

Philipps-Universität Marburg

Fachbereich 09 - Germanistik und Kunstwissenschaften

Institut für Musikwissenschaft

Veranstaltung (Modul): Seminar zu „Maschinenmusik, Musikmaschinen“ (Musikgeschichte II)

Dozentin: Prof. Dr. Anne Holzmüller

Musikalische Comics oder komische Musikmaschinen?

Über die Parallelen und Wechselwirkungen
zwischen Musik, Musikmaschinen und Comic
in den 1890er Jahren

Name: Benedikt Freiling



E-Mail-Adresse: Freilnb@uni-marburg.de

B.A. Musikwissenschaft NF., Semester: 2025

Matr. Nummer: [REDACTED]

Abgabedatum: 15.09.2025

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	3
2. Entstehung des modernen Comics.....	5
2.1 Wichtige Begriffe rund um den Comic.....	5
2.2 Entstehungsgeschichte des modernen Comic.....	7
3. Die Musikmaschine Phonograph.....	10
4. The Yellow Kid und die Musik.....	13
4.1 Outcault und seine Beziehung zu Musik.....	13
4.2 Der erste moderne Comicstrip mit Musikmaschine.....	15
5. Fazit.....	18
6. Literaturverzeichnis.....	20
6.1 Primärquellen.....	20
6.2 Sekundärquellen.....	20
6.3 Internetquellen.....	21
6.4 Abbildungsverzeichnis und Bildquellen.....	22
6.5 Noten.....	22
6.6 Anhang.....	22
6.6.1 Anlage 1.....	23
6.6.2 Anlage 2.....	24
7. Eidesstattliche Erklärung.....	25

1. Einleitung

„Comics stand to museum art rather as pop recording does to classical music[.]“¹

-David Carrier in *The Aesthetics of Comics*.

Diesen Vergleich zieht der Comicforscher David Carrier in seinem Buch über *The Aesthetics of Comics*. Comics und Kunst im Museum sind ihm zufolge ebenso miteinander verwandt wie die Popmusik mit der so genannten „klassischen“ Musik. Carrier argumentiert weiter, dass, wenn die Grundsteine gefunden wurden, durchaus eine neue populäre Musikströmung aus ihnen entstehen kann. So sei der Musiker Robert Johnson (1911-1938) in den 1930er Jahren für die Entdeckung der fundamentalen Techniken des Rock-and-Rolls etwa der Rolling Stones verantwortlich. Die Parallele in der Kunstgeschichte findet Carrier bei Honoré Daumier (1808-1879), der sämtliche Techniken, auf die sich Karikaturisten² noch heute stützen, entdeckt hat. Deshalb habe sich die Gattung der Karikatur seitdem nicht verbessert oder verschlechtert, weil keine neuen Entdeckungen mehr notwendig waren.

Dasselbe gilt Carrier zufolge auch für den Comic. So gab es für Carrier eine Person, die fundamentale Entdeckungen geleistet hat, und im Anschluss habe sich die Kunstform, sei es in der Musik die Popmusik oder die Karikatur in der Kunst, weder verschlechtert noch verbessert.³ Wenn nun „klassische“ Kunst oder Musik interpretiert werden will, muss auf „klassische“ Analysemethoden zurückgegriffen werden. Es ist durchaus schwierig, diese dann passend auf moderne Kunstformen wie etwa die Populärmusik oder den Comic anzuwenden. So gibt es in der Popmusik neue elektrische Instrumente und digitale Bearbeitungsmethoden. Letztere existiert heutzutage auch bei Comics. Darüber hinaus müssen in der Comickunst alte Begriffe neu gedacht oder aus anderen Wissenschaften adaptiert werden.

Anhand dieser Parallelen soll in der vorliegenden Hausarbeit der Spagat zwischen der Entstehung des ersten modernen Comic und den Entwicklungen in der Musik und der Musikmaschinen in der Zeit des ausgehenden 19. Jahrhunderts betrachtet werden. Musik ist in Form von Musikmaschinen und einem neuen Verlagswesen um 1900, also in dem Zeitraum, als der erste moderne Comicstrip erschien, stark vertreten. Die Frage, wie eng die Entstehung des ersten modernen Comics und die

1 Carrier, David, *The Aesthetics of Comics*, S. 114.

2 In der vorliegenden wissenschaftlichen Arbeit wird das Generische Maskulinum verwendet, um eine geschlechtsneutrale Ansprache zu gewährleisten und um den Lesefluss nicht zu beeinträchtigen.

3 Vgl. Carrier, David, *The Aesthetics of Comics*, S. 114

zeitgenössische Musikgeschichte beieinander liegen, ist ein zentraler Aspekt dieser Arbeit. Hierbei sollen die Wechselwirkung zwischen dem Medium des Comics und der Musik und Musikmaschinen um 1900 aufgedeckt und interpretiert werden. Durch das Zusammenführen diverser Primär- und Sekundärliteratur werden neue Perspektiven auf die Entstehung und Auswirkung des ersten Comicstrips mit dem Titel „The Yellow Kid And His New Phonograph“ von Richard Felton Outcault (1863-1928) eröffnet. Besonders interessant erscheint hierbei die Frage, ob sich durch eine neue Perspektivierung weitere Parallelen und Wechselwirkungen zwischen den beiden Kunstformen Musik und Comic ergeben.

Nach einer kurzen Erläuterung der Entstehungsgeschichte des Comics und wichtigen Begriffsdefinitionen zur eindeutigen Verständigung über diese Kunstform, wird der Phonograph als sehr bedeutende Musikmaschine im Spiegel seiner Zeit und im Zusammenhang mit der neuartigen Rezeption von Musik betrachtet, um Grundlagen zu schaffen. Hierauf aufbauend wird schlaglichtartig das Werk von Richard F. Outcault und im Anschluss sein Comicstrip *The Yellow Kid And His New Phonograph* mit Blick auf die Darstellung von Geräuschen und Musikalität untersucht. Im Fazit werden zentrale Themen noch einmal aufgegriffen und unter Zusammenführung dieser die wechselseitige Wirkung der beiden Medien betrachtet. Hierdurch könnten eventuelle Ein- und Auswirkungen vom Comic auf die Musik und umgekehrt aufgedeckt werden.

2. Entstehung des modernen Comics

Im folgenden Abschnitt wird nach einer kurzen Eingrenzung des Comicbegriffs die Entstehung von Comics geschildert, die in dem für die weiterführenden Betrachtungen relevanten Zeitungsstrip mündet.

2.1 Wichtige Begriffe rund um den Comic

Besonders wichtig für die problemlose Verständigung über ein Medium, das nicht allzu häufig in der Musikwissenschaft anzutreffen ist, ist eine kleine Erläuterung von besonders prominenten Begriffen, die bei der Beschreibung im Bereich der Comicliteratur oft auftauchen.

Als Panels werden die Einzelbilder beschrieben, aus denen sich ein Comic zusammensetzt. Wenn diese Panels sich in einer Reihe befinden, lässt sich von einer Sequenz oder einem Comicstrip sprechen. Typischerweise wird der Ausdruck des Strips häufig im Kontext von Comicsequenzen verwendet, die in einer Zeitung publiziert werden.⁴ Eine komplette Comicseite wird Tableau genannt. In Analysen findet sich oft der Begriff des „Metapanel“, der sich auf die Gesamtkomposition der Seite bezieht und die oberflächliche Beziehung der Panels untereinander hervorhebt.⁵ So können auch mehrere Panels in ein großes Panel eingebettet sein. Sprechblasen sind das zentrale Mittel, um die Figuren im Comic zu lassen, ob untereinander, in Gedanken mit sich selbst oder mit dem Rezipienten. Hierbei sind diese oftmals mit einem sogenannten Dorn ausgestattet, um die Äußerungen oder Gedanken der kommunizierenden Figur zuordnen zu können. Sprechblasen können in unterschiedlichen Formen auftauchen. So können wolkenähnliche Sprechblasen als Gedankenblasen bezeichnet werden. In diesen Gedankenblasen stehen unausgesprochene Repliken, die in den Gedanken der Figur selbst geschehen und anderen Figuren verschlossen bleiben. Erzähltext erscheint meistens als Blocktext in einer abgegrenzten Box.⁶ Das Gutter, oder der „Rinnstein“⁷ beschreibt den weißen Raum zwischen den Panels.

Das graphische Erzählen firmiert in verschiedenen Teilen der Welt unter vielfältigen Namen: „Bande Dessinée“⁸ in Frankreich und Belgien, „Lien-Huan Hua“⁹ in China, „Manga“¹⁰ in Japan oder „fumetti“ in Italien. Die französischen und chinesischen Bezeichnungen beziehen sich auf den Aspekt

4 Vgl. Abel, Julia; Klein, Christian, *Comics und Graphic Novels*. 78 f. und Schikowski, Klaus, *Der Comic*. S. 23.

5 Vgl. Schikowski, Klaus, *Der Comic*. S. 23.

6 Vgl. bis hierhin Schikowski, Klaus, *Der Comic*. S. 22 f.

7 Vgl. Schikowski, Klaus, *Der Comic*. S. 23. und McCloud, Scott, *Comics richtig lesen*. S. 74.

8 Zu dt. „gezeichneter Streifen“.

9 Zu dt. „Kettenbilder“.

10 Zu dt. „spontanes Bild“.

der verknüpften Bilder, wohingegen im Japanischen das einzelne Panel betont wird. Im Italienischen handelt es sich um einen Diminutiv des Wortes „fumo“ für Rauch und spielt auf die wie kleine Rauchwolken wirkende Form der Sprechblasen an.¹¹ Sämtliche dieser Bezeichnungen fallen unter den Oberbegriff des Comics, der sich aus dem Englischen von der ersten Erscheinungsform in der Zeitung des Comics ableitet, des *comic strip*.¹² Häufig wurde in diesen *Strips* eine komische Geschichte erzählt, weshalb das Adjektiv *comical* davorgesetzt wurde.

Diese Vielzahl an verschiedenen Begrifflichkeiten lässt bereits auf das umfangreiche, schillernde Spektrum der Comicliteratur heutzutage schließen. Somit ist es schwierig, eine allgemeingültige Definition des Comic-Begriffs festzusetzen. Von Relevanz erscheint es allerdings, den Begriff des Comics von dem der Bildergeschichte oder des Bilderbuchs zu unterscheiden. Außerdem ist es wichtig zu definieren, was unter dem Begriff des Comics subsumiert werden kann, um die Entstehung und die Anfänge des Mediums zu beschreiben.

Jaakob F. Dittmar stellt in seiner Arbeit *Comic Analyse* einige Definitionsversuche von Comicforschern kritisch gegenüber.¹³ Nach Kunzle, beschreibt Dittmar, sind die Bilder im Comic wichtiger als der Text. Diese Definition schließt allerdings textlastige Comics aus. Nach Carrier handelt es sich hingegen erst dann um einen Comic, wenn Sprechblasen, also Text, direkt in die Bilder integriert werden. Somit bilden die Sprechblasen für ihn das Erkennungsmerkmal eines Comics.¹⁴ Frühere Bildergeschichten, wie etwa Wilhelm Buschs *Max und Moritz*, würde er als „illustrierte Erzählungen“ bezeichnen,¹⁵ also Bildersequenzen, die den Text vertiefen oder bildlich darstellen sollen. Für Carrier steht also hier der Textaspekt im Vordergrund. Dittmar kommt zu dem Schluss, dass „Comics [...] also definiert [sind] durch die Gleichzeitigkeit und die Sequenz von Bildern und Texten, die gemeinsam und in Ergänzung zueinander wirken.“¹⁶ Hierbei sollen nicht die einzelnen Aspekte untersucht werden, sondern ihr Zusammenwirken.¹⁷ Ähnlich wie bei Will Eisner kommt hier der Aspekt der Sequenz zum Tragen. Eisner bezeichnete Comics grob gesehen als „Sequenzielle Kunst“.¹⁸ Eine der einflussreichsten und allgemeinsten Definitionen stellte Scott McCloud 1993 auf. Nach ihm sind Comics „zu räumlichen Sequenzen angeordnete, bildliche oder andere Zeichen, die Informationen vermitteln und/oder eine ästhetische Wirkung beim Betrachter erzeugen sollen“.¹⁹

11 Vgl. bis hierhin Schikowski, Klaus, *Der Comic*. S.21.

12 Vgl. „Comic“, bereitgestellt durch das DWDS, <https://www.dwds.de/wb/Comic>, (zuletzt abgerufen am: 28.08.2025.).

13 Vgl. Dittmar, Jakob F., *Comic Analyse*.

14 Vgl. Carrier, David, *The Aesthetics of Comics*. S. 3f.

15 „illustrated novellas“ in: Carrier, David, *The Aesthetics of Comics*. S.3.

16 Vgl. Dittmar, Jakob F., *Comic Analyse*. S. 48.

17 Vgl. Ebd.

18 Siehe dazu auch Eisner, Will, *Comics and sequential art*. New York 2008.

19 McCloud, Scott, *Comics richtig lesen*. S. 17.

Ein Comic muss nach ihm mindestens zwei stehende Bildern enthalten, wenn er dieser Gattung zugerechnet werden soll.

Je allgemeiner die Definitionen werden, desto früher kann in der Kunstgeschichte von Comics gesprochen werden. So könnten bereits die Malereien in der Höhle von Lascaux, frühe Hieroglyphen oder auch schon Codices im Mittelalter als Comics gelten.

Um eine möglichst große Fülle an Comickerscheinungen einordnen zu können, unternahm Schikowski einen gänzlich anderen Eingrenzungsversuch. Er betrachtet bei seiner Prototypentheorie eine exemplarische Comicseite (etwa von Carl Barks) und gruppiert andere Comicformen um sie herum: zuerst sämtliche Sprechblasen-Comics bis hin zu einfachen Bildergeschichten, die weiter entfernt angeordnet werden können. Somit könnten auch Überschneidungen zu anderen Literaturformen, wie dem Bilderbuch festgestellt werden. Art Spiegelmann geht ähnlich vor und spricht von einem umfangreichen „Comicstammbaum“.²⁰

Im Folgenden soll die Definition von Carrier zur Einordnung eines Werks unter die Gattung des Comics dienen. So lässt sich nach Carrier erst mit dem Auftauchen von Sprechblasen in einer sequenziellen Bildererzählung von einem Comic sprechen.²¹ Für andere Forscher können schon Wilhelm Buschs *Max und Moritz*-Geschichten oder Rodolphe Töpffers *Geschichten des Monsieur Jabot* von 1833, dessen frühe Bildergeschichten auch Johann Wolfgang Goethe interessierten, als Comics angesehen werden. Diese fallen jedoch nach Carriers Sprechblasen-Definition aus dem Gattungsbegriff Comic heraus. Von diesen Erscheinungsformen wird in dieser Arbeit als „Bildergeschichten“ gesprochen.

2.2 Entstehungsgeschichte des modernen Comic

Es gab viele Vorläufer des Comics in der Kunst- und Literaturgeschichte: angefangen bei dem englischen Künstler William Hogarth (1697-1764) und seinen „comic history paintings“ (komischen Historienbildern)²², über das Mittelalter mit seinen reich bebilderten Codices²³ und dem Teppich von Bayeux bis zurück in die Antike mit den Abbildungen auf der Trajanssäule oder den Hieroglyphen.²⁴

20 Schikowski, Klaus, *Der Comic*. S. 27.

21 Vgl. Carrier, David, *The Aesthetics of Comics*. S. 4.

22 Informationstext der Staatsgalerie Stuttgart zu: *Hogarth Painting the Comic Muse*, Staatsgalerie Stuttgart <https://www.staatsgalerie.de/de/collection/object/73D1E62A47E3DE12561CCAA0AA84390> (zuletzt abgerufen am: 10.9.25).

23 Hier wurde mit Hilfe von Spruchbändern teilweise schon Text in die Bilder gearbeitet. Diese standen aber noch nicht für sich selbst, sondern unterstützten vor allem den Text.

24 Vgl. Abel, Julia; Klein, Christian, *Comics und Graphic Novels*. S. 3.

Die Geburtsstunde des ersten modernen Comics wurde sehr lange mit dem Erscheinen des ersten Zeitungsstrips gleichgesetzt. Über die Genese dieses ersten, als solchen bezeichneten Comics soll das folgende Kapitel Aufschluss geben.

Der erste moderne Comic entstand aus einer Verschmelzung von Karikatur und Bildergeschichte. Die Karikatur lieferte das Stilmittel der Sprechblase und die Bildergeschichte die Sequenzierung der Bilder. Das Erzählen mittels Bildern ergab sich aus der Reduzierung von Zeit zwischen den Bildern in Bildergeschichten und kulminierte in der Serienfotographie 1872 mit ihrem bedeutenden Vertreter Eadweard Muybridge (1830-1904).²⁵ Dies hatte dann auch wieder Auswirkungen auf die Erfindung des Kinetoskops 1894 durch Thomas Alva Edison (1847-1931). Durch einen Sechschlitz lief ein circa 15 Meter langer Filmstreifen mit 30 bis 40 Bildern pro Sekunden.²⁶ Die einzelnen Bilder verbanden sich mit demselben Effekt wie im Comic zu einer Bewegung. In beiden Fällen fügt der menschliche Verstand die fehlenden Bilder dazwischen intuitiv hinzu. Diesen Effekt, das Ganze als solches zu erkennen, obwohl lediglich Teile davon wahrgenommen werden, nennt Scott McCloud Induktion.²⁷

Bis es aber zu dem Massenprodukt des Comicstrips kam, mussten noch zwei Voraussetzungen erfüllt sein. Zum einen war eine Massenalphabetisierung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert eminent wichtig für die dort stattfindende ‚Medienrevolution‘. Am Ende des Jahrhunderts konnten 90% der Bevölkerung Nordwesteuropas lesen.²⁸ Zum anderen spielte die Erfindung des Flachdrucks 1796 eine wesentliche Rolle. Durch diese Erfindung von Alois Senefelder, auch Lithographie genannt, war es nun möglich, in höheren Auflagen und vor allem billiger zu drucken und zu vervielfältigen. Das Besondere am Flachdruck ist der Umstand, dass druckende und nicht druckende Flächen auf einer Ebene liegen.²⁹

Unter diesen beiden Voraussetzungen konnte ein sehr großes Publikum mittels Zeitungen erreicht werden, und mit dem Aufkommen des Kinos war die Weltbevölkerung bereit für das graphische Erzählen. Am Ende des 19. Jahrhunderts gab es in New York zwei konkurrierende Zeitungen: auf der einen Seite die *New York World* von Joseph Pulitzer (1847-1911), auf der anderen Seite das *New York Journal* unter der Leitung von William Randolph Hearst (1863-1951).

25 Vgl. bis hierhin Abel, Julia; Klein, Christian, Comics und Graphic Novels. S.4.

26 Vgl. Haucke, Lutz, *Kinetoskop*, Filmlexikon der Uni Kiel
<https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/k:kinetoskop-2042> (zuletzt abgerufen am: 10.9.25).

27 Vgl. McCloud, Scott, *Comics richtig lesen*. S. 71.

28 Vgl. Abel, Julia; Klein, Christian, Comics und Graphic Novels. S. 3.

29 Für weitere Informationen zur Produktion siehe: *Alois Senefelder*, Deutsches Patent- und Markenamt,
<https://www.dpma.de/dpma/veroeffentlichungen/meilensteine/besondereerfinderinnen/aloissenefelder/index.html>
(zuletzt abgerufen am: 10.9.25).

1889 erschien erstmals in der *New York World* eine vierseitige Wochenbeilage mit diversen Illustrationen und Sachinformationen. Ab 1893 auch koloriert erschienen sonntags die „Colored Supplement[s]“³⁰, zu denen der 1894 engagierte Richard Felton Outcault (1863-1928) Bilder beisteuerte. Bei Pulitzer etablierten sich drei feste Ressorts in diesen Beilagen. So gab es „the Sunday Magazine, the Women’s Pages [...], and the Comic Weekly“³¹ unter anderem mit diversen Cartoons, die aus einem Panel bestanden und großen komischen Bildern. Sogar Notenbeilagen existierten. Es ist deshalb nicht abwegig, hierbei Verbindungen zum neuen Musikverlagswesen im Zuge der Etablierung der „Tin Pan Alley“³² zu ziehen. 1896 wurde Outcault allerdings von Hearst abgeworben, und so tauchte am 25. Oktober 1896 mit *The Yellow Kid With His New Phonograph* der erste moderne Comic, nach Carriers Definition, auf.³³ Pulitzer engagierte daraufhin Benjamin Luks, der die von Outcault angefangene Serie rund um die *Hogan’s Alley*, in der *The Yellow Kid* erstmals auftauchte und berühmt wurde, fortführte.³⁴

blif.name

30 Meyer, Christina, *Producing Mass Entertainment*. S. 4.

31 Ebd. S. 4.

32 Näheres hierzu folgt auf S. 12 dieser Arbeit.

33 Vgl. bis hierhin Schikowski, Klaus, *Der Comic*. S. 35 und Abel, Julia; Klein, Christian, *Comics und Graphic Novels*. S. 4 f.

34 Vgl. Meyer, Christina, *Producing Mass Entertainment*. S. 6 f.

3. Die Musikmaschine Phonograph

Die Erfindung des Phonographen wird Thomas Alva Edison um 1877 zugeschrieben, als er versuchte, den Telegraphen zu verbessern.³⁵ Zuerst fokussierte er sich jedoch auf das elektrische Licht, weil noch kein Nutzen für das Phonographen-Projekt in Aussicht stand. Zehn Jahre später holte Edison den Phonographen wieder aus der Schublade und perfektionierte ihn.³⁶ Bei seiner Erfindung handelt es sich um ein Gerät, das Schall aufzeichnen und in der Zukunft wiedergeben kann. Hierbei fährt ein Schreibstift über eine rotierende Walze, die zuerst mit Papier dann mit Zinnfolie und schließlich mit Wachs ummantelt war,³⁷ und erfasst oder erzeugt unterschiedlich tiefe Furchen. Der Stift ist an einer Membran befestigt, die Schallschwingungen an einen Trichter abgibt oder aufnimmt.³⁸ Anfänglich nur für Sprachaufzeichnungen verwendet, war die Absicht Musik aufzunehmen und zu reproduzieren später sehr prominent. Die erste Aufnahme bestand aus der Rezitation des englischen Kinderreims *Mary had a little lamb*.³⁹ In seinem Aufsatz *The Phonograph and Its Future* stellt Edison 1878 diverse Möglichkeiten des Nutzen von seiner Erfindung dar und vergleicht sie stellenweise auch mit dem Fotoapparat. Hierbei konstatiert er, dass der Phonograph den Fotoapparat übertrifft, weil man mit ersterem Stimmen in wichtigen Momenten aufzeichnen und bewahren kann, wie etwa „die letzten Worte von sterbenden Familienmitgliedern“⁴⁰. Überdies zeigt er bereits die Perspektive der heutigen Hörbücher auf.⁴¹ Musik wurde auch in Hinblick auf ihren Einbau in Spielzeug bedacht:

„*Music*. - The phonograph will undoubtedly be liberally devoted to music. A song sung on the phonograph is reproduced with marvelous accuracy and power. Thus a friend may in a morning-call sing us a song which shall delight an evening company, etc. As a musical teacher it will be used to enable one to master a new air, the child to form its first songs, or to sing him to sleep.“⁴²

So soll der Phonograph mit Musik unterhalten, Musik lehren und (mit) Musik konservieren. Der gesamte Text Edisons sprudelt vor Freude und Enthusiasmus über die neue Erfindung. Die Realität sah im Arbeitsalltag allerdings etwas nüchterner aus: Der Phonograph hat sich als Büroequipment nicht bewährt. Stenographen stellten sich gegen das neue Gerät aus Angst, ihren Job zu verlieren. Diese Angst war allerdings unbegründet, da die Geräte noch nicht so gut funktionierten, dass sie die

35 Meyer Lexikon S. 603 und Thompson Emily, *Machines Music and the Quest for fidelity* S.134

36 Vgl. Thompson Emily, *Machines Music and the Quest for fidelity* S.137

37 Vgl. Ebd. S. 135

38 Vgl. Art. Phonograph, in: *Meyers Enzyklopädisches Lexikon*, S. 603.

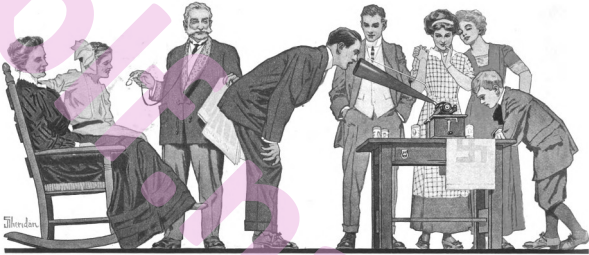
39 Vgl. Thompson, Emily, *Machines, Music, and the Quest for Fidelity*. S.135.

40 Frei aus dem Englischen, „the last words of the dying member of the family“ in: Edison, Thomas A., *The Phonograph and Its Future*. S. 533 f.

41 Vgl. „Phonographic Books“ in: Edison, Thomas A., *The Phonograph and Its Future*. S. 534.

42 Edison, Thomas A., *The Phonograph and Its Future*. S. 533.

menschlichen Fähigkeit der Textaufzeichnung hätten ersetzen können. Die übrigen Geschäftsleute hatten nicht die Zeit und Geduld, um sich mit dem empfindlichen Mechanismus auseinanderzusetzen. In anderen Bereichen konnte der Phonograph allerdings auch praktischen Nutzen finden: So etwa als „coin-in-the-slot-Machine“ in öffentlichen Einrichtungen, wie beispielsweise in Hotels. Hierbei wurde nach Einwerfen einer Münze entweder eine berühmte Melodie oder ein komischer Monolog abgespielt.⁴³ Diese öffentliche Unterhaltungsmaschine fand in der Bevölkerung so großen Anklang, dass der Profit mancher Unternehmen sogar ausschließlich von der neuen Maschine herrührte.⁴⁴ Auf diese Weise wurde der Phonograph so populär, dass er 1896 auch für den Verkauf für Privatpersonen angeboten wurde und schließlich auch die privaten Haushalte erreicht wurden. Dieser Einzug in die private Sphäre der Bevölkerung lässt sich in der folgenden Werbung aus der *Saturday Evening Post* vom 12. November 1910 erkennen (Abbildung 1).



Did you ever make a Phonograph Record?
Did you ever hear yourself talk, or sing, or play?

Talk about entertainment—there is nothing that approaches the fun and fascination of making records at home on

The EDISON PHONOGRAPH

THE EDISON will record what you or your friends say, or sing, or play, and then instantly reproduce it just as clearly and faithfully as the Records you buy are reproduced.

This is a feature of the Edison Phonograph you should not overlook. It is entertaining, instructive and practical. You can send your voice to a friend, preserve the sayings of children, record your progress as a speaker, a singer or a musician.

Anyone can make records on an Edison. It requires no special machine. The blank records can be used over and over.

Go to any Edison dealer to-day and let him demonstrate this great feature of the Edison Phonograph and when you buy make sure you get an Edison, the instrument that gives you not only the best renditions of the world's best entertainers, but also the opportunity for home record making.

There are Edison dealers everywhere. Go to the nearest and hear the Edison Phonograph play both the Edison Standard and Amberol Records and get complete catalogues from your dealer or from us.

The Edison Business Phonograph records right at your elbow. With it, you dictate just as if you were talking to the man to whom you write.

There is an Edison Phonograph at a price to suit everybody's means, from the Gram at \$15.00 to the Amberol at \$200.

Edison Standard Records	\$.35
Edison Amberol Records (play twice as long)	1.50
Edison Grand Opera Records	.75 to \$2.00

National Phonograph Company, 11 Lakeside Avenue, Orange, N. J.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF ILLINOIS AT
URBANA-CHAMPAIGN

Abbildung 1: "Edison Phonograph" Werbung in der *Saturday Evening Post*, 12. November 1910.

Die Werbung grenzt den Phonographen überdies deutlich gegen das Grammophon ab. Seine Funktion des Aufnehmens von Schall wird hier explizit herausgestellt. Deshalb wird in dieser Werbung

43 Vgl. Thompson, Emily, *Machines, Music, and the Quest for Fidelity*. S. 137.

44 Vgl. Ebd. S.137f.

auch explizit gefragt, ob man sich schon einmal selbst reden, singen oder spielen eines Instruments gehört hat. Zwar war beim konkurrierenden Grammophon die Herstellung von Platten billiger und einfacher und die Wiedergabelautstärke auch größer, doch Edisons Phonograph kombinierte das Aufnehmen und die Wiedergabe in einem Gerät.⁴⁵ Diese Unterscheidung war wichtig, weil beide Apparate als *talking machines* bekannt waren.⁴⁶

In den 1910er Jahren wurden neue Varianten des Phonographen angeboten. Hierbei ging es um die Einkleidung der Maschine, sodass sie als Möbelstück verschleiert verkauft wurde.⁴⁷ Die Technik wurde nun in den Hintergrund gerückt.

Ein weiterer wichtiger Aspekt für das Musikhören um 1900 ist das Hören des Tons, ohne die Musizierenden zu sehen. Dies war zu dieser Zeit etwas völlig Neues. Deshalb zeigen viele frühe Fotos von Phonographen gebannt auf das Gerät blickende Zuhörer.⁴⁸

In der Zeit zwischen 1880 und 1910 etablierte sich auch ein neues Musikverlagswesen, das „Tin Pan Alley“ genannt wurde. Suisman zieht bei dieser Begrifflichkeit Parallelen zur Bezeichnung Hollywood.⁴⁹ Anstatt von Filmen wurden hier einzelne Musikstücke in Massen angefertigt. Hierbei wurden die Aufgaben zur Produktion eines neuen Stücks effizient verteilt, um möglichst großen Profit zu erzielen. Begünstigt durch die neuen technischen Entwicklungen wurde Musik in dieser Zeit zur Massenware.⁵⁰ Der Musikverleger Leo Feist (1869-1930) nutzte das neue Massenmedium Zeitung zu seinem Vorteil. So wurden in Comicstrips in der Zeitung von Hearst gezielt diverse Musikstücke erwähnt.⁵¹

45 Vgl. Suisman, David, *Selling Sound*. S.4.

46 Vgl. Ebd. S.6.

47 Vgl. DeGraaf, Leonard, *Confronting the Mass Market*. S. 90 f.

48 Laing, Dave, *A Voice without a Face*. S. 8.

49 Vgl. Suisman, David, *Selling Sound*. S.21.

50 Vgl. Ebd. S. 11.

51 Vgl. Ebd. S. 74.

4. The Yellow Kid und die Musik

In diesem letzten großen Kapitel werden diverse Stränge zusammengeführt, die in dieser Arbeit zuvor bereits angeschnitten wurden. Nach einem kurzen biographischen Überblick über das Leben und die Verbindung von Richard F. Outcault zur Musikmaschine des Phonographen, wird im Folgenden die musikalische Sphäre mit der bildlichen Sphäre des Comics zusammengeführt, sodass mögliche Überschneidungen und Parallelen in ihrer Entwicklungsgeschichte aufgedeckt werden können.

4.1 Outcault und seine Beziehung zu Musik

Richard Felton Outcault wurde 1863 in Lancaster, Ohio geboren. Er studierte Kunst in Cincinnati und Paris.⁵² Als in Cincinnati eine Ausstellung ausgerichtet wurde, zu der William J. Hammer (1858-1934), ein Mitarbeiter Edisons, eine große Lichtshow beitrug und einen Künstler zur Illustration eines Artikels in *The Electrical World* brauchte, wurde man auf Outcault aufmerksam. Dieser zeichnete bereits aus eigenem Interesse die Pavillons der Ausstellung. Die Kooperation kam zustande und war überaus gut, sodass Hammer Outcault später als privaten Angestellten mit zu den Laboren Edisons nahm.

Zu dieser Zeit erregte der Phonograph gerade zum zweiten Mal Edisons Interesse. Bei der nächsten Ausstellung, der Weltausstellung 1889 in Paris, wurde Outcault von Hammer als „offizieller Künstler“⁵³ angestellt. So kam Outcault mit weiteren Erfindungen Edisons in Berührung, unter anderem auch mit dem Phonographen. Nach Feinstein soll Outcault nach eigener Aussage auf 45 Phonographen getroffen sein, die sich großer Beliebtheit erfreuten. Hierbei ließen sich aufgenommene Musik aus Amerika und berühmte Stimmen anhören. Dies begeisterte Outcault sehr.

Zurück in Amerika veranstaltete er 1890 eine Edison-Ausstellung mit seinen angefertigten Portraits und Skizzen. Nach einigen Jahren bei *The Electrical World* wurde erstmals ein Cartoon Outcaults in Pulitzers *New York World* abgedruckt.⁵⁴ Digitalisiert von der Ohio State University lässt sich die großformatige Seite aus der Sonntagsbeilage vom 5. Mai 1895 auch online einsehen.

52 Vgl. The Editors of Encyclopaedia Britannica. *Richard Felton Outcault*. Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Richard-Felton-Outcault>. (zuletzt abgerufen am: 10.9.25).

53 „official artist“ in: Feinstein, Robert. *The Phonograph in Hogan's Alley*. S. 4.

54 Vgl. Feinstein, Robert, *The Phonograph in Hogan's Alley*. S. 3 f.



Abbildung 2: Ausschnitt aus "At the Circus in Hogan's Alley", *New York World*, 5. Mai 1895.

Unter dem Titel *At the Circus in Hogan's Alley* (siehe Abbildung 2) taucht hier zum ersten Mal ein glatzköpfiger Junge in einem langen blaugrauen Gewand auf. Dieser Junge ist in Outcaults Bildern immer wieder anzutreffen. Am Anfang wechselten die Farben seines Gewands von Grau nach Grün („The Day after ‚The Glorious Fourth‘ down in Hogan's Alley“), hin zu rot-schwarz gepunktet („Merry Xmas Morning in Hogan's Alley“).⁵⁵ Am Schluss soll sich die Farbe des Gewands auf ein grelles Gelb einpendeln. Wie Meyer schlüssig darstellt, steckt hinter der Entscheidung das Prinzip des Wiedererkennens.⁵⁶ Das durch sein gelbes Gewand leicht einprägsame Kind wird dann als *The Yellow Kid* bekannt, obwohl es eigentlich Mickey Dugan heißt. Zusammen mit diversen Tieren und später auftauchenden Familienmitgliedern lebt der Junge mitten in einem fiktiven Mietshausviertel in New York. Allein an diesem kleinen Ausschnitt lässt sich sehr gut die „Lautstärke“ der *Hogan's Alley* erkennen. In diesem Fall spielt ein Kind eine Trommel, und ein anderes bläst dazu in eine Tröte. Auf Bildern mit vielen abgebildeten Personen sind bei Outcault oft Instrumente zu sehen, die die Geräuschkulisse andeuten oder vielmehr darstellen. Somit erregen die Bilder nicht nur mit ihren kraftvollen Farben die Aufmerksamkeit der Leser, sondern sind darüber hinaus auch „laut“, also „mit den Augen hörbar“.

⁵⁵ Vgl. Meyer, Christina, *Producing Mass Entertainment*. S. 5

⁵⁶ Vgl. Ebd. S.5

Die Idee zu *Hogan's Alley* soll Outcault nach einem von Meyer angeführten Artikel bekommen haben, während er ein Lied aus einem Stück von Edward Harrigan (um 1845-1911) hörte.⁵⁷ Es könnte sich dabei möglicherweise um das Lied aus dem gleichnamigen Theaterstück *Last of The Hogans* von 1891 handeln.⁵⁸ Dieses Stück passt nicht nur in die Zeit und Umgebung von Outcault, sondern bezieht auch eine Einwandererthematik ein. Dies schlägt sich bei *The Yellow Kid* in der besonderen Verwendung der Sprache nieder. Nicht nur in den groß angelegten Bildern taucht dieser besondere englische Slang auf Transparenten oder Plakaten auf, sondern auch später in den Comics und den Werbepostern mit *The Yellow Kid* lässt sich dieser Dialekt auf dem gelben Gewand wiedererkennen. Es handelt sich dabei um den so genannten „Bowery dialect“, der sich durch die „nicht standardisierten grammatikalischen Merkmalen, alternativen Schreibweisen und einer Mischung von Klein- und Großbuchstaben“⁵⁹, manchmal sogar innerhalb eines Wortes, auszeichnet.⁶⁰ Außerdem können auch Wörter aus anderen Sprachen eingebunden werden.⁶¹ Nicht standardisiertes Englisch zu schreiben war in den 1890ern beliebt.⁶² Insbesondere dieser „Bowery dialect“ trägt entscheidend dazu bei, die Geräuschkulisse zu erweitern. Es wird so geschrieben, wie es gesprochen wird. Somit kommt zur gezeichneten Geräuschkulisse noch eine geschriebene hinzu.

57 Vgl. Meyer, Christina, *Producing Mass Entertainment*. S. 4 f. Und The Editors of Encyclopaedia Britannica. *Edward Harrigan*. Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Edward-Harrigan>, (zuletzt abgerufen am: 10.9.25).

58 Siehe dafür Harrigan, Edward, Braham, Dave, *Last of the Hogans*. New York 1891. (<https://levysheetmusic.mse.jhu.edu/collection/072/049> (zuletzt abgerufen am 10.9.25)).

59 Frei aus dem Englischen: „nonstandard grammatical features, alternative spellings, a mixing of lower- and uppercase letters“, Meyer, Christina, *Producing Mass Entertainment*. S. 78.

60 Vgl. Ebd. S. 78.

61 Vgl. Anlage 1 im Anhang: *The Yellow Kid Invades Germany*, New York Journal vom 4. April 1897.

62 Vgl. Meyer, Christina, *Producing Mass Entertainment*. S. 79.

4.2 Der erste moderne Comicstrip mit Musikmaschine



Abbildung 3: Der erste moderne Comicstrip: "The Yellow Kid And His New Phonograph", New York Journal, 25. Oktober 1896.

Der oben abgebildeten Comicstrip (siehe Abbildung 3) zeigt Mickey Dugan, eben jenes *Yellow Kid*, mit, wie es der Titel schon verrät, seinem neuen Phonographen. Der Phonograph wird hierbei auf seine wesentlichen Merkmale reduziert: ein Trichter, eine Rolle und ein Kasten für die Mechanik. Phonographen waren zu dieser Zeit in aller Munde, und nach Bachmann waren das Automobil und der Phonograph zusammen mit dem Grammophon die wesentlichen Maschinen, mit denen sich um die Jahrhundertwende beschäftigt wurde.⁶³ In bekannten „Bowery dialect“ fordert *The Yellow Kid With His New Phonograph* den Leser im ersten Panel auf, auf die „weisen Worte“⁶⁴ des Phonographen zu hören. Es folgt eine Sprechblase aus dem Gerät, die die „colored Supplement“ des Sunday Journals überaus übertrieben preist. Im Zuge dessen wird „De Yellow Kid“ auch ironisch im dritten Panel in seinem eigenen Strip vom Phonographen verherrlicht. Im letzten Panel wird die Situation

63 Vgl. Bachmann, Christian A., *Macht der Musik*. S. 78.

64 Frei aus dem Englischen „woids of wisdom“ (siehe Abbildung 3, erstes Panel)

mit einer lustigen Pointe aufgelöst, als aus dem Kasten des Geräts ein Papagei⁶⁵ schlüpft, der die Maschine sprechen lässt.

Bei Betrachtung der Sprechblasen und des Aufbaus des Comics fällt auf, dass es keine Panelgrenzen gibt und Sprechblasen erst ab dem zweiten Panel auftauchen. Das Fehlen der Panelränder ist vermutlich der Tradition der großen Bilder geschuldet, bei denen die Ränder der Zeitungen den Rahmen bildeten. Der Panelrahmen ist sehr eng mit dem Zeitempfinden im Comic verbunden. So suggerieren Panels ohne Rahmen für heutige Leser ein Gefühl der Zeitlosigkeit.⁶⁶ Allein die Tatsache, dass es sich anfänglich nur um zwei vorgestellte Protagonisten dreht, lässt den weißen Raum zwischen den Handlungen und Dialogen als Gutter oder „Rinnstein“ erscheinen. In späteren *Yellow Kid*-Comicstrips gibt es auch Panelränder. Die Verwendung von Sprechblasen ist insbesondere bei *The Yellow Kid* schon immer recht besonders gewesen. Wie in Werbungen und anderen sprechenden Darstellungen von Mickey Dugan sind seine Repliken auf seinem gelben Gewand abgebildet. Dieses Phänomen wird hier jedoch aufgebrochen, und die Sprechblase aus dem Phonographen geht am Schluss auf den Jungen selbst über. Möglicherweise liegt dies in dem Umstand begründet, dass der Protagonist nicht mehr auf beiden Füßen steht, sondern dynamisch in einer erschrocken wirkenden Position gezeigt wird. Die Geräuschkulisse wird in diesem Strip durch den Text bestimmt. Der Phonograph wird mittels der Sprechblasen „zum Leben erweckt“.

Die Serialität und das breite Spektrum der Leserschaft bedingten die Einfachheit des Inhalts und der Form. Der Grund für das große Publikum war der erschwingliche Preis von Zeitungen, die sich gegenüber anderen Magazinen als sehr viel billiger gestalteten:

„the Yellow Kid pages were a new, serialized form of commercial mass entertainment, and a new form of affordable and widely available and accessible reading material that appealed to [...] study, a diffuse audience.“⁶⁷

Es gab aber auch Gegner unter den Rezipienten des neuen Comicstrips. Die Abbildung eines Straßenkinds als Protagonist eines Comicstrips in der Zeitung und das relativ niedrige Niveau der Sprache riefen bei manchen Lesern Empörung hervor. So verabschiedete Outcault sich 1898 von *The Yellow Kid* und schuf mit *Buster Brown* einen Jungen, der nun als Sprössling der Oberschicht seine Streiche spielte.⁶⁸

65 Ein bekannter Begleiter des *Yellow Kids*.

66 Vgl. McCloud, Scott, *Comics richtig lesen*. S.110.

67 Meyer, Christina, *Producing Mass Entertainment*. S. 9 f.

68 Vgl. Schikowski, Klaus, *Der Comic*. und weiterführend Outcault, Richard Felton. *Buster Brown, his dog Tige and their troubles*. Frederick A. Stokes Company, 1904. <https://doi.org/10.5479/sil.722838.39088010300671> (zuletzt abgerufen am: 10.9.25).

5. Fazit

Abschließend sollen nun die wechselseitigen Auswirkungen der beiden behandelten Kunstformen Comic und Musik auch anhand von Beispielen aufgezeigt und zusammengefasst werden.

Musik war für die Entstehung des ersten Zeitungsstrips eminent wichtig. Die Inspiration zu Outcaults ersten Serie über die *Hogan's Alley* kam aus der Musik.⁶⁹ Diese Bilder sprudelten schon förmlich vor Text und bildeten zusammengesehen bereits eine serialisierte Kunstform mit regelmäßig auftauchenden Figuren, daher war der Weg zum Comic für Carrier nicht mehr weit. Insofern ließe sich tatsächlich konstatieren, dass die Musik den inspiratorischen Ursprung des modernen Comics bildet.

Unübersehbar ist auch die Koexistenz im modernen Massenmedium der Zeitung und insbesondere ihrer sonntäglichen Beilage. In diesem Medium erschienen neben den bekannten Bildern und Strips von Outcault auch Musiknoten.⁷⁰ Comic und Musik stiegen sozusagen „Hand in Hand“ zu sehr populären Medien auf. Auf der Seite der Musik gelang dieser Aufstieg auch wegen der neuen Art, Musik zu rezipieren und zu kaufen, bedingt durch das moderne Maschinarium mit Phonograph und Grammophon. Als *The Yellow Kid* zunehmend bekannter wurde, bereicherte der Comic nun auch den Musikmarkt. Hieraus folgten nicht nur Kompositionen, die sich auf die *Hogan's Alley* bezogen, sondern überdies kündigte Will S. Rising (1852-1930), ein Onkel von Outcault, Sänger und Schauspieler, auch 1896 so genannte „illustrated songs“⁷¹ an. Meyer beschreibt eine überaus positive Rezeption dieses Vorhabens, sodass diese musikalische Interpretation den Comicstrip wiederum bekannter machte. Darüber hinaus gab es auch noch zahlreiche weitere Kompositionen, von denen viele aus der Tin-Pan-Alley stammten.⁷² Besonders eng ist die Verbindung bei illustrierten Notenausgaben.⁷³

Die Musik hat auch in den Comic Einzug erhalten. Im Comic haben sich im Laufe der Zeit diverse Stilmittel für die Darstellungen von Musik und Schall etabliert. So gibt es etwa Linien, die von der Schallquelle ausgehen, Notenlinien mit Noten und Text, Soundwords⁷⁴ und Sprechblasen für die so-

69 Vgl. Meyer, Christina, *Producing Mass Entertainment*. S. 4 f.

70 Vgl. Ebd. S. 4f.

71 Ebd. S. 28 f.

72 Für Beispiele siehe Meyer, Christina, *Producing Mass Entertainment*. S. 34 f. und Charlie Baker, *Yellow Kid Schottische*. New York: Union Mutual Music Co. Photograph 1897. Zur Verfügung gestellt durch the Library of Congress, www.loc.gov/item/2018662267/ (zuletzt abgerufen am: 10.9.25).

73 Vgl. Kleefeld, Sean, *The Yellow Kid: The Latest & The Greatest Redux*, Kleefeld on Comics, <https://www.kleefeldoncomics.com/2020/05/the-yellow-kid-latest-greatest-redux.html>, (zuletzt abgerufen am 10.9.2025) und siehe Anlage 2 im Anhang.

74 Soundwords meinen onomatopoetisch gebrauchte Wörter im Comic wie etwa „Bang“, „Ding Dong“ oder „Crunch“.

wohl verbalen als auch für die nonverbalen Äußerungen der Figuren. Eben diese Sprechblasen sind für David Carrier das ausschlaggebende Kriterium für einen Comic. Wie sich gezeigt hat, ist sein anfänglich zitierter Vergleich zwischen Comics und Musik naheliegend: Comics und Populärmusik haben sich zwar nicht grundlegend verändert, sind aber vielfältiger geworden.

Diese Diversität schlägt sich sowohl in ihren Formen als auch in ihren Inhalten nieder und ist wichtig für neue wissenschaftliche Erkenntnisse. Hierbei bedürfen die vielen unterschiedlichen Arten in den Kunstformen dementsprechend angemessener Untersuchungen. In beiden wissenschaftlichen Feldern findet sich hierfür auf jeden Fall Raum für vertiefende Studien und weitere sehr interessante wissenschaftliche Arbeiten.

blf.name

6. Literaturverzeichnis

6.1 Primärquellen

- Dittmar, Jakob F., *Comic Analyse*. Köln 2017².
- Edison, Thomas A., The Phonograph and Its Future, in: *The North American Review* , Vol. 126 / No. 262 (1878), S. 527-536. (URL: <https://www.jstor.org/stable/25110210> (zuletzt abgerufen am 10.9.2025))
- Feinstein, Robert. The Phonograph in Hogan's Alley., in: *The Antique Phonograph Monthly*, Vol. 33 / No. 8 (1975), S. 3–10. (URL: https://archive.org/details/APM3_8 (zuletzt abgerufen am 10.9.2025))
- Meyer, Christina, *Producing Mass Entertainment. The Serial life of The Yellow Kid*. Ohio 2019.
- Schikowski, Klaus, *Der Comic. Geschichte - Stile – Künstler*. Stuttgart 2021.

6.2 Sekundärquellen

- Abel, Julia; Klein, Christian, *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Stuttgart 2016.
- Art. Phonograph, in: *Meyers Enzyklopädisches Lexikon*, hrsg. vom Bibliographischen Institut Mannheim, Mannheim 1976. S. 603.
- Bachmann, Christian A., *Macht der Musik. Musik in Karikatur, Bildergeschichte und Comic 1830-1930*. Berlin 2017.
- Carrier, David, *The Aesthetics of Comics*. Pennsylvania 2000.
- DeGraaf, Leonard, Confronting the Mass Market: Thomas Edison and the Entertainment Phonograph, in: *Business and Economic History*, Vol. 24 / No. 1, (1995), S. 88-96. (URL: <https://www.jstor.org/stable/23703274> (zuletzt abgerufen am 10.9.2025)).
- Eisner, Will, *Comics and sequential art. Principles and practices from the legendary cartoonist*. New York 2008.
- Laing, Dave, A Voice without a Face: Popular Music and the Phonograph in the 1890s, in: *Popular Music*, Vol. 10 / No. 1 (1991), S. 1-9. (URL: <https://www.jstor.org/stable/853005> (zuletzt abgerufen am 10.9.2025)).
- McCloud, Scott, *Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst*. Hamburg 2001.
- Outcault, Richard Felton. *Buster Brown, his dog Tige and their troubles*. Frederick A. Stokes

Company 1904. (<https://doi.org/10.5479/sil.722838.39088010300671> (zuletzt abgerufen am: 10.9.25)).

- Saxer, Marion, Storz, Leonie, „Die Ökonomisierung der Wahrnehmung“, in: M. Saxer (Hg.), *Spiel (mit) der Maschine. Musikalische Medienpraxis in der Frühzeit von Phonographie, Selbstspielklavier, Film und Radio*, Bielefeld 2016, S. 75–100.
- Suisman, David, *Selling Sound. The Commercial Revolution in American Music*. Harvard 2012.
- Thompson, Emily, Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877-1925, in: *The Musical Quarterly*, Vol. 79 / No. 1 (1995), S. 131-171.(URL: <https://www.jstor.org/stable/742520> (zuletzt abgerufen am 10.9.2025)).

6.3 Internetquellen

- Alois Senefelder, Deutsches Patent- und Markenamt, <https://www.dpma.de/dpma/veroeffentlichungen/meilensteine/besondereerfinderinnen/aloissenefelder/index.html>, zuletzt abgerufen am: 10.9.25.
- „Comic“, bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/Comic>, zuletzt abgerufen am 28.08.2025.
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. *Edward Harrigan*. Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Edward-Harrigan>, zuletzt abgerufen am: 10.9.25.
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. *Richard Felton Outcault*. Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Richard-Felton-Outcault>. zuletzt abgerufen am: 10.9.25.
- Haucke, Lutz, *Kinetoskop*, Filmlexikon der Uni Kiel <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/k:kinetoskop-2042>, zuletzt abgerufen am: 10.9.25.
- Informationstext der Staatsgalerie Stuttgart zu: *Hogarth Painting the Comic Muse*. Staatsgalerie Stuttgart, <https://www.staatsgalerie.de/de/collection/object/73D1E62A47E3DE12561CCAA0AA84390>. zuletzt abgerufen am 10.9.2025.
- Kleefeld, Sean, The Yellow Kid: The Latest & The Greatest Redux, Kleefeld on Comics, <https://www.kleefeldoncomics.com/2020/05/the-yellow-kid-latest-greatest-redux.html>, zuletzt abgerufen am 10.9.2025.

6.4 Abbildungsverzeichnis und Bildquellen

- Abbildung 1: *Edison Phonograph* Werbung aus der *Saturday Evening Post* vom 12. November 1910. Vol 183 / No. 20 (1910), S. 74. (URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uiug.30112033785590&seq=152> (zuletzt abgerufen am 10.9.2025))
- Abbildung 2: Ausschnitt aus *At the Circus in Hogan's Alley*, New York World, 5. Mai 1895. (URL: https://cartoons.osu.edu/digital_albums/yellowkid/HoganAlley_Enlarge/d_1578.jpg (zuletzt abgerufen am 10.9.2025))
- Abbildung 3: *The Yellow Kid And His New Phonograph*, New York Journal, 25. Oktober 1896. (URL: https://cartoons.osu.edu/digital_albums/yellowkid/HoganAlley_Enlarge/D_1618.jpg (zuletzt abgerufen am 10.9.2025))

Die Abbildungen 2 und 3 stammen von einer speziell für *The Yellow Kid* angelegten Seite der Ohio State University, die unter https://cartoons.osu.edu/digital_albums/yellowkid/index.htm (zuletzt abgerufen am 10.9.2025) abgerufen werden kann. Auf ihr finden sich viele weitere Digitalisate von Richard F. Outcault.

6.5 Noten

- Charlie Baker, *Yellow Kid Schottische*. New York: Union Mutual Music Co. Photograph 1897. Zur Verfügung gestellt durch the Library of Congress, (www.loc.gov/item/2018662267/ (zuletzt abgerufen am: 10.9.25)).
- Harrigan, Edward, Braham, Dave, *Last of the Hogans*. New York 1891. <https://levysheetmusic.mse.jhu.edu/collection/072/049> (zuletzt abgerufen am 10.9.25).

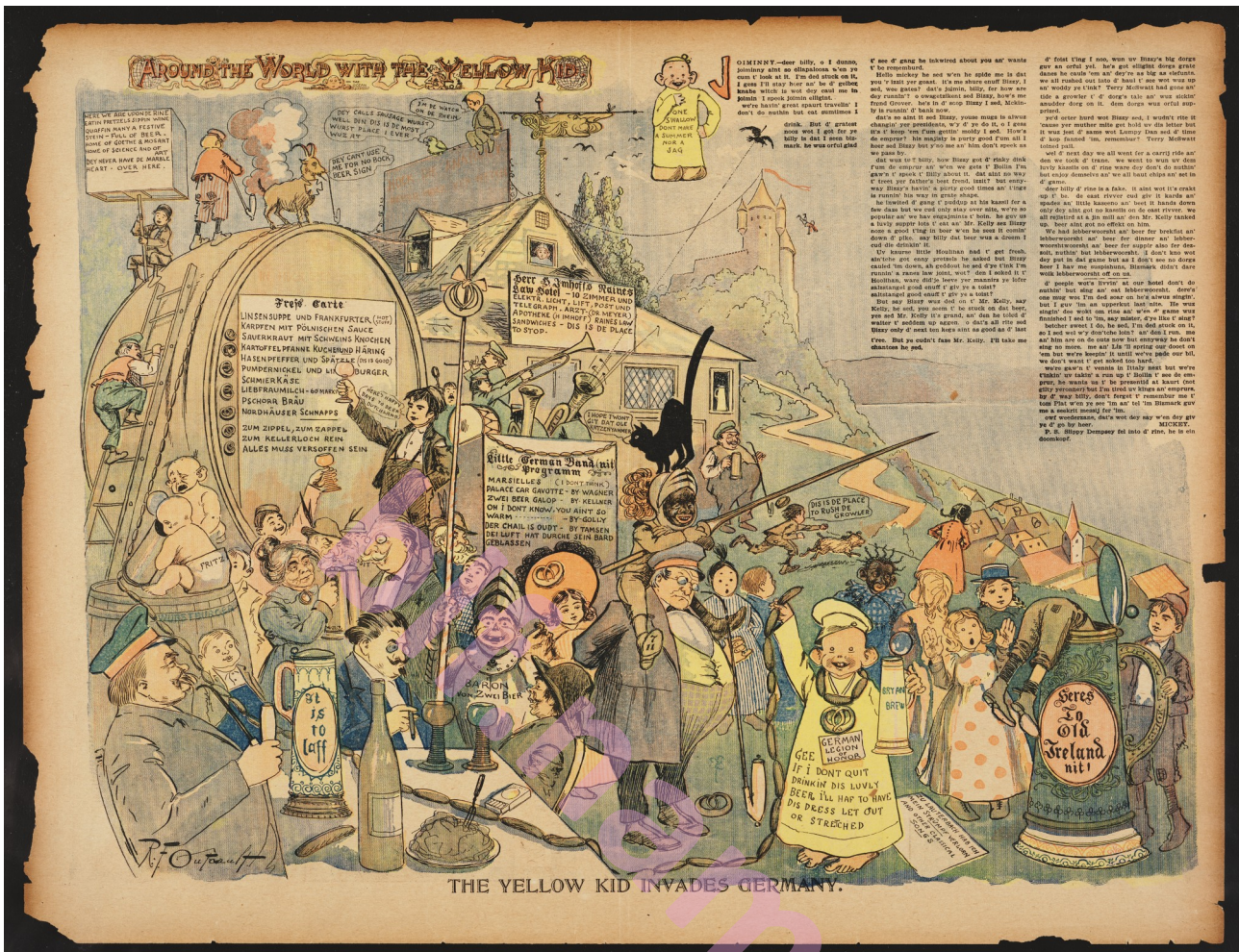
Einen Teil der Literaturquellen, sämtliche Abbildungen und die Internetseite von Sean Kleefeld können als PDF- und JPEG-Dateien unter folgendem Link heruntergeladen werden:

<https://blf.name/uni-marburg/Hausarbeit.Neuere.MuGe.SoSe.2025.Freiling.7z>

6.6 Anhang

Alle Anlagen im Anhang sind auch in der online zur Verfügung gestellten .zip-Datei enthalten.

6.6.1 Anlage 1



Outcault, Richard F., "The Yellow Kid Invades Germany", New York Journal vom 4. April 1897. (https://cartoons.osu.edu/digital_albums/yellowkid/HoganAlley_Enlarge/D_1645.jpg (zuletzt abgerufen am: 10.9.2015))

6.6.2 Anlage 2

66

THE YELLOW KID

THE LATEST AND THE GREATEST

Published by permission of the HOMER TOURJEE MUSIC CO. NY.

Words by Wm H. FRIDAY, JR. Music by HOMER TOURJEE.

Intro.

Moderato.

1. Who does - n't know the "Du - gan Kid," He is the ver - y
a. Some of his slang ex - press - ions have com - plete - ly caught the

lat - est You - 'll find his pic - tures in the Jour - nal
el - ty You can hear them if you lis - ten on the

er - e - ry Sun - day morn, He wears a mel - low
street most ev - 'ry day, Now though young Du - gan's

Copyright 1906 by THE HOMER TOURJEE MUSIC PUB. CO. 1150 Broadway, New York City

sun - ny and care - so fun - ny, he's New - Yorks joy When the
band starts to play, is he in it? "Well Say, Du gan's out of
sight For he's a cork - er a bum, New - York - er and
he's all right. he's right.

2nd time ff

Bild von der Internetquelle: Kleefeld, Sean, *The Yellow Kid: The Latest & The Greatest Redux*, Kleefeld on Comics, <https://www.kleefeldoncomics.com/2020/05/the-yellow-kid-latest-greatest-redux.html>, (zuletzt abgerufen am 10.9.2025).

7. Eidesstattliche Erklärung

Ich versichere hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig verfasst, ganz oder in Teilen noch nicht als Prüfungsleistung vorgelegt und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Sämtliche Stellen der Arbeit, die benutzten Werken im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, habe ich durch Quellenangaben kenntlich gemacht. Dies gilt auch für Zeichnungen, Skizzen, bildliche Darstellungen und dergleichen sowie für Quellen aus dem Internet. Bei Zuwiderhandlung gilt das Seminar (PS, SE etc.) als nicht bestanden – keine Scheinvergabe. Ich bin mir bewusst, dass es sich bei Plagiarismus um schweres akademisches Fehlverhalten handelt, das im Wiederholungsfall weiter sanktioniert werden kann.

Wetter (Hessen), 14. 09. 2025

Ort, Datum

Benedikt Feilung

Unterschrift