will. Die Brüder, ein paar ritterliche Jünglinge, werfen sich zwischen Blaubart und sein Opfer und drängen den Ritter auf die Treppe zurück, wo sie ihm nach kurzem Kampfe den wohlverdienten Tod geben.

8.
Ritter Blaubart hatte unterdeß mit Riesenstärke die Thüre eingerannt, doch verjagte die Frau mit aller Kraft, welche Todesangst und die Nähe der Rettung ihr verliehen, sich dagegen zu stemmen.

10
Ueber der Leiche des grausamen Ritters Blaubart aber fielen sich die Geschwister mit Thränen der Rührung in die Arme und freuten sich des Wiedersehens nach so wunderbarer Rettung; — das Schloß mit allen seinen Schätzen gehörte nun der Frau, die noch viele Jahre mit ihren Brüdern darin lebte.

Druck von C. Hoffmann in Stuttgart.

Verlag von Gustav Weise in Stuttgart.

Preis 1 Groschen, color. 2 Grosch.

Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 153: *Ritter Blaubart.*, Korpus 277.

König Drosselbart (Korpus 7) und: *König Drosselbart (nach Grimm)* (Korpus 351)

Dass die biblische Weisheit „Hochmut kommt vor dem Fall“[448] auch im Märchen gilt, erfährt eine junge Prinzessin, als sie heiraten soll und einen der missliebigen Freier als „König Drosselbart“ verhöhnt. Der König, erzürnt über seine Tochter, vermählt sie daraufhin mit einem Spielmann, der mit ihr in Armut leben wird. Ehe sich der Spielmann als jener verschmähte König Drosselbart zu erkennen gibt und seine Ehefrau an den Hof führt, muss sie noch einige Demütigungen über sich ergehen lassen.

König Drosselbart, dessen Thematik der Umerziehung durch Demütigung z. B. auch in Basiles *Pentamerone* verkommt,[449] findet sich gleich zweimal im Korpus. Der *Münchener Bilderbogen* Nr. 220 (Korpus 7) illustriert mit nur vier Bildern einen Volltext, während der *Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 227 (Korpus 351) sechs Bilder mit beigefügten Texten präsentiert, die einige Kernszenen der Geschichte bebildern. Beide Bogen basieren dabei auf dem Märchen der Brüder Grimm. Im *Deutschen Bilderbogen* wird das Märchenzusammen gefasst und übernimmt Fragmente, kürzt aber auch und fügt eigene Zeilen hinzu, wie anhand der folgenden Tabelle exemplarisch dargelegt wird.

Kinder- und Hausmärchen (Ausgabe letzter Hand)	***Deutscher Bilderbogen* Nr. 227: *König Drosselbart (nach Grimm).*, Korpus 351.**
Ein König hatte eine Tochter, die war über alle Maßen schön, aber dabei so stolz und übermütig, daß ihr kein Freier gut genug war. Sie wies einen nach dem, andern ab und trieb Spott mit ihnen. Einmal ließ der König ein großes Fest anstellen und ladete dazu aus der Nähe und Ferne die heirathslustigen Männer ein. Sie wurden alle in eine Reihe nach Rang und Stand geordnet; [...]. Und so hatte sie an einem jeden etwas auszusetzen, besonders aber machte sie sich über einen guten König lustig, der ganz oben stand und dem das Kinn ein wenig krumm gewachsen war. „Ei“, rief sie und lachte, „der hat ein Kinn wie die Drossel einen Schnabel“; und seit der Zeit bekam er den Namen *Drosselbart*.[450]	1. Ein König hatte eine sehr schöne Tochter, die er vermählen wollte; er lud alle ihre Freier zu einem großen Feste, sie hatte aber an jedem etwas auszusetzen und machte sich besonders über einen guten König lustig, dem das Kinn etwas krumm gewachsen war. „Der hat ein Kinn, wie die Drossel einen Schnabel“, rief sie, und seit der Zeit bekam er den Namen D r o s s e l b a r t.

Anders der ausführlich betextete *Münchener Bilderbogen* Nr. 220: Man folgt größtenteils dem Originaltext der *Ausgabe letzter Hand* – eine größere Textstelle in der zweiten Hälfte des Bogens weicht dennoch ab und unterliegt einiger Kürzungen. So fehlt z. B. die Frage nach der Dienerschaft. In einer anderen Szene hilft König Drosselbart seiner Frau bei der Hausarbeit – bei der diese sich sehr ungeschickt anstellt.[451]. Beide Bogen illustrieren die Kernszenen des Märchens, wie sich in der folgenden Analyse zeigen wird.

---

[448] Vgl. Salomon 16, 18.

[449] Bei Giambattista Basile gestaltet sich die Demütigung hingegen deutlich expliziter: Anstatt die Tochter nur gegen ihren Willen zu verheiraten, vergewaltigt und schwängert sie der abgelehnte Freier, während sie schläft. Von ihrem Vater verstoßen wird sie von ihrem neuen Herren weiterer Demütigungen unterworfen, ehe sie das Kind gebärt und dem Treiben Einhalt geboten wird.
Vgl. Basile Basile, Giambattista: Bestrafter Hochmut. In: ders.: Das Pentameron. Aus dem neapolitanischen. Übertragung von Felix Liebrecht. Nachwort von Werner Bahner. Mit 20 Federzeichnungen von Josef Hegenbarth. Leipzig 1968. S. 389 – 397.

[450] Vgl. Grimm, Jacob und Wilhelm: König Drosselbart. In: Kinder- und Hausmärchen. Band 1. S. 264.

[451] Vgl. Korpus 7.

	***Münchener Bilderbogen* Nr. 220: *König Drosselbart.,* Korpus 7.**	***Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 227: *König Drosselbart (nach Grimm).*, Korpus 351.**
Panel 1	T: Der König will seine überaus schöne Tochter vermählen, die Freier werden geladen, man stellt sie nach Rang und Stand auf, die hochnäsige Tochter beleidigt die einzelnen Werber und denkt sich Spitznamen aus. Unter ihnen findet sich auch ein König, den sie, ob seines an den Schnabel einer Drossel erinnernden Kinns, fortan König Drosselbart nennen wird. B: König und Prinzessin stehen/sitzen auf Podest, um sie herum befinden sich die Freier. König Drosselbart sitzt neben seiner Tochter, sie blicken einander an. Die Vorderseite des Podestes nennt den Namen des Märchens. F: Prinzesin. BM: Prinzessin. P: Augenhöhe.	Text (T): Der König will seine sehr schöne Tochter vermählen, die Freier werden geladen, sie verspottet einen der Anwesenden Herren ob seines krummen Kinnes und gibt ihm den Spitznamen *Drosselbart*. Bild (B): König und Prinzessin schreiten an den Freiern vorbei. König Drosselbart sitzt rechts im Bild und wirkt gedemütigt. Fokus (F): Prinzessin. Bildmittelpunkt (BM): König (Lenden). Perspektive (P): Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene*	*Von Szene zu Szene*
Panel 2	T: Der Vater wird zornig, schwört, sie an den erstbesten Bettler zu verheiraten. Ein Spielmann wird zum Gatten auserkoren, nach der Hochzeit muss seine Tochter den Hof als Bettelweib verlassen. B: *Keine Illustration.*	T: Der Vater wird zornig, schwört, sie an den erstbesten Bettler zu verheiraten. Ein Spielmann wird zum Gatten auserkoren, nach der Hochzeit muss seine Tochter den Hof als Bettelweib verlassen. B: Tochter hört Spielmann zu, der Vater spricht mit demselben. Spielmann spielt Shalmei. F: Spielmann. BM: Gewand des Vaters (Ärmel) / Baum im Hintergrund. P: Augenhöhe.
Indmeth.		*Von Szene zu Szene*
Panel 3 (MBB 2.1)	T: Spielmann zeigt ihr das Umland und erwähnt, dass es sich hierbei um den Besitz des König Drosselbarts handelt. Die einstige Prinzessin beginnt zu bereuen. Man erreicht das kleine Haus des Spielmanns, in dem sie nun gemeinsam leben werden. B: Der Spielmann weist auf das umliegende Land, die Lumpenprinzessin schreitet mit gesenktem Haupt. F: Finger des Spielmannes. BM: Spielmann. P: Augenhöhe.	T: Spielmann zeigt ihr das Umland und erwähnt, dass es sich hierbei um den Besitz des König Drosselbarts handelt. Die einstige Prinzessin beginnt zu bereuen. Man erreicht ein kleines Haus. B: Spielmann präsentiert das Umland und zeigt auf seine Hütte. Prinzessin trägt noch höfische Kleider. F: Spielmann der mit seiner Hand auf das Umland deutet. BM: Umhang des Spielmanns. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand*	*Von Szene zu Szene*
Panel 4	T: Ehemalige Prinzessin muss niedere	T: Ehemalige Prinzessin muss niedere

	***Münchener Bilderbogen* Nr. 220: *König Drosselbart.*, Korpus 7.**	***Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 227: *König Drosselbart (nach Grimm).*, Korpus 351.**
(MBB 2.2)	Arbeiten verrichten, versagt und soll nun auf dem Markt Töpfe verkaufen. B: Der Spielmann spielt Laute vor seiner Hütte, während seine Frau Holz holt. F: Lumpenprinzessin. BM: Pfeiler / Säule. P: Augenhöhe.	Arbeiten verrichten, versagt und soll nun auf dem Markt Töpfe verkaufen. B: Lumpenprinzessin poliert Töpfe, ihr Gatte betrachtet sie dabei mit bestimmender Körperhaltung. F: Lumpenprinzessin. BM: Hütte / Baum. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene*	*Von Szene zu Szene*
Panel 5 (MBB 3)	T: Aufgrund ihrer Schönheit verkaufen sich die Töpfe der ehemaligen Prinzessinnen gut. Ein betrunkener Husar zerstört ihre Ware. Nun soll sie im Schloss als Küchenmagd dienen und lebt fortan von Küchenresten und Überbleibseln. B: Auf dem Markt: Der Husar reitet durch die Töpfe der Lumpenprinzessin. Das Panel wird durch Säulen, die links einen Gaukler und rechts einen höfischen Mann zeigen, begrenzt. F: Husar. BM: Husar (Oberschenkel). P: Augenhöhe.	T: Aufgrund ihrer Schönheit verkaufen sich die Töpfe der einstigen Prinzessinnen gut. Ein betrunkener Husar zerstört ihre Ware; weinend und ängstlich geht sie heim und wird von ihrem Ehemann gescholten. Nun soll sie im Schloss als Küchenmagd dienen und lebt fortan von Küchenresten und Überbleibseln. B: Der Husar zerstört, auf einem Pferd sitzend, die Töpfe. F: Hinterbeine des Husarenpferdes, die auf Töpfe trampeln. BM: Pferd / Hinterteil. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene*	*Von Szene zu Szene*
Panel 6 (MBB 4)	T: Eines Tages wird die Hochzeit des Königssohnes gefeiert. Dort trifft sie auf König Drosselbart, der sich nun als ihr Gatte zu erkennen gibt. Man feiert die gemeinsame Hochzeit und erfreut sich einander. B: König Drosselbart und seine Frau feiern ihre Hochzeit. F: Prinzessin. BM: König Drosselbart und Prinzessin (beide im Bereich der Lenden). P: Augenhöhe.	T: Eines Tages wird die Hochzeit des Königssohnes gefeiert. Dort trifft sie auf König Drosselbart, der sich nun als ihr Gatte zu erkennen gibt. Man feiert die gemeinsame Hochzeit und lebt glückselig bis ans gemeinsame Ende. B: Lumpenprinzessin trifft auf König Drosselbart; die höfische Gesellschaft blickt sie misstrauisch an. F: Lumpenprinzessin und Drosselbart. BM: Drosselbart (Lenden). P: Augenhöhe.

Beide Bogen illustrieren fünf Hauptszenen des Märchens, die Narrationsgruppen bilden: Die Präsentation der Freier (König Drosselbart bekommt seinen Spitznamen), die Wanderung durch die Ländereien des verschmähten Königs, die Prinzessin bei der Hausarbeit, der Angriff des Husaren (diese drei Szenen werden als *Leidensweg* zusammengefasst) sowie die Hochzeitsfeier von König Drosselbart und der geläuterten Prinzessin. Der *Deutsche Bilderbogen* Nr. 227 zeigt darüber hinaus eine weitere Szene: König Drosselbart inkognito, als Spielmann verkleidet, spielt vor dem Fenster des Königs auf, der, sein lockender Finger deutet es an, sich im Begriff befindet, seine Tochter achtlos zu vergeben.

	Gruppe 1	**Gruppe 2**	**Gruppe 3**
	Präsentation der Freier	*Leidensweg*	*Hochzeit*
Münchener Bilderbogen Nr. 220.	Panel 1	Panel 2 – 3	Panel 4
Deutscher Bilderbogen Nr. 227	Panel 1	Panel 2 – 5	Panel 6

Die in beiden Bogen illustrierten Szenen gleichen sich größtenteils, lediglich die Aufwartung der Freier sowie die Hochzeitsfeier weichen voneinander ab. Ein Schloss bildet in beiden Bilderbogen den Hintergrund, während Drosselbart seine Besitztümer präsentiert und (im *Deutschen Bilderbogen* Nr. 227 ist zudem das Haus der frischvermählten zu erkennen), die Positionen des Ehepaars sind vertauscht, Drosselbart zeigt dennoch in beiden Panels mit seiner linken Hand auf das Umland. Größter Unterschied der beiden Bilder: Die Kleidung der Prinzessin. Während der *Deutsche Bilderbogen* Nr. 227 sie standesgemäß abbildet, zeigt der *Münchener Bilderbogen* Nr. 220 eine Lumpenprinzessin, die ihrer Würde beraubt wurde. König Drosselbart trägt ebenfalls unterschiedliche Spielmannskleider; ein Bart ziert sein Gesicht jedoch nur im *Münchener Bilderbogen*.

Im folgenden Panel, welches die Prinzessin bei der Verrichtung niederer Arbeiten präsentiert, unterscheidet sich der Bildinhalt enorm. Das im Text erwähnte kleine Haus wird im *Deutschen Bilderbogen* als Strohhütte abgebildet, Haushaltsgegenstände liegen auf dem Waldboden verstreut, und die Prinzessin sitzt auf einem Baumstumpf, während sie einen Kessel poliert. Ihr Gatte begutachtet sie mit einer dominanten Geste (das rechte Bein steht vor, die Hände werden in die Hüften gestemmt). Während er folglich aufrecht steht, sitzt sie in gebückter Haltung vor ihm. Anders der *Münchener Bogen*: Das Haus besteht aus Steinen und scheint zweistöckig zu sein. Der Gatte sitzt Laute spielend auf einem Felsbrocken vor dem Haus, wirkt in seiner Körperhaltung weniger dominant. Seine Frau trägt indes einen Korb mit Holz auf ihrem Rücken und blickt demütig gen Boden. Während nun beide Panels im *Deutschen Bilderbogen* deutlich und mit Hilfe eines unsichtbaren Gutters / Rinnsteins voneinander separiert werden, handelt es sich im *Münchener Bilderbogen* um ein einziges Panel, welches mittels einer Aststruktur voneinander getrennt wurde, die sich exakt in der Mitte des Bogens befindet. Ein Metapanel Typ 2 befindet sich demnach innerhalb einer Panelstruktur. Dies wird deutlich, wenn man die separierende Aststruktur ignoriert: Berge im Hintergrund, Sträucher im Vordergrund des Bildes sowie Bäume, die über den gewählten Rahmen hinausreichen, lassen auf einen gemeinsamen Hintergrund beider Teilbereiche schließen. Die zur Trennung verwendete Aststruktur entspricht jener bereits analysierten Metapanelstrukturen: Zwei Bäumen zur linken und rechten Seite des Bildes entsprießen gebogene Äste, die von einem Baumstamm, der einen geschnitzten Waldgeist mit langem Barte aufweist, zusammengehalten werden (bzw. umgreifen die Hände des Geistes die entsprechenden Äste). Jene Äste müssen als Teil der Bildrealität betrachtet werden, denn auf dem linken thront ein kleiner Vogel.

220

König Drosselbart.

Von F. Pocci.

Ein König hatte eine Tochter, die war über alle Maßen schön, aber dabei so stolz und übermütig, daß ihr kein Freier gut genug war. Sie wies einen nach dem andern ab und trieb noch dazu Spott mit ihnen. Einmal ließ der König ein großes Fest anstellen und ladete dazu aus der Nähe und Ferne die heiratslustigen Männer ein. Sie wurden alle in einer Reihe nach Rang und Stand geordnet; erst kamen die Könige, dann die Herzoge, die Fürsten, Grafen und Freiherrn, zuletzt die Edelleute. Nun ward die Königstochter durch die Reihen geführt, aber an jedem hatte sie etwas auszusetzen. Der eine war ihr zu dick, „das Weinfaß", sprach sie. Der andere zu lang, „lang und schwank, hat keinen Gang". Der dritte zu kurz, „kurz und dick hat kein Geschick". Der vierte zu blaß, „der bleiche Tod". Der fünfte zu rot, „der Zinshahn". Der sechste war nicht gerade genug, „grünes Holz, hinterm Ofen getrocknet". Und so hatte sie an einem jeden etwas auszusetzen, besonders aber machte sie sich über einen guten König lustig, der ganz oben stand und dem das Kinn ein wenig krumm gewachsen war. „Ei", rief sie und lachte, „der hat ein Kinn, wie die Drossel einen Schnabel"; und seit der Zeit bekam er den Namen Drosselbart. Der alte König aber, als er sah, daß seine Tochter nichts tat, als über die Leute spotten, und alle Freier, die da versammelt waren, verschmähte, ward er zornig und schwur: sie sollte den ersten besten Bettler zum Manne nehmen, der vor seine Türe käme.

Als nun ein paar Tage darauf unter dem Fenster ein armer Spielmann sang, ließ ihn der König herauf kommen und die Königstochter mußte denselben in seinen zerlumpten Kleidern, wie er war, zum Manne nehmen, worauf sie der König aus dem Schlosse stieß.

Der Bettelmann führte sie an der Hand hinaus und sie mußte mit ihm zu Fuße fortgehen. Als sie in einen großen Wald kamen, da fragte sie:

„Ach, wem gehört der schöne Wald?"

„Der gehört dem König Drosselbart; hätt'st du'n genommen, so wär' er dein."

„Ich arme Jungfer zart,
Ach hätt' ich genommen den
König Drosselbart!"

Darauf kamen sie über eine Wiese, da fragte sie wieder:

„Wem gehört die schöne grüne Wiese?"

„Sie gehört dem König Drosselbart; hätt'st du'n genommen, so wär' sie dein."

„Ich arme Jungfer zart,
Ach, hätt' ich genommen den König
Drosselbart."

Dann kamen sie durch eine große Stadt, da fragte sie wieder:

„Wem gehört diese schöne große Stadt?"

„Sie gehört dem König Drosselbart; hätt'st du'n genommen, so wär' sie dein."

„Ich arme Jungfer zart,
Ach hätt' ich genommen den König
Drosselbart."

„Es gefällt mir gar nicht," sprach der Spielmann, „daß du dir immer einen andern zum Mann wünschest, bin ich dir nicht gut genug?" Endlich kamen sie an ein ganz kleines Häuschen, da sprach sie:

„Ach Gott, was ist das Haus so klein!
Wem mag das elende winzige Häuschen
sein?"

Der Spielmann antwortete: „Das ist mein und dein Haus, wo wir zusammen wohnen."

Jetzt sollte nun die Königstochter arbeiten und kochen; allein sie verstand es nicht und obgleich ihr Mann dabei half, waren doch nach wenigen Tagen ihre Vorräte aufgezehrt. Da ging der Mann hinaus und schnitt Weiden, aus denen sollte die Frau Körbe flechten, aber die harten Weiden stachen ihr die zarten Hände wund. Da ließ sie der Mann spinnen, allein der rauhe Faden schnitt ihr in die weichen Finger, daß ihr das Blut herunter lief.

Als nun der Mann sah, daß sie zu keiner Arbeit zu brauchen war, ließ er sie auf dem Markte Töpfe feil halten, was auch anfangs gut ging, denn die Leute kauften der schönen blassen Frau gern ihre Ware ab. Als aber eines Tages ein trunkener Husar mitten durch die Töpfe und diese in tausend Scherben ritt, mußte die Königstochter Küchenmagd in dem Königsschloß werden, dem Koch zur Hand gehen und die sauerste Arbeit verrichten. Sie machte sich in beiden Taschen ein Töpfchen fest, darin brachte sie nach Haus, was ihr von dem Übriggebliebenen zu Teil ward und davon nährten sie sich.

Es trug sich zu, daß die Hochzeit des ältesten Königssohnes sollte gefeiert werden; da ging die arme Frau hinauf an die Saaltüre, um zuzusehen. Aber bei der Pracht und Herrlichkeit ward ihr gar weh' ums Herz und sie verwünschte den Übermut, der sie so erniedrigt hatte. Die Diener aber warfen ihr hie und da ein paar Brocken zu, die tat sie in ihr Töpfchen und wollte sie heim tragen. Auf einmal trat der Königssohn in Samt und Seide herein und als er die schöne Frau in der Türe stehen sah, ergriff er sie bei der Hand und wollte mit ihr tanzen, aber sie weigerte sich und erschrack, denn sie sah, daß es der König Drosselbart war, der um sie gefreit und den sie mit Spott abgewiesen hatte. Er aber zog sie in den Saal, da zerriß das Band, an welchem die Taschen hingen, und die Töpfe fielen heraus, daß die Suppe umher floß. Wie das die Leute sahen, entstand ein allgemeines Gelächter und Spotten und sie war so beschämt, daß sie sich lieber tausend Klafter unter die Erde gewünscht hätte. Sie sprang zur Türe hinaus und wollte entfliehen, aber auf der Treppe holte sie ein Mann ein und brachte sie zurück und wie sie ihn ansah, war es wieder der König Drosselbart. Er aber sprach freundlich zu ihr: „Fürchte dich nicht, ich und der Spielmann, der mit dir in dem elenden Häuschen gewohnt hat, sind eins; dir zu Liebe habe ich mich so verstellt und der Husar, der dir die Töpfe entzwei geritten hat, bin ich auch gewesen. Das alles ist geschehen, um deinen stolzen Sinn zu beugen und dich für deinen Hochmut zu strafen, womit du mich verspottet hast. Jetzt aber tröste dich, die bösen Tage sind vorüber und nun wollen wir unsere Hochzeit feiern.

Da kamen die Kammerfrauen und legten ihr prächtige Kleider an und ihr Vater kam und wünschte ihr Glück zu ihrer Vermählung mit dem König Drosselbart und die rechte Freude fing jetzt erst an.

Münchener Bilderbogen.
5. Auflage.
(Alle Rechte vorbehalten.)

Nro. 220.

Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn in München.

Herausgegeben und verlegt von Braun & Schneider in München.

Münchener Bilderbogen. Nr. 220: *König Drosselbart*., Korpus 7.

Der Angriff des Husaren, gleicht sich ebenfalls strukturell. Im *Münchener Bilderbogen* zeigt sich eine unübersichtliche Szene: Ein Husar reitet. perspektivisch ungeschickt dargestellt, in den Stand der Lumpenprinzessin. Um sie herum sind weitere Stände zu erkennen. Eingerahmt wird das Panel von zwei Statuen, einem höfisch gekleideten Mann und einem Narren. Im *Deutschen Bilderbogen* reduzierte man die illustrierte Szene auf ihre wichtigsten Elemente. So befindet sich der Stand der Lumpenprinzessin vor einem steinernen

Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 227: *König Drosselbart*., Korpus 351.

Gebäude, im Hintergrund werden weitere Marktstände nur angedeutet. Perspektivisch korrekt reitet der Husar durch die Töpfe der Protagonistin. Im letzten Panel des *Deutschen Bilderbogens* wird das erste Aufeinandertreffen der Lumpenprinzessin mit König Drosselbart vor höfischer Gesellschaft abgebildet, der *Münchener Bogen* zeigt eine Prozession der Eheleute und des Hofstaates vor floral geschmückter Szenerie. Im Gegensatz zu den Werken Otto Speckters wird der Titel des Bogens, *König Drosselbart*, zwar ins Bild eingefügt, gehört

aber nicht zur Bildrealität, denn er steht auf einem weißen Stein, wurde aber nicht in ihn gemeißelt.[452]

Die Wahl der Induktionsmethoden fällt größtenteils auf *Von Szene zu Szene*, lediglich Panel zwei bzw. drei des *Münchener Bilderbogens* weichen ab und präsentieren einen Übergang *Von Gegenstand zu Gegenstand*. Wie bereits beschrieben wird hier ein Panel in zwei Teile geteilt, die Szenerie bleibt demnach identisch, nur ihre Protagonisten ändern ihre Position. Ein Übergang *Von Szene zu Szene* erfordert Erhebliche Raum / Zeitsprünge d. h. dezidiert andere Orte oder Zeiten, während ein Übergang von *Gegenstand zu Gegenstand* eine Handlung erfordert, die aufeinander aufbaut und / oder wechselnde Gegenstände in einheitlicher Szene zeigt.[453]

Wie auch im Falle von *Ritter Blaubart. Gezeichnet von O. Brausewetter: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 153 (Korpus 277) befinden sich erneut die Lenden des jeweiligen Königs im Bildmittelpunkt (vgl. *Deutscher Bilderbogen* Nr. 227, Panel 1 und 6), was auf die Macht der Person hindeuten könnte, denn sobald König Drosselbart verkleidet in Erscheinung tritt, findet sich der Bildmittelpunkt an anderer Stelle. Der *Deutsche Bilderbogen* Nr. 227 weist rechteckige Panels auf, die aber nicht von einer begrenzenden Linie umfasst werden. Anders der *Münchener Bilderbogen* Nr. 220: Alle Panels werden von einer Linie umrahmt, am Rande des dritten Panels finden sich die zuvor benannten Statuen. Panel 2 wird zudem von einer Aststruktur unterteilt und das erste Panel im oberen Bereich abgerundet. Der Blick der beiden textlastigen Bilderbogen führt im *Deutschen Bilderbogen* Nr. 227 von links nach rechts und entspricht demnach der westlichen Leserichtung, im *Münchener Bilderbogen* Nr. 220 werden die Panels von oben nach unten gelesen – eine Ausnahme bildet Panel 2, das sich ob der Aststruktur in zwei Subpanels (MBB 2.1 und MBB 2.2) aufteilt und demnach ebenfalls von links nach rechts gelesen wird. Der Stil beider Bogen entspricht auf der McCloud Realismusskala dem Bereich 82 bis 84 und darf als reduziert-realistisch bezeichnet werden. Panelgruppen sind in beiden Bogen nicht vorhanden.

Eine Speisekarte (Korpus 310)

Eine Speisekarte, ein Bilderbogenmotiv, welches laut Peter W. Hübner bereits 1850 von Julius Hübner entworfen, aber erst zwanzig Jahre später in den *Deutschen Bilderbogen für Jung und Alt.* publiziert wurde,[454] weist eine bemerkenswerte Struktur auf. Sechs, auf Bogenbreite ausgedehnt und mit einer dünnen schwarzen Linie begrenzte Panels, illustrieren einen Text der zwischen bzw. unter den Bildern steht, sich demnach im Gutter / Rinnstein befindet und von einem Festmahl berichtet. Nach und nach tragen kleine, an Renaissanceengel erinnernde Diener, jene Speisen herbei, auf die der Text referenziert.

---

[452] Vgl. hierzu z. B. die Analyse des Metapanel Bogens: *Der Froschkönig nach Grimm. Münchener Bilderbogen* Nr. 193 von Otto Speckter (*Kapitel II. III: a) Metapanel*).

[453] Vgl. McCloud, Scott: Comics richtig lesen. S. 79. Und: McCloud, Scott: Comics machen. S. 15 – 17.

[454] Vgl. Hübner, Peter W.: Eine Speisekarte. https://juliushuebner.wordpress.com/2014/10/08/eine-speisekarte/ [konsultiert am 19.05.2017]. Auf das Jahr 1850 verweist auch der Bilderbogen selbst: In Panel 1 prangt das Jahr auf einem Schild, welches am linken Kerzenleuchter befestigt wurde (vgl. Tabelle).

Anders als bei kleineren Panels entsteht bei Bildern dieser Art ein anderer zeitlicher Eindruck, der an die Möglichkeiten von Bildrollen erinnert,[455] wobei die Räumlichkeit immer noch hinter der Zeitlichkeit zurücktritt. Der Blick wird in ihnen der westlichen Leserichtung entsprechend, von links nach rechts gelenkt und es ist explizit nicht möglich, den Inhalt des gesamten Panels auf einen Blick zu erfassen. Anders als in Metapanels erfolgt die Rezeption jedoch hauptsächlich horizontal – die vertikale Erfassung gleicht der normalen Panelstruktur und lässt sich auf den ersten Blick erfassen.[456]

	***Deutscher Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 186: *Eine Speisekarte.,* Korpus 310.**
Panel 1	Text (T): „Mit Pauken und Trompeten werdet ihr zum Mittagbrod gebeten! Die Dienerschaft macht Reverenz; es kommt die Suppe an – – Poseidons Reich beginnt den Reigen:“ Bild (B): Mehrere wenig bekleidete Diener sind zu erkennen. Sie erinnern an Renaissanceengel. Am Anfang des Bildes steht ein Kerzenleuchter mit einem Schild, auf dem „1850“ zu lesen ist. Die Kerze wird von einem Diener entzündet. Es folgen Musikanten (Pauken und Trompeten). Ein etwas bedeckterer Diener hält ein Schild in der Hand, auf dem „Einladung zum Mittagmahl“ steht. Mehrere Diener tragen eine Suppenterrine mit „Turtle-Suppe“ auf einer Sänfte herbei. Der Zug wird von zwei Dienern mit Keschern, womöglich Fischern, abgeschossen. Am Ende des Bildes steht eine Feuerschale. Fokus (F): Die Musiker sowie die Suppenterrine. Bildmittelpunkt (BM): Kopf eines sich verbeugenden Dieners. Perspektive (P): Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 2	T: „Mit Kablian wird angefangen, – – – – mit Hummer und mit Austern wird geschlossen, – – – – und frisch Madeira nachgegossen“ B: Erneut beginnt der Zug mit einem Kerzenleuchter. Mehrere Diener tragen einen überdimensionierten Kablian, an einem weiteren Kerzenleuchter steht zu lesen: „Kablian“. Zwei Diener tragen einen ebenfalls überdimensionierten Hummer herbei. An einem Fühler hängt ein Schild mit der Aufschrift „Austern“. Zwei weitere Diener befördern ein Tablett mit Austern, ein Dienerpaar schließt den Zug mit Spirituosen ab, ein Schild weist auf „Madeira“ hin. Zuletzt ist ein Kerzenleuchter zu erkennen. F: Kablian und Hummer. BM: Bein des Hummers. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 3	T: „Ein mächt’ger Held erscheint, zu deutsch „Roast-Beef“ genannt, – – – ihm folgt als leichte Truppen Vogelwild, und die Fanfare kündet“ B: Ein Kerzenleuchter steht am Anfang des Bildes. Zwei Diener tragen ein Stierkostüm, Rinderbraten wird auf einer Sänfte befördert, der mit dem Hinweis auf die Speise versehen wurde. Dahinter ein Jagdhund, der zwei Jäger, die

[455] In Bildrollen, wie etwa Ludwig Emil Grimms *Kurze Lebensbeschreibung einer merkwürdigen und liebevollen Sau, geboren in Ihringshausen im Jahr 1849* (Vgl. hierzu: Grimm, Ludwig Emil: Kurze Lebensbeschreibung einer merkwürdigen und liebevollen Sau, geboren in Ihringshausen im Jahr 1849. Hrsg. von Julian Auringer und Antonia Stolz. Berlin 2017.) verschwindet ein Teil der Zeichnung während der Rezeption in einer linken Rolle, während die rechte Seite noch weiter aufgewickelt werden muss. Somit wird immer nur der Bereich sichtbar, der entrollt vor dem Rezipienten liegt. Soll eine Szene erneut betrachtet werden, muss der Teil erst neu entrollt werden – eine Art der Rezeption, die kinematografische Züge trägt.

[456] Im Gegensatz zum Metapanel. Hier muss der Rezipient das Panel horizontal und vertikal erkunden, um den kompletten Bildinhalt zu erfassen. Vgl. hierzu die Analysen in *Kapitel II. III. a) Metapanel*.

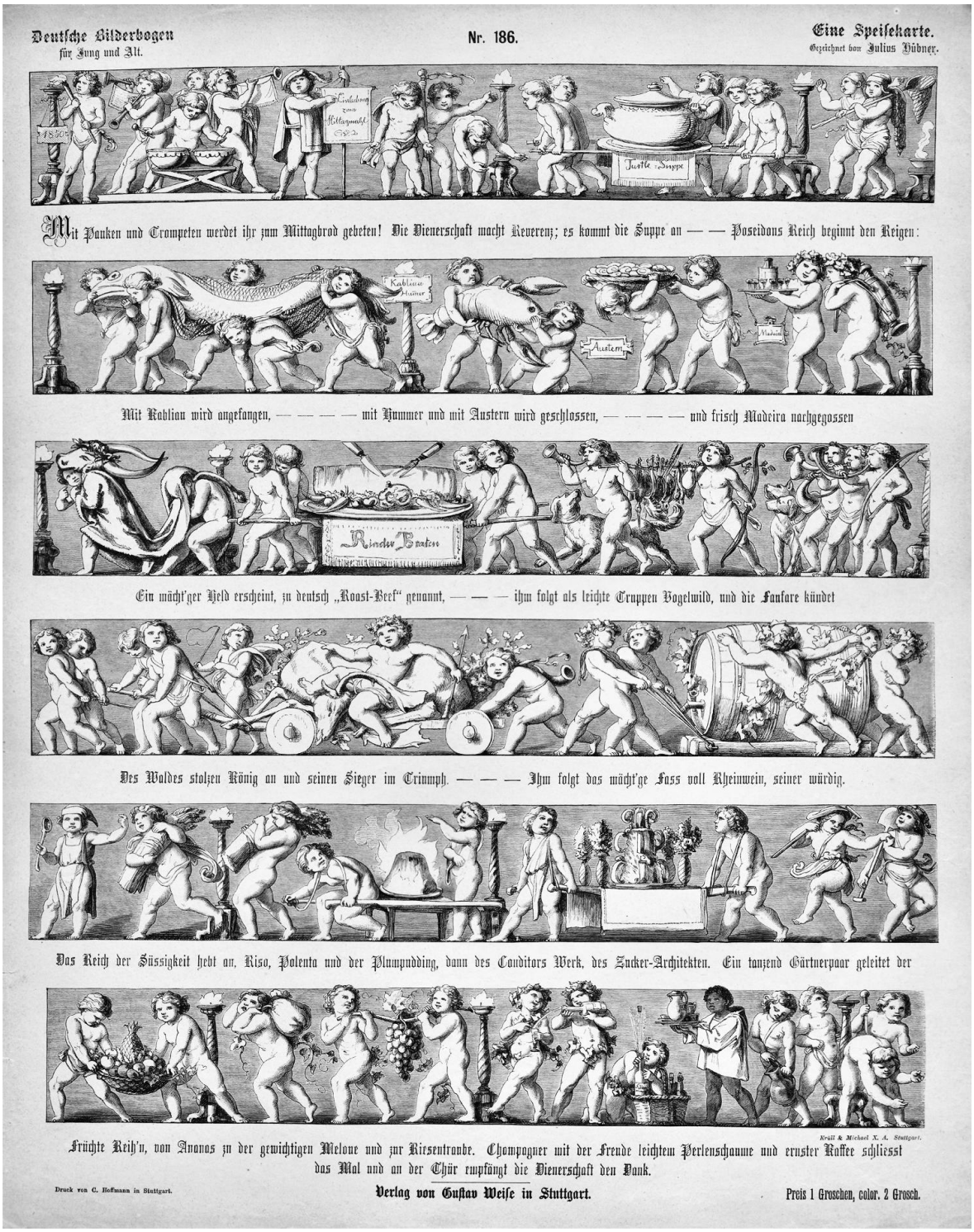
	***Deutscher Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 186: *Eine Speisekarte.,* Korpus 310.**
	Vogelwild tragen, beobachten. Es folgen zwei Hunde und drei musizierende Jäger. Ein Kerzenleuchter beschließt den Zug. F: Rinderbraten. BM: Rechter Rand der Servierplatte. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 4	T: „Des Waldes stolzen König an und seinen Sieger im Triumph. – – – Ihm folgt das mächt'ge Fass voll Rheinwein, seiner würdig." B: Mehrere Diener ziehen einen Wagen, auf dem ein Hirsch liegt und auf dessen Hals sich ein Diener präsentiert. Ein Fass wird herbeigezogen. F: Diener vor Hirsch / Fass. BM: Rechter Teil des Hirschs. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 5	T: „Das Reich der Süssigkeit hebt an, Riso, Polenta und der Plumpudding, dann des Conditors Werk, des Zucker-Architekten. Ein tanzend Gärtnerpaar geleitet der" B: Ein Koch läuft vorweg, es folgen zwei Diener mit undefinierbaren Speisen. Der Plumpudding wird auf einer Sänfte befördert, eine Zuckerarchitektur / Torte herbeigetragen. Zwei Diener mit Gartenwerkzeugen schließen den Zug ab. F: Zuckerarchitektur / Torte. BM: Leer / Wand. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 6	T: „Früchte Reih'n, von Ananas zu der gewichtigen Melone und zur Riesentraube. Champagner mit der Freude leichtem Perlenschaume und ernster Kaffee schliesst das Mal und an der Thür empfängt die Dienerschaft den Dank." B: Es wird Obst herbeigetragen: Eine Ananas, Äpfel, Trauben. Weitere Lakaien servieren Champagner. Ein schwarzer Diener bringt Kaffee; vier weitere schließen den Zug ab. F: Riesentraube / Obstkorb (Ananas). BM: Kerzenleuchter. P: Augenhöhe.

Die tabellarische Analyse zeigt: Panel- und Narrationsgruppen sind im Bilderbogen nicht vorhanden, denn alle sechs Panels gehören zusammen. Die einzig verwendete Induktionsmethode *Von Gegenstand zu Gegenstand*, welche u. a. für wechselnde Gegenstände in einer einheitlichen Szene verwendet wird, stützt diesen Eindruck.[457] Ein Übergang *Von Handlung zu Handlung* schließt sich aus, denn die Veränderungen in den Panels sind groß: Verschiedene kleinwüchsige Diener bringen diverse Gegenstände und Speisen mit. Die Einheit der Szene lässt sich durch die beiden Kerzenleuchter am rechten und linken Rand (Panel 1 – 3) bestimmen. Durch das Fehlen dieser beiden Leuchtmittel in Panel 4 könnte man auf einen Szenenwechsel schließen, Panel 5 und 6 zeigen jedoch an, dass sie nur von Personen verdeckt werden.

Perspektivisch verharrt der *Deutschen Bilderbogen* auf *Auf Augenhöhe,* was den bereits erwähnten reliefartigen Charakter der Illustration stützt – lediglich der schwarze Diener im

[457] Vgl. McCloud, Scott: Comics richtig lesen. S.79.

rechten Teil des sechsten Panels bricht – ob der anderen Hautfarbe – mit dieser Illusion. Da in jedem Panel der komplette Handlungsort abgebildet wird, könnte als Perspektive auch ein *Establishing Shot* vermutet werden – jedoch wird in keinem der Panels deutlich – anders als z. B. im *Neuen Magdeburger Bilderbogen* Nr. 613, *Blaubart*, Panel 9 – wo genau die Handlung spielt und disqualifiziert sich somit. Trotz des breiten Charakters der einzelnen Panels fällt der deutlich zu bestimmende Fokus auf, denn in jedem Panel stechen ein oder zwei Elemente deutlich hervor.



Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 186: *Eine Speisekarte*., Korpus 310.

Der Zeichenstil des Bogens lässt den Eindruck eines Reliefs mit realistischem Charakter entstehen, d. h. Figuren und Gegenstände wirken wie in Stein gemeißelte Renaissancedarstellungen und befinden sich in der McCloud Realismusskala im Bereich 81 bis 85. Im Gegensatz zur realistischen Darstellung steht die überdimensionierte Abbildung von Fischen, Töpfen und Besteck. So ist z. B. der Kablian ebenso groß wie der Hirsch und das Rind.

Bild und Text doppeln sich, Was beschrieben wird, findet sich auch im Bild. Hätte Hübner auf den Text verzichtet – die Bilder ergäben dennoch Sinn und könnten für sich selbst stehen. Folglich kommt dem Text die Bestimmung der Leserichtung zu. Anstatt das Bild hingegen mit dem Ende des Zuges beginnen zu lassen, folgt der Rezipient auch hier dem Text und es treten zuerst jene Elemente im Bild auf, die textlich referenziert werden. Auf diese Art wird jedes Detail des Bogens genau und am richtigen Punkt des Bildes beschrieben. Um die richtigen Abstände zu wahren, fügte Hübner mehrere Geviertstriche als Platzhalter ein (besonders deutlich in Panel 2). Einzig Panel 6 bricht mit dieser Darstellungsweise; Text und Bild ergänzen sich zwar dennoch, wenn auch nicht passgenau. Ein Zeilenumbruch weist auf eine weniger gut durchdachte Bild- / Textverbindung hin.

***Eine Morithat.* (Korpus 179).**

Der *Deutsche Bilderbogen* Nr. 52 von Carl August Reinhardt erzählt die Geschichte eines Kochs, der seinem König einen Hasenbraten zubereiten soll. Unglücklicherweise wird der Braten von Ratten gefressen, die der faule Küchenkater nicht erlegte. Zur Strafe wird dieser sofort erdolcht, an Stelle des Hasen zubereitet und später mit Krautsalat gereicht. Die Rattenplage bleibt jedoch. Um sie zu beseitigen, besorgt der Koch Gift. Jacob Spürnas, ein Lakaie, interpretiert die Situation falsch und warnt den König vor einem drohenden Attentat. Da er und seine Gäste bereits von den Speisen kosteten, bricht Panik aus – man wähnt sich vergiftet. Der Koch soll gehängt werden, doch der Strick reißt und man begnadigt den zu Unrecht Beschuldigten. Es stellt sich heraus: Angst und Krautsalat sorgten für Magenprobleme. Jacob Spürnas indes wird nun an seiner Stelle bestraft und von zwei Männern mit Stöcken verprügelt.

Der sächsische Maler Carl August Reinhardt zählt laut Bernd Dolle-Weinkauff zu jenen Zeichnern des 19. Jahrhunderts, die

> sich mit Witz und Begeisterung für Tollheiten aller Art auch in Zeiten finsterster Restauration zu behaupten [wussten]. Sie verstummten auch nicht, als der revolutionäre Aufbruch zurückgeschlagen wurde, sondern trieben weiter ihre skurrilen Späße, bisweilen bis in Richtung eines gepflegten Nonsense.[458]

Neben seiner Tätigkeit als Karikaturist widmete er sich auch der Kinderliteratur; in letzterem Tätigkeitsfeld arbeitete er vor allem mit anthropomorphen Tieren. Jene Kinderbücher blieben aber meist nicht-sequenziell. Eine Ausnahme waren Teile des Buchs *Die Arche Noah*.[459] Von Reinhardts Liedadaptionen, die neben anderen Bogen gleicher Gestalt im nachfolgenden Unterkapitel gesondert untersucht werden, sticht laut Dolle-Weinkauff die vorliegende Moritat von 1868/69 besonders hervor, denn

> Reinhardt begnügt sich hier nicht damit, bloß das lineare Ordnungsprinzip der Moritatentafel für das Arrangement der Einzelbilder des Bilderbogens zu verwenden, sondern nimmt diese

[458] Dolle-Weinkauff, Bernd: Die Bildergeschichten des Carl August Reinhardt. In: Deutsche Comicforschung 2006. Hrsg. von Eckart Sackmann. Hildesheim 2005. S. 23.
[459] Vgl. Ebd. S. 23 – 24.

> zum Ausgangspunkt einer metafiktionalen Spielerei, wie sich auch in modernen Comics gelegentlich auftritt. So erscheint in der untersten Bildreihe der Bänkelsänger selbst als Erzähler vor einer zeichnerisch simulierten, zerschlissenen Moritatentafel, um Höhepunkt und Ende der Geschichte zu verkünden.[460]

Hier tritt folglich der fiktive Erzähler des Bogens selbst in Erscheinung, was sich vor allem auf den Erzähltext auswirkt. Dieser steht, wie auch in anderen Bilderbogen, unter dem jeweiligen Panel. Ausnahmen bilden die letzten zwei Bilder, denn der Text verlässt den simulierten Raum, d. h. er steht nicht mehr auf der Moritatentafel sondern in der Bildrealität des Erzählers. Diese Besonderheit deutet an, dass er nicht als Teil der Bildrealität, sondern realer Klang gewertet werden muss, der vom Moritatenerzähler abgesondert wird. Dem Text kommt darüber hinaus noch eine weitere Eigenschaft zu, denn er unterteilt die Panels 6, 8 sowie 9; Panel 9 / 10 teilt sich überdies einen Text, was die Vermutung stützt, es handele sich nicht um einen Erzähltext, sondern einen erzählten Text ohne Sprechblase.

	***Deutscher Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 52: *Eine Morithat.*, Korpus 179.**
Panel 1	Text (T): „Leutchen hört! – Es war ein König, / Thät‘ gern Hasenbraten essen, / Und sein Koch erschrack nicht wenig, / Als die Ratten den gefressen.“ Bild (B): Ein adipöser Koch mit Messer in der Hand entdeckt das Skelett eines Hasen. Neben ihm sitzt der Küchenkater, während Ratten um seine Beine krabbeln. Fokus (F): Koch. Bildmittelpunkt (BM): Koch (Bauch/Schürze). Perspektive (P): Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung.*
Panel 2	T: „Der Geheime – Küchenkater / Saß dabei und rührt‘ sich nicht. / D’rob voll Zorn sein großes Messer / In den Leib der Koch ihn sticht.“ B: Der wütende Koch erdolcht den Kater; aus der Wunde spritzt viel Blut. F: Kater mit Messer im Bauch. BM: Koch (Bauch/Schürze). P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 3.	T: „Sprach: „Du sollst als Has‘ nun braten, / Dazu mach‘ ich Krautsalat / Und für diese böse Ratten / Holt‘ ich Gift mir aus der Stadt.“ B: Der Koch steht neben der anderen, bisher verborgenen Seite des Tisches. Mit der linken Hand trägt er einen großen Behälter mit Rattengift; der Kater wurde als Braten zubereitet. F: Behälter mit Aufdruck *Rattengift.* BM: Koch (Bauch/Schürze). P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 4	T: „Jacob Spürnas, der Lakaie, / Der gern guckt durch’s Schlüsselloch, / Sieht das Gift und denkt: ‚Es macht ein Attentat jetzt dieser Koch!‘ – –“ B: Jacob Spürnas guckt durch ein Schlüsselloch. F: Jacob Spürnasens Nase. BM: Undefinierbares Kleidungsstück des Jacob Spürnas. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 5	T: „Doch der Koch thut schön serviren / Hasenkater als Gericht. / Spricht: ‚Man

[460] Vgl. Ebd. S. 26.

	***Deutscher Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 52: *Eine Morithat.*, Korpus 179.**			
	wird ihn schnabeliren, / Denkt an einen Kater nicht.'" B: Der Koch serviert den Katzenbraten. F: Koch. BM: Koch. P: Augenhöhe.			
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*			
Panel 6	T: „Und es speist der Landesvater / Mit Gesandten fremder Staaten / Den Geheimen – Küchenkater / Ahnungslos als Hasenbraten."	T: „Da sagt, leis herbeigeschlichen, / Jacob Spürnas, der Lakei, / Daß es der Geheime-Küchen- / Kater mit Arsenit sei."		
	B: König, Königin und Gäste speisen an einer Tafelrunde, während Jacob Spürnas ihm etwas zuflüstert. F: König und Jacob Spürnas. BM: Braten. P: Augenhöhe.			
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*			
Panel 7	T: „Alles schreit nun Mord und Zeter / Majestät ächzt: ‚Diesen Koch! / Diesen schlechten Attentäter / Steckt mir in das tiefste Loch!' –" B: Der Koch wird von zwei Wachen festgenommen. F: Koch. BM: Koch. P: Augenhöhe.			
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*			
Panel 8	T: „Und der Erbprinz von Marokko / Hält sich wimmernd seinen Bauch, / Der Gesandte von Monaco / Spürt ein böses Zwicken auch."	T: „Kammerherren rennen eilend, / Wimmernd nach dem Leibarzt 'rum, / Kammersamen sitzen heulend / Ueberall im Schloß herum."	T: „Alles fühlt in den Gedärmen / Zwicken, Reißen, Angst und Pein. / Dieser thut den Bauch sich wärmen, / Jener nimmt zum Brechen ein."	T: „Majestät ächzt: ‚An den Galgen / Soll der Koch für diese That. / Denn uns Katzen aufzutischen, / Ist allein schon Hochverrath.'"
	B: Verschiedene anwesende Personen krümmen sich, ihre Position orientiert sich am Text. Einer von ihnen hält sich ein Bügeleisen an den Bauch, ein Arzt mit überdimensionalen Spritze, einem nicht genauer definierten Gegenstand und einem Gefäß mit Zettel (Aufschrift: „alle 2 Stunden") eilt von rechts herbei. F: Undefiniert. BM: Bügeleisen bzw. Mann mit Bügeleisen. P: Augenhöhe.			
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*			
Panel 9	T: „„Aber, uns gar einzurühren / Rattengift, ist schändlich, doch / Thut ihn zum Galgen führen, / Baumeln muß der böse Koch.'"	T: „Wie er soll gehenkt nun werden, / Reißt entzwei der Galgenstrick, / Und der Koch fällt hin zur Erden – / Denn sein Bauch war gar zu dick."	T: „Auch Pardon thut man ihm reichen, / Weil sein' Unschuld kund sich that, / Denn das Kneipen in den Bäuchen / Kam von Angst und Krautsalat."	
	B: Ein Galgengerüst. Der Henker hält den Strick in den Händen, der Strick reißt			

	***Deutscher Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 52: *Eine Morithat.*, Korpus 179.**	
	und der Koch fällt. Ein glatzköpfiger Mann mit Brille hält einen „Pardon"-Zettel in der rechten Hand. Außerhalb der Bildrealität sieht man den Erzähler des Bogens. Dieser trägt einen Zylinder, einen alten Anzug und einen Backenbart. Er zeigt mit einem Stock auf den Zettel des glatzköpfigen Mannes. F: Erzähler. BM: Leer. P: Augenhöhe (Erzähler).	
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*	
Panel 10.	T: „Auch Pardon thut man ihm reichen, / Weil sein' Unschuld kund sich that, / Denn das Kneipen in den Bäuchen / Kam von Angst und Krautsalat."	T: „Jacob Spürnas, den Lakaier / Kriegt man her an seiner Statt / Haut ihn durch ganz ungeheuer, / Weil er so gelogen hat."
	B: Zwei Männer mit Stöcken prügeln auf Jacob Spürnas ein. Dieser liegt auf einer Bank, seine Hände wurden festgebunden. Ein Mann mit Brille beaufsichtigt das Prozedere. F: Jacob Spürnas. BM: Jacob Spürnasens Hinterteil, über dem sich eine Staubwolke (?) bildet. P: Augenhöhe.	

Folgende Narrationsgruppen lassen sich im vorliegenden Bogen ausmachen: Panel 1 – 3 (Gruppe 1: Der Kater wird geschlachtet und zubereitet), Panel 4 (Gruppe 2: Jacob Spürnas spioniert), Panel 5 – 7 (Gruppe 3: Das Mahl wird serviert, der Koch verhaftet), Panel 8 (Gruppe 4: Die Gäste fühlen sich unwohl), Panel 9 und 10 (Gruppe 5: Der Koch wird begnadigt und Jacob Spürnas bestraft). Insbesondere Gruppe 1 sticht heraus, denn sie bildet auch eine Panelgruppe, d. h. Panel 1 und 2 zeigen einen engen Bewegungsablauf, der ein Subjekt bei einer Handlung präsentiert. Der Koch nimmt sein Messer und rammt es in den Bauch des Katers (Induktionsmethode: *Von Handlung zu Handlung*). Weitere Übergänge erfolgen *Von Gegenstand zu Gegenstand* oder *Von Szene zu Szene* – insbesondere die Gruppen 4 und 5 verweisen auf andere Orte und Zeiten, die Übergänge sind hier besonders groß.

Gruppe 4 weist ebenfalls eine Besonderheit auf, denn bei Panel 8 handelt es sich um ein auf Moritatenbogenbreite ausgedehntes Panel, in dem mehrere Personen auftreten: Der Erbprinz von Marokko sowie der Gesandte von Monaco, Kammerherren und -Damen, der König sowie ein Arzt. Vom Text wird das Panel in vier Bereiche unterteilt, wobei der abgebildete Teilbereich immer den Textinhalt doppelt. Ähnlich verhält es sich mit Panel 6. Man speist an einer Tafelrunde, im rechten Bildabschnitt flüstert Jacob Spürnas dem König seine Vermutung ob der vergifteten Speisen zu. Der Text beschreibt im ersten Block (links) die geladenen Gäste, der zweite Teil (rechts) lenkt den Blick auf den Lakai des Königs. Das Verhältnis von Text und Bild ist überschnitten, denn der Rezipient erfährt, was Jacob Spürnas dem König ins Ohr flüstert.

Gruppe 5 verdeutlicht die Metaebene der Darstellung: Es zeigt sich, dass der Bogen drei Ebenen enthält, von der eine die sequenzielle Geschichte, eine den Erzähler und eine weitere den Klang / die Sprache darstellt. Da der Erzähler mit seinem Zeigestock auf den „Pardon"-Zettel in Panel 9 verweist, wird deutlich, dass man sich bereits in der dritten Strophe befindet. Diese dritte Strophe überlappt mit Panel 10 und stellt somit eine Verbindung zwischen den beiden Bildern her. Mehr noch bricht Reinhardt mit der bisherigen Erzählweise, die eine Strophe dem jeweiligen Panel / Panelabschnitt zuordnet: Die Moritatentafel als solche rückt in den Vordergrund; der Rezipient folgt den Worten des Erzählers, der Blick bleibt frei.

Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 52: *Eine Morithat*., Korpus 179.

Reinhardt verwendet in *Eine Morithat* ausschließlich die Perspektive *Auf Augenhöhe*. Abgesehen vom Schloss / Palast des Königs (Küche, Küchentür, Speisesaal) wird noch die Hinrichtungsstelle gezeigt. Aufgrund der Metastruktur des Bogens werden zwei Rahmentypen verwendet. Der erste Rahmen besteht aus der Moritatentafel selbst: Ein Blatt Papier wird am oberen und unteren Rand mit Hilfe eines Stockes beschwert. Die Bildergeschichte auf dieser Tafel wird von stockähnlichen Rahmen unterteilt. Stark überzeichnete Figuren bevölkern die Geschichte, nicht nur im Falle des Marokkaners entsprechen sie üblichen Klischees. Lediglich

der Erzähler entspricht einer realistischen Gestaltung. Somit werden die beiden Bildebenen voneinander abgesetzt (Realität / Zeichnung innerhalb der Realität). Innerhalb der Panels wurden nur die nötigsten Elemente gezeichnet. Panel 4 zeigt einzig den Spion und das Schlüsselloch, durch das er späht, Panel 8 bildet lediglich die leidenden Personen und einen besorgten Arzt ab. Auf der McCloud-Realismmusskala nehmen die Figuren des Moritatenbogens den Bereich 32 bis 35, 47 bis 51 sowie 60 bis 64, der Erzähler hingegen den Bereich 44 bis 45, 60 sowie 79 bis 80 ein.

Das Verhältnis zwischen Text und Bild ist weitestgehend textlastig, d. h. „Die wesentlichen Informationen werden vom Text übermittelt, das Bild dient lediglich der Illustration."[461] In jedem Panel wird ein Moment des Begleittextes illustriert, während weitere Informationen – etwa welcher Salat zum falschen Hasen serviert wird – vom Text hinzugefügt werden. Ausnahmen bilden die Panels 6 und 8, wo sich das Text- / Bildverhältnis doppelt bzw. überschneidet.

Der Thierfang in Afrika. (Korpus 263)

Exotische Tiere zu fangen, stellt eine große Herausforderung dar und so erteilt der Erzähler des *Deutschen Bilderbogens* Nr. 139, den R. Schönborn zeichnete und dessen Text von Paul Rüthling stammt,[462] seinen Lesern humoristische Tipps zum *Thierfang in Afrika*.

Anders als die bisher untersuchten Bogen steht *Der Thierfang in Afrika.* stellvertretend für jene Bogenstrukturen, die viele Panels verwenden, von denen aber nur wenige sequenziell ausfallen, denn Schönborns Sequenzen beziehen sich immer nur auf zwei aufeinanderfolgende Panels, in denen der Fang einer Spezies dokumentiert wird; es erfolgt ein Szenenwechsel, ein anderes Tier (ein Nilpferd, Tiger, Gnu, Nashorn, Krokodil sowie ein Elefant) steht im Mittelpunkt der Jagd und die jeweils anzuwendende Fangmethode wird erläutert.

12 sich selbst begrenzende und rahmenlose Panels werden von einem Text begleitet, der unter dem jeweiligen Bild steht und ohne Textkasten auskommt. In Versform wird der Bildinhalt erklärt und die Bildpaare miteinander in Beziehung gesetzt, denn der Zusammenhang der Bildpaare ist ohne textliche Erläuterung nicht sofort erkennbar – lediglich die Jagdszenen vor afrikanischer Landschaft lassen auf bildlicher Ebene einen Zusammenhang erkennen. Die Folgende Tabelle gibt Auskunft über die Struktur des Bogens und seine Inhalte.

	***Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 139: *Der Thierfang in Afrika.*, Korpus 263.**
Panel 1	Text (T): „Sperlinge sind leicht zu fangen, streut man Salz nur auf den Schwanz, / Doch ein Nilpferd zu erlangen, das ist schwer, und Niemand kann's. / Ich häng' hoch auf schmalem Pfade ein dreispitzig Eisen auf, / Nämlich wenn das Nilpferd grade dahin richtet seinen Lauf." Bild (B): Im Hintergrund sind Pyramiden zu erkennen, dass Nilpferd steht in einem Waldstück. Vor ihm, an einem Ast befestigt, befindet sich die tödliche Waffe: Ein Seil, an dessen Ende ein Dreispitz befestigt ist, wird mit Hilfe zweier

[461] Mc Cloud, Scott: Comics machen. S. 130.

[462] Paul Rüthling war Autor mehrerer Bilderbogen. Von ihm stammt auch der Text zu *Aus der Reisemappe.* (Korpus 204, Zeichnungen von Paul Konewka), *Der Schneider von Ulm.* (Korpus 169, Zeichnungen von Carl Ofterdinger), *Die versäumte Audienz* (Korpus 172, Zeichnungen von Ludwig Burger) oder *Des Schusterjungen Tageslauf* (Korpus 248, Zeichnungen von Carl Ofterdinger).

	***Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 139: *Der Thierfang in Afrika.*, Korpus 263.**
	Rollen (eine an einem Ast und eine am Baumstamm befestigt) fixiert. Fokus (F): Falle. Bildmittelpunkt (BM): Kopf des Nilpferds. Perspektive (P): Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung.*
Panel 2	T: „Sieht das Unthier nun gesperrt seinen Weg mit einem Seil, / Stutzt es anfänglich und zerret dann daran aus Langeweil; / Schwabb! gleich fällt der Nasenklemmer auf den Kopf ihm, hält es fest, / Bis man dann durch Schmiedehämmer gibt dem dicken Wanst den Rest.“ B: Der Blick des Rezipienten fällt nun in den Wald, d. h. die Pyramiden sind nicht mehr zu erkennen. Das Nilpferd liegt tot auf dem Boden, sein Kopf wurde von der tödlichen Apparatur durchbohrt. F: Gefangenes Nilpferd. BM: Nilpferd. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 3	T: „Eine praktische Methode ferner für den Tigerfang / Fand mein Diener, und die Mode ist noch heute sehr in Schwang. [sic!] / Man streut auf den Weg viel Blätter, dick mit Vogelleim beschmiert, / Wo der Tiger bei schön Wetter Abends gern vorbei spaziert.“ B: Ein alter Mann mit weißem Bart, Turban und Brille hockt an einer Palme und bestreicht Blätter mit Vogelleim. Links neben der Palme befindet sich ein undefinierbares, anthropomorphes Wesen (vermutlich der zweite Mann aus Panel 4). Ein Tiger streift durch den Dschungel – an ihm kleben bereits Blätter. F: Alter Mann mit Turban. BM: Eine Pflanze. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 4	T: „Jedes Blatt klebt nun den Schlingeln fest an Schnauze, Haar und Bein; / Wie sie sträuben sich und ringeln, Ueben nur noch mehr sich ein. / Immer größ’re Angst bemeistert sich des Thieres wie noch nie, / Bis es endlich ganz bekleistert willig folgt zur Menag‘rie.“ B: Ein Mann (Links) mit Zylinder, Flinte und Stock tritt den Tiger, dieser geht mit eingezogenem Schwanz vor ihm her und der alte Mann mit Turban hält das Tier an seinem Halsband fest. F: Mann mit Flinte und Stock (Links). BM: Rücken des Tigers. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 5	T: „Auch der Fang des Gnu’s erfreuet, wenn man kreuz und quer, zick-zack, / Auf der Thiere Weideplatz streuet kleine Häufchen Schnupftaback. / Kommt das Gnu nun auf die Wiese, und riecht an dem Doppelmops, / Niest es an der starken Priese, macht erschreckt ’nen großen Hops.“ B: Ein Gnu steht auf einer Wiese und niest in einen Busch. Im Hintergrund sind Berge zu erkennen. F: Gnu. BM: Gnu. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*

	***Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 139: *Der Thierfang in Afrika.*, Korpus 263.**
Panel 6	T: „Ganz verblüfft flieht es nun weiter, riecht am nächsten Busch, doch wie? / Hier auch duften alle Kräuter nach ‚Eptschi, Eptschi, Eptschi! !‘ / Wenn vom Nieskrampf ganz betäubt, kommt der Jäger hintendrein, / Fängt das Gnu, ohn‘ daß sich's sträubet, ‚Prosit!‘ und dann sperrt er's ein.“ B: Ein nach rassistischen Klischees gezeichneter Afrikaner trägt ein Beil über der Schulter und führt das gefangene und vom Nieskrampf lädierte Gnu an einer Leine mit sich. F: Kopf des Afrikaners. BM: Kopf des Gnus. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 7	T: „Sehr gefährlich zu erlegen ist das Nashorn wild und groß. / Erst muß man ihm grob begegnen, wüthend stürzt es dann drauf los. / Jetzt muß man durch Flucht sich retten hinter einen Baum, denn vorn / Bohrt das Beest, d'rauf will ich wetten, in den Stamm sein starkes Horn.“ B: Der Jäger läuft vor einem Nashorn davon. In einer Hand hält er einen Stab, in der anderen einen Schraubenschlüssel. F: Mann mit Schraubenschlüssel. BM: Nashorn. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung.*
Panel 8	T: „Weil das spitze Horn wir Butter selbst den harten Stamm durchstößt, / Steckt man eine Schraubenmutter schnell daran und schraubt sie fest. / Sieht das Nashorn sich gefangen, und begreift nicht wie das kam, / Läst es bald die Flügel hangen, und durch Hunger wird's dann zahm.“ B: Das Horn des Nashorns steckt in einem Baum und der Jäger fixiert das Tier mit Hilfe eines Schraubenschlüssels und einer Mutter. F: Mann mit Werkzeug. BM: Nashorn. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 9	T: „Doch sehr sinnreich ist vor allen auch mein Krokodilenfang, / Patentirt sind meine Fallen in Egypten lebenslang. / An zwei Ketten sind Gewichte, auch ein Balken hängt daran; Und zum leck'ren Schaugewichte noch ein schwarzer Hampelmann.“ B: Drei Baumstämme, an denen eine Art Hebevorrichtung befestigt ist, stehen im Dreieck aneinander. Zwischen zwei Stämmen hängt ein, an Ketten angebrachter Balken. Oben am Stamm (links im Bild) befindet sich ein Gewicht. Ein Fetisch in Form eines Hampelmanns hängt am mittleren Baumstamm. Ein Krokodil liegt auf dem Balken und betrachtet neugierig das Kunstobjekt. F: Gewicht. BM: Leer. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 10	T: „Kommt das Thier nun aus den Flüssen, sieht die Lockpfeif‘ hängen dort, / Schnappt es nach dem fetten Bissen, zerrt am Negerlein sofort. / Bums! liegt das Gewicht im Grase, fliegt der Balken in die Luft, / Hampelmann macht ihm 'ne Nase, und das Thier denkt: ‚O du Schuft!‘“ B: Die Perspektive wechselt. Man befindet sich nun zwischen dem rechten und

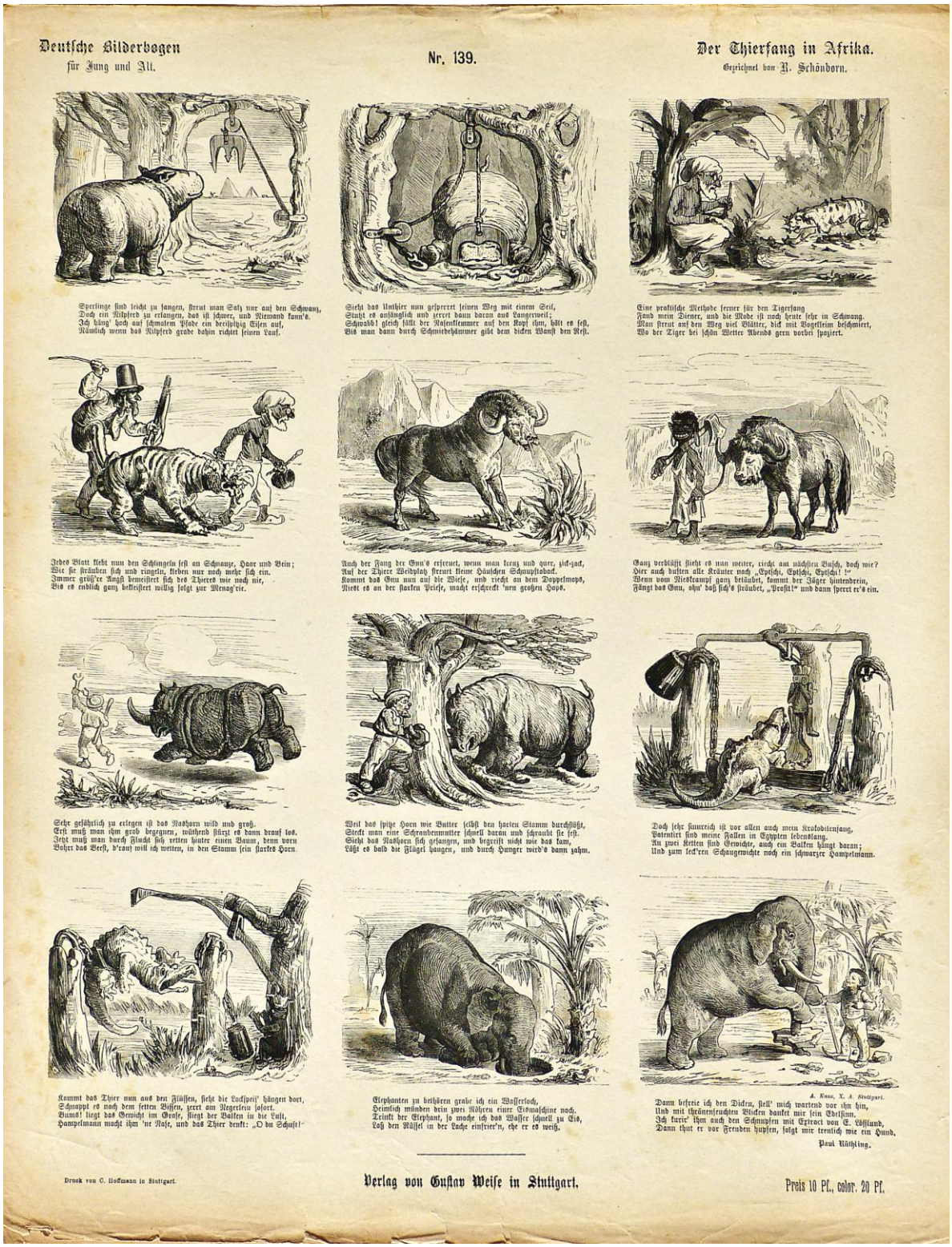
	***Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 139: *Der Thierfang in Afrika.*, Korpus 263.**
	dem mittleren Baum. Das Gewicht befindet sich nun auf dem Boden – das Krokodil hingegen liegt auf dem in die Höhe gezogenen Balken. Auf dem Boden liegend verhöhnt der Fetisch das gefangene Tier. F: Entsetztes Krokodil. BM: Krokodil (Schnauze). P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 11	T: „Elephant zu bethören grabe ich ein Wasserloch, / Heimlich münden drin zwei Röhren einer Eismaschine noch. / Trinkt der Elephant, so mache ich das Wasser schnell zu Eis, / Laß den Rüssel in der Lache einfrier'n, ehe er es weiß." B: Ein Elefant trinkt aus einem Wasserloch. Neben und hinter ihm befinden sich Palmen. F: Elefant. BM: Elefant. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung.*
Panel 12	T: „Dann befreie ich den Dicken, stell' mich wartend vor ihn hin, / Und mit thränenfeuchten Blicken danket mir sein Edelsinn. / Ich kurier' ihm auch den Schnupfen mit Extract von E. Löfflund, / Dann thut er vor Freude hupfen, folgt mir treulich wie ein Hund. Paul Rüthling." B: Der Rüssel des Elefanten steckt in einer kleinen Eisscholle, der Jäger steht mit einer Spitzhacke neben dem Tier. F: Elefant. BM: Elefant. P: Augenhöhe.

Panel- und Narrationsgruppen fallen, ob der der Struktur des Bogens, identisch aus: Panel 1 und 2, 3 und 4, 5 und 6, 7 und 8, 9 und 10 sowie 11 und 12 bilden jeweils Panel- / Narrationsgruppen, d. h. die Handlung der Erzählung sowie die abgebildete Bewegung erstreckt sich jeweils nur auf zwei aufeinanderfolgenden Panels – es werden die Induktionsmethoden *Von Handlung zu Handlung* und *Von Gegenstand zu Gegenstand* verwendet – während die Übergänge zwischen den jeweiligen Zweierpaaren auf *Von Szene zu Szene* beruhen. Der Szenenzusammenhang wird darüber hinaus lediglich durch die Rahmenhandlung hergestellt, d. h. auf rein bildlicher Ebene erfolgt er größtenteils assoziativ, denn jede Tierart wird von einem anderen Jäger gefangen (Panel 1, 2, 9 und 10 zeigt zudem nur die Falle selbst, nicht aber den Jäger). Trotz des losen Zusammenhangs der sechs Bilderpaare untereinander unterscheidet sich der Bogen elementar von ähnlich strukturierten Blättern wie etwa *Die Angler* (Korpus 219).[463]

Bei der durchgehend verwendeten Perspektive des Bogens handelt es sich um *Auf Augenhöhe* – einzig der Blickwinkel ändert sich kontinuierlich, der Handlungsort bleibt

[463] In diesem als Sonderfall eingeordneten Bogen von Carl Reinhardt werden verschiedene Einzelbilder von Anglern miteinander kombiniert – ein Zusammenhang besteht einzig in der gewählten Thematik. Sowohl auf narrativer als auch auf bildlicher Ebene werden verschiedene Personen präsentiert, die nur durch den Angelsport verbunden sind. Prototypische Äußerungen des Anglerjargons wie etwa „Herr College! Heute beißen se gar nich – Prosit! ! –" (Korpus 219) oder „Gegen die Mücken hilft Rauch." (Korpus 219) begleiten die teils absurden Bilder. Lediglich das letzte Panel – es nimmt die gesamte Bogenbreite ein – erinnert an ein Metapanel. Somit weist ein sonst nicht-sequenzieller Bogen mehrere Einzelbilder und ein Metapanel auf.

jedoch auf dem afrikanischen Kontinent. Die Zeichnungen nehmen auf der McCloud-Realismusskala verschiedene Bereiche ein. Werden etwa Menschen abgebildet, befindet man sich zwischen 51 und 57, bei Tieren zwischen 60 – 63 und 79 – 84, die Hintergründe sind als realistisch zu beschreiben.



Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 139: *Der Thierfang in Afrika*., Korpus 263.

Der Bogen orientiert sich an der westlichen Leserichtung. Der Text verhält sich zum Bild größtenteils gedoppelt, d. h. es wird textlich der Bildinhalt beschrieben und nur an wenigen Stellen Informationen auf textlicher Ebene hinzugefügt.

Hansel und Grethel (Korpus 8), *Lehrreiche Geschichte von Martin und Ilse oder das Pfefferkuchenhäuschen* (Korpus 23) und: *Hänsel und Grethel (nach Grimm)* (Korpus 180)

Aus der Not heraus und von seiner niederträchtigen Gemahlin gedrängt, beschließt ein Vater schweren Herzens, seinen Sohn Hänsel und seine Tochter Grethel im Wald auszusetzen. Zunächst gelingt den Kindern, dank einer List, die Rückkehr zum Elternhaus, doch als man sie erneut aussetzt, irren die Geschwister umher. Ein Pfefferkuchenhaus, das sie auf ihrem Weg entdecken, scheint sie aus ihrer Not zu erlösen, doch die Besitzerin entpuppt sich als bösartige Hexe. Sie nimmt die Kinder gefangen, will Hänsel mästen, schlachten und verspeisen. In letzter Sekunde gelingt es Grethel, die alte Frau zu töten. Man raubt ihre Schätze, kehrt nach Hause zurück und lebt glücklich dahin, denn die Mutter verstarb während ihrer Abwesenheit.

Wie auch *Schneewittchen*, *Rotkäppchen* oder *Aschenputtel* gehört *Hänsel und Gretel* zu den bekanntesten Märchen der Literaturgeschichte. Es enthält

> zahlreiche Motive, die unter anderem bereits in Giambattista Basiles *‚Pentamerone‘* von 1636 in *‚Nennillo e Nennella‘* vorgeformt waren. Nach den Brüdern Grimm bearbeitete das Thema in Deutschland auch Franz Graf Pocci im Jahre 1838 und zeichnete selbst Illustrationen dazu, ebenso publizierte Friedrich Wilhelm Gubitz das Märchen als *‚Die Kinder im Wald‘* mit eigenen Holzschnittillustrationen; auch Ludwig Bechstein nahm das Thema in leicht veränderter Form in sein *‚Deutsches Märchenbuch‘* von 1845 auf.[464]

Ob der Bekanntheit des Märchens verwundert es deshalb nicht, dass sich im Korpus drei *Hänsel-und-Grethel*-Bogen finden:

→ *Hansel und Grethel.: Neuruppin, bei Oehmigke & Riemschneider*. Nr. 8656, o. D., Korpus 8.
→ *Lehrreiche Geschichte von Martin und Ilse, oder das Pfefferkuchenhäuschen*.: *Neuruppin, zu haben bei Gustav Kühn*. Nr. 1136, 1835/40, Korpus 23.[465]
→ *Hansel und Grethel (nach Grimm). Gezeichnet von Th. Hosemann.*: *Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt.* Nr. 53., 1879, Korpus 180.

Darüber hinaus existieren weitere Bearbeitungen, die aber nicht Teil des Korpus sind.[466]

---

[464] Eichler, Ulrike: Lehrreiche Geschichte von Martin und Ilse. In: Märchen Sagen und Abenteuergeschichten auf alten Bilderbogen neu erzählt von Autoren unserer Zeit. S. 109.
[465] Ebd. S. 109.

Auf textlicher Ebene lassen sich drei verschiedene Varianten des Märchens bestimmen. *Hansel und Grethel* (Korpus 8) berichtet von armen, jedoch braven Eltern, deren Kinder im Wald Beeren sammeln und sich beim Versuch, ihre Eltern zu unterstützen, verirren. Das Haus der Hexe besteht aus Pfefferkuchen, Türen und Fenster aus Marzipan. Hansel wird von der Hexe in den hauseigenen Stall gesperrt, Grethel soll ihn füttern damit der Junge geschlachtet werden kann. Dieser verweigert indes die Nahrungsaufnahme und wird in Folge immer dünner, was die Hexe dazu verleitet, das Mädchen vorzuziehen. Das Vorhaben misslingt und Grethel stößt ihre Peinigerin in den Ofen, wo sie „elend“[467] verbrennt. Nach der Befreieung des Bruders findet man im Haus Reichtümer von denen der Vater ein Gut kauft auf dem man glücklich dahinlebt.[468]

Die *Lehrreiche Geschichte von Martin und Ilse, oder das Pfefferkuchenhäuschen.* (Korpus 23) weist einige Unterschiede auf. Die Kinder leben ebenfalls bei armen Eltern, helfen jedoch nicht freiwillig und müssen Beeren sammeln. Auch Martin und Ilse verirren sich und gelangen an ein Pfefferkuchenhaus, dessen Fenster aus Zuckerkant bestehen.[469] Der *Neuruppiner Bilderbogen* benennt die Eigentümerin des seltsamen Hauses als „altes, verschrumpftes Mütterchen“ (Panel 4) bzw. „böses Weib, [das] [..] Kinder auffraß“ (Panel 6). Martin wird ebenfalls in einen Stall gesperrt, und magert vor Gram ab. Nun soll Ilse den Tod finden. Die Umstände des Todes der Hexe werden etwas umständlich beschrieben: „[Die Alte] heizt den Back=ofen, um Ilsen hinein zu schieben. // Diese stellt sich aber dumm an und sagt, die Alte möchte es ihr nur erst vormachen. Diese setzt sich nun auf den Schieber, Ilse schiebt sie hinein und sie muß umkommen.“ (Panel 8 – 9). Nach dem Verscheiden der alten Frau danken die Kinder Gott, finden einen Schatz, von dem die Eltern ein Haus kaufen.[470]

Hänsel und Grethel (nach Grimm). (Korpus 180) orientiert sich, wie der Titel bereits andeutet, exakter an der Vorlage aus den *Kinder- und Hausmärchen*. Auch in dieser Version handelt es sich um einen armen Vater, der aufgrund einer Teuerung noch ärmer wird. Seine

---

[466] Zu ihnen gehört etwa der *Münchener Bilderbogen* Nr. 31, *Hansel und Grethel.*, von Ignaz Stölzle (1849), der sich u. a. in der Sammlung des *Germanischen Nationalmuseums* befindet.

Im Gegensatz zu den untersuchten Bogen wurden die einzelnen Bilder mit römischen Ziffern versehen und demnach nicht durgehend der Leserichtung entsprechend rezipiert (sie wäre I, II, III, IV, VI, V, VII, VI, VIII). Auf bildlicher Ebene unterscheidet sich der Bogen vor allem durch eine mehrfach auftretende, schwarze Katze, die in keinem der untersuchten Bilderbogen vorkommt. Das Hexenhaus besteht nicht aus Pfeffer- bzw. Lebkuchen sondern aus Stein und die Hexe zeigt niederträchtige Züge. Auch eine rabiate Darstellungsweise lässt sich ausmachen. Hansels Gefängnis etwa erinnert an einen mittelalterlichen Büßerkäfig und ist dementsprechend kaum größer als Hansel selbst. Zudem wurde die Hexenverbrennung explizit bebildert: Sie verbrennt nicht hinter verschlossenen Ofentüren, sondern direkt im Bild.

Anzumerken sei darüber hinaus, dass die Geschichte deutlich von den Kinder- und Hausmärchen abweicht. Hansel und Grethel verirren sich im Wald (Panel 1), finden die Hütte der Hexe und klopfen an. Nach anfänglicher Furcht lassen sie sich vom freundlichen Wesen der Hexe ins Haus locken (Panel 2) und erst am nächsten Tag wird Hansel zum Mästen in einen Käfig gesperrt (Panel 3). Grethel indes muss längere Zeit schwere Arbeit verrichten (Panel 4). Eines Tages soll der inzwischen fette Hansel gegessen werden; Grethel verweigert der Hexe den Gehorsam (Panel 5), was zum vergeblichen Versuch führt, das Mädchen zu verderben. Als die Hexe nun das ungehörige Kind verbrennen will, fängt sie selbst Feuer und stirbt (Panel 6). Grethel befreit ihren Bruder (Panel 7), sie stehlen den Besitz der Peinigerin, erklimmen eine Anhöhe und erspähen ihre Heimat. (Vgl. Hansel und Grethel. Münchener Bilderbogen Nr. 31. und: Stölzle, Ignaz: Hansel und Grethel. Münchener Bilderbogen Nr. 31. und: http://www.bildindex.de/document/obj00120198/mi08043f04/?part=0 [konsultiert am 27.07.2017].)

[467] Korpus 8.

[468] Vgl. Korpus 8.

[469] *Lehrreiche Geschichte von Martin und Ilse* ist eine Alternativversion von *Hänsel und Grethel*, die sich z. B. in Johann Andreas Christian Löhrs *Das Buch der Mährchen* von 1819/20 findet. (Vgl. Löhr, Johann Andreas Christian: Das Buch der Mährchen. Leipzig 1819/20.) Eine weitere Fassung stammt von Johann Heinrich Lehnert. (Vgl. Lehnert, Johann Heinrich: Mährchenkranz für Kinder. Der erheiternden Unterhaltung besonders im Familienkreise geweiht. Berlin 1829.)

[470] Vgl. Korpus 23.

Frau drängt ihn, die Kinder im Wald zurückzulassen. Diese hören von dem bösartigen Plan und Hänsel stopft sich die Taschen voller Kiesel mit denen er den Weg zum Elternhaus finden wird. Erneut ausgesetzt misslingt der Rettungsversuch, da man nur eine Spur mit Brotkrumen legen konnte, die von den Vögeln des Waldes verspeist wurde. Die Kinder irren zwei Tage umher und folgen schließlich einem weißen Vogel, der sie zu einem Haus aus Brot mit einem Dach aus Kuchen führt und dessen Fenster aus Zucker bestehen. Eine steinalte Hexe sperrt Hänsel in einen Stall, plant die Kinder zu töten, zu kochen und zu verzehren. Mittels einer List gelingt es Grethel, die böse Frau zu verbrennen, man findet einen Schatz und eine weiße Ente bringt die Kinder in Sicherheit. Wieder beim Vater angekommen, erfährt man vom Tod der Mutter und lebt fortan ohne Not.[471]

Hansel und Grethel. (*Neuruppiner Bilderbogen, Oehmigke & Riemschneider* Nr. 8656, Korpus 8) sowie *Leerreiche Geschichte von Martin und Ilse, oder das Pfefferkuchenhäuschen* (*Neuruppiner Bilderbogen, Gustav Kühn*, Nr. 1136, Korpus 23) verändern den Grimm'schen Text enorm und kürzen ihn auf wenige Momente zurecht. Die bereits genannten Abweichungen – etwa die Abwesenheit der niederträchtigen Mutter und das zufällige Verirren im Wald – mildern den brutalen Kern des Märchens ab, verschieben die Bedrohung durch die eigenen Eltern einzig auf die Hexe im Wald.[472] Zudem unterscheidet sich auch die Form des Hexenhauses: Korpus 8 (*Neuruppiner Bilderbogen, Oehmigke & Riemschneider* Nr. 8656) spricht von einem Pfefferkuchenhaus mit Fenstern und Türen aus Marzipan, Korpus 23 (*Neuruppiner Bilderbogen, Gustav Kühn*, Nr. 1136) von einem Pfefferkuchenhaus mit Fenstern aus Zuckerkant. Einzig Korpus 180 (*Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt.*, Nr. 53), *Hänsel und Grethel (nach Grimm).* erzählt von einem Haus aus Brot, dessen Dach mit Kuchen gedeckt wurde. Jene letzte Fassung orientiert sich an Grimms *Ausgabe letzter Hand* (1857). Eine genaue Beschreibung des Hexenwesen („Wenn eins in ihre Gewalt kam, so machte sie es tot, kochte es und aß es, und das war ihr Festtag. Die Hexen haben rote Augen und können nicht weit sehen, aber sie haben eine feine Witterung, wie die Tiere, und merken's, wenn Menschen herankommen.“[473]) fehlt.

Die folgende Tabelle vergleicht die drei relevanten Bilderbogen miteinander; der Text von *Hänsel und Grethel (nach Grimm).*, *Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt.* Nr. 53, wird ob seiner Länge zusammengefasst.

	***Neuruppiner Bogen* Nr. 8656, Oehmigke & Riemschneider: *Hansel und Grethel.*, Korpus 8.**	***Neuruppiner Bogen* Nr. 1136, Gustav Kühn: *Lehrreiche Geschichte von Martin und Ilse oder das Pfefferkuchenhäuschen, zu haben bei Gustav Kühn.*, Korpus 23.**	***Deutsche Bilderbogen* Nr. 53: *Hansel und Grethel (nach Grimm). Gezeichnet von Th. Hosemann.*, Korpus 180.**
Panel 1	Text (T): „Hansel und Grethel waren die Kinder armer, braver Leute, die sich ihr Brod sauer verdienten.“ Bild (B): Hansel und Grethel werden bis zu den Hüften abgebildet. Sie	(T): „Martin und Ilse waren Bruder und Schwester, hatten aber sehr arme Eltern und mußten um im Walde Erdbeeren zum Verkauf suchen.“ (B): Martin trägt eine blaue Hose mit roten	(T): Ein armer Holzhacker wohnt vor einem Wald. Eines Tages erzählt er seiner Frau, dass er, bedingt durch eine Teuerung, nicht mehr weiß, wie er die Familie ernähren soll. Seine Frau rät ihm die Kinder im Wald auszusetzen, doch er weigert

[471] Vgl. Korpus 180.
[472] Zur Symbolik der Mutter und der Hexe siehe auch: Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. S. 183 – 191.
[473] Grimm, Jacob und Wilhelm: Hänsel und Grethel. In: Kinder- und Hausmärchen. Band 1. S. 105.

	***Neuruppiner Bogen* Nr. 8656, Oehmigke & Riemschneider: *Hansel und Grethel.*, Korpus 8.**	***Neuruppiner Bogen* Nr. 1136, Gustav Kühn: *Lehrreiche Geschichte von Martin und Ilse oder das Pfefferkuchenhäuschen, zu haben bei Gustav Kühn.*, Korpus 23.**	***Deutsche Bilderbogen* Nr. 53: *Hansel und Grethel (nach Grimm). Gezeichnet von Th. Hosemann.*, Korpus 180.**
	halten sich an der Hand, und umarmen sich dabei. Hansel trägt eine blaue Jacke, ein gelbes Hemd mit weißem Rüschenkragen und eine beige Hose. Grethel kleidet sich mit einem gelben Kopftuch und einem weiß-roten Kleid mit gelben Details. Fokus (F): Hansel und Grethel. Bildmittelpunkt (BM): Hansel und Grethel. Perspektive (P): Augenhöhe.	Hosenträgern und ein weißes Hemd. Ilse eine rotes Kleid mit weißen Überrock; ihre Haare sind zu einem Zopf verflochten. Sie führen einen Korb mit sich. Die Kinder suchen im Wald nach Erdbeeren. (F): Ilse. (BM): Ilses Rock. (P): Augenhöhe.	sich vorerst. Da er aber schwach ist, gibt er dem stetig Drängen seiner Frau nach. Hänsel und Grethel hören, was ihre Eltern planen. Hänsel geht nach draußen und stopft sich die Taschen voller Kieselsteine, um den Weg in den Wald zu markieren. (B): Vater, Mutter und die Geschwister gehen im Wald spazieren. Der Vater trägt einen Hut, eine Weste, darunter ein Hemd, eine Hose und Stiefel. Sein Gesicht ist von einem Backenbart umrahmt, in der Hand hält er eine Spitzhacke, sowie seine Jacke. Die Mutter trägt ein Kopftuch, ein Kleid, einen Überrock und geht Barfuß. Auf ihrem Rücken befindet sich ein Korb. Sie hält eine Harke in der linken Hand. Grethel geht – wie auch Hänsel und die Mutter – ebenfalls Barfuß, sie trägt ein Kopftuch sowie ähnliche Kleidungsstücke wie ihre Mutter. Hänsel steht etwas weiter hinter seiner Familie. Er trägt eine Weste, ein Hemd sowie kurze Hosen. Eine Hand befindet sich in seiner Westentasche, die andere lässt Kieselsteine fallen. (F): Familie. (BM): Mutter. (P): Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 2	(T): „Sie sammelten im Walde Beeren, um durch deren Verkauf die Eltern zu	(T): „Eines Tages verirrten sie sich im Walde und kamen gegen Abend zu	(T): Im Wald angekommen, müssen die Kinder Holz suchen; der Vater entzündet

	***Neuruppiner Bogen* Nr. 8656, Oehmigke & Riemschneider: *Hansel und Grethel.*, Korpus 8.**	***Neuruppiner Bogen* Nr. 1136, Gustav Kühn: *Lehrreiche Geschichte von Martin und Ilse oder das Pfefferkuchenhäuschen, zu haben bei Gustav Kühn.*, Korpus 23.**	***Deutsche Bilderbogen* Nr. 53: *Hansel und Grethel (nach Grimm). Gezeichnet von Th. Hosemann.*, Korpus 180.**
	unterstützen.“ (B): Hansel und Grethel sammeln Beeren im Wald. (F): Hansel und Grethel. (BM): Hansels beerenpflückender Arm. (P): Augenhöhe.	einem Häuschen, welches von Pfeffer=kuchen gebacken war, und Fenster von Zuckerkant hatte.“ (B): Martin und Ilse stehen vor einem Haus (nicht dem Pfefferkuchenhaus). (F): Ilse. (BM): Ilses linker Arm (trägt den Erdbeerkorb). (P): Augenhöhe.	ein Feuer. Man verköstigt die Kinder mit Brot und sie halten einen Mittagsschlaf, während die Eltern heimlich nach Hause zurückkehren. Mitten in der Nacht erwachen Hänsel und Grethel und finden mit Hilfe der Kieselsteine, die das Mondlicht reflektieren, den Weg zurück nach Hause. (B): Hänsel und Grethel sitzen an einem Feuer und essen Brot. (F): Hänsel und Grethel. (BM): Hänsel. (P): Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*	*Von Szene zu Szene.*	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 3	(T): „Eines Tages achteten sie in ihrem Eifer nicht des Weges und verirrten sich.“ (B): Hansel und Gretel stehen im Wald, Hansel hält einen Stock in der linken Hand, Grethel trägt einen Korb und tupft sich mit einem weißen Tuch das linke Auge ab; es wird angedeutet, das sie weint. (F): Grethel. (BM): Hansel und Grethel. (P): Augenhöhe.	(T): „Als sie sich darüber hermachten und Stückchen vom Hause abbrechen und aufessen, rief eine Stimme. ‚Knusper, Knusper Kneischen, Was knuspert an meinem Häuschen?‘“ (B): Im Hintergrund steht nun das Pfefferkuchenhaus. Martin trägt den Korb und hält ein Stück Pfefferkuchen in der linken Hand. Ilse sitzt auf einem Stein, in der linken Hand ebenfalls ein Stück Pfefferkuchen haltend. (F): Pfefferkuchen in Martins Hand. (BM): Wald. (P): Augenhöhe.	(T): Wieder im Hause des Vaters angekommen, schimpft die Mutter mit ihren Kindern, denn sie hätten viel zu lange geschlafen. Sie überredet den Vater sogleich, die Kinder erneut in den Wald zu führen. Wieder hören Hänsel und Grethel, was ihre Eltern planen, diesmal ist der Weg nach draußen versperrt und Hänsel kann keine Kieselsteine sammeln. Am nächsten Tag werden sie wieder in den Wald geführt, der Junge legt eine Spur aus Brotkrumen, die aber von Vögeln gefressen werden. (B): Hänsel und Grethel stehen an der Tür ihres Elternhauses, die Mutter droht mit erhobenem Zeigefinger aus, der Vater steht mit Schlafmütze, freudigem Blick und gefalteten Händen neben der Mutter.

	***Neuruppiner Bogen* Nr. 8656, Oehmigke & Riemschneider: *Hansel und Grethel.*, Korpus 8.**	***Neuruppiner Bogen* Nr. 1136, Gustav Kühn: *Lehrreiche Geschichte von Martin und Ilse oder das Pfefferkuchenhäuschen, zu haben bei Gustav Kühn.*, Korpus 23.**	***Deutsche Bilderbogen* Nr. 53: *Hansel und Grethel (nach Grimm). Gezeichnet von Th. Hosemann.*, Korpus 180.**
			(F): Mutter. (BM): Hänsel und Grethel. (P): Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*	*Von Szene zu Szene.*
Panel 4	(T): „Nachdem die Geschwister mehrere Stunden herumgeirrt, setzten sie sich ermattet nieder und schliefen ein.“ (B): Hansel schläft, sein Oberkörper liegt auf einer Baumwurzel. Grethel liegt ebenfalls, stützt sich jedoch mit der linken Hand ab. (F): Grethel. (BM): Baum. (P): Augenhöhe.	(T): „Vor Schreck wollten die Kinder davonlaufen, da tritt ein altes, verschrumpftes Mütterchen heraus und sagt: „Kommt herein; ihr sollt’s gut bei mir haben.“ (B): Martin und Ilse sind im Begriff, wegzulaufen. Der Korb liegt am Boden. Eine auf einen Stock gestützte Hexe mit weißem Überrock roter Jacke, blauem Rock und weißer Haube ruft nach ihnen. (F): Ilse. (BM): Ilse. (P): Augenhöhe.	(T): Die Kinder irren zwei Tage umher, ehe sie ein Haus aus Brot mit einem Kuchendach erreichen und anfangen, davon zu essen. Die Eigentümerin, eine alte Frau, ruft: „Kunsper, Knusper, Kneischen, wer knuspert an meinem Häuschen?“ und die Kinder antworten: „Der Wind, der Wind, das himmlische Kind, [sic!]“ Sie werden von der alten Frau heineingebeten. (B): Das Hexenhaus. Es ist kaum größer als die Kinder selbst und steht mitten im Wald. Ein Baum ist bereits mit einer Bank verwachsen, die neben dem Hexenhaus steht. Verzierungen schmücken den Eingang des Hauses, auf dem Dach thront ein Hahn. Die Hexe, gestützt auf einer Krücke schaut zur Tür hinaus. Sie trägt ein Kopftuch, weist eine knollenartige Nase auf und trägt zerlumpte Kleidung. (F): Hexe. (BM): Hexenhaus. (P): Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 5	(T): „Als sie erwachten, war es Tag ge=worden; da kein Weg zu finden war, gingen sie immer geradeaus.“ (B): Hansel und Grethel stehen erneut im Wald, ihre Positionen sind vertauscht.	(T): „Die Kinder gehen hinein, und die Alte tractiert sie mit Nüssen und Aepfeln, Milch und Reißbrei. Dann ge=hen sie ermüdet zu Bette.“ (B): Martin und Ilse sitzen an einem Tisch und	(T): Es stellt sich heraus, dass es sich bei der alten Frau um eine Hexe handelt, die Kinder tötet, kocht und verzehrt. Sie sperrt Hänsel in einen kleinen Stall und Grethel muss ihren Bruder bekochen. Jeden Morgen fühlt die Hexe Hänsels

	***Neuruppiner Bogen* Nr. 8656, Oehmigke & Riemschneider: *Hansel und Grethel.*, Korpus 8.**	***Neuruppiner Bogen* Nr. 1136, Gustav Kühn: *Lehrreiche Geschichte von Martin und Ilse oder das Pfefferkuchenhäuschen, zu haben bei Gustav Kühn.*, Korpus 23.**	***Deutsche Bilderbogen* Nr. 53: *Hansel und Grethel (nach Grimm). Gezeichnet von Th. Hosemann.*, Korpus 180.**
	Sie führen immer noch einen Korb bzw. einen Wanderstab mit sich. (F): Hansel und Grethel. (BM): Hansel und Grethels Hände. (P): Augenhöhe.	speisen. Die Hexe (sie trägt nun einen roten Überrock und ein gelbes Halstuch) bewirtet sie. (F): Hexe. (BM): Tisch. (P): Augenhöhe.	Finger, der streckt jedoch einen Knochen heraus. Vier Wochen später soll der Junge verspeist werden. Die Hexe heizt ihren Ofen an, Grethel soll hineinkriechen und nach dem Feuer zu sehen. Mit einer List gelingt es Grethel, die Hexe in den Ofen zu sperren und zu verbrennen. (B): Hänsel befindet sich im Stall des Hexenhauses und muss mit ansehen, wie Grethel die Hexe in den Ofen schubst. Vor dem Stall befindet sich ein Baumstumpf, darauf liegt ein Beil. Der Ofen steht geöffnet rechts neben dem Haus, und Grethel schubst die Hexe hinein. Über der Ofenöffnung hängt eine Fledermaus. An einem Baum lehnt ein riesiger Spatula. (F): Grethel. (BM): Ofentür. (P): Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*	*Von Szene zu Szene.*
Panel 6	(T): „Da sahen sie ein Haus aus Pfefferkuchen, Thüren und Fenster waren von Marzipan. Voll Freuden gingen sie dorthin.“ (B): Hansel und Grethel gehen durch den Wald – Korb und Wanderstab sind verschwunden – und strecken ihre Arme nach vorne. (F): Hansel und Grethel. (BM): Wald. (P): Augenhöhe.	(T): „Aber die Alte war ein böses Weib, die die Kinder auf=fraß. Sie riß auch den armen Martin früh aus dem Bette und sperrte ihn in einen Stall mit einem eisernen Gitter.“ (B): Martin kniet flehend vor seinem Bett, die Hexe zeigt nun ihr wahres Gesicht. Ihre Physiognomie änderte sich, das Gesicht wirkt animalischer. Sie trägt nun einen gelben Überrock und eine rote Jacke. (F): Hexe. (BM): Bett.	(T): Grethel befreit ihren Bruder und gemeinsam stiehlt man die Schätze der Hexe. Die Geschwister wollen heimkehren, gelangen an ein „großes Wasser“ ohne Steg oder Brücke und werden von einer Ente zum anderen Ufer gebracht. Sie sehen des Vaters Haus und kehren heim. Die Mutter war indes verstorben und man lebte glücklich dahin. (B): Wieder daheim: Vater und Kinder fallen sich in die Arme. Die Einrichtung des Elternhauses fällt karg aus.

	***Neuruppiner Bogen* Nr. 8656, Oehmigke & Riemschneider: *Hansel und Grethel.*, Korpus 8.**	***Neuruppiner Bogen* Nr. 1136, Gustav Kühn: *Lehrreiche Geschichte von Martin und Ilse oder das Pfefferkuchenhäuschen, zu haben bei Gustav Kühn.*, Korpus 23.**	***Deutsche Bilderbogen* Nr. 53: *Hansel und Grethel (nach Grimm). Gezeichnet von Th. Hosemann.*, Korpus 180.**
		(P): Augenhöhe.	Eine Bank, ein Tisch, darauf ein Krug und eine Schale. Ein Besen sowie eine Ofenbank sind zu erkennen. (F): Vater und Kinder. (BM): Vater und Kinder. (P): Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*	
Panel 7	(T): „Da hörten sie plötzlich eine Stimme rufen: ‚Wer knabbert an meinem Häuschen?'" (B): Hansel und Grethel essen Teile des Pfefferkuchenhauses. Hansel steht mit dem Rücken zum Rezipienten gerichtet. (F): Hansel und Grethel. (BM): Pfefferkuchenhaus. (P): Augenhöhe.	(T): „Dann weckte sie Ilsen und sprach: ‚Steh' auf, mach Feuer an und bereite gutes Essen! Dann füttre deinen Bru=der, damit er recht fett wird; dann will ich ihn schlachten." (B):Das Gesicht der Hexe nimmt seine ursprüngliche Form an. Ihr Überrock ist nun grün, ihre Jacke gelb. Ilse sitzt in ihrem Bett. (F): Ilse. (BM): Bett / Ilse, sitzend im Bett. (P): Augenhöhe.	
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*	*Von Szene zu Szene.*	
Panel 8	(T): „Aus dem Hause kam eine Alte. Hansel und Grethel wollten davon laufen, die Alte jedoch rief sie herein." (B): Hansel hält Grethel am Arm, Grethel befindet sich in nachdenklicher Pose. Die Hexe steht in der Tür des Hauses, sie trägt ein Kopftuch, eine rote Jacke, einen weißen Überrock sowie ein blaues Kleid. (F): Grethel. (BM): Grethel. (P):Augenhöhe.	(T): „Aber Martin wurde vor Gram immer magerer, drum wollte die Alte Ilsen zuerst auffressen. Sie heizt den Back=ofen, um Ilsen hinein zu schieben." (B): Die Hexe schafft Holz herbei (ihre Jacke ist nun erneut rot); links im Bild ist ein Steinofen, rechts im Bild ist Buschwerk zu erkennen. (F): Hexe (BM): Feuerholz, Hexe. (P): Augenhöhe.	
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung.*	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*	
Panel 9	(T): „Die Kinder ließen sich auch durch	(T): „Diese stellt sich aber dumm an und sagt, die Alte	

	***Neuruppiner Bogen* Nr. 8656, Oehmigke & Riemschneider: *Hansel und Grethel.*, Korpus 8.**	***Neuruppiner Bogen* Nr. 1136, Gustav Kühn: *Lehrreiche Geschichte von Martin und Ilse oder das Pfefferkuchenhäuschen, zu haben bei Gustav Kühn.*, Korpus 23.**	***Deutsche Bilderbogen* Nr. 53: *Hansel und Grethel (nach Grimm). Gezeichnet von Th. Hosemann.*, Korpus 180.**
	Freundlichkeit verleiten, in das Haus einzutreten.“ (B): Hansel und Grethel sind im Begriff, das Pfefferkuchenhaus zu betreten. Sie halten sich an der Hand. (F): Hansel und Grethel. (BM): Hansel und Grethel. (P): Augenhöhe.	möchte es ihr nur erst vormachen. Diese setzt sich nun auf den Schieber, Ilse schiebt sie hinein und sie muß umkommen.“ (B): Ilse schiebt die Hexe (ihr Halstuch ist nun rot, ihre Jacke gelb) mittels eines Brotschiebers / Spatulas in den Ofen. (F): Spatula / Schieber (BM): Ofen. (P): Augenhöhe.	
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*	
Panel 10	(T): „Sie erzählten nun der Alten, daß sie sich verirrt hätten und baten sie, ihnen den Weg zu zeigen.“ (B): Hansel und Grethel befinden sich im Pfefferkuchenhaus. Mit erhobenem Zeigefinger spricht die Hexe zu den Kindern. Hansel faltet die Hände vor der Brust und Grethel verschränkt die Arme hinter dem Rücken, ihr Kopf ist gesenkt. (F): Hand der Hexe. (BM): Hansel. (P): Augenhöhe.	(T): „Darauf holt Ilse den Schlüssel zur Gitterthür und läßt ihren lieben Bruder heraus. Nun dankten die am=men [sic!] Kinder Gott für ihre Rettung.“ (B): Ilse öffnet das Gatter des Stalls und läuft ihrem Bruder entgegen. Beide strecken ihre Arme aus. (F): Martin. (BM): Stall. (P): Augenhöhe.	
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*	
Panel 11	(T): Die Alte aber gab ihnen zu essen und zu trinken, und wollte ihnen andern Tags den Weg zeigen.“ (B): Hansel und Grethel speisen am Esstisch des Pfefferkuchenhauses. (F): Hansel und Grethel. (BM): Hansel und Grethel. (P): Augenhöhe.	(T): „Nun durchsuchten sie das Häuschen und fanden ein Zimmer mit den köstlichen Sachen, Perlen und Edelstei=nen. Diese nehmen sie mit und gehen zu ihren Eltern zurück.“ (B): Martin kniet vor einer Schatztruhe, Ilse steht links im Bild. Ketten liegen auf dem Boden. (F): Ilse.	

	***Neuruppiner Bogen* Nr. 8656, Oehmigke & Riemschneider: *Hansel und Grethel.*, Korpus 8.**	***Neuruppiner Bogen* Nr. 1136, Gustav Kühn: *Lehrreiche Geschichte von Martin und Ilse oder das Pfefferkuchenhäuschen, zu haben bei Gustav Kühn.*, Korpus 23.**	***Deutsche Bilderbogen* Nr. 53: *Hansel und Grethel (nach Grimm). Gezeichnet von Th. Hosemann.*, Korpus 180.**
		(BM): Schatztruhe. (P): Augenhöhe.	
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*	*Von Szene zu Szene.*	
Panel 12	(T): „Jene war aber eine Hexe; anderen Tags sperrte sie Hansel in einen Stall." (B): Hansel Hansel steht weinend im Stall. Das aus Holzlatten bestehende Tor ist verschlossen. Die Hexe steht vor dem Tor und umfasst eine der Holzlatten. (F): Hexe. (BM): Stallmauer. (P): Augenhöhe.	(T): „Ach, wie freuten sich die Eltern, als sie ihre Kinder wie=dersahen. Sie hatten nun so viel Geld, daß sie sich ein schönes Haus kaufen und alle Tage prächtig essen konnten." (B): Martin geht, Ilse stürmt auf ihre Eltern zu. Der Vater sitzt links im Bild auf einem Stuhl, die Mutter steht neben ihm. (F): Martin und Ilse. (BM): Ilse. (P): Augenhöhe.	
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*		
Panel 13	(T): „Grethel befiehlt sie, ihren Bruder gut zu füttern, da sie ihn schlachten und fressen wolle." (B): Grethel hält die linke Hand an ihre Stirn und wirkt deutlich verzweifelt, die rechte befindet sich in ihrem Rock verborgen. Die Hexe erteilt ihr Befehle. (F): Grethel. (BM): Tisch. (P):		
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*		
Panel 14	(T): „Als Hansel dies gehört, mag er nicht essen, er wird daher immer magerer." (B): Hansel steht immer noch im Stall und wirkt traurig. Seine Schwester steht traurig vor dem Tor. (F): Hansel. (BM): Hansel und Grethel.		

	***Neuruppiner Bogen* Nr. 8656, Oehmigke & Riemschneider: *Hansel und Grethel.*, Korpus 8.**	***Neuruppiner Bogen* Nr. 1136, Gustav Kühn: *Lehrreiche Geschichte von Martin und Ilse oder das Pfefferkuchenhäuschen, zu haben bei Gustav Kühn.*, Korpus 23.**	***Deutsche Bilderbogen* Nr. 53: *Hansel und Grethel (nach Grimm). Gezeichnet von Th. Hosemann.*, Korpus 180.**
	(P): Augenhöhe.		
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*		
Panel 15	(T): „Die Alte beschließt daher, Grethel zuerst zu braten und heizt dazu den Backofen.“ (B): Die Hexe heizt ihren Ofen an. Auf einem Baumstumpf liegt ein Beil. (F): Hexe. (BM): Hexe. (P): Augenhöhe.		
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung.*		
Panel 16	(T): Als sie sich überzeugen wollte, ob der Ofen heiß genug ist, stieß Grethel sie hinein, daß sie elend verbrannte.“ (B): Grethel schubst die Hexe in den Ofen. (F): Grethel. (BM): Grethel. (P): Augenhöhe.		
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*		
Panel 17	(T): „Darauf befreite Grethel ihren Bruder und beide dankten Gott für ihre glückliche Rettung.“ (B): Hansel und Grethel falten die hände zum Gebet. Grethel kniet, Hansel steht aufrecht. (F): Hansel und Grethel. (BM): Hansel und Grethel. (P): Augenhöhe.		
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*		
Panel 18	(T): „Hansel und Grethel durchsuchten nun das Haus und fanden darin großen Reichtum vor.“ (B): Hansel und Grethel		

	***Neuruppiner Bogen* Nr. 8656, Oehmigke & Riemschneider: *Hansel und Grethel.*, Korpus 8.**	***Neuruppiner Bogen* Nr. 1136, Gustav Kühn: *Lehrreiche Geschichte von Martin und Ilse oder das Pfefferkuchenhäuschen, zu haben bei Gustav Kühn.*, Korpus 23.**	***Deutsche Bilderbogen* Nr. 53: *Hansel und Grethel (nach Grimm). Gezeichnet von Th. Hosemann.*, Korpus 180.**
	stehen in der Schatzkammer des Pfefferkuchenhauses; Grethels Arme sind angewinkelt, ihre Hände gefaltet. Hansel hält eine Schatzkiste in den Händen. (F):Grethel. (BM): Schatzkiste. (P): Augenhöhe.		
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*		
Panel 19	(T): „Sie nahmen, soviel sie davon unter=bringen konnten, und kamen glücklich damit zu ihren Eltern.“ (B): Kinder und Eltern sind wiedervereint. (F): Vater. (BM): Tisch. (P): Augenhöhe.		
Indmeth.	*Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt.*		
Panel 20	(T): „Von den Schätzen der Kinder kaufte nun der Vater ein Gut und alle lebten glücklich und zufrieden.“ (B): Ein Gutshaus im Wald. (F): Gutshaus. (BM): Gutshaus. (P): Augenhöhe / Establishing Shot.		

Der *Deutsche Bilderbogen* Nr. 53, *Hänsel und Grethel (nach Grimm).* (Korpus 180), reduziert das Märchen auf sechs Panels. Zu sehen sind der Weg in den Wald (Panel 1), die Feuerstelle, an der Hänsel und Grethel von ihren Eltern zurückgelassen werden (Panel 2), die erste Rückkehr der Kinder (Panel 3), die Ankunft am Hexenhaus (Panel 4), die Tötung der Hexe durch Grethel (Panel 5) sowie die Wiedervereinigung mit dem Vater (Panel 6). Anders der Neuruppiner Bilderbogen Nr. 8656 (Oehmigke & Riemschneider, Korpus 8) mit dem Titel *Hansel und Grethel.* verwendet zwanzig, der Kühnsche Bogen Nr. 1136 (Koprus 23) mit dem Titel *Lehrreiche Geschichte von Martin und Ilse, oder das Pfefferkuchenhaus.* zwölf Panels.

Eine Aufteilung in Grund- und Füllpanels gestaltet sich schwierig, denn abgesehen vom *Deutschen Bilderbogen* Nr. 53 (Korpus 180) aus der Feder Theodor Hosemanns wurde die Aussetzung durch die Eltern nicht thematisiert – die Kinder verlaufen sich hier, während sie Nahrung sammeln, um ihre Eltern zu unterstützen. Dennoch werden grundlegend ähnliche Märchenszenen erzählt: Alle drei Bilderbogen berichten von Kindern, die sich verlaufen und an ein Hexenhaus gelangen. Die Hexe wird verbrannt und die Kinder kehren nach Hause zurück. Demnach sind mindestens vier Grundpanels notwendig, um die Geschichte zu illustrieren. Alle drei Bogen, sogar der sehr reduzierte *Deutsche Bilderbogen* Nr. 53 (Korpus 180) verwenden mindestens 6 Panels, d. h. auch dieser Bogen wurde mit Füllpanels versehen (Panel 2 und 3).[474]

Anders die Narrationsgruppen. Sie sind drei an der Zahl und werden in der folgenden Tabelle abgebildet (zum genaueren Vergleich der Narrationsgruppen wird zudem der *Münchener Bilderbogen* Nr. 31, *Hansel und Grethel.* einbezogen, der nicht Teil des Korpus ist und der ebenfalls die Aussetzung durch die Eltern verschweigt).

	Grupppe 1: Weg in den Wald	**Gruppe 2: Das Hexenhaus**	**Gruppe 3: Rettung und Heimkehr.**
Korpus 8: Neuruppin Nr. 8656.	Panel 1 – 5	Panel 6 – 14	Panel 15 – 20.
Korpus 23: Neuruppin Nr. 1136.	Panel 1 und 2	Panel 3 – 8	Panel 9 – 12
Korpus 180: Deutsche Bilderbogen Nr. 53.	Panel 1 – 3	Panel 4	Panel 5 und 6
(Nicht Teil des Korpus: Münchener Bilderbogen Nr. 31.)	Panel 1	Panel 2 – 5	Panel 6 – 8

Die Tabelle zeigt eine unterschiedliche Gewichtung verschiedener Ereignisse des Märchens. Es fällt auf, dass der einzige Bogen, der die Eltern als Täter benennt (DBB 53, Korpus 180), drei von sechs Panels verwendet, um ihre Motivation zu erklären, während der *Münchener Bilderbogen* Nr. 31 lediglich kurz beschreibt, dass sich die Kinder im Wald verlaufen. Der Fokus liegt – wie auch im *Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 8656 (Korpus 8) sowie dem *Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 1163 (Korpus 23) – auf der Zeit im Hexenhaus und der Errettung durch Grethel / die Heimkehr.

Dass der Fokus auf dem Hexenhaus liegt, kann u. U. an seiner Bedeutung liegen, denn es steht aus psychologischer Sicht in enger Verwandtschaft mit dem Zwergenheim aus *Sneewittchen*.[475] Eugen Drewermann beschreibt das sogenannte ‚Zwergenheim' als Ort der „Anpassungsform an die Welt der Mutter, der Wunsch, unter ihrer Schirmherrschaft [...] ein ewiges Mädchen zu bleiben, oder umgekehrt: die erzwungene Preisgabe des Verlangens, jemals erwachsen zu werden."[476] Während Schneewittchen vor der (Stief-)Mutter und somit dem Erwachsenwerden flieht, begibt sie sich in das Zwergenheim und somit in einen Schutzraum, der an ein Gefängnis erinnert, denn sie muss sich den strengen Regeln der Zwerge völlig unterwerfen, um geduldet und somit in Sicherheit leben zu können.[477] Der

[474] Der *Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 8656 (Korpus 8) verwendet 16 Füllpanels (Panel 1, 2, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 20), im *Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 1136 (Korpus 23) sind es 8 (Panel 1, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11).
[475] Vgl. Grimm, Jacob und Wilhelm: Sneewittchen. In: Kinder- und Hausmärchen. Band 1. S. 269 – 278.
[476] Drewermann, Eugen: Schneewittchen. Grimms Märchen tiefenpsychologisch gedeutet. Zürich u. Düsseldorf 1997. S. 53.
[477] Vgl. Ebd. S. 53 f..

Ausbruch gelingt indes erst nach dem vorläufigen Tod und eine einhergehende Transformation der Protagonistin, die mit dem Erwachen und der Heimkehr mit einem Ehemann endet.[478] Hänsel und Grethel werden ebenfalls von der Mutter verstoßen, das Hexenhaus bietet vorerst Sicherheit, Nahrung und eine weibliche Beschützerin – schon bald zeigt sich aber, dass die neue Behausung einem Schreckensort gleichkommt. Die Kinder sind nun den Launen und Gelüsten der Hexe unterworfen, die im *Münchener Bilderbogen* Nr. 31 (nicht im Korpus) sogar versucht, „Grethel zu verderben",[479] sie also zu einem Ebenbild von sich selbst zu formen.[480] Als dieses misslingt, soll auch das ungehörige Mädchen verspeist werden.[481] Der Fokus auf dem Verrat der Eltern an ihren Kindern im *Deutschen Bilderbogen* Nr. 53 (Panel 1 – 3) offenbart zudem ein Reifungsprozess: Während Hänsel sich mehrfach Möglichkeiten ausdenken muss, um sich und seine Schwester vor dem Tod im Wald zu retten, gelangt er in allen Darstellungen bald in Gefangenschaft und kann dem Mädchen nun nicht länger beistehen. Die Rettung vor der Hexe gelingt ihr durch eine List und es ist nun Grethel, die heranreift und für sich und ihren Bruder einsteht (im *Münchener Bilderbogen* Nr. 31 außerdem der Versuchung widersteht, wie die Hexe zu werden und somit dem Tode zu entkommen)[482]. Wie auch in Schneewittchen beginnt im Exil folglich ein Reifeprozess, der mit der Frauwerdung einhergeht.[483] Es darf nicht übersehen werden, dass nicht nur die Hexe verstirbt, sondern parallel auch die eigene Mutter unter ungeklärten Umständen dahinscheidet. Es finden sich folglich zwei Ebenen: Das Elternhaus – hier hungert man und wird von der Mutter verstoßen – und das Pfefferkuchenhaus, ein vornehmliches Idyll aus Süßigkeiten, das ebenfalls eine niederträchtige Frau beherbergt und zur Todesfalle wird. Mit dem Mord an der Hexe befreit man sich folglich auch von der Mutter und kann, mit den Schätzen der

---

[478] Vgl. Grimm, Jacob und Wilhelm: Sneewittchen. In: Kinder- und Hausmärchen. Band 1. S. 269 – 278.
[479] Münchener Bilderbogen Nr. 31. Panel VI.
[480] Bruno Bettelheim verweist in *Kinder brauchen Märchen* auf die Doppelung der Mutter in der Hexe: „Weibliche Figuren – die Stiefmutter und die Hexe – sind in dieser Geschichte die feindlichen Mächte. Die wichtige Rolle, die Grethel bei der Befreiung der Kinder spielt, beruhigt das Kind, daß ein weibliches Wesen ebensogut Retter wie Zerstörer sein kann. Vermutlich noch wichtiger ist die Tatsache, daß einmal Hänsel der Retter ist und das andere Mal Grethel, was den Kindern zeigt, daß sie, sobald sie größer werden, immer mehr auf ihre Altersgenossen vertrauen müssen, wenn sie Hilfe und Verständnis nötig haben." (Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. S. 189.)
[481] Vgl. Münchener Bilderbogen Nr. 31. Panel VI.
[482] Vgl. Münchener Bilderbogen Nr. 31. Panel VI.
[483] Vgl. hierzu: „Auch das unterstreiche das Hauptanliegen dieses Märchens, das auf eine Warnung vor der Regression und auf den Ansporn hinausläuft, zu einer höheren Ebene des psychologischen und intellektuellen Seins heranzuwachsen." (Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. S. 189.)

Peinigerin, in die Realität zurückkehren um dort ein sorgenfreies Leben zu verbringen.[484] Die Fixierung der Narrationsgruppen auf Gruppe 2 und 3 hängt folglich mit der Struktur und Bedeutung des Märchens zusammen. Eine Ausnahme bildet der *Deutsche Bilderbogen* Nr. 53 (Korpus 180): die Hexenhausszene wird zugunsten der elterlichen Tat zurückgedrängt.

Obschon alle Bogen Narrationsgruppen aufweisen, existieren nur in einem Bogen Panelgruppen im *Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 8656 (Korpus 8). Einzig Panel 8 und 9 (man betritt das Hexenhaus) sowie 15 und 16 (die Hexe wird in den Ofen geschubst) können als aufeinanderfolgender Bewegungsabläufe interpretiert werden. Anhand der Verbrennungssequenz in Panel 15 und 16 lässt sich somit eine Panelgruppe exemplarisch verdeutlichen. Panel 15 zeigt die Hexe vor dem Ofen, sie legt Holz ins Feuer, während Panel 16 Grethel präsentiert, die ihre Peinigerin von hinten in das Feuer schubst (*Von Handlung zu Handlung*). Im Vergleich dazu bildet die Verbrennungssequenz des *Neuruppiner Bilderbogens* Nr. 1136 (Korpus 23) in Panel 8 und 9 keine Panelgruppe bzw. direkte Bewegungsabfolge, denn die Hexe wird in Panel 9 mittels eines Brotschiebers / Spatulas in den Ofen geschoben, der in Panel 8 nicht im Bild vorkommt (*Von Gegenstand zu Gegenstand*). Eine weitere Besonderheit des *Neuruppiner Bilderbogens* Nr. 8656 (Korpus 8) findet sich im letzten Panel, denn es handelt sich um einen *Establishing Shot*, der, wie auch in einem der Blaubart Bogen (Korpus 411), die Geschichte abschließt und einen Gegenstandübergang verwendet.

Der *Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 1136 (Korpus 23), *Lehrreiche Geschichte von Martin und Ilse, oder das Pfefferkuchenhäuschen,* weicht nicht nur in der Verwendung zweier induktiver Handlungsübergänge von den anderen Bogen ab, auch die Protagonisten, Martin und Ilse, unterscheiden sich erheblich von den Kinderdarstellungen der untersuchten *Hänsel-und-Grethel*-Bogen. Sie sind schlicht keine Kinder mehr, sondern durchliefen bereits die Pubertät, was sich nicht nur durch das Dekolleté Ilsens (Panel 2) verdeutlicht, sondern sich auch in der Wahl der Kleidung widerspiegelt. Anders als der *Deutsche Bilderbogen* Nr. 53 (Korpus 180), *Hänsel und Grethel (nach Grimm)* oder auch der *Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 8656 (Korpus 8), *Hansel und Grethel*, trägt der männliche Protagonist lange Beinkleider und keine kindertypischen kurzen Hosen. Zudem sind die Kinder so groß wie die Hexe bzw. ihre Eltern, was den Zeichner des Bogens nicht davon abhält, sie als Kinder zu bezeichnen (vgl. Panel 4, 5, 6, 10). Wie auch im Falle von *Aschenputtel* (*Kapitel II. III: b) Panelstruktur*)

---

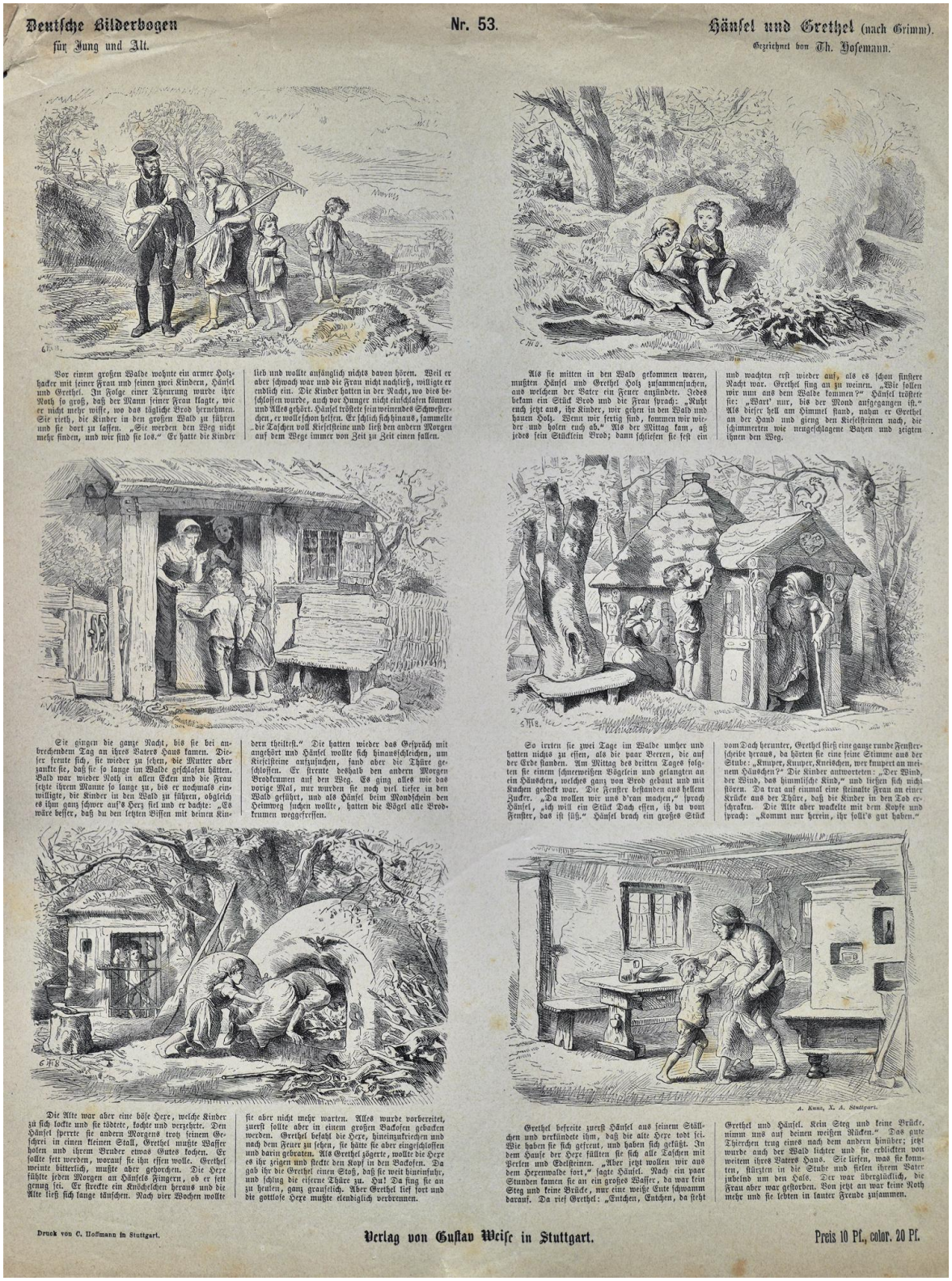
[484] In diesem Zusammenhang darf nicht übersehen werden, dass in Grimms Märchen nach der Heimkehr der Kinder die Mutter unter mysteriösen Umständen ums Leben kam, was in fast allen Ausgaben der Kinder- und Hausmärchen lediglich in einem Nebensatz angedeutet wird: „die Frau aber war gestorben.“ (Grimm, Jacob und Wilhelm: Hänsel und Gretel. In: Kinder- und Hausmärchen. Band 1. S. 108), „die Mutter aber war gestorben“ (Grimm, Jacob und Wilhelm: Das Brüderchen vnd das Schwesterchen. In: Kinder- und Hausmärchen. Die handschriftliche Urfassung von 1810. S. 27.) und – der einzige Hauptsatz – „Die Mutter aber war gestorben.“ [Grimm, Jacob und Wilheln: Kinder- und Hausmärchen (1812-15). S. 47.]. Somit liegt die Vermutung nahe, dass mit der Verbrennung der Hexe, dem Akt der Emanzipation der Kinder und insbesondere Grethel, auch die Mutter starb, die, wie sich am Vergleich zu *Sneewittchen* zeigte, ein Gleichnis der Mutter verkörpert. Eine Ausnahme findet sich in Ludwig Bechsteins Märchenversion, denn hier stirbt die Mutter nicht:

> „Der alte Holzhauer und seine Frau saßen traurig und still in dem engen Stüblein und hatten großen Kummer um die Kinder, bereuten auch viele Tausendmal, daß sie dieselben fortgelassen, und seufzten: ‚Ach, wenn doch der Hänsel und die Grethel nur noch ein allereinzigesmal wieder kämen, ach, da wollten wir sie nimmermehr wieder allein im Walde lassen‘ – da ging gerade die Thüre auf, ohne daß erst angeklopft worden wäre, und Hänsel und Grethel traten leibhaftig herein! Das war eine Freude! Und als nun vollends erst die kostbaren Perlen und Edelsteine zum Vorschein kamen, welche die Kinder mitbrachten, da war Freude in allen Ecken und all Noth und Sorge hatte fortan ein Ende.“ (Bechstein, Ludwig: Deutsches Märchenbuch. Herausgegeben von Ludwig Bechstein. Leipzig 1847. S. 60.)

ändern sich bisweilen die Farben der Kleider – ihr Schnitt bleibt hier aber identisch. Einzig bei der Hexe ändert sich die Farbe des Überrocks, ihres Halstuchs sowie ihrer Jacke.

Der *Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 8656 (Korpus 8) aus dem Hause Oehmigke & Riemschneider (*Hansel und Grethel*) weist zwanzig Panels auf. Jedes von ihnen wurde mit einem Textkasten versehen, der wiederum nahtlos an das darunterliegende Panel anschließt. Das direkt folgende Panel wird mit einem breiten Gutter / Rinnstein abgetrennt, der parallel und ununterbrochen nach unten verläuft, d. h. es sind fünf vertikale Panelreihen vorhanden – die Panelstruktur wird zudem von einer feinen Doppellinie umrahmt. Anders der *Deutsche Bilderbogen* Nr. 53 mit dem Titel *Hänsel und Grethel (nach Grimm).* Sechs Panels in zwei vertikalen Reihen begrenzen sich selbst und weisen folglich keinen sichtbaren Rahmen auf. Unter ihnen steht – ebenfalls rahmenlos – ein zweispaltiger und mit einer Linie separierter Begleittext. Der *Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 1136 (Korpus 23), *Lehrreiche Geschichte von Martin und Ilse, oder das Pfefferkuchenhäuschen*, aus dem Hause Gustav Kühns, verwendet eine Struktur, die beide Bogen miteinander verbindet. Drei umrahmte Panels in horizontaler, vier in vertikaler Ausrichtung werden mit Hilfe zweier senkrechter Linien voneinander getrennt. Der Text begleitet das Bild ohne Textkasten, eine Linie umrahmt die Panelstruktur.

Alle Bogen werden der westlichen Leserichtung entsprechend gelesen und auch die Blicklenkung entspricht ihr. Der *Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 8656 (Korpus 8) fällt gedoppelt aus, d. h. es wird illustriert, was der Text beschreibt. Eine Ausnahme bildet die Panel 1. Ein Portrait zeigt die Protagonisten, während der Text Informationen hinzufügt (textlastig). Ähnliche Panels finden sich z. B. auch in *Aschenbrödel oder der gläserne Pantoffel* (Korpus 126) – *Aschenbrödel* fällt jedoch nicht textlastig aus, denn es teilt dem



Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt.

Nr. 53.

Hänsel und Grethel (nach Grimm).

Gezeichnet von Th. Hosemann.

Vor einem großen Walde wohnte ein armer Holzhacker mit seiner Frau und seinen zwei Kindern, Hänsel und Grethel. In Folge einer Theurung wurde ihre Noth so groß, daß der Mann seiner Frau klagte, wie er nicht mehr wisse, wo das tägliche Brod hernehmen. Sie rieth, die Kinder in den großen Wald zu führen und sie dort zu lassen. „Sie werden den Weg nicht mehr finden, und wir sind sie los." Er hatte die Kinder lieb und wollte anfänglich nichts davon hören. Weil er aber schwach war und die Frau nicht nachließ, willigte er endlich ein. Die Kinder hatten in der Nacht, wo dies beschlossen wurde, auch vor Hunger nicht einschlafen können und Alles gehört. Hänsel tröstete seinweinendes Schwesterchen, er wolle schon helfen. Er schlich sich hinaus, sammelte die Taschchen voll Kieselsteine und ließ den andern Morgen auf dem Wege immer von Zeit zu Zeit einen fallen.

Als sie mitten in den Wald gekommen waren, mußten Hänsel und Grethel Holz zusammensuchen, aus welchem der Vater ein Feuer anzündete. Jedes bekam ein Stück Brod und die Frau sprach: „Ruht euch jetzt aus, ihr Kinder, wir gehen in den Wald und hauen Holz. Wenn wir fertig sind, kommen wir wieder und holen euch ab." Als der Mittag kam, aß jedes sein Stücklein Brod; dann schliefen sie fest ein und wachten erst wieder auf, als es schon finstere Nacht war. Grethel fing an zu weinen. „Wie sollen wir nun aus dem Walde kommen?" Hänsel tröstete sie: „Wart' nur, bis der Mond aufgegangen ist." Als dieser hell am Himmel stand, nahm er Grethel an der Hand und gieng den Kieselsteinen nach, die schimmerten wie neugeschlagene Batzen und zeigten ihnen den Weg.

Sie gingen die ganze Nacht, bis sie bei anbrechendem Tag an ihres Vaters Haus kamen. Dieser freute sich, sie wieder zu sehen, die Mutter aber zankte sie, daß sie so lange im Walde geschlafen hätten. Bald war wieder Noth in allen Ecken und die Frau setzte ihrem Manne so lange zu, bis er nochmals einwilligte, die Kinder in den Wald zu führen, obgleich es ihm ganz schwer auf's Herz fiel und er dachte: „Es wäre besser, daß du den letzten Bissen mit deinen Kindern theilest." Die hatten wieder das Gespräch mit angehört und Hänsel wollte sich hinausschleichen, um Kieselsteine aufzusuchen, fand aber die Thüre geschlossen. Er streute deshalb den andern Morgen Brodkrumen auf den Weg. Es ging alles wie das vorige Mal, nur wurden sie noch viel tiefer in den Wald geführt, und als Hänsel beim Mondschein den Heimweg suchen wollte, hatten die Vögel alle Brodkrumen weggefressen.

So irrten sie zwei Tage im Walde umher und hatten nichts zu essen, als die paar Beeren, die auf der Erde standen. Am Mittag des dritten Tages folgten sie einem schneeweißen Vögelein und gelangten an ein Häuschen, welches ganz von Brod gebaut und mit Kuchen gedeckt war. Die Fenster bestanden aus hellem Zucker. „Da wollen wir uns d'ran machen," sprach Hänsel, „ich will ein Stück Dach essen, ist du vom Fenster, das ist süß." Hänsel brach ein großes Stück vom Dach herunter, Grethel stieß eine ganze runde Fensterscheibe heraus, da hörten sie eine feine Stimme aus der Stube: „Knuper, Knuper, Kneischen, wer knupert an meinem Häuschen?" Die Kinder antworteten: „Der Wind, der Wind, das himmlische Kind," und ließen sich nicht stören. Da trat auf einmal eine steinalte Frau an einer Krücke aus der Thüre, daß die Kinder in den Tod erschraken. Die Alte aber wackelte mit dem Kopfe und sprach: „Kommt nur herein, ihr sollt's gut haben."

Die Alte war aber eine böse Hexe, welche Kinder zu sich lockte und sie tödtete, kochte und verzehrte. Den Hänsel sperrte sie andern Morgens trotz seinem Geschrei in einen kleinen Stall, Grethel mußte Wasser holen und ihrem Bruder etwas Gutes kochen. Er sollte fett werden, worauf sie ihn essen wolle. Grethel weinte bitterlich, mußte aber gehorchen. Die Hexe fühlte jeden Morgen an Hänsels Fingern, ob er fett genug sei. Er streckte ein Knöchelchen heraus und die Alte ließ sich lange täuschen. Nach vier Wochen wollte sie aber nicht mehr warten. Alles wurde vorbereitet, zuerst sollte aber in einem großen Backofen gebacken werden. Grethel befahl die Hexe, hineinzukriechen und nach dem Feuer zu sehen, sie hätte sie aber eingeschlossen und darin gebraten. Als Grethel zögerte, wollte die Hexe es ihr zeigen und steckte den Kopf in den Backofen. Da gab ihr die Grethel einen Stoß, daß sie weit hineinfuhr, und schlug die eiserne Thüre zu. Hu! Da fing sie an zu heulen, ganz grauselich. Aber Grethel lief fort und die gottlose Hexe mußte elendiglich verbrennen.

Grethel befreite zuerst Hänsel aus seinem Ställchen und verkündete ihm, daß die alte Hexe todt sei. Wie haben sie sich gefreut, und haben sich geküßt. In dem Hause der Hexe füllten sie sich alle Taschen mit Perlen und Edelsteinen. „Aber jetzt wollen wir aus dem Hexenwalde fort," sagte Hänsel. Nach ein paar Stunden kamen sie an ein großes Wasser, da war kein Steg und keine Brücke, nur eine weiße Ente schwamm darauf. Da rief Grethel: „Entchen, Entchen, da sitzt Grethel und Hänsel. Kein Steg und keine Brücke, nimm uns auf deinen weißen Rücken." Das gute Thierchen trug eines nach dem andern hinüber; jetzt wurde auch der Wald lichter und sie erblickten von weitem ihres Vaters Haus. Sie liefen, was sie konnten, stürzten in die Stube und fielen ihrem Vater jubelnd um den Hals. Der war überglücklich, die Frau aber war gestorben. Von jetzt an war keine Noth mehr und sie lebten in lauter Freude zusammen.

A. Kunz, X. A. Stuttgart.

Druck von C. Hoffmann in Stuttgart.

Verlag von Gustav Weise in Stuttgart.

Preis 10 Pf., color. 20 Pf.

Deutsche Bildebogen für Jung und Alt Nr. 53: *Hänsel und Grethel (nach Grimm).*, Korpus 180.

Neuruppiner Bilderbogen Nr. 1136, Gustav Kühn Nr. 1136: *Lehrreiche Geschichte von Martin und Ilse, oder das Pfefferkuchenhäuschen.*, Korpus 23.

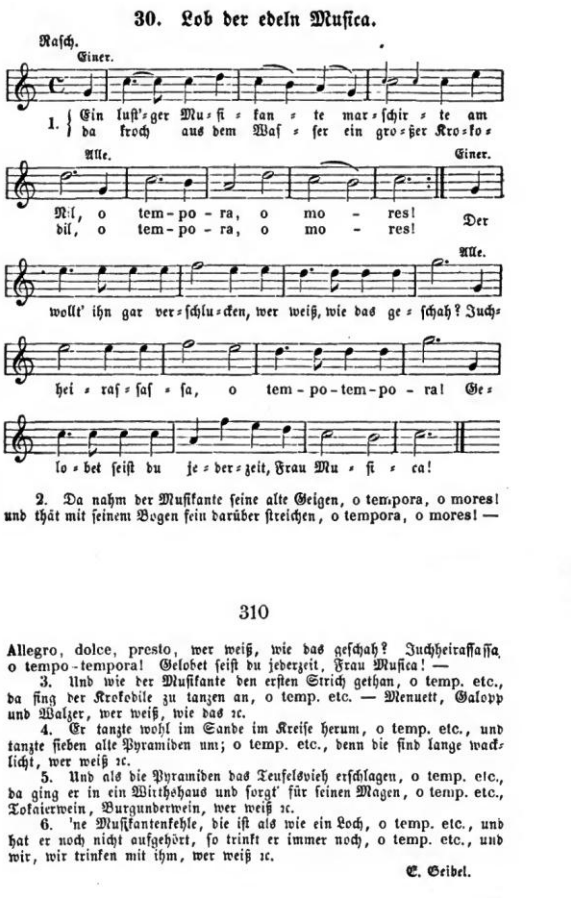
Neuruppiner Bilderbogen Nr. 8656, Oehmigke & Riemschneider: *Hansel und Grethel*., Korpus 8. Foto: RothenburgMuseum, Rothenburg ob der Tauber, Sammlung Dr. Ludwig Schnurrer.

Rezipienten einzig den Namen der Protagonistin mit. Der *Deutsche Bilderbogen* Nr. 53 (Korpus 180) fällt textlastig aus, die einzelnen Bilder zeigen nur Ausschnitte der Geschichte, während dem *Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 1136 (Korpus 23) aus dem Hause Gustav Kühn ebenfalls eine Doppelung zu Grunde liegt. Auf der McCloud-Realismusskala entsprechen die Zeichnungen der *Neuruppiner Bilderbogen* (Korpus 8 und 23) dem Bereich 65 / 66 sowie 69 bis 71, der *Deutsche Bilderbogen* Nr. 53 (Korpus 180) deckt den Bereich 44 bis 51 sowie 60 bis 62 und 82 – 84 ab.

Musikbogen: ***Lob der edlen Musica*** **(Korpus 134),** ***Grad‘ aus dem Wirthshaus*** **(Korpus 135),** ***Bruder Straubinger*** **(Korpus 187),** ***Schneider‘s Höllenfahrt*** **(Korpus 193),** ***’S war ’mal eine kleine Mann*** **(Korpus 251),** ***Im schwarzen Wallfisch zu Askalon*** **(Korpus 280),** ***Hildebrand und Hadubrand*** **(Korpus 303) und:** ***Die Hussiten zogen vor Naumburg*** **(Korpus 342).**

Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 7: *Lob der edlen Musica.*, Korpus 134. Panel 1.

In den *Deutschen Bilderbogen für Jung und Alt* lassen sich einige besondere Bogen ausmachen, die in dieser Form nur im Stuttgarter Verlag zu finden sind. Zur Analyse liegen acht dieser Musikbogen vor, die einige strukturelle Besonderheiten aufweisen und den Analyseteil der Panelstrukturen beschließen. Alle Bogen adaptieren Volkslieder; somit erfolgt anstelle der texthistorischen Betrachtung eine musikhistorische.


30. Lob der edeln Musica.

Rasch. Einer.

1. Ein luft'ger Mu=si=kan=te mar=schir=te am da kroch aus dem Was=ser ein gro=ßer Kro=ko=

Alle. Einer.

Nil, o tem-po-ra, o mo-res! Der
dil, o tem-po-ra, o mo-res!

Alle.

wollt' ihn gar ver=schlu=cken, wer weiß, wie das ge=schah? Juch=

hei=ras=sa=sa, o tem-po-tem-po-ra! Ge=

lo=bet seist du je=der=zeit, Frau Mu=si=ca!

2. Da nahm der Musikante seine alte Geigen, o tempora, o mores! und thät mit seinem Bogen fein darüber streichen, o tempora, o mores! —

310

Allegro, dolce, presto, wer weiß, wie das geschah? Juchheirassassa, o tempo-tempora! Gelobet seist du jederzeit, Frau Musica! —

3. Und wie der Musikante den ersten Strich gethan, o temp. etc., da fing der Krokodile zu tanzen an, o temp. etc. — Menuett, Galopp und Walzer, wer weiß, wie das ꝛc.

4. Er tanzte wohl im Sande im Kreise herum, o temp. etc., und tanzte sieben alte Pyramiden um; o temp. etc., denn die sind lange wacklicht, wer weiß ꝛc.

5. Und als die Pyramiden das Teufelsvieh erschlagen, o temp. etc., da ging er in ein Wirthshaus und sorgt' für seinen Magen, o temp. etc., Tokaierwein, Burgunderwein, wer weiß ꝛc.

6. 'ne Musikantenkehle, die ist als wie ein Loch, o temp. etc., und hat er noch nicht aufgehört, so trinkt er immer noch, o temp. etc., und wir, wir trinken mit ihm, wer weiß ꝛc.

E. Geibel.

Lob der edlen Musica. In: Silcher, Fr. u. Fr. Erk: Allgemeines Deutsches Commersbuch. Unter musikalischer Redaction von Fr. Silcher und Fr. Erk. Hrsg. von Fr. Silcher und Fr. Erk. Lahr u. Leipzig 1859. S. 307.

Lob der edlen Musica findet sich im *Allgemeinen Deutschen Commersbuch* von 1859 und unterscheidet sich in der Notation nur marginal von der Bilderbogenvariante. Nach einem Auftakt (eine Taktangabe fehlt im *Deutschen Bilderbogen*) erfolgt der erste größere Notationsfehler: Anstelle einer punktierten Viertelnote und einer darauffolgenden Achtelnote – beide C5 – werden zwei Viertelnoten verwendet, was weniger melodische denn rhythmische Auswirkungen nach sich zieht. Ebenfalls ändert sich die Phrasierung des Textabschnitts „[Musi]kante marschierte“ von „ka-an-te“ (Commersbuch) zu „kan-te marschierte“ (DBB Nr. 7), was sich allerdings nicht auf die Notierung, sondern die ungenaue Beschriftung zurückführen lässt. Weiterhin fehlen im darauffolgenden Takt des Bilderbogens zwei Verzierungen (Noten). Der letzte Takt des ersten Teils endet auf einer scheinbar nicht punktierten halben Note – diese Ungenauigkeit könnte aber auch auf einen Druckfehler zurückzuführen sein. Im weiteren Verlauf gleichen sich die Notationen, lediglich die Interpunktion des Liedtextes weicht ab (anstelle eines Ausrufezeichens findet sich im *Deutschen Bilderbogen* Nr. 7 ein Punkt). Auch weitere Abweichungen sind nur noch textlicher und überdies zu vernachlässigender Natur. So werden „o tempora, o mores!” und auch sonstige Wiederholungen abgekürzt (o temp. o mor.).[485]

Während die Panels 1 bis 3, sowie 4 und 5 exakt den Vorgang der jeweiligen Strophe illustrieren, verschmelzen Musik und Bild in Panel 4 auf bemerkenswerte Weise: Das Panel nimmt, wie auch Panel 1, die Breite des Bogens ein und zeigt den Musikanten auf einem gesichtsähnlichen Steinblock sitzend. Ein Krokodil zerstört währenddessen die umstehenden Pyramiden. Der Text wird, anders als bisher, parallel zum Panel abgedruckt. Eine Unterteilung durch Striche findet nicht statt. An ihrer Stelle wurden Leerstellen eingefügt, was zu einer Unterteilung des Bildes durch den Text führt. Während also der Rezipient die Strophe singt, folgen seine Augen dem Bild von links nach rechts – der Fokus sowie der Bildinhalt werden auf musikalische Art gelenkt. Die Geschwindigkeit der Musik legt die

[485] Korpus 134.

Rezeptionsgeschwindigkeit des Textes fest, dieser führt die Augen des Rezipienten durch das Bild.

	***Deutscher Bilderbogen* Nr. 7: *Lob der edlen Musica.*, Korpus 134.**
Panel 1	Text (T): „Ein lust'ger Musikante marschirte einst am Nil, o tempora o mores. // Da kroch aus dem Wasser ein großes Krokodil, o tempora o mores. // Der wollt ihn gar verschlucken, wer weiss wie das geschah? Juchheirassassa, o tempo tempora, gelobet seist du jederzeit Frau Musica." Bild (B): Musikant mit Violine wird von Krokodil in seinen Frack gebissen, hinter ihm sind die Pyramiden zu sehen (sieben an der Zahl), umrahmt wird das Bild von tropischen Pflanzen; die Partitur des Volksliedes bildet einen Halbkreis im Bild, auf ihr klettern zwei Affen. Fokus (F): Krokodil und Musikant. Bildmittelpunkt (BM): Pyramide. Perspektive (P): Establishing Shot / Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*
Panel 2	T: „Da nahm der Musikante seine alte Geigen, o temp. o mor. // Und thät mit seinem Bogen fein darüber streichen, o temp. o mor. // Allegro, dolce, presto, wer weiß, wie das geschah? // Juchheirassassa, o tempo tempora, // Gelobet seist du jederzeit Frau Musica!" B: Musiker geigt für das Krokodil vor den Pyramiden. F: Musiker und Krokodil. BM: Pyramide / Schnauze des Krokodils. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*
Panel 3	T: „Und wie der Musikante den ersten Strich gethan, o temp. o mor. // Da fing der Krokodile gar schön zu tanzen an, o temp. o mor. // Menuett, Galopp und Walzer, wer weiß wie das geschah? // Juchheirassassa, o tempo tempora, // Gelobet seist du jederzeit Frau Musica!" B: Musikant spielt Violine, das Krokodil tanzt und wirbelt Sand auf. F: Musikant / Krokodil. BM: Aufgewirbelter Sand vor dritter Pyramide. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*
Panel 4	T: „Er tanzte wohl im Stande im Kreise herum, o temp. 2C. Und tanzte sieben alte Pyramiden um, o temp. 2C. Denn die sind lange wacklicht, wer weiß wie das geschah? Juchheirassassa, o tempo tempora, // Gelobet seist du jederzeit Frau Musica!" B: Musikant sitzt auf schädelähnlichem Felsen, die Pyramiden stürzen ein, das Krokodil tanzt. F: Ändert sich beim Rezeptionsvorgang vom Musikanten zu den Pyramiden zum Krokodil. BM: Staubwolke vor Pyramide und unter der Schnauze des Krokodils. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*
Panel 5	T: „Und als die Pyramiden das Teufelsvieh erschlagen, o temp. o mor. // Da dacht' er an ein Wirthshaus und sorgte für seinen Magen, o t. 2C. // Tokeierwein, Burgunderwein, wer weiß wie das geschah? // Juchheisassasa, o tempo tempora, // Gelobet seist du jederzeit Frau Musica." B: Die Violine liegt im Sand neben des Musikers Zylinder. Dieser tupft sich den Schweiß von der Stirn. Unter den Pyramiden begraben liegt das Krokodil, von dem nur noch eine Klaue und sein Schwanz hervorgucken.

	***Deutscher Bilderbogen* Nr. 7: *Lob der edlen Musica.*, Korpus 134.**
	F: Musiker. BM: Zerstörte Pyramidenspitze / Seitenfläche. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 6	T: „Eine Musikantenkehle, die ist als wie ein Loch, o temp. o mor. // Und hat er noch nicht aufgehört, so trinkt er immer noch, o temp. 2C // Und wir, wir trinken mit ihm, wer weiß, wie das geschah? // Juchheisassasa, o tempo tempora, // Gelobet seist du jederzeit Frau Musica!“ B: Der Musiker sitzt im Hof eines ägyptischen Restaurants. Der Eingang ähnelt dem einer Pyramide, über ihm ist ein eingemeißeltes Bild trinkender, ägyptischer Götter zu sehen. Rechts im Bild steht eine männliche Sphinx. Die Violine lehnt neben dem Zylinder an einer Säule. Der Musiker sitzt auf einem umgedrehten Kapitäl (verzierter oberer Teil einer Säule) und prostet dem, an einen Pharao erinnernden Wirt zu, der ihm weiteren Wein bringt. Auf einem Tisch, der ebenfalls aus einem Kapitäl besteht liegt ein Korkenzieher, daneben stehen leere Weinflaschen sowie ein weiteres Glas. Eine Weinflasche liegt vor dem Kapitäl. F: Weinglas. BM: Weinflaschen auf Kapitäl. P: Augenhöhe.

Der Bogen teilt sich in drei Narrationsgruppen auf. Panel 1 bis 4 (Gruppe 1), Panel 4 und 5 (Gruppe 2) und Panel 6 (Gruppe 3), Gruppe 1 und 2 überschneiden sich. Gruppe 1 zeigt das Zusammentreffen des Musikanten mit dem Krokodil, das Reptil zerstört die Pyramiden und wird unter ihnen begraben (Gruppe 2). Die letzte Gruppe wechselt die Szene und berichtet von der Einkehr des Musikanten in einem ägyptischen Restaurant. Der ereignisfixierte Bogen verwendet als Induktionsmethoden überwiegend Handlungsübergänge, der Übergang von Panel 5 zu 6 findet *Von Gegenstand zu Gegenstand* statt – denn der Ort des Geschehens wechselt, die Szene bleibt aber innerhalb eines Gedankens.[486] Somit bilden Panel 1 bis 3 auch eine Panelgruppe, denn zwei Subjekte werden bei der Ausführung mehrerer enge beieinander liegender Handlungen in einer einheitlichen Szene gezeigt.

Perspektivisch bleibt Reinhardt konsequent *Auf Augenhöhe*, lediglich Panel 1 dient parallel dazu als *Establishing Shot* und zeigt, dass der Bogen in Ägypten vor den Pyramiden spielt. Die Panels wurden nicht gesondert umrahmt; sie enden mit der Zeichnung, d. h. die Ränder der gezeichneten Objekte bestimmen seinen Umfang. Im Fokus der einzelnen Bilder steht – bis zum Ableben des Reptils, der Musikant und das Krokodil. Nach seinem Tode bleibt der Überlebende fokussiert. Figuren und Umgebung werden detailliert wiedergegeben, eine Stilisierung findet dennoch statt. Auf der McCloud-Realismusskala nehmen sie den Bereich 60 bis 64 sowie 81 bis 83. Wie aus der Tabelle hervorgeht, gestaltet sich das Bild- / Text-Verhältnis gedoppelt, d. h. was der Text beschreibt, befindet sich im Bild und es werden keine weiteren Informationen hinzugefügt. Lediglich Panel 6 fügt einen an einen Pharao erinnernden Wirt hinzu und es findet eine Überschneidung statt. Ein weiterer Bogen, der sich des Liedes annimmt, findet sich laut Eckart Sackmann in den *Neuruppiner Bilderbogen* Gustav Kühns mit der Nummer 9625, zwischen 1900 und 1905 publiziert.[487]

[486] Vgl. McCloud, Scott: Comics richtig lesen. S.79. und: McCloud, Scott: Comics machen. S. 16.
[487] Vgl. Sackmann, Eckart: Neuruppiner Bilderbogen. Unveröffentlichte Auswertung des Zettelkatalogs der Neuruppiner Bilderbogen Gustav Kühns und Oehmigke & Riemschneiders. Ohne Datum.

Ebenfalls im *Allgemeinen Deutschen Commersbuch* von 1859 findet sich das Lied *Grad' aus dem Wirtshaus* von Heinrich von Mühler, das bereits um 1840 entstand.[488] Die Melodie erschien erstmals 1843 „in den ‚deutschen Liedern nebst ihren Melodien'" und orientiert sich an „der spanischen Tanzweise la Cachucha [.], die durch die Taglioini eingeführt worden war."[489] Die Unterschiede in der Notation sind schwerwiegend: Das im *Commersbuch* im 3/8 Takt in der Tonart G-Dur notierte Stück wird in Reinhardts Bilderbogen im 3/4 Takt und der Tonart C-Dur angegeben. Darüber hinaus handelt es sich um eine mehrstimmige Adaption, vermutlich zur Begleitung mit einem Piano oder zum gemeinschaftlichen Chorgesang gedacht.

Eine Transkription des Originals in die Tonart des Bilderbogens zeigt Abweichungen melodischen Ursprungs: Im dritten Takt wird z. B. ein E anstelle eines Gs verwendet, ab dem 17. Takt folgt eine mit den Silben „La" begleitete Passage, die im Bilderbogen zu der vierten Strophe des Commersbuchs gesungen wird und zu einer melodischen Veränderung führt.[490] Die folgende Tabelle zeigt die weiteren Unterschiede zwischen den beiden Versionen auf:

Deutsches Commersbuch.	***Deutscher Bilderbogen* Nr. 8; *Grad' aus dem Wirtshaus.*, Korpus 135.**
[Strophe 2] Was für ein schief' Gesicht, Mond, machst denn du! Ein Auge hat er auf, eins hat er zu! Du wirst betrunken sein, das seh' ich hell; schäme dich, schäme dich, alter Gesell![491]	[Strophe 3] Was für ein schief Gesicht, Mond machst denn du? Ein Auge hast du auf, das and're zu! Du bist betrunken, das merk' ich nun schon, Schäme dich, schäme dich, alter Patron!
[Strophe 3] Und die Laterne erst – was muß ich sehn! – die können alle nicht gerade stehn, wackeln und fackeln die Kreuz und die Quer, scheinen betrunken mir allesamt schwer.[492]	[Strophe 2] Und die La-ter-nen erst – was muß ich sehn! – Die kön-nen al-le nicht gra-de mehr stehn, Wa-ckeln und fa-ckeln die Kreuz und die Quer, Schei-nen be-trun-ken mir al-lesammt schwer.
[Strophe 4] Alles im Sturme rings, Großes und Klein; wag' ich darunter mich, nüchtern allein? Das scheint bedenklich mir, ein Wagestück! Da geh' ich lieber in's Wirtshaus zurück.[493]	[Strophe 4] Mag ich, der einzig jetzt nüchtern bin, Mich in den Wirrwarr da draußen nun hin? Das scheint bedenklich mir, ein Wagestück, Da geh' ich lieber in's Wirtshaus zurück.

Sowohl *Lob der edlen Musica.* (*Deutsche Bilderbogen* Nr. 7) als auch *Grad' aus dem Wirtshaus.* (*Deutsche Bilderbogen* Nr. 8) stammen aus der Feder Carl August Reinhardts und obschon sie direkt aufeinander folgen, zeigen sich in letzterem große sequenzielle Veränderungen. *Grad' aus dem Wirtshaus.* übernimmt von seinem Vorgänger die Struktur des bereits analysierten vierten Panels, wendet die dort vorexerzierte Verschmelzung von Bild und Musik, die man im 21. Jahrhundert als Interaktivität bezeichnen würde, auf den gesamten Bogen an. Die Rezeption der einzelnen Panels wird demnach an die Geschwindigkeit der

[488] Vgl. Mühler, Heinrich: Aus dem Wirtshaus komm' ich heraus. (Grad' aus dem Wirtshaus nun komm' ich heraus). http://www.lieder-archiv.de/aus_dem_wirtshaus_komm_ich_heraus-notenblatt_600563.html [konsultiert am 29.03.2017]. Und: Grad' aus dem Wirtshaus. In: Silcher, Fr. u. Fr. Erk: Allgemeines Deutsches Commersbuch. Unter musikalischer Redaction von Fr. Silcher und Fr. Erk. Hrsg. von Fr. Silcher und Fr. Erk. Lahr u. Leipzig 1859. S. 198 – 199.
[489] Grad' aus dem Wirtshaus nun komm' ich heraus. In: Friedländer, Max: Kommersbuch. Herausgegeben und mit kritisch-historischen Anmerkungen versehen von Max Friedländer. Hrsg. von Max Friedländer. Leipzig o. J..S. 195.
[490] Vgl. Grad' aus dem Wirtshaus. In: Allgemeine Deutsches Commersbuch. Lahr u. Leipzig 1859. S. 199.
[491] Ebd.
[492] Ebd.
[493] Ebd.

Musik gebunden. Anders als in herkömmlichen Bilderbogen nimmt die Zeitlichkeit auf diese Weise eine größere Rolle ein und drängt die Räumlichkeit zurück. Zwar ist es theoretisch möglich das Bild erneut zu betrachten, folgt man aber der Musik, schreitet der zeitliche Verlauf unweigerlich voran. Ein Bild wird demnach exakt so lang betrachtet, wie die jeweilige Strophe andauert / gesungen wird. Mehr noch: Wird der Bogen von mehreren Personen rezipiert (d. h. eine Person spielt Piano, eine andere singt oder es wird mehrstimmig gesungen), findet sich der Pianist in einer Zeitschleife wieder. Anstelle von vier Panels wird sein Blick nach Vollendung des zweiten Panels / der zweiten Strophe unweigerlich auf das erste zurückfallen, denn die Notation wiederholt sich in den darauffolgenden Bildabschnitten nicht.

Alle vier Panels werden von einer bogenumfassenden Linie umrahmt, die einzelnen Bilder begrenzen sich selbst, sind dennoch rechteckig. Text und Melodie beinfinden sich unter dem jeweiligen Panel im Gutter / Rinnstein. Die Bildgestaltung erscheint in den ersten Panels noch problematisch; ihr Aufbau erinnert an die Unterhaltung der Lichtspielhäuser: Jede Strophe wird von einem Panel begleitet, das die exakte Breite der Partitur aufweist und den Eindruck eines Cinemascopebildes erzeugt. Der Rezipient wird nun von links nach rechts durch das Bild geführt, folglich sieht er im ersten Panel zuerst einige anthropomorphe Gestalten wie etwa eine Brunnenpumpe mit Augen, Mund und Nase, an Daniel Düsentriebs *Helferlein*[494] erinnernde Straßenlaternen und Häuser mit Gesichtern („Grad aus dem Wirths-haus nun komm‘ ich her-aus! Stra-ße, wie wun-der-lich siehst du mir aus;“).[495] Der Protagonist des Bogens tritt erst im neunten Takt des Liedes auf („Rech-ter Hand, lin-ker Hand, Bei-des ver-tauscht, Stra-ße ich merk‘ es wohl, du bist be-rauscht“). Anstatt den Protagonisten von links das Bild betreten zu lassen, zeigt Reinhardt dessen Wahrnehmung des Straßenbildes, entfernt sich von der Subjektivität der berichtenden Person mittels eines ‚Kameraschwenks‘, ein Eindruck, der sich im zweiten Panel / der zweiten Strophe verfestigt. Erneut fällt der Blick zuerst auf tanzende Laternen und anthropomorphe Häuser („Und die La-ter-nen erst – was muß ich sehn! – Die kön-nen al-le nicht gra-de mehr stehn, Wa-ckeln und“), dann auf den Protagonisten („fa-ckeln die Kreuz und die Quer, Schei-nen be-trun-ken“) und zuletzt auf eine sichtlich angetrunkene Laterne, die sich mit den Händen an einer Häuserwand abstützt („mir al-le-sammt schwer.“).

---

[494] Vgl. hierzu zur Funktion des Helferleins auch: [Art.] Daniel Düsentrieb. In: Kagelmann, Jürgen: Who’s who im Comic. Hrsg. von Jürgen Kagelmann. München 1997.S. 74 – 76. Der erste Auftritt und eine Abbildung desselbigen findet sich in Barks, Carl: Katzenjammer. (Nachdruck). In: Carl Barks et. al.: 65 Jahre Daniel Düsentrieb. Made in Entenhausen. Berlin 2017. S. 19 – 22.

[495] Carl August Reinhardt verwendet anthropomorphe Gebäude erneut in der Fortsetzungsserie *Schneider Lapp* (ab 1848 in den *Fliegenden Blättern* publiziert). 1851 wurde die Serie als Kinderbuch neu aufgelegt, von der es mindestens zwei Auflagen gibt.

> Meister Lapp und sein Lehrlich verfolgen zunächst einen zahlungsunwilligen Kunden, geraten aber im Zug dieses Vorhabens aus Tölpelhaftigkeit wie aufgrund unglücklicher Umstände in allerlei Kalamitäten, so dass sie sich permanent ihrer Haut wehren müssen und selbst zu Verfolgten werden.
>
> Schon bald werden die beiden getrennt und der Erzähler berichtet nun in einander abwechselnden Passagen vom weiteren Werdegang wie auch von den sich parallel ereignenden Geschehnissen in der Heimatstadt des Meisters. Während dieser eine endlos scheinende Odyssee zu Lande und zu Wasser zu absolvieren hat, kehrt Pips alsbald in die heimische Werkstatt zurück und ehelicht die Meisterin, die zuvor ihren Gatten als ‚böswilligen Ehefrauenverlasser‘ [.] verklagt hat (hier klingt wohl Toepffers ‚Cryaptogame‘ an). (Dolle-Weinkauff, Bernd: Die Bildergeschichten des Carl August Reinhardt. S. 31.)

In einem Panel bittet Meister Lapp eine Stadt um Hilfe, doch die ganze Stadt läuft wortwörtlich davon.
(Vgl. Dolle-Weinkauff, Bernd: Die Bildergeschichten des Carl August Reinhardt. S. 28 - 32.)

In den Panels 3 und 4 bewegt sich der Protagonist nun der Leserichtung entsprechend. Bevor er jedoch ins Blickfeld rückt, sieht der Rezipient einen anthropomorphen Baumstamm („Was für ein schief Gesicht, Mond machst denn du?“), denn der Hintergrund deutet an, dass die Szene vor der Stadt spielt. Mit den Zeilen „Ein Auge hast du auf, das and’re zu!“ rückt der angetrunkene Protagonist in den Vordergrund. Er deutet mit seinem Gehstock auf den Mond, der in der temporalen Abfolge noch nicht zu sehen ist. Erst mit letzten beiden Zeilen („Du bist betrunken, das merk‘ ich nun schon, // Schäme dich, schäme dich, alter Patron“) rückt auch der Mond ins Blickfeld. Er streckt dem Protagonisten verschmitzt die Zunge heraus. Panel 4 präsentiert die Flucht zurück ins Wirtshaus. Die Szenerie fällt zurück ins städtische; erneut tanzt eine Laterne, die Brunnenpumpe kann nicht mehr aufrecht sitzen („Mag‘ ich, der einzig jetzt nüchtern noch bin,“) und eines der Häuser wirkt deutlich aufgebracht („Mich in den Wirrwarr da draußen nun hin?“). Der Mond lugt hinter dem Wirtshaus hervor („Das scheint bedenklich mir, ein Wagestück,“), dessen Wirt den Protagonisten mit offenen Armen empfängt („Da geh‘ ich in’s Wirthshaus zurück.“). Erstmals befindet sich der angetrunkene Protagonist zwischen zwei Zeilen.

Die tabellarische Analyse des Bogens unterliegt einer etwas anderen Struktur als die bisherigen Analysen, denn die vier Panels teilen sich erneut in jeweils vier Bereich auf, die den Zeilen einer Strophe entsprechen. Folglich findet sich in den einzelnen Teilen kein Bildmittelpunkt, denn sie sind ohne genaue Abgrenzung – er bezieht sich demnach auf das Gesamtpanel. Somit wird der Bildmittelpunkt in einer gesonderten Spalte unter den vier Einzelteilen vermerkt. Induktionsmethoden werden darüber hinaus nur zwischen den jeweiligen Panels, nicht aber in ihren Untersequenzen verwendet. Obschon man die Panels auf den ersten Blick als Metapanels einschätzen könnte, unterscheiden sie sich jedoch von solchen, denn der Protagonist erscheint in jeder Szene/jedem Panel nur einmalig.

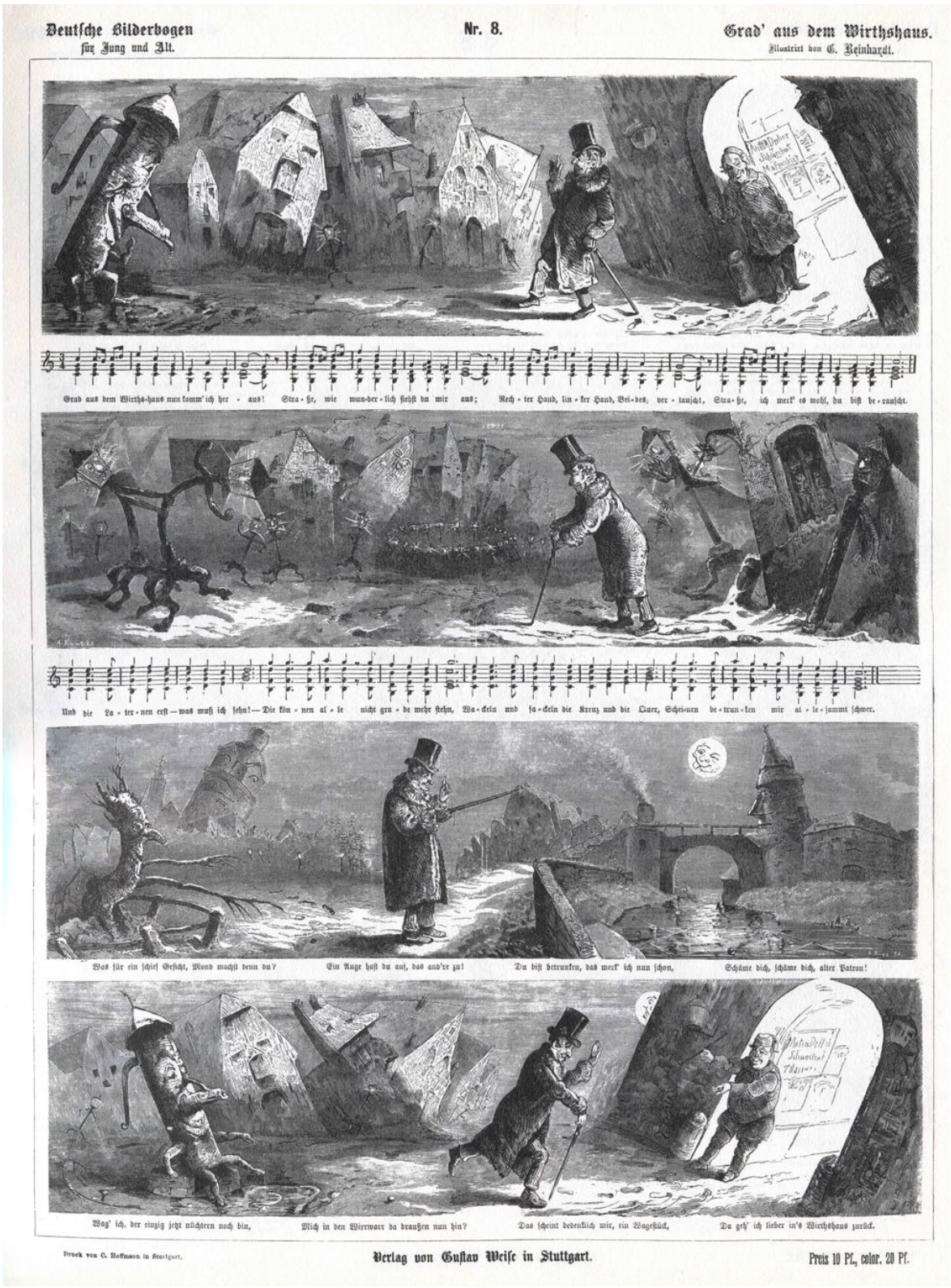
	***Deutscher Bilderbogen* Nr. 8: *Grad‘ aus dem Wirtshaus.*, (Korpus 135).**			
Panel 1	Text (T): „Grad aus dem Wirths-haus nun komm‘ ich her-aus!“ Bild (B): Anthropomorphe Brunnenpumpe und Häuser. Fokus (F): Pumpe.	T: „Stra-ße, wie wunder-lich siehst du mir aus;“ B: Anthropomorphe Laternen und Häuser. F: Häuser.	T: „Rech-ter Hand, lin-ker Hand, Bei-des, ver-tauscht,“ B: Anthropomorphe Häuser. Protagonist verlässt das Wirtshaus. F: Protagonist.	T: „Stra-ße, ich merk‘ es wohl, du bist be-rauscht.“ B: Wirt steht am Eingang des Wirtshauses. F: Wirt.
Bildmittelpunkt (BM).	Anthropomorphes Haus.			
Perspektive (P)	Establishing Shot / Auf Augenhöhe			
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand*			
Panel 2	T: „Und die La-ter-nen erst – was muß ich sehn! –“ B: Kämpfende Laternen und Schaulustige.	T: „Die kön-nen al-le nicht gra-de mehr stehn,“ B: Eine Laterne läuft zu einem Kreis tanzender Laternen.	T: „Wa-ckeln und fa-ckeln die Kreuz und die Quer,“ B: Protagonist stützt sich auf seinen Gehstock.	T: „Schei-nen be-trun-ken mir al-le-sammt schwer.“ B: Eine Laterne wankt hinter einer Hauswand, eine andere lehnt an

	***Deutscher Bilderbogen* Nr. 8: *Grad' aus dem Wirtshaus.*, (Korpus 135).**			
	F: Kämpfende Laternen.	F: Laufende Laterne.	F: Protagonist.	ihr. F: Laterne hinter Hauswand.
BM	Im Kreis tanzende Laternen.			
P	Establishing Shot / Auf Augenhöhe			
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand*			
Panel 3	T: „Was für ein schief Gesicht, Mond machst denn du?" B: Anthropomorpher Baumstamm. F: Baumstamm.	T: „Ein Auge hast du auf, das and're zu!" B: Protagonist. F: Protagonist.	T: „Du bist betrunken, das merk' ich nun schon." B: Brücke. F: Mauer.	T: „Schäme dich, schäme dich, alter Patron." B: Mond über einer Brücke neben einem Turm. F: Mond.
BM	Haus neben der Brücke.			
P	Establishing Shot / Auf Augenhöhe			
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand*			
Panel 4	T: „Mag' ich, der einzig jetzt nüchtern noch bin," B: Brunnenpumpe und betrunkene Laterne. F: Pumpe.	T: „Mich in den Wirrwarr da draußen nun hin?" B: Anthropomorphe Häuser. Protagonist. F: Häuser.	T: „Das scheint bedenklich mir , ein Wagestück," B: Protagonist und Mond. F: Protagonist.	T: „Da geh' ich lieber in's Wirthshaus zurück." B: Wirt. F: Wirth.
BM	Haus.			
P	Establishing Shot / Auf Augenhöhe			

Während im Bogen keine Panelgruppen vorhanden sind, lassen sich drei Narrationsgruppen bestimmen. Gruppe 1 besteht aus Panel 1 (der Protagonist verlässt das Wirtshaus), Gruppe 2 aus Panel 2 und 3 (er durchstreift die Straßen bis er vor den Toren der Stadt steht), Gruppe 3 aus Panel 4 (er flüchtet zurück ins Wirtshaus). In den ersten beiden Panels bewegt sich der Protagonist entgegen der Leserichtung, in den letzten beiden folgt er ihr. Fokus der Illustration sind die anthropomorphen Häuser, Laternen u. dgl. mehr, mit denen die vom Alkohol veränderte Wahrnehmung des (manchmal selbst fokussierten) Protagonisten verdeutlich wird. Diese Darstellung erinnert an die expressionistische Stummfilmästhetik, wie man sie z. B. aus Robert Wienes *Das Cabinett des Dr. Caligari* kennt (Deutschland 1920).

Vier sehr breite Panels, die mittels Text in vier weitere Stationen eingeteilt werden bestimmen den Bogen; sie sind von einer feinen Linie begrenzt. Trotz eines Ortswechsels in Panel 3 wird einzig die Induktionsmethode *Von Gegenstand zu Gegenstand* verwendet, denn

wie auch in *Lob der edlen Musica.* bleibt die Erzählung innerhalb eines Gedankens, ein abrupter Szenenwechsel findet nicht statt.[496] In allen vier Panels wird ein *Establishing Shot / Auf Augenhöhe* verwendet, d. h. es wird immer deutlich, an welchem Ort die Handlung spielt – dennoch bleibt der Protagonist Teil der Darstellung.



Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 8: *Grad aus dem Wirtshaus.*, Korpus 135.

[496] Vgl. McCloud, Scott: Comics richtig lesen. S.79. und: McCloud, Scott: Comics machen. S. 16.

Der Zeichenstil bleibt weitestgehend realistisch mit leichten Überzeichnungen der menschlichen Figuren und entspricht auf der McCloud-Realismusskala dem Bereich 60 bis 64 sowie 81 bis 83. Anders die Umgebung: Hierbei verwendet Reinhardt einen anthropomorph geprägten Expressionismus. Jedes der vier Panels wurde dabei ähnlich gestaltet: Ein auf Bogenbreite ausgedehntes Bild zeigt den Protagonisten, der eine entrückte Welt betritt, deren einzelne Elemente mit der allgemein erfahrbaren Realität brechen. Laternen kämpfen, Brunnen und Häuser weisen Gesichter auf etc. Auf der McCloud-Realismusskala entspricht diese Darstellung dem Bereich 92 bis 97; das Bild nährt sich der Bedeutungsebene an.

Das Verhältnis von Text und Bild überschneidet sich. Einige Informationen gehen aus dem Text hervor (betrunkene Laternen, ein zwinkernder Mond)[497], andere aus den Bildern (anthropomorphe Häuser und Brunnen).[498] Dass der Protagonist sich in einem alkoholisierten Zustand befindet, übermittelt sowohl das Bild als auch der Text.[499]

Bruder Straubinger., ebenfalls aus der Feder Reinhardts, basiert auf dem gleichnamigen Volkslied, welches um 1820 entstand und war so populär, dass es bis ins 20. Jahrhundert nachwirkte. Noch im Jahre 1903 wurde eine Operette Edmund Eyslers uraufgeführt, die ein großer Erfolg werden sollte.[500] Tobias Widmaier verweist im *Historisch kritischen Liederlexikon* auf sechs verschiedene Version, deren Text teilweise stark variiert und die überdies verschiedene Melodien verwenden:

> Primär [wurde das Lied] auf die gleiche (oder leicht variierte) Melodie wie das Lied „O Tannenbaum“ gesungen, dessen zwei Versionen (Liebeslied 1820, Umdichtung zum Weihnachtslied 1824) selbst auf eine Weise des „Mildheimischen Liederbuchs“ [.] zurückgriffen („Es lebe hoch, es lebe hoch der Zimmermannsgeselle“). Diese für das „Straubinger“-Lied rezeptionsgeschichtlich dominante Melodie [...] ist in korrumpierter Form schon 1835 bei Briegleb belegbar [.]. [...] Falsch ist allerdings die häufig anzutreffende Annahme, die Tannenbaum-Melodie sei von dem Lied „Gott grüß dich, Bruder Straubinger“ übernommen worden.[501]

Jene Melodie wird auch in Reinhardts Bilderbogen verwendet. Lediglich die Tonart variiert. Weitaus komplexer gestaltet sich indes die Textvorlage. Keine der sechs gennannten Varianten entspricht exakt der des Bilderbogens. Ein tabellarischer Vergleich zeigt Übereinstimmungen und Unterschiede auf.

Bilderbogen / Texfassung	**A**	**B**	**C**	**D**	**E**	**F**
Strophe 1	1	1	1	1	1	1
Strophe 2	X	2	2	X	X	2
Strophe 3	2	X	X	X	3	3
Strophe 4	3	X	3	X	X	X
Strophe 5	4	3	4	2 Mod.	2	4

[497] Vgl. Korpus 135.
[498] Vgl. Ebd.
[499] Vgl. Ebd.
[500] Vgl. Widmaier, Tobias: Gott grüß dich, Bruder Straubinger. In: Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon. http://www.liederlexikon.de/lieder/gott_gruess_dich_bruder_straubinger/ [konsultiert am 19.04.2017].
[501] Vgl. Ebd.

Bilderbogen / Texfassung	**A**	**B**	**C**	**D**	**E**	**F**
Strophe 6	5	X	5	X	X	X
Strophe 7	X	X	X	X	4 Mod.	X

Legende:

A: *Ey grüß dich Broder Strasburger*, Erstdruck des Textes 1824[502]
B: *Gott grüß dich, Bruder Straubinger*, Handschriftliches Liederbuch 1835[503]
C: *Gott grüße dir, Bruder Straubinger*, Studentenliederbuch 1837[504]
D: *Gott grüß dich, Bruder Straubinger*, Theaterlied 1839[505]
E: *Gott grüß dich, Bruder Straubinger*, Mündliche Überlieferung 1843[506]
F: *Gott grüß dir Bruder Straubinger*, Gebrauchsliederbuch 1844[507]

X = Nicht vorhanden, Mod. = Stark Modifiziert.

Besonders auffällig gestaltet sich der Umstand, dass sich der Bilderbogentext von Reinhardt in keiner im historisch kritischen Liederlexikon aufgelisteten Versionen komplett finden lässt. Manche Strophen stimmen – wenn auch nur auf Inhaltsebene – überein, teilweise befinden sie sich an anderen Positionen innerhalb des Liedes, wieder andere Strophen entfallen komplett. Einzig die erste Version Carl Theodor Müllers von 1824 zeigt alle verwendeten Strophen bis auf 2 und 7 auf, das im Original siebzehn Strophen umfassende Lied weicht aber in seinen Formulierungen teils enorm ab. Strophe 5 lautet dort z. B.: „Und wiederum ein andermal / Da stand ich Nachts um zweye / Vor ihrem Kammerfenstrigen / Und schwur ihr Lieb un Treue / Da öffnet sich ganz Mäuselstill / Ein Fenster ober ihren, / Ein Nachtopp goß sich für mich aus / Da stank ich zum krepiren.“ [508] Die entsprechende Strophe im Bilderbogen lautet hingegen: „Und wiederum ein ander Mal, / Des Nachts um halber Zweie, / Stand ich vor ihrer Kammerthür / Und schwur ihr ew'ge Treue. / Da sah ein Studio oben 'raus / Und eh' ich's konnt' verspüren, / Goß er den Waschnapf auf mir aus, / Da dacht' ich zu erfrieren.“[509] Ähnliche Abmilderungen ästhetischer Natur befinden sich auch in der dritten (bzw. vierten)

[502] Müller, Carl Theodor: A. Ey grüß dich Broder Strasburger. Erstdruck des Textes 1824. In: Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon. http://www.liederlexikon.de/lieder/gott_gruess_dich_bruder_straubinger/editiona [konsultiert am 20.04.2017].
[503] Müller, Carl Theodor: B. Gott grüß dich, Bruder Straubinger. Handschriftliches Liederbuch 1835. In: Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon. http://www.liederlexikon.de/lieder/gott_gruess_dich_bruder_straubinger/editiona [konsultiert am 20.04.2017].
[504] Müller, Carl Theodor: C. Gott grüß dir, Bruder Straubinger. Studentenliederbuch 1837. In: Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon. http://www.liederlexikon.de/lieder/gott_gruess_dich_bruder_straubinger/editionc [konsultiert am 20.04.2017].
[505] Holtei, Karl: D. Gott grüß dich, Bruder Straubinger. Theaterlied 1839. In: Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon. http://www.liederlexikon.de/lieder/gott_gruess_dich_bruder_straubinger/editiond [konsultiert am 20.04.2017].
[506] Müller, Carl Theodor: E. Gott grüß dich, Bruder Straubinger. Mündliche Überlieferung 1843. In: Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon. http://www.liederlexikon.de/lieder/gott_gruess_dich_bruder_straubinger/editione [konsultiert am 20.04.2017].
[507] Müller, Carl Theodor: F. Gott grüß dir Bruder Straubinger. Gebrauchsliederbuch 1844. In: Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon. http://www.liederlexikon.de/lieder/gott_gruess_dich_bruder_straubinger/editionf [konsultiert am 20.04.2017].
[508] Müller, Carl Theodor: A. Ey grüß dich Broder Strasburger.
[509] Korpus 187.

Strophe. Während die Studenten bei Müller ungarisch „farzten“,[510] rauchen sie bei Reinhardt pommerisch.[511] *Schneiders Höllenfahrt* weist ähnliche Abmilderungen auf.

Eine weitere Eigenheit lässt sich im Titel ausmachen. Zwar lautet er *Bruder Straubinger*, eine in die Illustration eingefügte Überschrift titelt indes „Gänse Marsch“,[512] ein Verweis, der sich textlich nicht erklären lässt, bildlich aber eine Entsprechung findet und oberhalb des ersten Panels (nicht umrahmt) positioniert wurde. Die Panels selbst bestehen aus Ästen, weisen zum Teil abgerundete Kanten auf. Bereits in den ersten beiden Panels wurde die Partitur mit der Strophe 1 eingefügt, Strophe 2 bis 7 folgen unterhalb des zweiten Panels in einem leeren Raum. Wie auch die Partitur ist der Text nicht manifester Bestandteil der Bildrealität. Der Text muss erst dem entsprechenden Panel – mit Ausnahme der ersten Strophe – zugeordnet werden, befindet sich aber dennoch direkt neben dem jeweiligen Bild und wird entgegen des Urzeigersinns rezipiert, d. h. erst befindet sich das Bild links und der Text rechts, ab Strophe 5 dreht sich das Verhältnis um.

	***Deutscher Bilderbogen* Nr. 61: *Bruder Straubinger.*, Korpus 187.**
Panel 1	Text (T): „Gänse Marsch“ Bild (B): Verschiedene Menschen spazieren im Gänsemarsch hintereinander her. Vor und hinter ihnen befinden sich Gänse. Fokus (F): Verschiedene Menschen. Bildmittelpunkt (BM): Bestimmung nicht möglich. Perspektive (P): Augenhöhe.
Indmeth.	*Paralogie.*
Panel 2	Text (T): „Gott grüß dir, Bru=der Strau=bin=ger, freut mir, daß ich dir se=he. Es ist dich wohl nich un=be=kannt, daß ich aus Hal=le ge=he.“ Bild (B): Protagonist trifft den Bruder Straubinger. Beide Personen rauchen, einer hält zudem einen Wanderstock in der Hand. Im Hintergrund sind eine Stadt und das offene Meer zu erkennen. Über den Köpfen der Figuren befindet sich in eine Blumengirlande der erste Teil der Partitur (nicht Teil der Bildrealität). Fokus (F): Protagonist und Bruder Straubinger. Bildmittelpunkt (BM): Leer. (Protagonist und Bruder Straubinger). Perspektive (P): Establishing Shot / Auf Augenhöh e.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 3	T: „Der Mei=ster und die Mei=ste=rin, da kunnt ich gar nich kla=gen. Doch mit den A-qua de-mi-ci kunnt ich mir nich‘ ver=tra=gen.“ B: Der Protagonist geht eine Baumreihe entlang. Über den Baumwipfeln wurde der zweite Teil der Partitur eingefügt – sie ist jedoch nicht Teil der Bildrealität. Rechts befindet sich Halle, links Leipzig, was an einem Wegweiser deutlich wird. Vor dem Protagonisten steht ein Gegenstand, der an einen Brunnen erinnert – ob der Bildgröße lassen sich keine Details erkennen.

[510] Müller, Carl Theodor: A. Ey grüß dich Broder Strasburger.
[511] Vgl. Korpus 187.
[512] Ebd.

	***Deutscher Bilderbogen* Nr. 61: *Bruder Straubinger.*, Korpus 187.**
	F: Der Protagonist BM: Partitur. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 4	T: „Jüngst kauft‘ ich auf dem Jahrmarkt mich Ein Band von dreien Farben; Da hängt ich meine Sackuhr an, Daß sie nicht kunnte fallen. Da kam ein Studio wie ein Gaul, Als wollt‘ er mir schier hetzen, Schlug mich die Sackuhr um das Maul, Das Band riß er in Fetzen.“ B: Der Protagonist wird von einem Studenten mit einer Uhr geschlagen. Ihm fällt der Hut vom Kopf, ein Hund beißt ihn in den Frack. F: Protagonisten. BM: Leer. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 5	T: „Jüngst bin ich auf dem Faulenpelz; Mit meinem Schatz gewesen. Da nannten sie mir Knotenpelz Und ihr ’nen flotten Besen. Und als ich an zu tanzen fing, Da scharrten sie mit Füßen. Der Genius streckt ein Bein herfür, Daß ich hab‘ fallen müssen.“ B: Der Protagonist tanzt mit seiner Freundin, ein rauchender Akademiker stellt ihm ein Bein, er befindet sich im Fall. F: Der Protagonist. BM: Der Protagonist (Bein). P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 6	T: „Einst saßen wir beim Apfelbrei Wohl uns’rer Zwölf zusammen Und fangen manch‘ flott’s Lied dabei, Als sechs Studenten kamen. Die setzten sich an unsern Tisch Und wollten uns vertreiben, Sie rauchten auch so pommerisch, Daß man nicht konnt‘ verbleiben.“ B: Fünf Personen sitzen am Tisch, von ihnen sind zwei nur schemenhaft im Rauch zu erkennen. Das Gesicht des Protagonisten zeigt Unbehagen. F: Drei sichtbare Personen (Der Protagonist und zwei Studenten). BM: Leer. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*

	***Deutscher Bilderbogen* Nr. 61: *Bruder Straubinger.*, Korpus 187.**
Panel 7	T: „Jüngst ging ich auf die Promenad‘ Mit meinem Schatz spazieren, Und als sie da so zärtlich that, Da konnt‘ sie mir schier rühren. Da kam ein Studio angerannt, „Herr Geisbock, laßt das bleiben!“ Riß mich das Mädel aus die Hand, That mir den Hut antreiben.“ B: Der Protagonist und seine Freundin gehen vor einer Gruppe von Büschen spazieren. Ein Student drückt auf des Protagonisten Zylinder. F: Protagonisten. BM: Leer. P: Augenhöhe.
Indmeth.	Von Szene zu Szene.
Panel 8	T: „Und wiederum ein ander Mal, Des Nachts um halber Zweie, Stand ich vor ihrer Kammerthür Und schwur ihr ew’ge Treue. Da sah ein Studio oben ’raus Und eh‘ ich’s konnt‘ verspüren, Goß er den Waschnapf auf mir aus, Da dacht‘ ich zu erfrieren.“ B: Ein Student (er schaut aus dem Fenster eines Gebäudes) schüttet seinen Nachttopf über den Protagonisten aus. Er steht gebückt vor dem Haus, der Zylinder liegt am Boden. F: Der Protagonist. BM: Leer. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 9	T: „Nun wandr‘ ich fort in der Allee Von schnurgeraden Pappeln. Kehrt‘ ich zurück nach Halle je, So müßt‘ es mit mir rappeln. Auf Vieren müßt‘ ich ’rumspazier’n, Mit Horn und Eselsohre, Ließ ich mir fernen noch turbier’n, Von dem Studenten=Thore.“ B: Der Protagonist geht die Allee entlang und winkt dem Rezipienten nach. Er stützt sich auf einen Gehstock und trägt einen Rucksack. F: Der Protagonist. BM: Der Protagonist (Rucksack). P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 10	T: [Ein anthropomorphes Etwas (vermutlich eine Schriftolle) mit menschlichen Beinen

	***Deutscher Bilderbogen* Nr. 61: *Bruder Straubinger.*, Korpus 187.**
	trägt die Aufschrift „Pandekten“ und verweist auf eine Vorform der Juristerei, ein ebenfalls anthropomorphes Tintenfass die Aufschrift „Tinte“.] B: Das Panel ist dreigeteilt. Pandekten und Tinte sind in kleinen Subpanels positioniert, die aber nicht explizit abgesetzt wurden. Diverse Kneipengegenstände wurden ebenfalls anthropomorph gestaltet (etwa Bierkrüge mit Beinen und Gesicht, deren Henkel als Arme fungieren), der Protagonist wird von Studenten am Frack festgehalten und ‚ausgeräuchert‘, d. h., sie blasen den Rauch ihrer Pfeifen in seine Richtung. F: Der Protagonist. BM: Der Protagonist P: Augenhöhe.

Die größte Besonderheit des Bilderbogens zeigt sich in den Induktionsmethoden. Hauptsächlich *Von Szene zu Szene* erzählend, wird zwischen Panel 1 und 2 eine *Paralogie* verwendet, d. h. zwischen den Bildern besteht kein logischer Zusammenhang.[513] Der Grund für die Integration einer Gänsemarschsequenz und der expliziten Erwähnung des Wortes lässt sich weder durch das Lied noch den Bogen erklären und steht in keinem logischen Zusammenhang zum folgenden Bild; nicht einmal die dort abgebildeten Personen entsprechen denen des restlichen Bilderbogens. Anders verhält es sich mit dem letzten Panel, denn es verweist inhaltlich auf Panel 6. Die Akademiker erzeugen eine Rauchwolke und halten den namenlosen Protagonisten an seinem Frack fest. Das Panel muss als alptraumhafte Verdeutlichung des seelischen Zustands des Protagonisten verstanden werden, was durch die Anthropomorphisierung einer Schriftrolle, eines Tintenfasses sowie mehrerer Kneipengegenstände unterstrichen wird.

Weiterhin werden zwei Narrationsgruppen verwendet. Gruppe eins besteht aus den Panels 1 bis 3, die zweite aus den Panels 4 bis 10, wobei das letzte Panel die gesamte Breite des Bilderbogens einnimmt und selbst eine lose Gruppe bildet, denn Tintenfass und Schriftrolle sind, bei genauer Betrachtung, in kleinen Subpanels abgetrennt, was für die Analyse jedoch irrelevant erscheint und deshalb keiner gesonderten Auflistung bedarf. Die Bilder orientieren sich, von den Panels 1 und 10 abgesehen, am Text und fügen ihnen keine weiteren Informationen hinzu (Doppelung von Bild und Text). Panel 1 muss gesondert betrachtet werden, orientiert sich nicht am Liedtext (paralleles Verhältnis), sondern doppelt den ihm eigenen Text. Panel 10 hingegen fügt Panel 6 neue Informationen hinzu, erweitert die Strophe (Überschneidung). Es sind keine Panelgruppen vorhanden.

Die Panelrahmen bestehen aus Aststrukturen, die nicht Teil der Bildrealität sind. Lediglich in Panel 1 und 2 ranken sich Blumen und andere Pflanzen um die Äste. Sie werden auch innerhalb des Panels aufgegriffen. Besonders herausragend gestalten sich die kleineren Panels neben den Strophen 2 bis 5. Panelseiten, die zum Bildrand weisen, bestehen aus dicken Ästen, während die Unter- und Oberseite mit etwas dünneren Ästen abgegrenzt wird. Abgeschlossen wird das jeweilige Panel durch einen sehr feinen Ast. Auf der McCloud Realismusskala befinden sich die Zeichnungen im Bereich 60 bis 64 sowie 81 bis 83.

Der Blick wird der westlichen Leserichtung entsprechend durch das Bild gelenkt. Panel 1 bis 6 sowie 7 – 10 werden von oben nach unten rezipiert, der Wechsel von 6 zu 7 bricht mit dieser Abfolge; der Blick setzt nun wieder auf Höhe des 5. Textes / der 5. Strophe an, folgt dann aber erneut der zuvor etablierten Abfolge.

[513] Vgl. McCloud, Scott: Comics richtig lesen. S. 80. und: McCloud, Scott: Comics machen. S. 15 u. 17.

Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 61: *Bruder Straubinger.*, Korpus 187.

Schneider's Höllenfahrt., gezeichnet von M. Meurer, basiert auf dem Volkslied *Es wollt ein Schneider wandern am Montag in der Fruh*. Ein Schneider folgt einem Teufel in die Hölle um den Dämonen Kleider zu schneidern. Mit Hilfe seines Werkzeugs malträtiert er die

Höllenbewohner so sehr, dass Luzifer ihm Hausverbot erteilt, was ihm erlaubt, ohne Angst vor der Hölle zu leben.

Der Ursprung des Liedes kann nicht genau bestimmt werden, denn nicht weniger als fünf verschiedene Melodien können nachgewiesen werden, die früheste stammt von 1750, wie Tobias Widmaier vermerkt.[514] Neben den vielzähligen Melodien weicht der Text zuweilen, wenn auch nur in Details, ab:

> Das Schwanklied erzählt von einem Schneidergesellen, der in die Hölle geholt wird, um den Teufeln Kleidung anzufertigen. Er entkommt dieser misslichen Lage wieder, indem er die mitgeführten Berufsutensilien auf eine Weise verwendet, die seinen Hinauswurf provoziert: Mit der Elle schlägt er den Teufeln „die bukel voll", sticht ihnen mit dem „pfriem" in die Köpfe („halt still! ich bin nicht bös, so setzt mann ein die Knöpff") oder „zwikt" ihnen mit der Schere die Schwänze ab. Dem Treiben setzt Luzifer schließlich ein Ende, der Schneidergeselle wird aus der Hölle gejagt und kann am Ende froh kundtun: „Nun ist mir ewig wohl, / Jetzt bin ich aus der höll, und bleib ein schneidergsell" [..]. Die Textgestalt des Liedes ist in seiner über zwei Jahrhunderte währenden Rezeptionsgeschichte im Wesentlichen unverändert geblieben, Modifikationen lassen sich allenfalls in einzelnen Versen und Formulierungen ausmachen. Bemerkenswert ist, dass sich eine Derbheit des 18. Jahrhunderts in der Folge nicht mehr findet: Wurde dort noch davon gesungen, dass die Teufel nicht mehr „farzen" könnten, weil ihnen die „Löcher" zugeflickt worden seien [..], so heißt es in der entsprechenden Strophe seit der romantischen Volksliedsammlung „Des Knaben Wunderhorn (Bd. 2, 1808), der Schneidergeselle habe den Teufeln die „Naslöcher" zugenäht, weshalb sie „nimmer riechen" (bzw. schnaufen) könnten.[515]

Eine weitere text- / musikhistorische Besonderheit lässt sich in der Fassung aus *Des Knaben Wunderhorn* von 1808 ausmachen. Die Überschrift verweist dort auf *Rinaldo Rinaldini*, jenen Räuberhauptmann, der von Christian August Vulpius erschaffen wurde und ebenfalls in Volksliedern und (auf ihnen basierenden) Bilderbogen sein Unwesen trieb. Widmaier mutmaßt, es handele sich bei der Nennung des italienischen Robin Hoods um eine ironische Abwandlung. Wird die Melodie von *Rinaldo Rinaldini* aber mit dem vorliegenden Text gesungen und bestimmte Textteile gedoppelt, wie man es auch im Rinaldo-Lied macht („Es wollt ein Schneider wandern / am Montag in der Früh / am Montag in der Früh"), fügen sich Melodie und Text zusammen. Der Verweis auf das betreffende Lied deutet demnach an, dass man *Schneiders Höllenfahrt* auch mit einer anderen Melodie singen kann.

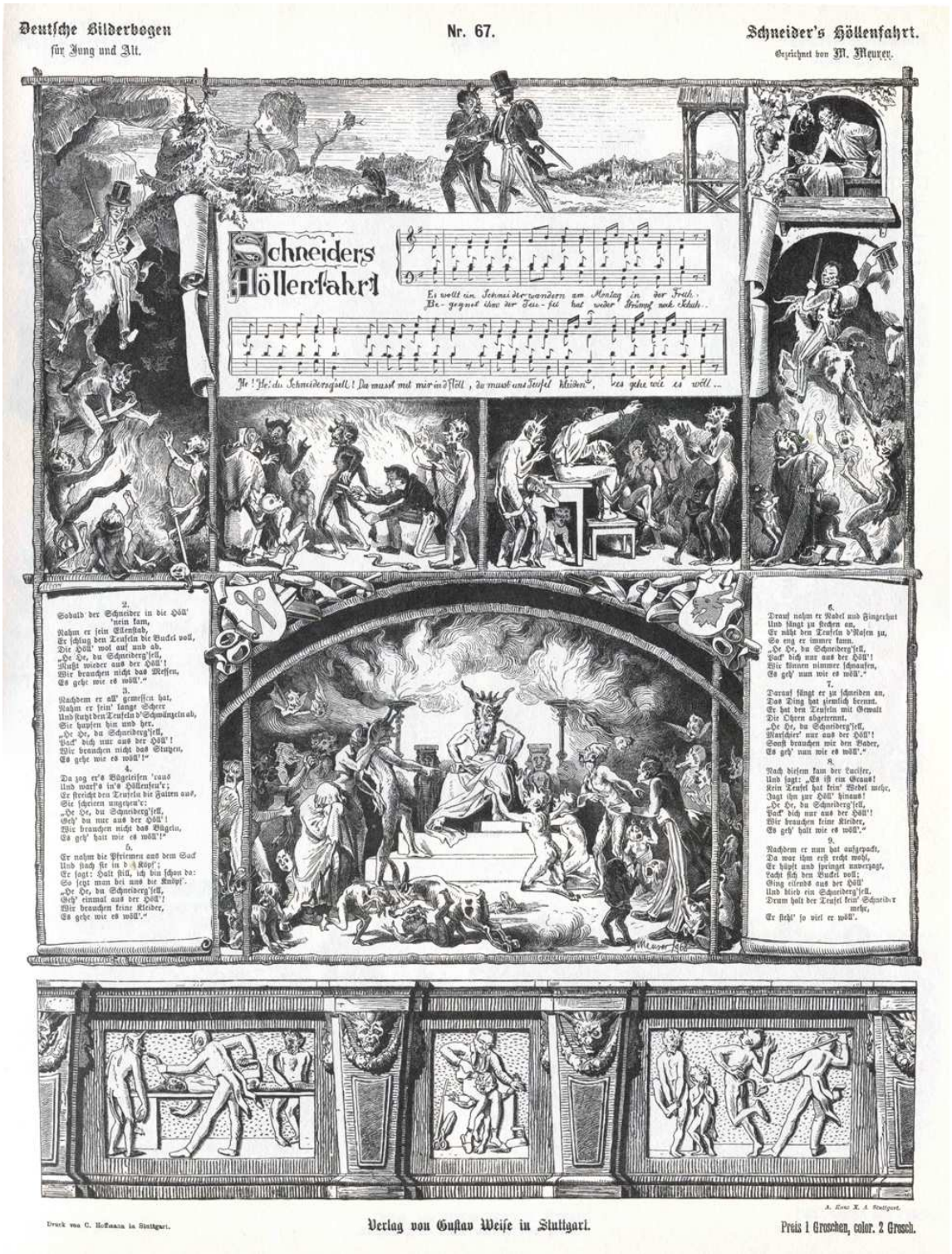
Die im Bilderbogen verwendete Textfassung entspricht Georg Scherers *Deutsche Volkslieder mit ihren eigenthümlichen Singweisen,* was nicht nur an diversen kleineren Abweichungen zu *Des Knaben Wunderhorn* deutlich, sondern vor allem durch die zweite, hier kursivierte Strophe offensichtlich wird, denn sie findet sich nur bei Scherer.[516] Weiterhin stammt Scherers Variante von 1863 und der Bilderbogen Meurers von 1868/69; *Des Knaben Wunderhorn* erschien indes bereits 1808. Die Gestalt der Panels erinnert an den Metapaneltypus 3; dennoch steht nicht ein umfassendes Bild im Vordergrund, sondern jedes

---

[514] Widmaier, Tobias: Gott grüß dich, Bruder Straubinger. In: Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon. http://www.liederlexikon.de/lieder/gott_gruess_dich_bruder_straubinger/ [konsultiert am 19.04.2017].

[515] Ebd.

[516] Vgl. Es wollt' ein Schneider wandern. In: Scherer, Georg: Deutsche Volkslieder mit ihren eigenthümlichen Singweisen. Gesammelt und herausgegeben von Georg Scherer. Mit einer Radierung nach Moriz von Schwind und 54 Holzschnitten nach Original-Zeichnungen von Jacob Grünenwald, Andreas Müller, Carl Piloty, Arthur v. Ramberg, Ludwig Richter, Moriz v. Schwind und Alexander Strähuber. Die vierstimmige Bearbeitung der Melodien (für Sopran, Alt, Tenor und Baß, zugleich für Klavier) von R. M. Kunz. Ohne Ort 1863. S. 145.
Und: Anonymus: Rinaldo Rinaldini. In: A. v. Arnim u. Clemens Brentano: Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder gesammelt von A. v. Arnim und Clemens Brentano. Zweyter Band. Heidelberg 1808. S. 366 – 369.



Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 67: *Schneiders Höllenfahrt*, Korpus 193.

Panel ist deutlich voneinander und in rechteckiger Form getrennt. Das erste Panel erscheint auf den ersten Blick wie ein Metapanel, denn es wirkt, als wäre der Schneider zweimal im Bild zu erkennen. Bei genauerer Betrachtung entpuppt sich der Stamm einer Tanne als Fortführung der als Aststruktur getarnten Panelseparation. Anders als bei Reinhardt (*Grad' aus dem Wirtshaus*) scheint der dort beschriebene cinematische Effekt auszubleiben, denn ein Panel, durch das geführt werden könnte, wird nicht verwendet und die Verbindung von Bild und Musik kann nur bei mehrfacher Betrachtung der Bogendetails erfolgen. Die Partitur

findet sich im oberen Drittel des Bogens und wird von Panels umrahmt; weitere Strophen umfließen Luzifer Höchstselbst.

	***Deutscher Bilderbogen* Nr. 67: *Schneider's Höllenfahrt.*, Korpus 193.**
Panel 1	Text (T): „Es wollt ein Schneider wandern am Montag in der Fruh. Begegnet ihm der Teu-fel hat weder Strümpf noch Schuh. – He! He! du Schneiderg'sell! Du musst mit mir in d'Höll, du musst uns Teufel kleiden, es gehe wie es wöll. –" Bild (B): Schneider und Teufel wandern gemeinsam. Der Teufel trägt einen Regenschirm bei sich und spricht mit dem Schneider. Fokus (F): Teufel und Schneider. Bildmittelpunkt (BM): Teufel und Schneider. Perspektive (P): Augenhöhe.
Indmeth. 1 → 2	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 2 & 2.5	T: „Sobald der Schneider in die Höll' 'nein kam, Nahm er sein Ellenstab, Er schlug den Teufeln die Buckel voll, Die Höll' wol auf und ab. ‚He He, du Schneiderg'sell, Mußt wieder aus der Höll'! Wir brauchen nicht das Messer, Es gehe wie es wöll'.'" B 2: Der Schneider reitet auf einem Ziegenbock, der von einem Teufel geführt wird, in die Hölle ein. Dort erwarten ihn weitere Teufel an einem Feuer. Einer von ihnen hält eine Pfeife mit einem an einen Totenkopf erinnernden Pfeifenkopf. F 2: Schneider auf Ziegenbock. BM 2: Des Schneiders Schuh. P 2: Augenhöhe. B 2.5: Der Schneider verprügelt einen der Teufel. Seine Freunde haben Angst. F 2.5: Ein geschlagener Teufel. BM 2.5: Schwanz des Teufels. P 2.5: Augenhöhe.
Indmeth. 2 → 2,5	*Von Szene zu Szene*
Indmeth. 2.5 → 3	*Von Szene zu Szene*
Panel 3	T: „Nachdem er all' gemessen hat, Nahm er sein' lange Scheer Und stutzt den Teufeln d'Schwänzeln ab, Sie hupfen hin und her. ‚He He, du Schneiderg'sell,

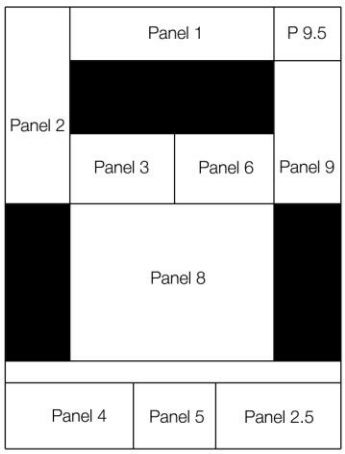
	***Deutscher Bilderbogen* Nr. 67: *Schneider's Höllenfahrt.*, Korpus 193.**
	Pack' dich nur aus der Höll'! Wir brauchen nicht das Stutzen, Es gehe wie es wöll'!'" B: Der Schneider schneidet einem der Teufel den Schwanz ab, zu seiner Rechten beweinen zwei Teufel ihre verlorene Extremität. Links im Bild unterhalten sich zwei Teufel miteinander. Zwei Teufelskinder haben Angst um ihre Schwänze. F: Schere und Teufelsschwanz. BM: Schere und Teufelsschwanz. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene*
Panel 4	T: „Da zog er's Bügeleisen 'raus Und warf's in's Höllenfeu'r; Er streicht den Teufeln die Falten aus, Sie schrieen ungeheu'r: ‚He He, du Schneiderg'sell, Geh' du nur aus der Höll'! Wir brauchen nicht das Bügeln Es geh' halt wie es wöll'!'" B: Ein Teufel liegt auf einem Bügeltisch, zwei weitere stehen ängstlich daneben. Der Schneider hält den liegenden Teufel an einem seiner Hörner fest und bügelt sein Hinterteil. F: Tisch, auf dem der Teufel gebügelt wird. Teufel und Schneider überschneiden sich an jener Stelle. BM: Arm des Teufels / Tischplatte. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 5	T: „Er nahm die Pfriemen aus dem Sack Und stach sie in die Köpf'; Er sagt: Halt still, ich bin schon da: So setzt man bei uns die Knöpf'. ‚He He, du Schneiderg'sell, Geh' einmal aus der Höll'! Mir brauchen keine Kleider, Es gehe wie es wöll'.'" B: Der Protagonist sticht einen Pfriem in den Kopf eines Teufels, der sich zwischen des Schneiders Beinen befindet. F: Schneider mit Teufelskopf zwischen den Beinen. BM: Knie des Schneiders. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 6	T: „Drauf nahm er Nadel und Fingerhut Und fängt zu stechen an, Er näht den Teufeln d'Nasen zu, So eng er immer kann. ‚He He, du Schneiderg'sell, Pack' dich nur aus der Höll'!

	***Deutscher Bilderbogen* Nr. 67: *Schneider's Höllenfahrt.*, Korpus 193.**
	Wir können nimmer schnaufen, Es geh' nun wie es wöll'.'" B: Ein Teufel steht ängstlich neben einem Tisch, auf dem der Schneider sitzend einem anderen Höllenbewohner die Nasenlöcher zunäht. Unter dem Tisch versteckt sich ein weiterer Dämon, ein Jungteufel hält den Schwanz eines anderen fest. Rechts im Bild fürchten sich weitere Unholde. F: Nähende Hand des Schneiders. BM: Bein des Schneiders. P: Auf Augenhöhe.
Panel 7	T: „Darauf fängt er zu Schneiden an, Das Ding hat ziemlich brennt. Er hat den Teufeln mit Gewalt Die Ohren abgetrennt. ‚He He, du Schneiderg'sell, Marschier' nur aus der Höll'! Sonst brauchen wir den Bader, Es geh' nun wie es wöll'.'" → Die entsprechende Strophe wurde nicht illustriert.
Indmeth. 6 → 8	*Von Szene zu Szene.*
Panel 8	T: „Nach diesem kam der Lucifer, Und sagt: „Es ist ein Graus! Kein Teufel hat sein' Wedel mehr, Jagt ihn zur Höll' hinaus! ‚He He, du Schneiderg'sell Pack' dich nur aus der Höll'! Wir brauchen keine Kleider, Es geh' halt wie es wöll'.'" B: Lucifer sitzt auf seinem Thron. Er wird von Teufeln angebetet, Ziegen tollen mit Dämonen, ein Hund-Mensch-Hybrid und andere Abnormitäten treiben ihr Unwesen. F: Lucifer auf seinem Thron. BM: Lucifers Lenden.[517] P: Augenhöhe.
Indmeth. 8 → 9	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 9 & 9.5	T: „Nachdem er nun hat ausgepackt, Da war ihm erst recht wohl, Er hüpft und springet unverzagt, Lacht sich den Buckel voll; Ging eilends aus der Häll' Und blieb ein Schneiderg'sell.

[517] Vgl. Zum Lendenbereich als Bildmittelpunkt siehe auch die Analysen zu *(Ritter) Blaubart* (Korpus 32, 277, 411) sowie *König Drosselbart* (Korpus 7, 351) in *Kapitel II. III: Panelstruktur.*

	***Deutscher Bilderbogen* Nr. 67: *Schneider's Höllenfahrt.*, Korpus 193.**
	Drum holt der Teufel kein' Schneider mehr, Er stehl' so viel er wöll'." B 9: Die Teufel vertreiben den auf einer Ziege reitenden Schneider aus der Hölle. F 9: Schneider auf Ziegenbock. BM 9: Feuer P 9: Augenhöhe. B 9.5: Schneider sitzt in seinem Zimmer. Neben ihm ist ein Ziegenbock zu erkennen. F 9.5: Schneider. BM 9.5: Arm des Schneiders P 9.5: Augenhöhe.
Indmeth 9 → 9.5	*Von Szene zu Szene.*

Die Strukturanalyse bestätigt den Eindruck eines nicht temporal / durch Musik gesteuerten Bogens. Wie bei anderen Panelstrukturbogen muss der abgedruckte Text den einzelnen Panels zugeordnet werden; der Text verhält sich zum Bild gedoppelt. Während der Inhalt einzelner Panels der zugehörigen Strophe entsprechen, wird eine Strophe in zwei Panels abgebildet (Panel 2, 2.5 und Strophe 2). Der Schneider reitet auf einem Ziegenbock in die Hölle ein (2), schlägt die Teufel aber erst in Panel 2.5. Der Lesefluss wird darüber hinaus durch einen räumlichen Sprung behindert, denn Panel 2.5 findet sich nicht neben (2), sondern in einem gesondert abgesetzten Panelkasten im unteren Teil des Bogens, der überdies auch in seiner grafischen Darstellung abweicht. Panel 3 schließt nun an Panel 2 an, Panel 4 findet sich im selben Kasten wie Panel 2.5 und Panel 5. Nach der Rezeption des fünften Panels fällt der Blick zurück, denn Panel 6 wurde neben (3) abgebildet. Strophe 7 findet sich im rechten Textkasten, wurde jedoch nicht illustriert und kann demnach auch nicht bildlich rezipiert werden. Panel 8 bildet das Zentrum des Bogens und zeigt Lucifer und seine Dämonen. Des Schneiders Auszug aus der Hölle findet erneut in zwei Panels statt: Panel 9 zeigt ihn auf einer Ziegen gen Erdoberfläche reiten, während Panel 9.5 einen Ausblick auf das weitere Leben des listig-sadistischen Schneiders gewährt. Er stahl den Ziegenbock und muss ob seiner überbordenden Brutalität nicht mehr fürchten, durch sein Handeln in die Hölle zu kommen.



Panelstrukturskizze zu: *Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 67: *Schneiders Höllenfahrt.*, Korpus 193.

Panelgruppen sind nicht vorhanden, es werden jedoch Narrationsgruppen verwendet: Gruppe 1 (Panel 1 und 2) zeigt einen Teufel und den Schneider beim gemeinsamen Spaziergang und der Einfuhr in die Hölle. Gruppe 2 (Panel 2.5 bis 8) beschreibt die Angriffe des Schneiders auf die Teufel und Dämonen, während Gruppe 3 (Panel 9 bis 9.5) vom Auszug aus der Hölle berichtet. Aufgrund der ungeordneten Struktur des Bogens scheinen einige Passagen Gruppen zu bilden (Panel 1 und 2; Panel 3, 6 und 8; Panel 4, 5 und 2.5 sowie Panel 9 und 9.5) – der untere, gesondert platzierte Reliefteil des Bogens sei exemplarisch genannt –

ein Eindruck, der sich als haltlos herausstellt. Der Fokus des Zeichners liegt in der Aneinanderreihung diverser Folterszenen, ausgeführt durch den Schneider; innerhalb der Panels werden immer wieder malträtierte Körperteile besonders herausgestellt (z. B. durch den Fokus eines Panels). Die Induktionsmethoden wechseln zwischen *Von Gegenstand zu Gegenstand* und *Von Szene zu Szene*. Perspektivisch bleibt auch Meurer *Auf Augenhöhe*, die Handlung wird fast vollständig (Ausnahmen sind Panel 1 und 9.5) in die Hölle verlegt. Panelrahmen bestehen entweder aus Aststrukturen und, im Reliefabschnitt, aus Stein. Bild und Text gehen ein gedoppeltes Verhältnis ein, d. h., der Liedtext dient als Illustrationsgrundlage, der Zeichner gestaltet lediglich die Umgebung, nicht aber Handlungen. Die Figuren wirken zu einem gewissen Grad realistisch und entsprechen auf der McCloud-Realismusskala dem Bereich 32 bis 35.

'S war 'mal eine kleine Mann. von Hermann Scherenberg illustriert ein Volkslied, über dessen Ursprung nur bekannt ist, dass es laut Johann Lewalter aus Karlshausen stammt. In anderen Quellen wird es auch unter dem Titel *Kleiner Mann und große Frau* abgedruckt.[518] Die allgemein verwendete Melodie, wie sie auch in *Allgemeines Deutschen Commersbuch* von 1883 abgedruckt wurde,[519] steht im 3/8 Takt, Tonart F, während im Bilderbogen ein 3/4 Takt und die Tonart D zur Anwendung kommt. Weitere Abweichungen zwischen den Fassungen sind rhythmischer Natur, die Melodie ähnelt sich in großem Maße. Auch textlich stimmen die Fassungen größtenteils überein. So sind Strophen 4 bis 9 identisch, 1, 2, 3 und 10 weichen in Details ab, die Handlung gleicht sich.

Wie auch *Bruder Straubinger, Schneiders Höllenfahrt* oder *Lob' der edlen Musica* befindet sich die Partitur im ersten Panel des Bogens. Weitere Strophen stehen zwischen den Panels (Strophe 2 – 7); Ausnahmen bilden die Strophen 8 bis 10, sie stehen direkt unter den dazugehörigen Bildern. Obwohl 10 Strophen zu finden sind, wurden nur 9 Illustrationen abgebildet, d. h. einige Strophen wurden mit Hilfe eines Bildes zusammengefasst.

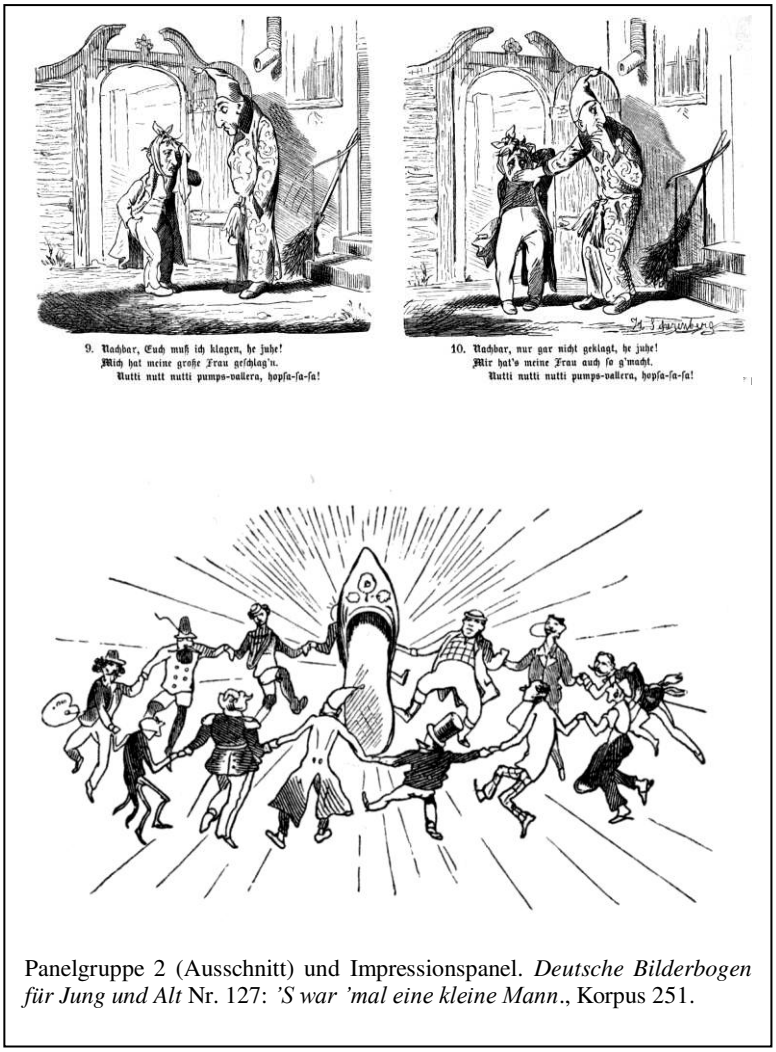
	***Deutscher Bilderbogen* Nr. 127: *S' war 'mal eine kleine Mann.*, Korpus 251.**
Panel 1 (Strophe 1).	Text (T): „S' war 'mal eine klei=ne Mann, he ju=he! Eine grosse Frau wollt' er han, nutti nutti nutti pumps=vallera, hopsa=sa=sa!" Bild (B): Eine Hochzeitsgesellschaft – allen voran vier Musikanten, es folgt das Hochzeitspaar sowie die Verwandtschaft – ziehen aus der Kirche aus. Über ihnen befindet sich ein Banner, auf dem die Partitur des Voksliedes abgedruckt wurde. Rechts und links neben der Partitur sind zwei einzelne Rosen abgebildet. Fokus (F): Kleiner Mann und große Frau. Bildmittelpunkt (BM): Große Frau. Perspektive (P): Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene*
Panel 2 (Strophe 2, 3).	T: „Frau wollt' zum Tanzboden gehn, he juhe! Kleine Mann wollt auch mitgehn.

[518] Anonymus: 's war 'mal eine kleine Mann. In: Deutsche Volkslieder. 5 Hefte in 1 Band. Band 2. Hrsg. von Johann Lewalter. Hildesheim 1982. S. 12.
Und: Anonymus: 's war 'mal eine kleine Mann; he juchhe!. In: Forschungsstelle für Fränkische Volksmusik der Bezirke Mittel-, Ober- und Unterfranken. Hrsg. von Armin Griebel et. al.. http://volksmusik-forschung.de/datenbank/lied.html?id=240975 [konsultiert am 28.04.2017].
Und: Kleiner Mann und große Frau. In: Silcher, Fr. u. Fr. Erk: Allgemeines Deutsches Commersbuch. Unter musikalischer Redaktion von Fr. Silcher und Fr. Erk. Hrsg. von Fr. Silcher und Fr. Erk. Lahr 1883. S. 451.
[519] Vgl. Ebd. S. 624.

	***Deutscher Bilderbogen* Nr. 127: *S‘ war ’mal eine kleine Mann.*, Korpus 251.**
	Nutti nutti nutti pumps-vallera, hopsa-sa-sa! Kleine Mann, du bleibst mir z’Haus, he juhe! Wischest Schüsseln und Teller aus. Nutti nutti nutti pumps-vallera, hopsa-sa-sa!“ B: Die Frau lässt sich von einem Mann in Militäruniform den Mantel umlegen, neben ihr steht ein weiterer Soldat mit starkem Bartwuchs, der ihr zugeneigt scheint. Neben ihr wäscht der kleine Mann ab. Während ihr Blick verächtlich nach unten weist, wirkt der kleine Mann erbost. F: Frau. BM: Frau. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 3 (Strophe 4, 5).	T: „Frau von dem Tanzboden kam, he juhe! Kleine Mann hinter’m Ofen saß und spann. Nutti nutti nutti pumps-vallera, hopsa-sa-sa! Mann was hast du denn gesponn’n? He juhe! Dreimal hab‘ ich abgewonn’n. Nutti nutti nutti pumps-vallera, hopsa-sa-sa!“ B: Frau steht mit dem Rücken zum Rezipienten. Vor ihr sitzt der kleine Mann am Spinnrad. Ihr wehendes Haarband und ihre an die Hüften gestemmten Arme deuten Zorn an. F: Kleiner Mann. BM: Wand. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung*
Panel 4 (Strophe 6).	T: „Frau nahm den Rockenstock, he juhe! Schlug den kleine Mann uf den Kopp. Nutti nutti nutti pumps-vallera, hopsa-sa-sa!“ B: Die Frau packt den kleinen Mann im Genick und schlägt mit dem Rockenstock (konischer Stock des Spinnrads) auf ihren Gatten ein. Erneut weht ihr Haarband und unterstreicht die Aggressivität der Handlung. F: Frau. BM: Frau. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 5 (Strophe 7).	T: „Mann kroch in’s Butterfaß, he juhe! Guckt er ’raus, so kriegt er was. Nutti nutti nutti pumps-vallera, hopsa-sa-sa!“ B: Der Mann sitzt im Butterfass, seine Hände umklammern die Fassöffnung und sein Kopf lugt bis zur Nase hervor. Der Butterstampfer liegt vor dem Fass, die Frau zieht sich einen Pantoffel aus. F: Butterstampfer. BM: Frau. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung.*
Panel 6	T:

	***Deutscher Bilderbogen* Nr. 127: *S‘ war ’mal eine kleine Mann.*, Korpus 251.**
(Strophe 8).	„Mann lief zum Haus hinaus, he-juhe! Lief wohl vor des Nachbars Haus. Nutti nutti nutti pumps-valera, hopsa-sa-sa!“ B: Der kleine Mann läuft aus dem Haus, seine Frau verfolgt ihn. Ihre rechte Hand ist in die Hüfte gestemmt, ihr Haarband weht und in der linken Hand hält sie einen Pantoffel. Neben der Haustür steht ein Fass, an das mehrere Bretter gelehnt wurden. Eine Katze flieht. F: Kleiner Mann. BM: Haustür / Wand. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 7 (Strophe 9).	T: „Nachbar, Euch muß ich klagen, he juhe! Mich hat meine große Frau geschlag’n. Nutti nutti nutti pumps-vallera, hopsa-sa-sa!“ B: Vor der Haustür eines Nachbarn steht eben jener und spricht mit dem kleinen Mann. Der Nachbar trägt Nachtkleider, der kleine Mann hält seinen Oberschenkel / sein Gesäß fest, sein Kopf wurde verbunden und er tupft mit einem Tuch an seine Stirn. Hinter ihm befindet sich ein Tor, am Hauseingang lehnt ein Besen. F: kleiner Mann, Nachbar. BM: Torbogen/Tür. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Augenblick zu Augenblick.*
Panel 8 (Strophe 10).	T: „Nachbar, nur gar nicht geklagt, he juhe! Mir hat’s meine Frau auch so g’macht. Nutti nutti nutti pumps-vallera, hopsa-sa-sa!“ B: Die Szene bleibt identisch. Der Nachbar hält dem kleinen Mann verängstigt den Mund zu und blickt gen Haustür. F: Nachbar und kleiner Mann. BM: Torbogen / Tür. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt*
Panel 9 (Kein Text)	T: Kein Text. B: Ein Pantoffel mit einem heiligen Leuchten wird von dreizehn Zwergen umtanzt. F: Pantoffel. BM: Pantoffel. P:Augenhöhe.

Die Analyse offenbart zwei Panelgruppen. Gruppe 1 besteht aus den Panels 3 und 4, Gruppe 2 aus 5 bis 8. In diesen Gruppen nutzt Scherenberg nicht mehr länger Induktionsmethoden *Von Szene zu Szene*, sondern wählt kleinere sequenzielle Schritte. Gruppe 1 zeigt ein Subjekt bei der Ausführung einer miteinander im Zusammenhang stehenden Handlung (*Von Handlung zu Handlung*), d. h. die große Frau nimmt den Rockenstock und verprügelt ihren Mann mit demselben. Gruppe 2 gestaltet seine sequenzielle Folge etwas weitreichender. Während in Panel 5 und 6 die große Frau ihren Pantoffel auszieht und sich der Mann im Butterfass versteckt, jagt sie ihn anschließend mit Hilfe des Pantoffels aus dem Haus (*Von Handlung zu Handlung*). Die Sequenzen aus Panel 7 und 8 schließen nahtlos an die Sequenz an. Der



Panelgruppe 2 (Ausschnitt) und Impressionspanel. *Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 127: *'S war 'mal eine kleine Mann*., Korpus 251.

Übergang von 6 zu 7 entspricht der Induktionsmethode *Von Handlung zu Handlung*, während Panel 7 und 8 die kleinste Sequenz des Bogens bilden und zwei Personen in einheitlicher Szene zeigen, deren Gesten sich nur minimal verändern (*Von Augenblick zu Augenblick*).[520] Neben den Panelgruppen sind auch Narrationsgruppen vorhanden. Gruppe 1 (Panel 1) präsentiert die Hochzeit der Protagonisten, Gruppe 2 (Panel 2) zeigt, dass die Beziehung der Protagonisten scheiterte, Gruppe 3 (Panel 3 bis 4) verweist auf diverse Szenen häusliche Gewalt und Gruppe 4 (Panel 5 bis 8) lässt den Protagonist nach Hilfe suchen. Panel 9 steht isoliert und gehört keiner Narrationsgruppe an. Dieses Panel stellt eine Besonderheit dar, dessen Nummerierung spekulativ erfolgt. Es zeigt dreizehn, um einen Schuh tanzende, Männer. Das umtanzte Objekt strahlt ein Leuchten aus, wie man es sonst in religiösen Darstellungen verwenden würde und lässt den Gegenstand besonders hervorstechen. Es erscheint wie ein Sinnbild der Unterdrückung, denn die Männer sind deutlich kleiner als der Schuh.

Die Verehrung des Objekts durch kleine Männer ergibt im Kontext durchaus Sinn, denn aus den Strophen 9 und 10 geht hervor,[521] dass Männer von großen Frauen unterdrückt werden, oder, wie der Volksmund zu sagen pflegt: „Unter dem Pantoffel stehen".[522] Der kleine Mann wird hier folglich metaphorisch gedeutet, was sich an der Größe seines Nachbarn

[520] Vgl. zu den Induktionsmethoden: McCloud, Scott: Comics richtig lesen. S. 78 – 82. und: McCloud, Scott: Comics machen. S. 15 – 17.
[521] Vgl. Korpus 251.
[522] Vgl. auch: [Art.] Pantoffel. In: Deutsche Idiomatik. Wörterbuch der deutschen Redewendungen im Kontext. Hrsg. von Hans Schemann. Berlin / Boston 2011 S. 605. Und: [Art.]Unter dem Pantoffel stehen. In: Duden. Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik. Mehr als 10 000 feste Wendungen, Redensarten und Sprichwörter. Hrsg. von Werner Scholze-Stubenrecht u. Angelika Haller-Wolf. Berlin 2016. S. 555. Weiterhin: „In den Bildungen *unter dem Pantoffel stehen, Pantoffelheld* usw. ist *Pantoffel* zum einen Sinnbild für den häuslichen Bereich, zum anderen [...] Zeichen der Macht." [Art.]Pantoffel. In: Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. Hrsg. von Elmar Seebold. Berlin u. New York 2002. S. 677.

– aber auch der Diversität der tanzenden Männer – verdeutlicht.[523] Dieses neunte Panel steht somit sinnbildlich für die moralische Grundaussage des Bogens und wird mit der Induktionsmethode *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt* mit dem übrigen Bogen verbunden, d. h. Zeit ist irrelevant, es wird eine Stimmung, eine Impression wiedergegeben.[524]

Die Panels selbst haben keine Rahmenstruktur sondern werden durch den Bildinhalt begrenzt – die Bilder sind folglich nicht immer gradlinig begrenzt, sondern werden, wie z. B. im Falle von Panel 5, 7 oder 8, durch Schattierungen, Fassaden oder Außenmauern festgelegt – der Bildmittelpunkt erfolgt somit spekulativ. Figuren und Bildinhalt wurden realistisch gestaltet, obschon erstere in ihren Gesichtszügen satirisch überzeichnet sind. Körper und Kleidung entsprechen hingegen dem Realismus der Szenerie. Auf der McCoud Realismusskala befinden sich die Figuren im Bereich 35 bis 40 und 48 bis 56.

Besondere Aufmerksamkeit verdient das Verhältnis zwischen Text und Bild. Bereits im ersten Panel erweitert die Darstellung den Inhalt des Textes – er gestaltet sich demnach korrelativ. Während dieser nur davon spricht, dass der kleine Mann eine große Frau haben wollte,[525] wird ein Hochzeitszug abgebildet. Panel 2, in dem die Strophen 2 und 3 illustriert werden, zeigt die Hausherrin vor zwei militärisch gewandeten Herren; einer von ihnen hängt ihr einen Mantel um, während der kleine Mann Teller säubert und missmutig seine Frau betrachtet. Im Text erfährt der Rezipient indes, dass die Frau tanzen geht und ihrem Mann befiehlt, die Hausarbeit zu verrichten. Eine Überschneidung findet statt, denn während das Bild den Grund der Szene verschweigt – aber auf mögliche Freier der Hausherrin verweist, erklärt der Text, wie das Panel zu lesen sei. Beide Elemente vermitteln eigenständige Informationen und überschneiden sich dennoch. Analog verhält es sich mit Panel 3 (Strophe 4 und 5): Der Text (Strophe 4) fügt dem Bild lediglich die Information hinzu, dass die Hausherrin vom Tanzvergnügen heimkehrte (eine Annahme, die sich aus dem vorherigen Panel logisch erschließt) und nun den Mann, am Spinnrad sitzend, vorfindet – Strophe 5 erweitert das Bild um einen Sprechakt und teilt dem Rezipienten Informationen mit, die das Bild selbst nicht offenbart. Panel 4 (Strophe 6) wurde gedoppelt, d. h. die Information des Bildes werden im Text exakt wiedergegeben. Strophe 7 fügt Panel 5 die Information hinzu, dass der kleine Mann geschlagen wird, wenn er denn aus dem Butterfass hinausgucken würde. Das Panel zeigt einen verängstigten Mann im Butterfass, dessen Frau ihren Pantoffel auszieht. Bild und Text überschneiden sich demnach. Panel 6 / Strophe 8 zeigt den Mann beim Verlassen des Hauses, während der Text die Vermutung äußert, er würde zum Nachbarn fliehen (Überschneidung), Panel 7 / Strophe 9 präsentiert einen geprügelten Mann, der mit

---

[523] Ein *Neuruppiner Bilderbogen* (Gustav Kühn) mit dem Titel *Der kleine Mann und die große Frau. Eine wunderbare, spaßhafte Geschichte, für alle Land und Stadtbewohner so weit der Himmel blau ist.* (Korpus 527), berichtet ebenfalls von einem kleinen Mann und einer großen Frau. Wie auch der Musikbogen Scherenbergs wird eine Panelstruktur verwendet und der Text steht in einem Kasten unter dem jeweiligen Panel. Die Geschichte weist, im Gegensatz zu der Variante aus der Sammlung *Deutsche Bilderbogen,* einen weitaus moralisierenden Charakter auf, der sich in einem kurzen, zwischen Panelstruktur und Überschrift stehenden Text, offenbart: „Es war einmal ein kleiner Mann, der nahm 'ne große Frau / Da kam er auch gar übel an: paßt auf und merkt's genau / He Juche, he Juche, he Juche! _" (Korpus 527). Vor den Auswirkungen einer Ehe mit einer großen Frau wird demnach deutlich gewarnt und so endet der Bogen auch nicht mit der Flucht zum verängstigten Nachbarn, sondern es wird ein Richter konsultiert. Schadenfroh teilt er dem hilfesuchenden Protagonisten mit, dass sich auch seine Frau ähnlich verhalten würde.

Obschon für die Analyse von geringer Relevanz – textlich, inhaltlich sowie strukturell finden sich wenige Übereinstimmungen, eine Partitur fehlt gänzlich – wird auch hier auf den bereits untersuchten Pantoffel verwiesen. In Panel 1 verwendet die große Frau ihren Pantoffel, um dem kleinen Mann zu drohen: „Die große Frau den Herrn spielt, / Zieht sich die Hosen an, / Mit dem Pantoffel sie befiehlt, / Den armen kleinen Mann." (Korpus 527).

[524] Vgl. McCloud, Scott: Comics richtig lesen. S. 80. und: McCloud, Scott: Comics machen. S. 17.

[525] Vgl. Korpus 251.

seinem Nachbarn spricht – alle Textinformationen finden sich entweder im Panel selbst oder wurden bereits vorher dem Rezipienten mitgeteilt (Überschneidung). Das letzte von einer Strophe begleitete Panel vermittelt dem Rezipienten einen Sprechakt. Zwei verängstigte Männer fürchten sich vor ihren Frauen (Überschneidung). Die Leserichtung folgt dem westlichen Standard – eine Ausnahme bildet Panel 9.

In *Im schwarzen Wallfisch zu Askalon*, einem weiteren Bogen von C. Reinhardt, entwickelt sich die in *Grad' aus dem Wirthshaus* verwendete Einführung des Zeitlichkeitsaspekts weiter. Das Studentenlied von Joseph Victor von Scheffel[526], das um 1854 entstand, findet sich in seiner Liedersammlung *Gaudeamus! Lieder aus dem Engeren und Weiteren* im *Kapitel II. Kulturgeschichtliche.* unter dem Titel *Altassyrisch.* – eine begleitende Partitur fehlt.[527] Der Text des Bilderbogens gleicht größtenteils der Fassung Scheffels, lediglich Details weichen ab. Der Titel *Altassyrisch* fehlt im Bilderbogen, die erste Zeile einer jeden Strophe beginnt wie folgt: *Im schwarzen Wallfisch zu Askalon*. Während in Scheffels Original Dattelsaft getrunken wird, labt sich der Bilderbogenprotagonist an Bactrer-Schnaps, weitere Abweichungen lassen sich nur in der Rechtschreibung ausmachen. Besonders die verwendete Partitur überrascht: Sie wurde, der dritten Strophe entsprechend, die von der Verwendung der Keilschrift in diesem Etablissement berichtet,[528] in einer an Keilschrift erinnernde Notationsweise verfasst. Diese Spielerei Scheffels trägt zur erschwerten Rezeption der Partitur bei. Weiterhin wird anstatt eines Violinenschlüssels ein 8va Höhenschlüssel[529] verwendet und die Partitur im 4/4 Takt (Tonart D-Dur) notiert. Sie entscheidet sich somit von der allgemeinen überlieferten, auf einer Volksweisen basierenden und in 6/8 – Tonart F-Moll – notierten Fassung.[530]

Eine Besonderheit des Bogens verkörpert die Partitur, denn sie stellt sich als Teil der Bildrealität heraus. Auf zwei Säulen fußend, die links und rechts im ersten Panel zu sehen sind, bildet sie einen Torbogen über dem *Schwarzen Wallfisch*. Anders als in den zuvor untersuchten Bilderbogen befindet sich der Text folglich nicht direkt unter der Partitur, sondern unter dem Panel selbst und unterteilt es in zwei Bereiche. Auf diese Weise werden zwei Handlungen pro Bild ermöglicht. Jedes Panel bildet zudem einen Teil des Lokals ab: Panel 1 zeigt das gesamte Gebäude in Form eines Walfisches; ein Tor in seiner Mitte lässt den Rezipienten einen Blick in des Wales Bauch werfen. Panel 2 zeigt das Innere des Wals und Panel 3 seine Rückseite. Jedes Panel wird von einer schwarzen Linie umrahmt – Panel 1 und 3 sind zudem an den Ecken nach innen gerundet.

---

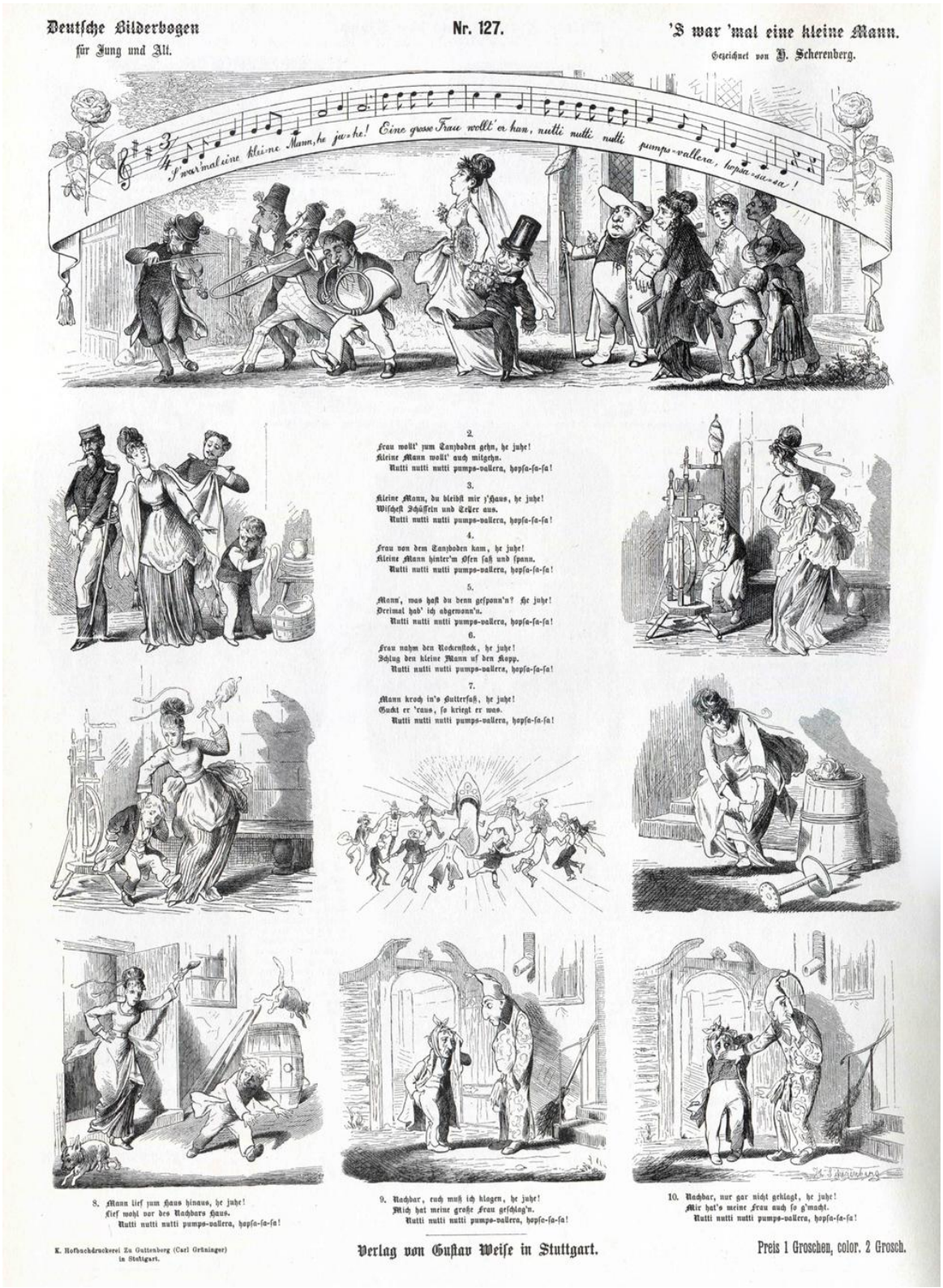
[526] Scheffel ist heute vor allem als Autor von *Ekkehard. Eine Geschichte aus dem 10. Jahrhundert* bekannt, einem historischen Roman, der auf dem lateinischen Waltharius-Lied basiert und bis zum Tod des Autors 90 Auflagen nach sich zog. Vgl. [Art.] Joseph Victor von Scheffel. In: Kindlers Literatur Lexikon. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Band 14. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart 2009. S. 478 – 480.

[527] Scheffel, Joseph Victor: Altassyrisch. In: Joseph Victor von Scheffels sämtliche Werke. Mit acht Kunstbeilagen nach Gemälden von E. Grützner, A. Liezenmayer, Anton von Werner u. a., einer Karte und drei Handschriften. Leipzig 1916 (=Band 4; Gaudeamus). http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/scheffel_sw4/0026 [konsultiert am 27.04.2017].

[528] Vgl. Korpus 280.

[529] Der 8va-Höhenschlüssel beschreibt eine Oktavierung nach unten hin, d. h. die Noten werden eine Oktave tiefer interpretiert und weisen auf Tenorstimmen hin.

[530] Vgl. Scheffel Scheffel, Joseph Victor u. Volksweise: Im schwarzen Walfisch zu Askalon. https://archive.org/details/imslp-schwarzen-walfisch-zu-askalon-folk-songs-german [konsultiert am 10.04.2016]. Andere Partituren notieren in 6/4, Tonart G-Dur. Vgl. Scheffel, Josef Viktor: Im schwarzen Wallfisch. Altassysrisch. KV-Liederbuch Seite 131. https://www.markomannenwiki.de/index.php?title=Im_schwarzen_Walfisch_zu_Askalon [konsultiert am 31.07.2018].

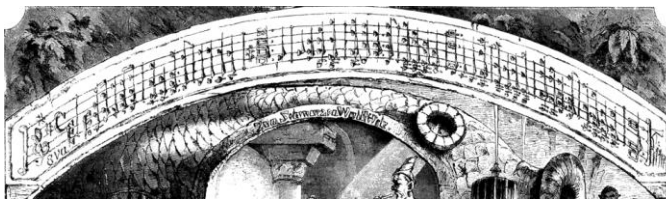


Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 127: *'S war 'mal eine kleine Mann.*, Korpus 251.

	***Deutsche Bilderbogen* Nr. 156: *Im schwarzen Wallfisch zu Askalon.,* Korpus 280.**	
Panel 1	Text (T): „Im schwarzen Wallfisch zu Askalon, da kneipt ein Mann drei Tag, Bis daß er steif wie ein Besenstiel am Marmortische lag.“	T: „Im schwarzen Wallfisch zu Askalon, da sprach der Wirth: Halt an! Der Trinkt von meinem Bactrer-Schnaps, mehr als er zahlen kann.“
Bild (B).	Längsschnitt eines Walfischs. Der Mund (rechts) bildet den Eingang, die Augen Fenster. In seiner Mitte findet sich eine Maueröffnung, die Einblick in das Innenleben des Gebäudes gewährt und an dessen Rundbogen die Worte *Zum schwarzen Wallfisch* in einer keilschriftähnlichen Schriftart eingemeißelt wurden. Links findet sich eine sehr kleine Tür. Vor dem Mund des Wals steht ein schwarzer Diener mit Besen. Umrahmt wird der Fisch von zwei Säulen, auf denen die Partitur ruht. Neben dem Mund findet sich ein Springbrunnen, eine Fontäne deutet an, dass die Rückseite ähnlich aufgebaut wurde. Im inneren des Wals steht ein Tisch vor einer Säule, ein beleibter Wirt bedient einen sichtlich angetrunkenen Gast. Dieser lehnt am Bogenpfeiler, neben ihm steht ein Regenschirm.	
Fokus (F).	Wirt und Gast.	
Bildmittelpunkt (BM).	Leer (Gewölbe).	
Perspektive	Augenhöhe.	
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*	
Panel 2	T: „Im schwarzen Wallfisch zu Askalon, da bracht der Kellner Schaar In Keilschrift auf sechs Ziegelstein dem Gast die Rechnung dar.“	T: „Im schwarzen Wallfisch zu Askalon, da sprach der Gast: O weh! Mein baares Geld ging drauf im Lamm zu Niniveh!“
B.	Es wird das innere des Wals abgebildet. Weiterhin lehnt der betrunkene Gast am Bogenpfeiler, neben ihm steht der Regenschirm und auch die Säulen der Partitur befinden sich im Bild. Es treten perspektivische Ungenauigkeiten auf, denn die Säulen stehen dichter beieinander – besonders die rechte Säule wechselte deutlich ihre Position und befindet sich nicht mehr länger hinter, sondern vor dem Mund des Tieres. Der schwarze Diener blickt durch den Eingang, die Kellner bringen dem betrunkenen Gast die Rechnung auf fünf Ziegelsteinen, der Wirt steht neben ihnen.	
F.	Kellner.	
BM.	Kellner.	
P.	Augenhöhe.	
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.* Ebenfalls möglich: *Von Szene zu Szene.*	
Panel 3	T: „Im schwarzen Wallfisch zu Askalon, da schlug die Uhr halb vier, Da warf der Hausknecht aus Nubierland den Fremden vor die Thür.“	T: „Im schwarzen Wallfisch zu Askalon wird kein Prophet geehrt, Und wer vergnügt dort leben will, zahlt baar, was er verzehrt.“
B.	Die Rückseite des Wals wird abgebildet. Links und rechts finden sich weiterhin Säulen, ihre Größe variiert erneut. Es rückt nun der Mund des Fisches (links) in den Vordergrund, denn durch ihn wird der betrunkene Gast mittels eines Fußtritts hinausbefördert und von den erbosten Kellnern mit den Rechnungsziegeln beworfen. Dass sich der Springbrunnen auch auf der anderen Walseite findet (vgl. Panel 1), wird bestätigt.	

	***Deutsche Bilderbogen* Nr. 156: *Im schwarzen Wallfisch zu Askalon.*, Korpus 280.**
F.	Betrunkener Gast.
BM.	Kellner
P.	Augenhöhe.

Das erste Panel verbindet geschickt die ersten beiden Strophen miteinander. Während im linken Bildabschnitt der betrunkene Gast neben dem Marmortisch liegt (Strophe 1), spricht ihn der Wirth in der zweiten Bildhälfte an (Strophe 2). Rezipiert man den Bogen dem Text entsprechend, wirken sich Bild und Text aufeinander aus, d. h. was der Text beschreibt, ist auch im Bild zu sehen. Strophe 2 bricht mit diesem Rezeptionsablauf: Dem Gast wird, dem Text entsprechend, die Rechnung dargeboten (linke Bildhälfte, Strophe 3), die vierte Strophe referenziert auf ihn, der Blick des Rezipienten liegt aber im rechten Teil des Bildes und zeigt demnach lediglich die Reaktion des Wirts, der mit einer Handbewegung den schwarzen Diener zu sich lockt. Dieser Bildteil zeigt eine Handlung, die mittels des begleitenden Textes erweitert wird. Eine Doppelung von Text und Bild, wie in Panel 1 sowie im ersten Teil von Panel 2, entfällt. Das Verhältnis von Text und Bild wandelt sich zu einer Überschneidung, d. h. ein Teil der Handlung wird durch das Bild (Wirth bittet den Diener zu sich), ein anderer durch den Text vermittelt (der betrunkene Mann spricht und gesteht, bereits in einem anderen Etablissement sein Geld ausgegeben zu haben).

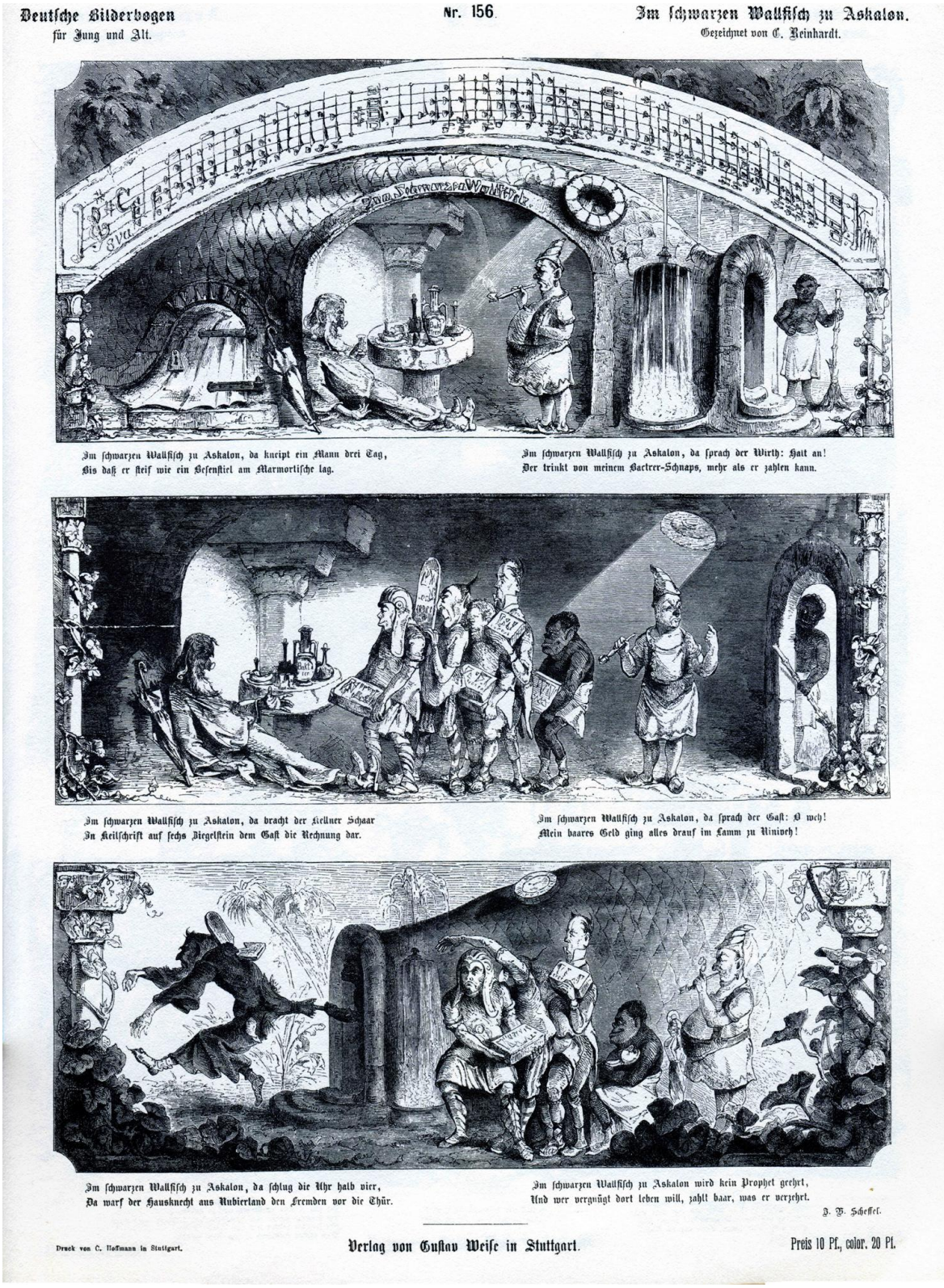


Detail: Keilschriftnotation.

Im dritten Panel wird dieses Verhältnis beibehalten: Der Hausknecht / Diener wirft den betrunkenen Gast mit Hilfe seines Besens aus dem *Schwarzen Wallfisch*, die Uhrzeit erfährt man aus dem Begleittext. Dieser teilt ferner mit (rechte Bildhälfte), dass jeder Mensch zu zahlen habe. Das beigefügte Bild zeigt hingegen erboste Kellner – sie bewerfen den zahlungsunfähigen Gast mit steinernen Rechnungen, was einer Verschränkung / Korrelation entspricht.

Im Gegensatz zu *Schneiders Höllenfahrt* lässt sich der Bogen musikalisch rezipieren. Der Text wird deutlich einem Teil des jeweiligen Panels zugeordnet und muss nicht erst auf dem Bild gefunden werden. Musik und Bild greifen ineinander über. Wie in Reinhardts *Grad' aus dem Wirthshaus* lässt sich auch hier eine gewisse, wenn auch deutlich eingeschränktere, kinematografische Wirkung ausmachen. Das Bild begleitet nicht nur den Text, es erweitert ihn sogar. Der Rezipient / Musiker folgt nun aber nicht einer einzigen Strophe pro Panel, sondern gleich zweien; der textliche Informationsgehalt übersteigt demnach die Wirkungskraft eines Panels.

Panelgruppen im eigentlichen Sinne finden sich hier nicht. Jedoch könnten die einzelnen Panels als solche betrachtet werden – es gäbe demnach drei von ihnen –, denn die Eigenheit, ein Bild mittels Strophentext in zwei Bereiche zu teilen, erinnert an den Grundsatz der Panelgruppen. D. h. ein Panel zeigt demnach zwei zusammengehörige Bewegungsinstanzen. Das Lied wurde so aufgeteilt, dass zwei Strophen in jeweils einem Panel finden – darüber hinaus stehen die rechten und linken Textblöcke in einem Sinnzusammenhang – sie ergänzen einander. Folgt man dieser Theorie, so zeigt der Bilderbogen drei Panelgruppen, die aus jeweils einem Bild bestehen. Weiterhin lassen sich zwei Narrationsgruppen bestimmen: Panel 1 und 2 (Gruppe 1: Der Gast betrinkt sich) und Panel 3 (Gruppe 2: Der Gast wird des Hauses verwiesen). Der Stil des Bogens entspricht laut der McCloud-Realismusskala dem Bereich 44 bis 51 sowie 60 bis 64.



Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 156: *Im schwarzen Wallfisch zu Askalon.*, Korpus 280

Eine kuriose Adaption von *Im schwarzen Wallfisch zu Askalon* lässt sich in den *Neuruppiner Bilderbogen* Gustav Kühns bestimmen. Der nicht datierte und / oder nummerierte Bogen (Eckart Sackmann schätzt ihn auf die Zeit zwischen 1900 und 1905 und nennt die Nummer 9625)[531] verwendet zwar keine beigefügte Partitur, man geht folglich davon aus, dass die Melodie dem Rezipienten bekannt ist, muss aber ob seiner bildlichen Deckungsgleichheit mit dem *Deutschen Bilderbogen* Nr. 156 erwähnt werden. Im direkten Vergleich erscheint er wie eine Vorskizze, ein wenig glamouröser Zwilling, der entweder den Stil des Reinhardt'schen Bogens ungelenk zu imitieren versucht, denn auch er verwendet drei Panels, die unter Zuhilfenahme des Liedtextes in jeweils zwei Bereiche unterteilt werden. Die tabellarische Analyse zeigt weitere Übereinstimmungen:

	***Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 9625, Gustav Kühn: *Im schwarzen Wallfisch zu Askalon.* Korpus 566.**	
Panel 1	T: „Im schwarzen Wallfisch zu Askalon Da trank ein Mann drei Tag, Bis daß er, steif wie ein Besenstiel, Am Marmortische lag.“	T: „Im schwarzen Wallfisch zu Askalon Da sprach der Wirt: ‚Halt an! Der trinkt von meinem Baktrerschnaps Mehr, als er zahlen kann!‘“
Bild (B):	Strukturell identisch zum Bogen Reinhardts. Anstelle des Wals befindet sich das Lokal in einem normalen Gebäude, an dessen Tür in einem Keilschriftimitat (vgl. Reinhardt): „Zum schwarzen Wallfisch“ zu lesen ist. Der Gast, hier deutlich jünger, aber mit ähnlichen Gewändern, lehnt ebenfalls am Gewölbe und trinkt. Am Bogen hängt ein Regenschirm. Mitten im Raum steht ein runder Tisch (vgl. Reinhardt); der Wirt steht rechts vom Tisch und hält – wie im Deutschen Bilderbogen – eine Pfeife in der Hand; auch er trägt die bereits bekannten Gewänder. Mit der rechten Hand hält er eine Flasche Baktrerschnaps. Eine Katze sitzt hinter dem Gast. Rechts im Raum befinden sich Fässer und Flaschen.	
Fokus (F):	Baktrerschnapsflasche.	
Bildmittelpunkt (BM):	Wirt.	
Perspektive (P):	Augenhöhe.	
Indmeth:	*Von Gegenstand zu Gegenstand.* (Katze: *Von Handlung zu Handlung*)	
Panel 2	T: „Im schwarzen Wallfisch zu Askalon Da beut der Kellner Schaar In Keilschrift auf sechs Ziegelstein'n Dem Gast die Rechnung dar.“	T: „Im schwarzen Wallfisch zu Askalon Da sprach der Gast: ‚O weh! Mein baares Geld ging alles drauf Im Lamm zu Niniveh!‘“
B:	Strukturell identisch zum Bogen Reinhardts. Der Gast lehnt immer noch am Bogenpfeiler, auch der Schirm hängt am selben Platz. Die Katze schleicht hinfort. Wo zuvor der Wirt stand, befinden sich nun fünf Kellner mit Steintafeln, auf denen sich – in Keilschrift verfasst – die Rechnung findet. Hinter ihnen steht ein aufgebrachter Hausknecht mit Besen; der Wirt lehnt an der Wand und beobachtet seine Angestellten, weist mit einer Hand gen Tür.	
F:	Rechnungen.	
BM:	Leer (Wand).	
P:	Augenhöhe.	
Indmeth:	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*	

[531] Vgl. Sackmann, Eckart: Neuruppiner Bilderbogen.

Panel 3	T: „Im schwarzen Wallfisch zu Askalon Da schlug die Uhr halb vier, Da warf der Hausknecht aus Nubierland Den Fremden vor die Thür.“	T: „Im schwarzen Wallfisch zu Askalon Wird kein Prophet geehrt, Und wer vergnügt dort leben will, Zahlt baar, was er verzehrt.“
B:	Strukturell identisch zum Bogen Reinhardts, hier jedoch spiegelverkehrt. Es ist 3:30 Uhr am Morgen. Der Wirt betrachtet den Regenschirm, den er nun in der Hand hält, während der Hausknecht den Gast mit einem Tritt aus dem Lokal wirft. Die Katze flieht; der Gast wird mit dem Besen beworfen, die Kellner schauen aus dem Fenster und werfen ebenfalls Gegenstände (Steintafeln) nach dem zechprellenden Gast.	
F:	Regenschirm.	Getretener Zechpreller.
BM:	Eingang des schwarzen Wallfischs, daher zwei Panels.	
	Wirt.	Gast.
P:	Augenhöhe.	

Die Hauptunterschiede zwischen dem Reinhardt‘schen und dem *Neuruppiner Bilderbogen* fallen – wird die Form des Gebäudes ignoriert – gering aus. Im ersten Panel ist nun eine Katze zu sehen, die Position des Regenschirms hat sich verändert, der Wirt hält die Baktrerschnapsflasche in der Hand und hinter ihm befinden sich Fässer. Weiterhin tritt der Hausknecht noch nicht in Erscheinung. Panel 2 zeigt nur eine Katze als zusätzliches Element. Dennoch nimmt der Wirt eine andere Position ein und anstelle zweier Nubier tritt nur einer in Erscheinung. Der Bildinhalt offenbart einen gewissen Dilettantismus im Umgang mit perspektivischer Einheitlichkeit und einem kohärenten Bildaufbau, denn obschon Panel 1 eine genaue räumliche Darstellung festlegt, wird der Raum nun erheblich erweitert. Die Tür befindet sich weiterhin rechts im Bild, neben ihr sind nun keine Fässer und Flaschen mehr zu erkennen. Panel 3 unterstreicht diesen Eindruck: Hinter dem Tisch hängt nun eine Uhr – der Raum wirkt darüber hinaus deutlich kürzer. Im dritten Panel lassen sich die meisten Abweichungen finden. Wie bereits erwähnt wurde eine Uhr abgebildet, die auf die im Lied referenzierte zeitlichen Angaben hinweist. Die größte Abweichung der Bilderbogen lässt sich aber im gespiegelten Bildaufbau nachweisen, denn was bei Reinhardt links war, befindet sich nun rechts. Folglich bleibt zumindest in diesem Aspekt die Einheitlichkeit der Bildfolge gewahrt und der *Neuruppiner Bilderbogen* richtet sich explizit nach der Leserichtung des Rezipienten. Der Wirt steht nun – wie auch seine Angestellten – nicht außen vor dem Lokal, sondern in ihm und er betrachtet, leicht verwundert, den Regenschirm. Die rechte Bildhälfte entspricht jedoch dem bereits untersuchten Bogen: Der Nubier tritt den Gast und wirft ihn aus dem Gasthaus (bei Reinhardt nutzt er für dieselbe Tätigkeit einen Besen). Körperhaltung und Position gleichen dem *Deutschen Bilderbogen* Nr. 156 im Detail.

Neuruppiner Bilderbogen Nr. 9625*: Im schwarzen Wallfisch zu Askalon.*, Korpus 566.

Eine Besonderheit des dritten Panels zeigt sich in seiner nicht nur textlichen sondern auch in der Bildrealität verhafteten Wand. Eine fixierten Trennung des Bildes in zwei Bereiche: Der Innenraum des Walfischs und der Außenbereich. Diese Darstellungsweise erinnert an Buschs

Die feindlichen Nachbarn oder: Die Folgen der Musik (Korpus 630)[532] und erfordert die Verwendung zweier Fokusse und Bildmittelpunkte, nicht aber zweier Induktionsmethoden, da das betreffende Panel den Bilderbogen abschließt. Die Induktionsmethoden wurden absehbar verwendet und die Übergänge erfolgen *Von Gegenstand zu Gegenstand,* d. h. die Handlung baut aufeinander auf, wechselnde Gegenstände werden in einer einheitlichen Szene verwendet.

Wie auch im *Deutschen Bilderbogen* Nr. 156 entsprechen die Panelgruppen den jeweiligen Panels – es sind demnach zwei Gruppen mit jeweils zwei Bewegungsinhalten vorhanden, lediglich Panel 3 weicht ob seiner besonderen Struktur ab, denn die Tür des *Schwarzen Wallfisch* lässt keine Bewegungsinterpretation zu. Auch die Narrationsgruppen entsprechen dem Reinhardt'schen Bogen: Gruppe 1 besteht aus Panel 1 und 2 (Gast betrinkt sich), Gruppe 3 aus Panel 3.1 und 3.2 (Der Gast wird des Hauses verwiesen). Auf der McCloud-Realismusskala entsprechen auch hier die Zeichnungen dem Bereich 44 bis 51 sowie 60 bis 64.

Untersucht man nun bildästhetische Unterschiede zwischen den Bogen, wirkt der *Deutsche Bilderbogen* Nr. 156 künstlerisch anspruchsvoller, was durch detaillierte Zeichnungen, einer fantasievolleren bildlichen Darstellung des Liedtextes und einer größeren Individualität innerhalb der jeweiligen Bilderbogenserie gestützt wird. Die Verwendung einer Partitur weist auf die Fähigkeit des Rezipienten hin, Noten lesen zu können und richtet sich demnach an ein gebildeteres Publikum. Der *Neuruppiner Bilderbogen* muss aber auch aus einem anderen Grund hervorgehoben werden: Die fehlende Partitur bei struktureller und inhaltlicher Übereinstimmung zu einem anderen Bogen (*Deutscher Bilderbogen* Nr. 156) könnte darauf hinweisen, dass auch jene nicht explizit mit Noten versehene Exemplare gesungen rezipiert wurden und somit auch in ihnen die Zeitlichkeit eine größere Rolle spielt, als in anderen, nicht gesungenen Bilderbogen.

Der *Deutsche Bilderbogen* Nr. 179 (Korpus 303), *Hildebrand und Hadubrand*, der vom Silhouettenschneider Paul Konewka stammt, adaptiert das Hildebrandlied von Joseph Victor von Scheffel, welches sich in *Gaudeamus! Lieder aus dem Engeren und Weiteren* verorten lässt.[533] Wieder einmal scheint das Lied zu verschiedenen Melodien gesungen worden zu sein. Im *Allgemeinen Deutschen Commersbuch* von 1883 findet sich eine Melodie von Franz Abt, die stark von der Bilderbogenpartitur abweicht.[534] Beide in der Tonart G und in einer verwandten Taktart (3/4 und 6/8) notiert, unterscheiden sich die Partituren erheblich voneinander. Bereits die fehlende Tempobezeichnung bei Konewka, die Abt mit „Mäßig schnell"[535] angibt, weist auf einen musikalisch weniger versierteren Umgang hin.

---

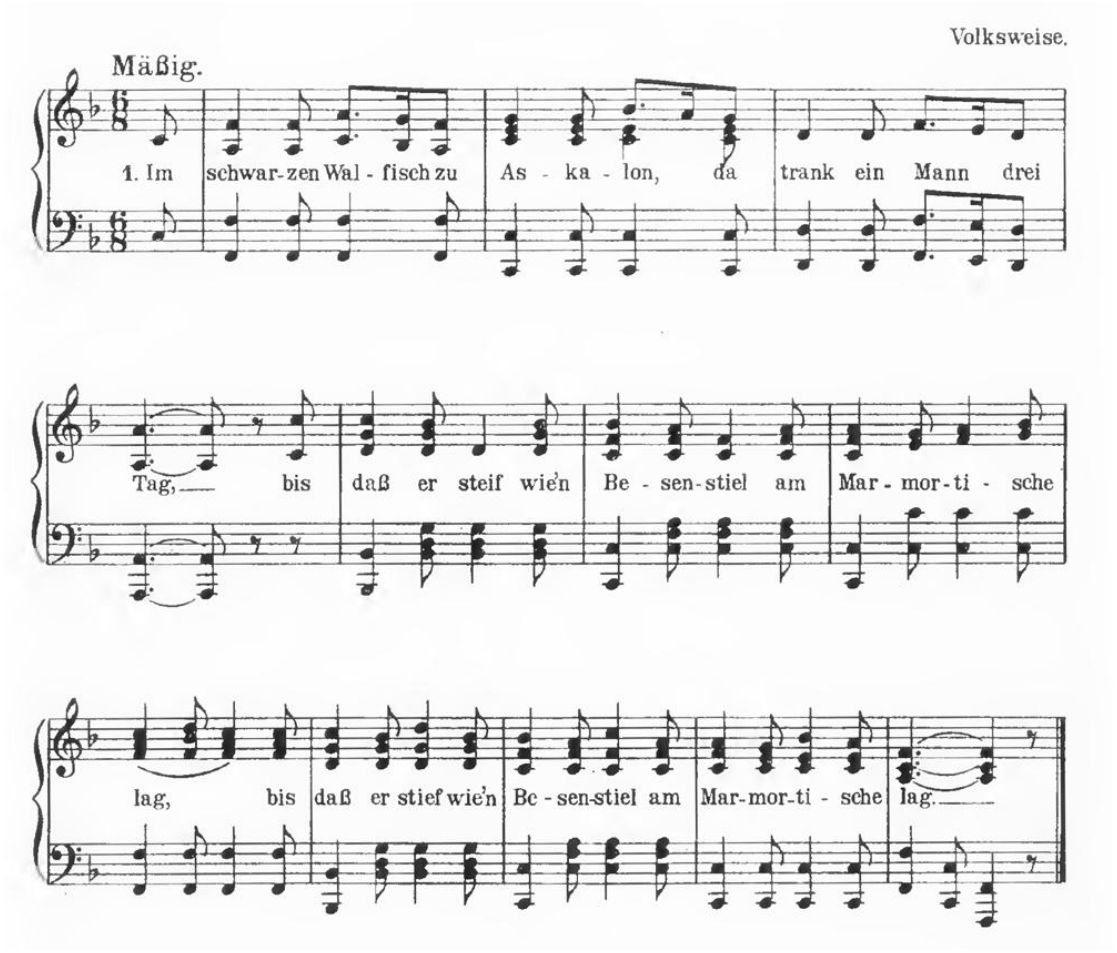
[532] Vgl. *Kapitel II. III. b) Panelstruktur. Die feindlichen Nachbarn oder: Die Folgen der Musik. (Korpus 630).*

[533] Vgl. Scheffel, Joseph Victor: Das Hildebrandlied. Hiltĭbraht entĭ Hadhubrant. In: Joseph Victor von Scheffels sämtliche Werke. Mit acht Kunstbeilagen nach Gemälden von E. Grützner, A. Liezenmayer, Anton von Werner u. a., einer Karte und drei Handschriften. Leipzig 1916 (=Band 4; Gaudeamus). http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/scheffel_sw4/0036 [konsultiert am 25.04.2017].

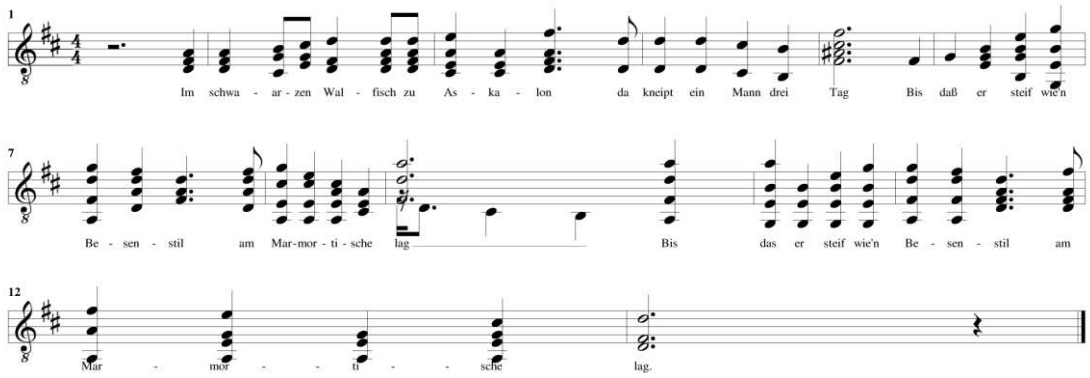
[534] Vgl. Das Hildebrandlied. Auch nach: Wenn ich dich bei mir betrachten thu. In: Allgemeine Deutsches Commersbuch. Lahr u. Leipzig 1883. S. 536.

[535] Vgl. Ebd. S. 536.

Abts Stück beginnt mit einer melodischen Aufwärtsbewegung von G zu D in Takt 1, es folgen drei Viertelnoten in G (Takt 2) und eine Abwärtsbewegung von Fis zu D (Takt 3), die



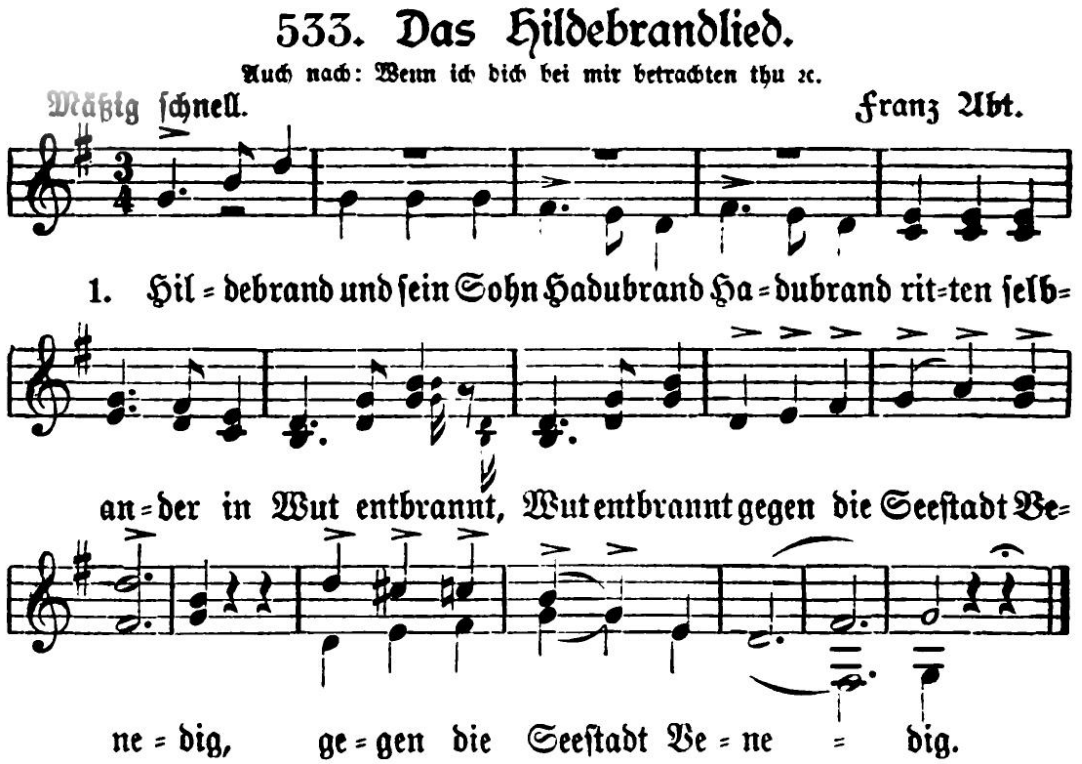
Scheffel, Joseph Victor u. Volksweise: *Im schwarzen Walfisch zu Askalon*. https://archive.org/details/imslp-schwarzen-walfisch-zu-askalon-folk-songs-german [konsultiert am 10.04.2016].



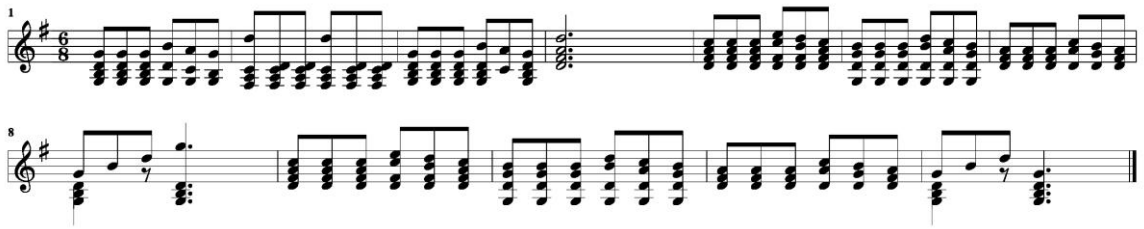
Bilderbogentranskription: Julian Auringer.

in Takt 4 und nach dem fünften Takt (drei Viertelnoten in C, Harmoniestimme E) erneut mit einer anderen Tonfolge (E zu C, Harmoniestimme G zu E) verwendet wird. Eine Adaption des ersten Taktes mit begleitender Harmoniestimme und in der Tonfolge B, D, G (Harmonie: D, G, B), die in Takt 8 wiederholt wird, werden einer Viertelnoten-Aufwärtsbewegung in den

Takten 9 bis 11 vorangestellt (D zu B); nach B erfolgt eine punktierte Halbe (D). Parallel zu B erfolgt in der Harmonie eine Abwärtsbewegung von G zu Fis. Nach einer Pause und einer erneuten Abwärtsbewegung von D zu Fis endet das Stück in einem oktavierten G.



Vgl. Das Hildebrandlied. Auch nach: Wenn ich dich bei mir betrachten thu. In: Silcher, Fr. u. Fr. Erk: Allgemeines Deutsches Commersbuch. Unter musikalischer Redaktion von Fr. Silcher und Fr. Erk. Hrsg. von Fr. Silcher und Fr. Erk. Lahr 1883.
S. 536.



Bilderbogentranskription: Julian Auringer.

Die anonyme, von Konewka verwendete Partitur verwendet hauptsächlich Achtelnoten und kann entweder von einem Piano begleitet (die Akkorde wurden beigefügt) oder vierstimmig gesungen werden. Das Stück beginnt mit drei Gs, es folgt eine Abwärtsbewegung von B zu G (Takt 1). Ein Ostinato aus Auf- und Abwärtsbewegung von oktavierten Ds bereitet eine Wiederholung des ersten Taktes vor; in Takt 4 beschließt eine punktierte Halbe den ersten Teil der Melodie. Takt 5 bis 7 imitieren Takt 1 bei C (5), B (6) und A (7) beginnenden. Takt 8 führt eine neue Bewegung ein, die in ähnlicher Tonfolge den ersten Takt bei Abt bildet, hier aber in Achteln notiert wurde und in einer punktierten Viertel auf G6 endet. Die letzten Takte

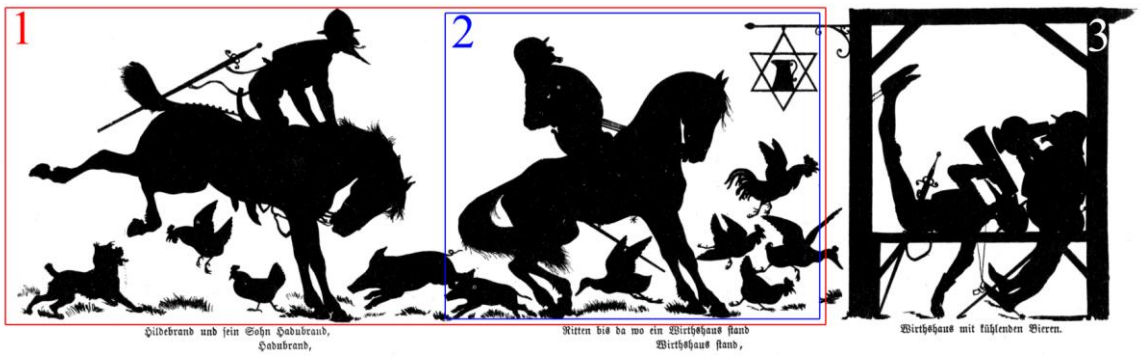
kopieren Takt 5 bis 8; das Stück schließt in G5. Textlich unterscheiden sich beide Lieder kaum. Im Kommersbuch „soffen sich beid‘ einen großen Brand, großen Brand“,[536] während sie bei Konewka und Scheffel „tranken“.[537]

	***Deutscher Bilderbogen* Nr. 179: *Hildebrand und Hadubrand.*, Korpus 303.**
Panel 1	Text (T): „1) Hil=de=brand und sein Sohn Ha=du=brand, Ha=de=brand rit=ten selb=ander in Wuth, rit=ten selb=an=der in Wuth ent=brannt, Wuth ent=brannt 2) Hil=de=brand und sein Sohn Ha=du=brand, Ha=du=brand kei=ner die Seestadt Ve=ne kei=ner die See=stadt Ve=ne=dig fand, ne=dig fand,“ Bild (B): Hildebrand und Hadubrand reiten durch eine Tierschar. Die zweite Person (im Bild links, vermutlich Hadubrand) hält eine Peitsche in der Hand. Beide tragen einen Degen an ihrer Seite. Bei den Tieren handelt es sich um Hühner, Hunde, Gänse und Schweine. Fokus (F): Hildebrand und Hadubrand auf ihren Pferden. Bildmittelpunkt (BM): Leer. Perspektive (P): Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 2	T: „1) ge=gen die See=stadt Ve=ne=dig, rit=ten selb=an=der in Wuth ent=brannt, Wuth ent=brannt ge=gen die See=stadt Ve=ne=dig. 2) da schimpf=ten Bei=de un=flä=tig, kei=ner die See=stadt Ve=ne=dig, ne=dig fand, da schimpf=ten Bei=de un=flä=tig.“ B: Hildebrand benutzt ein Fernrohr, um Venedig zu erspähen, während Hadubrand einen Wanderer befragt. Erneut hält er eine Peitsche in der Hand. Eine unbeteiligte Person geht an Hadubrands Pferd vorbei (oder hält es fest). F: Hadubrand, der einen Wanderer befragt. BM: Wanderer. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 3	T: „Hildebrand und sein Sohn Hadubrand, Hadubrand, Ritten bis da wo ein Wirtshaus stand Wirtshaus stand, Wirtshaus mit kühlen Bieren.“ B: Hildebrand und Hadubrand reiten erneut durch eine Schar Tiere (ein Hund, mehrere Hühner, Gänse, Schweine) und erreichen ein Wirtshaus, das im Querschnitt abgebildet wurde. Der Querschnitt zeigt, wie sich die beiden Protagonisten betrinken.. F: Wandhänger mit Bierkrugsilhouette an der Front des Wirtshauses. BM: Hildebrand auf seinem Pferd. P: Augenhöhe.
Indmeth.	(2 → 3.1) *Von Gegenstand zu Gegenstand* (3.1 → 3.2) *Von Gegenstand zu Gegenstand.* (3.2 → 4) *Von Szene zu Szene.*
Panel 4	T: „Hildebrand und sein Sohn Hadubrand, Hadubrand, Tranken sich bei‘ einen Riesenbrand, Riesenbrand, Krochen heim auf allen Vieren.“ B: Hadubrand kriecht vor seinem Pferd, Hildebrand folgt seinem Pferd und hält es am

[536] Ebd. S. 536.
[537] Korpus 303. Und: Scheffel, Joseph Victor: Das Hildebrandlied.

	***Deutscher Bilderbogen* Nr. 179: *Hildebrand und Hadubrand.*, Korpus 303.**
	Schwanz fest. F: Die Pferde von Hildebrand und Hadubrand. BM: Leer. P: Augenhöhe.

Der *Deutsche Bilderbogen* Nr. 179 besteht aus vier nicht umrahmten Hauptpanels, von denen die ersten beiden von einer Partitur begleitet werden. Im dritten Panel weicht die Struktur einmalig ab, denn es findet eine Simultandarstellung statt: Während zwei Drittel des Panels die Ankunft der Protagonisten am Wirtshaus zeigen (3.1), finden sie sich im restlichen Bild (3.2) betrunken in eben jenem wieder. Die Bilder sind mit Hilfe der Induktionsmethode *Von Gegenstand zu Gegenstand* verbunden; einzig der Übergang vom Wirtshaus zum vierten Panel muss als *Von Szene zu Szene* interpretiert werden, denn das Besäufnisse dauert länger als der Übergang von 3.1 zu 3.2 (Ankunft am / Betreten des Wirtshauses).



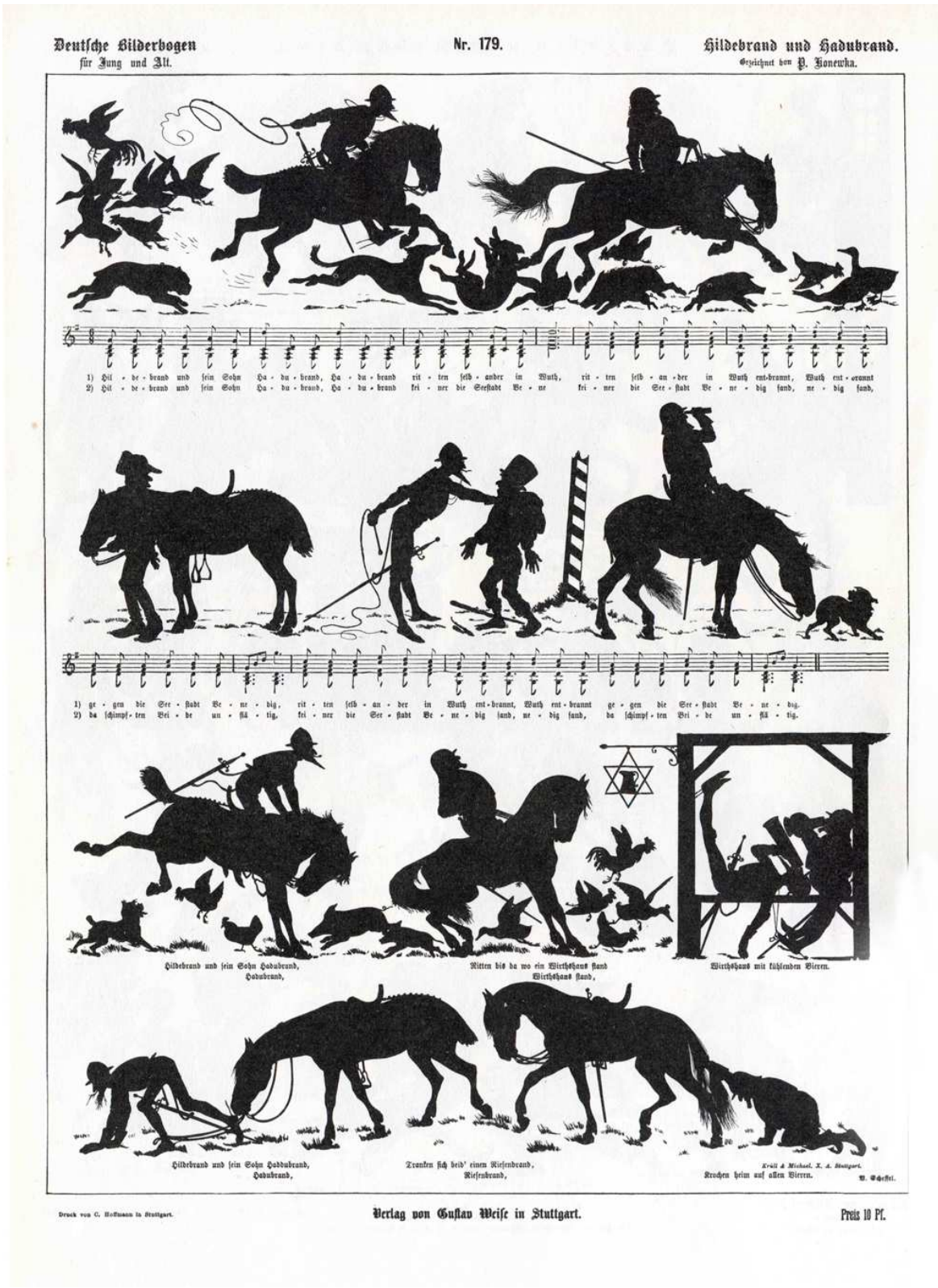
Struktur und Detail: *Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 179: *Hildebrand und Hadubrand.*, Korpus 303.

Konewka verwendet die gleiche Struktur wie Reinhardt in *Grad' aus dem Wirtshaus* (Korpus 135): Besonders die ersten beiden von der Partitur begleiteten Panels orientieren sich an der musikalischen Rezeption. Anders als bei Reinhardt sind die Panels hier doppelt belegt, d. h. Panel 1 und 2 illustrieren die Strophen 1 und 2, was sich bildlich nicht wiederspiegelt. Panel 1 präsentiert die Protagonisten auf ihrem Ritt, Panel 2 zeigt sie beim Versuch, sich zu orientieren. Somit gibt Panel 1 den Inhalt der ersten, Panel 2 den Inhalt der zweiten Strophe wieder. Eine sinnvolle Doppelverwertung (ein Bild lässt sich so interpretieren, dass es zu beiden Zeilen passt) des Bildes findet nicht statt. Panel 3 unterteilt das Bild dann dem goldenen Schnitt entsprechend in zwei Simultanbilder. Der Text findet sich, wie auch in Panel 4, unter jedem Bilddrittel (1. Drittel: „Hildebrand und sein Sohn Hadubrand, Hadubrand", 2. Drittel: „Ritten bis da wo ein Wirtshaus stand Wirtshaus stand,", 3. Drittel: „Wirtshaus mit kühlenden Bieren.")[538] – das Bild wird gedoppelt. Das 1. Drittel und 2. Drittel des Bildes bilden während des Rezeptionsvorgangs eine Einheit mit Überschneidung (Rot 1). Während im 1. Drittel der Darstellung nur Hadubrand und im 2. Drittel nur Hildebrand zu sehen sind, wird im ersten Textteil explizit auf beide Protagonisten verwiesen, d. h. das 1. Drittel und das 2. Drittel des Panels werden gemeinsam rezipiert.

Der Text unter dem 2. Drittel des Bildes verweist erneut auf beide Bildinhalte, zeigt Hildebrand direkt vor dem Wirtshaus, dessen Schild ins 2. Drittel hineinragt und ihn zum

[538] Korpus 303.

Anhalten zwingt (Blau 2). Eine Illustration des gemeinsamen Trinkgelages findet sich indes im 3. Drittel des Panels. Es steht losgelöst vom restlichen Teil des Panels (Weiß 3).



Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 179: *Hildebrand und Hadubrand.*, Korpus 303.

In Panel 4 verlaufen Text und Bild in entgegengesetzte Richtungen: Beim Lesen des Textes bewegen sich die Augen von links nach rechts, die Rezeption des Bildes müsste, den Angaben des Textes entsprechend, von rechts nach links erfolgen, denn Hadubrand wird als erste

Person genannt, befindet sich aber ganz rechts im Bild. Eine weitere Möglichkeit der Rezeption wäre eine Gesamtwahrnehmung, die aber, ob des Begleittextes, der das Bild erneut drittelt, strukturell ausgeschlossen werden kann.

Panelgruppen lassen sich nicht bestimmen, dennoch sind drei Narrationsgruppen vorhanden: Ritt zum Wirtshaus (Gruppe 1, Panel 1 bis Panel 3, Teil 2), Trinkgelage (Gruppe 2, Panel 3 Teil 3) und Heimkehr (Gruppe 3, Panel 4). Auf der McCloud-Realismusskala belegt der Bogen den Bereich 8 – 9 sowie 16 – 20.

Paul Konewkas Beiträge zum Konvolut der *Deutschen Bilderbogen*, bei denen es sich ausschließlich um Silhouettenbilder handelt,[539] unterscheiden sich in einem Punkt von anderen Bogen: Aufgrund ihrer schemenhaften Beschaffenheit, der Darstellung sämtlicher Objekte und Lebewesen als monochromes Schattenbild, bleiben Kulissen vage bis unkenntlich. Dem Rezipienten entgeht auf bildlicher Ebene der Handlungsort, was sich auch an *Hildebrand und Hadubrand* verdeutlicht. Lediglich der Text gibt Aufschluss, dass man sich auf dem Weg nach Venedig befände –[540] wo ihre Reise begann und welche Route sie nehmen, bleibt verborgen.

Der letzte Musikbogen im Korpus illustriert *Die Hussiten vor Naumburg*. Der *Deutsche Bilderbogen* Nr. 218 basiert ebenfalls auf einem Volkslied, das in diversen Ausgaben des *Deutschen Kommersbuchs* abgedruckt wurde, wie etwa im Anhang einer Ausgabe von 1859. Der Verleger des Kommersbuchs weist darauf hin, dass es schwierig sei, „allen Wünschen der Studierenden nachzukommen“ und ein Anhang notwendig wäre, um diesen gerecht zu werden.

> Ein großer Theil dieser Lieder wurde handschriftlich mitgetheilt oder von mehreren Seiten zugleich noch in Vorschlag gebracht, als der stereotypirte Satz bereits vollendet war. Da uns ihre Aufnahme noch geboten schien, so entschloß sich die Verlagshandlung zu diesem Anhang ohne Noten, also auch ohne Mitwirkung der Herren Silcher und Erk [...].[541]

Der Hinweis auf die handschriftliche Übermittelung durch Studenten lässt die Schlussfolgerung zu, dass sich die beigefügten Lieder großer Beliebtheit erfreuten, denn sie wurden von den Lesern des Kommersbuchs vermisst. Ein weiterer Vermerk zu *Die Hussiten von Naumburg* unterstützt diesen Eindruck: „Bekannte Melodie“.[542] Andere Kommersbücher, wie etwa die Leipziger Ausgabe nach Friedländer (hier: Friedlaender), drucken neben dem Titel des Liedes auch eine Partitur ab,[543] die sich jedoch in der Tonart unterscheidet (Kommersbuch: F, Bilderbogen: G).

Eine Besonderheit des Bogens stellt das Verhältnis von Panelstruktur, Begleittext / Partitur und Panelinhalt dar. Obschon mit sechs Strophen abgedruckt, gestaltete man nur drei Panels, die von einer Aststruktur und zwei seitlichen Lanzen umgeben sind und der westlichen Leserichtung (von links nach rechts und von oben nach unten) entsprechen. Diese Struktur teilt das Bild in zwei Realitätsebenen ein: Die des Panelinhalts und die der Panelstruktur. Der Panelinhalt befindet sich deutlich hinter der Rahmenstruktur, was sich besonders an Panel 1 verdeutlicht: Zu sehen sind der Turm einer Burg sowie eine Person, die aus einem Turmfenster schaut, den Rezipienten ansieht und ihm mit einem Finger vor dem Mund

[539] Vgl. Korpus 141, 204, 237 und 283.
[540] Vgl. Korpus 303.
[541] Anhang. In: Allgemeine Deutsches Commersbuch. Lahr u. Leipzig 1859. S. 397.
[542] Bekannte Melodie. In: Allgemeine Deutsches Commersbuch. Lahr u. Leipzig 1859. S. 408.
[543] Vgl. Die Hussiten vor Naumburg. In: Kommersbuch. Leipzig o. J.. S. 47.

andeutet, still zu sein. Der Turm wurde von diversen Kriegern umstellt, ihre Füße sind, wie auch das restliche Gebäude, nicht zu sehen. Über dem Panel wurde ein Banner befestigt, auf dem sich die Partitur befindet; insbesondere die Textbanner, die Panel 2 umgeben, weisen auf eine perspektivische Staffelung hin. Auch sie winden sich um die Ast- / Panelstruktur und befinden sich deutlich vor dem Panelinhalt. Alle drei Panels erzeugen den Eindruck eines Guckkastenbildes, von dem nur ein kleiner Ausschnitt präsentiert wird. Besonders das letzte Panel erhärtet diesen Eindruck: Neben der Aststruktur wird es zudem von einer Steinstruktur umrahmt.

Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 218: *Die Hussiten vor Naumburg.*, Korpus 342.

	***Deutscher Bilderbogen* Nr. 218: *Die Hussiten zogen vor Naumburg.*, Korpus 342.**
Panel 1	Text (T): „Die Hussiten zogen vor Naumburg Ueber Jena her und Hamburg; Auf der ganzen Vogelwies Sah man nichts als Schwert und Spieß An die Hunderttausend.“ Bild (B): Eine vermutlich weibliche Person blickt aufmerksam aus einem Turmfenster und bittet den Rezipienten mit Hilfe einer Geste darum, still zu sein. Um die Turmspitze herum sind die marschierenden Hussiten zu sehen. Die Größe der Hussiten und die des Turmausschnitts sind nicht miteinander vereinbar. Fokus (F): Person, die aus Turmfenster schaut. Bildmittelpunkt (BM): Wappen an Turm. Perspektive (P): Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene*
Panel 2	T: „Als sie nun vor Naumburg lagen, Kam darein ein großes Klagen; Hunger quälte, Durst that weh, Und ein einzig Loth Kaffee Kam auf 16 Pfenn’ge.“ B: Erwachsene stehen beieinander und wirken verzweifelt. Eine Person hält eine Kaffeemühle in den Händen, eine andere hebt eine Katze an den Beinen in die Höhe. Unter ihr befindet sich ein Hinweis auf die aktuellen Kaffeepreise (18 9/8). Hungernde Kinder streiten sich um Nahrung. F: Hungernde Menschen. BM: Mittlerer Mensch / Kinderkopf. P: Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene*
Panel 3	T: „Als die Noth nun stieg zum Gipfel, Faßt die Hoffnung man beim Zipfel, Und ein Lehrer von der Schul Sann auf Rettung und versul Endlich auf die Kinder. Kinder, sprach er, ihr seid Kinder, Unschuldsvoll und keine Sünder; Ich führ zum Procop euch hin, Der wird nicht so grausam sin, Euch zu massakriren. Dem Prokopen thät es scheinen, Kirschen kauft er für die Kleinen; Zog darauf sein langes Schwert, Kommandirte: Recht umkehrt; Hinterwärts von Naumburg. Und zu Ehren des Mirakel Ist alljährlich ein Spektakel: Das Naumburger Kirschenfest, Wo man’s Geld in Zelten läßt Freiheit, Victoria!“

	***Deutscher Bilderbogen* Nr. 218: *Die Hussiten zogen vor Naumburg.*, Korpus 342.**
	B: Ein Lehrer führt die Kinder zum Prokopen vor die Stadt. F: Lehrer. BM: Stadt im Hintergrund. P: Augenhöhe.

Der Bogen lässt sich in zwei Narrationsgruppen unterteilen. Gruppe 1, Panel 1 – 2: Schilderung der Situation sowie Gruppe 2, Panel 3: Gnade durch den Prokopen. Panelgruppen sind, wie die tabellarische Analyse zeigt, nicht vorhanden, denn Bewegungen oder längere erzählerische Ausführungen fehlen. Der Fokus des Zeichners liegt auf drei Strophen des illustrierten Liedes, wobei das dritte Panel – der Lehrer führt die Kinder zum Prokopen – mit Hilfe des Textes erweitert wurde. Die Bilddarstellung (Panel 3) wird durch den Text der Strophen 3 und 4 gestützt und der Rezipient erhält aus der Strophe 5 die Information, dass der Prokop den Kindern Kirschen kauft und den Hussiten befehligt, die Belagerung Naumburgs abzubrechen. Strophe 6 lässt den Rezipienten wissen, dass zur Zeit der Publikation des Bilderbogens immer noch jenem Tage durch ein Fest gedacht wird.[544] Diese Fixierung auf einzelne Momente des Liedes (Belagerung, hungernde Bewohner, Erlösung durch Lehrer / Prokopen) im Zusammenspiel mit der Reduktion des Bilderbogens auf drei Panels führt zu einer durchgängigen Verwendung der Induktionsmethode *Von Szene zu Szene*.

Ähnlich verhält es sich mit der Perspektive *Auf Augenhöhe*, die den gesamten Bogen bestimmt. Besonders in Panel 1 erscheint die Verwendung fragwürdig, denn die Größenverhältnisse der Hussiten im Vergleich zum ebenfalls abgebildeten Turm erscheinen unrealistisch (was im Gegensatz zum sonst realistischen Zeichenstil steht, der sich auf der McCloud-Realismusskala im Bereich 60 bis 64 und 80 bis 83 befindet), unterstreichen allerdings den Eindruck einer Belagerung. Wären Turm und Hussiten in realistischer Größenordnung abgebildet worden und hätte man überdies die Frosch- oder Vogelperspektive verwendet, wäre es zu einer Marginalisierung der Naumburger bzw. Hussiten gekommen. Durch eine Missachtung tatsächlicher Größenordnungen wirken beide Parteien gleichwertig.

Die Rezeptionsgeschwindigkeit der Bilder wird kaum von der Partitur beeinflusst. Eine Einheit zwischen Lied- und Bogenrezeption entsteht jedoch nicht. Panel 1 bis 3 überschneiden sich mit dem Text; besonders letzteres erfährt eine deutliche Erweiterung.

Bei den Musikbilderbogen der *Deutschen Bilderbogen für Jung und Alt* handelt es sich, wie die Analyse zeigt, um einen bemerkenswerten Sonderfall, denn sobald die Rezeptionsgeschwindigkeit nicht mehr länger nur einem Text unterliegt, sondern durch eine Partitur beeinflusst wird, die zur Rezeption während des gemeinschaftlichen Singens auffordert, spielt Zeit neben der Räumlichkeit eine größere Rolle als in anderen Bilderbogen. Die Analyse weist auf zwei Arten des Musikbilderbogens hin. Musikbilderbogen Typ 1 weist eine Partitur auf, die in ein Panel eingefügt wird oder gesondert steht – weitere Strophen müssen dem Text zugeordnet werden. Zu ihm gehören *Lob der edlen Musica* (Korpus 134), *Bruder Straubinger* (Korpus 187), *Schneiders Höllenfahrt* (Korpus 193), *'S war 'mal eine kleine Mann* (Korpus 251), *Die Hussiten zigen vor Naumburg*. Typ 2 beschreibt eine Partitur in Panel 1/2, weitere Strophen werden direkt unter das jeweilige Panel gedruckt und teilen ein Panel mit Bogenbreite in weitere Teilbereiche ein. Zu diesem Typ gehören *Grad' aus dem Wirtshaus* (Korpus 135), *Im schwarzen Wallfische zu Askalon* (Korpus 193) und *Hildebrand*

[544] Das Kirschfest von Naumburg gehört auch heute noch unter dem Namen *Hussiten-Kirschfest* zu den alljährlichen Festakten der Stadt. Vgl. Stadt Naumburg: Naumburger Hussiten-Kirschfest. http://hussiten-kirschfest.de/startseite.html [konsultiert am 10.05.2017].

und Hadubrand (Korpus 303). Zwei der drei Bogen wurden von Carl Ludwig Reinhardt geschaffen, dessen Stil sich deutlich weiterentwickelt und mit *Lob der edlen Musica* (Korpus 134) den Partiturbogen erfand, ein weiterer stammt aus der Feder Paul Konewkas und zeigt sich deutlich von ersterem beeinflusst.

Ergebnisse der Panelstrukturanalyse

Bevor eine Betrachtung der erhobenen Daten des Analysekapitels erfolgt, muss auf Problematiken der Erhebung hingewiesen werden. Wie auch die 630 Bilderbogen des Korpus

[545] unterliegen die 243 Bogen mit Panelstruktur und 8 Musikbogen einer Vorauswahl durch die jeweiligen Herausgeber der dort einbezogenen Sammelwerke. Absolute Zahlen lassen sich demnach lediglich in den *Deutschen Bilderbogen für Jung und Alt* bestimmen, da diese komplett vorliegen (und gelten auch nur für diese Sammlung – ob andere Verleger in ähnlichen Verhältnissen publizierten, kann weder bestätigt noch widerlegt werden).[546] Auch unter der Annahme, dass die Auswahl der Bilderbogen in den einzelnen Publikationen in ihren Verhältnissen den tatsächlichen Verteilungen der jeweiligen Offizinen entsprechen, sind Publikationen wie *Märchen Sagen und Abenteuergeschichten auf alten Bilderbogen neu erzählt von Autoren unserer Zeit* (München, 1974) problematisch und können das Korpus bzw. die daraus gewonnenen Daten verzerren.[547] Folglich beziehen sich alle statistischen Erhebungen einzig auf die im Korpus erhaltenen Bilderbogen.

1.)

Panelgruppen, jene Anordnung verschiedener Bewegungsabläufe, sind nicht in allen untersuchten Bilderbogen zu finden. In zweiundzwanzig untersuchten Panelstrukturbogen finden sich lediglich zehn Bogen mit Panelgruppen (s. h. Tabelle), innerhalb der Bogen lassen sich jeweils ein bis sechs Gruppen bestimmen, die aus mindestens zwei bis höchstens acht Panels bestehen. In den acht Musikbogen finden sich hingegen nur zwei Panelgruppen, die aus zwei bzw. vier Panels bestehen. Alle Gruppen verwenden dabei entweder die Induktionsmethoden *Von Augenblick zu Augenblick*, *Von Handlung zu Handlung* oder *Von Gegenstand zu Gegenstand*.

Eine Besonderheit bildet der Musikbogen *Im schwarzen Wallfisch zu Askalon* (Korpus 280). Er ist im Bild selbst unterteilbar und formt somit eine Panelgruppe, ohne einen Bewegungsverlauf abzubilden. Diese Art der Panels funktionieren nach den besonderen Erzählmustern der Metapanelbogen: Der Blick des Rezipienten wird durch das Bild gelenkt, in diesem Fall orientiert er sich aber nicht am Text, sondern an der Begleitmusik bzw. Partitur, mit deren Hilfe die Rezeptionsgeschwindigkeit bestimmt wird. Ebenfalls sticht eine Panelgruppe in *Ritter Blaubart* (Korpus 32) hervor. Panel 6 und 8 bilden eine Panelgruppe, Panel 7 wird übersprungen und ist nicht Teil von ihr. Blaubart will seine Ehefrau töten, wird jedoch von seinen Schwägern gewaltsam davon abgebracht. Während das Bild von Panel 6 Blaubart mit gezücktem Schwert zeigt, berichtet der Text erst in Panel 8 von dieser Handlung; das Bild selbst zeigt hingegen den bereits ermordeten Tyrannen.[548]

---

[545] Im Korpus selbst werden 637 Bogen gelistet, sieben davon sind doppelt vorhanden und wurden gestrichen, die ursprüngliche Nummerierung jedoch beibehalten.

[546] So lassen sich in den *Deutschen Bilderbogen für Jung und Alt* diverse Musikbogen ausmachen – nach derzeitigem Forschungsstand ist aber anzunehmen, dass Bogen dieser Beschaffenheit nicht in anderen Bilderbogenreihen vorkommen. Aus dem prozentualen Anteil der Musikbogen in den *Deutschen Bilderbogen* auf ihr Vorkommen in anderen Reihen zu schließen, wäre verfälschend.

[547] Ein weiterer verunreinigender Faktor findet sich etwa in dem Umstand, dass nur bestimmte Bogen erhalten wurden, folglich nur jene Blätter überliefert sind, die dem Besitzer oder dem Herausgeber bedeutend genug erschienen, um bewahrt zu werden.

[548] Ähnliche ineinandergreifende Panel- und Textkombinationen sind Grundlage des Bogens *Blinder Eifer schadet nur* (Korpus 496), das überaus komplizierte Zusammenspiel der beiden Bogenbestandteile lässt sich nur mit einer Zeitleiste adäquat abbilden und ist dem entsprechenden Unterkapitel [*Kapitel II. III: a) Metapanel*] zu entnehmen.

Anders als Panelgruppen finden sich Narrationsgruppen hingegen in jedem der untersuchten Bilderbogen. Sie schwanken zwischen mindestens einer und höchstens acht Gruppen und zerlegen die Geschichte in ihre grundlegenden Narrationsteile wie z. B. Einleitung, Hauptteil und Schluss. Der Hauptteil wird dabei bisweilen in mehrere Subkategorien unterteilt. In diesem Untersuchungskriterium lassen sich darüber hinaus keine Besonderheiten feststellen. Bilderbogen, die sich einem identischen Thema widmen, wie etwa die Blaubart- (Korpus 32, 277, 411), König-Drosselbart- (Korpus 7, 351), Sneewittchen- (Korpus 27, 170) oder Hänsel-und-Grethel-Bogen (Korpus 8, 23, 180) lassen gleiche Kernszenen erkennen, die mit Füllpanels erweitert werden, was Einfluss auf die Induktionsmethoden und die Größe der Narrations-, aber auch Panelgruppen, nehmen kann. So findet sich weder in den Metapanel- noch den Panelstruktur- oder Musikbogen eine Panelgruppe, deren Induktionsmethode größer als *Von Gegenstand zu Gegenstand* ausfällt.

Die Anzahl der Panels eines Bilderbogens bewegt sich zwischen drei und vierundzwanzig. In den zweiundzwanzig untersuchten Panelstrukturbogen finden sich zu 22,7 % Bogen mit zwölf Panels, zu 22,7 % Bogen mit sechs Panels und mit 13,6 % Bogen mit sechzehn Panels (Sonstige: 41,0 %). In den acht Musikbogen fallen die Ergebnisse verschiedenartiger aus, ob der geringen Zahl erscheint die prozentuale Verteilung weitaus größer. Bogen mit sechs und zehn Panels sind zu je 25,0 % vertreten, Bogen mit drei, vier neun und sechzehn Panels zu je 12,5 %. Drei Bogen müssen gesondert hervorgehoben werden: Wilhelm Busch *Die feindlichen Nachbarn, oder: Die Folgen der Musik* (Korpus 630) weist Doppelpanels auf, d. h. zwei Bildinhalte werden in einem Panel mit Hilfe eines in der Bildrealität vorhandenden Elements (in diesem Falle einer Wand) unterteilt, während in *Die Hussiten zogen vor Naumburg* (Korpus 342) und *Grad' aus dem Wirtshaus* (Korpus 135), ähnlich eines Metapanelbogens, ein Panel mehrere Strophen illustriert.[549]

Die folgenden Tabellen listen alle untersuchten Panelstruktur- und Musikbogen auf, ihnen wird die jeweilige Panelanzahl, Panelanzahl mit Doppelpanels, Panelgruppen sowie Narrationsgruppen zugeordnet.

	Panelanzahl	**Panelanzahl mit Doppelpanels**	**Panelgruppen**	**Narrationsgruppen**
Korpus 35, Rinaldo Rinaldini.	**16**	**/**	**5**	**6**
Korpus 632, Rinaldo Rinaldini.	**16**	**/**	**/**	**8**
Korpus 490, Der gestiefelte Kater.	**12**	**/**	**/**	**7**
Korpus 170, Sneewittchen (nach Grimm).	**7**	**/**	**/**	**3**
Korpus 4, Aschenbrödel, oder Geschichte vom gläsernen Pantöffelchen.	**12**	**/**	**/**	**4**
Korpus 126, Aschenbrödel oder der gläserne Pantoffel.	**12**	**/**	**/**	**4**
Korpus 197, Aschenputtel (nach Grimm).	**7**	**/**	**/**	**4**
Korpus 578, Der Japanese und sein Kind.	**24**	**/**	**5**	**5**
Korpus 492, Die Gnomen und das Kartenhaus.	**16**	**/**	**6**	**5**

[549] Vgl. *Kapitel II.III. a) Metapanel.*

	Panelanzahl	**Panelanzahl mit Doppelpanels**	**Panelgruppen**	**Narrationsgruppen**
Korpus 630, Die feindlichen Nachbarn, oder: Die Folgen der Musik.	*(12)*	**21**	**4**	**5**
Korpus 496, Blinder Eifer schadet nur.	**6**	**/**	**2**	**1**
Korpus 32, Ritter Blaubart.	**9**	**/**	**1**	**5**
Korpus 277, Ritter Blaubart. Gezeichnet von O. Brausewetter.	**10**	**/**	**1**	**5**
Korpus 411, Blaubart.	**6**	**/**	**/**	**5**
Korpus 7, König Drosselbart.	**5**	**/**	**/**	**5**
Korpus 351, König Drosselbart (nach Grimm)	**6**	**/**	**/**	**5**
Korpus 310, Eine Speisekarte.	**6**	**/**	**/**	**1**
Korpus 179, Eine Morithat.	**10**	**/**	**1**	**5**
Korpus 263, Der Thierfang in Afrika.	**12**	**/**	**6**	**6**
Korpus 8, Hansel und Grethel.	**20**	**/**	**2**	**3**
Korpus 23, Lehrreiche Geschichte von Martin und Ilse oder das Pfefferkuchenhäuschen.	**12**	**/**	**/**	**3**
Korpus 180, Hänsel und Grethel (nach Grimm).	**6**	**/**	**/**	**3**

	Panelanzahl	**Panelanzahl mit Doppelpanels**	**Strophenanzahl**	**Panelgruppen**	**Narrationsgruppen**
Korpus 134, Lob der edlen Musica.	**6**	**/**	**6**	**/**	**3**
Korpus 135, Grad' aus dem Wirtshaus.	*(4)*	**16**	**4**	**/**	**3**
Korpus 187, Bruder Straubinger.	**10**	**/**	**8**	**/**	**2**
Korpus 193, Schneider's Höllenfahrt.	**10**	**/**	**9**	**/**	**3**
Korpus 251, 'S war 'mal eine kleine Mann.	**9**	**/**	**10**	**2**	**4**
Korpus 280, Im schwarzen Wallfisch zu Askalon.	*(3)*	**6**	**6**	**(Sonderfall: Panel unterteilbar)**	**2**
Korpus 303, Hildebrand und Hadubrand.	**4**	**/**	**4**	**/**	**3**
Korpus 342, Die	**3**	**/**	**6 (Panel 3**	**/**	**2**

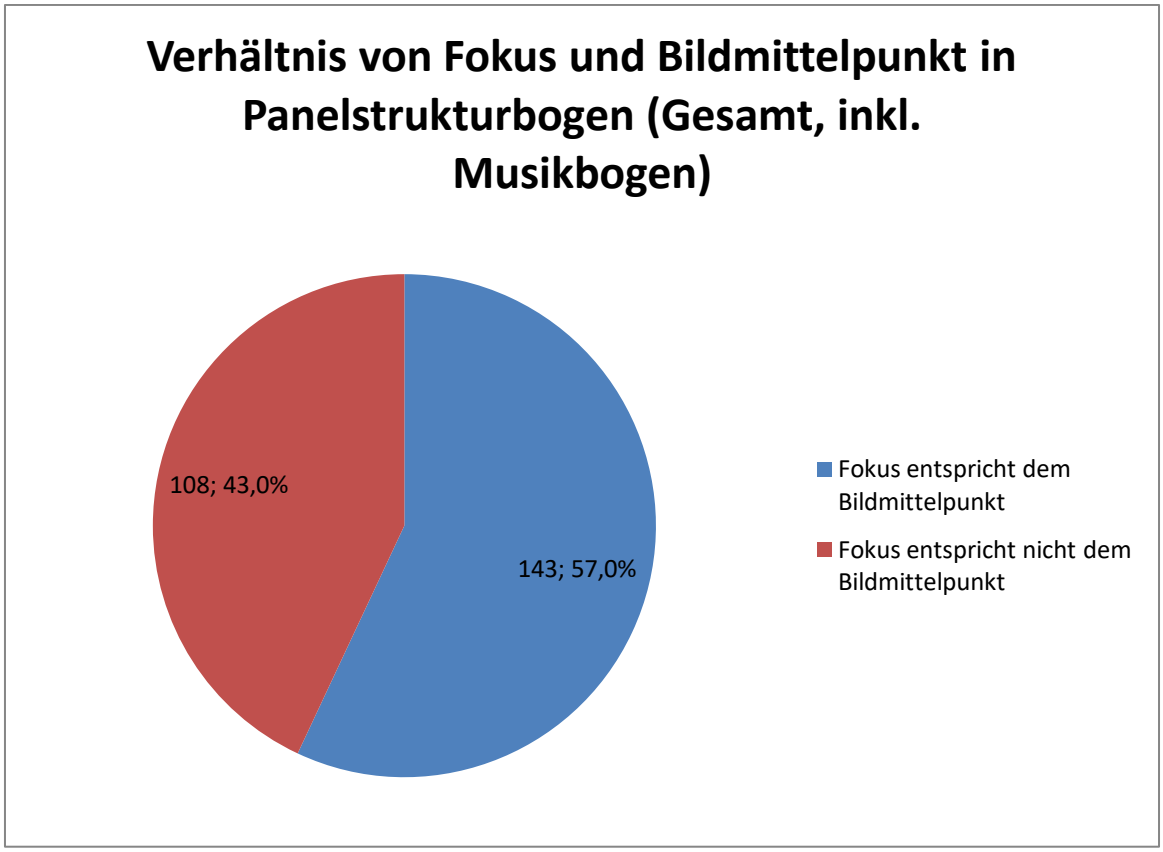
Hussiten zogen vor Naumburg.			**illustriert 4 Strophen)**		

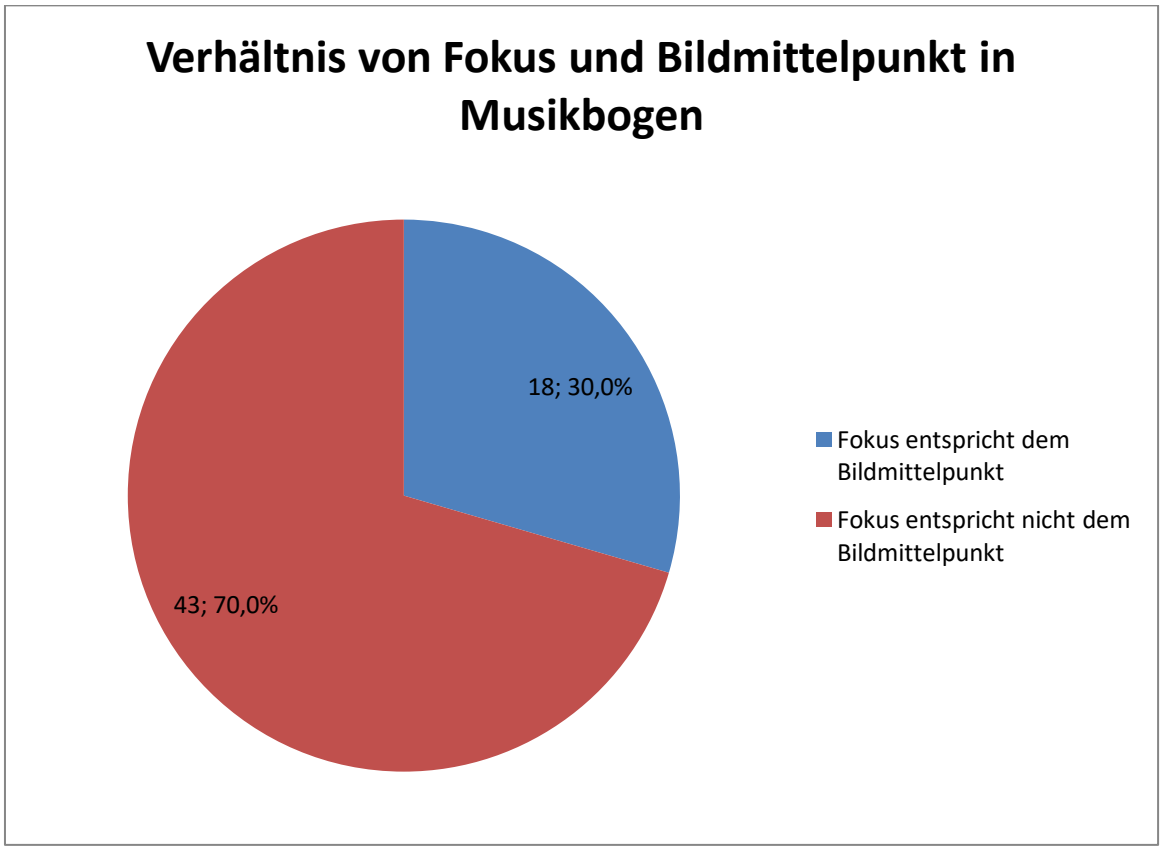
In der Auswertung der Bilderbogen lohnt zudem der Vergleich zwischen Fokus und Bildmittelpunkt. Der Bildmittelpunkt bestimmt die Mitte des Bildes und darf nicht immer absolut gesehen werden. Befindet sich z. B. lediglich eine Person im Mittelpunkt des Panels, so darf diese als Mittelpunkt benannt werden. Doch auch der Blick auf den exakten Bildmittelpunkt kann zu unerwarteten Ergebnissen führen: Brausewetters *Ritter Blaubart* (*Deutsche Bilderbogen* Nr. 153, Korpus 277), Beckerats *König Drosselbart (nach Grimm)* (*Deutsche Bilderbogen* Nr. 227, Korpus 351) sowie Poccis *König Drosselbart* (*Münchener Bilderbogen* Nr. 220, Korpus 7) als auch Meurers Musikbogen *Schneider's Höllenfahrt* (*Deutsche Bilderbogen* Nr. 67, Korpus 193) weisen Panels auf, in denen der Bildmittelpunkt dem Genitalbereich des Königs bzw. Teufels entspricht.[550] Diese Fixierung auf das männliche Glied findet sich auch, wie in der Analyse der Blaubartbogen dargelegt, in der Volkskunst, z. B. dem *Tarot de Marseille*, wieder. Wenn nun die Lenden der mächtigen Person im Bildmittelpunkt stehen, liegt die Vermutung nahe, dass auch andere Machtgegenstände wie etwa Dolche, Degen u. dgl. mehr den Fokus bzw. Bildmittelpunkt bilden. Beides kann nicht bestätigt werden. In 251 untersuchten Panels der zweiundzwanzig Panelstrukturbogen fanden sich lediglich fünfundzwanzig Hieb- und Stichwaffen bzw. Phalli, was 10,0 % entspricht. Die Blaubartbogen weisen jedoch besonders viele von diesen Objekten auf; insbesondere der *Deutsche Bilderbogen* Nr. 153, Korpus 277, *Ritter Blaubart*, kennt zehn Panels mit sechs dieser Gegenstände, was einem Anteil von 60,0 % entspricht und im *Münchener Bilderbogen* Nr. 95, Korpus 411, *Blaubart*, sind es fünf (83,3 %).[551] Somit machen die betreffenden elf Bildmittelpunkte und Fokusse der Blaubartbogen bereits 44,0 % der untersuchten Bogen aus. In den Musikbogen finden sich exakt drei betreffende Hieb- und Stichwaffen bzw. Phalli in den untersuchten Panels. Es handelt sich demnach um 4,9 %.

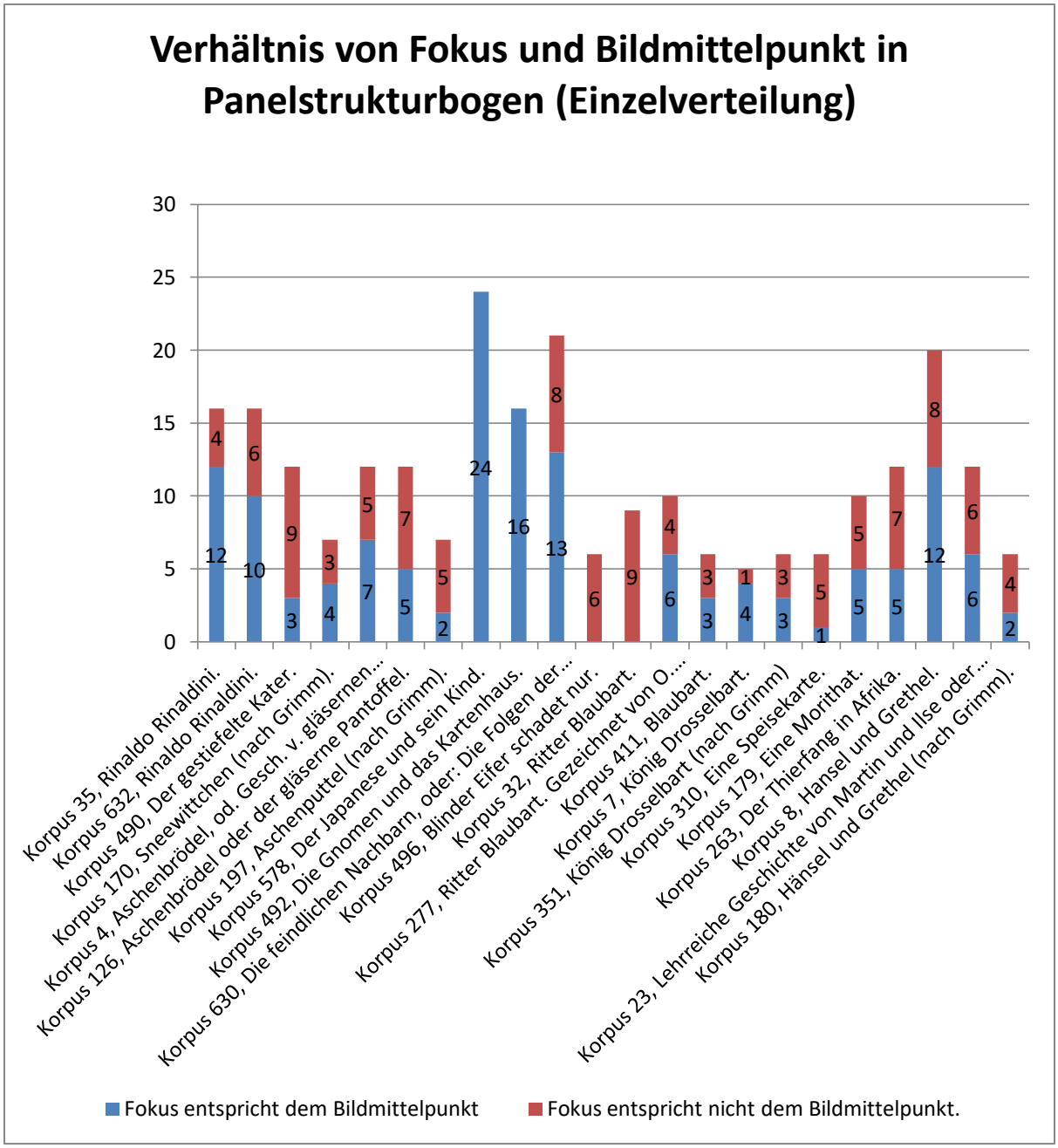
Das Tortendiagramm *Verhältnis von Fokus und Bildmittelpunkt in Panelstrukturbogen (Gesamt)* zeigt die Übereinstimmung von Fokus und Bildmittelpunkt innerhalb der untersuchten Bogen an. Es zeigt sich, dass in 57,0 % aller Bogen der Fokus auch dem Bildmittelpunkt entspricht (Verhältnis 1,32:1). Eine Aufschlüsselung der einzelnen Bogen (Diagramm: *Verhältnis von Fokus und Bildmittelpunkt in Panelstrukturbogen [Einzelverteilung]*) zeigt ähnliche Verhältnisse an.

[550] *Ritter Blaubart* (Deutsche Bilderbogen Nr. 153, Korpus 277): Panel 5 und 6; König Drosselbart (nach Grimm) (Deutsche Bilderbogen Nr. 227, Korpus 351): Panel 1 und 6; *König Drosselbart* (*Münchener Bilderbogen* Nr. 220, Korpus 7): Panel 4; *Schneider's Höllenfahrt* (*Deutsche Bilderbogen* Nr. 67, Korpus 193): Panel 8.

[551] Hierbei handelt es sich im *Deutschen Bilderbogen* Nr. 153 um den Schlüssel zur verbotenen Leichenkammer, Blaubarts Lenden sowie die Degen der zur Hilfe herbeieilenden Brüder; im *Münchener Bilderbogen* Nr. 95 um den Schlüssel, Blaubarts Dolch und Schwert sowie die Schwerter der Brüder. Dem Schlüssel kommt eine besondere Bedeutung zu, denn er öffnet nicht nur die Tür zum verbotenen Zimmer, sondern darf als Ausgangspunkt der Ereignisse gewertet werden, die beinahe zur Hinrichtung der Gattin Blaubarts führen.


Verhältnis von Fokus und Bildmittelpunkt in Panelstrukturbogen (Gesamt, inkl. Musikbogen)
108; 43,0%
143; 57,0%
Fokus entspricht dem Bildmittelpunkt
Fokus entspricht nicht dem Bildmittelpunkt


Verhältnis von Fokus und Bildmittelpunkt in Musikbogen
18; 30,0%
43; 70,0%
Fokus entspricht dem Bildmittelpunkt
Fokus entspricht nicht dem Bildmittelpunkt



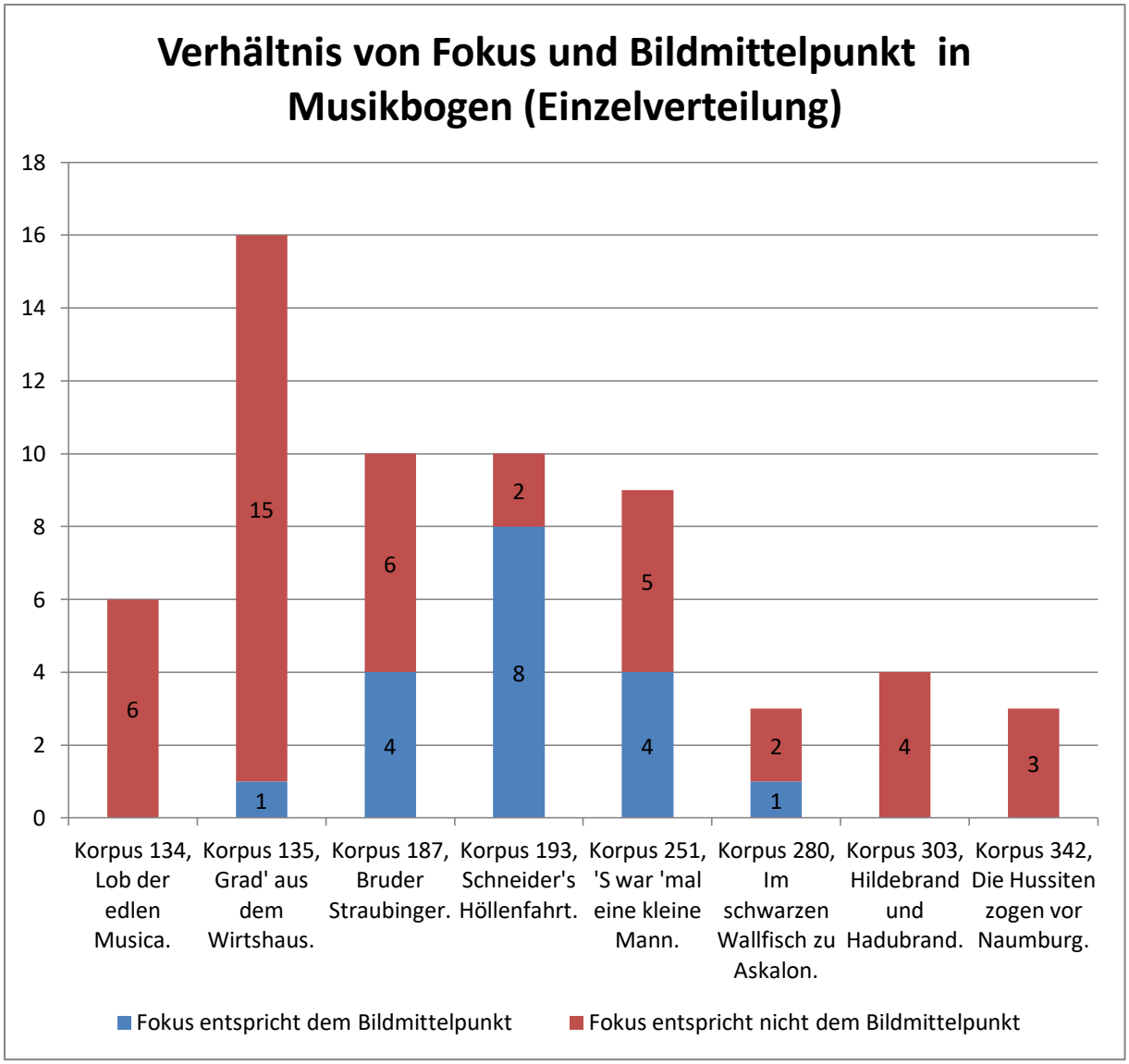
Anders verhält es sich in den untersuchten Musikbogen. Das *Verhältnis von Fokus und Bildmittelpunkt in Musikbogen (Gesamt)* entspricht einem Verhältnis von 1:2,4; 29,4 % der Fokusse entsprechen somit dem Bildmittelpunkt eines jeden Panels.

Panelstrukturbogen	**Verhältnis: F = BM : F ≠ BM**
Korpus 35, Rinaldo Rinaldini	12:4
Korpus 632, Rinaldo Rinaldini	10:6
Korpus 490, Der gestiefelte Kater	3:9
Korpus 170, Sneewittchen (nach Grimm)	4:3
Korpus 4, Aschenbrödel, oder Geschichte vom gläsernen Pantöffelchen	7:5
Korpus 126, Aschenbrödel oder der gläserne Pantoffel	5:7
Korpus 197, Aschenputtel (nach Grimm)	2:5
Korpus 578, Der Japanese und sein Kind	24:0
Korpus 492, Die Gnomen und das Kartenhaus	16:0

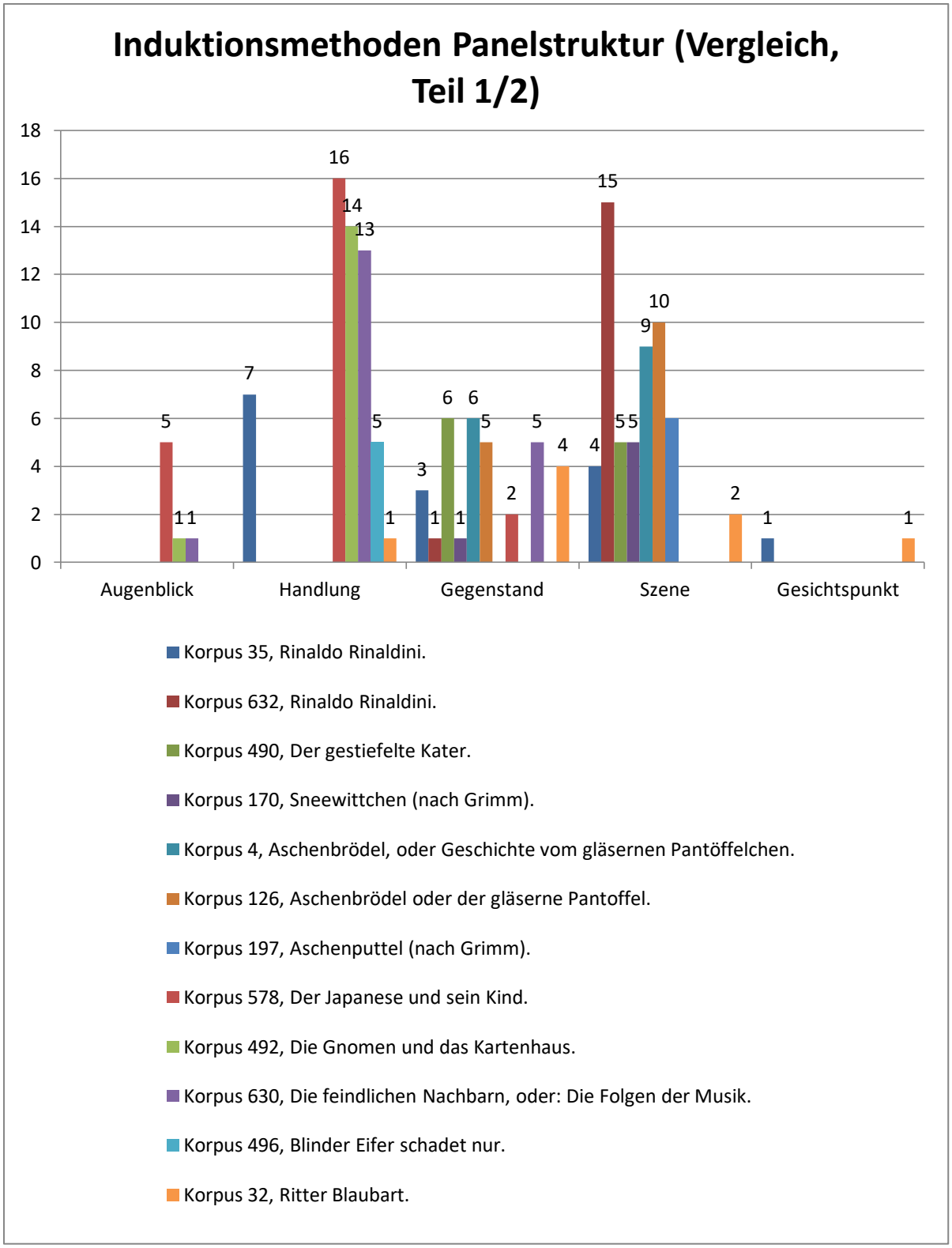
Panelstrukturbogen	Verhältnis: F = BM : F ≠ BM
Korpus 630, Die feindlichen Nachbarn, oder: Die Folgen der Musik	13:8
Korpus 496, Blinder Eifer schadet nur	0:6
Korpus 32, Ritter Blaubart	0:9
Korpus 277, Ritter Blaubart. Gezeichnet von O. Brausewetter	6:4
Korpus 411, Blaubart	3:3
Korpus 7, König Drosselbart	4:1
Korpus 351, König Drosselbart (nach Grimm)	3:3
Korpus 310, Eine Speisekarte	1:5
Korpus 179, Eine Morithat	5:5
Korpus 263, Der Thierfang in Afrika	5:7
Korpus 8, Hansel und Grethel	12:8
Korpus 23, Lehrreiche Geschichte von Martin und Ilse oder das Pfefferkuchenhäuschen	6:6
Korpus 180, Hänsel und Grethel (nach Grimm)	2:4
Gesamt:	**143:108 = 1,32:1**

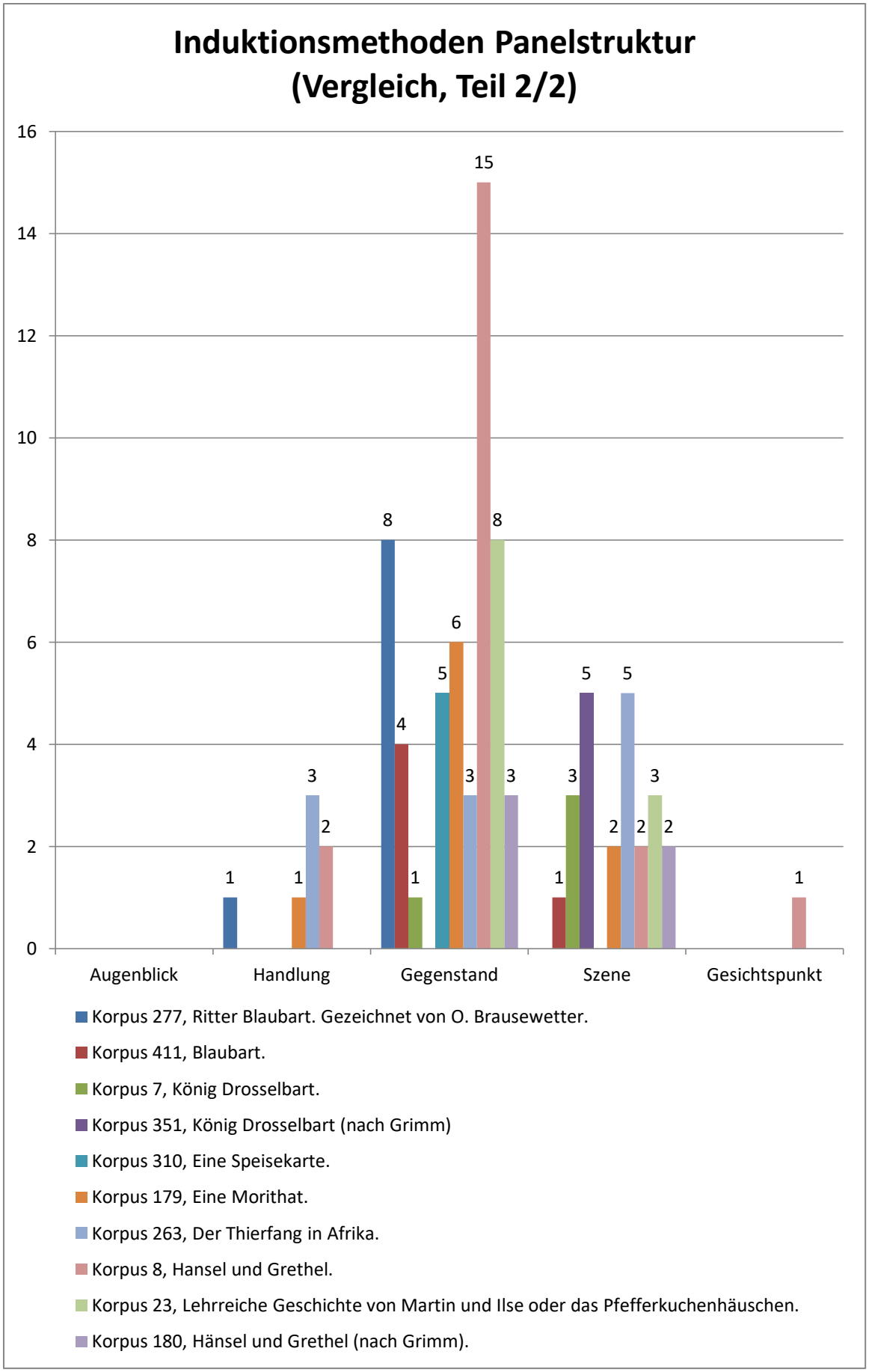
Musikbogen	Verhältnis: F = BM : F ≠ BM
Korpus 134, Lob der edlen Musica	0:6
Korpus 135, Grad' aus dem Wirtshaus	1 : 15
Korpus 187, Bruder Straubinger	4:6
Korpus 193, Schneider's Höllenfahrt	8:2
Korpus 251, 'S war 'mal eine kleine Mann	4:5
Korpus 280, Im schwarzen Wallfisch zu Askalon	1:2
Korpus 303, Hildebrand und Hadubrand	0:4
Korpus 342, Die Hussiten zogen vor Naumburg	0:3
Gesamt:	**18:43 = 1:2,4**

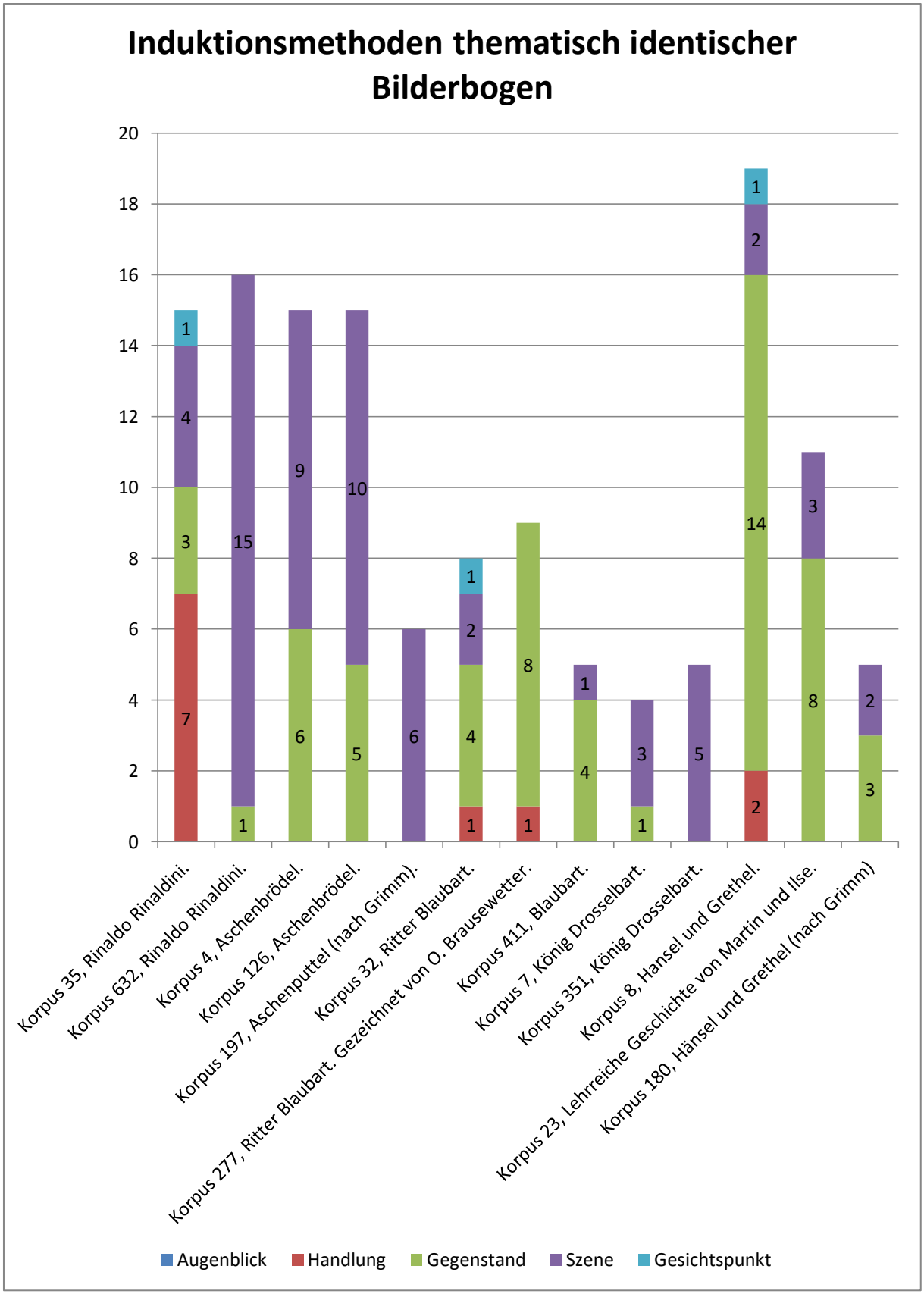
Das Diagramm *Verhältnis von Fokus und Bildmittelpunkt in Musikbogen (Einzelverteilung)* bildet die Anzahl der jeweiligen Panels ab und zeigt, wie viele Bilder einen Bildmittelpunkt aufweisen, der dem Fokus entspricht bzw. nicht entspricht. Hier zeigt sich eine deutliche Überlegenheit der Fokusse auf, die nicht dem Bildmittelpunkt entsprechen, was auf die besondere Struktur der Bogen zurückgeführt werden kann. So weist z. B. der *Deutsche Bilderbogen* Nr. 8, *Grad‘ aus dem Wirtshaus* (Korpus 135) mehrere Fokusse pro Bild aber nur einen Bildmittelpunkt auf. Zudem arbeiten die Zeichner oft mit Panels, die auf Seitenbreite ausgelegt sind wie z. B. *Lob der edlen Musica* (Korpus 134), *Grad‘ aus dem Wirtshaus* (Korpus 135), *Im Schwarzen Wallfisch zu Askalon* (Korpus 280), *Hildebrand und Hadubrand* (Korpus 303) und *Die Hussiten zogen vor Naumburg* (Korpus 342). Während der Bildmittelpunkt seinem Namen entsprechend die Mitte des Bildes festlegt, kann der Fokus auch an einer anderen Stelle auftreten – eine Möglichkeit, die sich in schmaleren Panels seltener bietet.



Ein weiteres wichtiges Analysekriterium sind die Induktionsmethoden, mit dessen Hilfe festgelegt wird, welcher Grad der mentalen Eigenleistung des Rezipienten notwendig ist, um zwei Bilder miteinander zu verbinden. Im direkten Vergleich fällt die schwerpunktmäßige Verwendung der Methoden *Von Handlung zu Handlung*, *Von Gegenstand zu Gegenstand* und *Von Szene zu Szene* auf. Übergänge *Von Augenblick zu Augenblick* und *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt* kommen selten vor, eine *Paralogie* konnte nicht bestimmt werden. Die folgenden Diagramme *Induktionsmethoden Panelstruktur (Vergleich, Teil 1/2* und *2/2)* zeigen die Verwendung der Induktionsmethoden anhand der einzelnen Bogen auf, *Induktionsmethoden thematisch identischer Bilderbogen* präsentiert die Zusammensetzung der jeweiligen Bilderbogen im Bezug auf ihre Induktionsmethoden und belegen die getroffenen Aussagen grafisch.


Induktionsmethoden Panelstruktur (Vergleich, Teil 1/2)
18
16
14
12
10
8
6
4
2
0
Augenblick
Handlung
Gegenstand
Szene
Gesichtspunkt
Korpus 35, Rinaldo Rinaldini.
Korpus 632, Rinaldo Rinaldini.
Korpus 490, Der gestiefelte Kater.
Korpus 170, Sneewittchen (nach Grimm).
Korpus 4, Aschenbrödel, oder Geschichte vom gläsernen Pantöffelchen.
Korpus 126, Aschenbrödel oder der gläserne Pantoffel.
Korpus 197, Aschenputtel (nach Grimm).
Korpus 578, Der Japanese und sein Kind.
Korpus 492, Die Gnomen und das Kartenhaus.
Korpus 630, Die feindlichen Nachbarn, oder: Die Folgen der Musik.
Korpus 496, Blinder Eifer schadet nur.
Korpus 32, Ritter Blaubart.

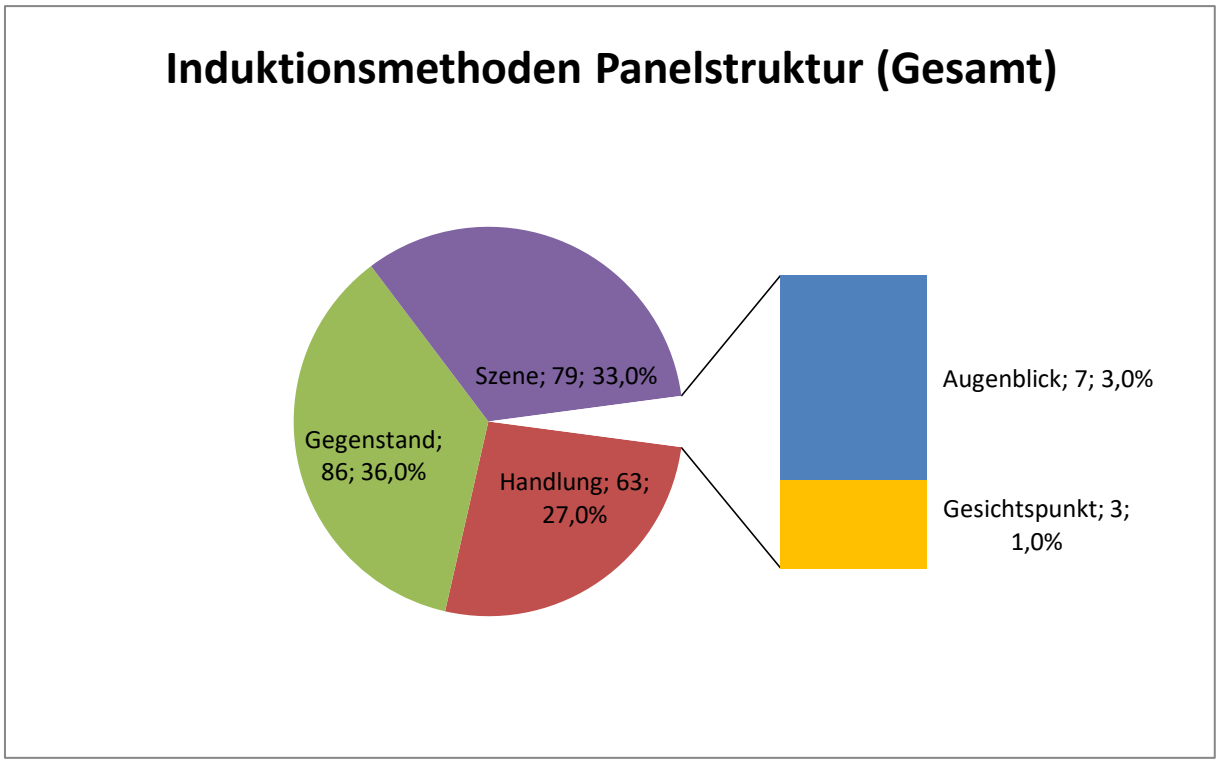

Induktionsmethoden Panelstruktur
(Vergleich, Teil 2/2)
16
14
12
10
8
6
4
2
0
Augenblick
Handlung
Gegenstand
Szene
Gesichtspunkt
Korpus 277, Ritter Blaubart. Gezeichnet von O. Brausewetter.
Korpus 411, Blaubart.
Korpus 7, König Drosselbart.
Korpus 351, König Drosselbart (nach Grimm)
Korpus 310, Eine Speisekarte.
Korpus 179, Eine Morithat.
Korpus 263, Der Thierfang in Afrika.
Korpus 8, Hansel und Grethel.
Korpus 23, Lehrreiche Geschichte von Martin und Ilse oder das Pfefferkuchenhäuschen.
Korpus 180, Hänsel und Grethel (nach Grimm).

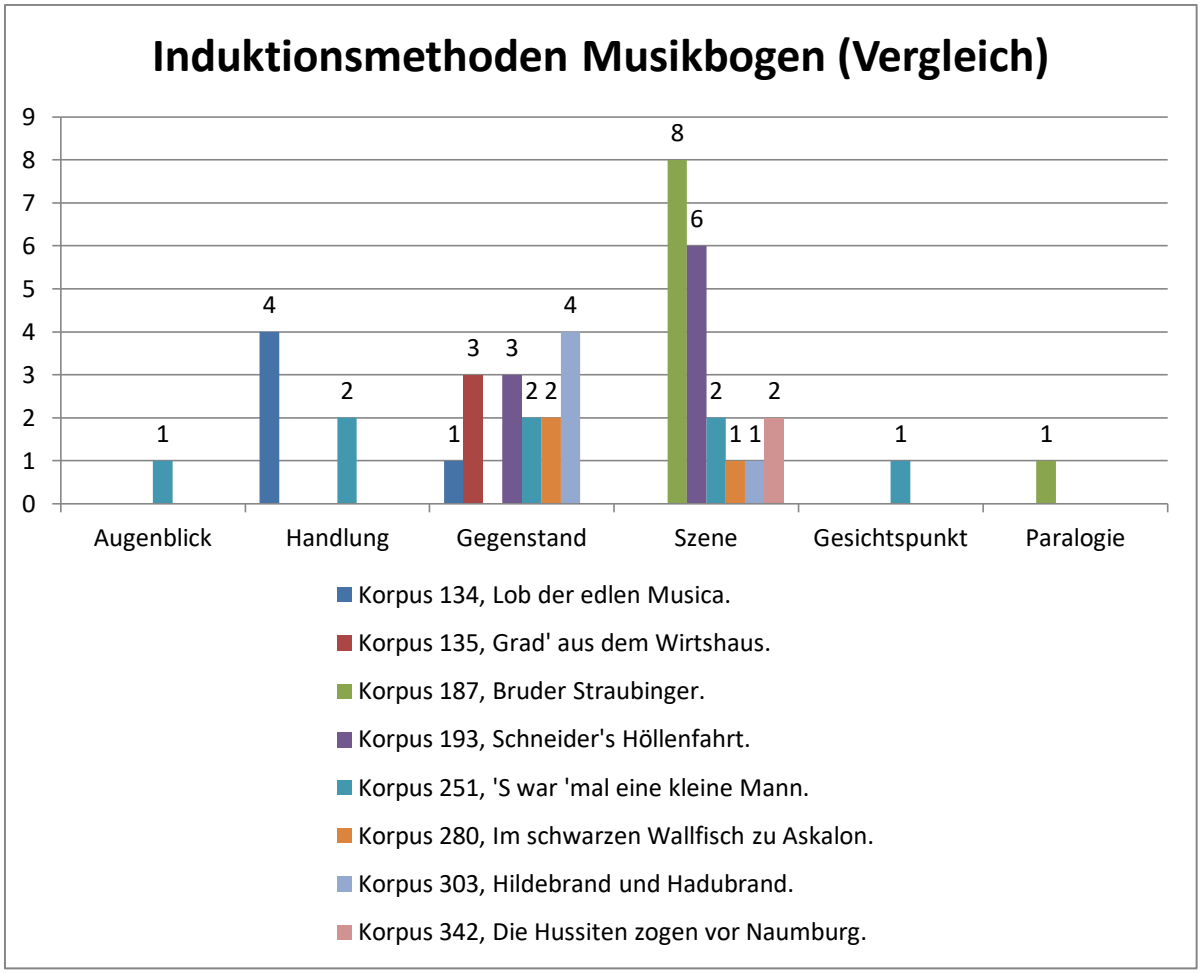


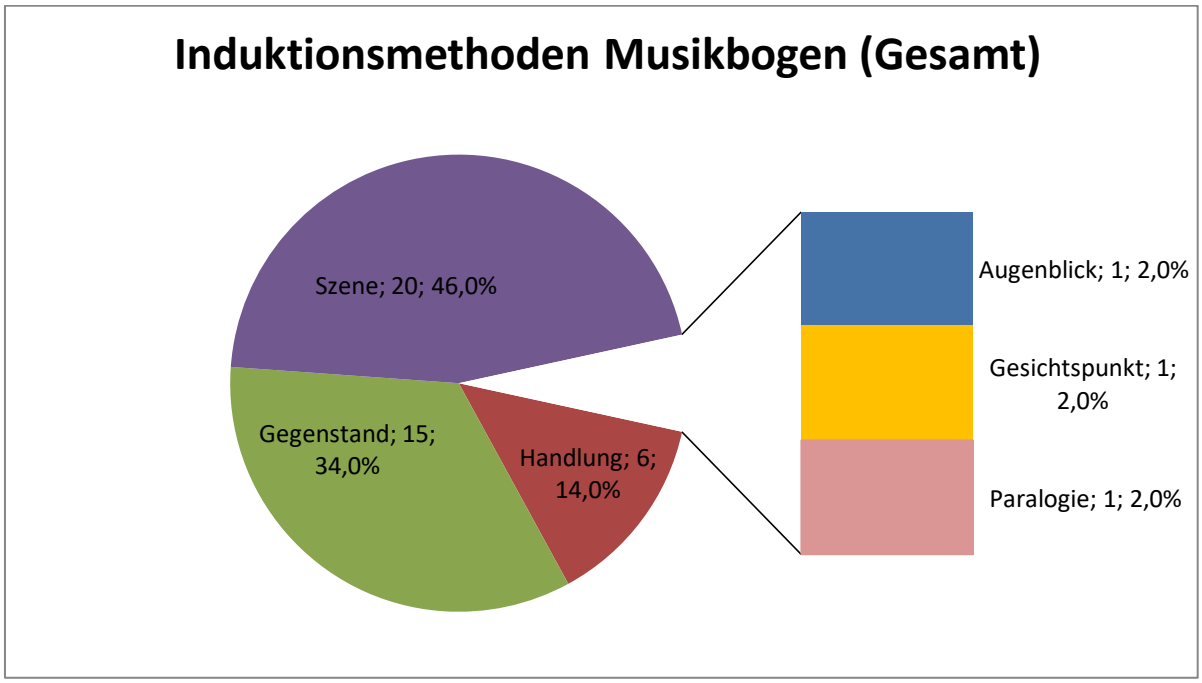
Induktionsmethoden Panelstruktur (Gesamt) zeigt die Verwendung der Induktionsmethoden innerhalb der untersuchten Panelstrukturbogen an. Zu den dominierenden Induktionsmethoden zählen *Von Gegenstand zu Gegenstand* (36,0 %), *Von Szene zu Szene* (33,0 %) und *Von Handlung zu Handlung* (27,0 %). In 238 Panelübergängen

sind zudem nur drei Gesichtspunktübergänge (1,0 %) und sieben Augenblicksübergänge (3,0 %) vorhanden.

Etwas anders sieht es mit den Induktionsmethoden innerhalb der Musikbogen aus, die in den folgenden Diagrammen abgebildet werden. *Induktionsmethoden Musikbogen (Vergleich)* zeigt erneut eine Häufung im Bereich *Von Gegenstand zu Gegenstand* und *Von Szene zu Szene* an, lediglich *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt* findet sich hier kaum noch.







Ein Vergleich zwischen den Diagrammen *Induktionsmethoden Musikbogen (Gesamt)* und *Induktionsmethoden Panelstruktur (Gesamt)* offenbart eine Abnahme der Handlungsübergänge um - 45,2 %, eine Abnahme der Gegenstandsübergänge um - 5,6 % und

eine prozentuale Zunahme der Szenenübergänge um 39,4 %.[552] Anders als in den Panelstrukturbogen wird in den Musikbogen auch eine Paralogie verwendet, die aber als statistisch nicht relevant angesehen werden darf.

Direkt vergleichbare Bogen (*Aschenbrödel, Blaubart, Hänsel und Grethel*) zeigen folgende Ergebnisse (vgl. Diagramm: *Induktionsmethoden thematisch identischer Bilderbogen*): Die beiden Aschenbrödelbogen (Korpus 4 von 1835 und Korpus 126 von 1861) verwenden jeweils zwölf Panels und fünfzehn induktive Übergänge. Trotz eines Entstehungsunterschieds von sechsundzwanzig Jahren sind die Induktionsmethoden beinahe identisch verteilt: Sechs (Korpus 4) bzw. fünf (Korpus 126) Gegenstandübergänge und neun (Korpus 4) bzw. zehn (Korpus 126) Szenenübergänge bilden die Grundlage der mentalen Bewegungsillusion ab.

	Gegenstand	**Szene**
Korpus 4, 1835	40,0 %	60,0 %
Korpus 126, 1861	33,3 %	66,7 %

Anders sieht es in den Blaubart-Bogen aus. Korpus 32, der jüngste untersuchte Bilderbogen aus dem Jahre 1905, verwendet neun (acht Induktionsmethoden), Korpus 277 von 1869/70 zehn (neun Induktionsmethoden) und Korpus 411 von 1852 sechs Panels (fünf Induktionsmethoden). Während sich die Bilderbogen des 19. Jahrhunderts aus zu je einem Übergang von *Von Handlung zu Handlung* (Korpus 277), sowie *Von Szene zu Szene* (Korpus 411) zusammensetzen, werden acht (Korpus 277) bzw. vier (Korpus 411) Übergänge *Von Gegenstand zu Gegenstand* verwendet. Obschon sich die Handlungsübergänge von Korpus 32 und 277 prozentual annähern, erfolgt die Verwendung anderer Induktionsmethoden völlig unterschiedlich. Einzig eine Verschiebung von der gegenständlich-szenischen Erzählweise hin zu einer diverseren lässt sich vermuten, aber nicht final bestimmen.

	Handlung	**Gegenstand**	**Szene**	**Gesichtspunkt**
Korpus 32, 1905	12,5 %	50,0 %	25,0 %	12,5 %
Korpus 277, 1869/10	11,1 %	88,9 %	0,0 %	0,0 %
Korpus 411, 1852	0,0 %	80,0 %	20,0 %	0,0 %

Die Hänsel-und-Grethel-Bogen lassen ebenfalls keine weiteren Schlüssel zu. Korpus 8, ohne Datum, verwendet zwanzig Panel (neunzehn Induktionsmethoden), Korpus 23 von 1835/40 zwölf Panels (elf Induktionsmethoden) und Korpus 180 von 1879 sechs Panels (fünf Induktionsmethoden). Sich weitestgehend auf Von Gegenstand zu Gegenstand stützend, weicht nur Korpus 8 mit zwei Handlungsübergängen und einem Gesichtspunktübergang ab. Zwar nähern sich die Gegenstands- und Szenenübergänge der drei Bogen teils deutlich an (Korpus 8 und 23), jedoch weichen die übrigen Induktionsmethoden voneinander ab und es lassen sich keine definiten Aussagen treffen.

---

[552] Die Vergleichswerte werden den Diagrammen *Induktionsmethoden Musikbogen (Gesamt)* und *Induktionsmethoden Panelstruktur (Gesamt)* entnommen und nach folgender Formel berechnet:
Endwert (Prozent) – Anfangswert (Prozent) = Steigerung bzw. Abnahme. $\frac{Steigerung\ bzw.\ Abnahme}{Endwert}$ = Ergebnis · 100 = Prozentwert.
Beispiel Handlungsübergänge: 14 - 27 = - 13. $\frac{-13}{27}$ = - 0,4815 · 100 = - 48,2 %

	Handlung	Gegenstand	Szene	Gesichtspunkt
Korpus 8, ohne Datum.	10,5 %	73,7 %	10,5 %	5,3 %
Korpus 23, 1835/40	0,0 %	72,7 %	27,3 %	0,0 %
Korpus 180, 1879	0,0 %	60,0 %	40,0 %	0,0 %

Ein Vergleich der Gesamtergebnisse zu durchschnittlichen Comics des 20. Jahrhunderts bietet sich an. Vergleichswerte wurden bereits von Scott McCloud in *Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst* mithilfe diverser Blockdiagramme zur Induktionsverteilung erhoben.[553] Sowohl amerikanische als auch europäische Comics verwenden hauptsächlich die Induktionsmethoden *Von Handlung zu Handlung* (65,0 %), *Von Gegenstand zu Gegenstand* (20,0 %) und *Von Szene zu Szene* (15,0 %). Im Vergleich zum Bilderbogen unterscheidet sich zwar die prozentuale Verteilung der Hauptinduktionsmethoden, nicht aber die Art derselben. Folglich wurde in Bilderbogen mit gleichen zeitlichen Kategorien erzählt, die temporalen Abstände zwischen den einzelnen Panels unterscheiden sich dennoch vom prototypischen Comic des 20. Jahrhunderts (s. h. Tabelle).

	Handlung	Gegenstand	Szene
Panelstrukturbogen	27,0 %	36,0 %	33,0 %
Musikbogen	14,0 %	34,0 %	46,0 %
Erhebung nach Mc Cloud	65,0 %	20,0 %	15,0 %

2.)

Welche Perspektiven bestimmen das Einzelbild und den Bilderbogen? Die Untersuchung nach verwendeten Perspektiven innerhalb der Panelstrukturbogen führt zu folgenden Ergebnissen: 231 *Auf Augenhöhe* (95,5 %), vier *Establishing Shots* (1,7 %), sechs *Vogelperspektiven* (2,5 %) und eine *Froschperspektive* (0,3 %). Der *Establishing Shots* sowie die *Vogel-* und *Froschperspektive* scheinen demnach im sequenziellen Bilderbogen des 19. Jahrhunderts kaum relevant zu sein. Jedoch bedeutet dies keineswegs, dass ein Unterschied zu Comics des 20. Jahrhunderts besteht, obschon die Perspektive besonders in Comicheften

[553] Untersucht wurden: *X-Men #1* (Claremont & Lee), *Heartbreak Soup* (G. Hernandez), *Betty & Veronica* (Doyle & Decarlo), *Naughty Bits* (Gregory), *Frank In The River* (Woodring), *Ein Vertrag mit Gott* (Eisner), *Maus* (Spiegelman), *Donald Duck* (Barks), *Squeak The Mouse* (Mattioli), *Asterix* (Goscinny & Uderzo), *Valerian und Veronique Bd. 4: Willkommen auf Alflolol* (Christin & Mézières), *The Long Tomorrow* (O'Bannon & Moebius), *Manhattan* (Tardi), *Außer Kontrolle* (Manara), *Tim und Struppie Bd. 6: Die schwarze Insel* (Hergé) und *Klokslag* (Joost Swarte).
(Vgl. McCloud, Scott: Comics richtig lesen. S. 83 – 84.)

durchaus häufiger gewechselt wurden.[554] Betrachtet man einige Comics der Sonntagsseiten des frühen 20. Jahrhunderts, so fällt auf, dass auch John Prentiss Benson (*Upside Downs Of Little Lady Lovekins And Old Man Muffaroo – The Genie and the Box, The Woozlebeasts)*, Lyonel Feininger (*Wee Willie Winkie's World*), Winsor McCay (*Little Nemo In Slumberland*), George Herriman (*Krazy Kat*) oder Harold Foster (*Tarzan, Prinz Valiant*) wenig experimentierten und in den genannten Comics hauptsächlich *Auf Augenhöhe* erzählen.[555] Auch Charles M. Schulz, Zeichner von *The Peanuts*, verwendete überwiegend jene Perspektive, wie eine Analyse der ersten *The Peanuts* Daily Strips vom Oktober 1950 zeigt: 104 mal verwendete er in 26 Strips die Perspektive *Auf Augenhöhe*, was einer Prozentzahl von 100,0 % entspricht;[556] Ähnlich verhält es sich in Jim Davis' *Garfield*. Auch hier zeigen sich im April des Jahres 1980 eine hundertprozentige Fixierung auf *Auf Augenhöhe* (31 Strips, 93-mal *Auf Augenhöhe*).[557] Al Taliaferros visuelle Interpretation der *Donald Duck* Geschichten Ted Osbornes, in denen man den Entenhausener Enterich erstmals in seinem heute bekannten Aussehen präsentierte und der charakterlich noch eher fragwürdig erschien („In the early months, building on irascible nature, Osborne and Taliaferro present a Duck who is not only

---

[554] Zum Vergleich werden drei Hefte der sogenannten Good-Girl-Comics der 1940er bis 1950er Jahre analysiert. Dabei handelt es sich um Comics, in denen die „Pin Up – Protagonistinnen" zeigten, die, „elegant in Pose gesetzt, mit leichter Erotik und ewig gestylt im Urwald aufräumten, dem Moralapostel Grund gaben, sich aufzuplustern und dem Verleger Geld einbrachten. [...] Das Genre war die ganzen 40er Jahre in USA erfolgreich, speziell gegen Ende des Jahrzehnts, bis es Mitte der 50er infolge der einsetzenden Zensur kollektiv seinen hübschen Geist aushauchte" (Vgl. Gleue, J.: Good Girl im Golden Age. In: Perlen der Comicgeschichte. Good Girl Art Comics. Hrsg. von Eckhard Friedrich. Hannover 2016. S. 4.) und hier stellvertretend für jenen Typus von Comic steht, der in äußerst hohen Stückzahlen hergestellt wurde und sich überaus gut verkaufte, heute aber kaum noch erhalten ist, somit dem Klischee des Schundcomics entspricht. Analysiert werden die Geschichten *Rulah Jungle Goddess* Nr. 19 von Alec Hope (November 1948), *Judy of the Junge* aus dem Heft *Exciting* Comics Nr. 59 (Januar 1948) von Frank Frazetta, der es als Zeichner von Taschenbuchcovern und durch den Film *Fire and Ice* (Ralph Bakshi, 1983) Berühmtheit erlangte, sowie *Blue Beetle* aus dem Heft *Phantom Lady* Nr. 13 (August 1947).

	Auf Augenhöhe	**Vogelperspektive**	**Froschperspektive**	**Dutch Shot**
Rulah Jungle Goddess	47 (85,5 %)	6 (11 %)	2 (3,5)	0,0 %
Judy of the Jungle	39 (75 %)	10 (19,2 %)	3 (5,8 %)	0,0 %
Blue Beetle	43 (78,2 %)	5 (9,1 %)	6 (11 %)	1 (1,7 %)
Gesamt	129 (79,6 %)	21 (13 %)	11 (6,8 %)	1 (0,6 %)

Vgl. Frazetta, Frank: Judy of the Jungle. In: Eckhard Friedrich (Hg.): Good Girl Art Comics. Hannover 2016 (=Perlen der Comicgeschichte). S. 84 – 93.
Vgl. Hope, Alex: Rulah Jungle Goddess. In: Perlen der Comicgeschichte. Good Girl Art Comics. Hrsg. von Eckhard Friedrich. Hannover 2016. S. 62 – 71.
Vgl. Baker, Matt: Blue Beetle. In: Perlen der Comicgeschichte. Good Girl Art Comics. Hrsg. von Eckhard Friedrich. Hannover 2016. S. 52 – 61.

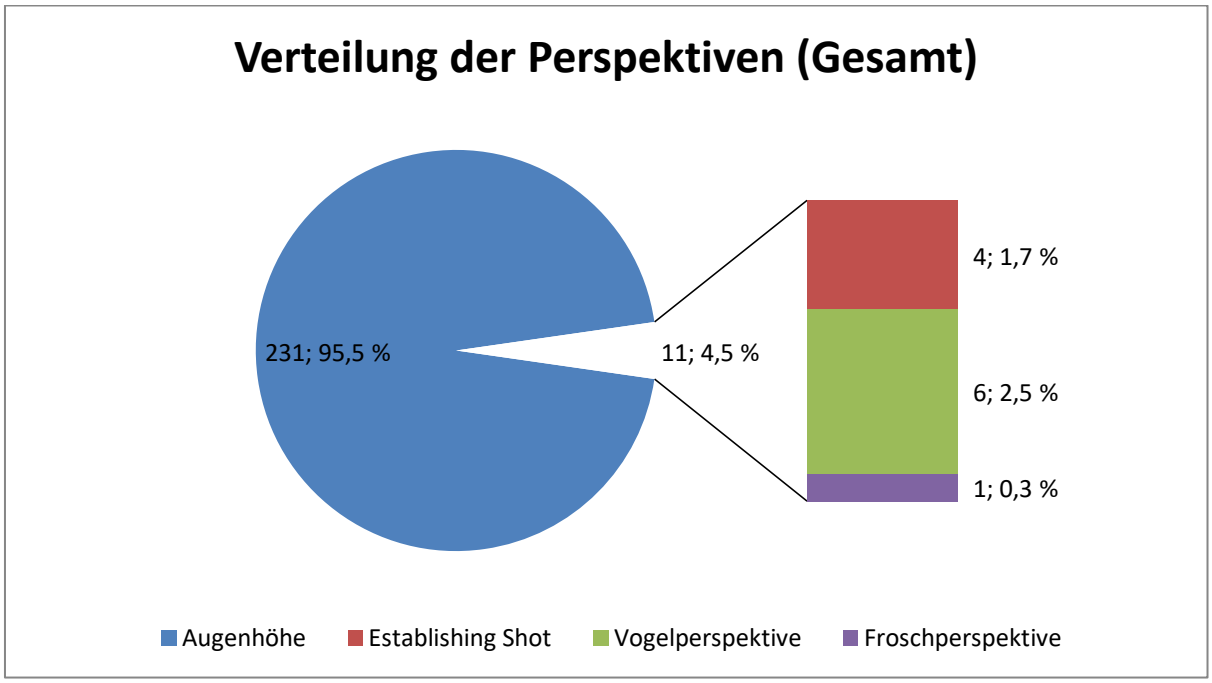
[555] Vgl. hierzu: Braun, Alexander: Jahrhundert der Comics. S. 13, 56, 83, 115, 185, 191.
Andreas Platthaus beschreibt Prinz Eisenherz wie folgt:

> So neuartig Foster seine Serie beginnen ließ, sosehr hielt er sich noch mit graphischen Experimenten zurück. Seine ‚Tarzan'-Serie war bezüglich der Seitenarchitektur sehr konservativ gewesen, und auch in ‚Prinz Eisenherz' dauerte es bis zur elften Folge, ehe Foster sich von der strikten Einteilung in zahlreiche gleich große Bilder löste und variable Formate wählte, in denen er überdies erstmals extreme Nahansichten seiner Figuren unterbrachte. Vier Folgen später baute Foster zur dramaturgischen Steigerung der Handlung dann das erste überformatige Bild ein, das Eisenherz beim vergeblichen Versuch, sich ein Pferd zu zähmen, zeigt und durch sein Ausmaß die gesamte Seite dominiert. Von da an erinnert kaum eine Folge im Aussehen an die vorherige; [...].
> (Platthaus, Andreas: Ein Prinz, der unter den Helden ein König ist. S. 9.)

[556] Perspektiven erhoben nach: Schulz, Charles M.: The Complete Peanuts. 1950 to 1952. Seattle 2004. S. 1 – 9.
[557] Perspektiven erhoben nach: Davis, Jim: Garfield breitet sich aus. Sein viertes Buch. Frankfurt am Main 1985. Ohne Seitenzahlen.

misanthropic but downright sociopathic.“[558]) verwendet zwischen dem 30. August und dem 1. November 1936 vornehmlich die Perspektive *Auf Augenhöhe* (113), *Frosch-* und *Vogelperspektive* erscheinen jeweils ein Mal, was einem ungefähren Prozentsatz von 98,0 % | 1,0 % | 1,0 % entspricht.[559]

Frühe Zeitungscomics, wie etwa Mark Fendersons *„On The Tramp“ – A Song without words* entsprechen diesen Erhebungen, weisen in allen Panels die Perspektive *Auf Augenhöhe* auf und erinnern auch in ihrer sonstigen Form an Bilderbogen.[560] Ähnlich sieht es auch in Comics wie *Mr Dibbs Goes To Pikes Peak And Comes Back Again* (*Comic Monthly*, Juni 1860),[561] oder Gustave Verbecks *How Cholly Was Hoist With His Own Petard* (1897) aus, ein Comic, der an die zweite Hälfte von Wilhelm Buschs *Die Folgen der Kraft* (*Münchener Bilderbogen* Nr. 549; nicht im Korpus) und einige Panels aus *Die feindlichen Nachbar, oder: Die Folgen der Musik* erinnert.[562] In der Verwendung der Perspektiven unterscheiden sich sequenzielle Bilderbogen demnach nicht von frühen Zeitungscomics und auch moderne Klassiker wie *The Peanuts, Garfield* oder *Donald Duck* weisen ähnliche Verteilungen auf.



Deutlich größere Abweichungen lassen sich indes in den acht Musikbogen der *Deutschen Bilderbogen für Jung und Alt*, in denen der *Establishing Shot* mehrfach vorkommt,

[558] Kaufman, J. B.: Donald Duck. In: Ted Osborne et. al.: Walt Disney presents Silly Symphonies The Sunday Newspaper Comics Volume Two 1935 to 1939. San Diego 2016. S. 74.
[559] Perspektiven erhoben nach: Vgl. Osborne, Ted und Al Taliaferro: Silly Symphony featuring Donald Duck by Walt Disney. In: Ted Osborne et. al.: Walt Disney presents Silly Symphonies The Sunday Newspaper Comics Volume Two 1935 to 1939. San Diego 2016. S. 75 – 84.
[560] Vgl. Fenderson, Mark: ‘On the Tramp’. A Song without words. In: Peter Maresca: Society Is Nix. Gleeful Anarchy at The Dawn of The American Comic Strip 1895 – 1915. Los Altos 2012. S. 4.
[561] Vgl. Anonymus: Mr. Dibbs Goes To Pikes Peak And Comes Back Again. In: Peter Maresca: Society Is Nix. Gleeful Anarchy at the Dawn of the American Comic Strip 1895 – 1915. Los Altos 2012. S. 6.
[562] Wie auch in Buschs *Die Folgen der Kraft* finden zwei Handlungen parallel und übereinander statt. Überdies wird – ähnlich dem Busch-Bogen *Die feindlichen Nachbarn, oder: Die Folgen der Musik* (Korpus 630) – eine Flüssigkeit mit Hilfe eines Gegenstands durch ein Loch in der Wand bzw. im Boden befördert. Der Protagonist, Cholly Smartboy, möchte etwas trinken und entdeckt ein Loch im Boden seiner Wohnung, das sich direkt über einem Krug befindet. Mit Hilfe eines Schlauchs saugt er nun die Flüssigkeit ab. Der Nachbar bemerkt das schelmische Treiben, füllt den Krug erneut, schließt aber den Schlauch an einen Petroleumhahn an.
Vgl. Verbeek, Gustave: How Cholly Was Hoist With His Own Petard. In: Peter Maresca: Society Is Nix. Gleeful Anarchy at The Dawn of The American Comic Strip 1895 – 1915. Los Altos 2012. S. 25.

bestimmen. Von 55 Panels weisen 6 eben jene Perspektive auf, was einem prozentualen Anteil von 10,9 % entspricht. Die Bilderbogen, in denen der *Establishing Shot* erscheint, heißen *Lob der edlen Musica* (Korpus 134), *Grad' aus dem Wirtshaus* (Korpus 135) und *Bruder Straubinger* (Korpus 187) und stammen von Carl Reinhardt. Besonders *Grad' aus dem Wirtshaus* erzählt dabei unter Verwendung des *Establishing Shots* – jedes Panel nimmt die Breite des Bogens ein, während der Blick des Rezipienten der beigefügten Partitur folgt und einer musikalischen und somit zeitlich fixierten Geschwindigkeit durch die Szene führt. Der *Establishing Shot*, der, so McCloud, vor allem dann benutzt wird, „wenn der Schauplatz wechselt" und der meist in „ein oder zwei weite[n] Panels am Beginn einer neuen Szene zum Überblick" verwendet wird und auf den „Nahaufnahmen der handelnden Charaktere" folgen,[563] kann aber auch verwendet werden, um den Rezipienten „effektvoll [zu] enttäuschen, indem man den Establishing Shot verzögert, um die Spannung zu erhöhen... ... oder den Leser die Desorientierung einer Figur nachempfinden zu lassen: Wo bin ich? Was ist passiert?"[564] Reinhardts *Grad' aus dem Wirtshaus* (Korpus 135) verwendet die zuletzt genannte Technik: Der Protagonist wankt betrunken durch die Szenerie des Bilderbogens und wundert sich über die verkehrte Welt um ihn herum. Aufgabe des *Establishing Shots* scheint hier die Teilhabe des Rezipienten an der Wahrnehmung des Protagonisten zu sein.

Traditioneller hingegen wird in den nicht musikalischen Sequenzbogen (Panelstrukturbogen) erzählt. Der *Establishing Shot* findet sich dort viermal, zweimal innerhalb des Blaubartbogens Korpus 32 aus den *Neuen Magdeburger Bilderbogen*. Panel 7 und 9 bilden jeweils den Turm der Burg ab, wobei Panel 7 ihn frontal präsentiert (der Eingang / Torbogen der Burg wird angedeutet). Es wird die Furcht der Frau Blaubarts verdeutlicht, denn sie winkt in ihrer Not den herbeieilenden Brüdern zu und steht währenddessen auf dem Turm. In Panel 8 rücken das komplette Schloss und eine Rückansicht des Turms ins Bild. Im Hintergrund befinden sich ein Fluss und eine untergehende Sonne, mit der man das Ende der Geschichte unterstreicht.

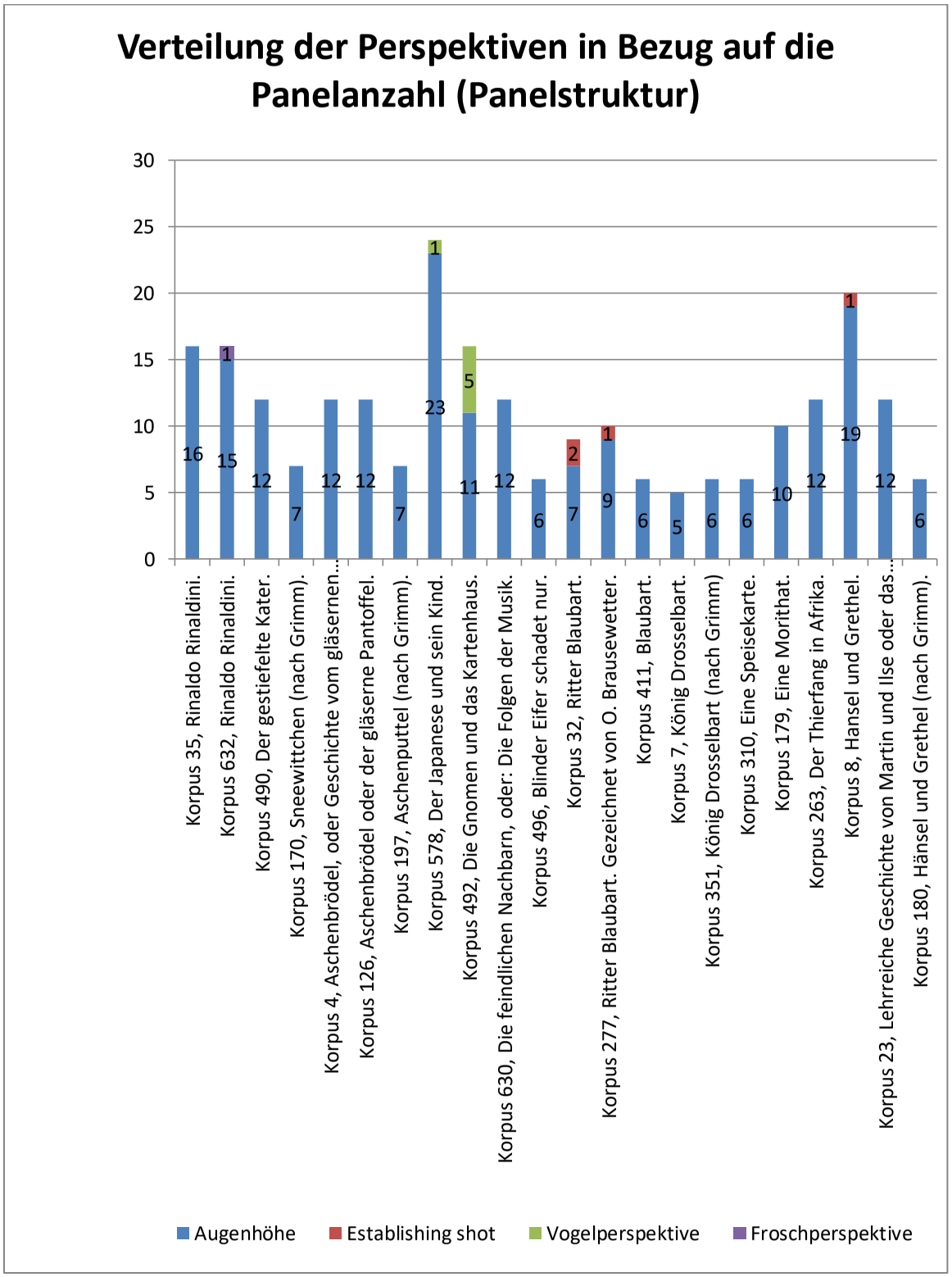
Auch Otto Brausewetter verwendet den *Establishing Shot* in seinem Blaubartbogen (Korpus 277. *Deutsche Bilderbogen Nr. 153.*). Auch hier zeigt Panel 7 die um Hilfe rufende Gattin des Tyrannen und ihre herbeieilenden Brüder, die durch den Torbogen des Schlosses reiten. In *Hansel und Grethel.* (*Neu-Ruppiner Bilderbogen* Nr. 8656, *Oehmigke & Riemschneider*, Korpus 8) hingegen findet sich die Einstellung im letzten Panel (20) und präsentiert das neu erworbene Gut des Vaters, in dem man nun gemeinsam lebt.

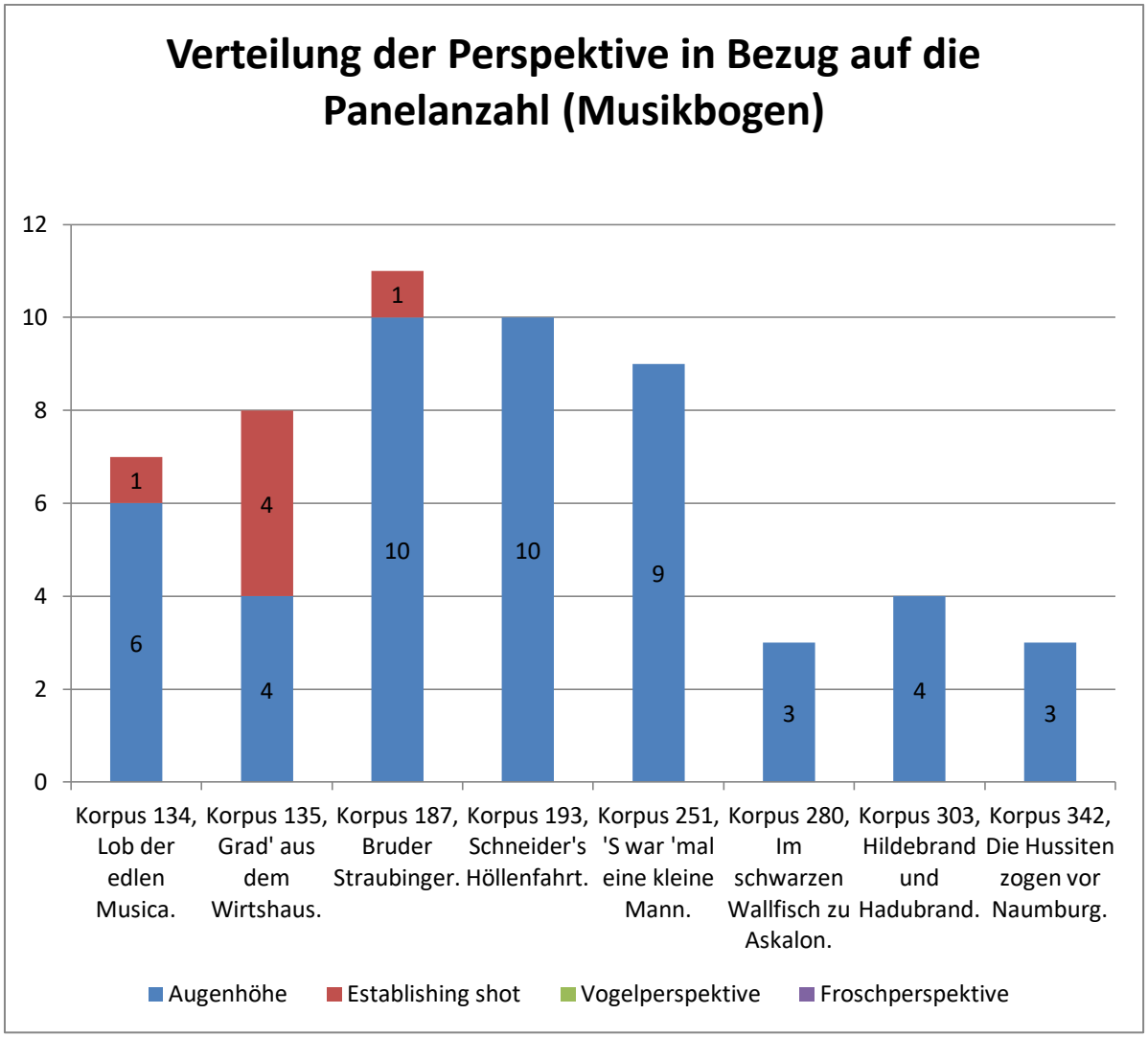
Nur einmal wird die Froschperspektive verwendet. Das betreffende Panel (7) verbirgt sich in *Rinaldo Rinaldini* (Korpus 632) und zeigt einen korsischen Kapitän, der versucht, den Protagonisten niederzustechen, jedoch scheitert und selbst dahinscheidet. Weitaus häufiger tritt die Vogelperspektive in Erscheinung. Sechsmal wird sie verwendet, fünfmal davon in einem Bilderbogen: *Die Gnomen und das Kartenhaus* (Korpus 492) von Lothar Meggendorfer. Bei den betreffenden Panels handelt es sich um Panel 8, 11, 12, 13 und 15. Alle fünf Panels weisen dabei nur eine minimale Erhöhung auf, unterscheiden sich aber dennoch von den übrigen Panels, denn die Gnome rücken perspektivisch in den Hintergrund – die perspektivische Veränderung tritt hervor. Eine weitere Vogelperspektive findet sich ebenfalls bei Lothar Meggendorfer. Der strukturgleiche Bogen *Der Japanese und sein Kind* (Korpus 578) verwendet die Perspektive in Panel 23. Das Kind des titelgebenden Protagonisten sammelt unter Zuhilfenahme eines Korbes vom Publikum geworfenes Obst ein. Die Sicht des Rezipienten ist im Vergleich zu den übrigen Panels deutlich erhöht.

---

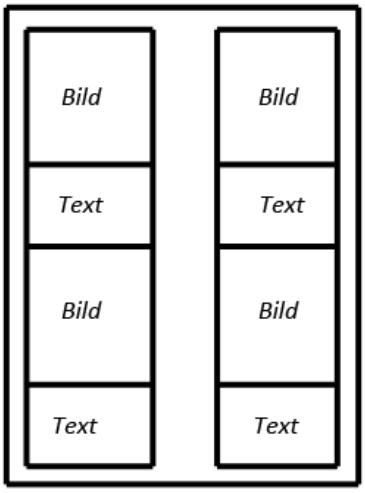
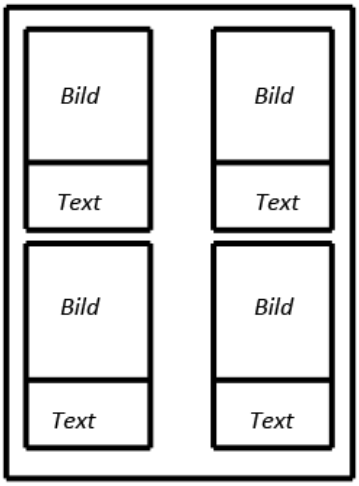
[563] McCloud, Scott: Comics machen. S. 22.
[564] Ebd. S. 23.

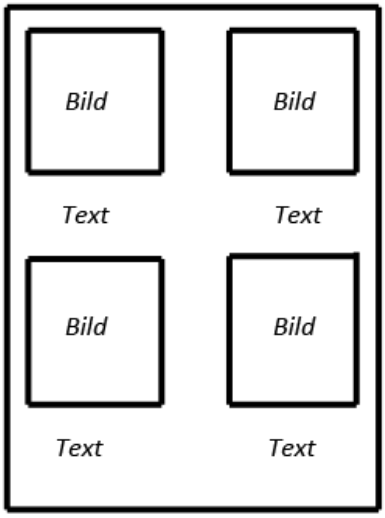
Wie aber verhalten sich die Perspektiven eines Bogens zu ihrer Panelanzahl? Jene Zusammensetzung wird in den Diagrammen *Verteilung der Perspektiven in Bezug auf die Panelanzahl (Panelstruktur)* und *Verteilung der Perspektiven in Bezug auf die Panelanzahl (Musikbogen)* abgebildet und offenbart erwartungsgemäß nur wenige Panels, die nicht auf *Auf Augenhöhe* erzählen. Lediglich Korpus 135, *Grad' aus dem Wirtshaus*, sticht mit einer Verteilung von jeweils 50,0 % *Auf Augenhöhe* bzw. *Establishing Shot* deutlich hervor.





Im Analysekapitel werden sämtliche im Korpus enthaltene Seitenarchitekturen auf ihre Beschaffenheit analysiert. Reduziert man alle Panelstrukturen auf ihre grundlegenden Aufteilungen, so lassen sich sechs Grundstrukturen bestimmen, die in der folgenden Tabelle nebst fünfunddreißig Abweichungen aufgelistet sind. Als Abweichung wird eine Bogenstruktur definiert, die sich an der grundlegenden Beschaffenheit der Seitenarchitektur orientiert, diese aber modifiziert, ohne die Struktur grundlegend zu ändern. In der Tabelle verwendete, schematische Darstellungen der jeweiligen Bogentypen sind auf ihre Grundmerkmale begrenzt, d. h. Struktur S 1 wurde zweispaltig definiert, kann aber auch vier Spalten aufweisen. Für Struktur und Substruktur gilt hier: Bild und Text sind miteinander verbunden, leerer Raum lässt sich nur zwischen den jeweiligen Text-Bild-Blöcken bestimmen.

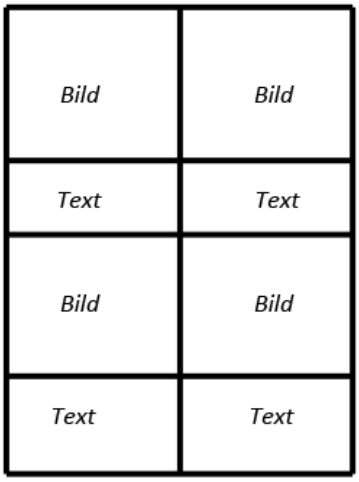
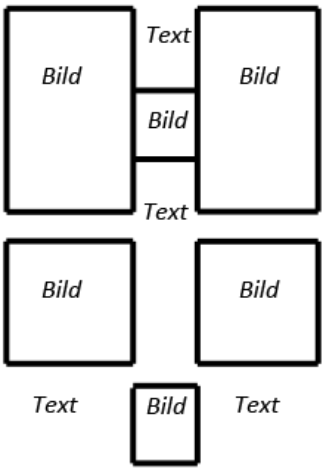
	**S 1: Identische Struktur:** *Zwerg Nase.* (25), *Flötenspieler.* (26), *Rübezahl.* (28), *Jungfrau vom See.* (33), *Genofefa.* (1), *Die drei Meisterstücke.* (481), *Der Zwerge Beschluß.* (484), *Der Zauberschlüssel.* (485), *Vom Knüppel aus dem Sack.* (488), *Der alte Zauberer und seine Kinder.* (489), *Der Wolf und der Fuchs.* (491), *Erzählung von Hans Stoffel.* (501), *Schreckliche Folgen der Parteilandschaft.* (539), *Die Schwiegermutter und das Krokodil.* (541), *Eine lustige Mordgeschichte.* (554), *Ein ungebetener Gast.* (555), *Im Grunewald ist Holzauktion!.* (556), *Der Hofnarr.* (560), *Der zerstreute Professor.* (561), *Hansel & Grethel.* (8). **Abweichung 1: Struktur identisch, ein oder mehrere Panel nehmen die Breite des Panels ein:** *Eine Morithat.* (179). **Abweichung 2: Struktur identisch, Panels mit feiner Linie separiert:** *Der neugierige Tomn.* (626).
	**S 2: Identische Struktur:** *Rinaldo Rinaldini.* (35), *Die 7 Raben.* (30), *Rothkäppchen.* (5), *Schildbürger.* (543), *Knüppel aus dem Sack.* (37), *Eulenspiegel.* (2), *Däumling.* (12), *Goldmarie.* (20), *Frösche und Enten, oder: Einer gönnt dem Anderen nichts.* (92), *Aschenbrödel oder der gläserne Pantoffel.* (126), *Der Riese.* (482), *Geschichte vom gläsernen Berg.* (483), *Die Prinzessin auf Erbsen.* (486), *Der gestiefelte Kater.* (490), *Erzählung vom artigen Lottchen. / Erzählung von der unartigen Emma.* (502), *Die Schildbürger.* (543), *Erzählungen des Barons von Münchhausen.* (544), *Der lustige Pudel.* (549), *Der Käse.* (550), *Geschichte der Madam Rips und ihres Hundes Bello.* (551), *Unschädlich, der Schuster.* (558), *Eine Vergnügungsreise.* (559), *Ach – der arme Hauswirth!.* (562), *Eduard und Kunigunde.* (624), *Schaurige Mordthat des Schusters aus Treuenbrietzen.* (623), *Robinson's Reisen und Abenteuer.* (625), *Karo, der treue Hund.* (627), *Leonore.* (628), *Rinaldo Rinaldini.* (632), *Ritter Blaubart.* (32). **Abweichung 1: Struktur identisch, letztes Panel erneut separiert:** *Die Journalisten.* (538). **Abweichung 2: Struktur identisch, Zwischen den Panels findet sich eine vertikale Trennlinie:** *Der kleine Mann und die große Frau.* (527). **Abweichung 3: Struktur identisch, Zwischen den Panels findet sich eine vertikale und eine horizontale Trennlinie:** *Aschenbrödel.* (4), *Erzählung vom tapferen Schneiderlein.* (34).

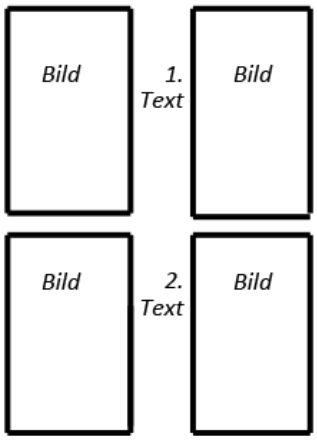
	**S 3: Identische Struktur:** *Das Opfer eines Ofens.* (158), *Die versäumte Audienz.* (172), *Die Irrfahrten des Odysseus. I.* (202), *Die Irrfahrten des Odysseus II.* (203), *Scenen aus der Ilias I.* (256), *Scenen aus der Ilias II.* (257), *Das bucklige Männlein.* (400), *Der Igel und der Mops oder: Bestrafte Neugierde.* (506), *Der Bleistift als Mordinstrument.* (553), *Der kleine ungestüme Knabe.* (622), *Die feindlichen Nachbarn, oder: Die Folgen der Musik.* (630). **Abweichung 1: Struktur identisch, erstes Panel mittig:** *Der verhängnisvolle Abendgang.* (510), **Abweichung 2: Struktur identisch, kein Text:** *Herrn Magister Strampelmaier's Erlebnisse und Gefahren zu Wasser und zu Lande.* (409), **Abweichung 3: Struktur identisch, Text eines oder mehrerer Panel steht bzw. stehen rechts und links neben dem beschriebenen Bild:** *Der Müllerhans und sein Hund.* (494), **Abweichung 4: Struktur identisch, einige Panel mit Rahmen, einige ohne:** *Die schöne Melusine.* (246), **Abweichung 5: Struktur identisch, keine Panelrahmen:** *Das singende Rohr.* (22), *Martin & Ilse.* (23), *Schnneeweißchen & Rosenroth.* (36), *Der Affe als Barbier.* (90), *Wo kommt das Brod her, lieber Vater?.* (91), *Der Eisbär und die Eskimos.* (95), *Der Sonnensohn.* (123), *Die Vogelfee.* (124), *Die Reise in der Ferienzeit.* (125), *Der Bauer und der Kobold.* (137), *Mit kleinem fängt man an.* (175), *Die entführte Wurst.* (176), *Das Ständchen.* (223), *Albert und Emma.* (249), *Der große Regenschirm.* (260), *Die Bauern in der Stadt.* (261), *Der Thierfang in Afrika.* (263), *Sonntagsidylle.* (275), *Gefährliche Nachbarschaft.* (286), *Ferientag eines Zerstreuten.* (311), *Die Romanze vom Floh.* (329), *Don Quixote I.* (346), *Don Quixote II.* (347), *Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. Zweiter Bogen.* (395), *Der kleine Däumling.* (399), *Die gebratene Gans oder schreckliche Folgen des Ungehorsams oder der trauernde Familienvater und seine trauernden Kinder.* (401), *Das weise Sprüchlein.* (403), *Vom Schlittschuhlaufen und vom Gockelhahn.* (406), *Vom Osterhas und anderen merkwürdigen Thieren.* (407), *Kasperl-Theater. Erster Stück: Kasperl als Rekrut in der Türkei.* (413), *Kasperl-Theater. Zweites Stück. Don Juan.* (414), *Kasperl-Theater. Drittes Stück: Frau Kasperl und die Köchin.* (415), *Kasperl-Theater. Viertes Stück. Kasperl und der Teufel.* (416), Kasperl-*Theater. Fünftes Stück. Das geheimnisvolle Thier.* (417), *Kasperl-Theater. Sechstes und letztes Stück. Kasperl und der Tod.* (418), *Bergreise des Turners Barrenheimer.* (419), *Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder. Mit schönen Sprüchlein. Erster*

	Bogen. (435), *Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder. Mit schönen Sprüchlein. Zweiter Bogen.* (436), *Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder. Mit schönen Sprüchlein. Dritter Bogen.* (437) *Zwei Geschichten: vom großen Fisch und vom bösen Ziegenbock mit der Schaukel.* (443), *Das Lied von Peter Wünschelhahn.* (450), *Wie sich Fuchs und Storch zu Gaste luden.* (453), *Die kleinen Honigdiebe.* (454), *Herr Isegrimm.* (455), *Der kleine Maler mit der großen Mappe.* (456), *Die Maus.* (461), *Der kleine Pepi mit der neuen Hose.* (463), *Die Rache des Elefanten.* (469), *Der hinterlistige Heinrich.* (471), *Der Virtuos.* (474), *Das Lumpengesindel. Märchen von Grimm.* (475), *Die Gnomen und das Kartenhaus.* (492), *Die beiden Hexenmeister.* (493), *Hans und der Mond.* (500), *Das Lämmchen und sein Nutzen.* (503) *Der böse Bär.* (505), *Der Zweikampf.* (563), *Das Bad.* (564), *Unrecht Gut gedeiht nimmer.* (565), *Böckerl und Poterl.* (569), *Die Fliege.* (573), *Die drei Schneider.* (574), *Orpheus und Eurydike.* (575), *Leben und Thaten des Herkules.* (576), *Der billige Affe.* (577), *Märchen von Einem, der auszog das Gruseln zu lernen.* (31), *Die Gänsemagd.* (14), *Polly und Molly.* (93), *Unrecht Gut gedeiht nimmer.* (94), *Geschichte vom Peter Strumbacher.* (384), *Herr Petermann und sein Hund Tiras.* (387), *Jäkle und Hänsle.* (389), *Herr Poschius und sein Rock.* (391), *Die große Rübe.* (392), *Vom bösen Kater und vom Pälzmärtel.* (429), *Vom großen Krebs und vom bösen Stier.* (432), *Vom Laubfrosch und vom Klapperstorch.* (433), *Wenn's mir nur gruselt.* (339), *Eine Tigergeschichte.* (244), *Des Schusterjungen Tageslauf.* (248), *Eine Geistergeschichte.* (291), *König Midas.* (294), *Die Reise nach Afrika.* (152), **Abweichung 6: Struktur identisch, keine Panelrahmen, Text nummeriert:** *Die neue Hose. Eine tragische Geschichte.* (317), *Die liebe Straßenjugend.* (338), *König Drosselbart (nach Grimm).* (351), *Die drei Wünsche.* (352), *Geschichte vom Eichhörnchen.* (357), *Das Raben-Nest.* (464), *Die beiden Enten und der Frosch.* (465), *Die Rutschpartie.* (472), *Die harte Nuß.* (497), *Till Eulenspiegel. Erster Bogen.* (545), *Till Eulenspiegel. Zweiter Bogen.* (546), *Esels Leiden.* (295), *Das hässliche Entlein (nach Andersen).* (308). **Abweichung 7: Kein Rahmen, Text in zwei (oder mehreren) Blöcken unter dem Panel:** *Der erste Versuch.* (143), *Aus dem Reich der Elfen.* (149), *Die Räuberhöhle.* (230), *Eine Schlittenparthie.* (365). **Abweichung 8: Weder Bild noch Text weisen Rahmen auf, Text in zwei Blöcken unter dem Panel (und wird mit einer Linie in zwei Teile separiert):** *Hans im Glück (nach Grimm).* (128), *Hänsel und Grethel (nach Grimm).* (180), *Bestrafter Hochmuth.* (205), *Der König kommt.* (215), **Abweichung 9: Struktur identisch, keine Panelrahmen,**

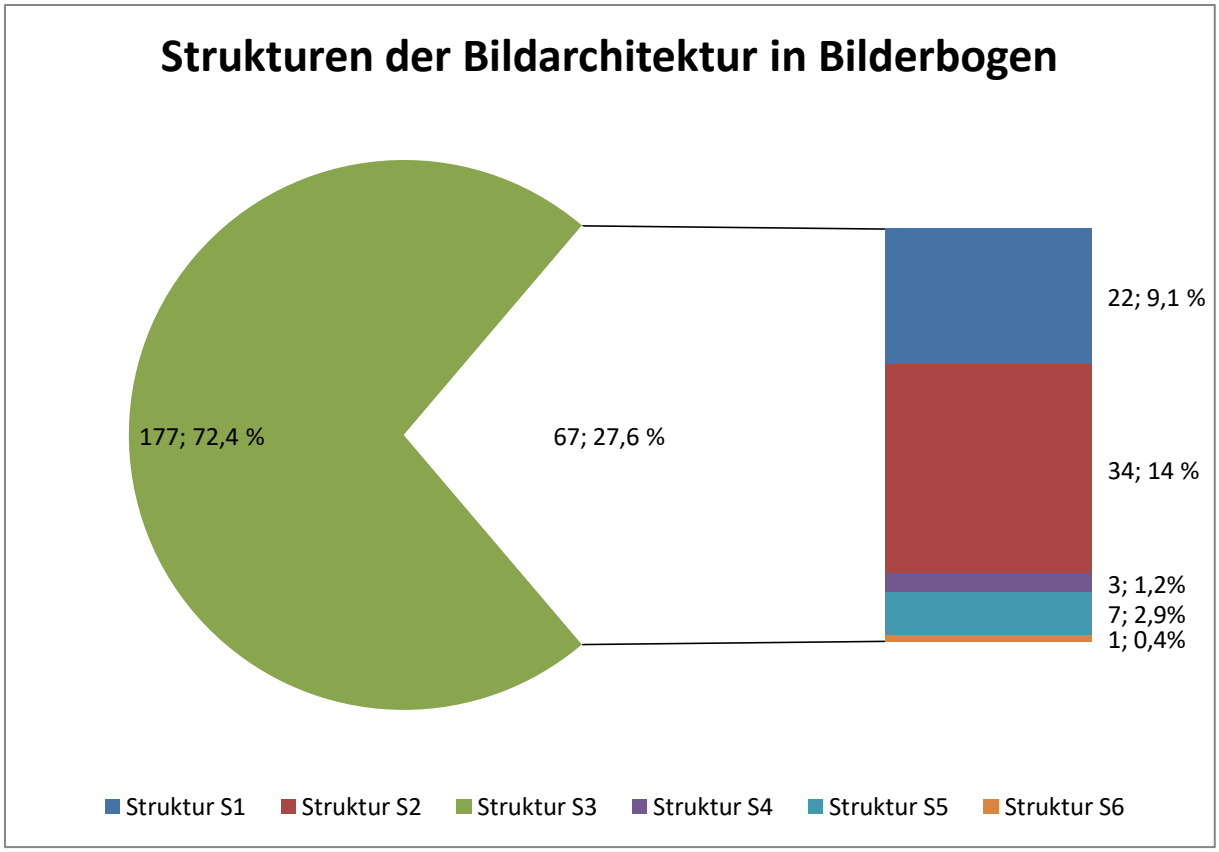
	kein Text: *Der Japanese und sein Kind.* (578). **Abweichung 10: Struktur identisch, keine Panelrahmen, dominante(s) zentrale(s) Panel:** *Der sächsische Prinzenraub.* (242), *Die Hausmaus.* (290), *Münchhausen's Fahrten u. Abenteuer I.* (296), *Münchhausen's Fahrten u. Abenteuer I.* (297), *Fritz und Mariechen.* (301), *Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. Dritter Bogen.* (396), *Doctor Spiritus und der Mond.* (404), *Ein Scheibenschießen auf dem Lande.* (427), *Doctor Eisenbart.* (442). **Abweichung 11: Struktur identisch, keine Panelrahmen, dominante(s) zentrale(s) Panel (oder Panel verschiedener Größe), Text nummeriert:** *Die Gänsemagd (nach Grimm).* (138), *Die Mähr' von den 7 Schwaben.* (130), *Auf der Kegelbahn.* (162), *Ein großes Käfersängerfest.* (236), *Ritter Blaubart.* (277), *Die Bremer Stadtmusikanten (nach Grimm).* (331), *Der Schneider und der Elefant.* (332), *Das Rabennest.* (495). **Abweichung 12: Struktur identisch, keine Panelrahmen, dominante(s) zentrale(s) Panel, Text nummeriert und mit Linie in zwei Teile unterteilt:** Sneewittchen (nach Grimm). (170), *Aschenputtel (nach Grimm).* (197). **Abweichung 13: Mittleres Panel ist dominant, Text in zwei Blöcken neben dem dominanten Panel, Bilder nummeriert:** *Rothkäppchen (nach Grimm).* (368). **Abweichung 14: Mittleres Panel ist dominant, Text in zwei Blöcke mittels einer Linie separiert. Kompletter Text am unteren Ende des Bogens:** *Die Geschichte von der großen Wurst.* (381). **Abweichung 15: Struktur identisch, keine Panelrahmen, ein oder mehrere Panels nehmen Breite des Bogens ein:** *Der Schneider von Ulm.* (169), *Die Geschichte vom Meerschweinchen.* (269), *Abenteuer mit Rothäuten.* (273), *Die Unglücksmaus.* (570), *Die sieben Schwaben.* (16). **Abweichung 16: Struktur identisch, Text wird in zwei oder mehrere Blöcke unterteilt, keine Panelrahmen, ein oder mehrere Panels nehmen Breite des Bogens ein:** *Rotkäppchen.* (477). **Abweichung 17: Struktur identisch, Text wird mit feiner Linie in zwei oder mehrere Blöcke unterteilt, keine Panelrahmen, ein oder mehrere Panels nehmen Breite des Bogens ein:** *Wettlauf zwischen Hase u. Swinegel.* (156), *Der Hase in der Stadt.* (166), *Handwerksburschenleben.* (201), *Ein Sonntagsvergnügen.* (221), *Photographenleiden.* (228),

	Abweichung 18: Struktur identisch, keine Panelrahmen, ein oder mehrere Panels nehmen Breite des Bogens ein, viel Text: *Goldener.* (319). **Abweichung 19: Struktur identisch, keine Panelrahmen, zwei (oder mehr) Panels sind breiter als der Rest, Text evtl. nummeriert:** *Wenn Jemand eine Reise thut.* (157), *Schicksale eines Löwen.* (167), *Doctor Faust in der Volkssage.* (335), *Herr Winter.* (377), *Der kleine Friseur.* (498), *Seinem Schicksal kann niemand entgehen.* (499), *Der Krokodilkönig Kaiman.* (567), *Der Stier und der Bader.* (568), **Abweichung 20: Der Text steht mittig, um ihn herum sind die Panels angeordnet:** *Blaubart.* (411), *Der weiße Wolf.* (478). **Abweichung 21: Der Text steht mittig, um ihn herum sind die Panels nummeriert angeordnet:** *Der Jude im Dorn.* (306). **Abweichung 22: Panel besitzt Seitenbreite (wird durch Gegenstände der Bildrealität separiert). Rahmen rechteckig, Text teilt Panels in Teilbereiche.** *Ein harter Vater.* (289), *Mazeppa.* (302), *Eine Speisekarte.* (310), *Zwerg Nase. Ein Märchen nach W. Hauff.* (480), *Doktor Eisenbart.* (552), *Im schwarzen Wallfisch zu Askalon.* (566), **Abweichung 23: Panel auf Seitenbreite, kein Text:** *Harlekin und Columbine.* (421), *Wann (sic!) die Katze aus dem Hause ist, tanzen die Mäuse.* (448). **Abweichung 24: Panels im oberen und unteren Bogendrittel, kompletter Text steht im zweiten Drittel:** *Die Heinzelmännchen.* (452). **Abweichung 25: Panel im oberen und unteren Drittel mit Text, mittleres Drittel mit zentrierten Panels, von Text umgeben:** *Tischlein deck‘ dich, Es’lein streck‘ dich, Knüppel aus dem Sack.* (476). **Abweichung 26: Struktur identisch, zwischen den Texten / Panels befindet sich eine feine Linie, Text betextet evtl. jeweils zwei Bilder:** *Der Hase und der Mensch.* (487), *Brüderchen und Schwesterchen.* (17).

	**S 4: Identische Struktur:** *Ohne Titel / Krähenwinkliade.* (49). **Abweichung 1: Text wird nicht wie die Panels mit einer Linie separiert, sonst identisch:** *Die Kürbisdiebe. / Der Springbrunnen.* (127). **Abweichung 2: Bilder stehen direkt nebeneinander, ein zentrales Panel, daneben steht der Text ohne Textkasten:** *Die Bremer Stadtmusikanten.* (29).
	**S 5: Identische Struktur:** *Der schwarze Mann.* (375), *Gaukel-Linchen*. (376). **Abweichung 1: Struktur identisch, Text mit Nummern versehen:** *Die Geschichte vom Peter, der die Schule versäumt hat.* (380). **Abweichung 2: Ein Panel teilt den Bogen in zwei Hälften:** *Das Zauberpferd.* (379). **Abwerichung 3: Text teilt den Bogen in zwei Hälften:** *Die Bauern und der Esel.* (388). **Abweichung 4: Bilder aufgeteilt wie in einem Drei-Tafel-Bild, der Text umrahmt die Bilder:** *Fundevogel.* (6). **Abweichung 5: Bilder stehen zentriert untereinander, Text umrahmt sie:** *König Drosselbart.* (7).

	**S 6: Identische Struktur:** *Blinder Eifer schadet nur.* (496).

Die Tabelle zeigt, dass sich die Bogenstruktur S 3 am häufigsten in den Panelstrukturen findet, lediglich 70 Bogen weisen eine andere Struktur auf. Experimentelle Bogen wie etwa *Blinder Eifer schadet nur* (Struktur S 6, Korpus 496) oder *Das Zauberpferd* (Struktur S 5, Korpus 379) sind nur wenige Male im Korpus vertreten (vgl. Diagramm: *Strukturen der Bildarchitektur in Bilderbogen*). Im folgenden Diagramm wird die Verteilung der Panelstrukturen in absoluten und prozentuellen Zahlen grafisch abgebildet; eine Unterteilung in Subkategorien erfolgt nicht. Die 176 Bogen des Strukturtyps S 3 (72,4 %) unterteilen sich in 26 Subkategorien und eine Hauptkategorie. Innerhalb des Strukturtyps S 3 überwiegen folgende Abweichungen: 5 (83 Bogen), 6 (13 Bogen), 10 (9 Bogen), 11 und 19 (jeweils 8 Bogen). Zur Verdeutlichung der übrigen 67 Bogen (27,6 % der Panelstrukturbogen) wird der Teil des Tortendiagramms in einem Balkendiagramm erneut abgebildet. Dort zeigt sich die Dominanz des Strukturtyps S 1 und S 2.



Struktur	S1	S2	S3	S4	S5	S6
Prozentuale Verteilung, ohne Struktur 3	32,8 %	50,7 %	0 %	4,5 %	10,5 %	1,5 %
Prozentuale Gesamtverteilung	9,1 %	14 %	72,4 %	1,2 %	2,9 %	0,4 %
Bogenanzahl	22	34	177	3	7	1

Folglich besteht der durchschnittliche Bilderbogen aus Bildern, die ohne oder mit sichtbaren Umrandungen auskommen. Der Text steht direkt unter dem Bild, wurde jedoch ohne Rahmen positioniert (Strukturtyp S 3). Weitere Erscheinungsformen sind Bogen mit umrahmten Panels und Texten, deren Rahmen nahtlos aneinander angrenzen und links und rechts ohne Gitternetz auskommen (Strukturtyp S 1), sowie umrahmte Panels mit Textkästen, die rechts und links von weiteren Panels separiert stehen (Strukturtyp S 2). Strukturen dieser Art sind auch in frühen Zeitungscomics wie etwa Gustave Verbeeks *The Upside-Downs of Little Lady Lovekins and Old Man Muffaroo – The Genie and the Box*, *The Woozlebeasts* von John Prentiss Benson (Struktur S 3, beide vom 11. Dezember 1904),[565] sowie Lyonel Feiningers *Wee Willie Winkie's World* (Struktur S 2, 26. August 1906) und mit kleinen Abweichungen auch Winsor McCays *Little Nemo In Slumberland* (Struktur S 2, 14. Januar 1906)[566], George Herrimans *Krazy Kat* (Struktur S 3, Abweichung 6, 11. Juni 1916)[567] oder Harold Fosters *Tarzan by Edgar Rice Burroughs: Death's Skyway* (Struktur S 3, 23. Januar 1937) und *Prince Valiant: In The Days Of King Arthur* (Struktur S 3, 5. Oktober 1961) nachweisbar.[568] Die genannten Beispiele der Sonntagszeitungen des frühen, bzw. mittleren 20. Jahrhunderts legen nahe, dass Bilderbogenstrukturen auch in den Zeitungscomics Amerikas Verwendung fanden. John Prentiss Benson verwendet etwa in *The Woozlebeasts* sechs gleichgroße Panels in zwei Reihen, deren Gutter / Rinnsteine (Panelzwischenräume) nicht miteinander verbunden sind. Der Text steht in einem Kasten unter dem jeweiligen Panel. In *Upside-Downs of Little Lady Lovekins and Old Man Muffaroo – The Genie and the Box* werden ebenfalls sechs gleichgroße Panels in zwei Reihen verwendet, auch zwischen den einzelnen Bildern besteht keine Verbindung im Gutter, der Text befindet sich aber nicht in einem gesonderten Kasten, sondern steht direkt unter dem Bild (gemäß des Titels findet sich zudem ein auf dem Kopf stehender zweiter Text innerhalb eines Panels am oberen rechten Rand).[569] Winsor McCay verwendet in *Little Nemo In Slumberland* die gleiche Struktur wie John Prentiss Benson in *Upside-Downs of Little Lady Lovekins and Old Man Muffaroo – The Genie and the Box*, variiert aber die Breite der einzelnen Panels und zwischen Panel 9 bis 11 auch ihre Höhe, was auf die Abbildung eines Elefanten zurückgeführt werden darf, der die Größe *Little Nemos* deutlich übersteigt.[570] Harold Foster benutzt in *Tarzan* immerhin ein breiteres Panel (Panel 1), die übrigen Bilder bleiben aber exakt gleich groß und der Text befindet sich – im Gegensatz zu den im Bilderbogen typischen Darstellungsweisen – im Bild.[571] Dennoch erinnern besonders die Comics eines Harold R. Fosters an Bilderbogen. In diesem Zusammenhang soll auch eine Sonntagsseite aus der *Daily Post* vom 15. November 1942 nicht unerwähnt bleiben.[572] Sie besteht aus fünf Panels (der Titelbanner wird ignoriert – er besteht aus drei Bildern: Prince Valiant, dem Titel der Geschichte und dem römischen

[565] Beide aus dem *New York Herald*. Vgl. Braun, Alexander: Jahrhundert der Comics. S. 13.
[566] Aus der *Chicago Sunday Tribune*. Vgl. Braun, Alexander: Jahrhundert der Comics. S. 56, 83.
[567] Aus dem *Los Angeles Examiner,* hier aber mit zusätzlichen Sprechblasen. Vgl. Braun, Alexander: Jahrhundert der Comics. S. 115.
[568] *Tarzan* erschien im *Toronto Star Weekly*, *Prinz Valiant* in der *Daily Post*. Zum Vergleich lag jedoch ein Harold Foster Original vor. Besonders im Falle von Tarzan steht der Text nicht immer unter dem Panel, sondern auch direkt in ihm. Vgl. Braun, Alexander: Jahrhundert der Comics. S.185, 191.
[569] Vgl. Braun, Alexander: Jahrhundert der Comics. S. 13.
[570] Vgl. ebd. S. 83.
[571] Vgl. ebd. S. 185.
[572] Vgl. ebd. S. 191.

Feldherren Julian), von denen die ersten drei von gleicher Größe sind. Hier steht der Text im unteren weißen Teil des Bildes, ein weiterer, ebenfalls weiß abgesetzter Textkasten mit einer kurzen Synopsis, befindet sich im hinteren Teil des ersten Panels (die Ohren eines Pferdes verdecken einen Teil des Textkastens). Das vierte Panel nimmt die Hälfte der Sonntagsseite ein – auch hier befindet sich ein Textkasten im Bild. Interessant ist jedoch das letzte Panel. Es nutzt die Breite der Zeitungsseite voll aus und verwendet eine für Metapanel typische Darstellungsweise, wie man sie auch in Bogen wie etwa *Hildebrand und Hadubrand* (Korpus 303), *Eine Speisekarte* (Korpus 310) oder *Sneewittchen* (Korpus 27) findet. Anders als in den genannten Bogen wurde Prince Valiant aber mehrfach innerhalb des Metapanels abgebildet,[573] wie man es von *Der arme Müllerbursche und das Kätzchen* (Korpus 479) kennt.

3.)

Ein weiteres relevantes Analysekriterium stellt der Realismusgrad der Figuren nach der McCloud-Realismusskala dar. Bei dieser Skala handelt es sich um eine Pyramide, deren Unterseite einen Verlauf von rechts (Realität) nach links (Sprache) zeigt. Die Spitze dieser Pyramide bildet die Bildebene. Sie beschreibt „die Sphäre der reinen Form [..] auf der Formen, Linien und Farben sind, was sie sind, ohne etwas anderes vorzugeben.“[574] Was McCloud beschreibt, sind die grundlegenden Formen eines jeden Bildes, das „gesamte bildliche Vokabular des Comics beziehungsweise aller visuellen Künste.“[575] Zugleich weist McCloud auf die Fixierung der meisten Comics auf die horizontale Ebene hin, jener Achse „der stilisierenden Abstraktion, wo jeder Strich etwas bedeutet.“[576] Der Zeichner befindet sich in der Nähe dieser Achse, „denn selbst die simpelste kleine Cartoonfigur weist den einen oder anderen ‚sinnlosen‘ Strich auf!“[577] Die nachfolgende Tabelle präsentiert den Realismusgrad der Bilderbogenzeichnungen auf der McCloud-Realismusskala:

	Realismusgrad auf der McCloud-Realismusskala
Korpus 35, *Rinaldo Rinaldini.*	60 – 64, 82 – 84
Korpus 632, *Rinaldo Rinaldini.*	60 – 64, 82 – 84
Korpus 490, *Der gestiefelte Kater.*	61 – 64, 82 – 84
Korpus 170, *Sneewittchen (nach Grimm).*	60 – 64, 81 – 84
Korpus 4, *Aschenbrödel, oder Geschichte vom gläsernen Pantöffelchen.*	46 – 50
Korpus 126, *Aschenbrödel oder der gläserne Pantoffel.*	44 – 50, 60 – 64, 79 – 88
Korpus 197, *Aschenputtel (nach Grimm).*	60 – 65, 79 – 90
Korpus 578, *Der Japanese und sein Kind.*	32 – 43, 67 – 71, 92 – 96
Korpus 492, *Die Gnomen und das Kartenhaus.*	32 – 43, 67 – 71, 92 – 96
Korpus 630, *Die feindlichen Nachbarn, oder: Die Folgen der Musik.*	37 – 43, 51 – 57
Korpus 496, *Blinder Eifer schadet nur.*	40 – 42, 54 – 57
Korpus 32, *Ritter Blaubart.*	54 – 57, 69 – 71, 90 (Blaubart in Panel 5: 29 $\frac{1}{2}$, 39 – 42, 56)
Korpus 277, *Ritter Blaubart. Gezeichnet von O. Brausewetter.*	32 – 35, 44 – 55, 60 – 66, 82 – 90
Korpus 411, *Blaubart.*	60 – 64, 79 – 84

[573] Vgl. ebd. S. 191.
[574] Mc Cloud, Scott: Comics richtig lesen. S. 59.
[575] Ebd. S. 59.
[576] Ebd. S. 59.
[577] Ebd. S. 59.

Korpus 7, *König Drosselbart.*	82 – 84
Korpus 351, *König Drosselbart (nach Grimm).*	82 – 84
Korpus 310, *Eine Speisekarte.*	81 – 85
Korpus 179, *Eine Morithat.*	44 – 45, 60, 79 – 80
Korpus 263, *Der Thierfang in Afrika.*	51 – 57, 60 – 63, 79 – 84
Korpus 8, *Hansel und Grethel.*	65 - 66, 69 – 71
Korpus 23, *Lehrreiche Geschichte von Martin und Ilse oder das Pfefferkuchenhäuschen.*	65 – 66, 69 – 71
Korpus 180, *Hänsel und Grethel (nach Grimm).*	44 – 51, 60 – 62, 82 – 84
Korpus 134, *Lob der edlen Musica.*	60 – 64, 81 - 83
Korpus 135, *Grad' aus dem Wirtshaus.*	60 – 64, 81 – 83
Korpus 187, *Bruder Straubinger.*	60 – 64, 81 – 83
Korpus 193, *Schneider's Höllenfahrt.*	32 – 35
Korpus 251, *'S war 'mal eine kleine Mann.*	35 – 40, 48 – 56
Korpus 280, *Im schwarzen Wallfisch zu Askalon.*	44 – 51, 60 – 64
Korpus 303, *Hildebrand und Hadubrand.*	8 – 9, 16 – 20
Korpus 342, *Die Hussiten zogen vor Naumburg.*	60 – 64, 80 - 83

McCloud merkt an, dass manche Zeichner nur einen bestimmten Stil, andere, wie etwa Hergé (*Tim und Struppi*) das gesamte Spektrum der horizontalen Linie verwenden, aber selten „in die höheren Regionen der nicht symbolischen Abstraktion“ vorrücken.[578] Wieder andere Zeichner nutzen die gesamte Höhe der Pyramide aus, wie etwa Mary Fleener.[579] Dem Grad der Abstraktion kommt im Comic eine besonders wichtige Funktion zu, denn sie nimmt Einfluss auf den Grad der Identifikation mit der abgebildeten Figur. Je abstrakter eine Figur ausfällt, desto wahrscheinlicher ist die Identifikation des Lesers mit ihr.[580] Besonders deutlich wird dieses Phänomen an den *Tim-und-Struppi*-Comics:

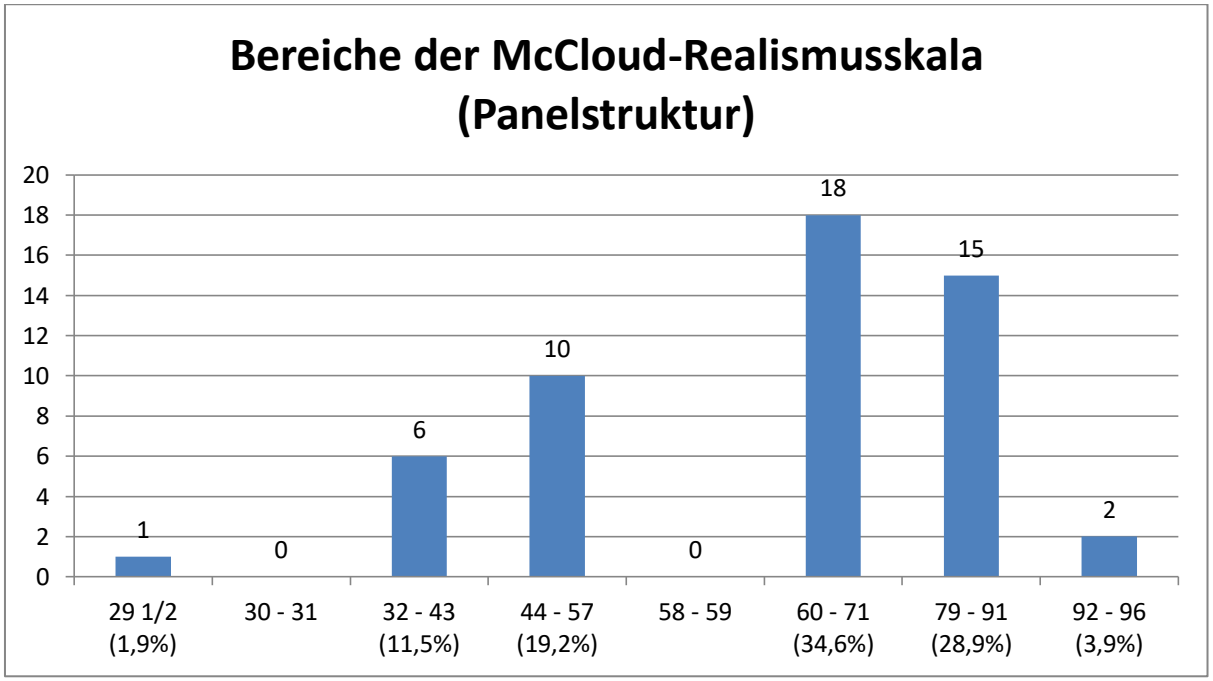
> Hergés Tim und Struppi, bzw. die Ligne Claire allgemein, vereint stark stilisierte Figuren mit ungewöhnlich realistischen Hintergründen. Diese Kombination erlaubt es dem Leser, hinter der Maske einer Figur gefahrlos in eine Welt sinnlicher Reize einzutreten. Ein Satz Striche zum Sehen und ein zweiter zum Sein. [...] In Europa findet man ihn von Asterix über Tim und Struppi bis zu den Werken Jaques Tardis in vielen Comics.[581]

Die untersuchten Bilderbogen bewegen sich auf der unteren bis mittleren Ebene der Realismuspyramide, d. h. es werden die Bereiche 29 1/2 (Cliff Sterrett) bis 96 (Hergé) abgebildet. Abstraktionen, wie sie z. B. Pablo Picasso im 20. Jahrhundert verwendete, finden sich nicht. Besonders häufig wird der Bereich 60 – 65 (Neal Adams, Gil Kane, Milton Caniff, Jim Lee, John Byrne, Jacques Tardi), 80 – 85 (Drew Friedman, Dave Stevens, Hal Foster, Alex Raymond, Milo Manara, John Buscema), 32 – 35 (David Mazzucchelli, José Muñoz, Carol Swain, Chester Gould) verwendet.

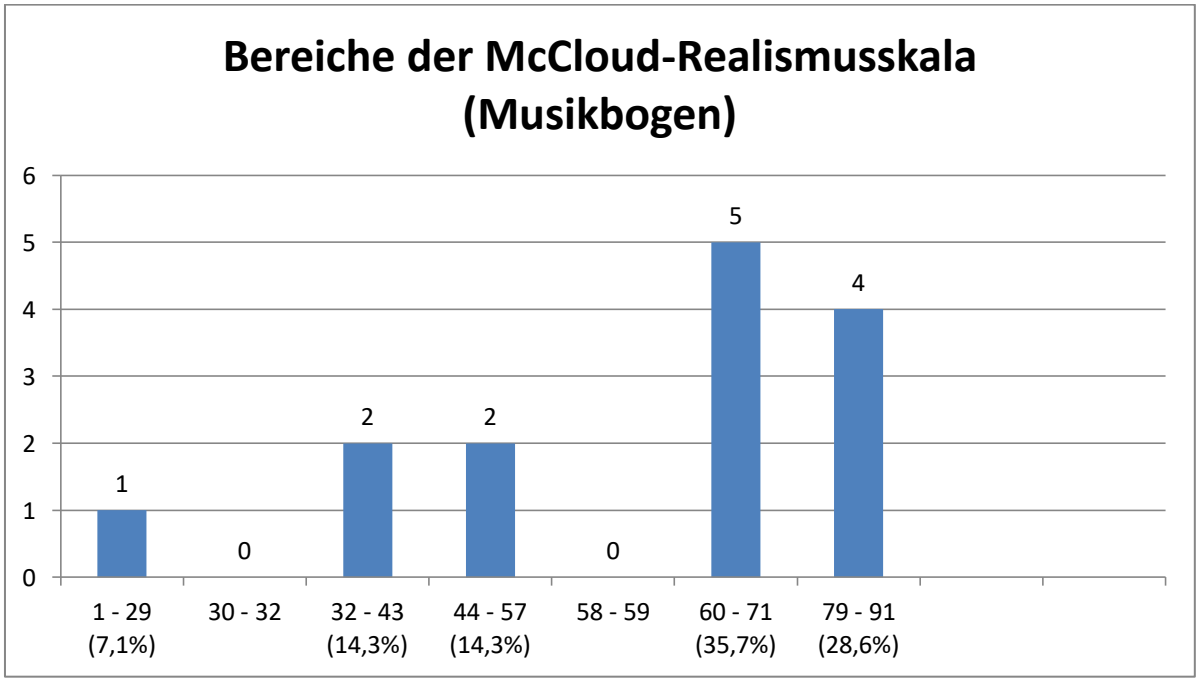
Eine Ausnahme bildet der Bereich 29 $\frac{1}{2}$. Er wird in jenem fünften Panel aus *Ritter Blaubart* (Korpus 32) angewendet, in dem der zornige Ritter seine Gattin in der Leichenkammer

[578] Ebd. S. 62.
[579] Vgl. ebd. S. 63.
[580] Vgl. ebd. S. 44 – 45.
[581] Ebd. S. 50 - 51.

erspäht. Der Zeichner bricht die realistische Darstellungsweise des Bogens zu Gunsten einer cartoonhaften Abstraktion.[582]



Die grafische Darstellung der McCloud-Realismusskala, in der die einzelnen Bereiche auf ihre Hauptbereiche reduziert werden, zeigt im Falle der Panelstruktur eine Fixierung auf die Teilbereiche 60 – 71 (34,6 %) sowie 79 – 91 (28,9 %). Auch in den Musikbogen wird hauptsächlich dieser Stil verwendet (60 – 71: 35,7 %; 79 – 91: 28,6 %). Der prozentuale Unterschied zwischen den Bogenarten fällt demnach gering aus.

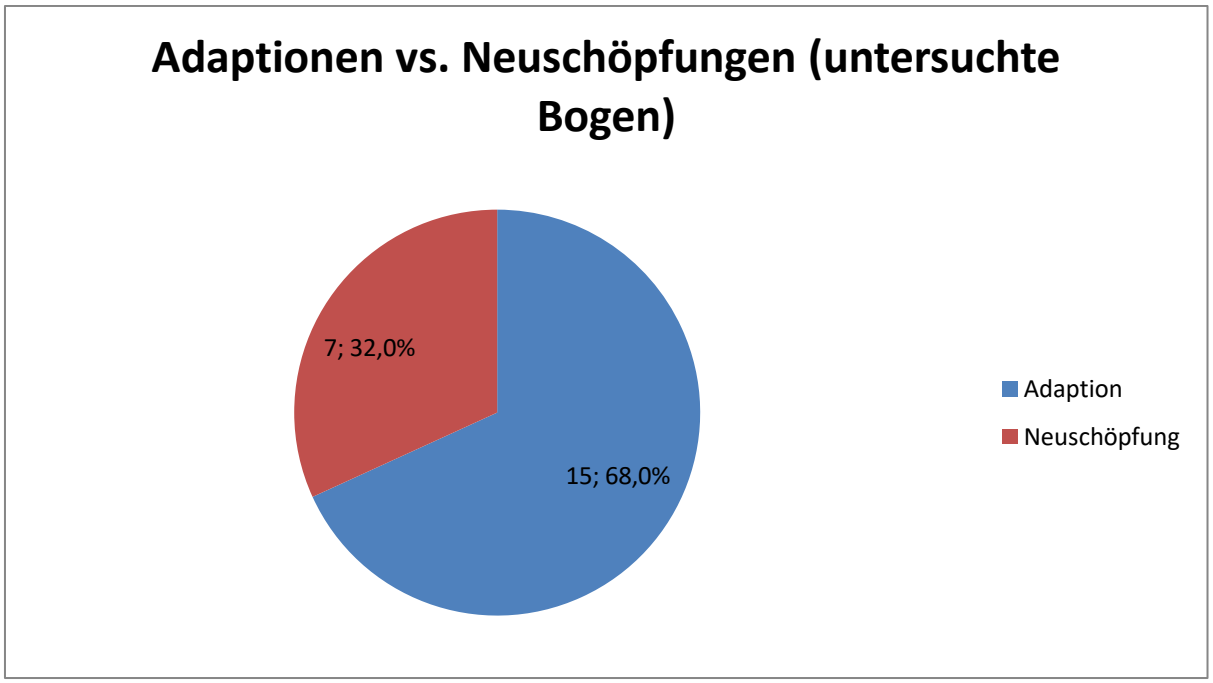


[582] Panels, in denen der Stil des Comics gebrochen wird, lassen sich auch in den Comics des 20. Jahrhunderts bestimmen. Hergé etwa verwendet in *Die Juwelen der Sängerin* elf Panels, die in seinem Werk einzigartig sind und den herkömmlichen Stil der *Tim-und-Struppi*-Comics völlig ignorieren, um die Atmosphäre eines Travellerlagers einzufangen. Vgl. hierzu: Hergé: Die Juwelen der Sängerin. (Tim und Struppi. Band 20.). Hamburg 1999. S. 42 – 43.

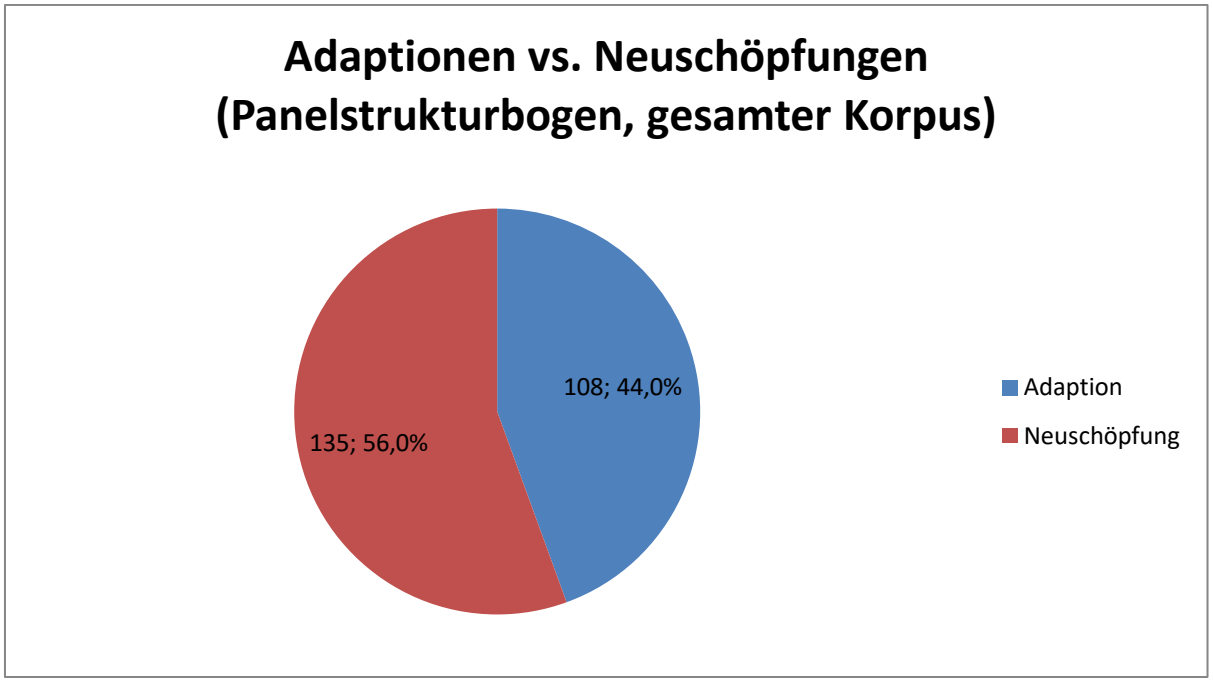
Es kann demnach festgehalten werden, dass der durchschnittliche Bilderbogen der Realitätsebene verhaftet bleibt, sich manchmal der Bedeutungsebene annähert und nur in wenigen Einzelfällen der Bildebene nahekommt. Aufgrund der wenigen Abweichungen in Richtung Bildebene kann keine allgemeingültige Aussage getroffen werden. In diesem speziellen Fall wurde jedoch ein besonderer Moment (vgl. *Ritter Blaubart,* Korpus 32) unterstrichen: Blaubart gerät in Rage und setzt sich nun auch grafisch von seinem normalen Aussehen ab.

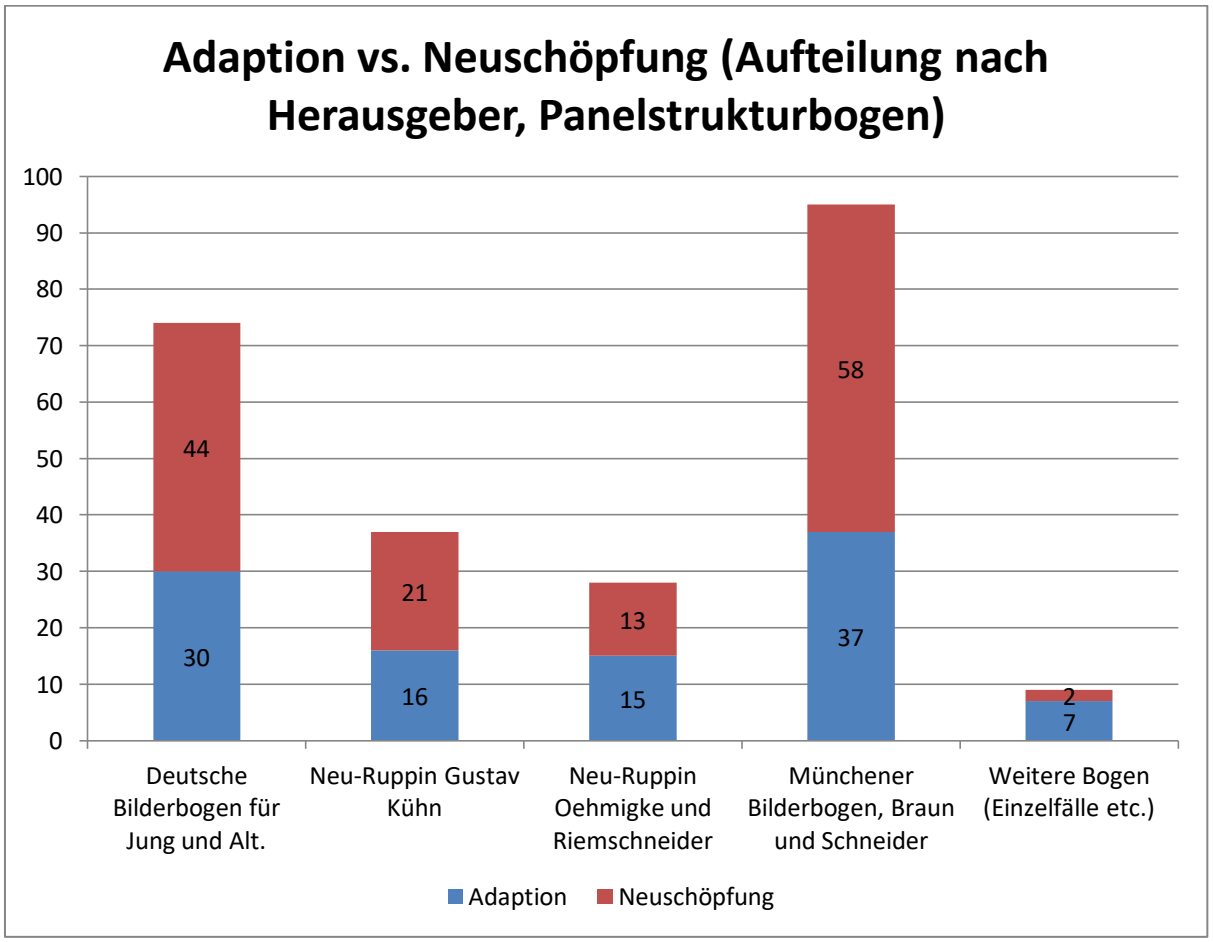
4.)

Ein weiterer Analysepunkt stellt die im Bilderbogen erzählte Geschichte dar. Wurde sie adaptiert oder eigens neu geschaffen? Die Analyse zeigt, dass 68,0 % (15 Bogen) der 22 untersuchten Blätter auf bereits bestehende Texte zurückgreifen. Zu ihnen zählen so unterschiedliche Vorlagen wie etwa *Rinaldo Rinaldini* von Christian August Vulpius (ein Bogen illustriert die Romanze aus *Rinaldo Rinaldini der Räuberhauptmann*, die im 19. Jahrhundert als Volkslied große Bekanntheit erlangte, in einem anderen Blatt versucht man, den gesamten Roman zu illustrieren)[583], aber auch Märchen von Charles Perrault (*Der gestiefelte Kater*, *Aschenbrödel* sowie die *Blaubart*-Bogen), den Brüdern Grimm (*Scheewittchen, Aschenputtel, Hänsel und Grethel, König Drosselbart* sowie einzelne Panels der *Blaubart*-Bogen) und auch Ludwig Bechstein (*Blaubart*) werden tangiert. Besonders häufig adaptierte man *Blaubart* (3), *Hänsel und Grethel* (3), *Rinaldo Rinaldini* (2), Perraults *Aschenbrödel* (2) und *König Drosselbart* (2).



[583] Vgl. zur Geschichte der Romanze auch: Auringer, Julian: Rinaldo Rinaldini als Comic-Held. S. 30 – 34.





Darüber hinaus lassen sich 32,0 % (7 Bogen) der Einzelblattdrucke als Neuschöpfungen ausmachen. Zu ihnen gehörten innerhalb der analysierten Bogen *Der Japanese und sein Kind.*, *Die feindlichen Nachbarn, oder: Die Folgen der Musik.* von Wilhelm Busch, *Blinder Eifer schadet nur.* (Anonymus), *Eine Speisekarte.* von Julius Hübner, *Eine Morithat.* von Carl Ludwig Reinhardt, *Der Thierfang in Afrika.* von R. Schönborn und Paul Rüthling und *Die Gnomen und das Kartenhaus.* von Lothar Meggendorfer. Dass Neuschöpfungen bisweilen

durchaus einflussreich waren und nicht – wie man vermuten würde – nach Gebrauch der Vergessenheit angehörten, überrascht. Lothar Meggendorfers *Die Gnomen und das Kartenhaus.* (Korpus 492), der in Frankreich von Christophe adaptiert bzw. plagiiert und zu einer Fortsetzungserie umgestaltet wurden, zählte zwischen 1893 und 1904 zu den ersten Stars sequenzieller Erzählungen.[584]

Ein Blick auf weitere Bogen des Korpus, auf die in der Analyse nicht näher eingegangen wird, deutet überdies darauf hin, dass auch Plagiate bzw. Neuinterpretationen ausländischer Werke in Deutschland üblich gewesen sein könnten. Der Zeichner Andy Bleck, der auf seiner Website *Andy's Early Comics Archive* – ein für die Comicforschung überaus relevanter Fundus – diverse Bildergeschichten zusammenträgt, weist etwa auf Robert Branstons *Old Mother Hubbard and her Dog* von 1819 und *The Comic Adventures of Old Mother Hubbard and her Dog*, vermutlich 1805, hin:

> These English picture stories for children may have inspired German manufacturers of popular prints, (the so-called ‚Bilderbogen') to include picture stories in their programm. The earliest Bilderbogen featuring comics seem to be from 1835, including [...] a German copy of Branston's Version of Mother Hubbard.[585]

Die Geschichte der Madam Rips und ihres Hundes Bello (Korpus 551) zeugt nicht nur von textlichen, sondern auch unübersehbaren bildlichen Parallelen zu Branston. Weiterhin finden sich in den *Neuruppiner Bilderbogen* mindestens ein Plagiat eines Bogens, der auf einer Volksliedadaption basiert, den Carl August Reinhardt für die *Deutschen Bilderbogen für Jung und Alt* anfertigte. *Im schwarzen Wallfisch zu Askalon.* (Korpus 566) übernimmt die strukturelle Aufteilung der Volksliedadaption, ohne jedoch die Partitur abzubilden, die in Reinhards Bogen (Korpus 280) den Rezeptionsprozess deutlich beeinflusst. Aus den Auswertungen Eckart Sackmanns, der in den 1990er Jahren den Zettelkatalog der *Neurrupiner Bilderbogen* auf mögliche sequenzielle Exemplare überprüfte, geht überdies hervor, dass direkt auf *Im schwarzen Wallfisch zu Askalon* (Korpus 566) eine weitere Volksliedadaption folgte. Der Titel *Lob der edlen Musika* (Nicht im Korpus, *Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 9626) als auch die direkte Veröffentlichung nach einem Reinhard Plagiat deutet auf einen weiteren, von Reinhard inspirierten Bogen hin, man nahm demnach in Neuruppin Kenntnis von den Stuttgarter Bogen. In Stuttgart indes (*Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt)* fand man Inspiration in

Grandville (oben), Gustav Süß (unten links) und Theodor Hosemann (unten rechts).

[584] Sausverd, Antoine: Les Cousins Germains De Plick et Plock. Sowie: Colomb, Georges (Christophe): Les Grenouilles et Les Cartes. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k962390v/f12.item.r=La%2520Jeunesse%2520illustr%25C3%25A9e.zoom [konsultiert am 10.02.2017 Und: Colomb, Georges (Christophe): Plick et Plock. Château des cartes. https://de.scribd.com/doc/42779987/Christophe-Plick-et-Plock-Chateau-de-cartes [konsultiert am 01.08.2018].

[585] Bleck, Andy: Robert Branston (probably). Old Mother Hubbard and her Dog. 1819. http://konkykru.com/e.branston.all.html. [konsultiert am 31.08.2017].

Frankreich: *Ein großes Käfersängerfest* (Korpus 236) von Gustav Süß mit einem Text Ludwig Bunds oder *Aus dem Reich der Elfen* von Theodor Hosemann (Korpus 149) erinnern an Grandvilles *Bilder aus dem Staats- und Familienleben der Tiere* (1842), einer zweibändigen Sammlung diverser anthropomorpher Kreaturen.[586] In den nicht-sequenziellen Bilderbogen des Korpus lassen sich zudem drei Fortsetzungsbogen von Eduard Ille, *Die Neigungen und Arbeiten der Thiere. Erster* bis *Dritter Bogen* (Korpus 466 – 468, von 1864), die ebenfalls deutlich an Grandville erinnern und aus den *Münchener Bilderbogen* stammen, bestimmen. Das vierte Bild des ersten Bogens etwa zeigt drei Angler, die eine erstaunliche Ähnlichkeit zu den Anglern Grandvilles in *Ein Fuchs in der Falle* aufweisen.[587]

Mehrere Bilderbogen, von denen hier vor allem *Die Geschichte der Madam Rips und ihres Hundes Bello* (Korpus 551), *Die Gnomen und das Kartenhaus* (Korpus 496), *Aus dem Reich der Elfen* (Korpus 149) und *Ein großes Käfersängerfest* (Korpus 236) ob ihrer Sequenzialität von Relevanz sind und deren Herausgeber aus geografisch völlig unterschiedlichen Teilen Deutschlands stammen (Neuruppin, München und Stuttgart), zeigen zwar noch nicht an, dass ein intensiver Ideenaustausch tatsächlich stattfand – dass Branstons Bildergeschichten nach Neuruppin, Meggendorfers Bilderbogen nach Frankreich, Reinhard Bogen nach Neuruppin und Grandvilles Bücher nach München und Stuttgart gelangten, kann Zufall sein – legen dies aber nahe. Ein ähnlicher Fall wird indes häufig und unkritisch rezipiert.[588] Es handelt sich um Wilhelm Buschs *Max und Moritz* von 1865 und seinen Einfluss auf Rudolph Dirks:

> Überschätzt ist wohl auch der Einfluss Buschs auf die Entwicklung des Comics in den USA. Die Anekdote, dass der Verleger Hearst vom Zeichner Rudolph Dirks gefordert haben soll, etwas ‚like Max und Moritz' zu machen, wird in der Regel so interpretiert, ‚Max und Moritz' sei die direkte Vorlage zu ‚The Katzenjammer Kids' gewesen. Für das Zitat (das zuweilen auch dem für Dirks zuständigen Redakteur Rudolph Block zugeschrieben wird) und für eine Ableitung des amerikanischen Strips aus dem Vorbild von Wilhelm Busch gibt es allerdings keinen Beleg. Der Vergleich zwischen ‚Max und Moritz' und den frühen Folgen der ‚Katzenjammer Kids' lässt keine formale Nähe erkennen: hier eine Fortsetzungsgeschichte mit gereimten Untertexten in Buchform, da ein anfangs oft textloser, kurzer, in sich abgeschlossener Gagstrip. Einzig das Schema der ‚bösen Buben' (bei den Brüdern Dirks waren es anfangs noch drei ‚Buben' an der Zahl [...]) verweist auf Busch. [589]

Im Gegensatz zum Verhältnis von Busch und Dirks weisen die genannten Bilderbogen eine weitaus größere Nähe zu ihren Vorbildern bzw. Nachahmern auf.

Zwischen den Diagrammen *Adaption vs. Neuschöpfung (untersuchte Bogen)* und *Adaptionen vs. Neuschöpfungen (Gesamter Korpus)* lässt sich ein Missverhältnis ausmachen: Während in den analysierten Bogen Adaptionen mit 68,0 % überwiegen, finden sich im Korpus lediglich 44,0 %. Wird das Diagramm bereinigt – mehrere thematisch identische Bilderbogen auf einen einzigen reduziert, ergibt sich ein Gleichstand (7 Adaptionen, 7 Neuschöpfungen). Die Auswertung der Analyse und des Korpus zeigt demnach, dass sequenzielle Neuschöpfungen überwiegen; ein Ergebnis, das bezweifelt werden darf. In wieweit die, dem Korpus zugrundeliegenden Publikationen tatsächliche Verhältnisse abbilden, bleibt ungeklärt. Eine Überprüfung der *Deutschen Bilderbogen für Jung und Alt*, die im Korpus lückenlos enthalten sind, ergibt jedoch folgendes Verhältnis: 40,5 % Adaptionen

---

[586] Vgl. hierzu: Grandville: Bilder aus dem Staats- und Familienleben der Tiere. Erster Band. Zweiter Band. Mit einem Nachwort von Karl Riha. Frankfurt am Main 1976.
[587] Grandville: Bilder aus dem Staats- und Familienleben der Tiere. Erster Band. S. 98.
[588] z. B. in: Schikowski, Klaus: Die großen Künstler des Comics. Hamburg 2009. Sowie: Platthaus, Andreas: Die 101 wichtigsten Fragen. Comics und Manga. München 2008. Und: Braun, Alexander: Jahrhundert der Comics.
[589] Sackmann, Eckart: Der deutschsprachige Comic vor ‚Max und Moritz'. S. 27 – 28.

und 59,5 % Neuschöpfungen nähern sich dem Verhältnis des gesamten Korpus an (44,0 % / 56,0 %). Eine Fixierung auf Eigenkreationen darf demnach angenommen werden.

Das Diagramm *Adaption vs. Neuschöpfung (Aufteilung nach Herausgeber)* bestätigt diese Verhältnisse weitestgehend. Unter den *Deutschen Bilderbogen für Jung und Alt* sind folgende Verhältnisse auszumachen (Neuschöpfung / Adaption) 59,5 % / 40,5 %; die *Neuruppiner Bilderbogen Gustav Kühns* weisen eine Aufteilung von 56,7 % zu 43,3 % auf. Umgekehrt verhält es sich mit der Verteilung 46,4 % / 53,6 % in den Neuruppiner Bilderbogen von *Oehmigke & Riemschneider* (die Neuschöpfungen überwiegen hier), während die Verteilungen der *Münchener Bilderbogen* von *Braun und Schneider* mit 61,1 % / 38,9 % den zuvor genannten Verhältnissen von Adaption und Neuschöpfung entsprechen. Die wenigen Bogen aus verschiedenen, statistisch in nicht relevanten Mengen vorhandenen Bilderbogen weichen mit einem Verhältnis von 22,2 % zu 77,8 % ab (was auf die jeweiligen, meist monothematischen Sammlungen zurückgeführt werden kann, die sich z. B. Märchenadaptionen widmen). Folglich darf angenommen werden, dass eigens für die Bilderbogen geschaffene Geschichten überwiegen.

Die folgende Tabelle weist dem jeweils adaptierten Autor die Anzahl der auf seinen Texten basierenden Bilderbogen zu.

Autor	B ogenzahl
Hans Christian Andersen	3
Ludwig Bechstein	12
Giovanni Boccaccio / Gotthold Ephraim Lessing	1
Robert Branston	1
Gottfried August Bürger	8
Ludwig Bund	1
Miguel De Cervantes	2
Daniel Dafoe / Joachim Heinrich Campe	1
Brüder Grimm	34
Johann Wolfgang von Goethe	1
Wilhelm Hauff	2
Victor Hugo	1
Homer	4
Heinrich Hoffmann	1
Martin von Kochem	1
August Kopisch	1
Johann Karl August Musäus	1
Charles Perrault	9
Wilhelm Schröder	1
Ungeklärte Autorschaft, Sagen, Fabeln etc.	28
Otto Teich	1
Ludwig Tieck	1
Christian August Vulpius	2
Volkslieder (inklusive aller Musikbogen)	15

Einige Bilderbogen, etwa *Erzählung vom kleinen Däumling* (Korpus 12), *Die Sieben Raben* (Korpus 30) oder *Ritter Blaubart* (Korpus 277) kennen mehrere mögliche Autoren oder vermischen verschiedene Versionen eines Textes miteinander. Diese Bogen werden den jeweils verwendeten Autoren zugeordnet. Bei den entsprechenden Autoren / Bilderbogen handelt es sich um folgende (Daniel Dafoe und Joachim Heinrich Campe werden ausgeschlossen, der Bilderbogen fußt auf der Übersetzung Dafoes durch Campe, daher

werden beide Autoren nicht separat aufgeführt; gleiches gilt für Giovanni Boccaccio und Gotthold Ephraim Lessing – hier kann nicht festgestellt werden, an wem sich der Bilderbogenzeichner orientierte):

Autor	Bogen	Korpus
Martin von Kochem, Ludwig Tieck	Geschichte der hl. Genofefa	1
Charles Perrault, Brüder Grimm	Erzählung vom kleinen Däumling	12
Brüder Grimm, Ludwig Bechstein, Hans Christian Andersen	Die Sieben Raben	30
Charles Perrault, Ludwig Bechstein, Brüder Grimm	Ritter Blaubart	32
Ludwig Bechstein, Brüder Grimm	Die Mähr‘ von den sieben Schwaben	130
Wilhelm Schröder, Brüder Grimm	Wettlauf zwischen Hase u. Swinegel	156
Charles Perrault, Ludwig Bechstein, Brüder Grimm	Ritter Blaubart	277
Ludwig Bechstein, Charles Perrault, Brüder Grimm	Blaubart	411
Brüder Grimm, Ludwig Bechstein	Tischlein deck‘ dich, Es’lein streck dich, Knüppel aus dem Sack	476
Otto Teich, Volkslied	Im Grunewald ist Holzauktion	556

Es zeigt sich, dass die meisten Adaptionen literarischer oder historischer Stoffe auf den Märchen der Brüder Grimm (34), Texte mit ungeklärter Autorschaft bzw. Sagen, Fabeln etc. (28), Ludwig Bechstein (12), Volkslieder (15) sowie Charles Perrault (9) basieren. Die Texte unbekannter Autorschaft, Sagen, Fabeln etc. verteilen sich folgendermaßen:

	Anzahl der Bilderbogen
Sage	9
Fabel	2
Literarischer Text mir unbekannte Autorschaft	4
Märchen	2
Historische Begebenheiten u. dgl. mehr	3
Arabische Märchen	1
Bühnenfiguren mit festgelegter Geschichte	7

Auch hier zeichnet sich ein Trend ab: Sagen (9), Bühnenfiguren und literarische Texte mit ungeklärter Autorschaft wie etwa *Till Eulenspiegel* überwiegen – in Bezug auf die Kategorie Bühnenfiguren mit festgelegter Geschichte muss jedoch erwähnt werden, dass sechs Bogen zu einer seriellen Bogenreihe gehören (*Kasperl-Theater. 1. – 6. Stück*, Korpus 413 – 418). Bei den Musikbogen hingegen handelt es sich bei allen Bogen um Liedadaptionen, die

entsprechenden musikhistorischen Details sind aufgrund ihres Umfangs dem jeweiligen Analysekapitel zu entnehmen.[590]

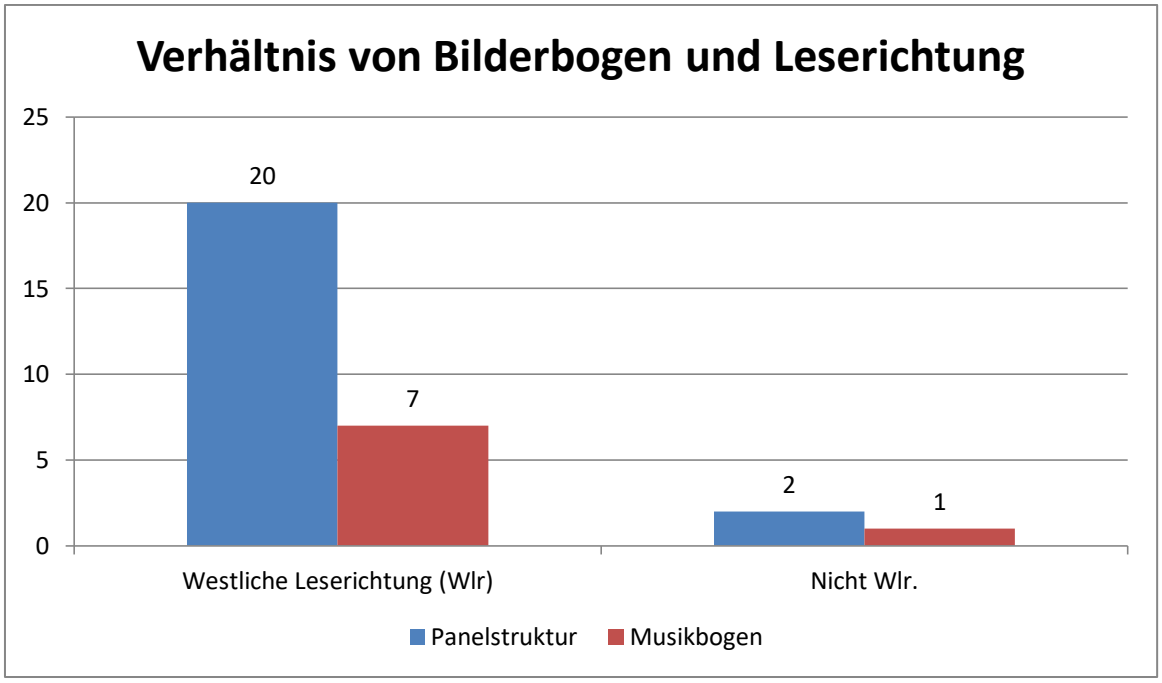
Ein weiterer interessanter Punkt findet sich im Direktvergleich jener Bogen, in denen dieselbe Geschichte erzählt wird. Eine Ausnahme bildet hier *Rinaldo Rinaldini* (Korpus 35 und Korpus 632), denn es werden unterschiedliche Teile der Geschichte, die zudem auf ebenso verschiedenen Vorlagen (aus dem Roman resultierendes Volkslied im Gegensatz zu dem Roman selbst) basieren. Bogen wie *Aschenbrödel oder der gläsernde Pantoffel* (Korpus (126) und *Aschenbrödel und die Geschichte vom gläsernen Pantoffelchen* (Korpus 4), *Ritter Blaubart* (Korpus 32), *Ritter Blaubart* (Korpus 277) sowie *Blaubart* (411), *König Drosselbart (nach Grimm)* (Korpus 351) und *König Drosselbart* (Korpus 7) oder auch *Hänsel und Grethel (nach Grimm)* (Korpus 180), *Lehrreiche Geschichte von Martin und Ilse* (Korpus 23) und *Hansel und Grethel* (Korpus 8) illustrieren immer Kernszenen des Märchens und es werden z. T. weitere Füllpanels hinzugefügt. Besonders die Aschenbrödel-Bogen stechen heraus, denn es handelt sich bei *Aschenbrödel oder der gläserne Pantoffel* (Korpus 126) um denselben Bogen: Lediglich die grafische Ausarbeitung wurde modernisiert. *Hansel und Grethel* (Korpus 8) indes verwendet zwar zwanzig Panels um eine Geschichte zu erzählen, die in anderen Bilderbogen mit zwölf (Korpus 23) bzw. sechs (Korpus 180) Panels erzählt wird; die Grundgeschichte bleibt dennoch erhalten und wurde mit Füllpanels erweitert (die dem Märchen jedoch keine neuen Informationen zuführt).

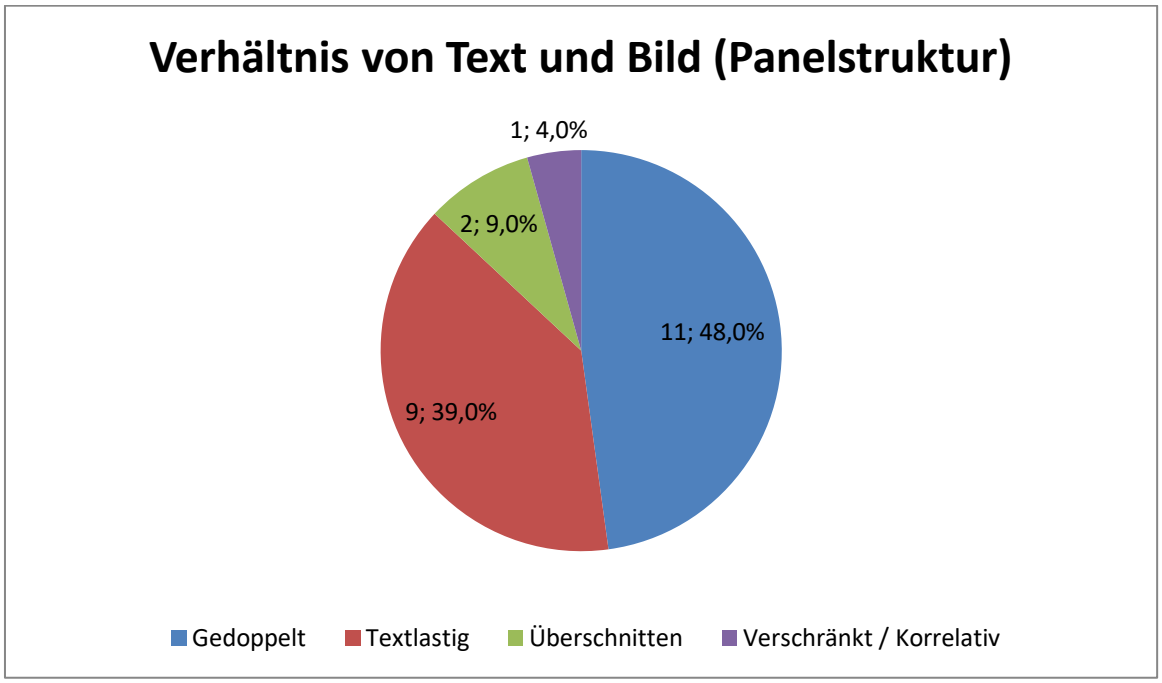
5.)

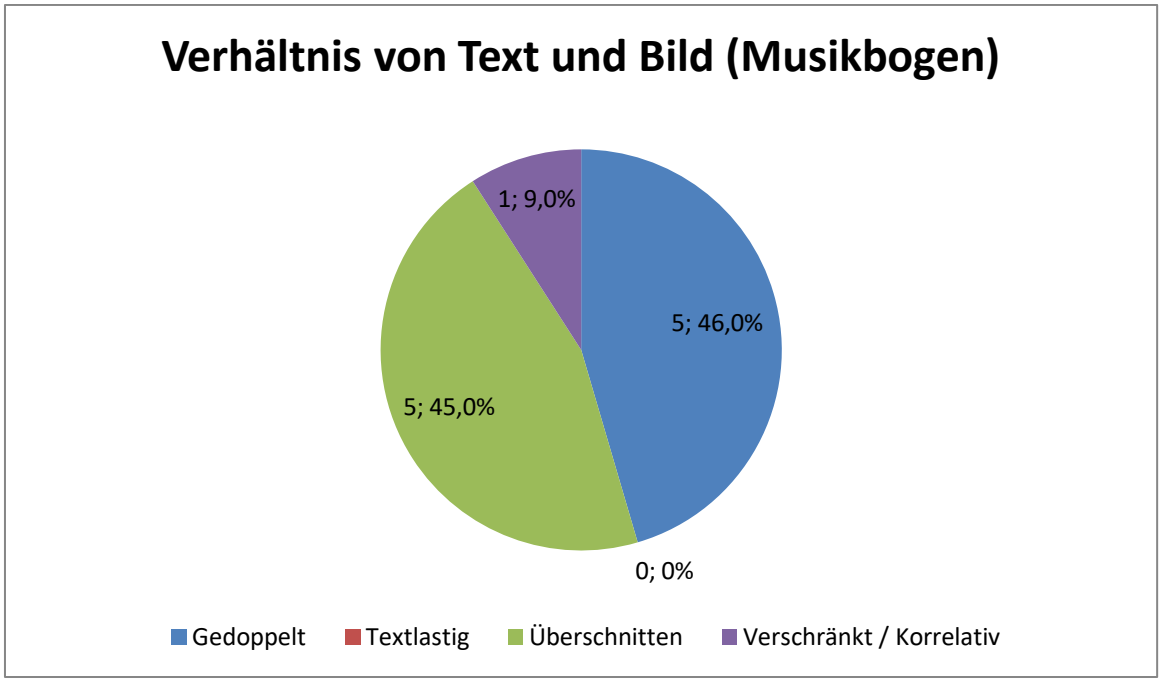
Ein Blick auf das Verhältnis von Bilderbogen und Leserichtung zeigt zu erwartende Ergebnisse: In beiden Bogentypen überwiegt die westliche Leserichtung. 19 Bilderbogen richten sich streng nach der westlichen Leserichtung von links nach rechts und von oben nach unten. Nur drei Bogen fallen aus dem Rahmen: *Sneewittchen* (Korpus 170) nutzt eine Nummerierung, denen der Rezipient folgt, *Blinder Eifer schadet nur* (Korpus 496) springt zwischen den Bildern hin und her – eine logische Abfolge konnte auch in der Analyse nur mit Hilfe eines Zeitstrahls und einer Narrationstabelle geklärt werden und *König Drosselbart (nach Grimm)* (Korpus 351) folgt zwar der westlichen Leserichtung, wird aber größtenteils nur von oben nach unten rezipiert. Ähnliche Verhältnisse zeigen sich auch in den Musikbogen: Sechs folgen der westlichen Leserichtung; lediglich *Schneider's Höllenfahrt* (Korpus 193) wird durch den Text gesteuert (der Leser muss die entsprechenden Panels dem Text zuordnen) und in *'S war 'mal eine kleine Mann* (Korpus 251) ordnete man das Bild den mittig stehenden, nummerierten Strophen zu.

[590] Die Adaptionen der untersuchten Metapanelbogen ergeben folgende Verteilungen:

Autor	Metapanelbogen
Gottfried August Bürger	2
Brüder Grimm	9
Ludwig Emil Grimm	1
Charles Perrault	1
Ludwig Tieck	1
Christian August Vulpius	1


Verhältnis von Bilderbogen und Leserichtung
25
20
15
10
5
0
20
7
2
1
Westliche Leserichtung (Wlr)
Nicht Wlr.
Panelstruktur
Musikbogen


Verhältnis von Text und Bild (Panelstruktur)
1; 4,0%
2; 9,0%
11; 48,0%
9; 39,0%
Gedoppelt
Textlastig
Überschnitten
Verschränkt / Korrelativ



Die Diagramme *Verhältnis von Text und Bild (Musikbogen)* und *(Panelstruktur)* umfassen sowohl Bilderbogen, in denen für alle Panels das gleiche Text- / Bildverhältnis verwendet wird als auch Bogen, in denen mehrere Text-Bild-Verhältnisse vorkommen. Zur letzten Kategorie zählen etwa *Rinaldo Rinaldini* (Korpus 35), *Hansel und Grethel* (Korpus 9), *Bruder Straubinger* (Korpus 187), *'S war 'mal eine kleine Mann* (Korpus 251) und *Im schwarzen Wallfisch zu Askalon* (Korpus 280). In *Rinaldo Rinaldini* (Korpus 35) werden z. B. sieben Überschneidungen und vier Doppelungen verwendet. Von diesen Abweichungen abgesehen kann jedoch festgehalten werden, dass Doppelungen mit 48,0 % (Panelstrukturbogen) bzw. 46,0 % (Musikbogen) als bogenbestimmende Strukturen überwiegen. Während die Panelstrukturbogen weiterhin zu 39,0 % textlastig ausfallen, sind Musikbogen frei von Text- / Bildverhältnis dieser Art und auch der prozentuale Anteil der Überschneidungen unterscheidet sich deutlich (Panelstrukturbogen: 9,0 %, Musikbogen: 45,0 %). Einzig verschränkte / korrelative Bogen sind in beiden Auswertungen mit je einem Exemplar (Panelstrukturbogen: 4,0 %, Musikbogen: 9,0 %) vertreten.

Doppelungen von Text und Bild gelten als denkbar schlechte Erzählweise. Zeigt sich das Verhältnis von Text und Bild gedoppelt, fügt keines der beiden Elemente dem anderen neue Informationen hinzu, was besonders in Literaturadaptionen Bilder überflüssig erscheinen lässt. Textlastigkeit hingegen drängt das Bild in den Hintergrund und rückt es in den Bereich der nicht sequenziellen Buchillustrationen. Überschneidungen, wie sie in den Musikbogen zu 45,0 % Verwendung finden, übermitteln einen Teil der Informationen gemeinsam, lassen aber genug Spielraum für gesonderte Informationsvermittlung von Bild und Text.[591]

Für die untersuchten Panelstrukturbogen lassen sich folgende Aussagen treffen:

1.)

→ Panelgruppen sind nicht in jedem Panel vorzufinden, sie verwenden die Induktionsmethoden *Von Augenblick zu Augenblick*, *Von Handlung zu Handlung* und / oder *Von Szene zu Szene*.
→ Narrationsgruppen finden sich in allen Panelstrukturbogen und bestehen aus mindestens einer und höchstens acht Gruppen.

[591] McCloud, Scott: Comics machen. Alles über Comics, Manga und Graphic Novels. Hamburg 2007. S. 130.

→ Ein Panelstrukturbogen besteht aus mindestens zwei Panels, in den untersuchten Objekten lassen sich Bogen mit fünf bis zwanzig Panels bestimmen. Es überwiegen Bogen mit zwölf (27,3 %) bzw. sechs (22,7 %) Panels. Ein Panel kann auch – wenn es sich um ein Doppelpanel handelt – zwei Inhalte präsentieren.
→ In 43,0 % aller Bilderbogen entspricht der Fokus eines Bildes nicht dem Bildmittelpunkt
→ Die Induktionsmethoden *Von Gegenstand zu Gegenstand* (36,0 %), *Von Szene zu Szene* (33,0 %) und *Von Handlung zu Handlung* (27,0 %) überwiegen.

2.)

→ Die dominierende Perspektive eines Bilderbogens ist *Auf Augenhöhe* (95,5 %).
→ Als Hauptbogenstruktur aller Bilderbogen darf Strukturtyp S 3 (72,4 %) benannt werden. Bild und Text stehen hier ohne Trennlinien unter- bzw. nebeneinander, manchmal wurde das Bild auch umrahmt. Der Text kann nummeriert sein, muss es aber nicht und kommt immer ohne Rahmen aus.

3.)

→ Bilderbogenzeichner bleiben innerhalb der Panelstrukturbogen in ihrer Darstellungsweise der Realität verhaftet und nähern sich nur selten der Bedeutungsebene an (Bereich 60 – 71 und 79 – 91 auf der McCloud – Realismusskala).

4.)

→ 68,0 % der untersuchten Panelstrukturbogen sind Adaptionen bestehender Werke.
→ 44,0 % aller Panelstrukturbogen des Korpus sind Adaptionen.
→ Zu den am häufigsten adaptierten Autoren aller Panelstrukturbogen gehören die Brüder Grimm, Volkslieder, Texte mit ungeklärter Autorschaft (Sagen, Fabeln etc.) und Ludwig Bechstein.

5.)

→ Die untersuchten zweiundzwanzig Bilderbogen orientieren sich zu 90,9 % (20 Bogen) an der westlichen Leserichtung.
→ Das Verhältnis von Text und Bild verhält sich zu 48,0 % gedoppelt und zu 39,0 % textlastig.

Für die untersuchten Musikbogen lassen sich folgende Aussagen treffen:

1.)

→ Eine Panelgruppe kann auch ohne Bewegungsverlauf bestehen (vgl. *Im schwarzen Wallfisch zu Askalon*) und unterliegt den Erzählmustern der Metapanelbogen, orientiert sich hier aber neben dem Text auch an der begleitenden musikalischen Rezeption.
→ Bogen mit drei, vier und zehn Panels sind zu jeweils 25,0 % vertreten, sechs und neun Panels finden sich zu je 12,5 %.
→ In 70,0 % aller Fälle entspricht der Fokus nicht dem Bildmittelpunkt.
→ Die Induktionsmethoden *Von Szene zu Szene* (46,0 %) und *Von Gegenstand zu Gegenstand* (34,0 %) dominieren.

2.)

→ Die perspektivische Kategorie *Establishing Shot* findet sich hier zu 10,9 %; weitere Perspektiven sind *Auf Augenhöhe* (89,1 %).

→ Einheitliche Bogenstruktur lassen sich nicht festlegen. Es finden sich zu wenige Bilderbogen dieser Art.

3.)

→ Die stilistische Ausrichtung der Musikbogen entspricht weitestgehend dem der Panelstrukturbogen (McCloud-Realismusskala: 60 – 71, 79 – 91).

4.)

→ Bei allen Musikbogen handelt es sich um Adaptionen bekannter Volkslieder.

5.)

→ 87,5 % aller Musikbogen folgen der westlichen Leserichtung.

→ Das Verhältnis von Text und Bild verhält sich zu 46,0 % gedoppelt und zu 45,0 % überschnitten.

Kapitel III: Reihenbogen.

III. I: Serialitätstheorie

Bei der letzten zu untersuchenden Kategorie der Bilderbogen handelt es sich um serielle Fortsetzungs- bzw. Reihenbogen, jene Exemplare, die aus mehreren Bogen bestehen und eine fortlaufende Geschichte erzählen. Bereits die frühsten Comicstrips der amerikanischen Tageszeitungen fielen in ihrer Form seriell aus und ließen ihre Protagonisten immer neue Abenteuer erleben, wie z. B. Winsor McCays *Little Nemo* und *Little Sammy Sneeze*, Richard F. Outcaults *The Yellow Kid* oder George Herrimans *Krazy Kat*.

Bereits in *Kapitel II. III: b) Panelstruktur: Der Japanese und sein Kind (Korpus 578)* und *die Gnomen und das Kartenhaus (Korpus 492)* präsentierten sich serielle Protagonisten: Lothar Meggendorfers Gnome zählen ganz allgemein zu den ersten seriellen Figuren der europäischen Bildgeschichte. Meggendorfer fertigte zwar nur wenige Bogen und Illustrationen mit seinen Figuren an, doch der französische Zeichner Christophe (Georges Columb) plagiierte und erweiterte sie. Meggendorfers Figuren erlebten in der Zeitschrift *Le Petit Français* zwischen 1893 und 1904 in 55 Strips diverse Abenteuer.

[592] Von diesen Ausreißern abgesehen, ließen sich bisher keine ähnliche Fälle ausmachen. Neu erfundene serielle Figuren sind nach dem jetzigen Forschungsstand ebenfalls nicht bestimmbar.

Anders sieht es mit bereits bekannten Figuren aus, etwa, wenn es sich bei den Bogen um Literaturadaptionen u. ä. handelt. Doch soll das folgende Kapitel nicht serielle Protagonisten, sondern serielle Bogen behandeln. Welche Bilderbogen dürfen nun aber als seriell gewertet werden? Um dies zu klären, müssen zunächst einige Vorüberlegungen angestellt werden. Umberto Eco, der in *Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien* sowohl serielle Formen in Print- als auch elektronischen Medien untersucht, formuliert verschiedene Serialitätskategorien / Kategorien der Wiederholung. Sie werden *Die Wiederaufnahme*, *Die Wiederaufbereitung*, *Die Serie* (mit ihren Abwandlungen *Die Spirale* und dem Schauspieler, der in jeder Rolle einen sehr ähnlichen Charakter spielt), *Die Saga* und der *Intertextuelle Dialog* genannt.

Die *Wiederaufnahme* beschreibt etwa den Fall eines Protagonisten „einer vorher erfolgreichen Geschichte“, der erneut auftritt: „Man beutet sie aus, indem man erzählt, was nach dem Ende ihres ersten Abenteuers passiert ist. Das berühmteste Beispiel einer Wiederaufnahme ist Dumas‘ *Vingt ans apres*, die jüngsten Beispiele sind die Fortsetzungen-folgt-Versionen von *Star Wars* oder *Superman*.“[593] Eine Wiederaufnahme, so Eco, sei eine rein geschäftliche Entscheidung und man könne nicht definieren, wie stark die Veränderung

[592] Vgl. Sausverd, Antoine: Les Cousins Germains De Plick et Plock. Und Colomb, Georges (Christophe): Les Grenouilles et Les Cartes.

[593] Eco, Umberto: Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien. In: ders. Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen. Leipzig 1989. S. 304.

der Ursprungsgeschichte sei.[594] Auch sei sie „nicht strikt zur Wiederholung verdammt. Ein illustres Beispiel einer Wiederaufnahme sind die vielen verschiedenen Geschichten des Artus-Zyklus, die immer wieder die Wechselfälle im Leben von Lancelot oder Parzival beschreiben.“[595]

Die *Wiederaufbereitung* erzählt eine bereits bekannte Geschichte neu. Eco nennt als Beispiel *Dr. Jekyll und Mr. Hyde*, *Die Meuterei auf der Bounty* sowie Shakespears Gesamtwerk.[596] Die *Serie* verwendet festgelegte Situationen und bestimmte, von Nebenfiguren umgebene, Hauptcharaktere:

> Die Nebenfiguren sollen den Eindruck vermitteln, daß die neue Geschichte sich von den vorhergehenden unterscheidet, während sich das Erzählschema aber tatsächlich nicht ändert. [...] Bei den Serien glaubt man, sich an der Neuheit der Geschichte (die immer gleich ist) zu erfreuen, tatsächlich erfreut man sich aber an der Wiederkehr des immer konstanten narrativen Schemas.[597]

Die Serie verwendet auch den Rückblick auf Lebensereignisse eines Charakters, aus denen sich immer neue Möglichkeiten für Geschichten ergeben.[598] Eine Abwandlung der Serie sei die *Spirale*: „In den Geschichten von Charlie Brown geschieht offensichtlich nichts, jeder Charakter wiederholt zwanghaft seine standardisierten Verrichtungen. Und doch werden in jedem Streifen die Charaktere von Charlie Brown oder Snoopy angereichert und vertieft.“[599] Eine weitere Abwandlung ist der Fall des Kinofilms / der TV-Serie, die auf einem Schauspieler fußt, der unterschiedliche Geschichten mit gleicher Konstruktion spielt.[600] Die *Saga* hingegen befasst sich mit der Geschichte einer Familie und sei

> am ‚historischen‘ Vergehen der Zeit interessiert [...]. In der Saga altern die Charaktere; die Saga ist die Geschichte von alternden Individuen, Familien, Leuten und Gruppen. [...] Die Saga ist eine verkleidete Serie. [...] In *Dallas* durchlaufen die Großväter und Enkel mehr oder weniger die gleichen Prüfungen: Kampf um Reichtum und Macht, Leben, Tod, Niederlage, Sieg, Ehebruch, Liebe, Haß, Neid, Illusion und Desillusion.[601]

Weiterhin nennt Eco den *Intertextuellen Dialog*:

> Unter intertextuellem Dialog verstehe ich das Phänomen, daß ein gegebener Text Echos vorhergehender Texte enthält. [...] Viel interessanter ist es, wenn das Zitat explizit und erkennbar ist, wie dies in der Literatur der Postmoderne der Fall ist, die offensichtlich und

---

[594] Ecos Beobachtungen stammen aus den späten 1980er Jahren und das Beispiel *Star Wars* erwies sich als prophetisch: Während bis 1989 lediglich drei *Star-Wars*-Filme ins Kino kamen, zwei *Ewok*-Ableger (1984 und 1985) und ein Weihnachtsspezial (1978) für das Fernsehen produziert wurden, entstanden in den späten 1990er / frühen 2000er Jahren drei Prequelfilme sowie weitere Sequels in den 2010er Jahren. Ein weiteres Prequel wurde im Jahre 2016 veröffentlicht und erzählt die Vorgeschichte zum ersten *Star-Wars*-Film der Urtrilogie mit nahtlosem Übergang zu *Episode IV: A New Hope*. Ein Film über die Vorgeschichte eines beliebten Protagonisten (*Solo – A Star Wars Story*, 2018) folgte. Diverse Zeichentrick und Animationsserien wurden überdies für das Fernsehen produziert und fungieren als Bindeglied zwischen Prequel- und Urfilmtrilogie sowie als Weiterführung derselben. Allein die Filme *A New Hope* (Episode IV, erster Film), *Return of the Jedi* (Episode VI, zweiter Film) sowie *The Force Awakens* (Episode VII, siebter Film) und *The Last Jedi* (Episode VIII, achter Film) erzählen prinzipiell die gleiche Geschichte mit leichten Variationen und zumeist identischem Figureninventar (Eine Gruppe junger Rebellen verbündet sich, um das galaktische Imperium zu vernichten).

[595] Eco, Umberto: Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien. S. 304.

[596] Vgl. Eco, Umberto: Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien. In: ders. Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen. Leipzig 1989. S. 304.

[597] Vgl. ebd. S. 305.

[598] Vgl. ebd. S. 305.

[599] Vgl. ebd. S. 306.

[600] Vgl. ebd. S. 306.

[601] Ebd. S. 307.

> ironisch mit der Intertextualität spielt [...]. Erinnern wir uns an die Tötung des arabischen Riesen in *Raiders of the Lost Ark* und an die Treppe von Odessa in Woody Allens *Bananas!* Was verbindet diese beiden Zitate? In beiden Fällen muß der Zuschauer um sich an der Anspielung zu erfreuen, die originalen Topoi kennen. Im Fall des Riesen ist die Situation für das Genre typisch; bei *Bananas* jedoch erscheint der Topos zum ersten und einzigen Mal in einem einzigen Werk, und er wird erst nach dieser Zitierung ein Kennwort für Kinokritiker und Kinogänger.
>
> Beide Male werden die Topoi in der ‚Enzyklopädie' des Zuschauers gespeichert, sie werden zu einem Teil des Schatzes der kollektiven Vorstellung und können als solche abgerufen werden. Was die beiden Zitate unterscheidet, ist die Tatsache, daß der Topos in *Raiders* zitiert wird, um ihn zu dementieren (hier geschieht nicht, was wir in ähnlichen Situationen erwarten), in *Bananas* hingegen wird der Topos nur wegen seiner Inkongruenz eingeführt (die Treppe hat mit dem Rest der Geschichte nichts zu tun). [...] Interessant noch [...] ein Beispiel aus E. T.; und zwar jene Szene, in der die Kreatur aus dem All [...] am Abend vor Allerheiligen in eine Stadt kommt und hier auf eine andere Figur trifft, die als der Gnom aus *The Empire strikes back* [...] verkleidet ist. E. T. ist wie vom Schlag gerührt und versucht sich auf den Gnom zu stürzen, will ihn umarmen, als ob er einen alten Freund getroffen hätte. Der Zuschauer muss hier viele Dinge kennen: er muß auf jeden Fall von der Existenz des anderen Films wissen (intertextuelles Wissen), er muß aber auch wissen, daß beide Monster von Rambaldi geschaffen wurden, daß die Regisseure der beiden Filme aus verschiedenen Gründen miteinander verbunden sind [...], er muss, kurz gesagt, nicht nur ein Wissen vom Text, sondern auch ein Wissen von der Welt und den Umständen haben, die den Text umgeben.[602]

Eco hält fest, dass jede der von ihm genannten Wiederholungstypen nicht allein auf Massenmedien beschränkt sei und Plagiate, Zitate, Parodien usw. Teil der literarischen Tradition sind. Ein Großteil der Kunst sei immer schon repetitiv gewesen und die absolute Originalität eine Erfindung der Romantik. Ebenfalls sollte die Wiederholung kein Kriterium ästhetischer Wertigkeit sein.[603]

Während Eco verschiedene Formen der Serialität zur Kategorisierung vorschlägt, befasst sich Bernd Dolle-Weinkauff in *Comic, Graphic Novel und Serialität* mit den Grundvoraussetzungen serielle Geschichten. Sie sind voraussetzungslos und im bekannten Milieu angesiedelt. Dies gelte sowohl

> für die einschlägigen, aus nur wenigen Panels bestehenden *Comic-Strips* wie für die innerhalb der *Comic-Books* abgedruckten Episoden, die mehr als zwanzig Seiten umfassen können, wie etwa die längeren *Donald Duck-Stories* von Carl Barks [...]: Der Umfang einer Erzählung hat keinen Einfluss auf das Gefüge der Serie: ganz gleich, ob kurz oder lang, werden die Ergebnisse der Handlungen in der nächsten Folge ignoriert. [...] Essenzielle Veränderungen und Entwicklungen ihrer Grundelemente würden gegen das Prinzip der Serie verstoßen und sind daher ausgeschlossen. Modifikationen im Rahmen des vordefinierten Kosmos sind hingegen möglich. Serienhelden/-heldinnen zeichnen sich durch ein immer gleiches, unverwechselbares Outfit aus und altern auch in jahrzehntelangen Laufzeiten nicht – ebenso wenig wie sich ein nicht den Kosmos vordefiniertes Handlungsresultat in eine Geschichte einschreibt und in späteren Folgen der Handlung Beachtung finden müsste: Die Serie besitzt keinerlei Historizität. Wie Frank Kelleter und Daniel Stein feststellen, unterliegt dieses Grundmodell allerdings in einer Reihe US-amerikanischer Superhelden/-heldinnenserien nicht

---

[602] Ebd. S. 307 – 311.
Zum Beispiel E. T.: In einem *Star Wars* Prequel von 1999, *The Phantom Manace*, sind in einer Szene zudem verschiedene Vertreter der Rasse E. T.'s zu erkennen, die in einem Raumschiff fliegen. Weiterhin irrt Eco in der Annahme, Yoda, jener durch E. T. umarmte Gnom, sei eine Schöpfung des italienischen Special-Effects-Spezialisten Carlo Rambaldi. Jener erschuf zwar E. T., eine Mitarbeit an den *Star-Wars*-Filmen ist indes nicht bekannt. Vgl. hierzu: Lucas, George: Star Wars: Episode I. The Phantom Manace. USA 1999. Und: Anonymus: Carlo Rambaldi. http://www.imdb.com/name/nm0708058/ [konsultiert am 29. 01. 2018].
[603] Vgl. Eco, Umberto: Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien. S. 318.

> unwesentlichen Veränderungen, die durch die Etablierung und Artikulation einer breiten Fan-Kultur seit den 1960er Jahren und die Reaktionen der Autoren/Autorinnen, der Zeichner/innen und ihrer Verlage hervorgerufen werden: Die vormals ‚lineare Serialität' wird durch zahlreiche neu entstandenen Paralleleditionen und einen in ‚Multiversen' ausufernden Kosmos aufgespalten, die tendenziell die Kohärenz der Serien und ihrer Markenzeichen, der Helden/Heldinnen wie Superman, Batman, Spiderman, Fantastic Four und vieler anderer gefährden müssen. Doch auch in diesem Stadium der [...] ‚multilinearen Serialität' kommt ein Mechanismus zum Tragen, der bei Eco [...] angedeutet wird und der die Serie als einen in allen Teilen vordefinierten Komplex erhält: An Stelle der recht einfachen *Origin Stories* der früheren Phase entstehen Meta-Erzählungen, die die verschlungenen Erzählstränge und Beziehungen zwischen Figuren und Handlungen in Traum- und Parallelwelten zusammenführen und auf diese Art und Weise den Kosmos auf einem Niveau höherer Komplexität restaurieren.[604]

Problematisch gestaltet sich die Aussage über die Historizität von Serien und der Modifikation durch serienspezifische Multiversen in US-Comics als einzige Umgehung des vermeintlich gängigen Schemas. Angeführt seien hier nur drei Beispiele aus Comic und TV-Serien: *Bruno Brazil* von William Vance und Greg, eine Reihe, die zwischen 1967 und 1985 publiziert wurde, präsentiert dem Leser neben dem titelgebenden Helden ein festes Team aus Abenteurern, von denen einige sterben und innerhalb der Serie auch tot bleiben.[605] Ähnlich verhält es sich mit *Blueberry* (1963 – 1990) von Jean Giraud (auch bekannt als *Moebius*): Die Figuren altern.[606] Weiterhin spielt die TV-Serie *South Park* (seit 1999) mit dem Schema der Ahistorizität. Kenny McCormick, eine der Hauptfiguren, weist zwei Eigenschaften auf: Er spricht unverständlich (wird aber von seinen Freunden verstanden) und stirbt in jeder Episode erneut, ehe er zwischen Staffel 5 und 6 tatsächlich tot bleibt und erst später wieder zum Leben erweckt wird (danach allerdings nur sehr selten stirbt und auch verständlich spricht).[607] Ähnliche Beispiele lassen sich u. a. bei *The Simpsons* (Matt Groening, seit 1989) oder *Family*

---

[604] Dolle-Weinkauff, Bernd: Comic, Graphic Novel und Serialität. In: Hochreiter, Susanne und Ursula Klingenböck (Hg.): Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel. Bielefeld 2014. S. 158 - 159.

[605] Vgl. hierzu: Vance, William u. Greg: Die teuflischen Augen. In: dies.: Bruno Brazil. Gesamtausgabe Bd. 1. Köln 2013.

[606] Vgl. Schäfer, Frank: Abenteurer mit Tusche und Graphit. http://www.zeit.de/kultur/literatur/2012-03/moebius-jean-giraud-comic [konsultiert am 26.01.2018].

[607] Vgl. Parker, Trey und Matt Stone: South Park. http://www.southpark.de/alle-episoden [konsultiert am 29.01.2018].
Kenny McCormick stirbt in Episode 13, Staffel 5 (*Kennys Tod*) und erwacht erst in Episode 17, Staffel 6 (*Weihnachten im Irak: Blut und Wunder*) wieder zum Leben.

Guy (Seth MacFarlane, seit 1999) finden, wobei in allen drei TV-Serien gilt, dass ein (grundlegender) Rahmen der Ahistorizität der Serie zugrunde liegt.[608]

Dolle-Weinkauff verweist weiterhin ebenfalls auf Abweichungen, diese sind jedoch anderer Gestalt. So entwickelt sich in Winsor McCays *Little Nemo in Slumberland* bereits um 1900 Geschichten, deren Handlung vom Zu-Bett-Gehen und Erwachen des Protagonisten begleitet werden, innerhalb dieser Konvention sich aber Geschichten entwickeln, die sich zu „einer längeren (Traum-)Handlung, die sich über zahlreiche aufeinander folgende Sonntagsseiten erstrecken"[609] können, verbinden. Dennoch bleibt Nemo immer ein kleiner Junge und ändert seine Gestalt ebenso wenig wie andere Figuren.[610] Auch hier scheint die Historizität an einen festen Rahmen gebunden zu sein.

Eine weitere Möglichkeit der Serialität findet sich, so Dolle-Weinkauff, in Comic-Serien, die „zwar nicht von vornherein auf ein bestimmtes Ende der Handlung hin konzipiert sind, dennoch aber – aus welchen Gründen auch immer – zu einem erzählerisch halbwegs motivierten Ende nicht nur der laufenden Episoden, sondern der kompletten Erzählung geführt wurde."[611] Als Beispiel wird Don Rosas *Life and Times of Scrooge McDuck* genannt (die man nach Ecos Kategorisierungsmodell als *Saga* definieren würde), in der man in mehreren Episoden die Lebensgeschichte Dagobert Ducks von 1877 bis 1947 nachzeichnet.[612] Im Manga gebe es zudem häufig Serien, die „von vornherein auf einen Abschluss der Handlung hin konzipiert wurden, diesen jedoch durch Verharren im Episodischen und in Nebenhandlungen über weite Strecken aufschieben."[613] Doch auch in der westlichen Welt sind Comicreihen dieser Art nicht ungewöhnlich: Ob *Daytripper* von Fabio Moon und Gabriel Ba (Burbank 2013) – deren Einzelepisoden die Biografie eines Mannes nachzeichnen, der am Ende eines jeden Bandes stirbt um in der nächsten Episode wieder zu leben, älter zu sein und erneut zu sterben – oder *Bone* von Jeff Smith (Portland 1991 – 2004), eine mehr als 1000 Seiten umfassende Comicreihe. Dolle-Weinkauff weist auf die Publikationsumstände solcher Serien hin:

> Viele [werden] nur deshalb nicht von Anbeginn als abgeschlossene *Graphic Novel* publiziert, weil sie bestimmten Konventionen der Publikation von Comics in den jeweiligen Ländern

---

[608] Bei allen drei Serien bleiben das Alter der Protagonisten sowie der familiäre Rahmen immer gleich. Lediglich *South Park* bildet mit dem Ableben Kennys und *Family Guy* mit dem ebenfalls nur mehrere Episoden dauernden Ableben des Hundes Brian eine Ausnahme. Brian stirbt in der Staffel 12, Episode 6: *Das Leben des Brian.* Von einem Auto überfahren, wird er durch den neuen Hund Vinny ersetzt und in Episode 8 mittels einer Zeitreise (ein intertextueller Dialog zum Robert Zemecki Film *Back To The Future* von 1985) wieder in die Serie integriert. Brians Ableben ging laut dem Executive Producer Steve Callaghan darauf zurück, die Serie ‚aufzurütteln', Peter Holslin vom *Rolling Stone Magazine* verweist aber auch auf sinkende Einschaltquoten und den Versuch, durch das Ableben einer Figur, Aufmerksamkeit auf die Serie zu lenken. (Vgl. Callaghan, Steve: Why 'Family Guy' Killed Brian Griffin. https://www.rollingstone.com/tv/news/why-family-guy-killed-brian-griffin-20131126 [konsultiert am 01.02.2018]). Andere Medien, wie etwa *CBS News* verweisen auf Zuschauerproteste und Petitionen. (Vgl. Lombardi, Ken: „Family Guy": Brian Griffin comes back from the dead. https://www.cbsnews.com/news/family-guy-brian-griffin-back-from-the-dead/ [konsultiert am 01.02.2018]). Zuschauern mit großer popkultureller Bildung wird jedoch auffallen, dass Seth MacFarlane innerhalb der Serie immer wieder intertextuelle Referenzen zu *Star Wars* und auch *Back To The Future* in den Serienverlauf integriert (Im Falle von *Star Wars* gab es sogar Episoden, in denen die *Family Guy* Figuren die Urtrilogie nachspielten) und sehr selbstreferenziell mit Serienkonventionen umgeht, sie immer wieder parodiert werden. Beim Tode einer der Hauptfiguren könnte es sich demnach nicht nur um eine Referenz zu Serien handeln, die Figuren durch weniger beliebte Imitationen austauschen, sondern auch als Möglichkeit gesehen werden, *Back To The Future* zu zitieren. (Vgl. MacFarlane, Seth: Family Guy. Los Angeles ab 1999.)

[609] Dolle-Weinkauff, Bernd: Comic, *Graphic Novel* und Serialität. S. 159.

[610] Vgl. ebd. S. 159.

[611] Ebd. S. 162.

[612] Ebd. S. 162.

[613] Ebd. S. 162.

> zumindest bei der Erstpublikation folgen wollen oder folgen müssen, um den Publikumserfolg zu gewährleisten. Eine ganze Reihe [...] *Graphic Novels* ist [.] anfänglich in *Comic Books* bzw. Magazinen mit Fortsetzungsserien erschienen. Ein substanzieller Zusammenhang zwischen Medium, Publikationsformat und narrativer Struktur der Comics, wie er etwa in den *Comic-Strips* der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts hervortritt, ist hier offenkundig nicht mehr gegeben – man könnte durchaus sagen, dass die Medien- und Erstpublikationsformate hier eigentlich dysfunktional sind hinsichtlich der Struktur der Narration: nicht verwunderlich also, dass alle späteren Ausgaben in ein- oder mehrbändigen Buchausgaben erfolgen.[614]

Ähnlich verhält es sich auch mit Bilderbogen: Werden sie im 19. Jahrhundert als lose Blätter vertrieben, publiziert man sie im 20. Jahrhundert vornehmlich in Büchern.[615] Mehrere Bogen, die sich eine Geschichte teilen, tragen in dieser Publikationsform demnach Züge von Comic Büchern bzw. Graphic Novels. Dolle-Weinkauff verweist darüber hinaus auf einen Trugschluss: Graphic Novels als unabhängig von der Comicserie zu werten, sei faktisch falsch. Insbesondere frühe Comicromane wie etwa *Una ballata del mare salato* von Hugo Pratt seien der Inbegriff jenes Genres und geprägt von seriellen Mustern.[616] Zeitschriften böten „ein Forum für die Publikation neuer Comic-Romane und [haben] entscheidenden Anteil an der Entwicklung der *Graphic Novel* in Westeuropa, mit beträchtlich internationaler Ausstrahlung.“[617] Dolle-Weinkauff bezieht sich hier explizit auf das frankobelgische Magazin À SUIVRE (Übersetzung JA: „Fortsetzung folgt“), dessen Titel „in provokant-doppelbödiger Weise [..] an die bis dahin dominierende Erzählweise des Comics [anknüpft und] dessen Programmatik unmissverständlich der Erweiterung der Gattung um die Dimension epischer Erzählformen“[618] erweitert. Wichtig sei dabei auch „eine Reformulierung der Fortsetzungsgeschichte als ‚großes Erzählen‘, in der sich die Serienfolge zum Kapitel der Romanerzählung wandelt. Mit diesem editorischen Kniff hebelt *À SUIVRE* die Problematik des seriellen Erzählens aus und schlägt gleichzeitig eine Brücke zu Lektürekonventionen, die in der Comic-Leser/innenschaft weit verbreitet sind.“[619] Eine Unterscheidung von ‚Serialität‘ und ‚seriell‘ sei demnach vorzunehmen. *Seriell* sei in dieser Differenzierung „eine Bezeichnung für durchaus abgeschlossene Werke, die jedoch nicht als Ganzes, sondern sukzessiv in aufeinander folgenden Teilen publiziert werden.“[620]

Ecos Kategorisierung und Dolle-Weinkauffs Beobachtungen wirken sich unterschiedlich auf Bilderbogen aus. Einige Kategorien Ecos lassen sich nur eingeschränkt auf Printmedien übertragen. Ein Schauspieler etwa, der immer sehr ähnlich konzipierte Charaktere verkörpert, wäre ob des Mediums, nicht denkbar. In diesem speziellen Fall bedarf es einer Modifikation: Ein Schauspieler lässt sich im Bilderbogen unmöglich bestimmen – Märchen- oder Heldenfiguren hingegen, die ähnliche archetypische Muster bedienen, erscheinen durchaus denkbar.[621] Im Bezug auf den Comiccharakter der Bilderbogen wäre eine solche Kategorisierung abzulehnen, denn zu viele literarische und comicspezifische Figuren gleichen einander in den Grundzügen. Ähnlich verhält es sich mit der *Wiederaufbereitung*: Sie würde in Bilderbogen nur dann zutreffen, wenn die jeweiligen Bogen entweder vom selben Zeichner

---

[614] Ebd. S. 163.
[615] *Kapitel I.: Das Korpus. Zusammensetzung* listet einige dieser Bogensammlungen auf. Darüber hinaus publizierten Verlage wie *Braun & Schneider* bereits im späten 19. Jahrhundert diverse Sammlungen ihrer Bogen.
[616] Vgl. Dolle-Weinkauff, Bernd: Comic, *Graphic Novel* und Serialität. S. 164.
[617] Ebd. S. 165.
[618] Ebd. S. 165.
[619] Ebd. S. 165.
[620] Ebd. S. 165.
[621] Beispiele dieser Art wären z. B. der Frosch in *Dornröschen* und *Der Froschkönig* als Mittler zwischen den Welten, diverse Prinzen die eine Prinzessin erretten, Prinzessinnen die einen Leidensweg durchschreiten (*Der Froschkönig*, *Dornröschen*, *Schneewittchen*, *Aschenputtel* etc.).

stammen (auch verlagsübergreifend möglich), innerhalb des gleichen Verlags herausgegeben werden, oder unabhängig von Verlag und Zeichner entstehen würden.

Die *Serie* und die *Spirale* indes sind auch auf Bilderbogen übertragbar: Festgelegte Situationen, identische Protagonisten mit wechselnden Nebenfiguren und gleichbleibenden narrative Schemata könnten sich auch in gedruckten Medien finden lassen. Im Falle der *Spirale* nennt Eco als Beispiel sogar Charles M. Schulzens *The Peanuts*.[622] Ebenfalls möglich: Die *Saga* und der *Intertextuelle Dialog*. Dass ein Bilderbogen eine Familiengeschichte erzählt, wäre ebenso möglich wie der intertextuelle / intermediale Verweis (z. B: Bildzitate). Letzterer beziehen nicht nur Verweise zu anderen Werken mit ein, sondern beschreiben auch Bogen, die bereits im Titel aufeinander verweisen. Hierbei handelt es sich explizit nicht um Bogen, die mit fortlaufenden Nummern markiert sind (erster, zweiter, dritter Bogen usw.), sondern Exemplare wie *Forderung des Bauer Troll an den Maler Frank, als derselbe ihn und seine ganze Familie malen sollte* und seinem Nachfolger *Antwort des Maler Frank* (Korpus 547 / 548).

Die *Wiederaufnahme* definiert sich folgendermaßen: Ein Protagonist wie Rinaldo Rinaldini würde in mehreren Bogen unterschiedliche Abenteuer bestehen. In diesem Fall wäre ein Fortsetzungsbogen nur dann valide, würde der Titel des ersten Bogens eindeutig nicht auf eventuelle Fortsetzungen verweisen. Weiterhin würden die Bogen auch nicht direkt aufeinander folgen (wie im Falle des *Bauer Troll / Maler Frank* [Korpus 547 / 548] oder des *Kasperle Theater 1.* bis *6. Stück* [Korpus 413 – 418]), sondern mit großen Abständen publiziert – der Verleger, Zeichner oder ein unabhängiger Verleger, der vom Erfolg der Figur profitieren möchte, hätte demnach erkannt, dass es sich beim betreffenden Exemplar um einen finanziell besonders lohnendes Motiv handelt und beschließt erst nach dieser Erkenntnis, weitere Abenteuer des Protagonisten zu verlegen (siehe Ecos Beispiel der Musketiertrilogie von Alexandre Dumas). Gleichermaßen wäre es auch möglich, dass ein anderer Verleger den selben Zeichner engagiert, um eine Fortsetzung zu einem in einem anderen Verlag erschienenen ersten Bogen zu entwerfen. Eine Ausnahmeregelung lassen Bogen zu, die zwar bereits im Titel auf Fortsetzungen verweisen, auch direkt aufeinander publiziert werden, dann aber pausieren und erst einige Zeit später einen Nachzügler bekommen.

Unter der Annahme, dass Serialität nicht nur identisch-wiederkehrende Muster (Eco), sondern auch allgemeine Fortsetzungsgeschichten und später zu Graphic Novels zusammengefügte Einzelblätter beschreibt (Dolle-Weinkauff) – die auf Bilderbogen übertragen als mehrseitige Geschichten angesehen werden, ergeben sich verschiedene Varianten der Serialität für das Medium. Folgende Kategorien können hier auftreten:

Kategorie	**Voraussetzung**
Wiederaufnahme	Ein Bilderbogenprotagonist erscheint in einem Bogen erneut. Der Zeichner und / oder der Verlag muss dabei nicht identisch sein. Die Bogen dürfen im Titel nicht auf mögliche Fortsetzungen verweisen und sollten zudem nicht direkt aufeinander folgen. Die Geschichte um den erneut verwendeten Protagonisten muss dabei neu sein. Ausnahme: Zwei oder mehr Bogen verweisen im Titel auf Fortsetzungen (erster Bogen, zweiter Bogen ...) und folgen direkt aufeinander. Nach einigen Wochen, Monaten oder Jahren wird ein

[622] Vgl. Eco, Umberto: Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien. S. 306.

Kategorie	Voraussetzung
	weiterer (abschließender) Bogen publiziert.
Wiederaufbereitung	Eine bereits bekannte Geschichte bzw. ein bekanntes Grundmuster wird neu erzählt. Voraussetzung: Der Zeichner und / oder Verleger ist identisch.
Serie	Festgelegte Situationen und bestimmte Hauptcharaktere erscheinen immer wieder, Nebenfiguren ändern sich und vermitteln den Eindruck, es handele sich um eine neue Geschichte, die sich von ihrem Vorgänger unterscheidet. Möglicher Rückblick auf die Vergangenheit des / der Protagonisten.
Spirale	Abwandlung der Serie. Jeder Charakter verrichtet die ihm angedachten Tätigkeiten, während sich seine Persönlichkeit vertieft.
Archetypischer Protagonist / Symbolisches Tier	Abwandlung von Ecos Schauspieler, der die ewig gleichen Rollen spielt. Hierbei treten in Bilderbogen archetypische Personen symbolische Tiere auf, deren Handlungen und Motivationen einander gleichen. Es besteht eine strukturelle Nähe zur *Wiederaufbereitung*.
Saga	Die Zeit wird anhand alternder Figurengruppen abgebildet.
Intertextueller Dialog	Plagiate, Zitate, Parodien etc. lassen sich in Bilderbogen ausmachen. Titel beziehen sich aufeinander usw.

In der Annahme serieller Fortsetzungsgeschichten wie sie Dolle-Weinkauff beschreibt, lassen sich im Bilderbogen folgende theoretische Möglichkeiten der Fortsetzungen ausmachen, von denen die Kategorie des Einzelbildes a) – c) sowie Metapanel b) bis g), gemischte Strukturen a) – g) und i) bis p), sowie jegliche Form serieller Musikbogen, nach derzeitigem Foschungsstand nur in der Theorie auftreten.[623] Während bei den gemischten Strukturen Metapanelbogen und Panelstruktur- bzw. Musikbogen immer nicht mehr als einen Bogen der jeweiligen Struktur erhalten müssen, sind bei Einzelbildern immer mehrere Bogen notwendig, um Einzelbildsequenzen zu erzeugen, denn ein Einzelbild kann nur dann sequenziell ausfallen, wenn weitere Bilder folgen (vgl. hierzu auch die Kupferstichfolgen von William Hogarth)[624].

Einzelbild		
	a)	Einzelbilder werden fortgesetzt und bilden somit Serialität und Sequenzialität. (Identischer Verlag und / oder Zeichner)
	b)	Einzelbilder werden fortgesetzt und bilden somit Serialität und Sequenzialität. (Verschiedene Verlagshäuser und / oder Zeichner)

[623] Die Neuruppiner Bilderbogen *Das merkwürdige Jahr 1848. Eine neue Bilderzeitung. Europäische Freiheitskämpfe. Zweites Bild* (Ohne Nr., Korpus 61), *Das merkwürdige Jahr 1848. Eine neue Bilderzeitung. 26tes Bild. Erzherzog Johann von Oesterreich. Reichsverwerfer von Deutschland. Feierlicher Einzug des Reichsverwerfers in Frankfurt a/M. [sic!] am 6. Juli* (Ohne Nr., Korpus 62) *sowie Das merkwürdige Jahr 1849. Eine neue Bilderzeitung. 47tes Bild. Louis Napoleon Bonaparte, Präsident der französischen Republik, hält in Paris große Heerschau über die Truppen* (Ohne Nr., Korpus 63) deuten jedoch eine Sequenzialität dieser Art, wenn auch einzig unter Verwendung der Induktionsmethode *Von Szene zu Szene*, an, die Vermutung kann aber, ob der Quellenlage, nicht abschließend geklärt werden.

[624] Eine genaue Analyse der Sequenz bei William Hogarth findet sich bei Smolderen, Thierry: The Origins Of Comics. S. 3 – 23.

	c)	Einzelbilder werden von anderen Verlagshäusern / Zeichnern fortgesetzt und bilden somit Serialität und Sequenzialität.
Metapanel		
	a)	Mehrere Metapanelbogen Typ 1 erzählen eine Geschichte.
	b)	Mehrere Metapanelbogen Typ 2 erzählen eine Geschichte.
	c)	Mehrere Metapanelbogen Typ 3 erzählen eine Geschichte
	d)	Mehrere Metapanelbogen unterschiedlicher Typisierungen erzählen eine Geschichte
	e)	Mehrere Metapanelbogen eines Verlegers verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern.
	f)	Mehrere Metapanelbogen eines Zeichners verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern (Verlagsunabhängig).
	g)	Mehrere Metapanelbogen verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern. (Unabhängig von Verlag und Zeichner)
Panelstruktur- und Musikbogen		
	a)	Mehrere Panelstrukturbogen oder Musikbogen erzählen eine Geschichte.
	b)	Mehrere Panelstrukturbogen oder Musikbogen eines Verlegers verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern.
	c)	Mehrere Panelstrukturbogen oder Musikbogen eines Zeichners verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern (verlagsübergreifend).
	d)	Mehrere Panelstrukturbogen oder Musikbogen verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern (unabhängig von Verlag und Zeichner).
Gemischte Strukturen.		
Metapanel und Einzelbilder	**a)**	(Mehrere) Metapanelbogen unterschiedlicher oder gleicher Typisierungen und mehrere Einzelbilder gleicher und / oder unterschiedlicher Typisierungen erzählen eine Geschichte.
	b)	(Mehrere) Metapanelbogen unterschiedlicher oder gleicher Typisierungen und mehrere Einzelbilder gleicher und / oder unterschiedlicher Typisierungen eines Verlegers verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern.
	c)	(Mehrere) Metapanelbogen unterschiedlicher oder gleicher Typisierungen und mehrere Einzelbilder gleicher und / oder unterschiedlicher Typisierungen eines Zeichners verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern (Verlagsunabhängig).
	d)	(Mehrere) Metapanelbogen unterschiedlicher oder gleicher Typisierungen und mehrere Einzelbilder gleicher und / oder unterschiedlicher Typisierungen verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern (Unabhängig von Verlag und Zeichner).
Metapanel und Panelstruktur.	**e)**	(Mehrere) Metapanels unterschiedlicher oder gleicher Typisierungen und (mehrere) Panelstruktur- bzw. Musikbogen gleicher und / oder unterschiedlicher Typisierungen erzählen eine Geschichte.
	f)	(Mehrere) Metapanels unterschiedlicher oder gleicher Typisierungen und (mehrere) Panelstruktur- bzw. Musikbogen gleicher und / oder unterschiedlicher Typisierungen eines Verlegers verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern.
	g)	(Mehrere) Metapanels unterschiedlicher oder gleicher Typisierungen und (mehrere) Panelstruktur- bzw. Musikbogen gleicher und / oder unterschiedlicher Typisierungen eines Zeichners verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern (Verlagsunabhängig).
	h)	(Mehrere) Metapanels unterschiedlicher oder gleicher Typisierungen und (mehrere) Panelstruktur- bzw. Musikbogen gleicher und / oder

		unterschiedlicher Typisierungen verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern (Unabhängig von Verlag und Zeichner).
Panelstruktur und Einzelbilder.	**i)**	(Mehrere) Panelstruktur- bzw. Musikbogen unterschiedlicher oder gleicher Typisierungen und mehrere Einzelbilder gleicher und / oder unterschiedlicher Typisierungen erzählen eine Geschichte.
	j)	(Mehrere) Panelstruktur- bzw. Musikbogen unterschiedlicher und / oder gleicher Typisierungen und mehrere Einzelbilder gleicher und / oder unterschiedlicher Typisierungen eines Verlegers verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern.
	k)	(Mehrere) Panelstruktur- bzw. Musikbogen unterschiedlicher und / oder gleicher Typisierungen und mehrere Einzelbilder gleicher und / oder unterschiedlicher Typisierungen eines Zeichners verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern (Verlagsunabhängig).
	l)	(Mehrere) Panelstruktur- bzw. Musikbogen unterschiedlicher und / oder gleicher Typisierungen und mehrere Einzelbilder gleicher und / oder unterschiedlicher Typisierungen verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern (Unabhängig von Verlag und Zeichner).
Einzelbilder-, Panelstruktur- und Metapanelbogen	**m)**	Mehrere Einzelbilderbogen unterschiedlicher und / oder gleicher Typisierungen, (mehrere) Metapanelbogen unterschiedlicher und / oder gleicher Typisierungen und (mehrere) Panelstrukturbogen und / oder gleicher Typisierungen erzählen eine Geschichte.
	n)	Mehrere Einzelbilderbogen unterschiedlicher und / oder gleicher Typisierungen, (mehrere) Metapanelbogen unterschiedlicher und / oder gleicher Typisierungen und (mehrere) Panelstrukturbogen und / oder gleicher Typisierungen eines Verlegers verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern.
	o)	Mehrere Einzelbilderbogen unterschiedlicher und / oder gleicher Typisierungen, (mehrere) Metapanelbogen unterschiedlicher und / oder gleicher Typisierungen und (mehrere) Panelstrukturbogen und / oder gleicher Typisierungen eines Zeichners verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern (Verlagsunabhängig).
	p)	Mehrere Einzelbilderbogen unterschiedlicher und / oder gleicher Typisierungen, (mehrere) Metapanelbogen unterschiedlicher und / oder gleicher Typisierungen und (mehrere) Panelstrukturbogen und / oder gleicher Typisierungen verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern (Unabhängig von Verlag und Zeichner).

Einschränkung

Seriell wird, trotz seiner zuvor weitreichenden Möglichkeiten, vor allem im Sinne der ursprünglichen Bedeutung des lateinischen Wortes *serere*, dem Infinitiv Präsens von *series* (lat. für *Reihe*)[625] mit der Bedeutung *etw. reihen*, verwendet. Fortan wird der Begriff *seriell* synonym zu Reihenbogen verwendet, Bogen also, die fortgesetzt werden. Die bereits genannten Serialitätskriterien Ecos in Einklang mit den Beobachtungen Dolle-Weinkauffs deuten an, dass es im folgenden Kapitel vor allem um gereihte Bilderbogen geht. Diese Einschränkung wird vorgenommen, weil bestimmte Kategorien wie etwa die *Wiederaufnahme* oder *Wiederaufbereitung* prinzipiell auf Adaptionen jedweder Art innerhalb des Bilderbogens zutreffen. Wie bereits in *II. III: a) Metapanel* und *II. III: b) Panelstruktur* nachgewiesen wurde, finden sich in den Bilderbogen viele Adaptionen aus Musik und Literatur – sie alle wären strenggenommen einer der beiden Kategorien zuzuordnen, obschon sie nicht notwendigerweise eine Reihe bilden. Somit gilt: Eine Figur und / der Geschichte

[625] Übersetzung nach: Heinichen, F. A.: Pons Globalwörterbuch. Heinichen. Latein – Deutsch. Stuttgart, Düsseldorf u. Leipzig 1999. S. 416.

wird nur dann als seriell wahrgenommen, wenn sie innerhalb des Mediums Bilderbogen mehrfach nachgewiesen werden kann. Findet sich darüber hinaus Einzelbogen mit ähnlichem Figureninventar, so werden diese ebenfalls Erwähnung finden.

Im ursprünglichen Sinne serielle Bogen, die nicht fortgesetzt werden, sind nicht Teil der Analyse. Diese Ausnahmen sollen kurz genannt und kategorisiert werden. Die exakte Analyse kann den entsprechenden Kapiteln entnommen werden, in der Tabelle nicht genannte Bogen weisen Eigenschaften auf, die sie, trotz – vornehmlich – identischer Protagonisten o. ä. als nicht-sequenziell ausweisen wie z. B. Bogen, die nicht mehr aus dem 19. Jahrhundert stammen. Protagonisten wie *Frieder mit der Geige* oder *Aschenputtel / Aschenbrödel* – Figuren also, die auf unterschiedlichen Märchenvarianten basieren und sich in den Namen oder erheblicher Details unterscheiden – wurden um der Vollständigkeit willen aufgeführt.

Protagonist / Geschichte	**Bogen**	**Zuordnung**	**Kategorie**
Schneewittchen.	*Sneewittchen. Münchener Bilderbogen* Nr. 1000. (Korpus 27).	Gemischte Strukturen. h).	Wiederaufbereitung.
	Sneewittchen (nach Grimm). Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 43. (Korpus 170)		
Der gestiefelte Kater.	*Der gestiefelte Kater. Münchener Bilderbogen* Nr. 48. (Korpus 393)	Gemischte Strukturen h).	Wiederaufbereitung.
	Der gestiefelte Kater. Neuruppiner Bilderbogen Oehmigke und Riemschneider Nr. 3027. (Korpus 490).		
Rinaldo Rinaldini.	*Rinaldo Rinaldini. Ernst Litfaß* Nr. 6. (Korpus 629).	Gemischte Strukturen h).	Korpus 629 und 35: Wiederaufbereitung. Korpus 632: Wiederaufnahme. Der Weissenburger Bogen illustriert – im Gegensatz zu den anderen Bogen – den kompletten Roman und nicht nur das aus dem Roman hervorgegangene Volkslied. Korpus 230: Intertextueller Dialog. Der überaus brutale Bogen (Menschen schießen ihren Gegnern ins Gesicht) verweist nur mittels eines an der
	Rinaldo Rinaldini. Neuruppiner Bilderbogen Oehmigke und Riemschneider Nr. 2170. (Korpus 35).		
	Rinaldo Rinaldini. Weissenburger (Elsass) Bilderbogen Nr. 1584. (Korpus 632).		
	Die Räuberhöhle. Gezeichnet von R. Schönborn. Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 105. (Korpus 230)		

			Wand hängenden Posters auf Rinaldo Rinaldini.
Frieder mit der Geige.	*Das Märlein vom kleinen Frieder mit der Geige. Münchener Bilderbogen* Nr. 122. (Korpus 633).	Gemischte Strukturen h).	Wiederaufbereitung. Korpus 633 orientiert sich an Albert Ludwig Grimm, Korpus 182 an den Brüdern Grimm, d. h. der Name Frieder wird nur in Korpus 633 genannt.
	Der Jude im Dorn. Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 182. (Korpus 306)		
Aschenbrödel.	*Aschenbrödel, oder Geschichte vom gläsernen Pantöffelchen. Neuruppiner Bilderbogen* Gustav Kühn Nr. 1059. (Korpus 4).	Korpus 4 und 126: Panelstruktur- und Musikbogen b) und c). (Nr. 4300 ist identisch zu Nr. 1059 und wurde nur neu gestaltet.) Korpus 4, 126 und 197: Panelstruktur- und Musikbogen d).	Korpus 4 und 126: Wiederaufbereitung. Korpus 4, 126 und 197: Wiederaufnahme. Die Aschenbrödel- und Aschenputtelbogen basieren auf unterschiedlichen Vorlagen (Perrault und Grimm).
	Aschenbrödel oder der gläserne Pantoffel. Neuruppiner Bilderbogen Gustav Kühn Nr. 4300. (Korpus 126).		
	Aschenputtel (nach Grimm). Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 71. (Korpus 197).		
Ritter Blaubart.	*Ritter Blaubart.* Gezeichnet von O. Brausewetter. *Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 153. (Korpus 277).	Panelstruktur- und Musikbogen d).	Wiederaufbereitung.
	Blaubart. Münchener Bilderbogen Nr. 95. (Korpus 411).		
König Drosselbart.	*König Drosselbart. Münchener Bilderbogen* Nr. 220. (Korpus 7).	Panelstruktur- und Musikbogen d).	Wiederaufbereitung.
	König Drosselbart (nach Grimm). Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 227. Korpus (351).		
Hänsel und Grethel (bzw. Martin und Ilse).	*Hansel und Grethel. Neuruppiner* Bilderbogen Oehmigke und Riemschneider Nr. 8656. (Korpus 8).	Panelstruktur- und Musikbogen d).	Wiederaufbereitung.
	Lehrreiche Geschichte		

	von Martin und Ilse oder das Pfefferkuchenhäuschen. Neuruppiner Bilderbogen Gustav Kühn Nr. 1136. (Korpus 23).		
	Hänsel und Grethel (nach Grimm). Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 53. (Korpus 180).		
Nicht untersuchte Bogen			
Rotkäppchen.	*Rotkäppchen. Magdeburger Bilderbogen* Nr. 2368. (Korpus 5).	Panelstruktur- und Musikbogen d).	Wiederaufbereitung.
	Rotkäppchen. Münchener Bilderbogen Nr. 1055. (Korpus 477).		
Die sieben Schwaben.	*Die sieben Schwaben. Münchener Bilderbogen* Nr. 959. (Korpus 16).	Panelstruktur- und Musikbogen d).	Wiederaufbereitung.
	Die Mähr' von den sieben Schwaben. Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 3. (Korpus 130).		
Genofefa.	*Geschichte der hl. Genofefa. Neuruppiner Bilderbogen* Gustav Kühn Nr. 2565. (Korpus 1).	Gemischte Strukturen h).	Intertextueller Dialog. In *Von der Eifel* wird Genofefas Legende in einem Metapanelelement erneut erzählt
	Von der Eifel. Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 87. (Korpus 212).		
Bremer Stadtmusikanten.	*Die Bremer Stadtmusikanten. Münchener Bilderbogen* Nr. 1045. (Korpus 29).	Panelstruktur- und Musikbogen d).	Wiederaufbereitung.
	Die Bremer Stadtmusikanten (nach Grimm). Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 207. (Korpus 331).		
Däumling.	*Erzählung vom kleinen Däumling. Neu-Ruppiner Bilderbogen*	Panelstruktur- und Musikbogen d).	Wiederaufnahme. Däumling erlebt zwei

	Oehmigke & Riemschneider Nr. 1572. (Korpus 12).		verschiedene Abenteuer.
	Der kleine Däumling. Münchener Bilderbogen Nr. 64. (Korpus 399).		
Doktor Eisenbart.	*Doktor Eisenbart. Münchener Bilderbogen* Nr. 186. (Korpus 442).	Panelstruktur- und Musikbogen d).	Wiederaufnahme. Wenige Panelinhalte gleichen einander. Sonst andere Operationen und Heilmethoden.
	Doktor Eisenbart. Neuruppiner Bilderbogen Gustav Kühn. Unbekannte Nummer. (Korpus 552).		
Tischlein deck‘ dich.	*Erzählung vom Knüppel aus dem Sack.* Unbekannter Verlag Nr. A 411. (Korpus 37).	Panelstruktur- und Musikbogen d).	Wiederaufbereitung.
	Tischlein deck’ dich, Es’lein streck dich, Knüppel aus dem Sack. Münchener Bilderbogen Nr. 795. (Korpus 476).		
	Vom Knüppel aus dem Sack. Neuruppiner Bilderbogen Gustav Kühn Nr. 8464. (Korpus 488).		

III. II: Validierung der Serialitätstheorie

Während sich Kapitel II. III. der Analyse der Metapanel-, Panelstruktur- und Musikbogen widmete, erfolgt nun die genaue Betrachtung der relevanten Reihenbogen. Ihre Zahl stellt sich als gering heraus, denn es finden sich im Korpus lediglich 10 Bogenreihen (26 Bogen). Anders als bisher werden nur besonders hervorstechende Teilbereiche und nicht alle 26 Bogen, ob ihres Umfangs, abgedruckt. Es erfolgt eine Analyse folgender Reihenbogen:

Forderung des Bauer Troll an den Maler Frank, als derselbe ihn und seine ganze Familie malen sollte (Korpus 547), *Antwort des Maler Frank, auf die Forderung des Bauer Troll, als derselbe ihn und seine ganze Familie malen sollte* (Korpus 548), Die *Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. Erster – Dritter Bogen* (394 – 396), *Münchhausen's Fahrten u. Abenteuer I – II* (Korpus 296 – 297), *Kasperl-Theater 1. – 6. Stück* (413 – 418), *Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder. Mit schönen Sprüchlein. I – III* (Korpus 435 – 437), *Till Eulenspiegel 1 – 3* (545, 546, nicht im Korpus), *Scenen aus der Ilias I – II* (Korpus 256 – 257), *Die Irrfahrten des Odysseus I – II* (Korpus 202 – 203), *Don Quixote I – II* (Korpus 346 – 347).

III. II: a) Metapanel

***Forderung des Bauer Troll an den Maler Frank, als derselbe ihn und seine ganze Familie malen sollte.* [Typ 1] (Korpus 547) und: *Antwort des Maler Frank, auf die Forderung des Bauer Troll, als derselbe ihn und seine ganze Familie malen sollte.* [Typ 1] (Korpus 548)**

Zur Strukturanalyse siehe *Kapitel II. III: Validierung der Sequenzialitätstheorie: a) Metapanel*.

Forderung des Bauer Troll und *Antwort des Maler Frank* stellen eine Besonderheit in den untersuchten seriellen Bogen dar, denn sie werden den Serialitätskategorie *Metapanel a)* zugerechnet und bilden innerhalb des Korpus den einzigen Reihenbogen dieser Art. Zwei Metapanelbogen Typ 1 erzählen eine zusammenhängende Geschichte. Hier wird im ersten Bogen von den Forderungen des Bauern Troll an den Maler Frank berichtet, die im zweiten Bogen, die künstlerische Vision des Malers bildlich darlegt. Es handelt sich zudem um eine *Wiederaufnahme*, denn die Bilderbogenprotagonisten erscheinen in zwei Bogen von Ignatius Zürngibl. Ein dritter Bogen, *Der Mahler an den Bauer.* (Ernst Litfaß Nr. 30. Um 1805. Nicht im Korpus) stützt diesen Eindruck und lässt zudem eine Zuordnung zur *Wiederaufbereitung* (Eine bereits bekannte Geschichte bzw. ein bekanntes Grundmuster wird neu erzählt) zu. Weiterhin verweist der Titel auf einen *Intertextuellen Dialog*.

III. II: b) Panelstruktur

***Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen.* (Korpus 394 – 396) und: *Münchhausens's Fahrten u. Abenteuer.* (Korpus 296 – 297).**

Die Geschichten um den Lügenbaron, den Freiherrn von Münchhausen, lassen sich gleich in drei Verlagshäusern bestimmen: Ein dreiteiliger Bogen aus dem Hause Braun & Schneider (Korpus 394 – 396), ein zweiteiliger Bogen aus dem Verlag Gustav Weise (Korpus 296 – 297) und ein Einzelbogen von Oehmigke und Riemschneider (Korpus 544), der, da nicht Teil einer Reihe, nur als Vergleichsbogen dient.

Alle Bogen erzählen von den zahlreichen Abenteuern des Hieronymus Carl Friedrich von Münchhausens, deren literarische Verarbeitungen, besonders von Gottfried August Bürger,[626] bis heute bekannt sind. Zahlreiche Verfilmungen, etwa von Josef Báky (BRD 1943), Terry Gilliam (GB 1988) oder Andreas Linke (BRD 2012) zeugen von der ungebrochenen Popularität des Stoffs. Zudem wurden auch psychische Erkrankung, wie das Münchhausen- und das Münchausen-Stellvertreter-Syndrom, aber auch das philosophische Problem des Münchhausen-Trilemmas, nach dem Lügenbaron benannt.

Nicht alle Abenteuer lassen sich bei Bürger ausmachen, denn einige stammen aus einer unter dem Pseudonymen Forstrath Schneidauf und Pfarrer Zante herausgegebenen Münchhausen-Fassung von 1836 (folgend als *FSPZ* markiert),[627] wieder andere stammen aus W. Raibles *Lügenchronik des Freiherrn von Münchhausen oder seine Reisen und Abenteuer zu Wasser und zu Land* (folgend als *Raible* markiert).[628] Raibles Fassung überrascht in der bildlichen Darstellung, denn sie erinnert deutlich an die *Münchener Bilderbogen* (Korpus 394 – 396) – der Künstler bleibt indes anonym. Nicht markierte Abenteuer entnehm man Bürgers Ausgabe von 1788,[629] der Zusatz BAZ markiert Abenteuer, die sich laut der *Allgemeinen Zeitung München* in Bürgers *Lügen=Chronik oder Wunderbare Reise zu Wasser und zu Lande und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen, wie er dieselben bei der Flasche im Zirkel seiner Freunde selbst zu erzählen pflegte.,* herausgegeben 1840 in *J. Scheible's Buchhandlung* in Stuttgart, finden.[630] Die Abfolge der Lügengeschichten gestaltet sich folgendermaßen:

---

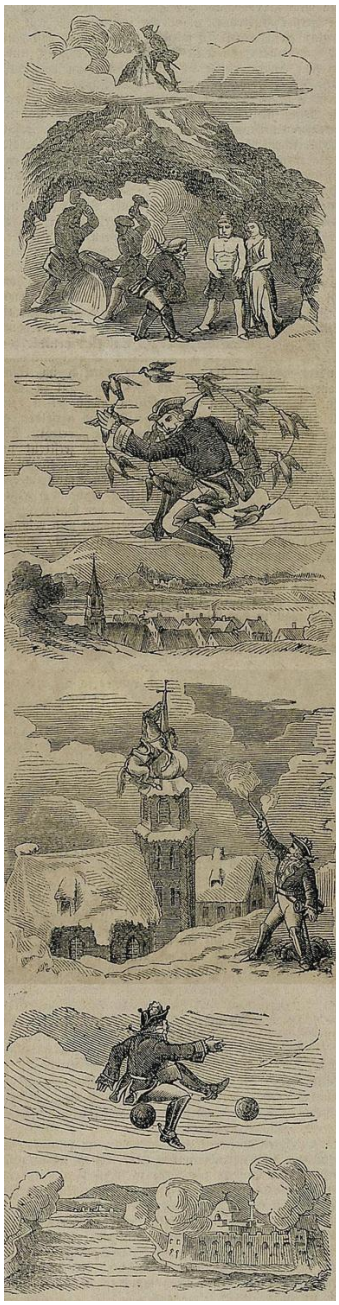
[626] Bei Bürgers *Münchhausen* handelt es sich um eine Übersetzung der Lügengeschichten von Rudolf Erich Raspe, der im englischen Exil die „Vademecum-Geschichten zu einer fortlaufenden Erzählung zusammen [fasste] [...] und [.] vor allem den Namen und den Wohnort des Freiherrn, den er möglicherweise noch aus der Zeit in Deutschland kannte" hinzufügte. Bürger kürzte und erweiterte das Original und veröffentlichte seine Fassung anonym und mit falschem Veröffentlichungsort (London). [Ruttman, Irene (Hg.): Nachwort. In: Wunderbare Reisen zu Wasser und Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. Nach der Ausgabe von 1788. Mit einem Anhang älterer Lügendichtungen. Stuttgart 2000. S. 157 – 165.].

[627] Vgl. Schneidauf, Forstrath et. al.: Des Freiherrn von Münchhausen höchst wunderbare Abentheuer aus Reisen zu Wasser und zu Lande und in Feldzügen. Auf's neue herausgegeben von dem Forstrath Schneidauf und dem Pfarrer Zante. Reutlingen 1836.

[628] Vgl. Raible, W.: Lügenchronik des Freiherrn von Münchhausen oder seine Reisen und Abenteuer zu Wasser und zu Land. Mit Abbildungen. Neu erzählt von W. Raible. Reutlingen 1850.

[629] Bürger, Gottfried August: Wunderbare Reisen zu Wasser und Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. Nach der Ausgabe von 1788. Mit einem Anhang älterer Lügendichtungen. Herausgegeben von Irene Ruttmann. Stuttgart 2000.

[630] Kolb, Gustav und J. Altenhöfer (Hg.): Münchhausen! In: Allgemeine Zeitung. Beilage. Mit allerhöchsten Privilegien 34 (03.02.1840).



Münchhausen in Raibles *Lügenchronik des Freiherrn von Münchhausen.*

(1) Ein Pferd wird bei Schneewetter an einen Pfahl gebunden, es taut und Münchhausen muss feststellen, dass er sein Huftier an der Spitze des Kirchturms befestigte. (2) Einer von Münchhausens Trinkkameraden hebt seine Schädeldecke ab, der Baron entzündet die entweichenden Gase. (3) Eine Flinte wird mit Hilfe eines Funkens, der dem eigenen Auge entspringt, entzündet. (4) Münchhausen füttert Enten mit Speck, der an einer Leine hängt. Als diese wegfliegen wollen, heben sie den Baron mit in die Lüfte. (5) Münchhausen schießt Hühner mit seinem Ladestock. (6) Münchhausen nagelt einen Fuchs an einen Baum, schneidet ihm über das Gesicht und peitscht das rothaarige Tier aus seinem Pelz. (7) Eine blinde Bache lässt sich von ihrem Frischling führen und hält dessen Schwanz, den Münchhausen abschießt, im Maul. Der Frischling läuft davon, die Bache aber bleibt stehen, denn der Schwanz steckt noch in ihrem Maul. (8) Da ihm die Munition ausgeht, schießt der Baron mit Kirschkernen auf einen Hirsch. Als er ihn erneut trifft, wächst auf seinem Haupte ein Kirschbaum. (9) Münchhausen erlegt einen Bären mit einem Flintenstein. (10) Ein Messer liegt am Boden, doch der Baron sitzt auf einem Baum. Er uriniert auf den begehrten Gegenstand und hebt ihn – dank eines gefrorenen Urinstrahls – hoch. (11) Münchhausen greift ins Maul eines Wolfes und zieht sein Inneres nach außen. (12) Der Rock des Barons wird nach einem Biss tollwütig. (13) Münchhausen vergisst seinen Hund vierzehn Tage lang und findet ihn exakt an dem Ort vor, an dem er das Tier vergaß. (14) Ein Windspiel läuft sich bei der Jagd die Beine ab und dient nun als Dachshund. (15) Ein Hund jagt einen Hasen, beide werfen dabei. (16) Ein Pferd befindet sich im Teezimmer. (17) Münchhausens Pferd wird halbiert. (18) Mit Lorbeeren wird das Pferd wieder geflickt. (19) Münchhausen springt durch eine Kutsche (Raible). (20) Der Lügenbaron reitet auf einer Kanonenkugel. (21) Der Protagonist zieht sich selbst an seinem Zopf aus einem Sumpf. (22) Mit Hilfe einer schnell wachsenden Bohnenranke klettert Münchhausen zum Mond und seilt sich wieder ab. (23) Eine Deichsel wird mit Honig bestrichen, um einen Bären zu fangen. (24) 1. Seeabenteuer: Ein Krokodil verschluckt den Kopf eines Löwen. (25) 2. Seeabenteuer: Münchhausen entdeckt ein Seeungeheuer (im Buch: einen Wal) und findet den Anker seines Schiffs im Maul des Tiers. (26) 3. Seeabenteuer: Der Lügenbaron schießt auf einen Ballon, der zur Erde stürzt. (27) 6. Seeabenteuer: Ein Läufer läuft innerhalb von 59 1/2 Minuten von Konstantinopel nach Wien und wieder zurück. (28) Münchhausen wirft eine Kanonenkugel in das Lager seiner Feinde. (Raible). (29) 6. Seeabenteuer: Das Wasser des Nils steigt stark an und man rettet sich in die Wipfel der Bäume. (FSPZ). (30) Der Baron fängt eine Bombe und wirft sie zurück in das gegnerische Lager (BAZ). (31) Seeabenteuer: Münchhausen verkleidet sich als Eisbär, spielt mit ihnen und tötet einige Tiere. (32) 9. Seeabenteuer: Der Hund des fabulierenden Adeligen wittert, während man sich auf See befindet, Wild. Man zieht einen Hai an Land, in dessen Magen man sechs Rebhühner findet. (33) Er zerreißt einen Löwen in zwei Teile (BAZ). (34) 10. Seeabenteuer: Münchhausen bereist erneut den Mond und nimmt Kontakt zu den

Eingeborenen auf. (35) Der Baron erforscht den Ätna, trifft auf die innervulkanische Gesellschaft, wird von ihnen aber bald aus dem Vulkan geworfen. (36) Er erwacht in der Südsee und entdeckt ein Volk mit drei Beinen. (37) Der Baron fasst einen Bären bei den Pfoten und hält das Tier fest, bis es verhungert (Raible). (38) Münchhausen besitzt eine Weste, die ihn zum Wild hinzieht. (39) Er hebt zwei Trompeter hoch, um seine Kraft zu demonstrieren (BAZ).

Folgende Abenteuer ließen sich in keiner der Ausgaben ausmachen und werden mit (/) markiert: Münchhausen befestigt eine Flinte so an seinem Hund, dass dieser mit ihr eigenständig jagen kann. Der Lügenbaron reitet auf einem Vogel Strauß. Als Kind gibt er einem Diener eine Ohrfeige, die seinen Kopf so verdreht, dass sein Opfer nur noch nach hinten gucken kann. Regelmäßig muss Münchhausen den Mond putzen.

Sowohl die Bogenreihen als auch der Einzelbogen zeigen diverse Abenteuer Münchhausens, die in der folgenden Tabelle aufgelistet und mit den oben festgelegten Nummern versehen werden, um den korrekten Verlauf der Geschichte zu bestimmen. Die verwendete Induktionsmethode ist *Von Szene zu Szene*, Abweichungen finden sich in den grau unterlegten Bereichen.

	***Münchener Bilderbogen* Nr. 50, 55 und 232: *Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen*.**		
	Erster Bogen. (Korpus 394).	**Zweiter Bogen. (Korpus 395).**	**Dritter Bogen. (Korpus 396).**
Panel 1	Text (T): Pferd wird auf der Spitze eines Kirchturms angebunden. (1) Bild (B): Münchhausen schießt auf das Seil, mit dem das Pferd am Kirchturm befestigt ist. Fokus (F): Münchhausen. Bildmittelpunkt (BM): Pistole Perspektive (P): Froschperspektive, die von Münchhausens Körpergröße ausgeht.	T: Münchhausen wirft eine Axt nach Bären, sie fliegt bis zum Mond und er pflanzt eine Bohnenranke ein, um an ihr bis zum Mond empor zu klettern. Die Ranke vertrocknet und er klettert an einem Seil wieder zur Erde zurück. (22) B: Münchhausen wird zweimal abgebildet. Einmal klettert er an einer Bohnenranke empor, einmal klettert er vom Mund herunter. Zwischen den beiden Münchhausens sind zwei Bären zu sehen. F: Mond. BM: Palmen im Hintergrund. P: Auf Augenhöhe.	T: Ein Trinkkumpan hebt seine Schädeldecke ab, es entweichen die Dämpfe der Spirituosen, die Münchhausen sodann entzündet. (2) B: Münchhausen entzündet die Dämpfe. F: Münchhausen. BM: Hand des Trinkkumpans auf einem Tisch, hinter dem Münchhausen sitzt. P: Auf Augenhöhe.
Panel 2	T: Münchhausen zieht sich am eigenen Schopf aus dem Sumpf. (21) B: Münchhausen zieht	T: Ein Krokodil verschluckt den Kopf eines Löwen. (24) B: Das Krokodil	T: Münchhausen zerreißt einen Löwen mit seinen Händen. (33) B: Münchhausen hält die zwei Teile des Löwen in den

	***Münchener Bilderbogen* Nr. 50, 55 und 232: *Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen*.**		
	sich am eigenen Schopf aus dem Sumpf. F: Münchhausen. BM: Münchhausen. P: Auf Augenhöhe.	schluckt den Kopf des Löwen, Münchhausen holt zum Enthauptungsschlag aus. F: Krokodil. BM: Krokodil. P: Auf Augenhöhe.	Händen. F: Münchhausen. BM: Münchhausen. P: Auf Augenhöhe.
Panel 3	T: Münchhausen reitet auf einer Kanonenkugel und steigt während des Fluges auf eine andere um. (20) B: Münchhausen steigt während des Fluges auf eine andere Kanonenkugel. F: Münchhausen. BM: Münchhausen. P: Auf Augenhöhe.	T: Münchhausen befestigt eine Flinte an seinem Hund, den Abzug verbindet er mit dem Schwanz des Tieres, damit es jagen kann. (/) B: Hund mit Flinte auf der Jagd. F: Hund mit Flinte. BM: Leer. P: Auf Augenhöhe.	T: Münchhausen reitet auf einem Vogel Strauß. (/) B: Münchhausen reitet auf dem Vogel Strauß. F: Münchhausen auf Vogel Strauß. BM: Münchhausen auf Vogel Strauß. P: Auf Augenhöhe.
Panel 4	T: Fuchs schlüpft aus eigenem Pelz. (6) B: Münchhausen peitscht den festgenagelten Fuchs aus seinem Pelz. F: Münchhausen. BM: Münchhausen. P: Auf Augenhöhe.	T: Münchhausen springt mit einem Pferd durch eine Kutsche. (19) B: Münchhausen springt aus der Kutsche heraus. F: Münchhausen. BM: Kutsche. P: Auf Augenhöhe.	**(Panel 4, Subpanel 1)** T: Münchhausen reitet durch ein sich senkendes Tor, sein Pferd wird halbiert. (Linker Teil des Bildes) (17) B: Münchhausen reitet auf der vorderen Hälfte des Pferdes und erschlägt Türken. F: Münchhausen. (gilt für beide Panelabschnitte) BM: Tor (gilt für beide Panelabschnitte). P: Establishing Shot (Hauptpanel), Auf Augenhöhe (gilt für beide Subpanelbereiche).
Indmeth.			*(Fehlt, da Panel 4 und 5 ein einziges Bild mit Unterteilung sind)*
Panel 5	T: Münchhausen schießt Hühner mit Ladestock. (5) B: Münchhausen schießt auf die Hühner. F: Münchhausen. BM: Münchhausens Gewehr. P: Auf Augenhöhe.	T: Ein Windspiel läuft sich die Beine ab und lebt fortan als Dachshund. (14) B: Windspiel mit Laterne am Schwanz. F: Windspiel. BM: Windspiel. P: Auf Augenhöhe.	**(Panel 5, Subpanel 2)** T: Münchhausen reitet durch ein sich senkendes Tor, sein Pferd wird halbiert. (Rechter Teil des Bildes) (17) B: Das Hinterteil des Pferdes bleibt vor den Toren der Stadt zurück.

	***Münchener Bilderbogen* Nr. 50, 55 und 232: *Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen*.**		
Indmeth.			*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 6	T: Ein Pferd befindet sich im Teezimmer. (16) B: Münchhausen nebst Pferd reitet auf den Tisch der Teegesellschaft. F: Pferd, auf dem Münchhausen reitet. BM: Pferd. P: Auf Augenhöhe.	T: Münchhausen hebt zwei Trompeter in die Höhe. (49) B: Trompeter werden von Münchhausen hochgehoben. F: Trompeter. BM: Trompeter. P: Auf Augenhöhe.	T: Die Vorderseite trinkt, die Handlungen des Unterleibes werden nicht näher beschrieben.[631] (17) B: Die Vorderseite labt sich an einer Tränke. F: Münchhausen. BM: Pferdehälfte. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.			*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 7	**(Panel 7: Subpanel 1)** T: Münchhausen wird als Mondputzer angestellt. (/) B: Münchhausen putzt den Mond. F: Mond. BM: Ätna P: Establishing Shot. (Hauptpanel), Auf Augenhöhe (Subpanels).	T: Münchhausen bestreicht eine Deichsel mit Honig und fängt einen Bären. (23) B: Münchhausen schlägt einen Keil ins Ende der Deichsel, damit der aufgespießte Bär nicht fliehen kann. F: Bär. BM: Bär auf Deichsel. P: Auf Augenhöhe.	T: Das Pferd wird mit Lorbeeren geflickt. (18) B: Münchhausen sitzt auf einem mit Lorbeeren geflicktem Pferd. F: Münchhausen und Pferd. BM: Münchhausen und Pferd. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*		
Panel 8	**(Panel 7: Subpanel 2)** T: Münchhausen steht auf dem Ätna. (35) B: Münchhausen steht auf dem Ätna und schaut in dessen Öffnung. F: Münchhausen.	T: Münchhausens Rock wird tollwütig. (12) B: Der Rock prügelt sich mit einem anderen Rock. Münchhausen schaut ängstlich zur Tür herein. F: Prügelnde Röcke. BM: Tollwütiger Rock. P: Auf Augenhöhe.	T: Münchhausen lässt Enten Speck fressen, den er zuvor an einer Leine befestigte. Sie fliegen davon, er lässt sich von den Enten ziehen. (4) B: Münchhausen zieht an einer Leine, an der die Enten hängen. F: Münchhausen. BM: Teich. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand*		
	(Panel 7: Subpanel 3)		

[631]Bei Gottfried August Bürger erfährt man detailliert, was der Unterleib tatsächlich treibt: „Mit einem Worte, der Hinterteil meines Wunderpferdes hatte in den wenigen Augenblicken schon sehr vertraute Bekanntschaft mit den Stuten gemacht, die auf der Weide umherliefen, und schien bei den Vergnügungen seines Harems alles ausgestandene Ungemach zu vergessen. Hiebei [sic!] kam nun freilich der Kopf so wenig in Betracht, daß selbst die Fohlen die dieser Erholung ihr Dasein zu danken hatten, unbrauchbare Mißgeburten waren, denen alles das fehlte, was bei ihrem Vater, als er sie zeugte, vermißt wurde.“ (Bürger, Gottfried August: Wunderbare Reisen zu Wasser und Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. S. 33.)

	***Münchener Bilderbogen* Nr. 50, 55 und 232: *Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen*.**		
	T: Münchhausen erforscht das Innere des Ätna. (35) B: Münchhausen verneigt sich vor dem Herrscher der innervulkanischen Welt. F: Vulkanisches Herrscherpaar.		
Indmeth.	*Von Szene zu Szene*		
Panel 9	**(Panel 7: Subpanel 4)** T: Münchhausen entdeckt ein Seeungeheuer und findet in seinem Maul einen Anker. (25) B: Münchhausen entdeckt den Anker. F: Seeungeheuer.	T: Ein Hund und ein Hase bekommen während der Jagd beide Nachwuchs. (15) B: Hund und Hase, sowie Welpen und Hasenjunge. Hinter ihnen geht Münchhausen. F: Hund. BM: Hund. P: Auf Augenhöhe.	Eine Bache wird von einem Frischling geführt. Münchhausen schießt auf die Tiere, der Frischling läuft weg, während die Bache stehen bleibt. Es stellt sich heraus, dass sie blind ist und der Schuss den Schwanz des Wildschweins durchtrennte, sie ihn immer noch im Maul hält. (7) B: Münchhausen beobachtet eine Bache und ihr Junges. F: Bache und Frischling. BM: Wald. P: Auf Augenhöhe.
Panel 10		T: Münchhausen hält die Pfoten eines Bären so lange fest, bis das Tier verhungert. (37) B: Münchhausen hält sitzend die Tatzen des Bären fest. F: Münchhausen und Bär. BM: Hände und Pfoten. P: Auf Augenhöhe.	
Panel 11		T: Münchhausen ohrfeigt einen Diener so stark, dass sich der Kopf seines Opfers nach hinten verdreht. (/) B: Die Bediensteten gehen umher. Ein Kopf ist verdreht, F: Bedienstete. BM: Bediensteter des Vaters mit normaler	

	***Münchener Bilderbogen* Nr. 50, 55 und 232: *Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen*.**		
		Kopfposition. P: Auf Augenhöhe.	

	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 172 und 173: *Münchhausen's Fahrten u. Abenteuer.	
	I. (Korpus 296)	**II. (Korpus 297)**
Panel 1	Text (T): Münchhausen zieht sich am eigenen Schopf aus dem Sumpf. (21) Bild (B): Münchhausen sitzt auf seinem Pferd und zieht sich aus dem Sumpf. Fokus (F): Münchhausen. Bildmittelpunkt (BM): Pferd. Perspektive (P): Auf Augenhöhe.	T: Münchhausen zündet seine Flinte mit Hilfe seines Auges an. (3) B: Münchhausen lehnt über einem Holzstapel und versucht, mit Hilfe eines Funken, den er sich aus dem Auge zu schlagen hofft, seine Flinte zu entzünden. F: Münchhausen. BM: Holzstapel. P: Auf Augenhöhe.
Panel 2	T: Portrait des Protagonisten. (/) B: Münchhausens Antlitz. F:Münchhausen. BM: Münchhausen. P: Auf Augenhöhe.	T: Eine Bache wird von einem Frischling geführt. Münchhausen schießt auf die Tiere, der Frischling läuft weg, während die Bache stehen bleibt. Es stellt sich heraus, dass sie blind ist und der Schuss den Schwanz des Wildschweins durchtrennte, sie ihn immer noch im Maul hält. (7) B: Münchhausen hält den abgeschossenen Schwanz des Frischlings in der Hand und führt damit die blinde Bache. F: Münchhausen und Bache. BM: Bache. P: Auf Augenhöhe.
Panel 3	T: Münchhausen springt mit einem Pferd durch eine Kutsche. (19) B: Münchhausen springt mit seinem Pferd durch eine Kutsche. F:Pferd. BM: Pferd. P: Auf Augenhöhe.	T: Fuchs schlüpft aus eigenem Pelz. (6) B: Während Münchhausen mit Hilfe seines Fußes den Fuchs zu Boden drückt, peitscht er auf das hilflose Tier ein. F: Münchhausen. BM: Münchhausens rechtes Bein. P: Auf Augenhöhe.
Panel 4	T: Pferd wird auf der Spitze eines Kirchturms angebunden. (1) B: Münchhausen schießt auf das Seil, mit dem das Pferd an der Spitze des Kirchturms befestigt wurde. F: Münchhausen. BM: Kirchturm / Münchhausens Arm vor Selbigem. P: Froschperspektive (aus Münchhausens Perspektive).	T: Münchhausen schießt mit Obstkernen auf einen Hirsch und verwundet das Tier. Später sieht er, wie auf dem Kopf des Hirschs ein Kirschbaum wächst. (8) B: Münchhausen schießt auf einen Hirsch. F: Hirsch. BM: Nacken des Hirschs. P: Auf Augenhöhe.
Panel 5	T: Münchhausen reitet durch ein sich	T: Münchhausen lässt Enten Speck fressen,

	senkendes Tor, sein Pferd wird halbiert. Die Vorderseite trinkt, die Handlungen des Unterleibes werden auch hier nicht näher beschrieben. (17) B: Münchhausens Pferd labt sich an einem Brunnen. Der Baron bemerkt das fehlende Hinterteil seines Tiers. F: Münchhausen und sein Pferd. BM: Münchhausen auf seinem zerteilten Pferd. P: Auf Augenhöhe.	den er zuvor an einer Leine befestigte. Sie fliegen davon, er lässt sich von den Enten ziehen. (4) B: Münchhausen fliegt mit Hilfe der Enten durch die Luft. F: Münchhausen und Enten. BM: Münchhausen, der mit den Enten fliegt. P: Auf Augenhöhe.
Panel 6	T: Münchhausen wirft eine Axt nach Bären, sie fliegt bis zum Mond und er pflanzt eine Bohnenranke ein, um an ihr bis zum Mond zu klettern. Die Ranke vertrocknet und er klettert an einem Seil wieder zur Erde zurück. (22) B: Münchhausen klettert an einem Seil vom Mond herab. F: Münchhausen. BM: Leer. P: Auf Augenhöhe.	T: Ein Hund und ein Hase bekommen während der Jagd beide Nachwuchs. (15) B: Der Hund jagt den Hasen, beide sind von ihrem Nachwuchs umgeben. F: Hund. BM: Hund. P: Auf Augenhöhe.
Panel 7	T: Flug auf der Kanonenkugel. (20) B: Münchhausen reitet auf einer Kanonenkugel. F: Münchhausen. BM: Leer. P: Auf Augenhöhe.	T: Münchhausen geht die Munition aus, während ihn ein Wolf angreift. Also fasst er ihm in die Eingeweide und zieht sein Inneres nach außen. (11) B: Münchhausen greift in den Schlund des Tiers. F: Münchhausen. BM: Wolf (Kopf). P: Auf Augenhöhe.
Panel 8	T: Während eines Offizierbanquets werfen Türken eine Bombe in das Zelt der Offiziere. Münchhausen wirft die Bombe zurück. (30) B: Münchhausen hält in einer Hand ein Glas und schleudert mit der anderen eine Kugel ins Lager seiner Feinde. F: Münchhausen mit Kanonenkugel. BM: Münchhausens Arm. P: Auf Augenhöhe.	T: Münchhausen bestreicht eine Deichsel mit Honig und fängt einen Bären. (23) B: Münchhausen schlägt einen Keil in die Deichsel und nimmt so den Bären gefangen. F: Bär. BM: Bär auf Deichsel. P: Auf Augenhöhe.

In *Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen*. (Korpus 394 – 396) und *Münchhausen's Fahrten u. Abeneteuer*. (Korpus 296 – 297) finden sich einige identische Szenen. Es handelt sich um die Abenteuer (1), (4), (6), (7), (15), (17), (20), (21), (22) und (23), die alle bereits in Teil der Ausgabe Bürgers von 1788 waren. Der dreiteilige Bogen *Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen* (Korpus 296 – 297) fügt den bekannten Abenteuern einige Erlebnisse hinzu, die keiner Münchhausenfassung zugeordnet werden können. Es handelt sich

um Münchhausens Ritt auf einem Vogel Strauß, der mit einer Flinte jagende Hund sowie Münchhausens Anstellung als Mondputzer.

Im Neuruppiner Bogen Nr. 3060 aus dem Hause *Oehmigke und* Riemschneider mit dem Titel *Erzählungen des Barons von Münchhausen.* (Korpus 544), der, ob seiner fehlenden Serialität, nur zur Vervollständigung aufgezählt wird, sind zudem noch folgende Erlebnisse aufgelistet:

Panel 1: (24) Ein Krokodil verschluckt den Kopf eines Löwen,

Panel 2: (26) Münchhausen schießt auf einen Ballon, dieser stürzt zur Erde.

Panel 3: (29) Münchhausen fährt auf dem Nil. Das Wasser beginnt, bis zu den Wipfeln der Bäume zu steigen, auf dem der Protagonist Schutz sucht.

Panel 4: (27) Ein Läufer läuft innerhalb von 59 1/2 Minuten von Konstantinopel nach Wien und wieder zurück, um dem Sultan in Münchhausens Auftrag eine Flasche Alkohol zu offerieren.

Panel 5: (31) Münchhausen, als Eisbär verkleidet, wird von den Tieren als einer von ihnen akzeptiert. Man spielt miteinander, ehe Bären von ihm getötet werden.

Panel 6: (32) Münchhausens Hund wittert Wild; Matrosen ziehen einen Hai an Bord; in ihm finden sich sechs Rebhühner.

Panel 7: (34) Münchhausen lernt auf dem Mond Eingeborene kennen

Panel 8: (35) Münchhausen erforscht den Ätna,

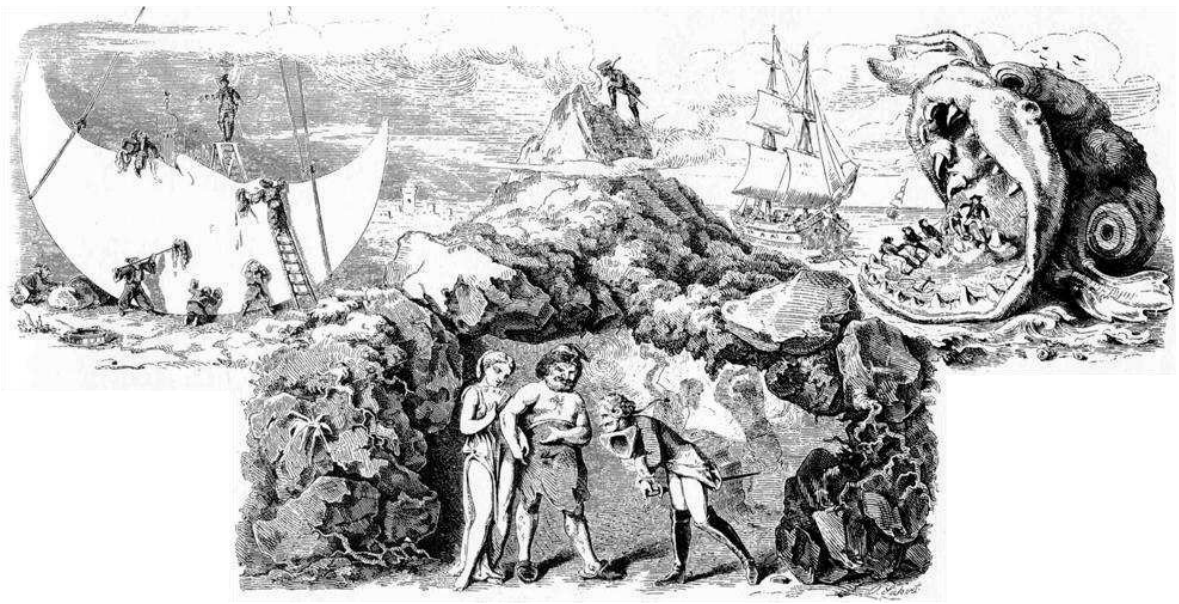
Panel 9: (35) Im Ätna trifft er auf eine innervulkanische Gesellschaft, die ihn über die Funktion desselbigen aufklären.

Panel 10: (35) Einer der Vulkanier wirft Münchhausen in einen tiefen Brunnen,

Panel 11: (36) Münchhausen erwacht in der Südsee (Land, nicht direkt im Wasser), dort trifft er auf ein Volk mit drei Beinen und einem Arm, auf ihrer Stirn tragen sie ein Horn,

Panel 12: (38) Münchhausen trägt eine Weste, die ihn zum Wild zieht und deren Knöpfe ihm die genaue Position der Tiere verraten.

Es zeigt sich, dass weitestgehend identische Abenteuer des Barons abgebildet werden - lediglich der Neuruppiner Einzelbogen von *Oehmigke und Riemschneider*, Korpus 544, weicht stark von den seriellen Bogeninhalten ab und setzt vor allem die *Seeabenteuer* sowie *Reise durch die Welt, nebst andern merkwürdigen Abenteuern* um.[632]



Metapanelbereich. Detail. *Münchener Bilderbogen* Nr. 50: *Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. Erster Bogen.*, Korpus 394.

Bemerkenswert erscheint an den seriellen Bogen die Möglichkeit eines nicht festgelegten Rezeptionsvorgangs: In welcher Reihenfolge die einzelnen Szenen gelesen werden, bestimmt einzig der Rezipient – die zuvor festgelegte Panelbezeichnung in der tabellarischen Analyse erfolgte demnach als Behelfslösung. Doch es findet sich in *Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. Erster Bogen.* (Korpus 394), *Zweiter Bogen (Korpus 395)* und *Dritter Bogen.* (Korpus 396) Ausnahmen. Im ersten Bogen sticht das untere Drittel heraus: ein großer Metapanelbereich wurde mit drei Textabschnitten versehen und erzählt im ersten Abschnitt von Münchhausens Anstellung in Persien. Zu seinen Aufgaben gehörte es, den Mond vom Himmel zu holen und zu polieren. Nahtlos an das Bild schließt die Erkundung des Ätnas an. Der Lügenbaron befindet sich im inneren des Vulkans und trifft auf den Heidengott Vulkanus, der ihm eine Zyklopenschmiede zeigt und seine Gattin, Venus, vorstellt. Zur rechten Seite des Vulkans befindet sich der Baron auf Seereise und geht im Maul eines toten Seeungeheuers spazieren. Wie in Metapanels üblich, wurde der Protagonist mehrfach in das Bild eingefügt. Besonders sticht die Erkundung des Ätnas heraus: Münchhausen steht auf dem

Simultanbild. Detail. *Münchener Bilderbogen* Nr. 55: *Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen.* Zweiter Bogen., Korpus 395.

[632] Zu finden in Bürger, Gottfried August: Wunderbare Reisen zu Wasser und Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. S. 43 – 109.

Vulkan und befindet sich zudem auch in ihm.

Im zweiten Bogen überrascht das erste Panel: Münchhausen klettert hier sowohl auf einer Bohnenranke in Richtung des Mondes, seilt sich parallel mit einem Seil von selben ab. Die im Text erwähnten Bären wurden zwischen der Bohnenranke und dem Mond platziert. Es handelt sich folglich um ein Simultanbild,[633] das zwei Handlungen (Auf – und Abstieg zum / vom Mond) in einem Bild vereint (Induktionsmethode: *Von Gegenstand zu Gegenstand*).

Metapanel. Detail. *Münchener Bilderbogen* Nr. 232: *Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. Dritter Bogen.*, Korpus 396.

Der dritte Bogen der Reihe (Korpus 396) wird ebenfalls in der mittleren bzw. unteren Hälfte sequenziell: Ein breites, zweigeteiltes Panel (Panel 4: Subpanel 1 und Panel 5: Subpanel 2) teilt sich einen Bildinhalt und zeigt, wie das halbierte Pferd Münchhausens sowohl vor den Toren der Stadt Dezakow (Panel 5: Subpanel 2) als auch innerhalb seiner Stadtmauern (Panel 4: Subpanel 1) reitet. Hierbei wiederspricht die Blickführung der westlichen Leserichtung, denn man sieht Münchhausen innerhalb der Stadtmauern, während erst im folgenden Subpanel der Blick auf das Pferd und somit vor die Toren der Stadt fällt. Im folgenden Panel labt sich das Pferd an einer Tränke, während das Wasser aus seinem zerteilten Leib läuft (Panel 6). In Panel 7 wurde das Pferd bereits mit Lorbeeren geflickt.

Obschon alle drei Panels / Metpanels / Simultanbilder mehrere Handlungen abbilden, unterscheiden sie sich in Detailfragen. Korpus 394 präsentiert vier unterschiedliche und aufeinanderfolgende Handlungen in einem Bild, wenngleich nur zwei von ihnen – Münchhausen schaut in den Schlund des Ätna und steigt in ihn hinab, um dort den Herrscher des innervulkanischen Reichs zu treffen – direkt aufeinander folgen. Korpus 395 präsentiert Münchhausen bei der Besteigung des Mondes und der anschließenden Abseilung, während zwei Bären im mittleren Bildbereich einen temporalen Fokuspunkt bilden. Die Handlungen folgen demnach aufeinander. Korpus 397 unterscheidet sich von den Vorgängerpanels enorm: Der Rezipient sieht, wie das Pferd des Lügenbarons zerteilt wurde. Trotz zweier Bildinhalte und einer feinen Unterteilung in der Mitte des Panels schließt das Bild aneinander an. Die Unterteilung erfolgt hier durch den beigefügten Text:

> [Panel 4, Subpanel 1]
>
> Einst als wir die Türken nach Dezakow hineintrieben, war ich der erste von den Unseren und drang mit dem Feinde in die Stadt. Ich sprengte ihn zum andern Tor wieder hinaus. Mein Lithauer mußte durstig sein, ich ritt zum Marktplatz zurück an einen Brunnen, und war

[633] Das Simultanbild bezeichnet in diesem Zusammenhang ein kleines Metapanel innerhalb einer Panelstruktur. Beide Strukturen unterscheiden sich vor allem in ihrer Größe.

[Panel 5, Subpanel 2]

erstaunt, keinen meiner Husaren zu sehen. Das Pferd soff ganz unmäßig, unnatürlich und wollte nicht aufhören. Wie ich mich umsah, fand ich, daß der ganze Hinterteil des Pferdes fehlte, und das Wasser rann fort, wie es gekommen war.[634]

Demnach bilden die beiden Supanels ein Bild und zeigen nur eine Handlung. Korpus 394 bis 396 weisen darauf hin, dass metapanelähnliche Panelstrukturen in sonst szenisch-seriellen Bogen ohne festgelegte Abfolge (nicht zu verwechseln mit der Induktionsmethode *Von Szene zu Szene*) verwendet werden, um nicht-szenische Bereiche mit fester Abfolge umzusetzen. Der freie Rezeptionsvorgang wird mit ihrer Hilfe unterbrochen.

Während *Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen.* (Korpus 394 – 396) dreiundzwanzig Panels sowie sechs Subpanels und ein Simultanpanel in drei Bogen verwendet, finden sich in *Münchhausen's Fahrten u. Abenteuer.* (Korpus 296 – 297) sechzehn Panels in zwei Bogen. Die Panels begrenzen sich selbst und bleiben rahmenlos (eine umfassende Linie fehlt). Es finden sich keine Narrationsgruppen, denn die Rezeption des Bogens erfolgt größtenteils frei. Ausnahmen bilden die Metapanel- / Simultanbereiche in Die *Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen*. Das Metapanel in Korpus 394 wird als Panelgruppe gewertet und umfasst vier Handlungselemente. Als Besonderheit muss Panel 1 in Korpus 395 hervorgehoben werden: das Simultanbild bildet eine Panelgruppe, denn es handelt sich um mehrere Handlungsabläufe einer mehrfach dargestellten Person. Im dritten Bogen, Korpus 396, finden sich ausführlichere Panelgruppen: Panel 4 (Subpanel 1), Panel 5 (Subpanel 2), Panel 6 sowie Panel 7 bilden eine eigenen Panelgruppe. Münchhausens Pferd wird zerteilt, trinkt und wird in Panel 7 wieder zusammengeflickt.

Auch die Leserichtung bleibt in beiden Bogenreihen weitestgehend unbestimmt. Lediglich in den bereits genannten Metapanel- / Simultanbereichen entspricht sie in Korpus 394 und 395 der westlichen Lesart, das Bild in Korpus 396 steht ihr entgegengesetzt. Das Verhältnis von Text und Bild fällt indes weitestgehend überschnitten aus, d. h. die meisten Panels illustrieren einen Teil des Textes oder fügen ihm Informationen hinzu, die Bogenstruktur entspricht für Korpus 394 und 395 S 3, Abweichung 5 sowie für 396, 296 und 297 S 3 Abweichung 10. Auf der McCloud-Realismusskala belegen die Illustrationen aller Bogen den Bereich 60 bis 64 sowie 79 bis 84.

Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. (Korpus 394 – 396) und *Münchhausen's Fahrten u. Abenteuer.* (Korpus 296 – 297) zählen zu den Serialitätskategorien *Panelstrukturbogen und Musikbogen: a) Mehrere Panelstrukturbogen erzählen eine Geschichte* sowie d*) Mehrere Panelstrukturbogen verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern (Unabhängig von Verlag und Zeichner)*, d. h. die untersuchten Exemplare setzen eine Geschichte in einer Reihe fort und es finden sich auch in anderen Verlagen Münchhausenbogen (als Reihe sowie Einzelbogen) unterschiedlicher Zeichner. Die *Deutschen Bilderbogen für Jung und Alt* (*Münchhausen's Fahrten und Abenteuer.*, Korpus 296 – 297) folgen direkt aufeinander – demnach waren sie bereits als Fortsetzungsbogen geplant. Die Reihe der *Münchener Bilderbogen* unterscheidet sich hier: Der erste und zweite Bogen (Korpus 394 – 395, beide von Wilhelm Simmler, 1851) sind mit der Nummer 50 und 55 angegeben, folgen demnach rasch aufeinander – der dritte Bogen (Korpus 396, Zeichner

[634] Korpus 396.

unbekannt, 1858) trägt indes die Nummer 232[635] und folgte sieben Jahre nach der Publikation der ersten beiden Teile. Diese Reihe darf folglich, trotz des Verweises auf weitere Bogen, als *Wiederaufnahme* bezeichnet werden. Das *Münchhausen Museum Zürich* listet weiterhin fünfzehn Bilderbogen, die alle zwischen 1842 und 1867 publiziert wurden – [636] Münchhausen zählt folglich eindeutig zu der *Wiederaufbereitung*. Weiterhin zählen die *Münchener Bilderbogen Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen.* (Korpus 394 – 396) ob ihrer künstlerischen Ähnlichkeiten zu den Bildern in Raibles *Lügenchronik des Freiherrn von Münchhausen oder seine Reisen und Abenteuer zu Wasser und zu Land* auch zum *Intertextuellen Dialog*.

---

[635] Die Datierung und Zuordnung zu Zeichner und Stecher gestalten sich problematisch. Der dritte Bogen wird in einschlägigen Katalogen (*Germanisches Nationalmuseum*, *Europeana Collections* und *Bildindex der Kunst und Architektur*) nicht gelistet und in Publikationen sind weder Datum noch Zeichner genannt (Stecher sind oft innerhalb der Bilder vermerkt). Die ersten beiden Bogen werden folgendermaßen zugeordnet:
Bildindex für Kunst und Architektur bzw. Germanisches Nationalmuseum: Wilhelm Simmler (Zeichner, beide Bogen), A. Kunz (Stecher, beide Bogen). A. Thiele (Stecher, erster Bogen), Datierung: 1870.
(Bildindex für Kunst und Architektur: Simmler, Wilhelm: Münchhausen's Fahrten und Abenteuer 1. Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 172. https://www.bildindex.de/document/obj00024002?part=0&medium=mi08055d03 [konsultiert am 02.08.2018]. Und: Simmler, Wilhelm: Münchhausen's Fahrten und Abenteuer 2. Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 173. https://www.bildindex.de/document/obj00024003?part=0&medium=mi08055d04 [konsultiert am 05.04.2018]).

Europeana Collections: Wilhelm Simmler (Zeichner, beide Bogen), A. Kunz (Stecher, beide Bogen), Datierung: 1870.
(Simmler, Wilhelm: Münchhausen's Fahrten und Abenteuer 1. Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 172. https://www.europeana.eu/portal/de/record/08547/sgml_eu_php_obj_gr018034.html?q=M%C3%BCnchhausen%27s+Fahrten+und+Abenteuer [konsultiert am 05.04.2018]. Und: Simmler, Wilhelm: Münchhausen's Fahrten und Abenteuer 2. Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 173. https://www.europeana.eu/portal/de/record/08547/sgml_eu_php_obj_gr018035.html?q=M%C3%BCnchhausen%27s+Fahrten+und+Abenteuer [konsultiert am 05.04.2018]).

Die *Münchhausen Bibliothek Zürich* nennt folgende Angaben:

Erster Bogen: Oswald Sickert (Stecher), EA: 1851, 9. Auflage: 1862.
Zweiter Bogen: Oswald Sickert (Stecher), EA: 1851, 9. Auflage: 1862.
Dritter Bogen: Oswald Sickert (Stecher). EA: 1858, 9. Auflage: 1862.

(Wiebel, Bernhard: Münchhausen Bibliothek Zürich: http://www.munchausen.org/documents/9dMuenchhausen-BilderbogenWEB02-09.pdf [konsultiert am 05.04.2018].).

[636] Vgl. ebd.

Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen.

Erster Bogen.

50

Eines Tages ritt ich spazieren, geriet aber unglücklicherweise in einen endlosen Sumpf. Schnell entschlossen packte ich mich am Zopfe und warf mich mitsamt dem Rosse auf festen Boden.

Bei einer Belagerung sollte ich Kundschaft einziehen. Mutig sprang ich auf eine fliegende Kanonenkugel und ließ mich zum Feinde hinübertragen. Unterwegs kamen mir aber Bedenken; ich benutzte die Gelegenheit, wie gerade eine feindliche Kugel auf mich zukam, sprang von der meinigen auf jene hinüber und gelangte so unversehrt im Lager wieder an.

Einen Fuchs, dessen Pelz ich nicht verderben wollte, schoß ich mit einem Brettnagel durch seine Rute an einem Baum fest, machte ihm einen Kreuzschnitt über die Schnauze und karbatschte ihn dann recht artig zum Fell hinaus.

Auf meiner Reise in Rußland mußte ich eines Nachts auf freiem Felde schlafen; mein Pferd band ich an einen Stecken, der aus dem Schnee hervorragte. Am andern Morgen baumelte mein Pferd hoch über mir an einer Turmspitze. Was ich nämlich für einen Baumstumpf gehalten, war die Spitze eines eingeschneiten Kirchturms. In der Nacht war der Schnee geschmolzen und ich mit ihm sanft herabgesunken, das Pferd blieb aber hängen. Ich nahm nun meine Pistole, schoß den Halfter durch, das Pferd fiel herunter, ich setzte mich darauf und ritt fröhlich weiter.

Um zu beweisen, welch ein ausgezeichneter Reiter ich bin, darf ich nur erzählen, daß ich einst in einer Tee-Gesellschaft beim Grafen Przobofsky auf dem Tische die Schule durchgeritten habe, ohne eine Tasse zu zerbrechen.

Auf der Jagd hatte ich einst das Unglück, sämtlichen Schrot und den Flintenstein zu verlieren; gerade wie ich dieses bemerkte, fliegt eine Kette Hühner auf. Schnell entschlossen lade ich statt Blei den Ladstock in das Gewehr, schütte Pulver auf die Pfanne, lege an, schlage mir mit der Faust aufs Auge, daß die Funken sprühen, und schieße auf diese Weise sieben Hühner.

Auf meinen großen Reisen kam ich auch einst nach Schiras (in Persien) und bot dem Könige meine Dienste an. Se. Majestät nahmen mich sehr huldreich auf und beförderten mich sofort zum Mondaufseher, welches ein äußerst schwieriges und gefährliches Amt war. Ich mußte nämlich alle vier Wochen den Mond vom Himmel herunternehmen und frisch polieren lassen, damit er ja recht hell schiene, weil Se. Majestät daran ihre allerhöchste ganz besondere Freude zu haben geruhten.

Ich habe auch viele große Reisen zur See unternommen und dabei die gefährlichsten und wunderbarsten Abenteuer erlebt. Auf einer solchen Reise trafen wir einmal ein totes Seeungeheuer auf dem Wasser schwimmend. Da es zu groß war, um es ganz mitzunehmen, so schnitten wir ihm den Kopf ab und fanden darin unter andern einen großen Schiffsanker mit ungefähr vierzig Klafter Tau, welches an der linken Seite des Rachens in einem hohlen Zahne saß.

Neugierig, wie es im Innern des Ätna aussehen möge, bestieg ich einst diesen Berg und sprang den Krater hinab. Wer begreift aber mein Erstaunen, wie ich unten angekommen, den alten Heidengott Vulkanus antraf, der mich sehr höflich aufnahm, mir erzählte, hier unten sei seine Werkstatt, worin er mit den Cyklopen schmiede, und mich seiner Gattin, der Frau Venus, vorstellte.

Münchener Bilderbogen.
14. Auflage.
(Alle Rechte vorbehalten.)

Nro. 50.

Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn in München.

Herausgegeben und verlegt von **Braun & Schneider** in München.

Münchener Bilderbogen Nr. 50: *Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. Erster Bogen.*, Korpus 394.

Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. 55

Zweites Bogen.

Als ich einst meine Axt nach zwei Bären schleuderte, flog diese bis in den Mond. Schnell pflanzte ich eine Bohne, welche bis an den Mond wuchs. An dieser kletterte ich hinauf; wie ich aber wieder hinab wollte, war meine Bohne vertrocknet. Ich machte deshalb ein Seil aus Häckerling, weil es aber zu kurz war, hieb ich es oben ab und band es unten wieder an.

Auf Ceylon wurde ich von einem Löwen und einem Krokodil angefallen. Wie der Löwe auf mich einspringen will, werfe ich mich zu Boden, jener fährt über mich weg und in den Rachen des Krokodils. Nun hieb ich dem Löwen den Hals durch und rannte dann seinen Kopf so tief in den Rachen des Krokodils, bis es erstickte.

Meinem Jagdhunde band ich eine Flinte an den Leib, befestigte seinen Schweif an den Drücker und ließ ihn so jagen.

Mit meinem Litthauer setzte ich einst bei der Verfolgung eines Wildes mitten durch einen Wagen voll schöner Damen, der auf der Straße fuhr.

Mein Windspiel war so unermüdlich im Jagen, daß es sich nach und nach die Beine ablief, bis ich es nur noch als Dachshund gebrauchen konnte; wie es alt wurde und nicht mehr gut sah, hing ich ihm eine Laterne an den Schweif.

In meinen kräftigen Jahren hielt ich zwei Trompeter mit steifen Armen zum Fenster hinaus.

Um einen Bären zu fangen, bestrich ich eine Wagendeichsel mit Honig. Der Bär leckte so lange daran, bis er sich die ganze Deichsel durch den Leib geleckt hatte. Nun schlug ich hinter ihm einen Pflock ein, und der Bär konnte nicht wieder zurück.

Einst riß ein toller Hund ein Stück aus meinem Rocke; wie ich am andern Morgen die Kleiderkammer öffne, war der Rock toll geworden und hatte alles in seiner Nähe umgeworfen und gebissen.

Einst verfolgte ich mit meiner trächtigen Hündin einen Hasen. Plötzlich höre ich ein Geklaff wie von einem Rudel Hunde; wie ich hinzukam, hatten mein Hund und der Hase zu gleicher Zeit Junge geworfen; die jungen Hunde jagten sogleich mit.

Als einst ein Bär auf mich daher kam, ergriff ich seine beiden Tatzen und hielt ihn so lange fest, bis er totgehungert war.

Dem Bedienten meines Vaters gab ich einst eine Ohrfeige, die ihm den Kopf nach hinten drehte. Wenn nun mein Papa ausging, so hatte er zwei Bedienten mit sich, einer ging vorn, um zu sehen, was vorne passierte, und der Geohrfeigte ging hinterher, und sah, was hinten passierte.

Münchener Bilderbogen.
13. Auflage.
(Alle Rechte vorbehalten.)

Nro. 55.

Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn in München.

Herausgegeben und verlegt von Braun & Schneider in München.

Münchener Bilderbogen Nr. 55: *Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. Zweiter Bogen.*, Korpus 395.

Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen.

Dritter Bogen.

Bei einem Trinkgelage von Offizieren, dem ich beiwohnte, war ein alter General, der Unglaubliches leistete, ohne berauscht zu werden. Ich entdeckte, daß er dann und wann die Perücke und eine silberne Platte aufhob, die ihm als Hirnschädel diente, dann stiegen die Dünste der Spirituosa aus dem Kopfe empor. Er erlaubte mir, sie anzuzünden, und sie brannten in der herrlichsten blauen Flamme.

Auf einer Reise durch die Wüste näherte sich ein Löwe unserer Karawane; ich griff ihm in den Rachen und riß ihn mitten durch, so daß ich in jeder Hand die Hälfte hielt.

In Nubien bekam ich vom Könige diesen Leibstraußen zum Geschenke, der abgerichtet war, in der Luft zu reisen. Ich benutzte das vortrefflich, und habe manche Strecke mit Sack und Pack auf diese Weise zurückgelegt.

Einst als wir die Türken nach Oczakow hineintrieben, war ich der erste von den Unseren und drang mit dem Feinde in die Stadt. Ich sprengte ihn zum andern Tor wieder hinaus. Mein Lithauer mußte durstig sein, ich ritt zum Marktplatz zurück an einen Brunnen, und war

erstaunt, keinen meiner Husaren zu sehen. Das Pferd soff ganz unmäßig, unnatürlich und wollte nicht aufhören. Wie ich mich umsah, fand ich, daß der ganze Hinterteil des Pferdes fehlte, und das Wasser rann fort, wie es gekommen war.

Das erklärte sich so: Als ich pêle mêle mit dem Feinde in die Stadt jagte, hatte man plötzlich das Schutzgitter fallen lassen, was den Hinterteil meines Pferdes rein abschlug. Dieses richtete unter den ausgeschlossenen Feinden die fürchterlichste Verheerung an, während ich die fliehenden massakrierte.

Im Lager ließ ich von unserm Kurschmied die beiden Teile mit jungem Lorbeer zusammennähen; die Wunde heilte, der Lorbeer wölbte sich zur Laube, so daß ich oft im Schatten meiner, sowie meines Rosses Lorbeeren spazieren ritt.

An einem Teiche, auf dem Wildenten schwammen, tat ich einen guten Fang. Ich befestigte ein Stückchen Speck an eine Hundeleine und warf es ins Wasser. Eine Ente verschlang den Bissen. Verdaut entschlüpfte er sogleich hinten wieder. Eine zweite Ente verschlang ihn — dieselbe Folge — dies ging fort, bis sie alle an der Schnur waren, da zog ich sie ans Land.

Einst beim Jagen schoß ich auf eine Bache, vor der ein Frischling trabte; ich fehlte, jedoch die Bache blieb stehen, während das Junge davonlief. Wie ich hinzukam, sah ich, daß es eine blinde Sau sei, die des Frischlings Schwänzlein im Rachen hielt. Das Junge hatte die Alte so geführt und meine Kugel hatte den Leitzaum durchgerissen.

Münchener Bilderbogen.
8. Auflage.
(Alle Rechte vorbehalten.)

Nro. 232.

Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn in München.

Herausgegeben und verlegt von **Braun & Schneider** in München.

Münchener Bilderbogen Nr. 232: *Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. Dritter Bogen.*, Korpus 396

Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 172: *Münchhausen's Fahrten u. Abenteuer I.*, Korpus 296

Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 173: *Münchhausen's Fahrten u. Abenteuer II.*, Korpus 297

***Kasperl-Theater. Erstes* bis *Sechstes Stück.* (Korpus 413 – 418). und: *Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder. Mit schönen Sprüchlein. Erster* bis *Dritter Bogen.* (Korpus 435 – 437).**

Das Kasperltheater zählt zu den ursprünglichsten Formen des Theaters und geht auf eine lange Tradition von Puppenspielen zurück, deren Figurenensemble sich bis zur Antike zurückverfolgen lässt: „Im Menschentheater gab es Spaßmacher schon in der Antike. Im alten Griechenland war ‚Mimus' und im römischen Reich ‚Maccus' bekannt. Mimen und Gaukler brachten später die lustige Figur auch in das Puppenspiel."[637] Das Handpuppenspiel selbst lässt sich in Europa bereits im 13. Jahrhundert nachweisen; erste Abbildungen des Puppentheaters finden sich im 14. Jahrhundert im *Alexanderroman*.[638] Minuth verweist auf eine Figur mit Narrenmütze und Knüppel – letzterer sei „das Wahrzeichen des Narren".[639] Bereits zu dieser Zeit prügelte die Figur des Narren auf andere Menschen ein, eine Grundthematik, die sich auch in späteren Varianten, etwa dem englischen *Punsch and Judy* Spiel, nachweisen lässt. Ihnen gemein ist die nicht verschriftlichte Spielvariante, d. h. den Stücken lagen Figuren und ihre Eigenschaften, nicht aber Text zugrunde und sie erinnern an die Serialitätskategorie *Serie*: „Unlike other popular puppet theaters, the theater of Punch and Judy does not perform a repertoire of different plays, but variations on a single play. This play has very little plot, but consists of a succession of scenes in which Punch encounters the hangman and the devil and either is or, more often, is not punished for his crimes."[640] In dieser Geschichte tritt auch der Teufel auf und versucht Punch in die Hölle zu ziehen, was ihm nicht immer gelingt:

> Punch resists, and there is a terrible battle, which is won sometimes by the Devil and sometimes by Punch. During the heyday of the show in the early nineteenth century, the victor was almost always Punch; [...] The victory over the Devil seems to have been typically English. Hans R. Purschke describes a contrasting scene from a Viennese Kasperl show: 'Kasperl has three murders on his conscience. Then the Devil comes in with a long, red tongue and black horns. Kasperl begs, implores, males excuses; Lucifer already has him by the nacktie; then an angel appears and rescues him. Kasperl jumps and dances. All of a sudden, Frau Kasperl returns – she has come back to life, and there is great joy.'[641]

Kasper, auch als *Hanswurst*, *Harlekin, Punch* oder *Polichinell* bekannt,[642] trifft neben dem Teufel auf das gleiche Figureninventar wie Don Juan – eine Figur, die, ob ihrer lockeren Sitten, immer wieder verboten wurde –[643] und gerät vornehmlich mit seiner eigenen Frau in Streit. Ebenfalls kommt es immer wieder zu Hinrichtungen, etwa bei *Punch and Judy*, der

---

[637] Minuth, Johannes: Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte. Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst. Frankfurt am Main 1996. S. 21.
[638] Vgl. ebd. S. 21 – 22.
[639] Vgl. ebd. S. 23.
Der Knüppel oder Stock gehört auch zum Inventar des Narren im Tarot. Der Narr, *Le Mat*, bildet den Ursprung des Tarots, er steht für die sich entwickelnde Person, die verschiedene Grade zu durchschreiten hat, ehe er die Welt, *Le Monde*, erreicht. Er trägt zwei Stöcke bei sich: Einen, um sein Hab und Gut über der Schulter tragen zu können, sowie einen Spazierstock. Der Stock bzw. Knüppel steht im *Tarot de Marseille* für eine der zwei irdischen Verlangen (sein Gegenstück sind die Münzen). Er verkörpert sexuelle sowie schöpferische Energie: „Er repräsentiert die Kraft der wachsenden Natur, der schöpferischen und sexuellen Potenz. [...] Die beiden aktiven Farben, Schwert und Stab, sind zu zwei schwarzen Symbolen geworden: Pik und Kreuz." (Jodorowsky, Alejandro und Marianne Costa: Der Weg des Tarot. S. 62.)

[640] Howard, Ryan: Punch and Judy in 19th Century America. A History and Biographical Dictionary. North Carolina und London: 2013. S. 15.
[641] Ebd. S. 22.
[642] Vgl. ebd. S. 17; S. 41.
[643] Vgl. ebd. S. 39.

Punch bzw. Kasper nur entkommt, weil der Protagonist vorgibt, den Ablauf einer Exekution nicht zu verstehen und so den Henker dazu bewegt, „den Kopf in die Schlinge“ zu stecken, [644] was für den Scharfrichter tödliche Folgen nach sich zieht.[645] Szenen und Motive, die sich auch in Carl August Reinhardt Bilderbogenserie (Korpus 413 – 418) nachweisen lassen. Die Reihe aus den *Münchner Bilderbogen* besitzt ein wichtigen Stellenwert in der Puppentheaterforschung, denn sie ist neben einer Stücksammlung von Johannes E. Rabe ein weiteres „wertvolle[s] Zeugnis[.], wie im 19. Jahrhundert Kaspertheater gespielt wurde.“[646]Minuth verweist auf die Gemeinsamkeiten der abgebildeten Szenen, die C. Reinhardts illustrierte, mit ähnlichen Abläufen, die in Hamburg zu finden sind. Hans R. „Purschke meint sogar, einige Szenen – da Texte bayerischer Kasperspieler den Abbildungen unterlegt sind – dürften etwas älter und ursprünglicher sein. [...] Alle sechs Stücke sind ganz im Stil des traditionellen Jahrmarktsspiels abgefaßt und enden mit Mord und Totschlag. Am Ende bleibt immer ein frech grinsender, sich mit Stock, Prügel und Peitsche gegen seinen Angreifer erfolgreich wehrender Kasper zurück.“[647]

Trotz der wiederkehrenden Szenen, die sich auch in dieser Reihe nachweisen lassen, kann eine exakt Darlegung der Einflüsse des Bogens nicht vorgenommen werden, denn das Puppentheater greift im 19. Jahrhundert vor allem aktuelle Themen auf und stützt sich auf Improvisationen. So gibt etwa eine andere Kasperfigur mit Namen Pulcinella – eine Urahne des Polichinell – auf der Bühne wieder, was am Tag in der Stadt oder näheren Umgebung vorfiel.[648] Eine genaue Erschließung der Quellenlage und Deutung des Stückinhalts verbietet sich somit. Eine Ausnahme bildet jedoch das erste Stück. Bei *Kasperl als Rekrut in der Türkei* (Korpus 413) stehen nicht etwa die Türken im Mittelpunkt der Kritik, sondern vielmehr der bayerischen Staat:

> Auf den ersten Blick erinnert das Stück an die ehemalige ‚Türkengefahr‘. Mit der Darstellung von Kaspers Widerstand gegen Sultan und Feldmarschall versuchte der Puppenspieler verdeckt Kritik am bayerischen Militärwesen zu üben. Eine direkte Art, solche Respektspersonen als auslassenswert zu zeigen, hätte jedoch sofort zu einem Aufführungsverbot des Stückes geführt. [...] Eine Solche Szene dürfte dem niederen Volks, dem Publikum Kaspers, aus der Seele gesprochen haben, denn immer wieder war die Bevölkerung in Kriege verwickelt. Und diese Kriege nahmen an Brutalität zu, denn die einfachen Nahkampfmittel wurden durch Flinten ersetzt. Außerdem verpflichtete die Obrigkeit nun Männer zum Waffendienst, wohingegen früher Konflikte noch mit Söldnertruppen ausgetragen wurden.[649]

---

[644] Ein Topos, der auch in Hänsel und Gretel Anwendung findet und zum Überleben der Kinder beiträgt:

> Und wenn Gretel darin war, wollte sie den Ofen zumachen, und Gretel sollte darin braten, und dann wollte sie’s auch aufessen. Aber Gretel merkte, was sie im Sinne hatte, und sprach: ‚Ich weiß nicht, wie ich’s machen soll; wie komm ich da hinein?‘ ‚Dumme Gans‘, sagte die alte, ‚die Öffnung ist groß genug, siehst du wohl, ich könnte selbst hinein‘, krappelte heran und steckte den Kopf in den Backofen. Da gab Gretel einen Stoß, daß sie weit hineinfuhr, machte die eiserne Tür zu und schob den Riegel vor. Hu! da fing sie an zu heulen, ganz grauselich; aber Gretel lief fort, und die gottlose Hexe mußte elendiglich verbrennen.

(Grimm, Jacob und Wilhelm: Hänsel und Gretel. In: Kinder- und Hausmärchen. Band 1. S. 106 – 107.)

[645] Minuth, Johannes: Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte. S. 37.

[646] Ebd. S. 61.

[647] Ebd. S. 61.

[648] Vgl. ebd. S. 41.

[649] Ebd. S. 63 – 64.

In der Verweigerung des Krieges und dem Aufstand gegen die Obrigkeit sieht Minuth die wichtigste Charaktereigenschaft Kaspers im 19. Jahrhundert.[650]

***Münchener Bilderbogen* Nr. 101: *Kasperl-Theater. Erstes Stück: Kasperl als Rekrut in der Türkei.*, Korpus 413.**	
Panel 1	Text (T): Kasperl trifft auf den Sultan. Der Sultan will fünfhunderttausend Mann in den Krieg schicken, um alle Christen umzubringen. Doch die Armee, so Kasperl, sei nicht einsatzbereit, denn es fehlen fünf Mann. Folglich befiehlt der Sultan, dass auch Kranke oder behinderte Menschen marschieren sollen, denn sein Koch brauche zehntausend Christenköpfe, um aus den Zungen Pasteten und aus den Ohren Salat machen zu können. Wer nicht marschiert, werde gehängt. Bild (B): Sultan und Feldmarschall stehen nebeneinander und reden. Fokus (F): Sultan / Feldmarschall. Bildmittelpunkt (BM): Leer. Perspektive (P): Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 2	T: Ein Werber, ein Schneider (Zwirn) und ein Jude (Schmuel) treten auf. Beide sollen in den Krieg und laufen davon. Kasperl kommt herbei. B: Schmuel (Mitte) und Zwirn (rechts) sprechen mit dem Werber (links). F: Schmuel. BM: Schmuel. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 3	T: Nun will der Werber Kasperl rekrutieren, dieser gibt aber vor, seinen Beruf nicht zu verstehen. Ist er nun ein Gerber oder ein Färber? Kasperl soll exerzieren. B: Kasperl kommt herbei. F: Kasperl. BM: Kasperl. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 4	T: Kasperl bekommt eine Flinte und will Wasser hineingießen. Er schlägt dem Werber die Flinte auf den Kopf. Ein Feldmarschall tritt auf. Kasperl soll erhängt werden, gibt aber vor nicht zu verstehen, wo sein Kopf nun hineingesteckt werden soll. B: Kasperl schlägt den Werber. F: Kasperl. BM: Kasperl und Werber. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 5	T: Als der Feldmarschall seinen eigenen Kopf zwecks Demonstration des Galgens in die Schlinge steckt, zieht Kasperl am Seil und tötet seinen Henker. B: Kasperl erhängt den Werber. F: Der erhängte Werber. BM: Der Galgen. P: Auf Augenhöhe (Werber).
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung.*
Panel 6	T: Mit Hilfe des Galgens und dem an ihm hängenden Feldmarschalls erschlägt Kasperl den Sultan.

[650] Vgl. ebd. S. 64.

***Münchener Bilderbogen* Nr. 101: *Kasperl-Theater. Erstes Stück: Kasperl als Rekrut in der Türkei.*, Korpus 413.**	
	B: Kasperl erschlägt den Sultan mit dem Galgen, an dessen Seil noch der Werber hängt. F: Kasperl mit Galgen, an dem der Werber hängt. BM: Kasperl. P: Auf Augenhöhe.

***Münchener Bilderbogen* Nr. 102: *Kasperl-Theater. Zweites Stück: Don Juan.*, Korpus 414.**	
Panel 1	Text (T): Kasperl soll Don Juans letztes Hemd und seinen Mantel verkaufen, da er durstig ist. Als dieser endlich auf Don Juan trifft, gibt er vor, angeraucht zu sein. Der Schelm habe auch einen Wein gekauft, ihn aber in seinen Hut geschüttet, was zum Verlust der Flüssigkeit führte. Um nun doch an Geld zu gelangen, soll Kasperl bei Don Juans Vater, Pantolfius vorsprechen. Vor dessen Haus stehend ruft er immer wieder: „Pantoffel!“ Bild (B): Kasperl und Don Juan reden miteinander. Fokus (F): Kasperl und Don Juan. Bildmittelpunkt (BM): Leer. Perspektive (P): Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 2	T: Es stellt sich heraus, dass Kasperl als Kind von Don Juan aufgenommen wurde. Pantolfius, über die Trinksucht seines Sohnes verärgert, schlägt vor, aus dem Fluss zu trinken, holt dann aber dennoch Geld, damit sich Kasperl und Don Juan Stricke kaufen können, um sich zu erhängen. B: Kasperl spricht mit Pantolfius. F: Kasperl und Pantolfius. BM: Leer. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand*
Panel 3	T: Kasperl stößt ihn mit der Spitze seines Huts zurück ins Haus und kehrt dann zu Don Juan zurück. Das Geld investierte er bereits in Alkohol und steht nun mit leeren Händen vor seinem Herren. Nun versucht Don Juan, bei seinem Vater Geld zu schnorren. B: Kasperl stößt Pantolfius mit der Spitze seines Huts / seiner Narrenkappe. F: Kasperl. BM: Kasperl. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand*
Panel 4	T: Kasperl schlägt ihn mit dem Absatz seines Schuhs auf die Nase, während Don Juan verspricht, seine Seele dem Teufel zu verkaufen, würde er dafür Geld erhalten. Der Schelm ruft den Teufel an. B: Kasperl schlägt Pantolfius mit dem Absatz seines Schuhs auf die Nase. Dabei bewegt er sein Bein mit Hilfe seiner Hände. F: Kasperl. BM: Kasperl. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand*
Panel 5	T: Der Teufel erscheint und teilt dem unglückseeligen Don Juan mit, dass seine Seele bereits Eigentum des Teufels sei. B: Don Juan (links), der Teufel (Mitte) und Kasperl (rechts) sprechen miteinander.

***Münchener Bilderbogen* Nr. 102: *Kasperl-Theater. Zweites Stück: Don Juan.*, Korpus 414.**	
	F: Der Teufel. BM: Teufel. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung.*
Panel 6	T: Don Juan wird vom Teufel verschleppt. Kasperl freut sich über die Ereignisse und geht ab. B: Der Teufel umfasst Don Juan und fährt mit ihm in die Hölle. F: Teufel und Don Juan. BM: Teufel und Don Juan. P: Auf Augenhöhe.

***Münchener Bilderbogen* Nr. 103: *Kasperl-Theater. Drittes Stück: Frau Kasperl und die Köchin.*, Korpus 415.**	
Panel 1	Text (T): Frau Kasperl braucht Geld für Zucker, Kaffee und Wein, doch auch Kasperl fehlt Geld für Wein und sie bitte Kasperl, nach Hause zu kommen. Dieser wartet aber auf seine Freundin, die für ihn kocht und der er immer wieder die Ehe verspricht. Bild (B): Frau Kasperl umarmt Kasperl und scheint ihn küssen zu wollen. Fokus (F): Kasperl und Frau Kasperl. Bildmittelpunkt (BM): Kasperl und Frau Kasperl. Perspektive (P): Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 2	T: Die beiden Frauen streiten sich um Kasperl. B: Kasperl steht zwischen Frau Kasperl und Karline (seine Freundin, sie hält eine Wurst in der rechten Hand). Die Frauen streiten miteinander. F: Kasperl und die Wurst von Karline. BM: Kasperl. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung.*
Panel 3	T: Beide ziehen Kasperl hin und her, er reißt sich los und flieht. Karline, Kasperls Freundin, ohrfeigt Frau Kasperl, beide prügeln sich und Karline flieht. B: Die beiden Frauen reißen an Kasperls Armen. F: Kasperl. BM: Kasperl. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung.*
Panel 4	T: Karline kehrt mit einem Besen zurück und prügelt auf Frau Kasperl ein. B: Karline setzt mit einem Besen zum Schlag auf Frau Kasperl an. F: Karline und Frau Kasperl. BM: Frau Kasperl und Karline. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung.*
Panel 5	T: Nun kehrt Kasperl zurück, schlägt beide Frauen mit einem Knüppel nieder, wirft sie in einen Kasten und setzt sich auf diesen. B: Karline schlägt auf Frau Kasperl ein bzw. beide Frauen befinden sich in einem Handgemenge. Kasperl kommt hinterrücks mit einer Keule an und ist im Begriff,

***Münchener Bilderbogen* Nr. 103: *Kasperl-Theater. Drittes Stück: Frau Kasperl und die Köchin.*, Korpus 415.**	
	zuzuschlagen. F: Kasperl, Frau Kasperl und Karline. BM: Kasperl, Frau Kasperl und Karline. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 6	T: Ein Nachtwächter tritt auf und erkundigt sich nach dem verursachten Lärm. Kasperl gibt an, zwei Frauen hätten Zwetschgen kaufen wollen und er bietet dem Ordnungshüter an, von den Früchten zu kosten, er müsse nur in die Kiste greifen. Dieser wundert sich über die Frauen, doch Kasperl behauptet, die Zwetschgen lägen unter ein paar Röcken. Der Nachtwächter greift erneut in die Kiste. B: Kasperl sitzt auf einer Kiste und hält seine Keule in der Hand. Er spricht mit dem Nachtwächter. F: Kasperl und der Nachtwächter. BM: Kasperl und der Nachtwächter. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 7	T: Kasperl klemmt den Kopf des Nachtwächters ein und überlegt, mittels einer Schubkarre die Kiste zum Wasser zu bringen, um sie zu versenken. B: Kasperl verklemmt den Kopf des Nachtwächters in der Kiste, auf der er noch immer sitzt. F: Kasperl. BM: Kasperl und der Nachtwächter. P: Auf Augenhöhe.

***Münchener Bilderbogen* Nr. 104: *Kasperl-Theater. Viertes Stück: Kasperl und der Teufel.*, Korpus 416.**	
Panel 1	Text (T): Der Teufel will Kasperl zu sich holen. Er nimmt das Objekt aus dem dritten Stück, vertauscht es mit einer runden Kiste und tritt ab. Auftritt Kasperl. Der Schelm wundert sich über die gestohlene Kiste. Bild (B): Eine runde Kiste befindet sich im Bild, im rechten Bereich sieht man die Hörner des Teufels. Fokus (F): Runde Kiste. Bildmittelpunkt (BM): Leer. Perspektive (P): Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 2	T: Er entdeckt die Kiste des Teufels. B: Kasperl geht an der Kiste vorbei und schaut neugierig zurück. F: Kiste und Kasperl. BM: Kasperl und die Kiste. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung.*
Panel 3	T: Kasperl wird neugierig und will wissen, was sich in der Kiste befindet. B: Kasperl wendet sich der Kiste zu und begutachtet diese. F: Kiste und Kasperl. BM: Kiste und Kasperl. P: Auf Augenhöhe.

***Münchener Bilderbogen* Nr. 104: *Kasperl-Theater. Viertes Stück: Kasperl und der Teufel.*, Korpus 416.**	
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung.*
Panel 4	T: Der Schelm horcht. B: Kasperl horcht an der Kiste. F: Kiste und Kasperl. BM: Kiste und Kasperl. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung.*
Panel 5	T: Nun riecht er an der Kiste. B: Er riecht an der Kiste. F: Kiste und Kasperl. BM: Kasperl. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung.*
Panel 6	T: Kasperl entfernt den Deckel. B: Er öffnet die Kiste und klemmt sich die Nase ein. F: Kiste und Kasperl. BM: Kiste und Kasperl. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung.*
Panel 7	T: Der Teufel springt heraus und der Schelm wundert sich über das andersartige Aussehen des dunklen Herrschers. Es stellt sich heraus, dass Kasperl von des Teufels Schwager geholt werden soll. Kasperl spricht einen Bannspruch und macht den Deckel zu. B: Der Teufel springt aus der Kiste. Kasperl ist nicht im Bild. F: Der aus der Kiste springende Teufel. BM: Kiste mit Teufel. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 8	T: Nun setzt er sich auf die Schachtel und beschwört und bannt den Teufel immer wieder, damit dieser sich den Kopf am Deckel der Schachtel stößt. Der Teufel bittet um Nachsicht, würde er den Schelm nicht holen, bekäme er Ärger mit seiner höllischen Großmutter. Kasperl bittet darum sein Testament machen zu dürfen. B: Kasperl, auf der Kiste sitzend, beschwört den Teufel, der mit dem Kopf an den Deckel derselben stößt. F: Kasperl auf und der Teufel in der Kiste. BM: Kasperl. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 9	T: Kasperl holt eine Keule und schlägt den Teufel nieder. B: Kasperl erschlägt den Teufel mit seiner Keule. F: Kasperl und seine Keule. BM: Kasperl mit Keule. P: Auf Augenhöhe.

***Münchener Bilderbogen* Nr. 105: *Kasperl-Theater. Fünftes Stück: Das geheimnisvolle Thier.*, Korpus 417.**	
Panel 1	Text (T): Kasperl trägt die runde Schachtel aus dem vierten Stück auf seinem Rücken, in ihr befindet sich Frau Kasperl. Diese schaut aus der Kiste und ohrfeigt ihren Mann. Bild (B): Kasperl trägt die runde Kiste auf seiner Schulter, seine Frau schaut heraus. Fokus (F): Kasperl und Frau Kasperl. Bildmittelpunkt (BM): Kasperl und Frau Kasperl. Perspektive (P): Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 2	T: Sie ohrfeigt ihren Mann weiter. Kasperl sieht ein geheimnisvolles Tier, das immer „Piep“ sagt. Er will es streicheln, doch es schnappt nach ihm. Der Schelm holt eine Bratwurst. B: Während er die Kiste trägt, ohrfeigt ihn Frau Kasperl. F: Kasperl und Frau Kasperl. BM: Kasperl und Frau Kasperl. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 3	T: Kasperl füttert das Tier. B: Kasperl will ein Tier mit einer Wurst füttern. F: Kasperl und seine Wurst. BM: Leer. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung.*
Panel 4	T: Das Tier versucht Kasperls Arm zu fressen. B: Das Tier versucht des Kasperls Arm zu fressen. F: Kasperl und das Tier. BM: Kasperls Arm im Maul des Tieres. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung.*
Panel 5	T: Nun versucht es, Kasperl komplett zu fressen und beißt ihn in sein Hinterteil. B: Das Tier beißt Kasperl in den Hintern. F: Kasperl und das Tier. BM: Kasperl Hinterteil im Maul des Tiers. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung.*
Panel 6	T: Kasperl holt seine Keule, doch auch diese wird vom Tier gebissen. B: Das Tier beißt in Kasperls Keule. F: Kasperl und das Tier. BM: Kasperls Keule. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung.*
Panel 7	T: Kasperl versucht das Tier zu schlagen und läuft mit seiner Keule hinter ihm her. B: Kasperl prügelt auf das Tier ein. F: Kasperl und das Tier. BM: Kasperl Hände, mit denen er die Keult festhält. P: Auf Augenhöhe.

***Münchener Bilderbogen* Nr. 106: *Kasperl-Theater. Sechstes Stück: Kasperle und der Tod.*, Korpus 418.**	
Panel 1	Text (T): Kasperl schleppt den Teufel herbei und will ihn zu des Teufels Großmutter schicken. Der Teufel sieht den Tod durch das Fenster blicken. Bild (B): Kasperl sitzt auf dem Teufel, der so erschöpft daliegt, dass seine Zunge heraushängt und hält ihn am Nacken fest. Fokus (F): Kasperl und der Teufel. Bildmittelpunkt (BM): Kasperl und Teufel. Perspektive (P): Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 2	T: Der Tod (ein Skelett) tritt auf und verkündet, dass Kasperl sterben müsse. Er könne freiwillig mit ihm gehen oder werde dazu gezwungen. B: Kasperl spricht mit dem Tod. F: Kasperl und der Tod. BM: Leer. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Handlung zu Handlung.*
Panel 3	T: Kasperl nimmt seine Keule und zerschlägt den Knochenmann. B: Kasperl zerschlägt den Tod mit seiner Keule. F: Kasperl und die Einzelteile des Todes. BM: Kasperl und der Tod. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 4	T: Kasperl wendet sich an den Rezipienten und verabschiedet sich. B: Kasperl wendet sich an den Rezipienten und hält ihm eine Sparbüchse entgegen. F: Kasperl. BM: Kasperl. P: Auf Augenhöhe.

Bei der Analyse sticht eine Korrelation zwischen der Länge des begleitenden Textes und der verwendeten Induktionsmethode heraus. Ein längerer Text wie etwa im ersten Panel des ersten Stücks, *Kasperl als Rekrut in der Türkei*, wird mittels eines Übergangs *Von Szene zu Szene* mit dem zweiten Panel verknüpft, denn es erfolgt eine große Veränderung des Orts oder der Zeit (auch Zeitsprünge sind möglich). Von Bogen zu Bogen werden die zeitlichen Abstände kürzer. *Kasperl als Rekrut in der Türkei* verwendet eine Induktionsmethode *Von Szene zu Szene,* eine *Von Handlung zu Handlung* sowie drei Gegenstandsübergänge. In *Don Juan.*, dem zweiten Stück, werden ebenfalls ein Übergang *Von Szene zu Szene* sowie ein Handlungs- und drei Gegenstandsübergänge verwendet. *Frau Kasperl und die Köchin*, das dritte Stück, verzichtet auf die Induktionsmethode *Von Szene zu Szene* und stützt sich auf drei Gegenstands- und drei Handlungsübergänge, während *Kasperl und der Teufel (Viertes Stück)* drei Gegenstands- und fünf Handlungsübergänge aufweist. Ähnlich verfährt man in *Das geheimnisvolle Thier*: zwei Gegenstands- treffen auf vier Handlungsübergänge. Das finale Stück, *Kasperl und der Tod*, schließt mit zwei Gegenstandsübergängen und einem Handlungsübergang.

Insbesondere *Kasperl und der Teufel* überrascht in der Wahl seiner Induktionsmethoden und der Unterteilung von Zeit und Rhythmus. Panel 2 bis 6 zeigen Kasperl, der die Teufelskiste inspiziert. Die verwendete Induktionsmethoden lauten *Von Handlung zu*

Handlung, Kasperl wird bei verschiedenen Handlungen gezeigt, währen der Text dem Bild Dialogzeilen hinzufügt (überschnittenes Text-Bild-Verhältnis – davon abgesehen verhält sich das Zusammenspiel von Text und Bild in den Bogen weitestgehend textlastig, d. h. das Bild illustriert einen Moment des Textes, fügt aber keine weiteren Informationen hinzu). Es entsteht ein kinematografischer Eindruck wie in Lothar Meggendorfers *Der Japanese und sein Kind*, Korpus 578.[651] Sehr ähnlich erzählt auch *Das geheimnisvolle Thier*: Panel 3 bis 7 zeigen Kasperls aufeinandertreffen und Kampf mit besagtem Tier. Der Text indes gerät etwas länger als zuvor und doch wird die Induktionsmethode *Von Handlung zu Handlung* gebraucht. Auch liegt ein überschnittenes Text-Bild-Verhältnis vor. Betrachtet man hierzu das dritte Stück, *Don Juan*, das zwischen Panel 2 und 4 Gegenstandsübergänge verwendet, die teilweise die Länge des zuvor beschriebenen Bogens einnehmen, zeigt sich, wie stark die Temporalität der Induktionsmethoden variiert.

Die kinematografischen Szenen des Bogens weisen bereits auf Panelgruppen hin. Sie finden sich in folgenden Bogen:

Bogen	Panelgruppen	Handlung
Kasperl als Rekrut in der Türkei.	Panel 5 und 6.	Kasperl tötet den Feldmarschall mit einer List (5) und verprügelt mit dem Galgen den Sultan (6).
Don Juan.	Panel 3 und 4, Panel 5 und 6.	Kasper stößt Pantolfius mit seiner Kappe (3) und tritt ihn ins Gesicht (4). Der Teufel erscheint (5) und verschleppt Don Juan (6).
Frau Kasperl und die Köchin.	Panel 2 bis 5, Panel 5 und 6.	Frau Kasperl und Karline treffen aufeinander (2), geraten in Streit (3), verprügeln sich gegenseitig (4), Kasperl verprügelt die Frauen (5). Kasperl trifft auf den Nachtwächter (5) und klemmt ihn in die Kiste ein (6).
Kasperl und der Teufel.	Panel 2 bis 6.	Kasperl untersucht eine Kiste.
Das geheimnisvolle Thier.	Panel 1 und 2, Panel 3 bis 7.	Kasperl streitet sich mit seiner Frau, die noch immer in der Kiste sitzt (1 und 2), Kasperl entdeckt (3) und kämpft (4 bis 7) mit dem unbekannten Tier.
Kasperl und der Tod.	/	/

Die Induktionsmethoden der Panelgruppen entsprechen immer Von *Handlung zu Handlung* bzw. *Von Gegenstand zu Gegenstand*. Wird *Von Gegenstand zu Gegenstand* verwendet, sind die temporalen Verhältnisse des Textes größer, als die der Bilder, d. h. die Bilder scheinen in kurzen Abständen (*Von Handlung zu Handlung*) aufeinander zu folgen, während die eigentliche Zeit durch den Text reguliert wird (*Von Gegenstand zu Gegenstand*). Auch Narrationsgruppen sind Teil des Bogens:

Bogen	Narrationsgruppen	Handlung
Kasperl als Rekrut in der Türkei.	Panel 1.	Der Sultan gibt den Kriegsbefehl (1).
	Panel 2.	Der Werber trifft auf den Juden und den Schneider (2).
	Panel 3 bis 6.	Kasperl tritt auf und besiegt die Staatsmacht (3 bis 6).
Don Juan.	Panel 1.	Don Juan und Kasperl beschließen den Besuch Kaspers bei Pantolfius (1).
	Panel 2 bis 4.	Kasperl trifft auf Pantolfius und prügelt ihn (2 bis 4).
	Panel 5 und 6.	Der Teufel tritt auf und verschleppt Don Juan (5 und 6).
Frau Kasperl und	Panel 1.	Kasperl und Frau Kasperl diskutieren die Ausgangslage

[651] Vgl. hierzu die entsprechende Analyse in *Kapitel II. III: b) Panelstruktur.*

Bogen	Narrationsgruppen	Handlung
die Köchin.		(1).
	Panel 2 bis 5.	Karline kommt hinzu und ein Streit entfacht (2 bis 5).
	Panel 6 bis 7.	Der Nachtwächter tritt auf, greift in die Kiste und wird in sie geklemmt (6 bis 7).
Kasperl und der Teufel.	Panel 1.	Der Teufel platziert eine Kiste (1).
	Panel 2 bis 6.	Kasperl inspiziert die Kiste (2 bis 6).
	Panel 7 bis 9.	der Teufel erscheint und Kasperl verprügelt ihn (7 bis 9).
Das geheimnisvolle Thier.	Panel 1 und 2.	Kasperl streitet noch immer mit Frau Kasperl (1 und 2).
	Panel 3 bis 7.	Er entdeckt das Tier und verprügelt es (3 bis 7).
Kasperl und der Tod.	Panel 1.	Kasperl verprügelt den Teufel (1).
	Panel 2 bis 3.	Der Tod tritt auf und wird verprügelt (2 bis 3).
	Panel 4.	Kasperl beschließt das Stück mit einem Appell an den Rezipienten (4).

Anders als in den zuvor analysierten Reihenbogen spielt die Handlung in einem Puppentheater,[652] die verwendete Perspektive kann demnach nicht variieren. Trotz des Puppenkastens sieht der Rezipient jedoch zu keinem Zeitpunkt alle Ränder desselben. Dass es sich um einen Puppenkasten handelt, wird im letzten Panel des sechsten Bogens, *Kasperl und der Tod* (Kasperl durchbricht die vierte Wand und wendet sich direkt an den Zuschauer), sowie in Panel 1 (Kasperl verprügelt den Teufel) und im ersten Bogen, *Kasperl als Rekrut in der Türkei* (Kasperl verprügelt den Werber), deutlich. Panel 3 im sechsten Bogen, *Kasperl und der Tod* (Kasperl zerschlägt den Tod, der in Gestalt eines Skeletts erscheint mit seiner Keule), verwendet i. Ü. keine Speedlines, obschon der Knochenmann zerberstet. Weder die Knochen noch die Keule sind in der Bogenreihe jemals von Speelines umgeben. Die Actionsequenzen sind demnach eingefrorene Momente.

Der Bogen wird von oben nach unten sowie von links nach rechts gelesen, d. h. er ist in zwei senkrechte Spalten unterteilt und entspricht somit der westlichen Leserichtung. Abgesehen vom ersten Bogen, *Kasperl als Rekrut in der Türkei*, bauen die Bogen der Reihe aufeinander auf, d. h. die Handlung verhält sich Bogenübergreifend: Der zweite Bogen stellt den Teufel vor, im dritten Bogen trifft Kasperl auf seine beiden Frauen und sperrt sie und einen Nachtwächter in eine Kiste ein (die ‚Frauenkiste'), im vierten Bogen tauscht der Teufel die Kiste aus und es kommt zu einer Schlägerei mit dem dunklen Herrscher, im fünften Bogen – Kasperl trägt die Frauenkiste bei sich – entdeckt er ein seltsames Tier und im sechsten Bogen begegnet er erneut dem Teufel sowie dem Tod Höchstselbst. Es sei festzuhalten, dass die Bilderbogenreihe sowohl als sequenzielle Geschichte als auch als Storyboard / Szenenbuch verwendet werden kann und – ein Hinweis auf die jeweils auftretenden Personen findet sich noch vor der illustrierten Geschichte des jeweiligen Bogens – vermutlich auch als solches konzipiert wurde.[653] Die Struktur entspricht S 3, Abweichung 5 und auf der McCloud-Realismusskala belegen die Bogen den Bereich 49 bis 57 sowie 64 bis 69 – es handelt sich somit um detailliert-realistische, wenn auch überzeichnete Figuren.

[652] Der Bogen erinnert somit entfernt an *Eine Morithat* (Korpus 263). Vgl. hierzu auch das entsprechende Analysekapitel in *Kapitel II. III: b) Panelstruktur.*

[653] Vgl. hierzu auch: Minuth, Johannes: Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte. S. 60 – 64. Zum Spannungsfeld Theater / Comic siehe auch: Hahn Annegret u. Berit Schuck (Hg.): Comic meets Theater. Berlin 2006. Die Kombination von Comic und Theater findet sich indes immer wieder. Das Staatstheater Braunschweig inszenierte z. B. Bertold Brechts *Der gute Mensch von Sezuan* (Michael Talke) mit Masken, die von der Maskenbildnerin Ellen Hofmann an Barus Comic *Elende Helden* (Baru und Pierre Pelot. 2009) anlehnte. (Vgl. Preuß, Axel und Angelika Andrzejewski: Der gute Mensch von Sezuan. Parabelstück von Bertolt Brecht. Musik von Paul Dessau. Materialmappe. Braunschweig 2013. S. 10 – 11.)

Kasperl tritt indes noch in einer weiteren relevanten Bogenreihe der *Münchener Bilderbogen* auf.[654] In *Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder. Mit schönen Sprüchlein* (Korpus 435 – 437), erlebt er neue Abenteuer, die sich deutlich von den anderen Bogen unterscheiden, da sie nur Silhouetten zeigen. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beauftragte der Verlag *Braun & Schneider* Silhouettenkünstler für die *Münchener Bilderbogen*. Wie man dem Begleittext der virtuellen Ausstellung *Der Engel Lichterglanz und schwarze Narretei. Winter im Münchener Bilderbogen* der Universitätsbibliothek Regensburg entnehmen kann, stammt der erste Bogen dieser Art von Kaspar Braun. *Die Bauernkirchweih* (*Münchener Bilderbogen* Nr. 107, nicht im Korpus) sei demnach enorm erfolgreich gewesen:

> Das Publikum war von den überzeichneten Gesten der schwarzen Figuren so angetan, dass sich der Verlag entschloss, noch im gleichen Jahr drei weitere Schattenbogen herauszubringen. Das Gastmal (Nr. 111), ebenfalls ein Entwurf von Kaspar Braun greift die Handlung der Bauernkirchweih auf und transportiert sie in den Salon herrschaftlicher Kreise [...]. Drei Nummern später entführt uns Pocci mit Harlekin und Columbine in die phantasievolle Abenteuerwelt seines gerissenen Kasperls. [...] Bis zum 48. Jahrgang (1895/96) erschienen mehr als 60 Schattenbogen, die sich ihres treuen Publikums fast ein halbes Jahrhundert hinweg gewiss sein konnten.[655]

Dass man die grundlegende Geschichte aus *Die Bauernkirchweih* in *Das Gastmal* erneut erzählte und die Handlung des Bogens lediglich von einem Volksfest auf einen anderen Stand übertrug, spricht für eine Neigung der Bilderbogenproduzenten zur *Wiederaufbereitung* aus finanziellen Aspekten. Neben der Geschichte wird folglich auch die optische Aufbereitung derselben übernommen, um möglichst exakt den Geschmack des Kunden zu treffen. Auch in Hinblick auf die mögliche Kundschaft geht man keine Kompromisse ein und vermerkt z. B. in späteren Bogen Franz von Poccis, dass es sich bei ihr um Kinder handele.[656]

Anders als die übrigen Untersuchungsgegenstände, erzählen die drei Bogen Poccis keine fortlaufende Geschichte, sondern teilen die Bogen in mehrere Erzählungen auf. Eine Hirschjagd steht auf einem Blatt mit Szenen aus dem Soldatenleben und allerlei unabhängigen Einzelbildern (*Erster Bogen*), die Reise eines Lords zu einem Dom teilt sich das Blatt mit Jahrmarktsgeschichten und erneut unabhängigen Einzelbildern (*Dritter Bogen*). Was die Reihe allerdings hervorhebt: Kasperl gibt im zweiten und dritten Bogen ein Gastspiel. Im zweiten Bogen reist er auf dem Meer, wird von einem Hai gefressen und ausgespuckt, erregt die besondere Aufmerksamkeit einiger Menschenfresser, wird von einem Vogel gerettet, der ihn zurück in die Heimat trägt und findet sich in den Armen seiner Frau und Kinder wieder. Kasperls Abenteuer enden nach nur acht Panels – der Rest des Bogens erzählt die Geschichte eines Jägers auf der Hasenjagd. Seinen letzten Auftritt findet man im neunten Panel des dritten Schattenspiels: Eine Gruppe von Jahrmarktsbesuchern wohnt einem Kasperletheater bei („Das allerliebste ist mir doch, / Wenn Kasperl guckt aus seinem Loch.“[657])

Eine Kategorisierung der drei Bogen fällt schwer, denn untereinander haben sie keinerlei Bezug zueinander. Sie folgen direkt aufeinander (*Münchener Bilderbogen* Nr. 154, 155 und 156) und es verbindet sie kein erzählerischer Zusammenhang. Bezieht man indes die zuvor analysierte Bogenreihe des *Kasperl-Theaters* mit ein, die auch innerhalb der *Münchener*

---

[654] *Kasperls große Menagerie I* und *II* (Korpus 430 und 431) zeigt zwar ebenfalls Kasperl, der Bogen selbst präsentiert aber nur mehrere thematisch ähnliche Bilder (Mehrere Einzelbilder) und weist keine Sequenzialität auf.

[655] Universitätsbibliothek Regensburg (Web-Redaktion): Die Schattenkunst im 19. Jahrhundert. http://www.uni-regensburg.de/bibliothek/bilderbogen/schwarze-kunst/schattenkunst/index.html [konsultiert am 14.02.2018].

[656] Vgl. ebd.

[657] Vgl. Korpus 437.

Bilderbogen vor *Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder.* erscheint (Nr. 101 – 106), so kann man, was die Figur des Kasperls betrifft, von einer *Wiederaufnahme* sowie einer *Serie* sprechen: Ein Bilderbogenprotagonist erscheint in einem Bogen erneut, der Verleger fällt identisch aus und zwischen den Bogenreihen liegen lediglich 48 Exemplare. Die tabellarische Analyse offenbart jedoch noch weitere Besonderheiten.

***Münchener Bilderbogen* Nr. 154: *Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder. Mit schönen Sprüchlein. Erster Bogen.*, Korpus 435.**	
Panel 1	Text (T): „Es zieht beim heißen Sonnenstrahl / Der Hirsch zur Kühlung in das Thal.“ Bild (B): Ein Hirsch steht zwischen zwei Tannen. Fokus (F): Hirsch. Bildmittelpunkt (BM): Hirsch. Perspektive (P): Establishing Shot.
Indmeth.	*Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt.*
Panel 2	T: „Wenn in dem Dörflein Niemand wacht, / Steht still der Wächter durch die Nacht.“ (Das Dorf ist zu sehen) B: Ein Haus zwischen Tannen. F: Haus. BM: Haus. P: Establishing Shot.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 3	T: (Text siehe Panel 2, nun wird der Wächter mit seinem Hund abgebildet.) B: Wächter mit Hund. F: Wächter mit Hund. BM: Wächter mit Hund. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 4	T: „Oh weh! es ist ein Schuß gescheh’n; / Nun könnt den Hirsch ihr fallen seh’n.“ B: Fallender Hirsch. F: Hirsch. BM: Hirsch. P: Auf Augenhöhe.
Indmet.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 5	T: „Der Jäger mit dem grünen Hut / Freut sich, daß er getroffen gut.“ B: Jäger mit Pfeife, Gewehr und Hut. F: Jäger. BM: Jäger. P: Auf Augenhöhe.
Indmet.	*Paralogie.*
Panel 6	T: „Bauer, Bäuerin und ihr Gesind’ / Geh’n auf die Wiese ganz geschwind.“ B: Bauer, Bäuerin und Kinder. F: Bauer, Bäuerin und Kinder. BM: Bauer, Bäuerin und Kinder. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt.*
Panel 7	T: „Ein großer Wagen fährt daher / Mit dust’gem Heu beladen schwer.“ B: Heuwagen. Er wird von Eseln gezogen, auf denen eine Person mit Peitsche reitet. Auf dem Heuwagen sitzen zwei weitere Personen und hinter ihm geht eine Person her, die

***Münchener Bilderbogen* Nr. 154: *Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder. Mit schönen Sprüchlein. Erster Bogen.*, Korpus 435.**	
	eine Harke trägt. F: Heuwagen. BM: Heuwagen. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt.*
Panel 8	T: „Es will des Waldhorn's lust'ges Schallen / Dem alten Förster stets gefallen; / Der hat gesteckt die Pfeif' ins Maul / Und steht vor seiner Thüre faul." B: Ein Hund, zwei Waldhornbläser, ein kleiner Tisch auf dem ein Krug steht, eine Häuserfront, an der ein Hirschgeweih befestigt ist. F: Waldhornbläser. BM: Waldhornbläser. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 9	T: (Bildliche Darstellung der zweiten Hälfte des Textes aus Panel 8: Der alte Förster steht vor seiner Tür und raucht.) B: Förster mit Pfeiffe. F: Förster. BM: Förster. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Paralogie*
Panel 10	T: „Da bringen sie den Hirsch einher / Und es erfreu'n sich alle sehr." B: Pferdegespann mit Wagenführer und dem toten Hirschen. F: Pferdegespann. BM: Pferdegespann. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 11	T: „Vivat, es leb' der Schütze hoch, / Und schieße manches Hirschlein noch!!" B: Im Gasthaus: zwei Personen prosten sich zu, ein Hund sitzt neben einem Stuhl und der Wirt bringt neuen Wein. F: Trinkende Gäste. BM: Trinkender Gast in der Mitte. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Paralogie.*
Panel 12	T: „Durch das Stadtthor geht es aus und ein, / Dabei ist auch manch Eselein." B: Stadttor mit Wächter, vor bzw. neben dem Tor gehen eine gebückte Bäuerin, ein Hund, ein Esel sowie ein Mann mit Leiter. F: Stadttor. BM: Frau mit Korb und Esel. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Paralogie.*
Panel 13	T: „Vierspännig fährt ein reicher Mann; / Ich geh' zu Fuß, was liegt mir d'ran." B: Vierspanner mit Pferden, Passagier sowie Personal. F: Kutsche. BM: Kutscher. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Paralogie.*
Panel 14	T: „Gibt's Krieg, so wird gleich exerziert. / Und vor dem General manövriert."

***Münchener Bilderbogen* Nr. 154: *Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder. Mit schönen Sprüchlein. Erster Bogen.*, Korpus 435.**	
	B: Berittene Soldaten, die gegen Fußsoldaten in den Krieg ziehen. F: Soldaten und Fußsoldaten. BM: Soldaten und Fußsoldaten. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt.*
Panel 15	T: „Will ein Soldat nicht gleich parieren, / Wird er's bald auf dem Buckel spüren." B: Zwei Soldaten züchtigen einen auf einem Tisch festgebundenen dritten Soldaten. F: Soldaten und ihr Opfer. BM: Leer. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Paralogie*
Panel 16	T: „Die Einen müssen Säcke tragen, / Die Andern sich am Schreibtisch plagen." B: Zwei Personen tragen Säcke zum Müller, der diese zusammen mit seinem Hund in Empfang nimmt, während er Pfeife raucht. F: Sackträger. BM: Mittlerer Sackträger. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Paralogie.*
Panel 17	T: (Bildliche Darstellung der zweiten Hälfte des Textes aus Panel 16: Ein Mann sitzt an einem Schreibtisch und notiert etwas mit einer Feder.) B: Ein Mann sitzt an einem Tisch neben einem Bücherstapel und schreibt. F: Mann an Tisch. BM: Mann und Tisch. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Paralogie.*
Panel 18	T: „Willst eine Bretzel, willst einen Weck' / Trag' deinen Kreuzer nur zum Bäck'." B: Beim Bäcker: Zwei Jungen essen Brot bzw. eine Bretzel und spielen mit einem Hund. F: Jungen mit Hund. BM: Hund. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Paralogie.*
Panel 19	T: „Wenn Kinder aus der Schule laufen, / Ist's gar nicht schön, daß sie gleich raufen." B: Rangelnde Kinder. F: Kinder. BM: Kinder. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Paralogie.*
Panel 20	T: „Hick, hack, hick, hack, Zimmerleut / Trinken besser als Arbeit freut." B: Zwei Zimmerleute bearbeiten einen Baumstamm, auf dem ein Zirkel steckt, mit Äxten. F: Zirkel. BM: Zirkel. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Paralogie.*
Panel 21	T: „Da kömmt der Küster mit dem Schlüssel / Und geht nach Haus zur Suppenschüssel."

***Münchener Bilderbogen* Nr. 154: *Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder. Mit schönen Sprüchlein. Erster Bogen.*, Korpus 435.**	
	B: Der Küster hält Schlüssel in der Hand. F: Küster. BM: Küster. P: Auf Augenhöhe.

***Münchener Bilderbogen* Nr. 155: *Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder. Mit schönen Sprüchlein. Zweiter Bogen.*, Korpus 436.**	
Panel 1	T: „Mit Dampf und Segel übers Meer, / Zieh'n große Schiffe ferne her." B: Ein Segelschiff und ein Dampfschiff fahren über das Meer. F: Segelschiff. BM: Segelschiff und Dampfer. P: Establishing Shot.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 2	T: „Der Kasperl in seinem Schifflein da / Will segeln nach Amerika." B: Kasperl sitzt auf einem kleinen Segelboot und rudert. F: Kasperl auf Segelboot. BM: Kasperl auf Segelboot. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 3	T: „Ein Haifisch hat ihn gleich gefressen, / ist ihm gar schwer im Magen gesessen; / D'rum speit er ihn bald wieder aus, / Da er verdaut nicht solchen Schmaus." B: Ein Haifisch speiht Kasperl aus und der Schelm fliegt auf eine kleine Insel. F: Haifisch und Kasperl. BM: Haifisch und Kasperl P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 4	T: „Auf einer Insel ganz allein / Muß nun der arme Kasperl sein; / Doch ein paar Dutzend Menschenfresser, / Die wetzen schon ihr scharfes Messer;" B: Drei Eingeborene mit Messer, Speer und Keule. F: Eingeborene. BM: Eingeborene. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 5	T: „Es wird auch gleich ein Spieß gedreht, / Wobei voll Angst der Kasper steht." B: Ein hinterlistig dreinschauender Eingeborener sitzt neben einem Drehspieß am Feuer, Kasperl steht ängstlich daneben. F: Spieß. BM: Spieß. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 6	T: „Ein Vogel kömmt geflogen / Hat ihn gleich bei der Hos' gezogen;" B: Ein Vogel trägt Kasperl davon. F: Vogel mit Kasperl. BM: Vogel mit Kasperl. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*

***Münchener Bilderbogen* Nr. 155: *Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder. Mit schönen Sprüchlein. Zweiter Bogen.*, Korpus 436.**	
Panel 7	T: „Trägt ihn zurück ins Vaterland, / Allwo er einen Reiter fand,“ B: Kasperl und ein Reiter reiten. F: Reiter. BM: Reiter. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 8	T: „Der ihn zu Frau und Kindern bringt, / Wo man vor Freude tanzt und springt.“ B: Kasperl trifft auf seine Frau und Kinder. Ein kleiner Hund begrüßt ihn. F: Kasperls Familie und Kasperl. BM: Kasperls Kinder. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Paralogie.*
Panel 9	T: „Manch‘ Kindlein auf dem Kirchhof ruht, / Gott nahm’s zu sich in seine Hut! / Ihr lieben Eltern, o weint doch nicht, / Das Kind erfreut des Himmels Licht.“ B: Eine Kirche mit Kirchhof und Bäumen. F: Kiche und Kirchhof. BM: Kirche und Kirchhof. P: Establishing Shot.
Indmeth.	*Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt.*
Panel 10	T: „Da springet auf dem grünen Hasen / Das lustige Volk der Sommerhasen.“ B: Hasen zwischen Pflanzen. F: Hasen. BM: Hase. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 11	T: „An Kraut und Rüben sie nagen, / Das will dem Bauer nicht behagen.“ B: Ein Bauer zwischen Feld und Bäumen. Auf einem Zaun sitzt ein Vogel. F: Bauer. BM: Bauer. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt.*
Panel 12	T: „Wie schnell thut so ein Häslein laufen / Setzt sich bisweilen zum Verschnaufen.“ B: Ein Hase läuft. F: Hase. BM: Hase. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 13	T: „Wenn’s einen Klappermann erblickt, / Das arme Häslein arg erschrickt.“ B: Zwei Hasen stehen zur linken und rechten Seite eines Klappermanns. F: Klappermann. BM: Klappermann. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 14	T: „Und kömmt der Jäger mit dem Gewehr, / Ach! da schrickt es noch viel mehr.“ B: Der Jäger schießt die Hasen. Hinter ihm steht der Klappermann.

***Münchener Bilderbogen* Nr. 155: *Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder. Mit schönen Sprüchlein. Zweiter Bogen.*, Korpus 436.**	
	F: Jäger. BM: Flinte (Jäger). P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 15	T: „Guten Morgen, guten Morgen, mein Herr Koch, / Da bring' ich euch zwei Braten noch." B: Jäger hält zwei Hasen in der Hand, ein Koch steht zwischen dem Jäger und seiner Küche. F: Koch. BM: Koch. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt.*
Panel 16	T: „Pasteten, Fasanen und Salat / Nicht jeder auf seinem Tische hat." B: Ein Mahl wird aufgetischt. Hinter den Küchengehilfen befindet sich ein Hund. F: Diener. BM: Diener. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Paralogie.*
Panel 17	T: „Die Sonne sticht, wie ist es heiß! / Ein jeder kömmt sogleich in Schweiß; / Und regnet's beim Gewitter dann, / Wird durch und durch naß Weib und Mann!" B: Verschiedene Personen stehen im Regen. F: Personen mit Regenschirmen. BM: Frau mit Regenschirm. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 18	T: „Der Blitz hat dorten eingeschlagen, / Nun müssen Feuerspritzen jagen;" B: Die Feuerwehr rückt an. F: Feuerwehr. BM: Feuerwehr. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 19	T: „Nicht selten kommen sie zu spät, / Da alles schon in Flammen steht!" B: Häuser liegen in Schutt und Asche. F: Häuser. BM: Häuser. P: Establishing Shot.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 20	T: „Verbrannt ist alles, der Jammer groß / Da stehen sie im Hemdlein bloß!" B: Wehklagende Personen. F: Wehklagende Personen. BM: Wehklagende Personen. P: Auf Augenhöhe.

***Münchener Bilderbogen* Nr. 156: *Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder. Mit schönen Sprüchlein. Dritter Bogen.*, Korpus 437**	
Panel 1	T: „Seht ihr den Dom aus alter Zeit, / In seiner Wunderherrlichkeit."

***Münchener Bilderbogen* Nr. 156: *Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder. Mit schönen Sprüchlein. Dritter Bogen.*, Korpus 437**	
	B: Ein Dom. F: Dom. BM: Dom. P: Establishing Shot.
Indmeth.	*Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt.*
Panel 2	T: „Um solches Monument zu seh'n, / Will mancher Lord auf Reisen geh'n," B: Ein Lord in seiner Kutsche. F: Kutsche, BM: Kutscher auf Kutsche. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 3	T: „Das Posthorn schallt, es hört's der Wirt, / Der gleich den Lord aufs Zimmer führt : / Verlanget der dann seine Zeche : / Denkt sich der Wirt : Jetzt, Lord, jetzt bleche !" B: Wirt, Lord und Diener, die Koffer tragen. F: Lord. BM: Lord. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Paralogie.*
Panel 4	T: „Doch Handwerksburschen müd und arm, / Marschieren her, daß Gott erbarm'; / Und kommen sie, kräht schon der Hahn / Und Bauers Hündlein klafft sie an." B: Handwerksburschen gehen auf einen Bauernhof zu. Ein Hund befindet sich im Sprung, ein Hahn sitze zusammen mit Vögeln auf einem Vorbau. F: Handwerksbursche. BM: Handwerksbursche. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Paralogie.*
Panel 5	T: „Der Jahrmarkt bietet manchen Spaß, / Seiltänzer oder sonst etwas." B: Eine Jahrmarktsszene. Ein Seiltänzer stolziert auf einem Seil. F: Seiltänzer. BM: Seil. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt.*
Panel 6	T: „Zum Beispiel: Affen und Dromedar, Zur Trommel tanzt ein Brummbär gar ;" B: Drei Affen und ein Dromedar. Ein Affe reitet auf dem Dromedar. F: Affen. BM: Affe auf Dromedar. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth	*Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt.*
Panel 7	T: (Bildliche Darstellung der zweiten Hälfte des Textes aus Panel 6: Der Brummbär tanz.) B: Zwei Musikanten spielen auf, ein Tanzbär tanzt an einer Leine, die sein Domteuer hält. F: Bär. BM: Bär. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt.*

***Münchener Bilderbogen* Nr. 156: *Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder. Mit schönen Sprüchlein. Dritter Bogen.*, Korpus 437**	
Panel 8	T: „Ein Springer auf dem Pferde steht, / Das im Galoppe ringsum geht ;“ B: Zwei Personen voltigieren auf einem Pferd. F: Springer. BM: Springer. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt.*
Panel 9	T: „Das allerliebste ist mir doch, Wenn Kasperl guckt aus seinem Loch.“ B: Personen verschiedenen Alters schauen sich ein Kasperltheater an. F: Personen und Kasperltheater. BM: Leer. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt.*
Panel 10	T: „Ein Gauner wird hier arretiert / Und ins Gefängnis abgeführt.“ B: Ein Verbrecher wird ins Gefängnis geführt. F: Polizist. BM: Polizist. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Paralogie.*
Panel 11	T: „Setzt sich auf seinen mut’gen Rappen / Ihm folgen zu Fuß die tapf’ren Knappen ;“ B: Vier Knappen. F: Knappen. BM: Knappen. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gegenstand zu Gegenstand.*
Panel 12	T: „Schon glänzt die Burg im Abendschein, / Als Sieger zieht der Ritter ein !“ B: Eine Burg auf einem Felsen. In des Felsens Hohlräumen befinden sich Wächter. F: Burg. BM: Burg. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth:	*Paralogie.*
Panel 13	T: „Sankt Niklas kömmt zu frommen Kinderlein / Zu schlimmen der Pelzmärtel hintendrein;“ B: Sankt Niklas mit einer Rute steht vor flehenden Kindern. F: Kinder und Sankt Niklas. BM: Leer. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt.*
Panel 14	T: „Die Englein fliegen in den Tannenwald, / Da steh’n die Bäumlein lichterhelle bald.“ B: Ein Engel schwebt zwischen zwei Weihnachtsbäumen. F: Engel. BM: Engel. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Paralogie.*
Panel 15	T: „Hälst du dem Esel ein Lernbüchlein vor / Er bleibt doch dumm, wenn er auch spitzt sein Ohr.“

***Münchener Bilderbogen* Nr. 156: *Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder. Mit schönen Sprüchlein. Dritter Bogen.*, Korpus 437**	
	B: Zwei Personen versuchen einem Esel das Lesen beizubringen. F: Lesender Esel. BM: Esel (Kopf). P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 16	T: „Und er nichts lernet mit Vernunft, / Gehört bald zur Narrenzunft.“ B: Drei Narren stolzieren. F: Narren. BM: Narr. P: Auf Augenhöhe.

Die Analyse der Induktionsmethode überrascht, denn es handelt sich bei den drei Bogen um eine Reihe, die, im Gegensatz zu den anderen (seriell-)sequenziellen Bogen, die Induktionsmethoden *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt* 14 Mal (Erster Bogen: 4; Zweiter Bogen: 3; Dritter Bogen: 7), die *Paralogie* 18 Mal (Erster Bogen 11; Zweiter Bogen 2; Dritter Bogen: 5), *Von Szene zu Szene* 2 Mal (Erster Bogen 0; Zweiter Bogen 1; Dritter Bogen 1) und *Von Gegenstand zu Gegenstand* 20 Mal verwendet (Erster Bogen: 5; Zweiter Bogen: 13; Dritter Bogen 2), was einem prozentualen Anteil von 25,9 % (*Gesichtspunkt*), 33,4 % (*Paralogie*), 37,0 % (*Gegenstand*) und 3,7 % (*Szene*) entspricht und sich demnach stark von den Erhebungen der *Kapitel II. III: a) Metapanel* und *b) Panelstrukturbogen* unterscheidet. Der Gesichtspunktübergang sowie die *Paralogie* weisen auf eine impressionistische Erzählweise hin, denn erstere „übergeht größtenteils den Aspekt der Zeit und lässt stattdessen den Blick über verschiedene Aspekte eines Ortes, einer Idee oder einer Stimmung schweifen“,[658] während letztere „keinerlei logischen Bezug zwischen den Panels herstellt“.[659]

Die *Paralogie* verbindet folglich die einzelnen Handlungsabschnitten miteinander – im ersten Bogen etwa Panel (5) → (6), (9) → (10), (11) → (12), (12) → (13), (13) → (14), (15) → (16), (16) → (17), (17) → (18), (18) → (19), (19) → (20) sowie (20) → (21), im zweiten Bogen die Panels (8) → (9) und (16) → (17) und im dritten Bogen Panel (3) → (4), (4) → (5), (10) → (11), (12) → (13) sowie (14) → (15). In der nachfolgenden Tabelle wird sich zeigen, dass die *Paralogie* mit den Handlungsabschnitten, die nicht mit Panelgruppen verwechselt werden dürfen, korreliert (vgl. nachfolgende Tabelle). Lediglich zwei Ausnahmen lassen sich bestimmen. Im ersten Bogen verbindet die *Paralogie* den *Illustrierten Spruch* der Panels 16 und 17 – der Zusammenhang ergibt sich einzig durch den begleitenden Spruch – und im zweiten Bogen zwischen der *Jagdszene* (Panel 9 – 15) und dem *Bild ohne Zusammenhang* (Panel 16). Panel 15 zeigt einen Jäger, der einem Koch zwei Hasen aushändigt, Panel 17 präsentiert zwei Diener, die Pasteten und Fasane herbeitragen, doch der Zusammenhang besteht hier einzig in der Assoziation Koch → Essen. Man könnte demnach auch eine Induktionsmethode *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt* vermuten, dennoch befinden sich die Bilder in keinem narrativen Zusammenhang und es erfolgt ein großer Szenenwechsel.

Bogen	**Panels**	**Handlungsabschnitte**
Erster Bogen.	Panel 1 – 5.	Jagdszene I / II.
	Panel 6 – 9.	Szenen aus dem Landleben.
	Panel 10 – 11.	Jagdszene II / II.
	Panel 12 und 13.	Bilder ohne Zusammenhang.
	Panel 14 – 15.	Szenen aus dem Soldatenleben.

[658] McCloud, Scott: Comics richtig lesen. S. 80.
[659] Ebd. S. 80.

Bogen	**Panels**	**Handlungsabschnitte**
	Panel 16 – 17.	Illustrierter Spruch.
	Panel 18 – 21.	Bilder ohne Zusammenhang
Zweiter Bogen.	Panel 1 – 8.	Kasperls Abenteuer auf See und zu Land.
	Panel 9 – 15.	Jagdszene.
	Panel 16	Bild ohne Zusammenhang.
	Panel 17 – 20.	Gewitter und Feuerwehreinsatz.
Dritter Bogen.	Panel 1 – 3.	Adelsszenen.
	Panel 4.	Bilder ohne Zusammenhang.
	Panel 5 – 10.	Jahrmarktsszenen.
	Panel 11 – 12.	Bilder aus dem Ritterleben.
	Panel 13 – 14.	Nikolaus und Weihnachten.
	Panel 15 – 16.	Gelehrte und Narren.

Die Handlungsabschnitte umfassen demnach verschiedene Episoden, wobei *Jagdszenen I* und *II* (die *Jagdszene* im dritten Bogen führt explizit nicht die *Jagdszenen* des ersten Bogens fort), sowie *Kasperls Abenteuer auf See und zu Land* (Zweiter Bogen), die *Jahrmarktsszenen* (Dritter Bogen) sowie *Gewitter und Feuerwehreinsatz* (Zweiter Bogen) Geschichten erzählen, die sich auch in Narrationsgruppen unterteilen lassen (hinzu kommt die kurze *Adelsszene* des dritten Bogens). Der Handlungsabschnitt *Gelehrte und Narren* enthält zudem einen *Intertextuellen Dialog* zu *Tyll Eulenspiegel*: Zwei Personen versuchen, einem Esel das Lesen beizubringen, scheitern aber daran und es wird darauf verwiesen, dass jener, der „nichts lernet mit Vernunft [.] bald zur Narrenzuft“ gehört.[660] Tyll Eulenspiegel täuscht indes in der Jahrmarktsausgabe Gelehrte und erschafft die Illusion eines lesenden Esels.[661] Handlungsabschnitte und Narrationsgruppen stehen in folgendem Verhältnis:

Bogen	Handlungsabschnitte	Narrationsgruppen
Erster Bogen.	Jagdszenen I und II.	Panel 1 – 3: Einleitung I.
		Panel 4 – 5: Hirschjagd.
		Panel 9: Einleitung II.
		Panel 10: Hirsch wird transportiert.
		Panel 11: Feier.
Zweiter Bogen.	Kasperls Abenteuer auf See und zu Land.	Panel 1 – 2: Einleitung.
		Panel 3: Kasperl und der Haifisch.
		Panel 4 – 5: Kasperl und die Eingeborenen.
		Panel 6 – 8: Heimreise
	Gewitter und Feuerwehreinsatz.	Panel 17: Einleitung.
		Panel 18 – 19: Feuerwehreinsatz.
		Panel 20: Finale.
	Jagdszene	Panel 9 – 13: Einleitung.
		Panel 14 – 15: Hasenjagd.
Dritter Bogen.	Adelsszenen.	Panel 1: Einleitung.
		Panel 2: Anreise.
		Panel 3: Ankunft.
	Jahrmarktsszene	Keine Panelgruppen.

Weiterhin wird in der Bogenreihe neben der vorherrschenden Perspektive *Auf Augenhöhe* auch mehrfach der *Establishing Shot* verwendet (Erster Bogen: 2 / 21, 9,5 %; Zweiter Bogen:

[660] Korpus 436, Panel 15 und 15.
[661] Vgl. Ramberg, Johann Heinrich: Tyll Eulenspiegel. In 55. Radierungen. Text nach der Jahrmarkts-Ausgabe. Mit einem Nachwort von Georg Bollenbeck. Dortmund 1980. S. 98 – 100.

3 / 20 15 %; Dritter Bogen: 1 / 16, 6,3 %), d. h. 10,5 % aller Perspektiven verwenden den *Establishing Shot*. Panelrahmen sind nicht vorhanden, die Struktur entspricht demnach Strukturtyp S 3, Abweichung 5: Panel und Text werden nicht umrahmt. Die Bogen folgen der westlichen Leserichtung, das Verhältnis von Text und Bild verhält sich überschnitten, d. h. Teile der Informationen werden vom Bild, andere vom Text vermittelt.

Schattenbilder bzw. Scherenschnitte befinden sich auf der McCloud-Realismuspyramide im Bereich 8 – 9 und 16 – 20 und stellen somit eine Kombination aus Realität und der Bildebene dar. Anders als bei z. B. *Kasperl-Theater. Erstes. – Sechstes Stück* (Korpus 413 – 418), wo nicht nur Umrisse, sondern auch Gesichtszüge u. dgl. mehr detailliert portraitiert werden, reduziert der Schattenstil die Figuren auf ihre Umrisse, was – je nach Fähigkeiten des Künstlers – ähnliche Detailgrade erreichen kann. Hinzu kommt die Möglichkeit der Indentifizierung des Rezipienten mit den Figuren. Zwar entsteht durch die Form der jeweiligen Figur eine ungefähre Vorstellung der abgebildeten Person, des Tiers oder Gebäudes, dem Rezipienten bleibt dennoch die Möglichkeit, den Umriss mit eigenen Vorstellungen auszufüllen, was McCloud am Cartoon verdeutlicht (auf zeichnerischer Ebene i. Ü. mit Hilfe einiger Schattenbilder):

> Wenn man ein Foto oder eine realistische Zeichnung eines Gesichts vor sich hat... ...sieht man daher das Gesicht eines Anderen. Sobald du aber die Welt der Cartoons betrittst... ...siehst du dich selbst. [...] Der Cartoon ist wie ein schwarzes Loch, in das unser Ich und unser Bewusstsein hineingezogen werden... ...eine leere Hülle, in die wir schlüpfen und die es uns ermöglicht, uns in einer anderen Welt zu bewegen. Wir betrachten ihn nicht nur: Wir werden selbst zum Cartoon! [...] Durch traditionellen Realismus kann der Comic-Zeichner das Äußere der Welt darstellen... ...und durch den Cartoon ihr Inneres.[662]

Wie im Cartoon ist es dem Rezipienten demnach möglich, die Umrisse mit eigenen Vorstellungen zu füllen und er wird zum Protagonisten der Bogen.[663] Ähnlich wie Konewkas *Hildebrand und Hadubrand* (Korpus 303) bleibt die Silhouette ein schwarzer Raum – die Möglichkeit der Gestaltung mit Hilfe des negativen Raums wird, im Gegensatz zu Bogen wie *Die Kunststücke des Zauberers Carmosinis* (*Münchener Bilderbogen* Nr. 224, nicht im Korpus) und *Jongleure und Akrobaten* (Korpus 636), kaum genutzt.

Kasperl-Theater (Korpus 413 – 418), *Panelstruktur und Musikbogen: a)* und *b)*) sowie *Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder* (Korpus 435 – 437, *Panelstruktur und Musikbogen: b)*) fallen in ihrer Struktur sehr unterschiedlich aus. Während die erste Reihe einzig von der Figur des Kasperls berichtet und sechs Bogen aufweist, findet sich die Figur nur in einem kleinen Teil der Schattenspielreihe (Zweiter Bogen: Panel 1 bis 8. Dritter Bogen: Panel 9) und teilt sich die Bogen mit anderen Geschichten. Folglich werden die Bogen sowohl den Kategorien *Wiederaufnahme, Wiederaufbereitung, Serie, Archetypischer Protagonist* und *Intertextueller Dialog* zugeordnet. Bereits in den untersuchten Reihen zeigte sich die

---

[662] McCloud, Scott: Comics richtig lesen. S. 44 – 49.

[663] McCloud verweist überdies auf die Eigenheit der Ligne Claire, besonders realistische Hintergründe mit abstrahierten Protagonisten zu kombinieren:

> In manchen Comics ist dieser Bruch besonders stark ausgeprägt. Herges Tim und Struppi, bzw. die Ligne Claire allgemein, vereint stark stilisierte Figuren mit ungewöhnlich realistischen Hintergründen. Diese Kombination erlaubt es dem Leser, hinter der Maske einer Figur gefahrlos in eine Welt sinnlicher Reize einzutreten. (McCloud, Scott: Comics richtig lesen. S. 50 – 51.)

Im Silhouettenbogen *Sommerstriche im Hochgebirg* (*Münchener Bilderbogen* Nr. 1069, nicht im Korpus) lässt sich eine Vorgehensweise nach dieser Art der Ligne Claire bestimmen. Sechs thematisch identische Einzelbilder präsentieren detaillierte Hintergründe in Kombination mit Silhouettendarstellungen diverser Tiere und Urlaubsgäste.

Wiederaufnahme des Protagonisten. Sowohl das *Kasperl-Theater* als auch das *Allerneueste Schattenspiel* verwenden die Figur des Kasperls in geringem zeitlichen Abstand (beide nach 1871). Das Grundmuster des ständig prügelnden Trunkenbolds in ähnlichen Situationen mit identischem Figureninventar wird zudem in weitere in der Analyse genannten Bogen verwendet, was die *Wiederaufbereitung* belegt (sich wiederholendes Grundmuster). Ähnlich verhält es sich mit der *Serie*, die eine Figur (Kasperl) / Situationen (Kasperl prügelt) wiederholen und dem *archetypischen Protagonisten*, denn die Rolle des Kasperls, seine Motivation und Handlungsspektrum, ändert sich nie. Zuletzt kann der *Intertextuelle Dialog* nachgewiesen werden, denn Kasperl setzt sich – wenn auch auf Grund der damaligen Aktualität nicht mehr exakt nachweisbar – spöttisch / parodistisch mit Themen und Personen der damaligen Zeit auseinander (vgl. hierzu die Analyse von *Kasperl als Rekrut in der Türkei.*, Korpus 413). Weiterhin handelt es sich bei Kasperl um eine Figur, die immer wieder in den verschiedensten Formen und Bilderbogenverlagen auftaucht. Bereits in den *Münchener Bilderbogen* gehört er zum Standardinventar und hört auf diverse Namen, etwa *Kasper*, *Harlekin* oder *Hanswurst*. So etwa in *Kasperles große Menagerie. Erster* und *Zweiter Bogen* (Korpus 430 / 431), *Polichinel=Spiel* (*Münchener Bilderbogen* Nr. 613, nicht im Korpus) – eine Zusammenfassung der Geschichte des analysierten Kasperl-Theaters –, *Kleine Schattenbilder* (Korpus 462), *Harlekin und Kolumbine* (Korpus 421), *Redensarten. Erster Bogen* (444), *Die Kunststücke des Zauberers Carmosinis* (*Münchener Bilderbogen* Nr. 224, nicht im Korpus)[664], *Jongleure und Akrobaten* (Korpus 636),[665] *Neue Schattenbilder. Zweiter Bogen* (*Münchener Bilderbogen* Nr. 764, nicht im Korpus), *Der Hanswurst ist los!* (*Münchener Bilderbogen* Nr. 239, nicht im Korpus) sowie *Der pfiffige Hanswurst* (*Münchener Bilderbogen* Nr. 883, nicht im Korpus). Bei diesen Bogen handelt es sich zumeist um diverse mit Versen versehe Einzelbilder. Dennoch darf hier von einer *Serie* gesprochen werden. Das *Polchinel=Spiel* (Münchener Bilderbogen Nr. 613, nicht im Korpus), sowohl Wiederaufbereitung als auch Serie, präsentiert eine ähnliche Handlung zum *Kasperl-Theater* (Korpus 413 – 418) – Kasperl trifft ein unbekanntes Tier und verprügelt es, er will trinken, bekommt von der Nachbarin eine Wurst geschenkt und verprügelt sowohl seine Frau als auch die hilfsbereite Nachbarin, ein Offizier will Kasperl einziehen, Kasperl desertiert, aus einer Schachtel springt der Teufel, Kasperl verprügelt ihn und geht Bier trinken. Lediglich kleine Abwandlungen sowie die Anordnungen der Szenen unterscheiden sich vom vorliegenden seriellen Bogen. Festgelegte Hauptcharaktere und Situationen treten immer wieder auf, die Nebenfiguren und der Text ändern sich und erzeugen den Eindruck eines neuen Bogens – eine Szene (Kasperl bekommt Durst) – wird neu hinzugefügt und erweitert die Figur. Unter Einbeziehung dieser Bogen kann die Kasperl-Reihe auch den *Panelstruktur- und Musikbogen d) – Mehrere Panelstrukturbogen oder Musikbogen* verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern (unabhängig von Verlag und Zeichner) – zugeordnet werden.

---

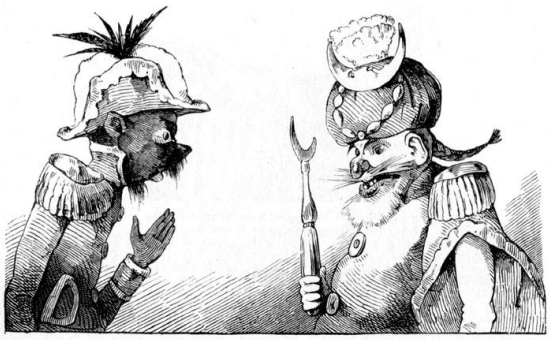
[664] Eine an Kasperl erinnernde Schattenfigur treibt seine Späße mit dem Zauberer Carmosinis. Im dritten Panel des Bogens klemmt er den Zauberer mit dem Kopf in eine Truhe ein. Hierbei handelt es sich um einen *Intertextuellen Dialog* mit den anderen Kasperl-Bogen, denn auch in *Kasperl-Theater. Drittes Stück: Frau Kasperl und die Köchin.* (Korpus 415) wird der Kopf einer Person (Nachtwächter) in einer Truhe eingeklemmt.

[665] Kasperl findet sich gleich in mehreren Schattenbildern wieder. Mal trinkt er Bier, mal schlägt er mit einer Keule zu, mal bläst er in eine Tröte. Es handelt sich bei diesem Bogen um eine *Wiederaufnahme.* Auch dieser Bogen gehört zu den Münchener Bilderbogen und erscheint 82 Bogen nach dem letzten *Kasperl-Theater* und 33 Bogen nach dem *Allerneuesten Schattenspiel für die lieben Kinder. Mit schönen Sprüchlein für die lieben Kinder. Zweiter Bogen* (Korpus 436).

Kasperl-Theater.

Erstes Stück: Kasperl als Rekrut in der Türkei.

Personen: Der Sultan Mustapumpum. — Morackel, der Feldmarschall. — Kukuruzi, der Werber. — Hans Kasperl. — Schmuel, ein Jude. — Zwirn, der Schneider.



Der Sultan. Ture mi nack, zick zack! ture mi nack, zick zack! Sollen sich aufmachen fünfmalhunderttausend Mann und umbringen alle Christenhunde! Männer und Weiber, Knaben und Mädchen, Alles, was da lauft und kriecht!

Der Feldmarschall. Verzeihens Gnaden, Herr Sultan, die Armee kann nicht ausrucken, 's fehlen fünf Mann!

Der Sultan. Ei so soll man nehmen Blinde und Lahme, Krumme und Bucklige, wie man sie erwischen kann, denn in zwei Stunden muß mein Koch zehntausend Christenköpfe haben, daß er aus den Zungen Pasteten und aus den Ohren Salat macht, denn ich habe Appetit nach Christenfleisch. Also rückt aus und schafft mir zu essen, oder ich lasse Euch Alle hängen.

Der Feldmarschall. Danke für die Gnade, werd's besorgen. He da Werber!

Der Werber. Gnaden Herr Feldmarschall, da bin ich schon!

Der Feldmarschall. Jetzt mußt Du gleich schauen, daß Du Rekruten kriegst, in der Viertelstunde muß die Armee complet sein oder ich lass' Dich spießen. (Geht ab.)

Der Werber. Vergelt's Ihnen Gott zehn tausend Mal. — Daß Dich das Mäusele beiß', wo krieg' ich da Rekruten her?

(Schmuel der Jude und Zwirn der Schneider kommen.)

Der Werber. Halt ihr Gesindel! Ihr müßt Soldaten werden.

Schmuel. Waih geschrieen, Herr Affijehr, bin ich doch an armer Jüd und hab' mei Geschäftcher —

Zwirn. Und ich bin a Schneider un' hab kei Kurasch!. (Beide laufen fort.)

Der Werber. Wartet nur ihr Spitzbuben, ich krieg' Euch schon. Doch was kommt denn da?

Kasperl (kommt gesungen). Radi ridi rulala, rulala, rulala — radi ridi rulala, ru — (er rennt an den Werber.) Au weh, da bin i an 'n Stock gestoßen und hab' mir meine ganze Nasen verkrumpt!

Der Werber. Nein Du bist an mich gestoßen, und ich bin ein kaiserlicher Werber!

Kasperl. Schau, schau, daß hätt' ich nit geglaubt, daß Du a Gerber bist!

Der Werber. Nein nicht ein Gerber — ein Werber, ein Werber!

Kasperl. Ah so, a Färber, a Färber!

Der Werber. Du mußt Dich jetzt werben lassen zum Soldaten.

Kasperl. Was? ich soll mich färben lassen zum Sallat? da wird nix d'raus, denn wenn ich a Sallat werd', dann fressen mich die Gänsf.

Der Werber. Du mußt jetzt exerciren.

Kasperl. Wart' ich will Dich vexiren!

Der Werber. Da hast Du eine Flinte, damit mußt Du schießen!

Kasperl. So? Da gieß ich wohl a Wasser nein und zünd's hernach an?!

Der Werber. Nein, Du dummer Kerl, da kommt Pulver und Blei hinein, und wenn ich kommandir': „schlagt an", so gibst Du Feuer. Also pass' auf: „schlagt an!" (Kasperl schlägt ihn mit der Flinte auf den Kopf.) Au weh, au weh!

Kasperl. Siehst Du dummer Färber, (gibt ihm noch ein paar Streiche) Du sollst mich nit mehr färben!

Der Feldmarschall (kommt). Ha, was ist das, Du Christenhund? ich glaube gar, Du hast meinen Werber erschlagen?

Kasperl. Nä! ich hab' bloß nach seinem Kommando angeschlagen!

Der Feldmarschall. Ha, so mußt Du baumeln, und die Raben speisen!

Kasperl. I dank schön! Raben eff' ich nit gern!

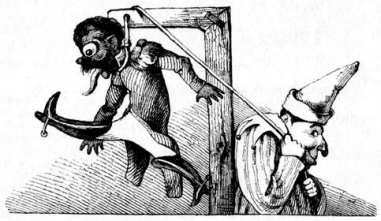
Der Feldmarschall. Heda! herauf da mit meinem Hausgalgen! (Der Galgen wird heraufgesteckt.) So, da steck' Du einmal Deinen Kopf in die Schlinge!

Kasperl. O warum denn nit? (Steckt den Arm hinein.)

Der Feldmarschall. Ei was! nicht so! den Kopf und den Hals meine ich!

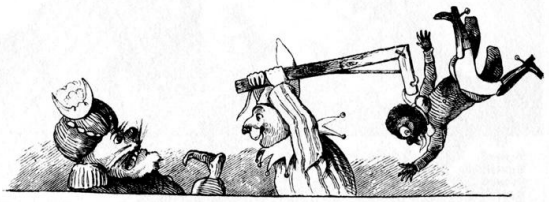
Kasperl steckt das Bein hinein.)

Der Feldmarschall. O Du dummer Kerl! schau! (steckt den Kopf in die Schlinge) So mein ich!



Kasperl (zieht die Schlinge zu) Und i mein' so!

Der Sultan. Ha! ture mi nack, zick zack! (Kasperl nimmt den Galgen mit dem Feldmarschall und schlägt damit den Sultan todt.)



Kasperl. Wart i will Dich beturcminackzickzacken. (Er geht singend ab) radi ridi rulala — rulala — lala. —

Münchener Bilderbogen. **Nro. 101.** Herausgegeben und verlegt von **K. Braun** und **F. Schneider** in München.

5. Auflage. Druck von Dr. C. Wolf & Sohn in München.

Münchener Bilderbogen Nr. 101: *Kasperl-Theater. Erstes Stück: Kasperl als Rekrut in der Türkei.*, Korpus 413.

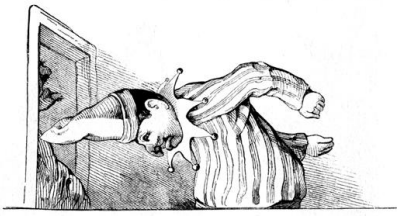
Kasperl-Theater.

Zweites Stück. Don Juan.

Personen: Don Juan, ein liederlicher Patron. — Ritter Pantolfius, sein Vater. — Kasperl, Don Juans Bedienter. — Der Teufel.

Don Juan. Wo nur mein Kaspar bleibt? Er soll mir mein letztes Hemd und meinen Mantel verkaufen, denn ich habe großen Durst.
Kasperl (kommt gesungen). Radi ridi rulala — rulala — rulala —
Don Juan. Ei was, ich glaube gar, Du bist betrunken?
Kasperl. Nä, nit ganz, aber etwas angeraucht bin i!
Don Juan. O du Schlingel, ich glaube gar Du hast mein Hemd vertrunken?
Kasperl. Nä, das Hemd nit, bloß den Mantel, für das Hemd hab' i mir e paar Brawürst geben lassen.
Don Juan. Ich habe Dir aber gesagt, Du sollst das Geld mir bringen!
Kasperl. Ja Sie hätten das Geld doch auch vertrunken, da hab ich's gleich besorgt. I hab' ihnen aber 'n Wein mitgebracht.
Don Juan. So mein treuer Kaspar, wo ist er denn?
Kasperl. Ja wissens, i hab' ihn in meinen Hut schütten lassen, und wie i den aufgesetzt hab', da ist er mir 'raus gelaufen und zum Unglück g'rad in's Maul 'nein. I glaub aber, wenn wir meinen Hut gut auswinden, nachher bringen wir noch a Glas zusammen.
Don Juan. Ha du schändlicher Knecht, so mußt Du zu meinem Vater, dem Ritter Pantolfius, gehen und ihm unsere traurige Lage vorstellen, damit er uns ein Geld gibt.
Kasperl. Gut, i will's ihm recht beweglich fürstellen; wo wohnt denn der Herr Vater?
Don Juan. Dort in jenem Hause. Ich verberge mich indeß. (Er geht ab.)
Kasperl. So nu woll'n wir mal mit dem alten Pantoffel reden. (Er schreit) Alter Pantoffel, komm' heraus! Alter Pantoffliüs komm' heraus! — Er will nit hören, da muß i ihm a Schmeichelei sagen. — Alter Stiefel komm' heraus!!
Pantolfius. Wer schreit hier so vor meiner Thür?

Kasperl. Das haben's mir zu verdanken.
Pantolfius. Wer bist Du, schlimmer Geselle?
Kasperl. I bin a arme Waise, un' Ihr Sohn hat mich als Kind angenommen.
Pantolfius. Und wo steckt denn mein ungerathener Sohn jetzt?
Kasperl. Der wird grade in der Kapellen sein.
Pantolfius. Er hat sich also gebessert! — geht er denn oft in die Kapelle? —
Kasperl. Ja alle Morgen, wissens in die Weinkapelle bei der großen Brücke, wo man den besten Wein kriegt.
Pantolfius. Ha ihr Bösewichter; und warum schickt Dich mein Sohn zu mir?
Kasperl. Ja wissen's, das kann i nit so g'rad 'raus sagen, da muß ich hinten 'rum kommen. Ich soll Ihnen durch die Blume zu verstehen geben, daß wir Geld brauchen. — Daß wir aber 's Hemd vom Leibe vertrunken haben, davon soll ich nix merken lassen.
Pantolfius. So, ihr Trunkenbolde, weil ihr Durst habt, kommt ihr zu mir! Springt in den Fluß und trinkt!
Kasperl. Nä, wissens, 's Wasser is uns zu dünn!
Pantolfius. Nun, dann will ich Dir Geld holen. (Geht in's Haus.)
Kasperl. Ach du guter alter Pantoffel.
Pantolfius (kommt wieder). So' da hast du zwei Sechser, dafür kaufe zwei Stricke, an den einen hängst Du Deinen Herrn, an den andern Dich selber auf!



Kasperl (stößt ihn mit seinem Hut in's Haus) Wart' du alter Pantoffel du! (Er geht fort.)
Don Juan. Ob denn mein Kaspar schon zurück ist und Geld hat?
Kasperl. Da bin i schon.
Don Juan. Nun, und was sagte mein Vater?
Kasperl. Nun, er hat mir gleich a Geld gegeben, wie ich's ihm recht vorgestellt hab'!
Don Juan. Ah, prächtig und wie viel denn?
Kasperl. Er hat mir zwei Sechser gegeben, für den einen soll i mir a Maß Bier kaufen und für den andern 'n Strick, wo ich Sie d'ran hängen sollt. Ich hab' aber den Strickschser aus Versehen auch vertrunken.
Don Juan. Ha, grausamer Vater! Kaspar ruf' ihn noch einmal heraus!
Kasperl. He alter Pantoffel, alter Pantoffel, komm' noch einmal heraus!
Pantolfius. Wer schreit hier so vor meiner Thür? — Bist Du, Hallunke! wieder hier?
Kasperl. Ja 's is noch Einer da.
Don Juan. Ich frage Euch nochmals, mein Vater, wollt ihr mir Geld geben oder nicht?
Pantolfius. Nein, niemals! ich werde die Wache holen und Dich mit Hunden hetzen! (Er will in's Haus gehen.)

Kasperl (schlägt ihn mit dem Absatz auf die Nase.) Nu so mach', daß Du zu Deiner Wache und zu Deinen Hunden kommst, alter Pantoffel!
Don Juan. Ha, was nun! wo Geld hernehmen? Wenn ich jetzt gleich den Teufel wüßt', ich thät mich ihm verschreiben!
Kasperl. Nu wissens, mei Großmutter hat mir a Mal g'sagt, wenn man den Teufel haben wollt', so braucht man nur zu sagen: Parlicke! — — —
Der Teufel (erscheint) Pwrrrrrrrrrrrrr —
Kasperl. Schau, schau! hat ihm schon!

Der Teufel. Was begehrt ihr von mir? pwrrrrrrrrr—
Don Juan. Ich will mich Dir verschreiben!
Der Teufel. Du gehörst schon so mein, pwrrrrrrrr — (Er packt ihn an.)
Don Juan. Hilf Kaspar, hilf!
Kasperl. Warr' ich will Dich gleich fortbringen, da sag' ich bloß Parlucke!!

Der Teufel (fährt mit Don Juan ab). Pwrrrrrrrrrrr —
Kasperl Schau, schau, jetzt hat er meinen Herrn aus Versehen auch mit genommen, nu Schad' ist's nicht drum! Radi ridi rulala, rulala, rulalalala — (er geht ab.)

Münchener Bilderbogen. **Nro. 102.** Herausgegeben und verlegt von **K. Braun** und **F. Schneider** in München.
4. Auflage. Druck von Dr. C. Wolf & Sohn in München.

Münchener Bilderbogen Nr. 102: *Kasperl-Theater. Zweites Stück: Don Juan.*, Korpus 414.

Kasperl-Theater.

Drittes Stück: Frau Kasperl und die Köchin.

Personen: Hans Kasperl. — Frau Kasperl. — Karline, eine Köchin. — Der Nachtwächter.

Frau Kasperl. Ach mein lieber Kasperl, das ist gut, daß ich Dich finde; ich brauche nöthig Geld, denn ich habe keinen Zucker, keinen Kaffee und keinen Wein mehr im Hause —

Kasperl. Schau, schau, wie das z'sammentrifft, ich habe auch kein Geld und keinen Wein mit mehr; — (für sich) wo kommt denn jetzt die her? —

Frau Kasperl. So du liederlicher Bursche, Du schlechter Mann; Du mußt jetzt nach Hause kommen. —

Kasperl. Schon recht, geh' nur immer voraus! (für sich) Das ist eine schöne Geschichte, jetzt wird gleich meine geliebte Köchin kommen, der ich versprochen habe, ich will sie heirathen.

Frau Kasperl. Nun so komm' mein lieber Kaspar.

Kasperl. Gleich Schatz. Geh Du nur immer, ich komme nach.

Karline (kommt). Ach, mein herzlieber Kasperl, schau, da hab' ich Dir eine Flasche Wein und eine Bratwurst mitgebracht! Du mußt mich aber bald heirathen!

Frau Kasperl. Was, sie unverschämte Person? Sie will meinen Kaspar heirathen?

Karline. Ihr Kaspar? sie Nachteule — das ist mein Kasperl! (Sie faßt den Kasperl beim linken Arm.)

Frau Kasperl. O sie alter Pfannenstiel, läßt sie gleich meinen Kasperl los, oder ich kratze ihr die Augen aus. (Sie faßt den Kasperl am rechten Arm.)

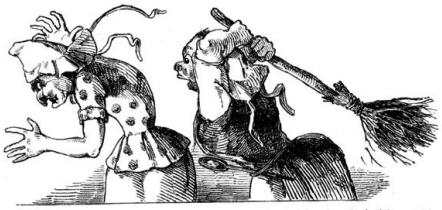
Kasperl (von Beiden hin und her gezerrt). Mohren-Element, laßt mich aus oder ich schrei' Feuer! (Er reißt sich los und läuft fort.)

Frau Kasperl. Sie unverschämter Bratspieß, sie will mir also meinen Kasperl abspenstig machen?

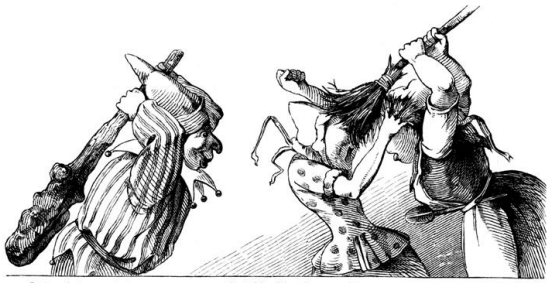
Karline. O du alte Feuerzange, da hast Du deinen Kasperl! (Gibt ihr eine Ohrfeige.)

Frau Kasperl. Wart du Haderwisch! (Sie prügeln sich, die Köchin läuft davon).

Frau Kasperl. So, der hab' ich's eingebläut, die schaut keinen Kaspar mehr an!



Karline (kommt mit einem Besen). Wart' ich will Dir den Kasperl aus dem Kopfe kehren. (Sie prügelt die Frau Kasperl mit dem Besen.)



Kasperl (kommt mit einem großen Knüppel). Und ich will euch mores lehren. (Er schlägt Beide nieder.) Schau, das heißt man zwei Fliegen mit einer Klappe schlagen. (Er holt einen Kasten, wirft die Beiden hinein und setzt sich d'rauf.

Der Nachtwächter (kommt). Wer macht denn hier so einen Mordspektakel? ich komme deßhalb mit meinem Spieß. Seid ihr vielleicht a Spitzbue?

Kasperl. Richtig, i mach' Spektakel, daß so a gescheiter Nachtwächter kommt!!

Nachtwächter. Was habt ihr in der Kiste da, wo ihr d'rauf sitzt?

Kasperl. Ja schauens, da hab' i backene Zwetschken d'rin; nu waren zwei Weibspersonen da, die wollten die Zwetschken kaufen und hab'n den fürchterlichen Lärm gemacht.

Nachtwächter. Nun die werde ich gleich einführen.

Kasperl. Das ist g'scheit! Aber mein lieber Herr Nachtwächter, woll'n Sie nicht die Zwetschken kosten?

Nachtwächter. Ei warum denn nicht, mein Freund, gebt nur her!

Kasperl. Nu da greifen's nur g'schwind in die Kiste und nehmen's Ihnen so viel Sie woll'n.

Nachtwächter (guckt in die Kiste). Ha! da ist ja ein Frauenzimmer d'rin.

Kasperl (hält den Deckel). Nä, guckt nur ordentlich 'nein, 's liegen bloß a paar Schürzen oben d'rauf!

Nachtwächter (steckt den Kopf ganz hinein). Ich seh' noch nix von — — — —

Kasperl (klappt den Deckel zu und klemmt dem Nachtwächter den Kopf ein). Siehst, Nachtwächterle, nu weiß't gleich, was in der Kisten d'rin ist. (Er setzt sich d'rauf.) Jetzt muß ich aber a Schubkarr'n holen und die ganze G'sellschaft in's Wasser fahr'n! (Er geht ab.)

Münchener Bilderbogen. **Nro. 103.** Herausgegeben und verlegt von **K. Braun** und **F. Schneider** in München.

4. Auflage. Druck von Dr. C. Wolf & Sohn in München.

Münchener Bilderbogen Nr. 103: *Kasperl-Theater. Drittes Stück: Frau Kasperl und die Köchin.*, Korpus 415.

Kasperl-Theater.

Viertes Stück. Kasperl und der Teufel.

Personen: Kasperl. — Der Teufel. — Eine runde Schachtel. — Kasperl's Spazierstock.

Der Teufel. Pwrrrrrrrrr! Wart' Kasperl, jetzt ist's Zeit, daß ich dich hole! (Er nimmt die Kiste mit den zwei Weibern und dem Nachtwächter mit und setzt eine runde Schachtel hin). Pwrrrrrrrr (verschwindet).
Kasperl (kommt). Mohren-Runkelrübenelement noch mal, da hat mir Jemand mei Kisten gestohlen.

(er stößt an die Schachtel) Fickerment, was is denn das da?

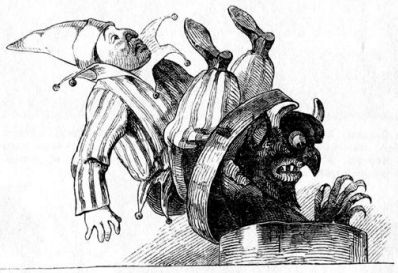
(er besieht sie) schau, das is a schöne runde Kisten. Ja, wenn ich nur wüßt', was da drinn' wär?

(er horcht daran) i hör' gar nix, i glaub' immer 's ist was gut's zu schnabeliren d'rin, (er rocht darauf) i weiß jetzt gar nit, mir ist's grad, als ob a Bratwürstel-Geruch raus' käm,

(er riecht daran) wenn i nur den Deckel a wenig aufmachen könnt',

(er schiebt den Deckel ein wenig auf, dieser klemmt ihm die Nase ein) Ei du Fickermentskisten, hätt'st mir bald mei Nasen wegzwickt. (Er stößt mit dem Fuße dagegen) He da! wer ist denn da d'rin?!!

Der Teufel (kommt heraus). Pwrrrrrrrrr—
Kasperl. Aha! der Herr Pwrrrrr hat also d'rin gesteckt. Nu was willst denn Du? Aber sag' 'mal, Du siehst ja wieder ganz anders aus als der Teufel, der den Don Juan geholt hat?
Der Teufel. Ich bin dem andern Teufel sein Schwager und soll Dich holen.
Kasperl. I warum denn das?
Der Teufel. Weil Du nix thust, als raufen, saufen und Bratwürstel essen.
Kasperl. Ja was! dafür bin ich der Hanswurst.
Der Teufel. Nun, so mach' Deine Rechnung, denn Du mußt mit mir in die Hölle!
Kasperl. Nä! ich geh' lieber in's Wirthshaus un' laß mir a Rechnung machen!
Der Teufel. Mach' nicht viel Umstände, ich hab' keine Zeit. Pwrrrrrr—
Kasperl. Wart' ich will Dich gleich fortbringen, wenn Du kei Zeit hast! Da sag' ich nur „Parlucke!"
Der Teufel. Pwrrrrrrrrr (fährt hinab).
Kasperl (macht den Deckel der Schachtel zu und setzt sich darauf). So, wart', nu will ich Dich a Mal recht mit dem Kopfe anrennen lassen.



„Parlicke!" (der Teufel fährt so stark in die Höhe, daß er Kasperl mit dem Deckel in die Luft wirft.) Ei du Spitzbubenteufel, nu sollst Du aber tanzen! Also: Parlucke! (der Teufel fährt hinab.) Parlicke! (kommt wieder herauf) Parlucke! (fährt hinab.) Parlicke! (kommt wieder herauf.) Parlucke! (fährt hinab) (sehr schnell) Parlicke, Parlucke, Parlicke, Parlucke, Parlicke, Parlucke, Parlicke, Parlucke, Parlicke, Parlucke, Parli—
Der Teufel. Ha a a a a halt! i mag nimmer!
Kasperl. Aha! gelt jetzt hast genug? wart' ich will Dir's Teufelholen austreichen!
Der Teufel. Aber mei' Großmutter hat g'sagt, ich muß Dich mitbringen, sonst krieg' ich die Ruthe!
Kasperl. Weißt was, nimm jemand Andern mit und sag' ich wär's.
Der Teufel. Nix, du mußt mit. Pwrrrrrrr—
Kasperl. Nu nu, wenn's nit anders ist, da will ich mei Testament machen; i bin gleich wieder da. (Er geht ab, kommt mit seinem Prügel zurück und schlägt den Teufel auf den Kopf.) Da ist mei Testament! Hast's gesehn?

Der Teufel. Au, au, au, Pwrrrrrr—
Kasperl (schlägt ihn vollends todt). Da schau Dir's Testament noch mal recht an. Wart' Du sollst Keinen mehr holen. (Er wirft ihn in die Schachtel und nimmt sie auf den Rücken.) So! jetzt will ich den Teufel in den Ofen schieben, da kann er sich a Gilte thun. (Singt) Radi ridi rulala, rulala, rulala — (geht ab.)

Münchener Bilderbogen. **Nro. 104.** Herausgegeben und verlegt von **K. Braun** und **F. Schneider** in München.
4. Auflage. Druck von Dr. C. Wolf & Sohn in München.

Münchener Bilderbogen Nr. 104: *Kasperl-Theater. Viertes Stück: Kasperl und der Teufel.*, Korpus 416.

Kasperl-Theater.

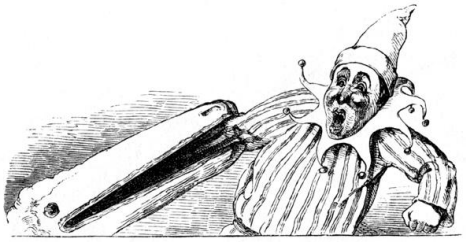
Fünftes Stück. Das geheimnißvolle Thier.

Personen: Kasperl. — Frau Kasperl. — Das geheimnißvolle Thier Pieppiep. — Eine Bratwurst. — Kasperl's Spazierstock.

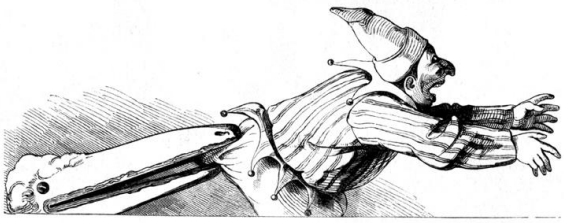
Kasperl (kommt mit der Schachtel und singt). Radi ridi rulala, rulalo, rulala— Jetzt woll'n wir den Teufel in's Wasser tragen. (Die Schachtel geht plötzlich auf und Frau Kasperl kommt heraus.)
Frau Kasperl. Wart' du liederlicher Mann, du Weibertodtschläger (ohrfeigt ihn) meinst ich bin todt, da hast du was, damit du merkst, daß ich noch lebendig bin. —
Kasperl. O weh, jetzt hab' i g'meint, i hätt' nur den Teufel da drin, derweil ist's meine Alte. Gieb a Fried, Frau, oder 's geschieht was —

Frau Kasperl (ohrfeigt ihn wieder). Da siehst du was geschieht!
Kasperl (wirft sie mit der ganzen Schachtel hinaus). Nä, nä, so wird nit gespielt, Frau Liebste. — Schau, jetzt wär wieder a Geschäft gemacht, und zur Belohnung geht's in's Wirthshaus. (Er sieht das geheimnißvolle Thier.) Was ist denn das da?
Das Thier. Piep, piep, piiiep, piep, piiiiiiiiii—
Kasperl. Ah, das muß a Nachtigall sein, das singt gar so schön, o du lieb's Thierle du! (er will es streicheln.)
Das Thier (schnappt nach ihm). Piep, pieh, piiiiiiiiii—
Kasperl. Ei der Teixel noch mal, ich glaub' es hat Hunger; wart' ich will a Bratwurst holen (er geht fort.)
Das Thier. Pipiiiiiii—

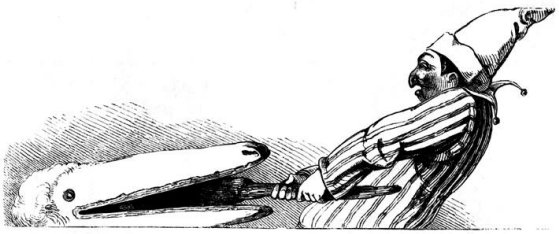
Kasperl (kommt mit einer Bratwurst). Schau mei lieb's Thierle, da! hab' ich dir was mitgebracht, aber weißt, du könntest dir am Ende den Magen verderben un' damit du siehst, wie gut ich dir bin, da will ich lieber die Wurst selber essen (er ißt die Wurst), aber die Schale sollst du kriegen; schau das ist was für deinen Schnabel! (er hält ihm die Wurstschale hin, das Thier schnappt zu und erwischt ihn beim Arm).



Kasperl (schreit.) Au! Au—uuuu (er reißt sich los) Flickerment noch mal, das hat gemeint, mein Arm gehört mit zur Bratwurst. Nä mei lieb's Thierle, so grob mußt nit sein — schau jetzt bist satt, nit wahr? —
Das Thier. Piep!
Kasperl. Ja piep! mei gut's, mei schön's Thierle (er streichelt es).
Das Thier (schnappt nach ihm und erwischt ihn bei den Hosen). Pi pieh piiiiiiii—



Kasperl. O Flickerment, noch a mal, das muß a Krokodill sein (er reißt sich los, wobei das Thier ein Stück Hose im Rachen behält). Na wart, wenn du mit der Bratwurst nit zufrieden bist, so hab' ich dir was And'res!
Das Thier. Pieh, piep, pieh piiiiiiiii! —
Kasperl (kommt mit seinem Stock). Schau, da hab' i was, das soll dir's Schnappen vertreiben. Magst vielleicht a Mal an die Wurst riechen? — (er hält dem Thier seinen Stock vor die Nase).



Das Thier (schnappt zu und hält den Stock fest).
Kasperl. O du Kreuzflickermentskrokodill du! (er zieht so stark, daß er mit dem Stock hinfällt.) Wart', da hast du was! (er schlägt es auf den Kopf).

Das Thier. Pi pi pi, piperipi pi pipipiiiiiiiiieh (es läuft davon).
Kasperl. Ja wart, ich will dich hepiperipiiiiiiii (er läuft ihm nach).

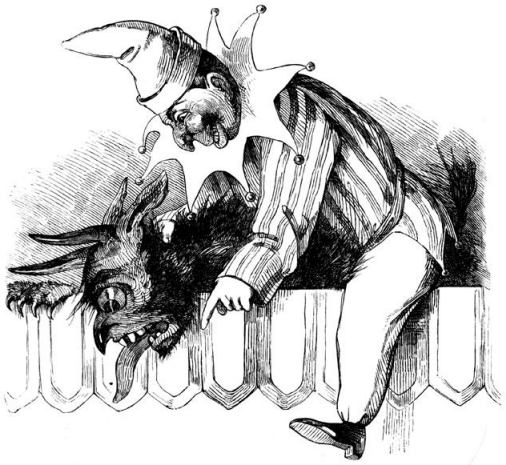
Münchener Bilderbogen. **Nro. 105.** Herausgegeben und verlegt von **K. Braun** und **F. Schneider** in München.
4. Auflage. Druck von Dr. C. Wolf & Sohn in München.

Münchener Bilderbogen Nr. 105: *Kasperl-Theater. Fünftes Stück: Das geheimnisvolle Thier.*, Korpus 417.

Kasperl-Theater.

Sechstes und letztes Stück. Kasperl und der Tod.

Personen: Kasperl. — Der todte Teufel. — Frau Kasperl. — Der Tod. — Kasperl's Spazierstock.



Kasperl (bringt singend den todten Teufel geschleppt). Radi ridi rulala rulala — So jetzt hab' ich den Schwarzen auch wieder gefunden — er rührt sich nit mehr, i mein i sollt jetzt a Mal a Ruh hab'n — fahr ab zu Deiner Großmutter (er wirft den Teufel hinaus).

Frau Kasperl. Ach mein lieber Kaspar, jetzt ist's aus, der Tod, der guckt zum Fenster 'rein!

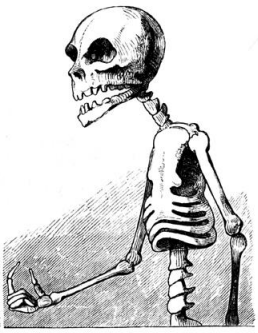
Kasperl. Ei so mach's Fenster zu!

Frau Kasperl. Ich lauf' davon, schau du wie du mit ihm fertig wirst!

Der Tod (kommt und spricht mit einer sehr feinen Stimme). Ich bin der Tod, der Menschenfresser, ra, ra, ra, ra.

Kasperl. Hurra! den haben wir jetzt! Wart' du Klapperbein, du sollst mir nit wieder kommen. Jetzt geht's erst recht los, denn jetzt ist der Tod umgebracht und alle Welt wird schreien: Vivat Kasperl, der den Tod bezwungen.

Radi ridi rulala, rulala, rulala,
Radi ridi rulala, rulala — la la.



Kasperl. Ei iß Schweinebraten, der schmeckt dir besser, ra, ra, ra, ra.

Der Tod. Ich bin jetzt da und du mußt sterben.

Kasperl. Warum nit gar, i hab' jetzt keine Zeit.

Der Tod. Bereite dich vor, du mußt sterben. Ra, ra, ra, ra.

Kasperl. Komm' in a hundert Jahrln wieder, nachher woll'n wir weiter über die Geschichte diskuriren.

Der Tod Du mußt mit mir in's kühle Todtengrab. Ra, ra, ra, ra.

Kasperl. Nä, mir is gar nit so warm!

Der Tod. Du mußt mit mir, gehe gutwillig oder ich drehe dir den Hals um. Ra, ra, ra, ra.

Kasperl. Nä, bei Leibe nit, i kimm' schon, laß mich nur von meiner geliebten Frau Kasperl Abschied nehmen.

Der Tod. Das kannst du thun, aber spute dich, denn ich habe noch mehr zu thun.

Kasperl. Gleich bin ich wieder da. (Er geht ab und kommt aber gleich mit seinem Prügel wieder). So jetzt bin i schon fertig. Geh du nur voraus, daß ich den Weg find'.

Der Tod. Nun so folge mir, ra, ra, ra, ra (wie sich der Tod umdreht, schlägt Kasperl dermaßen mit seinem Stock auf ihn los, daß alle Knochen herum fliegen).

Schluß.

Kasperl. So, meine Herren! jetzt hab' ich mich mit Christen und Türken und Tod und Teufel 'rum geschlagen, jetzt aber hab' ich Durst und möcht in's Wirthshaus gehen und a Maßl Bier trinken. Wann ihnen aber mei Sach gefallen hat, so nehmen's ihnen a gut's Beispiel an mir und fürchtens nix in der Welt. Lassen's mich auch ferners bestens recommandirt sein und sein's so gut un' thun mir a Trinkgeld in mei Sparbüchs, ich hol's hernach schon wieder 'raus.

Münchener Bilderbogen. 4. Auflage.

Nro. 106.

Druck von Dr. C. Wolf & Sohn in München.

Herausgegeben und verlegt von **K. Braun** und **F. Schneider** in München.

Münchener Bilderbogen Nr. 106: *Kasperl-Theater. Sechstes Stück: Kasperl und der Tod.*, Korpus 418.

Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder.
Mit schönen Sprüchlein.
Erster Bogen.

154

Es zieht beim heißen Sonnenstrahl
Der Hirsch zur Kühlung in das Thal.

Wenn in dem Dörflein Niemand wacht,
Geht still der Wächter durch die Nacht.

O weh! es ist ein Schuß gescheh'n;
Nun könnt den Hirsch ihr fallen seh'n.

Der Jäger mit dem grünen Hut
Freut sich, daß er getroffen gut.

Bauer, Bäuerin und ihr Gesind',
Geh'n auf die Wiese ganz geschwind.

Ein großer Wagen fährt daher
Mit duft'gem Heu beladen schwer.

Es will des Waldhorn's luft'ges Schallen
Dem alten Förster stets gefallen;
Der hat gesteckt die Pfeif' ins Maul
Und steht vor seiner Thüre faul.

Da bringen sie den Hirsch einher
Und es erfreu'n sich alle sehr.

Vivat, es leb' der Schütze hoch,
Und schieße manches Hirschlein noch!!

Durchs Stadtthor geht es aus und ein,
Dabei ist auch manch' Eselein.

Vierspännig fährt ein reicher Mann;
Ich geh' zu Fuß, was liegt mir d'ran.

Gibt's Krieg, so wird gleich exerziert
Und vor dem General manövriert.

Will ein Soldat nicht gleich parieren,
Wird er's bald auf dem Buckel spüren.

Die Einen müssen Säcke tragen,
Die Andern sich am Schreibtisch plagen.

Willst eine Bretzel, willst einen Weck',
Trag' deinen Kreuzer nur zum Bäck'.

Wenn Kinder aus der Schule laufen,
Ist's gar nicht schön, daß sie gleich raufen.

Hick, hack, hick, hack, Zimmerleut
Trinken besser als Arbeit freut.

Da kömmt der Küster mit dem Schlüssel
Und geht nach Haus zur Suppenschüssel.

Münchener Bilderbogen.
11. Auflage.
(Alle Rechte vorbehalten)

Nro. 154.

Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn in München.

Herausgegeben und verlegt von **K. Braun** und **F. Schneider** in München.

Münchener Bilderbogen Nr. 154: *Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder. Mit schönen Sprüchlein. Erster Bogen.*, Korpus 435.

Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder.
Mit schönen Sprüchlein.
Zweiter Bogen.

155

Mit Dampf und Segel übers Meer,
Zieh'n große Schiffe ferne her.

Der Kasperl in seinem Schifflein da
Will segeln nach Amerika.

Ein Haifisch hat ihn gleich gefressen,
Ist ihm gar schwer im Magen gesessen;
D'rum speit er ihn bald wieder aus,
Da er verdaut nicht solchen Schmaus.

Auf einer Insel ganz allein
Muß nun der arme Kasperl sein;
Doch ein paar Dutzend Menschenfresser,
Die wetzen schon ihr scharfes Messer;

Es wird auch gleich ein Spieß gedreht,
Wobei voll Angst der Kasperl steht.

Ein Vogel kömmt zum Glück geflogen,
Hat ihn gleich bei der Hos' gezogen;

Trägt ihn zurück ins Vaterland,
Allwo er einen Reiter fand.

Der ihn zu Frau und Kindern bringt,
Wo man vor Freude tanzt und springt.

Manch' Kindlein auf dem Kirchhof ruht,
Gott nahm's zu sich in seine Hut!
Ihr lieben Eltern, o weint doch nicht,
Das Kind erfreut des Himmels Licht.

Da springet auf dem grünen Rasen
Das lustige Volk der Sommerhasen.

An Kraut und Rüben gern sie nagen,
Das will dem Bauer nicht behagen.

Wie schnell thut so ein Häslein laufen,
Setzt sich bisweilen zum Verschnaufen.

Wenn's einen Klappermann erblickt,
Das arme Häslein arg erschrickt.

Und kömmt der Jäger mit dem Gewehr,
Ach! da erschrickt es noch viel mehr.

Guten Morgen, guten Morgen, mein Herr Koch,
Da bring' ich euch zwei Braten noch.

Pasteten, Fasanen und Salat!
Nicht jeder auf seinem Tische hat.

Die Sonne sticht, wie ist es heiß!
Ein jeder kömmt sogleich in Schweiß;
Und regnet's beim Gewitter dann,
Wird durch und durch naß Weib und Mann!

Der Blitz hat dorten eingeschlagen,
Nun müssen Feuerspritzen jagen;

Nicht selten kommen sie zu spät,
Da alles schon in Flammen steht!

Verbrannt ist alles, der Jammer groß,
Da stehen sie im Hemdlein bloß!

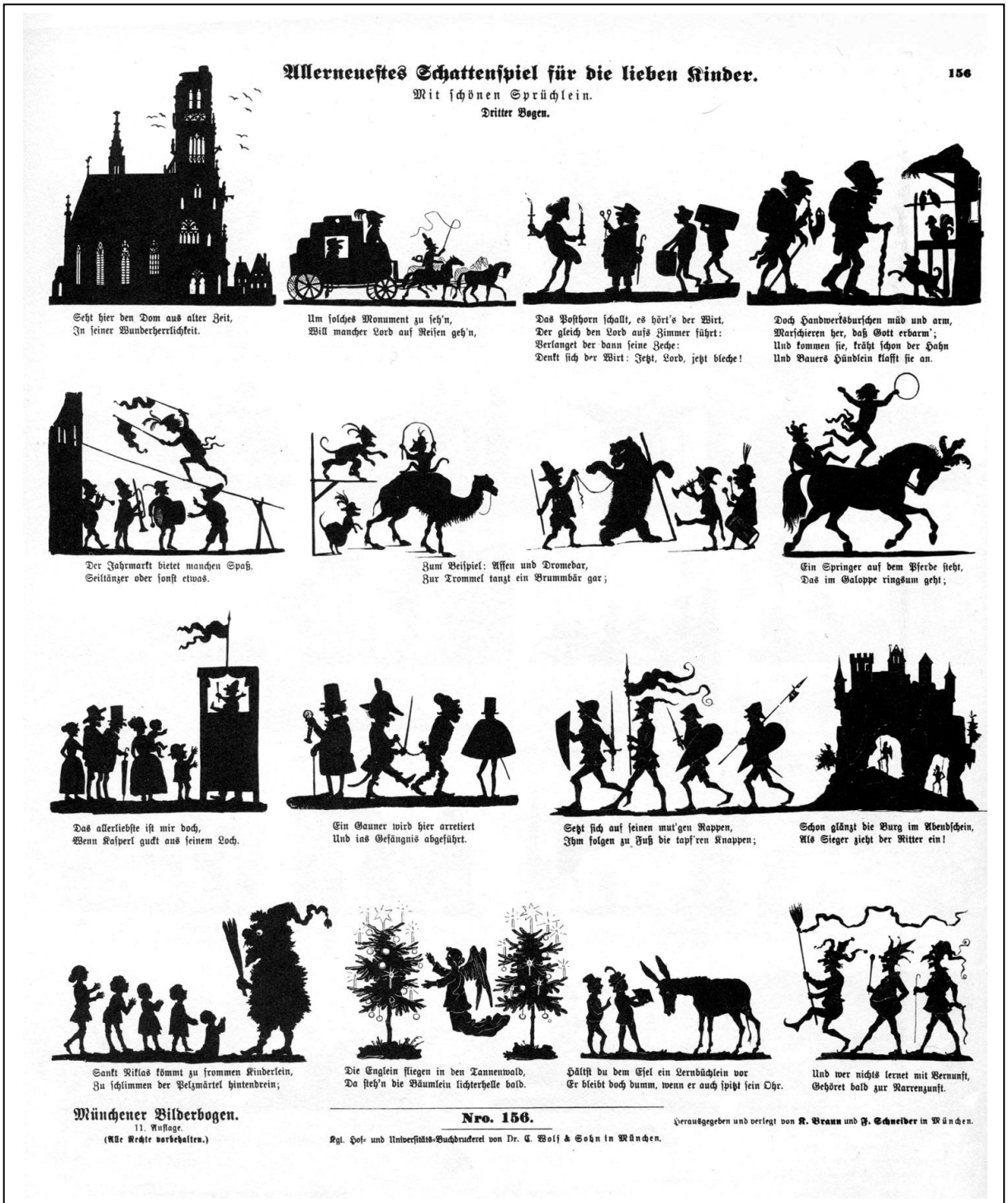
Münchener Bilderbogen.
10. Auflage.
(Alle Rechte vorbehalten.)

Nro. 155.

Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn in München.

Herausgegeben und verlegt von **Braun & Schneider** in München.

Münchener Bilderbogen Nr. 155: *Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder. Mit schönen Sprüchlein. Zweiter Bogen.*, Korpus 436.



Münchener Bilderbogen Nr. 156: *Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder. Mit schönen Sprüchlein. Dritter Bogen.*, Korpus 437.

Till Eulenspiegel. Erster* und *Zweiter Bogen. (Korpus 545 / 546).

Die Worte des Gegenübers immer exakt umsetzend und der Bevölkerung einen Spiegel vorhaltend, seine Späße mit Obrigkeiten und dem einfach Volk treibend – so kennt man Till Eulenspiegel, der, bis heute gelesen, zu den Klassikern der Literatur zählt. Er narrt Gelehrte und Bauern, tötet Tiere – etwa einige Hühner –[666] und stiftet Unruhe im beschaulichen Leben derer, die ihm begegnen. Dass der Narr sich dabei nicht immer so stubenrein verhielt wie in neueren Bearbeitungen, berichtet Georg Bollenbeck, denn der Till Eulenspiegel des 16. Jahrhunderts unterscheidet sich stark von dem heute bekannten Schelm:

> Der ‚Originaleulenspiegel' der frühen Drucke des 16. Jahrhunderts ist ein fauler Gelegenheitsarbeiter von niedrigen Herkunft, ein Gauner und Zechpreller, ein Bauernfänger und Beutelschneider, der als Kind schon seinen eigenen Vater hintergeht, der als Sterbender noch die Mutter verspottet, den Priester erpreßt, Handwerksmeister betrügt und Kranke begaunert. Dazu ist er noch schmutzig, oder präziser: ihn charakterisiert eine Unbefangenheit gegenüber bestimmten körperlichen Funktionen, die mit dem Vorrücken der Scham- und Peinlichkeitsgefühle innerhalb des Zivilisationsprozesses verlorengeht.[667]

In anderen Worten: Eulenspiegel lässt seinen Körperfunktionen freien Lauf, kennt keinerlei Hemmungen oder Autoritätspersonen. Anstelle des schelmischen Narren diverser Neubearbeitungen teilt er Charakterzüge eines Kasperls oder Hans Wursts.[668] Und so wundert es auch nicht, dass Eulenspiegel bis weit ins 19. Jahrhundert hinein als Kolportageheft vertrieben wird: „Erst mit dem aufkommenden Interesse am Volksbuch durchläuft er einen langsamen [..] Bearbeitungsprozess, wird geglättet und für den Bürger angepasst [...]. Das Volk zeigt sich von diesen Änderungen wenig begeistert, greift weiterhin zum Schundheft und ignoriert seichtere Fassungen (z. B. von August von Kotzebue)."[669]

Dem Ursprung des Kolportagehefts als Jahrmarktsartikel folgend, wird Till Eulenspiegel im 19. Jahrhundert auch als dreiteiliger Bilderbogen von Eduard Ille in den *Münchener Bilderbogen* vertrieben (*Erster Bogen*: Korpus 545; *Zweiter Bogen*: Korpus 546; *Dritter Bogen*: Nicht im Korpus, *Münchener Bilderbogen* Nr. 589),[670] bei denen, so Ruth Fassbind-Eigenheer eine ähnliche Problematik besteht, wie sie Georg Bollenbeck beschreibt. Man stand – ausgehend von Kirche, Staat und Volkspädagogen – unter Zensurdruck. Folglich wurde Eulenspiegel zurechtgestutzt: Subversivität und sittenwidriges Verhalten getilgt und Eulenspiegel wandelte sich vom Jedermann zum Narren, was man auch optisch durch Narrenkleider fixierte und sich im Vergleich zwischen *Tolle Streiche Till Eulenspiegels*

---

[666] Auf ähnliche Art tun es ihm Buschs *Max und Moritz* gleich (vgl. hierzu: Busch, Wilhelm: Max und Moritz. Eine Bubengeschichte von Wilhelm Busch. Zürich 1977. S. 10 – 16.) und auch der Freiherr von Münchhausen verwendet eine ähnliche Vorrichtung, um sich mit aneinander geketteten Enten in die Lüfte zu erheben (vgl. hierzu: Bürger, Gottfried August: Wunderbare Reisen zu Wasser und Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. S. 15 – 16.). Folglich findet sich das Motiv mehrfach in der Volksliteratur wieder – es handelt sich evtl. sogar um einen *Intertextuellen Dialog*.

[667] Bollenbeck, Georg: Nachwort. In: Johann Heinrich Ramberg. Tyll Eulenspiegel. In 55. Radierungen. Text nach der Jahrmarkts-Ausgabe. Mit einem Nachwort von Georg Bollenbeck. Dortmund 1980. S. 145,

[668] Vgl. hierzu: *Kapitel III. II: b) Panelstruktur. Kasperl-Theater. Erstes. – Sechstes Stück. (Korpus 413 – 418).*

[669] Auringer, Julian: Anonymus. Tyll Eulenspiegel, Jahrmarktsausgabe (1824). In: Literatur – Bilder. Johann Heinrich Ramberg als Buchillustrator der Goethezeit. Hrsg. von Alexander Košenina. Hannover 2013. S. 115.

[670] Vgl. Objektkatalog des Germanischen Nationalmuseums, Inventarnummer H4170. Ille, Eduard: Till Eulenspiegel. Dritter Bogen. Münchener Bilderbogen Nr. 5849. https://www.bildindex.de/document/obj00110324/?medium=mi08049d11 [konsultiert am 02.08.2015]. Und: Ille, Eduard: Till Eulenspiegel. Dritter Bogen. Münchener Bilderbogen Nr. 589. http://objektkatalog.gnm.de/objekt/H4170 [konsultiert am 02.08.2018].

(Korpus 2) und dem Untersuchungsgegenstand verdeutlichen wird.[671] Aber auch ein weiterer Bilderbogen aus Neuruppin gibt Auskunft über inhaltliche Auslassungen: Der Neuruppiner Bilderbogen Nr. 7349 (Oehmigke & Riemschneider, um 1882) mit dem Titel *Till Eulenspiegel*

> entspricht nur noch teilweise dem Inhalt der eigentlichen Vorlage. Gerade noch neun der zwanzig Bildfelder nehmen Bezug auf Historien, die bereits im *Kurtzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel* enthalten sind [...]. Die übrigen Episoden wurden dem Helden des Schwankbuchs entweder kurzerhand untergeschoben oder stammen aus späteren Eulenspiegelausgaben. In diesen Geschichten sucht man nun vergeblich nach Witz und Humor des Originals.[672]

Eine Zuordnung der verschiedenen Streiche zu den einzelnen Bogen findet sich in der nachfolgenden Tabelle.[673]

Illustrierter Streich.	***Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 1580, Oehmigke & Riemschneider: *Tolle Streiche Till Eulenspiegels.*, Korpus 2.**	***Münchener Bilderbogen* Nr. 575: *Till Eulenspiegel. Erster Bogen.*, Korpus 545.**	***Münchener Bilderbogen* Nr. 576: *Till Eulenspiegel. Zweiter Bogen.*, Korpus 546.**	***Münchener Bilderbogen* Nr. 589: *Till Eulenspiegel. Dritter Bogen.*, Nicht im Korpus.**
Seiltanz. Spielgefährte schneidet Seil durch.	✓	X	X	X
Seiltanz. Till klaut Schuhe.	✓	✓	X	X
Till narrt die Diebe eines Bienenkorbs.	✓	✓	X	X
Till tötet Hühner.	✓ (Hühner sterben nicht).	X	X	X
Till entfernt Bretter aus einer Brücke; Nachtwächter fallen ins Wasser und Till muss ins Gefängnis.	✓	X	X	X
Till backt Eulen und Meerkatzen.	✓	✓	X	X
Till schüttet Mehl in den Hof.	✓	X	X	X
Till folgt mit einem Blasebalg seinem Meister.	✓	X	X	X
Till sägt Beine jener Tische an,	✓	X	X	✓

[671] Vgl. Fassbind-Eigenheer, Ruth: Eulenspiegeleien auf Bilderbogen. In: Eulenspiegel – Jahrbuch 1992. Hrsg. vom Freundeskreis Till Eulenspiegels e. V. Konstanz 1993. S. 78 – 81.
[672] Ebd. S. 83.
[673] Eine Auflistung weiterer Eulenspiegelbogen – auch aus der Zeit vor dem 19. Jahrhundert – findet sich bei Fassbind-Eigenheer, Ruth: Eulenspiegeleien auf Bilderbogen. In: Eulenspiegel – Jahrbuch 1992. Hrsg. vom Freundeskreis Till Eulenspiegels e. V. Konstanz 1993. S. 65 – 98.).

Illustrierter Streich.	***Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 1580, Oehmigke & Riemschneider: *Tolle Streiche Till Eulenspiegels.*, Korpus 2.**	***Münchener Bilderbogen* Nr. 575: *Till Eulenspiegel. Erster Bogen.*, Korpus 545.**	***Münchener Bilderbogen* Nr. 576: *Till Eulenspiegel. Zweiter Bogen.*, Korpus 546.**	***Münchener Bilderbogen* Nr. 589: *Till Eulenspiegel. Dritter Bogen.*, Nicht im Korpus.**
auf denen die Schneider zu sitzen pflegen. Als der Hirte seine Schweine durch die Stadt treibt, fallen Tische und Schneider um.				
Till füllt von 3 Äpfeln einen mit Mücken und isst versehentlich selbst davon.	✓	X	X	X
Till schneidet aus Leder Ochsen, Kälber und Schafe aus.	✓	X	X	X
Till klebt einem Pferd einen Schwanz an um es zu verkaufen. Der Käufer prüft die Kraft des Pferdes und fällt hin.	✓	X	✓	X
Till gibt vor, 12 Gulden an 12 blinde Bettler zu verteilen. Diese suchen nach dem nicht vorhandenen Geld.	✓	X	X	X
Till gibt vor, Arzt zu sein.	✓	X	X	X
Tills Sarg fällt und bleibt auf dem Kopfe stehen.	✓	X	X	X
Till fällt als Säugling ins Wasser.	X	✓	X	X
Till sitzt auf dem Pferd seines Vaters und macht edlen Herren eine lange Nase.	X	✓	X	X
Till macht aus den Pelzen eines Kürschners Wölfe.	X	✓	X	X

Illustrierter Streich.	***Neuruppiner Bilderbogen* Nr. 1580, Oehmigke & Riemschneider: *Tolle Streiche Till Eulenspiegels.*, Korpus 2.**	***Münchener Bilderbogen* Nr. 575: *Till Eulenspiegel. Erster Bogen.*, Korpus 545.**	***Münchener Bilderbogen* Nr. 576: *Till Eulenspiegel. Zweiter Bogen.*, Korpus 546.**	***Münchener Bilderbogen* Nr. 589: *Till Eulenspiegel. Dritter Bogen.*, Nicht im Korpus.**
Till arbeitet für einen Ritter und gibt vor, die Burg würde überfallen, um die Speisen seines Herrn zu stehlen.	X	X	✓	X
Till bringt einem Esel scheinbar das Lesen bei.	X	X	✓	X
Till bringt Milchfrauen dazu, sich gegenseitig zu schlagen.	X	X	✓	X
Till täuscht den Wahnsinn einer Topffrau vor.	X	X	✓	X
Till verkleidet eine Katze als Hasen und verkauft diesen einem Pächter.	X	X	✓	X
Till Eulenspiegel zerbricht ein Fenster, als er ein Haus durch dieses betritt.	X	X	X	✓
Till soll sich „ins Zeug legen“ und kommt dieser Anweisung wortwörtlich nach.	X	X	X	✓
Till promoviert zum Doktor.	X	X	X	✓
Till narrt noch auf dem Totenbett seinen Arzt.	X	X	X	✓
Till, angeblich in einer Truhe begraben, verschwindet spurlos. In seinem Sarg finden sich nur Steine.	X	X	X	✓

Nur fünf Streiche wurden sowohl im Einzelbogen (Korpus 2) als auch im Untersuchungsgegenstand abgebildet. Es handelt sich bei ihnen um Tills Tanz auf dem Seil (er klaut Schuhe), das Austricksen der Bienenkorbdiebe, Till als Eulen und

Meerkatzenbäcker, Tills Bestrafung der Schneider, sowie das Ankleben eines Schwanzes an ein Pferd, um einen potentiellen Käufer zu täuschen. Dreizehn dieser Streiche (I, II, III, IV, V, VI, VII, IX, X, XII, XV, XVI, XVIII) illustrierte 1863 auch Johann Heinrich Ramberg;[674] Gegenstände wie Eulen und Meerkatzen, aber auch einige seiner Opfer sowie die Schneidergesellen und Schweine finden sich als Papiertheaterzubehör / Ausschneidbogen im Verlag J. F. Schreiber von 1912 (nicht im Korpus) wieder.[675] Besonders Eulenspiegels Seiltanz, bei dem er die Schuhe der Dörfler in die Menge fallen lässt, dient zudem oft als Titelillustration diverser Neuausgaben der Geschichte sowie der Oper von Richard Strauss.[676]

In den folgenden drei Tabellen wird die Eulenspiegelserie nach Text, Bild, Fokus, Bildmittelpunkt, Perspektive und Induktionsmethode untersucht.

***Münchener Bilderbogen* Nr. 575: *Till Eulenspiegel. Erster Bogen.*, Korpus 545.**	
Panel 1	Text (T): I. Till wird auf einer Brücke von seiner Amme fallengelassen und fällt ins Wasser. Er kann noch rechtzeitig gerettet werden. Bild (B): Tills Amme sowie weitere Personen stehen auf einer Brücke. Die Amme hält ihre Hände in die Höhe, ihr Gesichtsausdruck ist panisch. Till, in Decken eingewickelt, fällt ins Wasser. Fokus (F): Till und Amme. Bildmittelpunkt (BM): Amme. Perspektive (P): Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 2	T: II. Als Kind sitzt Till, wenn der Vater in die Stadt reitet, hinter seinem alten Herren und verhöhnt Passanten. B: Tills Vater reitet auf einem Pferd, Till sitzt hinter ihm und macht zwei Herren des höheren Standes eine lange Nase. F: Till und Vater. BM: Pferd. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 3	T: III. Als Erwachsener überredet er einige Jungen dazu, ihre Schuhe über eine Schnur zu werfen und erzeugt auf diese Art Chaos. B: Till, inzwischen erwachsen, liegt auf dem Seil eines Seiltänzers, an einer Schnur baumeln die Schuhe einiger Jungen; diese befinden sich in heller Aufregung und raufen miteinander. F: Till. BM: Ein herabfallender Schuh. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*

[674] Vgl. Ramberg, Johann Heinrich: Tyll Eulenspiegel.

[675] Vgl. Spielzeugmuseum Nürnberg: Forell, Robert u. Adolf Forell: Till Eulenspiegel. http://www.vino-online.net/frames.php?PHPSESSID=lbpgu752mh9dljjcook8mp6jg1&module=inv&DBApp=spnb&application=spnb_detail&role=Recherche&PHPSESSID=lbpgu752mh9dljjcook8mp6jg1&Ident=INV_INVNR&Value=GS13.1563 [konsultiert am 02.08.2018].

[676] So z. B. in folgenden Ausgaben:
- Janisch, Heinz u. Lisbeth Zwerger: Till Eulenspiegel. Richtenberg 2016.
- Ammerer, Karin: Till Eulenspiegel. Wien 2015 (=Lesezug Klassiker).
- Roth, Franz-Xavier u. Strauss, Richard: Till Eulenspiegels lustige Streiche. Erzählt von Heidrun Wermuth. Esslingen 2016 (= SWR Young Classix).
- Uebe, Ingrid: Till Eulenspiegel. Ravensburg 2013 (=Leserabe. Sagen für Erstleser).
- Bartos-Höppner, Barbara: Till Eulenspiegel. In neuer Rechtschreibung. Würzburg 1998.

***Münchener Bilderbogen* Nr. 575: *Till Eulenspiegel. Erster Bogen.*, Korpus 545.**	
Panel 4	T: IV. Till schläft in einem leeren Bienenkorb ein. Zwei Diebe stehlen ihn und es gelingt Till, die Diebe gegeneinander auszuspielen. B: Es ist Nacht. Eine Eule fliegt im Hintergrund. Till sitzt in einem Bienenkorb, der von zwei Dieben getragen wird. Den vorderen Dieb schlägt er mit der Faust, den hinteren Dieb zieht er an der Nase. F: Till. BM: Bienenkorb. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 5	T: V. Till macht eine Ausbildung bei einem Kürschner und formt aus Pelzen Wölfe. B: Till präsentiert seinem Meister die Wölfe. F: Till. BM: Leer. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 6	T: VI. Ein neuer Lehrmeister bittet Till, Eulen und Meerkatzen zu backen, eine Aufgabe, die der junge Schalk wortwörtlich umsetzt. B: Till präsentiert seinem Meister eine Eule, auf einem Tisch neben dem Ofen des Bäckers stehen weitere Eulen und Meerkatzen. F: Till mit Eule in der Hand. BM: Till. P: Auf Augenhöhe.

***Münchener Bilderbogen* Nr. 576: *Till Eulenspiegel. Zweiter Bogen.*, Korpus 546**	
Panel 1	Text (T): VII. Till bindet einen falschen Schweif an sein Pferd. Als es von einem potentiellen Käufer geprüft wird, fällt der Schweif ab und Till lässt sich für die Beschädigung seines Pferdes zwanzig Gulden zahlen. Bild (B): Im Hintergrund sitzt eine rosa gekleidete, blonde Frau auf einem Schimmel mit rosa Sattel. Till sitzt auf einem Pferd, rechts von ihm geht ein weiterer Mann. Der potentielle Käufer fällt, während er den Schweif des Pferdes in der Hand hält. Fokus (F): Till. Bildmittelpunkt (BM): Pferd und Fuß des Käufers. Perspektive (P): Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 2	T: VIII. Till wird als Wächter in einem Schloss eingestellt. Mittels einer List lockt er die Ritter aus dem Speisesaal und labt sich. B: Till speist im Schloss, wo er von Rittern entdeckt wird. F: Weißer Ritter. BM: Till und weißer Ritter. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 3	T: IX. Till erzeugt die Illusion eines lesenden Esels. B: Till, sowie drei Gelehrte, befinden sich in einem Stall und sehen einem Esel beim Lesen zu. Auf dem Boden sind zwei Ratten / Mäuse zu erkennen. F: Till. BM: Lesepult. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*

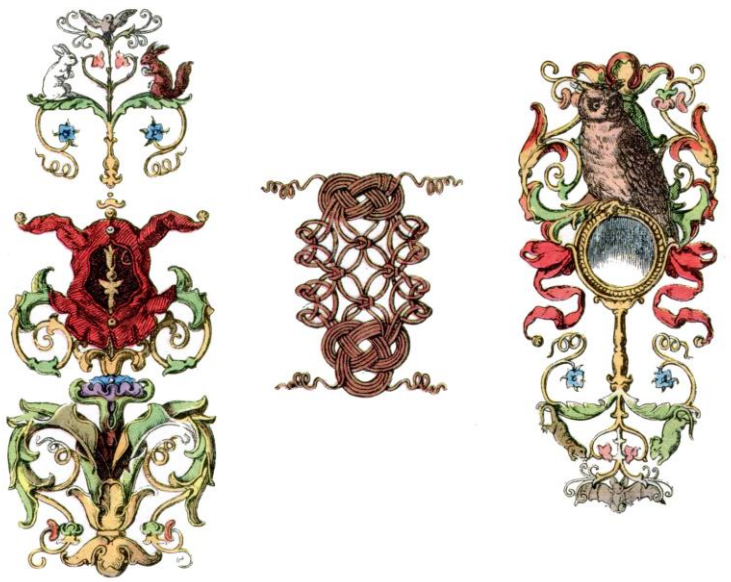
***Münchener Bilderbogen* Nr. 576: *Till Eulenspiegel. Zweiter Bogen.*, Korpus 546**	
Panel 4	T: X. Till bittet Milchfrauen, ihre Milch in sein Fass zu füllen. Als das Fass bis zum Rand gefüllt ist, bemängelt er die Ware und bittet die Frauen, ihre Milch aus dem Gefäß zu entfernen, was einen Tumult erzeugt. B: Milchfrauen schlagen aufeinander ein, Till macht ihnen eine lange Nase und geht ab. F: Till und Milchfrauen. BM: Milchkanne. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 5	T: XI. Till verspricht einem Herren, mit einem Spruch eine Topffrau, die zuvor von ihm instruiert wurde, zu verhexen. Diese zerschlägt (scheinbar spontan) ihre Töpfe. B: Die Topffrau schlägt auf ihre Töpfe ein, Till präsentiert sie einem Herrn. F: Till und Topffrau. BM: Leer. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 6	T: XII. Till verkauft einen Hasen, der sich jedoch nicht mit dem Hund des Käufers verträgt und auf einen Baum läuft. Dort sitzend miaut das Tier, denn es handelt sich um einen Kater, den der Schalk in einen Hasenpelz einnähte. B: Ein falscher Hase klettert einen Baumstamm empor, zwei Hunde bellen ihn an. Till zeigt auf den Käufer des Hasen. F: Till. BM: Baum. P: Auf Augenhöhe.

***Münchener Bilderbogen* Nr. 589: *Till Eulenspiegel. Dritter Bogen.* Nicht im Korpus.**	
Panel 1	Text (T): XIII. Till soll einer Frau mitteilen, dass ihr Mann nicht zum Mittagessen erscheinen wird. Er sei durchs Fenster eingedrungen, da ihr Mann ihm auftrug: „Beim großen Fenster dort im Eckhaus geht hinein!“ Bild (B): Till steigt durch ein Fenster ein, dessen Scheibe zerbricht. Eine Topfpflanze fällt zu Boden, wo bereits eine Person liegt. Eine Frau, an ihrer Spindel sitzend, erschreckt sich. Fokus (F): Till & Frau. Bildmittelpunkt (BM): Leer. Perspektive (P): Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 2	T: XIV. Tills Meister weißt ihn an, sich ins Zeug zu legen. Till kommt dieser Anweisung nach. B: Till liegt zwischen Pelzen, der Meister wirkt erbost, einer seiner Mitarbeiter breitet fragend die Arme aus. F: Meister. BM: Till, Meister und Mitarbeiter. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 3	T: IX. Till wird von Schneidergesellen verspottet und sägt heimlich jenes Tischbrett an, auf dem sie zu nähen pflegen. Als eine Schweineherde durch das Dorf getrieben wird, bricht der Tisch mit den Schneidern zusammen. B: Tische, Schweine, Bauern und Schneidergesellen bilden ein wirres Durcheinander. F: Die Masse aus Tischen, Schweinen, Bauern und Schneidergesellen.

***Münchener Bilderbogen* Nr. 589: *Till Eulenspiegel. Dritter Bogen*. Nicht im Korpus.**	
	BM: Einer der stürzenden Gesellen. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 4	T: XVI. Till promoviert. Er soll den Mittelpunkt der Welt bestimmen, kommt dieser Bitte nach und entfacht einen philosophischen Diskurs, der ihm den Doktortitel einbringt. B: Till steht vor dem Rektor der Universität sowie anderer Gelehrter und promoviert. F: Ein Rednerpult. BM: Ein Rednerpult. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 5	T: XVII. Till, dem Tode nahe, verspricht seinem Arzt einen Beutel voll Gold und Silber. Als dieser in den Beutel blickt, blinkt nur ein Rechenpfenning hervor – der Rest ist voller Schusterpech. B: Till liegt im Sterben und macht seinem Arzt eine lange Nase. F: Till. BM: Tills Bett. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 6	T: XVIII. Noch im Tode treibt Till seine Späße: Seine letzte Ruhe findet er in einer Truhe. Als diese geöffnet wird, finden seine Verwandten nur Steine vor – Till bleibt verschwunden. B: Tills Verwandtschaft öffnet die Grabeskiste, in der sich nur Steine befinden. Sie ist mit einer Eule verziert. Über ihr hängt ein Portrait Tills, der in einer Hand eine Eule und in der anderen einen Spiegel hält. F: Portrait. BM: Erstaunter Verwandter über der Kiste. P: Auf Augenhöhe.

Alle drei Bogen der Serie illustrieren Szenen aus dem Leben Till Eulenspiegels. Panelgruppen lassen sich nicht bestimmen, an Narrationsgruppen finden sich vier: Eulenspiegels Kindheit (Gruppe 1: Bogen 1, Panel I bis II), Eulenspiegels Leben als jugendlicher Narr (Gruppe 2: Bogen 1 bis 3, Panel III bis XV), sein Leben als Erwachsener (Gruppe 3: Bogen 3, Panel XVI) sowie Eulenspiegels Ableben und Beerdigung (Gruppe 4: Bogen 3, Panel XVII bis XVIII). Gruppe 3 wird dabei von Gruppe 2 separiert, denn zuvor wird er als junger Schalk dargestellt, der Menschen narrt. In Gruppe 3 hingegen gelingt es ihm als optisch deutlich älterem Menschen Professoren dazu zu bewegen, ihm einen Doktortitel zuzusprechen. Gruppe 4 präsentiert Eulenspiegel auf dem Totenbett und seinen finalen Streich (die Kiste, in der seine Familie ihn bestattet glaubt, wurde lediglich mit Steinen befüllt).

Insgesamt achtzehn Panels (jeweils sechs Bilder pro Bogen) umrahmen sich selbst, d. h. sie werden nicht von einer schwarzen Linie begrenzt (Strukturtyp S 3, Abweichung 6). Besondere Aufmerksamkeit verdienen drei Verzierung des Bogens, die sich zwischen den Panelreihen – die, wie auch das *Kasperl-Theater* (Korpus 413 – 418) von oben nach unten sowie am Ende einer Panelreihe von links nach rechts rezipiert werden und somit der westlichen Leserichtung folgt, zudem mit römischen Ziffern versehen die exakte Leserichtung vorgeben – stehen. Sie gleichen einander, lediglich die Farbgebung variiert an einigen Stellen (der dritte Bogen liegt zudem nur in nicht kolorierter Fassung vor).



Verzierung zwischen den Panels. Detail. *Münchener Bilderbogen* Nr. 589: *Till Eulenspiegel. Erster Bogen.,* Korpus 545.
Im Bilderbogen stehen die einzelnen Bilder untereinander.

Diese Verzierung unterliegt einer Dreiteilung. Der obere Bereich zeigt eine Pflanze, auf der die rote Narrenkappe Till Eulenspiegels steckt. Über ihr befinden sich ein rotbraunes Eichhörnchen (rechts) sowie ein weißer Hase; auf der Spitze der Pflanze sitzt ein Vogel mit ausgebreiteten Flügeln. Der zweite Teil zeigt ein Geflecht zur Separation, dessen Abbildung keine symbolische Bedeutung zukommt. Der dritte Teil hingegen setzt den Namen *Eulenspiegel* symbolisch um. Erneut sieht man eine Pflanze, die in einen Spiegel übergeht. Auf ihm hockt eine Eule. Am unteren Ende der Pflanze sind eine Maus (rechts) und ein lurchähnliches Wesen (links) zu erkennen. Eine Fledermaus mit ausgebreiteten Flügeln beschließt die Abbildung.

Es darf davon ausgegangen werden, dass beide Teile den Tag (oberer Bereich) und die Nacht (unterer Bereich) darstellen und die Verzierung den Namen bzw. die Eigenschaften Eulenspiegels symbolisiert, denn die Eule gilt in der Antike als nachdenkliches Wesen, das mit Weisheit gesegnet

> die Dunkelheit durchdringt [...]. Im christlichen Bild- und Textgebrauch ist die Eule als Nachttier, das das Licht nicht ertragen kann, oft zum Bild für geistige Finsternis und Abkehr von Licht und Wahrheit und damit auch zum Symbol für das Judentum geworden. [...] In der Profanikonographie ist sie vor allem der Personifikation der Nacht zugeordnet [...]. Sie kann als lichtscheues Nachttiert aber auch, vor allem in der holländischen Genremalerei der Barockzeit, Dummheit und Unwissenheit symbolisieren.[677]

Der Spiegel gilt indes „als Symbol der Erkenntnis, der Klarheit und der Wahrheit, aber auch der Eitelkeit und der Vergänglichkeit alles Irdischen.“[678] Ein Zusammentreffen beider Elemente, wie hier dargestellt, kombiniert demnach das Zusammentreffen von Dummheit und

[677] Vgl. Kretschmer, Hildegard: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. Mit 32 Abbildungen. Stuttgart 2016. S. 113.
[678] Vgl. ebd. S. 396.

Weisheit, dem Durchdringen der Dunkelheit mit Wahrheit, wie sie allen Streichen Eulenspiegels anheimfällt. Narren – repräsentiert durch die Narrenkappe – „durften straflos die Wahrheit sagen, solange sie scherzhaft eingekleidet war. [...] Groteske Narrenkleidung war im Mittelalter aber auch ein Kennzeichen für Geisteskranke."[679] Eulenspiegels Ikonographie befindet sich demnach im Spannungsfeld zwischen Weisheit und Wahn, Geisteskrankheit und klarer Sicht auf die Dinge.[680] Eichhörnchen, Hase und Vogel, sowie Maus, Lurch und Fledermaus hingegen stehen hier als Verkörperung von Tag bzw. Nacht, denn sie sind tag- bzw. nachtaktive Tiere. Friedrich Thöne und Thomas Poensgen vom *RDK Labor*, der digitalisierten Fassung des *Reallexikons zur Deutschen Kunstgeschichte*, weisen zudem auf eine Ähnlichkeit eulenspiegelspezifischer Personendarstellungen hin:

> Die meisten Ausg. des 16. Jahrhunders sind nach dem gleichen Schema mit Holzschnitten ausgestattet: sie besitzen eine Darstellung auf dem Titelblatt, entweder E. zu Pferde, in der einen Hand eine Eule, in der anderen einen Spiegel haltend [.], oder die Illustration zu einer am Anfang des Buches erzählten Historie [...]. Den Schluß des Buches bildet die Wiedergabe von E. Grabstein [.] mit einer Eule, die auf dem Rand eines Spiegels sitzt [...].[681]

Die Symbolik der Eule und des Spiegels orientiert sich folglich an Darstellungen, die auf das 16. Jahrhundert zurückgehen. Weiterhin wurde Eulenspiegel fast immer in mehreren Bildern abgebildet. Thöne und Poensgen zählen den Bilderbogen i. Ü. zu den Buchillustrationen.[682]

Einzig verwendete Induktionsmethode der drei Bogen ist *Von Szene zu Szene.* Ähnlich wie in den zuvor analysierten Münchhausen Bogen *Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen* (Korpus 394 – 396) und *Münchhausens's Fahrten u. Abenteuer* (Korpus 296 – 297) kann die Eulenspiegel-Reihe weitestgehend einer freien Rezeptionsmöglichkeit, (mit Ausnahme der Panels I, II, XVI, XVII sowie XVIII. Jedoch wurde jedes Panel mit einer römischen Ziffer versehen, um die Rezeptionsfolge einem vorgelegten Ablauf unterzuordnen. Da alle drei Bogen mit fortlaufenden Ziffern versehen sind (*Erster Bogen*: I – VI; *Zweiter Bogen*: VII – XII; *Dritter Bogen*: XIII – XVIII) und zwei der drei Bogen 1872 direkt aufeinander folgen (*Erster Bogen*: Nr. 575, *Zweiter Bogen*: Nr. 576), darf von einer geplanten Reihe ausgegangen werden. Der selten reproduzierte dritte Bogen mit der Nummer 589 erscheint ein Jahr später (1873), was für die Beliebtheit der Serie spricht.[683]

Das Text-Bild-Verhältnis entspricht einem überschnittenem, d. h. ein Teil der Informationen wird vom Text, ein Teil vom Bild übermittelt, wobei das Bild nie den textlichen Informationsgehalt übersteigt, die Struktur des Bogens entspricht S 3, Abweichung 6. Auf der McCloud-Realismusskala belegen die Bogen den Bereich 60 bis 64 sowie 79 bis 84.

---

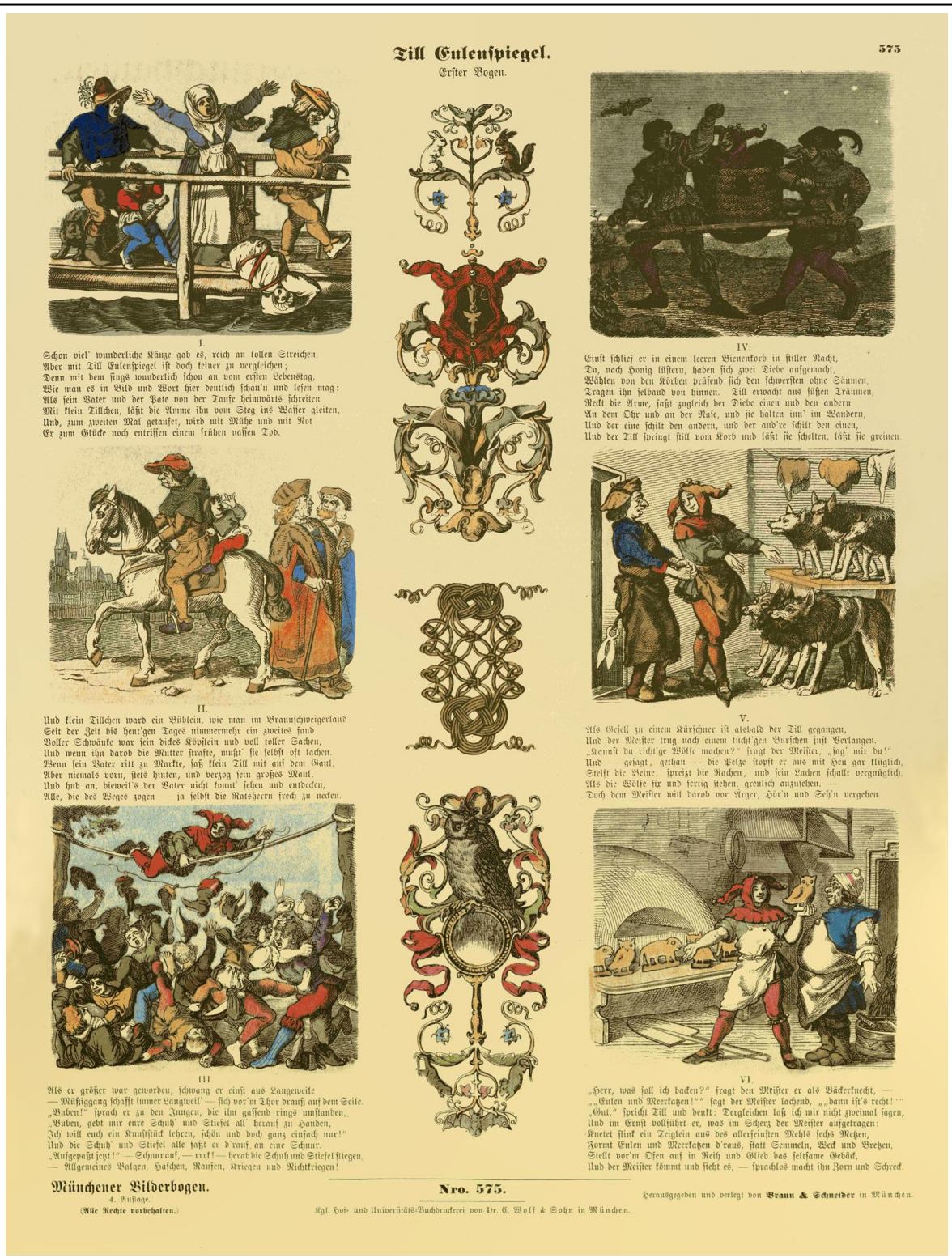
[679] Vgl. ebd. S. 296.

[680] Im *Tarot de Marseille* kommt dem Narren folgende Bedeutung zu: Er symbolisiert den Anfang der Dinge, steht außerhalb des Gradsystems, das er erst noch durchwandern muss, ehe er zur Weisheit findet. Er symbolisiert die Freiheit, was sich auch dadurch kennzeichnet, dass er – im Gegensatz zu den anderen Karten – keine Nummer besitzt. „In den traditionellen Kartenspielen hat er Figuren wie den *Joker* hervorgebracht, die ganz nach Wunsch für alle anderen Karten eingesetzt werden können, ohne sich mit irgendeiner davon zu identifizieren." (Jodorowsky, Alejandro und Marianne Costa: Der Weg des Tarot. S. 91 u. S. 137).

[681] Thöne, Friedrich u. Thomas Poensgen: Eulenspiegel. http://www.rdklabor.de/wiki/Eulenspiegel [konsultiert am 12.03.2018].

[682] Vgl. ebd.

[683] Datierung vorgenommen nach: *Objektkatalog der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums*. Objekte H4156, H4157, H4170 sowie den Angaben des *Spielzeugmuseums der Stadt Nürnberg*. Inventarnummer GS13.1997, GS13.1996 und GS13.1995. Angaben nach https://www.bildindex.de/ und https://www.europeana.eu/portal/de [beide konsultiert am 13.03.2018].



Till Eulenspiegel.

Erster Bogen.

575

I.

Schon viel' wunderliche Känze gab es, reich an tollen Streichen,
Aber mit Till Eulenspiegel ist doch keiner zu vergleichen;
Denn mit dem fings wunderlich schon an vom ersten Lebenstag,
Wie man es in Bild und Wort hier deutlich schau'n und lesen mag:
Als sein Vater und der Pate von der Taufe heimwärts schreiten
Mit klein Tillchen, läßt die Amme ihn vom Steg ins Wasser gleiten,
Und, zum zweiten Mal getaufet, wird mit Mühe und mit Not
Er zum Glücke noch entrissen einem frühen nassen Tod.

II.

Und klein Tillchen ward ein Büblein, wie man im Braunschweigerland
Seit der Zeit bis heut'gen Tages nimmermehr ein zweites fand.
Voller Schwänke war sein dickes Köpflein und voll toller Sachen,
Und wenn ihn darob die Mutter strafte, mußt' sie selbst oft lachen.
Wenn sein Vater ritt zu Markte, saß klein Till mit auf dem Gaul,
Aber niemals vorn, stets hinten, und verzog sein großes Maul,
Und hub an, dieweil's der Vater nicht konnt' sehen und entdecken,
Alle, die des Weges zogen — ja selbst die Ratsherrn frech zu necken.

III.

Als er größer war geworden, schwang er einst aus Langeweile
— Müßiggang schafft immer Langweil' — sich vor'm Thor drauß auf dem Seile.
„Buben!" sprach er zu den Jungen, die ihn gaffend rings umstanden,
„Buben, gebt mir eure Schuh' und Stiefel all' herauf zu Handen,
Ich will euch ein Kunststück lehren, schön und doch ganz einfach nur!"
Und die Schuh' und Stiefel alle faßt er d'rauf an eine Schnur.
„Aufgepaßt jetzt!" — Schnurauf, — xrrt! — herab die Schuh und Stiefel fliegen,
— Allgemeines Balgen, Haschen, Raufen, Kriegen und Nichtkriegen!

IV.

Einst schlief er in einem leeren Bienenkorb in stiller Nacht,
Da, nach Honig lüstern, haben sich zwei Diebe aufgemacht,
Wählen von den Körben prüfend sich den schwersten ohne Säumen,
Tragen ihn selband von hinnen. Till erwacht aus süßen Träumen,
Reckt die Arme, faßt zugleich der Diebe einen und den andern
An dem Ohr und an der Nase, und sie halten inn' im Wandern,
Und der eine schilt den andern, und der and're schilt den einen,
Und der Till springt still vom Korb und läßt sie schelten, läßt sie greinen.

V.

Als Gesell zu einem Kürschner ist alsbald der Till gegangen,
Und der Meister trug nach einem tücht'gen Burschen just Verlangen.
„Kannst du richt'ge Wölfe machen?" fragt der Meister, „sag' mir du!"
Und — gesagt, gethan — die Pelze stopft er aus mit Heu gar klüglich,
Steift die Beine, spreizt die Rachen, und sein Lachen schallt vergnüglich,
Als die Wölfe fix und fertig stehen, greulich anzusehen. —
Doch dem Meister will darob vor Ärger, Hör'n und Seh'n vergehen.

VI.

„Herr, was soll ich backen?" fragt den Meister er als Bäckerknecht, —
„„Eulen und Meerkatzen!"" sagt der Meister lachend, „„dann ist's recht!""
„Gut," spricht Till und denkt: Dergleichen laß ich mir nicht zweimal sagen,
Und im Ernst vollführt er, was im Scherz der Meister aufgetragen:
Knetet flink ein Teiglein aus des allerfeinsten Mehls sechs Metzen,
Formt Eulen und Meerkatzen d'raus, statt Semmeln, Weck und Bretzen,
Stellt vor'm Ofen auf in Reih und Glied das seltsame Gebäck,
Und der Meister kömmt und sieht es, — sprachlos macht ihn Zorn und Schreck.

Münchener Bilderbogen.

4. Auflage.

(Alle Rechte vorbehalten.)

Nro. 575.

Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn in München.

Herausgegeben und verlegt von **Braun & Schneider** in München.

Münchener Bilderbogen Nr. 575: *Till Eulenspiegel. Erster Bogen.*, Korpus 545.

Till Eulenspiegel.

Zweiter Bogen.

576

VII.

„Herr! laßt Euch das Geld nicht reu'n," spricht Eulenspiegel, „kauft mein Pferd,
Hundert Gulden kostet's, — zwanzig ist sein schöner Schweif schon wert;
Schauet nur, wie dicht und stattlich er zum Bug ihm niederhanget,
Wie mit gleicher Zier kein zweites Tier schier mehr auf Erden pranget!"
Und der Fremde faßt das Pferd am Schweife fest nach Kenner-Brauch,
Doch — perdauz — mit samt dem Schweife liegt er schon am Boden auch.
Zwanzig Gulden muß er zahlen für die ausgeriss'ne Zier,
Die der Schalk Till Eulenspiegel — angebunden hatt' dem Tier.

VIII.

„Nahet sich ein Feind dem Schlosse, soll Dein Hornruf schnell mir's sagen!"
Also ward dem Till, als Turmwart, vom Herrn Ritter aufgetragen.
Und kaum setzt mit seinen Mannen der Herr Ritter sich zum Mahl,
Horch, da tönt vom Turm schon nieder Eulenspiegels Horn-Signal.
Alles rennt und spähet, doch kein Feind ist draußen zu entdecken,
Eulenspiegel aber setzt sich d'rinn zum Mahl und läßt sich's schmecken.
Und der Ritter schilt: „Wo ist der Feind, den du verspürt, du Dümmster?"
„„Hunger spürt ich,"" spricht der Till d'rauf, „„und das ist der Feinde Schlimmster!""

IX.

„Daß ein Esel lernt das Lesen, ist noch niemals da gewesen!
Tretet ein, Ihr Herrn Doktores, und Ihr hört und seht ihn lesen!"
So sprach Till, und die Doktores treten in den Stall und sehen
Richtig einen alten Esel schon vor einem Barren stehen.
Auf dem Barren lag ein altes Buch geöffnet schon bereit —
— Haferkörner lagen heimlich zwischen jedes Blatt gestreut.
Und der Esel hub zu blättern an, als er den Hafer sah,
Und zum Staunen der Doktores las er schrei'nd: „I—ah! — i—ah!"

X.

„Zwanzig Maß der Milch bedarf ich! — Daß es keine mag verdrießen,
Soll mir jede von Euch Milchfrau'n je drei Quart ins Schaff hier gießen!"
So sprach Till, und schnell gefüllet ward das Schaff bis an den Rand;
Plötzlich hob er an zu klagen: „Ach und Weh', o schlimmer Stand!
Eure Milch kann ich nicht brauchen, Eure Milch ist viel zu — naß, —
Nehm' sich jede ihren Teil nur wieder!" — sprach's und ging fürbaß.
Treu im Bilde ist zu schauen, welch' ein End die Sach genommen, —
Jede Milchfrau hat gewißlich ihren Teil dabei bekommen!

XI.

„Euer Gnaden!" sprach Till Eulenspiegel einst zum Herrn Prälaten,
„Darf ich's wagen, euch zu einem selt'nen Schauspiel einzuladen?
Wenn ich „Virum larum" spreche, sollt ihr blaue Wunder sehen,
Was mit dieser Topf-Frau und mit ihren Töpfen wird geschehen!"
Und der Schalk ruft „Virum larum!" und die Topf-Frau ohne Zagen
Jägt, wie wütend, an, die Töpf' und Schüsseln alle zu zerschlagen.
Lachend schaut's der Herr Prälate, weiß nicht, wie das Ding er fasse,
Ahnet nicht, daß Till es also abgeredet, ihn zum Spasse.

XII.

Einem Pächter einst verkauft er einen jungen, zahmen Hasen,
Und der Pächter will den Hasen noch im Gärtlein lassen grasen,
Daß an Blankohl er und Krautkopf ein paar Wochen noch sich mäste,
Und als Braten desto besser mundete bei dem Kirchweih-Feste.
Und der Hase hat im Gärtlein sich sogleich zurecht gefunden,
Eines nur vertrug er schlecht: das Bellen von des Pächters Hunden.
Auf den Apfelbaum entfloh er, und „Miau" geschrieen hat er,
Denn der Hase war nur ein in Hasenfell genähter Kater.

Münchener Bilderbogen.
(Alle Rechte vorbehalten.)
4. Auflage.

Nro. 576.

Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn in München.

Herausgegeben und verlegt von Braun & Schneider in München.

Münchener Bilderbogen Nr. 576: *Till Eulenspiegel. Zweiter Bogen.*, Korpus 546.

Die Till-Eulenspiegel-Reihe der *Münchener Bilderbogen* (Korpus 545 / 546 / MBB Nr. 589, nicht im Korpus) entspricht der Serialitätskategorien *Panelstruktur- und Musikbogen* a), *Mehrere Panelstrukturbogen erzählen eine Geschichte*. Werden weitere Bogen wie die Neuruppiner Bilderbogen (Korpus 2) sowie Nr. 7349 (nicht im Korpus) einbezogen, trifft auch die Kategorie *d)*, *Mehrere Panelstrukturbogen oder Musikbogen verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern (unabhängig von Verlag und Zeichner)*, Es handelt sich bei der Figur des Till Eulenspiegels ferner um einen Bilderbogenprotagonisten, der immer wieder in Erscheinung tritt. Ein bekannte Geschichte bzw. ein bekanntes Grundmuster wird neu erzählt, wenn sich die Streiche auch manchmal unterscheiden (Wiederaufbereitung, eingeschränkt auch Wiederaufnahme).

Scenen aus der Ilias I. und *II.* (Korpus 256 – 257) und: *Die Irrfahrten des Odysseus I.* und *II.* (Korpus 202 – 203).

Erzürnt über den Raub Helenas, der Frau von Menelaos, durch Paris, den Sohn des Priamos, entsendet Agamemnon seine besten Krieger, um im Auftrag seines Bruders, die entführte Schwägerin zurückzuerobern. Es entbrennt ein Krieg, der nicht nur die Menschen, sondern auch die Götter entzweit und der nur durch eine List des Odysseus, dem Trojanischen Pferd, gewonnen werden kann. Doch der so herbeigeführte Untergang Troias versetzt Poseidon, den Gott des Meeres, in Rage und so wird es Odysseus viele Jahre lang nicht gelingen, zu seiner Familie zurückzukehren. Freier bedrängen unterdessen seine Frau Penelope, wollen den Platz ihres Gemahls einnehmen.

Vier Bogen aus den *Deutschen Bilderbogen für Jung und Alt* des Verlags Gustav Weise, alle zwischen 1868 und 1869 entstanden und aus der Feder Carl Bertlings stammend, widmen sich den Homerischen Epen, wobei man *Die Irrfahrten des Odysseus I.* und *II.* (Korpus 202 / 203) vor den *Scenen aus der Ilias I.* und *II.* (Korpus 256 / 257) publizierte. Aus diesem Umstand heraus kann bereits der Erfolg jener Bogen hergeleitet werden: Zwei Fortsetzungsbogen werden vierundfünfzig Bogen später erneut fortgesetzt. Bei genauer Durchsicht der *Deutschen Bilderbogen* finden sich weitere Exemplare dieser Serie. Bogen Nr. 19, *Die zwölf Arbeiten des Herkules* von 1968 widmete sich dem titelgebenden Helden (Bogen Nr. 19, Korpus 146) und darf als Initialbogen gewertet werden, ein später Nachzügler, die historischen *Scenen altgriechischen Lebens* von 1870 (Bogen 183, Nr. Korpus 307) beenden Bertlings antiker Reihe.[684] Während also der erste Bogen dieser Art von Herkules erzählt, einer Sage, widmet sich das letzte Exemplar der historischen Forschung um das Leben in der Antike.

Die Irrfahrten des Odysseus. und *Scenen aus der Ilias.* unterscheiden sich nicht nur in der Anzahl der Panels (während die Odyssee-Bogen jeweils acht Panels aufweisen, werden in den Ilias-Bogen nur sechs verwendet), sondern auch in der Verwendung des Textes. Steht dieser in den ersten beiden Bogen noch ohne Quellenbezug, verweisen die Ilias-Bogen auf den jeweiligen Gesang und Vers innerhalb der literarischen Vorlage. Der Text darf indes nicht als Zitat verstanden werden, denn er beschreibt lediglich die jeweilige Szene. Verwendet der erste Ilias-Bogen den Text: „Zornig begegnet Achill mit dem Schwerte dem Stolz Agamemnons / Als zu bezähmen den Streit Pallas Athene sich naht. Il. I., 180“, so finden sich an jener Stelle in der im 19. Jahrhundert gängigen Übersetzung von Johann Heinrich Voß folgende Verse:

---

[684] *Reihe* darf hier nicht mit dem zuvor definierten seriellen Reihenbegriff verwechselt werden, sondern verweist in diesem Fall nur auf eine Abfolge diverser Bilderbogen, die sich der Antike widmen.

> denn Du bist nichts mir geachtet; / Nichts auch gilt mir dein Grollen! Vielmehr noch droh‘ ich dir / Weil mir Chryses Tochter hinwegnimt Föbos Apollon, / Werd‘ ich mit eigenem Schiffe sie zwar und eigenen Männern / Senden; allein ich hole die rosige Tochter des Brises / Selbst mir aus deinem Gezelt, dein Ehrengeschenk: daßs du lernest, / Wie viel höher ich sei als du, und ein Anderer zage, / Gleich sich mir zu wähnen, und so zu trotzen ins Antliz! / Jener sprach‘s; da entbrannte der Peleion‘, und das Herz ihm / Unter der zottigen Brust rathschlagere, wankendes Sinnes: / Ob er, das schneidende Schwert alsbald von der Hüfte sich reißend, / Trennen sie sollt‘ aus einander, und niederhaun den Atreiden; / Oder stillen den Zorn, und die mutige Seele beherschen. / Als er solches erwog in des Herzens Geist und Empfindung, / Und er das mächtige Schwert schon auszog kam Athenäa / Himmelab; denn sie sandte die lilienarmige Here, / Die für beide zugleich in liebender Seele besorgt war.[685]

Folglich fasst jede der abgebildeten Szenen nur einen kurzen Moment der Epen Homers zusammen und es zeigt sich ganz deutlich der Hang zur Literaturadaption, der sich in der nachfolgenden Analysetabelle verdeutlicht.

***Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 132: *Scenen aus der Ilias I.*, Korpus 256.**	
Panel 1	Text (T): „Zorning begegnet Achill mit dem Schwerte dem Stolz Agamemnons / Als zu bezähmen den Streit, Pallas Athene sich naht. Il. I., 180.“ Bild (B): Agamemnon zeigt mit der linken Hand auf Achill. Dieser zieht sein Schwert. Im Hintergrund befinden sich schemenhafte Personen, zumindest eine von ihnen scheint eine Göttin zu sein (vermutlich Aphrodite), denn sie schwebt in einer Wolke. Fokus (F): Agamemnon. Bildmittelpunkt (BM): Leer. Perspektive (P): Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 2	T: „‚Helena, Töchterchen, komm!‘ rief Priamos unter den Greisen, / ‚Daß du dort unten im Feld schauest den ersten Gemahl.‘ Il. III., 160.“ B: Priamos sitzt auf einem Thron und hält Helena an der Hand. Mit ihrer rechten Hand zeigt sie in die Ferne. Sie sind von weiteren Menschen umgeben. F: Priamos und Helena. BM: Die Hände von Helena und Priamos. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 3	T: „Paris, gefaßt am mähnichten Helm von Held Menelaos, / Dankt Aphrodite sein Heil, die ihm den Riemen zersprengt. Il. III., 370.“ B: Paris und Menelaos kämpfen. Sie sind von anderen Menschen umgeben. Im Hintergrund schwebt erneut Aphrodite in einer Wolke. F: Paris und Menelaos. BM: Leer (Schemenhafte Krieger). P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 4	T: „Sorglich entrückt Aphrodite den Sohn Aeneas den Feinden, / Diomedes verletzt ihr mit der Lanze die Hand. Il. V. 335.“ B: Aphrodite hält Aeneas im Arm, Diomedes wirft eine Lanze auf sie. F: Diomedes. BM: Das Schild des Diomedes. P: Auf Augenhöhe.

[685] Voß, Johann Heinrich: Homers Ilias. Erster Band. Stereotyp=Ausgabe. Mit einer Karte von Troja. Stuttgart u. Tübingen 1839. I. 180 – I 196.

***Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 132: *Scenen aus der Ilias I.*, Korpus 256.**	
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 5	T: „Hektor tröstet Andromache's Herz am Gläischen Thore: / Wittwe beweint sie sich schon, Waise das stammelnde Kind. Il. VI, 485." B: Hektor umarmt Andromache, sie hält ein Kind im Arm. Im Hintergrund (rechts) befinden sich Soldaten, an einem Baum (links) weint eine Frau. F: Hektor und Andromache. BM: Hektor und Andromache. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 6	T: „Sokos, Hippasos' Sohn, verwundete wohl den Odyssens, / Aber ihn selber durchschoß tödtlich der streitbare Fürst. Il. XI., 447." B: Sokos verwundet Odysseus. Ein Speer steckt in seinem Körper und seinem Schild. Im Hintergrund kämpfen Soldaten. F: Sokos. BM: Sokos und ein anderer Mann. P: Auf Augenhöhe.

***Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 133*: Scenen aus der Ilias II.*, Korpus 257.**	
Panel 1	Text (T): „‚Stürmt,' rief Hektor, ‚den Wall, und Brand in die Schiffe geworfen!' / Selber mit wuchtige, Stein schmettert er nieder das Thor. Il. XII., 455." Bild (B): Hektor ist im Begriff, einen großen Stein gegen ein Tor zu schmettern. Ihn umgeben Soldaten. Fokus (F): Hektor. Bildmittelpunkt (BM): Hektors Oberschenkel. Perspektive (P): Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 2	T: „Ajas drängt hier die Troer zurück, den todten Patroklos / Tragen Meriones und Fürst Menelaos hinweg. Il. XVII., 722." B: Ajas kämpft mit Troern, während Meriones und Menelaos Patrokles wegtragen. F: Ajas. BM: Ajas. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 3	T: „Jammernd hält noch Achill den todten Patroklos umfangen: / Thetis mahnet ihn ab, zeigt ihm die Waffen Hephästs. Il. XIX., 1." B: Achill betrauert Patroklos. Thetis mahnt ihn. Sie sind von weiteren Personen umgeben. F: Thetis. BM: Leerer Platz knapp über Patroklos Beinen. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 4	T: „Hektor entgeht dem tödlichen Stoß des grimmen Achillens, / Weil ihn Apollo, der Gott, nebelumgeben entrückt. Il. XX. 440." B: Apollo entrückt Hektor, während Achill versucht, auf letzteren einzustechen. F: Achill. BM: Apollos Wolke.

***Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 133*: Scenen aus der Ilias II.*, Korpus 257.**	
	P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 5	T: „Peleus‘ Sohn mit geschwungenen Lanzen durchtobt das Gefilde, / Ueber Leichen und Blut braust er im Wagen dahin. Il. XX., 489.“ B: Peleus‘ Sohn fährt in seinem Wagen über Leichen und sterbende Personen. F: Peleus Sohn. BM: Hinterteil eines Pferdes. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 6	T: „Starr vor Entsetzen entsinkt Andromache rückwärts in Ohnmacht, / Unten von Rossen geschleift, sah sie den theuren Gemahl. Il. XXII., 465.“ B: Andromache fällt rückwärts in Ohnmacht, während sie von drei Frauen gehalten wird. Weitere Frauen blicken in die Ferne, wo ihr Mann von Pferden gezogen wird. F: Andromache, die von drei Frauen gehalten wird sowie jene Frau, die in die Ferne blickt. BM: Andromache. P: Auf Augenhöhe.

***Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 77: *Die Irrfahrten des Odysseus. I.*, Korpus 202.**	
Panel 1	Text (T): „Mit den Kikonen am Strande kämpft kühn der gewandte Odysseus, / Macht ihre Menge sie stark, retten die Schiffe den Held.“ Bild (B): Odysseus und seine Mannen fliehen auf ein Schiff, sie werden von Soldaten verfolgt. Fokus (F): Odysseus und seine Mannen. Bildmittelpunkt (BM): Odysseus und seine Mannen. Perspektive (P): Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 2	T: „Mit dem geblendeten Aug‘ sitzt zürnend Kyklop Polyphemos, / Tastet nach Feinden umher, die aus der Höhle ihm flieh’n.“ B: Der (allem Anschein nach zweiäugige) Kyklop sucht blind nach Odysseus und seinen Freunden. Diese verstecken sich unter Schafen. F: Kyklop. BM: Bein des Kyklopen. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 3	T: „Aelos‘ reiches Geschenk, den zaub’rischen Schlauch mit den Winden, / Oeffnet die Neugier, und Sturm treibet die Schiffe zurück.“ B: Aus dem Schlauch von Aelos entweichen zwei beflügelte Männer, die in die Segel des Schiffes blasen. Odysseus und seine Mannen befinden sich auf dem Schiff. F: Winde (Männer). BM: Jener Mann (Wind) der zuletzt aus dem Schlauch entweicht. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 4	T: „Kaum hat der Trank sie gelabt, des Odyssens traute Gefährten, / Wandelt mit schmählicher List Kirke in Eber sie um.“

***Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 77: *Die Irrfahrten des Odysseus. I.*, Korpus 202.**	
	B: Odysseus Gefährten (links) werden von Kirke (rechts) in Eber verwandelt. Zu sehen sind Männer bzw. Eber in mehreren Verwandlungsstadien. F: Eber. BM: Ein Mann, der kniet und noch nicht verwandelt wurde. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 5	T: „Selbst in die Unterwelt dringt Odysseus mit kühnlichem Wagen, / Daß ihm Teiresias sag', wie er wohl heimwärts gelangt." B: Teiresias (stehend) und von anderen Unterweltlern umgeben, weist Odysseus (sitzend) den Weg nach Hause. Im Hintergrund entfachen Männer ein Feuer. F: Teiresias. BM: Geister / Dämonen der Unterwelt. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 6	T: „Haltend den Helden am Mast, die Andern mit Wachs in den Ohren, / Treibet das griechische Schiff an den Sirenen vorbei." B: Odysseus, an den Mast seines Schiffes gefesselt und zusätzlich von zwei seiner Mannen festgehalten, hört den Sirenen zu. Diese sitzen auf einer kleinen Insel im Meer. Sie besitzen Flügel und Vogelfüße, ihr sonstiges Aussehen aber ist weiblicher und liebreizender Natur. Hinter ihnen liegen die Kadaver diverser Menschen. F: Sirenen. BM: Leerer Platz zwischen Sirenen und Schiff. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 7	T: „Hart an der Skylla hindurch – sie raubete sechs der Genossen / Steuert die muthige Schaar von der Charybdis bedrängt." B: Odysseus und seine Mannen fahren an der Skylla vorbei, diese frisst fünf seiner Männer. F: Odysseus Schiff. BM: Odysseus Schiff. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 8	T: „Droben dem Helios klagt Lampetia den Raub seiner Kinder, / Drunten, in Irrthum und Noth, häufen die Frevler die Schuld." B: Helios auf einem Wagen stehend, der von Pferden gezogen wird, blickt auf die Frevler herab, die ein Rind schlachten. Ein Engel winkt. F: Helios. BM: Wolke. P: Auf Augenhöhe.

***Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 78: *Die Irrfahrten des Odysseus. II.,* Korpus 203.**	
Panel 1	Text (T): „Zeus mit dem donnernden Blutstrahl rächt die geraubeten Kinder, / Einzig Odysseus entkommt, treibt an Kalypso's Gestad'." Bild (B): Ein Blitz schlägt im Schiff des Odysseus ein. Fokus (F): Blitz. Bildmittelpunkt (BM): Wolke. Perspektive (P): Auf Augenhöhe.

Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 2	T: „Hermes, gesendet vom Zeus zur heiligen Nymphe Kalypso, / Fordert Odysseus zurück, daß sie ihn heimwärts entläßt.“ B: Hermes fordert bei Kalypso Odysseus zurück. Dieser sitzt im Hintergrund am Strand und schaut auf das Meer. F: Hermes. BM: Hermes. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 3	T: „Zürnend erblickt ihn Poseidon und wälzt unermeßliche Wogen, / Gönnt ihm nicht fröhliche Fahrt, wirft ihn mit Schiffbruch an’s Land.“ B: Poseidon, auf einem Wagen sitzend, der von zwei Pferden mit Fischschwänzen (Seepferde) gezogen wird, sieht Odysseus herannahen. F: Poseidon. BM: Seepferd. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 4	T: „Mit ihren Mägden am Strom, Nausikaa wascht [sic!] die Gewänder, / weiset den Fremdling zur Stadt, der sich ihr bittend genaht.“ B: Nausicaas Mägde eilen hinfort. Nausicaa spricht mit dem nackten Odysseus. F: Nausicaa. BM: Nausicca und eine Magd. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 5	T: „Glücklich an Ithaka’s Strand trug’s Schiff der Phäaken Odysseus, / Unter des Oelbaumes legten sie schlafend den Held.“ B: Odysseus schläft unter einem Ölbaum auf einem Tisch, das von drei Phäaken getragen wird. Weitere Phäaken tragen Gegenstände an den Strand. F: Phäak mit Speer, der gen Odysseus weist. BM: Leer (Meer). P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 6	T: „Gleich einem Bettler sitzt dort Odysseus beim Sauhirt Eumäos, / Während Telemachos kommt und nicht den Vater erkennt.“ B: Eumäos begrüßt Telemachos, der von zwei Hunden umgeben Odysseus nicht erkennt. Dieser sitzt in Eumäos Behausung. F: Telemachos. BM: Eumäos. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 7	T: „Odysseus, enthüllt aus den Lumpen, sendet die tödtenden Pfeile, / Tilget die Freier im Haus, Pallas Athene zur Seit‘.“ B: Odysseus gibt sich zu erkennen und schießt mit Pfeilen auf die Freier seiner Frau. Einer liegt bereits Tod am Boden. F: Odysseus. BM: Amorphe Masse der Freier. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 8	T: „Endlich im Kreise der Seinen und glücklich mit Penelopeia, / Kündet Odysseus sein

	Loos, all‘ seiner Irrfahrt‘ Geschick.“ B: Odysseus sitzt bei Penelope und seinen Freunden, erzählt ihnen von seinen Abenteuern. F: Odysseus. BM: Odysseus und seine Gesellschaft. P: Auf Augenhöhe.

Die einzig verwendete Induktionsmethode ist *Von Szene zu Szene*, d. h. zwischen den Panels finden große Zeitsprünge statt, die deduktives Denken erfordern.[686] Sequenzielle Abfolgen sind somit nur rudimentärer Natur. Die vier Bogen Bertlings entziehen sich den in *Kapitel I: Das Korpus. 1. Form und Inhalt* formulierten Vorbehalte bezüglich der Sequenzialität umfangreicherer literarischer Werke wie etwa der Bibel, die sich aus mehreren Einzelschriften verschiedener Autoren zusammensetzt. Im Gegensatz dazu stehen die Epen Homers. Sie wurden von einer Person verfasst und erzählen zwei aufeinander folgende Geschichten (Krieg um Troja, Heimreise des Odysseus).[687] Anders als in evangelienübergreifenden Bibeladaptionen wie *Heilige Bilder aus der Bibel* (Korpus 42), in dem vom Auszug aus Sodom bis hin zu Jesus Himmelfahrt in fünfzehn Panels ein erheblicher Teil des *Alten* und *Neuen Testaments* bildlich umgesetzt wird, ordnet man somit nicht nur Einzelbilder einem Teilbereich zu, die Sequenzialität würde folglich unterbrochen, sondern bezieht alle Bilder der Odysseus- und Iliasbogen auf je ein abgeschlossenes Buch.[688] Insbesondere *Scenen aus der Ilias I.* und *II.* verwendet pro Bogen jeweils zwei Panels, die sich einem Gesang widmen (I.: Panel 2 und 3 – III. Gesang; II.: Panel 4 und 5 – Gesang XX), die aber dennoch mittels der Induktionsmethode *Von Szene zu Szene* verknüpft werden.

Jene Panels weisen auf die Existenz von Narrations- und Panelgruppen hin, die in der folgenden Tabelle aufgelistet werden. Um diese exakt bestimmen zu können, müssen die Bogen entgegen der Publikationsreihenfolge in literarisch korrekter Abfolge rezipiert werden und die einzelnen Szenen nach Tagen (*Scenen aus der Ilias*) bzw. Büchern (*Die Irrfahrten des Odysseus*) sortiert werden. Bezogen aus die Ilias ergeben sich dabei folgende Ergebnisse:

	Gruppe 1: Zehnter Tag (1. Gesang).[689]	**Gruppe 2: Zweiundzwanzigster Tag (3. – 6. Gesang).**	**Gruppe 3: Sechsundzwanzigster Tag (11. - 17. Gesang).**	**Gruppe 4: Siebenundzwanzigster Tag (19. – 22. Gesang).**
Scenen aus der Ilias I.	Panel 1.	Panel 2 – 5.	Panel 6.	
Scenen aus der Ilias II.			Panel 1 – 2.	Panel 3 – 6.

Gruppe 2 umfasst demnach die Panels 2 bis 5 (*Scenen aus der Ilias I.*), Gruppe 4 die Panels 3 bis 6 (*Scenen aus der Ilias II.*). Besonders interessant: Gruppe 3 verbindet beide Bogen miteinander. Der sechsundzwanzigste Tag beginnt im ersten Bogen (Panel 6) und setzt sich im zweiten Bogen (Panel 1 bis 2) fort – ein weiterer Anhaltspunkt, der auf einen im Voraus geplanten Fortsetzungsbogen hinweist. Illustriert wurden die Verwundung des Odysseus

[686] Vgl. McCloud, Scott: Comics richtig lesen. S. 79.
[687] Die *Homerische Frage* stellt bereits vor Christi Geburt eben jene Autorschaft in Frage. Vgl. weiterführend hierzu: Latacz, Joachim: Homers Ilias. Studien zu Dichter, Werk und Rezeption. Berlin u. Boston 2014.
[688] Dennoch sind auch sequenzielle Bibeladaptionen möglich, wenn ein Bogen z. B. von der Geburt Jesu oder der Vertreibung aus dem Paradies berichten würde.
[689] Unterteilung der Tage nach: Latacz, Joachim: Homers Ilias. Studien zu Dichter, Werk und Rezeption.

durch Sokos, der selbst getötet wird (erster Bogen, Panel 6), Hektor, der zum Sturm auf Troja auffordert (zweiter Bogen, Panel 1) sowie Ajas, der die Trojaner zurückdrängt. Ähnlich verhält es sich in den Narrationsgruppen der Odyssee:

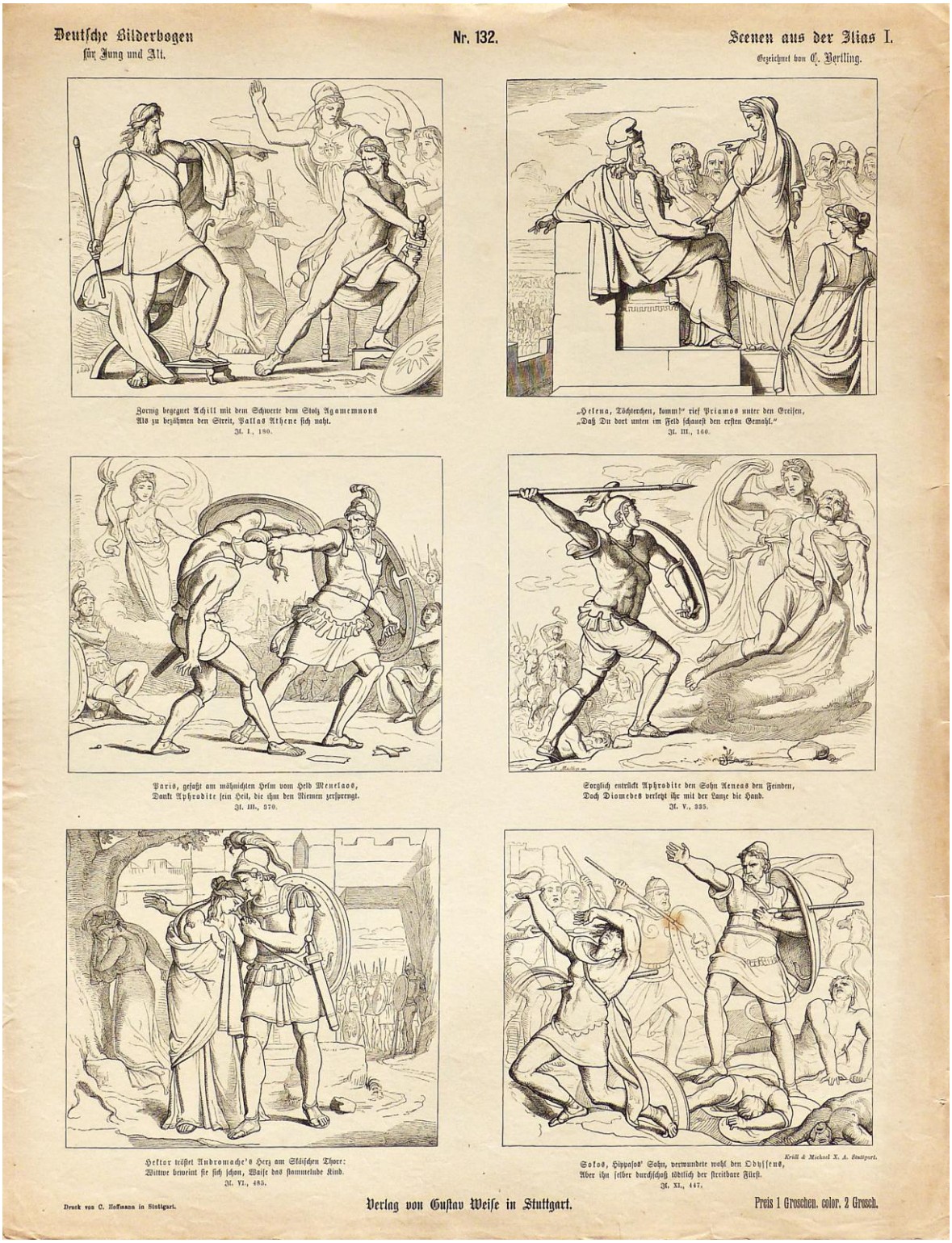
	Gruppe (G) 1: Gesang (Ges) 9.[690]	**G2: Ges 10.**	**G4: Ges 11.**	**G5: Ges 12.**	**G6: Ges 1.**	**G7: Ges 5.**	**G8: Ges 6.**	**G9: Ges 13.**	**G10: Ges 16.**	**G11: Ges 22.**	**G12: Ges 23.**
Die Irrfahrten des Odysseus I.	Panel (P) 1 – 2.	P 3 – 4.	P 5	P 6 – 8.							
Die Irrfahrten des Odysseus II.				P 1.	P 2.	P 3.	P 4.	P 5.	P 6.	P 7.	P 8.

Auch hier überschneiden sich die beiden Bogen. Gruppe 1 umfasst die ersten beiden Panels (erster Bogen), Gruppe 2 Panel 3 und 4 (erster Bogen), Gruppe 5 die Panels 6 bis 8 (erster Bogen) und Panel 1 (zweiter Bogen). Im zweiten Bogen bildet nun jedes Panel einen eigenen Gesang ab. Weiterhin kann ein Zeitsprung beobachtet werden: Bertling illustriert die Gesänge 9 bis 12, es folgen 1 bis 6 und 13 bis 23, was auf die verworrene Struktur der Odyssee zurückgeht, denn Odysseus berichtet im 9. bis 12. Gesang rückblickend von seinen Reisen zu den Kikonen, den Zyklopen, Sirenen oder den Abenteuern in der Unterwelt. Weiterhin erfolgt die Rezeption der Bogen von der Odyssee zur Ilias, d. h. zur literarisch korrekten Abfolge müssen erst alle Bilderbogen publiziert worden sein. Trotz Mehrfachillustration einiger Gesänge gestalten sich die Panels sehr szenenhaft; Panelgruppen sind folglich nicht zu bestimmen.

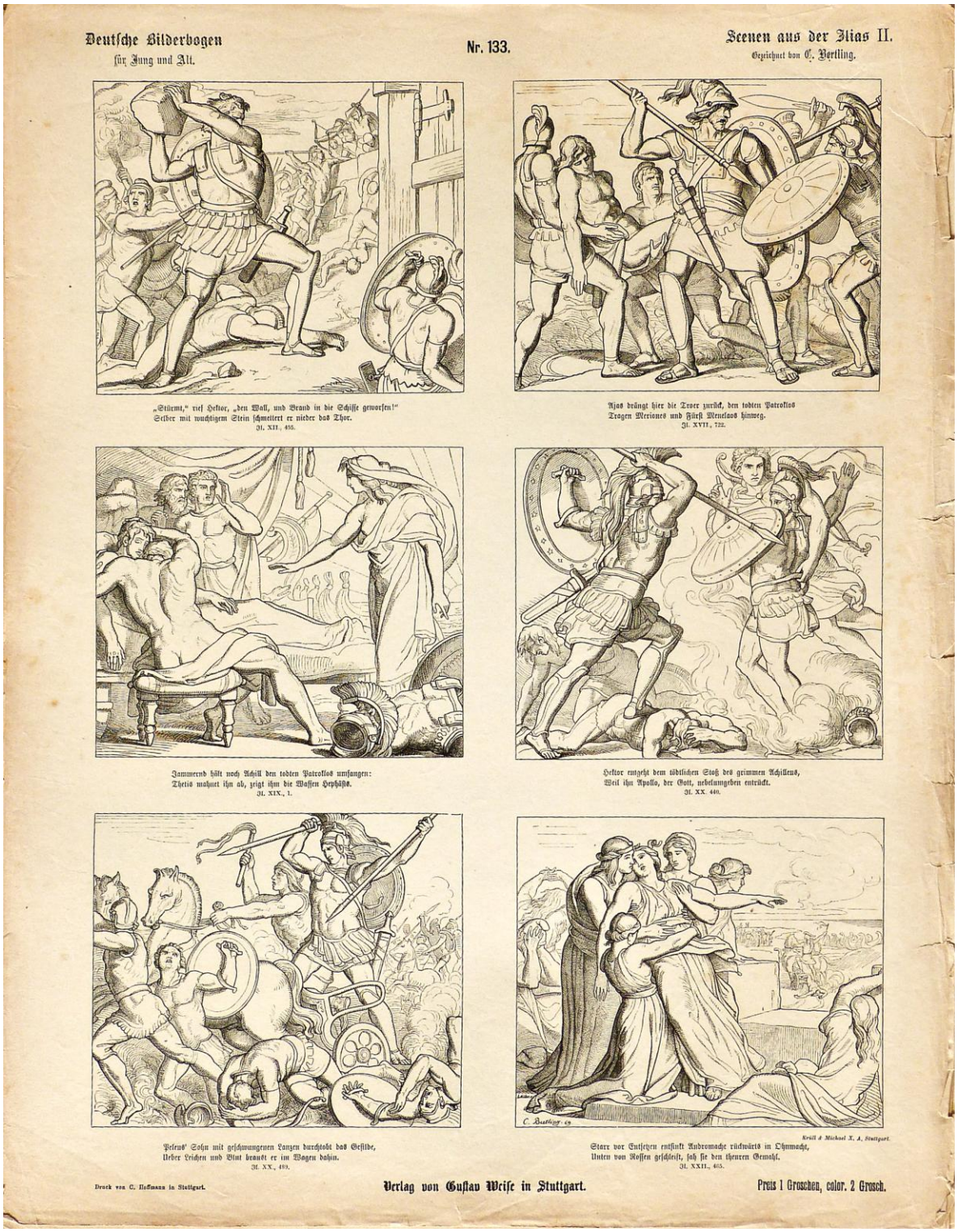
Der Strukturtyp der Panels entspricht in allen Bogen S 3, d. h. die Bilder sind von einer feinen Linie umgeben und der Text steht unter dem Panelrahmen, was eine exakte Bestimmung des Bildmittelpunktes zulässt. *Die Irrfahrten des Odysseus I.* und *II.* weist acht, *Scenen aus der Ilias I.* und *II.* nur sechs Panels pro Bogen auf. Bertling erzählt demnach die homerischen Epen in 18 Panels. Das Verhältnis von Text und Bild entsprechen einander, d. h. sie verhalten gedoppelt und es wird abgebildet, was der Text beschreibt. Die Bogenreihe wird zudem von links nach rechts und in typischer Comicabfolge rezipiert. Auf der McCloud-Realismusskala entsprechen die Bogen dem Bereich 60 bis 64 sowie 79 bis 84.

Scenen aus der Ilias. (Korpus 256 / 257) und *Die Irrfahrten des Odysseus.* (Korpus 202 / 203) entsprechen den Serialitätskategorien Panelstruktur- und Musikbogen a) und b), d. h. Mehrere Panelstrukturbogen erzählen eine Geschichte und Mehrere Panelstrukturbogen eines Verlegers verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern. Zur Bestimmung der Serialitätskategorie müssen beide Bogenreihen zusammen betrachtet werden, denn *Die Irrfahrten des Odysseus* (Korpus 256 / 257) setzt – obwohl vor der *Scenen aus der Ilias* (202 / 203) publiziert – die Nachfolgereihe fort. Folglich handelt es sich bei der Reihe um eine Wiederaufnahme: Die Bilderbogenprotagonisten erscheinen erneut in einem Bogen und erleben dort neue Abenteuer.

[690] Unterteilung nach: Homer: Die Odyssee. Deutsch von Wolfgang Schadewaldt. Reinbek bei Hamburg 2008.



Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 132: *Scenen aus der Ilias I.*, Korpus 256.



Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 133: *Scenen aus der Ilias II.*, Korpus 257.

Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 77: *Die Irrfahrten des Odysseus I.*, Korpus 202.

Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 78: *Die Irrfahrten des Odysseus II.*, Korpus 203.

Don Quixote I. und *II.* (Korpus 346 – 347)

Don Quixote de la Mancha (auch: Don Quijote), der Ritter von der traurigen Gestalt, zählt zu den tragischen, aber auch komischen Helden der Literatur. Von einer unbändigen Fantasie angetrieben, schlüpft der landadelige Alonso Quixano (auch: Alonso Quijano) in die Rolle des Don Quixote und erwählt sich eine geheime Geliebte aus Jugendtagen zur Herzensdame. Zusammen mit seinem Stallmeister Sancho Pansa erlebt der erste Cosplayer der Literaturgeschichte diverse Abenteuer, ehe er im zweiten Teil des Romans an Fieber erkrankt und, sich seines Wahns bewusst, stirbt.

Miguel de Cervantes zweibändiger Roman *Don Quixote,* der im Europa des 17. Jahrhunderts als „Inbegriff der spanischen Literatur und Kultur“[691] galt und als Parodie auf den Ritterroman gelesen werden darf, in der nicht nur der Held, sondern auch diverse andere Personen Probleme mit der Wahrheitsfindung und dem Wahrheitsgehalt eben jener Ritterromane haben,[692] war seit jeher Gegenstand von Adaptionen. Ob als Theaterstück, Comic,[693] Zeichentrickserie, Realspielfilm, Musiktheater oder Redewendung – *Don Quixote* entwickelte sich zum festen Bestandteil unserer Kultur. Folglich überrascht auch nicht, dass sich im Korpus ein Fortsetzungsbogen findet, der einige der Abenteuer bildlich umsetzt, denn *Don Quixote* war immer wieder Gegenstand von bildlicher Umsetzung durch diverse Künstler, etwa Grandville (1848 posthum veröffentlicht), Gustave Doré (1863), Chodowiecki (1771)[694] oder auch Adolf Schrödter (1834). Neben diesen Illustrationen befindet sich auch im Konvolut der *Münchener Bilderbogen* ein zweiteiliger Fortsetzungbogen um Don Quixote von 1896 (*Leben und Thaten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von La Mancha I.* und *II.*, *Münchener Bilderbogen* Nr. 1175 und 1176, nicht im Korpus).[695] Um der Vollständigkeit

---

[691] Vgl. Meyer-Minnemann, Klaus: Zur Entstehung, Konzeption und Wirkung des Don Quijote in der europäischen Literatur. In: Europäische Dimensionen des Don Quijote in Literatur, Kunst, Film und Musik. Hrsg. von Tilmann Altenberg u. Klaus Meyer-Minnemann. Hamburg 2007. S. 12.

[692] Vgl. ebd. S. 25.

[693] Vgl hierzu auch:
Flix: Don Quijote. Hamburg 2012.
Davis, Rob: Don Quixote. Berlin 2015.
Dijan, Philippe: Miguel de Cervantes Don Quijote. Gütersloh u. München 2012. [= Brockhaus Literaturcomics].

[694] Chodowiecki fertigte auch zwölf Kupferstiche zu *Leben und Taten des weisen Junkers Don Quixote von La Mancha* an, einer inoffiziellen Fortsetzung des ersten Bandes durch Alonso Fernández de Avellaneda (ein Pseudonym, der Verfasser bleibt weiterhin unbekannt), dessen Buch laut Werner Bahner Einfluss sowohl auf die Ausgaben des ersten (überarbeitete Fassung) als auch des zweiten Bandes von Cervantes nahm. (Vgl. Bahner, Werner: Nachwort. In: Avellaneda, Alonso Fernández: Leben und Taten des weisen Junkers Don Quixote von La Mancha. Mit Kupferstichen von Daniel Chodowiecki. München 1968. S. 566 u. S. 573)

[695] Obschon auf zeichnerischer Ebene sehr verschieden, gleicht zumindest der erste Bogen von Eduard Ille (der zudem in Versen erzählt) in seiner Ereignisauswahl teilweise den Stuttgarter Bogen: Nach einer Vorstellung der Protagonisten (Panel 1) findet sich Don Quixote in einem Wirtshaus wieder, wo er zum Ritter geschlagen wird (Panel 2). Er kämpft gegen Windmühlen (Panel 3), raubt einem Barbier das Seifenbecken (Panel 4) – es dient ihm fortan als Helm –, rettet Sancho Pansa vor seiner Strafe für Zechprellerei (Panel 5) und kämpft im sechsten Panel gegen einen Löwen. Im zweiten Bogen hält Don Quixote Wassermühlen für Räuberhöhlen (Panel 1), ein Herzogspaar lädt den Ritter auf ihr Jagdschloss ein, um seine Späße mit ihm zu treiben (Panel 2), er kämpft gegen eine Büffelherde (Panel 3), dann gegen Schweine (Panel 4), es folgt der Kampf mit einem echten Ritter (Panel 5) und er kehrt heim und stirbt, sich immer noch im Wahn befindend, in den Armen Sancho Pansas (Panel 6).
(Bilderbogen nach: Urbino, Eduardo: Cervantes Project. Est. 1995: TAMU Departement of Hispanic Studies, Center for the Study of Digital Libraries u. Dr. Fred Jehle: Oconography of Don Quixote. http://cervantes.dh.tamu.edu/dqiDisplayInterface/doSearchImages.jsp?id=1586&page=1&orderBy=1 [konsultiert am: 03.04.2018].)

Genüge zu tun, sei zudem ein Catchpennyprint aus Kansas City genannt, der auf Bildern aus Pellerin basiert (*Don Quichotte,* ohne Angaben. Um 1900).[696]

Bei den Literaturillustrationen interessieren vor allem Gustave Doré und Grandville, zwei Künstler, die beide ihren Teil zur Comicgeschichte beitrugen und sequenzielle Werke anfertigten. Gustave Doré zeichnete sich z. B. für *Die äußerst anschauliche, fesselnde und seltsame Historie vom Heiligen Russland* verantwortlich,[697] Grandville entwarf neben sequenziellen Bildern wie *A Dream of Crime & Punishment* von 1847 diverse antropomorphe Tiere.[698] Beide Zeichner fanden Eingang in die Bilderbogenreihe Jules Pelocqs, die Friedrich Leonhard Meyer stach. Gleich das erste Panel Pelocqs – es zeigt Don Quixote bei der Lektüre von Ritterromanen – gleicht dem Don-Quixote-Frontispitz Gustave Dorés (angefertigt von Hélidore Pisan):[699]

> Sein bekanntes Frontispiz demonstriert die überbordende Phantasie des Titelhelden. In der Kammer einer Burg sitzt Don Quijote in einem Ohrensessel. Er deklamiert aus einem Buch und schwingt einen Degen. Ihn umdrängen phantastisch kostümiert Ritter, misshandelte Jungfrauen und ein Goliath-Riesenhaupt. [...] Kleine Zusätze wie die Mäuse-Ritter im Vordergrund, der Buch-Ritter in der linken Ecke und die fliegenden Adelswappen am oberen Bildrand sind ironische Kommentare Dorés. Ein Don Quijote als inspirierter Leser wurde zwar schon vor ihm dargestellt, zum Beispiel von Tony Johannot und Célestin Nanteuil [...], aber niemals gab es die Inszenierung eines solchen Deliriums: Es ist Dorés Summe des *Quijote*.[700]

Pelocqs Illustration weist eine sehr ähnliche Gestaltung auf, die sich nur wenig von Dorés Arbeit unterscheidet. Don Quixote sitzt in der bereits bekannten Pose auf einem Ohrensessel und liest degenschwingend einen Ritterroman. Weitere Exemplare liegen auf dem Fußboden verstreut. Aus einem geöffneten Buch entsteigen allerlei genretypische Figuren wie (Pegasus-)Pferde, Zauberer und Ritter, während sich zu seinen Füßen Dämonen und Drachen winden.

Ein leicht zu übersehenes Detail lässt sich indes auf der Lehne des Ohrensessels bestimmen: Ein kleiner Dämon mit froschähnlichen Extremitäten hockt über Don Quixote und weist eine gewisse Ähnlichkeit zu Johann Heinrich Füsslis *Nachtmahr* (1781) auf, jenem Dämon, der, auf der Brust der schlafenden Frau sitzend, Alpträume beschert.

---

[696] Don Quixote liest alte Bücher (Panel 1), reitet auf seinem Pferd und sucht nach Abenteuern (Panel 2), lässt sich in einer Kneipe zum Ritter schlagen (Panel 3), wird von einem Maultiertreiber zusammengeschlagen (Panel 4), seine Bücher werden verbrannt (Panel 5), er greift Windmühlen an (Panel 6), er wird verwundet und von Sancho Pansa nach Hause gebracht (Panel 7), Sancho Pansa wird wegen Zechprellerei bestraft (Panel 8), Don Quixote raubt einem Barbier die Seifenbecken (Panel 9), er spielt Sancho Pansa seine Erlebnisse vor und bittet ihn, Dulcinea von diesen zu berichten (Panel 10), Sancho Pansa ist glücklich (Panel 11), Don Quixote greift Puppen an (Panel 12), er wird vom Kammermädchen einer Gräfin rasiert (Panel 13), reitet auf einem Zauberpferd (Panel 14), kehrt in seine Heimat zurück (Panel 15) und stirbt in der Mitte seiner Familie (Panel 16). (Catchpennyprint nach: Anonymus: Don Quichotte. http://cervantes.dh.tamu.edu/dqiDisplayInterface/displayMidImage.jsp?edition=541&image=1900-Paris-Imagerie-01-001.jpg [konsultiert am 02.08.2018].)

[697] Vgl. hierzu: Doré, Gustave: Die äußerst anschauliche, fesselnde und seltsame Historie vom Heiligen Russland nach ältesten Quellen und Historikern: Nestor, Nikan, Sylvester, Karamsin, Ségur u. a. erläutert und illustriert mit 500 herrlichen Bildern, gezeichnet von Gustave Doré und in Holz gestochen unter der Mitarbeit der gesamten neuen Schule unter der Oberleitung von Sotain. Übersetzt von Oskar Weitzmann, mit einem Nachwort von François Bondy. Gütersloh 1970.

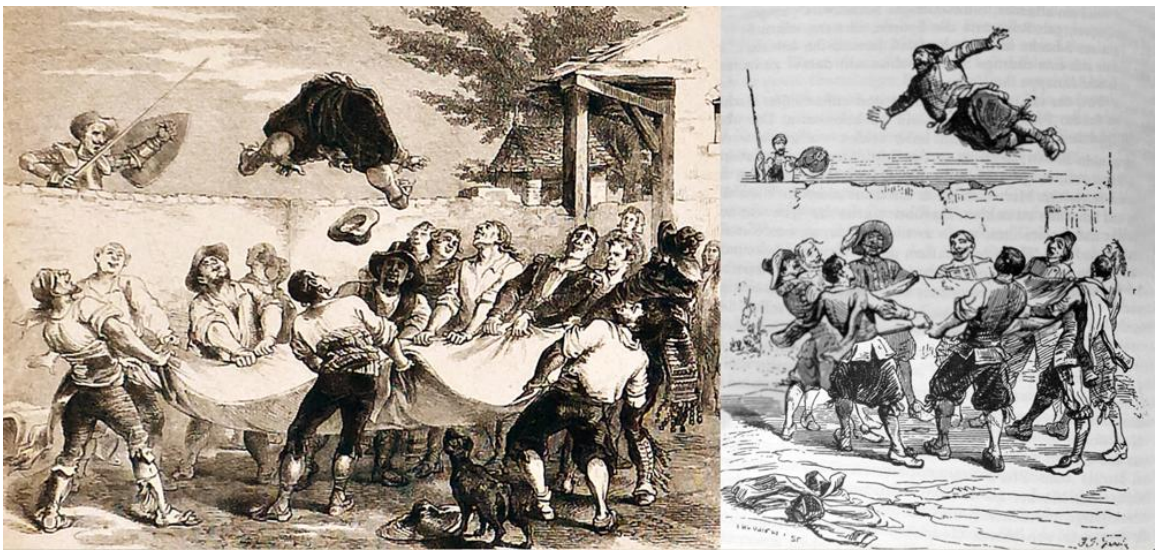
[698] Vgl. hierzu:
Grandville: A Dream of Crime & Punishment. Vances 1847.
Grandville: Bilder aus dem Staats- und Familienleben der Tiere. Erster Band / Zweiter Band.

[699] Vgl. Hartau, Johannes: Don Quijote als Thema der bildenden Kunst. In: Europäische Dimensionen des Don Quijote in Literatur, Kunst, Film und Musik. Hrsg. von Tilmann Altenberg u. Klaus Meyer-Minnemann. Hamburg 2007. S. 137.

[700] Vgl. ebd. S. 137.

Füsslis Gemäle, dessen Einfluss auf die Kunst und Karikatur jüngst Werner Busch dokumentierte,[701] verfügt in beiden Varianten über ein identisches Figureninventar. Eine schlafende Schöne, deren wallendes Haar und Oberkörper über das Ende des Bettes hinausragt befindet sich in Gesellschaft eines Dämons, eines Nachtalps bzw. Nachtmahrs, der auf ihrer Brust sitzend Alpträume beschert, sowie eines dämonisches Pferdes, das hinter

V.l.n.r.: Jules Pelocq (Erster Bogen, Panel 1), Johann Heinrich Füssli, Gustave Doré. Der rote Kreis markiert den von Füssli übernommenen Nachtmahr.



V.l.n.r.: Jules Pelocq (Erster Bogen, Panel 2), Grandville.

einem Vorhang in Richtung der Schönheit starrt.[702] Betrachtet man nun Dorés Illustration, wird man über der Lehne zwei Pferde finden, dort, wo bei Pelocq das dämonische Wesen hockt und dem Rezipienten Alpträume bzw. wahnhafte Gedanken beschert. Man scheint hier folglich nicht nur mit der Illustration des überinspirierten Don Quixote zu spielen, sondern auch seinen Wahn mit den ebenfalls wahnhaften, alpinduzierten Träumen des füsslisschen Nachtmahrs gleichzusetzten.

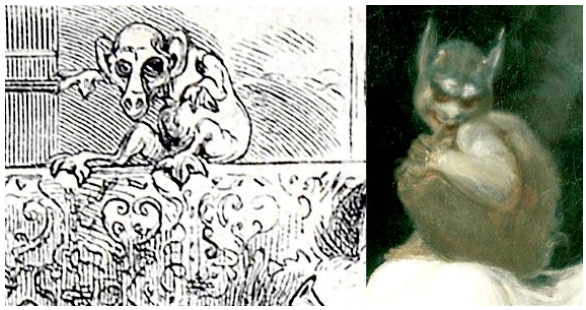
Mareike Henning spricht in *Der Typus Ugolino. Paralyse als Darstellungsmodus des Wahnsinns.* von einer Schwellensituation die Füssli in beiden Versionen des *Nachtmahrs*

[701] Zu Füsslis Nachtmahr vergleiche: Busch, Werner (Hg.) et. al.: Füsslis Nachtmahr. Traum und Wahnsinn. Petersberg 2017.

[702] Weniger bekannt: Auf der Rückseits des Gemäldes befindet sich ein Portrait einer Frau, vermutlich Anna Landolt. (Vgl. Busch, Werner: Füsslis ‚Nachtmahr'. Der Alp und die Schöne. Eine Pathosformel und ihre Folgen. In: ders. et. al.: Füsslis Nachtmahr. Traum und Wahnsinn. Petersberg 2017. S. 21.)

darstellt. Es handele sich um eine „Schwellensituation zwischen Traum und Wahn, geprägt von Gewalt und Bedrängnis.“ [703] Eine Beschreibung, die auf Pelocqs *Don Quixote* ebenso zutrifft, wie auf Füsslis *Nachtmahr*. Roland Borgards verweist weiterhin auf Erasmus Darwins Definition des Nachtmahrs:

> Der Alp, so formuliert es Erasmus Darwin, ist kein Dämon wie für die Antike, und kein Teufel, wie für das Mittelalter, der den Schlafenden von außen heimsucht, sondern etwas, das der Schlafende in einem physio-psychischen Prozess selbst hervorbringt: Mitunter reicht eine ‚zu starke Abendmahlzeit‘ oder ‚zu viel Wein‘, verbunden mit , einige[n] unangenehme[n] Empfindungen‘, und schon entfaltet sich ‚die Krankheit des Alps‘.[704]



V.l.n.r.: Pelocqs Kreatur (Detail), Füsslis Nachtmahr

Anstatt einer Abendmahlzeit oder zu viel Weins[705] lösen in *Don Quixote* die Lektüre, die ‚geistige Nahrung‘ des Alonso Quixano jene Wahnzustände aus, die ihn zu Don Quijote werden lassen. Man denke hier auch an Figuren wie Stevensons *Dr. Jekyll und Mr Hyde,* der sich durch die Einnahme eines Pulvers bzw. Tranks zu einem Monster wandelt und dessen bürgerliche Persönlichkeit langsam schwindet,[706] oder Lee / Kirbys *The Incredible Hulk*, der, sobald er in Wut gerät, zu einem grünen Monster mutiert und mit ähnlichen Ängsten von der Identitätsauslöschung kämpft.[707] An Stelle der Animalisierung tritt bei Peloqs Interpretation des *Don Quixote* lediglich eine Identitätsänderung, wie man sie oft in Comics des 20. Jahrhunderts vorfindet, wie etwa *He-Man*, der, unter dem Einfluss eines Zauberschwerts stehend vom langweiligen und ängstlich-schwächlichen Königssohn Prinz Adam zum mutigen Muskelprotz *He-Man* mutiert,[708] wandelt sich Alonso Quixano unter Einfluss seiner Bücher und dem daraus resultierenden Tagtraum / Wahn zu Don Quixote.

---

[703] Henning, Mareike: Der Typus Ugolino. Paralyse als Darstellungsmodus des Wahnsinns. In: Busch, Werner et. al.: Füsslis Nachtmahr. Traum und Wahnsinn. Petersberg 2017. S. 45.

[704] Borgards, Roland: Am Rande des Wahnsinns. Romantische Alpträume und die Psychologie um 1800. In: Busch, Werner (Hg.) et. al.: Füsslis Nachtmahr. Traum und Wahnsinn. Petersberg 2017. S. 52.

[705] Winsor McCay, dessen Hauptwerke *Little Nemo in Slumberland* und *Dream of the Rarebit Fiend* ebenfalls mit Träumen befassen und zu dessen Einflüssen Sigmund Freud dezidiert nicht zählt – obschon sich die Beobachtungen des Comiczeichners und des Psychoanalytikers erstaunlich punktgenau überschneiden (vgl. Braun, Alexander: Winsor McCay. S. 80 – 81.) – scheint auch von Erasmus Darwin beeinflusst oder beobachtete zumindest ähnliche Vorgänge:

> Alle Alpträume aus der Feder Winsor McCays haben einen gemeinsamen Ursprung: einen ‚Welsh Rarebit‘ – ein Gericht aus geschmolzenem oder überbackenem Käse. [...] McCay interessierte sich ohnehin nur für zwei Aspelte dieses Gaumenschmauses: a) das abendliche Mahl war mächtig genug, dass es dem Konsumenten schwer im Magen lag und ihnen so einen Alptraum bescherte und b) die Konsumenten waren diesem Gericht in einem Maße verfallen, dass sie nicht davon lassen konnten, obwohl ihnen die alptraumhafte Folgen bewusst waren. (Braun, Alexander: Winsor McCay. S. 81 – 82.)

Der Alptraum entsteht demnach auch bei McCay als Folge des Nahrungsverzehrs am Abend.

[706] Vgl. Stevenson, Robert Louis: Dr. Jekyll und Mr. Hyde. Aus dem Englischen übersetzt von Hermann Wilhelm Draber. Stuttgart 1984.

[707] Vgl. [Art.] (Der unglaubliche) Hulk. In: Kagelmann, Jürgen: Who’s who im Comic. Hrsg. von Jürgen Kagelmann. München 1997. S. 138 – 139.

[708] Vgl. hierzu: Mhan, Pop u. Keith Giffen: Desperate Times. Burbank 2013 (=He-Man and the Masters Of The Universe #1). Und: [Art.] He-Man. In: Who’s who im Comic. S. 135 – 136.

Bereits im dritten Panel des ersten Bogens erfolgt der nächste intertextuelle Dialog. Sancho Pansa wird von einem Wirt und den anwesenden Kneipenbesuchern mittels eines Tuchs durch die Luft geschleudert, während Don Quixote hinter einer Mauer stehend, das Treiben beobachtet. Sowohl bei Grandville als auch im Bilderbogen Pelocqs ähneln sich Darstellung und Bildaufbau erheblich. Neun Personen halten das Tuch fest, Sancho Panso fliegt durch die Luft und Don Quixote blickt, mit Lanze und Schild bewaffnet, über eine Mauer. Jules Pelocqs Zeichnung weist indes eine leichte perspektivische Andersartigkeit auf und schmückt die Szene weiter aus. Um der Vollständigkeit willen soll noch eine weitere Ähnlichkeit benannt werden: Die Illustration Grandvilles ähnelt frappierend einem Bild Tony Johannots von 1836/37. Lediglich Don Quixote nimmt eine andere Position ein (er befindet sich rechts hinter der Mauer) und ein schemenhaftes Haus wird am linken Ende der Mauer angedeutet.

Weitere Referenzen bleiben jedoch aus. Zwar ähneln sich einige Bilder, jedoch nicht in so hohem Grad, dass von einer Referenz gesprochen werden darf, denn die Geschichte selbst nennt Schlüsselszenen, deren Illustration notgedrungen relativ ähnlich ausfallen. Don Quixote stirbt z. B. immer am gleichen Ort usw. Der Bogen erzählt darüber hinaus sehr szenisch (*Von Szene zu Szene*) und auch in der Wahl der Perspektive wurde nicht experimentiert, wie die folgende Analysetabelle verdeutlicht.

***Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 222: *Don Quixote I.*, Korpus 346.**	
Panel 1	Text (T): „Seine Phantasie ist erfüllt mit den Gestalten von Drachen und verfolgten Jungfrauen und den Abenteuern fahrender Ritter.“ Bild (B): Don Quixote, umgeben von kleinen fantastischen Wesen, Rittern u. dgl. mehr, sitzt in seinem Sessel. In der einen Hand ein Schwert haltend, liest er ein Buch. Einem Buch, das aufgeschlagen am Boden liegt, entsteigen die zuvor genannten Wesen. Auf der Sessellehne sitzt ein kleines Wesen. Fokus (F): Don Quixote. Bildmittelpunkt (BM): Buch in Don Quixotes Hand. Perspektive (P): Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 2	T: „Er hält in der Ferne einige Windmühlen für Riesen und läßt sich in einen Kampf mit ihnen ein.“ B: Don Quixote kämpft gegen Windmühlen und fällt dabei vom Pferd. Das Pferd wird ebenfalls von den Mühlenflügeln umgerissen. Sancho Pansa steht mit erhobenen Armen neben seinem Esel und beobachtet seinen Gefährten in sicherer Entfernung. F: Don Quixote und sein Pferd, die sich in einem der Mühlenflügel verfangen haben. BM: Pferd. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 3	T: „Sein Diener Sancho wird in einem Wirthshaus geprellt, weil die Zeche nicht bezahlt wurde.“ B: Sancho Pansa wird von einer Personengruppe mittels eines großen Tuchs in die Lüfte geworfen. Don Quixote schaut, mit angelegter Rüstung, Schild und Schwert bewaffnet, über eine Mauer. Ein Hund steht neben dem Hut Sanchos, der auf dem Boden liegt. F: Sancho Pansa und Don Quixote. BM: Ein Mann aus der Personengruppe (trägt einen Hut sowie eine Weste und es könnte sich bei ihm um den Wirt handeln. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 4	T: „Während der Ritter und Sancho schlafen, wird der Esel des Letzteren gestohlen.“

***Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 222: *Don Quixote I.*, Korpus 346.**	
	B: Don Quixote und Sancho Pansa schlafen. Don Quixote liegt ausgestreckt am Boden, sein Schild hängt an einem Baum. Sancho Pansa lehnt an jenem Baum. Ein Dieb stiehlt den Esel. F: Esel. BM: Sancho Pansa. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 5	T: „Don Quixote im Kampf mit vollen Weinschläuchen. Den denselben entströmenden Rothwein hält er für Feindesblut.“ B: Don Quixote kämpft mit Weinschläuchen und wird von einem Mann und einer Frau dabei ertappt. F: Weinschlauch. BM: Mann P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 6	T: „Don Quixote wird von einem Mädchen, die er in sich verliebt glaubt und der er auf seinem Rosse stehend die Hand durchs Fenster reicht, diese fest gebunden, so daß er bei Anbruch des Tages zwischen Himmel und Erde schwebend gefunden wird.“ B: Don Quixote wurde mit einem Arm an ein Fenstersims gefesselt. Unter ihm befindet sich sein Pferd. F: Don Quixote. BM: Wand. P: Auf Augenhöhe.

***Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 223: *Don Quixote II.*, Korpus 347.**	
Panel 1	Text (T): „Don Quixote stellt sich unerschrocken zum Kampfe einem Löwen gegenüber, dessen Käfig er öffnen läßt. Der Löwe zieht vor, sich ruhig umzudrehen und wieder einschließen zu lassen.“ Bild (B): Don Quixote steht vor einem offenen Löwenkäfig und bedroht das Tier. Sancho Panso liegt auf dem Dach des Käfigs und öffnet ihn. Fokus (F): Don Quixote. Bildmittelpunkt (BM): Don Quixote. Perspektive (P): Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 2	T: „Der tapfere Ritter nimmt einem Marionetten=Theater die Parthei der unschuldig Verfolgten und schlägt die Verfolger kurz und klein.“ B: Don Quixote kämpft gegen Marionetten. Er ist von Menschen umgeben. F: Don Quixote. BM: Eine Turmkulisse. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 3	T: „Don Quixote und Sancho auf dem Zauberpferd, das sie durch die Lüfte nach dem 3000 Stunden weit entfernten Königreich Candana bringen soll.“ B: Don Quixote und Sancho Pansa reiten mit verbundenen Augen auf einem Holzpferd. F: Don Quixote, Sancho Pansa und das Pferd. BM: Pferd.

***Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt* Nr. 223: *Don Quixote II.*, Korpus 347.**	
	P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 4	T: „Sancho als Statthalter beim Mahle. Die leckersten Speisen verbietet ihm sein Leibarzt zu genießen.“ B: Sancho wohnt einem Mahle bei. F: Sancho Pansa. BM: Tischkante. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 5	T: „Don Quixote und die alte Ehrendame einer Herzogin halten sich gegenseitig für Gespenster und sind beide vom gleichen Schrecken erfaßt.“ B: Don Quixote steht in seinem Bette, die Herzogin liegt auf dem Boden. F: Don Quixote. BM: Don Quixote. P: Auf Augenhöhe.
Indmeth.	*Von Szene zu Szene.*
Panel 6	T: „Don Quixote stirbt, geheilt von der fixen Idee, ein irrender Ritter zu sein und wird aufrichtig von seinen Angehörigen und dem getreuen Sancho beweint.“ B: Don Quixote liegt sterbend im Bett, er ist von trauernden Menschen umgeben. F: Don Quixote. BM: Eine trauernde Person, die neben dem Bette kniet (vermutlich Sancho Pansa). P: Auf Augenhöhe.

Es offenbart sich folgende Bogenstruktur: Die Abfolge der Panels erfolgt der westlichen Leserichtung entsprechend von rechts nach links. Der Bogen beginnt im ersten Panel mit dem Lesenden Alonso Quixano, der, inspiriert von Ritterromanen, zu Don Quixote wird (Kapitel 1). Ab Panel 2 tritt er nun nur noch als Ritter in Erscheinung und erlebt diverse Abenteuer. Anders als im ersten Roman von Cervantes endet der Bilderbogen nicht mit der gewaltsamen Heimbringung Don Quixotes durch einen Pfarrer und einen Barbier (beide Figuren sind nicht Teil des Bilderbogens, trotz ihrer wichtigen Rolle innerhalb der Romane, denen auch einige eigene Kapitel gewidmet werden),[709] sondern mit der Fesselung des Ritters durch ein Mädchen. An einem Fensterbrett hängend, beendet Pelocq seine Adaption mit einem ‚Cliff-‘ bzw. ‚Ledgehanger‘: Eine Frau fesselt den Ritter von der traurigen Gestalt an das Fensterbrett. Der zweite Bogen beginnt mit dem 17. Kapitel des zweiten Buchs. Don Quixote kämpft gegen einen Löwen, der sich in einem Käfig befindet. In unterschiedlich großen Sprüngen zwischen den Kapiteln (Erster Band bzw. Bogen: 1., 8., 17., 23., 35. und 43. Kapitel. Zweiter Band bzw. Bogen: 17., 26., 41., 47., 48. und 74. Kapitel) wird der Roman auszugsweise illustriert, endet aber mit dem Tode des Don Quixot. Sich nun seines Wahns bewusst wird er „aufrichtig von seinen Angehörigen und dem getreuen Sancho beweint.“[710] An dieser Struktur orientieren sich die Narrationsgruppen. Sie werden bogenübergreifend bestimmt. Gruppe 1 umfasst den ersten Bogen, Panel 1 (Einleitung und bildliche Darstellung der Fantasie des Alonso Quixano), Gruppe 2 umfasst den ersten Bogen Panel 1 bis 5 (Hauptteil 1: Verschiedene Abenteuer des Don Quixote, der sich in diesen Panels in wahnhafter Verfassung befindet und sich in der Rolle eines Ritter wähnt), Gruppe 3 umfasst Panel 6 des ersten

[709] Vgl. z. B. Cervantes Saavedra, Miguel: Don Quijote. Aus dem Spanischen von Ludwig Braunfels. Mit 23 Illustrationen von Grandville. Mannheim 2012. S. 269 – 284.
[710] Vgl. Korpus 347.

Bogens (Cliffhanger) und Gruppe 4 besteht aus dem zweiten Bogen, Panel 1 bis 5 (Hauptteil 2: Verschiedene Abenteuer des Don Quixote) und Gruppe 5 besteht aus dem sechsten Panel des zweiten Bogens (Schluss: Alonso Quixano stirbt und ist sich nun seines Wahns bewusst).

Gruppe 3 soll, ob ihrer Besonderheit, gesondert betrachtet werden, denn es handelt sich um einen klassischen Cliffhanger – dem Rezipienten wird eine Situation präsentiert, die den Helden der Geschichte in einer scheinbar aussichtslosen Notlage präsentiert. Erst in der Fortsetzung (Zweiter Bogen) wird diese Ungewissheit geklärt. Der Begriff *Cliffhanger* stammt indes nicht, wie oft behauptet, aus der Filmwissenschaft, sondern fußt auf der seriellen Populärliteratur des späten 19. Jahrhunderts und darf demnach bedenkenlos auch auf Bilderbogen angewendet werden, denn: „Am Ende einer Episode sieht man den Helden an einer Klippe hängen, nicht wissend, ob er in den Tod stürzen wird oder nicht. Die nächste Episode in der nächsten Woche nimmt diese Situation wieder auf – meist mit der Rettung des Protagonisten – und endet in einer neuen ungewissen Situation.“[711] Dass es sich bei Pelocqs Illustration – wie bereits zuvor erwähnt – nicht um eine Klippe handelt, sondern um ein Fensterbrett, darf als ironisches Spiel mit den bereits damals bekannten Konventionen bewertet werden.

Panelgruppen lassen sich derweil nicht bestimmen, was an der szenenartigen Sprunghaftigkeit der illustrierten Szenen liegt – die einzig verwendete Induktionsmethode *Von Szene zu Szene* deutet bereits auf diesen Umstand hin. In allen zwölf Panels (sechs je Bogen), die sich selbst begrenzen, d. h. ihr Inhalt bestimmt ihre Form und ein Rahmen ist nicht vorhanden, der Text steht unterhalb des Bildes (Strukturtyp S 3, Abweichung 5), wird einheitlich die Perspektive *Auf Augenhöhe* verwendet und der Text erklärt überwiegend die im Bild dargestellten Szenen (Doppelung von Bild und Text). Lediglich Entfernungen, Namen von Ländern (zweiter Bogen, Panel 3) oder der Hinweis auf ein Mädchen hinter einem Fenster werden (erster Bogen, Panel 6) dem Bildinhalt hinzugefügt – das Verhältnis ist hier überschnitten. Auf der McCloud-Realismusskala entsprechen die Illustrationen dem Bereich 60 bis 64 sowie 79 bis 84.

Die Don-Quixote-Reihe (Korpus 346 / 347) wird der *Serialitätskategorie Panelstruktur- und Musikbogen* a) zugeordnet, denn mehrere Panelstrukturbogen erzählen eine Geschichte. Weitere, in den Fußnoten genannte Exemplare, lassen zudem die Kategorisierung d) zu, denn mehrere Panelstrukturbogen verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern (unabhängig von Verlag und Zeichner). Die Reihe kann dem intertextuellen Dialog (es lassen sich eindeutige Bildzitate zu Füsslis Nachtmahr sowie Buchillustrationen nachweisen) und der Wiederaufbereitung zugeordnet werden, denn eine bereits bekannte Geschichte wird erneut erzählt (siehe hierzu auch die in den Fußnoten besprochenen Bogen anderer Verleger und / oder Zeichner).

[711] Bender, Theo u. Margit Tröhler: Cliffhanger. In: Lexikon der Filmbegriffe. http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=112 [konsultiert am 28.03.2018].

Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 222: Don Quixote II., Korpus 346.

Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 223: Don Quixote II., Korpus 347.

Ergebnisse der Reihenbogenanalyse

Wie auch bei den zuvor analysierten Metapanel- und Panelstrukturbogen muss auf die Problematik der Erhebung hingewiesen werden (siehe auch die entsprechenden Analysekapitel). Absolute Zahlen lassen sich auch hier nur in den *Deutschen Bilderbogen für Jung und Alt* bestimmen, da der Bestand komplett vorliegt.

Im Gegensatz zu sequenziellen Bilderbogen sind nur wenige serielle Exemplare vorhanden. In 630 Bogen finden sich nur 10 Bogenreihen, die sich in 26 serielle Bogen – einem prozentualen Anteil von 4,1 % – unterteilen. Innerhalb der einzelnen Subkategorien verhält sich der prozentuale Anteil wie folgt:

Kategorie	Serielle Bogen	Bogen Gesamt	Prozentualer Anteil
Einzelbild	**0**	**84**	**0**
Metapanel (Gesamt)	**2**	**19**	**10,5 %**
Metapanel Typ 1	*2*	*4*	*50,0 %*
Metapanel Typ 2	*0*	*12*	*0*
Metapanel Typ 3	*0*	*3*	*0*
Panelstrukturbogen (inkl. Musikbogen)	**24**	**252**	**9,5 %**
Panelstrukturbogen (ohne Musikbogen)	24	241	9,9 %

Folglich gehören nur 9,5 % der sequenziellen Panelstrukturbogen Bogen gleichzeitig auch zu den seriellen Reihenbogen, ein beinahe deckungsgleiches Ergebnis zu den Metapanelbogen, bei denen 10,5 % seriell ausfallen (davon sind 50,0 % Metapanelbogen Typ 1). Die folgende Tabelle listet die entsprechenden Exemplare nach Verlag, Bogentitel, Nummer sowie Korpusnummer auf.

Verlag	Bogentitel	Nr.	Korpus Nr.
Münchener Bilderbogen, Braun & Schneider.	*Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. Erster Bogen.*	50	394
	Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. Zweiter Bogen.	55	395
	Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen Dritter Bogen.	232	396
	Kasperl-Theater 1. Stück.	101	413
	Kasperl-Theater 2. Stück.	102	414
	Kasperl-Theater 3. Stück.	103	415
	Kasperl-Theater 4. Stück.	104	416
	Kasperl-Theater 5. Stück.	105	417
	Kasperl-Theater 6. Stück.	106	418
	Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder I.	154	435
	Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder II.	155	436
	Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder III.	156	437
	Till Eulenspiegel 1.	575	545
	Till Eulenspiegel 2.	576	546

Verlag	Bogentitel	Nr.	Korpus Nr.
	Till Eulenspiegel 3.	589	/
Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt, Verlag Gustav Weise.	*Die Irrfahrten des Odysseus I.*	77	202
	Die Irrfahrten des Odysseus II.	78	203
	Scenen aus der Ilias I.	132	256
	Scenen aus der Ilias I.	133	257
	Münchhausen's Fahrten u. Abenteuer I.	172	296
	Münchhausen's Fahrten u. Abenteuer II.	173	297
	Don Quixote I.	222	346
	Don Quixote II.	223	347
Berliner Bilderbogen, Ignatius Zürngibl.	*Forderung des Bauer Troll an den Maler Frank als derselbe ihn und seine ganze Familie malen sollte.*	?	547
	Antwort des Maler Frank, auf die Forderung des Bauer Troll, als derselbe ihn und seine ganze Famile malen sollte.	?	548

1.)

Nicht in allen Panelstrukturreihenbogen sind auch Panelgruppen zu finden. Von den insgesamt dreiundzwanzig untersuchten Exemplaren (sieben Reihen, ein Bogen – *Till Eulenspiegel. Dritter Bogen* Münchener Bilderbogen Nr. 589 – entstammt nicht dem Korpus und wurde zwecks Vervollständigung der Reihe hinzugezogen) finden sich diese in nur zwei Reihen (s. h. Tabelle). Diese bestehen aus mindestens drei und höchstens acht Gruppen. Sie werden mit Hilfe der Induktionsmethoden *Von Gegenstand zu Gegenstand* und Von *Handlung zu Handlung* untereinander verknüpft.

Auch die Narrationsgruppen unterscheiden sich von bisherigen Erhebungen. Besonders *Münchhausen's Fahrten u. Abenteuer* (Korpus 296 – 297) tritt hervor, denn Narrationsgruppen lassen sich hier nicht bestimmen – ein Novum. In bisherigen Analysen von Panelstrukturbogen waren sie immer zugegen.

[712] Diese Abnormität lässt sich durch die szenenfixierte Erzählweise erklären: Der Rezipient kann – mit Ausnahme der bereits erwähnten Metapanel- bzw. Simultanbildelementen – frei bestimmen, in welcher Reihenfolge er die Geschichte liest. Kennt der Rezipient hingegen den Roman, sieht er sich womöglich dazu veranlasst, einzelne Stationen der Geschichte innerhalb des Bilderbogens zu suchen.

Sobald Narrationsgruppen vorhanden sind, besteht ihre Anzahl aus mindestens zwei und höchstens zwölf Gruppen. Reihenbogen eröffnen überdies die Möglichkeit überlappender Narrationsgruppen, d. h. eine Gruppe beginnt in einem ersten und endet in einem zweiten Bogen, wie es in *Scenen aus der Ilias* (Korpus 256, 257) und *Die Irrfahrten des Odysseus* (Korpus 296, 297) Anwendung findet. So teilt sich in der ersten Reihe die dritte Gruppe zwischen dem ersten Bogen (Panel 6) und dem zweiten Bogen (Panel 1 bis 2) auf (11. – 17. Gesang des sechsundzwanzigsten Tages) und in *Die Irrfahrten des Odysseus.* wird der zwölfte Gesang zwischen dem ersten (Panel 6 – 8) und zweiten Bogen (Panel 1) verteilt.

[712] Vgl. Kapitel II. III.: Validierung der Sequenzialitätstheorie. b) Panelstruktur.

Innerhalb der Metapanelbogen *Forderung des Bauer Troll* und *Antwort des Maler Frank* (Korpus 547, 548) sind weder Panel- noch Narrationsgruppen vorhanden.

Die Panelanzahl der verschiedenen Bogen (mit Ausnahme der beiden Metapanelbogen Korpus 547 und 548) reicht von vier bis einundzwanzig. Innerhalb der sieben untersuchten Panelstrukturreihen überwiegen Bogen mit sechs Panels (47,8 %), gefolgt von sieben bzw. acht Panels, die jeweils zu 13,0 % auftreten (Sonstige: 26,1 %). Auch hier müssen *Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen* (Korpus 394 – 396) gesondert hervorgehoben werden, denn die Reihe verfügt über Doppel-, Sub- bzw. Simultanpanels. Diese Panelformen teilen Bilder in mehrere Handlungsabschnitte auf, d. h. es finden mehrere Handlungen innerhalb eines Bildes statt. Der erste Bogen (Korpus 394) etwa kombiniert auf diese Art mehrere Szenen miteinander. Münchhausen putzt den Mond, er besteigt den Ätna, klettert in ihn hinein und geht im Maul eines Seeungeheuers spazieren. Seine Handlungen folgen demnach aufeinander. Anstatt stichpunktartige Handlungsmomente zu fixieren (wie z. B. in *Forderung des Bauer Troll / Antwort des Maler Frank*, Korpus 547 und 548), erzählt man ähnlich wie in *Rinaldo Rinaldini* (Korpus 629), denn mehrere Handlungen werden nacheinander vollzogen, obschon sie innerhalb der Bildrealität miteinander verwoben sind. Korpus 395, der zweite Bogen, zeigt ein zweigeteiltes Meta- bzw. Simultanpanel: Münchhausen klettert auf den Mond und seilt sich anschließend wieder von ihm ab – auch hier folgen die Handlungen aufeinander, während Korpus 397, der dritte Bogen, ein einziges Bild in zwei Abschnitte unterteilt. Anders als das Mondpanel wird jedoch kein temporaler Ablauf präsentiert, sondern ein eingefrorener Moment (parallele Handlung): Die Vorderhälfte seines Pferdes befindet sich hinter den Stadtmauern, das Hinterteil vor ihnen.

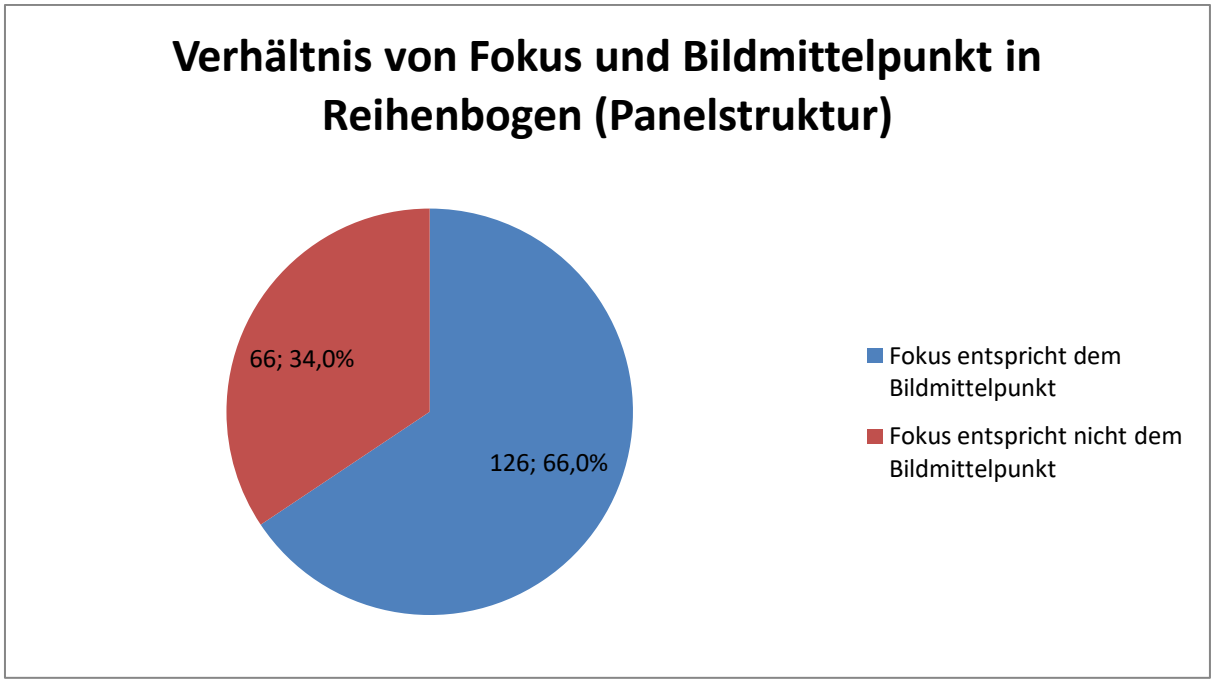
In der folgenden Tabelle werden alle Reihenbogen zusammen mit der Panelanzahl, Panelanzahl mit Doppel-, Sub- oder Simultanpanels sowie Panel- und Narrationsgruppen aufgeführt.

Reihe	**Bogen**	**Panelanzahl**	**Panelanzahl mit Doppel-, Sub- oder Simultanpanels**	**Panelgruppen**	**Narrationsgruppen**
Korpus 394 – 396, *Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen.*	Erster Bogen	*(7)*	**11**	**1**	/
	Zweiter Bogen	*(11)*	**12**	**1**	/
	Dritter Bogen	*(8)*	**9**	**1**	/
Korpus 296 – 297: *Münchhausen's Fahrten u. Abenteuer.*	I.	**6**	/	/	/
	II.	**6**	/	/	/
Korpus 413 – 418: *Kasperl-Theater.*	1. Stück.	**6**	/	**1**	**3**
	2. Stück.	**6**	/	**2**	**3**
	3. Stück.	**7**	/	**2**	**3**
	4. Stück.	**9**	/	**1**	**3**
	5. Stück.	**7**	/	**2**	**2**
	6. Stück.	**4**	/	/	**3**
Korpus 435 – 437: *Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder.*	I.	**21**	/	/	**5**
	II.	**20**	/	/	**9**
	III.	**16**	/	/	**3**

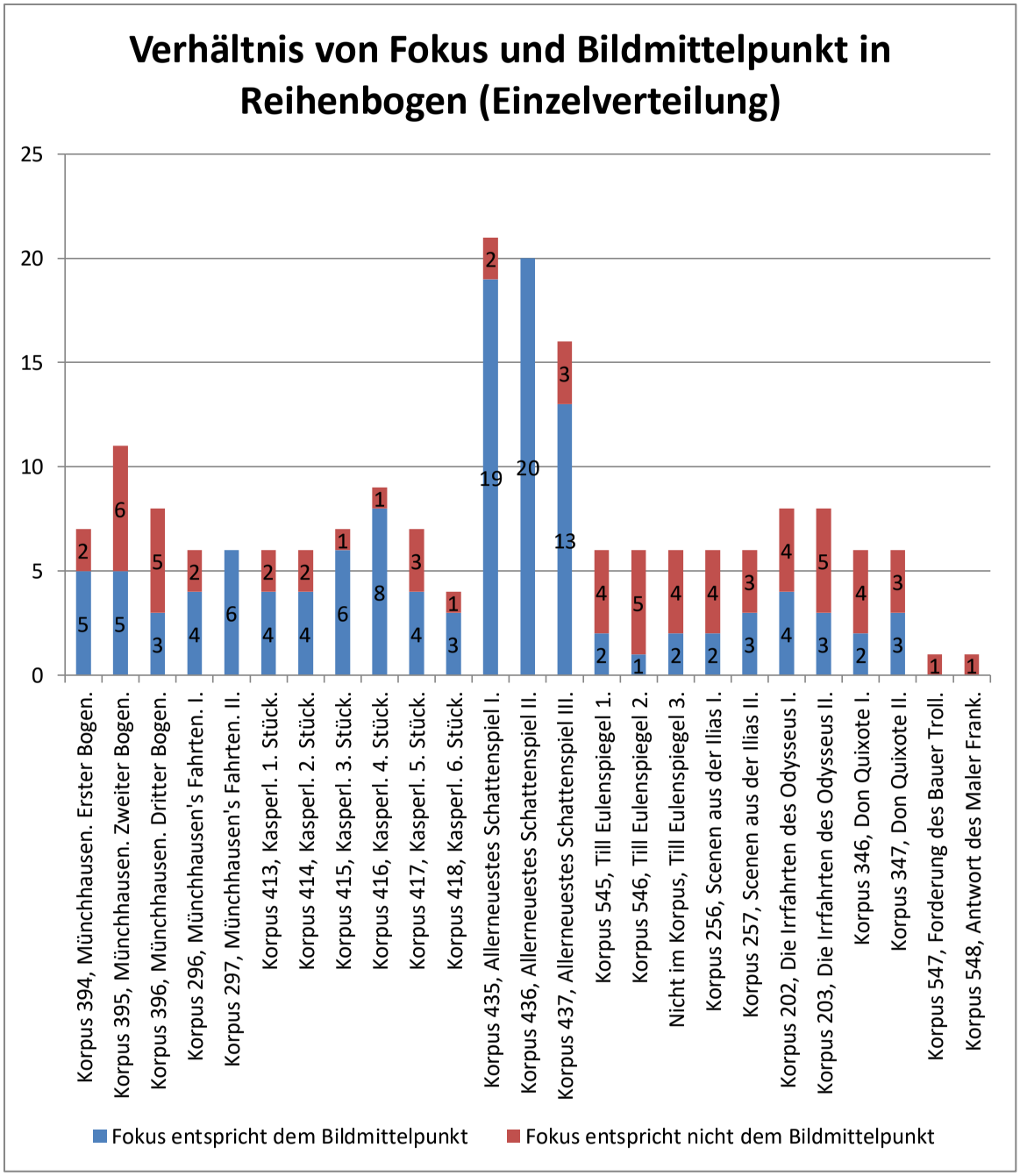
Reihe	**Bogen**	**Panelanzahl**	**Panel-anzahl mit Doppel-, Sub- oder Simultan-panels**	**Panel-gruppen**	**Narrations-gruppen**
Korpus 545 – 546: *Till Eulenspiegel.* (Dritter Bogen: Nicht im Korpus)	1.	**6**	/	/	**4**
	2.	**6**	/		
	3.	**6**	/		
Korpus 202, 203, 256, 257: Homerische Epen.	*Die Irrfahrten des Odysseus I.*	**8**	/	/	**12**
	Die Irrfahrten des Odysseus II.	**8**	/		
	Scenen aus der Ilias I.	**6**	/	/	**4**
	Scenen aus der Ilias II.	**6**	/		
Korpus 346 – 347: *Don Quixote.*	I.	**6**	/	/	5
	II.	**6**	/		
Korpus 547 – 548: *Bauer Troll* und *Maler Frank.*	*Forderung des Bauer Troll an den Maler Frank, als derselbe ihn und seine ganze Familie malen sollte.*	**1**	**14**	/	/
	Antwort des Maler Frank, auf die Forderung des Bauer Troll, als derselbe ihn und seine ganze Familie malen sollte.	**1**	**16**	/	/

Die Auswertung eines möglichen Zusammenspiels von Fokus und Bildmittelpunkt weist keine Überraschungen auf. Bereits bei der Analyse der Panelstrukturbogen wurde darauf hingewiesen, dass die Mitte des Bildes nicht immer absolut sondern das mittige Element als Ganzes betrachtet werden muss (wenn z. B. die Hand im Mittelpunkt steht, ihr aber keine symbolischer Bedeutung zukommt, wird die Person als solche genannt). Anders als in den analysierten Panelstrukturbogen existieren keine Bildmittelpunkte mit symbolischer Bedeutung wie z. B. in den Blaubart- (Korpus 277) und König-Drosselbart-Bogen (Korpus 351, 7) oder in *Schneider's Höllenfahrt* (Korpus 193).

Im folgenden Diagramm, *Verhältnis von Fokus und Bildmittelpunkt in Reihenbogen (Gesamt),* wird die Übereinstimmung von Fokus und Bildmittelpunkt aufgezeigt.



In 66,0 % aller Panelstrukturreihenbogen deckt sich der Fokus demnach mit dem Bildmittelpunkt (Verhältnis 1,91:1), Werte, die deutlich höher liegen als in nicht-seriellen Panelstruktur- (43,0 %, Verhältnis 1,23:1) und Musikbogen (30,0 %, Verhältnis 1:2,4). Ein Blick auf die das Diagramm *Verhältnis von Fokus und Bildmittelpunkt in Reihenbogen (Einzelverteilung)* bestätigt diese Beobachtungen auch in Bezug auf die Einzelverteilungen. Der Bildmittelpunkt entspricht demnach – mit den Ausnahmen *Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. Zweiter Bogen.*, *Dritter Bogen* (Korpus 395, 396), der kompletten Till-Eulenspiegel-Reihe (Korpus 545, 546 – der dritte Bogen findet sich nicht im Korpus), *Scenen aus der Ilias I., II.* und *Die Irrfahrten des Odysseus II.* (Korpus 256, 257, 203), sowie dem Metapanelbogen *Forderung des Bauer Troll* und *Antwort des Maler Frank* (Korpus 547, 548) – weitestgehen dem Fokus. Bogen, bei denen sich Fokus und Bildmittelpunkt nie decken, finden sich indes nur in den beiden Metapanelbogen (Korpus 547, 548), Bogen, bei denen der Fokus dem Bildmittelpunkt gleichermaßen entspricht und nicht entspricht sind in den Bogen *Scenen aus der Ilias II.* (Korpus 257), *Die Irrfahrten des Odysseus I.* (Korpus 202) und *Don Quixote II.* (Korpus 347) nachzuweisen. Exemplare, in denen der Fokus immer dem Bildmittelpunkt entspricht, sind nicht vorhanden.

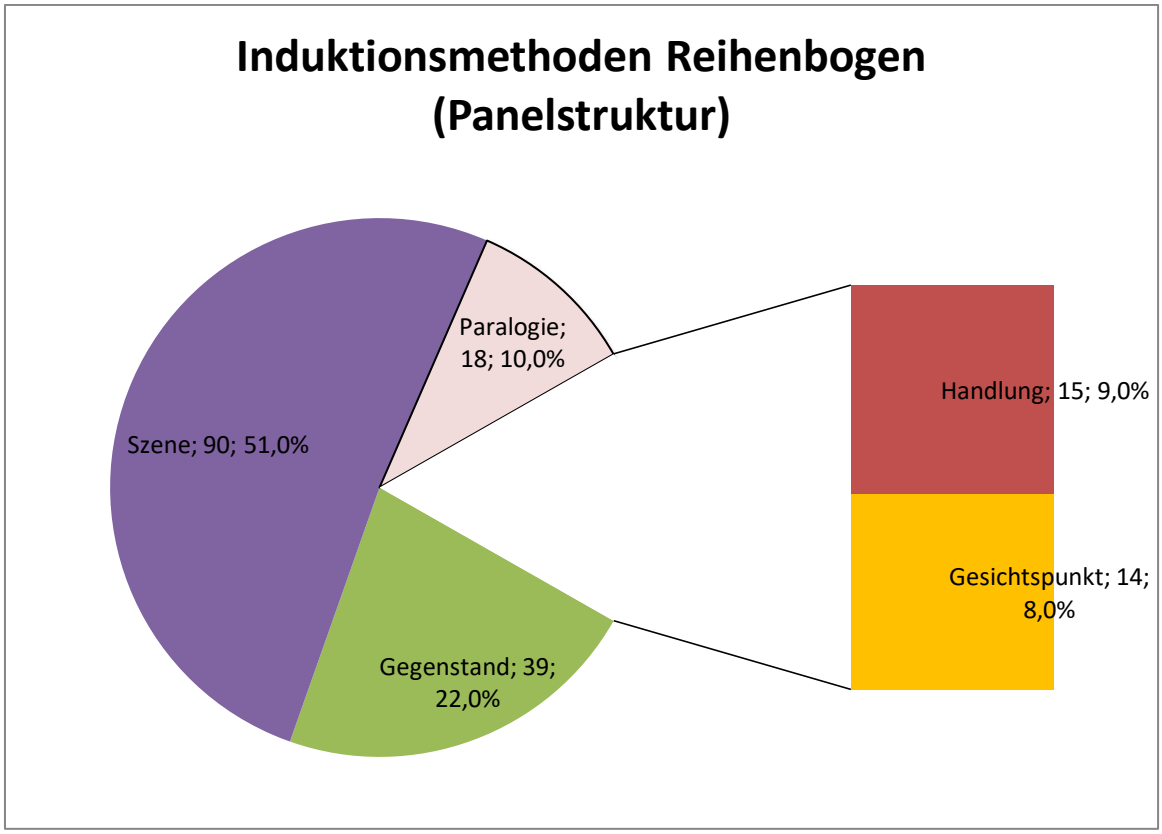


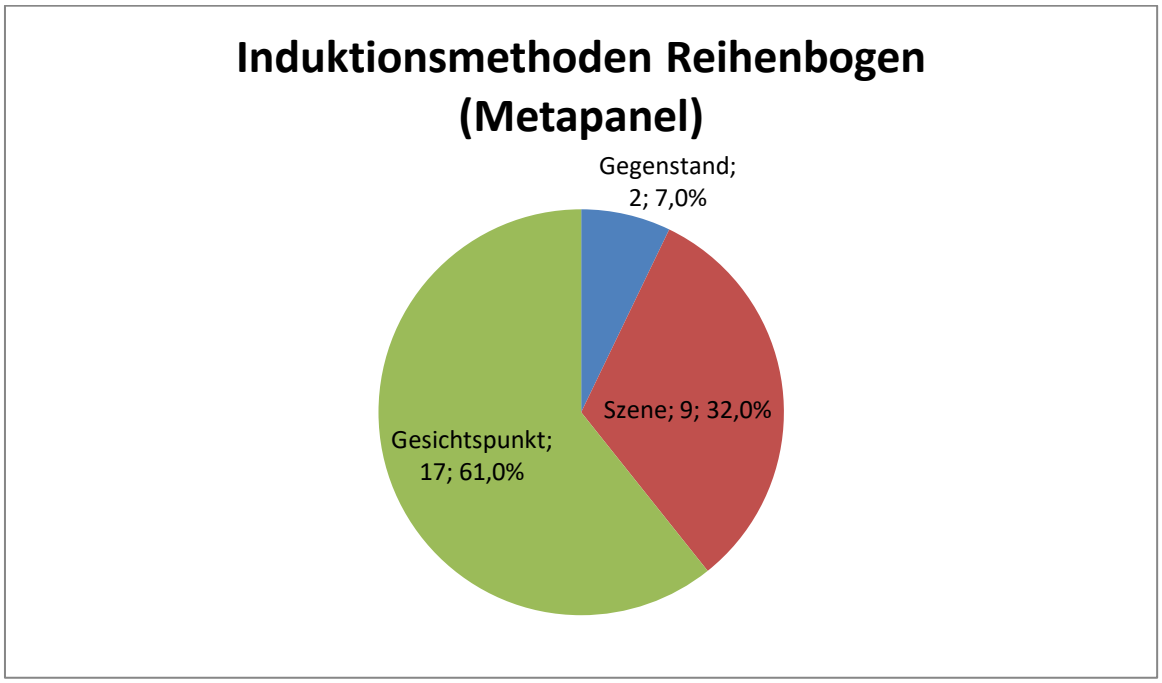
Reihenbogen	Verhältnis F = BM : F ≠ BM
Korpus 394, *Münchhausen. Erster Bogen.*	5:2
Korpus 395, *Münchhausen. Zweiter Bogen.*	5:6
Korpus 396, *Münchhausen. Dritter Bogen.*	3:5
Korpus 296, *Münchhausen's Fahrten. I.*	4:2
Korpus 297, *Münchhausen's Fahrten. II.*	6:0
Korpus 413, *Kasperl. 1. Stück.*	4:2
Korpus 414, *Kasperl. 2. Stück.*	4:2
Korpus 415, *Kasperl. 3. Stück.*	6:1
Korpus 416, *Kasperl. 4. Stück.*	8:1
Korpus 417, *Kasperl. 5. Stück.*	4:3

Korpus 418, *Kasperl. 6. Stück.*	3:1
Korpus 435, *Allerneuestes Schattenspiel I.*	19:2
Korpus 436, *Allerneuestes Schattenspiel II.*	20:0
Korpus 437, *Allerneuestes Schattenspiel III.*	13:3
Korpus 545, *Till Eulenspiegel 1.*	2:4
Korpus 546, *Till Eulenspiegel 2.*	1:5
Nicht im Korpus, *Till Eulenspiegel 3.*	2:4
Korpus 256, *Scenen aus der Ilias I.*	2:4
Korpus 257, *Scenen aus der Ilias II.*	3:3
Korpus 202, *Die Irrfahrten des Odysseus I.*	4:4
Korpus 203, *Die Irrfahrten des Odysseus II.*	3:5
Korpus 346, *Don Quixote I.*	2:4
Korpus 347, *Don Quixote II.*	3:3
Gesamt:	**126:66 = 1,91:1**
Korpus 547, *Forderung des Bauer Troll.*	0:1
Korpus 548, *Antwort des Maler Frank.*	0:1
Gesamt:	**0:1**

Ein Blick auf die Induktionsmethoden, mit denen der Grad der mentalen Eigenleistung des Rezipienten bestimmt wird, die zur Verbindung zweier Bilder notwendig ist, offenbart innerhalb der Panelstrukturreihenbogen Häufungen bei *Von Gegenstand zu Gegenstand* (22,0 %), sowie, deutlich überwiegend, *Von Szene zu Szene* (51,0 %). Handlungsübergänge sind mit 9,0 %, Paralogien mit 10,0 % und *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt* mit 8,0 % vertreten. Im Direktvergleich zu normalen Panelstrukturbogen[713] nehmen die Szenen- um 35,6 % und Gesichtspunktübergänge 87,0 % zu, die Gegenstands- um 63,6 % und die Handlungsübergänge um 200,0 % ab. Im Vergleich zu den Musikbogen nehmen die Szenen- um 9,7 %, die Augenblicks- zu 80,0 % und die Gesichtspunktübergänge um 75,0 % zu, die Gegenstands- um 54,5 % und die Handlungsübergänge um 80,0 % ab.

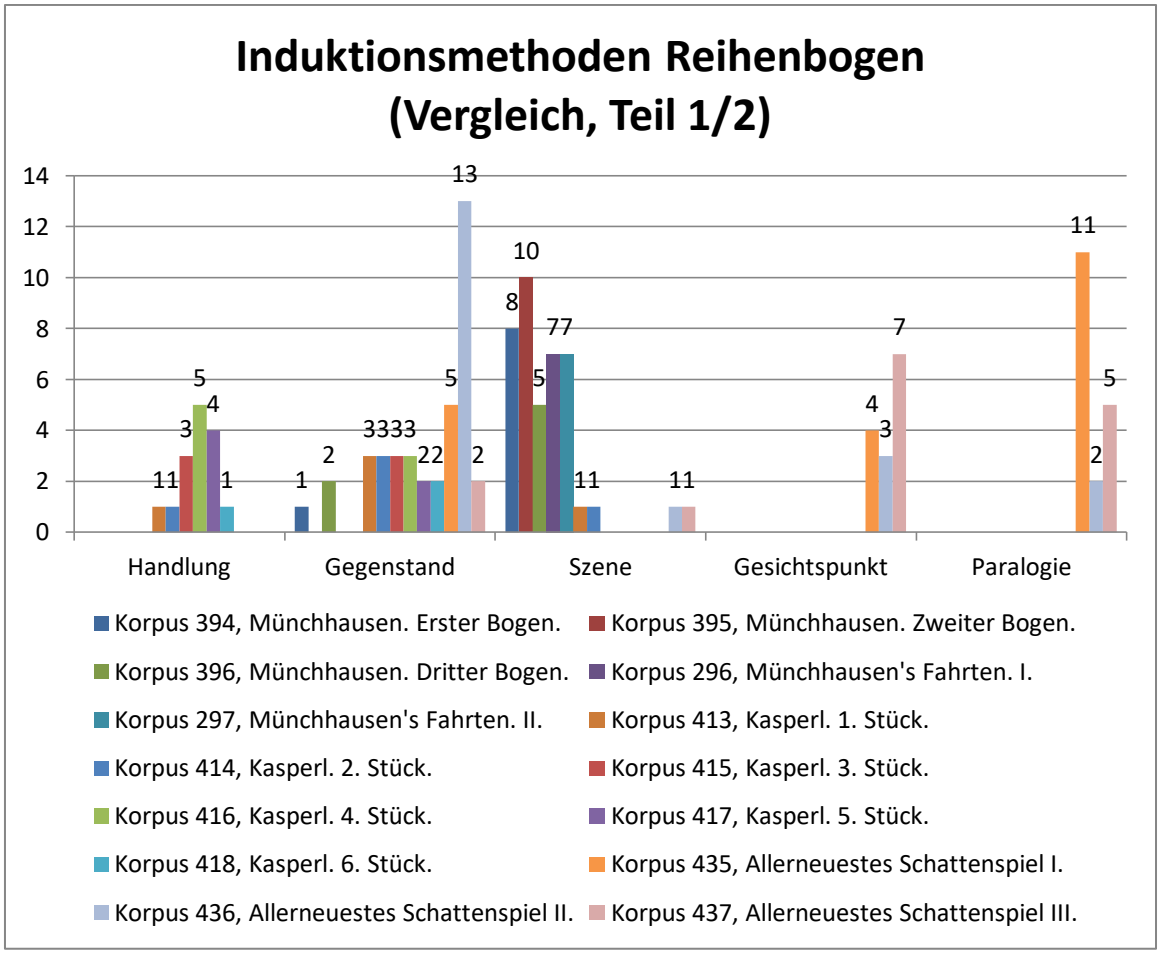
[713] Vgl. *Kapitel II. III: b) Panelstruktur. Ergebnisse der Panelstrukturanalyse.*

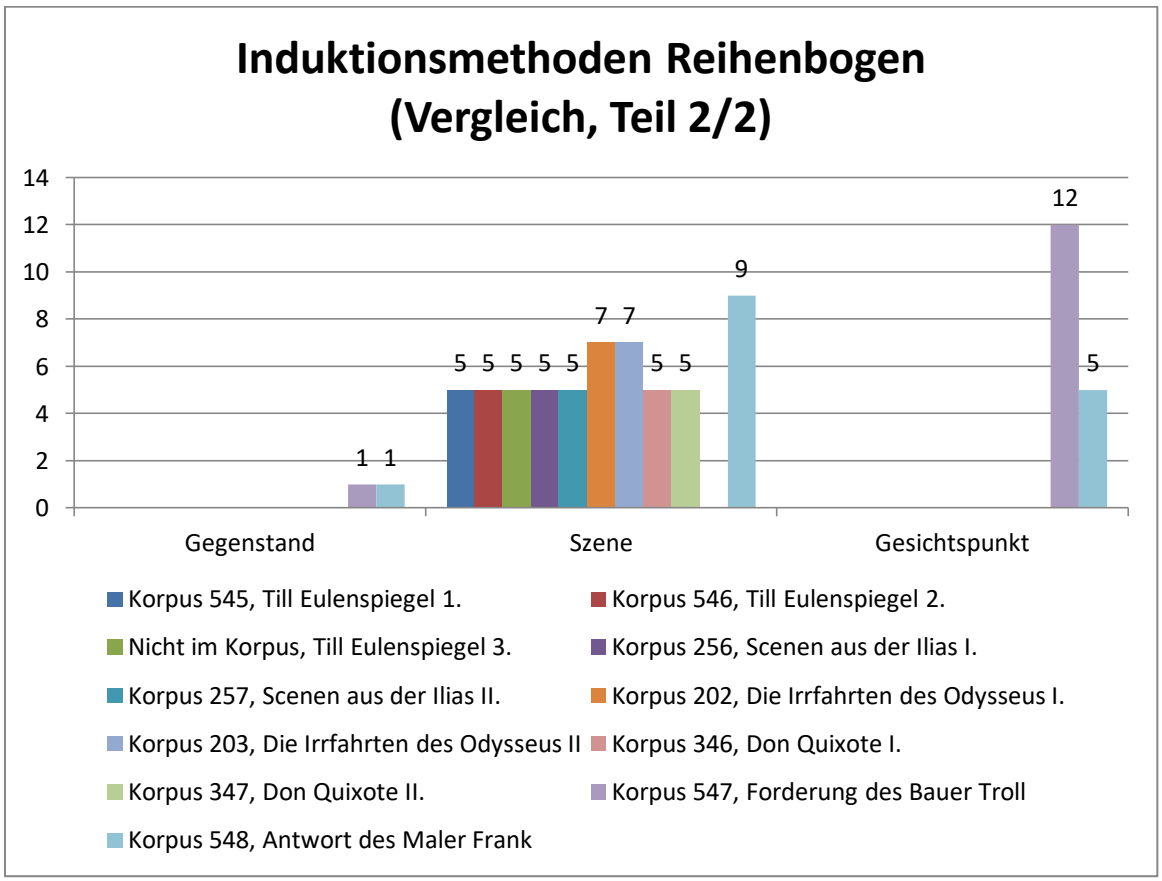


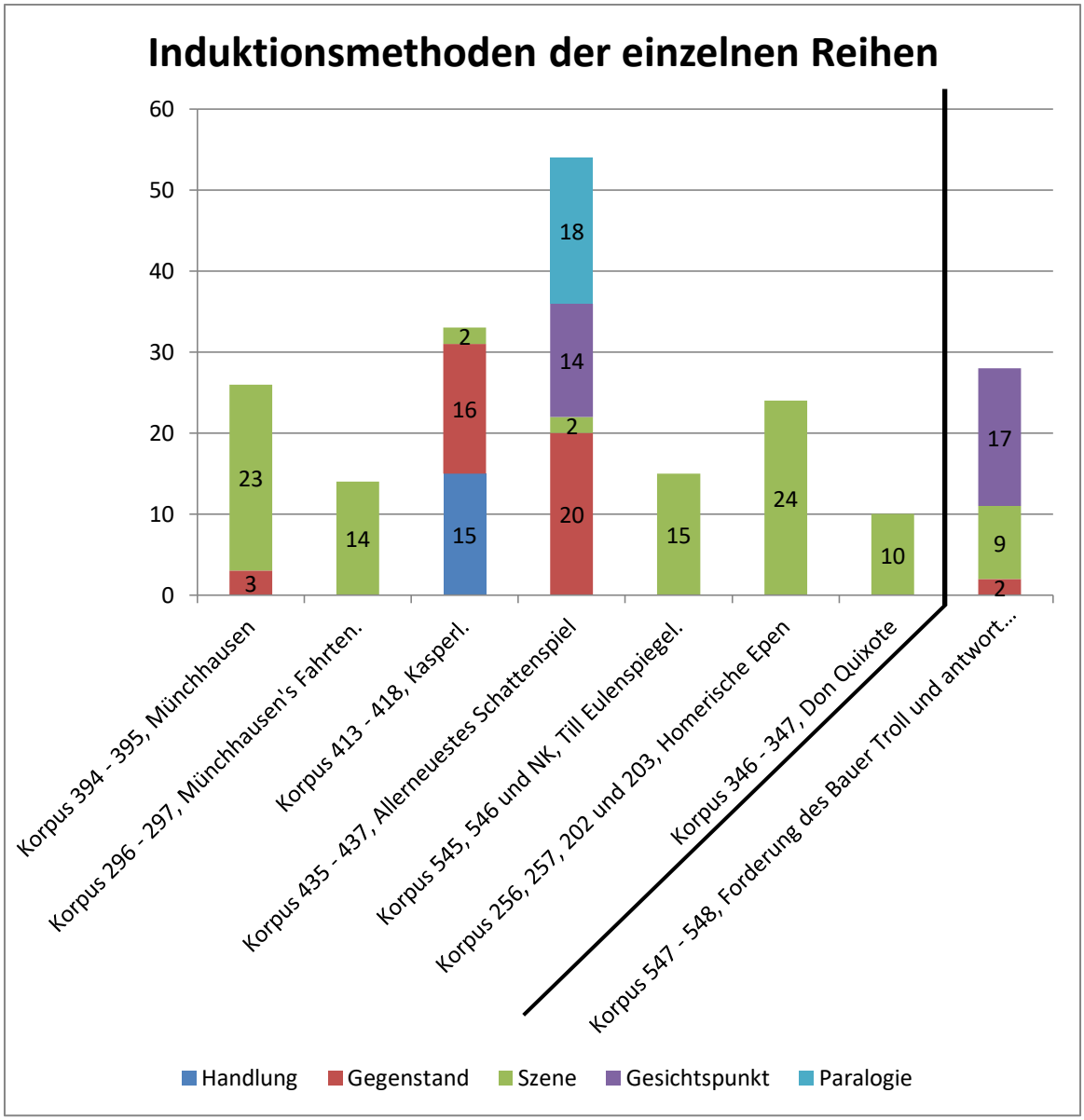


Innerhalb der beiden, statistisch nicht aussagekräftigen, Metapanelbogen überwiegen die Induktionsmethoden *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt* (61,0 %) und *Von Szene zu Szene* (32,0 %). Weitere Einzelheiten zu den Induktionsmethoden der Metapanels können dem entsprechenden Kapitel entnommen werden.[714] Dort wird auch genauer auf die beiden Metapanelreihenbogen eingegangen.

[714] Vgl. *II. III: a) Metapanel. Ergebnisse der Metapanelanalyse.*


Induktionsmethoden Reihenbogen
(Vergleich, Teil 1/2)
14
12
10
8
6
4
2
0
Handlung
Gegenstand
Szene
Gesichtspunkt
Paralogie
Korpus 394, Münchhausen. Erster Bogen.
Korpus 395, Münchhausen. Zweiter Bogen.
Korpus 396, Münchhausen. Dritter Bogen.
Korpus 296, Münchhausen's Fahrten. I.
Korpus 297, Münchhausen's Fahrten. II.
Korpus 413, Kasperl. 1. Stück.
Korpus 414, Kasperl. 2. Stück.
Korpus 415, Kasperl. 3. Stück.
Korpus 416, Kasperl. 4. Stück.
Korpus 417, Kasperl. 5. Stück.
Korpus 418, Kasperl. 6. Stück.
Korpus 435, Allerneuestes Schattenspiel I.
Korpus 436, Allerneuestes Schattenspiel II.
Korpus 437, Allerneuestes Schattenspiel III.


Induktionsmethoden Reihenbogen
(Vergleich, Teil 2/2)
14
12
10
8
6
4
2
0
Gegenstand
Szene
Gesichtspunkt
Korpus 545, Till Eulenspiegel 1.
Korpus 546, Till Eulenspiegel 2.
Nicht im Korpus, Till Eulenspiegel 3.
Korpus 256, Scenen aus der Ilias I.
Korpus 257, Scenen aus der Ilias II.
Korpus 202, Die Irrfahrten des Odysseus I.
Korpus 203, Die Irrfahrten des Odysseus II
Korpus 346, Don Quixote I.
Korpus 347, Don Quixote II.
Korpus 547, Forderung des Bauer Troll
Korpus 548, Antwort des Maler Frank



Innerhalb der Verwendung der Induktionsmethoden zeigt sich, wie unterschiedlich innerhalb der Reihenbogen Panels miteinander verbunden werden (vgl. Diagramm *Induktionsmethoden der einzelnen Reihen*). *Von Szene zu Szene* (51,0 %) überwiegen weitestgehend alle anderen Induktionsmethoden, dennoch wird auch *Von Gegenstand zu Gegenstand* (22,0 %) häufig verwendet.

Die Reihen können in zwei unterschiedliche Kategorien eingeteilt werden: *Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen* (Korpus 394 – 395), *Münchhausen's Fahrten und Abenteuer* (Korpus 296 – 297), *Till Eulenspiegel* (Korpus 545 – 546, ein Bogen ist nicht im Korpus), die homerischen Epen (Korpus 256, 257, 202, 203) und *Don Quixote* (Korpus 346, 347) bestehen beinahe vollständig aus einer einzigen Induktionsmethode (*Von Szene zu Szene*). Lediglich in der Münchhausenreihe Korpus 394 – 395 lassen sich drei Gegenstandsübergänge entdecken. Im Gegenzug dazu stehen Bogen wie *Kasperl-Theater* (Korpus 413 – 418), *Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder* (Korpus 435 – 437) und *Forderung des Bauer Troll / Antwort des Maler Frank* (Korpus 547 – 548). Sie verwenden mindestens drei verschiedene Induktionsmethoden (zur prozentualen Verteilung siehe die nachfolgende Tabelle) und sind somit vergleichbar mit McClouds Induktionserhebungen. Dennoch nähert sich keine der drei Reihen den Werten McClouds an. Entweder sind bestimmte Induktionsmethoden

überproportional häufig vertreten, die dort nicht aufgeführt werden (Korpus 435 – 437, Korpus 547 – 548), und / oder die Abweichungen fallen zu hoch aus (alle Bogen).

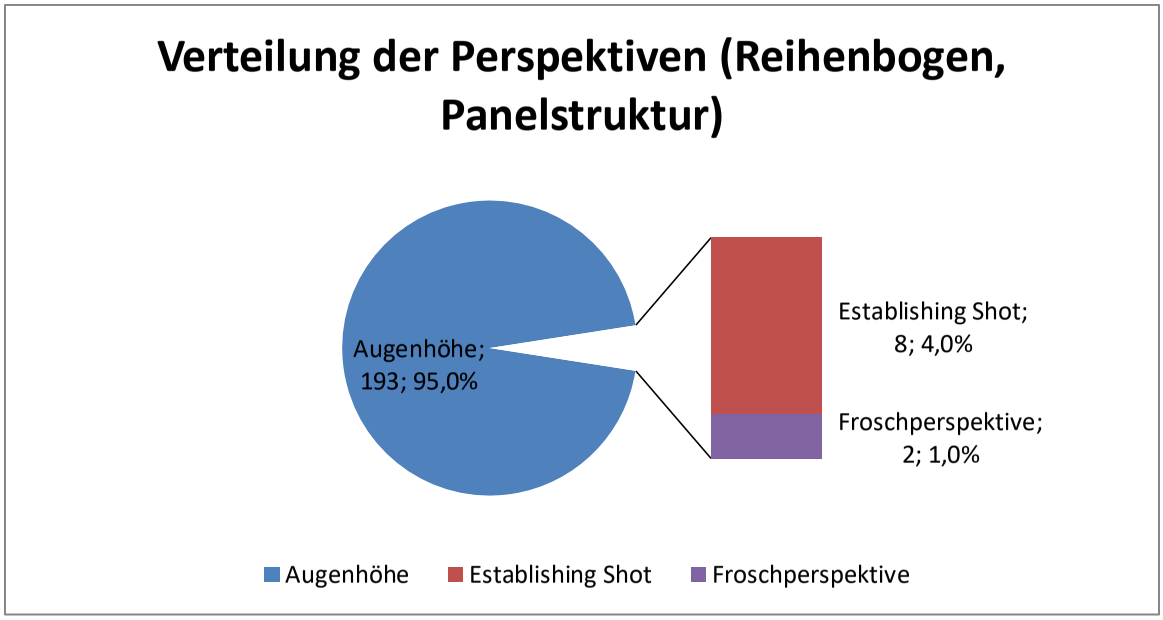
	Handlung	**Gegenstand**	**Szene**	**Gesichtspunkt**	**Paralogie**
Korpus 413 – 418, *Kasperl Theater.*	45,5 %	48,5%	6,1 %	0,0 %	0,0 %
Korpus 435 – 437, *Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder.*	0,0 %	37,0 %	3,7 %	25,9 %	33,3 %
Korpus 547 – 548, *Forderung des Bauer Troll / Antwort des Maler Frank.*	0,0 %	7,1 %	32,1 %	60,7 %	0,0 %
Erhebung nach McCloud[715]	65,0 %	20,0 %	15,0 %	0,0 %	0,0 %

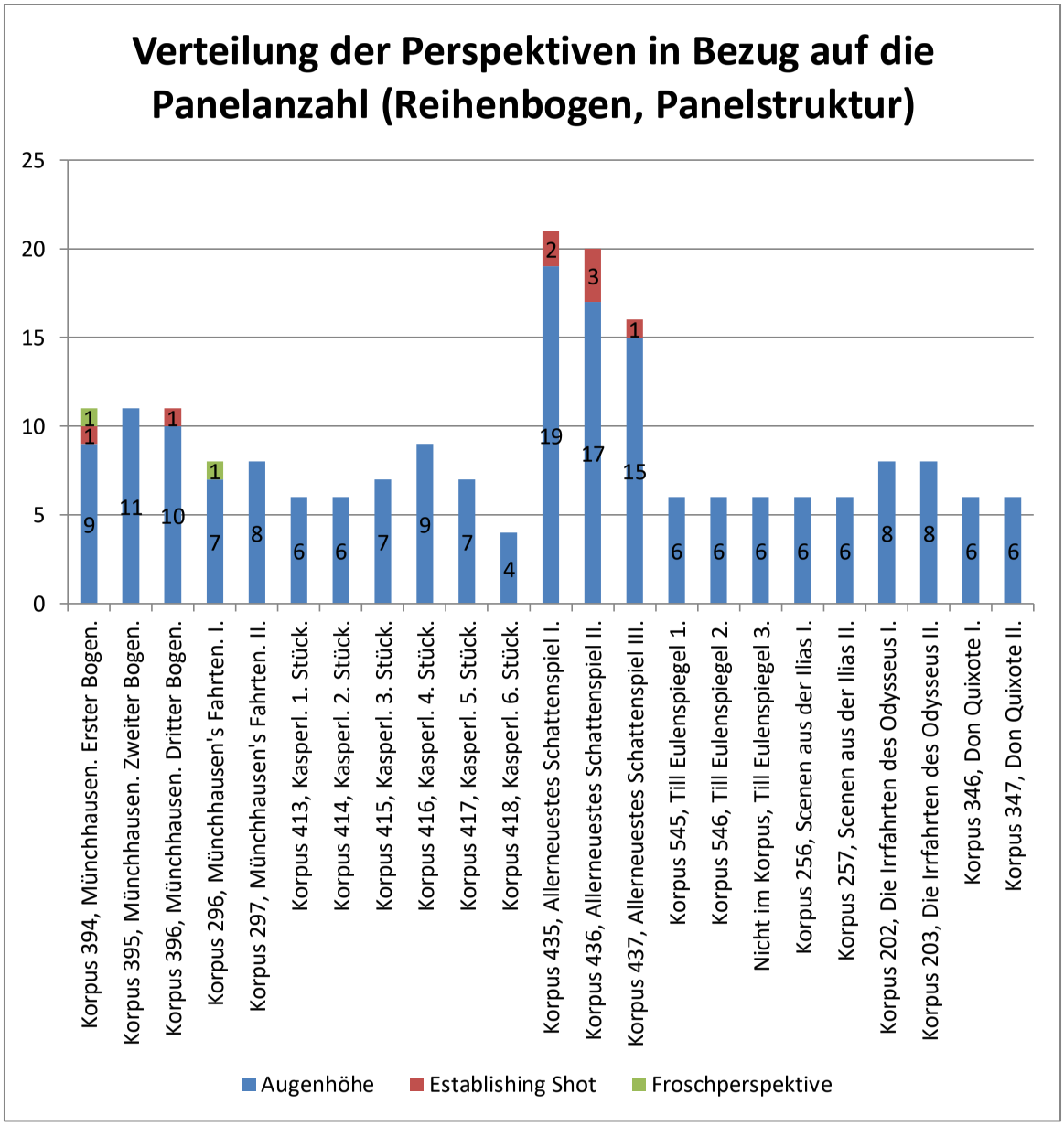
2.)

Wie sieht die perspektivische Verteilung innerhalb der Reihenbogen aus? Sie unterscheidet sich nur wenig von anderen Bilderbogentypen, denn auch hier liegt die Verwendung von *Auf Augenhöhe* bei 95,0 % (zum Vergleich: nicht-serielle Panelstruktur- und Musikbogen liegen bei 95,0 %). Die Froschperspektive (1,0 %) und der *Establishing Shot* (4,0 %) liegen hingegen deutlich höher (eine Zunahme von 70,0 % bzw. 57,5 %). Erneut wird deutlich, wie wenig die Perspektive in Bilderbogen als erzählerisches Mittel Verwendung findet. Im Diagramm *Verteilung der Perspektiven in Bezug auf die Panelanzahl (Reihenbogen)* wird überdies deutlich, dass die wenigen *Establishing Shots* sich hauptsächlich in der Schattenbildbilderbogenreihe *Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder I bis III* (Korpus 435 – 437) verwendet wurden, während sich die Froschperspektiven in den Münchhausenreihen befinden (Korpus 394, 296). Die beiden Metapanelbogen verwenden ebenfalls die Perspektive *Auf Augenhöhe* in den Subpanels und den *Establishing Shot* im Hauptpanel.[716]

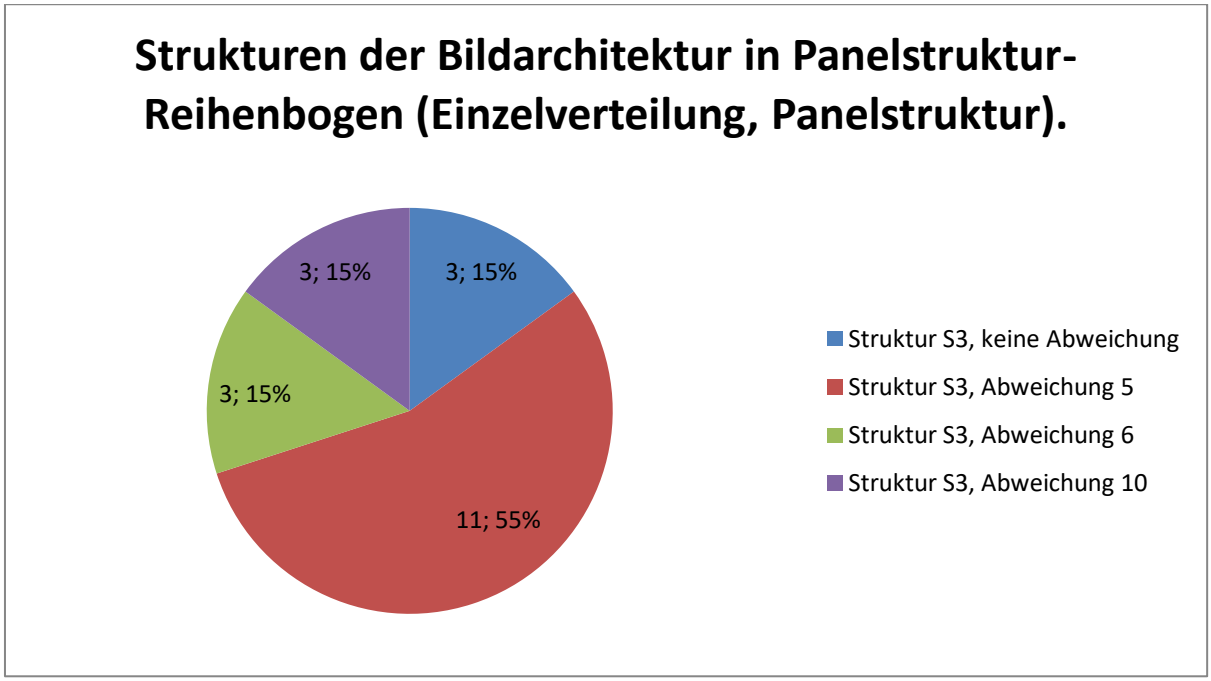
[715] Vgl. McCloud, Scott: Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst. HAmburg 2001. S. 83 – 84.

[716] Im Kapitel *II. III: a) Metapanel. Ergebnisse der Metapanelanalyse* finden sich weitere Erhebungen zur Perspektivverteilung in Comicstrips des ausgehenden 19. Jahrhunderts und frühen 20. Jahrhunderts zum Vergleich, die ebenfalls weitestgehen *Auf Augenhöhe* erzählen.


Verteilung der Perspektiven (Reihenbogen, Panelstruktur)
Augenhöhe; 193; 95,0%
Establishing Shot; 8; 4,0%
Froschperspektive; 2; 1,0%
Augenhöhe
Establishing Shot
Froschperspektive


Verteilung der Perspektiven in Bezug auf die Panelanzahl (Reihenbogen, Panelstruktur)
25
20
15
10
5
0
Korpus 394, Münchhausen. Erster Bogen.
Korpus 395, Münchhausen. Zweiter Bogen.
Korpus 396, Münchhausen. Dritter Bogen.
Korpus 296, Münchhausen's Fahrten. I.
Korpus 297, Münchhausen's Fahrten. II.
Korpus 413, Kasperl. 1. Stück.
Korpus 414, Kasperl. 2. Stück.
Korpus 415, Kasperl. 3. Stück.
Korpus 416, Kasperl. 4. Stück.
Korpus 417, Kasperl. 5. Stück.
Korpus 418, Kasperl. 6. Stück.
Korpus 435, Allerneuestes Schattenspiel I.
Korpus 436, Allerneuestes Schattenspiel II.
Korpus 437, Allerneuestes Schattenspiel III.
Korpus 545, Till Eulenspiegel 1.
Korpus 546, Till Eulenspiegel 2.
Nicht im Korpus, Till Eulenspiegel 3.
Korpus 256, Scenen aus der Ilias I.
Korpus 257, Scenen aus der Ilias II.
Korpus 202, Die Irrfahrten des Odysseus I.
Korpus 203, Die Irrfahrten des Odysseus II.
Korpus 346, Don Quixote I.
Korpus 347, Don Quixote II.
Augenhöhe
Establishing Shot
Froschperspektive

Kapitel II. III: b) Panelstruktur. Ergebnisse der Panelstrukturanalyse listet alle sequenziellen Panelstrukturbogen, nach Grundstrukturen sortiert, auf. Dennoch wird kurz auf die Strukturverteilung innerhalb der Reihenbogen eingegangen. Zu 100,0 % wird die Struktur S 3, verwendet (Grundstruktur, Abweichung 6 und 10: 15,0 %, Abweichung 5: 55,0 %), die in den gesamten Panelstrukturbogen 72,4 % ausmacht. Das Diagramm entspricht indes den einzelnen Bogen, nicht aber den gesamten Reihen, denn eine Reihe wie etwa *Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen* (Korpus 394 – 396) kann mehrere Strukturen beinhalten. In diesem Fall entsprechen die ersten beiden Bogen der Struktur S 3 Abweichung 5 und der dritte Bogen S 3 Abweichung 10. Der durchschnittliche Reihenbogen weist demnach zu 15,0 % ein umrahmtes Bild und freien Text, zu 15,0 % nicht umrahmte Panels mit nummeriertem Text, zu 15,0 % umrahmte Bilder, freien Text und ein bzw. mehrere dominante Panels auf. 55,0 % aller Reihenbogen kombinieren Text und Bild ohne Panelrahmen.[717]



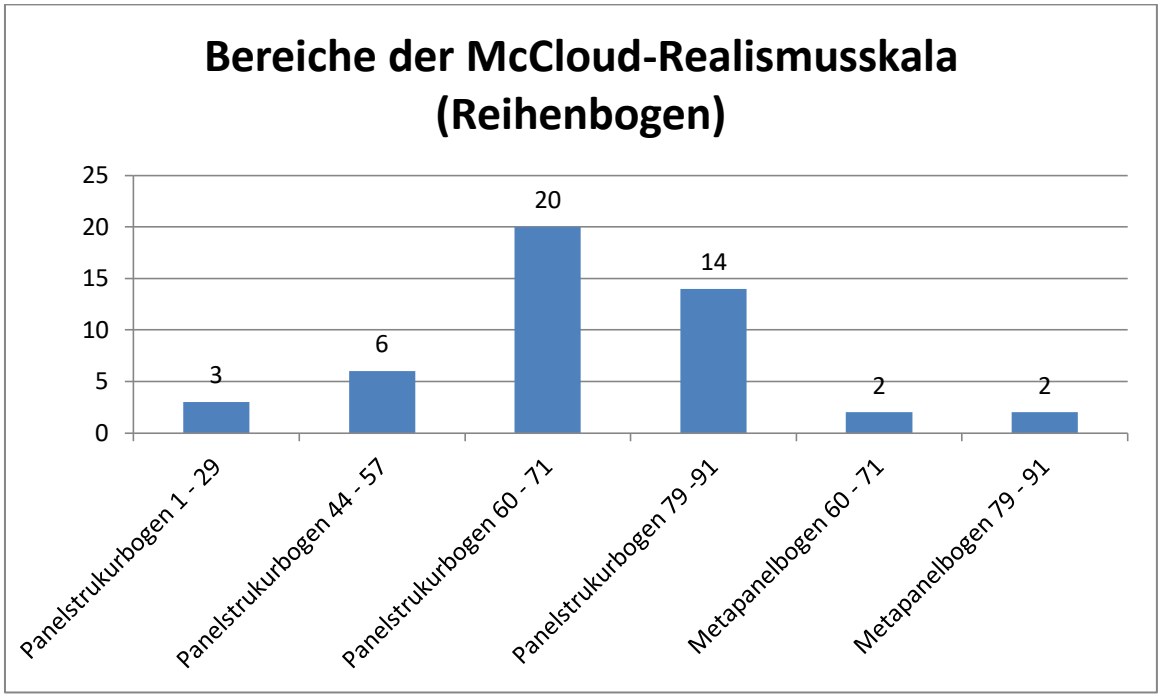
3).

	Realismusgrad auf der McCloud-Realismusskala
Korpus 394, *Münchhausen. Erster Bogen.*	60 – 64, 79 – 84
Korpus 395, *Münchhausen. Zweiter Bogen.*	60 – 64, 79 – 84
Korpus 396, *Münchhausen. Dritter Bogen.*	60 – 64, 79 – 84
Korpus 296, *Münchhausen's Fahrten. I.*	60 – 64, 79 – 84
Korpus 297, *Münchhausen's Fahrten. II.*	60 – 64, 79 – 84
Korpus 413, *Kasperl. 1. Stück.*	49 – 57, 64 – 69
Korpus 414, *Kasperl. 2. Stück.*	49 – 57, 64 – 69
Korpus 415, *Kasperl. 3. Stück.*	49 – 57, 64 – 69
Korpus 416, *Kasperl. 4. Stück.*	49 – 57, 64 – 69

[717] Zu der Anwendung und Vergleichbarkeit der Strukturen mit frühen Comics des 20. Jahrhunderts siehe *II. III. b) Panelstruktur. Ergebnisse der Panelstrukturanalyse.*

Korpus 417, *Kasperl. 5. Stück.*	49 – 57, 64 – 69
Korpus 418, *Kasperl. 6. Stück.*	49 – 57, 64 – 69
Korpus 435, *Allerneuestes Schattenspiel I.*	8 – 9, 16 – 20
Korpus 436, *Allerneuestes Schattenspiel II.*	8 – 9, 16 – 20
Korpus 437, *Allerneuestes Schattenspiel III.*	8 – 9, 16 – 20
Korpus 545, *Till Eulenspiegel 1.*	60 – 64, 79 – 84
Korpus 546, *Till Eulenspiegel 2.*	60 – 64, 79 – 84
Nicht im Korpus, *Till Eulenspiegel 3.*	60 – 64, 79 – 84
Korpus 256, *Scenen aus der Ilias I.*	60 – 64, 79 - 84
Korpus 257, *Scenen aus der Ilias II.*	60 – 64, 79 – 84
Korpus 202, *Die Irrfahrten des Odysseus I.*	60 – 64, 79 – 84
Korpus 203, *Die Irrfahrten des Odysseus II.*	60 – 64, 79 – 84
Korpus 346, *Don Quixote I.*	60 – 64, 79 - 84
Korpus 347, *Don Quixote II.*	60 – 64, 79 – 84
Korpus 547, *Forderung des Bauer Troll.*	69 – 70, 87 – 90
Korpus 548, *Antwort des Maler Frank.*	69 – 70, 87 – 90

Das nachfolgende Diagramm übernimmt die Realismusgradeinteilungen aus dem entsprechenden Diagramm des Kapitels *II. III: b) Panelstruktur. Ergebnisse der Panelstrukturanalyse* und ordnet so die Werte der oberen Tabelle. Dennoch umfassen die entsprechenden Einheiten die aufgelisteten Bereiche. Es zeigt sich eine leicht abweichende Verteilung in den Realismusgraden. In der Panelstrukturauswertung war der Bereich 1 – 29 nur bei den Musikbogen vertreten und lag bei 7,2 %, während er in den Reihenbogen mit 6,5 % etwas niedriger ausfällt. Größere Abweichungen lassen sich indes nur im Bereichen 60 – 71 (Panelstrukturbogen: 34,6 %, Musikbogen 35,3 %, Reihenbogen 43,5 %) ausmachen. der Bereich 32 – 43, in Musik- und Panelstrukturbogen mit 14,4 % bzw. 11,5 % vertreten, entfällt. Auch hier zeigt sich der durchschnittliche Reihenbogen der Realitätsebene verhaftet, kann sich aber auch der Bildebene zuneigen, wenn es sich um Schattenbilddarstellungen handelt.



4.)

Anders als in den zuvor analysierten, nicht seriell-sequenziellen Panelstrukturen, sind in den Reihenbogen nur Adaptionen vorhanden. Sie gehen auf Anton Dunker bzw. Eduard Willimann (*Forderung des Bauer Troll*, *Antwort des Maler Frank*) Gottfried August Bürger (*Münchhausen*), das Volkstheater (Bühnenfiguren mit festgelegtem Handlungsrepertoire, *Kasperl-Theater* und *Allerneuestes Schattenspiel*), eine ungeklärte Autorschaft (*Till Eulenspiegel*), Homer (*Ilias, Odyssee*) und Miguel de Cervantes (*Don Quixote*) zurück. Sie lassen sich folgendermaßen Kategorisieren:

	Reihe	**Anzahl der Bogen innerhalb der Reihe**
Sage	**1**	**4** (2x Ilias, 2x Odyssee)
Literarischer Text mit unbekannter Autorschaft	**1**	**3** (Till Eulenspiegel)
Literarischer Text mit bekanntem Autor	**3**	**5** (3x bzw. 2x Münchhausen, 2x Don Quixote)
Bühnenfigur mit festgelegter Geschichte	**2**	**9** (6x Kasperl Theater, 3x Allerneuestes Schattenspiel)
Liedadaption	**1**	**2** (Forderung des Bauer Troll, Antwort des Maler Frank)

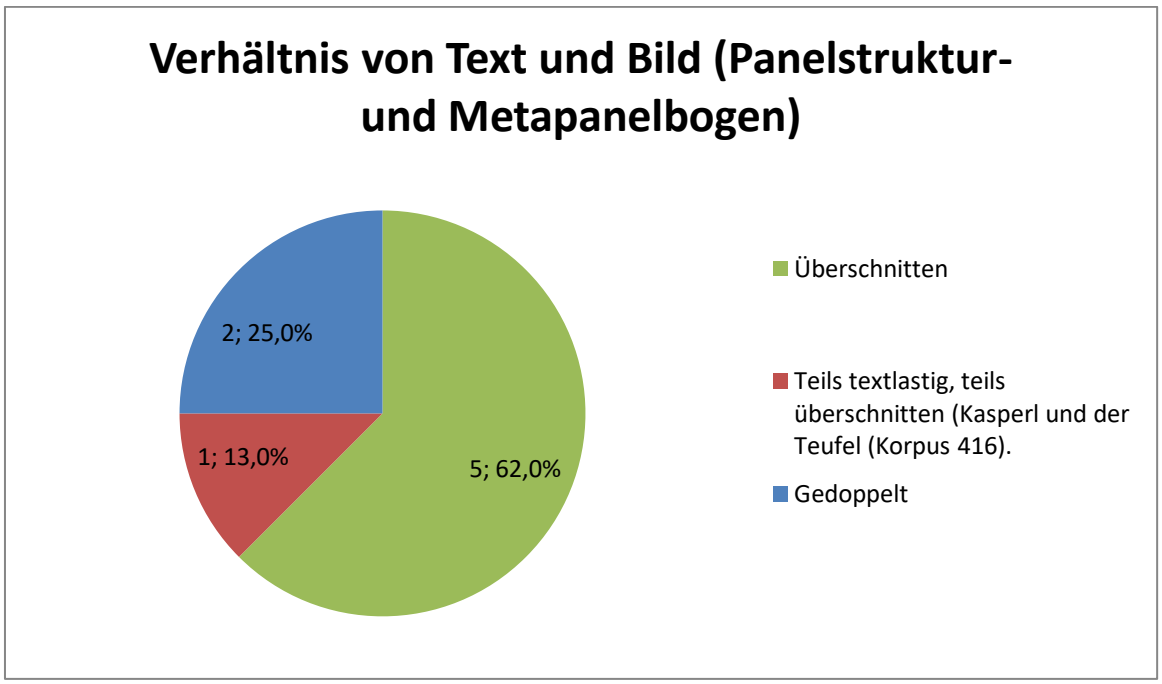
Da sich alle Reihenbogen zu literarischen oder musikalischen Vorlagen zuordnen lassen, sind verschiedene Schlüsse möglich: Es könnte sich z. B. anbieten, umfangreichere Geschichten wie die *Homerischen Epen* oder *Don Quixote* auf mehrere Bogen zu verteilen. Dagegen spricht z. B. die *Rinaldo-Rinaldini*-Adaption der *Weissenburger (Elsass) Bilderbogen* (Korpus 632), denn hier wird der sehr umfangreiche Roman von Christian August Vulpius innerhalb eines Bogens mit sechzehn Panels erzählt.[718] Im Gegensatz dazu wird *Till Eulenspiegel* (Korpus 545, 546 und *Münchener Bilderbogen* Nr. 589, nicht im Korpus) auf drei Bogen ausgedehnt, obschon der Umfang der Geschichte weitaus geringer ausfällt, als z. B. *Don Quixote*. Aber auch eine Fortsetzung aufgrund des Erfolgs eines Bogens (*Homerische Epen,* der dritte *Till-Eulenspiegel*-Bogen) wäre denkbar. Nicht zuletzt kann der Umstand der Fortsetzung auch pragmatischer Natur entspringen: Bei *Forderung des Bauer Troll* (Korpus 547) und *Antwort des Maler Frank* (Korpus 548) handelt es sich um zwei direkt aufeinanderfolgende Exemplare, die auf zwei Lieder zurückgehen. Weitere Details zu Adaptionen und Neuschöpfung innerhalb sequenzieller Bilderbogen sind *Kapitel II. III: b) Panelstruktur. Ergebnisse der Panelstrukturanalyse* zu entnehmen.

5.)

Auch in den Reihenbogen befolgt man, unabhängig von der Bogenstruktur, die westliche Leserichtung. Ausnahmen bilden die Münchhausen Reihen (Korpus 296 – 297, 394 – 396), denn hier erfolgt die Rezeption nicht immer nach vorgegebener Reihenfolge, die sich aus den Bildern oder einer zuvor vorgenommenen Nummerierung ergibt. Einzig die verschiedenen Metapanelelemente regulieren die Leserichtung. Diese Abweichung darf als vermischte

[718] Vgl. *II. III. b) Panelstruktur. Rinaldo Rinaldini (Korpus 35) und Rinaldo Rinaldini (Korpus 632).*

Leserichtung bezeichnet werden. Das *Kasperl-Theater* (Korpus 413 – 418) wird von oben nach unten und von links nach rechts rezipiert, zählt aber (unter Einbeziehung des Textes, Bildaufbaus und dem Umstand, dass am Ende einer Spalte rechts weitergelesen wird), wie zuvor auch *König Drosselbart (nach Grimm)* (Korpus 351), zur westlichen Leserichtung.



Im Diagramm *Verhältnis von Text und Bild (Panelstruktur- und Metapanelbogen)* zeigt sich eine überwiegende Fixierung auf ein überschnittenes Text- / Bilderverhältnis (62,0 %), d. h. Text und Bild vermitteln größtenteils gemeinsam den Inhalt des jeweiligen Panels. 25,0 % sind gedoppelt, d. h. Text und Bild vermitteln identische Inhalte und 13,0 % (*Kasperl-Theater*, Korpus 413 – 418) sind teilweise textlastig und manchmal überschnitten.

6.)

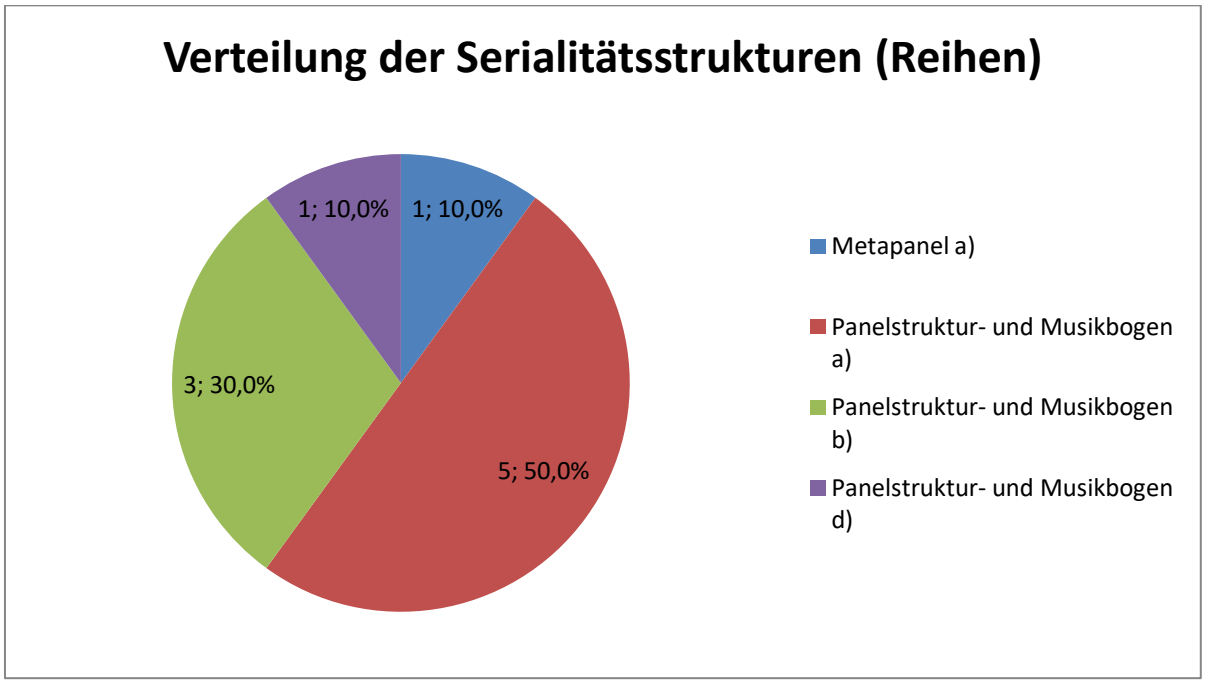
Wie die nachfolgende Tabelle offenbart, lassen sich Reihen oft zu mehreren Serialitätskategorien zuordnen, wie etwa *Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen* (Korpus 394 – 396), *Kasperl-Theater.* (Korpus 413 – 418), *Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder* (Korpus 435 – 437), *Till Eulenspiegel* (Korpus 545 – 546 und Münchener Bilderbogen Nr. 589, nicht im Korpus) und *Don Quixote* (Korpus 346 – 347). Reihen, die nur einer Kategorie zuzuordnen sind, befinden sich in der Unterzahl. Bei ihnen handelt es sich um die Homerischen Epen (Korpus 256 – 257, 202 – 203) und, unter Einbeziehung weiterer Bogen mit identischer Vorlage, *Forderung des Bauer Troll / Antwort des Maler Frank* (Korpus 547 – 548). Jeweils 33,0 % der Reihen lassen sich zur *Wiederaufnahme* und der *Wiederaufbereitung* zuordnen, der *Intertextuelle Dialog* betrifft 20,0 % aller Reihen und der *Archetypische Protagonist* und die *Serie* sind zu je 7,0 % vertreten.

Bogenreihe	**Serialitätsstruktur**	**Serialitätskategorie**
Korpus 547 – 548: *Forderung des Bauer Troll, Antwort des Maler Frank.*	Metapanel: a) Mehrere Metapanelbogen Typ 1 erzählen eine Geschichte.	Wiederaufnahme. Intertextueller Dialog. Unter Einbeziehung weiterer Bogen:

Bogenreihe	Serialitätsstruktur	Serialitätskategorie
		Wiederaufbereitung.
Korpus 394 – 396: *Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen.*	Panelstruktur- und Musikbogen: a) Mehrere Panelstrukturbogen erzählen eine Geschichte, d) Mehrere Panelstrukturbogen verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern (Unabhängig von Verlag und Zeichner).	Korpus 394 – 396: Wiederaufnahme, Intertextueller Dialog.
Korpus 296 – 297: *Münchhausens Fahrten u. Abenteuer.*		Beide Reihen: Wiederaufbereitung.
Korpus 413 – 418: *Kasperl Theater.*	Panelstruktur und Musikbogen: a) Mehrere Panelstrukturbogen erzählen eine Geschichte, b) Mehrere Panelstrukturbogen oder Musikbogen eines Verlegers verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern. Unter Einbeziehung des *Polchinel=Spiel* (Münchener Bilderbogen Nr. 613, nicht im Korpus), kann man auch von Panelstruktur- und Musikbogen d) – Mehrere Panelstrukturbogen oder Musikbogen verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern (unabhängig von Verlag und Zeichner) – sprechen.	Wiederaufnahme, Wiederaufbereitung, Serie, Archetypischer Protagonist, Intertextueller Dialog.
Korpus 435 – 437: *Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder.*	Panelstruktur- und Musikbogen: b) Mehrere Panelstrukturbogen oder Musikbogen eines Verlegers verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern.	
Korpus 545 – 546 (sowie ein dritter Bogen der Reihe, der sich nicht im Korpus befindet, *Münchener Bilderbogen* Nr. 589): *Till Eulenspiegel.*	Panelstruktur- und Musikbogen a) Mehrere Panelstrukturbogen erzählen eine Geschichte, Unter Einbeziehung weiterer Bilderbogen: d) Mehrere Panelstrukturbogen verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern (Unabhängig von Verlag und Zeichner).	Wiederaufbereitung, Wiederaufnahme.
Korpus 256, 257, 202, 203: Homerische Epen *(Scenen aus der Ilias, Die Irrfahrten des Odysseus).*	Panelstruktur und Musikbogen: a) Mehrere Panelstrukturbogen erzählen eine Geschichte, b) Mehrere Panelstrukturbogen oder Musikbogen eines Verlegers verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern.	Wiederaufnahme

Bogenreihe	Serialitätsstruktur	Serialitätskategorie
Korpus 346 – 347: *Don Quixote.*	Panelstruktur und Musikbogen: a) Mehrere Panelstrukturbogen erzählen eine Geschichte. Unter Einbeziehung weiterer Bilderbogen: d) Mehrere Panelstrukturbogen verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern (Unabhängig von Verlag und Zeichner).	Intertextueller Dialog, Wiederaufbereitung.

Hauptserialitätsstruktur der Reihenbogen ist zu 50,0 % *Panelstruktur- und Musikbogen a)*, d. h. mehrere Panelstrukturbogen oder Musikbogen erzählen eine Geschichte. Es folgt *Panelstruktur- und Musikbogen b)*, mehrere Panelstruktur- oder Musikbogen eines Verlegers verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern, *Panelstruktur- und Musikbogen d)*, mehrere Panelstrukturbogen oder Musikbogen verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern (Unabhängig von Verlag und Zeichner), sowie *Metapanel a)*, mehrere Metapanelbogen Typ 1 erzählen eine Geschichte, sind zu je 10,0 % vertreten. Besonders interessant erscheint der Umstand, dass abseits der Panelstrukturbogen, mit Ausnahme einer Metapanelreihe, keine anderen Strukturen innerhalb des Korpus auftreten und es sich bei Mischformen scheinbar lediglich um theoretische Möglichkeiten handelt.



Ob der geringen Anzahl an Reihenbogen innerhalb des Korpus, erhebt die nachfolgende Auflistung an Aussagen, die über die Subkategorie aus Metapanelbogen und Panelstrukturbogen keinen Anspruch auf Belastbarkeit. Die Zahlen gelten einzig für das Korpus und es bedarf umfangreichere Forschung zu dieser Kategorie, um belastbare

Ergebnisse zu erhalten. Nach dem derzeitigen Stand der Forschung lassen sich über Reihenbogen folgende Aussagen treffen:

1.)

→ Nicht alle Panelstrukturreihenbogen verwenden Panelgruppen.
→ Wenn Panelgruppen verwendet werden, findet sich in ihnen die Induktionsmetoden *Von Gegenstand zu Gegenstand*, *Von Handlung zu Handlung*, *Von Szene zu Szene* und die selten verwendete *Paralogie*.
→ Nicht alle Panelstrukturreihenbogen verwenden Narrationsgruppen.
→ Werden Narrationsgruppen verwendet, besteht ihre Anzahl aus mindestens zwei und höchstens zwölf Gruppen. Innerhalb der einzelnen Reihen kann eine Narrationsgruppe Panels aus zwei aufeinanderfolgenden Bogen abdecken (Überlappende Narrationsgruppen).
→ Innerhalb der einzigen Metapanelreihe lassen sich weder Panel- noch Narrationsgruppen bestimmen.
→ Ein Metapanelreihenbogen besteht aus mindestens zwei Metapanels innerhalb zweier Bogen.
→ Ein Panelstrukturreihenbogen besteht aus mindestens zwei Bogen. Es lassen sich Reihenbogen mit insgesamt 12, 18, 26, 28, 57 und 78 Panels bestimmen. Innerhalb der Reihen überwiegen Einzelbogen mit sechs (47,8 %) und sieben bzw. acht Panels (13,0 %). Ein Panel kann zwei Inhalte transportieren und findet sich in Form von Metapanels sowie Doppel- Sub- oder Simultanpanels.
→ In 66,0 % aller Panelstrukturreihenbogen entspricht der Fokus dem Bildmittelpunkt. Die Anzahl der Metapanelreihenbogen gestaltet sich zu gering, um belastbare Aussagen zu treffen.
→ Innerhalb der Panelstrukturreihenbogen überwiegen die Induktionsmethoden *Von Szene zu Szene* (51,0 %) und *Von Gegenstand zu Gegenstand* (22,0 %). Die Paralogie tritt mit einem Anteil von 10,0 % sehr häufig auf, was aber auf die übermäßige Verwendung in der Reihe *Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder* (Korpus 435 – 437), dessen Serialität zur Diskussion steht, zurückgeführt werden kann.
→ Innerhalb der nicht belastbaren Metapanelreihenbogen überwiegt die Induktionsmethode Von *Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt* (61,0 %). *Von Szene zu Szene* tritt hier nur zu 32,0 % auf.

2.)

→ Die dominierende Perspektive eines Reihenbogens, unabhängig von seiner Struktur, ist *Auf Augenhöhe* (95,0 %). Nicht alle Metapanel- / Simultanbildbereiche verwenden einen *Establishing Shot*. Wird dieser verwendet, bestimmt *Auf Augenhöhe* die Subpanelbereiche.
→ Hauptstruktur der Panelstrukturreihenbogen ist Strukturtyp S 3 (100,0 %), der sich in die Unterstrukturen Abweichung 5 (55,0 %), keine Abweichung (15,0 %), Abweichung 6 (15,0 %) und Abweichung 10 (15,0 %) unterteilt, d. h. Bild und Text stehen ohne Trennlinien unter- bzw. nebeneinander, manchmal wird das Bild umrahmt, manchmal wird der Text nummeriert und niemals umrahmt.

3.)

→ Bilderbogenzeichner bleiben auch in Reihenbogen der Realität verhaftet und nähern sich nur selten der Bildebene an. Hauptbereich der McCloud-Realismusskala ist im Reihenbogen der Bereich 60 – 71 sowie 79 – 91.

4.)

→ Alle Reihenbogen sind oder beinhalten Adaptionen (*Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder,* Korpus 435 – 437, bildet eine Ausnahme, denn hier geht nur die Kasperl Geschichte auf eine Vorlage zurück).
→ Zu den häufigsten Adaptionen zählen Kasperl und Münchhausen (je 2 Reihen).

5.)

→ Alle Reihenbogen folgen der westlichen Leserichtung. Lediglich die Münchhausen Reihen (Korpus 296 – 297, 394 – 396) lassen sich frei rezipieren, folgen innerhalb ihrer Simultan- bzw. Metapanelbereiche aber weitestgehen der westlichen Leserichtung. Diese Abweichung wird als *Vermischte Leserichtung* bezeichnet.
→ Text und Bild (alle Reihenbogen) entsprechen zu 62,0 % einem überschnittenen, zu 25,0 % einem gedoppelten und zu 13,0 % einem teils textlastigen, teils überschnittenem Verhältnis.

6.)

→ Reihen lassen sich oft zu mehreren Serialitätskategorien zuordnen. Besonders häufig gehören sie zur *Wiederaufnahme* und der *Wiederaufbereitung* (je 33,3 %), dicht gefolgt vom *Intertextuellen Dialog*, der sich in 20,0 % aller Bogen finden lässt.
→ 50,0 % aller Reihenbogen gehören zu den *Panelstruktur- und Musikbogen a)*, d. h. mehrere Bogen erzählen eine Geschichte. 30,0 % der Bogen gehören zu den *Panelstruktur- und Musikbogen b),* d. h. mehrere Panelstruktur- oder Musikbogen eines Verlegers verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern.
→ Bei Kasperl handelt es sich um eine Figur, die innerhalb des Korpus besonders häufig auftritt, teils unter anderen Namen, aber immer wieder identische Geschichten durchlebt und sie immer wieder mit Gewalt löst. Er überwiegt neben Münchhausen auch in den seriellen Reihenbogen.

Kapitel IV: Resultate der Analysen / Fazit.

Comics, so liest man z. B. bei Zaepernick, Wilpert, Künnemann / Müller sowie ganz allgemein bei Historikern, Volkskundlern sowie Literatur- und Comicwissenschaftlern, seien die Nachfolger der Bilderbogen,[719] eine Aussage, die zwar ob der Struktur einiger Exemplare nahe liegt, bisher aber noch nicht zufriedenstellend geklärt werden konnte. Eine Aufgabe, zu der die vorliegende Untersuchung einen Teilbeitrag leistet.

Gelten Bilderbogen gemeinhin als wertvolles kultur- und zeitgeschichtliches Anschauungsmaterial, „Zeugnisse einer Gattung der volkstümlichen Kunst, die heute völlig verschwunden ist", werden Comics als ihre „unrühmlichen Nachfahren"[720] diskreditiert. Diese Devaluation überrascht insbesondere bei Zaepernick, denn sie selbst weist auf die künstlerische Fragwürdigkeit mancher Produzenten (bei ihr handelt es sich um Gustav Kühn) hin,[721] was natürlich die Frage aufwirft, warum ausgerechnet Comics die positiven Aspekte des Bilderbogens verwehrt werden. Und so wird die Zuordnung der Bilderbogen zu einem Kulturniveau in dieser Untersuchung nicht vorgenommen, da sie, wie in der Einleitung ausführlich dargelegt, relativ ausfällt und zu einer Dichotomisierung zählt, die mit heutigen wissenschaftlichen Anschauungen nicht harmoniert. Denn ähnlich wie bei den Bilderbogen bildete sich im Laufe des letzten Jahrhunderts ein breites Korpus an Massenliteratur, -kunst, -musik etc. heraus, das ebenfalls ein Bild der Zeit nachzeichnet und darüber hinaus – Ausführungen zur Schwierigkeit einer Abgrenzung von Unterhaltungs- und Populärmusik verdeutlichen dies (vgl. *Einleitung: 3. Theoretische und methodische Vorüberlegungen. 3. 1. Trivialliteratur und kultureller Wandel*) – in ihrer Zuordnung Probleme bereiten. Abgrenzungen können demnach nicht rational vorgenommen werden. Ziel ist es, Formen der Sequenzialität und Serialität innerhalb der sequenziellen Bilderbogen aufzuzeigen und somit eine Grundlage zu schaffen, die in späteren Untersuchungen mit Comics (insbesondere den Onepagers und Strips des späten 19. bzw. frühen 20. Jahrhunderts) in Beziehung gesetzt werden kann.

Das Korpus

Um belastbare Aussagen über Bilderbogen treffen zu können, bot sich die Arbeit mit einem 630 Bogen umfassenden Korpus an. Zusammengesetzt sind diese 630 Bogen aus acht Reproduktionsbänden, einigen Einzelexemplaren und einer beinahe vollständig erhaltenen Privatsammlung der *Deutschen Bilderbogen für Jung und Alt* aus dem Verlag Gustav Weise, Stuttgart (*Kapitel I: Das Korpus. 1. Form und Inhalt*).[722] Trotz sorgsamer Durchsicht des Ausgangsmaterials schlichen sich einige doppelte Exemplare in das Korpus, die während der Analyse jedoch entfernt werden konnten und zu der etwas erhöhten Ordnungszahl 637 führen. Eine Vorauswahl nach bestimmten Kriterien (sequenzielle Bogen usw.) fand nicht statt.[723] Weiterhin lässt sich das Korpus in die Unterkategorien *Sequenziell* (43,0 % bzw. 271 Bogen) und *Nicht Sequenziell* (57,0 % bzw. 359 Bogen) einteilen. Es wurde eingangs davon ausgegangen, dass sich folgende sequenzielle Bogenstrukturen finden lassen, die immer

---

[719] Vgl. Zaepernick, Gertraud: Neuruppiner Bilderbogen der Firma Gustav Kühn. S. 7. sowie: Sackmann, Eckart: Das 19. Jahrhundert. S. 23.
[720] Zaepernick, Gertraud: Neuruppiner Bilderbogen der Firma Gustav Kühn. S. 7.
[721] Ebd. S. 7.
[722] Mit Hilfe des Reproduktionsbandes *Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt* aus der Edition Olms von 1978 wurde die Privatsammlung vervollständigt.
[723] Erneut soll darauf hingewiesen werden, dass der Korpus kein Abbild tatsächlicher Publikationsverhältnisse sein kann, denn die heute erhaltenen Bogen wurden von Sammlern nach erhaltenswerten Bogen vorsortiert. Tatsächlicher Gebrauch kann demnach nur vermutet werden.

wieder vorkommen: *Panelstruktur-* und *Metapanelbogen*. Bei Panelstrukturbogen handelt es sich um mehrere mittels einer Panelstruktur verbundene Bilder, die eine Geschichte erzählen, sich aufeinander beziehen und somit in Opposition zu den nicht sequenziellen *Mehreren Einzelbildern* stehen, denn letztere Kategorie bezeichnet eine Aneinanderreihung mehrere Bilder, die sich nicht aufeinander beziehen, denen aber durchaus ein Thema (wie z. B. Sprichwörter oder allerlei belustigende Tierillustrationen) zugrunde liegen kann. Neben den Panelstrukturbogen ließen sich unerwartet einige *Musikbogen* bestimmen, eine Unterkategorie der Panelstrukturbogen, denen andere temporale Abläufe innewohnen. Die Rezeption orientiert sich in diesem Fall an der Geschwindigkeit der musikalischen Begleitung – um ein Panel erneut zu lesen, muss die Musik unterbrochen werden, es folgt ein abrupter Stopp der Temporalität. Eine weitere Unterkategorie der Panelstrukturbogen sind die *Reihenbogen*, Bilderbogen, die eine Geschichte auf mehrere Blätter aufteilen oder fortsetzen und in den entsprechenden Erhebungen zur Korpusbeschaffenheit nicht genannt werden.[724]

Der Begriff *Metapanelbogen* bezeichnet indes einen komplexeren Fall, denn es handelt sich weder um ein nicht-sequenzielles Einzelbild, noch um einen sequenziellen Panelstrukturbogen. Auf den ersten Blick präsentiert sich ein Metapanelbogen als Einzelbild, doch bei genauerer Betrachtung tritt eine verstecke Subpanelstruktur hervor, eine Struktur also, die das Bild in Unterbereiche teilt und so Sequenzialität zulässt. Es offenbarte sich in der Untersuchung drei verschiedene Typen, von denen der erste den handelnden Figuren Nummern zuordnet, die sich auch in einem begleitenden Text wiederfinden lassen und auf diese Weise das Bild in Bereiche unterteilen. Der zweite Typus präsentiert eine sichtbare Subpanelstruktur, mit der die Protagonisten interagieren können, der dritte Typus kombiniert die ersten beiden Varianten mit einer zusätzlich eingefügten Panelstruktureinheit.

Unter Berücksichtigung dieser Vorüberlegungen, ließ sich das Korpus in die Bildstrukturen *Einzelbilder* (13,0 %, 84 Bogen), *Mehrere Einzelbilder* (44,0 %, 275 Bogen), *Panelstruktur-* (39,0 %, 244 Bogen), *Metapanel-* (3,0 %, 19 Bogen) sowie *Musikbogen* (1,0 %, 8 Bogen) unterteilen. Die meisten Bogen stammen ferner aus Stuttgart (248); andere Produktionsorte sind Neuruppin (187), München (169), Magdeburg (5) und Berlin (5). Guben, Nürnberg, Spinal, Weissenburg und Wien sind mit jeweils einem Bogen vertreten, weitere 11 Bogen entziehen sich einer Zuordnung. Als Hauptherausgeber offenbarten sich Gustav Weise (248 Bogen, 86 sequenziell, 162 nicht sequenziell), Braun & Schneider (169 Bogen, 114 sequenziell, 54 nicht sequenziell) sowie Gustav Kühn (148 Bogen, 38 sequenziell, 110 nicht sequenziell). Es zeigt sich, dass Eckart Sackmanns Eindruck zum Verhältnis von Bilderbogen und Bildergeschichten auch auf das Korpus zutrifft, denn die überwiegende Mehrheit der im Korpus vorhandenen Bogen präsentiert sich als nicht-sequenziell.[725] Eine Gleichsetzung beider Medien verbietet sich folglich bereits hinsichtlich der Diversität der Bilderbogenstrukturen. Hauptinteresse der Untersuchung sind indes die 275 sequenziellen Bogen (43,0 %) des Korpus. An ihnen lässt sich klären, in welcher Form Sequenzialität und Serialität innerhalb des Mediums auftreten. Es wurde weiterhin eine Theorie entwickelt, die sowohl auf Comics, als auch Bilderbogen, angewendet werden kann und zu großen Teilen auf den Analysekriterien McClouds und Will Eisners basiert,[726] die sich trotz einiger

[724] Sie werden in der folgenden statistischen Erhebung der Verhältnisse im Korpus nicht gesondert aufgezählt, da sie, anders als die Musikbogen, keine eigene Struktur aufweisen, sondern lediglich mehrere Panelstrukturbogen einen.
[725] Vgl. Sackmann, Eckart: Das 19. Jahrhundert. S. 32.
[726] Vgl. McCloud, Scott: Comics richtig lesen., McCloud, Scott: Comics machen., sowie: Eisner, Will: Comics and sequential art.

problematischer Kategorisierungen zu Analyse eignen,[727] jedoch um einige Begrifflichkeiten erweitert wurden.

Sequenzialitätstheorie

Was aber wird als sequenziell bezeichnet? Um Sequenzialität und im Folgenden auch seine Unterkategorien Metapanel-, Panelstruktur- und Musikbogen bestimmen zu können, bedurfte es einer genauen Definition. *Kapitel II: Sequenzialitätstheorie* widmet sich der Aufgabe, Sequenzialität zu beschreiben und verweist auf den Ansatz der Zeichner, Bewegung und Zeit in ein räumliches Medium zu überführen, was nur mittels einer Bildfolge funktionieren kann. Es wurde herausgestellt, dass ein besonders ‚flüssiger' Bewegungsablauf viele Bilder erfordert, ein abrupter jedoch nur wenige – ein enormer Gegensatz zu technisch erzeugten Animationen, wie etwa dem Film, der immer die gleiche Anzahl an Bildern verwendet. Die kleinste Einheit einer Bewegung bestünde demnach aus zwei Bildern, die einen Bewegungsablauf mit Hilfe zweier Momente in der Zeit fixieren.[728] Anhand zweier Beispiele wurden die Unterschiede zwischen einem detemporalisierten Filmstreifen und einer Fotografiefolge (Chronofotografie) dargelegt, sowie ein Vergleich zwischen einer filmischen Umsetzung eines Comicstrips (*Mother Pluto*)[729] vorgenommen. So mussten 100 Bilder verwendet werden, um filmisch (passiv-zeitlich, d. h. die Bewegung resultiert aus einer optischen Täuschung und die Bilder werden nacheinander auf der gleichen Fläche gezeigt) eine Comicsequenz aus drei Bildern (aktiv-räumlich, d. h. die Bewegung setzt eine mentale Eigenleistung des Rezipienten voraus und die Bilder stehen nebeneinander) abbilden zu können. Grundvoraussetzung für eine aktiv-räumliche Sequenz sind indes mindestens zwei Bilder, die vom Rezipienten mental miteinander in Verbindung gesetzt werden. Dies geschieht mit Hilfe der sogenannten Induktion, einer Fähigkeit des Gehirns, Bilder und optische Eindrücke – mittels des erlernten Weltwissens – in Beziehung zueinander zu setzen. Der Drang des Rezipienten gestaltet sich hier so stark, dass er sogar versucht, scheinbar unvereinbare Dinge miteinander in Einklang zu bringen und sich eine eigene Ordnung zu erschaffen, was dazu führt, dass Handlungen oft zwischen den Bildern geschehen und vom Rezipienten unterschiedlich interpretiert werden können, was sie zum zentralen Element des grafischen Erzählens macht und auf den Wert hinweist, den der weiße Raum zwischen den Panels einnimmt.[730]

Die Induktion kann, so McCloud, mit Hilfe von sechs verschiedenen Induktionsmethoden, gemessen werden. Sie lauten *Von Augenblick zu Augenblick, Von Handlung zu Handlung, Von Gegenstand zu Gegenstand, Von Szene zu Szene, Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt* sowie *Paralogie*,[731] wobei die erste Induktionsmethoden den kleinstmöglichen Abstand zwischen den Bildern – einen Wimpernschlag – und die *Paralogie* den größtmöglichen – Zusammenhangslosigkeit – verkörpert. Um Bilderbogen als sequenziell zu bezeichnen sind demnach die Voraussetzungen zweier Bilder notwendig, die zueinander in Beziehung stehen

---

[727] McCloud gilt indes als durchaus umstritten, wird aber wegen seiner Klarheit in dieser Untersuchung bevorzugt. Nathalie Mälzer etwa verweist in *Taxonomien von Bild-Text-Beziehungen im Comic* auf den Punkt der Text-Bild-Analyse, erwähnt verschiedene Ansätze und benennt auch den problematischen Umgang McClouds mit dem Panel an sich, denn er suggeriere, jedes Panel könne einer einzigen Kategorie umfassend zugeordnet werden, was sich in der Realität jedoch nicht immer bestätigt. Vgl. Mälzer, Nathalie: Taxonomien von Bild-Text-Beziehungen im Comic. In: Nathalie Mälzer (Hg.): Comics. Übersetzungen und Adaptionen. Berlin 2015. S. 53.

[728] Später wird diese kleinste Einheit als Panelgruppe bezeichnet, eine Kategorie, die zwei oder mehrere Panels bezeichnet, die einen Bewegungsablauf abbilden.

[729] Vgl. Hand, David: Silly Symphonies: Mother Pluto. Und: Vgl. Taliaferro, Al u. Merrill de Maris: Mother Pluto. S. 180 – 190.

[730] Vgl. McCloud, Scott: Comics richtig lesen. S. 68 – 101.

[731] Vgl. ebd. S. 78 ff.

(folglich nicht allein durch die *Paralogie* miteinander verbunden werden) und eine Geschichte erzählen. Der erzählten Geschichte kommt hier ein besonders hoher Wert bei, denn der Mensch versucht, auch zusammenhangslose Bilder miteinander in Beziehung zu setzen.

Analysekriterien

Unter Einbeziehung der Sequenzialitätstheorie und in Hinblick auf die zuvor kurz definierten Sequenzmöglichkeiten bieten sich zur Analyse der sequenziellen Bogentypen Metapanel-, Panelstruktur-, Musik- und Reihenbogen (Fortsetzungsbogen) folgende allgemeine Untersuchungskriterien an:

→ Panel- und Narrationsgruppen: Die Panelgruppe bezeichnet die kleinste Einheit der Panelbeziehung untereinander und zerteilt z. B. einen Bewegungsablauf in zwei oder mehrere Bewegungseinheiten bzw. Bilder / Panels. Narrationsgruppen definieren die nächst größere Einheit der Panelbeziehungen und teilen einen Bogen in narrative Abschnitte ein, wie z. B. (aber nicht ausschließlich) Einleitung, Hauptteil und Schluss. Die Verwendung dieser Gruppen unterstreicht den narrativen Charakter einer Bildergeschichte und sie lassen sich in nicht-sequenziellen Bogen nicht auffinden. Sowohl Panel- als auch Narrationsgruppen müssen nicht immer gleichermaßen vorhanden sein.

→ Fokus und Mittelpunkt des Bildes: Was wird im Bild fokussiert und welcher Gegenstand / welche Person befindet sich in der Mitte des Bildes? Überschneiden sich Fokus und Bildmittelpunkt? Was sagt eine mögliche Überschneidung über den Bogen aus?

→ Panelanzahl: Hier handelt es sich um eine strukturelle Erhebung. Wie viele Panels werden in einem Bilderbogen verwendet und lassen sich bestimmte Muster / Konventionen erkennen?

→ Induktionsmethoden: Die Induktion wurde als eine der Grundlagen der Sequenz definiert, denn mit ihrer Hilfe werden Bilder miteinander in Beziehung gesetzt. McCloud nennt sechs verschiedene Induktionsmethoden, die *Von Augenblick zu Augenblick, Von Handlung zu Handlung, Von Gegenstand zu Gegenstand, Von Szene zu Szene, Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt* sowie *Paralogie* heißen.[732] Verwendet ein Bilderbogen hauptsächlich die *Paralogie*, ist dies ein Anzeichen für mangelnde Sequenzialität (*Mehrere Einzelbilder*).

→ Perspektiven: Welche Perspektiven werden innerhalb der Bilderbogen verwendet?

→ Rahmen des Bildes: Welche Rahmenstruktur wird verwendet? Hiermit lassen sich Aussagen zu den Strukturtypen der Bilderbogen treffen / die Bogen in unterschiedliche Strukturtypen ordnen.[733]

→ Stil: In welchem Bereich der McCloud-Realismuspyramide befinden sich die verwendeten Zeichnungen (Realitäts-, Bild- oder Bedeutungsebene)?[734] Weichen bestimmte Bilder ab?

→ Inhalt: Handelt es sich beim Bogeninhalt um eine Adaption oder eine literarische Neuschöpfung? Von wem stammt die Adaption? Sind Bilderbogen eher Adaptionen oder Neuschöpfungen? Wie lautet der historische Kontext?

→ Leserichtung: Wie wird der Rezipient durch das Bild geführt?

→ Text-Bild-Verhältnis: In welchem Verhältnis stehen Text und Bild zueinander? Wird ein Text illustriert oder ein Bild betextet? Ergänzen sich Bild und Text?

---

[732] Vgl. ebd. S. 78 ff.

[733] Die exakte Auswertung der Strukturen kann *Kapitel II. III: b) Panelstruktur. Ergebnisse der Panelstrukturanalyse* entnommen werden und wird hier nur Auszugsweise in *Beschreibung der nachweisbaren Formen der Sequenz* wiedergegeben.

[734] Vgl. ebd. S. 60 – 61.

Mit Hilfe dieser Analysekriterien ließen sich Metapanel-, Panelstruktur-, Musik- und Reihenbogen (weitere Analysekriterien für Fortsetzungsbogen werden später genannt) beschreiben und sie ermöglichen es, Bildergeschichten bzw. Comics des späten 19. bzw. frühen 20. Jahrhunderts mit Bilderbogen in Beziehung zu setzen, was weitere Untersuchungen erfordert.

Nachgewiesene Formen der Sequenz

Wie bereits in der prozentualen Analyse des Korpus festgestellt, lassen sich alle vier vermuteten Bogenstrukturen im Korpus nachweisen und auch die nicht gesondert erfassten Reihenbogen sind vorhanden. Die genaue Analyse der Metapanels offenbart eine weitere Unterteilung in drei Strukturen (Typ 1 – 3). Ein Metapanel verwendet jeweils Induktion in einem sequenziellen Einzelbild. Ihnen immanent ist die Darstellung mehrere Szenen bzw. Bewegungsabläufen innerhalb eines einzigen Bildes, mit Hilfe sogenannter Subpanels, einer Form der (rahmenlosen) Strukturierung des Einzelbildes. Typ 1 zeigt dabei mehrere Szenen innerhalb eines Bildes; eine Subpanelstruktur ist nicht erkennbar. Teilweise werden hier auch die Figuren mit Nummern versehen, die sich im Text wiederfinden und auf diese Weise den Rezipienten durch die einzelnen Bildstationen führen. Typ 2 verwendet eine Subpanelstruktur, die sich aus der Bildrealität zusammensetzt, d. h. die Bilderbogenfiguren können mit ihr interagieren. Bei ihr kann es sich z. B. um ein Schloss mit mehreren Fenstern handeln, in denen die Handlung stattfindet. Typ 3 verbindet eine Panelstruktur mit einem Metapanel Typ 1 oder 2, d. h. neben einem sequenziellen Einzelbild finden sich hier auch ein zusätzlich eingefügtes Panelstrukturelement wieder. Als Besonderheit des Metapanels sei indes die Problematik der Zuordnung zu werten, denn bei ihm handelt es sich weder um ein Einzelbild noch einen Panelstrukturbogen. Das Metapanel wandelt zwischen den Kategorien und so trägt Typ 3, zumindest teilweise, Züge der Panelstruktur, während Typ 1 dem Einzelbild besonders nahe steht. Typ 2 trägt sowohl Züge des Einzelbildes als auch der Panelstruktur, obwohl auch hier nur ein einziges Bild im Vordergrund steht. Zuvor aufgestellte Thesen, nach der sich die Metapaneltypen 1 bis 3 entweder sukzessiv entwickelten oder immer nebeneinander existierten, lassen sich, ob ihrer geringen Anzahl, nicht belegen.[735]

Eine weitere bestätigte Möglichkeit der Sequenz bietet die *Panelstruktur*. Bei ihr handelt es sich um Einzelbilder, die im comictypischen Stil (Bild-an-Bild) aneinandergereiht wurden, sich aufeinander beziehen, Induktion verwenden, eine Geschichte erzählen und sich, trotz oberflächlich struktureller Ähnlichkeiten, deutlich von *Mehrere Einzelbilder* absetzten. Diese nicht-sequenzielle Bogenstruktur verwendet zwar eine Panelstruktur und gegebenenfalls Induktion (Paralogie), doch bilden die Panelinhalte keine narrative Einheit. Eine Unterkategorie der Panelstruktur findet sich in den *Musikbogen*. Anders als Panelstruktur- und Metapanelbogen wird in ihnen der temporale Verlauf mittels eines festgelegten Tempos bestimmt, denn während der Rezeption wird idealerweise gesungen. Der Rezipient kann demnach Panels nicht erneut betrachten, ohne zuvor die Musik zu unterbrechen und würde so den temporalen Rahmen außer Kraft setzen. Während der Bestimmung der *Möglichkeiten der Sequenz* war diese Art nicht absehbar und ergab sich erst während der Analyse.

Aber auch Reihenbogen bzw. serielle Bogen lassen sich ausmachen: Bogen werden, unabhängig ihrer Struktur, auf anderen Blättern fortgesetzt. Es ließ sich sowohl eine Metapanelreihe als auch Panelstrukturreihen bestimmen. Eine Überschneidung zwischen Metapanel und Panelstrukturbogen fand sich indes nicht (ein Metapanel- wird mit einem Panelstrukturbogen fortgesetzt o. ä.). Weiterhin besteht ein Austausch der Mittel innerhalb der

[735] Metapanels fanden sich außerhalb des Korpus kaum und sind, so der Eindruck des Verfassers, deutlich in der Unterzahl.

Bogenstrukturen: So kann etwa ein Panelstrukturbogen Metapanelelemente bzw. Simultanbilder enthalten und auch ein Panelstrukturelement kann Teil eines Metapanelbogens sein (Typ 3). Weiterhin werden manche Bogen (unabhängig ihrer Struktur) auch innerhalb des Panels, z. B. durch eine Mauer separiert, es ist hier dem Protagonisten möglich, mit dem Teilungselement zu interagieren. Weiterhin sollte es in der Theorie möglich sein, nicht sequenzielle Einzelbilder in der Reihe sequenziell werden zu lassen. Es müssten demnach eine Reihe verschiedener Einzelbogen zu einem Thema vorhanden sein, die, zusammengenommen, eine Geschichte erzählen. Dieser Fall konnte jedoch nicht nachgewiesen werden.

Panelgruppen

Analysekriterien, die sich auf alle Bogenstrukturen anwenden lassen, sind Panelgruppen die einen Bewegungsverlauf in mehrere aufeinanderfolgende Panels separieren. Jedoch treten sie innerhalb der untersuchten Metapanels nur in *Sneewittchen* (Korpus 27, Typ 2) auf. Der Bereich B1 und B2 bildet eine Panelgruppe, die zwei Mondphasen und einen sich drehenden Zwerg in verschiedenen Bewegungsstadien abbildet und sich mittels der Induktionsmethode *Von Augenblick zu Augenblick* verbindet.

Anders sieht es in den Panelstrukturbogen aus. Zwar sind sie Panelgruppen nicht in allen untersuchten Exemplaren aufzufinden, jedoch werden sie in zehn von zweiundzwanzig Bogen verwendet und weisen eine Anzahl zwischen zwei und acht Panels auf. Eine bemerkenswerte Panelgruppe lässt sich in *Ritter Blaubart* (Korpus 32) ausmachen: Zwei Panels (6 und 8) summieren sich zu einer Gruppe, während sie Panel 7 ignorieren. Das Bild in Panel 6 zeigt Blaubart mit gezücktem Schwert, während der Text erst in Panel 8 (der wütende Herrscher weilt nicht mehr unter den Lebenden) von seiner Handlung berichtet.

Die Subkategorie der Musikbogen verwendet lediglich zwei Panelgruppen; sie bestehen aus zwei bzw. vier Panels. Auch hier sticht ein Bogen besonders hervor: In *Im schwarzen Wallfisch zu Askalon* (Korpus 280) können die einzelnen Panels als in sich geschlossene Panelgruppen betrachtet werden. Sie erstrecken sich auf Seitenbreite und werden einzig durch den beigefügten Text – ähnlich eines Metapanels – in jeweils zwei Subbereiche unterteilt. Alle Panelgruppen verwenden die Induktionsmethoden *Von Augenblick zu Augenblick*, *Von Handlung zu Handlung* und *Von Gegenstand zu Gegenstand*.

Reihenbogen weisen nicht immer Panelgruppen auf. In dreiundzwanzig untersuchten Bogen finden sich nur drei Exemplare, die das Kriterium aufweisen. Sie bestehen aus mindestens drei und höchstens siebzehn Gruppen und werden mit Hilfe der Induktionsmethoden *Von Gegenstand zu Gegenstand*, *Von Handlung zu Handlung*, *Von Szene zu Szene* und der *Paralogie* gebildet. Die letzten beiden Induktionsmethoden lassen sich sonst weder in den Panelgruppen der Metapanel-, Panelstruktur- und Musikbogen bestimmen, wobei die *Paralogie* als Induktionsmethode generell sehr selten in Erscheinung tritt. Beide Induktionsmethoden dürfen als Abweichungen gewertet werden, die auf den Inhalt der Bogenreihe zurückgeführt werden kann, denn es werden mehrere Geschichten ohne Zusammenhang präsentiert.

Narrationsgruppen

Bei der nächstgrößeren Einheit der Paneleinteilung handelt es sich um Narrationsgruppen. Mit ihrer Hilfe wird ein Bogen in seine narrativen Einheiten unterteilt. In Typ 1 weist nur *Rinaldo Rinaldini* (Korpus 629) Narrationsgruppen auf – in Typ 2 und 3 hingegen lassen sie sich in allen Bogen bestimmen. Ihre Anzahl variiert zwischen zwei und vier. Im Gegensatz dazu werden sie in jedem Panelstrukturbogen verwendet und variieren zwischen eins und acht,

bzw. innerhalb der Musikbogen zwischen zwei und vier. Sie zerlegen die erzählte Geschichte in ihre Narrationsteile wie etwa Einleitung, Hauptteil und Schluss, aber auch feinere Unterteilungen sind möglich. Reihenbogen weichen von diesen Erhebungen ab. So weist die Reihe um *Bauer Troll* und *Maler Frank* (Korpus 547, 548 – Metapanelbogen) aber auch die beiden Münchhausenreihen (Korpus 394 – 396, 296 – 297, beide Panelstrukturbogen) keine Narrationsgruppen auf. Es werden zwischen zwei und zwölf Gruppen verwendet. Handlungen, die sich über mehrere Bogen erstrecken, eröffnen auch die Möglichkeit überlappender Narrationsgruppen – eine Gruppe beginnt in einem und endet in einem anderen Bogen (vgl. z. B. *Scenen aus der Ilias,* Korpus 256, 257) und sprechen für eine bereits vom Künstler geplante Fortsetzungsreihe.

Fokus und Bildmittelpunkt

Der Fokus eines Bildes zeigt das Element, welches dem Betrachter besonders ins Auge fällt. Im Gegensatz dazu steht der Bildmittelpunkt, der, wie der Begriff nahelegt, die Mitte des Bildes bezeichnet, in vielen Fällen aber, wie sich herausstellte, nicht zu exakt gewertet werden darf. Befindet sich z. B. der Arm eines Menschen in einem Panel im Bildmittelpunkt so muss geklärt werden, welche (z. B. symbolische) Funktion dem Körperteil innewohnt. Sollte ihm keine besondere Eigenschaft zukommen, gilt der Mensch selbst als Bildmittelpunkt. Insbesondere Körperteile, die immer wieder im Mittelpunkt zu finden sind, erfordern eine genaue Analyse derselben, was sich in den Panelstrukturbogen zeigen wird.

Bezogen auf alle Metapanelbogentypen entspricht der Fokus zu 40,0 % dem Bildmittelpunkt. Betrachtet man nun die einzelnen Untertypen, offenbart sich, dass der Mittelpunkt in Typ 1 zu 50,0 % dem Fokus entspricht (und gleichzeitig nicht entspricht). In Typ 2 entspricht der Fokus zu 68,0 % dem Bildmittelpunkt und in Typ 3 zu 36,0 %. Innerhalb der Panelstrukturbogen entspricht der Fokus zu 57,0 % dem Bildmittelpunkt, in den Musikbogen zu 30,0 %. Reihenbogen (Panelstruktur) weichen in ihren Verhältnissen leicht ab – hier decken sich 66,0 % aller Fokusse mit dem Bildmittelpunkt und 34,0 % weichen ab (die beiden Metapanelreihenbogen sind statistisch nicht belastbar und fallen deshalb weg).

In den Panelstruktur- und Musikbogen stechen einige Bogen besonders heraus: Brausewetters *Ritter Blaubart* (Korpus 277), Beckerats *König Drosselbart (nach Grimm)* (Korpus 351), Poccis *König Drosselbart* (Korpus 7) und *Schneiders Höllenfahrt* (Korpus 193). Der Bildmittelpunkt liegt hier überproportional häufig auf dem Genitalbereich der Könige bzw. des Teufels. Allein in den Blaubartbogen markiert er zu 60,0 % (Korpus 277) bzw. 83,3 % (Korpus 411) den Bildmittelpunkt, eine Darstellungsweise, die in der Volkskunst Anwendung findet und u. a. Macht symbolisiert. Abseits der Genitalfixierungen hebt sich auch *Grad‘ aus dem Wirtshaus* (Korpus 135) von den übrigen Bogen ab und weist mehrere Fokusse pro Bild, aber nur einen Bildmittelpunkt, auf.

Panelanzahl

Metapanelbogen des Typus 1 und 2 bestehen, ob ihrer Struktur, nur aus einem Hauptpanel. Bei genauer Betrachtung eröffnet sich indes die Möglichkeit des Subpanels. Hierbei wird der Hauptbereich unterteilt und es werden verschiedene Handlungen innerhalb eines Bildes ermöglicht. Sie variieren zwischen vier und sechzehn (Typ 1), sowie fünf und vierzehn (Typ 2) Subpanels. Besonders bemerkenswert sind die Separierungsmöglichkeiten innerhalb der Metapanelbogen wie z. B. Mauerwerk (*Der Froschkönig.*, Korpus 15) und Pflanzen (*Der Rattenfänger von Hameln.*, Korpus 225). *Der arme Müllersbursche und das Kätzchen.* (Korpus 479) verwendet weiterhin temporale Bereichsstrukturen: Bereich M1 zeigt den gesamten Handlungsort und seine Zeit, während M2 die einzelnen Elemente der Geschichte präsentiert. Ähnlich verhält es sich in *Rapunzel.* (Korpus 10): Der Bogen teilt sich in einen

städtischen und einen ländlichen Teilbereich. Der erste Bereich zeigt Rapunzels Leben vor ihrer Inhaftierung durch die Hexe, der zweite ihre Rettung durch den Prinzen. In Metapanel Typ 3 findet sich neben dem Hauptpanel auch ein Panelstrukturbereich, d. h. neben Subpanels (sie schwanken zwischen vier und sechs) sind auch normale Panelstrukturen (bestehend aus drei bzw. vier Panels) erkennbar.

Die Panelanzahl der Panelstrukturbogen schwankt zwischen drei und vierundzwanzig. In zweiundzwanzig untersuchten Bogen sind zu 27,3 % Bogen mit zwölf Panels, zu 22,7 % Bogen mit sechs Panels und zu 13,6 % Bogen mit sechzehn Panels auffindbar (Sonstige: 36,4 %). Musikbogen weisen zu je 25,0 % drei, vier und zehn Panels auf, weiterhin werden in 12,5 % der Exemplare sechs und neun Panels verwendet. In beiden Kategorien besonders hervorzuheben sind sowohl Wilhelm Buschs *Die feindlichen Nachbarn. oder: Die Folgen der Musik* (Korpus 630) – der Bogen verwendet Doppelpanels, zwei Bildinhalte werden mit Hilfe einer in der Bildrealität vorhandenen Wand separiert, durch die auch Objekte gesteckt werden – als auch *Die Hussiten zogen vor Naumburg* (Korpus 342) und *Grad' aus dem Wirtshaus* (Korpus 135), in denen ein Panel mehrere Strophen illustriert. Trotz der Separierung durch ein in der Bildrealität vorhandenes Element, handelt es sich hier (Busch) jedoch nicht um ein Metapanel, sondern lediglich um zwei parallel stattfindende Handlungen innerhalb zweier Räume.

Reihenbogen bestehen (mit Ausnahme der beiden Metapanelbogen) aus vier bis einundzwanzig Panels. Bogen mit sechs Panels überwiegen mit 47,8 %, Exemplare mit sieben bzw. acht Panels sind zu je 13,0 % vorhanden (Sonstige: 26,1 %). Erneut tritt *Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen* (Korpus 394 – 396) besonders hervor, denn es kommen, wie bereits erwähnt, Doppel-, Sub- bzw. Simultanpanels zur Anwendung.

Induktionsmethoden

Werden Metapanels auf ihre Induktionsmethoden untersucht, führt dies zu folgenden Ergebnissen: Es dominieren die Induktionsmethoden *Von Gegenstand zu Gegenstand*, *Von Szene zu Szene* und *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt*. Betrachtet man die einzelnen Bogentypen, ergeben sich folgende Verteilungen: Typ 1 verwendet zu 11,1 % Gegenstands-, zu 38,9 % Szenen- und zu 50,0 % Gesichtspunktübergänge, während Typ 2 sich zu 41,5 % aus Gegenstands-, zu 55,4 % aus Szenen- und zu 3,1 % aus Gesichtspunktübergänge zusammensetzt. Typ 3 stützt sich zu 60,0 % auf Gegenstands- und zu 40,0 % auf Szenenübergänge. Innerhalb der Panelstrukturbogen werden die Übergänge *Von Szene zu Szene* (33,0 %), *Von Gegenstand zu Gegenstand* (36,0 %), *Von Handlung zu Handlung* (27,0 %), *Von Augenblick zu Augenblick* (3,0 %) und *Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt* (1,0 %) verwendet, während die Musikbogen sich zu 46,0 % auf Szenen-, zu 34,0 % auf Gegenstands-, zu 14,0 % auf Handlungs-, zu 2,0 % auf Augenblicks-, zu 2,0 % auf Gesichtspunktübergänge und zu 2,0 % auf die *Paralogie* stützen. Von besonderem Interesse sind hier die direkt vergleichbaren Bogen, die sich einer identischen Geschichte widmen wie die Aschenbrödel- (Korpus 4, Korpus 126) und Blaubartblätter (Korpus 32, 277 und 411). Korpus 4 von 1835 verwendet z. B. zu 40,0 % Gegenstands- und zu 60,0 % Szenenübergänge, während sich Korpus 126 von 1861 zu 33,3 % Gegenstands- und zu 66,7 % auf Szenenübergänge stützt. Innerhalb der Blaubartbogen verschieben sich die Induktionsmethoden ebenfalls. Korpus 411 von 1852 verwendet 80,0 % Gegenstands- und 20,0 % Szenenübergänge. Korpus 277 von 1869/70 nutzt bereits 11,1 % Handlungs- und 88,9 % Gegenstandsübergänge. Der jüngste Bogen, Korpus 32 von 1905 verwendet 12,5 % Handlungs- und zudem 12,5 % Gesichtspunktübergänge, während *Von Gegenstand zu Gegenstand* mit 50,0 % und *Von Szene zu Szene* mit 25,0 % Anwendung finden. Die Induktionsmethoden der Bilderbogen sind demnach nicht mit den heute in Europa gängigen

Verteilungen (Handlung: 65,0 %, Gegenstand 20,0 %, Szene 15,0 %) zu vergleichen.[736] Jedoch darf bezweifelt werden, ob aktuelle, mehrseitige Comichefte überhaupt mit Einzelblättern verglichen werden können.

Um diesen Vergleich zu wagen, lohnt ein Blick auf die Induktionsmethoden der Panelstrukturreihenbogen (die beiden Metapanelbogen sind, ob ihrer spärlichen Anzahl, nicht belastbar und wurden ohnehin in den Metapaneluntersuchungen genannt). Sie verwenden zu 51,0 % Szenen-, zu 22,0 % Gegenstands-, zu 9,0 % Handlungs-, und zu 8,0 % Gesichtspunktübergänge. Hinzu kommen 10,0 % Paralogien. Auch hier besteht kein prozentualer Zusammenhang mit den von McCloud genannten Erhebungen.[737] Die Reihenbogen können weiterhin in zwei Kategorien unterteilt werden. Bogen wie etwa *Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen* (Korpus 394 – 395), *Münchhausen's Fahrten und Abenteuer* (Korpus 296 – 297), *Till Eulenspiegel* (Korpus 545 – 546, ein dritter Bogen befindet sich nicht im Korpus), die homerischen Epen (Korpus 256, 257, 202, 203) sowie *Don Quixote* (Korpus 346, 347) verwenden beinahe vollständig die Induktionsmethode *Von Szene zu Szene*, was auf eine sehr episodenhafte bildliche Narration verweist. Eine weitere Kategorie stellen Reihen wie *Kasperl-Theater* (Korpus 413 – 418) oder *Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder* (Korpus 435 – 437) dar. Sie nutzen mindestens drei verschiedene Induktionsmethoden. Im Vergleich zu McClouds Erhebungen ist einzig die Kasperl-Reihe (Korpus 413 – 418) mit ähnlichen Induktionsmethoden vertreten: Handlungsübergänge existieren zu 45,5 % (McCloud: 65,0 %), Gegenstandsübergänge zu 48,5 % (McCloud: 20,0 %) und Szenenübergänge zu 6,1 % (McCloud: 15,0 %).

	Augenblick	**Handlung**	**Gegenstand**	**Szene**	**Gesichts-punkt**	**Paralogie**
Metapanelbogen Typ 1	0,0 %	0,0 %	11,1 %	38,9 %	50,0 %	0,0 %
Metapanelbogen Typ 2	0,0 %	0,0 %	41,5 %	55,4 %	3,1 %	0,0 %
Metapanelbogen Typ 3	0,0 %	0,0 %	60,0 %	40,0 %	0,0 %	0,0 %
Panelstrukturbogen	3,0 %	27,0 %	36,0 %	33,0 %	1,0 %	0,0 %
Musikbogen	2,0 %	14,0 %	34,0 %	46,0 %	2,0 %	2,0 %
Reihenbogen (Panelstruktur)	0,0 %	9,0 %	22,0 %	51,0 %	8,0 %	10,0 %
Erhebung nach McCloud	0,0 %	65,0 %	20,0 %	15,0 %	0,0 %	0,0 %

In der tabellarischen Gegenüberstellung zeigt sich eine Häufung der Gegenstands- und Szenenübergänge, sie sind überdies in allen Ausprägungen anzutreffen und liegen zumeist – eine Ausnahme bildet Metapaneltyp 1 – bei mindestens 22,0 % (Gegenstand) bzw. 33,0 % (Szene). Zudem wird der Gesichtspunktübergang ebenfalls in jedem (Ausnahme Metapanelbogen Typ 3) Bogen mit mindestens einem Prozent verwendet. Besonders häufig tritt diese Induktionsmethode in den Metapanelbogen Typ 1 auf (50,0 %). Die einzige Bilderbogenform, in der sämtliche Induktionsmethoden vorkommen, ist die der Musikbogen. Es zeigt sich, dass sich Induktionsmethoden in Bilderbogen des 19. Jahrhunderts ebenso bestimmen lassen, wie in Comics des 20. Jahrhunderts, jedoch in ihrer Verteilung teils deutlich abweichen, was indes nicht bedeutet, dass Comics und sequenzielle Bilderbogen

[736] Vgl. McCloud, Scott: Comics richtig lesen. S. 83 – 84.
[737] Vgl. ebd. S. 83 – 84.

zwei unterschiedliche Medien sind, denn zumindest die verwendeten Induktionsmethoden der Panelstruktur- Musik- und Reihenbogen entsprechen, wenn auch nicht prozentual und mit kleinen Abweichungen, den gängigen Comics unserer Zeit. Es darf davon ausgegangen werden, dass eine Verschiebung des erzählerisch-grafischen Schwerpunkts stattfand. Dieser wird vermutlich erst in den Fortsetzungsreihen der Tageszeitungen des 20. Jahrhunderts zu finden sein. Um exakt zu klären, wann sich die Verteilungen der Induktionsmethoden zu den heute gebräuchlichen Werten entwickelten, muss eine weitere, ähnlich angelegte Untersuchung der Onepager des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts erfolgen, die sowohl Comic bzw. Bildergeschichten aus den USA, Kanada, Frankreich, Deutschland und des Vereinigten Königreichs miteinander in Beziehung setzt. Die vom Verfasser zuvor erhobenen Verschiebungen der Induktionsmethoden innerhalb einiger untersuchter Rinaldo-Rinaldini-Bogen des 19. Jahrhunderts, in denen *Von Szene zu Szene* (Korpus 629) bzw. *Von Gegenstand zu Gegenstand* (Korpus 35) dominieren, was auf die Erzählweise der Bogen (bzw. ihrer Vorlagen) zurückgeführt werden kann, bestätigt sich in Hinblick auf die nun vorgenommene Untersuchung, wenn auch der prozentuale Anteil deutlich abweicht.

Perspektiven

Die Analyse der von den Künstlern gewählten Perspektiven birgt wenige Überraschungen. In allen Bogentypen findet sich fast durchgängig die Augenhöhe (94,0 %). In den Metapanelbogen entsteht jedoch eine Zweiteilung: Der prototypische Metapanelbogen ist in jeder Variante in erster Konsequenz ein *Establishing Shot*, denn er bildet die komplette Szenerie ab, zeigt dem Rezipienten den kompletten Handlungsraum. Erst in den Subpanels werden andere Perspektiven verwendet; diese erzählen zumeist *Auf Augenhöhe.* Ein Bogen führt indes zu einer Verunreinigungen der Erhebung. Der in vierzehn Subpanels zergliederten Bogen *Der arme Müllerbursche und das Kätzchen* (Korpus 479, Typ 2) verwendet neben zwei *Establishing Shots* – einer (M1) zeigt die Szenerie von der Seite; dieser Bereich wird in M2, die Szene ist nun aus der *Vogelperspektive* und in erheblicher perspektivischer Ungenauigkeit zu erkennen – konsequent die *Vogelperspektive*. Doch auch mit dieser Abweichung wird *Auf Augenhöhe* noch 78,0 % der Perspektiven ein. Wird der Bogen entfernt, steigt der Anteil der Perspektive auf 90,0 % – demnach bildet dieser Bogen einen Sonderfall.

Innerhalb der Panelstrukturbogen dominiert ebenfalls mit 95,5 % die Augenhöhe, weitere Perspektiven sind der *Establishing Shot* (1,7 %), die *Vogelperspektive* (2,5 %) sowie die *Froschperspektive* (0,3 %). Setzt man diese Werte in Bezug zu stichpunktartig vorgenommenen Perspektiverhebungen früherer Zeitungsstripcomics wie etwa den *Donald-Duck*-Strips von Osborne und Taliaferro (es wurden alle Strips zwischen dem 30. August und 1. November 1936 analysiert)[738] oder z. B. Gustave Verbeeks *How Cholly Was Hoist With His Petard* (1897)[739] zeigen sich ähnliche Verteilungen (*Donald Duck*: 98,0 %; Gustave Verbeek: 100,0 %; beide *Auf Augenhöhe*).[740]

Musikbogen hingegen weichen ab und verwenden neben *Auf Augenhöhe* wieder häufiger den *Establishing Shot* (10,9 %). Er tritt allerdings nur in den Bogen Carl Reinhardts auf, nimmt teilweise die gesamte Breite des Bogens ein und / oder lässt den Rezipienten an der Wahrnehmung des Protagonisten teilhaben, wie etwa in *Grad‘ aus dem Wirtshaus* (Korpus 135).

---

[738] Vgl. Osborne, Ted und Al Taliaferro: Silly Symphony featuring Donald Duck by Walt Disney. S. 75 – 84.
[739] Vgl. Verbeek, Gustave: How Cholly Was Hoist With His Own Petard. S. 25.
[740] Weitere Erhebungen zu Perspektivverteilungen diverser Comicstrips von 1860 bis 1980 sind im entsprechenden Kapitel, *II. III: b) Panelstruktur. Ergebnisse der Panelstrukturanalyse*, zu finden und führen zu vergleichbaren Ergebnissen.

In den Panelstrukturreihenbogen (die Metapanelreihenbogen bestehen aus zwei *Establishing Shots* im Hauptpanel und dreizehn bzw. sechzehn Subpanelbereichen *Auf Augenhöhe*) wird zu 95,0 % *Auf Augenhöhe*, zu 4,0 % mittels *Establishing Shot* und zu 1,0 % per Vogelperspektive erzählt. Die *Establishing Shots* finden sich vor allem in *Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder* (Korpus 435 – 437), denn hier werden mehrere Geschichten erzählt – Ausnahmen bilden *Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen.* (Korpus 394 und 396), denn im Metapanelbereich des ersten Bogens (Panel 7, Subpanel 1 bis 4) wird ein weitläufiges Areal (Ätna, vulkanische Welt, Meer) abgebildet. Die Subpanelbereiche erzählen indes *Auf Augenhöhe*. Im Metapanelbereich des dritten Bogens (Panel 4 und 5, Subpanel 1 und 2) verbirgt sich ebenfalls ein *Establishing Shot*; in den Subpanels hingegen dominiert *Auf Augenhöhe*. Jedoch findet nicht in jedem Metapanel / Simultanbild eine Unterteilung nach diesem Schema statt, wie der aus *Auf Augenhöhe* zusammengesetzte zweite Bogen der Münchhausenreihe, Korpus 395, verdeutlicht. Wie die untenstehende und unbereinigte Tabelle zeigt, variieren die Perspektiven in Bilderbogen kaum.

	Auf Augenhöhe	**Establishing Shot**	**Vogelperspektive**	**Froschperspektive**
Metapanelbogen	78,0 %	10,0 %	12,0 %	0,0 %
Panelstruktur- & Musikbogen	95,5 %	1,7 %	2,5 %	0,3
Reihenbogen (Panelstruktur)	95,0 %	4,0 %	1,0 %	0,0 %

Realismusgrad auf der McCloud-Realismusskala

Der Realismusgrad einer Bilderbogenfigur wird nach der McCloud-Realismusskala bestimmt. Hierbei handelt es sich um eine Pyramide, deren Unterseite einen Verlauf von der Realität zur Sprache hin aufzeigt und dessen Spitze die Bildebene verkörpert, die in reinster Form lediglich aus Formen, Linien und Farben besteht.[741] Figuren der Metapanelbogen häufen sich im Bereich 44 – 57 (12,2 %), 60 – 71 (36,6 %), 79 – 91 (36,6 %) sowie 92 – 96 (14,6 %), was auf eine deutliche Orientierung an der Realitätsebene hinweist, aber auch Annäherungen an die Bedeutungsebene (~ 92 – 99) zulässt. Etwas anders verhält es sich in den Panelstrukturbogen. Neben den Bereich 44 – 57 (19,2 %), 60 – 71 (34,6 %) und 79 – 91 (28,9 %) lassen sich auch 29 1/2 (1,9 %), 32 – 34 (11,5 %) sowie 92 – 96 (3,9%) bestimmen. Besonders interessant gestaltet sich der Bereich 29 1/2, der sich von den übrigen Realismusbereichen deutlich abhebt, denn er nährt sich der Bildebene an. Er findet sich in einem Panel der Blaubartbogen (fünftes Panel, *Ritter Blaubart*, Korpus 32) und präsentiert den zornigen Ritter, der seine Frau beim Verbotsübertritt erwischt. Die realistische Darstellung wird für ein einziges Panel durchbrochen und der Ehemann abstrahiert zur Cartoonfigur.

Musikbogen unterliegen ähnlichen Realitätsgraden: 32 – 43 (14,4 %), 44 – 57 (14,4 %), 60 – 71 (35,3 %) sowie 79 – 91 (28,7 %). Ein Bogen weist überdies einen Realitätsgrad im Bereich 1 – 29 (7,2 %) auf – es handelt sich um *Hildebrand und Hadubrand* (Korpus 303) von Paul Konewka, einem Schattenbildbogen. Diese Illustrationsform, die auf scherenschnittähnlichen Bildern basiert, wendet sich deutlich der Bildebene (Formen, Linien und Farben) zu.

[741] Vgl. McCloud, Scott: Comics richtig lesen. S. 59.

Der Realismusgrad der Reihenbogen unterscheidet sich nur marginal von anderen Panelstrukturbogen. 44 – 57 sind zu 13,9 %, 60 – 71 zu 46,6 % und 79 – 91 zu 32,6 % vertreten, der Bereich 1 – 29 umfasst drei Bogen, was 6,9 % entspricht (*Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder*, Korpus 435 – 437), die Annäherung an die Bildebene findet demnach in Bereich der Schattenbogen statt, wie es auch in den Musikbogen (*Hildebrand und Hadubrand*, Korpus 303) nachzuweisen war. Innerhalb der Metapanelreihenbogen sind die Bereiche 60 – 71 und 79 – 91 zu je 50,0 % vertreten. Der nachfolgenden Tabelle werden die prozentualen Verteilungen der Realismusgrade in den unterschiedlichen Bogenstrukturen aufgelistet und sie weisen auf eine Häufung im Bereich 44 – 91 hin.

	1 – 29	**29 1/2**	**32 – 34**	**44 – 57**	**60 – 71**	**79 – 91**	**92 – 96**
Metapanelbogen	0,0 %	0,0 %	0,0 %	12,2 %	36,6 %	36,6 %	14,6%
Panelstrukturbogen	0,0 %	1,9 %	11,5 %	19,2 %	34,6 %	28,9 %	3,9 %
Musikbogen	7,2 %	0,0 %	14,4 %	14,4 %	35,3 %	28,7 %	0,0 %
Reihenbogen (Panelstruktur)	6,9 %	0,0 %	0,0 %	13,9 %	46,6 %	32,6 %	0,0 %
Reihenbogen (Metapanel)	0,0 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %	50,0 %	50,0 %	0,0 %

Adaptionen und Neuschöpfungen

Alle Metapanelbogen stellen sich bei genauer Betrachtung als Adaption heraus. Besonders *Der Weg des Himmels und der Weg der Hölle* (Korpus 46) überrascht, denn der gezeichnete Lebensweg führt den Rezipienten an einer Vielzahl religiöser Zitate vorbei. Überwiegend werden dabei Märchen adaptiert, aber auch Liedadaptionen wie *Rinaldo Rinaldini* (Korpus 629), *Forderung des Bauer Troll / Antwort des Maler Frank* (Korpus 547 / 548) und eine strukturell uninteressante Dramenumsetzung (*Der Wilde Jäger* nach Gottfried August Bürger, Korpus 140)[742] lassen sich bestimmen. Innerhalb der Panelstrukturbogen finden sich, bezogen auf alle Bogen, 44,0 % Adaptionen und 56,0 % Neuschöpfungen, während die Musik- und Reihenbogen – ähnlich den Metapanelexemplaren – zu 100,0 % Adaptionen darstellen. Unterschiede lassen sich derweil nur bei den Autoren und Textsorten ausmachen, auf die man sich bezog. Interpretiert man in den Metapanelbogen vor allem Märchen der Brüder Grimm, dominieren in Panelstrukturbogen überwiegend Märchen von Charles Perrault, den Brüdern Grimm, Ludwig Bechstein sowie Texte mit ungeklärter Autorschaft (Sagen, Fabeln usw.). Bestimmte Märchenadaptionen wie die Blaubartbogen (Korpus 277, 411) orientieren sich weiterhin an verschiedenen Quellen und vermischen die Märchentexte Perraults, Bechsteins und der Brüder Grimm miteinander. Begutachtet man die Texte mit ungeklärter Autorschaft, so überwiegen Sagen und Bühnenfiguren. Innerhalb der Musikadaptionen werden Volkslieder adaptiert. Grundlage der Panelstrukturbogen sind Anton Dunker, Eduard Willimann, Gottfried August Bürger, ungeklärte Autorschaften (Sage, Bühnenfigur), Homer sowie Miguel De Cervantes. Juliane Blank, die in ihrer Dissertation *Literaturadaptionen im Comic: Ein modulares Analysesystem* feststellt, dass sich Literaturadaptionen im Comic erst ab den 1940er Jahren entwickeln würden und sie somit eine neuere Form der Adaption seien, sich vom englischen und französischen Sprachraum nach Deutschland verbreitet hätten,[743] muss in Anbetracht dieser Ergebnisse vehementen widersprochen werden.

[742] Der Bogen wurde nicht analysiert, da er strukturell anderen Bogen gleicht und keine besonderen Eigenschaften aufweist, die eine Analyse rechtfertigen würden.
[743] Vgl. Blank, Juliane: Literaturadaptionen im Comic. S. 373.

Besondere Aufmerksamkeit unter den Neuschöpfungen verdienen indes Lothar Meggendorfers *Die Gnomen und das Kartenhaus* (Korpus 429) und Wilhelm Buschs *Die Folgen der Kraft* (*Münchener Bilderbogen* Nr. 549, nicht im Korpus). Meggendorfer erzählt von zwei Zwergen, die sich aus einem Kartenspiel ein Haus bauen. Zwerge waren immer wieder Bestandteil seiner Arbeit und sie hinterließen einen bleibenden Eindruck bei Christophe (Georges Colomb), einem französischen Zeichner, der die Figuren übernahm und ihnen eine eigene Fortsetzungsserie schuf, die zwischen 1893 und 1904 in 55 Strips im französischen Magazin *Le Petite Française* erschienen. Insbesondere *Les Grenouilles Et Les Cartes* unterstreicht, woher Christophe seine Ideen nahm, denn er plagiiert Meggendorfer eindeutig.[744] Buschs *Die Folgen der Kraft* von 1871 weist indes eine Darstellungsweise auf, die nur vier Panels währt, jedoch immer wieder verwendet wird: Zwei parallel existierende Räume, die mit Hilfe einer Wand bzw. einer Geschossdecke voneinander getrennt werden. Möglicherweise kannte Henry Albrecht Buschs Bilderbogen, denn auch bei ihm führt die Sportübung eines Turners zu einer zerstörerischen Katastrophe innerhalb eines Hauses. Weitere Darstellungen dieser Art lassen sich bei CK (vermutlich Charles Keene) 1855, Luc Leguey (1905) und Georges Carlson (1913) nachweisen.[745]

Weiterhin offenbarte sich mit *Die Geschichte der Madam Rips und ihres Hundes Bello* (Korpus 551)[746] auch eine nationale Adaption einer internationalen Geschichte im Korpus. Sie weist textliche sowie bildliche Parallelen zu Robert Branstons *The Comic Adventures of Old Mother Hubbard and her Dog* (vermutlich 1805) und *Old Mother Hubbard and her Dog* (1819) auf. Weiterhin erinnern Bogen wie *Ein großes Käfersängerfest* (Korpus 236) von Gustav Süß oder auch *Die Neigungen und Arbeiten der Thiere* (Korpus 466 – 468, nicht-sequenziell) an Grandvilles *Bilder aus dem Staats- und Familienleben der Tiere* (1842). Es fällt auf, dass diese Bogen aus verschiedenen Regionen Deutschlands stammen, wie etwa Neuruppin, Stuttgart oder München. Ein Ideenaustausch zwischen Frankreich, England und Deutschland kann nicht mit Sicherheit bestätigt werden, deutet sich aber durchaus an; Besonders in Hinblick auf die transatlantische Bedeutung, die *Max und Moritz* zugeschrieben wird und die sich nur auf ein umstrittenes Zitat stützt, bei dem nicht einmal der exakte Urheber feststeht (mal wird William Randolph Hearst, mal Rudolph Block genannt),[747] kann diesen Erhebungen deutlich mehr Gewicht zugestanden werden, denn die Übernahme der jeweiligen Geschichten lässt sich zweifelsfrei nachweisen.

Leserichtung

Die Leserichtung der Metapanelbogen (Anordnung der Bilder) unterliegt eigenen Regeln und folgt nicht immer logischen Abfolgen. *Der arme Müllerbursche und das Kätzchen* (Korpus 479) etwa folgt keiner nachvollziehbaren Logik und gestaltet sich ebenso verworren wie der Bildaufbau, der sich, dank perspektivischer Ungenauigkeiten und der Verwendung zweier Hauptbereiche eines klaren Bildaufbaus entzieht. Ordnung erfährt dieser Bogen einzig durch einen beigefügten Text, der den Rezipienten dazu verleitet, die verschiedenen Bildstationen zu suchen. Auch Vermutungen über Konventionalisierungsprozesse in Bezug auf die Leserichtung verbieten sich ob der spärlichen Auswahl an Metapanelbogen. Typ 2 entspricht zu 50,0 % der westlichen Leserichtung, während Typ 1 und 3 stark variieren. Besonders

[744] Vgl. hierzu *Kapitel II. III: b) Panelstruktur. Der Japanese und sein Kind (Korpus 578)* und *Die Gnomen und das Kartenhaus (Korpus 492).* Sowie: Sausverd, Antoine: Les Cousins Germains De Plick et Plock. Sowie: Colomb, Georges (Christophe): Les Grenouilles et Les Cartes. Und: Colomb, Georges (Christophe): Plick et Plock. Château des cartes.

[745] Vgl. Sausverd, Antoine: Trajectoires.

[746] Eckart Sackmann listet neben der sich im Korpus befindlichen Nummer 3216 (zwischen 1855 und 1860) die Nummern 635 (zwischen 1840 und 1845) und 8366 (zwischen 1885 und 1890) auf. (Vgl. Sackmann, Eckart: Neuruppiner Bilderbogen.)

[747] Vgl. Sackmann, Eckart: Der deutschsprachige Comic vor ‚Max und Moritz'. S. 27 – 28.

überraschen die Panelstrukturelemente in Typ 3, *Der gestiefelte Kater.* (Korpus 393), denn die Panelabfolge wird entgegen der westlichen Leserichtung rezipiert. Innerhalb der Panelstrukturbogen überwiegt die westliche Leserichtung. Drei Bogen fallen jedoch aus dem Rahmen: *Sneewittchen* (Korpus 170) verwendet eine Nummerierung, die den Rezipienten durch die Panelabfolge führt und somit an den Metapaneltyp 1 erinnert. *Blinder Eifer schadet nur* (Korpus 496) folgt keiner logischen Abfolge, wechselt zwischen den Panels hin und her und weist ein erhebliches temporales Durcheinander auf. *König Drosselbart (nach Grimm)* (Korpus 351) folgt der westlichen Leserichtung, wird dabei aber in zwei Spalten von oben nach unten gelesen. Sechs Musikbogen entsprechen der westlichen Leserichtung, nur *Schneider's Höllenfahrt* (Korpus 193) wird textlich reguliert und in *'S war 'mal eine kleine Mann* (Korpus 251) werden die Bilder den nummerierten Strophen zugeordnet.

Die Reihenbogen entsprechen weitestgehen der westlichen Leserichtung, eine Ausnahme stellen die Münchhausenreihen dar (Korpus 296 – 297, 394 – 396), die, sollte dem Rezipienten der Roman unbekannt sein, zur freien Rezeption einlädt. Innerhalb der Metapanel- / Subpanelelemente unterliegt die Rezeption der westlichen Leserichtung, sie sind es auch, die Teile des Rezeptionsprozesses ordnen. Das *Kasperl-Theater* (Korpus 413 – 418) wird, wie zuvor auch *König Drosselbart (nach Grimm)* (Korpus 351), in zwei Spalten von oben nach unten und von links nach rechts rezipiert.

Verhältnis von Text und Bild

Metapanels, denen kein Text beigefügt wurde, fallen grundsätzlich bildlastig aus. Bei ihnen handelt es sich um *Der gestiefelte Kater* (Korpus 393, Typ 3), *Sneewittchen* (Korpus 27, Typ 2) sowie *Dornröschen* (Korpus 11, Typ 2). Die beiden Typ 2 Bogen weisen interessante Eigenschaften auf, denn ein in der Handlung zentrales Panel unterbricht den Lesefluss. In *Sneewittchen* handelt es sich z. B. um eine Abbildung der Königin, die ihren Spiegel befragt, ein Element also, auf das der Rezipient, so er denn das Märchen kennt, immer wieder zurückkommen wird. Doch auch ohne Text weisen Details am Bogen auf die Mehrfachfunktion des Panels hin. Am rechten und linken Rand des Subpanels 8 befindet sich ein Kamm sowie ein Apfel, jene Gegenstände, die Schneewittchen temporär sterben lassen. Weiterhin werden in zwei Bereichen rechts und links neben dem zentralen Subpanel 6 zwei tanzende Zwerge (bei denen es sich um eine Person in zwei Bewegungsphasen handelt) und zwei Mondphasen abgebildet, mit deren Hilfe die Dauer von Schneewittchens Tod markiert wird.

Die Verhältnisse von Text und Bild innerhalb der Metapanelbogen fallen zu 50,0 % textlastig, zu 19,0 % überschnitten, zu 19,0 % bildlastig und zu 12,0 % gedoppelt aus. Typ 1 besteht aus zwei textlastigen, und je einem überschnittenen bzw. gedoppelten, Typ 2 aus fünf textlastigen, zwei bildlastigen und je einem gedoppelten und Typ 3 aus je einem überschnittenen und einem bildlastigen Bogen. In den Panelstrukturbogen fallen 48,0 % der Blätter gedoppelt, 39,0 % textlastig, 9,0 % überschnitten und zu 4,0 % verschränkt / korrelativ aus, die Musikbogen sind zu 46,0 % gedoppelt, zu 45,0 % überschnitten und zu 9,0 % verschränkt / korrelativ. Die Reihenbogen fallen zu 62,0 % überschnitten und zu 25,0 % gedoppelt aus. Ein Bogen (13,0 %), *Kasperl und der Teufel* (Korpus 416) fällt teils textlastig, teils überschnitten aus, was erneut die Kritik Mälzers an McClouds Kategorisierungen unterstreicht.[748]

[748] Vgl. Mälzer, Nathalie: Taxonomien von Bild-Text-Beziehungen im Comic. S. 53.

	Gedoppelt	Textlastig	Bildlastig	Über-schnitten	Ver-schränkt / Korrelativ	Teils text-lastig, teils überschnit ten.
Metapanelbogen	12,0 %	50,0 %	19,0 %	19,0 %	0,0 %	0,0 %
Panelstrukturbog en	48,0 %	39,0 %	0,0 %	9,0 %	4,0 %	0,0 %
Musikbogen	46,0 %	0,0 %	0,0 %	45,0 %	9,0 %	0,0 %
Reihenbogen	25,0 %	0,0 %	0,0 %	62,0 %	0,0 %	13,0 %

Beschreibung der nachweisbaren Formen der Sequenz

In Anbetracht der zuvor erhobenen Analysekriterien präsentieren sich die siebzehn analysierten Metapanelbogen innerhalb des Bilderbogenkonvoluts wie folgt: Auf den ersten Blick nimmt der Rezipient den gesamten Bogen wahr und findet ein Bild (bzw. in Typ 3 ein Panelstrukturelemente und ein Bild) vor, das eine Szene zeigt. Dabei kann es sich um Abbildungen von Schlössern, Landstrichen usw. handeln. Während Typ 1 zumeist Außenansichten präsentiert und verschiedenen Figuren darstellt, die mittels eines ins Bild geschriebenen Textes (z. B. *Der Weg des Himmels und der Weg der Hölle*, Korpus 46) oder einer Nummerierungen und eines externen Textes (z. B. *Forderung des Bauer Troll an den Maler Frank, als derselbe ihn und seine ganze Familie malen sollte*, Korpus 547; *Rinaldo Rinaldini*, Korpus 629) den Rezipienten durch das Bild führen, finden sich in Typ 2 vornehmlich Ansichten von Schlössern und ihrer Umgebung (z. B. *Der arme Müllerbursche und das Kätzchen,* Korpus 479; *Rapunzel nach Grimm von Otto Speckter 1857,* Korpus 10; *Das Märlein vom kleinen Frieder mit der Geige,* Korpus 633), aber auch Gebäudequerschnitte lassen sich bestimmen (z. B. *Die drei Spinnerinnen,* Korpus 634). Typ 3 zeigt ebenfalls Landstriche mit Schlössern usw., fügt aber noch eine Panelstruktur, die z. B. die Form einer Steinverzierung (z. B. *Der gestiefelte Kater*, Korpus 393) annehmen kann, hinzu. Ebenfalls lassen sich Querschnitte von Häusern (*Der Wolf und die sieben jungen Geißlein*, Korpus 24) sowie Waldszenen, die von einer Art Fenster umgeben sind (*Sneewittchen*, Korpus 27) ausmachen.

Während der Metapaneltyp 1 keine sichtbare Unterteilungs- bzw. Subpanelstruktur aufweist, eröffnet sich den Protagonisten in Typ 2 und 3 die Möglichkeit, mit der Subpanelstruktur zu interagieren. Innerhalb der Metapanelbogen ließ sich überdies eine Besonderheit bezügliche der Bildrealität und der Fähigkeit der Interaktion mit derselben ausmachen. *Antwort des Maler Frank* (Korpus 548) sowie *Der Froschkönig nach Grimm* (Korpus 15) weisen Bilder innerhalb der Bildrealität auf. Otto Speckter (*Der Froschkönig nach Grimm,* Korpus 15; *Rapunzel nach Grimm von Otto Speckter 1857*, Korpus 10) und später auch sein Sohn Hans (*Die drei Spinnerinnen*, Korpus 634), gehen noch einen Schritt weiter und präsentieren Subpanels als Fassadendetail bzw. Wandrelief in gemeißelter, bzw. geschnitzter Form. Dies wirft Fragen zur Bildrealität auf, denn sie unterscheiden sich fundamental von anderen Bilderbogendarstellungen. Andere Subpanelbereiche sind zueinander zeitlich versetzte, parallel abgebildete Handlungen, d. h. trotz der grafischen Gleichzeitigkeit finden die Handlungen nacheinander statt und werden innerhalb der Bildrealität nicht wahrgenommen, weil sie entweder vor oder nach dem jeweils aktuellen Bildabschnitt geschehen. Einzig die Subpanelstruktur und die dargestellte Umgebung an sich sind jederzeit vorhanden. Anders die Reliefs der Familie Speckter: Für die Figuren des Bildes explizit wahrnehmbare Teile der bewohnten Gebäude, könnten sie von ihnen jederzeit

betrachtet werden. Diese Elemente befinden sich auf einer anderen Zeitebene, die parallel zum temporalen Verlauf der Handlung besteht: Während sich Protagonisten durch die Subpanels bewegen, sind die Figuren der Reliefs (etc.) zu jedem zeitlichen Punkt vorhanden.

Was aber wird auf diese Art dargestellt? Speckter und Sohn präsentieren moralisch problematische Teile des jeweiligen Märchens. So wird im Froschkönig das eigene Kind zwecks Erfüllung einer temporären Triebbefriedigung an eine Hexe verkauft (Rapunzel), eine Hexe verwandelt einen Königssohn in einen Frosch (Froschkönig) und ein Vater misshandelt seine Tochter (Spinnerinnen). Diese narrative Besonderheit unterscheidet sich von einem ähnlichen Vorgang, den man in *Der gestiefelte Kater* (Korpus 393) findet, in dem ein Steinrelief entgegen der westlichen Leserichtung Teiles des Märchens erzählt. Dieser Bereich lässt sich nicht logisch in den Metapanelbereich integrieren und darf somit auch nicht als Teil desselben gewertet werden.[749] Speckters *Rapunzel nach Grimm.* (Korpus 10) überrascht überdies mit einer Sprechblase, die sich in dieser Form im gesamten Korpus nur in einem einzigen Bogen bestimmen lässt und von der Hexe Gothel ausgeht. Sie sagt, ohne die korrekte Interpunktion zu beachten: „Rapunzel lass dein Haar herunter." Die Sprechblase schlängelt sich indes am Turm entlang in Richtung Rapunzel, bahnt sich den Weg von der sprechenden zur empfangenden Person.

Bestimmte Metapanelbogen offenbaren ihre Struktur nicht auf den ersten Blick – in diesen Fällen klärt z. B. der fakultative Text, ob es sich um ein Metapanel, Einzelbild oder ggf. auch eine Panelstruktur handelt. Es zeigte sich weiterhin, dass einige Texte wie etwa Märchen vom Bilderbogenproduzenten als Allgemeinwissen vorausgesetzt wurden, denn sie fehlen auf bestimmten Bogen (z. B. *Sneewittchen.*, Korpus 27). Ein dem Typ 1 beigefügter Text muss zudem, wenn es sich um Lyrik oder Volkslieder handelt, nicht der Subpanelanzahl entsprechen, wie *Rinaldo Rinaldini* (Korpus 692), aber auch *Forderung des Maler Frank* und sein Fortsetzungsbogen (Korpus 547, 548) unterstreichen. Eine Strophe kann somit von mehreren Subpanels dargestellt werden, aber auch mehrere Strophen können ein Subpanel einnehmen.

Eine andere Möglichkeit der Sequenz im Bilderbogen findet sich in den Panelstruktur- wie auch Musik- oder serielle Reihenbogen. Sie definieren sich durch die Aneinanderreihung mehrerer Panels, die eine Geschichte erzählen. Anders als *Einzelbilder* oder *Mehrere Einzelbilder* stehen die Bilder eines Panelstrukturbogens nicht nur in Verbindung zueinander, sondern erzählen auch eine zusammenhängende Geschichte. Bogen, die zwar eine Panelstruktur verwenden, das Kriterium der zusammenhängenden Geschichte jedoch nicht erfüllen, wie etwa *Humoristische Thierscenen* (Korpus 265), zählen zu der Kategorie *Mehrere Einzelbilder.* Im Korpus finden sich, wie bereits festgehalten, 244 Panelstrukturbogen, von denen zweiundzwanzig analysiert wurden. Einige Geschichten (*Rinaldo Rinaldini*, *Blaubart*, *Aschenbrödel*, *König Drosselbart, Hänsel und Gretel*) sind mehrfach im Korpus vorhanden – einige von ihnen stützen sich dabei auf verschiedene Vorlagen, andere verwenden identische Kernszenen und unterschiedliche Füllpanels bzw. Panels, die jene Kernszenen miteinander verbinden, was sich unterschiedlich stark auf die Panel- und Narrationsgruppen, aber auch die Induktionsmethoden auswirkt. Musikbogen, von denen alle im Korpus vorhandenen Exemplare analysiert wurden, fanden sich innerhalb der Panelstrukturbogen und stellen eine Unterkategorie dar, die nach derzeitigen Erkenntnissen einzig im Bestand der *Deutschen Bilderbogen für Jung und Alt* vorhanden sind. Anders als andere sequenzielle Musikadaptionen, in denen nur die Handlung eines Liedes oder eine Oper adaptiert wurde,

[749] Hin und wieder werden die Namen der Zeichner auf Meilensteinen o.ä. angebracht (vgl. z. B. *Der Froschkönig,* Korpus 15). Im Falle des Froschkönigs findet sich dort nicht nur der Name des Künstlers und ein Vermerk des Entstehungsjahrs und -ortes, sondern auch ein Salamander, der über den Stein klettert und die Angaben teilweise verdeckt, was das Vorhandensein in der Bilderbogenrealität verdeutlicht.

werden in den Musikbogen Partituren abgedruckt, die es dem Rezipienten ermöglich, das betreffende Stück, z. B. mit Klavierbegleitung oder in Gesellschaft mehrstimmig, zu singen. Somit richtet sich die Rezeptionsgeschwindigkeit eines solchen Bogens an der musikalischen Interpretation des Rezipienten aus, was einen kinematographischen Eindruck erzeugt, denn anders als bei einem Bilderbogen herkömmlicher Gestalt kann der Rezipient nicht einzelne Panels erneut lesen oder zu lange auf einem Detail verweilen. Es finden sich nur acht Bogen innerhalb des Korpus (alle bisher bekannten Exemplare dieser Gattung), somit sind Aussagen über diese Unterkategorie nur dann belastbar, wenn sich keine weiteren Musikbogen bei anderen Bilderbogenproduzenten finden lassen.

Panelstrukturbogen sind weiterhin in sechs verschiedene Strukturtypen unterteilbar, die wiederum weitere Unterkategorien bilden können. Als Hauptstruktur sticht hier S 3 heraus, die 72,4 % aller sequenziellen Panelstrukturbogen ausmacht und sich neben der Hauptkategorie in sechsundzwanzig Untertypen teilt. Stark vereinfacht kann hier von einer Struktur gesprochen werden, in der die einzelnen Panels umrahmt werden und der Text, ohne Rahmen, unter ihm steht (aber auch nicht umrahmte Panels sind hier möglich). Abweichungen beschreiben z. B. ähnliche Strukturen, in der aber kein Text vorkommt oder (Abweichung 2), ein Panel mittig (Abweichung 1) oder ein dominantes, zentrales Panel abgebildet wird (Abweichung 10 – 13). Struktur S2 nimmt 14,0 % und Struktur S1 9,1 % aller Bogen ein, S2 (Bild und Text bilden eine verbundene Einheit, stehen jedoch isoliert und ohne Verbindung zu ihren Folgepanels) umfasst drei weitere Abweichungen, S1 (Bild und Text bilden eine Einheit und sind nur mit den Panels unter ihnen verbunden) weist zwei Abweichungen auf. Die Strukturtypen S4, S5 und S6 bilden die restlichen 4,5 % der Panelstrukturbogen. Es kann davon ausgegangen werden, dass es sich bei der vorgenommen Strukturierung um ein modifizierbares Modell handelt, dessen weitere Ausdifferenzierung in zukünftigen Untersuchungen erfolgt. Weiterhin trifft dieses Modell auch auf *Mehrere Einzelbilder* zu. Die Erhebungen zu den einzelnen Strukturen der Panelstrukturbogen lassen darauf schließen, dass der durchschnittliche Bilderbogen Panels vorweist, die ohne sichtbare Umrandung auskommen und deren Text unmittelbar und ebenfalls ohne Rahmen, unter dem Panel steht. Eine stichpunktartige Analyse zeigte, dass diese Strukturen auch auf frühe Zeitungscomicstrips wie Gustav Verbeeks *The Upside-Downs of Little Lady Lovekins and Old Man Muffaroo – The Genie and the Box* (11. Dezember 1904)[750] oder auch Lyonel Feiningers *Wee Willie Winkie's World* (26. August 1906)[751] anwenden lässt und selbst noch in der Mitte des 20. Jahrhunderts in *Prince Valiant: In The Days Of King Arthur* (5. Oktober 1961) relevant sind.[752] Ein Struktureller Zusammenhang zwischen sequenziellen Bilderbogen und Zeitungsstripcomics bzw. Onepagers liegt folglich nahe, kann aber, ob der geringen Datenerhebung, nicht abschließend bestätigt werden.

Innerhalb der Reihenbogen zeigt sich folgendes: Acht Bogenreihen mit sechs verschiedenen Themen konnten innerhalb des Korpus bestimmt werden – sie erzählen eine Geschichte mittels mehrerer Bogen. Neben Bauer Troll und Maler Frank (eine Reihe) gehören der Freiherr von Münchhausen (zwei Reihen), Kasperl (zwei Reihen), Till Eulenspiegel (eine Reihe), die homerischen Epen (eine Reihe) und Don Quixote (eine Reihe) zu ihnen. Zwar gestaltet sich die Anzahl der Bogenreihen zu gering, um unumstößliche Aussagen aus ihrer Analyse zu gewinnen – anders als etwa bei den Musikbogen, die, nach derzeitigem Kenntnisstand, nur in einer Verlagsreihe publiziert und im Rahmen der Untersuchung komplett analysiert wurden.

---

[750] Vgl. Braun, Alexander: Jahrhundert der Comics. S. 13.
[751] Vgl. ebd. S. 56.
[752] Vgl. ebd. S. 191.

Serielle Reihenbogen verwenden einzig den Strukturtyp S3, wobei Abweichung 5 mit 55,0 % überwiegt. die Hauptstruktur sowie Abweichung 6 und 10 finden zu je 15,0 % Anwendung. In der Münchhausenreihe *Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen* (Korpus 394 – 396) offenbaren sich einzelne Metapanel- bzw. Simultan-, Doppel oder Subpanelbereiche. Im Metapanel des ersten Bogens folgen die Handlungen aufeinander (Münchhausen putzt den Mond, besteigt den Ätna, erkundet sein Inneres, und spaziert im Maul eines Seeungeheuers), im zweiten Bogen findet sich ein Simultanpanel in dem Münchhausen parallel auf den Mond klettert und sich von ihm abseilt – die Handlungen folgen aufeinander, während im dritten Bogen eine parallele Handlung / ein eingefrorener Moment Münchhausen und sein zweigeteiltes Pferd vor bzw. hinter den Stadtmauern seiner Feinde präsentiert. Metapanels können folglich sowohl als Teil eines Panelstruktur- als auch als Einzelbogen auftreten.

Serialitätsstrukturen und Serialitätskategorien bei Reihenbogen

Zusätzlich zu den zuvor definierten Analysekriterien wurden dreißig mögliche Serialitätsstrukturen aufgestellt (drei im Einzelbild, sieben im Metapanel, vier im Panelstrukturbogen, sechzehn in miteinander vermischen Strukturen), von denen sich allerdings nur wenige bestätigen ließen. So sind Einzelbildbogen, die in der Reihe sequenziell werden, nicht nachweisbar, theoretisch aber durchaus möglich. Metapanelbogen sind mit der Kategorie *a) Mehrere Metapanelbogen Typ 1 erzählen eine Geschichte* (10,0 %) vorhanden, in den Panelstrukturbogen sind lediglich drei Strukturmöglichkeiten vertreten, bei denen es sich um *a) Mehrere Panelstrukturbogen erzählen eine Geschichte* (50,0 %), *b) Mehrere Panelstrukturbogen oder Musikbogen eines Verlegers verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern* (30,0 %) sowie *d) Mehrere Panelstrukturbogen verwenden identische Protagonisten in verschiedenen Abenteuern (Unabhängig von Verlag und Zeichner)* (10,0 %) handelt. Lediglich *Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder* (Korpus 435 – 437) verwendet nur eine Kategorie, alle anderen Reihen weisen mehrere Zuordnungsmöglichkeiten auf.

Ähnlich verhält es sich mit sieben zuvor aufgestellten Serialitätskategorien, die sich an Vorüberlegungen Ecos orientieren.[753] Kategorisierungsmöglichkeiten, die an das Medium Bilderbogen angepasst wurden und sich in *Wiederaufnahme*, *Wiederaufbereitung*, *Serie*, *Spirale*, dem *Archetypischen Protagonisten / Symbolischen Tier*, der *Saga* und des *Intertextuellen Dialogs* aufteilen. Wie zuvor die Serialitätsstrukturen lassen die Serialitätskategorien ebenfalls Mehrfachkategorisierungen zu. Es wird vor allem die *Wiederaufnahme* (33,0 %), *Wiederaufbereitung* (33,0 %), der *Intertextuelle Dialog* (20,0 %), aber auch die *Serie* (7,0 %) und *Archetypischer Protagonist* (7,0 %) verwendet.

Abschließende Bemerkung und Ausblick

Alles in allem zeigte sich, dass alle grundlegenden strukturellen Elemente eines Comics auch in sequenziellen Bilderbogen auftreten, was dazu einlädt, sequenzielle Bildergeschichten als einen fortlaufenden Prozess zu betrachten, der nicht erst in den Tageszeitungen und Satiremagazinen Großbritanniens oder der Vereinigten Staaten seinen Ursprung nahm. Zwei ähnliche Ausprägungen einer Erzählform verlocken zu der Suche nach einem Bindeglied, das sie miteinander in Beziehung setzt, um einen nahtlosen Übergang zwischen sequenziellen Bilderbogen und Comics nachzuweisen. Ob Comics aus Bilderbogen entstanden, kann zu diesem Zeitpunkt jedoch nicht zweifelsfrei belegt werden, was auch auf die Form der Untersuchung zurückgeführt werden muss, die sich nur auf Bilderbogen stützt, aber vor allem im Zusammenhang mit McClouds statistischen Erhebungen zur Induktion beruht, denn er

[753] Vgl. Eco, Umberto: Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien. S. 304 – 318.

untersucht einzig Comichefte.[754] Ein Vergleich zwischen Heften und Bilderbogen verbietet sich indes, denn Hefte lassen, ob ihres Umfangs, andere narrative Möglichkeiten als Einzelblätter zu und sind somit nicht vergleichbar. Die vorliegende Untersuchung wird demnach als Grundstein gesehen, als erster Teil einer umfassenderen Forschung, die sich nach der Analyse der sequenziellen Bilderbogen im vorliegenden ersten Teil den Onepagern der Tageszeitungen und Satirezeitschriften des späten 19. / frühen 20. Jahrhunderts widmen wird um dann in einer abschließenden Auswertung Gemeinsamkeiten und Unterschiede darzulegen. Anstatt auf schnelle Erfolge zu hoffen, kann nur eine genaue Analyse überprüfbare Ergebnisse hervorbringen, die eine eventuelle Kontinuität zu offenbaren vermag. Dennoch wird bereits jetzt deutlich, dass beide Formen der Bilderzählung mit identischen Mittel erzählen und Comics nicht etwa die Nachfahren der Bilderbogen sind, sondern es sich hier um eine kontinuierliche Weiterentwicklung sequenziellen Erzählens mit Bildern bzw. Bild-Text-Kombinationen handelt, die sich im Laufe der Zeit konventionalisierte.

[754] Vgl. McCloud, Scott: Comics richtig lesen. S. 83 – 85.

Zusammenfassung:

Das Medium Bilderbogen wird unzutreffend zum Vorläufer der Comics erklärt. Dass es sich beim Bilderbogen jedoch um ein eigenständiges Trägermedium handelt, ein Medium also, das nicht nur comicähnliche Bildgeschichten, sondern auch Ankleidepuppen aus Papier, Bastelbogen, Drucke, Tagesgeschehen, Weltpolitik uvm. beinhaltet, wird zumeist ignoriert.

Der Fokus dieser Dissertation liegt indes ganz auf den sequenziellen Bildergeschichten der Bilderbogen. Eine korpusgestützte Analyse von 630 Bogen jeglichen Inhalts untersucht das Medium auf das Vorkommen von sequenziellen, nicht-sequenziellen und seriellen Bogen. Die sequenziellen / seriellen Fundstücke werden ferner anhand von 71 Analysen auf comicrelevante Strukturen untersucht und in einer Auswertung strukturell verglichen. Es wird so möglich, allgemeingültige Aussagen über die sequenziellen Bogen, ihr prozentuales Vorkommen und Ähnlichkeiten zu frühen, einseitigen Comicseiten (die in späteren Analysen noch untersucht werden müssen) zu treffen.

Ziel der Analyse ist es nicht, den sequenziellen Bilderbogen als Comicvorgänger zu definieren, sondern den Einfluss bzw. die strukturellen Ähnlichkeiten nachzuweisen.

Schlagworte: Bilderbogen, Comic, Literaturillustration, Literaturadaption

Abstract:

The German *Bilderbogen* (a specific form of the catchpenny print) is incorrectly defined as the equivalent of today's comics. Sometimes they are even seen as comic predecessors. However, the fact that the Bilderbogen is an independent carrier medium, a medium that contains not only comic-like picture stories, but also dressing dolls made of paper, handicraft sheets, art prints, current events, world politics and much more, is mostly ignored.

The focus of this doctoral thesis, however, is entirely on the sequential picture stories of the Bilderbogen. A corpus-based analysis of 630 sheets of any content examines the medium for the occurrence of sequential, non-sequential and serial sheets. The sequential / serial objects are further examined for comic-relevant structures by means of 71 analyses and compared structurally and content wise in an evaluation. This allows to make generally valid statements about the sequential arcs, their percentage occurrence and their structural similarities to early, one-page comic pages (which still need to be further investigated in later analyses).

The aim of the analysis is not to define the sequential Bilderbogen as a comic predecessor, but to prove the influence and / or the structural similarities.

Key words: Catchpenny prints, Comic, Literary illustration, Literary adaptation

Bibliografie

Abt, Franz u. Hermann Francke: Sneewittchen. Ein Cyclus von 8 durch Declamation verbundenen Gesängen. Dichtung nach dem Märchen der Gebr. Grimm von Hermann Francke für Sopran, Mezzo-Sopran & Alt. (Soli & Chöre). Mit Pianoforte-Begleitung componirt von Franz Abt. Op 550. Offenbach 1880.

Ackerknecht, Erwin: Der Kitsch als kultureller Übergangswert. Bremen 1950. (=Schriftenreihe „Bücherei und Bildung“).

Anonymus: https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:3293750 [konsultiert am 03.05.2019].

Anonymus: BARBE-BLEUE. Blaubart. Nr. 50. Verlag Fr. Wentzel (Wissembourg u. Paris).

Anonymus: Carlo Rambaldi. http://www.imdb.com/name/nm0708058/ [konsultiert am 29. 01. 2018].

Anonymus: Der Bauer Troll und der Mahler. Eine Romanze mit Begleitung des Forte-Piano. Und: Eduard Willimann: Antwort des Malers an den Bauer. Gegenstück zur Arie: Der Bauer und der Maler. Componiert für’s Forte-Piano von Eduard Willimann. Hamburg um 1800.

Anonymus: Deutscher Bilderbogen für Jung und Alt. Herrsching o. J.

Anonymus: Don Quichotte. http://cervantes.dh.tamu.edu/dqiDisplayInterface/displayMidImage.jsp?edition=541&image=1900-Paris-Imagerie-01-001.jpg [konsultiert am 02.08.2018].

Anonymus: Les Trois chemins de l’éternité. https://www.photo.rmn.fr/archive/03-011597-2C6NU04PNM19.html [konsultiert am 30.11.2017].

Anonymus: Les trois chemins de l’éternité. https://www.photo.rmn.fr/archive/05-526644-2C6NU0B7YGQ1.html [konsultiert am 30.11.2017].

Anonymus: Mr. Dibbs Goes To Pikes Peak And Comes Back Again. In: Peter Maresca: Society Is Nix. Gleeful Anarchy at the Dawn of the American Comic Strip 1895 – 1915. Los Altos 2012.

Anonymus: Comics. Opium der Kinderstube. In: DER SPIEGEL 12 (1951).

Anonymus: Mein Herr Maler, will er wohl uns abkonterfeien?. Der reiche Bauer als Mäzen. In: Forschungsstelle für Fränkische Volksmusik der Bezirke Mittel-, Ober- und Unterfranken. Hrsg. von Armin Griebel et. al. http://volksmusik-forschung.de/datenbank/lied.html?id=259062 [konsultiert am 24.11.2017].

Anonymus: Rinaldo Rinaldini. In: A. v. Arnim u. Clemens Brentano: Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder gesammelt von A. v. Arnim und Clemens Brentano. Zweyter Band. Heidelberg 1808.

Anonymus: ’s war ’mal eine kleine Mann. In: Deutsche Volkslieder. 5 Hefte in 1 Band. Band 2. Hrsg. von Johann Lewalter. Hildesheim 1982.

Anonymus: ’s war ’mal eine kleine Mann; he juchhe!. In: Forschungsstelle für Fränkische Volksmusik der Bezirke Mittel-, Ober- und Unterfranken. Hrsg. von Armin Griebel et. al. http://volksmusik-forschung.de/datenbank/lied.html?id=240975 [konsultiert am 28.04.2017].

Argento, Dario: Opera. USA u. Italien 1988.

Auringer, Julian: Anonymus. Tyll Eulenspiegel, Jahrmarktsausgabe (1824). In: Literatur – Bilder. Johann Heinrich Ramberg als Buchillustrator der Goethezeit. Hrsg. von Alexander Košenina. Hannover 2013.

Auringer, Julian: Rinaldo Rinaldini als Comic-Held. In: Deutsche Comicforschung 2017. Hrsg. von Eckart Sackmann. Leipzig 2016.

Auringer, Julian: Vulpius im Kontext der Comic-Forschung. o. V. 2013.

[Art.] Joseph Victor von Scheffel. In: Kindlers Literatur Lexikon. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Band 14. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart 2009.

Bachmann, Christian A. (Hg.): Bildlaute & laute Bilder. Die ‚Audio-Visualität‘ der Bilderzählungen. Berlin 2014.

Bachmann, Christian A.: Macht der Musik. Musik in Karikatur, Bildergeschichte und Comic 1830 – 1930. Berlin 2017.

Bahner, Werner: Nachwort. In: Avellaneda, Alonso Fernández: Leben und Taten des weisen Junkers Don Quixote von La Mancha. Mit Kupferstichen von Daniel Chodowiecki. München 1968.

Baker, Matt: Blue Beetle. In: Perlen der Comicgeschichte. Good Girl Art Comics. Hrsg. von Eckhard Friedrich. Hannover 2016.

Balzer, Jens und Lambert Wiesing: Outcault. Die Erfindung des Comic. Bochum u. Essen 2010.

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

Barks, Carl: Erlebnisse einer Weihnachtsgans. In: Donald von Carl Barks (=Entenhausen-Edition 37).

Barks, Carl: Katzenjammer. (Nachdruck). In: Carl Barks et. al.: 65 Jahre Daniel Düsentrieb. Made in Entenhausen. Berlin 2017.

Basile, Giambattista: Bestrafter Hochmut. In: ders.: Das Pentameron. Aus dem neapolitanischen. Übertragung von Felix Liebrecht. Nachwort von Werner Bahner. Mit 20 Federzeichnungen von Josef Hegenbarth. Leipzig 1968.
Bauman, Zygmunt: Leben als Konsum. Hamburg 2009.

Baumgärtner, Alfred Clemens: Die Welt der Comics. Probleme einer primitiven Literaturform. Bochum o. J.

Baumgärtner, Alfred Clemens: Die Welt der Comics als semiologisches System. Ansätze zur Decodierung eines Mythos. In: Vom Geist der Superhelden Comic Strips. Zur Theorie der Bildergeschichte. Hrsg. von Hans Dieter Zimmermann. München 1973.

Bender, Theo u. Margit Tröhler: Cliffhanger. In: Lexikon der Filmbegriffe. http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=112 [konsultiert am 28.03.2018].

Bechstein, Ludwig: Ludwig Bechstein's Märchenbuch. Mit 68 Holzschnitten nach Originalzeichnungen von Ludwig Richter. Leipzig 1855.

Becker, Thomas: Einführung. Legitimität des Comic zwischen interkulturellen und intermedialen Transfers. In: Comic. Intermedialität und Legitimation eines popkulturellen Mediums. Hrsg. von Thomas Becker. Essen u. Bochum 2011.

Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. Aus dem Amerikanischen von Liselotte Mickel und Brigitte Weitbrecht. München 1980.

Bibel:

Gen. 3,3. Lutherbibel 2017.
Joh. 10:9. Lutherbibel 2017.
Joh. 10:9. Neue Genfer Übersetzung.
Salomon 16, 18.

Bleck, Andy: Robert Branston (probably). Old Mother Hubbard and her Dog. 1819. http://konkykru.com/e.branston.all.html. [konsultiert am 31.08.2017].

Blank, Juliane: Literaturadaptionen im Comic. Ein modulares Analysemodell. Hrsg. von Monika Schmitz-Emans u. Dietrich Grünewald. Berlin 2015 (= Bildnarrative. Studien zu Comics und Bilderzählungen 1).

Bollenbeck, Georg: Nachwort. In: Johann Heinrich Ramberg. Tyll Eulenspiegel. In 55. Radierungen. Text nach der Jahrmarkts-Ausgabe. Mit einem Nachwort von Georg Bollenbeck. Dortmund 1980.

Borgards, Roland: Am Rande des Wahnsinns. Romantische Alpträume und die Psychologie um 1800. In: Busch, Werner (Hg.) et. al.: Füsslis Nachtmahr. Traum und Wahnsinn. Petersberg 2017.

Börnchen, Stefan: Poetik der Linie. Wilhelm Busch, Max und Moritz und die Tradition. Hannover 2015.

Brakensiek, Stefan (Hg.): Alltag, Klatsch und Weltgeschehen. Neuruppiner Bilderbogen. Ein Massenmedium des 19. Jahrhunderts. Bielefeld 1993.

Braun, Alexander: Jahrhundert der Comics. Die Zeitungs-Strip-Jahre. Bielefeld 2008.

Braun, Alexander: Winsor McCay. 1869 – 1934. Comics, Filme, Träume. Bonn 2012.

Braun & Schneider (Hg.): Münchener Bilderbogen. München o. J. (vermutlich 1873).

Brinkmann, B.: Das Jugendbuch. Der Giftstrom der Comic-Books. In: Der Katholische Erzieher 8 (1955).

Busch, Werner (Hg.) et. al.: Füsslis Nachtmahr. Traum und Wahnsinn. Petersberg 2017.

Busch, Werner: Füsslis ‚Nachtmahr'. Der Alp und die Schöne. Eine Pathosformel und ihre Folgen. In: ders. et. al.: Füsslis Nachtmahr. Traum und Wahnsinn. Petersberg 2017.

Busch, Wilhelm: Max und Moritz. Eine Bubengeschichte von Wilhelm Busch. Zürich 1977.

Busch, Wilhelm: Sämtliche Bilderbogen in einem Band. Mit einem Vorwort von Michael Schwarze. Zürich 1979

Butor, Michel: Die Wörter in der Malerei. Ein Essay. Aus dem Französischen von Helmut Scheffel. Frankfurt am Main 1992.

Bürger, Christa: Einleitung. Die Dichotomie von hoher und niederer Literatur. Eine Problemskizze. In: Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur. Hrsg. von Christa Bürger et. al. Frankfurt am Main 1982.

Bürger, Gottfried August: Wunderbare Reisen zu Wasser und Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. Nach der Ausgabe von 1788. Mit einem Anhang älterer Lügendichtungen. Herausgegeben von Irene Ruttmann. Stuttgart 2000.

Bürger, Peter: Literarischer Markt und autonomer Kunstbegriff. In: Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur. Hrsg. von Christa Bürger et. al. Frankfurt am Main 1982.

Callaghan, Steve: Why 'Family Guy' Killed Brian Griffin. https://www.rollingstone.com/tv/news/why-family-guy-killed-brian-griffin-20131126 [konsultiert am 01.02.2018]

Cervantes Project. Est. 1995: TAMU Departement of Hispanic Studies, Center for the Study of Digital Libraries u. Dr. Fred Jehle: Oconography of Don Quixote. http://cervantes.dh.tamu.edu/dqiDisplayInterface/doSearchImages.jsp?id=1586&page=1&orderBy=1 [konsultiert am: 03.04.2018].

Cervantes Saavedra, Miguel: Don Quijote. Aus dem Spanischen von Ludwig Braunfels. Mit 23 Illustrationen von Grandville. Mannheim 2012.

Clausberg, Karl: Metamorphosen am laufenden Band. Ein kurzgefaßter Problemabriß der Sprechblasenentwicklung. In: Hein, Michael et. al. (Hg.): Ästhetik des Comic. Berlin 2002.
Crepax, Guido: Die Unterirdischen. In: ders. Valentina Underground. Berlin 2016.

Colomb, Georges (Christophe): Les Grenouilles et Les Cartes. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k962390v/f12.item.r=La%2520Jeunesse%2520illustr%25C3%25A9e.zoom [konsultiert am 10.02.2017].

Colomb, Georges (Christophe): Plick et Plock. Château des cartes. https://de.scribd.com/doc/42779987/Christophe-Plick-et-Plock-Chateau-de-cartes [konsultiert am 01.08.2018].

Dammann, Günter: Temporale Strukturen des Erzählens im Comic. In: Hein, Michael, Michael Hüners et. al.: Ästhetik des Comic. Berlin 2002.

Davis, Jim: Garfield vom 22.6.1996

Davis Jim: Garfield breitet sich aus. Sein viertes Buch. Frankfurt am Main 1985.

Dettmar, Ute und Thomas Küpper: Kritik der Gefühlsdarstellung im ausgehenden 18. Jahrhundert. Historische Vorläufer der Kitsch-Diskussion. In: Kitsch. Texte und Theorien. Hrsg. von Ute Dettmar und Thomas Küpper. Stuttgart 2007.

Diener, Andreas: Hanf oder nicht Hanf. Shakespeares Pfeife. http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/william-shakespears-pfeifen-weisen-cannabis-spuren-auf-13746903.html [konsultiert am 10. September 2018].

Doderer, Klaus: Fabeln. Formen Figuren Lehren. Zürich u. Freiburg im Breisgau 1970.

Dolle-Weinkauff, Bernd: Comic, *Graphic Novel* und Serialität. In: Hochreiter, Susanne und Ursula Klingenböck (Hg.): Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel. Bielefeld 2014.

Dolle-Weinkauff, Bernd: Die Bildergeschichten des Carl August Reinhardt. In: Deutsche Comicforschung 2006. Hrsg. von Eckart Sackmann. Hildesheim 2005.

Doré, Gustave: Die äußerst anschauliche, fesselnde und seltsame Historie vom Heiligen Russland nach ältesten Quellen und Historikern: Nestor, Nikan, Sylvester, Karamsin, Ségur u. a. erläutert und illustriert mit 500 herrlichen Bildern, gezeichnet von Gustave Doré und in Holz gestochen unter der Mitarbeit der gesamten neuen Schule unter der Oberleitung von Sotain. Übersetzt von Oskar Weitzmann, mit einem Nachwort von François Bondy. Gütersloh 1970.

Drewermann, Eugen: Schneewittchen. Grimms Märchen tiefenpsychologisch gedeutet. Zürich u. Düsseldorf 1997.

Dumesnil, Maximilien und Lorenzo Papace: The Well. https://vimeo.com/10883508 [konsultiert am 27.03.2019].

Eco, Umberto: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Frankfurt am Main 1986.

Eco, Umberto: Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien. In: ders. Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen. Leipzig 1989.

Eichler, Ulrike: Aschenbrödel,oderGeschichte vom gläsernen Pantöffelchen. In: Märchen Sagen und Abenteuergeschichte auf alten Bilderbogen neu erzählt von Autoren unserer Zeit. Herausgegeben von Jochen Jung. Mit einem illustrationsgeschichtlichen Anhang und Katalog der wiedergegebenen Bilderbogen von Ulrike Eichler. Hrsg. von Jochen Jung. München: 1974.

Eichler, Ulrike: Lehrreiche Geschichte von Martin und Ilse. In: Märchen Sagen und Abenteuergeschichten auf alten Bilderbogen neu erzählt von Autoren unserer Zeit.

Herausgegeben von Jochen Jung. Mit einem illustrationsgeschichtlichen Anhang und Katalog der wiedergegebenen Bilderbogen von Ulrike Eichler. Hrsg. von Jochen Jung. München: 1974.

Eisner, Will: Comics and sequential art. Principles and practices from the legendary cartoonist. New York u. London: 2008.

Eleveth, Rose: How Many Photographs of You Are Out There In the World? Now that cameras are ubiquitous, photographs of ordinary people are everywhere, too. https://www.theatlantic.com/technology/archive/2015/11/how-many-photographs-of-you-are-out-there-in-the-world/413389/ [konsultiert am 04.04.2019].

Eyeworks Film: Visite A Picasso. https://www.youtube.com/watch?v=jyaPbReAumw [konsultiert am 08.04.2019].

Fassbind-Eigenheer, Ruth: Eulenspiegeleien auf Bilderbogen. In: Eulenspiegel – Jahrbuch 1992. Hrsg. vom Freundeskreis Till Eulenspiegels e. V. Konstanz 1993.

Faulstich, Werner: Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter (1830 – 1900). Göttingen: 2004.

Fenderson, Mark: 'On the Tramp'. A Song without words. In: Peter Maresca: Society Is Nix. Gleeful Anarchy at The Dawn of The American Comic Strip 1895 – 1915. Los Altos 2012.

Ford, Dana: What color is this dress? http://edition.cnn.com/2015/02/26/us/blue-black-white-gold-dress/ [konsultiert am 29.08.2016].

Forell, Robert u. Adolf Forell: Till Eulenspiegel. http://www.vino-online.net/frames.php?PHPSESSID=lbpgu752mh9dljjcook8mp6jg1&module=inv&DBApp=spnb&application=spnb_detail&role=Recherche&PHPSESSID=lbpgu752mh9dljjcook8mp6jg1&Ident=INV_INVNR&Value=GS13.1563 [konsultiert am 02.08.2018].

Forschungsstelle für Fränkische Volksmusik der Bezirke Mittel-, Ober- und Unterfranken (Hg.): Mein Herr Maler, will er wohl uns abkonterfeien? Der reiche Bauer als Mäzen. http://volksmusik-forschung.de/datenbank/lied.html?id=259062 [konsultiert am 24.11.2017].

Frahm, Ole: Die Sprache des Comics. Hamburg 2010.
Frazetta, Frank: Judy of the Jungle. In: Eckhard Friedrich (Hg.): Good Girl Art Comics. Hannover 2016 (=Perlen der Comicgeschichte).

Freud, Sigmund: 10. Vorlesung. Die Symbolik im Traum. In: Mitscherlich, Alexander et. al. (Hg.): Sigmund Freud. Studienausgabe Band 1. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge. Frankfurt am Main 1989.

Frères Limbourg / Google Arts & Culture: https://artsandculture.google.com/asset/tr%C3%A8s-riches-heures-du-duc-de-berry-chute-des-anges-rebelles/4AF4gvU2G9SABw [konsultiert am 17.04.2019].

Friedrich, Eckhard (Hg.): Good Girl Art Comics. Hannover 2016 (=Perlen der Comicgeschichte).

Fromm, Erich: Märchen, Mythen, Träume. Eine Einführung in das Verständnis einer vergessenen Sprache. Deutsch von Liselotte und Ernst Mickel. Hamburg 1981.

Frosta: http://www.youtube.com/watch?v=r01Bajum_uI [konsultiert am 17.02.2016.]

Gallwitz, Klaus: Französische Bilderbogen des 19. Jahrhunderts. Sammlung Sigrid Metken, Paris. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden und Gesellschaft der Freunde junger Kunst e. V. 14. April bis 28. Mai 1972. Baden-Baden 1972.

Gawlick, Henry: Die Bildergalerie der kleinen Leute. Truhenbilder in Mecklenburg und Vorpommern. Rostock 2001.

Georgin, François: The 3 Roads to Eternity. https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:3293750 [konsultiert am 30.11.2017].

Gernhardt, Robert: Wörtersee. Frankfurt am Main. 1981.

Gleue, J.: Good Girl im Golden Age. In: Perlen der Comicgeschichte. Good Girl Art Comics. Hrsg. von Eckhard Friedrich. Hannover 2016.

Goethe, Johann Wolfgang: Naturwissenschaftliche Schriften. Mit Einleitungen und Erläuterungen im Text herausgegeben von Rudolf Steiner. Band 3. Dornach 1982.

Grandville: Bilder aus dem Staats- und Familienleben der Tiere. Erster Band. Mit einem Nachwort von Karl Riha. Frankfurt am Main 1976.

Grandville: Bilder aus dem Staats- und Familienleben der Tiere. Zweiter Band. Mit einem Nachwort von Karl Riha. Frankfurt am Main 1976.

Grandville: A Dream of Crime & Punishment. Vances 1847.

Grave, Johannes: Der Akt des Bildbetrachtens. Überlegungen zur rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes. In: Gamper, Michael und Helmut Hühn: Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft. Hannover 2014.

Greve, Katharina: Das Hochhaus. Bildrolle. Berlin 2017.

Greve, Katharina: Das Hochhaus. Webcomic. https://www.das-hochhaus.de/ [konsultiert am 24.09.2018].

Grimm, Albert Ludwig: Ein lustiges Mährlein vom kleinen Frieder mit seiner Geige. In: Albert Ludwig Grimm: Lina's Mährchenbuch. Eine Weynachtsgabe. Erster Band. Mit Kupfern. Frankfurt am Main 1816.

Grimm, Albert Ludewig[755] Schneewittchen ein Mährchen. In: ders.: KinderMärchen. Mit einem Nachwort und Kommentaren von Ernst Schade. Hildesheim 1992.

[755] Anm. JA: In der betreffenden Ausgabe wurde der Name Albert Ludwig Grimms falsch geschrieben.

Grimm, Jacob und Wilhelm: Kinder- und Hausmärchen (1812 – 15). Berlin 2016.

Grimm, Jacob und Wilhelm: Kinder- und Hausmärchen. Die handschriftliche Urfassung von 1810. Herausgegeben und kommentiert von Heinz Rölleke. Stuttgart 2007.

Grimm, Jacob und Wilhelm: Kinder- und Hausmärchen. Gesamtausgabe mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen und Herkunftsnachweisen herausgegeben von Heinz Rölleke. Band 1. Stuttgart 2001.

Grimm, Jacob und Wilhelm: Kinder- und Hausmärchen. Gesamtausgabe mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen und Herkunftsnachweisen herausgegeben von Heinz Rölleke. Band 2. Stuttgart 2001.

Grimm, Jacob und Wilhelm: Kinder- und Hausmärchen. Gesamtausgabe mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen und Herkunftsnachweisen herausgegeben von Heinz Rölleke. Band 3. Stuttgart 2001.

Grimm, Jacob und Wilhelm: Märchen der Brüder Grimm. Bilder von Nikolaus Heidelbach. Weinheim u. Basel 2007.

Grimm, Ludwig Emil: Kurze Lebensbeschreibung einer merkwürdigen und liebevollen Sau, geboren in Ihringshausen im Jahr 1849. Hrsg. von Julian Auringer und Antonia Stolz. Berlin 2017.

Grünewald, Dietrich: Bilderbogen. Lektüre für's „Volk", für Jung und Alt. In: Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. Hrsg. von Kurt Franz et. al. Meitingen 2016.

Grünewald, Dietrich: Vom Umgang mit ... Papiertheater. Berlin 1993.

Grünewald, Dietrich: Theater auf Papier. Anmerkungen zum Verhältnis von Bildgeschichte und Theater. In: Franz, Kurt und Günter Lange (Hg.): Dramatische Formen. Beiträge zu Geschichte, Theorie und Praxis. Baltmannsweiler 2007.

Hahn Annegret u. Berit Schuck (Hg.): Comic meets Theater. Berlin 2006.

Hand, David: Silly Symphonies: Mother Pluto. Walt Disney Productions / United Artists 1936.

Hartau, Johannes: Don Quijote als Thema der bildenden Kunst. In: Europäische Dimensionen des Don Quijote in Literatur, Kunst, Film und Musik. Hrsg. von Tilmann Altenberg u. Klaus Meyer-Minnemann. Hamburg 2007.

Hein, Michael: Zwischen Panel und Strip. Auf der Suche nach der ausgelassenen Zeit. In: Hein, Michael, Michael Hüners et. al.: Ästhetik des Comic. Berlin 2002.

Heine, Heinrich: Die Harzreise. In: Ders. Reisebilder. Mit einem Nachwort von Joseph A. Kruse und zeitgenössischen Illustrationen. Frankfurt am Main 1980.

Heinichen, F. A.: Pons Globalwörterbuch. Heinichen. Latein – Deutsch. Stuttgart, Düsseldorf u. Leipzig 1999.

Held, Claudia: Familienglück auf Bilderbogen. Die bürgerliche Familie des 19. Jahrhunderts im Spiegel der Neuruppiner Druckgraphik. Bonn 1992.

Henning, Mareike: Der Typus Ugolino. Paralyse als Darstellungsmodus des Wahnsinns. In: Busch, Werner et. al.: Füsslis Nachtmahr. Traum und Wahnsinn. Petersberg 2017.

Hergé: Die Juwelen der Sängerin. (Tim und Struppi. Band 20.). Hamburg 1999.

Hoffmann, Heinrich: Der Struwwelpeter oder lustige Geschichten und drollige Bilder. Nach der Druckfassung von 1859 unter der Berücksichtigung der Handschriften herausgegeben von Peter von Matt. Stuttgart 2009.

Holtei, Karl: D. Gott grüß dich, Bruder Straubinger. Theaterlied 1839. In: Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon. http://www.liederlexikon.de/lieder/gott_gruess_dich_bruder_straubinger/editiond [konsultiert am 20.04.2017].

Holländer, Hans: Zeit-Zeichen der Malerei. In: Hein, Michael, Michael Hüners et. al.: Ästhetik des Comic. Berlin 2002.

Hosemann, Theodor: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 43. Schneewittchen (nach Grimm). http://www.bildindex.de/document/obj00023872 [konsultiert am 30.05.2017].

Howard, Ryan: Punch and Judy in 19th Century America. A History and Biographical Dictionary. North Carolina und London: 2013.

Homer: Die Odyssee. Deutsch von Wolfgang Schadewaldt. Reinbek bei Hamburg 2008.

Hope, Alex: Rulah Jungle Goddess. In: Perlen der Comicgeschichte. Good Girl Art Comics. Hrsg. von Eckhard Friedrich. Hannover 2016.

Hönge, Folker: Freigabebescheinigung FSK Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH. Tanz der Teufel. https://www.spio-fsk.de/asp/fskkarte.asp?pvid=571152 [08.11.2017].

Hughes, Adam: Betty & Veronica. Mamaroneck 2017.

Hübner, Peter W.: Eine Speisekarte. https://juliushuebner.wordpress.com/2014/10/08/eine-speisekarte/ [konsultiert am 19.05.2017].

Ille, Eduard: Till Eulenspiegel. Dritter Bogen. Münchener Bilderbogen Nr. 589. https://www.bildindex.de/document/obj00110324/?medium=mi08049d11 [konsultiert am 02.08.2015].

Ille, Eduard: Till Eulenspiegel. Dritter Bogen. Münchener Bilderbogen Nr. 589. http://objektkatalog.gnm.de/objekt/H4170 [konsultiert am 02.08.2018].

Jodorowsky, Alejandro und Marianne Costa: Der Weg des Tarot. Aus dem Spanischen von Silke Kleemann. Aitrang 2008.

Jung, Jochen: Märchen, Sagen und Abenteuer auf alten Bilderbogen neu erzählt von Autoren unserer Zeit. Hrsg. von Jochen Jung. München 1974.

Kagelmann, Jürgen: Who's who im Comic. Hrsg. von Jürgen Kagelmann. München 1997.

Kaufman, J. B.: Donald Duck. In: Ted Osborne et. al.: Walt Disney presents Silly Symphonies The Sunday Newspaper Comics Volume Two 1935 to 1939. San Diego 2016.

Kempis, Thomas: Die Nachfolge Christi von Thomas von Kempis, neu übersetzt und mit einer Nachlese und Anwendung zu jedem Kapitel versehen von Johannes Gossner. Leipzig 1839.

Kohlmann, Theodor: Zur Geschichte des Bilderbogens. In: Die große Welt in kleinen Bildern. Berliner Bilderbogen aus zwei Jahrhunderten. Hrsg. von der Stiftung Stadtmuseum Berlin. Berlin 1999. S. 13.

Kolb, Gustav und J. Altenhöfer (Hg.): Münchhausen! In: Allgemeine Zeitung. Beilage. Mit allerhöchsten Privilegien 34 (03.02.1840).

Kommersbücher / Commersbücher:

> Silcher, Fr. u. Fr. Erk: Allgemeines Deutsches Commersbuch. Unter musikalischer Redaction von Fr. Silcher und Fr. Erk. Hrsg. von Fr. Silcher und Fr. Erk. Lahr u. Leipzig 1859.
>
> Silcher, Fr. u. Fr. Erk: Allgemeines Deutsches Commersbuch. Unter musikalischer Redaktion von Fr. Silcher und Fr. Erk. Hrsg. von Fr. Silcher und Fr. Erk. Lahr 1883.
>
> Friedländer, Max: Kommersbuch. Herausgegeben und mit kritisch-historischen Anmerkungen versehen von Max Friedländer. Hrsg. von Max Friedländer. Leipzig o. J.

Koschnik, Leonore: Zur Einführung. In: In: Gier nach neuen Bildern. Flugblatt, Bilderbogen, Comicstrip. Hrsg. von Leonore Koschnick u. Benjamin Mortzfeld. Stuttgart 2017. S. 11.

Krahé, Hildegard: Lothar Meggendorfers Spielwelt. München 1983.

Kretschmer, Hildegard: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. Mit 32 Abbildungen. Stuttgart 2016.

Lacassin, Francis: The Comic Strip and Film Language. In: Film Quarterly Vol. 26, 1 (Autumn, 1972).

Latacz, Joachim: Homers Ilias. Studien zu Dichter, Werk und Rezeption. Berlin u. Boston 2014.

Lauer, Bernhard (Hg.): Brüder Grimm-Journal 9 (2017).

Lefler, Heinrich: Dornröschen. Wien: Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien [um. 1900] (= Bilderbogen für Schule und Haus Nr. 38.).

Lehnert, Johann Heinrich: Mährchenkranz für Kinder. Der erheiternden Unterhaltung besonders im Familienkreise geweiht. Berlin 1829.

Löhr, Johann Andreas Christian: Das Buch der Mährchen. Leipzig 1819/20.

Lombardi, Ken: „Family Guy": Brian Griffin comes back from the dead. https://www.cbsnews.com/news/family-guy-brian-griffin-back-from-the-dead/ [konsultiert am 01.02.2018]

Loriot: Loriot 14. Weihnachten bei Hoppenstedts. ARD 1997.

Lucas, George: Star Wars: Episode I. The Phantom Manace. USA 1999.

Maase, Kaspar: Die Kinder der Massenkultur. Kontroversen um Schmutz und Schund seit dem Kaiserreich. Frankfurt am Main: 2012.

Maase, Kaspar: Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850 – 1970. Frankfurt am Main 1997.

MacFarlane, Seth: Family Guy. Los Angeles ab 1999.

Meyer-Minnemann, Klaus: Zur Entstehung, Konzeption und Wirkung des Don Quijote in der europäischen Literatur. In: Europäische Dimensionen des Don Quijote in Literatur, Kunst, Film und Musik. Hrsg. von Tilmann Altenberg u. Klaus Meyer-Minnemann. Hamburg 2007.

Mälzer, Nathalie: Taxonomien von Bild-Text-Beziehungen im Comic. In: Nathalie Mälzer (Hg.): Comics. Übersetzungen und Adaptionen. Berlin 2015.

May, Karl: Mein Leben und Streben. Autobiographische Schriften. Berlin o. J.

McCarthy, Dan: American Sky-Scraper is a modern Tower of Babel. In: Maresca, Peter (Hrsg.): Society is nix. Gleeful anarchy at the dawn of the american comic strip 1895 – 1915. Palo Alto 2012.

McCloud, Scott: Comics machen. Alles über Comics, Manga und Graphic Novels. Hamburg 2007.

McCloud, Scott: Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst. Hamburg 2001.

Meggendorfer, Lothar: Die Gnomen und das Kartenhaus. Das lüsterne Wildschwein. Der brave Karo. Drei lustige Geschichten von Lothar Meggendorfer. Mit Versen von Franz Bonn. http://publikationsserver.tu-braunschweig.de/receive/dbbs_mods_00034098 [konsultiert am 09.02.2017].

Menninghaus, Winfried: Lob des Unsinns. Über Kant, Tieck und Blaubart. Frankfurt am Main 1995.

Meskin, Aaron: Defining Comics? http://www.jstor.org/stable/4622260 [konsultiert am 29.11.2016].

Messmer, Otto: Felix the Cat vom 15.07.1928

Mhan, Pop u. Keith Giffen: Desperate Times. Burbank 2013 (=He-Man and the Masters Of The Universe #1).

Minuth, Johannes: Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte. Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst. Frankfurt am Main 1996.

Mortzfeld, Benjamin: Der unstillbare Hunger nach Bildnachrichten. In: Gier nach neuen Bildern. Flugblatt, Bilderbogen, Comicstrip. Hrsg. von Leonore Koschnick u. Benjamin Mortzfeld. Stuttgart 2017.

Musäus, Johann Karl August: Richilde. In: ders.: Volksmärchen der Deutschen.

Muybridges, Eadweard: Woman Descending Steps. http://fineartamerica.com/featured/woman-descending-steps-eadweard-muybridge.html. [konsultiert am 30.07.2018].

Mühler, Heinrich: Aus dem Wirtshaus komm‘ ich heraus. (Grad‘ aus dem Wirtshaus nun komm‘ ich heraus). http://www.lieder-archiv.de/aus_dem_wirtshaus_komm_ich_heraus-notenblatt_600563.html [konsultiert am 29.03.2017].

Müller, Carl Theodor: A. Ey grüß dich Broder Strasburger. Erstdruck des Textes 1824. In: Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon. http://www.liederlexikon.de/lieder/gott_gruess_dich_bruder_straubinger/editiona [konsultiert am 20.04.2017].

Müller, Carl Theodor: B. Gott grüß dich, Bruder Straubinger. Handschriftliches Liederbuch 1835. In: Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon. http://www.liederlexikon.de/lieder/gott_gruess_dich_bruder_straubinger/editionb [konsultiert am 20.04.2017].

Müller, Carl Theodor: C. Gott grüß dir, Bruder Straubinger. Studentenliederbuch 1837. In: Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon. http://www.liederlexikon.de/lieder/gott_gruess_dich_bruder_straubinger/editionc [konsultiert am 20.04.2017].

Müller, Carl Theodor: E. Gott grüß dich, Bruder Straubinger. Mündliche Überlieferung 1843. In: Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon. http http://www.liederlexikon.de/lieder/gott_gruess_dich_bruder_straubinger/editione [konsultiert am 20.04.2017].

Müller, Carl Theodor: F. Gott grüß dir Bruder Straubinger. Gebrauchsliederbuch 1844. In: Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon.

http://www.liederlexikon.de/lieder/gott_gruess_dich_bruder_straubinger/editionf [konsultiert am 20.04.2017].

Nünlist, René: Eris. In: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Herausgegeben von Hubert Cancik u. Helmuth Schneider. Band 4: Epo – Gro. Stuttgart 1998.

Osborne, Ted und Al Taliaferro: Silly Symphony featuring Donald Duck by Walt Disney. In: Ted Osborne et. al.: Walt Disney presents Silly Symphonies The Sunday Newspaper Comics Volume Two 1935 to 1939. San Diego 2016.

Packard, Stephan: Gesellschaft für Comicforschung. Publikationen. http://www.comicgesellschaft.de/category/comicgesellschaft/publications/ [konsultiert am 15.04.2019].

Parker, Trey und Matt Stone: South Park. http://www.southpark.de/alle-episoden [konsultiert am 29.01.2018].

Platthaus, Andreas: Ein Prinz, der unter den Helden ein König ist. Wie Harold Foster aus seinem Leben die Abenteuer von Prinz Eisenherz gewann. In: Klassiker der Comic Literatur. Ausgewählt vom F.A.Z.-Feuilleton 3. Frankfurt am Main 2005.

Perrault, Charles: Blaubart. Ein Märchen. In: Distelmaier-Haas, Doris (Hg.): Charles Perrault. Sämtliche Märchen. Mit 10 Illustrationen von Gustave Doré. Übersetzung und Nachwort von Doris Distelmaier-Haas. Stuttgart 1986.

Perrault, Charles: Meister Kater oder Der gestiefelte Kater. Ein Märchen. In: Distelmaier-Haas, Doris (Hg.): Charles Perrault. Sämtliche Märchen. Mit 10 Illustrationen von Gustave Doré. Übersetzung und Nachwort von Doris Distelmaier-Haas. Stuttgart 1986.

Perrault, Charles: Rotkäppchen. In: Distelmaier-Haas, Doris (Hg.): Charles Perrault. Sämtliche Märchen. Mit 10 Illustrationen von Gustave Doré. Übersetzung und Nachwort von Doris Distelmaier-Haas. Stuttgart 1986.

Perry, George und Alan Aldridge: The Penguin Book of Comics. Middlesex 1967.

Platthaus, Andreas: Die 101 wichtigsten Fragen. Comics und Manga. München 2008.

Pocci, Franz: Das lustige Märlein vom kleinen Frieder mit seinem Vogelrohr und seiner Geige. München 1839.

Preuß, Axel und Angelika Andrzejewski: Der gute Mensch von Sezuan. Parabelstück von Bertolt Brecht. Musik von Paul Dessau. Materialmappe. Braunschweig 2013.

Raible, W.: Lügenchronik des Freiherrn von Münchhausen oder seine Reisen und Abenteuer zu Wasser und zu Land. Mit Abbildungen. Neu erzählt von W. Raible. Reutlingen 1850.

Ramachandran, Vilayanur S. u. Stuart M. Anstis: Die Wahrnehmung von Scheinbewegung. In: Spektrum der Wissenschaft 8 (1986).

Ramberg, Johann Heinrich: Tyll Eulenspiegel. In 55. Radierungen. Text nach der Jahrmarkts-Ausgabe. Mit einem Nachwort von Georg Bollenbeck. Dortmund 1980.

Reiner, Rob: When Harry Met Sally. USA 1989.

Rosa, Don: Onkel Dagobert. Sein Leben, seine Milliarden. Die Biografie von Don Rosa. Köln 2011.

Ruttman, Irene (Hg.): Nachwort. In: Wunderbare Reisen zu Wasser und Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. Nach der Ausgabe von 1788. Mit einem Anhang älterer Lügendichtungen. Stuttgart 2000.

Sackmann, Eckart: Bunte Kriegsbilderbogen. In: Deutsche Comicforschung 2008. Hrsg. von Eckart Sackmann. Hildesheim 2007.

Sackmann, Eckart: Das 19. Jahrhundert – vom Bilderbogen zur Comic Section. In: Deutsche Comicforschung 2013. Hrsg, von Eckart Sackmann. Hildesheim 2012.

Sackmann, Eckart: Der deutschsprachige Comic vor ‚Max und Moritz'. In: Eckart Sackmann: Deutsche Comicforschung 2015. Leipzig 2014.

Sackmann, Eckart: ‚Die Braune Post'. Die Nazis und die Sprechblase. In: Deutsche Comicforschung 2016. Hrsg. von Eckart Sackmann. Leipzig: 2015.

Sackmann, Eckart: Frühe ‚Micky Maus'. Zeitungsstrips in Deutschland. In: Deutsche Comicforschung 2016. Hrsg. von Eckart Sackmann. Leipzig 2015.

Sackmann, Eckart: Comic. Kommentierte Definition. http://www.comicforschung.de/pdf/dc10_6-9.pdf [konsultiert am 29.11.2016].

Sackmann, Eckart: Lothar Meggendorfer – der Verwandlungskünstler. In: Deutsche Comicforschung 2017. Hrsg. von Eckart Sackmann. Hildesheim: 2016.

Sackmann, Eckart: Memlings ‚Turiner Passion'. In: Deutsche Comicforschung 2007. Hrsg. von Eckart Sackmann. Hildesheim 2006.

Sackmann, Eckart: Neuruppiner Bilderbogen. Unveröffentlichte Auswertung des Zettelkatalogs der Neuruppiner Bilderbogen Gustav Kühns und Oehmigke & Riemschneiders. Ohne Datum.

Sackmann, Eckart: Propaganda im 1. Weltkrieg: Lustige Blätter in ‚ernster Zeit'. In: Deutsche Comicforschung 2014. Hrsg. von Eckart Sackmann. Hildesheim 2013.

Sackmann, Eckart: Worte auf den Weg. In: Deutsche Comicforschung 2015. Hrsg. von Eckart Sackmann. Hildesheim: 2014.

Sausverd, Antoine: Les Cousins Germains De Plick et Plock. http://www.topfferiana.fr/2010/11/les-cousins-germains-de-plick-et-plock/ [konsultiert am 31.07.2018].

Sausverd, Antoine: Trajectoires. http://www.topfferiana.fr/2015/12/trajectoires/ [konsultiert am 06.06.2018].

Schade, Ernst: Der Kinder- und Jugendschriftsteller Albert Ludwig Grimm und sein Werk. In: Albert Ludewig Grimm: KinderMährchen. Mit einem Nachwort und Kommentar von Ernst Schade. Hildesheim 1992.

Scheffel, Joseph Victor: Altassyrisch. In: Joseph Victor von Scheffels sämtliche Werke. Mit acht Kunstbeilagen nach Gemälden von E. Grützner, A. Liezenmayer, Anton von Werner u. a., einer Karte und drei Handschriften. Leipzig 1916 (=Band 4; Gaudeamus). http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/scheffel_sw4/0026 [konsultiert am 27.04.2017].

Scheffel, Joseph Victor: Das Hildebrandlied. Hiltĩbraht entĩ Hadhubrant. In: Joseph Victor von Scheffels sämtliche Werke. Mit acht Kunstbeilagen nach Gemälden von E. Grützner, A. Liezenmayer, Anton von Werner u. a., einer Karte und drei Handschriften. Leipzig 1916 (=Band 4; Gaudeamus). http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/scheffel_sw4/0036 [konsultiert am 25.04.2017].

Scheffel, Josef Viktor: Im schwarzen Wallfisch. Altassysrisch. KV-Liederbuch Seite 131.

https://www.markomannenwiki.de/index.php?title=Im_schwarzen_Walfisch_zu_Askalon [konsultiert am 31.07.2018].

Scheffel, Joseph Victor u. Volksweise: Im schwarzen Walfisch zu Askalon. https://archive.org/details/imslp-schwarzen-walfisch-zu-askalon-folk-songs-german [konsultiert am 10.04.2016].

[Art.] Pantoffel. In: Deutsche Idiomatik. Wörterbuch der deutschen Redewendungen im Kontext. Hrsg. von Hans Schemann. Berlin / Boston 2011

Scherenberg, Hermann: Der Jude im Dorn. Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Nr. 182, http://www.bildindex.de/document/obj00024040?part=0&medium=mi08055d13 [Konsultiert am 08.08.2017].

Scherer, Georg: Deutsche Volkslieder mit ihren eigenthümlichen Singweisen. Gesammelt und herausgegeben von Georg Scherer. Mit einer Radierung nach Moriz von Schwind und 54 Holzschnitten nach Original-Zeichnungen von Jacob Grünenwald, Andreas Müller, Carl Piloty, Arthur v. Ramberg, Ludwig Richter, Moriz v. Schwind und Alexander Strähuber. Die vierstimmige Bearbeitung der Melodien (sür Sopran, Alt, Tenor und Baß, zugleich für Klavier) von R. M. Kunz. Ohne Ort 1863.

Schiller, Friedrich: Avanturen des neuen Telemachs. Eine Geschichte in Bildern. Texte von Ludwig Ferdinand Huber. Mit einem Nachwort herausgegeben von Karl Riha. Frankfurt am Main 1987.

Schikowski, Klaus: Die großen Künstler des Comics. Hamburg 2009.

Schneidauf, Forstrath et. al.: Des Freiherrn von Münchhausen höchst wunderbare Abentheuer aus Reisen zu Wasser und zu Lande und in Feldzügen. Auf's neue herausgegeben von dem Forstrath Schneidauf und dem Pfarrer Zante. Reutlingen 1836.

[Art.]Unter dem Pantoffel stehen. In: Duden. Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik. Mehr als 10 000 feste Wendungen, Redensarten und Sprichwörter. Hrsg. von Werner Scholze-Stubenrecht u. Angelika Haller-Wolf. Berlin 2016.

Scholz, Martin: Donald Duck. Wenn Enten Gänse essen. http://www.fr.de/panorama/donald-duck-wenn-enten-gaense-essen-a-958879 [konsultiert am 01.12.2017].

Schulz, Charles M.: The Complete Peanuts. 1950 to 1952. Seattle 2004.

Schwab, Gustav: Die schönsten Sagen des klassischen Altertums. Ausgewählt von Hans Friedrich Blunck. Bayreuth 1989.

Schäfer, Frank: Abenteurer mit Tusche und Graphit. http://www.zeit.de/kultur/literatur/2012-03/moebius-jean-giraud-comic [konsultiert am 26.01.2018].

[Art.] Aschenbrödel (Aschenputtel). In: Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. Hrsg. von Elmar Seebold. Berlin u. New York 2002.

[Art.] Knaster. In: Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. Hrsg. von Elmar Seebold. Berlin u. New York 2002.

[Art.]Pantoffel. In: Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. Hrsg. von Elmar Seebold. Berlin u. New York 2002.

Singer, Samuel: Thesaurus proverbiorum medii aevi: Linke – Niere. Berlin 1999.

Simmler, Wilhelm: Münchhausen's Fahrten und Abenteuer 1. Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 172. https://www.bildindex.de/document/obj00024002?part=0&medium=mi08055d03 [konsultiert am 02.08.2018].

Simmler, Wilhelm: Münchhausen's Fahrten und Abenteuer 2. Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 173. https://www.bildindex.de/document/obj00024003?part=0&medium=mi08055d04 [konsultiert am 05.04.2018]

Simmler, Wilhelm: Münchhausen's Fahrten und Abenteuer 1. Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 172. https://www.europeana.eu/portal/de/record/08547/sgml_eu_php_obj_gr018034.html?q=M%C3%BCnchhausen%27s+Fahrten+und+Abenteuer [konsultiert am 05.04.2018]

Simmler, Wilhelm: Münchhausen's Fahrten und Abenteuer 2. Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 173. https://www.europeana.eu/portal/de/record/08547/sgml_eu_php_obj_gr018035.html?q=M%C3%BCnchhausen%27s+Fahrten+und+Abenteuer [konsultiert am 05.04.2018]

Smith, Joel: More than One: Sources of Serialism. In: Record of the Art Museum. Record of the Art Museum, Princeton University 67 (2008).

Smolderen, Thierry und Alexandre Clerisse: Ein diabolischer Sommer. Hamburg 2016.

Smolderen, Thierry: The Origins Of Comics. From Hogarth to Winsor McCay. Translated by Bart Beaty and Nick Nguyen. Jackson 2014.

Stadt Naumburg: Naumburger Hussiten-Kirschfest. http://hussiten-kirschfest.de/startseite.html [konsultiert am 10.05.2017].

Stevenson, Robert Louis: Dr. Jekyll und Mr. Hyde. Aus dem Englischen übersetzt von Hermann Wilhelm Draber. Stuttgart 1984.

Stula, Hans: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Ein Gesamtverzeichnis der zwischen 1867 und 1873 erstmalig im Verlag Gustav Weise in Stuttgart herausgegebenen Bilderbogen. Für Sammler und Liebhaber populärer Druckgraphik erläutert und kommentiert von Hans Stula. Hannover 1980.

Stölzle, Ignaz: Hansel und Grethel. Münchener Bilderbogen Nr. 31. und: http://www.bildindex.de/document/obj00120198/mi08043f04/?part=0 [konsultiert am 27.07.2017].

Szczepaniak, Monika: Männer in Blau. Blaubart-Bilder in der deutschsprachigen Literatur. Köln 2005.

Till, Wolfgang: Vorwort. In: Krahé, Hildegard (Hg.): Lothar Meggendorfers Spielwelt. München 1983.

Töpffer, Rodolphe: Der kühle Bräutigam. Die Abenteuer des Herrn Cryptogam zu Wasser und zu Lande. Hamburg 1968.

Töpffer, Rodolphe: Komische Bildromane. Erster u. Zweiter Band. Leipzig o. J.

Töpffer, Rodolphe: Essai de physiognomie. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8529034f [konsultiert am 02.04.2019].

Teltow, Andreas: ‚Bunte Kriegsbilderbogen' – zum zweiten. In: Deutsche Comicforschung 2014. Hrsg. von Eckart Sackmann. Hildesheim 2013.

Taliaferro, Al u. Merrill DeMaris: Mother Pluto. In: Silly Symphonies Vol. 2. Featuring The Three Little Pigs. From The Disney Vaults! The Complete Comics: 1935 – 1939. Hrsg. von Ted Adams. San Diego 2016 (= The Library Of American Comics).

Thöne, Friedrich u. Thomas Poensgen: Eulenspiegel. http://www.rdklabor.de/wiki/Eulenspiegel [konsultiert am 12.03.2018].

Ullrich, Wolfgang: Haben wollen. Wie funktioniert die Konsumkultur? Frankfurt am Main 2006.

Universitätsbibliothek Regensburg (Web-Redaktion): Die Schattenkunst im 19. Jahrhundert. http://www.uni-regensburg.de/bibliothek/bilderbogen/schwarze-kunst/schattenkunst/index.html [konsultiert am 14.02.2018].

Universität Regensburg Web-Redaktion. https://www.uni-regensburg.de/bibliothek/bilderbogen/muenchener-bilderbogen/holzstich/index.html [konsultiert am 09.04.2019].

Urbino, Eduardo: Cervantes Project. Est. 1995. TAMU Departement of Hispanic Studies, Center for the Study of Digital Libraries u. Dr. Fred Jehle: http://cervantes.dh.tamu.edu/ [konsultiert am: 03.04.2018].

Urbino, Eduardo: Cervantes Project. Est. 1995: TAMU Departement of Hispanic Studies, Center for the Study of Digital Libraries u. Dr. Fred Jehle: Oconography of Don Quixote. http://cervantes.dh.tamu.edu/dqiDisplayInterface/doSearchImages.jsp?id=1586&page=1&orderBy=1 [konsultiert am: 03.04.2018].

Uther, Hans-Jörg: Handbuch zu den ‚Kinder- und Hausmärchen' der Brüder Grimm. Entstehung – Wirkung – Interpretation. Berlin u. Boston 2013.

Vance, William u. Greg: Die teuflischen Augen. In: dies.: Bruno Brazil. Gesamtausgabe Bd. 1. Köln 2013.

Verbeek, Gustave: How Cholly Was Hoist With His Own Petard. In: Peter Maresca: Society Is Nix. Gleeful Anarchy at The Dawn of The American Comic Strip 1895 – 1915. Los Altos 2012.

VideoRaider: Tanz der Teufel. Eine Retrospektive. http://www.schnittberichte.com/artikel.php?ID=54 [10.03.2015].

Voß, Johann Heinrich: Homers Ilias. Erster Band. Stereotyp=Ausgabe. Mit einer Karte von Troja. Stuttgart u. Tübingen 1839.

Vulpius, Christian August: Geschichte der auf der Insul Brolingsbrogh errichteten Kolonie. I. – V. Theil also erster Hand. Mit Kupfern. Weimar: Goethe- und Schiller Archiv: GSA 114/88.

Wachowski, Lana und Andrew Wachowski: Matrix. USA 1999.

Wallace, Tommy Lee: Stephen Kings ES. USA 1990.

Watzlawick, Paul: Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn, Täuschung, Verstehen. München 2009.

Weise, Gustav: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Stuttgart ab 1866.

Wertham, Frederic: Seduction of the Innocent. New York 1954.

Widmaier, Tobias: Gott grüß dich, Bruder Straubinger. In: Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon. http://www.liederlexikon.de/lieder/gott_gruess_dich_bruder_straubinger/ [konsultiert am 19.04.2017].

Wiebel Bernhard: Münchhausen Bibliothek Zürich: http://www.munchausen.org/documents/9dMuenchhausen-BilderbogenWEB02-09.pdf [konsultiert am 05.04.2018].

Zaepernick, Gertraud: Neuruppiner Bilderbogen der Firma Gustav Kühn. Mit einem Beitrag von Wilhelm Fraenger. Leipzig 1971.

Zettler, Hela u. Bärbel Reißmann: Winckelmann & Söhne. In: Die große Welt in kleinen Bildern. Berliner Bilderbogen aus zwei Jahrhunderten. Hrsg. von der Stiftung Stadtmuseum Berlin. Berlin 1999.

Korpusgrundlagen

Die Bilderbogen stammen, wenn nicht anders angegeben, aus einer der folgenden Publikationen (eine genaue Zuordnung findet sich im Korpus):

Dänhardt, Reimar: Märchen auf einen Blick. Münchener Bilderbogen des 19. Jahrhunderts. Berlin 1989.

Hirte, Werner: Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus Bilderbogen. Berlin 1982.

Hirte, Werner: Die Schwiegermutter und das Krokodil. 111 bunte Bilderbogen für alle Land- und Stadtbewohner soweit der Himmel blau ist. Berlin 1975.

Roth, Eugen: Alte deutsche Bilderbogen. Schnurriges und Schauriges, Heiteres und Trauriges, was Biedermeiers Herz bewegt, Stalling hat es neu verlegt. Oldenburg 1967.

Schwarze, Michael: Eine lustige Gesellschaft. 100 Münchener Bilderbogen in einem Band. Mit einem Vorwort von Michael Schwarze. Zürich 1978.

Weise, Gustav: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Privatsammlung. Stuttgart 1867 – 1873.

Wilhelm Busch: Sämtliche Bilderbogen in einem Band. Mit einem Vorwort von Michael Schwarze. Zürich 1979.

Verschiedene: Märchen im Bild 1850 – 1900. Ausstellung des Reichstadtmuseums Rothenburg ob der Tauber. 31.10.2016 – 28.02.2017.

Abbildungsverzeichnis

S. 20. Töpffer, Rodolphe: Histoire de Monsieur Cryptogame. 1845. Kupferstich und Autografie.

S. 27. Abb. 1: Detail. Neuruppiner Bilderbogen Nr. 5729, Gustav Kühn: Leonore., Korpus 628.

S. 28. Abb. 2: Neuruppiner Bilderbogen o. Nr., Gustav Kühn: Himmels-Brief., Korpus 41., Berliner Bilderbogen Nr. 6: Rinaldo Rinaldini., Korpus 629, Münchener Bilderbogen Nr. 193: Der Froschkönig., Korpus 15.

S. 29. Abb. 3: Neuruppiner Bilderbogen Nr. 1292, Gustav Kühn: Heilige Bilder aus der Bibel., Korpus 42. Und: Neuruppiner Bilderbogen Nr. 3082, Gustav Kühn: Sprichwörter., Korpus 50. Und: Münchener Bilderbogen Nr. 39: Herr Petermann und sein Hund Tiras., Korpus 387.

S. 40. Abb. 4: Julian Auringer: Beispiel der weiten Sequenz.

S. 40. Abb. 5: Julian Auringer: Zwei Formen der engen Sequenz.

S. 41. Abb. 6: Alizée Bingöllü. Still (isoliertes Einzelbild) und Sequenz im detemporalisierten Filmstreifen. Dumesnil, Maximilien und Lorenzo Papace: The Well. https://vimeo.com/10883508 [konsultiert am 27.03.2019].

S. 42. Abb. 7: Eadweard Muybridge: Woman Descending Steps. Muybridge, Eadweard: Woman Descending Steps. https://de.wikipedia.org/wiki/Akt,_eine_Treppe_herabsteigend_Nr._2#/media/File:Female_nude_motion_study_by_Eadweard_Muybridge_(2).jpg. [Konsultiert am 16.04.2019].

S. 42. Abb. 8: Alizée Bingöllü. Still (isoliertes Einzelbild). Dumesnil, Maximilien und Lorenzo Papace: The Well. https://vimeo.com/10883508 [konsultiert am 27.03.2019].

S. 43. Abb. 9: Eadweard Muybridges (Detail). Eadweard Muybridge: Woman Descending Steps. Muybridge, Eadweard: Woman Descending Steps. http://fineartamerica.com/featured/woman-descending-steps-eadweard-muybridge.html. [Konsultiert am 04.02.2016].

S. 45. Abb. 10: Martin Landor. Und: Martin Landor Detail. Digital restauriert von Julian Auringer. Baric, Jules Jean Antoine u. Kroknotski: Histoire de Martin Landor ou la Musique des Enfants. Paris 1865.

S. 52. Abb. 11: Berliner Bilderbogen Nr. 6: Rinaldo Rinaldini., Korpus 629. Vermutlich Ernst Litfaß. Korpus 692.

S. 53. Abb. 12: Münchener Bilderbogen Nr. 193: Der Froschkönig nach Grimm., Korpus 15.

S. 57. Abb. 13: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 221: Humoristische Thierscenen., Korpus 345.
S. 57. Abb. 14: Neuruppiner Bilderbogen Nr. 9848, Gustav Kühn: Der Eisbär und die Eskimos., Korpus 95.

S. 64. Ohne Nr.: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 100: Der Rattenfänger von Hameln., Korpus 225.

S. 68. Ohne Nr.: Neuruppiner Bilderbogen Nr. 4377, Gustav Kühn: Der Weg des Himmels und der Weg der Hölle. Korpus 46.

S. 70. Ohne Nr.: Les trois Chemins de l‘Éternité. Von Francois Georgin, Pellerin 1825 / 1850. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georgin_Fran%C3%A7ois,_The_3_Roads_to_Eter

nity,_1825_Cornell_CUL_PJM_1040_01.jpg [konsultiert am 03.05.2019]. Und: https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:3293750 [konsultiert am 03.05.2019].

S. 72. Ohne Nr.: Münchener Bilderbogen Nr. 355: Wie der Hase den Fuchs prellt., Korpus 470.

S. 74. Ohne Nr.: Zwei Details. Anthropomorpher Baumstamm und anthropomorphe Krähe. Münchener Bilderbogen Nr. 355: Wie der Hase den Fuchs prellt., Korpus 470.

S. 75. Ohne Nr.: Münchener Bilderbogen Nr. 836: Der arme Müllerbursche und das Kätzchen., Korpus 479.

S. 80. Ohne Nr.: Berliner Bilderbogen Nr. unbekannt: Forderung des Bauer Troll an den Maler Frank als derselbe ihn und seine ganze Familie malen sollte., Korpus 547.

S. 82. Ohne Nr.: Berliner Bilderbogen Nr. unbekannt: Antwort des Maler Frank, auf die Forderung des Bauer Troll, als derselbe ihn und seine ganze Familie malen sollte., Korpus 548.

S. 84. Ohne Nr.: Ernst Litfaß Nr. 30: Der Mahler an den Bauer., Nicht im Korpus.

S. 85. Ohne Nr.: Detail. Münchener Bilderbogen Nr. 216: Rapunzel nach Grimm von Otto Speckter 1857., Korpus 10. Detail.

S. 86. Ohne Nr.: Detail. Münchener Bilderbogen Nr. 216: Rapunzel nach Grimm von Otto Speckter 1857., Korpus 10. Detail.

S. 89. Ohne Nr.: Münchener Bilderbogen Nr. 216: Rapunzel nach Grimm von Otto Speckter 1857., Korpus 10.

S. 92. Ohne Nr.: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 124: Dornröschen., Korpus 11.

S. 93. Ohne Nr.: Vergleich: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 124: Dornröschen., Korpus 11. Und: Gustave Doré: La Belle au bois dormant. (1867)

S. 94. Ohne Nr.: Gustave Doré: La Belle au bois dormant. (1867)

S. 95. Ohne Nr.: Detail. Verlag der Gesellschaft für verfielfältigende Kunst Nr. 38: Dornröschen., Nicht Im Korpus.

S. 96. Ohne Nr.: Detail. Münchener Bilderbogen Nr. 193: Der Froschkönig nach Grimm., Korpus 15.

S. 98. Ohne Nr.: Neue Magdeburger Bilderbogen Nr. 610: Der Froschkönig., Korpus 631.

S. 101. Ohne Nr.: Münchener Bilderbogen Nr. 1000: Sneewittchen., Korpus 27.

S. 101. Ohne Nr.: Detail. Münchener Bilderbogen Nr. 1000: Sneewittchen., Korpus 27.

S. 101. Ohne Nr.: Detail. Verlag der Gesellschaft für verfielfältigende Kunst Nr. 38: Dornröschen., Nicht Im Korpus.

S. 103. Ohne Nr.: Detail. Münchener Bilderbogen Nr. 1000: Sneewittchen., Korpus 27.

S. 105. Ohne Nr.: Detail. Münchener Bilderbogen Nr. 48: Der gestiefelte Kater., Korpus 393.

S. 106. Ohne Nr.: Detail. Münchener Bilderbogen Nr. 48: Der gestiefelte Kater., Korpus 393.

S. 111. Ohne Nr.: Münchener Bilderbogen Nr. 122: Das Märlein vom kleinen Frieder mit der Geige., Korpus 633.

S. 116. Ohne Nr.: Münchner Bilderbogen Nr. 541: Die drei Spinnerinnen., Korpus 634.

S. 122. Ohne Nr.: Bilderbogen für Schule und Haus Nr. 8: Der Wolf und die sieben jungen Geißlein., Korpus 24.

S. 151. Ohne Nr.: Neuruppiner Bilderbogen Nr. 2170, Oehmigke & Riemschneider: Rinaldo Rinaldini., Korpus 35.

S. 153. Ohne Nr.: Neuruppiner Bilderbogen Nr. 3027, Oehmigke & Riemschneider: Der gestiefelte Kater., Korpus 490.

S. 161. Ohne Nr.: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 43: Sneewittchen (nach Grimm)., Korpus 170.

S. 170. Ohne Nr.: Neuruppiner Bilderbogen Nr. 4300, Gustav Kühn: Aschenbrödel oder der gläserne Pantoffel., Korpus 126.
S. 172. Ohne Nr.: Neuruppiner Bogen Nr. 1059, Gustav Kühn: Aschenbrödel, oder Geschichte vom gläsernen Pantöffelchen., Korpus 4.

S. 174. Ohne Nr.: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 71: Aschenputtel (nach Grimm)., Korpus 197.

S. 176. Ohne Nr.: Detail. Münchener Bilderbogen Nr. 923: Der Japanese und sein Kind., Korpus 578.

S. 178. Ohne Nr.: Detail. Münchener Bilderbogen Nr. 940: Die Gnomen und das Kartenhaus., Korpus 492. Und: Colomb, Georges (Christophe): Les Grenouilles et Les Cartes. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k962390v/f12.item.r=La%2520Jeunesse%2520illustr%25C3%25A9e.zoom [konsultiert am 10.02.2017]. Und: Colomb, Georges (Christophe) : Plick et Plock. Château des cartes. https://de.scribd.com/doc/42779987/Christophe-Plick-et-Plock-Chateau-de-cartes [konsultiert am 01.08.2018]. (Detail).

S. 184. Ohne Nr.: Detail. Münchener Bilderbogen Nr. 443: Die feindlichen Nachbarn, oder: Die Folgen der Musik., Korpus 630.

S. 185. Ohne Nr.: Detail. Münchener Bilderbogen Nr. 443: Die feindlichen Nachbarn, oder: Die Folgen der Musik., Korpus 630.

S. 189. Ohne Nr.: Detail. Münchener Bilderbogen Nr. 549: Die Folgen der Kraft., Nicht im Korpus.

S. 193. Ohne Nr.: Detail. Münchner Bilderbogen Nr. 1133: Blinder Eifer schadet nur., Korpus 469.

S. 195. Ohne Nr.: Julian Auringer: Schematische Darstellung der zeitlichen Verläufe des Bilderbogens Blinder Eifer schadet nur.

S. 200. Abb. 15: Detail. Münchener Bilderbogen Nr. 95: Blaubart., Korpus 411.

S. 202. Abb. 16: Panelskizze u. schematische Darstellung der Panelrezeption im Bilderbogen Blaubart., Korpus 411.

S. 210. Abb. 17: Detail. Neue Magdeburger Bilderbogen Nr. 613: Ritter Blaubart. Korpus 32. Foto: RothenburgMuseum, Rothenburg ob der Tauber, Sammlung Dr. Ludwig Schnurrer.

S. 210. Abb. 18: Detail. Neue Magdeburger Bilderbogen Nr. 613: Ritter Blaubart. Korpus 32. Foto: RothenburgMuseum, Rothenburg ob der Tauber, Sammlung Dr. Ludwig Schnurrer.

S. 212. Ohne Nr.: Neue Magdeburger Bilderbogen Nr. 613: Ritter Blaubart. Korpus 32. Foto: RothenburgMuseum, Rothenburg ob der Tauber, Sammlung Dr. Ludwig Schnurrer.

S. 213. Ohne Nr.: Münchener Bilderbogen Nr. 95: Blaubart., Korpus 411.

S. 214. Ohne Nr.: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 153: Ritter Blaubart., Korpus 277.

S. 219. Ohne Nr.: Münchener Bilderbogen Nr. 220: König Drosselbart. Korpus 7.

S. 220. Ohne Nr.: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 227: König Drosselbart. Korpus 351.

S. 224. Ohne Nr.: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 186: Eine Speisekarte., Korpus 310.

S.229. Ohne Nr.: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 52: Eine Morithat., Korpus 179.

S. 234. Ohne Nr.: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 139: Der Thierfang in Afrika., Korpus 263.

S. 251. Ohne Nr.: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 53: Hänsel und Grethel (nach Grimm)., Korpus 180.

S. 252. Ohne Nr.: Neuruppiner Bilderbogen Nr. 1136, Gustav Kühn Nr. 1136: Lehrreiche Geschichte von Martin und Ilse, oder das Pfefferkuchenhäuschen., Korpus 23.

S. 253. Ohne Nr.: Neuruppiner Bilderbogen Nr. 8656, Oehmigke & Riemschneider: Hansel und Grethel., Korpus 8. Foto: RothenburgMuseum, Rothenburg ob der Tauber, Sammlung Dr. Ludwig Schnurrer.

S. 255. Ohne Nr.: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 7: Lob der edlen Musica., Korpus 134.

S. 256. Ohne Nr.: Anonymus: Lob der edlen Musica. In: Silcher, Fr. u. Fr. Erk: Allgemeines Deutsches Commersbuch. Unter musikalischer Redaction von Fr. Silcher und Fr. Erk. Hrsg. von Fr. Silcher und Fr. Erk. Lahr u. Leipzig 1859.

S. 263. Ohne Nr.: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 8: Grad‘ aus dem Wirtshaus., Korpus 135.

S. 270. Ohne Nr.: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 61: Bruder Staubinger., Korpus 187.

S. 272. Ohne Nr.: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 67: Schneider’s Höllenfahrt., Korpus 193.

S. 276. Ohne Nr.: Julian Auringer: Panelstrukturskizze zu: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 67: Schneiders Höllenfahrt., Korpus 193.

S. 280. Ohne Nr.: Panelgruppe 2 (Ausschnitt) und Impressionspanel. Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 127: ’S war ’mal eine kleine Mann., Korpus 251.

S. 283. Ohne Nr. Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 127: ’S war ’mal eine kleine Mann., Korpus 251.

S. 285. Ohne Nr.: Detail. Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 156: Im schwarzen Wallfisch zu Askalon., Korpus 280

S. 286. Ohne Nr.: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 156: Im schwarzen Wallfisch zu Askalon., Korpus 280.

S. 289. Ohne Nr.: Neuruppiner Bilderbogen Nr. 9625: Im schwarzen Wallfisch zu Askalon., Korpus 566.

S. 291. Ohne Nr.: Scheffel, Joseph Victor u. Volksweise: Im schwarzen Walfisch zu Askalon. https://archive.org/details/imslp-schwarzen-walfisch-zu-askalon-folk-songs-german [konsultiert am 10.04.2016].

S. 291. Ohne Nr.: Julian Auringer: Bilderbogentranskription Partitur. Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 156: Im schwarzen Wallfisch zu Askalon., Korpus 280.

S. 292. Ohne Nr.: Abt, Franz: Das Hildebrandlied. Auch nach: Wenn ich dich bei mir betrachten thu. In: Silcher, Fr. u. Fr. Erk: Allgemeines Deutsches Commersbuch. Unter musikalischer Redaktion von Fr. Silcher und Fr. Erk. Hrsg. von Fr. Silcher und Fr. Erk. Lahr 1883.

S. 292. Ohne Nr.: Julian Auringer: Bilderbogentranskription Partitur. Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 179: Hildebrand und Hadubrand., Korpus 303.

S. 294. Ohne Nr.: Struktur und Detail: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 179: Hildebrand und Hadubrand., Korpus 303.

S. 295. Ohne Nr.: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 179: Hildebrand und Hadubrand., Korpus 303.

S. 297. Ohne Nr.: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 218: Die Hussiten vor Naumburg., Korpus 342.

S. 334. Ohne Nr.: Grandville: Bilder aus dem Staats- und Familienleben der Tiere. Erster Band. Mit einem Nachwort von Karl Riha. Frankfurt am Main 1976. S. 88.

S. 334. Ohne Nr.: Grandville: Bilder aus dem Staats- und Familienleben der Tiere. Zweiter Band. Mit einem Nachwort von Karl Riha. Frankfurt am Main 1976. S. 128.

S. 334. Ohne Nr.: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 111: Ein großes Käfersängerfest., Korpus 236.

S. 334. Ohne Nr.: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 22: Aus dem Reich der Elfen., Korpus 149.

S. 360. Ohne Nr.: Anonymus: Verschiedene Münchhausenillustrationen. In: Raible, W.: Lügenchronik des Freiherrn von Münchhausen oder seine Reisen und Abenteuer zu Wasser und zu Land. Mit Abbildungen. Neu erzählt von W. Raible. Reutlingen 1850.

S. 368. Ohne Nr.: Metapanelbereich. Detail. Münchener Bilderbogen Nr. 50: Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. Erster Bogen., Korpus 394.

S. 368. Ohne Nr.: Simultanbild. Detail. Münchener Bilderbogen Nr. 55: Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. Zweiter Bogen., Korpus 395.
S. 369. Ohne Nr.: Metapanel. Detail. Münchener Bilderbogen Nr. 232: Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. Dritter Bogen., Korpus 396.

S. 372. Ohne Nr.: Münchener Bilderbogen Nr. 50: Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. Erster Bogen., Korpus 394.

S. 373. Ohne Nr.: Münchener Bilderbogen Nr. 55: Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. Zweiter Bogen., Korpus 395.

S. 374. Ohne Nr.: Münchener Bilderbogen Nr. 232: Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. Dritter Bogen., Korpus 396
S. 375. Ohne Nr.: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 172: Münchhausen's Fahrten u. Abenteuer I., Korpus 296

S. 376. Ohne Nr.: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 173: Münchhausen's Fahrten u. Abenteuer II., Korpus 297

S. 401. Ohne Nr.: Münchener Bilderbogen Nr. 101: Kasperl-Theater. Erstes Stück: Kasperl als Rekrut in der Türkei., Korpus 413.

S. 402. Ohne Nr.: Münchener Bilderbogen Nr. 102: Kasperl-Theater. Zweites Stück: Don Juan., Korpus 414.

S. 403. Ohne Nr.: Münchener Bilderbogen Nr. 103: Kasperl-Theater. Drittes Stück: Frau Kasperl und die Köchin., Korpus 415.

S. 404. Ohne Nr.: Münchener Bilderbogen Nr. 104: Kasperl-Theater. Viertes Stück: Kasperl und der Teufel., Korpus 416.

S. 405. Ohne Nr.: Münchener Bilderbogen Nr. 105: Kasperl-Theater. Fünftes Stück: Das geheimnisvolle Thier., Korpus 417.

S. 406. Ohne Nr.: Münchener Bilderbogen Nr. 106: Kasperl-Theater. Sechstes Stück: Kasperl und der Tod., Korpus 418.

S. 407. Ohne Nr.: Münchener Bilderbogen Nr. 154: Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder. Mit schönen Sprüchlein. Erster Bogen., Korpus 435.

S. 408. Ohne Nr.: Münchener Bilderbogen Nr. 155: Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder. Mit schönen Sprüchlein. Zweiter Bogen., Korpus 436.

S. 409. Ohne Nr.: Münchener Bilderbogen Nr. 156: Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder. Mit schönen Sprüchlein. Dritter Bogen., Korpus 437.

S. 418. Ohne Nr.: Verzierung zwischen den Panels. Detail. Münchener Bilderbogen Nr. 589: Till Eulenspiegel. Erster Bogen., Korpus 545.

S. 420. Ohne Nr.: Münchener Bilderbogen Nr. 575: Till Eulenspiegel. Erster Bogen., Korpus 545.

S. 421. Ohne Nr.: Münchener Bilderbogen Nr. 576: Till Eulenspiegel. Zweiter Bogen., Korpus 546.

S. 430. Ohne Nr.: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 132: Scenen aus der Ilias I., Korpus 256.

S. 431. Ohne Nr.: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 133: Scenen aus der Ilias II., Korpus 257.

S. 432. Ohne Nr.: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 77: Die Irrfahrten des Odysseus I., Korpus 202.

S. 433. Ohne Nr.: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 78: Die Irrfahrten des Odysseus II., Korpus 203.

S. 436. Ohne Nr.: Detail. Panel 1. Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 222: Don Quixote I., Korpus 346. Und: Füssli, Johann Heinrich: Der Nachtmahr. 2. Fassung. 1790/91. In: Busch, Werner (Hg.) et. al.: Füsslis Nachtmahr. Traum und Wahnsinn. Petersberg 2017. Und: Doré, Gustave: Don Quixote. Erstes Bild. 1863.

S. 436. Ohne Nr.: Detail. Deutsche Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 222: Don Quixote. Erster Bogen., Korpus 346. Und: Grandville: Don Quijote. Neuntes Bild. In: Cervantes Saavedra, Miguel: Don Quijote. Aus dem Spanischen von Ludwig Braunfels. Mit 23 Illustrationen von Grandville. Mannheim 2012.

S. 437. Ohne Nr.: Detail. Deutsche Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 222: Don Quixote. Erster Bogen., Korpus 346. Und: Detail. Füssli, Johann Heinrich: Der Nachtmahr. 2. Fassung. 1790/91. In: Busch, Werner (Hg.) et. al.: Füsslis Nachtmahr. Traum und Wahnsinn. Petersberg 2017. Und: Doré, Gustave: Don Quixote. Erstes Bild. 1863.

S. 442. Ohne Nr.: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 222: Don Quixote II., Korpus 346.

S. 443. Ohne Nr.: Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt Nr. 223: Don Quixote II., Korpus 347.

Titel- und abschließende Illustration:

Titelbild: Bruder Studio. Detail. Münchener Bilderbogen Nr. 121: Hunde=Komödie. Korpus 426.

Abschließende Illustration: Ende gut, Alles gut. Detail. Münchener Bilderbogen Nr. 1012: Illustrirte [sic!] Sprichwörter. Zweiter Bogen., Nicht im Korpus.

Ende gut, Alles gut.

Bilderbogenkorpus

Titel	Nummer (Jahr)	Ort	Hrsg	Bildstruktur	Sequenziell	Bestand	
Geschichte der hl. Genofefa	2565 (1850/55)	NR	GK	Panelstruktur	JA	Märchen auf alten Bilderbögen neu erzählt	1
Tolle Streiche Till Eulenspiegels	1580 (1835/40)	NR	O & R	Panelstruktur	JA	Märchen auf alten Bilderbögen neu erzählt	2
							3
Aschenbrödel oder die Geschichte vom gläsernen Pantoffelchen	1059 (1835)	NR	GK	Panelstruktur	JA	Märchen auf alten Bilderbögen neu erzählt	4
Rotkäppchen	2368 (1880)	Magd	R & Co.	Panelstruktur	JA	Märchen auf alten Bilderbögen neu erzählt	5
Fundevogel (Franz von Pocci)	204 (1856)	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Märchen auf alten Bilderbögen neu erzählt	6
König Drosselbart	220 (1857)	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Märchen auf alten Bilderbögen neu erzählt	7
Hansel und Grethel.	8656	NR	O & R	Panelstruktur	JA	Reichstadtmuseum Rothenburg	8
							9
Rapunzel (Otto Speckter)	216 (1857)	M BB	B & S	Metapanel Typ 2	JA	Märchen auf alten Bilderbögen neu erzählt	10
Dornröschen	124 (1869)	Stutt (DBB)	GWV	Metapanel Typ 2	JA	Märchen auf alten Bilderbögen neu erzählt	11
Erzählung vom kleinen Däumling	1572 (1853/40)	NR	O & R	Panelstruktur	JA	Märchen auf alten Bilderbögen neu erzählt	12
Das Märchen vom Machandelbaume	179 (1856)	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Märchen auf alten Bilderbögen neu erzählt	13
Die Gänsemagd	87 (1851)	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Märchen auf alten Bilderbögen neu erzählt	14
Der Froschkönig (O. Speckter)	193 (1856)	M BB	B & S	Metapanel Typ 2	JA	Märchen auf alten Bilderbögen neu erzählt	15
Die sieben Schwaben	959 (1888)	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Märchen auf alten Bilderbögen neu erzählt	16
Brüderchen und Schwesterchen	231 (1857)	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Märchen auf alten Bilderbögen neu erzählt	17
							18
Die Sterntaler	235 (1858)	M BB	B & S	Metapanel Typ 2	JA	Märchen auf alten Bilderbögen neu erzählt	19
Geschichte von der Goldmarie und der Pechsophie	816 (1850)	Magd	R & Co.	Panelstruktur	JA	Märchen auf alten Bilderbögen neu erzählt	20
							21
Das singende Rohr	2326 (1845/50)	NR	GK	Panelstruktur	JA	Märchen auf alten Bilderbögen neu erzählt	22
Lehrreiche Geschichte von Martin und Ilse oder Das Pfefferkuchenhäuschen	1136 (1835/40)	NR	GK	Panelstruktur	JA	Märchen auf alten Bilderbögen neu erzählt	23
Der Wolf und die sieben jungen Geißlein	8 (1897)	Wien	BB für Schul	Metapanel Typ 3	JA	Märchen auf alten Bilderbögen neu erzählt	24
Der Zwerg Nase	8985 (1890)	NR	O & R	Panelstruktur	JA	Märchen auf alten Bilderbögen neu erzählt	25
Der beherzte Flötenspieler	1988 (1860)	Magd	R & Co.	Panelstruktur	JA	Märchen auf alten Bilderbögen neu erzählt	26
Sneewittchen	1000 (1890)	M BB	B & S	Metapanel Typ 2	JA	Märchen auf alten Bilderbögen neu erzählt	27
Rübezahl	8415 (1880/90)	NR	O & R	Panelstruktur	JA	Märchen auf alten Bilderbögen neu erzählt	28
Die Bremer Stadtmusikanten	1045 (1920/30)	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Märchen auf alten Bilderbögen neu erzählt	29
Die Sieben Raben	7654 (1880/85)	NR	GK	Panelstruktur	JA	Märchen auf alten Bilderbögen neu erzählt	30
Märchen von einem der auszog, das Gruseln zu lernen	241 (1858)	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Märchen auf alten Bilderbögen neu erzählt	31
Ritter Blaubart	613 (um 1905)	NMB	JJM	Panelstruktur	JA	Reichstadtmuseum Rothenburg	32
Die Jungfrau vom See	7252 (1880)	NR	O & R	Panelstruktur	JA	Märchen auf alten Bilderbögen neu erzählt	33
Erzählung vom tapfern Schneiderlein	1397 (1850/60)	Guben	F. Fechner	Panelstruktur	JA	Märchen auf alten Bilderbögen neu erzählt	34
Rinaldo Rinaldini	2170 (1835/40)	NR	O & R	Panelstruktur	JA	Märchen auf alten Bilderbögen neu erzählt	35
Anmuthige Geschichte von Schneeweißchen und Rosenroth	1103 (1835/1840)	NR	GK	Panelstruktur	JA	Märchen auf alten Bilderbögen neu erzählt	36
Erzählung vom Knüppel aus dem Sack	A 411 (1850)	?	?	Panelstruktur	JA	Märchen auf alten Bilderbögen neu erzählt	37
							38
							39
							40
Himmels-Brief	Unbekannt (vor 1815)	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	41
Heilige Bilder aus der Bibel	1292 (1840)	NR	GK	mehrere (monothem.) Bilder	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	42
Christlicher Haussegen für fromme Familien	1585 (1844)	NR	GK	mehrere Bilder	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	43
Adam und Eva nach der Vertreibung aus dem Paradiese	3000 (1850)	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	44
Der Tod des Gerechten - Der Tod des Gottlosen	3300 (1857)	NR	GK	mehrere Bilder (2)	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	45
Der Weg des Himmels und der Weg der Hölle	4377 (1831/62)	NR	GK	Metapanel Typ 1	JA	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	46
Josef im Gefängnis - Josef und Frau Potiphar	7663 (1883)	NR	GK	mehrere Bilder (2)	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	47
Verkehrte Welt	688 (1835)	NR	GK	Mehrere Bilder	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	48
Ohne Titel (Krähenwinkliade, Ausschnitt)	694 (1835)	NR	GK	Panelstruktur	JA	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	49
Sprichwörter	3082 (1855)	NR	GK	mehrere Bilder	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	50
16 neue Berliner Witze, noch ganz warm!	2163 (1849)	NR	GK	mehrere Bilder	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	51
Die Weiber-Mühle	5772 (1872)	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	52
Die sieben Stände im menschlichen Leben	7288 (1882)	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	53

Menniskans lefnadslopp	216 (1886)	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	54
Der Kaiserin von Rußland wird bei ihrer Ankunft in Berlin […]	Unbekannt (1829)	NR	GK	EInzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	55
Rummelpuff oder Berlin wie es ist und -trinkt	Unbekannt (1835)	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	56
Hinrichtung des Anfertigers der Höllenmaschine nebst seinen […]	Unbekannt (1863)	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	57
Das große Unglück auf der Eisenbahn zwischen Paris und Versailles	1493 (1842)	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	58
Familiengottesdienst im Königlichen Palais am Sterbetage […]	1313 (1840)	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	59
Der große Brand in Hamburg	1477 (1842)	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	60
Das merkwürdige Jahr 1848	Unbekannt (1848)	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	61
Feierlicher Einzug des Reichsverwesers in Frankfurt/Main	2070 (1848)	NR	GK	EInzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	62
Louis Napoleon Bonaparte hält in Paris große Heerschau	2144 (1849)	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	63
Das Familienleben der Königin Viktoria von England	2537 (1851)	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	64
Die große Überschwemmung im Jahre 1888	8421 (1888)	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	65
Die Errettung der Eingeschlossenen aus der Luegs-Höhle bei Graz	9268 (1894)	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	66
Tod Alexanders III. von Rußland am 1. Nov. 1894	9307 (1894)	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	67
Die Seeschlacht bei Hai Yang Tao in der Nähe der Jalu-Mündung	7298 (1894)	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	68
Die Ermordung des Präsidenten der französischen Republik Carnot	9291 (1894)	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	69
Die Landung des Capitain Dreyfuß in Frankreich	9610 (1899)	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	70
Die Aussteuer oder Bauer Klaus und der Freier	Unbekannt (1825/35)	NR	GK	Mehrere Bilder (2)	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	71
Lieber Herr Vetter … - Liebes-Geständnis	1545 (1843)	NR	GK	Mehrere Bilder (2)	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	72
Schulmeisters Röschen und Müllers Dörthe	2395 (1850)	NR	GK	Mehrere Bilder (2)	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	73
Die sieben Bitten der Ehemänner an ihre Frauen	Unbekannt (1825/35)	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	74
Ansprüche der modernen Frauen	2812 (1854)	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	75
Die Reue - Die Warnung	2803 (1854)	NR	GK	Mehrere Bilder (2)	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	76
Das Frühstück an der Quelle	2503 (1851)	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	77
Das Baierische Bier-Vergnügen im Garten-Lokal	3113 (1856)	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	78
Asiatisches Familienleben	3134 (1856)	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	79
Europäisches Familienleben	3135 (1856)	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	80
Sonst - Jetzt	2871 (1856)	NR	GK	Mehrere Bilder (2)	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	81
Rinaldo Rinaldini	4185 (1860)	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	82
Die Waisenkinder von Dohlenburg und die listigen Pfaffen des Klosters […]	4202 (1860)	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	83
Die wildgewordenen Bären	6185 (1857)	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	84
Aus der Berliner Verbrecherwelt	8992 (1891/92)	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	85
Ein gefahrvolles Abenteuer im Schnellzuge	8793 (1890)	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	86
Bei den Räubern der Campagna	9003 (1891/92)	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	87
Ein Opfer der Spielhölle auf Monaco	9013 (1891/92)	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	88
Hallerscher Stiefelknecht-Galopp	Unbekannt (1832/35)	NR	GK	Mehrere Bilder	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	89
Der Affe als Barbier, eine scherzhafte Erzählung	2320 (1850)	NR	GK	Panelstruktur	JA	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	90
Wo kommt das Brod her, lieber Vater?	2637 (1852)	NR	GK	Panelstruktur	JA	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	91
Frösche und Enten oder: Einer gönnt dem Anderen nichts.	4511 (1862/63)	NR	GK	Panelstruktur	JA	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	92
Polly und Molly	543 und 9624 (1900)	NR	GK	Panelstruktur	JA	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	93
Unrecht Gut gedeihet nimmer	9616 (1900)	NR	GK	Panelstruktur	JA	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	94
Der Eisbär und die Eskimos	9848 (1910)	NR	GK	Panelstruktur	JA	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	95
Ohne Titel	Unbekannt (vor 1825)	NR	GK	Mehrere Bilder	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	96
Bilder aus dem täglichen Leben	1061 (1835)	NR	GK	Mehrere Bilder	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	97
ABC aller Ländertrachten	1730 (1845)	NR	GK	Mehrere Bilder	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	98
Ohne Titel	1959 (1847)	NR	GK	Mehrere Bilder	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	99
Neueste kleine Blumensprache	2455 (1850)	NR	GK	Mehrere Bilder	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	100
Neujahrs- und Geburtstagswünsche	2039 (1848)	NR	GK	Mehrere Bilder	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	101
Ohen Titel	2842 (1854)	NR	GK	Mehrere Bilder	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	102
Ansicht des Schlosses Osborne - Ansicht des königlichen Palais in Berlin	3109 (1856)	NR	GK	mehrere Bilder (2)	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	103
Buntes Allerlei mit Versen	1788 (1846)	NR	GK	Mehrere Bilder	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	104
Ohne Titel	2261 (1849)	NR	GK	Mehrere Bilder	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	105
Ohne Titel	2275 (1849)	NR	GK	Mehrere Bilder	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	106
Ohne Titel	2458 (1851)	NR	GK	Mehrere Bilder	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	107
Blumenkörbe: vertraute Liebe weichet nicht … - Unter Rosen und Narzissen …	2487 (1851)	NR	GK	Einzelbild	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	108
Allerlei	2571 (1852)	NR	GK	Mehrere Bilder	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	109
Ohne Titel	2929 (1855)	NR	GK	Mehrere Bilder	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	110
Ohne Titel	2962 (1855)	NR	GK	Mehrere Bilder	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	111
Ohne Titel	8452 (1855)	NR	GK	Mehrere Bilder	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	112
ABC-Bilder	324 (1835)	NR	GK	Mehrere Bilder	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	113

Lotteriespiel für Kinder in neuen Figuren	1658 (1844)	NR	GK	Mehrere Bilder	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	114
Neues Bilder-ABC, Buchstabe C	1637 (1844)	NR	GK	Mehrere Bilder	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	115
Neues Bilder-ABC, Buchstabe L	1673 (1844)	NR	GK	Mehrere Bilder	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	116
Neue bildliche Darstellung verschiedener Zeitwörter	1919 (1919)	NR	GK	Mehrere Bilder	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	117
Heftumschlag: Knabe, Jüngling, Mann und Greis	413 (1850)	NR	GK	Mehrere Bilder (4)	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	118
Goldenes ABC für Jungfrauen, II. Blatt (Buchstaben N bis Z)	2332 (1850)	NR	GK	Mehrere Bilder	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	119
Bilder auf die Frage: Wann? und Wo?	2654 (1835)	NR	GK	Mehrere Bilder	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	120
Früheste Kindheit - Das spielende Kind	2501 (1851)	NR	GK	Mehrere Bilder	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	121
Ohne Titel	416 (1850)	NR	GK	Mehrere Bilder (4)	Nein	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	122
Der Sonnensohn	2081 (1848)	NR	GK	Panelstruktur	JA	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	123
Die Vogelfee	Unbekannt (1850)	NR	GK	Panelstruktur	JA	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	124
Die Reise in die Ferienzeit	2454 (1851)	NR	GK	Panelstruktur	JA	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	125
Aschenbrödel oder der gläserne Pantoffel	4300 (1861)	NR	GK	Panelstruktur	JA	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	126
Die Kürbisdiebe. / Der Springbrunnen	9722 (1903)	NR	GK	Panelstruktur	JA	Neuruppiner Bilderbögen Sammlung	127
Hans im Glück (nach Grimm). / Oscar Pletsch	1	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	128
Strand- und Seeleben in Holland. / Rud. Jordan	2	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Bilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	129
Die Mähr' von den sieben Schwaben. / Offterdinger	3	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	130
Allerlei Reisegelegenheit. / Aug. Beck	4	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	131
Aus dem Kinderleben. / C. F. Böttcher	5	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Bilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	132
Im Löwenkäfig. / F. Specht	6	Stutt (DBB)	GWV	Einzelbild	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	133
Lob der edlen Musica / Carl Reinhardt	7	Stutt (DBB)	GWV	Musik	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. OLMS!	134
Grad' aus dem Wirtshaus. / Carl Reinhardt	8	Stutt (DBB)	GWV	Musik	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	135
Bilder aus der Normandie. / Hugo Becker	9	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	136
Der Bauer und der Kobold. / H. Scherenberg	10	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	137
Die Gänsemagd (nach Grimm). / Carl Offterdinger	11	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	138
Im Cirkus. / Aug. Beck	12	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	139
Der Wilde Jäger. / A. Baur	13	Stutt (DBB)	GWV	Metapanel Typ 2	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	140
Auf der Straße. / P. Konewka	14	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	141
Aus deutscher Vorzeit. / Ludwig Burger	15	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	142
Der erste Versuch. / Hiddemann	16	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	143
Bilder aus der Wüste. / W. Gentz	17	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	144
Jägers Leid und Lust. / Simmler	18	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	145
Die 12 Arbeiten des Herkules. / Bertling	19	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	146
Im Park. / Specht	20	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	147
Götz von Berlichingen. / Carl Häberlin	21	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	148
Aus dem Reich der Elfen. / Th. Hosemann	22	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	149
Bilder aus Italien. / Hartmann	23	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	150
Kinder Spiel und Lust. / Oscar Pletsch	24	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	151
Die Reise nach Afrika. / Specht	25	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	152
Wald und Wild. / Kröner	26	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	153
Vom Rhein. / Scheuren	27	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	154
Allerhand Mühlen. / Reinhardt	28	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	155
Wettlauf zwischen Hase u. Swinegel. / Gustav Süs	29	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	156
Wenn Jemand eine Reise thut. / Th. Hosemann	30	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	157
Das Opfer eines Ofens. / Carl Offterdinger	32	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	158
Pester Krönungsscenen. / Aug. Beck	31	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	159
Deutsche Landsknechte. / Häberlin	33	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	160
Katzen und Hunde. / Specht	34	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	161
Auf der Kegelbahn. / Hiddemann	35	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	162
Verschiedene Ständchen. / Bosch	36	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	163
Die Jagd auf Sauen. / Deiker	37	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	164
Die Landschaftsmaler. / Hugo Becker	38	Stutt (DBB)	GWV	Einzelbild	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	165
Der Hase in der Stadt. / Reinhardt	39	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	166
Schicksale eines Löwen. / P. Meyerheim	40	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	167
Küstenbilder. / Eschke	41	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	168
Der Schneider von Ulm. / Carl Offterdinger	42	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	169
Sneewittchen (nach Grimm). / Th. Hosemann	43	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	170
Holländischer Winter. / Hilgers	44	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	171
Die versäumte Audienz. / Ludwig Burger	45	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	172

Auf dem Canton Appenzell. / W. Riesstahl	46	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	173
Schmetterlinge und Käfer. / Reinhardt	47	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	174
Mit kleinem fängt man an. / Carl Häberlin	48	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	175
Die entführte Wurst. / H. Scherenberg	49	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	176
Das Schießpulver. / A. Schrödter	50	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	177
Das Märchen von den Pilzen. / A. Schrödter	51	Stutt (DBB)	GWV	Einzelbild	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	178
Eine Morithat. / Reinhardt	52	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	179
Hänsel und Grethel (nach Grimm) Th. Hosemann	53	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	180
Affen - Scenen. / Specht	54	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	181
Der holländische Seeheld de Ruyter. / Carl Häberlin	55	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	182
Pferde-Untugenden. / Aug. Beck	56	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	183
Mosel-Landschaften. / Hugo Becker	57	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	184
Die Trinker. / Hiddemann	58	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	185
Heitere Bilder zu ernsten Worten. / Gustav Süs	59	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	186
Bruder Straubinger. / Reinhardt	61	Stutt (DBB)	GWV	Musik	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	187
Jagdscenen. / C. Kröner	62	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	188
Der Christbaum. / Wintrop	63	Stutt (DBB)	GWV	Einzelbild	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	189
Dorf und Stadt. / Carl Offterdinger	64	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	190
Aus dem Orient. / W. Gentz	65	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	191
Jägerlatein. / Simmler	66	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	192
Schneider's Höllenfahrt. / M. Meurer	67	Stutt (DBB)	GWV	Musik	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	193
Aus Westphalen. / August Kessler	68	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	194
Bei den Japanesen. / P. Meyerheim	69	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	195
Allerlei Reiterspiel./ A. Beck	70	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	196
Aschenputtel (nach Grimm). / Th. Hosemann	71	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	197
Scenen aus dem Dreißigjährigen Krieg. / Carl Häberlin	72	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	198
Auf dem Eise. / Reinhardt	73	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	199
Auf der Rehjagd. / C. Kröner	74	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	200
Handwerksburschenleben. / Carl Offterdinger	75	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	201
Die Irrfahrten des Odysseus I. / Bertling	77	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	Ja	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	202
Die Irrfahrten des Odysseus II. / Bertling	78	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	Ja	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	203
Aus der Reisemappe. / Paul Konewka	79	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	204
Bestrafter Hochmuth. / Carl Offterdinger	80	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	205
Von Stettin bis Cuxhaven. / H. Eschke	81	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	206
Weinlese im Rheingau. / Simmler	82	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	207
Klosterleben. / Vincent St. Lerche	83	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	208
Vögel. / F. Specht	84	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	209
Die Spiele der verschiedenen Lebensalter. / Hiddemann	85	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	210
Aus dem Sklavenleben. / W. Gentz	86	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	211
Von der Eifel. / C. Scheuren	87	Stutt (DBB)	GWV	Metapanel Typ 3	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	212
Figuren des 17. u. 18. Jahrhundert. / Aug. Beck	88	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	213
Eine Tour in's Gebirge. / Simmler	89	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	214
Der König kommt. / Carl Offterdinger	90	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	215
Auf der Hirschjagd. / C. F. Deiker	91	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	216
Des Hauses Engel. / Gustav Süs	92	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein.	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	217
Auf der See. / Kapitän C. Atpatel	93	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	218
Die Angler. / Reinhardt	94	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	219
Allerlei Lieder und Reime. / Vincent. St. Lerche	95	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	220
Ein Sonntagsvergnügen. / Reinhardt	96	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	221
Scenen aus dem russischen Feldzug. / O. von Faber du Faur	97	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	222
Das Ständchen. / Scherenberg	98	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	223
Auf dem Eiland Marken im (?)uidersee. / R. Jordan	99	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	224
Der Rattenfänger von Hameln. / Carl Offterdinger	100	Stutt (DBB)	GWV	Metapanel Typ 2	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	225
Deutsche Reiterhelden I. / Camphausen	101	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	226
Deutsche Reiterhelden II. / Camphausen	102	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	227
Photographenleiden. / Reinhardt	103	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	228
Reineke's Freuden und Leiden. / C. F. Deiker	104	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	229
Die Räuberhöhle. / Schönborn	105	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	230
Soldaten aus aller Herren Länder. / August Beck	106	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	231
Billard-Regeln. / Scherenberg	107	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	232

Däumling. / W. Simmler	108	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere EInzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	233
Wie es den Kindern gefällt. / C. E. Böttcher	109	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	234
König Friedrich der Große. / Adolf Menzel	110	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	235
Ein großes Käfersängerfest. / G. Süs	111	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	236
Puck's nächtliche Tathen. / Paul Konewka	112	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	237
Gleich und Gleich. / H. Schaumann	113	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	238
Erinnerung an Nürnberg. / Lorenz Ritter	114	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	239
Auf der Treibjagd. / W. Simmler	115	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	240
Unser täglich Brod. / F. Rothbart	116	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	241
Der sächsische Prinzenraub. / Ad. Schmitz	117	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	242
Der Bauer und der Maler. / Carl Offterdinger	118	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	243
Eine Tigergeschichte. / M. Meurer	119	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	244
David und Goliath. / O. Pletsch	120	Stutt (DBB)	GWV	Einzelbild	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	245
Die schöne Melusine. / H. Mücke	121	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	246
Aus dem Fischerleben der Normandie. / Rudolf Jordan	122	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	247
Des Schusterjungen Tageslauf. / Carl Offterdinger	123	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	248
Albert und Emma. / Häberlin	125	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	249
Von der Halbinsel Mönchguth (Rügen). / Olaf Winkler 1869	126	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	250
S war 'mal eine kleine Mann. / Scherenberg	127	Stutt (DBB)	GWV	Musik	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	251
Bilder aus Dachau. / A. Eberle	128	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	252
Zigeuner und Landstreich. / Carl Offterdinger	129	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	253
Am Brunnen. / Hugo Becker	130	Stutt (DBB)	GWV	Einzelbild	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	254
Kleine Welt. / Carl Offterdinger	131	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	255
Scenen aus der Ilias I. / Bertling	132	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	Ja	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	256
Scenen aus der Ilias II. / Bertling	133	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	Ja	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	257
Bilder vom Bosporos. / Th. v. Eckenbrecher	134	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	258
Aus dem Leben der Paviane. / Rob. Kretschmer	135	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	259
Der große Regenschirm. / A. Schrödter	136	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	260
Die Bauern in der Stadt. / F. Hiddemann	137	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	261
Der Fuchs und der Storch. / P. Meyerheim	138	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	262
Der Thierfang in Afrika. / R. Schönborn	139	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	263
Der letzte Ichthyosaurus. / H. Zugmayer	140	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	264
Humoristische Kinderscenen. / Th. Hosemann	141	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	265
Wie der Herr, so der Hund. / C. Arnold	142	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	266
Aus den Nilländern. / W. Gentz	143	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	267
Schön Mietzchen und ihre Verehrer. / F. Specht	144	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	268
Die Geschichte vom Meerschweinchen. / R. Geißler	145	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	269
Ein Abend auf dem Lande. / C. E. Böttcher	146	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	270
Aus den Tagen der Kindheit. / Steffeck	147	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	271
Das grüne Thier u. d. Naturkenner. / Beckmann	148	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	272
Abenteuer mit Rothhäuten. / R. Schönborn	149	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	273
Aus dem Leben der afrikanischen Löwen. / Rob Kretschmer	150	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	274
Sonntagsidylle. / B. Vautier	151	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	275
Im Hundemaul. / C. Arnold	152	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	276
Ritter Blaubart. / Otto Brausewetter	153	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	277
Berühmte Frauen des Alterthums. / Fritz Dietz	154	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	278
Hirten und Landleute der Campagna. / E. Meißner	155	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	279
Im schwarzen Wallfisch zu Askalon. / Reinhardt	156	Stutt (DBB)	GWV	Musik	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	280
Aus der Kinderzeit. / Rud Geißler	157	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	281
Aus den Ruinen des alten Aegyten. / W. Gentz	158	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	282
Vor dem Thore. / P. Konewka	159	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	283
Jagd und Jäger sonst und jetzt. / August Beck	160	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	284
Erinnerung an Heidelberg. / L. Ritter	161	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	285
Gefährliche Nachbarschaft. / C. Koch	162	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	286
Familie Waldmann. / F. Specht	163	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	287
Sturm an der Küste von Capri. / H. Eschke	164	Stutt (DBB)	GWV	Einzelbild	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	288
Ein harter Vater. / Reinhardt	165	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	289
Die Hausmaus. / F. Specht	166	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	290
Eine Geistergeschicht. / O. Brausewetter	167	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	291
Reiterhelden III. / W. Camphausen 1869	168	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	292

Reiterhelden IV. / W. Camphausen 1869	169	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	293
König Midas. / R. Schönborn	170	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	294
Esels Leiden. / F. Lossow	171	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	295
Münchhausen's Fahrten u. Abenteuer I. / W. Simmler	172	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	296
Münchhausen's Fahrten u. Abenteuer II. / W. Simmler	173	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	297
Bilder aus Athen. / Th. v. Eckenbrecher	174	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	298
Wie die Niebelungen zu den Heunen fuhren. / Albert Baur	175	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	299
Scenen aus den Bauernkriegen. / F. Piloty	176	Stutt (DBB)	GWV	Einzelbild	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	300
Fritz und Mariechen. / C. Häberlin	177	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	301
Mazeppa. / Max Gierymsky	178	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	302
Hildebrand und Hadubrand. / P. Konewka	179	Stutt (DBB)	GWV	Musik	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	303
Im Filcherdorf. / R. Jordan	180	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	304
Deutsche Waldbäume. / L. Petrovits	181	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	305
Der Jude im Dorn / H. Scherenberg	182	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	306
Scenen altgriechischen Lebens. / C. Bertling 1870	183	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	307
Das hässliche Entlein (nach Andersen). / G. Süs	184	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	308
Gemeinsames Frühstück. / Ludwig Knaus	185	Stutt (DBB)	GWV	Einzelbild	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	309
Eine Speisekarte. / Julius Hübner	186	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	310
Ferientag eines Zerstreuten. / H. Scherenberg	187	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	311
Italienische Landschaft. / Gustav Closs	188	Stutt (DBB)	GWV	Einzelbild	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	312
Die Wiedertäufer im Münster. / A. v. Heyden	189	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	313
Aus der Sommerfrische. / Ad. Menzel	190	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	314
Auf der Gemsjagd. / C. Kröner 1870	191	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	315
Am Kloster. / C. Hilgers	192	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	316
Die neue Hose. Eine tragische Geschichte. / C. Koch	193	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	317
Die vier Jahreszeiten. / Th. Mintrop	194	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	318
Goldener. / L. Bechstein	195	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	319
Liebe Erinnerungen an meine Kleinen. / A. F. Lange	196	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	320
Thun und Treiben der kleinen Welt. / A. F. Lange	197	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	321
In Wald und Feld. / C. E. Böttcher	198	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	322
Aus dem Leben der Völker in Südafrika. / R. Kretschmer	199	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	323
Rheinisches Leben. / C. Scheuren	200	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	324
Auf der Schwelle eines pompejanischen Hauses. / O. Knille	201	Stutt (DBB)	GWV	Einzelbild	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	325
Von der Wiege bis zum Grabe. / C. Arnold	202	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	326
Reiterhelden V. / W. Camphausen	203 (1870)	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	327
Reiterhelden VI. / W. Camphausen	204	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	328
Die Romanze vom Floh. / Heinrich Braun	205	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	329
Nord oder Süd. / C. Scheuren	206	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	330
Die Bremer Stadtmusikanten (nach Grimm). / Carl Offterdinger	207	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	331
Der Schneider und der Elephant. / Carl Offterdinger	208	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	332
Falstaff. / Grützner u. Pellkok	209	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	333
Im Gebirge. / C. Roux	210	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	334
Doktor Faust in der Volkssage. / Otto Brausewetter	211	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	335
Unter den Fröschen. / G. Schmitt	212	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	336
Deutsche Helden 1870 - 1871 I. / W. Camphausen	213	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	337
Die liebe Straßenjugend. / Ludwig Löffler	214	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	338
Wenn mir's nur gruselt. / M. von Beckerath	215	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	339
Im Hühnerhof. / Carl Rohde	216	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	340
Joseph und seine Brüder. / Carl Offterdinger	217	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	341
Die Hussiten vor Naumburg. / A. (Z/F) ick	218	Stutt (DBB)	GWV	Musik	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	342
Erinnerungen an Straßburg. / Lor. Ritter	219	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	343
Kriegsscenen 1870. / Eugen Adam	220 (1871)	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	344
Humoristische Thierscenen. / G. Schmitt	221	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	345
Don Quixote I. / Jules Pelocq	222	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	346
Don Quixote II. / Jules Pelocq	223	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	347
Bilder aus Ungarn. / B. Lang	224	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	348
Kinderconzert. / C. Ossterdinger	225	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	349
Waffenbazar in Constantinopel. / Th. v. Eckenbrecher	226	Stutt (DBB)	GWV	Einzelbild	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	350
König Drosselbart (nach Grimm). / N. v. Beckerath	227	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	351
Die drei Wünsche. / Scherenberg	228	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	352

Rococo. / Heinrich Lossow	229	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	353
Kriegshelden des Alterthums. / W. Camphausen	230	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	354
Kriegshelden des Mittelalters. / W. Camphausen	231	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	355
Berühmte Feldherren der Neuzeit. / W. Camphausen	232	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	356
Geschichte vom Eichhörnchen. / C. Arnold	233	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	357
Eine Portrait-Gallerie. / C. Arnold	234	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	358
Maria Theresia. / Jul. Benezur	235	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	359
Bilder aus Littauen. / Römer	236	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	360
Bärenscenen. / A. Lancon	237	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	361
Schwäbische Kinderlieder. / Carl Offterdinger	238	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	362
Unsere Lieblinge aus der Thierwelt. / F. u. H. Lossow	239	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	363
Die Jahreszeiten auf dem Lande. / G. v. Bockmann	240	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	364
Einen Schlittenparthie. / A. Nikutowski	241	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	365
Jahrmarktscenen. / A. Lancon	242	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	366
Aus der fröhlichen Kinderzeit. / Carl Offterdinger	243	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	367
Rothkäppchen (nach Grimm). / R. Geißler	244	Stutt (DBB)	GWV	Panelstruktur	JA	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	368
Wie gut die lieben Eltern sind. / Bernh. Fröhlich	245	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	369
Auch eine Theatervorstellung. / G. Schmitt	246	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	370
Wie brave Kinder sein sollen. / Bernh. Fröhlich	247	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	371
Erinnerungen an Lübeck. / Lor. Ritter	248	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	372
Die Komiker unter den Thieren. / A. Lancon	249	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	373
Aus den pontinischen Sümpfen. / G. Conz	250	Stutt (DBB)	GWV	Mehrere Einzelbilder	Nein	Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt. Verlag Gustav Weise in Stuttgart	374
Der schwarze Mann	2	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	375
Gaukel-Linchen	4	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	376
Herr Winter	5	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	377
Das Lied von der Gans	7	M BB	B & S	Mehrere Einzelbilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	378
Das Zauberpferd	10	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	379
Die Geschichte vom Peter, der die Schule versäumt hat	12	M BB	B & S	Panelstruktur	Ja	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	380
Die Geschichte von der großen Wurst	14	M BB	B & S	Panelstruktur	Ja	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	381
Eine lustige Gesellschaft	18	M BB	B & S	Mehrere Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	382
Bauernjagd	26	M BB	B & S	Mehrere Einzelbilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	383
Geschichte vom Peter Strumpbacher	30	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	384
Sprichwörter	33	M BB	B & S	Mehrere Einzelbilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	385
Eine gemischte Gesellschaft	34	M BB	B & S	Mehrere Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	386
Herr Petermann und sein Hund Tiras	39	M BB	B & S	Panelstruktur	Ja	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	387
Die Bauern und der Esel	41	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	388
Jäkle und Hänsle	42	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	389
Die guten Freunde	44	M BB	B & S	Mehrere Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	390
Herr Poschius und sein Rock	45	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	391
Die große Rübe	47	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	392
Der gestiefelte Kater	48	MBB	B & S	Metapanel Typ 3	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	393
Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen I	50	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	394
Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen II	55	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	395
Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen III	232	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	396
Viele Kindergeschichten gibt's hier zu berichten	57	M BB	B & S	Mehrere Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	397
Dorfgeschichten	61	M BB	B & S	Mehrere Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	398
Der kleine Däumling	64	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	399
Das bucklige Männlein	69	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	400
Die gebratene Gans	73	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	401
Storch, Mops und Frosch	74	M BB	B & S	Mehrere Bilder.	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	402
Das weise Sprüchlein	75	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	403
Doctor Spiritus und der Mond	76	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	404
Bilder und Sprüche	82	M BB	B & S	Mehrer Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	405
Vom Schlittschuhlaufen und vom Gockelhahn	83	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	406
Vom Osterhas und andern merkwürdigen Thieren	84	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	407
Wunderbare Abenteuer beim Fischen und Jagen	85	M BB	B & S	Mehrere Einzelbilder	Nein.	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	408
Herrn Magister Strampelmaiers Erlebnisse und Gefahren zu Wasser und zu Lande	86	M BB	B & S	Panelstruktur	Ja	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	409
Verkehrte Welt	89	M BB	B & S	Mehrere Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	410
Blaubart	95	M BB	B & S	Panelstruktur	Ja	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	411

Moderne Amazonen	100	M BB	B & S	Mehrere Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	412
Kasperl-Theater 1. Stück	101	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	413
Kasperl-Theater 2. Stück	102	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	414
Kasperl-Theater 3. Stück	103	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	415
Kasperl-Theater 4. Stück	104	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	416
Kasperl-Theater 5. Stück	105	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	417
Kasperl-Theater 6. Stück	106	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	418
Bergreise des Turners Barrenheimer	109	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	419
Fischer-Abenteuer	113	M BB	B & S	Mehrer Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	420
Harlekin und Columbine	114	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	421
Das Einmaleins in Reimen und Bildern I	115	M BB	B & S	Mehrer Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	422
Das Einmaleins in Reimen und Bildern II	116	M BB	B & S	Mehrere Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	423
Das Einmaleins in Reimen und Bildern III	117	M BB	B & S	Mehrere Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	424
Der Jahrmarkt	120	M BB	B & S	Einzelbild	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	425
Hunde-Komödie	121	M BB	B & S	Einzelbild	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	426
Ein Scheibenschießen auf dem Lande	123	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	427
Schlittenfahrt	125	M BB	B & S	Mehrere Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	428
Vom bösen Kater und vom Pelzmärtel	126	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	429
Kasperles große Menagerie I	130	M BB	B & S	Mehrere Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	430
Kasperles große Menagerie II	131	M BB	B & S	Mehrere Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	431
Vom großen Krebs und vom bösen Stier	137	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	432
Vom Laubfrosch und vom Klapperstorch	141	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	433
Des Löwen Geburtstag	148	M BB	B & S	Mehrere Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	434
Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder I	154	M BB	B & S	Panelstruktur	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	435
Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder II	155	M BB	B & S	Panelstruktur	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	436
Allerneuestes Schattenspiel für die lieben Kinder III	156	M BB	B & S	Panelstruktur	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	437
Schattenbilder aus dem russisch-türkischen Kriege	161	M BB	B & S	Mehrere Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	438
Bilderbogen-Alphabet A - M	171	M BB	B & S	Mehrere Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	439
Bilderbogen-Alphabet N - Z	172	M BB	B & S	Mehrere Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	440
Das Nasenland	180	M BB	B & S	Mehrere Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	441
Doktor Eisenbart	186	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	442
Zwei Geschichten: vom großen Fisch und vom bösen Ziegenbock mit der Schaukel	187	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	443
Redensarten I	189	M BB	B & S	Mehrere Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	444
Redensarten II	190	M BB	B & S	Mehrere Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	445
Bauernregeln	196	M BB	B & S	Mehrere Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	446
Die Folgen des Vorwitzes	205	M BB	B & S	Mehrere Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	447
Wann (sic!) die Katze aus dem Hause ist, tanzen die Mäuse	207	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	448
Pechvogel	210	M BB	B & S	Mehrere Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	449
Das Lied von Peter Wünschelhahn	212	M BB	B & S	Panelstruktur	Ja	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	450
Reiter-Abenteuer	217	M BB	B & S	Mehrere Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	451
Die Heinzelmännchen	228	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	452
Wie sich Fuchs und Storch zu Gaste luden	234	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	453
Die kleinen Honigdiebe (Busch)	242	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	454
Herr Isegrim	247	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	455
Der kleine Maler mit der großen Mappe (Busch)	248	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	456
Krähwinkler Kriegsberichte	261	M BB	B & S	Mehrere Einzelbilder.	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	457
Antik und modern	269	M BB	B & S	Mehrer Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	458
Militärische Redensarten	274	M BB	B & S	Mehrere Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	459
Komische Szenen	277	M BB	B & S	Mehrere Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	460
Die Maus (Busch)	278	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	461
Kleine Schattenbilder	285	M BB	B & S	Mehrere Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	462
Der kleine Pepi mit der neuen Hose (Busch)	286	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	463
Das Raben-Nest (Busch)	308	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	464
Die beiden Enten und der Frosch (Busch)	325	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	465
Die Neigungen und Arbeiten der Tiere I	338	M BB	B & S	Mehrere Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	466
Die Neigungen und Arbeiten der Tiere II	339	M BB	B & S	Mehrere Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	467
Die Neigungen und Arbeiten der Tiere III	366	M BB	B & S	Mehrere Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	468
Die Rache des Elephanten (Busch)	308	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	469
Wie der Hase den Fuchs prellt (H. Kraus)	355 (1863)	M BB	B & S	Metapanel Typ 2	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	470
Der hinterlistige Heinrich (Busch)	361	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	471

Die Rutschpartie	370	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	472
Seltsame Vorstellungen des Blitztoni	404	M BB	B & S	Mehrere Bilder	Nein	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	473
Der Virtuos (Busch)	465	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Eine lustige Gesellschaft! 100 Münchener BB, Edition Olms	474
Das Lumpengesindel (K. Appold)	375 (1864)	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Märchen auf einen Blick. Münchener BB, Kinderbuchverlag Berlin	475
Tischlein deck' dich, Es'lein streck dich, Knüppel aus dem Sack. (A. Adamo)	795 (1882)	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Märchen auf einen Blick. Münchener BB, Kinderbuchverlag Berlin	476
Rotkäppchen (E. Ille)	1055 (1892)	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Märchen auf einen Blick. Münchener BB, Kinderbuchverlag Berlin	477
Der weiße Wolf (K. Appold)	360 (1863)	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Märchen auf einen Blick. Münchener BB, Kinderbuchverlag Berlin	478
Der arme Müllerbursche und das Kätzchen (M. Adamo)	836 (1883)	M BB	B & S	Metapanel Typ 2	JA	Märchen auf einen Blick. Münchener BB, Kinderbuchverlag Berlin	479
Zwerg Nase (Fr. Schuhwerk)	1195 (1898)	M BB	B & S	Panelstruktur	JA	Märchen auf einen Blick. Münchener BB, Kinderbuchverlag Berlin	480
Die drei Meisterstücke	9086	NR	O&R	Panelstruktur	JA	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	481
Der Riese	7718	NR	O&R	Panelstruktur	JA	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	482
Geschichte vom gläsernen Berg	7334	NR	O&R	Panelstruktur	JA	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	483
Der Zwerge Beschluß	3318	NR	O&R	Panelstruktur	JA	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	484
Der Zauberschlüssel	3322	NR	O&R	Panelstruktur	JA	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	485
Die Prinzessin auf Erbsen	3056	NR	O&R	Panelstruktur	JA	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	486
Der Hase und der Mensch	263	M BB	B&S	Panelstruktur	JA	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	487
Vom Knüppel aus dem Sack	8464	NR	O&R	Panelstruktur	JA	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	488
Der alte Zauberer und seine Kinder	7706	NR	O&R	Panelstruktur	JA	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	489
Der gestiefelte Kater	3027	NR	O&R	Panelstruktur	JA	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	490
Der Wolf und der Fuchs	7709	NR	O&R	Panelstruktur	JA	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	491
Die Gnomen und das Kartenhaus	940	M BB	B&S	Panelstruktur	JA	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	492
Die beiden Hexenmeister	1159	M BB	B&S	Panelstruktur	JA	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	493
Der Müllerhans und sein Hund	953	M BB	B&S	Panelstruktur	JA	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	494
Das Rabennest	308	M BB	B&S	Panelstruktur	JA	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	495
Blinder Eifer schadet nur	1133	M BB	B&S	Panelstruktur	JA	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	496
Die harte Nuß	525	M BB	B&S	Panelstruktur	JA	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	497
Der kleine Friseur	1070	M BB	B&S	Panelstruktur	JA	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	498
Seinem Schicksal kann niemand entgehen	557	M BB	B&S	Panelstruktur	JA	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	499
Hans und der Mond	1061	M BB	B&S	Panelstruktur	JA	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	500
Erzählung von Hans Stoffel	3075	M BB	B&S	Panelstruktur	JA	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	501
Erzählung vom artigen Lottchen / Erzählung von der unartigen Emma	8364	NR	O&R	Panelstruktur	JA	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	502
Das Lämmchen und sein Nutzen	958	M BB	B&S	Panelstruktur	JA	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	503
Ein zooligischer Garten	571	M BB	B&S	Mehrere Einzelbilder	Nein	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	504
Der böse Bär	949	M BB	B&S	Panelstruktur	JA	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	505
Der Igel und der Mops oder: Bestrafte Neugier	972	M BB	B&S	Panelstruktur	JA	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	506
Wie es wär', wenn es anders wär'	656	M BB	B&S	Mehrere Einzelbilder	Nein	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	507
Lustige Variationen	854	M BB	B&S	Mehrere Einzelbilder	Nein	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	508
Die Kuh und ihr Nutzen	1050	M BB	B&S	Mehrere Einzelbilder	Nein	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	509
Der verhängnisvolle Abendgang	963	M BB	B&S	Panelstruktur	JA	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	510
Knaben-Spiele	1320	NR	FWB	Mehrere Einzelbilder	Nein	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	511
Mädchen-Spiele	1297	NR	FWB	Mehrere Einzelbilder	Nein	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	512
Das Turnen, Kindervergnügen, Die Blindekuh, Das Bogenschießen	?	vermutlich NR.	?	Mehrere Einzelbilder	Nein	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	513
Das Verstecken, Das Kartenhaus, Der kleine Maler, Das Reifenspringen	?	vermutlich NR.	?	Mehrere Einzelbilder	Nein	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	514
Die Seifenblasen, Das Topfschlagen, Die kleinen Gärtner, Die Tanzstunde	?	vermutlich NR.	?	Mehrere Einzelbilder	Nein	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	515
Kinderleben	922	M BB	B&S	Mehrere Einzelbilder	Nein	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	516
Kinderwelt	564	M BB	B&S	Mehrere Einzelbilder	Nein	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	517
Spaß und Erheiterung	3684	NR	GK	Mehrere Einzelbilder	Nein	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	518
Bilder mit Versen	4017	NR	O&R	Mehrere Einzelbilder	Nein	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	519
Verkehrte Welt	2788	NR	GK	Mehrere Einzelbilder	Nein	Blindekuh und Seifenblasen. Ein Bilderbuch aus BB, Kinderbuchverlag Berlin	520
Der Baum der Liebe	5788	NR	GK	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	521
Ich haue dir gleich in deine Volksküche, Daß deine Zähne obdachlos werden	8882	NR	GK	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	522
Freuden und Leiden in mannbaren Jahren kann man auch unter den Linden erfahren	4293	NR	GK	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	523
Die Aussteuer, oder Bauer Klaus und der Freier	?	vermutlich NR	?	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	524
Bilder für die sinnliche Anschuung no. 10	144	?	?	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	525
Das hübsche Jettchen und ihre Freier	?	NR	GK	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	526
Der kleine Mann und die große Frau	1198	NR	GK	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	527
Die sieben Bitten der Ehefrauen an ihre Männer	?	NR	GK	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	528

Die verkiebte Alte	3146	NR	O&R	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	529
Der Schnauzbart oder doe List der Mädchen	2169	NR	O&R	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	530
Der Abschied des Matrosen von seinem Liebchen	2350	NR	GK	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	531
Im Hause / Außer dem Hause	320?	NR	O&R	mehrere Bilder	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	532
Hans Immerdurst	?	NR	GK	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	533
Frau Immerdurst, geborne Kaffeelieb,	?	NR	GK	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	534
Des Mädchens Klage	6986	NR	GK	Mehrere Bilder	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	535
Ohne Titel	7019	NR	GK	Mehrere Bilder	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	536
Die Herren-Mühle	6142	NR	GK	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	537
Die Journalisten	8482	NR	GK	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	538
Schreckliche Folgen der Parteilandschaft	8769	NR	O&R	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	539
Fischerin du kleine - fahre nicht alleine	?	vermutlich NR	?	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	540
Die Schwiegermutter und das Krokodil	8635	NR	O&R	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	541
Schneiden bringt Leiden	8954	NR	GK	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	542
Die Schildbürger	8658	NR	GK	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	543
Erzählungen des Barons von Münchhausen	3060	NR	O&R	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	544
Till Eulenspiegel 1	575	M BB	B&S	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	545
Till Eulenspiegel 2	576	M BB	B&S	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	546
Forderung des Bauer Troll an den Maler Frank als derselbe ihn und seine ganze Familie maler	?	Berlin	IZ	Metapanel Typ 1	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	547
Antwort des Maler Frank, auf die Forderung des Bauer Troll, als derselbe ihn und seine ganze	?	Berlin	IZ	Metapanel Typ 1	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	548
Der lustige Pudel	?	NR	GK	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	549
Der Käse	?	NR	O&R	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	550
Geschichte der Madam Rips und ihres Hundes Bello	3216	NR	O&R	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	551
Doktor Eisenbart	?	NR	GK	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	552
Der Bleistift als Mordinstrument	523	NR	GK	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	553
Eine lustige Mordgeschichte	9072	NR	O&R	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	554
Ein ungebetener Gast	7014	NR	O&R	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	555
Im Grunewald ist Holzauktion	9205	NR	O&R	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	556
Das Berliner Tivoli mit der sanften Rutschpartie	?	NR	GK	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	557
Unschädlich, der Schuster	8157	NR	GK	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	558
Eine Vergnügungsreise	8367	NR	GK	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	559
Der Hofnarr	9815	NR	O&R	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	560
Der zerstreute Professor	8003	NR	O&R	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	561
Ach - der arme Hauswirth!	8392	NR	GK	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	562
Der Zweikampf	9614	NR	GK	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	563
Das Bad	554	NR	GK	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	564
Unrecht Gut gedeihet nimmer	535	NR	GK	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	565
Im schwarzen Wallfisch zu Askalon	?	NR	GK	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	566
Der Krokodilkönig Kaiman	9846	NR	GK	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	567
Der Stier und der Bader	726	M BB	B&S	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	568
Böckerl und Poterl	723	M BB	B&S	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	569
Die Unglücksmaus	588	M BB	B&S	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	570
Fabeln	603	M BB	B&S	mehrere Bilder	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	571
Ein jedes Thierchen hat sein Plaisierchen	701	M BB	B&S	mehrere Bilder	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	572
Die Fliege	425	M BB	B&S	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	573
Die drei Schneider	654	M BB	B&S	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	574
Orpheus und Eurydike	578	M BB	B&S	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	575
Leben und Thaten des Herkules	595	M BB	B&S	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	576
Der billige Affe	645	M BB	B&S	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	577
Der Japanese und sein Kind	923	M BB	B&S	Panelsstruktur	JA	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	578
Straßenbild im Jahre 1900	1182	M BB	B&S	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	579
Lebens-Bilder	736	M BB	B&S	Mehrere Bilder.	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	580
Lustiges Allerlei (Typen.)	743	M BB	B&S	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	581
Kartenspielereien. Nro. 1. Coeur.	77	M BB	B&S	Mehrere Bilder	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	582
1 Fräulein und 2 Dutzend Männer kauft man hier für 6 Pf.	2269	M BB	B&S	mehrere Bilder	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	583
Phantastischer Karnevalszug	219	M BB	B&S	mehrere Bilder	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	584
Lustige Maskerade	935	M BB	B&S	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	585
Drollige Gestalten	737	M BB	B&S	mehrere Bilder	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	586
Allerlei Leut'	1031	M BB	B&S	mehrere Bilder	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	587
Die Ungezogenen	593	M BB	B&S	mehrere Bilder	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	588

Die Bummler	585	M BB	B&S	mehrere Bilder	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	589
O, wie angenehm, wie schicklich …	8852	NR	GK	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	590
Siehst du wohl, da kimmt er, lange Schritte nimmt er!	8556	NR	GK	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	591
Wäre Holzhauen ein Orden, so wären nicht so viele Mönche geworden.	8975	NR	GK	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	592
Der Zimmermann und Maurer sind beide rechte Laurer; …	?774	NR	GK	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	593
Disharmonie	8565	NR	GK	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	594
Scherzbilder für Erwachsene	9092	NR	GK	Mehrere Bilder	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	595
Disharmonien in der Damenkapelle	8846	NR	GK	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	596
Der olle ehrliche Seemann	?	NR	GK	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	597
Ist es Euer fester Wille, alle irdischen Güter von Euch zu …	8781	NR	GK	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	598
Vier gleiche Seelen (Couplet)	8329	NR	GK	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	599
Berliner Witze	4671	NR	O&R	mehrere Bilder	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	600
Neuestes Traumbuch	1878	NR	O&R	Mehrere Bilder	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	601
Der Wahrsager für Stadt und Land	6630	NR	GK	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	602
Neujahrs- und Geburtstags-Wünsche	2039	NR	GK	mehrere Bilder	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	603
Ohne Titel	1992	NR	GK	mehrere Bilder	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	604
Ohne Titel	6811	NR	?	mehrere Bilder	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	605
Die Reise um die Welt	1927	NR	GK	mehrere Bilder	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	606
Verkehrte Welt	?	vermutlich NR	?	mehrere Bilder	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	607
Lustig lauf hopp, hopp …	6167	NR	GK	mehrere Bilder	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	608
Bilder mit Versen	2816	NR	O&R	mehrere Bilder	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	609
Sprichwörterrätsel	7088	NR	GK	mehrere Bilder	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	610
Ohne Titel	?	vermutlich NR	?	mehrere Bilder	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	611
Der zufriedene und vergnügte Tabackraucher	1225	NR	GK	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	612
Der Nachtwächter zu Groß-Schoppenstadt	?	NR	GK	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	613
Humoristische Stammbuchblätter No. 1	?	Berlin	AS	mehrere Bilder	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	614
Humoristische Stammbuchblätter No. 2	?	Berlin	AS	mehrere Bilder	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	615
Der sanfte Heinrich	275	Nürnberg	R&Schu	mehrere Bilder	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	616
Die zehn Wirtshaus-Gebote	1030	NR	GK	mehreren Bilder.	Nein.	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	617
Der Neujahrmorgen in der Schänke	4766	NR	O&R	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	618
Im Morgengrauen	8274	NR	GK	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	619
Ick habe ja blos 1 Seidel - und 20 Schnitt ge-trunken. Det soll nich wieder vorkommen	8919	NR	GK	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	620
Trinket keinen Branntwein, denn er ist Gift	2993	NR	O&R	Einzelbild	Nein	Die Schwiegermutter und das Krokodil. Eulenspiegel Verlag Berlin	621
Der kleine ungestüme Knabe	?	Spinal	Pell	Panelstruktur	JA	Alte deutsche Bilderbogen. Gerhard Stalling Verlag Oldenburg	622
Schaurige Mordthat des Schusters aus Treuenbrietzen	3774	NR	GK	Panelstruktur	JA	Alte deutsche Bilderbogen. Gerhard Stalling Verlag Oldenburg	623
Eduard und Kunigunde	6359	NR	GK	Panelstruktur	JA	Alte deutsche Bilderbogen. Gerhard Stalling Verlag Oldenburg	624
Robinson's Reisen und Abenteuer	1736	NR	GK	Panelstruktur	JA	Alte deutsche Bilderbogen. Gerhard Stalling Verlag Oldenburg	625
Der neugierige Tomn	2586	NR	GK	Panelstruktur	JA	Alte deutsche Bilderbogen. Gerhard Stalling Verlag Oldenburg	626
Karo, der treue Hund	6414	vermutlich NR	?	Panelstruktur	JA	Alte deutsche Bilderbogen. Gerhard Stalling Verlag Oldenburg	627
Leonore	5792	NR	GK	Panelstruktur	JA	Alte deutsche Bilderbogen. Gerhard Stalling Verlag Oldenburg	628
Rinaldo Rinaldini	6 (1806)	Berlin	Litfaß	Metapanel Typ 1	JA	Sammlung JA	629
Die feindlichen Nachbarn, oder: Die Folgen der Musik.	443	MBB	B&S	Panelstruktur	JA	Sammlung JA	630
Der Froschkönig	610 (um 1905)	NMB	JJM	Metapanel Typ 2	JA	Reichstadtmuseum Rothenburg	631
Rinaldo Rinaldini	1584 (ca. 1880/90)	Weissenburg ((	C.Burck.	Panelstruktur	JA	Sammlung JA	632
Das Märlein vom kleinen Frieder mit der Geige	122 (1854)	MBB	B&S	Metapanel Typ 2	JA	Sammlung JA	633
Die drei Spinerinnen.	541 (1869)	MBB	B&S	Metapanel Typ 2	JA	Sammlung JA	634
Manöver=Bilder.	1046	MBB	B&S	Mehrere Einzelbilder	Nein	Sammlung JA	635
Jongleure und Akrobaten.	188	MBB	B&S	Mehrere Einzelbilder	Nein	Sammlung JA	636
Bilderbuch Alphabet. Erster Bogen.	171	MBB	B&S	Mehrere Einzelbilder	Nein	Sammlung JA	637

Legende:	
Neuruppiner Bilderbogen	**NR**
Münchener Bilderbogen	**M BB**
Magdeburger Bilderbogen	**Magd**
Stuttgart (Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt)	**Stutt (DBB)**
Gubener Bilderbogen, F. Fechner	**Guben**
Gustav Kühn	**GK**
Oehmigke & Riemschneider	**O & R**
Braun & Schneider	**B & S**
Gustav Weise	**GWV**
F. W. Bergemann	**FWB**
A. Sala in Berlin	**AS**
Renner und Schuster (Nürnberg)	**R & Schu**
Pellerin (Spinal)	**Pell**
Ernst Gregorius Litfaß (Berlin)	**Litfaß**
C. Burckhardt (Weissenburg)	**C. Burck**
Ignatius Zürngibl (Berlin)	**IZ**
J. John & Moser, Neue Magdeburger Bilderbogen	**JJM /NMB**
Bilderbogen für Schule und Haus (Wien)	**BB für Schule und Haus**
Robrahn & Co.	**R & Co.**

	Einzelbildbogen
	Mehrere Einzelbilder
	Metapanelbogen
	Reihenbogen
	Panelstrukturbogen

Besonderer Dank gebührt:

Prof. Dr. Alexander Košenina (*Leibniz Universität Hannover*)

Prof. Dr. Michael Gamper (*Freie Universität Berlin*)

sowie:

Dr. Eckart Sackmann (Jahrbuch *Deutsche Comicforschung*, Verlag *comicplus*+)

Dr. Hellmuth Möhring (*Reichstadtmuseum Rothenburg*)

Dr. Bernhard Lauer (*Grimm-Gesellschaft Kassel*)

Henry Gawlick (*Museum für Alltagskultur der Griesen Gegend und Alte Synagoge Hagenow*)

Christine Schmidt (Sammlerin)

Lorenzo Papace und seiner Band *Ödland*.

Dietrich Schmolling (†)

Gabriele Schmolling

Bärbel Auringer

Peter Auringer