

Bubengeschichten.

Zur Geschichte und Wirkungsgeschichte eines besonderen Genres

Gábor Váradi 

Universität Szeged
hangedman@freemail.hu

Abstract

Before the Golden Age of Comics, at the Turn of the Century, as the Newspaper War in New York City waged on, the first comics came in existence. They were mostly the work of German immigrants, and based on the works of painter and poet Wilhelm Busch. The most common genre was the Trickster-Kid-Story, and all of these stories had some resemblance to Max und Moritz, the most famous trickster-kid-story of the world. Following is a short story of the genre, the creators, the characters, the comics and the newspapers they appeared in. It was the First Age in the history of the American – or it's maybe not an overstatement: the German-American-Comics.

Keywords

Comics, Newspaper war, Trickster-Kid-Stories, Wilhelm Busch, Rudolph Dirks

1. Einleitung – Struwwelpetriaden, Max-und-Moritzaden, Buschiaden

Thema des folgenden Beitrags ist die Gattung der sogenannten Bubengeschichten, ihre Herkunft, Entwicklung und Wirkungsgeschichte zum einen in verschiedenen Medien wie Bilder- geschichte und Comic, zum anderen im deutschsprachigen und (deutsch-)amerikanischen Kon- text. Ich werde den Fragen nachgehen, wo und wie die Gattung entstanden ist, welche Werke ihre wichtigsten Repräsentanten sind, und wie prägend sie in der Entstehung des modernen, vor allem amerikanischen Comics war. Nach Behandlung dieser Themen wird auch zu fragen sein, ob die Gattung in der heutigen Medienkultur noch nachweisbar ist.

Wenn man das Wort Bubengeschichte hört, fällt einem als erstes Wilhelm Buschs Bilder- geschichte „Max und Moritz – Eine Bubengeschichte in sieben Streichen“ als Grundwerk und Namensgeber der Gattung ein. Vorläufer der Bubengeschichten von Busch sind die Kinderfi- guren in Heinrich Hoffmanns „Der Struwwelpeter“, in dem allerdings noch nicht die Streiche oder andere Missetaten der jungen Protagonisten im Mittelpunkt stehen, sondern die die grau- samen Strafen, die sie für ihr Verhalten erhalten.

Zu Weihnachten 1845 erschien „Der Struwwelpeter“ (damals noch unter dem Titel „Lustige Geschichten und drollige Bilder ... von Reimerich Kinderlieb“) zwar nicht als das erste Buch mit moralischen Erzählungen für und über Kinder, doch erwies es sich als gattungsbildend für eine Untergattung der Bubengeschichten, die später Struwwelpetriade genannt wurde. Die tex- tuelle und bildliche Gestaltung dieser Vorlage wurde in der Folgezeit oft nachgeahmt und sie verbreitete sich in verschiedenen Versionen. In Reiner Rühles „Böse Kinder“ (Rühle 1999) sind die Struwwelpetriaden und die Max-und-Moritzaden in über tausend Einträgen in vier Bänden katalogisiert. Rühle untergliedert die Bilderbuch- und Bilderbogen-Struwwelpetriaden in Voll-,

Einzel-, Gegenüberstellungs- sowie Mädchen- und Tier-Struwelpetriaden, und unterscheidet auch Teil- und Zwischenformen wie die Struwel-Max-und-Moritzziaden.

„Max und Moritz: Eine Bubengeschichte in sieben Streichen“ erschien 20 Jahre nach „Der Struwelpeter“ und war so einzigartig, dass es zum Vorläufer eines ganz neuen Mediums, und zwar des Comics wurde. Busch' Werk wirkte aber nicht nur gattungsbildend, sondern auch namensstiftend, und das gleich mehrfach. Der Name Bubengeschichte steht für das Genre und verdrängte Bezeichnungen wie Böse-Buben-Streiche, Lausbuben- (oder Lausmädchen-) Geschichten oder -Streiche. Im englischen Kontext heißt dieses Genre „trickster-kid“, in Anlehnung an „trickster-tales“, und im Ungarischen, wo die ersten Bildergeschichten noch „buschiádák“ (Buschiaden) genannt wurden, hat sich letztendlich die Bezeichnung „csibész történet“ (eine wörtliche Übersetzung von Buben- bzw. Lausbubengeschichte) durchgesetzt.

Am Anfang von „Max und Moritz“ steht „Ach, was muss man oft von bösen Kindern hören oder lesen!“ (Busch 1865a), eine Anspielung auf „Der Struwelpeter“, und der Spruch macht Karriere: Rudolph Dirks „Ach, those Katzenjammer Kids!“ schließt sich schon in der Titelwahl dieser Tradition an. „Katzenjammer Kids“ ist oft als erster Comic der Welt bezeichnet worden (mehr dazu in Kapitel 3). Tatsächlich kann Rudolph Dirks als Vater der Comics bezeichnet werden – wie Wilhelm Busch als deren Großvater¹ –, denn seine Figuren, Hans und Fritz sind direkte Nachfolger von Max und Moritz (mehr dazu in Kapitel 4.2). Rudolph Dirks war zwar nicht der Erste, der Panelraster und Sprechblasen in Comics benutzte, dennoch ist er ein wichtiger Entwickler dieser Elemente und der Comic-Sprache. Er leistete Pionierarbeit bei der Verwendung von Bewegungslinien und Ikonen, wie z. B. „Sterne sehen“ für Schmerz und „Holz sägen“ für lautes Schnarchen. Dabei soll bemerkt werden, dass schon Wilhelm Busch in seiner Bildergeschichte „Der Virtuos“ (1865b) von visuellen Bewegungsdarstellungen Gebrauch machte, die sich erst später als Comic-Sprache etablierten.

2. Was sind Bubengeschichten?

Die Plotstruktur der Bubengeschichten ist vereinfacht wie folgt aufgebaut: Auf eine kindliche Untat folgt eine Art Strafe. Die Untaten in Max-und-Moritzziaden sind meist (aber nicht unbedingt) harmlose Streiche, die immer ein Opfer haben, während sie in den Struwelpetriaden – wie z. B. die Tierquälerei des Bösen Friedrichs (vgl. Hoffmann 1845a) – zwar vorkommen, aber für die Geschichte nicht notwendig sind, denn oft werden die unartigen Kinder selbst zum Opfer ihres Fehlverhaltens.²

In den frühen Bubengeschichten – sowohl in den Struwelpetriaden als auch in den Max-und-Moritzziaden – sind die Strafen im Verhältnis zur Untat oft übertrieben und auch viel zu grausam. Eva Weissweiler schreibt in ihrer Wilhelm-Busch-Biographie:

In den meisten der Bildergeschichten Wilhelm Buschs wird geprügelt, gepeinigt, verletzt und geschlagen: Spitze Bleistifte durchstoßen Malermodelle, Hausfrauen stürzen ins Küchenmesser, Diebe werden von Schirmen aufgespießt, Schneider enthaupten ihre Peiniger mit der Schere, Lausbuben werden in Mühlen

¹ Wilhelm Busch wird allgemein so genannt, wobei z. B. Comicforscher Eckart Sackmann diese Bezeichnung ablehnt (Winzen 2018).

² Vgl. z. B. Paulinchen, Kaspar und Hanns (Hoffmann 1845b,e,f).



zu Korn vermahlen, Betrunkene verkohlen zu einem schwärzlichen Etwas, und Katzen, Hunde, Affen verlieren ihre Gliedmaßen. Pfählungsverletzungen sind häufig. Heute wird Wilhelm Busch deswegen von manchen Pädagogen und Psychologen als verkappter Sadist eingeordnet. (Weissweiler 2007: 94)

Diese Geschichten von Kindern (und nicht immer für Kinder) fanden ihren Weg aus Deutschland in die Vereinigten Staaten von Amerika. Etwa 30 Jahre nach dem Erscheinen von „Max und Moritz“, als sich das neue Medium Comic in New York zu etablieren begann, erschienen die bereits erwähnten „Katzenjammer Kids“, die die New Yorker Leserschaft im Sturm eroberten, und deren etwas holprige Geschichte bis heute nicht abgeschlossen ist:

Max and Moritz, a pair of juvenile pranksters from the pen of German poet and humorist Wilhelm Busch, are the basis for the famed American cartoon characters „Katzenjammer Kids.“ At the time the concept for the U.S. cartoon was pirated from the German author, it was not only the saving of royalty fees that brought about the move but also World War I and that at the time Germany was an „enemy“. The principal difference between the German and U.S. characters was the fact that the German pranksters were involved only in childish mischief and the Katzenjammer Kids engaged in antics considerably more malicious.“ (Sine 1984: 34)

An dieser Aussage aus der „The New York Times“ ist zwar nur richtig, dass die „Katzenjammer Kids“ auf „Max und Moritz“ basieren, aber sie vermittelt, wie man im amerikanischen Kontext darüber denkt. Die erwähnten Bubengeschichten gingen bereits Ende des 19. Jahrhunderts in Serie, als es in den Vereinigten Staaten noch keine Deutschfeindlichkeit gab, waren doch die Comic-Künstler jener Zeit oft selbst deutsche Einwanderer. Dass es sich um eine Raubkopie handelte, ist auch stark übertrieben, nicht weil es keine deutlichen Ähnlichkeiten gäbe, sondern vielmehr, weil die rechtliche Situation damals eine ganz andere war. Dass amerikanische Autoren die Ähnlichkeiten kennen und (zumindest in gewisser Weise) anerkennen, ist wiederum nicht immer selbstverständlich. Und was die Streiche betrifft, so verhält es sich fast umgekehrt: Beide Duos sind auf eine kindliche Weise gefährlich. Max und Moritz töten absichtlich Tiere,³ und bei ihnen gibt es keine Eltern und keine Spur von Erziehung, während Mamma Katzenjammer (und später auch der Captain) Hans und Fritz, die zwar von den Streichen nicht ablassen können, immer wieder den Hintern versohlt (was heute auch zu grausam erscheint).

Hans und Fritz Katzenjammer sind zwar an Max und Moritz angelehnt, aber es gibt einen gravierenden Unterschied: die Anwesenheit einer Familie und deren Versuche, die Kinder zu erziehen. Die Eltern von Max und Moritz und anderen Busch-(Anti)-Helden kommen in den Geschichten fast gar nicht vor, das Publikum erfährt nichts über sie, weder Hintergründe noch Namen oder ob sie überhaupt noch am Leben sind. Die Erwachsenen, die sich um die Kinder kümmern, sind stattdessen Tanten, Onkel, Bedienstete (deren Anwesenheit bereits auf wohlhabendere, bürgerliche Hintergründe schließen lässt), wobei auch diese im Fall von Max und Moritz eher unterrepräsentiert sind. Obwohl in den Streichen ein Onkel auftaucht, scheinen die Kinder nicht mit ihm zusammenzuleben, und er scheint auch nicht ihr Vormund oder Erzieher zu sein. In der früheren Bildergeschichte „Trauriges Resultat einer vernachlässigten Erziehung“ (Busch 1860), die bereits Motive aus dem späteren Max und Moritz aufweist, sind die Eltern

³ Z. B. den Hahn und die Hühner der Witwe Bolte (Busch 1865a), was inhaltlich und visuell an das Eulenspiegel-Volksbuch 1515 angelehnt ist.

Kolbe präsent, die Streiche richten sich aber nicht gegen sie, sondern gegen den Schneider Böckel.

Die Barriere, die Dirks' Comics gegenüber Buschs Bildergeschichten durchbrechen, besteht darin, dass die Lausbubenstreiche (neben vielen anderen Opfern natürlich) direkt gegen die Eltern gerichtet sind. Dieser Unterschied wurde von den späteren Bubengeschichten der amerikanischen Comics (und später auch in anderen Medien) übernommen und zum wichtigen Teil der Dynamik der Gattungsgeschichte, die gerade auf dem immer gleichen Schema beruht. Nur die Umstände (Ort, Opfer) der Streiche und/oder der Bestrafung variierten von Episode zu Episode (mehr dazu in Kapitel 5).

3. Entstehung der ersten Comics

Wenn man die Bildergeschichten von Rodolphe Töpffer, Heinrich Hoffmann, Wilhelm Busch u. a. nicht lediglich als Vorläufer der Comics bezeichnet und die sich aus Karikaturen und Bildserien entwickelnden Illustrationen der europäischen Satirezeitschriften noch zu den Bildergeschichten zählt, so können die in den 1890er Jahren in New York entstandenen, mit Sprechblasen versehenen Wimmelbilder und Comic-Strips als die ersten Comics betrachtet werden. Sowohl technische Innovationen als auch die sich wandelnde Rolle der Zeitschriften in der Massengesellschaft trugen dazu bei, dass einige geschickte Illustratoren mit gutem (oder mindestens gut verkäuflichem) Humor von einem Tag auf den anderen zu überbezahlten Stars wurden und ihre Figuren in den neu erfundenen Humor-Beilagen („Comic-Supplements“) zum Aushängeschild der Zeitschriften avancierten.

Im sogenannten Zeitungskrieg zwischen Joseph Pulitzers „New York World“ und William Randolph Hearsts „New York Journal“ wurden Sensationen und Kampagnen aus Nachrichten entwickelt und ausgebaut, um die Leserzahlen zu steigern, und dabei oftmals Fakten verfälscht. Die Art der Darstellung der Ereignisse – in knappen Texten, mit einfacher Grammatik, ergänzt durch kleinere, lokale Nachrichten – wurde lobend als „New Journalism“ und abwertend als „Sensationsjournalismus“ bezeichnet. Mit der Verfeinerung des Farbdrucks (vgl. Braun/Eckhorst 2022: 63) wurden die Humorbeilagen der Sonntagsausgaben teilweise (bei Pulitzer 4 von 8 Seiten) in Farbe produziert. In diesem medienhistorischen Umfeld entstand eine Comicfigur (oder besser: Vor-Comic-Figur), das „Yellow Kid“ Richard Felton Outcaults,⁴ das für diese Zeitungen so prägend war, dass nach seinem Erscheinungsbild – ein kahlgeschorenes Straßenkind in prallgelbem Nachthemd – der gesamte „New Journalism“ den umgangssprachlichen Namen „Yellow Journalism“ erhielt.

Aber es blieb nicht bei „Yellow Kid“: Plakathafte Wimmelbilder, Bilderreihen, Karikaturen in Panels, Untertitel und Sprechblasen boomten in den Zeitungen der Ära, und da heute viele davon verloren sind, lässt sich nicht mehr nachvollziehen, welches dieser Werke der allererste Comic war. Wenn von der Geburtsstunde des Comics im heutigen Sinne die Rede ist, werden

⁴ „Yellow Kid“ ist eigentlich nur der Spitzname, die Figur in der Serie „Hogan's Alley“ 1895–1897 heißt Mickey Dugan. Outcaults Wimmelbilder und Comic-Strips zeigen Quasi-Bubengeschichten an der Schnittstelle von Struwwelpetriaden und Moritziaden, vielleicht dem ersteren etwas näher, aber ohne jegliche Art von Strafe, die in den Bubengeschichten obligatorisch ist.

entweder Outcault oder Dirks als Konzeptschaffende genannt, was so richtig wie falsch ist. Outcault, die Brüder Dirks und auch viele andere Künstler waren als Pioniere an der Etablierung des neuen Mediums (Comic-Strips) – basierend auf der Mischform von Literatur und Karikaturen bzw. Bildergeschichten – beteiligt. Keinen von ihnen kann man aber als Schöpfer des Comics schlechthin bezeichnen. Die Comic-Sprache wurde nicht auf einmal erschaffen, sie wurde vielmehr entwickelt (vgl. ebd. 204–208), und an dieser Arbeit beteiligten sich viele Künstler verschiedener Zeitschriften, die zur Verbreitung des Comics in ihren „Comic-supplements“ oder Humor-Beilagen beitrugen, bevor es überhaupt eigenständige Comic-Hefte gab. Diejenigen, die im selben „Bulpen“ (dem Raum der Comiczeichner) zeichneten, tauschten Ideen und Konzepte aus und entwickelten sie in Teamarbeit weiter, und die Zeichnergarden ließen sich auch von den Werken ihrer Konkurrenten inspirieren. Es gab auch eine gewisse Fluktuation, bei der Mitarbeiter einer Zeitung zur anderen wechselten und dabei ihren Stil und ihre Ideen mitnahmen.

1897 erschienen die „Katzenjammer Kids“ von Rudolph Dirks, und über diese Serie wurde Einiges behauptet, was sich später als kontrafaktisch herausstellte, wie z. B. dass es diese Serie war, die erstmals das Erscheinungsbild der heutigen Comics realisierte. Oder diese Legende: Rudolph Block, der Chefredakteur der Humorbeilage von „New York Journal“ war es, der Rudolph Dirks als Kenner der Werke von Wilhelm Busch beauftragte, Böse-Buben-Geschichten im Stil von Max und Moritz zu zeichnen, mit dem Versprechen, wenn ihm die Zeichnungen gefielen, können sie in Serie gehen. Laut anderen Quellen erteilte William Randolph Hearst persönlich den Auftrag. Aller Wahrscheinlichkeit nach war es weder der eine noch der andere. Es könnte auch Rudolph Dirks selbst gewesen sein, der die Initiative ergriff, und die Legende vom Auftrag später erfand.

Dass Dirks damit (Medien-)Geschichte schrieb, geht auf Coulton Waugh zurück. Waugh (geb. in Cornwall, England) war selbst Einwanderer, was seine Haltung gegenüber anderen Einwanderern oft positiv beeinflussen kann. Als Maler und Lehrer, aber auch als Comic-Künstler, war er einer der ersten, der versuchte, die Geschichte der Comics als Medium in Amerika wissenschaftlich aufzuarbeiten. Sein „The Comics“ (1947) ist zwar ein wichtiges Dokument für die Forschung, bietet aber mehr Legenden als Fakten, von denen einige in andere Comic-Geschichtsbücher übernommen wurden. Die Geschichte des gelben Farbdrucks, der Rechtsstreit um die Urheberschaft von „Yellow Kid“ und auch die Legende darüber, dass Hearsts „Journal“ von Dirks ausdrücklich eine Max-und-Moritzade verlangte, sind als Fakten in die Comic-Historie eingegangen. Selbst Dirks' Sohn John, der neben seinem Vater und nach dessen Tod alleine an „Katzenjammer Kids“-Geschichten weiterarbeitete, wusste nicht, was es mit dem Auftrag für den neuen Comic als Hommage an Wilhelm Busch auf sich hatte (vgl. ebd. 95–106). Braun schreibt dazu: „Der bis heute etablierte Kanon von der Entstehung des Comics ist ein Märchen und somit für alle Zeit Makulatur.“ (ebd. 105).

„Yellow Kid“ war also nicht der erste echte Comic-Strip (im heutigen Sinne)⁵ und etablierte das auch heute noch geltende Comic-Format nicht alleine. Die eigentliche Leistung und Neuheit

⁵ Es war eine Zeitspanne von mehreren Jahren, in denen sowohl „Yellow Kid“ (in verschiedenen Versionen) als auch die „Katzenjammer Kids“ mit obligatorischen Elementen der heutigen Comics experimentierten, sie jedoch nicht zwingend benutzten.

der Serie war, so Eckhorst und Braun, dass es sich um eine Serie handelte. Sie führte das Format einer visuell gut erkennbaren Leitfigur ein, deren Abenteuer jede Woche erschienen. Das war so neu, dass die Figur juristisch nicht beanstandet werden konnte, wie es fälschlicherweise in vielen Comic-Geschichten zu lesen ist. Solche Streitigkeiten und Auseinandersetzungen gab es fast ein Jahrzehnt später um eine weitere Figur von Outcault, „Buster Brown“ (vgl. ebd. 65–90). Als die Katzenjammer Kids beim „Journal“ von H. H. Knerr geschrieben wurden⁶ – wobei die Figuren rechtlich noch deren Schöpfer Dirks gehörten –, griff es bereits auf das Serienformat von „Yellow Kid“ zurück. Outcaults Comic „Yellow Kid“ erschien auch nach seinem Wechsel von Pulitzers „World“ zu Hearsts „Journal“ in „World“ unter dem Originaltitel „Hogan’s Alley“. Allerdings erhielt die Serie einen neuen Zeichner, Outcaults ehemaligen Assistenten George B. Luks (geboren in Williamsport, Pennsylvania, ebenfalls Nachkomme polnisch-deutscher Einwanderer).

Bill Blackbeard, dem Eisner-Preisträger von 2004, ist es zu verdanken, dass die ersten Episoden des Comics überhaupt noch existieren und recherchiert werden können. Blackbeard bemerkte Anfang der 60er Jahre, dass amerikanische Bibliotheken bei der Archivierung der Bestände oft die Humorbeilagen ausließen und die Originale entsorgten. Er organisierte die Rettung dieser Zeitschriften, damit sie für spätere Recherchen und potenzielle Neuauflagen erhalten bleiben. Was damals nicht für immer verloren war, bildete den Grundstock eines späteren Comic-Museums, das für Recherchen der Comic-Geschichte der Frühzeit offen steht (vgl. ebd. 106). Viele der in dieser Arbeit behandelten Zeitungs-Strips sind nur dank seinen Bemühungen erhalten geblieben, und er war auch einer der Comic-Historiker, die sich mit der Aufklärung der Legenden um den Zeitungskrieg befassten, so auch über die Einführung der gelben Farbe (vgl. Blackbeard 1995: 32).

3.1. Was ist das Novum: die Serialität oder das Medium?

Als das „Yellow Kid“ 1895 erschien, gab es in den Satirezeitschriften des deutschen (und des ungarischen) Sprachraums schon seit Jahrzehnten sowohl Bildergeschichten als auch feste (Karikatur-)Figuren, die die Kolumnen einleiteten und die Leserschaft schon vor der Lektüre informierten.

Die Figuren des Wochenblatts „ULK“ (Abkürzung für „Unsinn, Leichtsinn und Kneipsinn“), einer Beilage des „Berliner Tageblatts“ (des norddeutschen Pendant zu den süddeutschen „Fliegenden Blättern“) waren dies die von Siegmund Haber entworfenen Eckensteher Nunne, Mamsell Paula Erbswurst und Frau Rentier Schladeberg, denen sein Nachfolger, Richard Schmidt-Cabanis, noch Jeheimrats-Jette, den blinden Seher und Dr. Ulk hinzufügte

⁶ Dass Comics in Amerika nicht nur Kunstobjekte, sondern (oder sogar viel mehr) Geschäftsgüter sind, zeigt, dass die Rechte der „Katzenjammer Kids“ ebenso dem „The New York Journal“ gehörten wie dem Schöpfer Rudolph Dirks. Das Gericht entschied, dass Dirks bei einem neuen Unternehmen, diesmal „New York World“ seine Figuren weiterhin zeichnen darf, der Titel „Katzenjammer Kids“ aber im Besitz des „Journals“ bleibt. So erschienen die späteren Comics von Dirks in der „World“ unter dem Titel „Hans und Fritz“, und später, wegen der deutschfeindlichen Gesinnung im Ersten Weltkrieg als „The Captain and the Kids“. Während dessen wurden die weiteren Episoden von „The Original Katzenjammer Kids“ von Harold Hering (H. H.) Knerr für das „Journal“ produziert. Also gab es parallel zwei verschiedene Ausgaben des Comics, mit verschiedenen Titeln und Künstlern, aber mit denselben Figuren. Der Nachfolger von Rudolph Dirks war sein Sohn, John Dirks, der nach 41 Jahren die Arbeit an den Geschichten von Hans und Fritz übernahm.

(vgl. Koch 1991: 201–263). Berühmte wiederkehrende Figuren in den „Fliegenden Blättern“ waren Eisele und Beisele (Schneider/Braun 1846) des Autors Friedrich Schneider und des Illustrators Kaspar Braun (beide auch Herausgeber der „Fliegenden Blätter“) sowie Gottlieb Biedermaier, dessen Name (eine Anspielung auf zwei frühere Gestalten: Biedermann und Bummelmeier) heute noch weitgehend bekannt ist. Auf diese Figur aus den „Fliegenden Blättern“ geht auch die Epochenbezeichnung Biedermeier zurück.

Einige dieser Figuren wurden auch international bekannt, weil sie Nationalitäten repräsentieren, wie etwa der Deutsche Michel, der in den ungarischen Zeitschriften auch als Vertreter des deutschsprachigen Österreichs erscheint und oft mit „Magyar Miska“⁷ und dem Böhmisches Wenzel oder „Český Vašek“ (vgl. Kořalka 2001: 512–516) in Streit gerät (vgl. Vincze 2022: 50–54). Diese Beispiele zeigen, dass es nicht die serielle Erscheinung einer ikonischen Figur war, das das Novum des „Yellow Kids“ ausmachte, denn die Karikatur-Figuren waren neben den Bildergeschichten in denselben Satirezeitschriften präsent. Was aber in den Satirezeitschriften Deutschlands und Österreich-Ungarns nicht (oder nur in sehr geringem Maße⁸) geschah, in den amerikanischen Zeitschriften aber das eigentliche Novum darstellte, war die Kombination von beidem, also Bildergeschichten mit wiederkehrenden Figuren. Max und Moritz starben am Ende ihres siebten Streiches und wurden von Wilhelm Busch niemals wiederbelebt, während die frühen Bildergeschichten der amerikanischen „Comic-Supplements“ Woche für Woche mit denselben Figuren erschienen.

4. Wie deutsch waren die frühen Comics in Amerika?

Die besondere Großstadtgesellschaft von New York, die technische, politische, wirtschaftliche Situation dieses einzigartigen Ortes zu dieser einzigartigen Zeit und der Zeitungskrieg bereiteten die Bühne für den medialen Wandel. Das in großer Zahl vorhandene, aber als Minderheit unterdrückte Deutschtum stellte einige bedeutende Stars des aufkommenden neuen Mediums auf diese Bühne. Die große amerikanische oder anglophone Comic-Schule wurde im ersten Jahrzehnt ihres Bestehens tatsächlich von vielen bedeutenden deutschstämmigen oder in Deutschland geborenen Künstlern beeinflusst, diese genuin amerikanische Kunstform aus der deutschen Zeitschrift-Kultur heraus entwickelten.

Rudolph Dirks (geb. in Heide in Holstein, Deutsches Reich) sowie der Verleger Joseph Pulitzer (geb. in Makó, Königreich Ungarn) waren selbst Einwanderer und traten wohl auch deshalb in den Comicgeschichten, die erst Jahrzehnte nach dem Zeitungskrieg erschienen, in den Hintergrund. Im Rampenlicht standen stattdessen die in Amerika geborenen Künstler wie Richard Outcault mit Mickey Dugan („Yellow Kid“) und „Buster Brown“, Winsor McCay und sein „Little Nemo in Slumberland“, George Herriman und sein „Krazy Kat“ sowie Elzie Segar

⁷ Eine Zusammenfassung der Geschichte der Figur und ihrer Wiederbelebung anlässlich ihres 100. Geburtstags ist hier auf Ungarisch zu lesen: <http://verebics.blogspot.com/2013/11/egy-elfeledett-kepregenyhos-magyar-miska.html> (letzter Zugriff: 20.09.2025).

⁸ Es gab einige Bildergeschichten mit „Magyar Miska és Német Miska“, in denen Magyar Miska gegen den Deutschen Michel antrat, und auch andere Figuren tauchten in Bildserien auf. Deswegen wird er im Blogpost <http://verebics.blogspot.com/2013/11/egy-elfeledett-kepregenyhos-magyar-miska.html> (letzter Zugriff: 21.09.2025) auch als Vergessener Comic-Held bezeichnet.

und sein „Popeye“. Der spätere Zeichner der Serie „Katzenjammer Kids“ war H. H. (Harold Hering) Knerr (geb. in Bryn Mawr, Pennsylvania), ebenfalls ein Deutsch-Amerikaner.

Der gebürtige Kalifornier James Swinnerton war Mitarbeiter der Hearst-Zeitungen in San Francisco, lange bevor Hearst nach New York kam und mit dem Kauf von Pulitzers „Journal“ der „World“ den Krieg erklärte. Für Hearsts „San Francisco Examiner“ schuf er 1893 – in Anlehnung an Kaliforniens Wappentier, dem Grizzly – in Form eines Bären eine Art Maskottchen (den späteren „Baby Monarch“). Es folgten weitere Bären, die einfach „Little Bears“ genannt wurden und überall auf den Seiten des „Examiner“ zu sehen waren. Diese steigerten die Verkaufszahlen des „Examiner“, denn diese kleinen Bären symbolisierten in ihrer regelmäßigen Wiederkehr das, was das „Yellow Kid“ in New York tat. Eine freundliche Figur, die zwar nicht echt ist, aber durch die Zeitung bald zur Familie gehört. Die Leserschaft wollte „Yellow Kid“ sowie die „Little Bears“ einfach immer wieder sehen. 1898 folgte Swinnerton Hearst nach New York, wo er seine „Little Bears“ fürs „Journal“ in Form des „Little Tigers“ (vgl. Braun/Eckhorst 2022: 129–133) umgestaltete.

Auf den Tiger kam Swinnerton durch die politischen Karikaturen von Thomas Nast (geboren in Landau, Bayern), der die korrupte und gierige politische Gesellschaft Tammany Hall in Form des „Tammany Tiger“ darstellte. Nast wurde als „Father of the American Cartoon“ (The New York Times 1908) bezeichnet. Zu seinen wichtigsten Werken zählt der Elefant als Symbol der Republikanischen Partei⁹ und die amerikanische Figur des Santa Claus, die auf dem deutschen Weihnachtsmann basiert. Und da macht die Geschichte wieder eine Schleife, diesmal aber nicht zu Wilhelm Busch, sondern zu Heinrich Hoffmann, denn das Erscheinungsbild des Weihnachtsmanns wurde maßgeblich von dem des Nikolaus im Struwwelpeter (Hoffmann 1845c) beeinflusst. So wie Nast Elemente von den deutschen Vor-Comics in Amerika einführte, bearbeiteten später die Brüder Dirks die Werke von Wilhelm Busch. Nast vermischte also den Nikolaus aus dem Struwwelpeter mit dem pfälzischen Weihnachtsmann Belznickel (der ein Gewand aus Pelz trägt) aus seinen Kindheitserinnerungen und benannte ihn nach dem holländischen Sinterklaas, der nicht nur der Weihnachtsmann der in Amerika lebenden Holländer, sondern auch der Schutzpatron von New Amsterdam war.¹⁰ Nast selbst und seit 1898 auch James Swinnerton waren in New York (dem früheren New Amsterdam) ansässig. Swinnerton lehnte seine Tiger-Figuren an Nasts Karikaturen an, aber optisch mehr an seine eigenen „Little Bears“. 1903 wurde aus einem dieser Tiger „Mr. Jack“, der als Dandy dargestellt, drei Jahrzehnte lang als beliebte und wichtige Comicfigur in Zeitungsstrips (und als Buch nachgedruckt) seine Abenteuer erlebte. Er war ein wichtiger Vertreter der Gattung Funny-Animals, die zwar einige Vorbilder und Charakteristika mit Bubengeschichten teilt, sich aber schon früh als eigenständiges Genre etablierte (vgl. Braun/Eckhorst 2022: 129–134).

Frederick Burr Opper (geboren in Madison, Ohio als Kind von österreichischen Einwanderern) war ein weiterer Star der frühen Comic-Welt und arbeitete ebenfalls für Hearsts „New

⁹ Den Esel der Demokratischen Partei hat er dagegen nicht selbst erfunden, wie auch Onkel Sam als männliches und Columbia als weibliches Symbol der Vereinigten Staaten als Figuren schon vorher existierten, bevor Nasts Werk sie weitgehend bekannt und populär machte.

¹⁰ Die Geschichte des amerikanischen Weihnachtsmanns wurde in „Manager Magazin“ (2012) von Kristian Klooß zusammengefasst. <https://www.manager-magazin.de/lifestyle/leute/a-874273.html> (letzter Zugriff: 21.09.2025).

York Journal“. Seine ikonische Figur war der Landstreicher „Happy Hooligan“ mit der Blechdose auf dem Kopf, der so bekannt und beliebt war, dass er auch als Vorbild für Charlie Chaplins „Tramp“ diente. Opper war ungefähr 20 Jahre älter als Swinnerton und die Brüder Dirks, und hatte als Illustrator schon eine Karriere bei Satiremagazinen wie „Puck“ gemacht. Als Hearst ihm eine Stelle anbot, konnte er aber nicht „Nein“ sagen und bekam die Chance, auch eine eigene Figur zu kreieren, die ähnlich wie „Yellow Kid“, die Little Tigers und die „Katzenjammer Kids“ immer wieder auftauchte und zu einem Serienstar wurde. Nach einigen Versuchen gelang ihm der Durchbruch mit „Happy Hooligan“, der mit seinen karikaturhaften Gesichtszügen an eine erwachsene Version von „Yellow Kid“ erinnert. In den Geschichten geht es immer wieder um Missgeschicke des Protagonisten, der diese mit stoischer Gelassenheit hinnimmt. Der später im Film (auch den frühen Zeichentrickfilmen) so beliebte Slapstick- und Screwball-Humor mit dem perfekten Timing war damit geboren. Comichistorisch interessant ist noch, dass schon die frühesten „Happy Hooligan“-Comicstrips (Frühjahr 1900) konsequent mit Sprechblasen kommunizierten, während die Katzenjammer Kids es noch sehr selten taten und eher rein mimisch waren. Die Serie lief dann drei Jahrzehnte lang, bis den alternden Opper schwere Augenleiden an der Arbeit verhinderten. Die nächste große Generation von Comic-Legenden in den 1930er Jahren, wie Herriman („Krazy Kat“), Segar („Popeye“) und Barks („Donald Duck“) nannten alle Oppers „Happy Hooligan“ als ihr wichtigstes Vorbild (vgl. ebd. 139–149).

Rudolph Dirks‘ jüngerer Bruder Gus (Gustav) verkaufte bereits früher einige Karikaturen an Hearsts „Journal“ und als sich sein Bruder zur U.S. Army meldete und 1898 in den spanisch-amerikanischen Krieg nach Kuba zog, zeichnete er einige „Katzenjammer Kids“-Episoden in Rudolphs Abwesenheit. Sein wichtigstes, bekanntestes und beliebtestes Werk war die Comics-trip-Serie „Bugville“, in der anthropomorphe Käfer die Hauptrollen spielen, die sowohl insektentypische als auch sehr menschliche Dinge tun. Und hier ist wieder auf Wilhelm Busch zu verweisen: So wie sein „Max und Moritz“ ein Vorläufer der „Katzenjammer Kids“ war, so war seine Bildererzählung „Schnurrdburr oder Die Bienen“ (Busch 1869) die Grundlage für „Bugville“. Wie Busch, der als Imker die Bienen studierte, war auch Gus von Insekten fasziniert, beobachtete sie auf dem Familiensitz in Wisconsin, hielt sie in verschiedenen Glasbehältern und zeichnete ganz viele Studien neben den karikaturistischen, keineswegs lebensecht dargestellten Figuren seiner Comics.

4.1. Crossovers und Plagiate

Wie wir gesehen haben, war das Medium um die Jahrhundertwende so neu, dass es noch keine gesetzliche Regelung der Urheberrechte im Comicbereich gab. Dies hatte einige interessante Konsequenzen, wie z. B. Plagiate, die damals noch nicht als solche angesehen wurden, oder auch die Zusammenarbeit von Künstlern, zu der es damals noch ganz frei kam. Da die Comic-Supplements von mehreren Künstlern zusammen gestaltet wurden, kam es auch vor, dass diese für die gleichen Comic-Strip-Serien arbeiteten. Häufig zeichnete James Swinnerton die Oberzeile für die „Katzenjammer Kids“, während Rudolph Dirks die ganze Seite mit den neuesten Abenteuern der Katzies füllte.

Zusammen mit Oppers gestaltete Dirks auch die Weihnachtsseite, auf der die Katzenjammer Familie gemeinsam mit der Hooligan Familie feierte (Dirks/Opper 1902; 1908),¹¹ und diese beiden Serien ließen sich gut kombinieren. Die Hooligans sind immer die Opfer, und die Katzenjammer Kids spielen immer böse Streiche, so dass hier ein typisches Bubengeschichtenschema gezeigt wird, das hier die Gastfiguren als Opfer darstellt. Rudolph Dirks und sein Bruder Gus schufen sogar eine Crossover-Geschichte mit James Swinnerton und Frederick Burr Opper, in der Oppers „Happy Hooligan“ auf die „Katzenjammer Kids“ trifft. Mit von der Partie sind die Käfer von Gus Dirks und die lustigen Tiere (diesmal in Form von Hunden) von Swinnerton (Dirks/Opper/Swinnerton/Dirks 1901). Der Mechanismus des Comics ist auch hier der der Bubengeschichten, wobei die Gastfiguren sowohl Opfer als auch Zeugen des Streichs sind.

Andere Kooperationen sind wegen ihrer innovativen Formen interessant: In James Swinnertons Serie „Sam and his Laugh“, deren Titelheld ein Afroamerikaner ist, der durch sein unkontrolliertes Lachen die Leute in seiner Umgebung immer zum falschen Zeitpunkt erschreckt, gibt es ein ähnliches Schema mit ganz ähnlichen Endeffekten, aber es ist keine Bubengeschichte, denn Sam will niemandem einen bösen Streich spielen, sondern wird selbst Opfer seines Lachkrampfes. Eine Episode erschien im Crossover-Format, in der das Opfer ausgerechnet Rudolph Dirks (gezeichnet von sich selbst) ist, der an seiner Staffelei versucht, die „Katzenjammer Kids“ zu malen (vgl. Swinnerton/Dirks 1905). Opper gestaltete eine „Happy Hooligan“-Episode, zwar ohne Rudolph Dirks, aber mit einem Auftritt der „Katzenjammer Kids“, nämlich in der Gestalt von Bill, einem aus einem Irrenhaus entlaufenen Patienten, der sich als Schizophrener sowohl für Hans als auch für Fritz hält (Opper 1915) und dem Bubengeschichtenschema folgend dem Protagonisten einen bösen Streich nach dem anderen spielt, wobei er kein böses Kind, sondern ein geistesgestörter Erwachsener ist. Nachdem Rudolph Dirks' Platz beim Journal von H. H. Knerr übernommen wurde, wurde die Crossover-Zusammenarbeit zwar seltener, hörte aber nicht auf. Knerr und Swinnerton pflegten ein gutes kollegiales Verhältnis, und arbeiteten manchmal an derselben Seite, an demselben Strip (Knerr/Swinnerton 1916).

Auch Swinnerton und Opper hatten einen unverwechselbaren Stil, so wurden ihre Serien „Mr. Jack“ und „Happy Hooligan“ nicht von anderen übernommen, während Rudolph Dirks „Katzenjammer Kids“ einerseits vom Sohn John, andererseits auch von anderen Künstlern, wie Knerr und seinen Nachfolgern weitergeführt wurde. Auch die „Bugville“-Comics von Gus Dirks wurden von anderen fortgeführt, allerdings leider so, dass sein Werk irgendwann in Vergessenheit geriet.

Zur Zeit des Zeitungskrieges waren Comic-Strips eine Neuheit und als solche noch überhaupt nicht urheberrechtlich geregelt. Dies erfolgte erst einige Jahrzehnte später, und in der Zwischenzeit boomten „ähnliche Werke“, die heute eindeutig als Plagiate bezeichnet werden

¹¹ Dirks, Rudolph/Opper, Frederick: „The Katzenjammers Celebrate Christmas“. San Francisco Examiner, 7. 12. 1902, Titelseite. und „The Hooligans Spend Christmas Eve With the Katzenjammers!“: Chicago Examiner, 6. 12. 1908, Titelseite. Diese Seiten mit den Comic-Supplements waren in allen Zeitungen des Hearst-Imperiums gleich und wurden außerdem in viele weitere lizenziert. Da viele dieser Zeitschriften überhaupt nicht erhalten geblieben sind, ist es oft ein Zufall, welches Comic-Supplement unter welchem Zeitungstitel gerettet werden konnte.

können. Bevor H. H. Knerr die „Katzenjammer Kids“ in Hearsts „Journal“ als „The Original Katzenjammer Kids“ übernahm, zeichnete er für „Philadelphia Inquirer“ eine Serie mit dem Titel „Die Fineheimer Twins“, die eine regelrechte Kopie der „Katzenjammer Kids“ war, mit ähnlichen Figuren und dem üblichen Bubengeschichten-Mechanismus. Daneben zeichnete er die Serie „The Irresistible Rag – They Must Dance“, die ebenfalls eine Kopie von Swinnertons „Sam and his Laugh“ war, jedoch mit dem Streich-Aspekt der Bubengeschichten, da hier das Chaos absichtlich mit einem Flötenspiel (anstelle eines unkontrollierbaren Lachens) herbeigeführt wird, das seine Opfer gezielt quält (vgl. Braun/Eckhorst 2022: 320–323).

Für denselben „Philadelphia Inquirer“ fertigte Rudolph Dirks selbst eine Kopie seiner eigenen Serie mit dem Titel „The Pinochle Twins“ an. Die Serie lief etwa ein Jahr lang, und nur die allererste Folge ist erkennbar von Rudolph Dirks selbst, die späteren stammen von namenlosen Zeichnern, die Dirks' Signatur variierten. Braun und Eckhorst vermuten, dass dies ein „strategisches Vehikel“ war, „um bei Hearst den Preis hochzutreiben“ (ebd. 158, 191).

Erwähnenswert ist hier noch eine weitere Serie, „Foxy Grandpa“ von Carl Emil Schultze (geboren in Lexington, Kentucky, sein Vater war Einwanderer aus Preußen), die ein eigenes Konzept hat, das deutlich an die Böse-Buben-Streiche der „Katzenjammer Kids“ angelehnt ist (vgl. ebd. 236–239). Auch hier gibt es zwei Lausbuben, die ebenfalls Hans und Fritz bzw. Max und Moritz nachempfunden sind (auch optisch, aber viel mehr in der Handlung), und meist ihrem Großvater Streiche spielen wollen. Aber der eigentliche Protagonist der Serie ist der Großvater, der diese Streiche immer wieder von sich abwenden und gegen die beiden Jungen richten kann. So sind die Episoden von „Foxy Grandpa“ gleichzeitig Bubengeschichten und in gewisser Weise auch Anti-Bubengeschichten, denn der Mechanismus ist: auf die kindliche Untat folgt zwar Strafe, aber die Strafe ist kein Gewaltakt (wie der ständige Prügel in „Katzenjammer Kids“ oder die noch schlimmeren Racheakten bei Wilhelm Busch).

4.2. Deutschfeindlichkeit, Rassismus und Gewalt

Die Familie Katzenjammer „sprach“ Englisch mit einem deutlichen deutschen Akzent: oft mit deutschen Wörtern unter den englischen Text gemischt, oder englischen Wörtern, die quasi-deutsch sind, und deutschen Wörtern, die wiederum englischer Rechtschreibung folgen. Aber es gab auch eine Version auf Hochdeutsch, und zwar parallel zur englischen Version, in New York: Als Hearst 1895 das „New York Journal“ kaufte, erwarb er auch das „Morgen Journal“, das eine quasiunabhängige deutschsprachige Zeitung für die deutschen Einwanderer in New York war und erst 1918 wegen der Deutschfeindlichkeit eingestellt wurde. Aber bis dahin gehörte es zum Hearst-Imperium und es war selbstverständlich, dass die Humor-Beilagen der Hearst-Zeitungen auch hier erschienen, allerdings in deutscher Übersetzung. Die Comics wurden dadurch für das deutschsprachige Publikum verständlich. Dadurch ging jedoch bei den „Katzenjammer Kids“ der ganze Sprachwitz verloren, was einen gravierenden qualitativen Unterschied bedeutete. Hans und Fritz, die im „Morgen Journal“ mit Verweis auf Busch Max und Moritz (!) genannt wurden, wirkten in ihren ins Hochdeutsche übersetzten Interaktionen mit anderen Figuren (die im Original ein einwandfreies Englisch sprachen) ohne den für sie so charakteristischen Sprachgebrauch weitaus weniger komisch.

Während der deutschfeindlichen Zeit der beiden Weltkriege wurden die Figuren der Katzenjammer Familie in den Hearst-Zeitschriften als Holländer dargestellt. In der Geschichte wendet sich die Familie an einen Richter, der den Namenswechsel beurkundet, und von da an ist auch der Titel der Serie „The Shenanigan Kids“, und Hans und Fritz heißen Mike und Aleck (alles Namen, die überhaupt nichts Niederländisches haben). Diese Änderung erfolgte auf politischen Druck im Juni 1918 und dauerte bis April 1920 (vgl. ebd. 332–335), als alle wieder ihre ursprünglichen Namen wiederbekamen. Die Serie des Autors Rudolph Dirks, die parallel in Pulitzers „World“ erschien, nahm keine solchen Änderungen vor, nur der Titel wurde von „Hans und Fritz“ (gerade Fritz ist auch ein abwertender Ausdruck für Deutsche) in „The Captain and the Kids“ geändert (vgl. ebd. 371–375).

Die frühen Comics der Jahrhundertwende waren in einen kulturellen Kontext eingebettet, der auf Rassismus basierte: Schwarze, Asiaten (vor allem Chinesen) und Weiße (europäische Einwanderer und auch Amerikaner) wurden gleichermaßen karikiert, von Ureinwohnern (Indianern und Polynesiern) ganz zu schweigen. Vor stereotypischen und übertriebenen Darstellungen wurde keiner verschont. Die Künstler waren allerdings durchweg Weiße, nur der aus New Orleans stammende und teilweise afroamerikanische George Herriman bildet eine einzige Ausnahme, der aber auch nur als Weißer durchging, weil er seine etwas dunklere Hautfarbe damit erklärte, er habe Vorfahren aus Griechenland (ebd. 194). Eine der späteren Hauptfiguren der „The Original Katzenjammer Kids“ war King Bongo, ein schwarzer König der Südseeinsel Squee-Jee. Knerr führte ihn als eine Parodie des Archetyps Noble Savage (des Edlen Wilden) ein, als eine interessante Mischung aus rassistischen Stereotypen und deren Gegenteil. King Bongo läuft barfuß und im Lendenschurz herum, trägt dabei aber stets Frack, Zylinder und Monokel, ist König eines technisch unterentwickelten Inselstaates, ist selbst Harvard-Absolvent und spricht (wie sein ganzes Volk) einwandfreies Oxford-Englisch. Die Tatsache, dass es zwei parallel laufende Katzenjammer Kids-Serien gab, lässt sich auch an dieser Figur ablesen. Eine fiktive Insel mit vorwiegend afrikanischen Zügen und einem gebildeten König gab es schon in den 1910er Jahren bei Dirks (mit den Namen Cannibal Island und Cannibal Chief) und auch afrikanische Monarchen, wie König Gloogloo und König Jujiboo. Schon in diesen Darstellungen wurde auf das Klischee des einfältigen Schwarzen verzichtet, vor allem durch die sprachliche Repräsentation. Dirks „Katzenjammer Kids“ hatte von Anfang an eine ganz eigene Sprache, die die Serie unter den Deutsch-Amerikanern sehr beliebt machte, und interessanterweise auch bei denen, die nicht Deutsch sprachen, sie aber vor sprachliche Herausforderungen stellte. Nicht nur für die englischsprachige Mehrheit war das Kauderwelsch der Katzies schwer zu verstehen, sondern auch für andere Minderheiten mit spanischen, italienischen, slawischen oder irischen Wurzeln. Dass die Katzies selbst Einwanderer waren und kein gutes Englisch sprachen, lässt die Darstellung der Schwarzen als Slang sprechende Primitivlinge (was in anderen Comics der Zeit eher üblich war) deutlich weniger rassistisch erscheinen. Dirks wollte sich aber darauf nicht einlassen, und ließ die Farbigen immer die Hochsprache sprechen. Auch Knerr hielt sich stets an diese Vorgabe. Doch als die zwei Serien parallel liefen, baute nicht nur Knerr auf den schon etablierten Figuren und Mustern von Dirks auf, sondern auch umgekehrt. Im Jahre 1931 wurde in „The Captain and the Kids“ Cannibal Island zunächst in Squee-Che, dann in Squee-Jee umbenannt, und der Cannibal Chief hieß von da an auch King Bongo. Da man bei Squee-Jee an Fidschi denkt, wurden die Bewohner der Insel in den folgenden Jahrzehnten zunehmend

als Polynesier und nicht mehr als Afrikaner dargestellt. Was aber in Bezug auf Rassismus in beiden Katzenjammer-Serien feststeht, ist, dass sie im Vergleich zu den damals üblichen Darstellungen verschiedener Ethnien weitaus weniger rassistisch geprägt waren, dass Farbige viel mehr als Angehörige anderer (aber auf keinen Fall minderwertiger) Kulturen gezeigt wurden, die selbst Stärken und Schwächen haben, wie es genauso auch bei den Hauptfiguren der Fall ist, und diese sich dann ausgleichen. Die Kids spielten auch keine Streiche mit rassistischen Untertönen, für sie waren unabhängig von Kultur, Religion, Hautfarbe, gesellschaftlicher und finanzieller Stand alle Schichten potenzielle Zielscheiben.

Die Gewaltdarstellungen in den Katzenjammer-Comics lassen sich durch zwei Momente charakterisieren. Es gibt eine sehr realistische Variante (die Figuren raufen und prügeln sich, die Kids werden auch, oft als Strafe, mit den bloßen Händen und auch mit allen vorstellbaren Gegenständen geschlagen), und eine fiktive, die als Vehikel für Slapstick-Humor dient. Diese zweite Art von surrealen Gewaltakten (heute Zeichentrick-Gewalt genannt) hat andere Folgen als in der realen Welt. So ist es z. B. ein Running-Gag bei den Katzies, dass die Kids Dynamitstangen explodieren lassen, was aber die Opfer lediglich erschreckt und mit rußigem Gesicht dumm aus der Wäsche gucken lässt, anstatt sie zu verstümmeln oder gar zu töten.

Bei diesen Gewalttaten fließt kein Blut, was eine Abkehr von Buschs Bubengeschichten bedeutet, in denen die zwei Arten von Gewalt noch nicht so stark voneinander getrennt wurden.¹² So etwas kam in den amerikanischen Comic-Bubengeschichten nicht mehr vor. In Amerika dagegen waren Prügelstrafen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts an der Tagesordnung. Als die Serie startete, empörten daher Gewaltdarstellungen noch niemanden. Selbst noch grausamere Gewalttaten in der Familie wurden dargestellt und Anspielungen darauf wurden bis vor kurzem toleriert. In Matt Groenings „The Simpsons“ enden Barts Geschichten, die oft eindeutig Böse-Buben-Streiche sind, obligatorisch damit, dass Vater Homer ihn würgt. „Interviewed by Dave Shulman for L.A. Weekly (18 July 2007), Matt Groening said that the running gag in ‚The Simpsons‘ where Homer strangles Bart was inspired by a ‚Katzenjammer Kids‘ episode in which the Captain strangles Hans and Fritz.“¹³

5. Wie ging es weiter mit Bubengeschichten?

Wie wir gesehen haben, waren Bubengeschichten um die Jahrhundertwende sowohl in den deutschen Bildergeschichten als auch in den amerikanischen Comics ein beliebtes Genre. Aber sind sie immer noch beliebt oder sind sie inzwischen aus der Mode gekommen?

Mickey Dugan, der Titelheld von „Yellow Kid“, war ein armes Straßenkind, das mit einem deutlichen Akzent ‚sprach‘ und seine Abenteuer in den Slums von New York erlebte. Das war ein Novum, denn die unteren (sogar untersten) Schichten der Gesellschaft waren bis dahin nicht auf diese Weise thematisiert. Buster Brown hingegen war der Sohn wohlhabender Eltern und erlebte seine Abenteuer rund um New Yorks berühmten Central Park. In politischen Karikaturen bediente er sich einer Straßensprache, die der des Mickey Dugan nicht unähnlich war, wäh-

¹² Auf dem letzten Bild der Bildergeschichte „Das Pusterohr“ (Busch 1867) sind z. B. die ausgeschlagenen Zähne des kleinen Jungen in einer Blutlache zu sehen.

¹³ https://www.lambiek.net/artists/d/dirks_r.htm (letzter Zugriff: 20.09.2025).

rend er sich in den Original-Strips eher grammatisch richtig äußert. Er kleidet sich (und benimmt sich anscheinend auch) wie ein anständiges Bürgerkind, was ihn als erste Comic-Figur zur Modeikone werden ließ. Ein Novum war, dass Outcault die Rechte, Busters Konterfei für Werbezwecke zu nutzen, an mehr als 100 verschiedene Geschäfte verkaufte (darunter die bekannteste, die Brown Shoe Company). Doch der Schein trügt, und Buster spielt mitunter ganz böse Streiche, wie sie für Max-und-Moritzaden typisch sind (vgl. Holtz 2012: 93).

Arbeiterklasse und Einwanderer (vor allem die „Katzenjammer Kids“, die als nach Amerika eingewanderte Deutsche dargestellt wurden, und ihre Imitatoren) waren die ersten, die in den frühen Comics auftauchten, und erst mit „Buster Brown“ wurde die bürgerliche Mittelschicht repräsentiert. Lara Saguisag (vgl. 2015: 103–125) berichtet, dass die Zeitungs-Comicfiguren, vor allem aber „Buster Brown“ (als Figur der Mittelschicht) in Percival Chubbs Rede auf der Child Welfare Exhibit in New York 1911 als Wurzel allen Übels und Gefahrenquelle für die Integrität der amerikanischen Familie bezeichnet wurden. Chubbs Ansichten waren demnach schon im Jahr 1911 fast wörtlich die gleichen, die dann 1954 in Fredrick Werthams „Seduction of the Innocent“ zum Ausdruck kamen. Er behauptete, dass die Comics amoralisch und schädlich seien, was zu Massenhysterie und öffentlichen Comic-Verbrennungen führte, die die Comic-Industrie nur durch strikte Selbstzensur überleben konnte. Die Folgen waren in den 1910er Jahren nicht so verheerend und die Bedenken der damaligen Kinderschützer fast völlig vergessen, aber die Parallelen sind doch recht eindeutig. Saguisag vertritt die Ansicht, dass Percival Chubbs Anti-Comics-Kampagne mit den Beschuldigungen völlig daneben lag, da diese vor allem im Fall der „Buster Brown“-Comics überhaupt nicht zutreffen. Erstens, weil Kinder nicht die bevorzugte Lesergruppe waren und zweitens, weil im Gegensatz zu Chubbs Behauptungen die Streiche, die zwar die Schwächen der Familie und ihrer Mitglieder aufdecken, dazu führen, dass diese Schwächen auf humorvolle Weise überwunden werden und der Zusammenhalt der Familie gestärkt wird.

Anfälle von Comic-Feindlichkeit gab es immer wieder, aber dieser Fall ist insofern besonders, als sich die Feindseligkeit direkt gegen das Genre der Bubengeschichten richtet, obwohl zu dieser Zeit bereits andere, gewalttätige Genres (Funny-Animals, Slapstick-Humor, Abenteuer) in den Comics weit verbreitet waren. Allerdings enthalten die Comics zu dieser Zeit die meiste Gewalt, Sci-Fi und Superhelden gerieten erst später (Anfang und Ende der 1930er) ins Rampenlicht, Krimis, Westerns, Kriegs- und Horror-Comics erst Anfang der 1940er Jahre. Wie bereits erwähnt, richteten sich die Comics in erster Linie an Erwachsene, und die dargestellte Gewalt stand in keinem direkten Zusammenhang mit pädagogischen Vorstellungen. Trotz aller Kritik am Medium erlebten die Bubengeschichten jedenfalls in den amerikanischen Comics weiterhin einen Boom.

Ein späterer Nachahmer von Buster Brown war Perry Winkle in den Comics „Winnie Winkle“ („The Breadwinner“), in denen die Hauptfigur zwar die Schwester, Winnie (der Typus ‚working-girl‘) war, die Szenen mit Perry und seiner Bande aber typische Bubengeschichten darstellten (vgl. Holtz 2012: 414). Die Erweiterungen der Bubengeschichten erfolgten mit

Nebenfiguren wie Familienmitgliedern,¹⁴ Freundin, Hund¹⁵ und später auch mit Banden, wie Perry Winkles Bande oder „Die kleinen Strolche“ in „Our Gang“ (vgl. Braun/Eckhorst 2022: 219–228). Die Buster Brown-Filme¹⁶ inspirierten die Filmserien „Our Gang“/„Little Rascals“, deren Regisseur der Deutsch-Amerikaner Gus Meins¹⁷ (geboren als Gustav Luley in Frankfurt am Main, Deutsches Reich) war. In den späteren Bubengeschichten, die immer intermediärer wurden und erst das Kino und dann das Fernsehen eroberten, traten die Figuren fast immer mit ihren ganzen Familien auf, wie es auch von Dennis Mitchell („Dennis The Menace“ – als Comic-Strip seit 1951, später auch als Fernseh-Sitcom und mehr)¹⁸ bis Bart Simpson („The Simpsons“ – als Zeichentrick-Shorts seit 1987, Zeichentrick-Serie seit 1989; vgl. Ortved 2010: 287) üblich war. Eine große Änderung sowohl im primären Repräsentationsmedium als auch inhaltlich gegenüber den genrebildenden Bubengeschichten, in denen die Eltern fast nie dargestellt wurden. Mit dem Aufkommen anderer Genres (wie Sci-fi, Western, Horror und später Superhelden) wurden Bubengeschichten in den Comics deutlich seltener dargestellt, verschwanden aber nie ganz.

Im deutschsprachigen Raum gab es eine Fülle von Bubengeschichten, vor allem Geschichten, die „Der Struwwelpeter“ und „Max und Moritz“ nachempfunden wurden, was die Unterteilung in Struwwelpetriaden und Max-und-Moritzziaden in Reiner Rühles monumentaler Bibliographie erklärt. Michaela Diers (vgl. 2008: 65–67) nennt in ihrem Buch über das Werk Wilhelm Buschs unter den wichtigsten Nachfolgewerken Hulda von Levetzows Mädchen-Max-und-Moritzade „Lies und Lene; die Schwestern von Max und Moritz“ (Levetzow 1896), Walther Günthers „Sigismund und Waldemar, des Max und Moritz Zwillingspaar“ (Günther 1932) und das Punkbuch „Mac und Mufti – Punk in Ebergötzen“ (Ahlers/Dehs 1987). Die Bubengeschichte als literarisches Genre blieb also weiterhin populär, wobei die Werke den intermediären Sprung ganz anders vollzogen als ihre amerikanischen Kollegen. Comics fehlten fast völlig, selbst die „Katzenjammer Kids“ konnten sich in Deutschland nie richtig durchsetzen, während sie sich in anderen europäischen Ländern wie Frankreich, Italien und den skandinavischen Ländern (vgl. Braun/Eckhorst 2022: 398–405) großer Beliebtheit erfreuten. Filme gab es dann wieder, aber vor allem Verarbeitungen des klassischen Stoffes. Die „Max und Moritz“-Verfilmungen waren so zahlreich, dass eine bloße Auflistung den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Dass das Genre noch nicht ausgestorben ist, zeigt z. B. Walter Moers' Serie „Kleines Arschloch“ von 1988 (Moers 2001: 140), die durchaus als eine Reihe von Bubengeschichten verstanden werden kann. Dabei handelt es sich weder um eine Struwwelpetriade noch eine Max-und-Moritzade, und zudem sind die Geschichten erstmals in Comic-Form erschienen.

¹⁴ Z. B. Onkel, Tanten und Vetter, oft aus Übersee – für „Katzenjammer Kids“ waren diese Uncle Heinie, Mamma Katzenjammers Schwester von der Insel Helgoland und Cousin Otto mit seinem übertriebenen Kaiser-Wilhelm-Schnauzer.

¹⁵ Tige ist der erste sprechende Hund als Begleiter von Buster Brown, wobei die Familie Katzenjammer damals ein Känguru als Haustier hatte.

¹⁶ <https://m.imdb.com/search/title/?keywords=buster-brown-series&explore=keywords> (letzter Zugriff: 20.09.2025).

¹⁷ <https://www.imdb.com/name/nm0576940/> (letzter Zugriff: 20.09.2025).

¹⁸ <https://web.archive.org/web/20140705143849/http://dennisthemenance.com/history/> (letzter Zugriff: 20.09.2025)

Literatur

Primärtexte

- Ahlers, Thomas/Dehs, Volker (1987): Mac und Mufti. Punk in Ebergötzen. Göttingen: Satzwerk.
- Busch, Wilhelm (1860): Trauriges Resultat einer vernachlässigten Erziehung. In: Fliegende Blätter 796, S. 108–111. München: Braun und Schneider.
- Busch, Wilhelm (1865a): Max und Moritz. München: Braun und Schneider.
- Busch, Wilhelm (1865b): Der Virtuos. In: Münchener Bilderbogen. Nr. 465. München: Braun und Schneider.
- Busch, Wilhelm (1867): Das Pusterohr. In: Über Land und Meer. Stuttgart: Eduard Hallberger. X. Jahrgang (Oktober 1867 – September 1868), 13/217, 15/249, 17/281.
- Busch, Wilhelm (1869): Schnurrdburr oder Die Bienen. München: Braun und Schneider.
- Dirks, Rudolph/Opper, Frederick (1902): The Katzenjammers Celebrate Christmas. San Francisco Examiner, 7. 12. 1902, Titelseite.
- Dirks, Rudolph/Opper, Frederick (1908): The Hooligans Spend Christmas Eve With the Katzenjammers! Chicago Examiner, 6. 12. 1908, Titelseite.
- Dirks, Rudolph/Opper, Frederick/Swinnerton, James/Dirks (1901): Such a Mix-Up!. Chicago American, 05.05.1901. Titelseite.
- Eichrodt, Ludwig (1853): Gedichte in allerlei Humoren – Hinterlassen vom alten Schulmeister Gottlieb Biedermaier und seinem Freunde Buchbinder Horatius Treuherz. Stuttgart/Lahr: Moritz Schauenburg.
- Günther, Walther (1932): Sigismund und Waldemar, des Max und Moritz Zwillingpaar. Neue lustige Bubenstreiche. Fürth: Löwensohn.
- Hoffmann, Heinrich (1847): Der Struwwelpeter, 5. Auflage, Frankfurt a. Main: Rütten & Loening.
- Knerr, Harold H./Swinnerton, James: The Original Katzenjammer Kids Episode (ohne Titel) vom 04.06.1916.
- Levetzow, Hulda von (1896): Lies und Lene. Die Schwestern von Max und Moritz. Eine Buschiade für Gross und Klein. Hamburg: Gustav Fritzsche.
- Moers, Walter (2001): Schamlos! Das große Buch vom Kleinen Arschloch. Frankfurt a. Main: Eichborn.
- Opper, Frederick: Happy Hooligan – He Almost Was the Katzenjammer Kids and Acts as Best Man. Wahrscheinlich als Sonntagsseite von 31.01.1915.
- Scheffel, Joseph Victor (von) (1848): Bummelmeiers Klage; Biedermanns Abendgemütlichkeit. In: Fliegende Blätter 7 (147), S. 24.
- Schneider, Friedrich/Braun, Kaspar (1846): Des Herrn Barons Beisele und seines Hofmeisters Dr. Eisele Kreuz- und Querzüge durch Deutschland. In: Fliegende Blätter 2 (38), S. 108–109.
- Swinnerton, James/Dirks, Rudolph: And Sam Jes‘ Roared!. Diverse Zeitschriften von Hearst, 1905.
- Volksbuch (1515): Ein kurtzweilig lesen von Dil Ulenspiegel, geboren vß dem land zu Brunßwick, wie er sein leben volbracht hat. Straßburg: Johannes Grüninger.
- Wertham, Fredric (1954): Seduction of the Innocent. New York: Rinehart & Company.
- o. A. (2021): Mühlbeck Károly képregényes fejlécei. Budapest: Nero Blanco Comix.

Forschungsliteratur

- Blackbeard, Bill (1995): The Great Yello Ink Hogwash in M'Googan Avenue (1882–1886). In: R. F. Outcault's The Yellow Kid – A Centennial Celebration of the Kid Who Started the Comics. Kitchen Sink Pr: Northampton, Massachusetts.
- Braun, Alexander/Eckhorst Tim (2022): Katzenjammer. The Katzenjammer Kids – Der älteste Comic der Welt. Berlin: Avant Verlag.
- Diers, Michaela (2008): Wilhelm Busch. Leben und Werk. München: DTV.
- Glackens, Louis M. (1906): Hoist, the friend of the Comic People (Political cartoon). In: Puck magazine, 31. Oktober 1906, o. S.
- Holtz, Allan (2012): American Newspaper Comics: An Encyclopedic Reference Guide. Ann Arbor: The University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.2133963>.
- Koch, Ursula E. (1991): Der Teufel in Berlin. Von der Märzrevolution bis zu Bismarcks Entlassung. Illustrierte politische Witzblätter einer Metropole 1848–1890. Köln: Informationspresse Leske.
- Kořalka, Jiří (2001): Tschechen und Deutsche in wechselseitigen Karikaturen von 1848 bis 1938. In: Koschmal, W./Nekula, M./Rogall, J. (Hg.): Deutsche und Tschechen. Geschichte–Kultur–Politik. München, S. 512–516.
- Moers, Walter (2001): Schamlos! Das große Buch vom Kleinen Arschloch. Frankfurt a. Main: Eichborn.
- Ortved, John (2010): The Simpsons: An Uncensored, Unauthorized History. London: Faber & Faber.
- Rühle, Reiner (1999): Böse Kinder – Kommentierte Bibliographie von Struwwelpetriaden und Max-und-Moritzziaden mit biographischen Daten zu Verfassern und Illustratoren. Osnabrück: H. Th. Wenner.
- Sackmann, Eckart (2018): Wilhelm Busch – die falsche Traditionslinie. In: Winzen, M. (Hg.): Wilhelm Busch. Bilder und Geschichten. Oberhausen: Athena, S. 65–110.
- Saguisag, Lara (2015): Family Amusements: Buster Brown and the Place of Humor in the Early Twentieth-Century Home. In: Children's Literature Association Quarterly, S. 103–125. <https://doi.org/10.1353/chq.2015.0014>.
- Sine, Richard L.: A Collection of Parcels Behind Bars. In: The New York Times. December 2, 1984, S. 34.
- Vincze, Ferenc (2022): Képregénytörténetek – Történeti és elméleti közelítések egy médiumhoz. Budapest: Ráció Kiadó – Szépirodalmi Figyelő Alapítvány.
- Weissweiler, Eva (2007): Wilhelm Busch. Der lachende Pessimist. Eine Biographie. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- o. A. (1908): The Historic Elephant and Donkey; It Was Thomas Nast „Father of the American Cartoon“ Who Brought Them Into Politics. The New York Times, 2. August 1908. S. 9.

Webseiten und Blogs (letzter Zugriff: 29.09.2025)

<http://www.dumboozle.com/katzies/katzdex.html>.

<https://www.manager-magazin.de/lifestyle/leute/a-874273.html>.

<https://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2006/05/20060507-2.html>.



<https://www.rdklabor.de/wiki/biedermeier>.

<http://verebics.blogspot.com/2013/11/egy-elfeledett-kepregenyhos-magyar-miska.html>.

<https://web.archive.org/web/20140705143849/http://dennisthemenace.com/history/>.

Lambiek-Webseiten (letzter Zugriff: 29.09.2025)

https://www.lambiek.net/artists/d/dirks_r.htm.

<https://www.lambiek.net/artists/b/busch.htm>.

Gus Meins und die Buster Brown Filme (letzter Zugriff: 29.09.2025)

<https://www.imdb.com/name/nm0576940/>.

<https://m.imdb.com/search/title/?keywords=buster-brown-series&explore=keywords>.