

GELIEBT UND BEARGWÖHNT. ZUM KULTURELLEN STELLENWERT VON COMICS IN DEUTSCHLAND.



(Abb. 1)

1 Marc Lizano (Sz)/ Ulf K. (Z): Neue Geschichten von
Vater und Sohn. Frankfurt/M.: Panini 2015, 19

Fünf Panel, auf einer Seite angeordnet in klassischer europäischer Leserichtung: von links nach rechts, von oben nach unten. Eine Bildfolge, die nicht nur betrachtet, die „gelesen“ werden will. Der erste Blick auf die gesamte Seite führt rasch zur selektiven Sicht: zunächst zu Panel (P) 1, oben links. Wir identifizieren einen Knaben, der in einem Zimmer (Plakate an den Wänden, ein Bett) vergnügt Comics liest. In leicht karikierendem, verkürzenden Stil werden ikonische Zeichen präsentiert, konturiert, glatte Flächen in Schwarz, Weiß und

Rot, deutbar in Korrespondenz mit unserer Erfahrung, unserem Weltwissen, aufgrund des Stiles humorvoll empfunden, was die Erwartung auf eine witzigen Pointengeschichte richtet. Bildlesen meint: vom ersten zum nächsten Panel wandern und vergleichend sehen, was hier gleichgeblieben, was modifiziert, was sich verändert hat – und erfassen, warum. Auch wenn die Blickrichtung leicht verändert wurde, der Ort bleibt erkennbar gleich wie auch der Knabe mit seinem Comicheft. Neu ist eine zweite Person. Vom linken Rand angeschnitten, kommt sie ins Zimmer. Sie spricht mit erhobenem Zeigefinger auf den Jungen ein, der – so seine veränderte Mimik – erstaunt oder konsterniert aufblickt. Glatze und Schnurrbart weisen die neue Person neben der kombinierbaren Größe als erwachsenen Mann aus. Was er dem Jungen vorhält, wird in einer gezackten, eher als aggressiv empfundenen Blase gezeigt, die nicht mit Text (Schriftzeichen), sondern wiederum mit Bildern gefüllt ist: ein Comicheft führt, so das Gleichheitszeichen, zu einem hohlen Kopf. Das wird metaphorisch gedeutet: Comiclektüre ist also etwas Negatives, bereichert nicht, sondern leert das Gehirn; „Hohlkopf“ ist ein vertrautes abwertendes Schimpfwort. Die Szene ist „offen“, d.h. sie zeigt einen Moment, der eine Fortsetzung fordert. Die zeigt P 3: der Junge ist aufgestanden und übergibt dem Mann, wie seine Mine zeigt, ungern, aber wohl dessen Autorität geschuldet, die Comichefte, die der – so seine Handhaltung – angefordert hat. P 4 führt das Geschehen in zeitlicher Chronologie fort: Sichtbar befriedigt ob seiner Maßnahme (die Augen sind selbstgefällig geschlossen), trägt der Mann die Comics aus dem Zimmer des Jungen – von rechts nach links, was gefühlsmäßig „weggehen“, nicht „kommen“ anzeigt. Wieder hat sich die Perspektive verändert: der Betrachter befindet sich vor dem Zimmer des Jungen und kann durch die geöffnete Tür sehen, wie der in trotziger Haltung (die regnende schwarze Wolke über seinem Kopf markiert symbolisch anschaulich sein Befinden) dem Mann nachschaut. Das letzte 5. Panel ist als Conclusio, wiewohl mit überraschendem Ausgang, unter die bisherige Folge gesetzt, bedeutungsvoll in der Breite zweier Panel: Ort und Szene haben gewechselt, der Junge ist verschwunden, der Mann wird in neuer Pose gezeigt: wir können (amüsiert) deuten, dass er wohl unter einer (Bett-)Decke liegt und mit Hilfe einer Taschenlampe die konfiszierten Comichefte liest.

Die kleine Geschichte zeigt – in besonderem Maße für Deutschland – vieles über den kulturellen Stellenwert von Comics auf. Ein Erwachsener nimmt einem Kind die Comics weg und begründet das mit deren schädlicher Wirkung. Genauso haben Eltern und Pädagogen in den Jahren nach dem 2. Weltkrieg auf Comics reagiert: in der BRD galten sie als verdummende, ja kriminalisierende Massenlektüre, die zum Analphabetentum

führe, in der DDR als verwerfliche kapitalistische Indoktrination. Dabei ist bemerkenswert, dass nicht nur die Comics selbst aus den USA importiert wurden, sondern ihre Pejorisierung auch: Ausgerechnet ein eingewanderter deutscher Psychiater, der Münchner Friedrich Wertheimer, der sich in den USA Fredric Wertham nannte, kämpfte mit seinem Buch *Seduction of the Innocent* (1954) gegen den seiner Meinung nach schlechten Einfluss der Comics auf Kinder. Dabei hatte er vor allem Horror- und Gewaltcomics im Blick (seine Aktion führte dann zum US – Comic – Code). In Deutschland wurde die Kritik auf Comics schlechthin bezogen, wobei Comics insgesamt als Kinderlektüre angesehen wurden. Dabei nahmen wohl eine latente Bildfeindlichkeit und mit ihr eine dubiose Angst vor Verlust der Textkultur sowie — nach dem verlorenen Krieg — vor der abwertend und skeptisch beurteilten „Überflutung“ durch die „Massenzeichenware“ der amerikanischen Besatzungsmacht Einfluss.

Zugleich zeigt die Geschichte aber auch, dass Kinder Comics lieben und gerne lesen. Das galt in ersten Jahrzehnten nach dem Krieg fast durchgehend für alle Kinder und Jugendlichen, die aus Widerstand aber auch aus Leselust Comics verschlangen. Auch heute – trotz der vielfältigen medialen Angebote – gehört die Comiclektüre immer noch zu den bevorzugten Freizeitbeschäftigungen dieser Zielgruppe. Die Beliebtheit der lustigen wie spannenden Bildgeschichten dokumentiert zugleich, dass Kinder sie zu lesen verstehen, dass sie ihren Rezeptionsmöglichkeiten entsprechen. Die Wort-Bild-Synthese vieler Comics fordert, das gezeigte Nebeneinander von Bild- und Textinformationen als Einheit zu verstehen. Da der Mensch in seiner Alltagspraxis Sprache und Visuelles als selbstverständliches Ganzes erfährt und nutzt, gibt es auch hier bei lesefähigen Kindern prinzipiell keine Rezeptionsschwierigkeiten. Von einer Analphabetisierung kann keine Rede sein; im Gegenteil, es wurde nachgewiesen, dass die Rezeptions-Kompetenz von Bild wie Schrift durch Comic-Lektüre nachhaltig gefördert wird.¹ So wurden zwar die Comics öffentlich verurteilt, in der Praxis aber gab es ein reichhaltiges Angebot, das vornehmlich aus Importware bestand: aus den USA, aber mehr und mehr auch aus anderen Ländern, vor allem aus dem franko-belgischen Raum. Die Leselust forderte dann auch Comics, die kulturell näher erfahren wurden und aus deutscher Produktion stammten: Serien wie

¹ Grünewald, D. (1984) *Wie Kinder Comics lesen. Zur Rezeption von Bildgeschichten*, Frankfurt/M.: Dipa-Verlag; Thiessen, E. (2012) *Comiczereption und die kognitive Verarbeitung bei Kindern*. München: Akademische Verlagsgemeinschaft München.

Jimmy das Gummipferd (Roland Kohlsaas, 1953–77), *Mecki* (Reinhold Escher, Wilhelm Petersen u.a., seit 1949), *Oscar der Familienvater* (CeFischer, 1952–62) oder *Der kleine Herr Jakob* (Hans Jürgen Press, 1965–89) erreichten über Zeitschriften und dann als gesammelte Buchausgaben junge wie ältere Leserinnen und Leser. Neben Disneys *Micky Maus* kam die Hefreihe *Fix und Foxi* (1953–2010) von Rolf Kauka auf den Markt, die u.a. vom jugoslawischen (deutschstämmigen) Zeichner Walter Neugebauer geprägt wurde. Und in der DDR kam – als Zugeständnis für die Comic-Begeisterung der jungen Leser – das *Mosaik* von Hannes Hegen (1955–75, Fortsetzung mit den Abrafaxen bis heute) heraus. Das Themenangebot wurde immer vielfältiger. Hansrudi Wäscher fesselte mit seinen Serien (die Ritterserie *Sigurd*, ab 1953, die Weltraumserie *Nick*, ab 1958, die Dschungelserie *Tibor*, ab 1959) die jungen Leserinnen und Leser. Neben lustiger wie spannender Unterhaltung gab es auch Geschichten, die nachdenkswerte Inhalte vermittelten. Zum Beispiel die Serie *Taró* von Fritz Raab und Friedrich-Wilhelm Richter-Johnson (1959–68), die vom Kampf um den Erhalt des Regenwaldes in Brasilien und seiner Bewohner handelte. Als Adaptionen bekannter Textliteratur wurde die amerikanische Reihe *Classics illustrated* (1941–61) als *Illustrierte Klassiker* (1952–72) übernommen. Es wurde damit geworben, durch diese Comics die Jugend an die Weltklassiker der Literatur heranzuführen. Das große Interesse führte auch zu eigenen Produktionen, z. B. der Karl May-Adaption *Winnetou* von Helmut Nickel (1961–64). Es erwies sich, wie unser Eingangsbeispiel ironisch zeigt, dass eigentlich auch viele Erwachsene ihren Spaß an Comics hatten. Comics waren einerseits Kinder- und Jugendlektüre, aber es gab auch ein Angebot für Erwachsene. Zu erinnern sei an die *Underground-Comix*, Übernahmen aus den USA sowie eigene Produktionen (*U-Comix*, Volksverlag Linden 1969–79, weitergeführt 1980–97, 2019 wird die Reihe wieder aufgenommen), an frühe Comic-Romane wie *Barbarella* (Jean-Claude Forest, 1966), *Jodelle* (Guy Peelaert/Pierre Bartier, 1967), *Phoebe Zeitgeist* (Michael O'Donoghue/Frank Spinger, 1970) oder *Orphi und Eura* (Dino Buzzuati, 1970). Aber auch deutsche Produktionen erschienen, wie Alfred von Meysenbugs *Supergirl*, 1968, *Nick Knatterton* von Manfred Schmidt, 1950–59, oder die Serie *Schindelschwinger* von Peter Schulz und Michael Ryba, 1975–77. Das heimliche Lesen, wie es P5 zeigt, gab es durchaus – nur wenige Erwachsene bekannten sich zur ihrer Comicliebe, wie z. B. die Mitglieder des bis heute bestehenden Comicvereins INCOS (Berlin 1979). In der Öffentlichkeit wurden Comics weithin ignoriert, Rezensionen oder ein objektiver Diskurs waren nicht zu finden. Im Zuge der '68er-Studentenbewegung war allerdings der Blick auch auf die

Massenmedien gefallen, deren Inhalte im Sinne der Dialektik der Aufklärung (Max Horkheimer/ Theodor W. Adorno 1969) hinsichtlich potentieller ideologischer Indoktrination befragt wurden, deren kommunikatives Potential (in Abkehr zu einer Kunst nur für die Geld- und Bildungselite) aber auch gesehen wurde. Und das galt auch für das „Massenmedium“ Comic. Eine Comic-Ausstellung der Akademie der Künste Berlin 1969/1970 machte dann die inhaltliche wie ästhetische Vielfalt der Comics sichtbar und setzte eine differenzierte Auseinandersetzung in Gang.

Dazu gehörte auch, dass sich Wissenschaftler wie Comicfans mit der Geschichte der Comics näher auseinandersetzten. Unser Eingangsbeispiel ist zunächst ein treffendes Beispiel für das, was man „Comic“ nennt. Der Begriff wurde Anfang des 20. Jahrhunderts für die zunächst *funny* oder *new humour* genannten Bildgeschichten in den us-amerikanischen Zeitungen geprägt. Gemeint waren Bildfolgen, die als Serien (Episoden oder auch Fortsetzungsgeschichten) mit sogenannten stehenden Figuren in der Massenpresse erschienen, die die Dialoge in Sprechblasen schrieben und mit Symbolen und Lautmalerei das starr-stumme Geschehen erweiterten. Schon bald gesellten sich zu den anfangs vornehmlich komischen Comics auch andere Themen, Traumgeschichten, Krimis, Science fiction usf. Eigene Medien wie Comic-Heft und Comic-Album förderten experimentelle Gestaltungen und Dramaturgien, oft in Nähe zur dynamischen Ästhetik der Filmkunst. „Comic“ wird so zu einem *pars-pro-toto*-Begriff; neben seinem ursprünglich engen Verständnis benutzen ihn heute zahlreiche Wissenschaftler als allgemeinen Begriff für jede Form von Bildgeschichte. Denn der Comic im Sinne von Bilderzählung begann natürlich nicht erst in den amerikanischen Zeitungen. Die hatten zunächst — für die Sonntagszeitungen — die Bildgeschichten der europäischen Bilderbogen zum Vorbild. Auch die Sprechblase ist kein festes Kriterium für Comics; zum einen hat sie ihren Ursprung im Spruchband der europäisch-mittelalterlichen Kunst und den Sprechblasen der Karikaturen des 18. Jahrhunderts, zum anderen gab und gibt es auch textfreie Comics und solche, bei denen Dialoge und Beitexte unter/ neben die Panel platziert wurden. So wurde z. B. eine der frühesten US-Comic-Serien, die *Katzenjammer-Kids* (1897) des Deutschamerikaners Rudolph Dirks, für deutsche Leserinnen und Leser mit Sprechblasen im *Morgen-Journal* (New York) sowie ohne Sprechblasen, aber mit gereimten Untertexten in der Zeitschrift *Das Magazin* (Berlin, z. B. Heft 9/Mai 1925) angeboten. Für viele Leserinnen und Leser der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Deutschland waren Sprechblasen ungewohnt, Bildunterschriften – meist gereimt – dagegen aus der Bilderbogen-tradition des 19. Jahrhunderts

vertraut; obwohl es, wie inzwischen anhand zahlreicher Beispiele nachgewiesen wurde, Sprechblasen auch in deutschen Bildgeschichten schon seit Anfang des 20. Jahrhunderts, wenn auch in Ausnahmen, gab.²

Statt zu streiten, was nun ein „Comic“ ist und was nicht, bevorzuge ich den deutschen Begriff „Bildgeschichte“. Er ist einer der wenigen Begriffe, die nicht pars-pro-toto, sondern tatsächlich umfassend allgemein (als Überbegriff) das gemeinte Phänomen benennen. „Bildgeschichte“ verstehe ich als ein Erzählprinzip: Sie basiert grundlegend auf dem Bild und präsentiert eine Geschichte (einen zeitlichen Prozess), ist, wie das Wort Geschichte etymologisch auch ausweist, „geschichtet“, erzählt von Baustein zu Baustein. Gemeint ist also das Erzählen mittels Bildern (ohne Texte oder auch in Synthese mit Texten), als Einzelbild (einphasig oder auch mehrphasig wie z. B. das Simultanbild) oder als Bildfolge. Grundsätzlich gibt es zwei Arten, die sich oft vermischen: die weite Bildfolge (zwischen den Einzelbildern vergeht relativ viel Zeit, die Zeit springt) und die enge Bildfolge (zwischen den Einzelbildern vergeht relativ wenig Zeit; die Zeit fließt). Konstitutiv für die Bildgeschichte ist, dass sie autonom ist, d. h. anders als die Illustration ist sie nicht von einem Text oder von Vorwissen abhängig, sondern präsentiert ihre Aussage eigenständig und vollständig. Ihre mediale Vermittlung ist sehr variantenreich, reicht vom Wandfresko, dem Tafelbild, dem Bronzerelief z. B. an Kirchentüren, der Deckenmalerei, dem Bild-Teppich und besticktem Tuch bis zu Handschriftenunikat oder gedrucktem Buch, Bilderbogen, Heft oder Zeitschrift. Heute kommt das Internet als gewichtiges Medium dazu. Die Präsentation der Bildfolge, ob als Fries, ob in einer Gitterstruktur, ob in Registern und damit auch die Dramaturgie sind sowohl medienabhängig als auch durch das künstlerische Wollen der Autoren bestimmt. Stets wird ein zeitlicher Prozess präsentiert, der Bewegung wie Handlung und innere Bewegtheit im statischen Bild so zeigt, dass die Betrachter das Gezeigte im Kopf ergänzend verlebendigen und die Bildfolge zu einem Prozess miteinander verbinden muss. Das fordert aktive Mitarbeit. Während der Erzähler ein „Zeiger“ ist (der sich als Erzählender im Beitzext äußern kann, spürbar in der visuellen Inszenierung wird) und visuell anbietet, ist der Rezipient ein aktiver, deutender Mitspieler.

So gesehen, weist die Bildgeschichte eine lange Tradition in der menschlichen kulturellen Entwicklung auf, vom narrativen Höhlenbild bis zu den Totenbüchern Ägyptens, den

2 Sackmann, E. & Kiehn, H. (2009) Der Sprechblasencomic im Widerstreit der Kulturen, in: E. Sackmann (Hg.): *Deutsche Comicforschung 2010*, Hildesheim: Verlag Sackmann und Hörndl, pp. 23–45.

Relieffriesen der griechischen und römischen Kunst oder den narrativen chinesischen Bildrollen des 17. Jahrhunderts (z. B. *Südreise des Kaisers Kangxi* von Wang Hui). Die Handschriften des europäischen Mittelalters boten reich illustrierte Texte, wobei nicht selten Episoden zur eigenständigen Bildgeschichte wurden, bei denen, angeordnet in Registern, in voneinander getrennten Szenen bei Wiederholung der Akteure chronologisch das Geschehen präsentiert wird. Beispiele sind die *Genesisgeschichte* in der *Grandval-Bibel* (Schule von Tour, um 840) oder die *Lazarusgeschichte* aus dem Lukasevangelium im *Goldenen Evangelienbuch von Echternach*, um 1035. Die Illustrationsfolge konnte so dicht werden, dass sie zum eigenständigen Bildroman wurde, wie z. B. die Adaption des Eneas-Romans (1220) in Bildfolge mit Spruchbändern für die Monologe und Dialoge³ oder *Tristan und Isolde* (1240–1250, Münchner Manuskript Cgm 51).⁴

Während die Buchlektüre dem Adel, später auch dem reichen und gebildeten Bürgertum vorbehalten blieb, oft in der Runde vorgelesen und herumgezeigt wurde, wandten sich die öffentlich präsentierten Bildgeschichten – meist biblischer Thematik – an alle, an das Volk. Präsentiert z. B. in Kirchen, ermöglichten die Bildfolgen den meist des Lesens unkundigen Menschen, die durch Erzählung (Predigt) bekannten Geschichten nun visuell nach zu erleben. Als dann im 15. Jahrhundert die Reproduktion von Bildern (zunächst Holzschnitt, später Kupferstich, Radierung, Ende des 18. Jahrhundert die Lithographie) erfunden wurde, gab es bald ein reichhaltiges vielfältiges Angebot, das neben illustrierten Texten auch Bildgeschichten umfasste. Die Blockbücher, bei denen Bild und Text in einen Holzblock geschnitten wurden, boten biblische Geschichten (die sog. Armenbibel, *Biblia pauperum*) aber auch weltliche Themen (z. B. Fabeln) an. Nach Gutenbergs Erfindung des Buchdrucks gab es dann sog. Wiegendrucke. Hier wurde zum reproduzierten Bild ein kurzer Text – Tituli, kleine Bildunterschriften – zur Deutungshilfe in Lettern gesetzt. Ein Beispiel ist *Siegenot* des Augsburger Druckers Johann Bämmler, der 1487 die Geschichte als Holzschnitt-Folge (36 von wohl insgesamt 43 Holzschnitten sind erhalten) herausbrachte, oder die *Kleine Passion* von Albrecht Dürer, die 1510 kostengünstig als Volksbuch (36 Holzschnitte mit Tituli) erschien.

3 Grünewald, D. (2012) Die Berliner Eneide, ein Bildroman des Mittelalters, in: E. Sackmann (Hg.), *Deutsche Comicforschung 2013*, Hildesheim: Verlag Sackmann und Hörndl, pp. 6–21.

4 Domanski, K. & Krenn, M. (2012) *Liebesleid und Ritterspiel. Mittelalterliche Bilder erzählen große Geschichten*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft WBG.

Wir haben tatsächlich die Geschichte und Bedeutung der Bildgeschichte in unserer Kultur weitgehend vergessen oder verdrängt. Das mag daran liegen, dass sie sich nicht so leicht in Schubladen sperren lässt – ist sowohl Literatur als auch Bildende Kunst, eigentlich aber etwas Eigenständiges. Die Kunstgeschichte – wie Literaturgeschichtsschreibung hat sie weitgehend ignoriert, auch eine Folge von Gotthold Ephraim Lessings strikter Trennung von Zeitkunst (Literatur) und Raumkunst (Bildende Kunst), wie er es in *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei*, 1766, ausgeführt hat. Dabei muss sie im Bewusstsein der Menschen über die Jahrhunderte aber eine wichtige Rolle gespielt haben. Wie sonst ist zu erklären, dass z. B. im 18. Jahrhundert ein Schriftsteller wie Friedrich Schiller seinem Freund Körner zum 30. Geburtstag eine ironische selbstgezeichnete Bildgeschichte schenkt (1786)⁵ oder Christian Vulpius, der spätere Verfasser des *Rinaldo Rinaldini*, als Fünfzehnjähriger 1777 einen fiktiven 80-seitigen Bildroman über die Erlebnisse von Schiffbrüchigen zeichnet?⁶ Zu dieser Zeit waren die satirisch-moralischen Bildgeschichten des Engländers William Hogarth (als Unikate gemalt, per Radierung vervielfältigt und in hoher Auflage vertrieben) europaweit bekannt und beliebt. In Deutschland verfasste Georg Christoph Lichtenberg in dem von ihm herausgegebenen *Göttinger Taschen Calender* von 1784 bis 1796 vielbeachtete Erklärungen zu ihnen. Der Berliner Künstler Daniel Chodowiecki (1726–1801) schuf eine Reihe ähnlicher Bildzyklen, was ihm den Beinamen „deutscher Hogarth“ einbrachte. Hogarth's Erzählweise wirkte auch im 19. Jahrhundert nach, wie Johann Heinrich Rambergs *Das Leben Strunks des Emporkömmlings*, 1822 (25 Blätter), belegt. Künstler wie der Berliner Bonaventura Genelli (*Aus dem Leben einer Hexe*, 1847, 10 Zeichnungen) oder Joseph Führich (*Genovefa*, 1832, 14 Radierungen) schufen anspruchsvolle (textfreie) Bildzyklen. Der Symbolist Max Klinger nannte seine Bildgeschichten „Dramen“ (z. B. *Ein Handschuh*, Op. VI, 1881). Die Rezeption dieser Bildgeschichten setzte freilich Bildungswissen voraus, sie galten als „Kunst“, wurden als Graphik-Mappe vertrieben und sprachen entsprechend (vornehmlich bürgerliche) Kunstliebhaber an. Oft wurde ihnen als Deutungshilfe ein erklärender Text beigegeben. Und auch wenn Käthe Kollwitz mit ihrer sozialkritischen engagierten

5 Grünewald, D. (2018) *Friedrich Schiller. Avonturen des neuen Telemachs*, Berlin: Christian A. Bachmann Verlag.

6 Grünewald, D. (2016) *Dieses Kupfer stellt dar...“ Geschichte der auf der Insul Brolingsbrogh errichteten Kolonie. Eine Bildgeschichte des jugendlichen Christian August Vulpius aus dem Jahr 1777*, in: Alexander Glas u.a. (Hg.), *Sprechende Bilder. Besprochene Bilder*, München: KopaeD-Verlag, pp. 441–462.

Bildgeschichte *Ein Weberaufstand* (1893/98) keinesfalls elitär sein, vielmehr alle Menschen ansprechen und mit ihrer Kunst „wirken“ wollte, so ist ihr Zyklus doch – kunsthistorisch – in die „Hochkunst“ einsortiert.

Und das mag ein zweiter Grund sein, warum die Tradition der Bildgeschichte in Deutschland so wenig vertraut ist. Die Zyklen werden weniger als Bildgeschichten wahrgenommen, denn als Werke der Bildenden Kunst – und hier spielen sie eher eine Nebenrolle. Als „Bildgeschichten“ bewusst wahrgenommen sind dagegen die Bildfolgen der Bilderbogen – und die wandten sich ans „gemeine Volk“ und wurden von der Kunstgeschichtsschreibung als „populäre Kunst“ ignoriert. Allenfalls die Volkskundler beschäftigten sich mit ihnen – vornehmlich aus soziologischer, nicht aus ästhetischer Sicht heraus. Eine der wenigen zeitgenössischen Beschreibungen findet sich in *Zur Geschichte der Deutschen Literatur* von Carl Rosenkranz, 1836. In Kap. XV. schreibt er über *Die Bilderliteratur des deutschen Volkes*, die „von den Lupensammlern verbreitet“ wird. Er geht „die Hauptkreise des sittlichen, politischen und religiösen Lebens“ durch mit dem Ziel, „von jedem durch Beispiele anschaulich zu machen suchen, wie er sich in der Phantasie des Volkes widerspiegelt“.⁷ Wenn er mit seinem Beitrag „für die Kenntniss unseres Volkslebens einen Anstoss geben“ wollte (287), so spiegelt sich hier die unglückliche Trennung zwischen „Hochkunst“ (für Bildungsbürger) und „Populärer Kunst“ (für das Volk).

Diese entwickelte sich erst allmählich seit der Renaissance, seit sich Schritt für Schritt das Bürgertum emanzipierte und sich – dem Adel zustrebend – vom „Volk“ abgrenzen wollte, was im 19. Jahrhundert, das mit der industriellen Revolution die Ausbildung des Proletariats mit sich führte, noch einmal verschärft wurde. Neben den o. g. Bildgeschichten in Büchern, die im 15. und 16. Jahrhundert vor allem für betuchte und gebildete Bürger gedacht waren, entwickelte sich ab dem 15. Jahrhundert in ganz Europa auch ein kostengünstiges Angebot für das „gemeine Volk“: die Einblattdrucke. Ihre Bildfolge war auch ohne Lesekenntnis verständlich, wenn auch die meisten Bögen Text (oft sogar mehrsprachig) und Bild vereinten. Neben den Bänkelsängern, die bis ins 19. Jahrhundert hinein Bildgeschichten auf großen Tafeln auf den Marktplätzen präsentierten und sie mittels Zeigestock dem Publikum näher erklärten, waren es diese, dann im 19. Jahrhundert „Bilderbogen“ genannten Blätter, die die einfachen Menschen über wichtige und erstaunliche

7 Rosenkranz, C. (1836) *Die Bilderliteratur des deutschen Volkes*, in: ders.: *Zur Geschichte der Deutschen Literatur*, Königsberg: Verlag Der Gebrüder Bornträger, p. 250.

Ereignisse unterrichteten, die unterhaltsame Geschichten präsentierten, die informierten und moralisch, religiös und auch patriotisch belehrten. Sie waren aus sich heraus, auf allgemeine Lebenserfahrung bezogen, von jedermann zu verstehen. Auch wenn mit der Einführung der allgemeinen Schulpflicht – in den deutschen Landen im Verlauf des 19. Jahrhunderts abgeschlossen – immer mehr Menschen Lesen und Schreiben konnten — das Interesse an Bildgeschichten, die Seh-Lust, blieb mächtig. So erreichten die Bilderbogen (die nicht nur, aber in hohem Maße Bildgeschichten mit und ohne Beitzexte umfassten) Massenaufgaben und waren preisgünstig zu erstehen. Die Qualität dieser Bilderbogen war unterschiedlich. Das primäre Interesse der Verlage war der Profit, was durch hohe Auflagen und eine möglichst kostengünstige Produktion erzielt wurde. D. h. viele dieser Bögen, z. B. in den Offizien in Neuruppin, einem Zentrum der deutschen Bilderbogenproduktion im 19. Jahrhundert, wurden ohne künstlerischen Anspruch von schlechtbezahlten Grafikern (oft Laien) gestaltet, per Schablone von Kindern oder Strafgefangenen koloriert. Da aber auch die Bürgerkinder an Bildgeschichten Spaß hatten, gab es (mit dem Hintergedanken einer künstlerisch-ästhetischen Bildung) vorwiegend für diese Zielgruppe im Holzstichverfahren aufwändiger produzierte, etwas teurere Bilderbogen. Die *Münchner Bilderbogen* oder die *Deutschen Bilderbogen* (Stuttgart) wurden von Künstlern geschaffen. Die Akademien beider Städte boten reiche Auswahl an Zeichnern. Die Studenten waren froh, hier einen relativ guten Verdienst zu finden. Allerdings: die „Gebrauchsgrafik“ für Bilderbogen wie auch für Zeitschriften (die satirischen Zeitschriften wie z. B. die *Fliegenden Blätter*, München, brachten zahlreiche Bildgeschichten) galt als eher „minderwertige“ Arbeit. Um dem Künstlerimage und erhofften Weihen auf dem Kunstmarkt nicht zu schaden, publizierten viele anonym. Nur wenige — schon etablierte Künstler — bekannten sich zur Bildgeschichte, wie Moritz von Schwind, der sowohl Bildgeschichten als Unikate malte (z. B.: *Das Märchen vom Aschenbrödel*, 1854, München, Neue Pinakothek) als auch so herausragende Bilderbogen schuf wie *Der gestiefelte Kater* (Münchener Bilderbogen, No. 48, 1850). Die Wertung „Gebrauchskunst“ prägte auch den Umgang mit Bilderbogen. Sie wurden als Schmuck an die Wand geklebt oder nach der Lektüre weggeworfen. Zum Sammlerobjekt oder wertgeschätzten musealen Artefakt – wie die o.g. Graphik-Zyklen – wurden sie i. d. R. nicht. Allerdings gab es schon bald Sammelbände, die Bilderbogen wie auch Heftjahrgänge anboten.

Auch wenn die Literatur – wie die Kunstgeschichtsschreibung und Kunstmuseen die Bildgeschichte weitgehend ignorierten, so

blühte sie im 19. Jahrhundert in ganz Europa als ein Angebot für jedermann auf. Neben kurzen Geschichten in Zeitschriften und Bilderbogen gab es auch zahlreiche umfangreiche, romanartige Bildgeschichten. Einen wichtigen Anstoß dazu gab der Genfer Rodolphe Töpffer. Wegen eines Augenleidens konnte er seinen Wunsch, Künstler zu werden, nicht realisieren. Aber in seiner Freizeit zeichnete er witzige skurrile Geschichten, die die bürgerliche Gesellschaft karikieren. Goethe lernte sie kennen und war sehr angetan. „*Es ist wirklich zu toll! Es funkelt alles von Talent und Geist!*“ sagte er zu Eckermann. Sein Lob ermutigte Töpffer, dessen Großvater aus Deutschland in die Schweiz eingewandert war, die Bildgeschichten ab 1833 zu veröffentlichen. Heute gelten sie in ihrer lebendigen, engen Bildfolge mit den knappen Untertexten als wichtige Impulsgeber für die Entstehung der Comics. Als 1848/49 die deutsche Nationalversammlung in der Paulskirche in Frankfurt a. Main den Versuch unternahm, Deutschland zu einen, schuf einer der Abgeordneten, Johann Hermann Detmold, zusammen mit dem Düsseldorfer Künstler Adolf Schrödter in der Weise Töpffers eine satirisch-kritische Parodie, die *Thaten und Meinungen des Abgeordneten Piepmeyer* (1848/49). In Frankreich gab Gustave Doré seine grimmig satirische Persiflage auf den russischen Absolutismus heraus, den Bildroman *Historie vom Heiligen Russland* (1854, 1917 in Deutsch erschienen). Zum Meister der Bildgeschichte, in ihrer Kurzform für Bilderbogen und Zeitschrift wie in ihrer romanhaften Langform (als Buchausgabe) wurde Wilhelm Busch. 1859 erschien seine erste Geschichte, der zahlreiche weitere in den *Münchener Bilderbogen* und den *Fliegenden Blättern* folgten. Ein erster Sammelband, *Bilderposen*, kam 1864 heraus. Ein Jahr später erschien das Buch *Max und Moritz*. Die sieben Lausbuben-Streiche wurden – trotz pädagogischer Kritik in den 1870er Jahren – zu einem Welterfolg und machten Busch als volkstümlichen Humoristen berühmt. Es folgten eine Reihe weiterer Bildromane wie *Schnurrdburr oder Die Bienen* (1869), *Die fromme Helene* (1872), *Die Knopp-Trilogie (Abenteuer eines Junggesellen, 1875, Herr und Frau Knopp, 1876, Julchen 1877)*, *Balduin Bähnlamm* (1883) oder *Maler Klecksel* (1884). Buschs grandioser Strich zauberte dynamische Figuren aufs Papier, deren Lebendigkeit auch durch die Xylographie-Vervielfältigung kaum litt. Zahlreiche Geschichten sind textfrei; viele haben gereimte Knittelverse als kommentierend erläuternden Untertext, wobei Wort und Bild zur Synthese verschmelzen.

Busch inspirierte zahlreiche Künstler, neben Karikaturen auch Bildgeschichten zu zeichnen, wie Lothar Meggendorfer, Adolf Oberländer oder Graf Franz von Pocci, dessen *Staatshämorrhoidarius (Fliegende Blätter 1845–1863,*

Buchausgabe 1857) bereits als „stehende Figur“ (ein Merkmal der späteren Comic-Serien) das deutsche Beamtentum verspottete, wie der 1850 von Honoré Daumier für die Zeitschrift *Charivari* erfundene verschlagene, hinterhältige *Ratapoil* satirisch den Bonapartismus verkörperte.



(Abb. 2)

2 Carl Seppel: *Er Sie Es*. Düsseldorf: Bagel 1883, 31
Ebenfalls von Busch angeregt wurde der Düsseldorfer Maler Carl Seppel. Motiviert durch die Antiken-Begeisterung der Zeit (Heinrich Schliemann, hatte mit seinen Ausgrabungen in Troja weltweites Interesse geweckt) entstehen seine *Mumienbücher*. Die Bildromane, kommen daher als ausgegrabene Funde: gestaltet wie uralte, leicht beschädigte Bücher, ein ironisches Spiel, das großen Anklang findet, auch wenn die Ägypter gar keine gebundenen Bücher kannten. Die drei Werke (*Schlau, schlauer am schläusten. 1. Aegyptische Humoreske*, 1872; *Er-Sie-Es*, 1873; *Die Plagen*, 1874) haben großen Erfolg und werden ins Englische und Französische übersetzt. Wie Abb. 2 zeigt, sind sie in einem dynamisch karikaturistischen Stil gezeichnet, wobei meist ein experimentelles Seitenlayout Bildfolge und gereimten Text (Knittelverse à la Busch) narrativ geschickt miteinander verbindet.

Bereits 1845 war eine Sammlung mit Bildgeschichten für Kinder erschienen: Heinrich Hoffmanns *Der Struwwelpeter* wollte mit seinen drastischen Geschichten (wie der Geschichte vom tierquälenden bösen Friedrich, vom Daumenlutscher, vom Paulinchen, das mit dem Feuer spielt) Kinder unterhalten wie belehren. Die Einheit von Bildfolge und gereimten Beitexten eroberte die Kinderstuben und wurde bald zu einem in viele Sprachen übersetzten weltweit bekannten Buch. Zahlreiche Variationen folgten, so 1850 die *Struwwelsuse* von Mühlfeld/

Kruspe, 1890 die *Struwwelliese* von Julius Lütje bis hin zu politischen Satiren u.a.m. Diese Form der Bildgeschichte prägt bis heute viele Bildgeschichten für Kinder, wie sie in Bilderbüchern aber auch in Kinderzeitschriften zu finden waren und sind. Kundenzeitschriften wie *Schmetterling*, *Dideldum oder Papagei*, die in den 1920er und 30er Jahren in Deutschland und Österreich in hohen Auflagen für Kinder vertrieben wurden, variierten das Prinzip nur geringfügig. Die Bildfolge mit Untertexten (gereimt wie in Prosa) dominiert, wobei die Panel – wie in vielen Bilderbogen-Geschichten und den Comicstrips — meist umrahmt in Leserichtung angeordnet sind. Eine Erzähl- und Gestaltungsform, wie sie die US-amerikanischen Zeitungscomics aufwiesen, filmnahe dynamische Erzählweise, Sprechblasen, Perspektivwechsel, waren eher selten. Es ist aufschlussreich, dass Lyonel Feininger seine (leider nicht vollendete) legendäre Comic-Geschichte, *The Kin-der-Kids*, 1906/07 nicht für eine deutsche Zeitung, sondern für *The Chicago Sunday Tribune* schuf. Während seine Serie *Wee Willie Winkie's World* (ebenfalls in der *Chicago Sunday Tribune*) der Gestaltungsweise Hoffmanns (Bildfolge mit Untertext) folgt, spielt diese Serie mit den Erzähl- und Darstellungsmöglichkeiten der US-Comics, weist eine dynamische Bildfolge und Sprechblasen auf, wie sie auch Winsor McCay in seiner Traumgeschichte *Little Nemo in Slumberland* (ab 1905) benutzt. Aufschlussreich ist auch, dass Feininger in der Kunstgeschichtsschreibung als Meister des Bauhauses und bedeutender Vertreter der Klassischen Moderne gewürdigt wird, seine Karikaturen (er zeichnete u. a. für den *Ulk*) und Bildgeschichten aber ignoriert wurden. Erst 1975 werden seine Comic-Serien in Deutsch herausgegeben und neben seinen Karikaturen 1981 in einer Ausstellung gewürdigt (Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe; Hannover, Wilhelm-Busch-Museum).

Mit dem Ende des Ersten Weltkrieges ist die Zeit der Bilderbogen vorbei. Zeitungen, Zeitschriften (Familienzeitschriften, Illustrierte, Humor und Karikaturblätter) übernehmen ihre Aufgabe. Bildgeschichten gibt es weiterhin, wenn auch nicht mehr in dem Umfang, wie sie die Bilderbogen boten. Die Entwicklung zu einer Comic-Industrie mit organisiertem Vertrieb an Zeitungen durch Syndikate und eigener Produktion (Comicbooks) wie in den USA findet in Deutschland nicht statt. Während in England, Frankreich oder Italien Impulse der US-Comics mit der eigenen Tradition verbunden werden, bleibt die deutsche Verlegerschaft zurückhaltend. Dennoch ist die verbreitete Meinung, im Deutschland der Weimarer Republik wie des Dritten Reiches hätte es keine Comics gegeben, falsch. So erschien z. B. *Donald Duck* als Comicstrip in der auch im

Deutschen Reich vertriebenen Schweizer *Micky-Maus-Zeitung* (Bollmann Verlag 1937) unter dem Namen *Schnatterich*, in der österreichischen Kundenzeitschrift *Schmetterling* als *Emmerich* und in den *Lustigen Blättern* (1938) als *Hanns der Enterich*. In der Zeitschrift *Neue Jugend* erschien von 1933 – 1935 die Comic-Serie *Kalle der Lausbubenkönig* als deutsche Übernahme der amerikanischen Serie *Perry* (dem Bruder der Comic-Figur *Winnie Winkle*) von Martin Branner, und Hal Fosters legendärer *Prince Valiant* findet sich als *Prinz Waldemar* in der Zeitschrift *Papagei* (1939). Als populäre Lektüre für Kinder und Jugendliche haben sich diese Comicserien in Deutschland allerdings erst nach dem 2. Weltkrieg durchgesetzt. Disneys Heft *Micky Maus* erschien – in der kongenialen Übersetzung von Erika Fuchs – ab 1951 (Ehapa), *Prince Valiant* unter dem Namen *Prinz Eisenherz* ab 1950 in Fortsetzung in *der Badischen Illustrierten*, ab 1951 in Sammelbänden, ab 1988 in der Carlsen-Edition. (Einen gewichtigen Beitrag zur Aufarbeitung der weithin vergessenen deutschen Comic-Geschichte leistet das von Eckart Sackmann seit 2004 herausgebrachte reich illustrierte Jahrbuch *Deutsche Comicforschung*.)

Schauen wir noch einmal auf Abbildung 1. Der Comic verweist auch darauf, dass sich in den letzten Jahrzehnten das Bewusstsein über die deutschsprachige Comic-Tradition deutlich vertieft hat. Die kleine Geschichte hat ihren besonderen Reiz nämlich darin, dass sie eine klassische deutsche Bildgeschichten-Serie zitiert bzw. in neuen Episoden weiterführt.



(Abb. 3)

3 Erich Ohser: Vater und Sohn. Der Schmöker

(aus: Vater und Sohn, Bd. 1, Konstanz: Südverlag 1993)

Auch wenn Ulf K. bewusst seinen eigenen vertrauten Zeichenstil beibehält, so sind in seinen Figuren doch die Vorbilder zu

erkennen, wie Abb. 3 ausweist. *Vater und Sohn* war eine textfreie Serie, die von 1934 – 1937 in der *Berliner Illustrierten* erschien. Sie wurde gezeichnet von Erich Ohser, der sich nach seiner Heimatstadt e. o. plauen nannte. Heute wird er durch die e.o.plauen-Gesellschaft, das e.o.plauen-Museum sowie den e.o.plauen-Preis gewürdigt.

Abb. 3 ist thematisch der neuen Geschichte nahe: auch hier vertieft sich der Vater in die Lektüre des Sohnes. Die Serie spielte das nicht immer konfliktfreie Zusammenleben von *Vater und Sohn* durch. Manche Strips werden dabei genutzt, um versteckt, aber doch spürbar das propagierte stramme Führer-Erziehungs-Ideal gemäß der NS-Ideologie zu ironisieren. Z. B. wenn der Vater, wie hier, in die Rolle des Sohnes fällt oder wenn das väterliche Vorbild zum spielenden Mittäter wird und behördliche Anweisungen ignoriert. Insgesamt ist die Serie humorvoll unterhaltend, greift zeitlose Themen auf, was ihre Beliebtheit bis heute (die Geschichten sind in zahlreichen Büchern neu aufgelegt) begründet und auch erlaubt, dass neue Geschichten in ihrem „Geist“ erzählt werden. *Vater und Sohn* zeigt, dass in der deutschen Presse Bildgeschichten durchaus vertreten und beliebt waren. So erschienen die *Vater-und-Sohn*-Geschichten auch in zwei Sammelbänden; und auch die Nachfolgeserie, *Die 5 Schreckensteiner* von Ferdinand Barlog, wurde 1940 als Sammelband herausgebracht. Sind diese Serien Pantomimen-Geschichten, so gab es auch Comicserien mit Sprechblasen, wie z. B. *Muck und Puck und Adelheid. Das Katzenjammer Kleeblatt* von Otto Waffenschmied in *Dideldum* (ab 1932). Die Fortsetzungsgeschichte *Famany. Der fliegende Mensch*, eine Sciencefiction-Story von E. G. Hildebrand und Franz Friedrich Oberhauser (*Gartenlaube* 1937), nannte sich „erster deutscher Bildroman“. Wobei zu erwähnen wäre, dass *Superman* erst ein Jahr später erfunden wurde.

Während die amerikanische Bezeichnung „Graphic Novel“ erst 1978 durch Will Eisner populär wurde und heute – als Markenlabel – einerseits viele erreicht, die immer noch mit „Comics“ ihre Schwierigkeiten haben, andererseits – missverständlich – anspruchsvolle Lektüre (Graphic Novel) und Massenware (Comic) zu spalten scheint,⁸ wird „Bildroman“ bereits zur Kennzeichnung der textfreien Holzschnitt-Zyklen des Flamen Frans Masereel benutzt. Nach dem 1. Weltkrieg kam Masereel kurzfristig nach Deutschland und fand in Kurt Wolff einen begeisterten Verleger für seine Bildromane, die nun neben Genf und Paris auch in München herauskamen. Wolff gewann u.

8 Hausmanning, T. (2013) Die Hochkultur-Spaltung. „Graphic Novels aus sozial- und kulturwissenschaftlicher Perspektive, in: Grünewald, D. (Hg.): *Der dokumentarische Comic*. Essen: Chr. A. Bachmann, pp. 17–30.

a. mit Thomas Mann und Hermann Hesse prominente Autoren, die in ihren Vorworten die Bildromane aufs höchste lobten. Während *Die Passion eines Menschen* (1918) 25 Holzschnitte umfasste, so wies *Mein Stundenbuch* (1920) 167 auf. Jedes Bild beansprucht eine Buchseite, doch Masereel gibt der Geschichte einen Rhythmus, indem er weite wie enge Bildfolge mischt. Beronä verweist darauf, dass zum einen die neugewonnene Bedeutung des Holzschnittes im deutschen Expressionismus und zum anderen der Stummfilm Masereels Bildromane und deren starke Resonanz beim Publikum beeinflussten.⁹

Andere Künstlerinnen und Künstler nahmen den Impuls auf und schufen – in Holzschnitt, aber auch in anderen Drucktechniken oder in Tuschzeichnungen – ähnlich strukturierte Bildromane.¹⁰ Wie Masereel Probleme der Zeit aus der Sicht der Unterprivilegierten der Gesellschaft thematisierte, sind auch viele dieser Bildromane exemplarische soziale Dramen. So erzählt Otto Nückel in *Schicksal* (1928) in 189 Bleischnitten den tragischen Lebensweg einer jungen Frau, die ihr uneheliches Kind aus Verzweiflung ertränkt.¹¹ Weitere Autoren sind die Künstler Carl Meffert, der 1976 seine im Argentinischen Exil geschaffene Linolschnittfolge unter dem Titel *Nacht über Deutschland* (107 Linolschnitte, Vorwort von Heinrich Böll) herausbrachte, oder Werner Gothein, der bei dem Expressionisten Ernst Ludwig Kirchner in Berlin studierte. 1949 erschien sein 102 Holzschnitte umfassender Bildroman *Die Seiltänzerin und ihr Clown*, der die romantisch–tragische Geschichte der Liebe eines alternden Clowns zu einer jungen Seiltänzerin erzählt. Eine besondere Form des Bildromanes hat Max Ernst mit seinen surrealistischen Collageromanen (z. B. *Une semaine de bonté*. 1934) geschaffen, die keine strikte Fabel präsentieren, sondern in der vorgegebenen Reihenfolge der Einzelbilder die mitspielende assoziierende Fantasie des Betrachters fordern. Der textfreie Bildroman hat in heutiger Zeit Nachfolger gefunden, wie z. B. in den USA Eric Drooker (*Flood! A novel in pictures*. 1992), in England Neil Bousfield (*Walking Shadows*, 2011) oder in Deutschland Hendrik Dorgathen (*Space Dog*, 1993). Frank Flöthmann (*Grimms Märchen ohne Worte*, 2013) hat das Aussagespektrum noch erweitert: er gibt seinen Akteuren Sprechblasen, die aber nicht mit Text (mit Buchstaben), sondern mit Piktogrammen

9 Beronä, D. A. (2008) *Wordless Books. The Original Graphic Novels*, New York: Harry N. Abrams, p. 10.

10 Gerhard–Marcks–Stiftung (Hg.) (1999) *Von Paradiesen und Infernos. Expressionistische Bildgeschichten*, Bremen: Gerhard Marcks Haus.

11 Kronthaler, H. (2009) Otto Nückel und der Bilderroman ohne Worte, in: Sackmann, E. (Hg.): *Deutsche Comicforschung 2010*. Hildesheim: Verlag Sackmann und Hörndel, pp. 65–73.

gefüllt sind. Noch einmal sei Abbildung 1 angesprochen. Die Zeichnungen stammen aus der Feder des Oberhausener Comicauteurs Ulf K.; das Szenarium hat der Franzose Marc Lizano geschrieben. Als Hommage an *Vater und Sohn* verweisen die neuen Geschichten einmal auf das historische Vorbild und seine überzeitliche Bedeutung. Diese Bewusstwerdung der Tradition spiegelt sich auch in der Neuinterpretation des Hoffmannschen *Struwwelpeter* von Atak/ Fil (2009; umfangreiche Ausstellung zum *Struwwelpeter* und seinen Varianten in der Ludwigsgalerie Schloss Oberhausen, 22. 9. 2019 – 12. 1. 2020). Zum anderen klingt in der deutsch–französischen Zusammenarbeit an, dass die Bildgeschichte als Kunstform eigentlich schon immer international war und ist. Natürlich gibt es national–kulturelle Eigenheiten, aber schon die mittelalterliche Bildgeschichte speiste sich aus gesamteuropäischen Quellen. Und bis heute sind Bildgeschichten jedwelcher Art international geprägt. Das liegt natürlich auch daran, dass Bilder – von kulturellen Besonderheiten abgesehen – eine universale Sprache sind, und dort, wo ihr Referenzbezug das Leben im allgemeinen und, daraus gespeist, das allgemein vertraute Weltwissen ist, übernational verständlich sind. So hatten die Bildgeschichten Wilhelm Buschs Einfluss auf die Comics wie der in den USA mit großem Widerhall erschienene Roman von Nückel (s.o.) auf die Holzschnittromane z. B. Lyn Wards (z. B. *Gods' Man. A Novel in Woodcuts*, 1929), wie umgekehrt die amerikanischen Comics, aber auch franko–belgische, italienische oder japanische Mangas die deutschen Comics prägten und prägen. In den letzten Jahrzehnten haben sich Comics auch in Deutschland kulturell etabliert. Sie sind Gegenstand von Forschung und Lehre der Universitäten und Akademien, sind Gegenstand wie Material im Schulunterricht, was sich in zahlreichen Publikationen spiegelt. Wissenschaftliche Tagungen, Fan–Treffen, Comic–Messen (das größte findet alle zwei Jahre in Erlangen statt, der *Comicsalon Erlangen*) wie hochkarätige Ausstellungen sowie Rezensionen in der Presse zeugen von einer lebendigen Auseinandersetzung. Und ein wachsendes Angebot interessanter, innovativer und qualitätvoller Bildgeschichten deutschsprachiger Autorinnen und Autoren runden das Bild ab. Dazu zählt sicher auch, dass es inzwischen eine Reihe auch international beachteter Comic–Preise gibt (am bekanntesten der *Max–und–Moritz–Preis*, der in Erlangen vergeben wird). Comics, die Bildgeschichte insgesamt als eigenständige Kunstform, haben sich in der deutschen kulturellen Szene etabliert und sind dabei, im Reigen der Künste den Platz einzunehmen, den sie im Laufe der Geschichte schon besetzt hatten: ein selbstverständliches und wichtiges Kulturgut, nicht für eine kleine Elite von Fachleuten, sondern Angebot für alle.

LITERATUR:

Beronä, D. A. (2008) *Wordless Books. The Original Graphic Novels*, New York: Harry N. Abrams.

Domanski, K. & Krenn, M. (2012) *Liebesleid und Ritterspiel. Mittelalterliche Bilder erzählen große Geschichten*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft WBG.

Gerhard-Marcks-Stiftung (Hg.) (1999) *Von Paradiesen und Infernos. Expressionistische Bildgeschichten*, Bremen: Gerhard Marcks Haus.

Grünewald, D. (1984) *Wie Kinder Comics lesen. Zur Rezeption von Bildgeschichten*, Frankfurt/M.: Dipa-Verlag.

Grünewald, D. Die Berliner Eneide, ein Bildroman des Mittelalters, in: *Deutsche Comicforschung 2013*, (Hg.) Sackmann, E. (2012), Hildesheim: Verlag Sackmann und Hörndl, pp. 6–21.

Grünewald, D. „Dieses Kupfer stellt dar...“ Geschichte der auf der Insul Brolingsbrogh errichteten Kolonie. Eine Bildgeschichte des jugendlichen Christian August Vulpius aus dem Jahr 1777, in: *Sprechende Bilder. Besprochene Bilder*, (Hg.) Glas, A. u.a. (2016), München: Kopaed-Verlag, pp. 441–462.

Grünewald, D. (2018) *Friedrich Schiller. Avonturen des neuen Telemachs*, Berlin: Christian A. Bachmann Verlag.

Hausmanninger, T. Die Hochkultur-Spaltung. „Graphic Novels aus sozial- und kulturwissenschaftlicher Perspektive, in: *Der dokumentarische Comic*, (Hg.) Grünewald, D. (2013), Essen: Chr. A. Bachmann, pp. 17–30.

Kronthaler, H. Otto Nückel und der Bilderroman ohne Worte, in: *Deutsche Comicforschung 2010*, (Hg.) Sackmann, E. (2009), Hildesheim: Verlag Sackmann und Hörndl, pp. 65–73.

Rosenkranz, C. Die Bilderliteratur des deutschen Volkes, in: *Zur Geschichte der Deutschen Literatur*, (1836) Königsberg: Verlag Der Gebrüder Bornträger, 245–287.

Sackmann, E. (Hg.) (2004–) *Deutsche Comicforschung*, Hildesheim (ff. 2004); Leipzig (seit 2014): Verlag Sackmann und Hörndl.

Sackmann, E. & Kiehn, H. Der Sprechblasencomic im Widerstreit der Kulturen, in: *Deutsche Comicforschung 2010*, (Hg.) Sackmann, E. (2009), Hildesheim: Verlag Sackmann und Hörndl, pp. 23–45.

Thiessen, E. (2012) *Comicrezeption und die kognitive Verarbeitung bei Kindern*. München: Akademische Verlagsgemeinschaft München.